

# RAQS MEDIA COLLECTIVE

---

ESTÁ ESCRITO PORQUE ESTÁ ESCRITO  
IT'S WRITTEN BECAUSE IT'S WRITTEN

CA2M · Centro de Arte Dos de Mayo  
MUAC · Museo Universitario Arte Contemporáneo  
Fundación PROA



Publicado en colaboración con la Consejería de Empleo, Turismo y Cultura, Dirección General de Bellas Artes, del Libro y de Archivos de la Comunidad de Madrid, con motivo de la exposición *Raqs Media Collective. Es posible porque es posible* (12 de junio a 19 de octubre de 2014) CA2M, Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid, España; MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo. UNAM (7 de marzo a 28 de junio de 2015), Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F.; Fundación PROA (2015), Buenos Aires, Argentina.

—  
Published in collaboration with the Regional Ministry of Employment, Tourism and Culture, General Direction of Fine Arts, Books and Archives of the Regional Government of Madrid on the occasion of the exhibition *Raqs Media Collective. It's possible because it's possible* (June 12 to October 19, 2014) CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid, Spain; MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo. UNAM (March 7 to June 28, 2015), Universidad Nacional Autónoma de México, Mexico City; Fundación PROA (2015), Buenos Aires, Argentina.

Textos—Texts  
Raqs Media Collective  
Cuauhtémoc Medina  
Traducción—Translation  
Omegar Martínez  
Oliver Davidson  
Prefacio: Jaime Soler Frost

Coordinación editorial—Editorial Coordination  
Ekaterina Álvarez Romero · MUAC  
Víctor de las Heras Iglesias · CA2M

Corrección—Proofreading  
Ekaterina Álvarez Romero · MUAC  
Omegar Martínez

Asistente editorial—Editorial Assistant  
Ana Xanic López · MUAC

Diseño—Design  
Cristina Paoli · Periferia Taller Gráfico

Asistente de formación—Layout Assistant  
María Vázquez

Fotografía—Photography  
Andrés Arranz  
Raqs Media Collective p. 1–34-237

Primera edición 2014—First edition 2014  
D.R. © MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM, México, D.F.  
C.C. © CA2M, Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid, España.  
C.C. © Fundación PROA, Buenos Aires, Argentina.  
Textos y traducciones—Texts and translations:  
Creative Commons License 3.0—no comercial  
Imágenes—Images:  
C.C. © Andrés Arranz, 2014  
D.R. © RAQS Media Collective

ISBN Colección: 978-607-02-5175-7  
ISBN CA2M: 978-84-451-3491-7  
Depósito Legal: M-24709-2014

Algunos derechos reservados.  
Algunos contenidos de esta publicación están sujetos a Licencia de reconocimiento (no comercial) sin obra derivada Creative Commons 3.0.

—  
Some rights reserved.  
Some contents are under Creative Commons License 3.0 (no comercial).

Impreso en Madrid, España—Printed in Madrid, Spain

# RAQS MEDIA COLLECTIVE

---

ESTÁ ESCRITO PORQUE ESTÁ ESCRITO  
IT'S WRITTEN BECAUSE IT'S WRITTEN

CA2M · Centro de Arte Dos de Mayo  
MUAC · Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM  
Fundación PROA

|  |     |
|--|-----|
| <b>Acerca del arte</b>   | 6   |
| <b>Maravillosa incertidumbre</b>   | 7   |
| <b>Luz de una estrella distante: una meditación sobre el arte, el agenciamiento y la política</b>  | 13  |
| <b>Tartamudeos, murmullos, sudor, garabatos y tics</b>   | 25  |
| <br>   |     |
| <b>Acerca de la práctica</b>   | 34  |
| <b>Diez notas sobre la práctica. Estructuras tercas y filtraciones insistentes en un mundo interconectado</b>                            | 35  |
| <b>El lenguaje de los pájaros: acerca de la investigación y la práctica en el arte</b>   | 54  |
| <br>   |     |
| <b>Acerca del tiempo</b>   | 68  |
| <b>Lombrices que bailan: apuntes para una bienal en cámara lenta</b>   | 69  |
| <b>Carta a Amália Jyran</b>  | 76  |
| <br>   |     |
| <b>Acerca de la curaduría</b>  | 92  |
| <b>Digresiones del recuerdo de un encuentro menor</b>  | 93  |
| <b>Acerca de la curaduría, desde el trapecio</b>   | 103 |
| <br>   |     |
| <b>Acerca del Raqs</b>   | 112 |
| <b>Raqs se cuestiona a sí mismo</b>  | 113 |
| —  |     |
| RAQS MEDIA COLLECTIVE  |     |
| <br>   |     |
| <b>Epílogo</b>   | 116 |
| <b>Una historia del infinito y algunas catástrofes recientes: acerca de <i>El capital de la acumulación</i> de Raqs Media Collective</b> |     |
| —  |     |
| CUAUHTÉMOC MEDINA  |     |

|   |     |
|---|-----|
| <b>On Art</b>   | 142 |
| <b>Wonderful Uncertainty</b>  | 143 |
| <b>Light From a Distant Star: A Meditation on Art, Agency and Politics</b>  | 148 |
| <b>Stammer, Mumble, Sweat, Scrawl, and Tic</b>  | 159 |
| <br>  |     |
| <b>On Practice</b>  | 168 |
| <b>Ten Notes on Practice. Stubborn Structures and Insistent Seepage in a Networked World</b>                            | 169 |
| <b>The Language of the Birds: On Research and Art Practice</b>  | 185 |
| <br>  |     |
| <b>On Time</b>  | 198 |
| <b>Earthworms Dancing: Notes for a Biennial in Slow Motion</b>  | 199 |
| <b>A Letter to Amália Jyran</b>   | 206 |
| <br>  |     |
| <b>On Curation</b>  | 220 |
| <b>Digressions from the Memory of a Minor Encounter</b>   | 221 |
| <b>On the Curatorial, From the Trapeze</b>  | 230 |
| <br>  |     |
| <b>On Raqs</b>  | 238 |
| <b>Raqs Questions to Self</b>   | 239 |
| —   |     |
| RAQS MEDIA COLLECTIVE   |     |
| <br>  |     |
| <b>Epilogue</b>   | 242 |
| <b>A History of Infinity and Some Fresh Catastrophes: On Raqs Media Collective's <i>The Capital of Accumulation</i></b> |     |
| —   |     |
| CUAUHTÉMOC MEDINA   |     |

# Acerca del arte

---

"Maravillosa incertidumbre" en *La curaduría y el giro educativo*, Paul O'Neill & Mick Wilson (eds.), Open Editions (Londres) y de Appel (Amsterdam) (31 de marzo, 2010)

"Luz de una estrella distante: una meditación sobre el arte, el agenciamiento y la política" en *Contemporary Art: 1989 to the Present*, Alexander Dumbadze y Suzanne Hudson (eds.), ©2013, Wiley-Blackwell (Enero, 2013)

"Tartamudeos, murmullos, sudor, garabatos y tics" en *E-flux Journal, Journal #0*, 11/2008, Julieta Aranda, Brian Kuan Wood y Anton Vidokle (eds.), Nueva York



Raqs Media Collective. Vista de la exposición *Es posible porque es posible* en el CA2M, 2014  
—Exhibition view *It's Possible Because It's Possible* at CA2M, 2014

## Maravillosa incertidumbre

### A la espera de la lluvia

La primera lluvia que pone fin a un verano largo y árido en un país cálido acelera el latido del corazón, desata la repentina liberación del olor a tierra húmeda que estaba a la espera, hace que las hojas, la corteza, el alquitrán y el metal brillen, limpia la luz que cae del cielo, y transforma a niños y perros en chamanes heroicos y danzantes de la lluvia. Se dice que hasta las personas poco románticas se enamoran más a menudo en la primera semana del monzón.

Lo que esa primera lluvia le hace a nuestros sentidos, a nuestros cuerpos, a nuestras mentes secas y expectantes, es provocar un cambio discreto y astuto: una recalibración, apenas perceptible, de nuestro apetito por la vida. La lluvia invoca a algo latente, algo informe, algo oculto en nosotros que nos incita a darle un respiro a esos aspectos rancios y ocultos que llevamos dentro. La lluvia despierta sensaciones debajo de nuestra piel, nos hace recordar fragmentos de canciones e historias olvidadas y nos permite ver cosas en las figuras de las nubes. Abrimos ventanas y puertas, dejamos que el mundo entre a nuestras casas. Nuestros sueños se tornan vividos.

El mejor tipo de arte, como la lluvia, invoca un reordenamiento de los campos cognitivos y sensoriales. El arte pide a sus públicos, tanto reales como potenciales, que abran puertas y ventanas y que dejen que otros mundos entren en ellos. Este reordenamiento —sutil, ligero, obvio, fuerte o suave, según sea el caso, ya si se trata de una llovizna desganada que pasa a través de algunas sinapsis agotadas o hastiadas, o el equivalente neurológico de un inesperado chubasco torrencial con tormenta eléctrica— es la razón por la que nos tomamos la molestia de crear arte en primer lugar. Cuando llueve arte no buscamos un paraguas. Tiene sentido dejarnos empapar por él, mientras podamos, como niños que bailan bajo la primera lluvia de la temporada.

Sin embargo, a diferencia del proceso de prestar atención al entorno dentro de y alrededor de nuestros cuerpos (cosa que no podemos evitar mientras estemos vivos), prestar atención al arte no es simplemente una cuestión de seguir con vida, sino de una serie altamente contingente de decisiones que siguen siendo actos de la voluntad consciente, incluso si están arraigados y escondidos en nuestros instintos somáticos. A pesar de que pudiera parecer

lo contrario, el arte no nos mata ni nos mantiene con vida, pero apreciar el arte sí nos permite percibir exactamente qué tan preparados estamos para estar vivos.

### El destinatario desconocido

Esta conciencia de qué tan vivos podemos estar es una forma de conocimiento encarnado y sensorial que puede o no ser expresable en palabras y estar a la mano en conceptos sueltos. Es lo que las personas “saben” que experimentan cuando se encuentran con una obra, aun si no siempre son capaces de decir qué es lo que saben. Este saber “sin-saber” puede abrir algunas de las ventanas que han estado cerradas por el conocimiento ordinario y, así, dejar que la lluvia entre.

Este proceso no es sólo acerca de lo que la gente “se lleva” de una obra de arte, sino también acerca de lo que “ofrecen” en su experiencia con ella. Diferentes públicos ofrecen disposiciones distintas, que pueden ser tan frescas, originales y desconocidas como la experiencia que los artistas y curadores les presentan. Cada uno puede desconocer los dones que el otro trae al encuentro, y en cada caso puede haber descubrimientos esperando las sorpresas de las que el encuentro mismo está cargado.

El asunto de no saber lo suficiente acerca del “otro” es un arma de doble filo. No es sólo que los públicos no conocen a los artistas o lo que está escondido en una obra de arte; los artistas son igualmente susceptibles a no comprender de forma exhaustiva su propio trabajo y, a veces, no conocen siquiera mínimamente a su público. Pero el “desconocimiento” del artista (que hace eco, pero no es necesariamente idéntico, al propio “saber sin-saber” del público) no debe confundirse con ignorancia: es un impulso generativo y productivo que impulsa el deseo de comunicar, es lo que atrae a artistas, curadores y su público a un mismo lugar.

El artista puede o no puede saber todo lo que se encuentra en su trabajo, simplemente porque es, al mismo tiempo, tanto autor como medio para canalizar las diferentes corrientes y energías (que se originaron en otro tiempo y espacio, y que habitan en su labor) de las que puede estar sólo vagamente consciente.

El artista también puede o no intuir las cosas que cada persona experimentará cuando se encuentre con su trabajo; el público tiene sus propias historias, recuerdos, cicatrices y deseos para descargar sobre cualquier obra que encuentren. Un artista no

puede saber lo que la gente trae consigo; de hecho, cuando un artista trabaja tiene poco o ningún indicio de cómo se conocerán a sí mismos los miembros del público con su trabajo. El lenguaje privado del artista nunca será el mismo que aquel con el que la obra será “leída” por su espectador. En este sentido, el artista es como quien escribe una carta a un amante que no sabe que tiene, en un idioma que nadie entiende, sin garantía alguna de que la carta llegará a su destinatario o será abierta y leída, si acaso llegase.

Como Don Quijote, que le pide a Sancho Panza que entregue, en una dirección desconocida, una carta de amor escrita a una Dulcinea imaginada sólo a través del deseo<sup>1</sup>, o como el solitario espíritu del bosque que trata de convencer a una nube de lluvia que pasa para que lleve un mensaje a su amante lejano, tal como se cuenta en el canto de apertura de un clásico sánscrito del teatro en verso, *La nube mensajera*<sup>2</sup>, los artistas a menudo se ven obligados a recurrir a mediadores para apenas ser visibles a sus públicos, sus Dulcineas distantes.

### La venganza de los analfabetos errantes

Qué maravilloso sería si, como Sancho Panza, hubiera quien pudiera regresar con respuestas del público, incluso si ello ocurriera a través de la opacidad de una correspondencia continuada, hasta cierto punto deliberadamente, con propósitos cruzados. Como un amante fiel y verdadero, o como la tierra que espera la lluvia, el artista sería entonces susceptible de ser transformado por el encuentro con su público, tanto como el público mismo pueda interesarse por haber sido alterado por el encuentro con el trabajo del artista. Entonces la obra misma se convertiría en un portal que artista y público cruzarían en busca el uno del otro y de las cosas distintas de las contenidas en los límites de sus respectivos seres y prácticas.

1— Nuestra idea del destinatario desconocido está en deuda con la discusión de Jacques Rancière sobre cómo maneja Cervantes la correspondencia de Don Quijote con su amada Dulcinea. Cfr.: Jacques Rancière, “Althusser, Don Quixote and the State of the Text” en *The Flesh of Words: The Politics of Writing*. Stanford University Press: 2004, pp. 136-138.

2— La petición del espíritu del bosque (*yaksha*) a una nube que flota para que actúe como mensajera se puede leer en el *Meghadootam (La nube mensajera)* una obra de teatro clásico sánscrito escrita por Kalidasa (ca. 100 dC). Una buena traducción al inglés se puede hallar en el libro: *Meghadootam (The Cloud Messenger) by Kalidasa: A Rendering from the Sanskrit into Modern English*. Rajendra Tandon (trad.), Nueva Delhi: Rupa & Co., 2007.



El punto no es lograr que todas las cosas —y nosotros mismos— sean transparentes y legibles, sino insistir en el valor interpretativo de los márgenes de error, de los accidentes y las casualidades, de las resonancias asombrosas y la estratificación especulativa, de la duda y la ambigüedad como cimientos de una epistemología que no tiene por qué fundarse en el hábito rancio de la certidumbre.

Nathaniel Katz, quien trabajó como parte del equipo educativo en la exposición *The Rest of Now* (Manifesta7, Bolzano, Italia, 2008), escribe en respuesta a nuestra pregunta acerca de su experiencia como “mediador” de una exposición<sup>3</sup>:

Mi intención al escribirles de nuevo es aclarar, aunque también ampliar tal vez, una idea que surgió durante su visita. Si recuerdan, mientras daban su visita guiada me acerqué a ustedes para decirles que existen diferentes actitudes respecto a la mediación de una exposición, y que una visita guiada “tradicional” quizá no es necesaria. La forma en que percibo la situación (y esto de ninguna manera es una apreciación definitiva o incluso correcta) es que hay una actitud hacia la mediación que ve al papel del mediador como la persona que crea las condiciones necesarias para que el visitante comprenda y se vincule con el trabajo artístico. En esta actitud la intención del artista toma supremacía [sobre] cualquier otra cosa, y el objetivo de la mediación es llegar a esta intención (aunque sea a través de métodos no explícitos).

Otra actitud para la mediación es que la obra de arte es un catalizador hacia un encuentro que tiene lugar dentro del grupo y en conversación con la obra. Sin embargo, la intención del artista es, en muchos aspectos, secundaria, puesto que el significado que se produce a partir de tal intercambio es abierto. Mi interés en este trabajo es el potencial que se crea mediante un intercambio abierto dentro del contexto del arte. Este es el enfoque que he tomado en mis talleres en la exposición. Para mí, la obra de arte, el concepto curatorial y la estructura del taller forman un contexto [...] en el que se puede tener una experiencia generativa completamente nueva. Considero que la mediación del arte es un trabajo creativo, no suplementario.

Supongo que sentí que podría ser importante compartir esto con ustedes, pues a menudo [he sentido] que los programas

3— Correspondencia personal con Nathaniel Katz, mediador de arte, Manifesta 7 Education Department, 2008.

educativos en las grandes exposiciones son tratados como partes importantes, pero no se les da el mismo nivel de importancia que, digamos, a los artistas. Esto crea una jerarquía lamentable, dado que los mediadores son quienes tienen el mayor contacto y el mayor impacto con el visitante y su experiencia en la exposición. Para mí esto es una pena, una oportunidad perdida para realmente repensar la manera en que interactuamos con una exposición de arte.

Lo que es significativo de la carta es el deseo de dejar en suspenso la pregunta —o el hecho— de la intención del artista, para así reafirmar la autoridad de una exposición. Esto libera a la labor de mediación de ser, como mucho, un complemento a la contribución autoral o curatorial. Esto posibilita que el mediador ponga en marcha una serie de maniobras interpretativas abiertas (establecidas a través de un intercambio en el que ni el mediador, ni el artista, ni el curador, ni el público tienen la última palabra) cuya intención es llevar a una obra de arte o una exposición (y a su público) a lugares que, probablemente, no hayan sido previstos por sus creadores o curadores.

Esto exige una prolongación lenta y deliberativa de la interacción entre la obra de arte, su público y su entorno crítico que no se basa solamente en el procesamiento instantáneo de la información disponible. Lo que probablemente requiere es la inserción tardía de la categoría de asombro discursivo y crítico (que podría ser otra comprensión tangencial de la categoría de “saber sin-saber” a la que se hizo referencia anteriormente), como una forma válida de orientarse uno mismo hacia una obra de arte, en oposición a la necesidad de simplemente “saber”. Asombrarse no implica, necesariamente, retirarse hacia la inefabilidad. Más bien, puede, de alguna manera, ser un paso hacia una conversación elocuente y agitada, fundada en posibilidades y no en certezas.

Un informe de 1936, elaborado por un comité encargado de examinar la situación de los museos en la India, se quejó de que el problema museológico más grave del país era que grandes multitudes de personas analfabetas acudían en masa a los museos no a “saber”, sino a “asombrarse”<sup>4</sup>. De hecho, el término coloquial

4— Para una discusión sobre los museos de la India colonial y la asistencia a los mismos, Cfr. *Museums of India* (primer informe sobre los museos de la India), preparado por S. F. Markham (Secretario Imperial de la Asociación de Museos) y H. Hargreaves (Director General, Servicio Arqueológico de la India). El informe fue publicado en 1936. Para conocer una discusión interesante y el análisis del informe de Markham y Hargreave, consulte Vidya Shivdas, “National Gallery of Modern Art: Museums and

indostaní para los museos era *ajajib-ghar* o “casa de las maravillas”. El informe llegaba a la conclusión de que la única manera de mejorar los museos, la asistencia a los mismos y la apreciación del arte y la cultura en la India era desalentar a los analfabetos errantes y hacer de los museos lugares en los que se crearan sujetos modernos apropiadamente “conscientes”: los conocedores futuros. Desde ese día, los museos de la India se han convertido en sepulcros. El aliento vivo de los visitantes asombrados, errantes, desordenados y mal informados —que entraban y salían de las galerías con la misma libertad con que lo hacían de los sistemas de conocimiento en conflicto y sus marcos epistémicos— ha dado paso a la quietud de pasillos y espacios expositivos completamente vacíos.

Cuando nos detenemos a considerar el cambio en la educación en torno al arte contemporáneo, abrigamos la esperanza de que la lluvia proveedora de vida y que arrastra la certidumbre será reconocida. Mojarse en la lluvia nunca ha sido una experiencia tan bienvenida como lo es hoy.

---

the Making of National Art” en *Towards a New Art History: Studies in Indian Art*, Shivaji Panikkar, Parul Dave Mukherji y Deeptha Achar (eds.), Nueva Delhi: DK Print International, 2004.

## Luz de una estrella distante: una meditación sobre el arte, el agenciamiento y la política

Una acción artística es un tipo de acción que es expresiva, como todas las acciones, de una voluntad, pero que contiene algo más que sólo voluntad en su despliegue. La voluntad de cada ser humano indica una respuesta a las condiciones específicas de la existencia de esa persona y, mientras esto sigue siendo un componente de cada acción artística, se complementa con algo que es más de lo que se puede explicar por las necesidades y circunstancias de una sola vida en el tiempo histórico.

La existencia humana presupone puntos de contacto entre el ser individual y la humanidad en su conjunto, así como entre lo que significa ser humano y la situación en la que se encuentran los individuos. Llamamos a estos entornos: el mundo, el presente, el tiempo, la realidad. En el plano ontológico, esta envoltura parece ser poseedora del infinito. Nos parece que nosotros mismos somos algo relativo, contingente y fugaz en la presencia de este infinito. Es en este sentido que Kakuzō Okakura —curador, teórico e intérprete de la cultura japonesa del siglo XIX— habló del arte y del gesto estético en *El libro del té*, mientras hablaba, ostensible y alegóricamente, acerca del arte de hacer y servir una bebida estimulante:

El presente es la infinitud en movimiento, la esfera legítima de lo relativo. La Relatividad busca el Ajuste; el Ajuste es Arte. El arte de la vida se encuentra en el constante reajuste de nuestro entorno.<sup>5</sup>

Una acción artística es el medio por el cual la humanidad ajusta la infinitud del ser a sí misma. La acción artística necesita invocar desde dentro de los seres humanos aquello que pueda ayudar a romper los lazos de la finitud y actuar recíprocamente con la plenitud del infinito. Rabindranath Tagore, en *La religión del hombre*, personifica esta invocación como “el ángel del excedente” dentro de los seres humanos, el que dota a la existencia humana de “un excedente que está muy por encima del animal biológico que vive dentro del Hombre; una influencia desbordante que nos transporta por encima de los límites estrictos de la vida y nos ofrece un espacio abierto donde los pensamientos y los sueños del

---

5— Okakura, Kakuzō, *The Book of Tea*, Tokio: Kodansha International, 2005, p. 58.



Hombre podrían tener sus propias vacaciones.”<sup>6</sup> Aunque el “ángel del excedente” de Tagore canta a la humanidad para “alegrarse”, en realidad el proceso de ajustarse al infinito puede ser doloroso, placentero, abrasivo, delicioso, enervante o estimulante. Cualquiera que sea el color de su experiencia inmediata, no se puede negar el hecho de que nos transforma: pasamos de ser “criaturas” a convertirnos en “creadores” del mundo. Nos permite hacer que el infinito hable a través del lenguaje de la contingencia. Visto de este modo, un artista es la persona que no se limita a recibir el mundo a través de los sentidos, sino que, en igual medida, da algo a cambio, deja algo en el mundo.

Y, no obstante, hay otro sentido: aquel en el que el mundo viene a nosotros, como la red de limitaciones y posibilidades constituida por las circunstancias de las millones de vidas que nos rodean en el tiempo histórico. Aquí, el mundo no es una figura de la ontología, sino de la historia. Con frecuencia, estas circunstancias —a las que también conocemos como “sociedad” y “política”— están matizadas por la injusticia y el sufrimiento; nos impulsan a la rabia y a la desesperación, nos convierten en partidarios y guerreros. En los días en los que la historia y la política ensombrecen el significado ontológico del presente, el mundo no parece poseer el infinito en la misma medida en que posee limitaciones.

La acción que llamamos artística tiene que lidiar con el hecho de existir en los intersticios entre los sentidos de la relación del ser con el mundo: uno que es poseedor del infinito y plenitud, y otro formado en respuesta a las restricciones y límites de sus circunstancias. Aquellos que están políticamente comprometidos se sienten atraídos por el arte ya que les ofrece un modo de imaginar realidades distintas de las que limitan su ser en el mundo, y los artistas se sienten atraídos por el campo de la acción política porque cultivar una sensibilidad fundada en la plenitud es un recurso que en realidad puede tener un peso radical en un campo acostumbrado a la carga de las restricciones. Esto es lo que explica el tránsito entre el arte y el activismo.

Algunas cosas que los artistas pueden absorber de la energía del activismo para constituir formas colectivas de vivir y de actuar son la auto-organización, mantener distancia respecto a los imperativos institucionales, la tenacidad y la voluntad de escuchar

6— Tagore, Rabindranath, *The Religion of Man* en *The English Writings of Rabindranath Tagore* (Sisir Kumar Das, ed.) Vol. III (A Miscellany), Nueva Delhi: Sahitya Akademi, 2008, p. 99.

al mundo. Por otro lado, los activistas —que con frecuencia se sienten obligados a adaptar sus respuestas al mundo en términos de eficacia— pueden aprender algo del escepticismo con que a menudo se construyen las respuestas artísticas ante la tiranía del pragmatismo.

La importancia del acto artístico radica en la perturbación y la inoperancia que un sentido de inmensidad inconmensurable, plenitud e infinito pueden llevar al mundo de las medidas exactas, de las hojas de cálculo, de los impuestos, de los salarios y de la guerra que amenaza con rechazar cualquier acción que no cumpla con las estrictas exigencias de sus cálculos. La altura a la que el cómico Harold Lloyd se aferra a las manecillas de un reloj suspendido sobre Manhattan mientras conserva su cara impávida (en la película muda *Safety Last* de 1920), hace que el marco de esta mensurabilidad del tiempo bajo reloj sea momentáneamente inoperable a través de un gesto, que es, a la vez, sumamente cómico y absurdamente hermoso.

El valor de una obra de arte consiste en su capacidad de detener, aunque sea temporalmente, la corriente de los actos intencionales y disposiciones que llevamos encima como una rutina de la vida cotidiana. El arte nos ofrece un momento de respiro: nos libera de la presión de mantener un perfil puramente funcional y cuantificable dentro de los límites de una situación conflictiva y abrasiva. Esto no es un rechazo de lo mundano, sino un intento de buscar la sustancia, la plenitud, en las cosas, gestos y actos cotidianos que uno ve con y a través de ellos, con una especie de “segunda vista” en una zona que ya no está predeterminada, en términos de significado, por la forma en que se administra y gobierna el mundo.

Esta tregua no es como el reposo, el sueño, el descanso o el ocio, los cuales se han reducido a la función de reponer las energías que hemos agotado en el trabajo; son oportunidades para que el orden existente siga perpetuándose. Esta tregua, por el contrario, funciona más como un “tiempo fuera” en un juego que tiene reglas bien establecidas, como un descanso durante el cual se suspenden las normas ya que no funcionan de cara a las contingencias del juego. A veces se pueden descubrir los contornos de un nuevo juego cuando las reglas se suspenden y no se ajustan ni se reinventan concretamente. El “tiempo fuera” provoca y habita una ruptura ontológica, da un golpe en el tiempo, en el espacio y en el ser. Al igual que un “tiempo fuera” cuando el juego en sí se ha desafiado y cambiado, el arte ofrece una oportunidad para

vislumbrar los contornos del mundo, y de nosotros mismos, en un estado de juego diferente.

Una obra de arte no tiene que cumplir con, ni confirmar, el orden establecido del mundo. Si una obra se viera limitada por ello, tendría que caber en una necesidad existente en la disposición del mundo, del modo en que una clavija encaja en un enchufe. Cuando la obra se gastara, tendría que ser reemplazada —mientras su presencia fuera necesaria— por otro elemento idéntico. Las cosas bellas, aquellas que divierten y entretienen o informan, podrían cumplir con tales requisitos, pero no se puede recortar un gesto artístico para llenar la ausencia coincidente con el vacío en un molde preexistente. Por el contrario, el gesto artístico se basa en una intuición de la multiplicidad de sensaciones y percepciones hasta tal punto que derrota los límites que tratan de mantenerlo contenido.

Cada movimiento en el arte tiene la libertad de ser, al menos en cierta medida, sin precedentes: a hacer algo que no se ha hecho antes y, al enfrentarnos, pedirnos que seamos más (u otro) de lo que estamos acostumbrados a ser. Es por eso que a veces sentimos que una obra de arte, como un giro repentino y hermoso en un partido de fútbol, o un momento con un amante, nos ha liberado. El éxtasis y la alegría de esos momentos pueden ser pocos, pero como apunta Nietzsche en *La gaya ciencia*, sin ellos “la vida sería absolutamente insoportable, la honestidad invariablemente conduciría a la náusea y al suicidio.”<sup>7</sup>

En un juego de ajedrez, un movimiento hecho entre dos reclusos para pasar el tiempo en prisión puede ser igual, en apariencia, a un movimiento jugado en un torneo entre campeones; y sin embargo, nada de lo que ese movimiento provoca en los jugadores, y en el tiempo, es idéntico. Cualquier movimiento en el arte, como cualquier gesto lúdico y juguetón, tiene la misma singularidad ontológica de una joya, tanto para el que lo hace como para el que lo observa.

Este gesto provoca una reacción: le recuerda al espectador que él también tiene dentro de sí algo que no se puede reducir a las necesidades banales de las circunstancias de su vida. Así como aquellos sin oído para la música no pueden escuchar sino ruidos y sonidos, así también el gesto artístico sólo puede ser reconocido por alguien preparado para ser receptivo a un acto puro, que

7— Nietzsche, Friedrich, “Nuestro último agradecimiento al arte” en *La gaya ciencia*. Madrid: Sarpe, 1984, p. 163.

entiende lo que significa transgredir los límites de la finitud personal, aunque sea desarticuladamente, para actuar en el mundo. A veces, estos momentos aparecen en una vida dedicada al activismo, y rompen los sedimentos obstinados de la historia y las ideas.

El tratado de estética medieval Bharata sobre los estados de la representación, el *Rasa Sutra*, y el comentario a ese texto del filósofo medieval de Kashmir Abhinavagupta, el *Abhinava Bharati*, producen una taxonomía, aparentemente sin fin, de los estados afectivos y sus correspondencias entre posturas, transformaciones somáticas y matices emocionales que destruye el entendimiento común de cómo comprendemos un cuerpo que habita una estructura de sensación en términos de la finitud<sup>8</sup>.

De acuerdo con esta taxonomía, las emociones como el deseo, el amor, el miedo, la ira, la alegría o la tristeza se refractan a través una multitud de configuraciones transitorias del tipo afectación-representación-reconocimiento hacia constelaciones, en constante expansión, sobre lo que significa ser humano a través de la representación de las diferentes experiencias y situaciones. De este modo, puede exigirse a un intérprete que induzca, entre el yo y el observador, el equivalente estético (la *rasa*, o destilación) a una danza neural entre la experiencia tremebunda de la ansiedad y tener la piel de gallina por la nerviosismo erótico anticipado con un desvío en la tormenta de la excitación y una expedición en la curiosidad acompañada de asombro lascivo. Esta plenitud de efecto es una seria interrupción en los modelos rutinarios de la individualidad y la interacción entre el yo y el otro que el tiempo en que vivimos exige de nosotros.

Para adaptarse a esta transición, el espectador tendrá que reconocer que es algo más que la persona que come y caga, que se levanta a trabajar y regresa fatigado, que paga impuestos, hace su contribución al producto interno bruto, obedece el reglamento de tránsito, lee el periódico y salda sus deudas, que se deja gobernar al decir “sí” y “no” en respuesta a preguntas que no pueden responderse con sí y no.

El arte, como el juego, como lo erótico, no es nada si no una expresión de nuestra humanidad. Y nuestra humanidad es tan generosamente capaz de expandirse como el fuelle de un acordeón bien afinado. Lo que nos hace humanos es tanto nuestra

8— Gupta, Manjul, “Rasa” en *A Study of Abhinavabharati on Bharata's Natyasastra and Avaloka on Dhananjaya's Dasarupaka (Dramaturgical Principles)*, Nueva Delhi: Gian Publishing House, 1987, pp. 215-243.

persistente capacidad de preguntar qué nos hace humanos como nuestra correspondiente e insondable facilidad para crear nuevas condiciones para ser humano. Es la capacidad de descubrir cosas dentro de nosotros que fueron facilitadas por nuestra voluntad de emprender el acto artístico, para hacer el trabajo que la obra de arte nos obliga a realizar.

Esto, más que cualquier otra cosa, define nuestro papel como protagonistas del gran teatro del mundo. Aquí, el protagonista es quien pone las cosas en movimiento al atestiguar lo que ocurre cuando hace las preguntas que le revelan su humanidad a sí mismo y al mundo, sobre todo y especialmente cuando esta tarea no está exenta de riesgos. Lo que lo hace un protagonista es el hecho de que no se queda inmóvil ante sus preguntas, al igual que la forma en que se enfrenta al mundo. Esta es una diferencia importante ante la postura del crítico que se queda abrumado y congelado por el modo en que construye su crítica del mundo. En el primer caso, el protagonista transforma sus preguntas en los medios por los que se mueve entre el ser y el devenir. En el segundo caso, el crítico y el blanco de sus críticas quedan atrapados en un abrazo mortal, acelerando sin horizontes ni límites.

En última instancia, el arte, el juego y la filosofía pueden hacer esa pregunta, crear esas condiciones, recorrer ese camino entre el ser y el devenir que corta a través de los lazos que enredan al crítico en su abrazo entumecido. Esto se puede hacer de manera juguetona, a la ligera, incluso caprichosamente. Es por eso que el juego a veces se llama “re-creación” (en el que el mundo, y nosotros, se “re-crea” a través del juego). Es por eso que el arte, en su mejor momento, es jugueteo y filosófico a la vez.

En esencia, esta postura, esta pregunta, esta habilidad no nos ayuda a sobrevivir y perpetuarnos a nosotros mismos, ni tampoco responde a nuestras necesidades utilitarias. Hemos insinuado el hecho de que un momento de libertad ocasionado por el arte puede ser una razón para evitar el suicidio. En otras palabras, el arte podría no ser un medio para asegurar la supervivencia, pero sin duda puede ser una razón para vivir.

El arte puede invocar en nosotros el deseo de “hacer” lo que significa para nosotros “estar” más allá de nuestras obligaciones y necesidades en el tiempo histórico. Puede despertar en nosotros el sentido de nuestras obligaciones ontológicas para con nosotros mismos. Si se nos pregunta por qué vivimos, en lugar de cómo vivimos, tendríamos que responder en términos prestados de los idiomas del juego, del sueño y del arte. Nada de esto es útil

en términos concretos o pragmáticos (aunque puede tener un significado evolutivo), pero no por ello es menos esencial. El moribundo que escucha música sublime o recuerda una imagen llamativa, podría desear eso porque podría parecerle esencial para asegurarse de que los últimos momentos de su vida, y su paso a la muerte, tengan una cierta gracia. Puede ser que esta gracia no tenga utilidad alguna, pero nadie puede negar su lugar central en el mapa de la existencia humana.

A fin de cuentas, como dice Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*, “es únicamente como fenómeno estético que la existencia y el mundo están eternamente justificados”<sup>9</sup>. Si este es el caso, entonces la pregunta que nos ocupa no es qué debería hacer el arte para ganarse su lugar en el mundo, sino qué tipo de mundo necesitamos construir a fin de que sea capaz de responder y resistir a los cuestionamientos que le formule el arte. Estas preguntas son la forma en que el arte actúa sobre el mundo y en el mundo.

El arte es acción, en el sentido en que Hannah Arendt habla acerca de la acción en *La condición humana*: como inserciones de presencia humana y comienzos en el mundo. Arendt dice:

Esta inserción no se nos impone por necesidad, como la mano de obra, y no está motivada por la utilidad, como el trabajo. Puede ser estimulada por la presencia de otras personas a cuya compañía deseamos unirnos, pero nunca está condicionada por ellos; su impulso surge desde el principio que vino al mundo cuando nacimos, y al que respondemos comenzando algo nuevo por iniciativa propia. Actuar, en su sentido más general, significa tomar una iniciativa, empezar, echar algo a andar.<sup>10</sup>

Los humanos son únicos debido a que actúan, hacen que algo en sí mismo sea nuevo y sin precedentes a través de sus acciones en el mundo. Esto es lo que hace que cada vida humana sea tan valiosa como la otra (porque todos y cada uno son únicos en formas iguales, pero no idénticas) y, al mismo tiempo, esto es lo que asegura que no podamos justificar el intercambio de una vida humana por otra. Los seres humanos no son entidades fungibles porque cada persona es nueva, y se renueva por sus acciones. Lo “novedoso” en ellos impide que surja un denominador común que pueda actuar como una unidad abstracta de intercambio entre ellos.

9— Nietzsche, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia*, Madrid: Alianza, 2000, p. 52.

10— Arendt, Hannah, *La condición humana*, Barcelona: Paidós, 2005, p. 177.

Sin embargo, en este mundo, la supuesta fungibilidad de los seres humanos y sus acciones es un pre-requisito para la manera en que la economía, la sociedad y el Estado están organizados. El encasillamiento de la plenitud humana en los moldes de ciudadano y extranjero, trabajador y desempleado, consumidor y espectador, es la consecuencia de esta reordenación de la condición humana para actualizar las necesidades de la ley del capital. Las acciones dan paso a la mano de obra, al trabajo, lo que a su vez permite la aparición de una categoría analítica arbitraria equivalente de la equivalencia general de trabajar en el mundo. Las clavijas en las que nos convertimos para encajar en los enchufes de este mundo nos obligan a despojarnos de partes significativas a nuestra humanidad, especialmente de nuestras acciones. Esta es la razón por la que la abstracción del trabajo asalariado —que inserta maliciosamente la fungibilidad en los asuntos humanos y sus relaciones al crear la ilusión de un estándar transaccional como medio para medir a los seres humanos contra los ejes de producción y de tiempo— quebranta la plenitud de toda persona. La estética, debido a su insistencia en la inconmensurabilidad de un acto en contra de cualquier retícula que pretenda equiparar un acto con otro a través de una abstracción formada por la unión del tiempo y del esfuerzo, está en subordinación perpetua ante el imperio del trabajo asalariado.

No estamos afirmando que un recién nacido “reemplace” a un abuelo simplemente porque los años productivos del recién nacido están por delante suyo y los del abuelo a sus espaldas. Del mismo modo, a diferencia de los bienes en general, ninguna obra de arte puede realmente intercambiarse por otra porque, a pesar del mercado artístico, no puede haber una equivalencia funcional entre dos expresiones artísticas. No se puede hacer que una obra de arte haga el “trabajo” de otra, ni tampoco tiene sentido decir que una obra de arte involucra la misma cantidad de “trabajo” que otra. El arte, a pesar de la hiperactividad del mercado, no es fungible debido a su condición ontológica específica como referencia de lo que significa ser humano.

La esclavitud nos parece inhumana precisamente porque presupone el carácter fungible de los seres humanos, y es indiferente a lo que puede ser único, invendible, e imposible de sustituir en cualquier ser humano que sea un esclavo. Un mundo sin arte sólo puede ser posible donde cada hombre se considere esclavizado y donde cada esclavo esté convencido de la eternidad y la infinitud de su esclavitud. Por el contrario, un estado donde los seres

humanos dejen de ser objetos fungibles en cualquier forma para los propósitos de la economía política, sólo es posible a través de la multiplicación de actos que insistan en el agenciamiento único de cada ser humano. Es muy posible que tal estado no se alcance nunca en su totalidad, pero la inserción de cada nueva obra de arte en el mundo nos puede llevar cada vez más cerca en dirección a su realización. La generalización del agenciamiento artístico puede incluso conducir a la desaparición de la figura del artista, pero ese sería un precio menor a pagar por un mundo infinitamente más rico, extraño y alegre, en donde todos nuestros sentidos (tanto los sentidos externos del oído, vista y tacto como los sentidos internos de equilibrio, empatía, atracción y comprensión) se verán muy amplificadas. Es en este sentido que podemos estar de acuerdo con la insistencia de Jacques Rancière acerca del “reparto de lo sensible”<sup>11</sup> como una clave para comprender por qué la estética, incluso cuando va más allá de la política, es inherentemente política. La práctica del arte requiere y exige que el reparto de lo sensible sea una pregunta abierta, que la forma en que vivimos el tiempo, el espacio, el habla y la pertenencia sea maleable ante las siempre nuevas posibilidades abiertas por la acción artística.

Hacer preguntas respecto a la mejor manera en que podemos pasar el tiempo, sobre la calidad de nuestra experiencia del tiempo, sobre lo que puede ser visible en los espacios que nos son comunes, sobre qué se puede decir y quién puede decirlo: estas son las cosas que el arte provoca cuando actúa en el mundo. Y es por eso que, para actuar artísticamente, se debe desafiar constantemente al campo de la política constituida en nombre de todas las cosas que no pueden y no deben ser nombradas.

Un mundo disfuncional se obsesiona con la utilidad. Curiosamente, la utilidad en sí puede volverse disfuncional debido a la perspectiva convencional de tener que tomar decisiones utilitarias entre una gran cantidad que son útiles de manera idéntica, como en un pasillo de un supermercado donde nos enfrentamos a un centenar de formas diferentes de la misma agua mineral. Del mismo modo, un lenguaje político cuya premisa sea la enajenación de los sujetos respecto de su soberanía sobrecompensa su evidente marginación con su

—  
11— Rancière, Jacques, *El reparto de lo sensible: estética y política*, Santiago: LOM Editores, 2009, p. 16.

insistencia acerca de la primacía de la representación política. La bullente revuelta de las masas insurgentes es rápidamente sublimado, con urgencia, apelando a la identidad y la unidad. Es el truco de la política representativa: permutar las ambiciones de los líderes por las aspiraciones y prácticas en nuevas configuraciones posibles de la vida colectiva. La violencia del estado, una vez acabada la revuelta, contra huelguistas, críticos y disidentes confirma este hecho una y otra vez. En tales circunstancias, la libertad de las personas de ser elusivas y no representables es lo más peligroso para los regímenes que busquen perpetuar el circo de su gobierno.

Walter Benjamin apunta, en su notable meditación sobre el narrador, que “es la figura en la que el hombre justo se encuentra a sí mismo.”<sup>12</sup>

El hombre justo encuentra su justicia y sus derechos porque la historia que cuenta sobre sí mismo inserta en el mundo la novedad de su propio ser como un sujeto que actúa, sueña, desea y piensa. Recordamos que Platón desterró a los narradores de su república. Tal vez lo haya hecho porque le preocupaba que los esclavos se reconocieran a sí mismos en los hilos que tejen los narradores, y al hacerlo, se pusieran a imaginar cómo sería actuar a través de sus propios impulsos, capacidades, motivaciones, deseos, opiniones e, incluso, su propio conocimiento. La república tendría que cambiar. Pero para que esto ocurriera, muchas cosas indecibles tendrán que ser escuchadas. En un mundo donde la humanidad de un esclavo, o cualquier ser no-reconocido, no esté cargada por alguna palabra, primero tendrá que hacerse escuchar en el silencio, como una ausencia en una imagen.

Maurice Merleau Ponty escribe, en *Lenguaje indirecto y las voces del silencio*, “¿y si el lenguaje expresa tanto lo que está entre las palabras como las propias palabras? Es decir, tanto lo que “dice” como lo que no “dice”. Y, ¿qué pasaría si, escondido en el lenguaje empírico, hay un lenguaje elevado a una segunda potencia en el que los signos dirigen la vida inasible de los colores, y en el que los significados no se liberan nunca por completo de la cópula de los signos?”

Merleau Ponty continúa en este sentido hasta hacer la notable afirmación de que “el pensamiento político en sí mismo

12— Benjamin, Walter, *Walter Benjamin: Selected Writings, 1935 a 1938*, vol. 3, Bullock, et al. eds., Harvard University Press, 2002, p. 162.

es de este tipo” porque en un momento dado nuestras “tesis” sólo pueden ser “formulaciones esquemáticas” que no pueden acomodar en su interior “el excedente de lo que vivimos por encima de lo que ya se ha dicho.”

Y continúa: “debemos tomar al habla en cuenta desde antes de que se pronuncie, ese fondo silencioso que no cesa de rodearla y sin el cual el habla no diría nada. O, por decirlo de otra manera, hay que descubrir los hilos de silencio con los que se mezcla el habla.”<sup>13</sup>

El verdadero significado político del arte (un asunto más grande que la simple política tal como la conocemos) reside en el hecho de que cada obra de arte viene cargada con sus propias invocaciones, que apuntan hacia una gama de disposiciones posibles, porque propone algo específico y único con referencia al “ser” en sí. Tal acción nos lleva más allá del horizonte de la política hacia cuestiones de ontología; paradójicamente, “por eso es tan urgentemente político”. Lo más político en el mundo es aquello que muestra los límites de la política. Es en este límite que el “ser” busca hacerse valer de una forma que no pueda ser contenida dentro del lenguaje de los arreglos y reordenamientos del poder, dentro del vocabulario de los derechos y los deberes.

Tal como estar con otras personas nos obliga a considerar la calidad del tiempo que pasamos con ellos y a evaluar lo que significaría pasar tiempo sin ellos.

Tal como estar con otra persona nos obliga a pensar en lo que significan la intimidad y la separación, lo suficientemente cerca como para tocar algo o lo suficientemente lejos como para pensar en horizontes o producir torbellinos dentro de nosotros.

Tal como estar con otra persona provoca que pensemos acerca de la forma en que el poder, la atracción, el respeto, el deseo y una serie de otros atributos relacionales fluyen entre nosotros, nos dejan flotar o nos atan.

Tal como estar con otra persona nos hace pensar en la forma en que la vemos, la escuchamos, la tocamos y cómo se siente su peso cuando la abrazamos, así también una obra de arte nos hace considerar nuestros sentidos, juntos o separados. Hace que las cosas sean más afiladas y agudas o romas y suaves. Nos hace pensar en la intensidad del amarillo, la sensación de un acorde menor, el peso de la justicia, el equilibrio de fuerzas, la fricción de deseos contrarios, el choque entre verdades y el regusto de una mentira.

13— Merleau-Ponty, Maurice, *Lenguaje indirecto y las voces del silencio*, Ted Tadvine y Leonard Lawlor (eds.). Evanston: Northwest University Press, 2007, pp. 246, 248 y 282.



Buena parte de la vida cruzamos zonas marcadas por el signo de lo desconocido. No sabemos dónde estamos, no estamos seguros de nuestro destino, incluso no sabemos si llegaremos. A veces, la información que recibimos es de utilidad; a menudo sólo nos desconcierta.

Tal vez, al emprender un viaje así, sería prudente decir, cada vez, junto con el loco de Nietzsche, “mi tiempo no ha llegado, el tremendo evento está todavía en camino, todavía no ha llegado a los oídos de los hombres. Los rayos y los truenos requieren de tiempo. La luz de las estrellas requiere de tiempo; las obras, aunque realizadas, todavía requieren de tiempo para ser vistas y oídas. Esta obra es aún más distante que la estrella más distante y, sin embargo, la han hecho ellos mismos.”<sup>14</sup>

Al igual que una obra hecha a la luz de la estrella más lejana, la acción política, iluminada por la amplitud imaginativa producida por el trabajo de la imaginación, requiere de tiempo e incluso de silencio para desarrollarse. De vez en cuando el arte, como un telescopio, puede ser un medio por el cual se nos hace posible aprehender algo que el “ojo desnudo” de la cognición ordinaria mantendría a una distancia de unos pocos años luz de nosotros. En tales casos, el acto artístico es la lente que transforma la óptica de una situación, al adelantar un deseo, al plegar lo que podría tomar eones en la intensidad de un solo momento de conciencia y de epifanía.

Requiere del tiempo para que pase de una persona a otra, luego a la multitud y después de vuelta a la vida de cada individuo. El arte puede acortar este tiempo, pero no puede eliminarlo. Se necesita tiempo, imaginación y astucia para pasar, en cada caso, de lo sentido, las sensaciones, el pensamiento y lo no dicho, a lo dicho, lo cuestionado, lo respondido, lo decidido y luego a lo hecho. El arte es el patio de recreo donde el deseo de ser más humanos de lo que el mundo nos permite en la actualidad se sigue probando, para ver si nos queda. En este patio, a la luz de estrellas distantes, podemos reconocer al artista como el ángel del excedente, jugando.

---

14— Nietzsche, Friedrich, “La parábola del loco” en *La gaya ciencia*. Madrid: Sarpe, 1984, p. 182.

## Tartamudeos, murmullos, sudor, garabatos y tics

Ser legible es ser leíble. Ser legible es ser una entrada en un libro de contabilidad: una con nombre, lugar, origen, hora, entrada, salida, propósito y, tal vez, un número. Ser legible es ser codificado y contenido. A menudo, cuando se le hace una pregunta incómoda, o se enfrenta a una realidad inquietante, el cuestionado evita responder y se agacha con tartamudeos, murmullos, sudor, garabatos o un tic nervioso. El cuestionado podría no estar mintiendo, pero podría no estar interesado en ofrecer una verdad legible, ya sea para el interrogador o para sus circunstancias.

La insistencia en la legibilidad produce su propia sombra: lo ilegible. Entre la mentira descarada y la verdad desnuda se encuentra la zona de ilegibilidad, el único dominio en el que el acto de interpretación conserva una cierta significación ontológica y epistémica.

Nos leemos unos a otros en busca de señales, no porque seamos opacos, ni necesariamente porque deseemos la opacidad, sino porque nuestros deseos, temores y experiencias aún requieren del aliento vivificador de la traducción. La transparencia que no admite una traducción tampoco requiere de un compromiso.

El árbol de la vida, y por lo tanto del arte, sería estéril si no fuera por el fruto de los malentendidos ocasionales.

### I. Tartamudeos

Dos artistas, Mahmood Farooqui y Danish Husain, cuentan historias en Delhi como parte de un intento de revivir una forma de narrativa tradicional conocida como *Dastangoi* (cuento-habla).<sup>15</sup>

Entre las historias que cuentan hay relatos de personas, incidentes, lugares y hechos conservados en notas y apuntes de los archivos relacionados con la partición del subcontinente indio en 1947. Al contar estas historias su intención es explorar lo que significa estar en equilibrio sobre el guion entre los términos “indio” y “musulmán”, cualquiera que sea el orden en que se lean cuando se encuentran juntos. A veces, este ejercicio toma la forma de una meditación sobre el conflicto entre la vida y el libro donde se registra.

---

15— Para más información sobre el *Dastangoi* puede consultar <http://dastangoi.blogspot.in/>



La partición de la India tenía la intención de dar lugar a una nueva “patria” —Pakistán— para los “indios-musulmanes” que, por supuesto, dejarían de serlo en el momento en el que se trasladaran a Pakistán. El reciente estado indio, sin embargo, mantuvo que la India era la única patria adecuada para los “musulmanes-indios”, quienes son indios tanto como musulmanes. En este tira y afloja sobre cómo el “indio-musulmán” o el “musulmán-indio” podría hacerse legible como sujeto, presente o futuro, de dos países, estaban por ocurrir cosas extrañas.

Una persona que había sido un “musulmán-indio” antes de la partición dejó de ser un “musulmán-indio” en el instante en que se volvió paquistaní. Y al convertirse en pakistaní ya no podría regresar fácilmente a ser un indio. Para el estado indio, Pakistán era el enemigo, y todos los paquistaníes, quienes una vez habían sido indios, se habían convertido en antagonistas reales o potenciales.

Por otra parte, después de una fecha determinada, el estado de Pakistán, la patria de los que hasta entonces habían sido “indios-musulmanes”, ya no estaba dispuesto a aceptar más inmigrantes “musulmanes-indios” provenientes de la India. Empezaban a ser vistos como una carga, como extraños, y en el peor de los casos, como posibles quintacolumnistas de la India en el nuevo Pakistán.

Esto significaba que los “musulmanes-indios” que habían cruzado a Pakistán pero que luego quisieron volver a la India no pudieron hacerlo, los “indios-musulmanes” que se habían quedado en la India pero después quisieron cruzar a Pakistán no pudieron hacerlo tampoco. India no dejaría regresar a los primeros y Pakistán no permitiría ingresar a los segundos. Ambos deseos se convirtieron en obstáculos para los que regían los dos nuevos países. Entonces los “indios-musulmanes” y los “musulmanes-indios” se hallaron a medio camino entre las potencias que reclamaban los términos en cada extremo de los guiones que los unían. Sus vidas y sus reclamos históricos ya no eran vistos como válidos. La legibilidad de la ley que clasificó a las personas como “indios” o “paquistaníes” produjo ahora su propia sombra ilegible: los movimientos de las personas que no encajaban en ninguna de esas categorías y que, por sus acciones y por la articulación de sus deseos, se negaron a “encajar” en la India o en Pakistán, prefiriendo quedarse como *marginalia* obstinadamente ilegible en el despliegue de dos grandiosas narrativas de la nueva nacionalidad.

La performance de Farooqui y Husain, que se desprende de las investigaciones de historiadores como Vazira Fazila-Yacoobali

Zamindar, llega a su punto culminante con la historia de alguien a quien nos gusta llamar el “hombre incontinente”. He aquí su relato:<sup>16</sup>

Había una vez un hombre incontinente. Llamémosle Ghulam Ali. Así es como se le nombra en los archivos y en la correspondencia que rodea su extraña, pero nada peculiar, historia.

A raíz de la partición de la India en 1947, este hombre, al igual que miles de personas, no podía ofrecer una lectura clara y concisa de su propio ser. Aún no había aprendido a ser legible ante sí mismo como un ciudadano de alguna de las dos naciones. Ni la India ni Pakistán pudieron aplacarlo.

Este hombre incontinente quería quedarse en la India, pero fue a buscar a un familiar desaparecido en Pakistán. Mientras que su decisión era sensata, el momento fue malo. Entretenerse buscando a alguien y después quedarse a cuidar a alguien enfermo, el retraso y la confusión significaron que, al cabo de unos meses, se volvió paquistaní. La gente seguía averiguando cómo se deletreaba Pakistán, y cómo distinguirlo de la India. Ghulam Ali se leyó a sí mismo con un tartamudeo. El libro que se convirtió en su pasaporte ya contaba una nueva historia.

Atrapado entre solicitudes, anotaciones y expedientes, Ghulam Ali trató de leerse a sí mismo, a veces como indio, en otras ocasiones como paquistaní. Pero todo lo que podía decir con seguridad era que había aprendido a tocar el timbal en la banda de guerra de la India Británica. “Timbalista” no es una nacionalidad legible. Uno no puede simplemente abrirse camino a punta de rat-a-tat-a-tat a través de dos nuevas naciones en guerra como si fuera un desfile, sobre todo si uno es un soldado ordinario fuera de servicio sin nada propio más que la búsqueda de un familiar desaparecido. Las solicitudes pueden viajar, pero uno se queda en donde se ha inscrito en la historia. Con el tiempo, incluso la inscripción en la expediente —sobrescrita muchas veces— llega a ser tan ilegible como los actos de los viajes que buscaba contener. La legibilidad, cuando se come su propia cola, se digiere a sí misma en la ilegibilidad.

16— Cfr. Fazila, Vazira y Zamindar, Yacoobali, *The Long Partition and the Making of Modern South Asia: Refugees, Boundaries, Histories*. Nueva York: Columbia University Press, 2007.

## II. Murmullos

*Jukti, Takko aar Gappo* (*Argumentos, razones, historias*) es una película bengalí de Ritwik Ghatak, cuya acción transcurre durante la primera oleada de la rebelión maoísta en la India a finales de los años sesenta y principios de los setenta. En el filme, un anciano, Nachiketa —interpretado por el propio Ghatak— se une a un grupo “clandestino” de insurgentes maoístas en el curso de sus excéntricas aventuras picarescas.

Sus conversaciones con uno de sus indulgentes anfitriones, que cubren un amplio periodo histórico, terminan inevitablemente con una confesión: “estoy confundido, joven, ya no comprendo nada”, les dice. Viaja con la banda de rebeldes, y sin embargo todos ellos parecen conformistas en comparación con el despliegue de ambigüedad, torpemente exhibicionista, del anciano. Atrapado en el “fuego cruzado” entre las certezas que ofrece el Estado y los insurgentes, Nachiketa (quien toma su nombre del Nakicheta del *Katha Upanishad*, un practicante de la “vía negativa” —*neti, neti, neti* / no a esto, no a aquello, no a eso otro— que desafiaba a la muerte), resulta un celebrante de la duda murmullosa.

La insistencia de Nachiketa de vivir dentro de su propia confusión tiene, además, otras ramificaciones. Además de una extraña aversión a articular sus pensamientos, también esboza una posición basada en la negativa a ser un informante. Admitir que no es capaz de “entender” es tanto una afirmación de una postura de reticencia deliberada como una admisión tácita de verdadera ignorancia. A menudo, en el curso de las transacciones culturales, se exige al artista, al curador y al crítico ser un “intérprete” de modelos. Esta exigencia está generalmente fundamentada en la suposición de que el lugar, biografía, historia, predicamento, relación o situación que se le pide al “intérprete” traducir está disponible, para él, como una plantilla transparente. Al aferrarse a su confusión, Nachiketa cuestiona el imperativo de esa transparencia.

Con sus mentiras, Nachiketa no ofrece redención ni rechazo. Más bien ofrece una incomprendibilidad vacilante como razón para seguir adelante. Nachiketa “sigue adelante” hasta que finalmente lo arruina el aplomo de los disparos en una de las primeras representaciones del cine indio de un, ahora común, “enfrentamiento”, una forma de contacto entre el Estado y sus sujetos más recalcitrantes que sucede por medio de una bala bien colocada en la cabeza de un insurgente. Un cuerpo que duda es una expansión incómoda de preguntas. Un cuerpo

muerto es una estadística legible en el registro de la policía. La transformación del cuerpo que duda en el cuerpo muerto es otro tipo de traducción, que sucede con demasiada frecuencia. Y aunque la ciencia forense es una forma de leer un cuerpo sin vida, sobre todo cuando busca respuestas bien articuladas, todavía no ha creado su propia ciencia hermenéutica: el tipo de interpretación que se mantiene atenta con las preguntas que siguen acosando a los registros, al igual que el fantasma embrollado de un hombre confundido.

## III. Sudor

Recientemente, un juez en la ciudad occidental india de Pune condenó a una mujer por asesinato. La prueba condenatoria fueron los resultados de un estudio del mapeo de las oscilaciones eléctricas del cerebro (BEOS, por sus siglas en inglés)<sup>17</sup>. Esta técnica, desarrollada por un neurólogo con sede en Bangalore, pretende ser un instrumento eficaz para determinar la culpabilidad criminal a través del mapeo cerebral<sup>18</sup>. La acusada, quien presuntamente habría envenenado a su prometido con arsénico en un McDonald's local, fue sometida a un electroencefalograma. Treinta y dos electrodos fueron colocados en su cráneo mientras escuchaba en silencio una serie de afirmaciones leídas principalmente en primera persona; algunas eran neutrales, como “el cielo es azul”, mientras que otras eran aseveraciones que podían vincularse con la comisión del delito, como “compré arsénico” o “fui a McDonald's.”

A diferencia de otras investigaciones neuronales y técnicas de pronóstico utilizadas en psicología forense, la prueba BEOS no depende de una evaluación de la textura de la piel (como sucede en un detector de mentiras) o de imágenes cerebrales (como cuando se utiliza un “suero de la verdad”) asociadas a declaraciones “verdaderas” o “falsas” del sospechoso en respuesta a una serie de preguntas, hechas a menudo mientras el acusado es sugestionado por medio de una potente intervención farmacológica. La prueba

17— Giridharadas, Anand, “India's use of brain scans in courts dismays critics” en *International Herald Tribune*, 15 de septiembre de 2008.

18— Liang, Lawrence, “...And Nothing but the Truth, So Help Me Science” en *Sarai Reader 07: Frontiers*. Delhi: The Sarai Programme, Centre for the Study of Developing Societies, 2007, pp. 100-110.

