



Programa de Artes Visuales 2013 — 01
Toda la memoria del mundo

Textos

Kenneth Goldsmith
Thomas Hirschhorn
Fabiola Iza
Kazys Varnelis

Exposición

Ariella Azoulay
Eusebio Bañuelos
Diego Berruecos
Guillaume Désanges
galería perdida
Thomas Hirschhorn
Leo Marz

Fabiola Iza
Curadora

|

Programa de Artes Visuales 2013 — 01
Toda la memoria del mundo

Publicación	Casa del Lago	Exposición	Universidad Nacional Autónoma de México
<u>Fabiola Iza</u> <u>Editora</u>	Julieta Giménez Cacho <u>Directora</u>	Ariella Azoulay Eusebio Bañuelos Diego Berruecos Guillaume Désanges galería perdida Thomas Hirschhorn Leo Marz <u>Artistas</u>	Dr. José Narro Robles Rector
Kenneth Goldsmith Thomas Hirschhorn Fabiola Iza Kazys Varnelis <u>Textos</u>	Rafael Sámano <u>Subdirector</u>	Fabiola Iza <u>Curadora</u>	Debo pedir aún el directorio actualizado
Fabiola Iza Marcela Torres Martínez <u>Traducción</u>	Víctor Palacios <u>Artes Visuales</u>	En exhibición de febrero a mayo, 2013 en Casa del Lago Juan José Arreola	
Nicolás Pradilla <u>Diseño gráfico</u>	David Zamorano <u>Desconozco cargo</u>		
Israel Galina / DN3 <u>Corrección de estilo</u>	Leticia Ramírez Alejandro Santiago <u>Museografía</u>		

Índice

I — 17/51

¿Cómo exhibir propaganda sin transformarla en un ready-made?

Fabiola Iza

How can propaganda be displayed without becoming a ready-made?

II — 65/77

¿Por qué apropiación?

Kenneth Goldsmith

Why Appropriation?

III — 89/93

¿Por qué es importante —hoy día— mostrar y mirar imágenes de cuerpos humanos destruidos?

Thomas Hirschhorn

Why is it important, today, to show and watch images of destroyed human bodies?

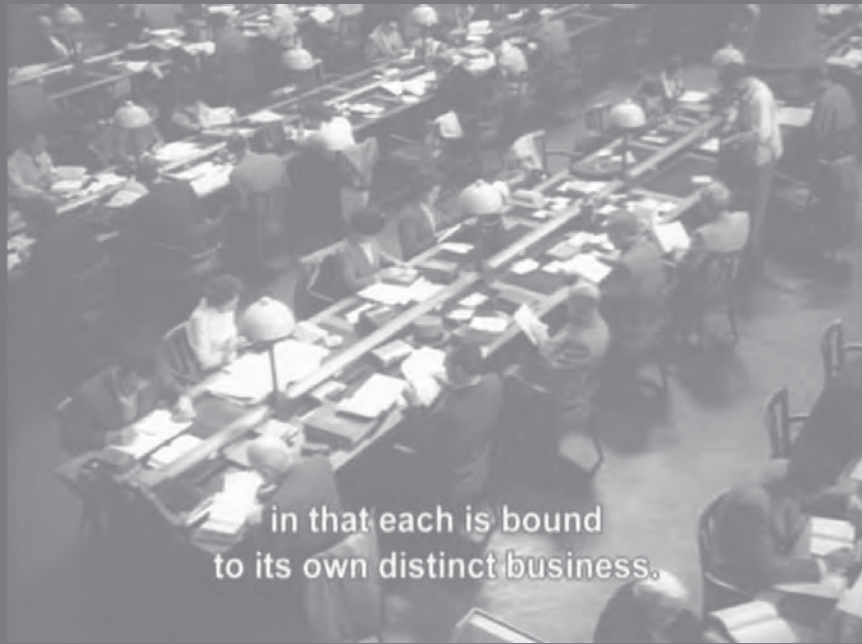
IV — 97/117

El significado de la cultura de la red

Kazys Varnelis

The Meaning of Network Culture





in that each is bound
to its own distinct business.

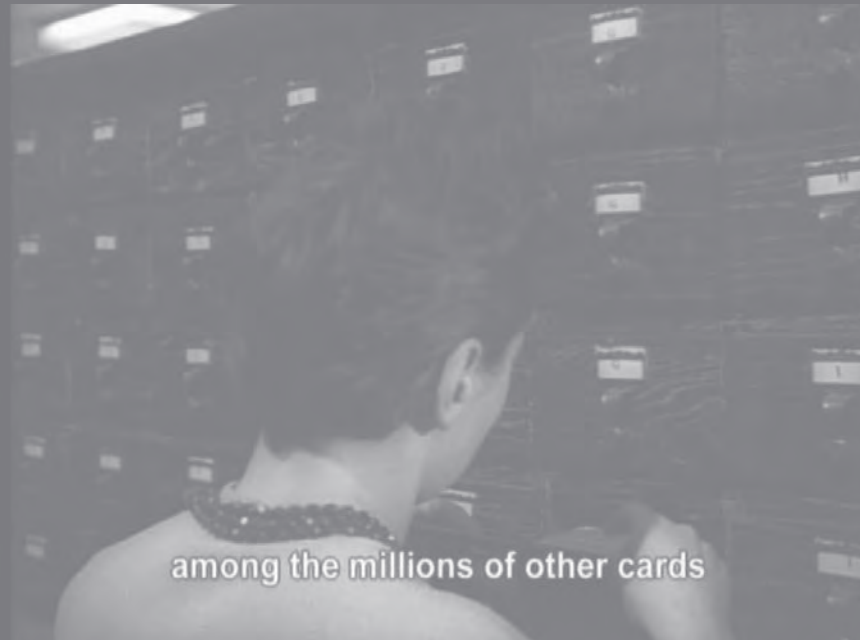


These huge Victor Hugo manuscripts?



¿Cómo exhibir propaganda sin transformarla en un *ready-made*?

Fabiola Iza



Como estrategia artística y lógica de producción, la apropiación tiene una tradición y genealogía propia. Declarada como tal en la década de los 80s —e impulsada por la reproducibilidad mecánica y la consecuente facilidad para copiar imágenes con absoluta fidelidad—, ésta buscaba cuestionar la noción de autoría, replanteando por igual el papel del espectador y lanzando un ataque contra el valor primordial de la creación artística a lo largo de la modernidad: la originalidad. Si bien, décadas después, el cuidado por tal valor es ya nulo, ¿cómo han transformado los cambios tecnológicos la práctica de la apropiación? La revolución digital y la posterior ‘cultura de la red’ han planteado de repente un escenario donde las posibilidades son infinitas y los gestos más radicales, potenciados por las múltiples herramientas proporcionadas por los avances tecnológicos, han sido completamente asimilados.

La posibilidad de copiar y pegar texto e imágenes, algo cercano a la técnica del *cut-up* que realizaba William Burroughs en los 60s y a las técnicas previas del montaje y collage, se convirtió en una realidad con el advenimiento de la revolución digital. Pronto, la apropiación devino una acción cotidiana. Ahora, con la maduración del internet y la telefonía móvil —sumada a la ya existente posibilidad de apropiarse de materiales—, convertirnos en productores de imágenes, sonidos y textos es asequible para cualquiera que posea un aparato con conexión a internet. Estos rasgos, identificados por Kazys Varnelis como ‘cultura de la red’, se distinguen entonces de la cultura digital por la capacidad de conexión, la cual posibilita como nunca antes el flujo y diseminación de la información. Por tanto, la cultura de la red se define por “la superposición simultánea del espacio real y virtual, los nuevos medios de participación, preocupaciones sobre las virtudes de la movilización contra la deliberación en la esfera en red de lo

público y los debates emergentes sobre la naturaleza del acceso”.¹ Por tanto, ésta es un fenómeno histórico, producto del desarrollo de una nueva condición social, que afecta la esfera pública, la organización general del mundo y —sobre todo— nuestra subjetividad. En resumen, la cultura de la red ha transformado radicalmente la manera de aproximarnos y relacionarnos con lo que nos rodea.

Toda la memoria del mundo, exposición mostrada en Casa del Lago de febrero a mayo de 2013, buscó explorar cómo han afectado estos cambios a la producción cultural y, particularmente, a la artística. Partiendo de la reutilización y resignificación de imágenes y productos culturales, rasgo fundamental de las obras reunidas, la exposición identificó el giro que caracteriza a gran parte de la producción artística actual, principalmente la que responde a los cambios introducidos por la revolución digital y la cultura de la red. Seleccionar, en lugar de crear, se ha convertido entonces en la lógica operativa y de producción. Esto da pie a repensar la figura del artista como alguien que toma artefactos ya existentes y los manipula, cuya destreza o ‘genio’² radica en organizar, distribuir y diseminar información.

Tales formas de manipulación pueden entenderse como un reflejo de la lógica existente en el ámbito digital: la movilidad de un archivo es casi infinita. Éstos se pueden copiar, cortar, pegar, duplicar, cambiar de ubicación, etc. Pero, aunque acentuada y potenciada por la revolución tecnológica de nuestros días, esta lógica operativa constituye una larga tradición dentro del ámbito cultural, una donde la figura del artista —o del historiador, el filósofo, el escritor, o el cineasta— se entiende como la de un editor que va tomando, *seleccionando*, retazos de otras obras. Georges Didi-Huberman comenta que “podríamos ver de manera legítima el *Atlas* de Aby Warburg como una herramienta para reunir o para ‘*samplear*’, por medio de imágenes interpuestas, el gran caos de la historia.”³ Por su parte, el *Libro de los Pasajes* de Walter Benjamin está formado por un gran

número de citas, pasajes y extractos tomados de otros autores. En el libro *Uncreative Writing*, Kenneth Goldsmith enfatiza en la importancia de Benjamin pues, tal como quedó la obra, inacabada, anticipa los modos en que se consumiría la información:

En muchas maneras, la forma en la que leemos el *Libro de los pasajes* apunta a la forma en la que hemos aprendido a usar la red: hipervinculando de un lugar a otro, navegando a través de su inmensidad; cómo nos hemos convertido en *flanêurs* virtuales, *surfeando* casualmente de un lugar a otro, hemos aprendido a manejar y cosechar información sin sentir la necesidad de leer la red linealmente, etc.