BEOS no depende de que el acusado hable, sino de aquello que se supone que será revelado por los colores de su silencio. La prueba “mapea” lo que sucede en el cerebro de la persona acusada cuando “escucha” y no cuando habla. Esta cartografía silenciosa del cerebro divide la corteza cerebral en áreas que corresponden a “conceptos” y “experiencias”. De acuerdo con esta teoría, si el área del cerebro dedicada a la conservación de los datos “experienciales” se ilumina en respuesta a los estímulos relacionados con la escena o los detalles de un crimen, se puede considerar que el sospechoso ha participado efectivamente en el desarrollo de los hechos en cuestión. La prueba considera que el cerebro conserva en su interior una impresión legible del delito, así como un rollo de película contiene una emulsión en la que una escena puede ser impresa a través de la acción de la luz.

La pregunta es, entonces: ¿un sueño, un acto de la imaginación, la respuesta a un asesinato en una película, es una “experiencia” o un “concepto”? Si la vida imaginada se representa indistinguible de la vida de las acciones, entonces todos somos criminales o lo hemos sido al menos en alguna ocasión. Todos hemos experimentado el temor y la adrenalina de la violencia, ya sea en sueños, recuerdos, o al narrar.

¿Qué pasa si no cometimos un asesinato, pero nos obsesionamos con ello? ¿Qué pasa si repasamos en nuestras mentes, una y otra y otra vez, los detalles reales o imaginarios de una conspiración? ¿Seríamos entonces conspiradores o testigos, o ambas cosas, a momentos y al mismo tiempo?

¿Tendría sentido decir que si uno no es una víctima elegible, entonces debe ser un perpetrador legible? ¿Qué sería mejor ser?

#### IV. Garabatos

Al analizar los títulos de propiedad tradicionales y los documentos que codifican los títulos consuetudinarios, uno es atacado por garabatos que dificultan la tarea de leer. La investigación de Solomon Benjamin, un estudioso del urbanismo con sede en Bangalore, consiste en examinar las formas cambiantes para registrar reclamos legales y consuetudinarios a la propiedad de los terrenos.<sup>19</sup>

19— Benjamin, Solomon, “Occupancy Urbanism: Ten Theses” en *Sarai Reader 07: Frontiers*, Delhi: The Sarai Programme, Centre for the Study of Developing Societies, 2007.

El trabajo de Benjamin toma la forma de una serie de digresiones sobre los significados de las firmas y las contrafirmas. Para él, la historia de un título de propiedad o documentos similares se deduce por las marcas y anotaciones que se superponen unas a otras en el papel hasta formar un palimpsesto de reclamaciones —que en algunos casos refuerzan y en otros sobreesen derechos exclusivos— que erigen, desmontan y cambian los límites entre recintos y terrenos. Los reclamos se tocan unos a otros, infectan a otras reclamaciones, se multiplican y proliferan. Las relaciones con la tierra se vuelven a la vez más y menos que relaciones de “propiedad”. Los derechos de posesión se leen contra los reclamos de custodia. El uso, usufructo, usura, la posesión conyugal, las herencias y otros derechos de propiedad se deslizan en las discusiones sobre diferentes tipos de derechos. Los hábitos y la habitación ceden unos ante otros y la delgada tela de la legibilidad legal a menudo sucumbe bajo la espesa capa de tinta sobre tinta sobre tinta en el papel.

Jane Caplan, historiadora de los procesos de información y de las técnicas de identificación, se ha ocupado de la evolución de la firma. Para ella, la firma es un “artefacto equívoco sumido profundamente en el terreno de la legibilidad/ilegibilidad.”<sup>20</sup>

Al citar historiadores que afirmaban que una cursiva ilegible era vista como un signo de nobleza en el siglo XVI, Caplan señala que la “legibilidad” y la caligrafía que la producía estaban estrechamente vinculadas a lo que antes era visto como la “vulgar” actividad comercial de la contabilidad. Este punto de vista cambió por completo en el imperio británico del siglo XIX, cuando la buena escritura pasó a asociarse con la gentileza.

La firma, sin embargo, sigue siendo una excepción al culto de la legibilidad. Incluso ahora, la opinión legal sostiene habitualmente que una firma “normal” es una firma “ilegible”, es decir, que la ilegibilidad es una característica definitoria de la firma, que “no es un fragmento de escritura que tenga la intención de transmitir un significado, sino que es un gráfico, un símbolo o un dispositivo.”<sup>21</sup>

La ilegibilidad, en otras palabras, es marca de individualidad.

20— Caplan, Jane, *Sensor-Census-Censor: Investigating Circuits of Information, Registering Changes of State*, Delhi: The Sarai Programme, Centre for the Study of Developing Societies, 2007.

21— *Ibid.*

Los niños que están aprendiendo a escribir su nombre de manera legible pronto se dan cuenta de que crecer implica transformar un nombre legible en garabatos ilegibles. La consistencia de este garabato ilegible a través del tiempo se convierte en el identificador de la capacidad bien desarrollada de un adulto para representarse a sí mismo sobre el papel.

¿Cómo pueden leerse, si no es dentro de su misma ilegibilidad, los nudos y los garabatos de las relaciones humanas, especialmente mientras se enredan a través de varias generaciones? ¿A qué equivale una lectura “ilegible”? ¿Escuchar una lectura tal será similar a escuchar la glosolalia crujiente del papel envejecido? En tales situaciones de legibilidad universalmente disminuida, las disputas por la tierra a menudo terminaban en largas negociaciones interminables que, en su duración, actuaban como instrumentos tácitos de un compromiso. Así que alguien era dueño, alguien labraba, alguien pastaba, alguien acampaba y alguien vivía, y todos peleaban y todos sentían que estaban en lo correcto y equivocados a la vez.

Hoy, sin embargo, las reclamaciones de propiedad están codificadas con firmas electrónicas. Los códigos de barras no se garabatean uno encima de otro del modo en que las inscripciones entintadas lo hacían. Un terreno ya no es un campo abierto a la interpretación, custodiado por una valla con múltiples huecos y agujeros. Conforme la tierra se comercia a escala global y los reclamos y reclamantes tradicionales se borran en pulcros registros catastrales a partir de fotografías satelitales, la información —y no la habitación— se convierte en la llave de la propiedad. El derecho a la tierra ya no es un litigio que se resuelve mediante la lectura de una capa de tinta bajo otra capa de tinta. En su lugar, lo que resuelve el caso es un fragmento de información protegido por un *firewall*, al que se puede acceder sólo mediante el uso de una contraseña y que sólo es legible para su dueño.

## V. Tics

Los picos dentados de las fluctuaciones del mercado de valores son legibles, al parecer, a los apostadores inteligentes en días buenos. Los tics nerviosos en los rostros de las multitudes que miran embelesados los murales electrónicos que envuelven las fachadas de cristal de las ciudadelas financieras donde se plasman las noticias de la jornada respecto de los

desplazamientos a la alza y a la baja, son un testimonio elocuente de la intensidad afectiva del capital.

Es posible, dicen algunos, leer la desesperación, el escepticismo, la esperanza y la euforia en los glifos que forman esas crestas y valles. Si es así, entonces las noticias respecto de las inversiones son tan sentimentales como los capítulos de una novelucha romántica. La promesa de romance y la esperanza de una eventual recompensa por apuestas de riesgo son los trofeos eventuales que tanto los especuladores como los enamorados se disputan. Sin embargo, cada amante y cada corredor de bolsa es prisionero de un lenguaje privado. Todo hombre (y mujer) que ha apostado por la posibilidad del retorno de un amor o una inversión lo ha hecho a sabiendas de que el objeto de sus atenciones podría ni siquiera oír, no digamos preocuparse por, la intensidad de sus anhelos. ¿Cuántos han desperdiciado sus sueños en Freddie Mac y Fannie Mae, y con qué poca utilidad?

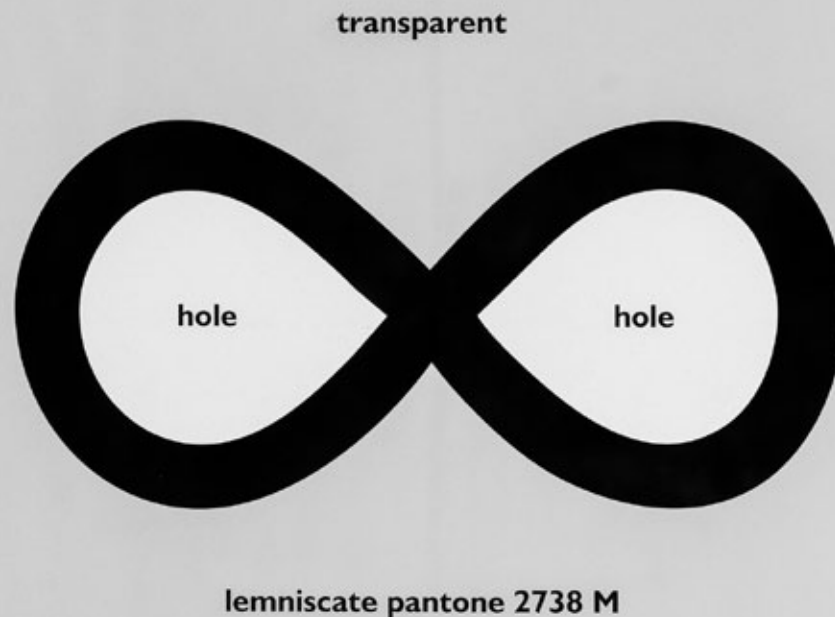
Los poetas sentimentales declaman que “amar es perder”. Los agentes de bolsa adictos ven las pérdidas de algunos como la oportunidad de ganar en el “rebote”. Y así, la victoria y la derrota, perseguir y ser perseguido, se diluyen entre sí de manera que empieza a ser difícil separar las pérdidas de las ganancias. Si la legibilidad de la pérdida consiste en reconocer el estado de estar desposeído, entonces se torna igualmente necesario saber que la pérdida puede dejarnos sin habla. En el silencio yace otra ilegibilidad más aguda. ¿Y quién se atrevería a editar el léxico de una lengua sin palabras con un millón de entradas para sólo dos conjuntos de significados: la esperanza intangible y la desesperación opaca?

# Acerca de la práctica

---

"Diez notas sobre la práctica. Estructuras tercas y filtraciones insistentes en un mundo interconectado" en *DATA Browser 02. Engineering Culture: On 'The Author as (Digital) Producer*, Geoff Cox & Joasia Krysa (eds.), 2005

"El lenguaje de los pájaros: acerca de la investigación y la práctica en el arte" en *Intellectual Birdhouse: Artistic Practice as Research* Florian Dumbois, Claudia Mareis, Ute Meta Bauer, Michael Schwab (eds.), Walther König (Colonia) (31 de julio, 2012)



## Diez notas sobre la práctica. Estructuras tercas y filtraciones insistentes en un mundo interconectado

### I. La figura del artesano

El artesano, desde el umbral exterior de una modernidad incipiente, configura una nueva era y atrae un nuevo espíritu con tipos móviles, plomadas, cinceles, papel, nuevas tintas, colorantes y lentes, y tiene una sensibilidad con espacio para la curiosidad, la exploración, la cooperación, la elegancia, la economía, la utilidad y un respeto por el trabajo de la mano, del ojo y de la mente. El artesano es el formador de tipos móviles, la costurera, el albañil, el carpintero, el tejedor, el calculista, el oculista, el escribano, el panadero, el tintorero, el farmacéutico, la partera, el mecánico y el cocinero: es el antepasado de todos los oficios modernos.

El artesano hace un gesto hacia una nueva era, pero no está muy seguro de tener un lugar en ella. La figura del artesano anticipa tanto al obrero como al artista, ya que sienta la base de la transformación de las ocupaciones (cosas que nos ocupan) en profesiones (institucionalizadas, ubicaciones estructurales dentro de una economía). El artesano media en la transfiguración de las personas en habilidades, de la vida en vida laboral, en capital variable. El artesano es el vehículo que nos trajo al mundo contemporáneo. Es la paciente partera de nuestra noción de un ser autónomo, creativo y reflexivo que aguarda los partos de niños muertos, cuida a los nacidos prematuramente, pesa al recién nacido y corta los cordones que lo atan a un patrimonio antiguo. El artesano nos convierte en lo que somos.

Sin embargo, el artesano no tiene ni el anonimato del zángano, ni el solipsismo híper-individualizado del artista genial. El artesano no carece de un rostro, no es una celebridad; no pertenece en la fábrica ni el salón, sino que trabaja mejor en el estudio, en el taller y en la calle, con aprendices y otros artesanos, haciendo e intercambiando cosas y conocimientos. El artesano no elabora los inventarios producidos en masa que llenan los almacenes, ni los objetos preciosos y únicos que sólo pueden verse en galerías, museos y casas de subastas. Los objetos y servicios que pasan por sus manos antes de salir al mundo no son ubicuos ni raros, así como tampoco buscan valor en la ubicuidad o en la rareza. Los artesanos comercian sobre la base del uso, dentro de comunidades densamente interconectadas de las que el artesano forma parte, y no con en el impulso de especulaciones globales en



rivalidad basadas en el volumen y la volatilidad de las acciones, o en el valor de una firma. A medida que los almacenes y las casas de subastas proliferan, y aplastan al estudio y al taller, el artesano pierde el rumbo. En los márgenes de un incipiente capitalismo industrial, el artesano, aparentemente, se tramita por propia cuenta su salida de la historia, dando paso al zángano y al genio, a las polaridades de la monotonía y de la creatividad, del trabajo y del arte.

## II. Trabajo inmaterial

Debido a la aparición de una nueva economía de propiedad intelectual basada en los frutos de la mano de obra inmaterial, la distinción entre las funciones del trabajador y del artista, en términos estrictamente funcionales, es cada vez más difícil de sostener. Para entender por qué esto es así tenemos que echar un rápido vistazo a las nuevas formas por las que se produce valor, cada vez mayor con frecuencia, en el mundo de hoy.

La combinación de los procesos cibernéticos generalizados, el crecimiento de las economías de escala, las ágiles prácticas de administración que ajustan la producción a la demanda y los informes de estado de inventarios en una línea de montaje dispersa por el mundo, ha provocado que la fabricación de las cosas sea un hecho verdaderamente global. Los coches, los zapatos, la ropa y las medicinas, o cualquier producto para el caso, son elaborados más o menos mediante los mismos procesos, en cualquier lugar. La fabricación de componentes, la investigación y el proceso de diseño, el montaje final y la infraestructura de comercialización ya no tienen que circunscribirse en una sola fábrica o incluso una sola nación o entidad económica regional. El carácter interconectado de la producción industrial contemporánea libera al producto terminado de la necesidad de serle fiel a una sola ubicación. Esto también resulta en una condición cololaria: la multiplicación de las entregas o ediciones (tanto autorizadas como falsificadas) de cualquier línea de productos a escala global. A menudo, los originales y sus imitaciones se hacen en la misma fábrica de explotación. Mientras las cosas se multiplican, más tienden a ser similares tanto en forma como en apariencia, si no ya en función.

Por lo tanto, cuando el capital se vuelve más exitoso que nunca en la configuración de la superficie material del mundo a

su propia imagen, también necesita más que nunca de un sentido de variedad, de un sistema de clasificación que pueda ayudar a ordenar las masas que produce, de tal modo que las cosas no se anulen unas a otras por su equivalencia generativa. Entonces, mientras más se parecen las cosas, mayor es la necesidad de signos distintivos que permitan su adquisición. La importancia dada a la noción de “valor de marca” del cual obtenemos derivados como “velocidad de marca”, “lealtad a la marca” y una multitud de otros usos, están seguidos por el término “marca”, indicativo de esta realidad.

Hoy en día, el valor de un bien radica no sólo en aquello que lo hace cosa lo bastante deseable como para consumirla, como una cápsula perecedera de satisfacción (diferida). El valor de un bien radica especialmente en el aspecto del mismo que lo vuelve imperecedero, eternamente reproducible y disponible por doquier. La información, que destila lo imperecedero, lo reproducible y la ubicuidad en un conjunto condensado de signos, es el verdadero capital de nuestra era. Una mercancía ya no es sólo un objeto que se puede comprar y vender; es también eso dentro del objeto que se puede leer, interpretar y descifrar, de tal manera que cada instancia de descifrado o cifrado también se pueden comprar y vender. Hay dinero en el significado que se oculta en un bien. Un bien comestible también debe ser un bien para pensar, o para experimentar con él en un laboratorio. Este cifrado de valor, la codificación y concentración del capital hasta su forma más densa y más ágil, es lo que entendemos como propiedad intelectual.

¿Qué tan valiosa es la propiedad intelectual? Al tratar de encontrar una respuesta a una pregunta como esta, siempre es educativo echar un vistazo a la base de conocimientos que el capitalismo produce para evaluarse y entenderse a sí mismo. En un trabajo reciente titulado “Evaluando los derechos de propiedad intelectual: en busca de valor de marca en la nueva economía”, el consultor Tony Samuel, del Grupo de Gestión de Activos Intelectuales de PriceWaterhouseCoopers, dice:

Este cambio en la naturaleza de la competencia y en la dinámica de la nueva economía mundial ha dado lugar a que las empresas trasladen sus cadenas de valor de activos tangibles (tales como instalaciones y maquinaria) a activos intangibles (tales como marcas, patentes, derechos de autor y conocimiento aplicado). En particular, las empresas han aprovechado oportunidades en la apertura comercial, utilizando la ventaja competitiva que les



proporcionan las marcas y la tecnología para entrar en mercados distantes. Esto se refleja en el crecimiento en la proporción del valor de capitalización de mercado contra el valor en libros de las compañías en la bolsa de valores. En los EE. UU., esta relación ha aumentado de 1:1 a 5:1 en los últimos veinte años. En el Reino Unido, la proporción es similar, con menos de 30% del valor capitalizado de las 350 empresas FTSE que aparecen en el balance general. Nuestro argumento es que el 70% del valor que resta por asignar reside, en gran medida, en la propiedad intelectual y sin duda en activos intelectuales. Es de notar que los sectores con mayor proporción de capitalización de mercado contra valor en libros dependen en gran medida de los derechos de autor (por ejemplo, el sector de los medios de comunicación), las patentes (tales como las empresas de tecnología y farmacéuticas) y marcas (tales como productos farmacéuticos, alimentos y bebidas, medios y servicios financieros).<sup>1</sup>

El documento continúa con una cita de Alan Shepard, quien fuera el presidente de Grand Metropolitan PLC, un grupo internacional especializado en marcas de alimentos, bebidas y ventas al por menor que se fusionó con Guinness en 1997 para formar Diageo, una corporación que hoy controla marcas tan diversas como Smirnoff y Burger King.

Las marcas son el núcleo de nuestro negocio. Podríamos, si así lo deseáramos, subcontratar la totalidad de la producción, distribución, ventas y funciones de servicio y, siempre que conservemos la propiedad de nuestras marcas, seguiríamos siendo exitosos y rentables. Son nuestras marcas las que nos proporcionan las ganancias de hoy y las que nos garantizan beneficios en el futuro.

Si nos hemos extendido un poco en torno a las marcas se debe a la forma en que las marcas pueblan nuestro paisaje visual. Si un paisajista volviera a nacer e intentara representar un tramo del paisaje urbano, sería conveniente que tuviera de su lado a un abogado inteligente de propiedad intelectual. No obstante, lo que es cierto acerca de las marcas es igualmente cierto para otras

1— Samuel, Tony y PriceWaterhouseCoopers' Intellectual Asset Management Group, *Evaluating IP Rights: In Search of Brand Value in the New Economy* <http://www.pwcglobal.com/Extweb/service.nsf/docid/210123EF9AEBAC1885256B96003428C6>

formas de activos intangibles, o propiedad intelectual, que van de la música a las imágenes, pasando por el software.

El régimen jurídico de la propiedad intelectual está tratando de abarcar tanto como le sea posible de todas las transacciones culturales y procesos de producción. Todos los esfuerzos que se hagan para crear o siquiera comprender el arte tendrán que llegar a un acuerdo, tarde o temprano, con las implicaciones de este control generalizado, y los abogados de propiedad intelectual sin duda ejercerán una influencia “curatorial” considerable en la medida en que los encuentros artísticos, museos y galerías les presenten artistas, proyectos, propuestas y adquisiciones como una cuestión de rutina.

Estos “abogado-curadores” garantizarán sin duda que las instituciones y eventos artísticos no se vuelvan responsables por posibles y potenciales “violaciones a la propiedad intelectual” que el artista, curador, teórico, escritor o practicante pueda o no estar consciente de haber inscrito en su trabajo.

### III. El obrero como artista

¿Cuáles son las implicaciones de este escenario? El obrero del siglo XXI, que tiene que sobrevivir en un mercado que coloca el máximo valor en la elaboración de signos, encuentra que sus herramientas, su mano de obra y sus habilidades tienen todas que ver con diversos grados de agenciamiento creativo, interpretativo y performativo. El obrero pule marcas, esculpe datos, desentierra significados y labra líneas de código. La verdadera fábrica mundial es una red de procesos neuronales, no menos material que los altos hornos y chimeneas de las fábricas y el capitalismo industrial. El obrero del siglo XXI es también un intérprete, un creador de valor a partir de significados. En el curso de un día de trabajo el obrero crea, investiga e interpreta, de tal suerte que merecería ser considerado un artista o un investigador, si por “artista” o “investigador” entendemos una persona que crea sentido y produce conocimientos.

Nada ilustra esto mejor que las condiciones de los obreros en industrias habilitadas por la tecnología de la información, como los *call centers* y el *outsourcing* remoto de datos, que han allanado el camino para que se forme una nueva matriz internacional de trabajo, y que han dado un giro repentino a la realidad de lo que llamamos globalización. En una instalación reciente titulada *A/S/L*

(*Edad/Género/Ubicación* por sus siglas en inglés)<sup>2</sup>, nos centramos en la dimensión performativa en la vida de los trabajadores de los *call centers*.

### *El trabajador de un call center y su mundo*<sup>3</sup>

Una trabajadora de un *call center* en un suburbio de Delhi, la ciudad en la que vivimos, finge un acento californiano mientras persigue por teléfono a un deudor moroso en un barrio pobre de Los Ángeles. Lo amenaza y lo engatusa. Lo asusta, se le mete por debajo de la piel porque tiene miedo de que el deudor no aceptará saldar su deuda, y que ello se traducirá en un recorte en su salario. A varias latitudes de distancia, ella tiene una ventana abierta en su pantalla donde puede consultar el estado del tiempo en el patio trasero del deudor, su historial crediticio, su historial de empleo y su expediente penitenciario. La piel de la trabajadora es más oscura que la del deudor, pero su voz ha sido entrenada para sonar más blanca por teléfono. La noche de ella es el día de él. Es una agente remota con un talento para la suplantación de identidades en la industria habilitada por las TI en la India. Nunca se le pagan las horas extra que deja en el trabajo. El deudor fue despedido hace unos meses y no ha sido capaz de resolver su situación. Por eso ella lo llama a nombre de la empresa para la cual trabaja. El deudor vive en un vecindario tercermundista en una ciudad del primer mundo; ella trabaja en una zona de libre comercio en un país del tercer mundo. Ninguno conoce al otro, excepto que uno es el “caso” y la otra la “agente”. La

2— *A/S/L*: Vídeo, texto e instalación sonora de Raqs Media Collective que juxtapone los protocolos de comunicación interpersonal, el trabajo en línea, la externalización de datos y la elaboración/desmantelamiento del agenciamiento a distancia en la “nueva” economía. Presentado en la exposición *Geography and the Politics of Mobility*, curaduría de Ursula Biemann para la Fundación Generali, Viena (enero—abril de 2003). <http://www.absolutearts.com/artsnews/2003/01/17/30667.html> [http://foundation.generali.at/exhibit/2003\\_1\\_geo\\_indexe.htm](http://foundation.generali.at/exhibit/2003_1_geo_indexe.htm)

3— Raqs Media Collective, “Call Center Calling: Technology, Network and Location” en *Sarai Reader 03: Shaping Technologies*, febrero de 2003. [http://www.sarai.net/journal/03pdf/177\\_183\\_raqsmediac.pdf](http://www.sarai.net/journal/03pdf/177_183_raqsmediac.pdf)  
Para saber más acerca de la industria de *call centers* en la India, vea: Marcos Landler, “Hi, I’m in Bangalore (but I Dare Not Tell)”, *New York Times*, 21 de marzo de 2001: <http://www.nytimes.com/2001/03/21/technology/21CALL.html>  
India Calling. Un informe sobre los *call centers* en la India: <http://www.researchandmarkets.com/reports/2387/>

conversación entre ellos es una negación de sus realidades y una afirmación de sus muchas identidades, cada una con sus propias verdades, todas a la vez.

Para este tipo de trabajo es de central importancia el proceso de imaginar, comprender e invocar un mundo, una mimesis, una proyección y verosimilitud, así como de desplegar hábilmente una combinación de realidad y representación. Ya hemos planteado la necesidad crítica de este artificio para trabajar (en términos de crear una impresión de proximidad que suprima la realidad de la distancia), para que la red del capitalismo global pueda sostenerse a sí mismo día a día. Pero lo que nos gustaría destacar aquí es el papel crucial que una determinada cantidad de habilidad “imaginativa” y una combinación de conocimiento, dominio del lenguaje, elocuencia, destreza tecnológica y performatividad juegan en hacer que esta forma de trabajo sea productiva y eficiente a escala mundial.

### IV. Marginalia

A veces, los umbrales heurísticos más significativos están escondidos en los márgenes del mundo contemporáneo. Mientras que las metanarrativas de la guerra, la globalización, los desastres, las pandemias y los espectáculos tecnológicos acaparan los titulares, el mundo puede estar cambiando en sus márgenes de manera significativa, aunque no reconocida, como un glaciar incipiente que hace su camino, poco a poco, a través de un paraje desamparado. Estas realidades pueden estar relacionadas con el simple hecho de que la gente esté en movimiento, con los mecanismos improvisados de supervivencia que de pronto abren nuevas posibilidades, y con el modo en que pasan entre continentes algunos hechos y concepciones que tienen que ver con actos cotidianos para hacer frente al mundo.

Aquí, el margen no es tanto una ubicación (tal que sea periférico a un centro asumido) como una figura que denota un tipo o grado específico de atención. En este sentido, una figura puede estar ubicada en el corazón mismo de la realidad de la que hablamos, y aun así ser marginal ya que no cruza un cierto umbral de baja visibilidad y poca atención, o porque es percibida como residual para los procesos primarios de la realidad. La trabajadora del *call center* podrá estar en el centro de la economía mundial actual, pero es apenas visible como actor o agente. En

este sentido, para ser marginal no es necesario estar “lejos de la acción” o “alejado” o de cualquier modo distante del centro del mundo tal como es hoy.

El margen tiene su propio campo de imagen. Y es a este campo de imagen que nos volvemos para excavar o improvisar algunos recursos por práctica. Una especialización artesanal de menor importancia, relativa a la iluminación de manuscritos medievales, era el dibujo y la inscripción de lo que se ha llamado las *marginalia*<sup>4</sup>. Los “marginalistas” (que eran generalmente aprendices de escribas) inscribían figuras que a menudo ilustraban la sabiduría profana, proverbios populares, figuras burlescas y alusiones fantásticas o alegóricas que de vez en vez construían una contra-narrativa al cuerpo principal del texto maestro, pero que, más a menudo, actuaban como *exempla*: ayudas a la concepción y al pensamiento (y, a veces, como provocaciones involuntarias para ideas heréticas).

Es aquí, en estas iluminaciones marginales, que la gente común —labradores, campesinos, mendigos, prostitutas y ladrones— solían hacer su aparición, construyendo un universo paralelo a aquel que normalmente estaba poblado por reyes, aristócratas, héroes, monstruos, ángeles, profetas y teólogos. Gran parte de nuestro conocimiento de cómo se veían las personas en el mundo medieval proviene de los detalles que encontramos en las *marginalia* de los manuscritos. Estos márgenes son un catálogo de lo real, en la medida en que inscriben aquello que es nominalmente invisible. Sería interesante pensar, por ejemplo, en la increíble riqueza de detalles de las vestimentas, actitudes, tipos sociales y conductas que podemos hallar en las pinturas de Hieronymus Bosch o Pierre Brueghel como *marginalia* amplificadas. Es con alguna fidelidad a este ideal artesanal de usar las *marginalia* como ejemplos que nos gustaría ofrecer al lector una pequeña galería de figuras contemporáneas marginales.

## V. Cinco figuras a considerar

Estas figuras son como anotaciones importantes al texto de las realidades presentes y como formas de salir de los dilemas a los

4— Otwell, Andrew, “Medieval Manuscript Marginalia and Proverbs”, 1995. <http://www.heyotwell.com/work/arhistory/marginalia.html>

que nos hemos enfrentado en nuestras percepciones del mundo; a ellas nos encontramos volviendo repetidamente en nuestra práctica, como imágenes, como puntos de referencia y como figuras del pensamiento, como si fueran íconos profanos para la meditación. Creemos que estas figuras —cada una a su manera— hablan de la difícil situación que enfrenta un practicante contemporáneo.

### *Figura uno: El extranjero navega en un barco en el mar*

Un barco cambia de rumbo en el mar y sale momentáneamente del alcance del radar de un buque cercano de la guardia costera. En la bodega, de contrabando, la carga son personas que huyen de la guerra, o de las secuelas de la guerra, o de la quinta mala cosecha al hilo, o de una presa que inundó el valle donde habitaban, o de la falta de seguridad social frente al desempleo, o de un gobierno que de repente se sintió ofendido por la forma en que escriben sus nombres. Ellos repasan mentalmente los contornos de una costa desconocida, practican la pronunciación de puertos con nombres extraños a su lengua. Su mapa del mundo se contornea con puertos seguros y puestos fronterizos peligrosos, lugares para desembarcar, transitar y refugiarse, en cualquier lugar y en todas partes, marcados y anotados en tinta azul. Una lección de geografía aprendida en la Universidad Internacional del Exilio.

### *Figura dos: El ocupante construye un refugio de lona*

Con tan sólo lona, cuerda, algunos bidones grandes de plástico, cajas de madera, largas varas de bambú seco y ojos rápidos y hábiles manos, se crea un nuevo hogar. Un migrante se apodera de un pedazo de tierra baldía, marcada “Propiedad del Estado”, en la ciudad. Luego viene la parte difícil: la búsqueda de documentos, la guerrilla para conseguir un poco de electricidad, un poco de agua, un retraso en la fecha de la demolición, por algunas sobras de legalidad, algunos hilos sueltos de ciudadanía. Hay que aprender un nuevo acento, asumir un nuevo nombre, inventar una o varias nuevas historias que podrían ganarle a uno una tarjeta de racionamiento, o un aviso de desalojo pospuesto. El asentamiento crece de exponencialmente en Río de Janeiro, en Delhi, en Bagdad, y crea la sombra de la república global de los no-tan ciudadanos, con todavía-no pasaportes y no-ahí direcciones.

### **Figura tres: El pirata electrónico quema un CD**

Una choza de doce metros cuadrados sita en un suburbio de clase obrera al noreste de Delhi es un núcleo comercial de la industria global del entretenimiento. Aquí, unas pocas computadoras ensambladas, una grabadora de CDs de marca falsa hecha en Corea y algún software pirata chino en manos de algunos jóvenes desempleados, o “inempleables”, vueltos empresarios de los medios, transforman la última superproducción de Hollywood o Bollywood en algo que usted podría ver en una tienda de té de camino al trabajo. Así es como los medios se encuentran con su público extendido. El medio deja de existir como mercancía exclusiva y vuelve a la vida como otra cosa. Y entonces, como el Espíritu Santo, el medio no cobra ya una suma exorbitante para entregarle un poco de gracia a aquellos que buscan sus favores fugaces. La piratería electrónica es el flujo de energía entre un producto encadenado y un pixel liberado que provoca una nueva comunión, un *samizdat* de la canción y el baile espectaculares.

### **Figura cuatro: La red de hackers libera al software**

Una comunidad de programadores dispersos por todo el mundo alimenta un *corpus* creciente de software y conocimiento, un conjunto de bienes comunes digitales que no está limitado por controles de propiedad. Una red de *hackers* armados con nada más que líneas telefónicas, módems, cuentas de Internet y computadoras personales, inauguran una insubordinación global silenciosa al negarse a permitir que tanto código, como música, textos, matemáticas e imágenes sean cualquier cosa salvo disponibles para su descarga, transformación y distribución. La libertad se alimenta al compartir tiempo, recursos informáticos y conocimientos de tal forma que beneficia tanto a los creadores del software como a un público más amplio que comienza a intercambiar música y compartir archivos multimedia en medida tal que hace que las grandes corporaciones dedicadas a la información y al entretenimiento deban revisar nerviosamente sus hojas de cálculo. Las empresas lanzan a sus abogados contra los *hackers* y organizan el desfile de las Tropas de Choque de la Propiedad Intelectual, pero nada puede apagar ya la constante erosión del copyright.

### **Figura cinco: Los obreros protegen a las máquinas en una fábrica ocupada**

Las costureras de la fábrica de ropa Brukman en Buenos Aires<sup>5</sup> protegen sus equipos de trabajo contra una multitud de policías que tiene la intención de romperlos. El poder del Estado argentino provoca un perverso incidente neo-ludita, en el que los trabajadores son atacados mientras tratan de evitar que sus máquinas sean destruidas. La fábrica Brukman es una “fábrica ocupada” por sus trabajadores, una de las muchas que han dado sostén a una nueva estructura social y económica paralela basada en la autorregulación y el libre intercambio de bienes y servicios al margen de una economía monetaria fallida: una característica común del modo en que los obreros en Argentina hacen frente a la crisis económica en curso. Al dar la vuelta a la retórica y las tácticas de protesta de la clase obrera, las costureras de la fábrica Brukman luchan no por retirar su mano de obra del ciclo productivo, sino para proteger lo que producen, y para defender su capacidad de ser productoras, aunque estén fuera del circuito deseado por el capital.

## **VI. Transgresiones significativas**

Estos cinco transgresores, un *pentaculum marginalia*, nos pueden ayudar a pensar acerca de lo que un practicante puede necesitar para entender si desea recuperar un cierto sentido de agenciamiento. En términos sencillos, tendría que aprender, de los migrantes, a romper fronteras y seguir adelante; de los ocupantes, a mantener su postura y permanecer en el mismo sitio; del pirata, a colocarse a sí mismo como un eslabón en la ágil red de reproducción, distribución e intercambio; del *hacker*, a compartir conocimientos y ampliar el bien común de las ideas; y de los trabajadores que ocupan la fábrica, a seguir siendo productivos de manera autónoma.

El primer imperativo, el de cruzar fronteras, se traduce como el escepticismo hacia la retórica de las identidades limitadas, y se relaciona con el papel del practicante como un “jornalero”, como

5— Klein, Naomi. “Argentina’s Luddite Rulers: Workers in the Occupied Factories Have a Different Vision: Smash Machines” en *Dissident Voice*, (25 de abril de 2003) [http://www.dissidentvoice.org/Articles4/Klein\\_Argentina.htm](http://www.dissidentvoice.org/Articles4/Klein_Argentina.htm)

un ambulante que traza los mapas de un mundo alternativo a partir de sus viajes. El segundo, el de construir un refugio contra el viento y marea de la ley, insiste en una práctica que se ubica en el espacio y, arraigada en la experiencia, se aloja en “algún lugar” concreto bajo sus propios términos y no bajo los de los poderes fácticos que gobiernan los espacios. Es esta frágil insistencia en la estabilidad provisional lo que permite viajar mientras se trazan las rutas y los lugares de descanso entre los distintos destinos. El tercer imperativo, el de crear una red fértil para la reproducción de materiales culturales, es un reconocimiento a la fuerza de la ubicuidad, o propagar ideas e información como un virus a través de un sistema. El cuarto imperativo, el de insistir en la libertad del conocimiento fuera de los controles propietarios, es una declaración acerca de la finalidad de la producción —garantizar un mayor placer y comprensión sin crear divisiones basadas en la propiedad—, y está empatado con el quinto imperativo: tener un compromiso para seguir produciendo con autonomía y dignidad.

Tomados en conjunto, estos cinco *exempla* constituyen una ética de la alteridad radical ante las normas prevalecientes sin la sobrecarga retórica que un término como “resistencia” parece acarrear invariablemente. También son el mapa de una realidad diferente de la “globalización”: no la expansión incesante y rapaz del capitalismo, sino el imperativo igualmente incesante que hace que las personas atraviesen las líneas que supuestamente deben circunscribir y representar los actos cotidianos de insubordinación que se han vuelto necesarios para su supervivencia. Es importante mirar desde abajo a esta globalización subalterna que está ocurriendo en todas partes y que es quizás menos comprendida que el impulso expansionista secular del capitalismo, que es a lo que se refiere generalmente el término “globalización”. Este fenómeno encarna diferentes voluntades frente a la globalidad y una plétora de imaginarios mundiales que a menudo se hallan enfrentados a la dominante retórica de la globalización corporativa. El emigrante ilegal, el invasor urbano, el pirata electrónico, el *hacker* y las costureras de la fábrica Brukman de Buenos Aires no son, en realidad, las imágenes más glamorosas de la resistencia encarnada. Actúan, en todo caso, a partir del cálculo de probabilidades de supervivencia y el interés propio, que tiene poco que ver con el deseo de “resistir” o de transformar el mundo. Y, sin embargo, a su manera, desequilibran, socavan y desestabilizan las estructuras establecidas de las fronteras y los límites, de los

planes de expansión metropolitana y el aparato de las relaciones de propiedad intelectual, y de un mecanismo de producción que despoja al productor de su agenciamiento. Si examinamos la arquitectura del momento contemporáneo y las figuras que hemos descrito, no toma mucho tiempo distinguir cinco pilares gigantes e importantes:

- (1) La consolidación, rediseño y la protección de límites.
- (2) Los grandes proyectos de planificación y renovación urbana.
- (3) El deseo de proteger la información como el último gran recurso que le queda por explotar al capitalismo, que es de lo que se trata la propiedad intelectual.
- (4) El control de la producción del conocimiento y de la cultura.
- (5) La negación del agenciamiento para el productor.

La emigración ilegal, la invasión urbana, el asalto a los regímenes de propiedad intelectual por cualquier medio disponible, la piratería y la ocupación de los lugares de producción por sus productores, cada uno de los cuales implica la acumulación diaria, no organizada y voluntaria de los actos de millones de personas en todo el mundo —a menudo con gran riesgo para sí mismos— son la parte más vulnerable de esta realidad presente. Pero, ¿cómo podemos comenzar a considerar y a entender las figuras globales del extranjero, el invasor, el pirata, el *hacker* y el trabajador que defiende su máquina?

## VII. El capital y su residuo

Lo primero a considerar es el hecho de que la mayoría de estos actos de transgresión se inscriben en el corazón mismo de las estructuras establecidas por las personas situadas en los márgenes extremos. La marginalidad de algunas de estas figuras es una función de su estado como el “residuo” del monstruo imparables del capitalismo global. Por “residuo” nos referimos a aquellos elementos del mundo que, después de estar envueltos por los procesos del capital, se convirtieron en “despojos” o “sobras”, abandonados o incluso desechados.

El capital transforma las antiguas formas de trabajo y modos de vida en aquellos que le son útiles en el momento, o aquellos que no tienen ninguna función y por tanto son prescindibles. Por lo tanto uno se encuentra ante la paradoja de una fábrica nueva, que en lugar de crear nuevos puestos de trabajo a menudo convierte en “inempleables” a las personas que viven a su alrededor; la de una



presa nueva, que en lugar de proporcionar aguas para el riego, es causa de un millón de desplazados; la de una nueva carretera que destruye los caminos comunes, haciendo que el desplazamiento sea más, y no menos, difícil para las personas y las comunidades que atraviesa. En otras ocasiones, como un deportista con una lesión que ya no tiene un lugar en el equipo, una fábrica que cierra asegura que el lugar donde se encuentra deje de ser un destino. Y, así, los obreros tienen que asegurarse de que se mantenga abierta y funcionando con el fin de que tengan un lugar para estar en el mundo.

¿Qué pasa con la gente de los lugares que caen fuera del mapa? ¿A dónde van? Son obligados, por supuesto, a ir en busca del mapa que los ha abandonado. Pero cuando dejan todo atrás y se adentran en una nueva vida no están completamente solos. Van con la red de historias de otros viajes y transgresiones, y son capaces en cualquier momento de desplegar el insistente conocimiento privilegiado y ubicuo del mundo interconectado actual.

### *La filtración en la red*

¿Cómo funciona esta red, y cómo se da a conocer en nuestra conciencia? Nos gusta pensar en esto como si fuera una filtración, que entendemos como la acción de muchas corrientes de material fluido que se cuelan en una estructura estable, entrando y difundiendo a través de ella por los poros, hasta que se convierte en parte de la estructura —tanto en términos de su superficie como, a medida que continúa su paso, de su núcleo— para desagregar gradualmente su solidez. Desmenuzarlo con el tiempo, gracias a la humedad. En un sentido más amplio, la filtración puede ser concebida como aquellos actos que se cuelan por los poros de las superficies exteriores de las estructuras hasta los huecos disponibles dentro de ella, y cuya acción resulta en un debilitamiento de la estructura misma. Inicialmente, el proceso es invisible, pero luego empieza lentamente a brotar moho y se habitúa a los desfiguros: esto provoca ansiedad acerca de la fuerza y la durabilidad de la estructura.

Por sí misma, la filtración no es una forma alternativa —necesita de la estructura para convertirse en lo que es—, pero crea nuevas condiciones en las que las estructuras se vuelven frágiles y resultan difíciles de sostener. Permite la reproducción de una imaginación alternativa, y así comenzamos a ver caras

y patrones en la pared que van cambiando a medida que se asientan los reflujos de la infiltración.

En un mundo interconectado hay muchos actos de filtración, algunos de los cuales ya hemos descrito. Estos desestabilizan la estructura sin reclamos. Así, el invasor redefine la ciudad, incluso mientras necesita de la ciudad para sobrevivir. El intruso altera la frontera cruzándola, la vacía de sentido, y sin embargo la hace presente en todas partes —incluso en el corazón de la ciudad—, de manera que cada ciudadano se convierte en sospechoso de ser extranjero y se erosiona silenciosamente el pacto de ciudadanía que sustenta al Estado. El pirata hace imposible distinguir entre lo oficial y su copia no autorizada, al tiempo que difunde información y cultura, y devalúa la propiedad intelectual. La filtración complica la norma al inducir cambios estructurales invisibles que se acumulan con el tiempo.

Es crucial para el concepto de la filtración que los actos individuales de insubordinación no se desarraiguen de la experiencia original. Tienen que permanecer incrustados en el contexto más amplio para tener sentido. Y este contexto más amplio es uno interconectado, un contexto en el que el movimiento incesante entre los nodos es fundamental.

### **VIII. Un problema para la historia de la red**

Pero, ¿cómo se puede entender la historia de esta red? En gran medida, esto se hace difícil por el hecho de que existe una “asimetría de la ignorancia” acerca del mundo. Todos somos ignorantes del mundo de diferentes maneras y en diferentes grados. Y esa es una de las razones por las cuales la “red” se oscurece en un momento u otro. Esto es lo que causa que surjan las redes globales que, no obstante, ignoran las realidades de grandes partes del mundo, porque nadie tiene los medios para hablar de esas partes y nadie sabe si existen personas que en aquellas partes que puedan siquiera hablarle al mundo en el lenguaje de la red. Así, en el mejor de los casos, el lenguaje de la red a menudo se mantiene como un dialecto local, móvil.

Un profesional de los medios o un trabajador cultural de la India, por ejemplo, con toda probabilidad está mejor versado en la historia de Europa que lo que una persona similar en Europa conoce sobre la India. Este es un hecho engendrado por el colonialismo que ha dejado a algunas sociedades empobrecidas en todo aspecto



menos en una aprehensión de la realidad que es necesariamente global. El historiador Dipesh Chakrabarty nos recuerda:

En lo que concierne al discurso académico de la historia, “Europa” sigue siendo el tema teórico soberano de todas las historias, incluyendo las que llamamos “india”, “china”, “keniana”, y así sucesivamente. Hay una forma peculiar en la que todas estas otras historias tienden a volverse variaciones de una narrativa maestra que podría llamarse “la historia de Europa”.<sup>6</sup>

Pero este mismo hecho, si se mira desde un punto de vista europeo, puede provocar miopía, una incapacidad de ver otra cosa que no sea la narrativa maestra representacional de la historia europea que moldea el mundo. El resto del mundo es, por lo tanto, a menudo una copia que busca aproximarse al original. Todo esto para decir: no sólo tenemos perspectivas incompletas, sino que esta asimetría provoca una incapacidad para ver la cara en la pared, el patrón interesante producido por la filtración. Podemos habitar dentro de la ansiedad, incluso ser la fuente y el *locus* de la desestabilización y reconocer la desfiguración, pero la conceptualización de los posibles imaginarios alternativos todavía puede continuar eludiéndonos.

## IX. Hacia un modelo enactivo de práctica

En un libro reciente sobre neuropolítica<sup>7</sup> encontramos un experimento que ahora se considera clásico en los estudios de percepción (el experimento de Held y Heims), que ahora podría darnos una interesante dirección a seguir.

Dos camadas de gatitos son criadas en la oscuridad durante algún tiempo y después se exponen a la luz bajo dos conjuntos de condiciones diferentes. Al primer grupo se le permite moverse en su campo visual e interactuar con las cosas que vean como hacen los gatitos: oler, tocar, probar a qué se pueden trepar y averiguar dónde están los mejores lugares para dormir. Los gatitos

6— Chakrabarty, Dipesh, “Postcoloniality and the Artifice of History: Who Speaks for ‘Indian’ Pasts,” en *Representations*, núm. 37 (Invierno, 1992).

7— Connolly, William E., “Neuropolitics: Thinking, Culture, Speed,” en *Theory out of Bounds*, núm. 23. Universidad de Minnesota, 2002.

del segundo grupo (a pesar de que son colocados en el mismo ambiente) son llevados de un lado a otro en cestas en vez de que se les permita explorar el espacio por sí solos, y por lo tanto no son capaces de interactuar con todos sus sentidos y por su propia voluntad.

Los dos grupos de gatitos se desarrollan de maneras muy distintas. Cuando los liberan, después de unas semanas de este tratamiento, los miembros del primer grupo de gatitos se comportan con normalidad, pero los que habían sido llevados a todos lados en cestas se comportan como si fueran ciegos: chocaban con los objetos y se caían en cualquier parte. Es claro que la libertad que tuvo el primer grupo para experimentar el ambiente de una manera holística es fundamental para su capacidad de percibirlo.

¿Cuál es el significado de esto? Dentro de la neurociencia tales experimentos han servido para distanciar a los neurocientíficos y científicos cognitivos de los modelos de representación de la mente y enfocarlos hacia un modelo de percepción “enactivo” en los que los objetos no se perciben simplemente como abstracciones visuales, sino a través de un proceso experiencial en el que la información recibida por este sentido está “interconectada” con la de todos los demás. En otras palabras, la vista está profundamente incorporada en los procesos vitales, y es crucial para nuestra capacidad de ver que compensemos las representaciones que procesamos con los resultados de las experiencias con las que nos enfrentamos. Necesitamos saber qué es lo que sucede cuando damos un paso, nos topamos con alguien, nos sobresalta un ruido fuerte, nos cruzamos con un desconocido, una cara enojada o amistosa, una pistola o una jarra con leche.

En cierto sentido, esto significa un encuentro de tres etapas que atribuimos al practicante y su mundo. En primer lugar, un reconocimiento del hecho de que algunas instancias de las prácticas artísticas pueden ser vistas como contiguas al “vecindario” de las prácticas marginales encarnadas por las figuras de los cinco transgresores. En segundo lugar, que “verse” a sí mismo como un practicante y comprender las potencialidades latentes de la propia práctica, podría involucrar también escuchar los modos en los que cada una de las cinco figuras transgresoras se enfrenta al mundo. Por último, que lo que uno deduce de cada instancia de la transgresión puede integrarse en una práctica que se constituye como un conjunto

de actitudes, formas de pensar y hacer, que encarna (o recupera) el agenciamiento creativo en un mundo interconectado.

A nosotros esto nos ayuda a pensar en la importancia de reconocer la particularidad de cada encuentro que el practicante atestigua o provoca, sin perder de vista la red extendida, la “vecindad” de las prácticas. Es sólo cuando distinguimos las particularidades que somos capaces de ver que dos o más instancias particulares se conectan entre sí. Como residuos que buscan sentido en otras experiencias residuales, o como actos de la filtración en los que el flujo de materiales de un poro a otro acaba por conectar dos nodos en la red, por la fuerza bruta de la gravedad. Lo que se vuelve importante aquí son los gradientes de flujo, la tensión superficial de dichos encuentros de flujo y la distancia que el flujo atraviesa, y no la intención del flujo en sí. Las intenciones y las resistencias pueden ser imputadas, pero al final tienen poco que ver con los movimientos reales que suceden dentro de la red.

## **X. La práctica artística y los protocolos de conversación en red**

¿Qué tienen que ver el arte y la práctica artística con todo esto? ¿Qué gana el practicante con una comprensión del arraigo interactivo en un mundo interconectado? Podríamos argumentar que la diversidad de prácticas que ahora habitan los espacios del arte necesita ser capaz de reconocer los patrones en la filtración, de ver las conexiones entre los diferentes aspectos de una realidad en red.

Para ello, el practicante probablemente tiene que inventar, o descubrir, protocolos de conversación entre sitios, a través de diferentes historias de localidad en la red; inventar protocolos para construir y compartir recursos; crear estructuras dentro de las estructuras y redes dentro de redes. Tendrá que llegar a mecanismos de acuerdos flexibles acerca de cómo diferentes instancias de “enacción” pueden compartir un espacio semántico contiguo. Y a medida que descubrimos estos “protocolos”, sus diferentes resonancias éticas, afectivas y cognitivas entrarán inmediatamente en la ecuación. Podemos entonces comenzar a pensar en la práctica artística como enacción a modo de proceso, como elementos en una interacción o conversación dentro de una red.

Para que los actos de la filtración se conecten para formar nuevos patrones, se tendrán que iniciar muchas nuevas

conversaciones y unos dialectos móviles tendrán que codearse con otros para crear nuevos criollos en red. Tal vez la práctica del arte en una realidad interconectada puede aspirar, en sí misma, a crear las desfiguraciones en la pared, a inducir ansiedades en la estructura, incluso mientras que hace posible la lectura de la cara en la mancha difusa, el descubrimiento fortuito de un patrón interesante, o un conjunto de patrones, y sus posibles alteridades.

# El lenguaje de los pájaros: Acerca de la investigación y la práctica en el arte

## I. Hombre-pájaro

Las aves tienen alas en sus cuerpos. Los seres humanos tienen mentes aladas. Tal como el pájaro en vuelo que piensa que su propia sombra flota independiente de sí, el hombre considera que su propia sombra es producida por el accidente óptico de estar suspendido entre las estrellas y la tierra, entre la luz y la materia, entre la incandescencia y la vida.

Y un artista no se limita a considerar o estudiar la conciencia; la usa como su material de trabajo, le da forma y la hace reflexionar sobre sí misma en todo lo que hace.

La imagen de una figura humana con cabeza de pájaro dibujada hace diecisiete mil años en las paredes de la cueva de Lascaux, en el sur de Francia, bien podría ser uno de los primeros autorretratos existentes del artista como investigador.<sup>8</sup> Se le ve, relativamente diminuto, con el falo erecto, quizá boca abajo, cerca de un uro —un buey gigante ahora extinto—. No está cazando, en realidad no está haciendo nada; sólo es, considera, mira al buey. Al su lado se ve un pequeño pájaro clavado en un palo. Una línea cercana quizás representa una lanza rota, o la trayectoria de un meteoro. Puede ser que el hombre-pájaro esté muerto, o herido, derribado por los uros. Tal vez sólo está mirando, más allá de los cuernos de los uros, al cielo, haciendo lo que sólo se puede hacer cuando uno no está haciendo nada en particular: vivir en un mundo imaginario, crear un mundo nuevo a partir de la propia experiencia de estar vivo.

8— Para más información sobre las cuevas, chamanes, hombres-pájaro, pájaros y estrellas, consulte las siguientes publicaciones:

I. Lewis-Williams, David, *The Mind in the Cave: Consciousness and the Origins of Art*. Nueva York: Thames & Hudson, 2004.

II. Magli, Giulio, *Materials and Discoveries of Archaeoastronomy from Giza to Easter Island*, Nueva York: Springer Verlag, 2009.

III. Rappenglück, Michael A., "A Palaeolithic Planetarium Underground. The Cave of Lascaux" en *Migration & Diffusion: An international Journal*, vol. 5, núm. 18-19, 2004.

IV. Rappenglück, Michael A., *Heavenly Messengers: The Role of Birds in the Cosmographies and the Cosmovisions of Ancient Cultures by in Cosmology Across Cultures*, José Alberto Rubiño-Martín, Juan Antonio Belmonte, Francisco Prada y Anxton Alberdi (eds.), en *Astronomical Society of the Pacific Conference Series*, 2009.

V. *The Cave as a Cosmos: Cave Art, Cosmography and Shamanism in the Upper Paleolithic in Ice Age Art and Ritual*, Lugansk: YP Vega, 2005.

Desde que fue descubierta, la escena en las cuevas de Lascaux ha causado una gran cantidad de asombro y atención académica. Ha sido interpretada como la representación de una cacería fallida, como un retrato de la agonía de la muerte (se ha considerado que tanto los uros como el hombre-pájaro se representan como moribundos), y como la ilustración de un ritual chamánico antiguo. Las recientes investigaciones arqueoastronómicas y la especulación incluso han llegado a plantear que el hombre-pájaro, los uros y la configuración de las aves en la pared de la cueva de Lascaux son la representación prehistórica de un fragmento del cosmos. Los modelos computarizados del firmamento sobre Lascaux en el momento en que probablemente se produjeron las imágenes sugieren que si una persona en la Edad de Hielo trazara líneas entre los ojos del hombre-pájaro, los uros y el pájaro, obtendría el diagrama de un asterismo conocido como el "Triángulo del Verano", que comprende las estrellas Vega, Deneb y Altair en las constelaciones de Lyra, Cygnus y Aquila.

La persona que representó esta configuración pudo o no haber sido un astrónomo del paleolítico superior, pero la imagen nos incita a pensar que el artista-hombre-pájaro bien pudo haber sido un observador del firmamento, cuyas frecuentes exploraciones del cielo nocturno podrían haber provocado exploraciones internas de su propia subjetividad, análogas al vuelo y a la experiencia de estar suspendido entre dos mundos. Tal vez lo que vemos en la pared de la cueva es el registro de sus investigaciones consigo mismo, un uro, un pájaro y el universo. La imagen puede ser una anticipación de la muerte o una celebración de la vida, o ambas cosas, ya que sólo recientemente en la historia de la humanidad se considera que la muerte es el fin de la vida humana, y no sólo otro vestíbulo o portal a un estado diferente del ser. La cueva de Lascaux es el cosmos y el hombre-pájaro uno de los primeros cosmonautas.

El hombre-pájaro de Lascaux es el precursor de una serie interminable de imágenes y representaciones de seres humanos con pico, alas y plumas que se encuentran a través de una gran variedad de culturas y que señalan, inevitablemente, a un chamán, al deseo humano de trascendencia, a la capacidad de reflexión y al misterioso sentido de una afinidad entre las aves, las bestias y las personas.

Este deseo de ver más lejos en el espacio y el tiempo que lo que nos permite nuestra existencia encarnada y ligada a la tierra, de imaginar arcos de posibilidades cada vez mayores, produce una

identificación conceptual casi automática entre seres humanos y aves en todas las culturas. Los pájaros ascendentes alcanzan a ver un horizonte en expansión. Casi en todas partes, el artista-investigador-chamán, un pájaro-hombre-mujer o mujer-hombre-pájaro, vuela, se acerca demasiado al sol, encuentra rebaños, canta canciones novedosas, aprende nuevos idiomas, se adentra más en la mente que la mayoría, y —al igual que el ave canora que migra a través de enormes distancias— descubre rutas e itinerarios que conectan las experiencias humanas a nivel planetario.

Se dice que Hermes, el más ingenioso de los dioses griegos, se enseñó a sí mismo el alfabeto, por lo que fue capaz de dar a la humanidad el don de la escritura al discernir los patrones inscritos en el cielo por las bandadas de grullas en migración. Los artistas siempre hablan y leen el lenguaje de los pájaros, y no es por nada que algunas de sus obras más interesantes a veces son desestimadas por “herméticas” por los que son demasiado ignorantes como para leer lo que escriben los pájaros y las estrellas en los cielos.

## II. Mirar otra vez

Hace una década, más o menos, escribimos un ensayo sobre el lugar de la investigación en la práctica documental; el texto nos parece extrañamente resonante hoy que consideramos el papel de la investigación en la creación del arte.<sup>9</sup> En el pasaje que sigue —tomado de ese ensayo, *Frames of Mind*— recuperamos de nuevo la figura del chamán como practicante de la investigación en el arte.

¿Qué es lo que distingue a la atención que presta el documentalista a su trabajo de la atención que todos ponemos día a día al mundo? ¿Qué marca la diferencia entre estos dos actos de ver la vida?

Tal vez una respuesta tentativa a esta pregunta podría ser: es la línea porosa que separa el mirar el mundo del volver a mirarlo, y esta es la línea que separa también nuestras negociaciones como individuos de nuestros compromisos como cineastas. La línea separa el mirar y el buscar —dentro de nuestro campo de visión— del acto de mirar otra vez, de buscar de nuevo. Del re-buscar.

—

9— Raqs Media Collective, “Frame of Mind: Researching for Documentaries” en *Double Take*, Nueva Delhi: Public Service Broadcasting Trust, 2000.

¿Podemos entonces sugerir que el acto de re-buscar es siempre un corolario invisible y silencioso para el acto de filmar lo que de todos modos vemos?

[...] Si le quitamos a la investigación sus respetables connotaciones institucionales, sus imágenes de investigadores en batas de laboratorio o del etnógrafo-cazador-recolector de hechos en el “campo”, ¿podría entonces la palabra “investigación” ser reclamada como una motivación importante para todos aquellos que han apostado con lo “real” cada vez que dejan que la luz pase por su lente? ¿Pueden los documentalistas, entonces, ser vistos como los últimos herederos de los chamanes (en lugar de como antropólogos visuales que hacen de los chamanes los objetos de su estudio), en virtud de su búsqueda de una segunda mirada dentro de la esfera del mundo real, poblado, ordinario y material? ¿Podemos, entonces, dar un salto imaginativo y decir que la investigación para un documental inicia antes de que una película sea incluso concebida y no termina (en cierto sentido) incluso cuando se ha hecho, y es una forma de “volver a mirar” impregnada de todos los giros del lenguaje intuitivos, supra-sensoriales y asociativos?

Lo que un documental puede hacer es separar, para su público, las hojas de otra abertura a este mundo. La película nos pide que pongamos nuestra contextualización en nuestro mundo en contacto y diálogo con, al menos, otros dos sentidos de ubicación: el del cineasta y el de lo que está filmando. De este modo se pone en marcha una cadena de refracciones y resonancias al colocar un conjunto de realidades (las de la audiencia) frente a otras realidades alternas.