La hipervinculación ha propiciado a la vez una lectura no lineal y superficial —los ojos pasan por grandes cantidades de texto buscando lo que realmente nos atraiga o ataña. En palabras de la crítica de arte Claire Bishop, “lo digital es, a un nivel profundo, la condición que da forma —incluso la paradoja de estructuración— que determina las decisiones artísticas para trabajar con ciertos formatos y medios [...] Preguntas por la originalidad y la autoría no son ya el punto; por el contrario, el énfasis está puesto en la recontextualización significativa de artefactos existentes”.⁴

La gran importancia de Benjamin radica también en su atinadas reflexiones sobre cómo responde el arte a los medios de producción de su época (por ejemplo, con la llegada de su reproducibilidad mecánica, la obra de arte perdió finalmente su carácter ritual⁵), lo que afecta asimismo nuestra relación con las ideas detrás de sí. La cultura de la red es el momento donde esto se ha vuelto particularmente tangible: “... nuestra relación con las ideas ha cambiado por el internet. El internet ha alterado cómo nos relacionamos con las ideas —cómo las descubrimos, cómo las distribuimos, cómo circulan a través de la sociedad, cómo son escondidas o reveladas.”⁶ Si bien sólo una de las obras mostradas en la exposición tiene un soporte digital, las demás, a pesar de existir en medios analógicos, reflexionan sobre el amplio impacto que tiene la revolución tecnológica que atravesamos.

Toute la mémoire du monde,⁷ ensayo visual realizado en 1956 por Alain Resnais, el cual sigue el proceso cabal al que se sometía un material impreso al entrar a la Biblioteca Nacional de Francia, sirvió como inspiración para la exposición y

1 Kazys Varnelis, “Conclusion: The Meaning of Network Culture” en Varnelis, ed., *Networked Publics* (Cambridge: The MIT Press, 2008), p. 145, texto que se reproduce aquí en las páginas ???-???

2 La obsolescencia de la idea del genio fue brevemente esbozada por Walter Benjamin en el ensayo La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica donde argumenta que las nuevas formas de producción de la obra de arte, que la liberan de su fabricación manual (tal como la fotografía y el cine) “hacen de lado un número de conceptos anticuados, tales como creatividad y genio”. (Walter Benjamin, “The work of art in the age of mechanical reproduction” en *Illuminations* (Nueva York: Schocken Books, 2007), p. 218.) Recientemente, la idea de la creación donde la originalidad es un valor nulo ha sido planteada y ampliamente estudiada por la teórica literaria Marjorie Perloff bajo el término *genio no original*. Kenneth Goldsmith retoma esta idea dentro de las prácticas de creación literaria que propone, entre ellas, la escritura no creativa. En el texto “¿Por qué apropiación?”, reproducido a continuación, Goldsmith ejemplifica esta teoría a través de algunos de sus trabajos.

3 Georges Didi-Huberman citado en Ariella Azoulay, “Archive : Political Concepts : Issue 1” <http://www.politicalconcepts.org/issue1/archive/>, consultado el 09/11/2013. Para el texto completo ver Georges Didi-Huberman, “Sampling Chaos”, *Études Photographiques*, 27 (mayo 2011), p. 49

4 Claire Bishop, “Digital Divide”, *ArtForum* (septiembre 2012), 436.

5 Benjamin, pp. 218-220. Quizás el mejor ejemplo para esta aseveración es el cuerpo de obra de Andy Warhol.

6 Ed Halter, “The Centaur and the Hummingbird” [El centauro y el colibrí], <http://archive.rhizome.org/free/>, consultado el 30/07/2013.

7 *Toute la mémoire du monde*, Francia, 1956. Dir. Alain Resnais, 21’, blanco y negro, audio.



Région de Tulkarem. Femmes et enfants faisant partie d'un transfert de 1100 personnes quittant la zone juive pour gagner la zone arabe, sous les auspices du CICR.
V-P-PS-N-0-4-2679

No había nada accidental en que el fotógrafo capturara una hilera de mujeres y niños con su cámara — esto era natural para la comunidad de exiliados de Tantara a Fureidis unas pocas semanas antes y para los deportados de Tul Karem el día en que la fotografía fue tomada. Los hombres —“en edad de reclutamiento”—, fueron detenidos y se transfirieron a campos de prisioneros, y más de un centenar de ellos (los historiadores debaten el número exacto) fueron masacrados. A varios fotógrafos se les permitió venir y documentar la “transferencia voluntaria” de estos miles de mujeres, bajo los auspicios de la Cruz Roja, que incluso suministró los autobuses para transportarlas la mayor parte del camino. A pesar de la ayuda que recibieron las mujeres, uno de los funcionarios de la Cruz Roja que realizó una descripción neutra de su providencia, no pudo abstenerse de reflejar su desesperación mientras marchaban el kilómetro y medio de distancia a la frontera.

¿Y qué hay de todos aquellos que no habían podido llevar una carga tan pesada en su cabezas? E incluso si se las hubieran ingeniado para meter un mundo en ese saco, ¿eso les bastaría para saciar sus necesidades básicas una vez que llegaran a su campamento? Y sus pies desnudos — ¿sería posible, en todo caso, que pudiesen meterlos en agua caliente para relajarlos de la agotadora marcha? Y si una de las chicas se echara a llorar, ¿se le permitiría detener el avance de la caravana para ser atendida y recibir apoyo y atención? ¿Qué niño no iba a llorar, primero habiendo sido desalojado de su casa después de que su padre fue arrebatado y desapareció repentinamente, y ahora visto obligado a marchar —tal como un adulto— la distancia de un kilómetro y medio hacia lo desconocido? ¿Volverá a ver alguna vez a su padre? ¿Cómo podrá entender la desaparición de todos los hombres de la comunidad? ¿Alguien les dará explicaciones? ¿O la cuestión era superflua?

de él se tomó el título. A lo largo de sus escenas se observa la llegada de mensajeros cargando bolsas con periódicos y demás impresos, a las personas que los reciben y envían a distintos departamentos, la distribución interna, el registro de entrada, la elaboración de fichas de identificación asignadas a cada ejemplar y su posterior clasificación e indexación. Los métodos de organización son revelados también: “para inventariar la masa de nuestros conocimientos, se ha debido recurrir a palabras clave”, dice el narrador mientras se observa a cuadro un gabinete cuyos cajones están rotulados con una palabra. En ellos se guardan las tarjetas que contienen a la misma, presagiando así la aparición de etiquetas (*tags*) del mundo virtual, las cuales permiten una búsqueda expandida dentro de ese basto e infinito espacio.

Pero no son sólo la organización y el almacenamiento lo que interesa al filme, el consumo de estos materiales ocupa buena parte del mismo. En 1956, albergando ya unos tres millones de volúmenes por siglo, la construcción de la ahora antigua Biblioteca Nacional de Francia continuaba en ambas direcciones, hacia el cielo y hacia el subsuelo. Todo ello con la finalidad de dar cabida a la incesante cantidad de materiales que se sumasen a su acervo. Pero la incapacidad física de contenerles y su conservación material no eran las únicas amenazas que les aquejaban; la imposibilidad de consumirlos también. “Sin catálogo, esta fortaleza no sería mas que un país sin rumbo”,⁸ y de manera sintomática, el guión e imágenes del filme enfatizan la producción y almacenamiento excesivos de lo que probablemente estará condenado al olvido. “Hay que vencer a la destrucción”,⁹ continúa el narrador.

Actualmente, con los poderosos motores de búsqueda de internet y la posibilidad de etiquetar información en línea, al igual que archivos en cualquier computadora, la información —aún en volúmenes inimaginables—, parece estar más a la mano que nunca antes. Pero ¿es real tal promesa de democratización, distribución y acceso? Aunque la propia idea de seleccionar refiere a un mundo donde la información circula libremente, ¿qué sucede cuando aquello que se desea seleccionar está ausente, cuando aquello que se desea poseer y consultar está controlado y es, por tanto, inaccesible, inmostrable? Ante esta problemática, los artistas convocados en *Toda la memoria del mundo* han desplegado formas de investigación cada vez más complejas y que luchan quizá contra lo que el filósofo francés Jacques Derrida identificó como la *pulsión de muerte* del archivo,¹⁰ esto es, la tendencia de autodestrucción de lo archivado.

8 Voz en off de *Toute la mémoire du monde*

9 Voz en off de *Toute la mémoire du monde*

10 Jacques Derrida, *Archive Fever* (Chicago: The University of Chicago Press, 1995).

Durante ya varios años, la académica, curadora y documentalista Ariella Azoulay ha llevado a cabo una investigación cuyo objetivo es reconstruir el régimen israelí a través de la fotografía. Con este interés acudió al Comité Internacional de la Cruz Roja¹¹, en Ginebra, Suiza, para consultar su archivo correspondiente al período comprendido entre 1947 y 1950, esto es, la transformación de Palestina en Israel. A pesar de que el acceso para consultar el archivo le fue concedido, pues es un archivo ‘público’, la posibilidad de mostrar tales imágenes y asociarlas con comentarios propios —una interpretación diferente— le fue negada.