Al pedirnos que miremos el modo en que alguien más (el cineasta) mira el mundo, un documental sólo está pidiendo a su espectador que mire de nuevo lo que puede haber dado por sentado. Pero esta reiteración de la visión está en un nivel elevado y consciente. En otras palabras, ser testigo de una película documental puede, a través de su insistencia en volver a mirar la realidad, hacernos conscientes de la consciencia misma. Puede hacernos dudar, encontrar placer, así como experimentar la intensificación de esa conciencia. Al enmarcar lo que es real, mediante la celebración de lo real en la custodia de sus imágenes y sonidos, el documental puede perturbar nuestras suposiciones ontológicas más profundas y más queridas.

Sin embargo, ¿cómo podría esta alteración no constituir el primer paso hacia una conciencia tentativamente trascendente que aún permanece arraigada en la cotidianidad material y experiencial del mundo que contempla? Si tuviéramos que

imaginar un cuadro en nuestra mente a través del cual vemos el mundo, como si estuviéramos mirando por una ventana, entonces tal vez la investigación pueda cambiar las líneas y alterar los límites de este marco que tenemos en nuestra mente.

El director de cine y el espectador se posicionan en diferentes puntos de vista respecto del mismo marco. El cineasta busca, filtra lo que desea mostrar de la realidad que ve y transforma este deseo en algo que pueda proyectar en una pantalla. El espectador observa este conjunto de imágenes y sonidos en la pantalla y luego vuelve a mirar el mundo que ha sido refractado a través de este fragmento de representación. El cineasta ha “visto” de nuevo a la realidad con una “segunda mirada” con el fin de forjar una imagen de ella. El espectador se aleja de esta imagen para examinar de nuevo la realidad como resultado de la experiencia que el cineasta ha ofrecido en la película. Ambos son actos de transformación de investigación/mirar de nuevo, que encuadran ambos extremos de una experiencia transmisible de la realidad. Por eso es posible decir que el acto de la investigación en un documental no termina con su elaboración. Sólo se transpone a un registro diferente.

### III. El buey herido y el lamento de la grulla sarus

Todo el año pasado son pre-ocupamos con la realización de *El capital de la acumulación*.<sup>10</sup> La obra es una instalación que presenta un díptico en vídeo de 50 minutos acompañado por dos vitrinas que contienen un libro existente y un libro imaginado. Postula una narrativa oblicua respecto de la relación entre las metrópolis de Varsovia, Mumbai y Berlín, en contrapunto a la crítica excepcional de Rosa Luxemburgo a la economía política global titulada *La acumulación del capital*.<sup>11</sup>

Al realizar esta obra nos encontramos realizando una lectura peculiar de la economía política contemporánea: de la relación entre el impulso acumulativo del capitalismo y las realidades de la decadencia, el desplazamiento y la desaparición que ocultan los procesos de expansión, sobre todo en las ciudades. También retomábamos, en cierto sentido, nuestra propia historia de dos

10— Raqs Media Collective, *El capital de la acumulación*, 2010 (Producido por Goethe Institute Warsaw & Mumbai como parte de la serie “Promised City”).

11— Luxemburgo, Rosa, *La acumulación del capital*, La Plata: Terramar, 2007.

décadas de largo amorío con *La acumulación de capital* de Rosa Luxemburgo, un texto que ha desempeñado un papel heurístico clave en la evolución de nuestro propio sentido del mundo contemporáneo.

*El capital de la acumulación* registra este movimiento, en parte a través de la presunción de un libro imaginario del mismo nombre (que invierte el título del texto original) que aparentemente está siendo escrito por una mujer ficticia de nombre “Luxme Sorabgur”, anagrama con sonido indio de Rosa Luxemburgo.

Colocar la figura ficticia de Luxme Sorabgur en una dimensión atemporal que se extiende desde ahora hasta principios del siglo XX nos permite reiterar la pregunta de Rosa Luxemburgo sobre “cómo se sigue reproduciendo el capital” y jugar con la posibilidad de varios intentos por dar una respuesta adecuada.

Luxemburgo responde al enigma del “cuerpo ausente” de la reproducción ampliada del capital con el lenguaje de la economía política al referirse a la relación que el capital tiene con su “exterior”: la persistencia de formas “precapitalistas”. Nosotros, por nuestra parte, estamos capacitados, por la presencia espiritual de Luxme en la obra, para responder a nuestras preguntas parcialmente en el lenguaje de los pájaros. Esto nos permite hacer un comentario elíptico y alusivo sobre las tres ciudades examinadas, sobre Luxemburgo y su legado, así como sobre la posibilidad de una renovación radical que nos pueda alejar del capitalismo.

El “lenguaje de los pájaros” es un término utilizado en diversas tradiciones esotéricas para describir un código hermético “natural” de signos y augurios que eran, aparentemente, el medio común de comunicación entre las aves, las bestias y los seres humanos en el Jardín del Edén antes de la caída.<sup>12</sup> Se dice que el rey Salomón, que puede ser considerado como un chamán-soberano, tenía la capacidad de entender el lenguaje de los pájaros y un sentido de “la abundancia de todas las cosas”. En este sentido, un experto en el lenguaje de los pájaros es una persona que tiene la capacidad darle sentido a los misterios del mundo y de la naturaleza.

Para nuestros fines, podemos tomar el lenguaje de los pájaros en el sentido de ser un vocabulario práctico que permite trazar

12— Para una introducción a la historia del concepto del lenguaje secreto de los pájaros, véase: Nozedar, Adele, *The Secret Language of Birds*. Nueva York: Harper Element, 2006.



conexiones significativas de entre una abundancia eterna de detalles. Como si nombrar un grupo de objetos o hacer imágenes de ellos, no fuera sólo describir o enumerar las cosas en sí mismas en un sentido ordinal, sino crear una red cardinal de conexiones entre los objetos y su entorno; entre las cosas y sus afectos, sombras e imágenes especulares; entre la información y los estados mentales; entre uno o más organismos y una matriz de historias entrelazadas.

Cuando empezamos a investigar el proyecto que culminaría en *El capital de acumulación* partimos de una suposición, de un conjunto de hechos simples y de una corazonada.

La suposición era que nuestra lectura del legado de Rosa Luxemburgo tendría algo significativo qué decir acerca de las dinámicas contemporáneas del capital en ciudades como Bombay, Berlín y Varsovia. Los hechos simples eran pocos, incompletos y no estaban muy bien conectados: que Rosa Luxemburgo pasó su vida en Varsovia y Berlín; que Berlín y Bombay compartieron una tenue historia a través del movimiento transcontinental de las primeras personas que trabajaron en la industria del cine; que Berlín, Bombay y Varsovia eran ciudades modeladas por las fuerzas cataclísmicas del siglo XX; y que teníamos en nuestra biblioteca una excéntrica edición abreviada de hacía veinte años de *La acumulación del capital* publicada por el grupo de auto-educación política de los trabajadores de Faridabad, en las afueras de Delhi. El presentimiento era que en algún lugar en Varsovia habría una instalación industrial abandonada con el nombre de Rosa Luxemburgo. Esto era todo lo que teníamos para empezar.

Lanzar estos pocos fragmentos unos contra otros en repetidas ocasiones, como si fueran movimientos en un juego de dados de largo aliento, y ver qué patrones se formarían cuando los dados cayeran fue el primer paso en la investigación. De este juego surgió la figura de Luxme Sorabgur, quien podría haber sido una interlocutora póstuma e imaginaria de Rosa Luxemburgo y la autora de un libro que reformulaba los términos referenciales de *El capital de la acumulación* para que estuvieran alineados con las realidades de la primera década del siglo XXI.

El segundo paso consistió en determinar que, en efecto, existía una gigantesca fábrica abandonada en el distrito industrial de Varsovia llamada Fábrica de Focos Eléctricos Rosa Luxemburgo. Una vez que supimos esto se volvió imperativo, en cierto sentido, llevar a cabo una lectura de la edición de Faridabad de *La acumulación del capital* en las ruinas de la Fábrica de Focos Eléctricos Rosa Luxemburgo en Varsovia.

El tercer paso se produjo a través de una serie de sorprendentes coincidencias. Cuando empezábamos nuestras investigaciones preliminares a principios del verano de 2009, en torno a la vida y muerte de Rosa Luxemburgo, maravillándonos con sus intereses por la botánica y las aves, escuchamos hablar de un analista forense, el Dr. Martin Tsokos del hospital Charité en Berlín, quien aseguraba que era probable que un cadáver anónimo, decapitado y preservado hasta entonces en una vitrina en la morgue del hospital Charité como un espécimen para la enseñanza, fueran los verdaderos restos de Rosa Luxemburgo.<sup>13</sup> Mirándonos de frente, había ahí una especulación que de alguna manera parecía encarnar una extraña analogía corpórea a la cuestión de lo que quedaba del “cuerpo desaparecido”, abandonado tras los pasos de la acumulación de capital. Nuestro interés en un “cuerpo perdido” nos había llevado a otro. Y era posible que el segundo “cuerpo perdido” fueran los restos de la autora del primero.

Tsokos basó sus especulaciones en el rumor de que “Luxemburgo nunca había salido del edificio” por el que habían pasado generaciones de estudiantes y médicos del hospital Charité. Afirmaba que el cuerpo que había sido enterrado (y que a su vez ya había desaparecido, después de la profanación de la tumba de Luxemburgo por los nazis) no era, de hecho, el de Luxemburgo, sino de otra anónima mujer ahogada. Él sospechaba que el cuerpo que custodiaba en el hospital Charité tenía un mucho mayor parecido con lo que se conoce sobre el físico de Luxemburgo y su postura a partir de fotografías y fuentes anecdóticas. A su búsqueda se unió un historiador, el Dr. Jurgen Schuhtrumpf, quien estaba dedicado con pasión al legado político de Luxemburgo. Cuando se encontró con nosotros en Berlín, el Dr. Schuhtrumpf no negó ni confirmó las especulaciones Tsokos, pero nos mostró diapositivas del herbario de Rosa Luxemburgo: su meticulosa colección de plantas, que compiló durante sus periodos en prisión, que entonces se analizaba al ser un posible depósito de ADN residual de la autora.

Rastreamos el herbario, que había viajado a través de varios continentes antes de finalmente llegar a descansar en su ubicación actual en los Archivos del Estado Polaco. Los herbarios

13— Tsokos, Michael; Veit, Etzold y Lothar, Strüh, *Auf dem Tod der Spur: Zwölf Spektakuläre Fälle aus der Rechtsmedizin (La muerte y su rastro: doce casos forenses espectaculares)*. Berlín: Ullstein TB-Verlag, 2009.

no proporcionaron material para los estudios de ADN, pero verlos y manipularlos nos abrió una ventana a un aspecto diferente de Rosa Luxemburgo. He aquí una mujer apasionada por las plantas, las aves, los animales y la naturaleza, que podía escribir un texto conmovedor acerca del dolor de un animal, o asombrarse ante la migración de las aves. Mientras estábamos de pie en el lugar donde una placa marca el lugar de su asesinato a manos del Landwehrkanal en Berlín, nos dimos cuenta de lo cerca que estábamos del zoológico. Parecía sugerirnos que los únicos testigos presenciales de los últimos momentos de Luxemburgo, en la noche del 15 de enero de 1919, habrían sido los animales en el cercano zoológico de Berlín. Teníamos que hallarles una voz, una con la que pudiéramos aludir al enojo de la autora por la forma en que el capital despoja y destruye la naturaleza. Encontramos una angustiada carta que Luxemburgo escribió desde la prisión de Wroclaw acerca del modo en que un buey rumano herido era obligado más allá de su capacidad por su cruel amo. Esas palabras se convirtieron en la base que clamaba el coro de animales del zoológico de Berlín en memoria del asesinato de Rosa Luxemburgo en *El capital de la acumulación*.

Y así, nos enfrentamos a la aparición de mucho más que el cuerpo hasta entonces desaparecido. Sabíamos por anécdotas que Rosa Luxemburgo, al igual que muchos intelectuales de principios del siglo XX, sin importar su orientación filosófica personalmente escéptica, de vez en cuando se divertía y entretenía a sus amistades con pequeñas incursiones, vergonzosamente irónicas, al inframundo de los psíquicos para tratar de ponerse contacto con los muertos. Por un extraño giro de las circunstancias nos estaba empezando a parecer como si, al embarcarnos en el proyecto, nos hubiéramos convertido en psíquicos que de pronto recibían explosiones misteriosas de perspicacia y comunicaciones de parte de Luxemburgo, transmitidas a nosotros a través de la psíquica totalmente imaginada Luxme Sorabgur, a quien encontramos encarnada en la forma de la estatua de una mujer vestida con un sari indio en el recinto del Salón de Congresos en el Palacio de la Ciencia y la Cultura de Varsovia. Rosa Luxemburgo se burlaba de nosotros en Berlín y Luxme Sorabgur se plantó frente a nosotros, de entre todos los lugares, en Varsovia. En algún momento por estas fechas nos encontramos con una artista en Varsovia, Agnieszka Kurant, quien resultó ser una sobrina bisnieta de la misma Luxemburgo. Ella nos sugirió que nos encontráramos con su tío abuelo, el doctor Kasimierz Luxemburg, quien a los 97

años de edad seguía vivo y lúcido, en Vilnius, Lituania. Ella creía recordar que el analista forense en Berlín había estado interesado en el ADN de Kasimierz. Cuando nos reunimos con él, nos dijo que todavía la veía en sus sueños, en Varsovia.

No estamos sugiriendo aquí que hubiera algo espectral en el proceso de investigación y creación de esta obra; sin embargo, somos conscientes de que nuestros encuentros con los detalles que se empezaron a acumular —en fotografías y cartas, en archivos, prisiones, laboratorios forenses, en los pisos de la fábrica inquietantemente abandonados y las calles de tres ciudades— nos condujeron identificar varios patrones. Comenzaron a surgir otras figuras. De una fotografía conservada en una vitrina en una silenciosa torre de vigilancia que permanece en Woltersdoft, cerca de Berlín, surgió la figura de un prisionero de guerra indio vuelto activista radical, extra de cine y entrenador de animales. Nos dimos cuenta de que, en efecto, existía este tipo de personas que especulábamos podrían convertirse en nuestra narrativa. Personas como Dadá Amir Haider Khan, también conocido como Haider *Inquilabi* (Haider el Revolucionario), un pimpinela escarlata indo-paquistaní que estuvo activo en varios movimientos de la izquierda radical y anarquistas en Europa y Norte América, y quien —se dice— había conocido a Karl Leibknecht, a Clara Zetkin y, de hecho, a Rosa Luxemburgo.<sup>14</sup>

En *El capital de acumulación* se escenifica un encuentro entre Haider *Inquilabi* y Luxme Sorabgur en un lugar llamado “El café universal” (sí, hay un lugar llamado así en Ballard Estate en el área del fuerte de Mumbai).

El encuentro comienza con alusiones al ajedrez, y al recuerdo de un encuentro político disfrazado de congreso ornitológico.<sup>15</sup> Haider, pensamos, habla en este caso a través de nosotros con el lenguaje de los pájaros.

---

14— *Chains to Lose: The Memoirs of Dada Amir Haider Khan*, Hasan Gardezi (ed.), Karachi: University of Karachi, Pakistan Study Centre.

15— Para más información sobre la Conferencia de Zimmerwald, véase *Zimmerwald Conference 1915: Revolutionaries against the Imperialist War*, International Communist Current [http://en.internationalism.org/wr/290\\_zimmerwald.html](http://en.internationalism.org/wr/290_zimmerwald.html)  
Para ver la “portada” ornitológica del congreso Zimmerwald, véase Rick Kuhn, *Marxism and Bird Watching*, Australian National University <http://www.anu.edu.au/polsci/birds/marxbird.htm>  
Para saber más del interés de Rosa Luxemburgo sobre la ornitología, véase Walt Contreras Sheasby, “Marx at Karlsbad” en *Capitalism Nature Socialism* 12 (3), septiembre, 2001.

Haider: ¿Y cuántas veces tengo que sentarme en El café universal a la espera de su llegada, Luxme, con periódicos boletines y piezas de ajedrez, practicando movimientos melancólicos contra amigos invisibles y adversarios mientras espero?

Luxme: Y siempre hay un juego sin terminar extendido frente a usted para su placer.

Haider: Al igual que en Zimmerwald. Me senté en el Café Voltaire.

Rosa estaba en prisión. Yo era su mensajero anónimo.

Luxme: ¿Se acuerda de Zimmerwald?

Haider: Nunca podré olvidar nuestros congresos ornitológicos. Una vez Rosa me pidió hacer el llamado de los pájaros, ella conocía mi don. Quería jugar un juego: ver si las aves de un bosque en medio de Europa responderían a las voces de sus compañeros indios. Canté el agrio lamento de la Gran Grulla India Sarus. Rosa le recordó a todos los presentes, como sólo ella podía hacerlo, que su nombre latino es Grus Antigone Antigone. Preguntó si alguien podía reconocer en la voz de la grulla sarus el eco del primer desafío de la ciudadela, la ley del estado. Dijo que nunca debemos dejar que reclamen el recuerdo de nuestras derrotas como la crónica de sus victorias. Al igual que Antígona, dijo, debemos velar por nuestros muertos. Debemos insistir en nuestro propio recuento de su muerte.

Luxme: Fingieron ser ornitólogos para engatusar a la policía secreta de catorce países, pero los dadaístas en la mesa de al lado pensaban que ustedes eran masones, y ustedes pensaron que ellos eran vendedores de aceite de serpiente.

Haider: Jugué al ajedrez. Le gané a Ilich.

Luxme: Suficientes de recuerdos, gran maestro Haider Inquilabi. Vayamos al grano.

Haider: ¡Bien! Haga su movimiento.

Luxme: He decidido ya no permitir que me conviertan en piedra.

Haider: Eso es más fácil decirlo que hacerlo, ¿sabe?

Luxme: Algunos dirían que es más fácil hacerlo que decirlo. Y bastante se ha dicho ya.

Haider: Alguien tiene que escribir Lo que debe deshacerse.

Luxme: Estoy en mi tiempo, usted está en el suyo, hay casi un siglo entre nosotros sobre esta mesa.

Al igual que una lejana parvada de pájaros blancos que aparece y desaparece en el horizonte sobre Varsovia mientras Haider y Luxme recuerdan Zimmerwald, las preocupaciones y preguntas

conceptuales centrales a la obra surgen y caen durante el diálogo como la cresta de una ola. Es la paciencia de la investigación, de buscar una y otra vez resonancias en el material filmado, recolectado y encontrado, de leer y luego de hablar en el idioma de los pájaros, lo que nos permite recuperar los elementos dispares, como el juego de ajedrez, la grulla sarus, cuerpos que piden ser enterrados, la historia inverosímil de Haider *Inquilabi*, y juntarlos a todos en un mismo lugar.

Lo que sigue a partir de esta reunión es la posibilidad de una constelación imaginaria, un grupo de estrellas revelado por un procedimiento similar al que Hermes llevó a cabo cuando leyó la escritura de los pájaros en el cielo, o lo que habría ocurrido cuando alguien siguiera la línea imaginaria trazada entre la cabeza de un hombre-pájaro garabateado, un pájaro y un uro en la cueva de Lascaux hace diecisiete mil años.

#### IV. Una conferencia de pájaros

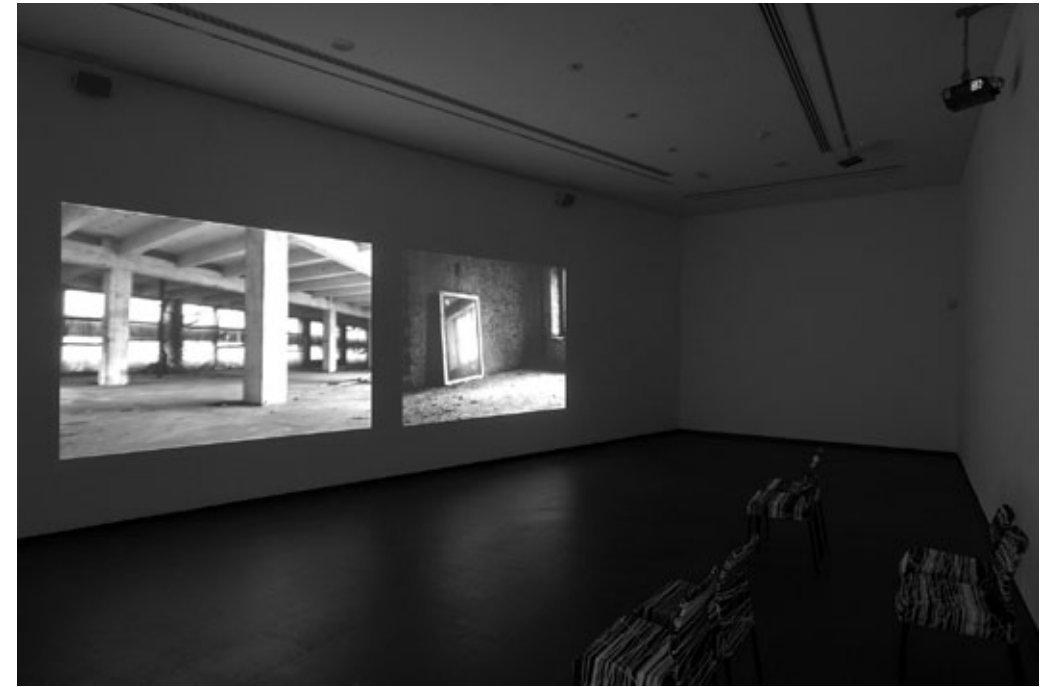
El poeta, alquimista, perfumista y místico persa del siglo XIII, el jeque Farid-Ud-Din Attar de Nishapour, escribió una alegoría en verso titulada *Mantiqa't Tayr* que se puede como “El lenguaje de los pájaros” o “La conferencia de los pájaros”.<sup>16</sup> Recordar el poema de Attar, aunque sea en una paráfrasis inadecuada, podría ser un buen modo de cerrar estas consideraciones acerca de la relación entre la búsqueda y la práctica, entre la investigación y el arte.

El poema narra una conferencia de pájaros que se reúnen para elegir a su rey. La abubilla, la más sabia entre ellos, les dice que no tienen ninguna necesidad de elegir un soberano, que tienen uno ya: a Simurgh, el mítico, benevolente y mágico pájaro gigante que vive en la Montaña de Kaf. Las aves ahí reunidas, inspiradas por las palabras de la abubilla, deciden volar a ver al Simurgh. En el camino varias aves abandonan al grupo. Al final, sólo treinta pájaros, ayudándose unos a otros en el largo camino, llegan a su destino. A su llegada, la abubilla les revela que el Simurgh (que ahora escribe *seh-murgh*, o “treinta pájaros”) no es otra cosa que su propio congreso. Las aves sólo tienen que conocerse a sí mismas para encontrar a su verdadero soberano.

16— Farid-Ud-Din Attar, *The Conference of the Birds* (trad. de Dick Davis), Londres: Penguin Classics, 1984.

Como cada alegoría tiene usos impredecibles, y nada nos impide tomar parte de “La conferencia de los pájaros” para los fines de la obra que nos ocupa. La relación entre los actos de la investigación y la realización de una obra de arte puede ser vista como análoga al vínculo entre el predicamento de los treinta pájaros y el Simurgh de la fábula. La investigación es la suma de las trayectorias de vuelo de los treinta pájaros, de las “grullas que pian mientras pasan volando en gran número” camino a la montaña de Kaf para conocer a su soberano. La obra de arte es el Simurgh, que sólo puede ser reconocido cuando los actos de investigación, “las grullas y los pájaros que pian”, reflexionan sobre sí mismos, sobre las solidaridades forjadas durante su vuelo entre los diferentes tipos de conocimiento, razonamiento, descubrimiento e intuición, y comprenden la importancia de las migraciones que sus pasajes asignan entre continentes de detalles.

Pero para hacer esto tenemos que ser hombres-pájaro, y hablar el lenguaje de los pájaros.



# Acerca del tiempo

---

"Lombrices que bailan: apuntes para una bienal en cámara lenta" publicado en *E-flux Journal*, *Journal* #7, 06/2009, Julieta Aranda, Brian Kuan Wood, Anton Vidokle (eds.), Nueva York

"Carta a Amalia Jyran" en *Catálogo* (1 de 2) "Reader", *Momentum Biennale Mousse*, 2011



Raqs Media Collective. *Una correspondencia inacabada*—An Unfinished Correspondence, 2014  
Vista de la exposición *Es posible porque es posible* en el CA2M, 2014—Exhibition view *It's Possible Because It's Possible* at CA2M, 2014

## Lombrices que bailan: apuntes para una bienal en cámara lenta

*Las lombrices de tierra se toman su tiempo; hagamos lo mismo.*

### Recuperación y anticipación

Para que cualquier rito calendárico sea lo que es, los momentos antes y después de que sucede sólo pueden tener sentido en términos de anticipación y de recuperación. En el caso de los eventos que se caracterizan por una periodicidad cíclica repetitiva, la recuperación es siempre también la anticipación, y el momento después del evento es también el momento antes del evento.

Un evento es un alegato contra la equivalencia de todos los momentos uno de cara al otro; insiste en que un espacio determinado con una duración pre-seleccionada tiene mayor significado que todos los otros momentos, excepto por sus propios ecos futuros y ediciones posteriores. Sin embargo, el alegato de cada evento contra el tiempo se ve comprometido por la reiteración de cualquier otro evento con el mismo alegato.

Las exigencias que requieren tiempo producen picos esporádicos de atención, pero cuando se examinan estas exigencias en relación de unas con otras se aplanan hasta quedar como una serie de puntos sobre el mismo plano.

Pero, ¿qué hay del momento, o tal vez deberíamos decir el impulso, del evento en sí? ¿Qué pasa con el tiempo mientras se desarrolla un evento?

### Simultaneidad

La contemporaneidad, la sensación de estar juntos en un tiempo, es un antiguo enigma de un sentimiento. Es el tirón que sentimos cuando nuestro tiempo nos jala. Pero a veces uno tiene la sensación de estar en una contemporaneidad paradójicamente asíncrona: un extraño tirón de más de un tiempo y lugar.

Es común que un evento presente la iteración simultánea de muchos procesos. En tal caso, cada proceso traerá a la superficie de la atención la presión y la impronta de la época que trae a cuestras. Puede haber muchas exigencias a la contemporaneidad emergiendo de diferentes lugares, culturas y experiencias.



Cada exigencia a la contemporaneidad también puede incluir hebras latentes, apenas perceptibles, que hibernan y podrían influir en el tempo y el ritmo de los procesos activos por su sola presencia. Estos podrían no ocupar un espacio cognitivo significativo, pero podrían proyectar sombras. Estas hebras no pueden ser limitados por la ubicación, más bien pueden estar presentes como tendencias y energías nacientes que trascienden las culturas y las geografías para generar una “atmósfera” o un “ambiente” en lugar de presentar una realidad concreta, pero que, independientemente de su propia circunstancia efímera, pueden ser muy influyentes de forma discreta o de otro modo inarticulado. De hecho, su presencia puede, en ocasiones, ser más crítica en términos de la conformación de los contornos de la contemporaneidad que otras características que son más catalogables y articuladas. La sombra de estas ambigüedades hace difícil, y a veces innecesario, construir una jerarquía entre las diferentes exigencias a la contemporaneidad. Forman capas y reticulan la superficie de la contemporaneidad (tomada en su conjunto) de una manera que es sutil, pero conducente a la percepción de profundidad y volumen.

El conocimiento profundo de la contemporaneidad no puede sino disolver la ilusión de que algunas cosas, personas, lugares o prácticas están más en el “ahora” que otras. Vista así, la contemporaneidad es un sentido de la simultaneidad de los distintos modos de vivir y de hacer las cosas sin un compromiso previo con cualquiera de los muchos que pudieran en tanto ser necesariamente más fiel a nuestro tiempo. Cualquier intento de diseñar estructuras (por muy permanentes o provisionales que sean) que busque expresar o contener la contemporaneidad estaría incompleto si no estuviera (también) atento o acomodaticio a esas realidades que no son necesariamente explícitas o manifiestas. Ser abierto y generoso hacia estas realidades que pueden bien estar, o aparentar estar, en hibernación, latentes o todavía en formación, sólo puede ayudar a que tales estructuras sean más pertinentes y reflexivas.

## Sobre la multiplicidad

Durante décadas, la infraestructura telefónica en un país como la India estuvo acosada por la insuficiencia crónica del desempeño y

la escasez. Durante mucho tiempo una sola agencia con derechos exclusivos de propiedad definió la infraestructura de líneas fijas y lo que la telefonía podía ser; podía tomar hasta siete años, incluso en una ciudad metropolitana, conseguir una simple conexión telefónica. Tomaba más tiempo en los pueblos y ciudades pequeñas.

A los pocos años de la introducción de la telefonía móvil la India tenía ya una de las mayores densidades de uso de telefonía celular en el mundo, y ha visto un crecimiento exponencial de usuarios en zonas rurales. Hoy en día, India tiene una de las culturas más dinámicas del uso del teléfono móvil en el mundo.

¿Qué tipo de realidades surgirían repentinamente si fuéramos a extender esta analogía de la transformación —de un monopolio lento a una multiplicidad dinámica— en el ámbito de la vida institucional del arte contemporáneo? Si el museo y la gran institución cultural fueran al arte contemporáneo lo que la infraestructura de la línea de telefonía fija fue a las telecomunicaciones, ¿qué podría actuar como el equivalente de la telefonía móvil? Si ese fenómeno equivalente fuera a emerger, ¿cómo podría transformarse el panorama del arte contemporáneo y la cultura en los lugares actualmente acosados por el rezago de la infraestructura, comparados con los centros metropolitanos globales del arte contemporáneo? ¿Qué podría hacerle esa transformación a nuestra comprensión del arte contemporáneo y de la contemporaneidad en sí?

Tal vez, la pregunta clave a abordar sea el modo que gobierna la arquitectura institucional del arte y la cultura contemporánea. ¿Cómo pueden suceder las estructuras de hacer arte? Reunir a un público en torno al arte, generar una conversación en torno al arte y crear puentes entre la creación artística y otras formas de conocimiento: ¿cómo pueden diseñarse estas acciones para que tomen en cuenta, y se adapten a, una multiplicidad de encuentros, algunos de los cuales incluso pueden ser impredecibles? ¿Cómo podrían ser vistas la escasez o la negligencia de los museos y grandes instituciones de arte, de los eventos y festivales espectaculares en algunas partes del mundo, no como una deuda, sino como un activo? ¿Qué hace falta para hacer de ésta una condición no de esterilidad, sino de fertilidad? El cultivo de un terreno tal requiere del paciente arado de la tierra de la cultura a través de múltiples actos de volteo, excavación, arado y compostaje. Se requiere no la acción de una sola cosechadora, sino del agenciamiento de un millón de lombrices de tierra, haciendo lo que mejor hacen las lombrices de tierra, a su propio ritmo.

¿Podríamos imaginar una bienal que ocurriera *a lo largo de dos años* en lugar de algo que ocurre una vez cada dos años?

### **Sobre la síncopa**

El espacio es finito, pero los límites del tiempo son porosos. Sólo un número determinado de personas y procesos pueden ocupar un espacio a la vez, pero cualquier número de cosas pueden suceder al mismo tiempo. Un proceso basado en el principio de la dispersión en el tiempo puede permitir el desarrollo de muchas más posibilidades que uno que apunta a meter tantas cosas como sea posible en un espacio dado.

La solución que adoptaron los otomanos a los rábidos conflictos por el control de las diferentes iglesias cristianas sobre el sitio del Santo Sepulcro en Jerusalén derivó en última instancia en un acuerdo, cuidadosamente calibrado, que incluye un elemento muy importante de cohabitación del tiempo. Como ninguna denominación puede tener todos los derechos sobre el espacio de la iglesia, lo que garantiza que nadie tenga el monopolio sobre su uso, fueron persuadidas a aceptar compartir el tiempo, de tal manera que nadie se sintiera completamente fuera del mantenimiento y el uso del sitio. Si bien esto no ha sido, en absoluto, una solución perfecta, y no siempre se han podido los conflictos (especialmente sobre procedimientos y de prioridades), sí ha ayudado a recorrer un largo camino hacia eliminar las interminables disputas sobre la propiedad y el control.

Cohabitar un tiempo no es sinónimo de encontrar un orden de precedencia o cronología, sino de crear las estructuras y procesos por los cuales los diferentes ritmos de ser y hacer las cosas puedan actuar responsivamente para con los demás.

Una analogía musical puede ser fructífera. Cuando dos instrumentos diferentes tocan a dos ritmos diferentes dentro del rango de la misma composición, como sucede a menudo (pero no sólo) en un arreglo de percusiones, cada ciclo rítmico influye en la presencia sónica del otro en el tiempo, sin que necesariamente entren en conflicto. El fenómeno de la síncopa musical es de lo que se trata esta cohabitación sónica.

Podríamos extrapolar de aquí para argumentar a favor de la posibilidad de la síncopa como un principio curatorial fértil. Un modo sincopado de curaduría puede liberar a un acontecimiento o a un proceso de ser esclavo de un solo modo de articular el tiempo: en esencia, la comprensión del mundo moderno del “tiempo de reloj”.

La síncopa —por medio de la inserción— de procesos temporales muy lentos en una estructura o un edificio funcionalmente diseñado para trabajar a un ritmo más rápido (en, por ejemplo, tiempo de reloj) puede desestabilizar la tiranía de que exista una sola forma de experimentar el tiempo en ese espacio, sin necesidad de entrar en conflicto con las formas existentes de ser y trabajar en ese espacio. Aquí, la lentitud puede, en el mejor de los casos, ser una distracción, incluso una distracción irresistible, pero no constituiría una interrupción o un obstáculo para el orden imperante del tiempo de reloj en dicho espacio. Del mismo modo, sin duda ofrecería en ese espacio la posibilidad de un reordenamiento fundamental de las coordenadas de la percepción del espacio —a través de una experiencia alterada del tiempo— a cualquier presencia dispuesta y sensible. De esta manera, la síncopa podría actuar como un medio poderoso y sutil para insistir en otras realidades, de cara a los ritmos que rigen la vida cotidiana en el mundo contemporáneo.

### **Sobre las bienales y el tiempo**

Los que visitan una bienal antes de su apertura se hallan rodeados por una serie de exposiciones que ocupan posiciones no sólo en el espacio de exhibición, sino también un conjunto de *loci* dentro de la retícula emergente de la circulación y del significado a través del sistema global del arte contemporáneo.

Cada bienal es, en la actualidad, un auxiliar, un vecino, una respuesta o rival a cualquier otra bienal. Los objetos, exposiciones y artistas que habitan momentáneamente una bienal también circulan dentro de otras redes de afinidad, confirmación y competencia que son mucho más amplias que los límites del evento de la propia bienal.

Al visitar una bienal, un espectador se encuentra a sí mismo seccionando su atención no sólo con el fin de abarcar la multitud de objetos dentro de una sola exposición, sino también para dar cabida, en esas rebanadas de atención, a la conciencia de cómo circula la multitud de objetos y artistas entre, y a través de, diferentes exposiciones y diferentes bienales.

Las ideas sobre las tendencias, movimientos, singularidades y descubrimientos que las bienales señalan de manera tan eficiente no tendrían sentido si no fuera por el registro comparativo implícito que sustenta el sistema bienal.

Este seccionar la atención a través de diferentes capas de circuitos de exhibición simultáneos y superpuestos o

inmediatamente serializados conduce a una rápida aceleración de la experiencia de las obras de arte.

El *momentum* de la experiencia del arte contemporáneo se convierte en una cuestión de ser lanzado por el aire por la velocidad de las fuertes corrientes que impulsan a las exposiciones y a los artistas de un programa a otro.

Tenemos menos tiempo para experimentar lo que encontramos, incluso a medida que nos encontramos con mucho más de lo que experimentamos.

La fatiga y el desgaste que acompañan a la fiebre y al agotamiento de asistir a una bienal se transforman en un rechazo retórico contra la proliferación de las bienales.

El problema es que no es el aumento aritmético en el número de bienales lo que causa este desgaste; es más bien la calidad de la experiencia temporal de compresión dentro y entre las exposiciones lo que crea una bipolaridad entre la saciedad y el hambre en la economía de la atención del sistema del arte contemporáneo mundial.

### Hacia una bienal en cámara lenta

¿Qué sucedería si una bienal renunciara a su pretensión de atención como un solo evento, y en cambio se estirase en el tiempo, rompiendo sus orillas, desbordándose, para exigir un orden diferente de consideración, sin rivalidades?

Una bienal ensayando, una bienal en receso, una bienal trabajando, una bienal haciendo horas extras, una bienal en inventario, una bienal en espera: los ritmos de todos estos procesos pueden sumarse hasta crear una bienal especulativamente pensada como “en cámara lenta”. Los criterios para la evaluación de una bienal de tales características no estarían determinados por el ritmo de los “otros acontecimientos, otras bienales”, sino por los ritmos de la vida en el lugar donde se ubica.

De hecho, la ubicación, el lugar, el “dónde” de una bienal en cámara lenta puede ser una pregunta abierta. Una bienal que se ve, principalmente, abarcando el tiempo, no necesita, al final, limitarse a estar fija en un solo sitio.

Una bienal extendida, como cualquier imagen vista en cámara lenta, se abre como un bucle que se puede leer como un abanico de posibilidades. La amplificación de los detalles en la interpretación de los objetos y de los seres humanos en una

imagen en cámara lenta puede hacer que parezcan estar moviéndose en más de una dirección. O visto de otra manera, las trayectorias de los movimientos realizados durante una bienal podrían desarrollarse en direcciones imprevistas e imprevisibles, provocando que los procesos crezcan, muten, se replieguen sobre sí mismos, hibernen cuando sea necesario, cambien de rumbo y proliferen.

Tales oscilaciones y transformaciones pueden ocurrir sin la ansiedad indebida de tener que apresurarse a llegar a conclusiones prematuras dentro del campo de atención expandido de una bienal en cámara lenta.

Curatorialmente, una bienal en cámara lenta sería una plataforma para el desarrollo en vez de ser una declaración de un argumento. Las obras no llegarían necesariamente a una bienal totalmente formadas desde el taller de los artistas; en su lugar, podrían dejar la bienal luego de haber alcanzado un estado superior de madurez que no tendrían cuando hicieron su primera aparición.

Una bienal cámara en lenta no tendría por qué escenificar una ocupación de alta intensidad de la infraestructura. Al aumentar gradualmente, podría expandirse y crecer a su propio ritmo, moviéndose a través de una red flexible de edificios y espacios disponibles (y posiblemente latentes) en el lapso de dos años en lugar de promulgar una ocupación exigente e intensa a corto plazo de un solo edificio o instalación que luego quedaría desocupado hasta su próximo episodio de alta intensidad de ocupación.

Las consideraciones arquitectónicas de una bienal en cámara lenta tendrían que prestar tanta atención a la pregunta de qué hacer en el lapso extendido de ocupación de un espacio determinado como lo harían ante las cuestiones arquitectónicas y espaciales. El tiempo, el comienzo, el despliegue y el final de los procesos, la retórica y la calidad, serían entonces tan importantes para el arquitecto de tal bienal como las cuestiones acerca del volumen y la escala de un edificio.

En tal empeño, tanto el espacio para el arte como la creación artística y la discusión acerca del arte se abrirían a punta de palanca, serían inestables, quizás en algunos aspectos incluso se volverían inseguros y sin ataduras a las garantías institucionales. Pero si se le diera tiempo, una iniciativa de este tipo podría voltear la capa superior del suelo de la cultura, tornarla porosa y fértil, de la misma manera que las lombrices han arado la tierra durante miles de años. En tales procesos en “cámara lenta”, como en el baile subterráneo de las lombrices de tierra, se encuentran los cimientos de la fertilidad del futuro.

## Una carta a Amália Jyran, que tendrá cincuenta y cuatro años en 2061

### I. Para alguien que tiene cuatro años, y para alguien que tiene cincuenta y cuatro

Queridísima Amália Jyran:

En cincuenta años, en 2061, una cápsula del tiempo enterrada en el predio de un parque en la ciudad de Moss, en el condado de Østfold de Noruega, con suerte será abierta, y entonces —si es abierta y cuando suceda— nuestras inserciones en la hermosa caja de aluminio se harán públicas (la caja llegó dirigida a nosotros el otro día, remitida por el curador de la exposición *Imagine Being Here Now* de la Bienal Nordic-Momentum de 2011).

Tú —Amália—, a quien hoy tanto le gustan los conejos y los listones, serás entonces una mujer madura, en la cima de sus facultades, de cincuenta y cuatro años y pico de edad. Serás más sabia de lo que ahora somos nosotros, tendrás más experiencia. Para entonces habrás visto más cosas en tu vida que las que hemos visto nosotros en la actualidad.

Al escribirte hoy estamos respondiendo tanto a la presencia de la niña de cuatro años de edad que eres ahora como a la mujer de cincuenta y cuatro años de edad en la que te habrás convertido en el año 2061. Esto nos obliga a ser extrañamente ambidiestros, a habitar una extraña ambivalencia, a escribir tanto para la inocencia como para la experiencia, así como para el intervalo entre ellas que podríamos llamar una conciencia del devenir. Esta conciencia nos llega por medio de una serie de paradojas, de darle vueltas a enigmas, inconsistencias y aporías obstinadas —algunas de las cuales estamos tratando de descifrar incluso mientras te escribimos esto—.

Esperamos que en el depósito de la cápsula del tiempo, en el curso de su oscuro periodo bajo tierra, estas inconsistencias —incluso si no se resuelven— acumulen intereses, y puedas cosechar sus dividendos.

### II. El universo de una cápsula de tiempo

En un par de días nos tomará un instante sellar la cápsula del tiempo (estamos planeando que nos ayudes a sellar la caja). Su apertura en

el 2061 será otro instante. El contenido de la caja se mantendrá en una especie de suspensión cognitiva entre estos dos instantes.

El físico Julian Barbour, cuya obra inspira una gran atención filosófica entre quienes actualmente estudian las cuestiones de la temporalidad, postula un universo atemporal que depende de una serie de lo que él llama “Ahoras” que se presentan como si se tratara de una serie infinita de cápsulas de tiempo colocadas unas junto a otras.

Los de Barbour son postulados radicales, e incluso si uno no los acepta en su totalidad, sus implicaciones siguen siendo generativas, en parte debido a su fuerza provocativa. Hablando del universo “atemporal”, dice:

Mi premisa básica es que el tiempo, como tal, no existe. No hay un río invisible del tiempo. Pero hay cosas que uno podría llamar instantes de tiempo, o “Ahoras”. Mientras vivimos nos parece que nos movemos a través de una sucesión de Ahoros, y la pregunta es qué son. Son los arreglos de todo en el universo con respecto a los otros, en cualquier momento; por ejemplo, ahora.

Mi objetivo es abstraer todo lo que no podemos ver (directa o indirectamente) y simplemente mantener esta idea de que muchas cosas diferentes coexisten a la vez en una relación mutuamente definida. Esta totalidad interconectada se convierte en mi cosa básica, un Ahora. Hay muchos de estos Ahoros, todos diferentes unos de otros. Esa es mi ontología del universo: hay Ahoros, nada más, nada menos.

[...] Sugiero que nuestra creencia en el tiempo y un pasado surge únicamente porque nuestra experiencia entera llega a nosotros por medio de arreglos estáticos de la materia, en Ahoros, que crean la apariencia de tiempo y de cambio. Los geólogos dedujeron, ciertamente, que la Tierra tiene una historia inmensamente larga a partir de estructuras congeladas en las rocas. Es decir, tienen pruebas para el tiempo y el movimiento en forma estática [...] Tan sólo quiero sugerir que la apariencia del tiempo surge exclusivamente de configuraciones de materia muy especiales que, cuando las encontramos, pueden ser interpretadas como registros mutuamente consistentes de los procesos que tuvieron lugar en un pasado, de acuerdo con las leyes físicas definitivas que implican tiempo. Llamo dichas configuraciones cápsulas de tiempo.<sup>1</sup>

1— “The End of Time—A Talk with Julian Barbour” en *Edge*: <http://www.edge.org>  
Véase también Barbour, Julian: *The End of Time: The Next Revolution in Physics*,

En contrapunto a Barbour podemos escuchar a Borges refutando la refutación del tiempo. Al final del interesante ensayo de Borges “Nueva refutación del tiempo” (¿existirá algún título más paradójico para un ensayo?) el escéptico argentino desmantela suavemente el maravilloso edificio lógico de su negación del tiempo al decir:

El tiempo es la sustancia de que estoy hecho.  
El tiempo es un río que me arrebató, pero yo soy el río;  
es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre;  
es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego.  
El mundo, desgraciadamente, es real;  
yo, desgraciadamente, soy Borges.<sup>2</sup>

### III. Desplazamientos

El mundo, afortunadamente, es real, y tú, por fortuna, eres Amália, y a pesar de nuestra presencia o ausencia en ese día dentro de cincuenta años, nos gustaría que estuvieras presente cuando la cápsula del tiempo sea extraída de la tierra. Cuidate bien, de modo que en el verano de 2061 puedas apartar un par de días para hacer ese viaje a Noruega y así complacer nuestro recuerdo y nuestra modesta vanidad. No digas que no. Después de todo, estamos pidiendo esta cita con mucha antelación, y sabemos que, por ahora, tu calendario para el año 2061 está vacío.

Piensa en todo lo que han esperado los objetos de la cápsula del tiempo antes de ser expuestos a tu mirada. Las cápsulas del tiempo están diseñadas para resistir los efectos del tiempo y, por lo tanto, es posible que los contenidos de la cápsula que enterrarán estarán razonablemente bien conservados cuando poses tus ojos en ellos en cincuenta años a partir de ahora. Y, sin embargo, lo que verás cuando la cápsula se abra no será lo que viste cuando la cerramos en tu presencia. No necesariamente porque los contenidos hayan sufrido alguna transformación. La que habrá cambiado eres tú. Lo que encuentres en los contenidos de la caja como una mujer de cincuenta y cuatro años de edad, no será lo que viste como una niña de cuatro años. Tus ojos, tu propia visión, habrán cambiado.

---

Londres: Oxford University Press, 2001 e Ismael, Jennan, “Remembrances, Mementos and Time Capsules” en *Time, Reality and Experience*, Craig Callender (ed.), Londres: Cambridge University Press (Royal Institute of Philosophy Supplement), 2002.

2— Borges, Jorge Luis, *Otras Inquisiciones*. Buenos Aires: Sur, 1952.

Lo que se revelará en el segundo instante, cuando se abra la cápsula, será un rastro del primer instante (y puede ser que active en ti el recuerdo de aquel día casi de abril, que alguna vez fue de abril, en el piso azul de nuestro estudio en Shahpur Jat en Delhi), pero no puede ser su recreación exacta. No estaremos presentes, pero permanecerá un registro de nuestras intenciones. El intervalo entre los dos instantes verá la transformación de nuestro acto de la sustancia de un signo al aura de un rastro.

En cierto sentido, todo aquello que diga ser arte es una cápsula del tiempo, ya que tiene que atravesar el intervalo entre el instante de su creación y todos los posibles encuentros que tendrá con quienes tropiecen con ello después de su creación. No importa si esto ocurre dentro de días, años, décadas o incluso siglos. Si va a valer la pena el esfuerzo invertido en su realización, su carrera como un rastro debe tener una trayectoria tan luminosa como su vida como signo. Lo mismo ocurre con los seres humanos.

El filósofo David Wood, que tiene un interés particular en las cápsulas de tiempo como proyectos artísticos, dice:

Si usted supone que estas cápsulas pueden proteger su contenido durante miles de años, entonces podrían ser descubiertas por seres no humanos, versiones evolucionadas de nosotros, o por entes que podríamos clasificar de alienígenas. Dicha cápsula bien podría contener objetos, y ciertamente colecciones de objetos, desconocidos del todo. Cada uno de estos pensamientos provoca una reflexión sobre el aquí y el ahora. Si imaginamos a seres muy diferentes que descubren esto, ¿quiénes somos nosotros? Y si ellos se esfuerzan para interpretar estos objetos, ¿no nos permitirá ello una nueva perspectiva? Proyectar el futuro permite un desplazamiento imaginativo del presente.<sup>3</sup>

De hecho, podríamos incluso decir que algunos objetos como las cápsulas del tiempo —puesto que concentran agudamente dentro de ellos la tensión entre lo que es humano en el momento de su entierro y lo que será, o lo que seguirá significando ser humano en el posible instante de su apertura— actúan como centinelas, en los límites de la filosofía, de una serie de especulaciones

---

3— Wood, David, *Art as the Performance of the Unconscious Schemata of Philosophy: The Time Capsule Project*, <http://www.vanderbilt.edu/chronopod/philosophy.html>  
Véase también: Wood, David, *Time After Time: Studies in Continental Thought*, Indiana University Press, 2007.



ontológicas concretas a través del arte. “Como actuaciones artísticas —como los llama Wood— de los esquemas inconscientes de la filosofía”.<sup>4</sup>

#### IV. Nagarjuna, Shantarakshita, Kamalasila y Bergson; y sus extraños acertijos

Una cápsula del tiempo no es más que un intento de crear una demostración de la relación entre el futuro y el presente, y entre el presente que pronto será pasado, y el futuro que un día se convertirá en presente.

Y, sin embargo, si el estado presente y futuro de una cosa dependiera de su pasado, entonces tendríamos que admitir la posibilidad de que estos estados también están presentes en el pasado. Pero para que sean presente y futuro, no deben haber sido pasado. Pero, como acabamos de ver, si no se sitúan en el pasado, no habitarán el presente, ni crecerán en el futuro. Y puesto que el presente es sólo otro término que usamos para describir lo que pronto se convertirá en el pasado, y el futuro también se convertirá en presente, a cada momento, entonces ni presente, ni futuro, ni pasado pueden tener algún significado. Entonces, ¿cómo puede existir el tiempo? O si no existe el tiempo, ¿por qué debe ser visto sólo como si fuera atestiguado por una línea recta llamada el ser que para continuamente a través de los puntos que describen momentos arbitrariamente nombrados como ayer, hoy y mañana?

¿Te confunde este acertijo? También a nosotros. Estamos bastante seguros de que cualquiera que haya leído estas afirmaciones —o variantes de las mismas— desde que las enseñó el budista anti-metafísico *madhyamika* Nagarjuna<sup>5</sup>, en algún momento siglo II o III d. C., ha terminado con las coordenadas desordenadas. Las afirmaciones tienen sentido, y sin embargo, para que tengan sentido todo lo demás tiene que ser suspendido. ¿Vas a estar más desconcertada por este enigma entonces de lo que estás ahora? A los cuatro años el pasado, el presente y el futuro aún te son maleables, todavía puedes “fingir”, a modo de

4— *Ibid.*

5— Nagarjuna, *Mulamadhyamakakarika, the Fundamental Wisdom of the Middle Way*, (trad. y notas Jay Garfield), Londres: Oxford University Press, 1995.

juego, que hoy es mañana. En cincuenta años esto ya no te será tan maleable. Los regímenes del reloj y del calendario habrán perforado una lógica diferente en el tiempo. ¿Cómo vas a lograr que tu mente comprenda un rechazo radical de tiempo absoluto a favor de una serie de “ahoras” (y no, no tiene sentido hablar de ellos dispuestos en serie), una serie de cápsulas de tiempo que se contienen unas a otras como muñecas de Matryoshka, extendiéndose infinitamente hacia el exterior, no en línea recta, sino en todas direcciones? No será una flecha, ni un bumerán de tiempo, sólo una serie de cajas de rompecabezas, cápsulas de tiempo, una oculta en la otra en la otra en la otra.

¿Pero cuáles son las consecuencias de este punto de vista? Si no existe la línea recta del tiempo, ¿podrían existir las consecuencias? Y si no hay consecuencias, ¿podría haber acciones éticas significativas? Y si no existen acciones éticas significativas, ¿importa si actuamos bien o mal ante los demás y ante el mundo?

No vamos a responder a estas preguntas. Hagamos unas cuantas más y veamos adónde nos llevan. Vamos a darle la vuelta a estas preguntas, como hizo Shantarakshita, siguiendo a Nagarjuna; como hizo Kamalashila, quien comentó a Shantarakshita.<sup>6</sup> Así que, si el tiempo fuera absoluto y si el pasado, el presente y el futuro ocupara cada uno su posición paradójicamente tanto serial como simultánea (debido a su dependencia de los demás) en una línea cronológica imaginaria pero imposible que se extendiera hacia adelante sobre el mismo plano, entonces se podrían garantizar los frutos de cada acción sin necesitar de esfuerzo alguno. Esto se hace evidente en el momento en que te das cuenta de que una línea en un plano sólo puede proceder en una dirección predecible, y que cualquier concepción del tiempo que coloque al pasado, al presente y al futuro como si fueran puntos atravesados por una línea recta sólo podría proceder en una dirección predecible. Entonces no tendría sentido hacer algo, o no hacer nada, y bien podríamos no hacer nada ya que todas las instancias del futuro ya estarían codificadas en cada instante del pasado. No se plantearía la cuestión del significado ético de una acción, porque ninguna acción sería capaz de ser elegida libremente.

Henri Bergson apuntaba algo similar esto cuando escribió *El tiempo y el libre albedrío*. Él dice:

6— *The Tattvasangraha of Sangharakshita with the Commentary of Kamalashila*, Ganganath Jha, (trad.), Nueva Delhi: Motilal Banarsidass, 1986.

En resumen, toda exigencia de respuestas en cuanto la libertad regresa —sin que los sospechemos— a la siguiente pregunta: “¿Puede el tiempo ser representado adecuadamente por el espacio?” A lo que respondemos: “Sí, si se trata de tiempo transcurrido; no, si se habla del tiempo que transcurre”. Ahora, el acto libre se lleva a cabo en el tiempo que transcurre y no en el que ya ha transcurrido. Por lo tanto, la libertad es un hecho, y entre los hechos que observamos no hay ninguno más claro. Todas las dificultades del problema, y el problema mismo, surgen del deseo de dotar a la duración con los mismos atributos que lo extenso, de interpretar una sucesión por una simultaneidad, y de expresar la idea de la libertad en un idioma al que es obviamente intraducible.<sup>7</sup>

## V. La medida y lo medido

Tal vez nuestro problema real radica en la confusión que hemos creado entre nuestra experiencia del tiempo y el dispositivo conceptual que hemos diseñado para “medirlo”, para dar cuenta del tiempo. Nuestra experiencia nos indica una profundidad y una amplitud de duración, mientras que nuestra medida trata de encajar esa experiencia ya en las limitaciones de las rebanadas en la circunferencia de una carátula de reloj o en las muescas de la cuerda floja de una línea de tiempo. Ambos son intentos de convertir lo que se siente, en términos de ritmo y duración, en algo que se pueda ver en términos planares y espaciales. En efecto, esto reduce al ser a un “dar cuenta” del ser.

Considera lo que significa para nosotros entender la *experiencia* de la vida dentro de la medida de toda una vida. En 2061, cuando se abra la cápsula del tiempo, es más que probable que no estemos por ahí. Francamente, para entonces, nosotros (tu mamá Monica, Jeebesh y Shuddha, algunos de tus primeros compañeros de juegos y tus amigos más antiguos, las tres personas que componen Raqs) probablemente te habremos dejado a que te las arregles tú sola. Nuestra larga danza, a caballo entre el siglo XX y el XXI, habrá terminado. A juzgar por el criterio de lo que significa el periodo de una vida, en este siglo, en esta ocasión, el futuro ya es más tuyo que nuestro. Estamos compartiéndolo contigo con la plena conciencia de que podrás probar mucho más

7— Bergson, Henri, *Time and Free Will*, Nueva York: George Allen & Unwin, 1950.

de él de lo que nosotros podremos jamás. Nuestro tiempo de vida comenzó antes y así, con toda probabilidad terminará antes. Así es como debe ser.

Sin embargo, independientemente de cómo se mida su duración, no puede dar cuenta de una singularidad que se derrama de nuestra vida a la tuya. Juntos, tú y nosotros compartimos una extraña enfermedad, una nueva incertidumbre que nace de una forma especial de no saber lo que el futuro pueda traer. Llamamos a esta sensación una “nueva incertidumbre” porque creemos que es radicalmente diferente de las incertidumbres experimentadas por las generaciones anteriores. Esta sensación es lo que nos hace contemporáneos de hoy, cuando compartimos en tu emoción de “lo siguiente” en una historia, cuando escaneamos cada titular de periódico por lo que podrían significar en términos de la forma que está tomando el mundo en el que estás creciendo y esto es lo que nos hace contemporáneos uno del otro, incluso cuando tengas cincuenta y cuatro años y nosotros tengamos tu recuerdo.

El filósofo Peter Osborne dice que nuestro tiempo, la modernidad (incluyendo su caso particular: la posmodernidad), está marcado por una “apertura hacia un futuro indeterminado que se caracteriza sólo por su posible trascendencia del presente histórico y la relegación de este presente a un pasado futuro.”<sup>8</sup> Hablando históricamente, esto es una condición relativamente nueva. La historia de la conciencia humana, hasta ahora, consiste en un concurso entre afirmaciones relativamente ciertas acerca de la forma del futuro, ya sea concebido en términos de progreso, decadencia o ciclicidad. Puedes elegir tu imagen del futuro en función de tus inclinaciones, tus preferencias escatológicas, tus convicciones filosóficas, tus contextos culturales y tus experiencias de vida, y estar segura de que tu modelo conlleva peso y estabilidad. No estamos hablando aquí de una estimación de los futuros personales (que siempre han sido contingentes), sino del futuro de la especie, de la humanidad misma, que a pesar de que se vea de otra manera, ya con pesimismo o con optimismo, siempre se ha percibido como inagotable. Uno podría esperar que ocurriera un día del juicio, acumular prosperidad, la realización de la utopía, la revolución permanente, la exploración del espacio exterior o la decadencia constante de la civilización hasta su punto más bajo antes de que ocurriera otra lenta espiral de ascenso. Partimos del

8— Osborne, Peter, *Politics of Time: Modernity and Avant-Garde*, Nueva York: Verso, 1995.

supuesto (a pesar de Nagarjuna y Barbour) de que nada de lo que como seres humanos hicimos podía afectar la certeza del hecho de que —salvo accidentes con asteroides y la eventual congelación de sol (los cuales, se podría decir, sería posible evadir teóricamente por medio de un ambicioso éxodo interestelar que salvara a la especie, el cual ha sido tópico común de una gran parte de la ciencia ficción)— habría, seguramente, un futuro.

## VI. Pasó algo nuevo

Algo pasó en nuestro tiempo que cambió todo eso. El siglo XX ha dejado a nuestra especie con la herencia oscura de una capacidad para cometer un *hara-kiri* colectivo con armas atómicas o energía nuclear o a través de una pandemia (mal)diseñada en un laboratorio, o un grave error de cálculo en el modo en que usamos los recursos energéticos disponibles. Mientras que todo lo demás puede tener precedencia en el pasado, este hecho, por sí solo, es nuevo. Ni siquiera las concepciones previas de un final del mundo ordenado por la divinidad y profecías apocalípticas pueden aproximarse a la condición única que un holocausto nuclear o una catástrofe ecológica global tendrían como evento. La diferencia radica en el hecho de que el apocalipsis nunca fue concebido como escrito por la humanidad. Una vez que aceptamos que podemos desenchufarnos a nosotros mismos, entonces todo lo que hacemos (como especie) tiene que ser visto en términos de una elección sobre si ello apresura o no un fin autoinducido. Del mismo modo en que cada persona viva está tomando una decisión consciente de no suicidarse (que es el anverso al hecho de que algunos lo hacen), así también la decisión de la humanidad de no dar rienda suelta a su propia destrucción tiene que ser, de ahora en adelante, una decisión consciente.