Unshowable Photographs/Different Ways Not To Say Deportation es una serie de collages de dibujo y texto en los que Azoulay plasmó lo que recordaba de las fotografías como una forma de eludir la prohibición del CICR. Los collages se dividen en cuatro paneles: *Una introducción a las diferentes maneras para no decir deportación, Evacuación “voluntaria” (Tantura–Fureidis–Transjordania), Evacuación de una “zona judía” a una “zona árabe” (Ramla– Ramallah) y La evacuación de los “heridos y enfermos” (Tel Aviv–Jaffa)*. Sin representar una mera denuncia, la obra cuestiona también la vocación del archivo y presenta una lectura mucho más compleja del mismo, sin limitarlo a “la oposición entre guardar y desechar, preservar y cancelar.”¹²

Además de respetar el pie de foto escrito y asignado por el CICR, cuya intención es transmitir una descripción ‘neutral’, Azoulay añade un comentario contrastante y alejado de la jerga oficial utilizada por las organizaciones internacionales. En el primero de los paneles, que sirve a manera de introducción a las imágenes, reflexiona entorno a esta situación de control y que apunta al creciente debate entorno al acceso:

Se sabe que algunas fotografías han existido pero por alguna razón se han vuelto inaccesibles. Otras fotografías pueden ser accesibles, pero inmostrables —es decir, que quienes tienen acceso a las fotografías pueden verlas sin que se les permita mostrarlas a los demás, en público. En estos casos, las fotografías se encuentran “desaparecidas”, creando un agujero en nuestra capacidad para reconstruir aquello de lo que nosotros mismos somos parte. Este hecho no debe ser ni ignorado ni olvidado, sino que debe ser más estudiado y elaborado.

El gesto de Azoulay es entonces una forma de resistencia, una lucha contra la violencia constitutiva que implica la restricción de acceso a un archivo cuyo carácter

es público, entendiendo que tal virtud pública responde a que trata de la vida de muchas personas y su historia. ¿Quién controla entonces la información y cuáles serán las nuevas formas de producción de imágenes y la mediación a través de ellas? Si una de las características fundamentales de la cultura de la red es el debate sobre la naturaleza del acceso, las reflexiones de Azoulay son de gran utilidad para pensar entorno a ello. Continúa:

Al controlar la manera en que se describen las fotografías para el público, los centinelas del archivo parecen estar autorizados para denegar a los ciudadanos el derecho de leer libremente su historia, mostrarla a los demás, reinterpretarla, compartirla, e imaginar un futuro distinto. Con este abuso de poder, el archivo traiciona su propia vocación como institución pública y como un depósito de documentos que le pertenece al público, por el simple hecho de que tales documentos refieren a la vida e historia de muchos.

El título de la obra enfatiza las distintas maneras a través de las cuales se puede manipular la lectura de un acontecimiento, pues la terminología militar empleada para describir las escenas evita sistemáticamente el uso de la palabra ‘deportación’. Repatriación, relocalización, transferencia son algunos de los términos que le sustituyen. No obstante, la violencia que ejerce el lenguaje se suma por igual a la de la imagen, pues el archivo está conformado por cientos de fotografías que aparentemente evitaron ser tomadas en los lugares donde acontecieron eventos catastróficos durante dicho período. La violencia se encuentra inscrita en el acto fotográfico.¹³ *Unshowable Photographs/Different Ways Not To Say Deportation* es un intento por reconstruir lo que fue omitido en las imágenes, abogando por la existencia de determinadas fotografías, aún siendo éstas inaccesibles o inmostrables.

El reclamo por una lectura y escritura no hegemónica de la historia, así como por su interpretación, es uno de los principios de *El gran libro de oro*, obra de Eusebio Bañuelos. Ésta se plantea como un viaje a través de Egipto a partir de la apropiación de imágenes que circulan en la red y se construye gracias a un sofisticado proceso de edición que va tejiendo distintas narrativas y contranarrativas que escapan al discurso hegemónico y estructuras lineales.

Bañuelos personifica quizás la descripción que da Kenneth Goldsmith del escritor no creativo, uno que “navega constantemente la red en búsqueda de un nuevo lenguaje, el cursor tragando palabras de innumerables páginas como un encuentro furtivo”.¹⁴ Eusebio Bañuelos navega la red en búsqueda de resignificar “Egipto” como una construcción cultural. Reuniendo imágenes de todo tipo de fuentes —académicas, de construcción colectiva, foros de discusión, páginas co-