Esto cambia la forma en que podemos pensar en el futuro para siempre. El futuro ya no es simplemente algo que nos va a pasar; en cambio, también es algo que los humanos tienen la capacidad de cancelar. La cuestión de si habrá un futuro o no en los próximos años depende de las decisiones que tomemos, y las elecciones que tu generación tendrá que tomar. El hecho de que como especie nos hayamos encontrado con esta elección sólo hace muy poco significa que sus consecuencias aún no son transparentes para nosotros. Tenemos indicios débiles de lo que esto podría significar, y tú tendrás un sentido más fuerte de lo que significa, y tus hijos tendrán un

sentido aún más fuerte, y aunque mucho va a distinguir *el espacio de nuestra experiencia* del tuyo, *el horizonte de nuestras expectativas (tuyas y nuestras)* estará marcado por el ascenso del signo de interrogación que los humanos vemos cernirse sobre el mañana.<sup>9</sup>

Cualquiera que planta una cápsula del tiempo en la tierra en estas circunstancias lo hace con la plena conciencia del hecho de que quizá no haya ningún humano reconocible alrededor para leer sus intenciones en la plenitud de los tiempos. Por supuesto, esperamos que tú (y aquí representas a la humanidad en general y a nuestra contribución a la humanidad en particular) estarás allí para abrir la cápsula en el año 2061. Sin embargo, lo decimos sabiendo muy bien que la historia podría resultar de otro modo. Tú también, a tu vez, si colocaras una cápsula del tiempo en la tierra, estarías en la misma situación que nosotros, aunque se lograra el desarme nuclear, incluso si el calentamiento global se revirtiera. El hecho es que, como especie, ahora sabemos cómo poner fin a las cosas, y sabemos que sabemos que podemos poner fin a las cosas, y una vez que sabemos eso, incluso los recovecos de esperanza, como el desarme universal o medidas ecológicas sensatas, serán siempre ensombrecidos por la posibilidad de que algunos de nosotros, algún día, podrían volver a poner en marcha las terribles consecuencias de nuestro conocimiento alguna vez envenenado.

Y es por eso que, tal y como te lo decimos cuando compartimos contigo una paleta de hielo que se derrite en una tarde de verano (¿y qué es el futuro, sino un trozo de tiempo que se funde, congelado y ensartado en el palo del presente?), te pedimos que no seas demasiado codiciosa. Ni siquiera tú, orgullosa ciudadana del futuro, puedes reclamar el tiempo como propiedad. El futuro no es tuyo: tendrás que seguir ganándotelo al asegurarte de que no actúas para destruir su posibilidad. Tenemos que hacer lo mismo, por tu bien.

Repetiendo lo que el filósofo griego Epicuro dijo en una carta a un hombre llamado Meneceo, y corrigiendo parcialmente nuestra voluntad de regalarte el futuro, podríamos decir que “debemos recordar que el futuro no es totalmente nuestro, pero tampoco puede decirse que no nos pertenezca del todo. Por lo tanto, no hemos de esperararlo como si tuviera que cumplirse con

9— Los términos “espacio de experiencia” (*Erfahrungsraum*) y “horizonte de expectativas” (*Erwartungshorizont*) provienen de los escritos de Reinhart Koselleck; véase: Koselleck, Reinhart, *Space of Experience and Horizon of Expectations in Futures Past: On the Semantics of Historical Time*. Nueva York: Columbia University Press, 2004.

certeza, ni tenemos que desesperarnos como si nunca fuera a realizarse.”<sup>10</sup>

Esto significa que no importa lo que estimemos, algunas de las cosas que esperamos que pasen no pasarán, y algunas de las cosas que tememos ocurrirán, a pesar de que nuestras esperanzas permanezcan y que nuestros miedos sigan rondando el mundo. Además, algunas cosas que no podemos predecir ni imaginar ciertamente sucederán, y nos podrán deleitar o preocupar, pero no hay duda de que nos sorprenderán con su realidad inesperada. Las cosas que enterramos en la cápsula de tiempo de aluminio serán testigos de nuestro sentido del mañana, ya que incluso si no vienen cargadas con predicciones y deseos, traerán consigo un soplo de la época en que fueron creadas. Lo que pongamos en la caja te dirá algo acerca de las cosas que sabíamos, de los días que pasamos juntos y del mundo que imaginamos para ti y para nosotros mismos. Estas cosas marcan lo que le debemos a nuestro tiempo.

## VII. Tiempo y deuda

En uno de los primeros comentarios a los Vedas sánscritos, titulado *Satapatha Brahmana (El brahmán de los cien senderos)*<sup>11</sup> hay una idea interesante sobre el endeudamiento. El comentario afirma que cada ser humano nace enredado en cuatro tipos de deuda. Una deuda con los dioses y el orden cósmico (que se paga con las ofrendas y sacrificios), otra con los doctos del pasado (que se paga con el aprendizaje y la producción de nuevos conocimientos), otra con los antepasados (que se paga con la proge, al asegurarnos de que existan seres para presenciar el futuro al igual que nuestros antepasados fueron testigos del pasado), y otra con todos los seres humanos, quienes hicieron posible que nosotros, sus invitados, pudiéramos celebrar nuestra estancia en la tierra después de haber nacido (y que se paga con la hospitalidad). Estas cuatro deudas marcan nuestra relación con el tiempo. Salimos del mundo ya sea con nuestras deudas parcial o totalmente amortizadas o con remanentes y, si hubiera remanentes, nuestras deudas se transmiten (con interés compuesto) a las generaciones futuras y a los futuros nacimientos.

10— Epicuro, *Sobre la felicidad*. Madrid: Debate, 2000.

11— *Satapatha Brahmana According to the Text of the Madhyandina School*, (trad. Julius Eggeling). Motilal Banarasidass, 1963.

Las cosas que hacemos, incluyendo pasar horas y días pensando en cómo llenar una caja de aluminio para que te plazca abrirla dentro de cincuenta años, se hacen todas en cumplimiento parcial de las deudas con las que nacimos. Representan un sacrificio de nuestro tiempo y una cosecha de nuestra voluntad, un proceso de aprendizaje y lectura del mundo, un vínculo contigo, nuestra descendencia real y simbólica, y nuestro esfuerzo por hacer un poco de espacio que pudiera ser hospitalario con algún peregrino reflexivo. Todo el arte es un pago a la deuda que tenemos con la vida. En parte con el pasado, en parte con nuestro presente, y de forma indefinida con nuestro futuro.

Junto con Elizabeth Grosz, filósofa feminista e historiadora de la ciencia, podríamos decir:

La tarea no es tanto hacer planes para el futuro, organizar nuestros recursos pensando en él, imaginarlo antes de que se produzca, pues esto reduce el futuro al presente. Es hacer el futuro, inventarlo. Y este espacio y tiempo, para inventar, para crear algo nuevo, sólo puede lograrse a través de una dislocación y disociación del presente, en vez de limitarse a su crítica. Sólo si la actualidad se presenta fracturada, agrietada por las intervenciones del pasado y la promesa del futuro, puede inventarse, recibirse y afirmarse lo nuevo

[...] El pasado produce los recursos para tener una multiplicidad de futuros, para tener las vías abiertas, para tener consecuencias indeterminables, así como para tener las regularidades y normas que prevalecen actualmente. El presente, con sus estructuras de dominación, ha actualizado los elementos y fragmentos del pasado, mientras que ha hecho al resto latente, inactivo y virtual. Esto significa que el futuro, los futuros posibles, tienen los recursos inagotables del pasado, del reino del pasado, aún intactos por el presente, para lograr una respuesta crítica al presente e idealmente para sustituirlo con lo que es mejor en el futuro. El pasado persiste, y sus contenidos virtuales se reordenan y reestructuran a cada momento que pasa; es por esto, porque el pasado se contrae a lo largo de la continuidad del presente, que la historia sigue siendo una fuerza política; el sitio para el desenlace de la condición dada del presente.

[...] El peso del pasado es también su ligereza, su regalo.<sup>12</sup>

12— Grosz, Elizabeth, *The Nick of Time: Politics, Evolution and the Untimely*, Raleigh: Duke University Press, 2004.

Lo que vale la pena considerar es el hecho de que, ahora, “hacer el futuro” adquiere un significado adicional porque siempre está ensombrecido por su otra cara: el “deshacer el futuro”. Todo lo que hacemos se pesa en términos de lo que significa deshacer este “deshacer el futuro”.

Si este es el caso, ¿qué podemos decir acerca de las cosas que hacemos que también se llaman “arte”? En *La gaya ciencia*, Nietzsche dice que sin el arte, “[...] la vida sería absolutamente insoportable, la honestidad invariablemente conduciría a la náusea y al suicidio.”<sup>13</sup>

Nietzsche bien podría estar hablando acerca de la condición de un individuo humano, pero nada nos impide aplicar su declaración a nuestra especie en conjunto. Podríamos tomar esto para decir que toda la historia del arte ha sido una preparación para el momento en que la especie humana se enfrente a la posibilidad de ser lo suficientemente poderosa como para anular su propio futuro. Ese tiempo ha comenzado y es ahora que el significado completo de por qué hay arte en el mundo comienza apenas a revelarse.

Esto le da un cierto significado especial a la apuesta que *Momentum* hace a través de sus artistas. Y la apuesta es la siguiente: “mediante la inserción de algo en la tierra que se expondrá sólo a medio siglo de distancia también nos estamos arriesgando a afirmar que nuestra especie seguirá existiendo, y estaremos preparados para tomar medidas para garantizar que esto no sea simplemente un deseo vacío.” Aquí, la mitad de un siglo es una clave conveniente, un punto para comprobar lo que pretendíamos y lo que se leerá, pero las apuestas de esta naturaleza no vienen con una fecha de caducidad. Cuando comprometemos nuestro “ahora” a tu “ahora” o a cualquier “ahora” que lo suceda, no estamos obligados a limitarlo por apenas cinco décadas. Un “ahora” que valga la pena, incluso dentro de cincuenta años, tiene que tener un horizonte en expansión. De lo contrario, ¿para qué molestarse?

### VIII. Maniobras intempestivas

Tienes todo el derecho a preguntar, cuando abras la caja, si hemos logrado o no redimir este compromiso de ofrecerte la posibilidad

13— Nietzsche, Friedrich, “Nuestro último agradecimiento al arte” en *La gaya ciencia*. Madrid: Sarpe, 1984, p. 163.

de una renovación del futuro con la ayuda de los recursos de nuestro presente: tu pasado. Nuestro esfuerzo será continuar dislocando la tiranía de la línea del tiempo al negar nuestra obsolescencia. Nuestra huella te recordará, en lo que Elizabeth Grosz llama el “justo a tiempo”, que siempre es posible abrir una grieta en el tiempo al insistir en la realización de maniobras intempestivas, movimientos que podrían profetizarse, pero que no se pueden planear. Esa es la diferencia entre el arte y la política. Ambos son diseños en la superficie del futuro, pero uno actúa para extender la imaginación, para adelantar el futuro en el presente, y el otro actúa con el fin de salvaguardar la previsibilidad, para asegurar que el presente se repita en el futuro.

Pero cuando sopeses el valor de nuestros movimientos, por favor sé generosa en tu estimación. La calidad de nuestra experiencia se formó en gran medida en el taller empobrecido del siglo XX, pues ese fue el tiempo, tiempo de la palabrería y el terror, en el que salimos de nuestra infancia. Crecimos heridos por el cinismo que se impuso a nuestro alrededor, y embriagados por los escapes que la utopía tendía. El tiempo en que naciste tú estaba marcado por menos cinismo y menos ilusiones. Nos alegra haberte traído al mundo cuando lo hicimos. Era el momento adecuado.

En nuestra época formativa corrimos detrás de las máquinas, bailamos consignas y fuimos arrasados por el estupor de la nostalgia. Fuimos educados con prisa, examinados por la escasez, seducidos por la ironía y arrojados a las cárceles de la duda. Y, sin embargo, nos las arreglamos. Luchamos y aprendimos a ser amigos en el combate. Hemos aprendido a pensar con imágenes y a ponerle imágenes al pensamiento.

Ahora sabemos que los hombres y las mujeres son más curiosos, más diversos, más divertidos y más irritantes que cualquier otra cosa en la tierra. Nos encontramos el uno al otro, y discutimos con todas nuestras esperanzas, nuestros miedos, con todas las conjeturas que cualquiera de nosotros había recogido de las calles de nuestro tiempo y luego sacudido el polvo para que pudiera contener la fría luz de nuestra mirada colectiva. Así es como hemos aprendido a ver el mundo.

Hoy, el día en que los diarios hablan acerca de la última resistencia de un dictador loco en Libia, de fugas de radiación en Japón y de Wikileaks en India, de un mundo envenenado y entretenido en la misma medida, las cosas que sabemos y recordamos darán forma a las cosas que aprehendemos de tu futuro. Todo lo que hacemos hoy regará la semilla de todo aquello



que hemos aprendido a esperar, temer y anticipar de lo que es inminente. Esto es lo que ponemos en la caja que abrirás. Estas son las cosas construidas sobre los cimientos de nuestros recuerdos y experiencias. Estas son las sombras de nuestras expectativas.

## IX. Memorias de África

Una vez, hace mucho tiempo en África, nos paramos sobre nuestros pies y nos convertimos en *Homo sapiens sapiens*, en el simio que entiende. Ahora nos sentamos en nuestros escritorios y nos aprisiona todo lo que entendemos. Nos hemos convertido en el mono que se sentó para poder entender y que ya no se levantó de nuevo. Para que las cosas mejoren de nuevo para ti, tu generación tendrá que levantarse de nuevo, hacer que la memoria y la imaginación trabajen para producir nuevas ideas, nuevos conceptos, nuevas formas de ser humano. Vamos a tener que encontrar la manera de hacer fermentar una gran dosis de entendimiento con una gran cantidad imaginación y una razonable de poesía.

Homero, el poeta que comenzó su *Odisea* pidiéndole a la musa que cante “de aquel varón de multiforme ingenio”.<sup>14</sup> El mono que canta, de multiforme ingenio, es el *Homo Homerus*. Esperamos que tú, Amália, seas una de las Evas mitocondriales de esa especie. Te transmitimos a ti nuestra deuda con el futuro. Cuando los niños que bailarían entre las estrellas miren de nuevo a la Tierra y te recuerden como su antepasado, nosotros tres nos habremos convertido en combustibles fósiles a la espera de ser encendidos en un mundo que ya no dependerá de nosotros. Entonces nos habremos agotado, y nuestras deudas estarán finalmente liquidadas.

En sus *Confesiones*, San Agustín de Hipona nos dice que:

Tal vez sería más propio decir que los tiempos son tres: presente de las cosas pasadas, presente de las cosas presentes y presente de las futuras. Porque estas son tres cosas que existen de algún modo en el alma, y fuera de ella yo no veo que existan: presente de cosas pasadas (la memoria), presente de cosas presentes (visión) y presente de cosas futuras (expectación)<sup>15</sup>

14— Homero, *Odisea*, Luis Segalá y Estalella (trad.) [https://es.wikisource.org/wiki/Odisea:\\_Canto\\_I](https://es.wikisource.org/wiki/Odisea:_Canto_I)

15— San Agustín de Hipona, *Confesiones*, Madrid: Prana, 2006.

Hay tres de nosotros, y sólo una cosa a la que podemos llamar “ahora” entre nosotros. Ese “ahora” es el momento en el que llenamos y sellamos la cápsula del tiempo en tu presencia de cuatro años, en el piso azul de nuestro estudio. Imagina que uno de nosotros va en busca de la memoria, el otro la experiencia, y el tercero la expectativa de lo que San Agustín llamaba el bien de nuestra alma conjunta: la intersección de nuestra imaginación. Vamos a crear combinaciones de estas tres cosas para formar un compuesto los tiempos presentes de las cosas pasadas, de los tiempos presentes de las cosas presentes y de los tiempos presentes de las cosas futuras. Vamos a darte un puñado de nuestros recuerdos, una pizca de nuestras experiencias, y robar del futuro una copita de nuestras expectativas, y luego vamos a cerrar la tapa y a sellar el paquete. Este es nuestro regalo para ti. Una caja de nuestro tiempo. Para ser abierta, cuando gustes, dentro de una caja de tu propio tiempo.

Con todo nuestro amor y esperanza,  
Monica, Jeebesh y Shuddha (Raqs Media Collective)  
Nueva Delhi, 22 de marzo, 2011.

# Acerca de la curaduría

"Digresiones del recuerdo de un encuentro menor" en *The Manifesta Decade: Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-Wall Europe*, Barbara Vanderlinden, Elena Filipovic (eds.), The MIT Press (31 de marzo, 2006)

"Acerca de la curaduría, desde el trapecio" en *The Curatorial: A Philosophy of Curating*, Jean-Paul Martinon (ed.), Bloomsbury, (24 de octubre, 2013)



Raqs Media Collective. *Economía de pizarra—Blackboard Economy*, 2012-2014  
Vista de la exposición *Es posible porque es posible* en el CA2M, 2014—Exhibition view *It's Possible Because It's Possible* at CA2M, 2014

## Digresiones del recuerdo de un encuentro menor

Una vez, no hace mucho tiempo, durante una húmeda tarde lluviosa en París, un paseo nos llevó a través de la Avenue d'Iéna, desde el arte contemporáneo al arte antiguo y medieval asiático, desde el Palais de Tokio al Musée Guimet. Allí, de pie en el extremo de la sección de la planta baja de la colección permanente del Guimet, delante de un friso del templo de Banteay Srei en la provincia Siem Reap de Camboya, sentimos el borde afilado del extrañamiento ante algo que también se sentía francamente familiar.

El friso de Banteay Srei narra una historia del *Mahabharata*, la epopeya sánscrita. La historia trata de dos hermanos, los demonios Sunda y Upasunda, cuya lucha por tener las atenciones de Tilottama, una Apsara —cortesana celestial enviada por los dioses para que los destruyeran los celos—, fue la causa de su caída. Como la mayoría de los demás que crecieron escuchando historias de la India, conocíamos la historia aunque fuera sólo como una anotación al pie en el cuerpo principal de la epopeya. Pero no fueron los detalles de la historia lo que nos intrigó esa tarde, ni los contornos tallados que mostraban la rabia de Sunda y de Upasunda, ni siquiera la delicadeza de la representación de la seducción divisoria de Tilottama. En su lugar, de pie ante estas imágenes de piedra hechas en una región que está aproximadamente a 5 500 km al este de donde vivimos, en Delhi, y expuesta en un museo a unas 10 500 km al oeste, nos sentimos obligados a volver a pensar acerca de la distancia y la proximidad, y acerca de cómo las historias, imágenes e ideas viajan.

La historia de Sunda, Upasunda y Tilottama fue probablemente contada por primera vez alrededor del año 200 a. C., en la parte noroeste del subcontinente asiático meridional. Entre la primera vez que se contó la historia y el tallado del friso en un claro en los bosques de Seam Riep en ca. 967 hay poco más de mil años y un viaje hacia el este de unos pocos miles de kilómetros. Entre su hechura y nuestro encuentro repentino con él en París, mediaba poco más que otro milenio y un viaje hacia el oeste al otro lado del mundo. Estos intervalos de tiempo y espacio fueron cubiertos mediante un complicado circuito que abarcó viajes, conquistas, migraciones y asentamientos, guerras y violencia, la tala de bosques, la extracción de piedra, esclavitud y trabajos forzados, hábiles artesanos, los rostros y las indiscreciones de los hombres y las mujeres que se convertirían en la inspiración para demonios celosos y cortesanas divinas, unos pocos miles de años de historia,

el cruce de océanos, el ascenso y la caída de varios imperios a través de diferentes continentes, y el repetido contar y olvidar de una historia menor.

La contemporaneidad —la sensación de estar juntos en un tiempo— es un antiguo enigma de un sentimiento. Es el tirón que sentimos cuando nuestro tiempo tira de nosotros. Pero a veces uno tiene la sensación de una contemporaneidad paradójicamente asíncrona —el extraño tirón que proviene de más de una hora y lugar. Como si una acumulación o engrosamiento de nuestros apegos a diferentes tiempos y espacios se manifestara en la forma de alguna rareza geológica única, una sección transversal ricamente estriada de una roca, a veces nítida, a veces borrosa, marcada por el paso de muchas épocas.

De pie ante Sunda, Upasunda y Tillottama en el Museo Guimet, estábamos en Siem Reap, en Indraprastha (un antiguo nombre de Delhi, en cuyas proximidades se sitúan gran parte de las historias del *Mahabharata*), en Nueva Delhi, en el París del siglo XIX y en el París de hoy. Estábamos en muchos lugares y en muchos tiempos. A veces, el arte, la presencia de una imagen, te conmueve. Y en consecuencia te hallas disperso todos lados.

¿Cómo podemos empezar a pensar en estar dispersos?

Las colecciones de objetos de diferentes partes del mundo son los indicadores de las diferentes instancias de la dispersión. El encuentro menor que tuvimos en el Museo Guimet es un tipo de dispersión. Nos mostró que, a veces, nos encontramos con la familiaridad disfrazada de extrañeza y nos sugirió que aprendiéramos a cuestionar la fácil taquigrafía binaria de lo familiar y lo extraño como un modo de pensar acerca de nosotros mismos, de los demás y del mundo. Nos sugirió la posibilidad de que existieran otras relaciones menos polarizadas y con más capas entre los procesos culturales. Pero este no es el único tipo posible de dispersión que provoca la presencia de imágenes e historias que hacen eco de lo familiar de modos insospechados.

Un aumento en la intensidad de comunicación crea un nuevo tipo de contagio experiencial. Conduce a todo tipo de enlaces ilegítimos entre las cosas que, se supone, no deberían sernos familiares. Lo primero que se disuelve bajo la presión de esta promiscua densidad de contacto a través del espacio es la suposición de que se obtienen distintos grados de “ahora” en diferentes lugares: que Delhi o Dar es Salaam tienen, de alguna manera, menos “ahora” que Detroit. Los “ahoras” de diferentes lugares se filtran entre sí con una fuerza creciente. Las realidades

de diferentes contemporaneidades se infectan las unas a las otras. Esta condición genera un extrañamiento activo, una especie de expulsión nerviosa, un enfrentamiento de repulsión que se manifiesta ya sea a través de una orientación de desprecio o de homenaje. ¿Por qué desprecio y homenaje? Porque permiten la asunción automática de un abismo entre el espectador y el objeto de la contemplación. Los tropos del desprecio y el homenaje son la lente a través de la cual algunas personas observan perennemente a los demás para luego evaluarlos contra una escala en la cual la producción de extrañamiento debe resolverse en términos ya sean positivos o negativos. Esta forma de entender al mundo por medio de un “sondeo” presupone la existencia de un centro de vigilancia estable, ciclópeo y panóptico al que uno nunca puede devolver la mirada adecuadamente, asegurando así que el encuentro de visiones nunca se llevará a cabo en igualdad de condiciones.

Al igual que Sunda y Upasunda peleando por Tillottama, mientras más se vuelvan conscientes las diferentes partes del mundo de los deseos de los demás, habrá más disputas sobre quién tiene mayor acceso a la contemporaneidad que ambos desean —la parte del mundo que tiene más confianza en sí misma o la que tiene más del élan del “Otro.” Para este conflicto de percepciones es central la negativa a reconocer que —al igual que la súbita aparición ante un colectivo de artistas de Delhi en un museo parisino, de una historia sánscrita en un friso Khmer— las relaciones entre la familiaridad y la extrañeza están compuestas de muchos pliegues y grietas en el espacio y el tiempo. El extrañamiento es sólo una familiaridad aplazada o dejada en suspenso.

En lugar de reconocer el hecho de que la familiaridad y la extrañeza son sólo dos instancias indistintas y sucesivas de transferencia cognitiva y afectiva, esta tendencia a resolver lo desconocido en el binarismo de “me gusta” y “me resulta extraño” necesita mecanismos constantes de refuerzo. La dualidad del desprecio y el homenaje es uno de esos mecanismos. En el primer caso (desprecio), el objeto observado se fija en términos taxonómicos, es explicado para que no requiera de mayor vinculación y esto hace imposible que se difumine la distinción entre el observador y lo observado. En el segundo caso (homenaje), el objeto es exaltado más allá de la posibilidad de una vinculación. En cualquier caso, la diferencia, una vez identificada, se convierte en un factor de escisión cognitiva y afectiva. Esto excluye la posibilidad de reconocer que aquello que identificamos y nos extraña puede de hecho ser perturbadoramente similar

a lo que nos es familiar, a pesar de que podría estar situado en realidades difíciles de traducir con coherencia o consistencia. Es la incapacidad de reconocer el rostro de un extraño cuando nos miramos al espejo.

La amalgama de las sensaciones de familiaridad y extrañeza evoca un registro nuevo de un asentamiento tenso, un recibimiento de la presencia de lo “extraño” que no está exento de desasosiego ante lo “familiar.” Al final, esto puede garantizar la desaprobación de mutua antipatía y el cultivo de un acuerdo de cohabitación. Podemos cambiar el marco de la historia en el friso de Banteay Srei. Sunda y Upasunda pueden sobrevivir al aceptar permanecer dentro del marco de una generosa aunque incómoda poliandria. Pueden lograrlo al aprender a negociar con las afirmaciones de Tilottama respecto al deseo de ambos, y al mostrar un poco más de esfuerzo por estar abiertos ante encuentros imprevisibles.

¿Qué puede lograr un poco más de apertura por medio del encuentro en el campo del arte contemporáneo? Sigue estando pendiente una evaluación de la amplitud de las señales y la intensidad del contacto que marca nuestro mundo actual. Una de las maneras en que esto podría llevarse a cabo sería que probáramos y nos diéramos cuenta de las implicaciones del crecimiento de la conectividad por Internet a escala mundial. Internet, como lo conocemos hoy en día, tiene menos de dos décadas de edad y su expansión se puede fechar a mediados de la década de 1990. Curiosamente, la expansión de Internet y la reciente expansión en el número de las bienales han sido coincidentes entre sí.

Hoy en día, se estima que 13.9% de la población mundial, o 888 681 131 personas, tiene algún tipo de acceso regular a Internet.<sup>1</sup> La mayoría de los usuarios de Internet viven en Norte América, Europa, Australia, Nueva Zelanda y partes de Asia Oriental (Corea del Sur, Hong Kong, Taiwán, Japón y Singapur). El uso global del Internet creció aproximadamente 146.2% entre el año 2000 y principios de 2005, y las tasas de crecimiento más altas se produjeron en África, Asia, Medio Oriente y América Latina. El chino es el segundo idioma más utilizado en Internet y la India experimentó un crecimiento de 684% en el uso de Internet, de cinco millones de usuarios en 2000 a 39 200 000

1— Véase <http://www.Internetworldstats.com/stats.htm>, consultada el 29 de marzo de 2005. Todas las estadísticas siguientes derivan de esta fuente.

a principios de 2005. Esto significa que unas treinta y nueve millones de personas en la India emplean, usan y dependen de un medio (para el trabajo, la educación, la correspondencia o el entretenimiento) que permite un nivel excepcional de alcance global. Las cifras reales son probablemente mucho mayores, pues la mayoría de la gente en India y otras sociedades similares tiende a no entrar a Internet desde sus propias computadoras (ya que muchos no “tienen” computadoras personales) o incluso desde computadoras a las que pudieran tener acceso en el trabajo, sino desde cibercafés. Ninguna otra plataforma de comunicación en la historia del mundo puede afirmar que ha atraído la atención de un 13.9% de la población mundial en el lapso de diez años. Diez años es un tiempo muy corto en la historia de la cultura. Es el lapso entre tres *documentas* o el tiempo entre que se fundó la bienal europea *Manifesta* y su quinta edición. Si el uso del Internet sigue creciendo al menos a este ritmo, en los próximos veinte años (el tiempo que se necesita para producir las próximas cuatro *documenta*) aproximadamente 75% de la población mundial habrá iniciado una existencia profundamente interconectada. Nada nos ha preparado para las consecuencias de esta profundidad y densidad de la participación comunicativa a escala global. Y a diferencia de expansiones anteriores de la capacidad comunicativa (prensa, radio, cine, televisión), en esta ocasión, con Internet y los nuevos dispositivos digitales, vemos a lectores que son también autores y editores, a usuarios que también son productores, a espectadores que son también —al menos potencialmente— creadores, entrar en el espacio global de la producción cultural.

Aunque sería simplista argumentar a favor de una relación de causa-efecto entre la expansión de grupos que se sirven de Internet y el crecimiento en el número de las bienales y otros eventos internacionales de arte, sería igual de fácil no hacer caso a las implicaciones de la emergencia de este vasto aumento en la comunicación global para la escena del arte contemporáneo.

¿Cuáles son estas implicaciones? En primer lugar, las comunidades discursivas en torno al arte contemporáneo, al igual que las comunidades discursivas de la ciencia o la política, están a punto de sufrir una transformación significativa. En segundo lugar, una creciente diversidad de posiciones enfrentadas al rol de la autoría, la creatividad y la propiedad intelectual en el dominio real de la práctica cultural global está desafiando las nociones de autoría acotada que habían dominado el



concepto de producción de arte hasta el pasado reciente. Ambas formulaciones necesitan ser ampliadas.

El marco discursivo del arte contemporáneo, como cualquier otro dominio del pensamiento y de la práctica, ya no puede ser visto como algo que ocurre solamente entre un grupo exclusivo de conocedores formado por curadores, artistas, teóricos y críticos en Europa y Norte América. Las redes discursivas pueden darse el lujo de practicar un modo de existencia excluyente sólo a riesgo de su propia obsolescencia. Cada nodo en una red de este tipo sobrevive sólo si es capaz de afectar a una masa crítica de nuevas conectividades y de ser un conducto para difundir nueva información acerca de un mundo que cambia muy rápidamente.

En la política es imposible concebir un marco discursivo que no incluya un interés activo en lo que está sucediendo en la mayoría del mundo. Las realidades del Oriente Medio, Sudamérica, Europa del Este, África subsahariana, y el centro, sur y este de Asia afectan profundamente lo que ocurre en Europa y Norte América. Las redes de las finanzas globales y comercio, o incluso de la producción distribuida que caracterizan a la economía mundial de hoy, no existirían como lo hacen sin el Internet. Del mismo modo, la producción mundial y la difusión de las noticias están profundamente ligadas a los fundamentos de la política cotidiana. Es imposible separar la política interna de un país asiático o europeo importante, digamos, de lo que está sucediendo hoy en Irak. Decir esto es decir lo obvio.

Pero lo que es obvio en una discusión sobre la economía, los medios de comunicación o la política se percibe, de alguna manera, como nuevo o esotérico en el ámbito de la cultura. Esta sorpresa que prevalece sobre el hecho de que lo “contemporáneo” también es “transterritorial”, de que el “ahora” está en “otro lugar” tanto como “aquí”, de que lo “extraño” es “familiar”, es uno de los síntomas del retraso en los niveles de discusión informada entre los ámbitos de la cultura y de la economía política. Sin embargo, aunque todavía puede ser posible para algunos argumentar —desde una perspectiva que privilegia el actual estado de cosas— que la globalización de la cultura contemporánea puede suponer un intento de imponer una agenda modernista específicamente occidental a escala mundial debido a las desigualdades en capacidad articulativa, sería imposible sostener este argumento a largo plazo. El impulso generado por los distintos procesos de articulación cultural puestos en marcha en diversos contextos locales en todo el mundo indica que existe

una realidad de tendencias, movimientos, géneros, estilos y afinidades densamente interconectados y sin embargo autónomos, que son mucho más complejos que aquellos que permite el discurso de la occidentalización. Incluso una mirada superficial a las contracorrientes de influencia en la cultura popular global, en la música, el cine, la cocina, la moda, la literatura, juegos y cómics, revela el funcionamiento interno de esta red. Estamos en un mundo en el que el cine de Mumbai, el *manga* de Tokio, la música de Dakar, la literatura de Bogotá, la cocina de Guangzhou, la moda de Río de Janeiro y los juegos de Seúl actúan como presencias globales importantes, que rivalizan —y ocasionalmente eclipsan— la difusión e influencia de sus análogos europeos y norteamericanos. Las tendencias en la práctica del arte contemporáneo y las exposiciones podrían, al final, sólo ser un eco de esta generalidad banal de la vida cotidiana del tráfico y las transacciones culturales globales.

La creciente presencia de artistas y obras de arte de fuera de Europa y Norte América dentro de las grandes exposiciones de europeas y norteamericanas, y la comprensión de que hay historias no occidentales de la modernidad, han tenido dos efectos complementarios. Han demostrado que estas prácticas, artistas y sus historias tienen una perspectiva global significativa, y que le hablan al mundo desde sus propios puntos de vista, como lo han hecho desde hace un tiempo. Estas dos realidades también han creado presión dentro de los espacios no occidentales, y los artistas, curadores y teóricos no occidentales reclaman un espacio cultural global a través de la fundación de instituciones de arte contemporáneo, redes de artistas y circuitos de exhibición. Una consecuencia de esto ha sido la proliferación de bienales y otras exposiciones internacionales de arte contemporáneo en espacios fuera de Europa y Norte América y el correspondiente aumento en el discurso generado a través y alrededor del arte contemporáneo en estas áreas.

Otra consecuencia de esto ha sido la presencia incipiente de curadores y críticos de arte contemporáneo de Asia, África y América Latina, o que se encuentran dentro o en las tangentes a las nuevas diásporas de Asia, África y América Latina en Europa y Norte América. Al principio, este nuevo curador puede ser alguien que parece hablar sólo por y para su lugar de origen. Suele percibirse que están trabajando con otros curadores y artistas dentro de una configuración regional (pero transnacional) específica o con sus pares en contextos



similares en otros lugares del mundo. Con el tiempo, se verá que el curador afirma poder trabajar con artistas de todo el mundo, incluyendo Europa y Norte América. Estas afirmaciones, como y cuando ocurren (y algunas están ocurriendo de hecho, incluso ahora), no se basan en el modo en que funcionan las afiliaciones a partir de geopolítica, geografía y ubicación, sino por las afinidades electivas de interés, gusto, curiosidades, metodologías y preocupaciones. Esto coincidirá con el auge de las estructuras institucionales y no institucionales, espacios y redes del arte contemporáneo que tienen presencias significativas fuera de Europa y Norteamérica. Estas entidades se convertirán en espacios de discusión y exposición, así como puntos de apoyo que permitan el aprovechamiento de los contextos transregionales para la colaboración y la curaduría. La idea de que el arte contemporáneo tiene que tener una ubicación central, privilegiando una historia particular o un marco cultural, se erosionará y dará paso a la idea de que la contemporaneidad se expresa mejor en la lógica de una red ágil y flexible que responda a las emergencias y tendencias en una escala global. Esto significa que es poco probable que permanezca vigente la lógica de una distancia espacial y cultural que funcione con desventajas perennes para el curador, artista o teórico no occidental. Del mismo modo, el artista o curador europeo o norteamericano serán llamados con mayor frecuencia para demostrar su relevancia en un mundo multipolar donde el haber nacido en Europa o Norteamérica ya no será equivalente a contar con un currículum completo. En un mundo que se acostumbra cada vez más a estar conectado en red, los curadores y artistas de diferentes espacios trabajarán rutinariamente a la vez juntos y desde sus propios espacios. En sus prácticas cotidianas van a cuestionar, desafiar y subvertir las identificaciones estables de la espacialidad y la afiliación cultural. Esto no necesariamente significará un mejor o peor arte o discursos en torno a él; lo que significa es que los términos “global” y “contemporáneo” resonarán de diferentes maneras para señalar las presencias activas de otras voces y expresiones hasta ahora ausentes, silenciosas o silenciadas.

La formulación con respecto a la impugnación de la noción de autoría acotada como resultado de la expansión de una plataforma global como el Internet tiene, tal vez, un significado más profundo para el arte contemporáneo, aunque por el momento sea menos visible. Internet ha puesto en marcha redes

*peer-to-peer* y comunidades en línea que hacen más que compartir una inteligencia cultural: ocasionalmente también colaboran en la creación de cosas y significados, a menudo a escala global, de una manera que está en desacuerdo con los protocolos convencionales de la propiedad intelectual. Esto es más claramente visible en las comunidades globales de código abierto, pero la influencia de la idea de “código abierto” tiene ramificaciones más allá de software. Esta tendencia es cada vez más audible en los dominios de una nueva sensibilidad musical global basada en el intercambio de archivos, el *remix* y el reciclaje del material musical existente, que presta poca atención a las amonestaciones de los protectores de la propiedad intelectual y de la “pureza” cultural. También está presente en las redes *peer-to-peer* fundadas por científicos, juristas, filósofos, historiadores y otros científicos sociales que han utilizado el Internet para establecer una nueva comunidad intelectual que gana fuerza a través del uso regular, la participación y la contribución, a menudo en oposición directa a las jerarquías predominantes en la vida académica e intelectual institucionalizada. Estas nuevas comunidades de investigación y reflexión están estableciendo rápidamente nuevos puntos de referencia para la exploración, liberados del conservadurismo inherente basado en la preocupación por la utilidad propietaria o comodificable que vincula la producción en las instituciones académicas y los espacios de investigación con zonas “seguras” de exploración a través de instrumentos de propiedad intelectual. Con cada vez mayor frecuencia resulta que estos espacios “abiertos” son donde la ciencia, la filosofía y la teoría social están “candentes”, más sensibles al mundo que les rodea.

Al poner en primer plano un énfasis en los bienes comunales y otras formas de colaboración o arreglos de no-propiedad o anti-propiedad, los practicantes y teóricos del código abierto (ya sea en el software, la música, la ciencia o las humanidades) han dado inicio a una profunda turbulencia en la economía cultural. El dominio del arte contemporáneo no puede permanecer inmune a esta turbulencia, que existe a su alrededor. Es tal vez sólo una cuestión de tiempo antes de que la ética de compartir, colaborar y “comunizar” se vuelva un lugar común dentro del arte contemporáneo, como han sucedido en otros ámbitos de la cultura. Ya es visible, en un sentido naciente, en numerosas colaboraciones curatoriales y redes de artistas-profesionales-técnicos-curadores-teóricos que trascienden las fronteras y los límites de las disciplinas, que dan nuevos giros a la “dimensión pública” de los proyectos de

arte público, y que plantean preguntas inquietantes relativas a la “propiedad” de las obras y los procesos efímeros e interconectados que generan. La densa naturaleza transreferencial de las prácticas dentro del arte contemporáneo también apunta en esta dirección, lo que nos lleva a pensar en el espacio de arte contemporáneo no como un terreno marcado por objetos distintos, sino como uno estriado por las obras que fluyen dentro y fuera de entre sí o que cohabitan un territorio semántico en capas de diferente opacidad. Fundamentalmente, la liberalidad de interpretación de lo que constituye la propiedad intelectual y lo que incumbe al dominio público será fundamental para la defensa de la libertad de expresión en el arte. El arte crece en el diálogo, y si la propiedad intelectual actúa como una barrera contra el diálogo entre las obras se encontrará con serios desafíos que surgirán de la práctica de los artistas y los curadores.

Todo esto no puede suceder sin conflicto y perturbaciones. El dominio del signo es el campo de juego de una nueva economía de la cultura, donde la generación de valor depende de la adhesión a los principios de propiedad intelectual. No obstante, las prácticas que son contrarias a los principios de la propiedad en la cultura, por una variedad de razones éticas, sociales, intelectuales, estéticas y pragmáticas, han ido perforando cada vez más este dominio. La posible consecuencia de todo esto es que la tranquilidad elegante que caracteriza a la empresa de la contemplación estética se hallará asediada por disputas, demandas judiciales, acusaciones de violación de copyright, y el escrutinio intenso e invasivo por parte de los dueños de la propiedad intelectual. Hacer arte se tratará cada vez más de la creación de nuevas figuras jurídicas y de crear nuevas economías de uso, propiedad y participación. Realizar y exhibir arte será igual a crear nuevas políticas, practicar una nueva economía y establecer precedentes o desafíos ante la ley.

La existencia del arte contemporáneo se basa, en última instancia, en las condiciones de vida de sus practicantes. La mirada de actos cotidianos de practicar, leer, inscribir, interpretar y reutilizar la sustancia de la cultura, en todas las culturas, constituyen estas condiciones de vida. Estos actos, en millones de formas incrementales, transponen la “obra” de arte a un registro en donde la acotación, la ubicación y la propiedad descansan con inquietud. La obra de arte, el artista, el curador, el espectador, y los actos de crear, exhibir y contemplar, todos se van a transformar. Todo lo que es familiar se convierte en extraño; todo lo que es extraño se vuelve familiar.

## Acerca de la curaduría, desde el trapecio<sup>2</sup>

AZ

*Advantage—Zeitgeist*

*Advantage* (ventaja): una posición o condición de beneficio.

*Zeitgeist*: el espíritu de los tiempos.

Lo curatorial tiene una ventaja. Una ventaja sobre otras sensibilidades. Es su capacidad para privilegiar un precario equilibrio de fuerzas y de desplegar un coro volador de términos, imágenes e ideas en aras de la lucha contra cualquier esfuerzo de estabilidad estética o epistémica lo que le da la ventaja.

El texto ofrece el diseño provisional, desordenado pero riguroso, de un engreimiento léxico: un final de libro de extremidades alfabéticas sucesivas, AZ, BY, CX, DW, UE, y así hasta MN, como barras desde las que se han suspendido trece pares de palabras.

Estos pares de acrobáticos y efímeros grupos de tareas, expectativas y posibilidades combinatorias ofrecen lo que entendemos de la curaduría hoy en día. Este sentido de la *geist* es un conjunto de códigos de dos letras (AZ, BY, CX y así sucesivamente) que anotan el movimiento de un juego (o acto) en evolución que encarna el espíritu de nuestro tiempo. Los lectores pueden añadir palabras a cada par de dos letras para expandir la órbita, y la carga, del juego.

¡Que se columpie! En sus marcas. A cada uno su ventaja.

BY

*Boundary—Yorick*

*Boundary* (límite): demarcación, frontera, perímetro.

Yorick: el desafortunado payaso que fuera reducido a un cráneo en la mano de Hamlet y a una estrofa en sus cavilaciones por el cementerio.

Ser conscientes de un límite o frontera es ser conscientes, al mismo tiempo, de un horizonte. El horizonte se convierte en una

—  
2—(N. del T.: Hemos conservado la nomenclatura original en inglés para no alterar el orden y la intención del texto original.)

prisión cuando el punto de vista del observador permanece estático. Pero en el momento en que el observador se mueve las puertas de la prisión se abren. El horizonte se extiende, se expande hacia el exterior en todas direcciones con cada paso. El éxtasis curatorial produce un límite de marcos y referencias que encarcela. Pero la extensión de la curiosidad curatorial hacia “zonas muertas” aún puede despertar nuevas formas de vida artística.

“¡Ay, pobre Yorick!”, dice Hamlet, mientras sostiene en un cementerio el cráneo de un bufón muerto. El cráneo marca un límite: la frontera entre la vida y la muerte. Alguna vez, Yorick, el payaso, fue un hombre “de broma infinita y notable fantasía” y, a continuación, se ve reducido a ser un fragmento huesudo y sonriente en la mano de Hamlet. Considerar el cráneo junto con Hamlet es reflexionar sobre la inevitabilidad de la transacción entre la broma, la fantasía y lo que queda después. Pero el recuerdo de la risa en la presencia de la muerte es una señal de que todas las fronteras contienen el secreto de cómo pueden ser violadas. El horizonte es visible desde el cementerio y se ubica a un lado de la prisión.

## CX

### *Collision—Xeriscape*

*Collision* (colisión): una instancia en que dos o más entidades se golpean una contra la otra. Una confrontación.

*Xeriscape*: un jardín seco, que usa poca o nula irrigación.

Nos encontramos cara a cara con lo “curatorial” cada vez que somos testigos, dentro de nosotros mismos o en nuestro entorno, de la colisión de las formas artísticas. Pueden ser choques frontales, accidentes imprevistos, sacudidas nacidas del contacto, imágenes residuales misteriosas, así como una acumulación de lecturas hechas a contrapelo de su intención. El contacto y la confrontación en el arte, como en la vida, son ocasión para la multiplicación de malentendidos, para epidemias de significado. No hay forma de escapar de las colisiones y el contagio, no hay forma de guardarlos en una zona de seguridad ilusoria. Y luego están las críticas de rebote. Rebote constante. Ahora que hemos cantado la canción de despedida al progreso, las colisiones aparecen salvajes y con todas sus fuerzas, abriendo opciones y posibilidades. Lo curatorial, puede decirse, es una práctica post-progreso.

¿Cómo regar un campo de minas?

Primero, asegúrese de hacerlo con piedras, trozos de madera y metralla. Segundo, aprecie la tenacidad de las malas hierbas y de otras formas toscas de vida. Espere a que llueva. Tercero, aprenda a mantenerse con vida sin sistemas de soporte vital.

## DW

### *Drone—Wake*

*Drone* (zumbido, zángano, un robot aéreo): un zumbido constante o de un solo tono; un esclavo; un avión no tripulado; un agente remoto. *Wake* (rastros, despertar, velar): el patrón efímero que deja como huella en el agua o cualquier líquido un cuerpo o bote que pasa; reanimarse, especialmente luego de dormir o de perder el conocimiento; reunirse en memoria y/o duelo en torno a una persona fallecida a lo largo de una noche.

Volando sobre un territorio incierto, un avión no tripulado, un agente de imperativos curatoriales remotos, zumba mientras selecciona, supervisa y libera su carga con precisión aproximada. Un territorio se ha apaciguado, por ahora. Pero la necesidad de más *drones* crece.

Debajo hay un velorio en torno a daños colaterales. Con el tiempo, el lamento —un rastro efímero bajo la trayectoria de vuelo de un *drone* que pasa— será analizado. Este trabajo de análisis también se denomina trabajo curatorial.

## EV

### *Emblematic—Void*

*Emblematic* (emblemático): significativo, icónico, heráldico.

*Void* (que no tiene validez): el vacío, la nada.

Hubo un tiempo en que era posible hablar de una obra emblemática de “nuestro” tiempo o de “todos” los tiempos. Estos monarcas solitarios podían desvelar y revelar el genio y el trauma de la vida y del tiempo.

El rey ha muerto. Donde había una corona hay ahora un vacío. Bufones, cronistas y bardos están, sin saberlo, poseídos por los fantasmas de los monarcas muertos. Algunos reposan

enterrados, a la espera de sepultureros. La sensibilidad curatorial podría verse como crear un cementerio transitable a través de jardinería inventiva.

## FU

### *Forensic—Umbra*

*Forensic* (forense): los procedimientos analíticos e investigativos que descifran la escena de un crimen; originalmente, una manifestación pública o *performance* de una verdad probatoria. Umbra: sombra.

Cada vez que una empresa curatorial pretende examinar los crímenes del mundo, crea automáticamente su propia sombra entre la luz de la verdad y la superficie que trata de iluminar. Cuanto mayor es la urgencia por producir una demostración forense, más gruesa es la parábola de la incertidumbre. De vez en cuando, se puede probar el procedimiento opuesto. Curaduría de las sombras: la fuente de luz puede ser inferida, de modo forense, en ausencia.

## GT

### *Genie—Tachometer*

*Genie* (genio): un espíritu que cumple las órdenes de cualquiera que descorche la botella en la que se encuentra encerrado; un ser dotado de poderes mágicos; un modelo para el desarrollo de la magia de la genialidad.

*Tachometer* (tacómetro): un dispositivo para contar las revoluciones, para medir la velocidad y la potencia de un motor.

El poder de los genios ha impresionado a todos desde tiempo inmemorial. El genio vicioso que se escapó hace unos pocos cientos de años parece más allá del control y comprensión de nadie mientras construye un muro alrededor de sí mismo y de su capital.

Las energías curatoriales están luchando con las múltiples formas en que se materializa el poder de este genio, se hacen cantares en su contra para engañarlo a la sumisión. Mientras tanto, se hacen intentos por cambiar de forma a diminutos insectos con el fin de escapar de la mirada de este genio y,

sin embargo, se mantiene en el ajuste de cuentas zumbándole en el tímpano.

Aquí es imprescindible trabajar con motores descompuestos, revoluciones interrumpidas, de modo que puedan transportarse a sí mismos un poco más lejos.

## SH

### *Hocus-pocus—Surge*

*Hocus pocus* (abracadabra): la exclamación juguetona de un pretendido hechizo mágico.

*Surge* (oleada): un poderoso movimiento hacia arriba o hacia adelante; puede ser repentino, como en un impulso, o sostenido, como en una onda.

Cada hechizo tiene su secreto. Cuando alguien dice *Hocus pocus*, puede no ser consciente de que en realidad está ofreciendo la versión mutilada de un encantamiento poderoso *Hoc est corpus meum* (Éste es mi cuerpo). Detrás de la frase de truco de fiesta rimado se esconde un deseo reprimido por la transubstanciación: por convertir el pan en carne, y el vino en sangre. El discurso, en un marco curatorial, es verdaderamente un abracadabra.

El secreto, esa cosa de carne y sangre, sigue como una oleada.

## IR

### *Insert—Residue*

*Insert* (insertar, inserto): añadir, colocar, ajustar; o bien, una cosa que se ha añadido, colocado, ajustado.

*Residue* (residuo): lo que se deja atrás.

Insertar puede ser esconder algo dentro, interpolar, ocupar o añadir de forma incremental a un cuerpo existente sin que se note. El residuo es lo que se queda atrás, lo que no se cuenta, lo que permanece en la sombra. Tanto el inserto como el residuo ocupan un espacio en los márgenes del cálculo, escondidos en lo profundo de los pliegues o por debajo del radar de la figura; y sin embargo, alteran la cuenta.

A veces, añadir más de lo necesario es crear un excedente. Cada sustracción produce un residuo. La relación entre una

inserción y un residuo también se extiende hasta esta delicada paradoja. La curaduría sigue siendo un juego de pensar sobre la proporción.

## JQ

### *Jailbreak—Quiddity*

*Jailbreaking* (escapar de la cárcel): la liberación de un dispositivo de la camisa de fuerza de su modo prescrito de operación.

*Quiddity* (esencia): la naturaleza o condición inherente de algo, su “ser”.

Uno puede hacer *jailbreak* a un aparato, un teléfono, una computadora o un *tablet* para que haga cosas que no debía hacer. La acción curatorial puede ser una forma de *jailbreak*. Uno puede empujar una obra fuera de su marco habitual, provocar una situación para que dé resultados distintos de los que pretendían sus autores, actores y agentes, crear las condiciones para que pueda ser liberado de lo que podría ser visto como su esencia, su “ser”.

A veces, el *jailbreaking* que estamos tratando de describir aquí es simplemente un cambio de *qualia*, de esencia (ser) a hecceidad (estar). Hacer esto es pasar de una pierna a otra, preguntar “¿Qué es ESTO?” en lugar de “¿QUÉ es esto?”.

## KP

### *Kumbhakarna—Proposition*

*Kumbhakarna*: un guerrero del *Ramayana*, épica escrita en sánscrito, a quien se recuerda por su apetito voraz, su enorme fuerza, sus dudas éticas (no quería pelear en una guerra innecesaria, mas lo hizo cuando lo obligaron, por deber y por lealtad) y su preferencia (dada a él como una bendición) por hibernar la mitad del año.

*Proposition* (proposición): una palabra que puede variar en su significado, dependiendo del contexto en el que se utilice, desde una afirmación hasta un intento de seducción.

La *Proposición Kumbhakarna* es una propuesta para ver al proceso curatorial como la hibernación cultivada de una

fuerza reticente, cuyo despertar tiene consecuencias. Al igual que la destreza de *Kumbhakarna*, que algunos atribuyen a su preferencia por el sueño sobre la vigilia, la curaduría puede derivar su fuerza de la gestación. Afirmar, proponer o desear seducción en un largo periodo de fermentación invisible puede verse como una estrategia curatorial para permanecer en, o merodear sobre, el pensamiento en lugar de apresurarse por los propósitos de la ejecución. La deliberación es a veces preferible a la liberación.

## LO

### *Labia—Okul*

*Labia* (labios, tapa): labios de la boca o la vagina; la mitad de una estructura bivalva con bisagras que puede abrir y cerrarse a voluntad.

*Okul*: nombre tradicional de Pi Capricorni, una estrella doble en la constelación de Capricornio, que deriva del nombre latino para los ojos, *oculus*. En bengalí, una de nuestras lenguas, O-kul también puede significar “la orilla lejana”, que invita a pensamientos sobre viajes estelares. En latín, el *oculus* es también la ventana a través de la cual los elementos, el viento, la lluvia y el sol, se vierten en una estructura.

Órganos de sensaciones, apetitos, salidas y refulgencias. Portadores de fluidos, instrumentos de la relación sexual, índices de sentimiento, custodios de secretos, placeres y vergüenzas. Lo que se cierra contra el mundo también puede abrirse al mundo. Al ser la bisagra secreta que abre una disposición a la luz, así como la cierra a la oscuridad. ¿Al ser la luz que necesita tiempo para viajar a una estrella distante? ¿Al ser el contenedor de las lágrimas, las puertas del habla, el transporte de residuos, así como el punto de apoyo de los deseos?

## MN

### *Morphic—Nirvana*

*Morphic* (mórfico): relativo a las formas

*Nirvana*: estado de liberación que surge de la extinción de las obligaciones atan a un cuerpo.



La disposición de las formas con vistas al descubrimiento de patrones hace que una acumulación de resonancias se enfrente contra una concentración de contrastes. También puede significar un diezmo, un afeitado, una destilación. La curaduría es un ejercicio en metamorfosis.

La relación entre diferentes formas puede revelarse como una de interdependencia: causal, de colisión y consecucional. Las obras de arte surgen y son consecuentes unas con otras en una situación en la que su aparición y existencia se basa en la presencia de otras obras, procesos, sensibilidades e, incluso, accidentes. Se trata de tejer estas complejas redes de suspensión del presente compartido lo que requiere de la sensibilidad curatorial. La afinidad que tiene una forma a sí misma se escinde en este proceso de mutualidad.

El acróbata en el trapecio tiene que dejar de lado el temor de llegar a la otra barra. Lo que está en juego es la liberación de las formas de sí mismas.

Podríamos llamar curaduría a esta posibilidad; al menos por ahora.



Raqs Media Collective. *Explora la profundidad—Explore Depth*, 2014  
Vista de la exposición *Es posible porque es posible* en el CA2M, 2014—Exhibition  
view *It's Possible Because It's Possible* at CA2M, 2014

# Acerca del Raqs

---



Raqs Media Collective. *Explora la profundidad—Explore Depth*, 2014  
Vista de la exposición *Es posible porque es posible* en el CA2M, 2014—Exhibition  
view *It's Possible Because It's Possible* at CA2M, 2014

## Raqs se cuestiona a sí mismo

**¿Quién es Raqs? ¿Es un autor, una obra, un equipo, una conspiración, una constelación o una conversación?**

Raqs es un ser con seis ojos, seis manos, seis pies, una vagina, dos pares de testículos, tres lenguas y media mente para postrarse tras cuestionarios como este para preguntar si, en lugar de tener que ofrecer una confesión, puede ser simplemente una pregunta rara vez formulada.

La mayoría de los días, Raqs es un artista. Los domingos, Raqs desempolva los librereros, hornea pasteles, revisa los marcadores de fútbol, sueña con novelas no escritas, y envejece con gracia.

**¿Por qué hacen arte?**

Porque la suma total de banalidad y aburrimiento sigue superando la cantidad de astucia y ensoñación.

Porque el color malva y la forma de un Árbol de Josué en el desierto y la tristeza en la cara de un oso perezoso en el zoológico y los zapatos de un niño muy pequeño y el hedor de la morgue y la pendiente de una discusión siguen esperando ser considerados en plena medida.

**El ADN de cada criatura contiene ciertas debilidades. ¿Cuáles son las debilidades de Raqs?**

Una predilección por las imágenes que rizan el rizo. La debilidad ante un jeroglífico bien torneado. Una obsesión por las conexiones descabelladas.

**¿Qué constituye el borde interior y el borde exterior de su práctica artística?**

El borde interior se corresponde aproximadamente a la línea que define con precisión dónde caen las sombras sobre las convicciones fuertemente arraigadas. El borde exterior queda donde la luz clara de la duda comienza a desvanecerse en un enigma.

**¿Cómo equilibran el hecho de que se conocen tan bien que casi pueden leer las mentes de los otros, terminar las frases de los otros miembros, con el hecho de que hay cosas imprevisibles que cada uno de ustedes trae que sigue cambiando el juego?**

El equilibrio entre lo familiar y lo extraño no se tiene que aprender, proviene del hecho de saber que la familiaridad misma es el mayor de todos los misterios. Cuando apenas conocemos los límites de nosotros mismos, ¿cómo podemos afirmar que conocemos los extremos de los otros?

**¿De qué no pueden ya prescindir?**

De un espacio para trabajar, para tener un punto de apoyo, para crecer, y de tiempo para desarrollarnos.

**¿Qué no harían nunca?**

Nunca traeremos honor al país. Nunca diremos que sí al destino. Nunca daremos un beso a un zombi. Nunca haremos que una idea muerta camine sobre piernas bonitas desde el cementerio hasta el recinto ferial.

**¿Qué les gustaría construir? ¿Qué les gustaría dismantelar?**

Construir puentes y caminos entre prácticas. Desmontar las paredes que las rodean.

**¿Qué significa viajar?**

Viaje: una picazón que sólo puede ser rascada cuando vuelves a casa, así que empacas de nuevo.

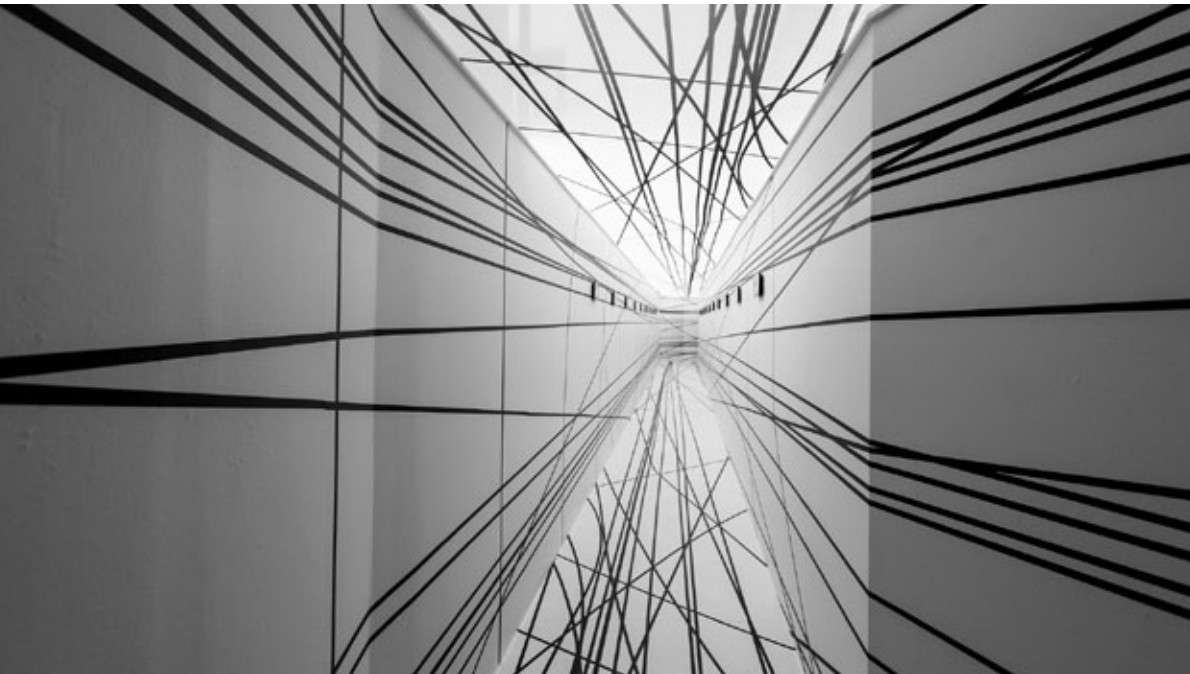
**¿Qué significa quedarse y trabajar en Delhi? ¿Preferirían estar en otro sitio?**

Delhi es el hogar. Delhi es un tramposo. Delhi es un jugador. Delhi es un barco varado en el desierto. Delhi es una montaña aplanada hasta el suelo y luego tendida a secarse. Delhi es un emporio de sueños que se venden con descuento. Delhi es una ciudad que pretende ser un distrito de aldeas. Delhi es un pueblo que pretende ser el mundo. Delhi es una caravana estancada. Delhi es una prisión y un parque infantil. Delhi es una infección que nos mantiene vivos. ¿Dónde más estaríamos?

# Una historia del infinito y algunas catástrofes recientes: acerca de *El capital de la acumulación* de Raqs Media Collective\*

—  
CUAUHTÉMOC MEDINA

\* Publicado originalmente como "A History of Infinity and Some Fresh Catastrophes: On Raqs Media Collective's *The Capital of Accumulation*" en *e-flux journal* no. 38, 17 de octubre, 2012. Nueva York: *e-flux*, 2012. [www.e-flux.com/journals/](http://www.e-flux.com/journals/)



Raqs Media Collective. *Pregúntele al de al lado—Ask the person who sits next to you*, 2012-2014  
Vista de la exposición *Es posible porque es posible* en el CA2M, 2014—Exhibition view *It's Possible Because It's Possible* at CA2M, 2014

## Títulos en movimiento

Una secuencia animada al inicio de la película en doble pantalla *El capital de la acumulación* (2010) del Raqs Media Collective realiza la operación de invertir el título del más importante de los estudios económicos de Rosa Luxemburgo: *La acumulación del capital* (1913). ¿Qué puede esto significar como reflexión acerca del legado, el cadáver y el espíritu de Rosa Luxemburgo?

En su libro de 1913, Luxemburgo señaló con valentía las deficiencias de Marx en su comprensión del proceso de reproducción del capital al sugerir que el crecimiento necesario de la demanda requerida por un proceso de producción en constante expansión no puede ser explicado por un incremento en el consumo de los obreros y los capitalistas. En cambio, tenía que ser hallado en otra parte. La acumulación, como mostró Luxemburgo, era un proceso que no estaba restringido a los orígenes de la modernidad en lo que Marx describió como “acumulación primitiva” —que consiste en “el divorcio entre los obreros y la propiedad de las condiciones de realización del trabajo”, y donde “desempeñan un gran papel la conquista, el esclavizamiento, el robo y el asesinato, la violencia, en una palabra”.<sup>1</sup>

Más bien, la historia del capital es equivalente a la “modernización” constante —a la vampirización y, finalmente, a la aniquilación de los otros del capitalismo.<sup>2</sup>

Debemos a Luxemburgo la revelación de que el capitalismo es la primera y única economía “que tiende a engullir el mundo entero y a erradicar el resto de las economías”. Pues, como argumentó Luxemburgo, el capitalismo fue también “la primera forma de economía incapaz de existir por sí misma”.<sup>3</sup> Esto significa que, como cualquier otra forma de vida parásita, el capitalismo mantiene una relación de dependencia con lo que sea que usurpe.

—  
1— Marx, Karl, Capítulo XXIV de *El Capital: crítica de la economía política*, vol. I (Hamburgo, 1867), Moscú, Editorial Progreso, 1974; disponible en: <http://www.marxists.org/espanol/m-e/1860s/eccx86s.htm>.

2— “El capitalismo necesita estratos sociales no capitalistas como mercado para su plusvalía, como fuente de suministro de sus medios de producción y como reserva de fuerza de trabajo por su sistema de salarios. [...] El capitalismo, por tanto, siempre y en todas partes tiene que luchar una batalla de aniquilación contra toda forma histórica de economía natural que encuentra [...]” Rosa Luxemburgo, *The Accumulation of Capital*, tr. Agnes Schwarzschild, int. Tadeuz Kowalik, Londres-Nueva York, Routledge, 2003, pp. 348-349.

3— *Ibid.*, p. 447.



¿Cómo puede la acción de “acumular” capital convertirse en el predicado, la sustancia, la característica clave de otro tipo de capital, aquel que no es sujeto de una espiral de acumulación perpetua y desesperada, sino que es, de hecho, el “beneficio” y la moneda sedimentaria de la acumulación en sí?

La película del Raqs Media Collective —surgida de una larga y dedicada familiaridad con el pensamiento de Luxemburgo que se remonta a la versión abreviada de *La acumulación del capital*, publicada en Delhi por Kamunist Kranti en 1990<sup>4</sup>— proporciona una respuesta preliminar al inicio de la cinta, al aludir a la existencia de otro tipo de acumulación fantasmal, etérea y residual.

Cuando te vi caminar las calles de la ciudad, te oí escuchar la voz de las hojas caídas en el suelo del bosque. Esto también fue una acumulación, este montón de hojas, esta reunión de venas abiertas, un abono de sueños, agotado de cosechar la luz de un sol sombrío.<sup>5</sup>

*El capital de la acumulación* es entonces un intento por afinar nuestros oídos para escuchar la voz de la caída de las hojas de la historia. La intención es ir más allá de la contemplación de la economía capitalista actual, incluso si ya se encuentra en el proceso de finalmente agotar (como predijo la teoría, especialmente la de Luxemburgo) los territorios “no capitalistas” y “pre-capitalistas” adyacentes de los que extrajo la premisa de su propia expansión.

La añeja tradición hegeliana de la ironía otorga al juego de palabras y al dispositivo quiasmático de invertir frases, categorías y cifras un valor dialéctico: se trata, en el caso de Marx, de nada menos que de la gramática de la crítica, la herramienta quirúrgica mediante la que se corrige el error al ponerlo, semánticamente, de cabeza. Pero la inversión es también un medio para expresar el desarrollo: un diagrama del mecanismo de trabajo del pensamiento que desarrolla un argumento mediante el aprovechamiento de las contradicciones del pensamiento mismo.

4— Luxemburgo, Rosa, *The Accumulation of Capital [An Abridged Version]*, Delhi, Kamunist Kranti, 1990. Kamunsti Kranti (KK) era un grupo obrero-estudiantil de izquierdas de Faridabad (un suburbio industrial de Delhi). Entre los miembros del KK se encontraba Jeebesh Bagchi, quien, dos años más tarde, en 1992, formó el Raqs Media Collective junto con Monica Narula y Shuddhabrata Sengupta.

5— Raqs Media Collective, “Guión de El capital de la acumulación”, en: Raqs Media Collective, *Es posible porque es posible—It’s possible because it’s possible*; Madrid, Centro de Arte 2 de Mayo, Museo Universitario Arte Contemporáneo (UNAM) y Fundación Proa, 2014, p. 31.

La inversión es ese instrumento provisional que, en las manos equivocadas, se convirtió en la “lógica de la dialéctica”. Para Raqs es un atisbo hacia el futuro del pasado, desde el punto de vista del presente. Este “presente” no es una construcción hipotética o teórica, sino algo de carne y hueso.

## El cadáver de la teoría (o una teoría del cadáver)

*El capital de la acumulación* es, así, un discurso acerca del legado de Luxemburgo que surge de las voces de los seres, la materia, el territorio y las experiencias y comunidades sociales que son engullidas y subsumidas dentro del capitalismo. Las voces reunidas en el video aparecen al llegar a una perpetua Victoria Terminus —el antiguo nombre de la mayor terminal ferroviaria de Bombay/Mumbai, donde los migrantes a la ciudad hacen su arribo— como si tuvieran que soportar la tarea de dar testimonio de la pregunta de qué es lo que efectivamente queda atrás.

Vinieron trayendo consigo el polvo de las regiones interiores, las cenizas de la guerra y el regusto de las hambrunas. Eran el bosque, la montaña, el desierto, la cicatriz de una mina a cielo abierto. Llegaban cada día. Día tras día.

[...] El bosque se marchita. La montaña cae de rodillas. El desierto se vuelve espejismo. La mina hace dinero y luego un poco más, y luego la veta se agota. Una fábrica cierra. Un centro comercial rehúsa abrir. El capital variable se vuelve constante y después hace metástasis. El trabajo vivo muere y espera su turno post-mortem en una camilla de un laboratorio forense.<sup>6</sup>

Una de las principales narrativas de *El capital de la acumulación* es una deriva por una necrópolis incierta: la búsqueda del cuerpo de Rosa Luxemburgo. No obstante, la búsqueda del cuerpo desaparecido de Luxemburgo evocada por el Raqs Media Collective no tiene lugar en el cementerio de Friedrichsfelde —donde lo que parecían ser sus restos fueron enterrados primero junto a Karl Liebknecht en 1919, después de que ambos líderes espartaquistas fueran asesinados por los proto-nazis del *Freikorps* después de la fallida Comuna de Berlín en diciembre de 1918. Esa tumba quedó vacía después de haber sido profanada por los nazis en 1935.

6— En el “Prólogo” a *El capital de la acumulación*. Ibid., p. 31-32



La identidad del cadáver que había ocupado esa tumba se volvió dudosa (en retrospectiva), cuando en 2007 el Dr. Michael Tsokos, jefe del Instituto de Medicina Forense en Berlín, reveló la posibilidad de que un torso momificado no identificado que ocupó durante décadas las vitrinas del Hospital de la Caridad en el este de Berlín podría ser en realidad los restos de Rosa Luxemburgo.<sup>7</sup> Raqs no sólo explora los fallidos intentos por identificar este cadáver, sino que documenta propiamente la búsqueda realizada por sus miembros: mirando las ruinas de las vitrinas vacías del Hospital de la Caridad, entrevistando al Dr. Tsokos y filmando su laboratorio, explorando las fotografías de Luxemburgo y los documentos que no pudieron proveer los rastros de ADN adecuados para la tarea de verificar la identidad del cadáver.

La (des)aparición del cadáver de Rosa Luxemburgo en la obra de Raqs ocupa el espacio de una fábula teórica: la de una genealogía inestable y no reclamada; incierta precisamente porque no se puede construir sobre la firme señal de una tumba.

Esta meditación acerca del destino evanescente del cadáver de Luxemburgo no es una vana especulación, ya que bien podría ser que pocos cadáveres fueran tan decisivos en la historia de la izquierda. No se trata sólo de que su ejecución por las fuerzas paramilitares —respaldadas por el gobierno socialdemócrata, cuyo ministro de Guerra, Gustave Noske, había desatado la represión de la revolución en Berlín en diciembre de 1918— marcó el inicio simbólico de la violencia proto-fascista en Europa.<sup>8</sup> Es también el hito de un cisma irrevocable. Como Hannah Arendt escribió en su hermosa valoración de la significación política de la obra de Luxemburgo, citando a su vez al biógrafo de Luxemburgo, J.P. Nettl:

Con el asesinato de Rosa Luxemburgo y Liebknecht, la escisión de la izquierda europea en los partidos socialista y comunista se volvió irrevocable; “el abismo que los comunistas había figurado en la teoría se había convertido en... el abismo de la tumba.” [...]

7— Para una narración concisa del caso, véase Emily Witt, “The Mystery of Rosa Luxemburg’s Corpse”, *New York Observer*, Nueva York, 1 de marzo de 2011; disponible en: <http://observer.com/2011/03/the-mystery-of-rosa-luxemburgs-corpse/>.

8— Como lo expresó Hannah Arendt: “ya que este delito temprano había sido apoyado e instigado por el gobierno, inició la danza de la muerte en la Alemania de posguerra [...] Por lo tanto la muerte de Rosa Luxemburgo se convirtió en el parteaguas entre dos eras en Alemania.” Hannah Arendt, *Men in Dark Times*, San Diego-NuevaYork-Londres: Harvest Books, 1993, p. 36.

Y se convirtió en el punto de no retorno para la izquierda alemana [...] aquellos que se habían inclinado hacia el Partido Comunista experimentaron una amarga decepción con la rápida decadencia moral y la desintegración política del Partido Comunista, y sin embargo consideraron que volver a las filas de la socialistas significaría perdonar el asesinato de Rosa.<sup>9</sup>

Sin embargo, en lugar de profundizar en la “verdad” del cadáver, o hacer de él un fetiche en la forma en que los “socialistas realmente existentes” momificaron a sus líderes cuasi-monárquicos, Raqs convierte la búsqueda del fantasma de Luxemburgo en una investigación transcontinental de la usurpación del capitalismo de los recursos orgánicos de nuestro cuerpo y del tiempo de vida, mientras mantiene una relación con la historia del trabajo y del movimiento obrero, mediante una serie de excavaciones poéticas del tejido social de tres ciudades contemporáneas: Berlín, Bombay y Varsovia. Su procedimiento tiene una cierta calidad errante, peripatética, que hace eco tal vez del hecho de que en lugar de la quietud detenida de los cadáveres embalsamados en “mausoleos rojos”, los verdaderos héroes y mártires revolucionarios son aquellos que están marcados, en la muerte, tanto como en la vida, por el desasosiego de sus cuerpos.<sup>10</sup> Los viajes de Raqs producen alegorías analíticas y documentales de viajes, escritos en un álgebra de las relaciones entre la explotación y la resistencia, entre el deseo y la alienación —un álgebra de la micrológica de la vida cotidiana que se encuentra al tamizar los detalles de las pruebas reunidas cuando la historia se somete a juicio. “¿Quién ha medido alguna vez el revoltaje?”

Al ver el “cráter” de cenizas donde se cuecen tazas de barro para el té en Bombay, se lanzan a una meditación sobre la función de los estimulantes en el proceso de extracción de la plusvalía.

El té, un dulce y caliente “corte” de chai, inyecta una dosis de

9— *Ibid.*

10— Tomo prestada esta idea de la periodista Emily Witt: “Los marxistas más romantizados, sin embargo, son los que se escaparon, y cuyos cuerpos permanecieron en ubicaciones no comprobadas por décadas: el Che Guevara, quien recibió un disparo en la selva de Bolivia; Patrice Lumumba, quien recibió un disparo en las selvas del Congo; Salvador Allende, quien recibió un disparo (o se pegó un tiro) en el palacio presidencial de Chile y fue arrojado en una tumba sin nombre en Valparaíso todo el tiempo que duró la dictadura de Augusto Pinochet y finalmente hay una cuyo cadáver permanece oficialmente desaparecido: Rosa Luxemburgo, quien también recibió un disparo, en un coche en Berlín, y fue arrojada a un canal.” Witt, *op. cit.*

caféina y calorías en multitud de cuerpos. Una chispa de energía sacude el cuerpo de la niebla de la fatiga. La chispa desata una llama de trabajo concentrado, el trabajo continúa hasta la siguiente pausa para el té. Las calorías se queman como los incendios forestales en el segundo turno de la jornada laboral. Y la jornada laboral está llena de cuerpos trabajadores. [...] Cada pausa para el té es una batalla, una campaña en la larga historia del antagonismo de clases. ¿Qué tan seguido, por cuánto tiempo, cuándo, dónde debemos tomar el té? Cada segundo y cada caloría se peleó sobre el piso de la tienda. Cada fracción de tiempo ahorrado se guarda para intentar comprender el fantasma en la máquina.<sup>11</sup>

Al filmar el polvo que se acumula en una antigua fábrica de bombillas eléctricas que nombrada por Rosa Luxemburgo en Varsovia, encuentran el lugar adecuado para nuevas lecturas de *La acumulación del capital*. Se hacen eco de una voz que identifica la fábrica abandonada como el espacio donde la “maleza ronda [el] recuerdo de la producción”. Los intercambios informales nacidos en el mercadillo junto a un antiguo estadio de Varsovia aparecen como evidencia de la actividad de “la última internacional”. Allí, escuchan a todo tipo de inmigrantes que aparecen como constituyentes de una “Babel [que] renace en Babilonia”. Raqs se encuentra con ellos bajo “un dosel de solidaridades” y dentro de “una red de necesidades” que introduce diferentes ritmos sobre las ruinas de un sueño fracasado. Estas son las vistas y sonidos de las reverberaciones sublimes, aparentemente imposibles, producidas por la actual extensión del capital, habitado por fantasmas y fenómenos paranormales, que incorporan la posibilidad de la reencarnación post-industrial. Todo ello impulsa a Raqs a preguntar: “¿Pueden las relaciones que deseamos ser redactadas en términos de sumas y restas? [...] ¿Puede una fábrica morir en un sitio y nacer en otro?”

Estos movimientos recursivos, tajadas de vida aquí y después de la muerte, culminan en un examen de la relación entre formas de vida y la lógica de la acumulación. Escuchamos las voces de los animales enjaulados en el zoológico de Berlín —cuyos predecesores deben haber visto el cuerpo de Rosa Luxemburgo flotando en un canal cercano— hablar de la libertad, el bosque y las demandas

11— Raqs Media Collective, “Guión de Antagonismo”, en *El capital de la acumulación*. op. cit., p. 38

del crecimiento, mientras rinden testimonio de su ejecución. Somos testigos de una meditación sobre cómo “dos mil fragmentos de posibilidad” —una bandada de flamencos que ocupan las marismas en las orillas de Bombay— siguen siendo ajenos a los planes de transformar el espacio en una zona económica especial en un plazo de seis meses.

Las formas de vida aparecen como portadoras de una resistencia no pensada a los planes de expansión. Al vivir en un momento de la aceleración constante del capital, a Raqs le parecen estar haciendo eco a las últimas palabras escritas por Rosa Luxemburgo en su reflexión sobre la persistencia de la revolución a pesar de la prevalencia temporal de orden: “fui, soy, seré”.<sup>12</sup>

Estas secuencias apuntan hacia una nueva sensibilidad, una epistemología que se enfrenta a la poética brutal de la globalización contraponiendo el afecto a la idea del producto bruto, de manera que incluso la abundancia del capitalismo sólo puede ser vista como una pálida sombra de la exuberancia de la vida y deseo.

## En defensa del infinito

Más allá del valor simbólico de Luxemburgo como icono de una izquierda revolucionaria-democrática alternativa, sigue siendo un ejemplo fascinante de las posibilidades de un pensamiento creativo no dogmático. Su práctica de la teoría y su teoría de la práctica se basan en una sensibilidad exacerbada hacia el largo plazo y los procesos distantes; en la identificación de resonancias entre los reinos de la naturaleza y la historia; en la necesidad de relacionar constantemente observaciones concretas y específicas con teorías sociales generales, y en el intercambio de ideas entre las tareas de la reflexión acerca de las experiencias políticas y el reconocimiento del valor de las formas de vida.

Ésta es la sensibilidad que Hannah Arendt intentó rescatar cuando argumentó que la crítica de Lenin a los “errores teóricos” de Luxemburgo era en realidad una reacción a su sólida independencia intelectual. Arendt sostiene que las ideas de Luxemburgo, que se concretan en libros como *La acumulación del capital*, le parecieron a Lenin como “esencialmente no

12— Luxemburgo, Rosa, “Order Prevails in Berlin”, enero de 1919; disponible en: <http://www.marxists.org/archive/luxemburg/1919/01/14.htm>

marxistas” por la forma en la que se negaron a permanecer confinadas dentro de las presunciones internas de la dialéctica hegeliana: “El problema era que lo que era un error en la teoría marxista abstracta resultaba una descripción eminentemente fiel de las cosas como realmente eran.”<sup>13</sup>

En el verano de 1916, el astrónomo británico Oliver Rowland Walkey publicó varios artículos en revistas científicas como *Nature* y *Scientific American* afirmando que el centro sideral del universo podría estar más o menos situado en la posición de la estrella Canopus.<sup>14</sup> Tras la lectura de los descubrimientos de Walkey, mientras estaba encarcelada en Posnania por intentar movilizar al proletariado contra la guerra mundial imperialista, Rosa Luxemburgo se enfureció ante lo que sentía era un intento pequeñoburgués por reducir el universo a una pelota medible: “Parece que, incluso sin alguna falta de mi parte, el mundo de las estrellas ha entrado en desorden [...] Nada más y nada menos que la infinitud del universo se va por la borda.” Su horror claustrofóbico al absurdo de un “infinito tipo globo” no era solamente astronómico. Como sugirió en una carta a Louise Kautsky, la idea de la emancipación le parecía condicionada por la suposición de lo ilimitado: “Para mi consuelo espiritual, ¡debo tener algo más que la estupidez humana a considerar como infinito! Como puede ver, literalmente tengo las preocupaciones de Herr von Kant.”<sup>15</sup>

La alusión irónica de Rosa Luxemburgo a la *Crítica de la razón práctica*, que como es bien sabido relaciona “la conciencia de mi existencia” con el asombro ante “el cielo estrellado sobre mí y la ley moral en mí”, va mucho más allá de una broma privada entre dos mujeres que eran amigas y camaradas.<sup>16</sup> Encapsula la centralidad que Luxemburgo atribuía a una forma fluida de la razón y el conocimiento basada en la experiencia

13— Arendt, Hannah, *op. cit.*, p. 40.

14— Walkey, O. R., “The Sidereal Center: Considerations Tending to Indicate that Canopus Occupies this Position”, *Scientific American Supplement*, Nueva York, núm. 2111, 17 de junio de 1916, p. 386.

15— Luxemburgo, Rosa, *Reflections and Writings*, ed. de Paul Le Blanc, Amherst, N.Y.: Humanity Books, 1999, p. 216.

16— Kant, Immanuel, *Critique of Practical Reason and Other Works on the Theory of Ethics*, tr. Thomas Kingsmill Abbott, intr. Dennis Sweet, Nueva York, Barnes and Noble, 2004, p. 260.

y la percepción sensorial, condicionada por una búsqueda del refinamiento cultural, en *su* proyecto de revolución internacional.

## El oráculo en el herbario

Si la modernidad capitalista ha reprimido y al mismo tiempo mantenido en la noción de “arte” la conexión entre una modalidad concreta de la práctica y una forma general de pensamiento disidente, que depende de un determinado ámbito restringido de la producción, la intención de Luxemburgo de pensar a través de las conexiones de lo orgánico en particular y las abstracciones del capitalismo encontró un instrumento y referente en su práctica como botánica aficionado. Entre mayo de 1913 y octubre de 1918, a lo largo de los años que pasó entrando y saliendo de las cárceles alemanas, Luxemburgo coleccionó un herbario, que comprende 18 cuadernos, conservados actualmente en el Archiwum Akt Nowych (Archivo de Documentos Recientes) en Varsovia.<sup>17</sup>

Tuve la oportunidad de manejar estos cuadernos en 2011.<sup>18</sup> Al ojear esos delgados cuadernos azules llenos de muestras de flores y hojas pegadas que se desmoronan en las manos, uno no puede dejar de sentirse admirado ante la compleja subjetividad que dio origen al pensamiento revolucionario mucho antes de que “la supresión del pensamiento perceptivo” (como la llamó Victor Serge) impusiera el estereotipo del militante comunista y el intelectual como el eslabón en la cadena de una legalidad histórica encarnada por la vanguardia del partido.<sup>19</sup> Cuando Luxemburgo confió su necesidad de echar “un buen vistazo a los árboles y arbustos del parque [...] para ver que todos eran viejos amigos” en lugar de tratar con las personas con las que el contacto “es

17— Existe un facsímil de ellos: Rosa Luxemburg/Róża Luksemburg, *Herbarium/Zielnik*, Varsovia, Fundacja im. Rozy Luksemburg, 2009. El libro reproduce la totalidad del documento, pero añade un marco simulado a las páginas que altera la simplicidad del cuaderno para sugerir la idea de una colección de imágenes independientes.

18— Instigado por las implicaciones de la obra del Raqs Media Collective en Rosa Luxemburgo, intenté sin éxito obtener en préstamo el herbario para la Manifesta 9 en Genk en 2012. Por razones de conservación, este proyecto fue imposible de llevar a cabo. Sin embargo, este texto está inspirado por el olor de esas frágiles plantas que tuve el privilegio de *hojear* en Varsovia.

19— Serge, Victor, *Memoirs of a Revolutionary*, tr. Peter Sedgwick, Iowa City, University of Iowa Press, 2002, p. 375

cada vez más insatisfactorio”,<sup>20</sup> pareciera acercarse en espíritu a su crítica de la incapacidad de “la concepción rígida, mecánica-burocrática [que] no puede concebir la lucha excepto como producto de la organización en cierta etapa de su fuerza”. De hecho, “la explicación viva y dialéctica hace que la organización surja como producto de la lucha”.<sup>21</sup>

El acto de hojear el herbario de alguna manera hace que resulte muy claro que el *ethos* al que la revolucionaria había intentado convencer a sus compañeros que respondieran y mantuvieran vivo era el “creciente calor” de la “atmósfera política delicada, vibrante y sensible en la que las olas de sentimiento popular, el pulso de la vida popular, trabajan”.<sup>22</sup> Si era capaz de plantear una advertencia acerca del curso dictatorial que los bolcheviques siguieron después de tomar el poder (“el remedio que Trotsky y Lenin han encontrado, la eliminación de la democracia como tal, es peor que la enfermedad que se supone debe curar, pues detiene la muy viva y única fuente de la que puede venir la corrección de todas las deficiencias innatas de las instituciones sociales”<sup>23</sup>) era porque había logrado escapar a las limitaciones de una economía restringida de la razón basada en la idea de que el pensamiento, la teoría y la voluntad dictarían la acción. En cambio, desarrolló la idea de que la acción surgía de una mezcla compleja de comprensión, sensación y práctica dentro de la vorágine desconcertante de la historia. Fue precisamente porque tenía una visión catastrófica de la sociedad —que equivalía a una especie de “historia natural” del capitalismo— que pudo permanecer fiel a una postura ética que no se vio comprometida por la naturaleza monstruosa de su tiempo.

La idea de “catástrofe” no es necesariamente una *idée fixe* de aquellos que ceden a una visión determinista de la sociedad. Su fidelidad al determinismo los lleva a renunciar a su capacidad para generar poder. La idea de “catástrofe” es también la firma que distingue a quienes conciben la indeterminación de la historia

---

20— Luxemburgo, Rosa, *Letters from Prison*, tr. Eden y Cedar Paul, Berlín, Publishing House of the Young International, 1923, p. 11.

21— Luxemburgo, Rosa, *The Essential... Reform or Revolution and The Mass Strike*, ed. de Helen Scott, Chicago, Haymarket Books, 2008, p. 157.

22— *Ibid.*

23— Luxemburgo, Rosa, *The Russian Revolution* (1918); disponible en: <http://www.marxists.org/archive/luxemburg/1918/russian-revolution/ch04.htm>.

como una condición de la acción y el pensamiento. Esta contingencia se convierte entonces en el fundamento desde el que parte su “pensamiento mientras exteriorizan” un concepto abierto de tiempo.

Hay una cierta amoralidad vehemente en la visión de Luxemburgo de la modernidad que ayudó a preservar su propia fe en la posibilidad de una acción colectiva auto-organizada. Esto se basa, precisamente, en la conciencia de la enorme complejidad de la situación que enfrenta la revolucionaria, una conciencia que no pudo ser domesticada como simple reflejo de las formas morales de pensamiento de la burguesía:

Es absurdo aplicar normas morales a las grandes fuerzas elementales que se manifiestan en un huracán, una inundación o un eclipse de sol. [...] Evidentemente, consideradas objetivamente, estas son las únicas líneas a lo largo de las cuales se puede mover la historia, y debemos seguir el movimiento sin perder de vista la tendencia principal. Tengo la sensación de que toda esta inmundicia moral por la que estamos vadeando [...] puede, de repente, [...] transformarse en su opuesto, como si por el movimiento de la varita de un mago pudiera llegar a ser algo estupendamente grande y heroico [...].<sup>24</sup>

Esta es la amplitud de miras que, por una parte, rechazó la noción de determinismo histórico y que, por otra, reprochó la falta de sensibilidad que comportaba la vanguardia de los cuadros políticos.

Los efectos generales de las diferentes estructuras sociales en las sociedades, los individuos y los seres orgánicos anulan, hasta cierto punto, la noción puramente política de la “historia como lucha de clases”. Esta misma conciencia se dio cuenta de la conexión entre la desaparición de aves canoras en Alemania, la extensión de la agricultura y el exterminio colonialista de los indios de América del Norte. Esta era la misma economista teórica que corrigió la visión eurocéntrica de Marx de la modernidad industrial al subrayar el hecho de que la acumulación capitalista depende de la apropiación de los recursos procedentes de la naturaleza y “de todos los rincones de la tierra, apoderándose de ellos, si es necesario por la fuerza, de todos los niveles de la civilización y de toda forma de sociedad”.<sup>25</sup> Esta redefinición del

---

24— Luxemburgo, Rosa, *Letters from Prison*, *op. cit.*, pp. 48-49.

25— Luxemburgo, Rosa, *The Accumulation of Capital*, *op. cit.*, p. 338.

proceso económico mundial como “una relación entre el capital y un entorno no capitalista”,<sup>26</sup> es el núcleo del argumento de Rosa Luxemburgo en *La acumulación del capital*.

Nada de esto posiblemente hubiera tenido sentido para Luxemburgo sin su reconocimiento de su propio compromiso al que juguetonamente motejó como la “intensidad morbosa” de su “interés por la naturaleza orgánica”.<sup>27</sup> Fue la intensidad de este interés lo que le permitía pensar a lo largo del desastre continuo de la historia del capitalismo, sin recurrir a ninguna ilusión de permanencia o control. Las palabras que escribió desde la prisión de Breslavia el 12 de mayo de 1918 son hoy tan pertinentes como siempre:

Lo que estamos presenciando es la sumersión del viejo mundo, día tras día otro fragmento apesta bajo las aguas, día tras día hay una nueva catástrofe. Lo más extraño es que la mayoría de las personas no ven nada de eso, pero siguen imaginando que el suelo es firme bajo sus pies.<sup>28</sup>

Ideas como estas llaman a seguir siendo desarrolladas. Tendrían que ser los puntos de partida del tratado (aún no escrito) que el Raqs Media Collective ha bautizado como *El capital de la acumulación*.

Este es el espíritu que preserva la capacidad de animar el tipo de investigación hoy necesaria para superar la melancolía de la teoría post-marxista: la apertura al mestizaje de las iluminaciones y los hechos, la rebelión y la receptividad, las historias y teorías. Aquí es donde, de hecho, el verdadero legado de Rosa Luxemburgo se encuentra a la espera de sus herederos. Y así, el cuestionamiento de la acumulación de la derrota y la rebelión puede comenzar de nuevo. Tal empresa, de acuerdo con Raqs, puede llegar a ser mucho más fructífera hoy que el agotamiento y la rendición resultado del análisis permanente y estéril del capitalismo:

— Hemos buscado demasiado tiempo para encontrar la cara del Capital. Pensamos que podríamos voltear un espejo hacia la cabeza de Medusa, pero el espejo se convirtió en nuestra máscara y descubrimos que la imagen de Medusa infectaba nuestra visión. Al igual que las aves con los espejos, hemos luchado contra nuestro

26— *Ibid.*, p. 398.

27— Luxemburgo, Rosa, *Letters from Prison*, *op. cit.*, p. 67.

28— *Ibid.*, pp. 68-69.

propio reflejo. Combatimos imágenes con imágenes, y somos como pájaros exhaustos que han sucumbido a la dureza de la superficie contra la estaban clamando.

— Entonces, ¿cómo nos liberamos del espejo? ¿Cómo evitamos que el análisis se convierta en fatalismo y luego nos hiera de muerte?

— Puede dejarse sorprendido por aquello que el mundo podría llegar a ser.<sup>29</sup>

Sin duda, tal horizonte de posibilidades no surge del duelo por el cuerpo, ni de la emulación de opciones histórico-políticas específicas del pasado, o de la fidelidad a palabras y tácticas muertas específicas. Por el contrario, se presenta en el intento de aferrarse a una relación con un mundo siempre sorprendente en el que la revolución, en vez de ser un lema o un objeto teórico, simplemente *es*.

Porque, en contra de la lógica mecánica de la historia, “las victorias surgirán a partir de [...] la derrota”.<sup>30</sup>

Porque, en medio de la barbarie, todas las capas de tiempo y pensamiento necesitan co(i)nspirar, reverberar y acumular, como si estuvieran formando el dosel de hojas muertas que constituye la biomasa fértil del suelo del bosque. Es en las profundidades de ese inmenso herbario de maleza que *El capital de la acumulación* encuentra su humedad, su sustento y sus semillas.

29— Raqs Media Collective, “Guión de Protagonista”, en *El capital de la acumulación*, *op. cit.*, pp. 44-45.

30— Luxemburgo, Rosa, “Order Prevails in Berlin”, *op. cit.*





**Raqs Media Collective.** *Aquí, en otro lugar (Rueda de escape)—Now, Elsewhere (Escapement)*, 2014. Vista de la exposición *Es posible porque es posible* en el CA2M, 2014—Exhibition view *It's Possible Because It's Possible* at CA2M, 2014



Raqs Media Collective. *Bufete de RAQS y FAQs—The Bureau of RAQS and FAQs*, 2014.  
Vista de la exposición *Es posible porque es posible* en el CA2M, 2014—Exhibition view  
*It's Possible Because It's Possible* at CA2M, 2014



134 **Raqs Media Collective.** *Revoltage*, 2010. Vista de la exposición *Es posible porque es posible* en el CA2M, 2014—Exhibition view *It's Possible Because It's Possible* at CA2M, 2014



**Raqs Media Collective.** *Automedida—Automeasure*, 2011-2014. Vista de la exposición *Es posible porque es posible* en el CA2M, 2014—Exhibition view *It's Possible Because It's Possible* at CA2M, 2014 135





136 Raqs Media Collective. *Marks*, 2012. Vista de la exposición *Es posible porque es posible* en el CA2M, 2014—Exhibition view *It's Possible Because It's Possible* at CA2M, 2014



Raqs Media Collective. Vista de la exposición *Es posible porque es posible* en el CA2M, 2014—Exhibition view *It's Possible Because It's Possible* at CA2M, 2014 137



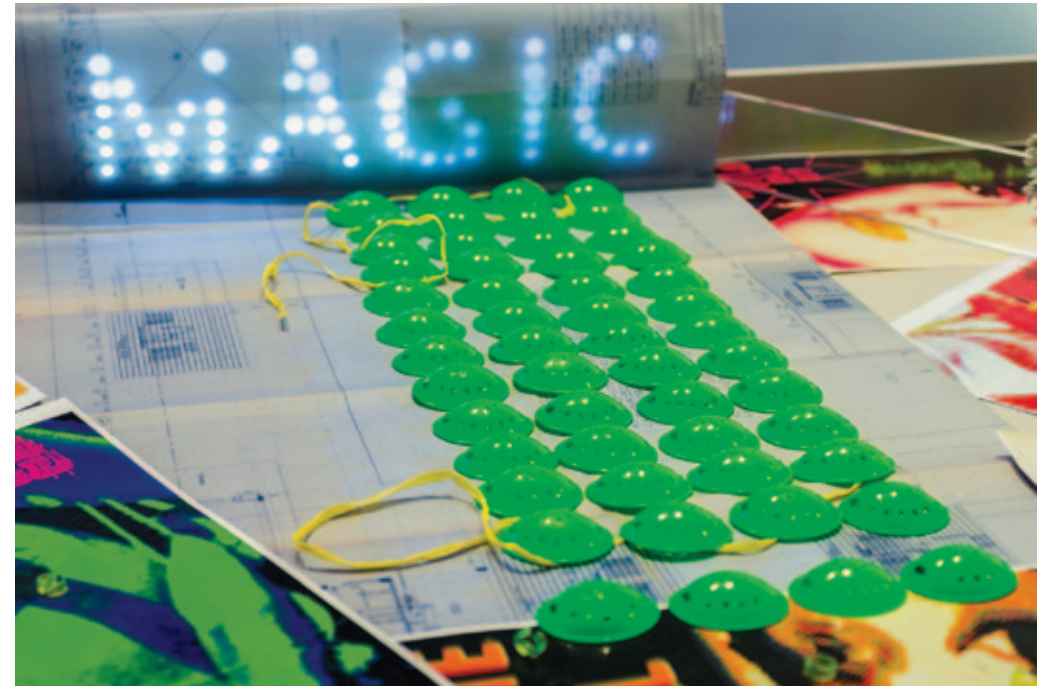
**Raqs Media Collective.** *El cronista—The Diarist*, 2014. Vista de la exposición *Es posible porque es posible* en el CA2M, 2014—Exhibition view *It's Possible Because It's Possible* at CA2M, 2014

**Raqs Media Collective.** *Activo y Pasivo—Assets and Debts*, 2014. Vista de la exposición *Es posible porque es posible* en el CA2M, 2014—Exhibition view *It's Possible Because It's Possible* at CA2M, 2014





**Raqs Media Collective.** *Una correspondencia inacabada—An Unfinished Correspondence*, 2014. Vista de la exposición *Es posible porque es posible* en el CA2M, 2014—Exhibition view *It's Possible Because It's Possible* at CA2M, 2014



**Raqs Media Collective.** *Ingeniería invertida de la Máquina de Euforia—Reverse Engineering the Euphoria Machine*, 2008-2014. Vista de la exposición *Es posible porque es posible* en el CA2M, 2014—Exhibition view *It's Possible Because It's Possible* at CA2M, 2014

# On Art

---

"Wonderful Uncertainty", *Curating and the Educational Turn*, Paul O'Neill & Mick Wilson, editors, Publisher: Open Editions (London) & de Appel (Amsterdam) (31 Mar 2010)

"Light From a Distant Star: A Meditation on Art, Agency and Politics", *Contemporary Art: 1989 to the Present*, Alexander Dumbadze (Editor), Suzanne Hudson (Editor), January 2013, ©2013, Wiley-Blackwell

"Stammer, Mumble, Sweat, Scrawl and Tic", Journal #0, 11/2008, *E-flux Journal*, Editors: Julieta Aranda, Brian Kuan Wood, Anton Vidokle, New York



**Raqs Media Collective.** *Bufete de RAQS y FAQS—The Bureau of RAQS and FAQS*, 2014.  
Vista de la exposición *Es posible porque es posible* en el CA2M, 2014—Exhibition view  
*It's Possible Because It's Possible* at CA2M, 2014

## Wonderful Uncertainty

### Waiting for Rain

The first rain that ends a long, arid summer in a hot country quickens the heartbeat, unleashes the sudden release of the scent of the waiting earth, makes leaves, bark, tar and metal glow, cleans the light that falls from the sky and transforms children and dogs into heroic shamans and rain-dancers. It is said that even unromantic people find themselves falling in love more often in the first week of the advancing monsoon.

What the first rain does to our senses, to our bodies, to our dry and waiting minds is the sly undertaking of just a quiet shift, a barely perceptible re-calibration of our appetite for life. The rain invokes something latent, something unformed, something hidden in us, and coaxes us to give those musty, locked-in aspects of ourselves an airing. It awakens sensations just under our skin, makes us remember snatches of forgotten songs and stories, and allows us to see things in the shapes made by clouds. We open windows, unlock doors and let the world in. Our dreams turn vivid.

The best kind of art, like the rain, invokes a re-ordering of the cognitive and sensory fields. It asks of its actual and potential publics to open doors and windows and let other worlds in. This re-ordering—subtle, slight, sure, sharp or soft as the case may be, whether it is a desultory drizzle across a few frazzled or jaded synapses, or the neurological equivalent of an electrical thunderstorm and sudden downpour—is why we bother with art in the first place. When it rains art, we do not reach for umbrellas. It makes sense to let ourselves soak, as long as we can, like children dancing in the season's first rain.

However, unlike the process of paying attention to the environment within and around our bodies (which we cannot avoid as long as we are alive), attending to art is not simply a matter of staying alive but a highly contingent series of choices which remain acts of conscious will even if they are rooted in our somatic instincts. Despite appearances to the contrary, art neither kills us nor keeps us alive, but being in the presence of art is sometimes a matter of fathoming exactly how alive we are prepared to be.



## The Unknown Addressee

This awareness of how alive we can become is a form of embodied, sensate knowledge, which may or may not be expressible in words and readily available concepts alone. It is what people “know” they experience when they encounter a work, even if they are not always able to say what it is that they know. This knowing “non-knowledge” may open a few of the windows that have been closed by ordinary knowledge, and so let the rain come in.

This process is not only about what people “take away” from a work of art, but also about what they “bring forward” in their experience of it. Different publics bring their own dispositions, which may be as fresh, original and unfamiliar as that which artists and curators purvey. Each may not know the gifts that the other brings to the encounter, and in each case there may be discoveries waiting to be made in the surprises with which the encounter itself is laden.

The issue of not knowing enough about the “other” cuts both ways. It is not just publics that do not know their artists or what lies hidden in a work of art; artists are equally susceptible to not exhaustively knowing either their own work or sometimes, not even minimally knowing, their public. But the artist’s “non-knowledge” (echoing, but not necessarily identical to, the public’s own “knowing non-knowledge”) is not to be confused with ignorance. It is a generative, productive impulse that propels a desire to communicate. It is what brings artists, curators and their public to the same place.

The artist may or may not know everything that lies in their work simply because they are as much an author as a medium for the channelling of different currents and energies (originating elsewhere in time and space and coming to inhabit their practice) of which he or she may as yet be only dimly conscious.

The artist also may or may not know all the things that every person will experience when they encounter his or her work; people bring their own histories, memories, scars and desires to bear on any work that they encounter. An artist cannot possibly know what these may be; in fact, when an artist works, he or she has little or no intimation of how members of the public will get to know themselves when they face the work. The private language of the artist will never be the same as the private language with which the work will be “read” by its viewer. In this sense, the artist is like someone who writes a letter to a lover they do not know they have, in a language that they do not understand, without any guarantee

that the letter will either reach its intended addressee or be opened and read, if indeed it ever arrives.

Like Don Quixote asking Sancho Panza to deliver to an unknown address a love letter written to a Dulcinea imagined only through desire,<sup>1</sup> or like the lonesome forest spirit trying to inveigle a passing rain cloud into carrying messages to his distant lover in the opening canto of the classical Sanskrit verse-drama *The Cloud Messenger*<sup>2</sup>, artists often find themselves having to rely on mediators to even begin to become visible to their publics, their distant Dulcineas.

## The Illiterate Wanderers’ Revenge

How wonderful it could be if, like Sancho Panza, there were people who could return with replies from audiences, even through the opacity of a correspondence carried on to some extent deliberately at cross-purposes. Like a true and faithful lover, or the earth waiting for rain, the artist would then be susceptible of being transformed by the encounter with his or her public, as much as the public itself might care to be altered by its encounter with his or her work. Then the work itself would become a portal, through which both artist and public passed in search of each other and things other than those contained within the boundaries of their beings and practices.

The point is not to render all things and ourselves transparent and legible, but to insist on the interpretative worth of margins of error, of accidents and serendipity, of uncanny resonances and speculative layering, of doubt and ambiguity as the foundations of an epistemology that does not have to ground itself in the dead habit of certainty.

Nathaniel Katz, who worked as part of the education team on the exhibition *The Rest of Now* (Manifesta 7, Bolzano, 2008), writes in response to our query about his experience of “mediating” an exhibition:<sup>3</sup>

—

1— Our formulation of the unknown addressee owes a debt to Jacques Rancière’s discussion of Cervantes’ handling of Don Quixote’s correspondence with his beloved Dulcinea. See Jacques Rancière, “Althusser, Don Quixote and the State of the Text” in *The Flesh of Words: The Politics of Writing*. Stanford University Press. 2004. pp.136-138.

2— For the forest spirit (yaksha’s) request to a floating cloud to act as a messenger, see *Meghadootam* (The Cloud Messenger) a classical Sanskrit play by Kalidasa (c. 100 CE). For a useful translation see *Meghadootam (The Cloud Messenger) by Kalidasa: A Rendering from the Sanskrit into Modern English*. Rajendra Tandon (trans.) Rupa & Co. New Delhi. 2007.

3— Personal correspondence with Nathaniel Katz, art mediator, Manifesta 7 Education Department, 2008.

I wanted to write again though also to maybe clarify, or expand on an idea that came up during your visit. If you remember while you were giving your guided tour I approached you to say that there are some different attitudes toward mediation at an exhibition, and that a “traditional” guided tour is perhaps not necessary. The way I perceive the situation (and this is by no means definitive or even correct) there is one attitude toward mediation that views the role of the mediator as one who creates the necessary conditions toward the visitor’s understanding and engagement with the work. In this attitude the intention of the artist takes supremacy [over] anything else, the purpose of mediation is to arrive at this intention (albeit through perhaps non-frontal means).

Another attitude toward mediation is that the artwork is a catalyst toward an engagement that takes place within the group and in conversation with the work. However, the intention of the artist is in many ways secondary, as the meaning that is generated from such an exchange is open-ended. My interest in this work is from the potential that is created by an open ended exchange within the context of art. This is the approach that I have taken in my workshops at the exhibition. For me the artwork, curatorial concept, and workshop structure are a context [...] in which to have an entirely new generative experience. I view art mediation as creative work, not as supplemental work.

I guess that I felt it may be important to share this with you as I [have] often felt that the educational programs at large exhibitions were treated as important but not given the same level of importance as say the artists. It created an unfortunate hierarchy, given that those engaged in mediation are those with the most amount of contact (and most impact) with the visitor to the exhibition and with their experience of the exhibition. For me this is a shame, a missed opportunity to really rethink the way we interact with an art exhibition.

What is significant here is the desire to hold in abeyance the question—or the fact—of the intention of the artist, and hence to re-assert the authority of an exhibition. This frees the work of mediation from being, at best, a supplement to the authorial or curatorial contribution. It makes it possible instead for the mediator to set in motion a series of open-ended interpretative manoeuvres (set up through an exchange in which neither mediator, nor artist, nor curator, nor public have the final word), which seek to take a work of art or an exhibition (and their public) into areas that may not necessarily have been anticipated by its creators or custodians.

This calls for the slow, deliberative prolongation of the interaction between the artwork, its public and its critical milieu, which is not predicated on the instant processing of readily available information alone. What it probably requires is the belated insertion of the category of discursive and critical wonder (which could be another tangential understanding of the category of knowing non-knowledge that was referred to earlier), as a valid mode of orientating oneself towards a work of art as opposed to the need simply to know. Wonder is not necessarily a retreat into ineffability. Rather, it can, in some ways, be a side step into an eloquent and busy conversation founded on possibilities rather than on certainties.

A 1936 report, produced by a committee set up to examine the condition of museums in India, complained that the foremost museological problem in India was the fact that vast hordes of illiterate people flocked to museums not to “know” but to “wonder”<sup>4</sup>. In fact, the colloquial Hindustani term for Museums was *ajab-ghar* or “house of wonders”. The report concluded that the only way to improve museums and museum-going and the appreciation of art and culture in India was to discourage the illiterate itinerant and make museums places in which to create the appropriately “aware” modern subjects—the projected future *cognoscenti*. Since that day, museums in India have become sepulchral. The living breath of disorderly, ill-informed, wondering and wandering visitors, who walked in and out of galleries as freely as they walked in and out of competing knowledge systems and epistemic frames, has given way to the hush of empty halls and display spaces.

When we pause to consider the educational turn in contemporary art, we nurture the hope that the life-giving rain, which washes away certainty, be given its due. Getting wet in the rain was never as welcome as it is today.

---

4— For a discussion of museums and museum-going in colonial India, see *Museums of India* (the first report on Indian Museums) prepared by S. F. Markham (Empire Secretary of the Museum Association) and H. Hargreaves (Director General, Archaeological Survey of India). The report was published in 1936. For an interesting discussion and citation of Markham and Hargreave’s report, see Vidya Shivdas, “National Gallery of Modern Art: Museums and the Making of National Art”. Shivaji Panikkar, Parul Dave Mukherji and Deeptha Achar (eds.) *Towards a New Art History: Studies in Indian Art*. DK Print World, New Delhi. 2004.

## Light from a Distant Star: A Meditation on Art, Agency and Politics

An artistic action is a class of action that is expressive, like all actions, of a will, but contains something more than just will in its unfolding. The will of each human being indicates a response to the specific conditions of that person's existence. While that remains a constituent of every artistic action, it is supplemented by something that is more than what can be explained away by the necessities and circumstances of a single life in historic time.

Human existence presupposes points of contact between the individual human being and humanity, as well as between what it means to be human and the situation that human beings come into. We call these surroundings the world, the present, time, reality. At an ontological level, this envelope seems possessed of infinity. We appear to ourselves as relative, contingent, and fleeting in the presence of this infinity. It is in this sense that Kazuo Okakuro, the nineteenth century curator, theorist and interpreter of Japanese culture spoke of art and the aesthetic gesture in the *Book of Tea*, while speaking ostensibly (and allegorically) through his discourse on the art of making and serving a stimulating beverage.

“The present is the moving infinity, the legitimate sphere of the relative. Relativity seeks Adjustment; Adjustment is Art. The art of life lies in a constant readjustment to our surroundings.”<sup>5</sup>

An artistic action is the means by which humanity adjusts the infinity of being to itself. It necessitates the calling forth of that within human beings can participate in breaking the bonds of finitude, and act reciprocally to the plenitude of infinity. Rabindranath Tagore, in *The Religion of Man*, personifies this invocation as the “the angel of surplus” within human beings, the one who endows human existence with “...a surplus far in excess of the biological animal in Man, an overflowing influence that leads us over the strict boundaries of living, offering us an open space where Man's thoughts and dreams could have their own holidays.”<sup>6</sup>

—

5— Okakura, Kakuzo, *The Book of Tea*, pg. 58, Kodansha International, Tokyo, 2005.

6— Tagore, Rabindranath, *The Religion of Man*, in Volume III (A Miscellany) of *The English Writings of Rabindranath Tagore* (Edited by Sisir Kumar Das) pg. 99, Sahitya Akademi, New Delhi 2008.

Although Tagore's “angel of surplus” sings out to humanity to “rejoice”, in reality, the process of adjustment to infinity may be painful, pleasurable, abrasive, delightful, enervating or stimulating. Howsoever it's immediate experience may be coloured, there can be no denying the fact that it transforms us from being “creatures” into becoming “creators” of the world. It enables us to make infinity speak through the language of contingency. Seen this way, an artist is the person who does not merely receive the world through her senses, but equally, the one who gives something back, sends something forth into the world.

And yet, there is another sense, in which the world comes to us. This is as the network of constraints and possibilities constituted by the circumstances of the millions of lives around us, in historic time. Here the world is not a figure of ontology, but of history. Frequently, these circumstances, which we may also call society and politics, are coloured by injustice and suffering. They propel us into rage and/or despair. They turn us into partisans and warriors. On the days when history and politics overshadow the ontological significance of the present, the world does not seem possessed of infinity as much as it does of constraints.

The action which we call artistic then has to deal with the fact that it exists in the interstices between senses of the self's relation to the world: one possessed of infinity and plenitude and another constructed in response to constraint and limits. The politically committed are drawn to art because it offers them a mode of imagining realities other than the ones that constrain their being in the world, and artists are drawn to the arena of political action because their cultivation of a sensibility founded on plenitude is a resource that actually can have radical currency in an arena accustomed to the burden of constraints. This is what explains the traffic between art and activism.

Self-organization, a distance to institutional imperatives, tenacity, and the willingness to listen to the world, to constitute collective forms of living and acting—all these are things that artists can absorb from the energies of activism. On the other hand, activists, who far too often feel compelled to tailor their responses to the world in terms of efficacy, can take something away from the scepticism that sometimes makes for artistic responses to the tyranny of pragmatism.

The significance of the artistic act lies in the disturbance and the inoperability that a sense of immeasurable immensity, plenitude and infinity can bring into the world of measurement,



of balance sheets, of taxes, of wages and of war that threatens to reject any action that cannot live up to the stringent demands of its calculus. The altitude at which the comedian Harold Lloyd hangs on to a clock's hands, suspended over Manhattan while maintaining a poker face in the silent film *Safety Last* (1920), renders the framework of this clock-time measurability momentarily inoperable through a gesture that is both supremely comic and absurdly beautiful.

The value of a work of art consists of its ability to arrest, even if temporarily, the stream of purposive acts and dispositions that we bear as a routine of everyday life. It affords us, a moment's respite from the strain of maintaining a purely functional, quantifiable profile within the boundaries of a conflicted and abrasive situation. This is not a dismissal of the mundane, but an attempt to seek substance, plenitude in quotidian things, gestures, acts as one sees with them, and through them, with a kind of "second sight" into a zone that is not pre-determined in terms of meaning by the way the world is administered and governed.

This respite is not like repose or slumber or rest or leisure or sleep, all of which have been reduced to the function of replenishing the energies we have exhausted through labour, and are opportunities for the existing order to reproduce itself. This respite, on the other hand, works more like "time-out" in a game with only too well established conventions—like a break during which the rules are suspended because they are found wanting in the face of the contingencies of play. Sometimes, the contours of a new game can be discovered when the rules are in suspension—neither conformed to, nor yet concretely re-invented. It causes and inhabits an ontological rupture—time out—a strike at time, at space and at being. Like the "time out" when the game itself is changed and challenged, art offers an opportunity to glimpse the contours of the world and ourselves at a different state of play.

A work of art does not have to conform to, nor confirm, the established order of the world. Were a work to be constrained thus, it would have to fit into an extant necessity in the existing arrangement of the world, much like a plug would fit a socket. When worn, it would have to be replaced, so long as the need for its presence existed, by an item identical to itself. Things of beauty, things that amuse and entertain or inform, may fulfil such requirements. No artistic gesture can trim itself to fill the absence co-incident with the void in a made to measure mould. On the contrary, the artistic gesture is founded on an intuition of

multiplicity of sensations and perceptions to such an extent that it defeats the bounds that seek to keep it restrained.

Each move in art has the liberty to be, at least to some extent, unprecedented—to do something that has not been done before, and in facing us, to ask us to be something more (or other) than what we are accustomed to be. That is why we sometimes feel that a work of art, like a sudden and beautiful turn in a football game, or a moment with a lover, has set us free. The rapture and exhilaration of such moments may be few, but as Nietzsche says in *The Gay Science*, without them, "...life would be utterly unbearable, honesty would invariably lead to nausea and suicide."<sup>7</sup>

A move made in a chess game played to while away the time in prison between inmates may be identical in appearance to a move played in a tournament between champions, and yet, nothing about what the move does to the players, and to time, is identical. Any move in art, like any ludic, playful gesture has the same jewel-like ontological uniqueness both for the maker and for the beholder.

This gesture strikes a chord, reminding the beholder that he too contains within himself something that is not reducible to the banal necessities of the circumstances of his life. Just as the unmusical cannot hear music but only hear sound, so too, the artistic gesture can be recognized only by someone prepared to be receptive to a pure act, who understands what it means to breach the limits of personal finitude, even if inarticulately, to act in the world. In a life devoted to activism these moments appear, at times, and breaks through obdurate sediment of history and ideas.

The early medieval aesthetician Bharata's treatise on performance states, *Rasa Sutra*, and the medieval Kashmiri philosopher Abhinavagupta's commentary on Bharata's treatise, *Abhinava Bharati*, produce between them a seemingly un-ending taxonomy of affective states and correspondences across stances, somatic transformations and emotional nuances that explodes any ordinary sense and understanding of how we come to think of a body inhabiting a structure of feeling in the terms of finitude.<sup>8</sup>

Here, emotions such as desire, love, fear, anger, joy or sadness are refracted through a multitude of transient

7— Nietzsche, Friedrich, "Our Ultimate Gratitude to Art" in *The Gay Science* pg. 163. Vintage Books, Random House, New York, 1974.

8— Gupta, Manjul, *Rasa*, pgs. 215-243 in *A Study of Abhinavabharati on Bharata's Natyasastra and Avaloka on Dhananjaya's Dasarupaka (Dramaturgical Principles)*, Gian Publishing House, New Delhi, 1987.

affect-enactment-recognition configurations into ever-expanding constellations of what it means to become human through the representation of different experiences and situations. Thus, a performer can be required to induce between self and beholder the aesthetic equivalent (the *rasa*, or distillation) of a neural dance between the hair-raising experience of anxiety to the goose-pimpled-tingling of anticipated erotic excitement with a detour into the storm of arousal and forays into curiosity coupled with lascivious wonder. This plenitude of affect is a serious interruption in the cut and dried models of selfhood and interaction between self and other demanded of us by our time.

To accommodate this transition, the viewer will have to acknowledge that she is more than the person who eats and shits, who gets up to work and returns to fatigue, who pays taxes, makes contributions to the gross domestic product, obeys traffic rules, reads the newspaper and redeems debts, who allows herself to be governed by saying “yes” and “no” in response to questions that cannot be answered with yes and no.

Art, like play, like the erotic, is nothing if it is not expressive of our humanity. And our humanity is as generously capable of expansion as the bellows of a well-tuned accordion. What makes us human is the ability to persistently ask what makes us human and the corresponding unfathomable facility to create new conditions for being human. It is the capacity to discover things within us that were facilitated by our willingness to undertake the artistic act, to do the work that the work of art requires us to do.

This, more than anything else, defines our role as protagonists on the world stage. Here, the protagonist is the one who sets things into motion by witnessing what occurs when she asks the questions that reveal her own humanity to herself and the world, even and especially when this task is not without its attendant risks. What makes her a protagonist is the fact that she is not rendered immobile by her questions, and by the way she faces the world. This is an important difference from the stance of the critic who becomes overwhelmed and frozen by the way in which he constructs his criticism of the world. In the first instance, the protagonist transforms her questions into the means by which she moves between being and becoming. In the second instance, the critic and the target of his criticism get locked in a death embrace, accelerating without horizons and limits.

Ultimately, art, play and philosophy can ask that question, create those conditions, walk that path between being and

becoming that cuts through the ties that entangle the critic in his numbed embrace. This can be done playfully, lightly, even whimsically. That is why play is sometimes called re-creation (in that the world, and we, are “re-created” through play). That is why art, at its best, is playful and philosophical at the same time.

Essentially, this stance, this question, this facility does not help us survive and perpetuate ourselves, nor does it answer our utilitarian necessities. We have hinted at the fact that a moment of freedom occasioned by art may be a reason to avoid suicide. In other words, art may not be a means to ensure survival, but it certainly can be a reason for living.

Art can invoke in us the desire to *do* what it means for us to *be* beyond our obligations and necessities in historic time. It can awaken in us our sense of our ontological obligations to ourselves. If asked why we live, rather than how we live, we would have to answer in terms borrowed from the languages of play, dream and art. None of this is useful in concrete or pragmatic terms (though it may have had evolutionary significance), but it does not make it any less essential. The dying man confronting sublime music or remembering a striking image may desire it because it might seem to him to be essential to ensuring that the last moments of his life and his passage into death have a certain grace. This grace may be of no utility to anyone, but no one can deny its cardinal place in the map of human existence.

In the final analysis, as Nietzsche says in *The Birth of Tragedy*, “it is only as an aesthetic phenomenon that existence and the world are eternally justified”.<sup>9</sup> If this is indeed the case, then the question at hand is not about what art needs to do in order to earn its rightful place in the world. Rather, it is a question of what kind of world we need to fashion in order for it to be able to answer and withstand the queries put to it by art. These queries are the way in which art acts on the world, and in the world.

Art is action, in the sense that Hannah Arendt talks of action in *The Human Condition*: as insertions of human presence and beginnings into the world. Arendt says,

“This insertion is not forced upon us by necessity, like labour and not prompted by utility, like work. It may be stimulated by the

—

9— Nietzsche, Friedrich, *The Birth of Tragedy*, in *The Birth of Tragedy and the Case of Wagner*, pg. 52, Vintage Books, Random House, New York, 1967.

presence of others whose company we may wish to join, but it is never conditioned by them; its impulse springs from the beginning which came into the world when we were born, and to which we respond by beginning something new on our own initiative. To act, in its most general sense, means to take an initiative, to begin, to set something in motion.”<sup>10</sup>

Because human beings act, they make themselves unique, they make something in themselves new and unprecedented through their actions in the world. This is what makes each human life as valuable as another (because each and all are unique in equal but not identical ways) and at the same time, this is what ensures that we cannot justify trading one human being for another. Human beings are not fungible entities because each person is new, and is renewed by his actions. The *newness* in them prevents the emergence of a common denominator that can act as an abstract unit of exchange mediating between them.