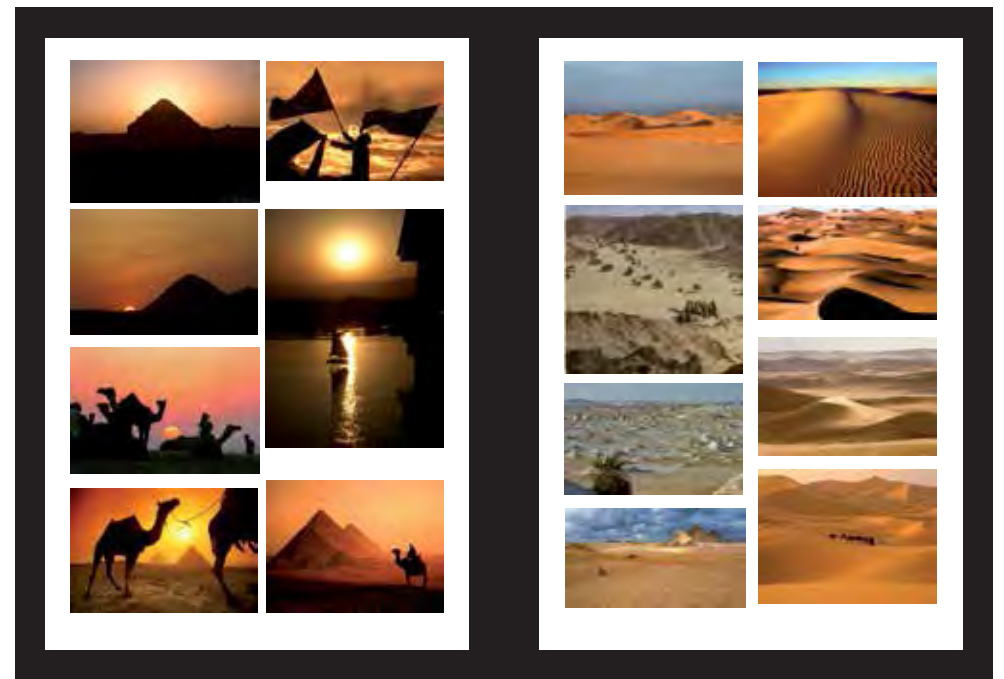
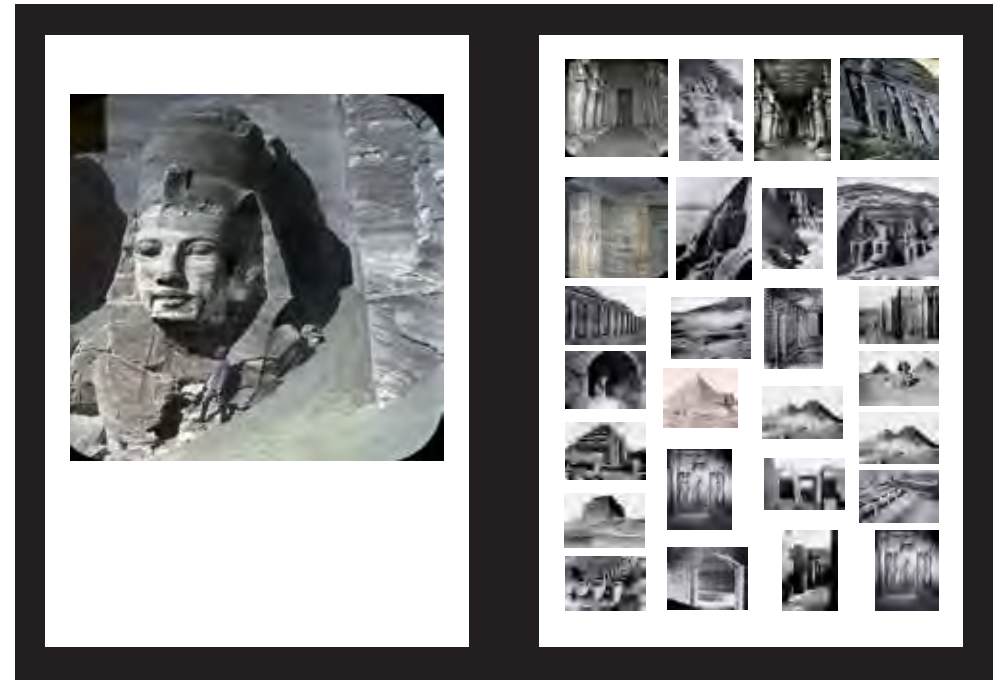
11 “El Comité Internacional de la Cruz Roja (CICR) es una organización imparcial, neutral e independiente, que tiene la misión exclusivamente humanitaria de proteger la vida y la dignidad de las víctimas de la guerra y de la violencia interna, así como de prestarles asistencia. [...] Procura, asimismo, prevenir el sufrimiento mediante la promoción y el fortalecimiento del derecho y de los principios humanitarios universales.” Comité Internacional de la Cruz Roja - Wikipedia, la enciclopedia libre, <http://es.wikipedia.org/wiki/CICR>, consultado el 25/01/2013.