However, in this world, the assumed fungibility of human beings, of human actions, is a pre-requisite of the way in which economy, society and the state are organized. The congealment of human plenitude into the moulds of citizen and alien, worker and unwaged, consumer and spectators, are the consequences of this re-ordering of the human condition to retrofit the necessities of the rule of capital. Actions give way to labour, to work, which enables the emergence of an arbitrary analytical category of the general equivalence of labouring in the world. The plugs we become to fit the sockets of this world require us to be bereft of significant portions of our humanity, especially of our actions. This is why the abstraction of wage labour, which slyly inserts fungibility into human affairs and relationships by creating an illusion of a transactable standard of a means to measure humans against the axes of production and time, violates the plenitude of every human individual. The aesthetic, because of its insistence on the incommensurability of an act against any grid that seeks to equate one act with another through an abstraction welded out of the measure of time and effort, is in perpetual insubordination to the rule of wage labour.

We do not say that a newborn child “replaces” an aged grandparent, merely because the productive years of the newborn

---

10—Arendt, Hannah, *Action*, in *The Human Condition*, pg. 177, The University of Chicago Press, 1998.

are ahead of him, and those of the grandparent behind him. Similarly, unlike goods in general, no work of art can actually exchange for another, because, despite the market in art, there cannot be a functional equivalence between any two artistic expressions. One artwork cannot be made to do the “work” of another, nor does it make sense for us to say that it involves the same amount of “labour” as another artwork. Art, despite the hyperactivity of the art market, is non-fungible, because of its specific ontological status as an index of what it means to be human.

The condition of slavery strikes us as inhuman precisely because it presupposes the fungibility of human beings, and disregards what may be unique, untransactable, and impossible to replace in any human being who happens to be a slave. A world without art can only be possible in a world where every man believes himself to be enslaved, and where every slave believes in the eternity and infinity of his slavery. Conversely, a state where human beings cease to be fungible objects in any way for the purposes of political economy is only possible through the multiplication of acts that insist on the unique agency of every human being. It may well be that such a state may never be attained in its entirety, but the insertion of each new work of art into the world may take us closer in the direction of its realization. The generalization of artistic agency may even lead to the disappearance of the figure of the artist, but that will be a minor price to pay for an infinitely richer, stranger and more joyous world, where all our senses (both the outer senses of hearing, touch and touch, but also the inner senses of balance, empathy, attraction and understanding) will be greatly amplified.

It is in this sense that we can agree to Jacques Ranciere’s insistence on the *distribution of the sensible*<sup>11</sup> as a key to an understanding of why aesthetics, even while going beyond politics, is inherently political. The practice of art requires and demands that the distribution of the sensible be an open question. That the way we inhabit time, space, speech, belonging, be malleable to the ever-new possibilities opened out by artistic action.

Asking questions about how best we could spend time, about the quality of our experience of time, about what can be visible in the spaces common to us, what can be spoken and who can do the speaking: these are the things that art does when it acts in the

---

11— *The Distribution of the Sensible*, Ranciere, Jacques, in *The Politics of Aesthetics*, pg. 12, Continuum Books, London, 2004.

world. And that is why, to act artistically is to constantly challenge the realm of constituted politics, in the name of all the things that cannot and must not be named.

A dysfunctional world becomes obsessed with utility. Intriguingly, utility itself may be rendered dysfunctional because of the commonplace prospect of having to make utilitarian choices between a plethora of the identically useful, as in a supermarket aisle where we confront a hundred different shapes of the same mineral water. Similarly, a political language premised on the alienation of subjects from sovereignty overcompensates for its obvious disenfranchisement by its insistence on the primacy of representation. The combustive upsurge of insurgent crowds and masses are quickly, and urgently, sublimated by means of identity and unity: the enabling trick of representative politics trades the ambitions of leaders against the aspirations and practices for possible new configurations of collective life. The post-upsurge-state's violence towards strikers, critics and dissidents bears out this fact time and again. In such circumstances, the freedom to be elusive and non-representable is sometimes the most dangerous thing for regimes in order to maintain the circus of their rule.

Walter Benjamin says in his remarkable meditation on the storyteller, "The storyteller is the figure in which the righteous man encounters himself."<sup>12</sup>

The righteous man encounters his righteousness, his rights, because the story that he tells about himself inserts the novelty of his being into the world as a subject who acts, dreams, desires, thinks. We remember why Plato banished storytellers from his republic. Perhaps because he was worried that the slaves would recognize themselves in the yarns peddled by storytellers, and in doing so, begin imagining what it would be for them to act through their drives, capacities, motives, desires, opinions, even knowledge. The republic would have to change. But for this to occur, many unspeakable things will need to be heard. In a world where the humanity of a slave or any un-recognized being is not borne by any word, it will first have to make itself heard in silence, as an absence in an image.

Marcel Merleau Ponty, in *Indirect Language and the Voices of Silence* says, "what if language expresses as much by what is between words as by the words themselves. By that which it does

---

12— Benjamin, Walter, *The Storyteller*, in *Walter Benjamin: Selected Writings, Volume 3, 1935-38*, pg. 162, edited by Bullock et. al., Harvard University Press, 2002.

not "say" as by what it "says". And what if, hidden in empirical language, there is a language raised to a second power in which signs once again lead the vague life of colours, and in which meanings never free themselves completely from the intercourse of signs?"

Marcel Merleau Ponty, goes on to make the remarkable claim that "Political thought itself is of this order" because our "theses" at any given time can only be "schematic formulations" that cannot accommodate within them "the excess of what we live over what has already been said."

He continues, "we must consider speech before it is pronounced, the background of silence which does not cease to surround it and without which it would say nothing. Or, to put the matter another way, we must uncover the threads of silence with which speech is mixed."<sup>13</sup>

The actual political significance of art (a matter greater than mere politics as we know it) lies in the fact that each artwork comes laden with its own invocations pointing towards a range of possible dispositions because it proposes something specific and unique with reference to *being* itself. Such an action takes us beyond the horizon of the political into questions of ontology, and paradoxically, *that is why it is so urgently political*. The most political thing in the world is that which shows up the limits of politics. It is at this limit that *being* seeks to assert in a manner that cannot be contained within the language of arrangements and rearrangements of power, within the vocabulary of rights and duties.

Just as being with a person compels us to consider the quality of time that we spend with them, and to gauge what it will mean to spend time without them.

Just as being with a person forces us to think of what it means to be intimate and to be apart, close enough to touch something or far enough to think of horizons or produce eddies within us.

Just as being with a person provokes us to think about the way power, attraction, respect, desire and a host of other attributes of relationality flow between us, let us float or confine us in knots.

Just as being with a person makes us think of how we see him, how we hear her, how we touch him, how her weight feels when we hold her, so too, a work of art makes us consider our senses,

---

13— Merleau-Ponty, Marcel, *Indirect Language and the Voices of Silence*, in *The Merleau-Ponty Reader*, pgs 246, 248 & 282, edited by Tadvine, Ted & Lawlor, Leonard, Northwestern University Studies in Phenomenology and Existential Philosophy, Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 2007.

together or apart. It makes things sharp and keen or blunt or soft. It makes us think about the intensity of yellow, the feeling of a minor chord, the heft of justice, the balance of forces, the friction of contrarian desires, the collisions of truths and the aftertaste of a lie.

Much of life we pass through zones marked by the sign of the unknown. We do not know where we stand, we are uncertain of our destination, even whether or not we will arrive. Sometimes, the information we receive is of use; often it only bewilders us.

Perhaps, in undertaking such a journey, we would be wise to say, each time, with Nietzsche's madman, "...My time is not yet, the tremendous event is still on its way, it has not yet reached the ears of men. Lightning and thunder require time. The light of the stars requires time, deeds, though done, still require time to be seen and heard. This deed is still more distant from them than the most distant star—and yet they have done it themselves."<sup>14</sup>

Like a deed done by the light of the most distant star, political action, illuminated by the imaginative amplitude produced by the work of imagination, requires time and even silence to unfold. Occasionally, art, like a telescope, can be a means by which it becomes possible for us apprehend something that the "naked eye" of ordinary cognition would keep apart from us at the distance of a few light years. In such instances, the artistic act is the lens that transforms the optics of a situation, advancing a desire, telescoping what might take epochs into the intensity of a single moment of awareness and epiphany.

It requires the time to pass from one person to another and then to the multitude, and then back to the life of every individual. Art can foreshorten this time, but it cannot do away with it. It requires time, imagination and artfulness to pass, in each instance, from the sensed, the felt, the thought, the unsaid, to the said, the questioned, the answered, the decided and then to the done. Art is the playground where the desire for becoming more human than the world can account for at present continues to be tried on for size. In that playground, by the light of distant stars, we may recognize the artist as the angel of surplus at play.

---

14— Nietzsche, Friedrich, *The Parable of the Madman in The Gay Science* pg. 182. Vintage Books, Random House, New York, 1974.

## Stammer, Mumble, Sweat, Scrawl, and Tic

To be legible is to be readable. To be legible is to be an entry in a ledger—one with a name, place, origin, time, entry, exit, purpose, and perhaps a number. To be legible is to be coded and contained. Often, when asked an uncomfortable question, or faced with an unsettling reality, the rattled respondent ducks and dives with a stammer, a mumble, a sweat, a scrawl, or a nervous tic. The respondent may not be lying, but neither may he be interested in offering a captive legible truth either to the interrogator or to his circumstances.

An insistence on legibility produces its own shadow, the illegible. Between the bare-faced lie and the naked truth lies the zone of illegibility—the only domain where the act of interpretation retains a certain ontological and epistemic significance.

We read each other for signs, not because we are opaque, or necessarily wish for opacity, but because our desires, fears, and experiences still require the life-giving breath of translation. The transparency that brooks no translation also requires no engagement.

The tree of life, and therefore of art, would be barren were it not for the fruit of occasional misunderstandings.

### I. Stammer

Two performers, Mahmood Farooqui and Danish Husain, tell stories in Delhi as part of an attempt to revive a traditional narrative form called Dastangoi (story-speech).<sup>15</sup>

Among the stories they tell are accounts of people, incidents, places, and facts frozen as notes and jottings in the archives related to the Indian Subcontinent's partition in 1947. In telling these stories, they attempt to work through what it means to be poised on the hyphen between the terms "Indian" and "Muslim," in whichever order the two are read, when they are read together. Sometimes this exercise takes the form of a meditation on the conflict between life and the ledger.

The partition of India was meant to give rise to a new "homeland"—Pakistan—for "Muslim-Indians," who, of course, would cease to be so the moment they moved to Pakistan. The new Indian state, however, maintained that India was the only proper

---

15— For more on Dastangoi—see the Dastangoi blog at <http://dastangoi.blogspot.in/>



homeland for “Indian-Muslims,” who were Indians as much as they were Muslim. In this tug of war over how the “Indian-Muslim” or the “Muslim-Indian” could be made legible as present or future subjects of two states, some strange things were bound to happen.

A person who had been a “Muslim-Indian” before partition ceased to be an “Indian-Muslim” the moment he became a Pakistani. And if he became a Pakistani, then he could no longer easily revert to being an Indian. To the Indian state, Pakistan was an enemy, and all Pakistanis, who had once been Indians, were actual or potential antagonists.

On the other hand, after a certain date, the state of Pakistan, the homeland of those who hitherto had been “Muslim-Indians,” was no longer willing to accept any more “Indian-Muslim” emigrants from India. They were beginning to be seen as a burden, as outsiders, and at worst as potential fifth columnists from India in the new Pakistan.

This meant that those “Indian-Muslims” who had crossed over to Pakistan but subsequently wanted to return to India could not do so, while those “Muslim-Indians” who had stayed on in India, but subsequently wanted to cross over to Pakistan could not do so either. India would not let the first kind return, and Pakistan would not let the second kind enter. Both of these desires became obstacles to those who governed the two new states. The “Indian-Muslim” and the “Muslim-Indian” came unstuck between the powers who claimed the terms at either ends of the hyphens that joined them. Their lives, and the claims that their lives made on history, were no longer seen as valid. The legibility of the law that classified people as either “Indian” and “Pakistani” now produced its own illegible shadow—of the movements of people who did not quite fit into either category, and who, by their actions and by the articulation of their desires, refused to “fit” into either India or Pakistan, but stayed on as the stubbornly illegible marginalia of the unfolding of two grand narratives of new nationhood.

Farooqui and Husain’s performance, which takes off from the investigations of historians like Vazira Fazila-Yacoobali Zamindar, comes to a head with the story of someone we like to think of as the “uncontainable man.” Here is his story.<sup>16</sup>

There was once an uncontainable man. Let us call him Ghulam Ali. That is how he is named in the files and the correspondence that surround his strange but unremarkable story.

16— Fazila, Vazira and Zamindar, Yacoobali, *The Long Partition and the Making of Modern South Asia: Refugees, Boundaries, Histories* (New York: Columbia University Press, 2007).

In the aftermath of the Partition of India, in 1947, this man, like thousands of others, could not offer a clear, concise reading of his self. He had not yet learned to be legible to himself as a citizen of either nation. Neither India nor Pakistan could hold him in place.

This uncontainable man wanted to stay on in India, but went to look for a missing relative in Pakistan. His decisions were sound; his timing was awry. Straying to search for someone, and then staying to search for someone—falling sick, tarrying, confusion—all this meant that in a few months’ time he became a Pakistani. People were still figuring out how to spell Pakistan, and how to tell it apart from India. Ghulam Ali read himself with a stammer. The book that became his passport had already told a new story.

Caught between petitions, jottings, and files, Ghulam Ali tried to read himself—sometimes as an Indian, at other times as a Pakistani. But all he could say with confidence was that he had learnt to play the Kettle Drum in the British Indian Army Band. Kettle Drumming is not a legible nationality. You can’t just rat-a-tat-a-tat your way through two new warring nations as if it were a parade. Not if you are an ordinary decommissioned soldier with nothing to your name but a quest for a missing relative. Your petitions may travel, but you stay where you are written into history. Over time, even the inscription in the file, overwritten many times over, becomes as illegible as the acts of travel that it sought to contain. Legibility, when it eats its own tail, digests itself into illegibility.

## II. Mumble

In Ritwik Ghatak’s *Jukti, Takko aar Gappo* (Arguments, Reasons, Stories), a Bengali film set against the backdrop of the first wave of Maoist rebellion in the India of the late sixties and early seventies, an old man, Nachiketa, played by Ghatak himself, falls in with a group of “underground” Maoist insurgents in the course of his eccentric picaresque adventures.

His conversations with one of his indulgent hosts, which cover a large historical remit, inevitably end in his admission, “I am confused, young man, I do not understand anymore.” He travels with the band of rebels, and yet, it is they who are all conformists in comparison to his awkwardly exhibitionist display of ambiguity. Caught in the “crossfire” between the certainties of the state and the insurgents, Nachiketa (with a name that packs in a throwback to Nachiketa, the death defying practitioner of the “via

negativa”—*neti, neti, neti*/not this, not that, not the other—of the Katha Upanishad), is a celebrant of the mumbled doubt.

Nachiketa's insistence on inhabiting his confusion has other ramifications as well. In addition to its awkward evasion of definitive articulation, it also outlines a position based on a refusal to be an informant. The owning-up to not being able to “understand” is as much an assertion of a stance of deliberate reticence as it is a tacit admission of ignorance. Often, in the course of cultural transactions, a demand is placed on the artist, curator, and critic to be a model “interpreter.” This demand is usually underwritten by the assumption that the place, biography, history, predicament, relationship, or situation that the “interpreter” is being asked to translate is available to him as a transparent template. Nachiketa, by holding on to his confusion, questions the imperative of transparency.

Nachiketa's prevarication offers neither redemption nor rejection. Rather, it holds out hesitant incomprehensibility as a reason to keep going. Nachiketa “keeps going” until he is finally undone by the assurance of gunfire in one of Indian cinema's first depictions of the now commonplace “encounter,” a form of contact between the state and its more recalcitrant subjects which takes place through the medium of a well-placed bullet lodged in an insurgent head. A doubting body is an uncomfortable sprawl of questions. A dead body is a legible statistic in a police ledger. The transformation of the doubting body into the dead body is another kind of translation. It happens far too often, and though forensics is one way of looking at the dead body, especially in search of well-writ answers, it has not as yet yielded its own hermeneutic science, or the kind of interpretation that stays on the ball with the questions that continue to haunt the record, much like the confused ghost of a confused man.

### III. Sweat

A judge in the western Indian city of Pune recently convicted a woman for murder based on the results of a Brain Electrical Oscillations Signature (BEOS) test.<sup>17</sup> This technique, developed by a Bangalore-based neuroscientist, claims to act as an efficient

---

17—Giridharadas, Anand, *India's use of brain scans in courts dismays critics*, *International Herald Tribune*, September 15, 2008.

instrument for determining culpability in crime through brain mapping.<sup>18</sup> The accused, who is said to have poisoned her fiancé with arsenic at a local McDonald's, was subjected to an electroencephalogram. Thirty-two electrodes were placed on her skull while she sat in silence and listened to a series of statements read out mainly in the first person, some of which were neutral, such as “The Sky is Blue” while others made assertions which could be connected to the crime, such as “I bought arsenic” or “I went to McDonald's.”

Unlike other neural investigation and prognostic techniques used in forensic psychology, BEOS does not rely on an evaluation of skin texture (as in a lie detector) or brain images (as in Narco Analysis) associated with the making of “true” or “false” statements by the suspect in response to a set of questions, often fielded while the accused is made suggestible through strong pharmacological intervention. BEOS does not rely on the accused having recourse to speech, but on what is supposed to be revealed by the colors of her silence. It “maps” what happens in the accused person's brain while she “listens” rather than when she speaks. This silent cartography of the brain divides the cerebral cortex into areas corresponding to “concepts” and “experiences.” In this theory, should the area of the brain devoted to the storage of “experiential” data light up in response to stimuli pertaining to the scene or particulars of a crime, the suspect is taken to be someone who has actually participated in the unfolding of the events in question. The brain is taken to preserve within it a legible impression of the crime, much as a roll of film contains an emulsion on which a scene may be imprinted through the action of light.

The question is: is a dream, an act of the imagination, a response to a murder in a film, an “experience” or a “concept”? If the life of the imagination is rendered indistinct from the life of actions then all of us are criminals, or have been, at least some of the time. We have all experienced the fear and rush of violence, in dreams, in recollections, or through recounting. What if we did not commit a murder, but obsessed about it instead? What if we went over, again and again, the real or imagined details of a conspiracy in our minds? Would we then be conspirators or witnesses, or both—in turns, and all together?

---

18—Liang, Lawrence, “... And Nothing but the Truth, So Help Me Science,” *Sarai Reader 07: Frontiers* (2007): 100-110. The Sarai Programme, Centre for the Study of Developing Societies, Delhi.

Would it then make sense to say that if you are not an eligible victim, you must be a legible perpetrator? What would it make better sense to be?

#### IV. Scrawl

In looking at traditional land deeds and documents that encode customary titles, one is struck by the scrawls that thicken the task of reading. The research of Solomon Benjamin, a scholar of urbanism based in Bangalore, involves looking at the changing ways of registering legal and customary claims to land.<sup>19</sup>

Benjamin's work takes the form of a series of digressions into the meanings of signatures and countersignatures. To him, the story of a land deed or other such documents, is told by the marks and annotations that overlay each other on paper to form a palimpsest of claims—here reinforcing, there overruling exclusive rights—erecting, dismantling, and shifting the boundaries between enclosures. Claims touch claims, infect claims, mate, proliferate. Relationships to land become both more and less than being simply about “property.” The rights of ownership are read against the claims of custody. Usage, usufruct, usury, uxoriality, estates, and estovers all shade off into discussions about different kinds of entitlement. Habits and habitation yield to each other, and the thin fabric of legal legibility often buckles under the overlay of ink on ink on ink on paper.

Jane Caplan, historian of information processes and identification techniques, takes a close interest in the evolution of the signature. To her, the signature is an “equivocal artifact deeply mired within the terrain of legibility/illegibility.”<sup>20</sup>

Citing historians who claimed that an illegible hand was seen as a mark of gentility in the 16th century, Caplan points out that “legibility” and the penmanship that produced it was closely tied to what was once seen as the “vulgar” commercial activity of accountancy. This view reversed itself in 19th century Britain and its empire, when good handwriting came to be associated with gentility.

—

19— Benjamin, Solomon, *Occupancy Urbanism: Ten Theses, Sarai Reader 07: Frontiers* 2007, The Sarai Programme, Centre for the Study of Developing Societies, Delhi.

20— *Sensor-Census-Censor: Investigating Circuits of Information, Registering Changes of State, 2007*, The Sarai Programme, Centre for the Study of Developing Societies, Delhi.

The signature, however, remains an exception to the cult of legibility. Even now, legal opinion customarily holds that a “normal” signature is an “illegible” signature, i.e., that illegibility is a defining feature of the signature, “which is not a piece of writing intended to convey a meaning, but a graphic, symbol, or device.”<sup>21</sup>

Illegibility, in other words, is the hallmark of individuality. Children learning to write their name legibly soon realize that growing up involves the transformation of a readable name into an illegible scrawl. The consistency of this illegible scrawl through time then becomes the identifier of a well-formed adult's ability to represent him or herself on paper.

How can the knots and scrawls of human relationships, especially as they get entangled over generations, be read in anything other than their illegibility? What does an “illegible” reading amount to? Would hearing such a reading amount to listening to the rustling glossolalia of aging paper? In such situations of universally diminished legibility, disputes over land would often end in long, drawn-out negotiations that in their durability acted as tacit instruments of compromise. So someone owned, someone ploughed, someone grazed, someone camped and someone lived, and all of them quarreled and all felt that they were as much in the right as they were in the wrong.

Today, however, property claims are hard-coded with digital signatures. Barcodes don't scrawl into each other the way that inked inscriptions could. A patch of land is no longer a field of interpretation, guarded by a picket fence with many gaps and holes. As land becomes transacted on a global scale, and as traditional claims and claimants are erased in neat satellite-imaged cadastral records, information—not habitation—becomes the key to property. A right to land is no longer a dispute to be settled by reading a layer of ink under another layer of ink. It is instead a piece of information protected by a firewall, amenable to entrance only on the pronouncement of a password, and only legible to its owner.

#### V. Tic

The jagged peaks of stock market fluctuations are legible, apparently, to sharp punters on good days. The nervous tics on the faces in the

—

21— Ibid.

crowds that gaze with rapt attention at the scrolling news of the day's highs and lows on the electronic murals that wrap themselves around the glass facades of the citadels of finance are eloquent testimonies to the affective intensity of capital.

It is possible, some say, to read despair, skepticism, hope, and euphoria in the glyphs formed by these crests and troughs. If so, then news of investment is as sentimental as the chapters of a pulp romance. The promise of romance and the hope of eventual recompense on risky bids are the eventual trophies for which both speculators and sweethearts vie. Yet each lover, and each stockbroker, is a prisoner of a private language. Every man (and woman) who has laid a wager on the possibility of a return in love or money has done so knowing that the object of their attentions may not even hear, let alone care for, the intensity of their longing. How many have squandered their dreams on Freddie Mac and Fannie Mae, and to what little avail?

Sentimental poets declaim that "to love is to lose." Addicted market players see the losses of some as the opportunities for a win on the "rebound." And so, victory and defeat, pursuit and being pursued, blur into each other such that it begins to be difficult to tell losses from gains. If the legibility of loss lies in recognizing the state of being bereft, then it becomes equally necessary to know that bereavement can render us speechless. Within silence lies another, keener illegibility. And who would dare edit the lexicon of a wordless language with a million entries for only two sets of meanings: intangible hope and opaque despair?





# On Practice

---

"X Notes on Practice. Stubborn Structures and Insistent Seepage in a Networked World", *DATA Browser 02. Engineering Culture: On 'The Author as (Digital) Producer*, edited by Geoff Cox & Joasia Krysa, 2005

"The Language of the Birds: On Research and Art Practice", *Intellectual Birdhouse: Artistic Practice as Research* by Florian Dumbois (Editor), Claudia Mareis (Editor), Ute Meta Bauer (Editor), Michael Schwab (Editor), Publisher: Walther König, Köln (July 31, 2012)



**Raqs Media Collective.** *Ingeniería invertida de la Máquina de Euforia—Reverse Engineering the Euphoria Machine, 2008-2014.* Vista de la exposición *Es posible porque es posible* en el CA2M, 2014—Exhibition view *It's Possible Because It's Possible* at CA2M, 2014

## Ten notes on Practice. Stubborn Structures and Insistent Seepage in a Networked World

### I. The Figure of the Artisan

The artisan stands at the outer threshold of early modernity, fashioning a new age, ushering in a new spirit with movable type, plumb line, chisel, paper, new inks, dyes and lenses, and a sensibility that has room for curiosity, exploration, cooperation, elegance, economy, utility and a respect for the labor of the hand, the eye, and the mind. The artisan is the typesetter, seamstress, block-maker, carpenter, weaver, computer, oculist, scribe, baker, dyer, pharmacist, mason, midwife, mechanic, and cook—the ancestor of every modern trade.

The artisan gestures towards a new age but is not quite sure of a place in it. The figure of the artisan anticipates both the worker and the artist, in that it lays the foundations of the transformation of occupations (things that occupy us) into professions (institutionalized, structural locations within an economy). It mediates the transfiguration of people into skills, of lives into working lives, into variable capital. The artisan is the vehicle that carried us all into the contemporary world. She is the patient midwife of our notion of an autonomous creative and reflective self, waiting out the still births, nursing the prematurely born, weighing the infant, and cutting the cords that tie it to an older patrimony. The artisan makes us who we are.

Yet, the artisan has neither the anonymity of the worker drone, nor the hyper-individuated solipsism of the artist genius. The artisan is neither faceless, nor a celebrity; she belongs neither in the factory, nor in the salon, but functions best in the atelier, the workshop and the street, with apprentices and other artisans, making and trading things and knowledge. The artisan fashions neither the mass produced inventories of warehouses, nor the precious, unique objects that must only be seen in galleries, museums, and auction houses. The objects and services that pass through her hands into the world are neither ubiquitous nor rare, nor do they seek value in ubiquity or rarity. They trade on the basis of their usage, within densely networked communities that the artisan is party to, not on the impetus of rival global speculations based on the volumes and volatility of stocks, or the price of a signature. As warehouses and auction houses proliferate, squeezing out the atelier and the workshop, the artisan loses her way. At the



margins of an early industrial capitalism, the artisan seemingly transacts herself out of history, making way for the drone and the genius, for the polarities of drudgery and creativity, work and art.

## II. Immaterial Labor

Due to the emergence of a new economy of intellectual property based on the fruits of immaterial labor, the distinction between the roles of the worker and the artist in strictly functional terms is once again becoming difficult to sustain. To understand why this is so we need to take a cursory look at the new ways in which value is increasingly being produced in the world today.

The combination of widespread cybernetic processes, increased economies of scale, agile management practices that adjust production to demand, and inventory status reports in a dispersed global assembly line, has made the mere manufacture of things a truly global fact. Cars, shoes, clothes, and medicines, or any commodity for that matter, are produced by more or less the same processes, anywhere. The manufacture of components, the research and design process, the final assembly and the marketing infrastructure no longer need to be circumscribed within one factory, or even one nation state or regional economic entity. The networked nature of contemporary industrial production frees the finished good from a fidelity to any one location. This also results in a corollary condition—a multiplication of renditions, or editions, (both authorized as well as counterfeited) of any product line at a global scale. Often, originals and their imitations are made in the same outsourced sweatshop. The more things multiply, the more they tend towards similarity, in form and appearance, if not in function. Thus, when capital becomes more successful than ever before at fashioning the material surface of the world after its own image, it also has more need than ever before for a sense of variety, a classificatory engine that could help order the mass that it generates, so that things do not cancel each other out by their generative equivalence. Hence the more things become the same, the more need there is for distinguishing signs, to enable their purchase. The importance given to the notions of “brand equity” from which we get derivatives like “brand velocity,” “brand loyalty,” and a host of other usages are prefixed by the term “brand” indicative of this reality.

Today, the value of a good lies not only in what makes it a thing desirable enough to consume as a perishable capsule of (deferred)

satisfaction. The value of a good lies especially in that aspect of it which makes it imperishable, eternally reproducible, and ubiquitously available. Information, that distills the imperishable, the reproducible, the ubiquitous in a condensed set of signs, is the true capital of this age. A commodity is no longer only an object that can be bought and sold; it is also that thing in it which can be read, interpreted, and deciphered in such a way that every instance of decryption or encryption can also be bought and sold. Money lies in the meaning that lies hidden in a good. A good to eat must also be a good to think with, or to experiment with in a laboratory. This encryption of value, the codification and concentration of capital to its densest and most agile form is what we understand to be intellectual property.

How valuable is intellectual property? In attempting to find an answer to a question such as this, it is always instructive to look at the knowledge base that capitalism produces to assess and understand itself. In a recent paper titled “Evaluating IP Rights: In Search of Brand Value in the New Economy,” a brand management consultant, Tony Samuel of Pricewaterhouse-Coopers’ Intellectual Asset Management Group said:

This change in the nature of competition and the dynamics of the new world economy have resulted in a change in the key value drivers for a company from tangible assets (such as plant and machinery) to intangible assets (such as brands, patents, copyright and know how). In particular, companies have taken advantage of more open trade opportunities by using the competitive advantage provided by brands and technology to access distant markets. This is reflected in the growth in the ratio of market-capitalized value to book value of listed companies.

In the US, this ratio has increased from 1:1 to 5:1 over the last twenty years. In the UK, the ratio is similar, with less than 30% of the capitalized value of FTSE 350 companies appearing on the balance sheet. We would argue that the remaining 70% of unallocated value resides largely in intellectual property and certainly in intellectual assets. Noticeably, the sectors with the highest ratio of market capitalization to book value are heavily reliant on copyright (such as the media sector), patents (such as technology and pharmaceutical) and brands (such as pharmaceutical, food and drink, media and financial services).<sup>1</sup>

1— Samuel, Tony, PricewaterhouseCoopers’ Intellectual Asset Management Group, Evaluating IP Rights: In Search of Brand Value in the New Economy <http://www.pwcglobal.com/Extweb/service.nsf/docid/210123EF9AEBAC1885256B96003428C6>

The paper goes on to quote Alan Shepard, sometime chairman of Grand Metropolitan plc, an international group specializing in branded food, drinks and retailing, which merged with Guinness in 1997 to form Diageo, a corporation which today controls brands as diverse as Smirnoff and Burger King.

“Brands are the core of our business. We could, if we so wished, subcontract all of the production, distribution, sales and service functions and, provided that we retained ownership of our brands, we would continue to be successful and profitable. It is our brands that provide the profits of today and guarantee the profits of the future.”

We have considered brands here at some length, because of the way in which brands populate our visual landscape. Were a born again landscape painter to try and represent a stretch of urban landscape, it would be advisable for him or her to have privileged access to a smart intellectual property lawyer. But what is true of brands is equally true of other forms of intangible assets, or intellectual property, ranging from music to images to software.

The legal regime of intellectual property is in the process of encompassing as much as possible of all cultural transactions and production processes. All efforts to create or even understand art will have to come to terms, sooner or later, with the implications of this pervasive control, and intellectual property attorneys will no doubt exert considerable “curatorial” influence as art events, museums, and galleries clear artists projects, proposals, and acquisitions as a matter of routine.

These “attorney-curators” will no doubt ensure that art institutions and events do not become liable for possible and potential “intellectual property violations” that the artist, curator, theorist, writer or practitioner may or may not be aware of as being inscribed into their work.

### III. The Worker as Artist

What are the implications of this scenario? The worker of the twenty first century, who has to survive in a market that places the utmost value on the making of signs, finds that her tools, her labor, her skills are all to do with varying degrees of creative, interpretative, and performative agency. She makes brands shine, she sculpts data, she mines meaning, she hews code. The real

global factory is a network of neural processes, no less material than the blast furnaces and chimneys of manufacturing and industrial capitalism. The worker of the twenty first century is also a performer, a creator of value from meaning. She creates, researches and interprets, in the ordinary course of a working day to the order that would merit her being considered an artist or a researcher, if by “artist” or “researcher” we understand a person to be a figure who creates meaning or produces knowledge.

Nothing illustrates this better than the condition of workers in Information Technology enabled industries like Call Center and Remote Data Outsourcing, which have paved the way for a new international matrix of labor, and have given a sudden performative twist to the realities of what is called Globalization. In a recent installation, called *A/S/L (Age/Sex/Location)*<sup>2</sup>, we looked at the performative dimension in the lives of call center workers.

#### *The Call Center Worker and her world*<sup>3</sup>

A call center worker in the suburb of Delhi, the city where we live, performs a Californian accent as she pursues a loan defaulter in a poor Los Angeles neighborhood on the telephone. She threatens and cajoles him. She scares him, gets underneath his skin, because she is scared that he won’t agree to pay, and that this will translate into a cut in her salary. Latitudes away from him, she has a window open on her computer telling her about the weather in his backyard, his credit history, his employment record, his prison record.

Her skin is darker than his, but her voice is trained to be more white on the phone. Her night is his day. She is a remote agent with

2— *A/S/L*: A video, text and sound installation by Raqs Media Collective that juxtaposes the protocols of interpersonal communication, online labor, data outsourcing, and the making/unmaking of remote agency in the “new” economy. Presented at the Geography and the Politics of Mobility exhibition, curated by Ursula Biemann for the Generali Foundation, Vienna, (January—April 2003). <http://www.absolutearts.com/artsnews/2003/01/17/30667.html> [http://foundation.generalifoundation.at/exhibit/2003\\_1\\_geo\\_indexe.htm](http://foundation.generalifoundation.at/exhibit/2003_1_geo_indexe.htm)

3— Raqs Media Collective, “Call Center Calling: Technology, Network and Location”, Sarai Reader 03: Shaping Technologies, February 2003. [http://www.sarai.net/journal/03pdf/177\\_183\\_raqsmediac.pdf](http://www.sarai.net/journal/03pdf/177_183_raqsmediac.pdf) for more on the call center industry in India, see: Mark Landler, “Hi I’m in Bangalore (But I Dare Not Tell)”, New York Times (Technology Section) March 21, 2001. <http://www.nytimes.com/2001/03/21/technology/21CALL.htm?ex=1054353600&en=7576033f99208ca6&ei=5070> India Calling—A Report on the Call Center Industry in India <http://www.researchandmarkets.com/reports/2387/>

a talent for impersonation in the IT enabled industry in India. She never gets paid extra for the long hours she puts in. He was laid off a few months ago, and hasn't been able to sort himself out. Which is why she is calling him for the company she works for. He lives in a third world neighborhood in a first world city; she works in a free trade zone in a third world country. Neither knows the other as anything other than as "case" and "agent." The conversation between them is a denial of their realities and an assertion of many identities, each with their truths, all at once.

Central to this kind of work is a process of imagining, understanding, and invoking a world, mimesis, projection, and verisimilitude as well as the skillful deployment of a combination of reality and representation. Elsewhere, we have written of the critical necessity of this artifice to work, (in terms of creating an impression of proximity that elides the actuality of distance) in order for a networked global capitalism to sustain itself on an everyday basis. But here, what we would like to emphasize is the crucial role that a certain amount of "imaginative" skill, and a combination of knowledge, command over language, articulateness, technological dexterity, and performativity plays in making this form of labor productive and efficient on a global scale.

#### IV. Marginalia

Sometimes, the most significant heuristic openings are hidden away on the margins of the contemporary world. While the meta-narratives of war, globalization, disasters, pandemics, and technological spectacles grab headlines, the world may be changing in significant but unrecognized directions at the margins, like an incipient glacier inching its way across a forsaken moraine. These realities may have to do with the simple facts of people being on the move, of the improvised mechanisms of survival that suddenly open up new possibilities, and the ways in which a few basic facts and conceptions to do with the everyday acts of coping with the world pass between continents.

Here, margin is not so much a fact of location (as in something peripheral to an assumed center) as it is a figure denoting a specific kind or degree of attentiveness. In this sense, a figure may be located at the very core of the reality that we are talking about, and still be marginal, because it does not cross a certain low-visibility, low-attention threshold, or because it is seen as being residual to

the primary processes of reality. The call center worker may be at the heart of the present global economy, but she is barely visible as an actor or an agent. In this sense, to be marginal is not necessary to be "far from the action" or to be "remote" or in any way distant from the very hub of the world as we find it today. The margin has its own image-field. And it is to this image-field that we turn to excavate or improvise a few resources for practice.

A minor artisanal specialization pertaining to medieval manuscript illumination was the drawing and inscription of what has been called "marginalia"<sup>4</sup>. "Marginalists" (generally apprentices to scribes) would inscribe figures, often illustrating profane wisdom, popular proverbs, burlesque figures, and fantastical or allegorical allusions that occasionally constructed a counter-narrative to the main body of the master text, while often acting as what was known as "exempla": aids to conception and thought (and sometimes as inadvertent provocations for heretic meditations).

It is here, in these marginal illuminations, that ordinary people—ploughmen, peasants, beggars, prostitutes, and thieves—would often make their appearances, constructing a parallel universe to that which was normally populated by kings, aristocrats, heroes, monsters, angels, prophets, and divines. Much of our knowledge of what people looked like in the medieval world comes from the details that we find in manuscript marginalia. They index the real, even as they inscribe the nominally invisible. It would be interesting to think for instance of the incredible wealth of details of dress, attitude, social types, and behaviors that we find in the paintings of Hieronymus Bosch, or Pierre Breughel as marginalia writ large. It is with some fidelity to this artisanal ideal of using marginalia as exemplars that we would like to offer a small gallery of contemporary marginal figures.

#### V. Five Figures to Consider

As significant annotations to the text of present realities, and as ways out of the dilemmas that we have faced in our own apprehensions of the world, we find ourselves coming back repeatedly to them in our practice—as images, as datums, and as figures of thought,

4— Otwell, Andrew, "Medieval Manuscript Marginalia and Proverbs," 1995. <http://www.heyotwell.com/work/arthistory/marginalia.html>

as somewhat profane icons for meditation. We feel that these figures, each in their own way, speak to the predicament of the contemporary practitioner.

*Figure One: The Alien Navigates a Boat at Sea*

A boat changes course at sea, dipping temporarily out of the radar of a nearby coast guard vessel. A cargo of contraband people in the hold fleeing war, or the aftermath of war, or the fifth bad harvest in a row, or a dam that flooded their valley, or the absence of social security in the face of unemployment, or a government that suddenly took offence at the way they spelt their names—study the contours of an unknown coastline in their minds, experiment with the pronunciations of harbor names unfamiliar to their tongues. Their map of the world is contoured with safe havens and dangerous border posts, places for landing, transit and refuge, anywhere and everywhere, encircled and annotated in blue ink. A geography lesson learned in the International University of Exile.

*Figure Two: The Squatter builds a Tarpaulin Shelter*

Tarpaulin, rope, a few large plastic drums, crates, long poles of seasoned bamboo, and quick eyes and skilled hands, create a new home. A migrant claims a patch of fallow land, marked “property of the state” in the city. Then comes the tough part: the search for papers, the guerrilla war with the Master Plan for a little bit of electricity, a little bit of water, a delay in the date of demolition, for a few scraps of legality, a few loose threads of citizenship. The learning of a new accent, the taking on of a new name, the invention of one or several new histories that might get one a ration card, or a postponed eviction notice. The squat grows incrementally, in Rio de Janeiro, in Delhi, in Baghdad, creating a shadow global republic of not-quite citizens, with not-yet passports, and not-there addresses.

*Figure Three: The Electronic Pirate burns a CD*

A fifteen square-yard shack in a working-class suburb of northeast Delhi is a hub of the global entertainment industry. Here, a few assembled computers, a knockdown Korean CD writer, and some Chinese pirated software in the hands of a few formerly unemployed, or unemployable young people turned

media entrepreneurs, transform the latest Hollywood, or Bollywood blockbuster into the stuff that you can watch in a tea shop on your way to work. Here, the media meets its extended public. It dies a quick death as one high-end commodity form, and is resurrected as another. And then, like the Holy Spirit, it does not charge an exorbitant fee to deliver a little grace unto those who seek its fleeting favors. Electronic piracy is the flow of energy between chained product and liberated pixel that makes for a new communion, a samizdat of the song and dance spectacular.

*Figure Four: The Hacker Network liberates Software*

A community of programmers dispersed across the globe sustains a growing body of software and knowledge—a digital commons that is not fenced in by proprietary controls. A network of hackers, armed with nothing other than their phone lines, modems, Internet accounts, and personal computers inaugurate a quiet global insubordination by refusing to let code, music, texts, math, and images be anything other than freely available for download, transformation, and distribution. The freedom is nurtured through the sharing of time, computing resources, and knowledge in a way that works out to the advantage of those working to create the software, as well as to a larger public, that begins swapping music and sharing media files to an extent that makes large infotainment corporations look nervously at their balance sheets. The corporations throw their lawyers at the hackers, and the Intellectual Property Shock Troops are out on parade, but nothing can turn the steady erosion of the copyright.

*Figure Five: Workers Protect Machines in an Occupied Factory*

Seamstresses at the Brukman Garment Factory in Buenos Aires<sup>5</sup> shield their machines against a crowd of policemen intent on smashing them. The power of the Argentine state provokes a perverse neo-luddite incident, in which the workers are attacked while they try to defend their machines from destruction. The Brukman Factory is a “fabrica ocupada,” a factory occupied by its workers, one of many that have sustained a new parallel social

5— Klein, Naomi, “Argentina’s Luddite Rulers: Workers in the Occupied Factories Have a Different Vision: Smash Machines,” Dissident Voice, (April 25, 2003) [http://www.dissidentvoice.org/Articles4/Klein\\_Argentina.htm](http://www.dissidentvoice.org/Articles4/Klein_Argentina.htm)



and economic structure based on selfregulation and the free exchange of goods and services outside or tangential to the failed money economy—a regular feature of the way in which working people in Argentina cope with the ongoing economic crisis. Turning the rhetoric and tactics of working class protest on its head, the seamstresses of the Brukman factory fight not to withdraw their labor from the circuit of production, but to protect what they produce, and to defend their capacity to be producers, albeit outside the circuit desired by capital.

## VI. Significant Transgressions

These five transgressors, a pentacle of marginalia, can help us to think about what the practitioner might need to understand if she wants to recuperate a sense of agency. In very simple terms, she would need to take a lesson in breaking borders and moving on from the migrant, in standing her ground and staying located from the squatter, in placing herself as a link in an agile network of reproduction, distribution, and exchange from the pirate, in sharing knowledge and enlarging a commons of ideas from the hacker, and in continuing to be autonomously productive from the workers occupying the factory.

The first imperative, that of crossing borders, translates as scepticism of the rhetoric of bounded identities, and relates to the role of the practitioner as a “journeyman,” as the peripatetic who maps an alternative world by her journey through it. The second, of building a shelter against the odds of the law, insists however on a practice that is located in space, and rooted in experience, that houses itself in a concrete “somewhere” on its own terms, not of the powers that govern spaces. It is this fragile insistence on provisional stability, which allows for journeys to be made to and from destinations, and for the mapping of routes with resting places in between. The third imperative, that of creating a fertile network of reproduction of cultural materials, is a recognition of the strength of ubiquity, or spreading ideas and information like a virus through a system. The fourth imperative, of insisting on the freedom of knowledge from proprietary control, is a statement about the purpose of production—to ensure greater pleasure and understanding without creating divisions based on property, and is tied in to the fifth imperative—a commitment to keep producing with autonomy and dignity.

Taken together, these five exempla constitute an ethic of radical alterity to prevailing norms without being burdened by the rhetorical overload that a term like “resistance” invariably seems to carry. They also map a different reality of “globalization”—not the incessant, rapacious, expansion of capitalism, but the equally incessant imperative that makes people move across the lines that they are supposed to be circumscribed by, and enact the everyday acts of insubordination that have become necessary for their survival. It is important to look at this subaltern globalization from below, which is taking place everywhere, and which is perhaps far less understood than the age-old expansionist drive of capitalism, which is what the term “globalization” is now generally used to refer to. It embodies different wills to globality and a plethora of global imaginaries that are often at cross-purposes with the dominant rhetoric of corporate globalization.

The illegal emigrant, the urban encroacher, electronic pirate, the hacker, and the seamstresses of the Brukman Factory of Buenos Aires are not really the most glamorous images of embodied resistance. They act, if anything, out of a calculus of survival and self-interest that has little to do with a desire to “resist” or transform the world. And yet, in their own way, they unsettle, undermine, and destabilize the established structures of borders and boundaries, metropolitan master plans and the apparatus of intellectual property relations, and a mechanism of production that robs the producer of agency. If we examine the architecture of the contemporary moment, and the figures that we have described, it does not take long to see five giant, important pillars:

- (1)The consolidation, redrawing and protection of boundaries
- (2)The grand projects of urban planning and renewal and
- (3)The desire to protect information as the last great resource left for capitalism to mine—which is what intellectual property is all about,
- (4)Control over the production of knowledge and culture and
- (5)The denial of agency to the producer.

Illegal emigration, urban encroachment, the assault on intellectual property regimes by any means, hacking and the occupation of sites of production by producers, each of which involve the accumulation of the acts of millions of people across the world on a daily, unorganized and voluntary basis, often at great risk to themselves, are the underbelly of this present reality. But how might we begin to consider and understand the global figures of the alien, the encroacher, the pirate, the hacker, and the worker defending her machine?

## VII. Capital and its Residue

The first thing to consider is the fact that most of these acts of transgression are inscribed into the very heart of established structures by people located at the extreme margins. The marginality of some of these figures is a function of their status as the “residue” of the global capitalist juggernaut. By “residue,” we mean those elements of the world that are engulfed by the processes of Capital, turned into “waste” or “leftovers,” left behind, even thrown away.

Capital transforms older forms of labor and ways of life into those that are either useful for it at present, or those that have no function and so must be made redundant. Thus you have the paradox of a new factory, which instead of creating new jobs often renders the people who live around “unemployable”: a new dam, that instead of providing irrigation, renders a million displaced; a new highway that destroys common paths, making movement more, not less, difficult for the people and the communities it cuts through. On the other hand sometimes, like a sportsman with an injury who no longer has a place on the team, a factory that closes down ensures that the place it was located in ceases to be a destination. And so, the workers have to ensure that it stays open, and working in order for them to have a place under the sun.

What happens to the people in the places that fall off the map? Where do they go? They are forced, of course, to go in search of the map that has abandoned them. But when they leave everything behind and venture into a new life they do not do so entirely alone. They go with the networked histories of other voyages and transgressions, and are able at any point to deploy the insistent, ubiquitous insider knowledge of today’s networked world.

### *Seepage in the Network*

How does this network act, and how does it make itself known in our consciousness? We like to think about this in terms of seepage. By seepage we mean the action of many currents of fluid material leaching onto a stable structure, entering and spreading through it by way of pores, until it becomes a part of the structure, both in terms of its surface, and at the same time as it continues to act on its core, to gradually disaggregate its solidity. To crumble it over time with moisture. In a wider sense, seepage can be conceived

as those acts that ooze through the pores of the outer surfaces of structures into available pores within the structure, and result in a weakening of the structure itself. Initially the process is invisible, and then it slowly starts causing mold and settles into a disfiguration—and this produces an anxiety about the strength and durability of the structure.

By itself seepage is not an alternative form; it even needs the structure to become what it is—but it creates new conditions in which structures become fragile and are rendered difficult to sustain. It enables the play of an alternative imagination, and so we begin seeing faces and patterns on the wall that change as the seepage ebbs and flows.

In a networked world, there are many acts of seepage, some of which we have already described. They destabilize the structure, without making any claims. So the encroacher redefines the city, even as she needs the city to survive. The trespasser alters the border by crossing it, rendering it meaningless and yet making it present everywhere—even in the heart of the capital city—so that every citizen becomes a suspect alien and the compact of citizenship that sustains the state is quietly eroded. The pirate renders impossible the difference between the authorized and the unauthorized copy, spreading information and culture, and devaluing intellectual property at the same time. Seepage complicates the norm by inducing invisible structural changes that accumulate over time.

It is crucial to the concept of seepage that individual acts of insubordination not be uprooted from the original experience. They have to remain embedded in the wider context to make any sense. And this wider context is a networked context, a context in which incessant movement between nodes is critical.

## VIII. A Problem for the History of the Network

But how is this network’s history to be understood? To a large measure, this is made difficult by the fact of an “asymmetry of ignorance” about the world. We are all ignorant of the world in different ways and to different degrees. And that is one of the reasons why the “Network” often shades off into darkness, at some point or another.

This is what leads to global networks that nevertheless ignore the realities of large parts of the world, because no one

has the means to speak of those parts, and no one knows whether people exist in those parts that can even speak to the world in the language of the network. Thus the language of the network often remains at best only a mobile local dialect. A media practitioner or cultural worker from India, for example, is in all likelihood more knowledgeable about the history of Europe than could be the case for the European vis-a-vis India. This is a fact engendered by colonialism that has left some societies impoverished in all but an apprehension of reality that is necessarily global. The historian Dipesh Chakrabarty has reminded us:

”Insofar as the academic discourse of history is concerned, ‘Europe’ remains the sovereign, theoretical subject of all histories, including the ones we call ‘Indian’, ‘Chinese’, ‘Kenyan’, and so on. There is a peculiar way in which all these other histories tend to become variations on a master narrative that could be called ‘the history of Europe.’”<sup>6</sup>

But this very same fact, when looked at from a European standpoint, may lead to a myopia, an inability to see anything other than the representational master narrative of European history molding the world. The rest of the world is thus often a copy seeking to approximate this original.

All this to say: not merely that we have incomplete perspectives, but that this asymmetry induces an inability to see the face in the wall, the interesting pattern, produced by the seepage. We may inhabit the anxiety, even be the source and locus of the destabilization and recognize the disfiguration, but the envisioning of possible alternative imaginaries may still continue to elude us.

## IX. Towards an Enactive Model of Practice

Recently in a book on neuropolitics<sup>7</sup>, we came across an experiment which is now considered classic in studies of perception, (The Held and Heims Experiment) which might give us an interesting direction to follow now.

Two litters of kittens are raised in the dark for some time and then exposed to light under two different sets of conditions. The first

---

6— Chakravarty, Dipesh, “Postcoloniality and the Artifice of History: Who Speaks for ‘Indian’ Pasts,” *Representations*, no. 37 (Winter, 1992).

7— Connolly, William E. “Neuropolitics: Thinking, Culture, Speed,” *Theory Out of Bounds*, No. 23 (Univ. of Minnesota, 2002).

group is allowed to move around in the visual field and interact with it as kittens do—smelling things, touching them, trying out what can be climbed, and where the best places to sleep are. The kittens in the second group, (though they are placed in the same environment) are carried around in baskets rather than allowed to explore the space themselves, and thus are unable to interact with it with all their senses and of their own volition.

The two groups of kittens develop in very different ways. When the animals are released after a few weeks of this treatment, the first group of kittens behave normally, but those who have been carried around behave as if they were blind; they bumped into objects and fell over edges. It is clear that the first group’s freedom to experience the environment in a holistic way is fundamental to its ability to perceive it at all.

What is the significance of this? Within neuroscience, such experiments have served to draw neuroscientists and cognitive scientists away from representational models of mind towards an “enactive” model of perception in which objects are not perceived simply as visual abstractions but rather through an experiential process in which information received from this one sense is “networked” with that from every other. Vision, in other words, is deeply embedded in the processes of life, and it is crucial to our ability to see that we offset the representations that we process, with the results of the experiences that we enter into. We need to know what happens when we take a step, bump into someone, are startled by a loud noise, come across a stranger, an angry or a friendly face, a gun or a jar of milk.

In a sense this implies a three-stage encounter that we are ascribing between the practitioner and her world. First, a recognition of the fact that instances of art practices can be seen as contiguous to a “neighborhood” of marginal practices embodied by the figures of the five transgressors. Secondly, that “seeing” oneself as a practitioner, and understanding the latent potentialities of one’s practice, might also involve listening to the ways in which each of the five transgressive figures encounters the world. Finally, that what one gleans from each instance of transgression can then be integrated into a practice which constitutes itself as an ensemble of attitudes, ways of thinking, doing, and embodying (or recuperating) creative agency in a networked world.

For us here, this helps in thinking about the importance of recognizing the particularity of each encounter that the practitioner witnesses or enters into, without losing sight of the extended

network, of the “neighborhood” of practices. It is only when we see particularities that we are also able to see how two or more particular instances connect to each other. As residues, that search for meaning in other residual experiences; or as acts of seepage, in which the flow of materials from one pore to another ends up connecting two nodes in the network, by sheer force of gravity. Here, it is the gradients of the flow, the surface tension that the flow encounters and the distance that the flow traverses, that become important, not the intention to flow itself. Intentions, resistances, may be imputed, but in the end they have little to do with the actual movements that transpire within the network.

## X. Art practice and protocols of networked conversation

What does art and artistic practice have to do with all this? What can the practitioner take from an understanding of interactive embeddedness in a networked world? We would argue that the diverse practices that now inhabit art spaces need to be able to recognize the patterns in the seepage, to see connections between different aspects of a networked reality.

To do this, the practitioner probably has to invent, or discover, protocols of conversation across sites, across different histories of locatedness in the network; to invent protocols of resource building and sharing, create structures within structures and networks within networks. Mechanisms of flexible agreements about how different instances of enactment can share a contiguous semantic space will have to be arrived at. And as we discover these “protocols,” their different ethical, affective, and cognitive resonances will immediately enter the equation. We can then also begin to think of art practice as enactment as process, as elements in an interaction or conversation within a network.

For the acts of seepage to connect to form new patterns, many new conversations will have to be opened, and mobile dialects will have to rub shoulders with each other to create new networked Creoles. Perhaps art practice in a networked reality can itself aspire to create the disfigurements on the wall, to induce some anxieties in the structure, even while making possible the reading of the face in the spreading stain, the serendipitous discovery of an interesting pattern or cluster of patterns, and possible alterities.

## The Language of the Birds: On Research and Art Practice

### I. Bird Man

Birds have wings on their bodies. Human beings have winged minds. Like a bird in flight that considers its own shadow floating unattached to itself, the human considers its own shadow produced by the optical accident of being borne aloft between the stars and the earth, between light and matter, between incandescence and life.

And an artist does not simply consider or study consciousness; she uses it as her material, shapes it and makes it reflect back on itself in everything she does.

An image of a human figure with a bird’s head drawn seventeen thousand years ago on the walls of a shaft in the Lascaux Cave in southern France may well be one of the earliest extant self-portraits of the artist as researcher.<sup>8</sup> He is seen, relatively diminutive, ithyphallic, perhaps prone, near an aurochs—a giant, extinct ox. Not hunting, not really doing anything; just being, considering, looking at the ox. Next to him is a small bird, impaled on a stick. A line scratched nearby perhaps represents a broken lance, or the trajectory of a meteor. Perhaps the bird-man is dead, or injured, felled by the aurochs. Perhaps he is just looking beyond the horn of the aurochs into the sky, doing what can be done only when one is not doing anything in particular—inhabiting an imagined world, making a world out of one’s own experience of being alive.

The scene in the Lascaux shaft has excited a great deal of wonder and scholarly attention ever since it was discovered. It has been interpreted as the depiction of a failed hunt, a portrait

—

8— For more on Caves, Shamans, Bird-Men, Birds and Stars see the following

- i. *The Mind in the Cave: Consciousness and the Origins of Art* by David Lewis-Williams, Thames & Hudson, 2004.
- ii. *Materials and Discoveries of Archaeoastronomy from Giza to Easter Island* by Giulio Magli, Springer Verlag, 2009.
- iii. *A Palaeolithic Planetarium Underground—The Cave of Lascaux (Parts 1 & 2)* by Michael A. Rappenglück in *Migration & Diffusion: An international Journal* Volume 5, Nos. 18 & 19, 2004.
- iv. *Heavenly Messengers: The Role of Birds in the Cosmographies and the Cosmovisions of Ancient Cultures* by Michael A. Rappenglück in *Cosmology Across Cultures*, edited by José Alberto Rubiño-Martín, Juan Antonio Belmonte, Francisco Prada & Anxton Alberdi, Astronomical Society of the Pacific Conference Series, 2009.
- v. *The Cave as a Cosmos: Cave Art, Cosmography and Shamanism in the Upper Paleolithic in Ice Age Art and Ritual*, YP Vega, 2005.



of the agony of death (both the aurochs and the bird-man have been seen as depicted dying), and as an illustration of an ancient shamanistic ritual. Recent archaeo-astronomical research and speculation even has it that the bird-man, aurochs and bird configuration on the Lascaux cave wall is a prehistoric depiction of a fragment of the cosmos. Computer modelling of the sky over Lascaux at the time when the images were produced suggest that if a person at Lascaux in the ice age were to draw lines between the eyes of the birdman, the aurochs and the bird, he would get a diagram of an asterism known as the “Summer Triangle” comprising of the stars Vega, Deneb and Altair in the constellations of Lyra, Cygnus and Aquila.

The person who depicted this configuration may or may not have also been an upper paleolithic astronomer but the image does intrigue us into thinking that the artist-birdman may well have been a stargazer, whose frequent scans of the night sky might have prompted inner explorations of his own subjectivity analogous to flight and the experience of being suspended between worlds. Perhaps what we see on the wall of the cave is the record of his researches with himself, an aurochs, a bird and the universe. The image may be an anticipation of death or a celebration of life, or both, because it is only recently in human history that death has been taken to be the termination of human life, and not just another vestibule, or portal to a different state of being. The cave at Lascaux is the cosmos and the bird-man an early cosmonaut.

The Lascaux Bird-Man is a precursor to an endless series of images and representations of human beings with beaks, wings and feathers found across a vast array of cultures, that inevitably signals a shaman, the human desire for transcendence, the capacity for reflection and the uncanny sense of an affinity between birds, beasts and people.

This desire to see further in space and time than our embodied, earth-bound existence allows for, to imagine ever greater arcs of possibility, produces an almost automatic conceptual identification in all cultures between being human and bird. Ascending birds survey an expanding horizon. Almost everywhere, the artist-researcher-shaman, a bird-man-woman, or man-woman-bird, flies, gets too close to the sun, founds flocks, sings untried songs, learns new languages, forages further afield in the mind than most, and—like the song bird that migrates across enormous distances—discovers routes and itineraries that connect human experiences at a planetary level.

It is said that the Hèrmes, the most artful of the Greek gods, taught himself the alphabet, and was thus able to give humanity the gift of writing by discerning the patterns inscribed into the sky by flocks of migrating cranes. Artists are forever speaking and reading in the language of the birds, and it is not for nothing that some of the most interesting work that they do is sometimes dismissed as “hermetic” by those too philistine to read what gets written by birds and stars in the heavens.

## II. Double Take

A decade or so ago, we had written an essay on the place of research in documentary practice that seems strangely resonant today, as we consider the role of research in the making of art.<sup>9</sup> In the passage that follows, taken from that essay, “Frames of Mind” we retrieve once again the shaman as a practitioner of research in art.

“What is it that distinguishes the attentiveness of the documentarist at work from the attention that all of us pay to the world in an everyday sense? What marks the difference between the two acts of looking at life?”