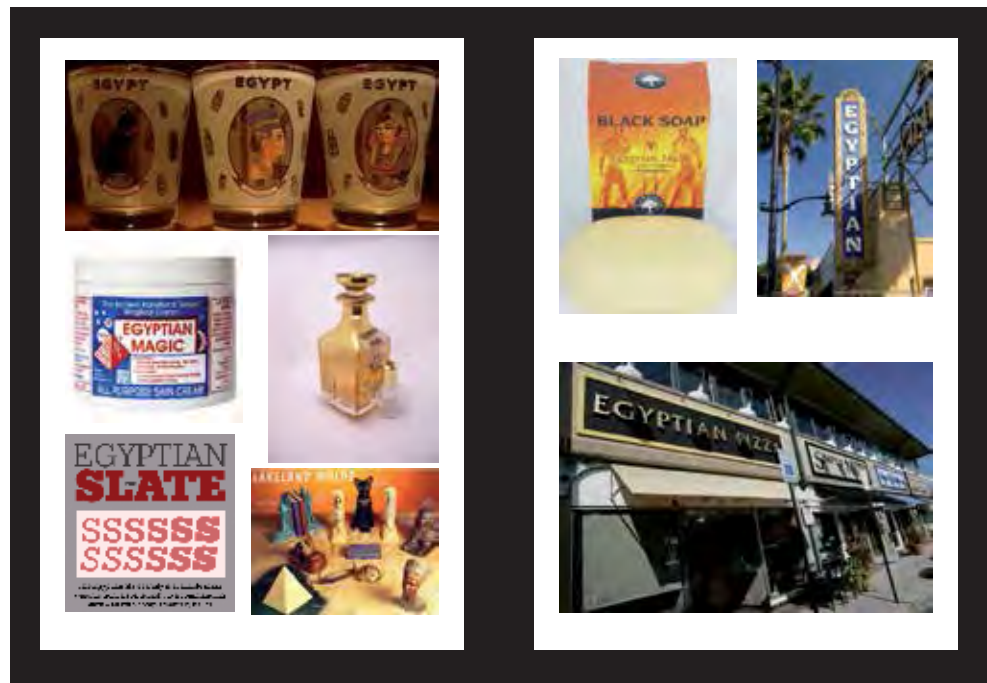
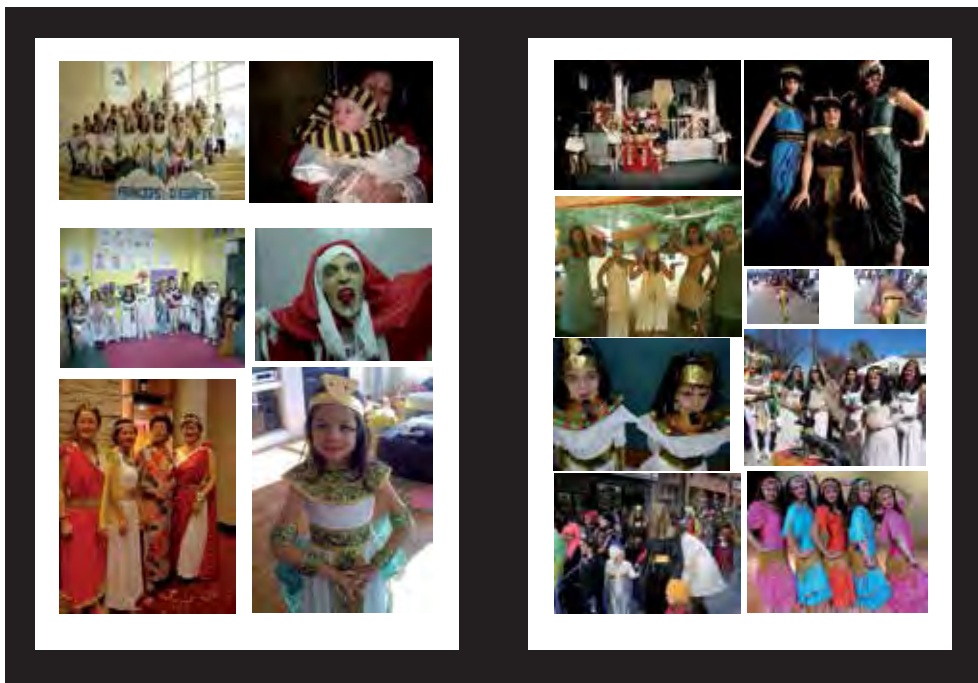
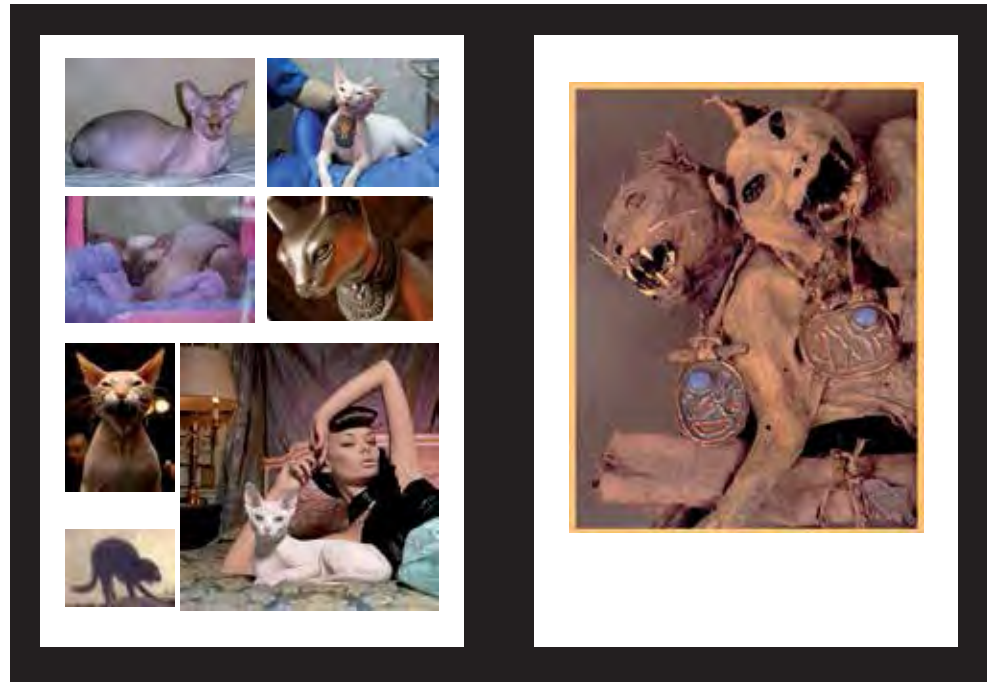
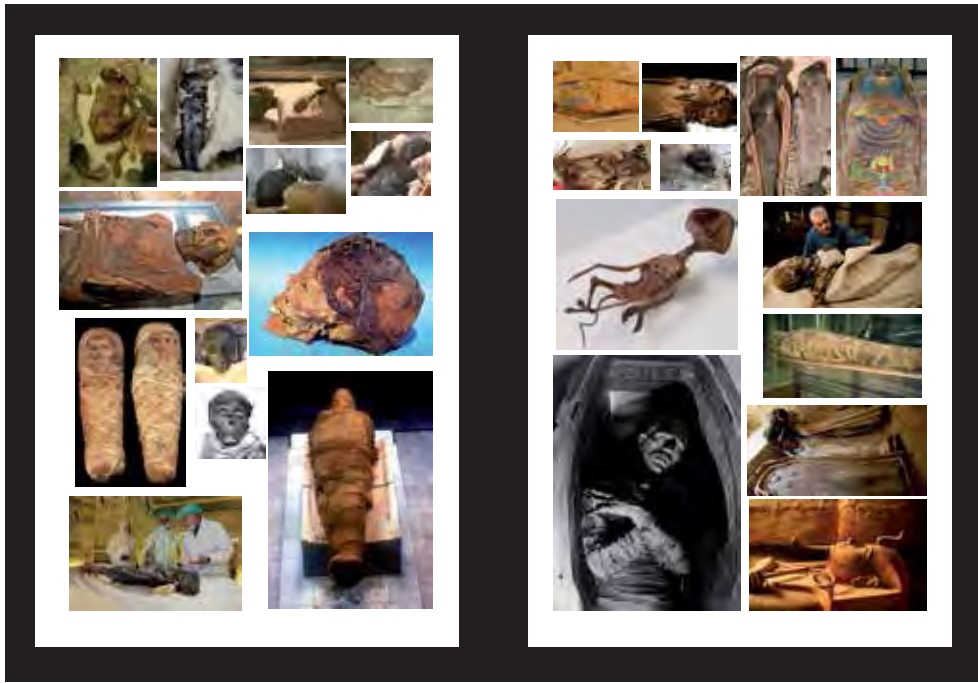
12 Ariella Azoulay, “Archive : Political Concepts : Issue 1” <http://www.politicalconcepts.org/issue1/archive/>, consultado el 09/11/2013.