Perhaps a tentative answer to this question could be—it is the porous line that separates looking from looking again at the world, and it is this line which also separates our negotiations as individuals from our engagements as filmmakers. It separates looking and searching within our field of vision, from the act of looking again, searching again. From re-search. Can we then suggest that the act of re-search is always an invisible and silent corollary to the act of filming that which we look at anyway?

[...] If we remove from research its respectable institutional connotations its images of white coated investigators in laboratories or the ethnographer-hunter-gatherer of facts in the ‘field’, can the word ‘research’ then be claimed as a significant motivation for all those who have gambled with the ‘real’ every time they let light into their lens? Can documentary filmmakers then be seen as the last living claimants of the heritage of shamans, (rather than as visual anthropologists who make shamans the objects of their study)

9— *Frame of Mind: Researching for Documentaries* by Raqs Media Collective in *Double Take*, Public Service Broadcasting Trust, New Delhi, 2000.

by virtue of their pursuit of a second sight within the sphere of the real and peopled and ordinary and material world?

Can we, then, make the imaginative leap to say that research for the documentary film which begins before a film is even conceived and doesn't end (in a sense) even when it has been made, is a form of 'second sight', redolent with all the intuitive, supra-sensory and associative turns of the phrase?

What a documentary film can do is open for its audience the leaves of another aperture on to this world. It asks us to bring our situatedness in our world into contact and dialogue with at least two other such senses of location, that of the filmmaker and that of the subject who is filmed. Thus, it sets off a chain of refractions and resonances by positioning one set of realities (that of the audience) against other, alternate realities.

By asking us to look at the way someone (the filmmaker) looks at the world, a documentary film is only asking its viewer to look again at what s/he may have taken for granted. But this reiteration of vision is at a heightened and conscious level. In other words, witnessing a documentary film can, through its insistence on a double take on reality, make us aware of awareness itself. It can make us doubt, take pleasure in, as well as experience the intensification of that awareness. By framing the real, by holding the real in the custody of its images and sounds, the documentary film can disturb our deepest and most dearly held ontological assumptions.

However, can this disturbance not constitute the first step in a tentatively transcendent consciousness that yet remains rooted in the material and experiential everydayness of the world that it contemplates? If we were to imagine a frame in our mind through which we see the world, as if we were looking out of a window, then perhaps research can shift the lines and alter the boundaries of this frame that we have in our mind.

The filmmaker and the film-viewer orient themselves from different vantage points on to the same frame. The filmmaker seeks out, screens what s/he desires to show from the reality s/he sees, and transforms this desire into something that s/he can throw with light onto a screen. The film-viewer sees this assemblage of images and sounds on the screen and then looks again at the world which has been refracted through this fragment of representation. The filmmaker has 'looked' again at reality with 'second sight' in order to fashion an image of it. The viewer comes away from this image to look again at reality as a result of the experience that the filmmaker has offered in the film. Both are transformative acts of research/looking-again, bracketing

either ends of a transmittable experience of reality. That is why it is possible to say that the act of research in a documentary film does not end with its making. It only gets transposed onto a different register."

### III. The Injured Ox and the Lament of the Sarus Crane

Over the past year, we have been pre-occupied with the making of *The Capital of Accumulation*.<sup>10</sup> The work is an installation featuring a 50 mins long video diptych accompanied by two vitrines containing an extant and an imagined book. It posits an oblique narrative concerning the relationship between the metropolises of Warsaw, Mumbai and Berlin in counterpoint to Rosa Luxemburg's exceptional critique of global political economy, *The Accumulation of Capital*.<sup>11</sup>

In making this work, we found ourselves undertaking a singular reading of contemporary political economy: of the relationship between capitalism's accumulative drive and the realities of decay, displacement and disappearance that shadow processes of expansion, especially in cities. We were also returning, in a sense, to the history of our own two-decade long engagement with Rosa Luxemburg's *Accumulation of Capital*, a text that has had a key heuristic role to play in the evolution of our own sense of the contemporary world.

*The Capital of Accumulation* registers this move, partly through the conceit of an imaginary eponymous book (which inverts the title of the original text) that is ostensibly being written by a fictional woman with a name—*Luxme Sorabgur*—that reads as an Indian-sounding anagram of Rosa Luxemburg.

Positioning the fictional Luxme Sorabgur in a temporal dimension that stretches backwards from now to the early twentieth century allows us to reiterate Rosa Luxemburg's question about "how capital continues to reproduce itself" and to play with the possibility of several kinds of attempts at an adequate response.

Luxemburg answers the riddle of the "missing body" of the expanded reproduction of capital in the language of political economy by referring to the relation that capital has to its "outside"—to persisting "pre-capitalist" forms. We, on our part, are enabled

10— *The Capital of Accumulation* by Raqs Media Collective, 2010 (Produced by the Goethe Institute Warsaw & Mumbai as part of 'Promised City').

by Luxme's numinous presence in the work to answer our queries partly in the language of birds. This allows us an elliptical, allusive commentary on the three cities themselves, on Luxemburg and her legacy, as well as on the possibility of a radical renewal that can take us away from capitalism.

The "Language of Birds" is a term used in various esoteric traditions to describe a "natural" hermetic code of signs and auguries that were apparently the common medium of communication between birds, beasts and human beings in the Garden of Eden before the fall.<sup>11</sup> King Solomon, who can be regarded as a shaman-sovereign, is said to have been given the ability to understand the language of birds and a sense of "the abundance of all things". In this sense, an adept at the language of birds is a person who has the ability to make meaning out of the mystery of the world, and of nature.

For our purposes, we can take the language of birds to mean a vocabulary of practice that makes it possible to draw meaningful connections from amidst an eternal abundance of details. As if, to name a cluster of objects, or make images of them, were not merely to describe or list the things in themselves in an ordinal sense, but to create a cardinal web of connections between that objects and their environment, between things and their affects, shadows, mirror-images, between information and mental states, between a body or bodies and a matrix of interwoven histories.

When we began researching the project that would culminate in *The Capital of Accumulation* we had with us a supposition, a set of bare facts and a hunch.

The supposition was that our reading of Rosa Luxemburg's legacy would have something meaningful to say about the contemporary dynamics of capital in cities like Bombay, Berlin and Warsaw. The bare facts were few, sketchy and not very well connected: that Rosa Luxemburg spent her life in Warsaw and Berlin; that Berlin and Bombay shared a tenuous history through the transcontinental movement of people who worked in the early film industry; that Berlin, Bombay and Warsaw were all cities shaped by the cataclysmic forces of the twentieth century; and that we had in our library an eccentric twenty-year old abridged edition of *"The Accumulation of Capital"* published by a worker's political

---

11— For an introduction to the history of the concept of the secret language of birds, see, *The Secret Language of Birds* by Adele Nozedar, Harper Element, 2006.

self-education group in Faridabad, at the outskirts of Delhi. The hunch was that somewhere in Warsaw there was an abandoned industrial facility named after Rosa Luxemburg. This is all that we had, to begin with.

Throwing these few fragments together repeatedly, as if they were moves in a long-winded dice game, and watching to see what patterns would form when the dice fell was the first step in research. Out of this game emerged the figure of Luxme Sorabgur, a might-have-been-latter day imaginary interlocutor to Rosa Luxemburg, the author of a book that re-arranged the terms of reference of the *Capital of Accumulation* to bring them in line with the realities of the first decade of the twenty-first century.

The second step lay in determining that there was in fact a gigantic abandoned factory in Warsaw's industrial district called the Rosa Luxemburg Electric Light Bulb Factory. Once this was known, it became imperative, in a sense, to undertake a reading of the Faridabad edition of the *Accumulation of Capital* in the ruins of the Rosa Luxemburg Electric Light Bulb Factory in Warsaw.

The third step occurred through a set of uncanny coincidences. Even as we were beginning our preliminary investigations in the early summer of 2009, researching the life and death of Rosa Luxemburg, marvelling at her interests in botany and birds, we began to hear reports of a forensic analyst, Dr. Martin Tsokos at the Charité Hospital in Berlin, who was claiming that it was likely that a hitherto anonymous decapitated and preserved cadaver kept as a teaching specimen in a vitrine in the Charité morgue may well be the actual remains of Luxemburg herself.<sup>12</sup> Here, staring us in the face, was a speculation that somehow seemed to embody a strangely corporeal analogy to the question of the "missing body" left in the wake of the accumulation of capital. Our interest in one "missing body" had led us to another. And it was possible that the second "missing body" was the remains of the author of the first.

Tsokos based his speculations on the rumour that "Luxemburg had never left the building" which had been passed down generations of students and doctors at the Charité. He claimed that the body that had in fact been buried (and which in turn had since disappeared, after the desecration of Luxemburg's grave by the Nazis) was in fact not Luxemburg's, but of another anonymous

---

12— *Dem Tod auf der Spur: Zwölf spektakuläre Fälle aus der Rechtsmedizin (Death and its Trace: Twelve Spectacular Forensic Cases)* by Michael Tsokos (with Veit Etzold & Lothar Strüh) Ullstein TB-Verlag, 2009.

drowned woman. He suspected that the body in his custody at the Charité had a much greater resemblance to what is known about Luxemburg's physique and posture from photographs and anecdotal sources. He was joined in his quest by a historian passionately devoted to Luxemburg's political legacy, Dr. Jurgen Schuhtrumpf, who, when he met us in Berlin, would neither deny, nor confirm Tsokos' speculations, but did show us slides of Rosa Luxemburg's herbarium—her meticulous collection of plants undertaken during prison sentences, which was now being considered as a possible repository of residual DNA from her person.

We traced the herbarium, which had travelled across continents before finally coming to rest, to its current location in the Polish State Archives. The herbariums did not yield any materials for DNA matches, but looking at them, and handling them, opened a window to a different Rosa Luxemburg. Here was a woman passionate about plants, birds, animals and nature, who could write movingly of an animal's pain, or wonder at the migration of birds. While standing in the spot where a plaque marks her assassination by the Landwehrkanal in Berlin, we realized how close we were to the zoo. It seemed suggestive that the only notional witnesses to Luxemburg's last moments on the night of January 15th in 1919 would have been the animals in the nearby Berlin zoo. We had to find a voice for them. A voice with which we could allude to her anger at the way in which Capital denudes and destroys nature. We found a letter that she wrote from Wroclaw prison agonizing at the way in which an injured Rumanian ox was being pushed beyond its capacity by its cruel master. Those words became the basis of the chorus spoken by the animals of the Berlin zoo in memory of the assassination of Rosa Luxemburg in the *Capital of Accumulation*.

And thus, we were confronted with the appearance of much more than a hitherto missing body. It was anecdotally known to us that Rosa Luxemburg, like many early twentieth century intellectuals, regardless of her personally sceptical philosophical orientation, would occasionally amuse and entertain herself and her companions with planchettes and self-consciously ironic forays into the *demi-monde* of mediums and contact with the deceased. In a strange twist of circumstances, it was beginning to appear as if by embarking on our project we had ourselves turned into mediums who occasionally receive uncanny bursts of insight and communications from Luxemburg, relayed to us through the entirely imagined medium of Luxme Sorabgur, whom we found embodied in the form of a sari-clad statue of an Indian woman in

the precincts of the Salon of Congresses in the Palace of Science and Culture in Warsaw. Rosa Luxemburg turned up to tease us in Berlin, and Luxme Sorabgur stood in front of us, of all places, in Warsaw. Somewhere around this time, we met an artist in Warsaw, Agnieszka Kurant, who happened to be a great-grandniece of Luxemburg herself. She suggested that we meet her granduncle, a Dr. Kasimierz Luxemburg, who at 97 years of age was still alive and lucid, in Vilnius, Lithuania. She seemed to think that the forensic analyst in Berlin had been interested in his DNA. When we met him, he said he still saw her in his dreams, in Warsaw.

We are not here suggesting that there was anything occult about the process of research and creation that this work involved; but, we are aware of the fact that our encounters with the details that began to accumulate—in photographs and letters, in archives, prisons, forensic laboratories, hauntingly abandoned factory floors, and the streets of three cities—led to the formation of several patterns. Other figures began to emerge. From a photograph kept in a vitrine in a silent watch-tower that remains in Woltersdoft near Berlin emerged the figure of an Indian prisoner-of-war turned radical activist, turned film extra and animal trainer. We found out that there were indeed such people who, we speculated, could become in our narrative, someone like Dada Amir Haider Khan also known as Haider *Inquilabi* (Haider the Revolutionist), an Indian/Pakistani scarlet pimpernel who was active in several radical left and anarchist milieux in Europe and North America, and who, it is said, had met Karl Leibknecht, Clara Zetkin and indeed, Rosa Luxemburg.<sup>13</sup>

*The Capital of Accumulation* stages a meeting between Haidar *Inquilabi* and Luxme Sorabgur in a place called "The Cafe Universal" (yes, there is such a place in Ballard Estate in the Fort area of Bombay).

Their encounter begins with allusions to chess, and to the memory of a political meeting masquerading as an ornithological congress.<sup>14</sup>

13— *Chains to Lose: The Memoirs of Dada Amir Haider Khan*, edited by Hasan Gardezi, Pakistan Study Centre, University of Karachi

14—For more on Zimmerwald Conference, see *Zimmerwald Conference 1915: Revolutionaries against the Imperialist War*, International Communist Current [http://en.internationalism.org/wr/290\\_zimmerwald.html](http://en.internationalism.org/wr/290_zimmerwald.html) For the Ornithological "cover" of the Zimmerwald Congress, See *Marxism and Bird Watching* by Rick Kuhn, Australian National University <http://www.anu.edu.au/polsci/birds/marxbird.htm>



Haider, we think, speaks in this instance through us, the language of birds.

Haider: And how many times must I sit at the Cafe Universal in anticipation of your arrival, Luxme, with bulletins and chess pieces, practising melancholic moves against invisible friends and adversaries while I wait.

Luxme: And there's always an unfinished game spread open for your pleasure.

Haider: Like in Zimmerwald. I sat in the Cafe Voltaire. Rosa was in prison. I was her anonymous messenger.

Luxme: Remember Zimmerwald?

Haider: I can never forget our Ornithologists Congresses. One time, Rosa asked me to do birdcalls, she knew of my gift. She wanted to play a game, to see if the birds of a middle European forest would respond to the voices of their Indian comrades. I sang the arcing lament of the Great Indian Sarus Crane. Rosa reminded everyone present, as only she would, that it's proper name was Grus Antigone Antigone. She asked if anyone could discern in the voice of the Sarus crane an echo of the first defiance of the citadel, the law of the state. She said we should never let them claim the memory of our defeats as the chronicle of their victories. Like Antigone, she said, we should watch over our dead. We should insist on our own account of their passing.

Luxme: You pretended to be ornithologists to fox the secret police of fourteen countries, but the dadaists at the next table thought you were freemasons, and you thought that they were snake oil salesmen.

Haider: I played chess. I beat Ilyich.

Luxme: Enough reminiscence, grand master Haider Inquilabi. Let's get down to business.

Haider: So! make your move.

Luxme: I have decided to stop letting myself be turned into stone.

Haider: That's easier said than done, you know.

Luxme: Some would say that it's easier done than said. And enough's been said already.

Haider: Someone needs to write "What is to be Undone".

Luxme: I am in my time, you are in yours, we have almost a century between us on this table.

Like the distant flock of white birds that keeps appearing and disappearing over the skyline over Warsaw as Haider and Luxme recall Zimmerwald, the central conceptual concerns and questions of the work rise and fall like the crest of a wave during this dialogue. It is the patience of research, of looking again and again for resonances in the shot, collected and found material, of reading, and then speaking in the language of birds that enables us to recover disparate elements like the chess game, the Sarus crane, bodies that ask for burial, the unlikely history of Haider *Inquilabi* and bring them all together in one place.

What follows from this gathering is the possibility of a an imagined constellation, a cluster of stars revealed by a procedure similar to what Hermes did when he read the writing of birds in the sky, or what would have happened when someone followed an imaginary line drawn between the head of a scrawled bird-man, a bird and an aurochs in the cave at Lascaux seventeen thousand years ago.

#### IV. A Conference of Birds

The thirteenth century persian poet, alchemist, perfumer and mystic, Sheikh Farid-Ud-Din Attar of Nishapour wrote a verse allegory *Mantiqa't Tayr* that is variously translated into English as "The Language of the Birds" or "The Conference of the Birds".<sup>15</sup> Remembering Attar's poem, even if in inadequate paraphrase, could be one way to close these considerations on the relationship between searching and practice, research and art.

The poem chronicles a conference of birds who meet to choose their king. The hoopoe, wisest amongst them, tells them that they have no need to choose a sovereign, they have one already, the Simurgh, a mythical, benevolent, magical giant bird that lived on the Mountain of Kaf. The gathered birds, inspired by the Hoopoe's guidance, resolve to fly to see the Simurgh. On the way several birds drop out. Finally, only thirty birds, assisting each other over the long haul, make it to their final destination. Upon arrival, the Hoopoe reveals to them that the Simurgh (now read seh-murgh, or thirty birds) is nothing other than their own gathering. The birds only need to know themselves to find their true sovereign.

---

For more on Rosa Luxemburg's interest in Ornithology, see *Marx at Karlsbad* by Walt Contreras Sheasby in *Capitalism Nature Socialism* 12 (3) September 2001.

---

15— Farid-Ud-Din Attar, *The Conference of the Birds*, (Translated by Dick Davis), Penguin Classics, 1984.

Every allegory has unpredictable uses, and nothing prevents us from purloining the “Conference of the Birds” for the purposes of our current concern. The relationship between acts of research and the making of an art work can be seen as being analogous to the tie between the predicament of the thirty birds and the Simurgh of the fable. Research is the summation of the flight paths, of the thirty birds, the “cranes passing in great numbers with a twittering flight of the birds of passage” as they make their way to the mountain of Kaf to meet their sovereign. The work of art is the Simurgh, which can only be recognized when the acts of research, “the cranes and twittering birds”, reflect on themselves, on the solidarities forged during their flight between different kinds of knowledge, reasoning, discovery and intuition and understand the import of the migrations that their passages map between continents of details.

But to do this we need to be bird-men, and speak in the language of the birds.



# On Time

---

"Earthworms Dancing: Notes for a Biennial in Slow Motion", Journal #7, 06/2009, *E-flux Journal*, Editors: Julieta Aranda, Brian Kuan Wood, Anton Vidokle, New York

"A Letter to Amalia Jyran", *Catalogue 1 of 2 "Reader", Momentum Biennale, Mousse*, 2011



Raqs Media Collective. *Mientras tanto/En otro lugar—Meanwhile/Elsewhere*, 2014  
Vista de la exposición *Es posible porque es posible* en el CA2M, 2014—Exhibition view  
*It's Possible Because It's Possible* at CA2M, 2014

## Earthworms Dancing: Notes for a Biennial in Slow Motion

*The earthworms take their time; let's take ours.*

### Recovery and Anticipation

For any calendrical rite to be what it is, the moments before and after its duration can only make sense in terms of anticipation and recovery. In the case of events characterised by repetitive cyclical periodicity, recovery is always also anticipation, and the moment after the event is also the moment before the event.

A event is a plea against the equivalence of all moments vis-à-vis each other; it insists that in a given space, a pre-selected duration has a greater significance than all other moments, save its own future echoes and its subsequent editions. However, each event's plea against time stands compromised by every other event's reiteration of the same plea.

Competing claims on time produce sporadic peaks of attention, but when the same claims are seen in relation to each other they flatten out to a series of points on the same plane.

But what of the moment, or perhaps we should say the momentum, of the event itself. What happens to time during an event?

### Simultaneity

Contemporaneity, the sensation of being in a time together, is an ancient enigma of a feeling. It is the tug we feel when our times pull at us. But sometimes one has the sense of a paradoxically asynchronous contemporaneity—the strange tug of more than one time and place.

Often, an event may feature the simultaneous iteration of many processes. In such an instance, each process will bring to the surface of attention the imprint and pressure of the time it comes laden with. There may be many claims to contemporaneity emerging from different locations, cultures and experiences.

Each claim to contemporaneity may also include dormant, barely discernible and hibernating strands that could influence the tempo and pace of active processes by their mere presence. They may not occupy significant cognitive space, but they may cast shadows. These strands may not be limited by location,

rather they may be present as tendencies and nascent energies that cut across cultures and geography to generate an “atmosphere” or an “ambience” rather than present a concrete reality, but which, regardless of their own ephemerality, may still be quite influential in an understated or otherwise inarticulate way. In fact, their presence may occasionally be more critical in terms of the shaping of the contours of contemporaneity than other features that are more indexible and articulated. The shadow of these ambiguities makes it difficult, and in some ways un-necessary to construct a hierarchy between and amongst different claims to contemporaneity. They layer and cross hatch the surface of contemporaneity (taken as a whole) in a manner that is subtle yet conducive to the perception of depth and volume.

A keen awareness of contemporaneity cannot but dissolve the illusion that some things, people, places, practices are more “now” than others. Seen thus, contemporaneity is a sense of the simultaneity of different modes of living and doing things without a prior commitment to any one of the many as being necessarily more true to our times. Any attempt to design structures (however permanent or provisional they may be) that sought to express or contain contemporaneity would be incomplete if it were not (also) to be attentive or accommodative towards realities that are not necessarily explicit or manifest. A capaciousness and generosity towards realities that may either be, or may seem to be, hibernating, dormant or still in formation, can only help such structures be more pertinent and reflective.

### **On Multiplicity**

For decades, the telephony infrastructure in a country like India was beset by chronic under-performance and shortage. For as long as a fixed-land-line infrastructure solely owned and operated by a single agency defined what telephony could be; it could take up to seven years, even in a metropolitan city, to get a simple telephone connection. It took even longer in villages and small towns.

Within years of the introduction of mobile telephony, India attained one of the highest densities of mobile telephone usage in the world, and has seen an exponential growth in rural telephone users. Today, India has one of the most dynamic mobile phone usage cultures in the world. What kind of realities would suddenly surface if we were to extend this analogy of the transformation —from an

sluggish monopoly to a dynamic multiplicity—on to the sphere of the institutional life of contemporary art? If the museum and the large cultural institution were to contemporary art what the fixed-land line-telephony infrastructure were to telecommunication, then, what might act as the equivalent of mobile telephony? If that equivalent phenomenon were to surface, how might the landscape of contemporary art and culture be transformed in places that find themselves currently beset by the infrastructural lag between them and the global metropolitan centres of contemporary art? What might such a transformation do to our understanding of contemporary art, and of contemporaneity itself?

Perhaps, the key question to address is the mode which governs the institutional architecture of contemporary art and culture. How can structures of making art happen? Gathering a public around art, generating a conversation around art, and creating bridges between art-making and other forms of knowledge—how can these be designed to account for and accommodate a multiplicity of encounters, some of which may even be unpredictable?

How can the paucity or dereliction of museums and large art institutions, and of spectacular events and festivals, in some parts of the world be seen not as a liability but as an asset? What might be necessary to make this a condition not of barrenness, but of fertility?

The cultivation of such terrain requires the patient ploughing of the soil of culture through multiple acts of turning, burrowing, tunnelling and composting. It requires, not the action of a single combine-harvester but the agency of a million earthworms, doing what earthworms do best, in their own time.

Can we imagine a biennale stretch to become something that happens *across two years* rather than something that happens once in two years?

### **On Syncopation**

Space is finite, but time’s limits are porous. Only a given number of people and processes can occupy a space at a time, but any number of things can happen over time. A process built on the principle of dispersal over time can allow for the unfolding of many more possibilities than one that aims to cram as many things as possible in a given space.

The Ottoman solution to the irascible conflicts over the control of different Christian churches over the site of the Holy Sepulchre in



Jerusalem ultimately devolved to a carefully calibrated arrangement that had a very important element of co-inhabiting time built into it. While no church or denomination could claim all rights to the space of the church, thus ensuring that no one had a monopoly, they were all persuaded to agree to share time, such that no one felt completely left out of the running and maintenance of the site. While this was by no means a perfect solution, and conflicts (especially over procedure and precedence) could not always be avoided, it did go a long way towards eliding endless disputes over ownership and control.

To co-inhabit a time together, is not to find orders of precedence or chronology, but to create structures and processes by which different rhythms of being and doing things can act responsively towards each other.

A musical analogy may be fruitful here. When two different instruments play to two different rhythms within the time frame of the same composition, as happens often (but not only) within a percussive arrangement, the two rhythm-cycles influence each other's sonic presence in time without necessarily entering into conflict with each other. The phenomenon of musical syncopation is what this sonic "co-inhabitation" is all about.

We could extrapolate from this to argue for the potential of syncopation as a fertile curatorial principle. A synocapated mode of curation can liberate an event or a process from being the slave to only one kind of way of articulating time, essentially, the modern world's understanding of "clock-time". The syncopation, by way of insertion, of very slow temporal processes within a structure, or a building that is functionally designed to work to the faster pace (of say, clock-time) can destabilize the tyranny of only one way of experiencing time in that space, without necessarily coming into conflict with the existing ways of being and working in that space. Here, slowness may at best be a distraction, even a compelling distraction, but it would not constitute a disruption or an obstruction to the prevailing order of clock-time in that space. At the same time, to any willing and sensitive presence in that space, it would no doubt offer the possibility of a fundamental re-ordering of the co-ordinates of the perception of space, through an altered experience of time. In this way, syncopation could act as a strong yet soft means to insist on other realities in the face of the governing rhythms of everyday life in the contemporary world.

## On Biennales And Time

The preview viewer to a biennale finds herself surrounded by an array of exhibits that occupy positions not only within the space of the exhibition but also a set of loci within an emerging grid of the circulation and meaning through the global contemporary art system.

Each biennale is at present an adjunct, neighbour, response or rival to every other biennale. Objects, exhibits and artists that momentarily inhabit a biennale also circulate within networks of affinity, confirmation and competition that are much more expansive than the boundaries of the event of the biennale itself.

Visiting a biennale, a viewer finds himself or herself slicing their attention not only in order to encompass the multitude of objects within a single exhibition but also to accommodate into those slices of attention an awareness of how that multitude of objects and artists circulate between and across different exhibitions, different biennales.

The ideas of trends, movements, singularities and discoveries that biennales so efficiently signpost would not make sense were it not for the implicit comparative register that underpins the biennale system.

This slicing of attention over different layers of simultaneous and overlapping or immediately serialized circuits of exhibition leads to a rapid acceleration of the experience of art works.

The momentum of the experience of contemporary art then becomes a matter of being borne aloft by the velocities of strong currents that propel exhibits and/or artists from one show to another.

We have less time to experience what we encounter, even as we encounter much more of what we experience.

The fatigue and attrition that accompanies the rush and exhaustion of attending to a biennale gets transformed into a rhetorical dismissal against the proliferation of biennales.

The problem is, it is not the arithmetical increase in biennales that causes this attrition; rather it is the quality of temporal experience of compression within and between exhibitions that creates the bi-polarity of glut and famine within the attention economy of the global contemporary art system.

## Towards A Biennale In Slow Motion

What would happen if a biennale were to forsake its claim to attention as a single event, and instead stretch across time, breaking its banks, overflow, to demand a different, non-rivalrous order of consideration?

A biennale in rehearsal, a biennale in recess, a biennale at work, a biennale doing overtime, a biennale taking stock, a biennale in waiting—the tempi of all these processes can add up to a biennale speculatively thought of as being “in slow motion”. The criteria for the evaluation of such a biennale would not be determined by the pace of “other events, other biennales” but by the rhythms of life in the place where it locates itself.

In fact, location, place, the very “where” of a slow motion biennale can be an open question. A biennale that sees itself as primarily spanning time, need not, in the end, confine itself to a fixity of place.

A stretched out biennale, like any image seen in slow motion, opens itself up like a loop that can be read across a range of possibilities. The amplification of detail in the rendition of objects and the humans in a slow motion image can cause them to appear to move in more than one direction.

Or, seen in another way, the trajectories of moves made during such a biennale could unfold in unforeseen and unpredictable directions, causing processes to grow, mutate, fall back on themselves, hibernate when need be, change course and proliferate.

Such oscillations and transformations can happen without the undue anxiety of having to rush to premature conclusions within the expanded attention-field of a slow motion biennale.

Curatorially, a slow-motion biennale is a platform for the development rather than the statement of an argument. Works will not necessarily arrive at such a biennale fully formed from the artists’ atelier; rather they may leave the biennale having attained a higher state of maturity than when they first made their appearance.

A slow motion biennale need not stage a high-intensity occupancy of infrastructure. Being accretive, it can expand and grow at its own pace, making moves across a flexible network of available (and possibly dormant) buildings and spaces over the full span of two years rather than enact a demanding and intense short term occupation of a single building or facility that would then lie fallow until its next episode of high intensity occupation.

The architectonics of a slow-motion biennale then would have to pay as much attention to question of what to do within the extended span of occupancy of a given space as it would to spatial and architectural questions. Time, the beginning, unfurling and ending of processes, their rhetoric and quality, would then be as important for the architect of such a biennale as questions of volume and scale in a building.

The space for art, art making, talking about art, in any such endeavour, would be prised open, unstable, perhaps in some ways even rendered insecure and untethered to institutional guarantees. But if given time, such an initiative may turn the top-soil of culture, make it porous and fertile in much the same way as earthworms have ploughed the earth for millennia. In such “slow motion” processes as the subterranean dance of the earthworms lie the foundations of the fertility of the future.

# A Letter to Amália Jyran, Who Will be Fifty Four in 2061 CE

## I. To a four year old, and to a fifty four year old

Dearest Amália Jyran,

In fifty years time, in 2061, a time capsule buried into the grounds of a park in the city of Moss in the Østfold county of Norway, will hopefully be opened, and if and when it is opened, our insertions into the handsome aluminium box will be made public. (It came parcelled to us only the other day from the curator of the *Imagine Being Here Now* exhibition at the Momentum–Nordic Binnale of 2011)

You—Amália—who likes rabbits and ribbons so much today will then be a mature woman, at the peak of her powers, fifty–four and a bit years old. You will be wiser than we are now, more experienced. You will have seen more things in your life by then than we have at present.

In writing to you today, we are responding to the presence of the four-year-old child that you are now as well as addressing the fifty-four-year-old woman you will have become in 2061. This requires us to exercise a strange ambidexterity, inhabit a strange ambivalence, to write both to innocence and to experience, as well as to the interval between them that we might call a coming-to-awareness. This awareness comes to us by way of a series of paradoxes, and a mulling over of puzzles, inconsistencies and obstinate aporiae—some of which we are trying to work through even as we write to you now. We hope that in the fixed deposit of the time-capsule, in the course of their dark interim under the earth, these inconsistencies, even if they are not evened out, will gather interest, and that you will reap their dividend.

## II. Time Capsule Universe

The sealing of the time capsule in a few days time in our studio will be one instant. (We are planning on having you help us seal the box). Its opening in 2061 will be another instant. The contents of the box will remain in a kind of cognitive suspension between these two instants.

The physicist Julian Barbour, whose work excites a great deal of philosophical attention amongst those studying questions of

temporality nowadays, posits a timeless universe that depends on a series of what he calls “Nows” that are modelled as if they were an infinite series of time capsules standing in relation to one another.

Barbour’s postulates are radical, and even if one does not accept them in their entirety, their implications remain generative, partly because of their provocative force. Speaking of the “timeless” universe, he says,

“My basic idea is that time as such does not exist. There is no invisible river of time. But there are things that you could call instants of time, or ‘Nows’. As we live, we seem to move through a succession of ‘Nows’, and the question is, what are they? They are arrangements of everything in the universe relative to each other in any moment, for example, now.

I aim to abstract away everything we cannot see (directly or indirectly) and simply keep this idea of many different things coexisting at once in a definite mutual relationship. The interconnected totality becomes my basic thing, a Now. There are many such Nows, all different from each other. That’s my ontology of the universe—there are Nows, nothing more, nothing less.

[...] I suggest that our belief in time and a past arises solely because our entire experience comes to us through the medium of static arrangements of matter, in Nows, that create the appearance of time and change. Geologists certainly deduced that the earth has an immensely long history from structures frozen in rocks. That is, evidence for time and motion in static form... I merely want to suggest that the appearance of time arises exclusively from very special matter configurations which we find can be interpreted as mutually consistent records of processes that unfolded in a past in accordance with definite physical laws that involve time. I call such configurations time capsules.”<sup>1</sup>

In counterpoint to Barbour, you could also listen to Borges, refuting the refutation of time. At the end of Borges’ intriguing essay *A New Refutation of Time* (was there a more paradoxical title to an essay?) the Argentine sceptic gently dismantles the marvellous logical edifice of his denial of time by saying,

—  
1— *The End of Time*, A Talk with Julian Barbour, Edge: www.edge.org  
See also *The End of Time: The Next Revolution in Physics*, Julian Barbour, Oxford University Press, 2001 and, *Rememberances, Mementos and Time Capsules*, Jennan Ismael, in *Time, Reality and Experience*, (Royal Institute of Philosophy Supplement) Edited by Craig Callender, Cambridge University Press, 2002.

“Time is the substance of which I am made.  
Time is a river that sweeps me along, but I am the river,  
it is a tiger that mangles me, but I am the tiger;  
it is a fire that consumes me, but I am the fire.  
The world, unfortunately, is real.  
I, unfortunately, am Borges.”<sup>2</sup>

### III. Displacements

The world fortunately is real, and you, fortunately, are Amália, and regardless of our presence or absence on that day fifty years from now, we would like it if you were present when the time capsule is dug out of the earth. Take good care, so that in the summer of 2061, you can set aside a few days to make this trip to Norway indulge our memory and our modest vanity. Don't say no. We are, after all, asking for this appointment well in advance, and we know that your calendar for the year 2061 is empty, as of now.

Think of all the waiting that the objects in the time capsule will have undertaken before being exposed to your gaze. Time capsules are designed to withstand the effects of duration, and so, it is possible that the contents of the capsule we inter into the earth will be reasonably well-preserved, even when you set eyes on them fifty years from now. And yet, what you see when you open the capsule will not be what you saw when we shut it in your presence. Not necessarily because the contents will have undergone any transformation. What will have changed is you. Whatever you read into the contents of the box as a fifty-four-year-old woman will not be what you saw as a four-year-old child. Your eyes, your vision itself, will have changed.

What is revealed in the second instant, when the capsule is opened, will be a trace of the first instant (and may be it will trigger in you a memory of that day—that soon-to-be April day, that once-was-April day, on the blue floor of our studio in Shahpur Jat in Delhi) but it cannot be its re-instantiation. We will not be present, but a record of our intentions will remain. The interval between the two instants will see the transformation of our act from the substance of a sign to the aura of a trace.

—  
2— Borges, Jorge Luis, *A New Refutation of Time, The Total Library: Collected Non-Fiction*, edited by Eliot Weinberger, Allen Lane, The Penguin Press, 1999.

In a sense, anything that makes a claim to be art is a time capsule, because it has to traverse the interval between the instant of its making and all the possible encounters that it has with those who come upon it, subsequent to its creation. It does not matter whether this occurs within days, years, decades or even centuries. If it is to be worth the effort that went into its making, its career as a trace has to have as luminous a trajectory as its life as a sign. The same goes for human beings.

The philosopher David Wood, who has a particular interest in time capsules as artistic projects, says, “If you suppose that these capsules might protect their contents for thousands of years, they might be discovered by beings no longer human, or evolved versions of us, or even what we might think of as aliens. Such a capsule might well contain items, and certainly collections of items nowhere else known. Each of these thoughts provokes a reflection on the here and now. If we imagine very different beings discovering this, who are we? And if they struggle to interpret these items, does that not allow us to look again? Projecting the future allows an imaginative displacement of the present.”<sup>3</sup>

In fact, we might even say that objects like time capsules, because they acutely concentrate within them the tension between what is human at the instant of their interment and what will be, or what will remain of what it will mean to be human at the possible instant of their exposure, act as sentinels at the limits of philosophy, of a series of ontological speculations made concrete through the occasion of art. *As artistic performances*, as Wood calls them *of the unconscious schemata of philosophy*.<sup>4</sup>

### IV. Nagarjuna, Shantarakshita, Kamalasila and Bergson; and their strange Conundrums

A time capsule is nothing if not an attempt at creating a demonstration of the relationship between the future and the present, and between the present that will soon be past, and the future that will become present one day.

—  
3— Wood, David, *Art as the Performance of the Unconscious Schemata of Philosophy: The Time Capsule Project*, <http://www.vanderbilt.edu/chronopod/philosophy.html>, See Also, *Time After Time: Studies in Continental Thought*, Indiana University Press, 2007.

4— Ibid.



And yet, if the present and future state of a thing were to depend on its past, then we would have to admit to the possibility of these states also being present in the past. But for them to be the present and the future, they must not have been the past. But, as we have just seen, if they were not situated in the past, they would not inhabit the present, nor grow into the future. And since the present is only another term we use for what will soon become the past, and the future too will become present, presently, then, neither present, nor future, nor past can have any meaning. So how can time exist? Or, if time does exist, why must it be seen only as if it were witnessed by a straight line called the self passing continuously through points describing locations arbitrarily named as yesterday, today and tomorrow?

Are you puzzled by this conundrum? So are we. We are pretty certain that anyone who has read these statements, or variants of them, ever since the Madhyamika Buddhist anti-metaphysician Nagarjuna<sup>5</sup> taught them, sometime in the 2nd or 3rd century CE, will have come away with their co-ordinates shaken. They make sense, and yet, for them to make sense, everything else has to be suspended. Will you be more puzzled by this enigma than than you are now? At four, the past, present and the future are still plastic for you, you can still “pretend” in play that today is tomorrow. In fifty years, they will no longer be as malleable for you. The regimes of the clock and the calendar will have drilled a different logic of time. How will you figure your head around a radical rejection of absolute time in favour of a series of “nows” (and no, it doesn’t make sense to talk of them arranged serially) —a series of time capsules that contain each other like Matryoshka dolls, extending infinitely outwards, not in a straight line, but in all directions. Neither the arrow, nor the boomerang of time, just a series of puzzle boxes, time capsules, hidden one in the other in the other in the other.

But what are the consequences of this view? If the straight line of time does not exist, can there even be consequences? And if there are no consequences, can there be any meaningfully ethical action? And if there are no meaningfully ethical actions, does it matter whether or not we act well or badly towards others, and the world?

Lets not even answer these questions. Lets ask some more instead and see where that gets us. Lets turn these questions around,

---

5— Nagarjuna, *Mulamadhyamakakarika, The Fundamental Wisdom of the Middle Way* Chapter XIX—*The Elimination of Time*, Translation and Commentary by Jay Garfield, Oxford University Press, 1995.

like Shantarakshita, who came after Nagarjuna did, like Kamalashila, who commented on Shantarakshita, did.<sup>6</sup> So, if time were absolute and if the past, present and future each occupied their paradoxically serial as well as simultaneous (because of their dependence on each other) positions on some imagined but impossible chronological line extending onwards on the same plane, then, the fruits of every action would already be guaranteed, and would require no striving. This becomes clear the moment you realize that a line on a plane can only proceed in a predictable direction, and any conception of time that places the past, present and future as if they were points traversed by a straight line could only proceed in a predictable direction. Then it would neither make sense to do anything, nor to not do anything, so one might as well do anything, because every instance of the future would already be encoded into every instant of the past. The question of an ethical significance to an action would not arise, because no action would be capable of being chosen freely.

Henri Bergson was on to something like this when he wrote *Time and Free Will*. He says, “To sum up; every demand for explanation in regard to freedom comes back, without our suspecting it, to the following question: “Can time be adequately represented by space?” To which we answer: “Yes, if you are dealing with time flown; No, if you speak of time flowing.” Now, the free act takes place in time which is flowing and not in time which has already flown. Freedom is therefore a fact, and among the facts which we observe there is none clearer. All the difficulties of the problem, and the problem itself, arise from the desire to endow duration with the same attributes as extensity, to interpret a succession by a simultaneity, and to express the idea of freedom in a language into which it is obviously untranslatable.”<sup>7</sup>

## V. The Measure and the Measured

Perhaps our real problem lies in the confusion we have created between our experience of time and the conceptual device we have made for ourselves to “measure” time, to account for time. Our

---

6— *The Tattvasangraha of Sangharakshita with the Commentary of Kamalashila*, Vol. II, (Chapter XXI—*Examination of the Doctrine of Traikalya—Things Continuing to Exist During Three Points of Time*). translated by Ganganath Jha, Motilal Banarsidass, New Delhi, 1986.

7— Bergson, Henri, Allen & Unwin, George, *Time and Free Will*, 1950.

experience points to the depth and amplitude of duration, while our measure tries to fit that experience either into the constraints of the slices of the circle of a clock-face or the notches on the tightrope of a time-line. Both are attempts to convert what is felt in terms of rhythm and duration into what can be seen in planar, spatial terms. In effect it reduces being into an “account” of being.

Consider what it means for us to understand the *experience* of life within the measure of a life-time. In 2061, when the time capsule is opened, it is more than likely that you won’t find us around. Frankly, by then, we (your mother Monica, Jeebesh and Shuddha, some of your earliest playmates and oldest friends—the three people who make up Raqs) will have probably left you to your devices. Our long dance with each other straddling the twentieth and the twenty-first centuries will have ended. Going by the criterion of what it means to have a life-span, this century, this time, the future, is already more yours than it is ours. We are sharing it with you in the full knowledge that you will taste a lot more of it than we ever can. Our life-span began earlier and so in all likelihood will end earlier. That is as it should be.

However, regardless of how the span is measured, it cannot account for a singularity that spills over from our life to yours. Together, you and we share a strange condition—a new uncertainty born of a special kind of not knowing what the future might bring. We call this sense a “new uncertainty” because we think it is radically different from the uncertainties experienced by previous generations. This sense is what makes us contemporaries today, when we share in your excitement of “what next” in a story, when we scan every newspaper headline for what it might mean in terms of the shape of the world you are growing up in, and this is what will make us contemporaries of each other, even when you are fifty four, and us—your memory.

The philosopher Peter Osborne says that our time, modernity (including its special case, post-modernity) is marked by an “openness towards an indeterminate future characterized only by its prospective transcendence of the historical present and its relegation of this present to a future past.”<sup>8</sup> Speaking historically, this is a relatively new condition. The history of human consciousness, until now, consists of a contest between relatively certain assertions about the shape of the future, be

—

8— Osborne, Peter, *Politics of Time: Modernity and the Avant Garde*, Verso, 1995.

it conceived in terms of progress, decline or cyclicity. You could choose your picture of the future, depending on your inclination, your eschatological preferences, your philosophical persuasions, your cultural context and your life-experiences, and rest assured that your model had heft and stability. We are not speaking of an estimation of personal futures here (which have always been contingent) but of the future of the species, of humanity itself, which even though seen differently, pessimistically or optimistically, was seen to stretch ever onward. One could look forward to a day of judgement, accumulating prosperity, the realization of utopia, permanent revolution, the exploration of outer space or the steady decline to a civilizational nadir before another slow spiralling upward climb. It was assumed (notwithstanding Nagarjuna and Barbour) that nothing that we as humans did could affect the certainty of the fact that, barring accidents with asteroids, and the eventual freezing of the sun (both of which, it could be said, would be theoretically possible to elide by means of an ambitious, but species saving, inter-stellar exodus—which has been the stuff of a great deal of science fiction) there would, assuredly, be a future.

## VI. Something New Happened

Something happened in our time to change all that. The twentieth-century has left our species with the dark inheritance of the capacity to commit collective *hara-kiri* with atomic weapons and—or nuclear power or through a pandemic (mis)engineered in a laboratory, or a gross miscalculation of how we use up the energy resources available to us. While everything else may have precedence in the past, this fact alone is new. Not even previous conceptions of the divinely ordained end of the world and apocalyptic prophecies can approximate the unique status that a nuclear holocaust or a global ecological catastrophe would have as an event. The difference lies in the fact that the apocalypse was never conceived of as being authored by humanity. Once we concede that we can pull the plug on ourselves, then, everything we do (as a species) has to be viewed in terms of a choice about whether or not it hastens that self-induced end. Just as every person alive is making a conscious decision not to commit suicide (which is the obverse of the fact that some do), so too humanity’s decision not to unleash its own destruction has to be, from now onwards, a conscious decision.

This changes the way we can think about the future forever. The future is no longer simply something that will happen to us; instead, it is also now something humans happen to have the capacity to cancel. The question of whether or not there will be a future in the years to come depends on the choices we make, and the choices that your generation will make. The fact that as a species we have encountered this choice only very recently means that its implications are not yet transparent to us. We have faint intimations of what this might mean, and you will have a stronger sense of what this will mean, and your children will have an even stronger sense, and though a lot will distinguish the *space of our experience* from yours, *the horizon of our (yours and our) expectations* will be annotated by the crescent of the question mark that human beings now see rising over tomorrow.<sup>9</sup> Anyone who plants a time-capsule into the earth in these circumstances does so in the full awareness of the fact that there may not be anyone recognizably human around to read their intentions in the fullness of time. Of course, we hope that you (and here you stand in for humanity in general, and as our contribution to humanity in particular) will be there to open the capsule in 2061. But, we say this knowing fully well that history could turn out otherwise. You too, in your turn, were you to place a time capsule into the earth, would be in the same position as us, even if nuclear disarmament were to be achieved, even if global warming were reversed. The fact is, as a species, we now know how to end things, and we know that we know that we can end things, and once we know that, even the resources of hope such as universal disarmament, or sound ecological measures will always be shadowed by the possibility that some of us, some day, might re-enact the consequences of our once poisoned knowledge.

And that is why, exactly as we say to you when we share with you a melting ice-lolly on a summer afternoon (and what is the future but a melting piece of frozen time skewered on to the stick of the present)—we ask you not to be too greedy. Not even you, proud citizen of futurity, can claim time as property. The future is not yours; you will have to keep deserving it by making sure that you do not act to destroy its possibility. We have to do the same, for your sake.

Reprising what the ancient Greek philosopher Epicurus said in his letter to a man called Menoeceus, and partially correcting our willing away the future to you, we could say that, “we must

9— The terms—“space of experience” (*Erfahrungsraum*) and “horizon of expectation” (*Erwartungshorizont*) are taken from the work of Reinhart Koselleck, See: *Space of Experience and Horizon of Expectations in Futures Past: On the Semantics of Historical Time*, Reinhart Koselleck, Columbia University Press, 2004.

remember that the future is neither wholly ours nor wholly not ours, so that neither must we count upon it as quite certain to come nor despair of it as quite certain not to come.”<sup>10</sup>

This means that no matter what we estimate, some of the things we hope for will not come to pass, and some of the things that we fear will occur, even though our hopes themselves may linger and our fears continue to haunt the world. Further, some things that we can neither predict nor imagine will certainly happen, delighting and troubling us, but no doubt surprising us with their unexpected reality. The things that we inter with the aluminium time capsule will be witnesses to our sense of tomorrow, for even if they do not come laden with predictions and desires, they will bring with them a whiff of the time of their inception. Whatever we put into the box will tell you something about the things we knew, the days we spent together and the world we imagined for you and ourselves. They mark the things we owe to our time.

## VII. Time and Debt

In an early Sanskrit commentary on the Vedas called the *Satapatha Brahmana (The Brahmana of the Hundred Paths)*<sup>11</sup> there is an interesting idea about indebtedness. The commentary states that each human being is born entangled into four kinds of debt. A debt to the gods and the cosmic order (to be repaid by sacrificial offerings), to the learned ones of the past (to be repaid by learning and producing new knowledge), to the ancestors (to be repaid by progeny, by making sure there beings to witness the future just as our ancestors witnessed the past), and to all human beings, who made it possible for us, their guests, to mark our sojourn on earth after being born (to be repaid by hospitality). These four debts mark our relationship to time. We exit the world either with our pledges partially or fully redeemed or are found wanting, and if found wanting, our debts are passed on (with compounded interest) to future generations and to future births.

The things we do, including spending hours and days thinking about how to fill an empty aluminium box so that you can be pleased

10— Epicurus, *Letter to Menoeceus. The Essential Epicurus: Letters, Principal Doctrines, Vatican Sayings, and Fragments*, Translated by Eugene O’ Connor, Prometheus Books, 1993.

11— *Satapatha Brahmana* According to the Text of the Madhyandina School (Sacred Books of the East) (v12), Translated by Julius Eggeling, Motilal Banarasidass, 1963.

to open it fifty years from now, are all done in partial fulfilment of the debts that we were born with. They represent a sacrifice of our time and a harvest of our will, a process of learning and reading the world, a link to you, our real and symbolic progeny and our effort to clear a little space that can be hospitable to a thoughtful sojourner. All art is a repayment of the debt that we owe to life. Partly to the past, in part to our present, and indefinitely to our future.

With the feminist philosopher and historian of science, Elizabeth Grosz we could say,

“The task is not so much to plan for the future, organize our resources towards it, to envision it before it comes about, for this reduces the future to the present. It is to make the future, to invent it. And this space and time, for invention, for the creation of the new, can come about only through a dislocation and dissociation with the present rather than simply its critique. Only if the present presents itself as fractured, cracked by the interventions of the past and the promise of the future, can the new be invented, welcomed and affirmed.

[...] The past produces the resources for multiple futures, for open pathways, for indeterminable consequences, as well as for those regularities and norms that currently prevail. The present, with its structures of domination, has actualized elements, fragments of the past, while rendering the rest dormant, inactive, virtual. This means that the future, possible futures have the inexhaustible resources of the past, of the realm of the past still untouched by the present, to bring about a critical response to the present and ideally to replace it with what is better in the future. The past persists, and its virtual contents are rearranged, restructured, with each passing moment; it is because the past is contracted throughout the continuity of the present that history remains a political force; the site for the unravelling of the givenness of the present.

[...] The weight of the past is also its lightness, its gift.”<sup>12</sup>

What bears thinking out is the fact that now, “making the future” takes on an added meaning because it is always shadowed by its other—the “unmaking of the future”. Everything we do is weighed in terms of what it means to undo the “unmaking of the future”.

If this is the case, what can we say about the things we that are also called “art”? In *The Gay Science*, Nietzsche says that without

---

12— Grosz, Elizabeth, *The Nick of Time: Politics, Evolution and the Untimely*, Duke University Press, 2004.

art, “...life would be utterly unbearable, honesty would invariably lead to nausea and suicide.”<sup>13</sup>

Nietzsche may have been addressing the condition of the human individual, but nothing constrains us from applying the import of his statement to our species. We could take this to mean that the entire history of art has been a preparation for the time when the human species faces the possibility of being powerful enough to cancel its own future. That time has begun, and it is now that the full significance of why we have art in our lives is only beginning to reveal itself.

This lends a certain special significance to the wager that *Momentum* makes through its artists. And the wager goes like this: “by inserting something into the earth that will be exposed only half a century from now, we are also risking asserting that our species will want to continue to exist, and will be prepared to take steps to ensure that this is not simply an empty desire.” Here, half a century is a convenient cipher, a mark to check on what we intended and what will be read, but wagers of this nature do not come with a “sell by” date. When we pledge our “now” to your “now” or to any “now” succeeding it, we are not constrained to limit it by a mere five decades. A “now” worth having, even fifty years from now, has to have an expanding horizon. Otherwise, why bother?

### VIII. Untimely Maneuvres

You have every right to ask, when you open the box, whether or not we will have then redeemed this pledge to offer you the possibility of a renewal of the future with the help of the resources of our present, your past. Our effort will be to continue to dislocate the tyranny of the time-line by denying our obsolescence. Our trace will remind you, at what Elizabeth Grosz calls the “nick of time”, that it is always possible to open up a crack in time by insisting on the undertaking of untimely manoeuvres, moves that may be prophesied but cannot be planned for. That is the difference between art and policy. Both are designs on the surface of the future, but one acts to extend the imagination, to bring forward the future into the present, and the other acts in order to safeguard predictability, to ensure that the present repeats itself into the future.

But when you weigh the value of our moves, please do be generous in your estimation. The quality of our experience was

---

13— Nietzsche, Friedrich, *Our Ultimate Gratitude to Art*, in *The Gay Science*, Vintage Books, Random House, New York, 1974.



formed to a great extent in the impoverished workshop of the twentieth century, for that is the time, that time of cant and terror, in which we grew out of our childhood. We grew up injured by the cynicism that prevailed around us, and intoxicated by the escapes that utopia held out. The time you were born into was marked by less cynicism, and fewer illusions. We are glad we brought you into the world when we did. It was the right time.

In the time of our formation we ran after machines, danced to slogans and were laid waste by the stupor of nostalgia. We were schooled in haste, tested by scarcity, seduced by irony and thrown into prisons of doubt. And yet, we got by. We fought and learnt to be friends in the fighting. We learnt to think with images and picture thought.

We came to know that men and women are more curious, more diverse, more amusing and more irritating than anything else on earth. We found each other, and argued with all our hopes, our fears, with every conjecture that either one of us had picked up from the streets of our times and dusted off to hold to the cold light of our collective gaze. This is how we learnt to see the world.

Today, on the day when the newspaper speaks of a mad dictator's last stand in Libya, of radiation leaks in Japan and Wikileaks in India, of a world poisoned and entertained in equal measure, the things we know and remember will shape the things we apprehend of your future. Everything we do today will water the seeds of all that we have learnt to hope, fear and expect of all that is forthcoming. This is what goes into the box that you will open. These are the things built on the foundations of our memories and experiences. These are the shadows of our expectations.

## IX. Out of Africa

Once, a long time ago in Africa, we stood on our feet and became Homo Sapiens Sapiens, the ape that understood. Now, we sit at our desks and are imprisoned by all that we understand. We have become the ape that sat down to understand and did not get up again. For things to get better again for you, your generation will need to stand again, make memory and imagination work to produce new thoughts, new concepts, new ways of being human. We will have to find a way to leaven a portion of understanding with a great deal of imagination, and a fair amount of poetry.

Homer, the poet who began his *Odyssey* by asking the muse to “sing of the man of twists and turns”.<sup>14</sup> The ape that sings, that twists and turns, is *Homo Homerus*. We hope that you, Amália, will be one of the mitochondrial Eves of that species. We pass on our debt to the future to you. When the children who will dance between the stars look back on the earth and remember you as their ancestor, the three of us will have become fossil fuels, waiting to be ignited in a world that will no longer depend on us. We will be spent then, and our debts will finally be cleared.

In his *Confessions*, St. Augustine of Hippo tells us that:

“Perhaps it might be rightly said that there are three times: a time present of things past: a time present of things present: and a time present of things future. For these three things do coexist somehow in the soul, for otherwise I could not see them. The time present of things past is memory; the time present of things present is direct experience; the time present of things future is expectation.”<sup>15</sup>

There are three of us and only one thing we can call “now” between ourselves. That “now” is the time in which we fill and seal the time capsule in your four year old presence, on the blue floor of our studio. Imagine that one of us fetches memory, the other experience, and the third, expectation from what St. Augustine would call the well of our conjoint soul—the intersection of our imaginations. We will create combinations of these three things to make a compound of the times present of things past, the times present of things present and the times present of things future. We will give you a handful of our memories, a dash of our experiences, and steal from the future a dram of our expectations, and then we will shut the lid and seal the parcel. This is our present to you. A box of our time. To be opened, at leisure, within a box of your time.

With all our love and hope,  
Monica, Jeebesh and Shuddha (Raqs Media Collective)  
New Delhi, 22nd March, 2011 CE

14— Homer, *The Odyssey*, translated by Alexander Pope.

15— Saint Augustine, *The Confessions*, a new translation by Henry Chadwick, Oxford University Press, 1991.

# On Curation

---

"Digressions from the Memory of a Minor Encounter", *The Manifesta Decade: Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-Wall Europe*, Barbara Vanderlinden (Editor), Elena Filipovic (Editor), Publisher: The MIT Press (March 31, 2006)

"On the Curatorial, From the Trapeze", *The Curatorial: A Philosophy of Curating*, Editor(s): Jean-Paul Martinon, Bloomsbury, 24 October 2013



Raqs Media Collective. *Sillas—Chairs*, 2014. Vista de la exposición *Es posible porque es posible* en el CA2M, 2014—Exhibition view *It's Possible Because It's Possible* at CA2M, 2014

## Digressions from the Memory of a Minor Encounter

Once, not so long ago, on a damp, rainy afternoon in Paris, a stroll took us across the Avenue d'Iéna, from contemporary art to ancient and medieval Asian art, from the Palais de Tokyo to the Musée Guimet. There, standing at the far end of the ground-floor section of the Guimet's permanent collection in front of a frieze from the Banteay Srei temple in Cambodia's Siem Reap province, we felt the sharp edge of estrangement in something that also felt downright familiar.

The Banteay Srei frieze narrates a story from the *Mahabharata*, a Sanskrit epic. The story is of two brothers, the demons Sunda and Upasunda, whose tussle over the attentions of Tilottama, an Apsara—a heavenly courtesan sent by the gods to destroy them with jealousy—was the cause of their downfall. Like most others who grew up listening to stories in India, we knew it well, even if only as an annotation to the main body of the epic. But it wasn't the details of the story that intrigued us that afternoon, nor the carved contours of Sunda and Upasunda's rage, not even the delicacy of the depiction of Tilottama's divisive seduction. Instead, standing before these stone images, made in a region roughly 3,500 miles to the east of where we live, in Delhi, and exhibited in a museum roughly 6,500 miles to the west, we felt compelled to think again about distance and proximity, and about how stories, images, and ideas travel.

The story of Sunda, Upasunda, and Tilottama was probably first told around 200 B.C. in the northwestern part of the South Asian subcontinent. Between the first telling of the story and the carving of the frieze in a clearing in the forests of Seam Riep in circa 967 lay a little more than a thousand years and an eastward journey of a few thousand miles. Between its carving and our sudden encounter with it in Paris, there lay a little more than another millennium and a westward journey halfway across the world. These intervals in time and space were overlaid by an elaborate circuit that encompassed travel, conquest, migration and settlement, wars and violence, the clearing of forests, the quarrying of stone, slavery and indenture, skilled artisans, the faces and indiscretions of the men and women who would become the inspiration for jealous demons and divine courtesans, a few thousand years of history, the crossing of oceans, the rise and fall of several empires across different continents, and the repeated telling and forgetting of a minor story.

Contemporaneity, the sensation of being in a time together is an ancient, enigma of a feeling. It is the tug we feel when our times pull at us. But sometimes one has the sense of a paradoxically asynchronous contemporaneity—the strange tug of more than one time and place. As if an accumulation or thickening of our attachments to different times and spaces was manifesting itself in the form of some unique geological oddity, a richly striated cross section of a rock, sometimes sharp, sometimes blurred, marked by the passage of many epochs.

Standing before Sunda, Upasunda, and Tilottama in the Musée Guimet, we were in Siem Reap, in Indraprastha (an ancient name for Delhi, in whose vicinity much of the *Mahabharata* story is located), in New Delhi, in nineteenth-century Paris, and in the Paris of today. We were in many places and in many times. Sometimes art, the presence of an image, moves you. And you find yourself scattered all over the place, as a consequence.

How can we begin to think about being scattered?

Collections of objects from different parts of the world are indices of different instances of scattering. The minor encounter that we experienced in the Musée Guimet is one kind of scattering. It taught us that sometimes we encounter familiarity in the guise of strangeness and then suggested that we learn to question the easy binary shorthand of the familiar and the strange, as ways of thinking about ourselves, others, and the world. It suggested the possibility of other less polarized and more layered relationships between cultural processes. But this is not the only possible kind of scattering that the presence of images and stories echoing the familiar in uncanny ways provoke.

An increased intensity of communication creates a new kind of experiential contagion. It leads to all kind of illegitimate liaisons between things meant to be unfamiliar. The first thing that dissolves under the pressure of this promiscuous density of contact across space is the assumption that different degrees of “now” obtain in different places, that Delhi or Dar es Salaam are somehow less “now” than Detroit. The “nows” of different places leach into each other with increasing force. The realities of different contemporaneities infect each other. This condition generates active estrangement, a kind of nervous expulsion, a gladiatorial of repulsion scripted either through an orientation of contempt or of homage. Why contempt and homage? They permit the automatic assumption of a chasm between the beholder and the object of contemplation. The tropes of contempt and homage are an optic through which some perennially survey others and then evaluate them along an axis where the production of

estrangement has to be resolved in terms of either positive or negative regard. The “survey” mode of understanding the world presumes a stable cyclopean and panoptic center of surveillance to which the gaze can never adequately be returned, ensuring that a meeting of visions will never take place on equal footing.

Like Sunda and Upasunda fighting over Tilottama, the more that different parts of the world come to be aware of each other’s desires, the more disputes there are over who has the greatest access to the contemporaneity both desire—the part of the world that has more confidence in itself or the one that has more of the élan of the “Other.” Key to this conflict of perceptions is a refusal to recognize that, like the sudden appearance of a Sanskrit story in a Khmer frieze in a Parisian museum to a collective of practitioners from Delhi, the relationships between familiarity and estrangement are compromised of many folds and cracks in space and time. Estrangement is only familiarity deferred or held in abeyance.

Rather than recognize the fact that familiarity and estrangement are only two non-distinct and contiguous instances of cognitive and affective transfer, this tendency to resolve the unfamiliar into the binary of the “like” and the “alien” needs constant mechanisms of reinforcement. The duality of contempt and homage is one such mechanism. In the first instance (contempt), the object of the survey is pinned down in taxonomic terms, explained away to require no further engagement, making impossible the blurring of the distinction between the surveyor and the surveyed. In the second (homage), the object is exalted beyond the possibility of an engagement. In either case, a difference, once identified, becomes a factor of cognitive and affective excision. This forecloses the possibility of recognizing that what is identified and estranged may in fact be disturbingly similar to what is familiar, even though it may be located in realities that are difficult to translate with coherence or consistency. It is the inability to recognize the face of a stranger when you look at your own reflection.

The amalgam of the sensations of familiarity and estrangement evokes a new register of a tense accommodation, a hospitality to the presence of the “strange” that is not without attendant unease to the “familiar.” In the end, this may guarantee the disavowal of mutual antipathy and the cultivation of some sort of cohabitation. We can change the framework of the story on the Banteay Srei frieze. Sunda and Upasunda can both survive by agreeing to stay within the framework of a generous but awkward polyandry. They can do this by learning to negotiate with Tilottama’s claims on both

their desires, and displaying a little more effort at being open to unpredictable encounters.

What does a little more by way of encounter attain in the domain of contemporary art? An assessment of the amplitude of signals and the intensity of contact that marks our world today is still waiting to be made. One of the ways in which this could be undertaken would be for us to try and account for the implications of the growth in Internet-based connectivity on a global scale. The Internet, as we know it today, is barely a decade and a half old, and its expansion can be dated to as late as the mid-1990s. Curiously, the expansion of the Internet and the recent expansion in the number of biennials have been co-incident with each other.

Today, it is estimated that 13.9 percent of the world's population, or 888,681,131 people, have some kind of regular Internet access.<sup>1</sup> The majority of Internet users live in North America, Europe, Australia, New Zealand, and parts of East Asia (South Korea, Hong Kong, Taiwan, Japan, and Singapore). World Internet usage grew by an estimated 146.2 percent from 2000 to early 2005, and the highest growth rates were in Africa, Asia, the Middle East, and Latin America. Chinese is the second most used language on the Internet, and a country like India experienced a growth of 684 percent in Internet usage, from five million people in 2000 to 39.2 million in early 2005. It means that some thirty-nine million people in India (through labor, education, correspondence, and entertainment) employ, use, rely on a medium that enables an exceptional level of global reach. Actual figures are probably significantly higher, as most people in India and other similar societies tend to go online not from the computers that they own (since not that many people "own" computers) or even computers that they might access at work, but from street-corner cybercafés. No other platform of communication in world history can claim that it has attracted the attention of 13.9 percent of the world's population in the span of ten years. Ten years is a very short time in the history of culture. It is the span between three Documentas or the time between the founding of the European biennial, Manifesta, and its fifth edition. If Internet usage continues to grow, at least at this rate, for the next twenty years, approximately seventy-five percent of the world's population will have initiated a deeply networked existence in the time it takes to produce the next four Documentas. Nothing

---

1—See <http://www.internetworldstats.com/stats.htm>, accessed 29 March 2005. All subsequent statistics derive from this source.

has prepared us for the consequences of this depth and density of communicative engagement on a global scale. And unlike previous expansions in communicative capacity (print, radio, cinema, television), this time, with the Internet and new digital devices, we see readers, who are also writers and editors, users, who are also producers, viewers, who are also, at least potentially, creators, entering a global space of cultural production.

While it would be simplistic to argue for a cause-and-effect relationship between the expansion of the constituencies served by the Internet and the growth in number of biennials and other international art events, it would be equally facile to dismiss the implications of the emergence of this vast augmentation in global communication for the contemporary art scene.

What are these implications? Firstly, the discursive communities around contemporary art, like the discursive communities in science or politics, are poised to undergo a significant transformation. Secondly, an increasing diversity of positions vis-à-vis the role of authorship, creativity, and intellectual property in the actual domain of global cultural practice are challenging the notions of bounded authorship that have dominated the concept of art production in the recent past. Both of these formulations need some elaboration.

The discursive framework of contemporary art, like any other domain of thought and practice today, can no longer be viewed as something that occurs only between an exclusive cognoscenti of curators, practitioners, theorists, and critics, residing in Europe and North America. Discursive networks can afford to practice an exclusionary mode of existence only at the risk of their own obsolescence. Every node in such a network survives only if it is able to affect a critical mass of new connectivities and be a conduit for new information about a very rapidly changing world.

In politics, it is impossible to conceive of a discursive framework that does not include an active interest in what is going on in the majority of the world. The realities of the Middle East, South America, Eastern Europe, sub-Saharan Africa, and Central, South, and East Asia affect profoundly what happens in Europe and North America. The networks of global finance and trade or even of distributed production that characterize the world economy today would not exist as they do without the Internet. Similarly, the global production and dissemination of news is deeply tied into the substance of everyday politics. It is impossible to separate domestic politics in any major Asian or European country from, say, what is happening in Iraq today. To say this is to state the obvious.



But what is obvious in a discussion of the economy, the media, or politics is somehow seen as novel or esoteric in the realm of culture. This prevailing surprise about the fact that the “contemporary” is also “trans-territorial,” that “now” is “elsewhere” as much as it is “here,” as “strange” as it is “familiar,” is one of the symptoms of the lag in the levels of informed discussion between the domains of culture and of political economy. However, while it may still be possible for some to argue, from a perspective that privileges the present state of affairs, that a globalization of contemporary culture may imply an attempt to impose a specifically Western modernist agenda on a global scale due to the inequalities in articulative capacity, it would be impossible to sustain this argument in the long term. The momentum generated by different processes of cultural articulation set in motion in various local contexts all over the world indicate a reality of densely networked yet autonomous tendencies, movements, genres, styles, and affinities that are far more complex than those for which the discourse of westernization allows. Even a cursory glance at the crosscurrents of influence in global popular culture, in music, film, cuisine, fashion, literature, gaming, and comics, reveals the inner workings of this web. We are in a world where cinema from Mumbai, *manga* from Tokyo, music from Dakar, literature from Bogotá, cuisine from Guangzhou, fashion from Rio de Janeiro, and games from Seoul act as significant global presences, rivaling, occasionally overshadowing, the spread and influence of their European and North American analogues. The trends in contemporary art practice and exhibition can, in the end, only be an echo of this banal generality of the everyday life of global cultural traffic and transaction.

The growing presence of art practitioners and works from outside Europe and North America within major European and North American exhibitions, and the realization that there are non-Western histories of modernity have had two ancillary effects. They have demonstrated that these practices, practitioners, and their histories have a significant global perspective, speaking to the world from their own vantage points, as they have done for a while. These two realities also have created pressure within non-Western spaces and by non-Western practitioners, curators, and theorists to lay claim to a global cultural space through the founding of contemporary art institutions, networks of practitioners, and exhibition circuits. One implication of this has been the proliferation of biennials and other international exhibitions of

contemporary art in spaces outside Europe and North America and a corresponding increase in the discourse generated through and around contemporary art in these areas.

Another implication of this has been the nascent presence of the curator and the critic of contemporary art in Asia, Africa, and Latin America or who finds him—or herself located within or at a tangent to new Asian, African, and Latin American diasporas in Europe and North America. At first, this new curator may be someone who seems to speak only to and for his or her place of origin. He or she then may be perceived as working with other curators and artists within specific regional (but transnational) settings or with peers in similar contexts elsewhere in the world. Eventually, he or she will be seen as laying a claim to working with artists from everywhere, including Europe and North America. These claims, as and when they occur (and some are indeed occurring even now), will be based not on the operation of affiliations based on geo-politics, geography, and location, but on elective affinities of interest, taste, curiosities, methodologies, and concerns. This will coincide with the rise of institutional and non-institutional structures, spaces, and networks in contemporary art that have significant presences outside Europe and North America. These entities will become forums for discussion and exhibition as well as fulcrums that enable the leveraging of transregional contexts for collaboration and curating. The idea that contemporary art has to have a central location, privileging a particular history or cultural framework, will erode and give way to the idea that contemporaneity is best expressed within the logic of a flexible and agile network that responds to emergences and tendencies on a global scale. This means that the logic of spatial and cultural distance that operated as a perennial handicap for the non-Western curator, practitioner, or theorist is unlikely to remain of much significance. Likewise, the European or North American artistic practitioner or curator increasingly will be called upon to demonstrate his or her relevance in a multipolar world where European or North American origins or location will no longer operate as an automatic set of credentials. In a world that grows more used to being networked, curators and artists from different spaces will work together and in each other's spaces, as a matter of course. In their everyday practices, they will question, challenge, and subvert stable identifications of spatiality and cultural affiliation. This will not necessarily mean better or worse art or discourse; what it will mean is that the terms

“global” and “contemporary” will resonate in a host of different ways, so as to indicate the active presences of hitherto absent, silent, or muted voices and expressions.

The formulation regarding the challenge to the notion of bounded authorship as a result of the expansion of a global platform like the Internet is perhaps of deeper significance for contemporary art, even if it is at the moment less visible. The Internet has set in motion peer-to-peer networks and online communities that do more than share cultural intelligence: They also occasionally collaborate on the making of things and of meaning, often on a global scale, in a way that is at variance with mainstream protocols of intellectual property. This is most clearly visible in the global open-source communities, but the influence of the “open-source” idea has ramifications beyond software. This tendency is increasingly audible in the domain of a new global musical sensibility based on file sharing, remixing, and recycling of extant musical material, with scant regard to the admonitions either of the protectors of intellectual property or cultural purity. It is also present in peer-to-peer networks founded by scientists, legal scholars, philosophers, historians, and other social scientists who have used the Internet to establish a new intellectual common that gains strength through regular usage, participation, and contribution, often in direct opposition to the hierarchies prevalent in institutionalized academic and intellectual life. These new communities of research and reflection are rapidly establishing today’s bridgeheads of inquiry, freed from the inherent conservatism founded on concerns for proprietary or commodifiable utility that ties production in academic institutions and research spaces to “safe” areas of inquiry through the instruments of intellectual property. Increasingly, these “open” spaces are the ones where science, philosophy, social theory are “hot,” more responsive to the world around them.

By foregrounding an emphasis on the commons and other forms of collaboration or non-property or anti-property arrangements, open-source practitioners and theorists (be they in software, music, science, or the humanities) have initiated a profound turbulence in cultural economy. The domain of contemporary art cannot remain immune to this turbulence, which exists all around it. It is perhaps only a matter of time before the ethic of sharing, collaboration, and “commoning” becomes commonplace within contemporary art, just as it has in other domains of culture. It is already visible, in a nascent sense, in numerous curatorial collaborations and

artist-practitioner-technician-curator-theorist networks that transcend borders and disciplinary boundaries, that give new twists to the “publicness” of public art projects, and that raise vexing questions concerning the “ownership” of the ephemeral and networked creations and processes that they generate. The increasingly dense cross-referential nature of practices within contemporary art are also pointers in this direction, leading us to think of the space of contemporary art not as a terrain marked by distinct objects, but as one striated by works that flow in and out of each other or cohabit a semantic territory in layers of varying opacity. Crucially, a liberality of interpretation about what constitutes intellectual property and what devolves to the public domain will be central to defending the freedom of expression in art. Art grows in dialogue, and if intellectual property acts as a barrier to the dialogue between works, then it will meet with serious challenges that arise from the practice of artists and curators.

All this cannot happen without conflict and disruption. The domain of the sign is the playing field of a new cultural economy where the generation of value hinges on an adherence to the principles of intellectual property. Practices that are at variance with the principles of property in culture for a variety of ethical, social, intellectual, aesthetic, and pragmatic reasons increasingly, however, have perforated this domain. The likely consequence of all this is that the tasteful tranquility that marked the enterprise of aesthetic contemplation will find itself besieged by disputations, legal suits, accusations of copyright infringement, and intense, invasive scrutiny by owners of intellectual property. Making art will increasingly be about forging new legal concepts and creating new economies of usage, ownership, and participation. Making and exhibiting art will be fashioning politics, practicing a new economics, and setting precedents or challenges in law.

The existence of contemporary art is ultimately predicated on the conditions of life of its practitioners. The myriad daily acts of practicing, reading, inscribing, interpreting, and repurposing the substance of culture, across cultures, constitute these conditions of life. These acts, in millions of incremental ways, transpose the “work” of art to a register where boundedness, location, and property rest uneasily. The work of art, the practitioner, the curator, the viewer, and the acts of making, exhibiting, and viewing all stand to be transformed. All that is familiar becomes strange; all that is strange becomes familiar.

## On the Curatorial, From the Trapeze

*AZ*

Advantage—Zeitgeist

Advantage: a position or condition of benefit.

Zeitgeist: the spirit of the times.

The curatorial, has an advantage. An edge over other sensibilities. Its ability to privilege a precarious balance of forces and to deploy a flying chorus of terms, images and ideas in the interests of combatting any effort at aesthetic or epistemic stability gives it the advantage.

This text offers a provisional, disorderly yet rigorous design of a lexical conceit: a book-ending of successive alphabetic extremities, A-Z, B-Y, C-X, D-W, E-U, right up to M-N, as fly-bars from which it suspends thirteen word-pairs.

These pairs of acrobatic and ephemeral cluster of tasks, expectations, and combinatory possibilities offer our “sense” of the curatorial for today. This sense of the “geist” is a set of two-letter codes (AZ, BY, CX and so on) that notate moves in an evolving game (or act) that embodies the spirit of our times. Readers are welcome to add words to each two-letter pair to expand the orbit, and charge, of the game.

Let it swing! On your marks. To each their advantage.

*BY*

Boundary—Yorick

Boundary: limit, frontier, perimeter.

Yorick: the unfortunate clown who was reduced to a skull in Hamlet’s hand and a strophe in his graveyard ruminations.

To be conscious of a limit, or frontier, is to be reminded at the same time of a horizon. The horizon becomes a prison when the vantage point of the observer remains static. But the moment the observer moves, the prison gates open. The horizon extends, expanding outwards in all directions with every step. Curatorial stasis produces an imprisoning boundary of frames and references. But the extension of curatorial curiosity into “dead zones” may yet awaken new forms of artistic life.

“Alas poor Yorick”, says Hamlet, holding a dead jester’s skull in a graveyard. The skull marks a limit—the frontier between life and death. Once, Yorick the clown was a man “of infinite jest and excellent fancy”, and then, he shrinks to a bony, grinning knob in Hamlet’s hand. To consider the skull with Hamlet is to reflect on the inevitability of the transaction between jest, fancy and what remains after. But the memory of laughter in the presence of death is a sign that every border contains the secret of how it may be breached. The horizon is visible from the graveyard and sits next to the prison.

*CX*

Collision—Xeriscape

Collision: an instance of the two or more entities striking against each other. A confrontation.

Xeriscape: a dry garden, using little or no irrigation.

We come face to face with the “curatorial” whenever we witness within ourselves or around us the collision of artistic forms. There can be head on collisions, unforeseen accidents, jolts born of contact, eerie afterimages as well as the accumulation of readings against the grain of intention. Contact and confrontation, in art, as in life, are an occasion for the multiplication of misunderstandings, for epidemics of meaning. There is no getting away from collisions and contagion, no insuring them away into a zone of illusory safety. And then there is the flak of ricochet. Constant ricochet. Now that the farewell to progress has been sung, collisions appear untamed and with their full force, opening out choices and possibilities. The curatorial can be said to be a post-progress practice.

How to irrigate a mine-field?

First, make do with pebbles, driftwood and shrapnel. Second, appreciate the tenacity of weeds and other rude forms of life. Wait for rain. Third, learn to sustain life without life-support systems.

*DW*

Drone—Wake

Drone: the constant sounding or buzzing of a single tone, a slave, an unmanned aircraft, a remote agent.

Wake: an ephemeral pattern left behind as a trace in water or any liquid by a passing body or vessel; the verb for being aroused, especially from sleep or unconsciousness; a gathering that sits in remembrance and/or mourning around a deceased person through a night.

Afloat over uncertain territory, a drone, an agent of remote curatorial imperatives, buzzes while it selects, surveys and releases its payload with approximate precision. A territory is pacified, for now. But the need for more drones grows.

On the ground, there is a wake gathering around collateral damage. In time, the lament—an ephemeral trace under the flight-path of the passing drone—will be analyzed. This labour of analysis will also be called curatorial labour.

## *EV*

Emblematic—Void

Emblematic: significant, iconic, heraldic.

Void: emptiness, nothingness.

Once upon a time it was possible to talk about an emblematic work of “our” time or of “all” times. These solitary monarchs could unravel and reveal the genius and the trauma of life and time.

The king is dead. Where there was a crown is now a void. Jesters, chroniclers, and bards are unwittingly possessed by the ghosts of dead monarchs. Some lie buried, waiting for gravediggers. The curatorial sensibility could be seen as making a graveyard walkable through inventive gardening.

## *FU*

Forensic—Umbra

Forensic: analytical and investigative procedures that unpack the scene of a crime. Originally, a public demonstration or performance of evidentiary truth.

Umbra: a shadow.

Whenever a curatorial undertaking seeks to scrutinize the crimes of the world, it automatically creates its own shadow by coming between the light of truth and the surface it seeks to illuminate. The greater the urge to produce a forensic demonstration, the thicker is the parabola of uncertainty. Occasionally, one could try the opposite procedure. Curating for the shadows, the light source can be inferred, forensically, in absentia.

## *GT*

Genie—Tachometer

Genie: a spirit that does the bidding of whosoever uncorks the bottle in which it lies imprisoned, a being endowed with magical power, a template for the unfolding of the magic of genius.

Tachometer: a device for counting revolutions, for measuring the speed and power of a motor.

The power of genii has impressed everyone from time memorial.

The vicious one unleashed a few hundred years ago appears beyond anyone’s control and grasp as it builds a wall around itself, its capital.

Curatorial energies are battling with the myriad forms of the materialisation of this genie’s power, counter-chants are being sung to trick it into submission. Meanwhile, attempts are being made to shape-shift into tiny insects so as to escape the gaze of this genie and yet stay in the reckoning by droning in its eardrum.

Here it is imperative to work with broken engines, interrupted revolutions, so that they may transport themselves a little further.

## *HS*

Hocus-pocus—Surge

Hocus Pocus: a playful exclamation of a pretended magical spell.

Surge: a powerful upward or forward movement; may be sudden, as in a thrust, or sustained, as in a wave.

Every spell has its secret. When someone says Hocus Pocus, they may not be aware that they are actually offering up a garbled version of a powerful incantation, “Hoc Est Corpus Meum” —“Here is My Body”. Behind the rhyming party trick tag line lies a



suppressed longing for transubstantiation—for turning bread into flesh, and wine into blood. Discourse, in a curatorial setting, is truly hocus-pocus.

The secret, that thing of flesh and blood, surges through.

## *IR*

Insert—Residue

Insert: to add, place, fit, or, a thing that has been added, placed, fitted.

Residue: that which is left behind.

To insert can be to sneak something in, to interpolate, to occupy, to incrementally add to an existing sum without being noticed. The residual is that which gets left behind, which doesn't get counted, which remains in the shadow. Both the insert and the residue occupy a space in the margins of the calculation, hidden deep within the folds or under the radar of the figure, and yet they change the count.

Sometimes, to add beyond necessity is to create a surplus. Every subtraction yields a residue. The relationship between an insert and a residue also straddles this delicate paradox. The curatorial remains a game of thinking about proportion.

## *JQ*

Jailbreak—Quiddity

Jailbreaking: the liberation of a device from the straightjacket of its prescribed mode of operation.

Quiddity: the inherent nature or essence of something, its “what-ness”.

One can jailbreak an appliance, a phone, a computer, a tablet to do things that it was not meant to do. Curatorial action can be a form of jailbreaking. One can coax a work out of its accustomed frame, provoke a situation into yielding results other than what its authors, actors and agents intended, create conditions for it to be released from what might be seen as its essence, its what-ness.

Sometimes, the jail-breaking we are attempting to describe here is simply a change of qualia, from quiddity (what-ness) to haecceity (this-ness). To do this is to shift from one leg to another, to ask—“What is THIS” instead of “WHAT is this”.

## *KP*

Kumbhakarna—Proposition

Kumbhakarna: a warrior in the Sanskrit epic Ramayana, remembered for his ravenous appetite, enormous strength, ethical doubts (he did not want to fight in a needless war, but did so when pressed, out of duty and loyalty) and his preference (given to him as a boon) for hibernating half the year away.

Proposition: a word that can vary in its meaning, depending on the context in which it is used, ranging from an assertion to a proposal to an attempt at seduction.

The Kumbhakarna Proposition is a proposal to view the curatorial as the cultivated hibernation of a reticent strength, whose awakening has consequences. Like Kumbhakarna's prowess, which some attribute to his preference for sleep over wakefulness, the curatorial may derive its strength from gestation. To assert, propose or desire seduction into a long period of invisible ferment may be seen as a curatorial strategy to linger or loiter over thinking as opposed to making haste for the purposes of execution. Deliberation is at times preferable over deliverance.

## *LO*

Labia—Okul

Labia: lips—of the mouth or the vagina; one half of a hinged, bivalve structure that can open and shut at will.

Okul: traditional name for Pi Capricorni, a twin star in the constellation Capricorn, derived from the Latin for eyes, Oculus. In Bengali, one of our languages, O-kul, can also mean “that further shore”, inviting thoughts of stellar voyages. In Latin, the oculus is the window through which the elements, wind, rain and sunshine, pour into a structure.

Organs of sensation, appetite, egress and effulgence. Bearers of fluids, means of intercourse, indices of feeling, custodians of secrets, pleasures and shame. That which closes in against the world can also open out to the world. By being the secret hinge that opens a disposition to light as well as shuts it down to darkness. By being the light that takes time to travel from a distant star? By

being the container of tears, the doors of speech, the transport of waste as well as the fulcrum of desires?

*MN*

Morphic—Nirvana

Morphic—pertaining to forms

Nirvana—the liberation that arises from the extinction of bonds that tie you down.

The arrangement of forms with a view to the discovery of patterns makes for an accumulation of resonances played off against the concentration of contrasts. It can also be a paring down, a shaving off, a distillation. The curatorial is an exercise in metamorphosis.

The relationship between different forms can be revealed to be one of interdependence: causal, collisional and consequential. Artworks arise and are consequent on each other in a situation where their emergence and existence is predicated on the presence of other works, processes, sensibilities and even accidents. It is to weave these complex networks of co-present suspension that calls in the curatorial sensibility. A form's attachment to itself is severed within this process of mutuality.

The acrobat on the trapeze has to let go of the fear of reaching for the other's hand-hold. What is at hand is the liberation of forms from themselves.

We could call this possibility, the curatorial; at least for now.



**Raqs Media Collective.** *La acumulación del capital—The Accumulation of Capital*, 2014.

Vista de la exposición *Es posible porque es posible* en el CA2M, 2014—Exhibition view

*It's Possible Because It's Possible* at CA2M, 2014 237

# On Raqs

---



Raqs Media Collective. *Pregúntele al de al lado—Ask the person who sits next to you*, 2012-2014.  
Vista de la exposición *Es posible porque es posible* en el CA2M, 2014—Exhibition view *It's Possible*  
*Because It's Possible* at CA2M, 2014

## Raqs Questions to Self

**Who is Raqs? Is it an author, a work, a crew, a conspiracy, a constellation or a conversation?**

Raqs is a being with six eyes, six hands, six feet, one vagina, two paired testicles, three tongues and half a mind to get behind queries like this to ask whether, instead of having to offer up a confession, Raqs can simply be a rarely asked question.

On most days Raqs is an artist. On Sundays, Raqs dusts bookshelves, makes cake, tallies football scores, dreams of unwritten novels, and ages gracefully.

**Why do you make art?**

Because the sum total of banality and boredom still exceeds the quantum of astute and bespoke dreaming.

\*\*\*\*

Because the colour mauve and the shape of a Joshua Tree in a desert and the sadness in the face of a sloth in a zoo and the shoes of a very small child and the stench of a morgue and the slope of an argument are all still waiting to be considered in full measure.

**The DNA of every creature contains certain weaknesses. What are Raqs' weaknesses?**

A predilection for images that loop the loop. A weakness for a well turned rebus. An obsession with far fetched connections.

**What constitute the inner and outer edges of your practice?**

The inner edge roughly corresponds to the line that defines precisely where shadows fall on strongly held convictions. The outer edge falls where the clear light of doubt begins to fade into enigma.

**How do you balance the fact that you know each other so well, and can almost read each others minds, finish each other's sentences, with the fact that there are unpredictable things that each of you bring that keeps changing the game?**

The balance between the familiar and the strange does not have to be learnt, it comes from knowing that familiarity itself is the

greatest of all mysteries. When we scarcely know the limits of ourselves, how can we claim to know the ends of each other?

**What can you no longer do without?**

Space to work in, to have a toe-hold in, to grow in, and time to unspool in.

**What would you never do?**

Never bring honour to the country. Never say yes to fate. Never kiss a zombie. Never make a dead idea walk on pretty legs from the graveyard to the fairground.

**What would you like to build? What would you like to dismantle?**

Build bridges and highways between practices. Dismantle walls that enclose them.

**What does travel mean to you?**

Travel—an itch. That can be scratched only when you get back home, so that you pack your bags again.

**What does staying and working in Delhi mean to you? Would you rather be anywhere else?**

Delhi is home. Delhi is a trickster. Delhi is a gambler. Delhi is a ship stranded in a desert. Delhi is a mountain flattened to the ground and then stretched out to dry. Delhi is an emporium of dreams that sell at a discount. Delhi is a city pretending to be a district of villages. Delhi is a village pretending to be the world. Delhi is a stalled caravan. Delhi is a prison and a playground. Delhi is an infection that keeps us alive. Where else would we be?



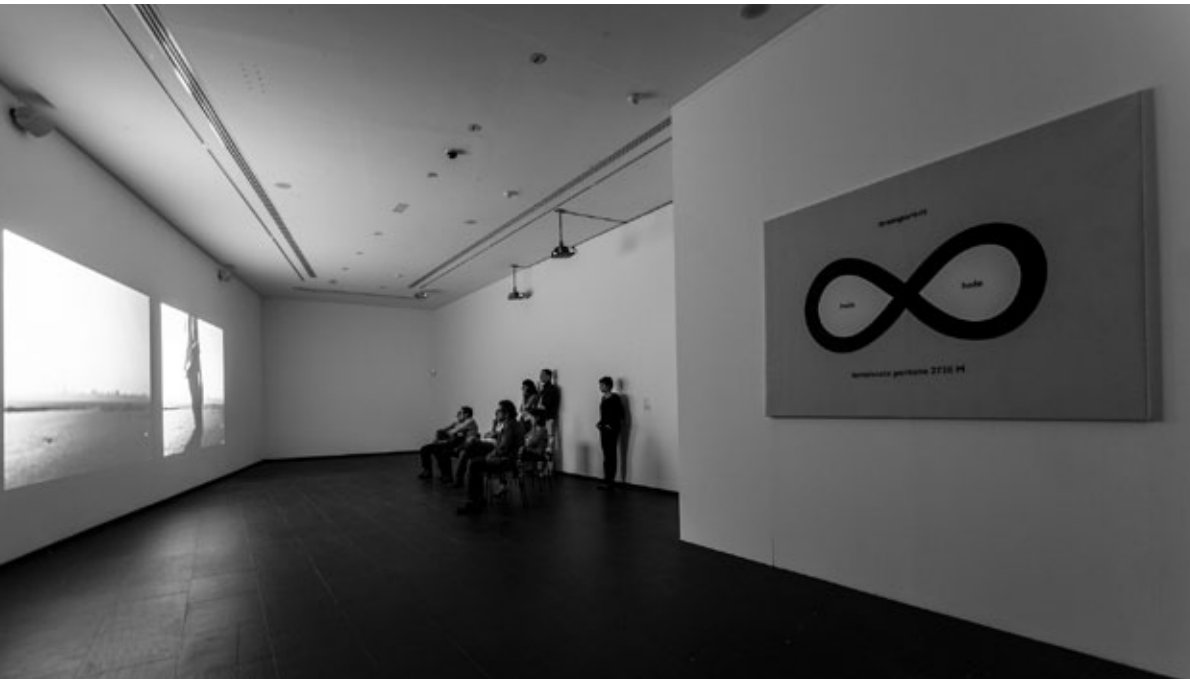
**Raqs Media Collective.** *Ingeniería invertida de la Máquina de Euforia—Reverse Engineering the Euphoria Machine, 2008-2014.* Vista de la exposición *Es posible porque es posible* en el CA2M, 2014—Exhibition view *It's Possible Because It's Possible* at CA2M, 2014 241



# A History of Infinity and Some Fresh Catastrophes: On Raqs Media Collective's *The Capital of Accumulation*\*

CUAUHTÉMOC MEDINA

\* First published in *e-flux journal* no. 38, october 17, 2012. New York: e-flux, 2012.  
[www.e-flux.com/journals/](http://www.e-flux.com/journals/)



Raqs Media Collective. Vista de la exposición *Es posible porque es posible* en el CA2M, 2014—Exhibition view *It's Possible Because It's Possible* at CA2M, 2014

## Moving Titles

An animated sequence at the beginning of Raq's Media Collective's two-screen film *The Capital of Accumulation* (2010) performs the title of the work's reversal of the most important of Rosa Luxemburg's economic studies, *The Accumulation of Capital* (1913). What can this mean as a reflection on the legacy, the corpse and the spirit of Rosa Luxemburg?

In her 1913 book, Luxemburg boldly exposed the shortcomings of Marx's understanding of the process of the reproduction of capital. She suggested that the necessary growth in demand required by a constantly expanded production process could not be explained by the increase in the consumption of workers and capitalists. Instead, it had to be found elsewhere. Accumulation, Luxemburg showed, was a process that was not restricted to the origins of modernity in what Marx had described as "primitive accumulation"—consisting in the "divorcing of the producer from the means of production of wealth," where "conquest, enslavement, robbery, murder, briefly force, play the great part."<sup>1</sup> Instead, capital's history is tantamount to constant "modernization"—vampirization and ultimately the annihilation of capitalism's others.<sup>2</sup>

We owe to Luxemburg the insight that capitalism is the first and only economy "which tends to engulf the entire globe and to stamp out all other economies." For, as Luxemburg argued, capitalism was also "the first mode of economy unable to exist by itself."<sup>3</sup> This means that like any other parasitic life-form, capitalism stands in a relation of dependence to whatever it encroaches upon.

How can the action of capital *accumulating* become the predicate, the substance, a key feature of another kind of capital, one that is not the subject of a perpetual and desperate spiral

1— Marx, Karl, *Capital: A Critique of Political Economy, Volume I* (1867) (Moscow: Progress Publishers), Chapter 26. For online edition, see: <http://www.marxists.org/archive/marx/works/1867-c1/ch26.htm>

2— "Capitalism needs non-capitalist social strata as a market for its surplus value, as a source of supply for its means of production and as a reservoir of labor power for its wage system. [...] Capitalism must therefore always and everywhere fight a battle of annihilation against every historical form of natural economy that it encounters." Rosa Luxemburg, *The Accumulation of Capital*, trans. Agnes Schwarzchild, intr. Tadeuz Kowalik (London-New York: Routledge, 2003), 348-349.

3— *Ibid.*, p. 447.

of accumulation, but one that is, in fact, the *profit* and the sedimentary currency of accumulation itself?

Raqs Media Collective's film—which grew out of a long and devoted familiarity with Luxemburg's thought that began with the abridged version of *The Accumulation of Capital* published in Delhi by Kamunist Kranti in 1990<sup>4</sup>—provides a preliminary answer at the very beginning of the film, alluding to the existence of another kind of ghostly, ethereal and residual accumulation.

When I saw you walk the city's streets, I heard you listen to the voice of fallen leaves on the forest floor. This too was an accumulation, this heap of leaves, this gathering of open veins, a compost of dreams, exhausted from harvesting the light of a bleak sun.<sup>5</sup>

*The Capital of Accumulation* is thus an attempt to tune our ears to listen to the voice of the falling leaves of history. The intention is to move beyond a contemplation of today's capitalist economy, even as it finds itself in the process of finally exhausting (as predicted by much theory, especially that of Luxemburg) the adjacent “non-capitalist” and “pre-capitalist” territories from which it extracted the premise of its own expansion.

The long-standing Hegelian tradition of irony grants the title's pun and the chiasmic device of inverting sentences, categories and figures a dialectical value: it is, in the case of Marx, nothing less than the grammar of critique, the surgical tool by which error is corrected through semantically turning it on its head. But inversion is also a means to express development—a diagram of the working mechanism of thinking that develops an argument by leveraging the contradictions of thought itself. Inversion is that tentative instrument which, in the wrong hands, became the “logic of the dialectic.” To Raqs it is a glimpse into the future of the past, from the vantage point of the present. This “present” is not a hypothetical or theoretical construct, but a thing of flesh and bone.

---

4— Luxemburg, Rosa, *The Accumulation of Capital [An Abridged Version]* (Delhi: Kamunist Kranti, 1990). Kamunisti Kranti (KK) was a left-wing worker-student group located in Faridabad (an industrial suburb of Delhi). KK included Jeebesh Bagchi amongst its members, who two years later, in 1992, together with Monica Narula and Shuddhabrata Sengupta, formed the Raqs Media Collective.

5— Raqs Media Collective, “Script from The Capital of Accumulation”; in: *Raqs Media Collective, Es posible porque es posible—It's possible because it's possible*; Madrid, Centro de Arte 2 de Mayo, Museo Universitario Arte Contemporáneo (UNAM) y Fundación Proa, 2014, p. 53.

## The Corpse of Theory (or a Theory of the Corpse)

*The Capital of Accumulation* is, thus, a discourse on the legacy of Luxemburg emerging from the voices of the beings, the matter, the territory and the social experiences and communities that are engulfed by and subsumed within Capitalism. The voices convoked in the film appear as arriving at a perpetual Victoria Terminus—the former name of Bombay/Mumbai's biggest railway station, where migrants to the city would disembark—as if having to endure the task of bearing witness to the question of what is left behind.

They came bearing with them the dust of hinterlands, the ashes of war, and the aftertaste of famines. They were the forest, the mountain, the desert, the scar of an open cast mine. They came every day. Day after day [...].

The forest withers. The mountain falls on its knees. The desert turns into a mirage. The mine makes money and then some more, then the seam runs dry. A factory closes. A mall refuses to open. Variable capital becomes constant and then metastasizes. Living labour dies and then waits its post-mortem turn on a gurney in a forensic laboratory.<sup>6</sup>

One of the main narratives of *The Capital of Accumulation* is a drift through an uncertain necropolis: the search for Rosa Luxemburg's body. Yet the pursuit for the missing body of Luxemburg that Raqs evokes does not take place in the Friedrichsfelde Cemetery — where what appeared to be her remains were first buried next to Karl Liebknecht in 1919, after both Spartacist leaders were murdered by the proto-Nazi Freikorps following the failed Berlin Commune of December 1918. That grave lay empty after being desecrated by the Nazis in 1935.

The identity of the corpse formerly occupying that grave became uncertain (in retrospect) when in 2007 Dr. Michael Tsokos, head of the Institute of Legal Medicine in Berlin, disclosed the possibility that an unidentified mummified torso lying for decades in the vitrines of the Charité Hospital in East Berlin could in fact be the remains of Rosa Luxemburg.<sup>7</sup> Raqs does not just explore the failed attempts

---

6— Ibid. p. 53-54.

7— For a concise narrative of the case, see Emily Witt, “The Mystery of Rosa Luxemburg's Corpse,” *New York Observer*, March 1, 2011: <http://observer.com/2011/03/the-mystery-of-rosa-luxemburgs-corpse/>.

to identify this corpse, but more appropriately document their own search: looking at the ruins of the empty vitrines of the Charité Hospital, interviewing Dr. Tsokos and filming his laboratory, exploring the photographs of Luxemburg and the documents that were unable to yield DNA traces adequate to the task of verifying the identity of the corpse.

The (dis)appearance of Rosa Luxemburg's body in Raqs's work occupies the space of a theoretical fable: that of an unsettled and unclaimed genealogy; uncertain precisely because it can't be built on the firm marking of a grave.

This meditation on the evanescent destiny of Luxemburg's corpse is not idle speculation, for it might well be that few cadavers are as decisive in the history of the Left. It is not only that her execution by paramilitary forces—backed by the Social Democrat government whose war minister, Gustave Noske, had spearheaded the repression of the revolution in Berlin in December 1918—marked the symbolic start of proto-fascist violence in Europe.<sup>8</sup> It is also the marker of an irrevocable schism. As Hannah Arendt wrote in her beautiful assessment of the political significance of Luxemburg's work, quoting in turn Luxemburg's biographer J. P. Nettl:

With the murder of Rosa Luxemburg and Liebknecht, the split of the European Left into Socialist and Communist parties became irrevocable; "the abyss which the Communists pictured in theory had become... the abyss of the grave." [...] And it became the point of no return for the German Left [...] those who had drifted to the Communist Party experienced a bitter disappointment with the swift moral decline and political disintegration of the Communist Party, and yet they felt that to return to the ranks of the Socialists would mean to condone the murder of Rosa.<sup>9</sup>

However, rather than delving into the "truth" of the corpse, or making a fetish of it in the way in which "actually existing socialists" mummified their quasi-monarchic leaders, Raqs turns their quest for Luxemburg's ghost into a transcontinental investigation of the encroachment of capitalism upon the organic

8— As Hannah Arendt put it: "Since this early crime had been aided and abetted by the government, it initiated the death dance in postwar Germany [...] Thus Rosa Luxemburg's death became the watershed between two eras in Germany." Hannah Arendt, *Men in Dark Times* (San Diego-New York-London: Harvest Books, 1993), 36.

9— Ibid.

resources of our bodies and upon the time of the living, while maintaining a relation to the history of labor and the labor movement through a number of poetic excavations of the social fabric of three contemporary cities: Berlin, Mumbai, and Warsaw. Their procedure has a certain wandering, peripatetic quality, echoing perhaps the fact that rather than the arrested stillness of the embalmed cadavers in "red mausoleums," true revolutionary heroes and martyrs are those who are marked in death, as much as in life, by the restlessness of their bodies.<sup>10</sup> Raqs's journeys yield analytical allegories and travelogues, written in an algebra of the relations between exploitation and resistance, of desire and alienation—an algebra of the micrologics of daily life found when sifting through the details of evidence that gather as history stands trial. "Who has ever measured revoltage?"

Looking at the "crater" of ash where clay tea mugs are baked in Mumbai, they throw themselves into a meditation on the function of stimulants in the process of extracting surplus value.

The tea, a sweet, hot cutting of chai, injects a shot of caffeine and calories into a multitude of bodies. A spark of energy bolts the body out of the fog of fatigue. The spark sets a flame of concentrated labor, work continues till the next tea break. Calories burn like forest fires on the second shift of the working day. And the working day is full of working bodies. [...] Every tea break is a battle, a campaign in the long history of class antagonism. How often, how long, when, where shall we drink tea? Every second and every calorie is fought for in the shop floor. Each fraction of time saved is put away in trying to understand the ghost in the machine.<sup>11</sup>

Filming the dust that accumulates in a former light bulb factory named after Rosa Luxemburg in Warsaw, they find the place suitable for new readings on *The Accumulation of Capital*. They

10— I borrow the idea from journalist Emily Witt: "The most romanticized Marxists, though, are the ones that got away, the locations of their bodies not verified for decades: Che Guevara, who was shot in the jungles of Bolivia; Patrice Lumumba, who was shot in the jungles of the Congo; Salvador Allende, who was shot (or shot himself) in the Chilean presidential palace and dumped in an unmarked grave in Valparaíso for the length of Augusto Pinochet's dictatorship. And finally there is one whose corpse remains officially missing: Rosa Luxemburg, who was also shot, in a car in Berlin, and dumped in a canal." Witt, "The Mystery of Rosa Luxemburg's Corpse."

11— Raqs Media Collective, "Script from From Antagonism" in *The Capital of Accumulation*, *op. cit.*, p. 59.

echo a voice that identifies the abandoned factory as the space where the “undergrowth haunts [the] memory of production.” The informal exchanges born in the street market in a former stadium in Warsaw appear as evidence of the activity of “the last international.” There, they listen to all kinds of immigrants who appear as the constituents of a “Babel reborn in Babylon.” Raqs stands with them under “a canopy of solidarities” and within “a network of needs” that introduce different rhythms on top of the ruins of a failed dream. All these are the sights and sounds of the sublime, seemingly impossible reverberations produced by the current extension of capital, inhabited by ghosts and paranormal phenomena, embodying the possibility of post-industrial reincarnation. It is all of this that prompts Raqs to ask, “Can the relations that we desire be written in terms of addition and subtraction? [...] Can a factory die in one place and be born in another?”

These recursive moves, slices of life and afterlife, culminate in an examination of the relationship between life-forms and the logic of accumulation. We hear the voices of the animals caged in the Berlin Zoo—whose predecessors must have witnessed the body of Rosa Luxemburg floating in the nearby canal—talk about liberty, the forest and the demands of growth as they testify to her execution. We witness a meditation on how the “two thousand fragments of possibility”—a flock of flamingos that occupies the mud flats at the edges of Mumbai—remain oblivious to the plans to transform the space into a special economic zone in six months time.

The life-forms appear as bearers of an un-thought resistance to the plans of expansion. Living in a time other than that of the constant acceleration of capital, they appear to Raqs as if they were echoing the last words written by Rosa Luxemburg, which reflected on the persistence of the revolution despite the temporary prevalence of order: “*I was, I am, I will be.*”<sup>12</sup>

These sequences point towards a new sensibility, an epistemology that confronts the brutal poetics of globalization by counterpoising affect to the idea of gross product, such that even the abundance of capitalism can only be seen as but a pale shadow of the exuberance of life and desire.

---

12— Luxemburg, Rosa, “Order Prevails in Berlin,” January 1919. See: <http://www.marxists.org/archive/luxemburg/1919/01/14.htm>.

## In Defense of the Infinite

Beyond the symbolic value Luxemburg carries as an icon of an alternative revolutionary-democratic Left, she remains an intriguing example of the possibilities of a creative non-dogmatic thinking. Her practice of theory and her theory of practice are based on a heightened sensibility for long-term and distant processes; on the identifications of resonances between the realms of nature and history; on the need to constantly relate specific, concrete observations and general, social theories; and on the cross-fertilization between the tasks of reflecting on political experiences and recognizing the worth of forms of life.

This is the sensibility that Hannah Arendt tried to rescue when she argued that Lenin’s criticism to Luxemburg’s “theoretical errors” was in fact a reaction to her robust intellectual independence. Arendt argues that Luxemburg’s thoughts, as embodied in books like *The Accumulation of Capital*, appeared as “essentially non-Marxist” to Lenin because of the way it refused to stay confined within the internal presumptions of Hegelian dialectics: “The trouble was that what was an error in abstract Marxian theory was an eminent faithful description of things as they really were.”<sup>13</sup>

In the summer of 1916, British astronomer Oliver Rowland Walkey published several articles in scientific magazines like *Nature* and *Scientific American* claiming that the Sidereal Center of the universe could be roughly located at the position of the Canopus Star.<sup>14</sup> When reading about Walkey’s discoveries while imprisoned in Poznań for trying to mobilize the proletariat against the imperialist world war, Rosa Luxemburg became enraged at what she felt was a petit-bourgeois attempt to reduce the universe to a measurable ball: “It seems that even without any fault of mine the world of stars has got into disorder [...] nothing more nor less than the infinity of the universe goes by the boards.” Her claustrophobic horror at the absurdity of a “globe-like infinity” was not merely astronomical. As she suggested in a letter to Louise Kautsky, the idea of emancipation was, for her, conditioned by the supposition of the limitless: “For my spiritual comfort, I must

---

13— Arendt, Hannah, *Men in Dark Ages*, 40.

14— Walkey, O.R., “The Sidereal Center: Considerations Tending to Indicate that Canopus Occupies this Position,” *Scientific American Supplement*, 2111 (June 17, 1916): 386.



have something more than human stupidity to think of as infinite! As you can see, I literally have the cares of Herr von Kant.”<sup>15</sup>

Luxemburg’s ironic allusion to Kant’s *Critique of Practical Reason*, that famously relates the “the consciousness of my existence” to the awe at “the starry heavens above and the moral law within,” goes well beyond the space of a private joke between two women who were friends and comrades.<sup>16</sup> It encapsulates the centrality Luxemburg attributed to a fluid form of reason and knowledge based on experience and sense perception, conditioned by a pursuit of cultural refinement, in *her* project of the international revolution.

## The Oracle in a Herbarium

If capitalist modernity has both repressed and preserved in the notion of “art” the connection between a concrete modality of practice and an overreaching form of dissident thinking, which depends on a certain restricted field of production, Luxemburg’s attempt to think through the connections of the organic particular and the abstractions of capitalism found an instrument and referent in her practice as amateur botanist. From May 1913 to October 1918, all through the years she spent going in and out of German prisons, Luxemburg kept collecting a herbarium comprising eighteen notebooks, which are currently kept in the Archiwum Akt Nowych (Recent Records Archive) in Warsaw.<sup>17</sup>

I had an opportunity to handle these notebooks myself in 2011.<sup>18</sup> Browsing through those slim and slender blue notebooks

---

15— Luxemburg, Rosa, *Reflections and Writings*, ed. Paul Le Blanc (Amherst, NY: Humanity Books, 1999), 216.

16— Kant, Immanuel, *Critique of Practical Reason and Other Works on the Theory of Ethics*, trans. Thomas Kingsmill Abbott, intr. Dennis Sweet (New York: Barnes and Noble, 2004), 260.

17— There is a facsimile of them: Rosa Luxemburg/Róża Luksemburg, *Herbarium/Zielnik* (Warsaw: Fundacja im. Rozy Luksemburg, 2009). The book reproduces the whole of the document but adds a mocked-up frame to the pages that alters the simplicity of the notebook to suggest the idea of a collection of independent images.

18— Instigated by the implications of the work of the Raqs Media Collective on Rosa Luxemburg, I unsuccessfully tried to borrow the Herbarium for Manifesta 9 in Genk in 2012. Reasons of conservation made this project impossible. This text is, however, inspired by the smell of those fragile plants I had the privilege of browsing through in Warsaw.

full of glued samples of flowers and leaves that fall into fragments in one’s hand, one cannot but feel awe at the complex subjectivity that gave rise to revolutionary thought well before “the suppression of percipient thinking” (as Victor Serge called it) imposed the stereotype of the communist militant and the intellectual as the cog in the wheel of a historical legality embodied by the party avant-garde.<sup>19</sup> When Luxemburg confided her need to give “a good look at the trees and shrubs in the park [...] to see that they were all old friends” rather than dealing with people with whom contact “grows continually more unsatisfying,”<sup>20</sup> she appears close in spirit to her critique of the incapacity of “the rigid, mechanical-bureaucratic conception [that] cannot conceive of the struggle save as the product of organization at a stage of its strength.” In fact, “the living, dialectical explanation makes the organization arise as a product of the struggle.”<sup>21</sup>

The act of browsing through the herbarium somehow makes it abundantly clear that the ethos that the revolutionary had tried to convince her comrades to respond and keep alive to was the “growing heat” of the “delicate, vibrant, sensitive political atmosphere in which the waves of popular feeling, the pulse of popular life, work.”<sup>22</sup> If she could raise a warning about the dictatorial course that the Bolsheviks took after seizing power (“the remedy which Trotsky and Lenin have found, the elimination of democracy as such, is worse than the disease it is supposed to cure, for it stops the very living source from which alone can come correction for all the innate shortcomings of social institutions”<sup>23</sup>), it was because she had managed to escape the shortcomings of a restricted economy of reason, one based on the idea that thought, theory, and will dictate action. Instead, she developed the idea that action arose from a complex mixture of understanding, sensation and practice within the perplexing maelstrom of history. It was precisely because she had a

---

19— Serge, Victor, *Memoirs of a Revolutionary*, trans. Peter Sedgwick (Iowa City: University of Iowa Press, 2002), 375.

20— Luxemburg, Rosa, *Letters from Prison*, trans. Eden and Cedar Paul (Berlin: Publishing House of the Young International, 1923), 11.

21— Luxemburg, Rosa, *The Essential Rosa Luxemburg: Reform or Revolution and The Mass Strike*, ed. Helen Scott (Chicago: Haymarket Books, 2008), 157.

22— Ibid.

23— Luxemburg, Rosa, *The Russian Revolution*, 1918. Available online at: <http://www.marxists.org/archive/luxemburg/1918/russian-revolution/ch04.htm>.



catastrophic view of society that was tantamount to some sort of “natural history” of capitalism that she could also remain faithful to an ethical stance that was not compromised by the monstrous nature of her time.

The notion of “catastrophe” is not necessarily the *idée fixe* of those who yield to a determinist view of society. Their fidelity to determinism leads them to relinquish their ability to create power. The notion of “catastrophe” is also the signature that distinguishes those who conceive the indeterminacy of history as a condition of action and thought. This contingency then becomes the ground on which they undertake their “thinking-while-acting-out” of an open concept of time.

There is a certain impassioned amorality in Luxemburg’s view of modernity that helped preserve her own faith in the possibility for self-organized collective action. This is based, precisely, on an awareness of the enormous complexity of the situation that confronts the revolutionary, an awareness that could not be domesticated into simply mirroring the moralistic ways of thinking of the bourgeoisie:

It is absurd to apply moral standards to the great elemental forces that manifest themselves in a hurricane, a flood, or an eclipse of the sun. [...] Manifestly, objectively considered, these are the only possible lines along which history can move, and we must follow the movement without losing sight of the main trend. I have the feeling that all this moral filth through which we are wading [...] may all of a sudden [...] be transformed into its very opposite, as if by the stroke of a magician’s wand it may become something stupendously great and heroic [...].<sup>24</sup>

This is the breadth of a view that, on the one hand, rejected, the notion of historical determinism, and on the other, berated the lack of sensibility entailed in the avant-gardism of political cadres.

The overall effects of different social structures on societies, individuals and organic beings overrides, to a certain extent, purely political notion of “history as class struggle.” It was the same awareness that noticed the connection between the disappearance of song birds in Germany and the extension of agriculture and the colonialist extermination of Indians in North America. This

—

24— Luxemburg, Rosa, *Letters from Prison*, 48-49.

was the economic theorist who corrected Marx’s Eurocentric view of industrial modernity by underscoring the fact that capitalist accumulation depends on the appropriation of the resources originating in nature and “from all corners of the earth, seizing them, if necessary by force, from all levels of civilization and from all forms of society.”<sup>25</sup> This redefinition of the global economic process as “a relationship between capital and a non-capitalist environment,” is the core of Rosa Luxemburg’s argument in *The Accumulation of Capital*.<sup>26</sup>

None of this would probably have made sense to Luxemburg without her recognition of the commitment within her that she playfully mocked as the “morbid intensity” of her “interest in organic nature.”<sup>27</sup> It was the intensity of this interest that allowed her to think through the continuous disaster of capitalist history without recourse to any illusion of permanence or control. The words she wrote from the prison in Breslau on May 12, 1918, appear today as pertinent as ever:

What we are now witnessing is the submergence of the old world, day by day another fragment stinks beneath the waters, day by day there is a fresh catastrophe. The strangest thing is that most people see nothing of it, but continue to imagine that the ground is firm beneath their feet.<sup>28</sup>

Thoughts like these call out to be taken forward. They would need to be the points of departure of the (as yet unwritten) treatise that Raqs Media Collective has baptized as *The Capital of Accumulation*.

It is this spirit that retains the capacity to animate the kind of enquiry needed today in order overcome the gloom of post-Marxist theory: an openness to the miscegenation of illuminations and facts, rebellion and receptivity, stories and theories. This is where, in fact, the true legacy of Rosa Luxemburg lies waiting for its inheritors. And so the interrogation of the accumulation of defeat and rebellion can begin afresh. Such an undertaking, according to Raqs, may prove to be much more fruitful today than the exhaustion and

—

25—Luxemburg, Rosa, *The Accumulation of Capital*, 338.

26— Ibid., 398.

27— Luxemburg, Rosa, *Letters from Prison*, 67.

28— Ibid., 68-69.

surrender that result from the perpetual and sterile analysis of capitalism itself:

— We have looked too long to find the face of Capital. We thought we could turn a mirror to Medusa’s head, but the mirror became our mask and we found Medusa’s image infecting our vision. Like birds with mirrors, we have fought with our own reflection. We fought images with images, and we are like exhausted birds who have succumbed to the hardness of the surface that they were railing against.

— So how do you stop being imprisoned by this mirror? How do we stop analysis from turning into fatalism and then fatally wounding us?

— You might allow yourself to be surprised by what the world might become.<sup>29</sup>

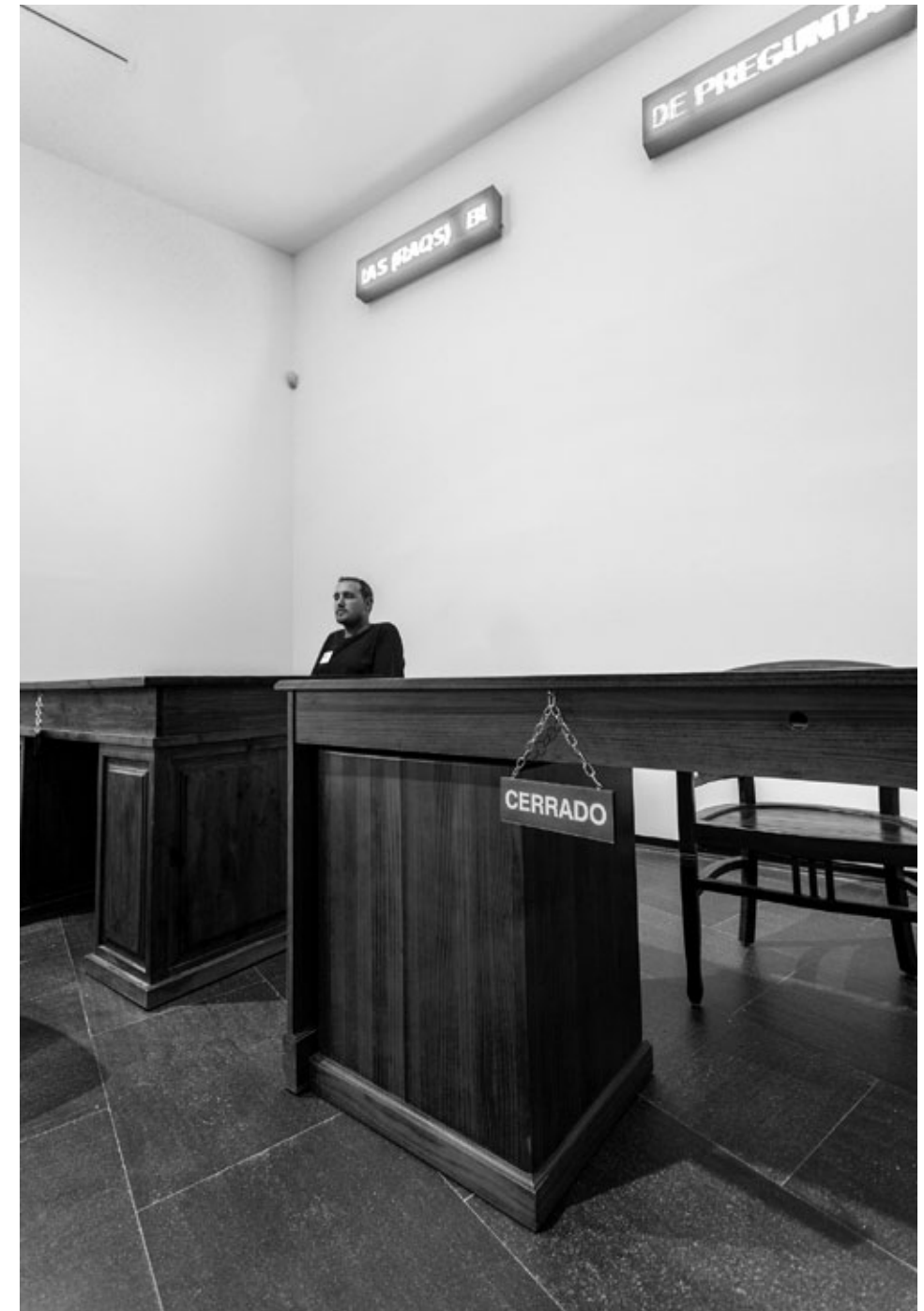
Surely, such a horizon of possibilities does not spring from mourning the corpse, nor does it emerge from the emulation of specific political historical choices of the past, or fidelity to specific dead words and tactics. Rather, it arises in the attempt to hold on to a relationship with an ever-surprising world where the revolution, rather than being a slogan or a theoretical object, merely *is*.

Because, against the mechanical logic of history, “victories will spring from [...] defeat.”<sup>30</sup>

Because, in the midst of barbarism, every layer of time and thinking needs to co(i)nspire, reverberate and accumulate, as if they were forming the canopy of dead leaves that constitutes the fertile biomass of the forest floor. It is in the depths of that immense herbarium of undergrowth that *The Capital of Accumulation* finds its moisture, its sustenance and its seeds.

29— Raqs Media Collective, “Script from Protagonist” in *The Capital of Accumulation*, *op. cit.*, p. 65.

30— Luxemburg, Rosa, “Order Prevails in Berlin.”



**Raqs Media Collective.** *Bufete de RAQS y FAQs—The Bureau of RAQS and FAQs*, 2014. Vista de la exposición *Es posible porque es posible* en el CA2M, 2014—Exhibition view *It's Possible Because It's Possible* at CA2M, 2014

**RAQS MEDIA COLLECTIVE. ESTÁ ESCRITO PORQUE ESTÁ ESCRITO** se terminó de imprimir y encuadernar el 1 de septiembre de 2014 en los talleres de BOCM. Para su composición se utilizó la familia tipográfica Linotype Centennial, diseñada por Adrian Frutiger. Impreso en papel offset Inasset 224 g y 100 g. El tiraje consta de 1 200 ejemplares.

---

**RAQS MEDIA COLLECTIVE. IT'S WRITTEN BECAUSE IT'S WRITTEN** was printed and bound in September 1, 2014 in BOCM. Typeset in Linotype Centennial, designed by Adrian Frutiger. Printed on 224 g and 100 g offset Inasset white paper. This edition is limited to 1 200 copies.

---