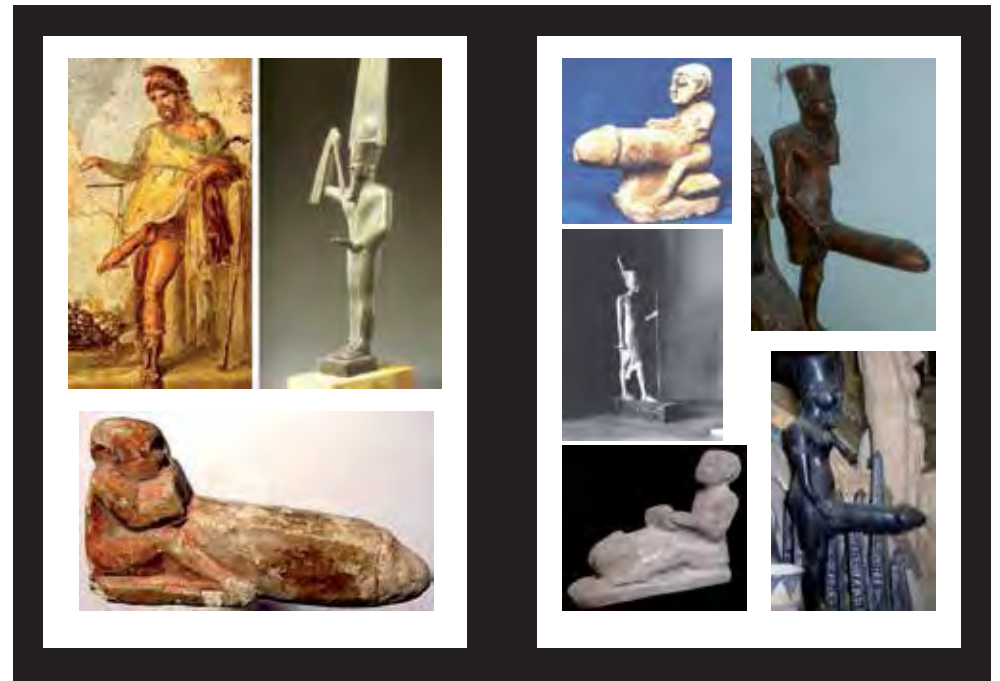
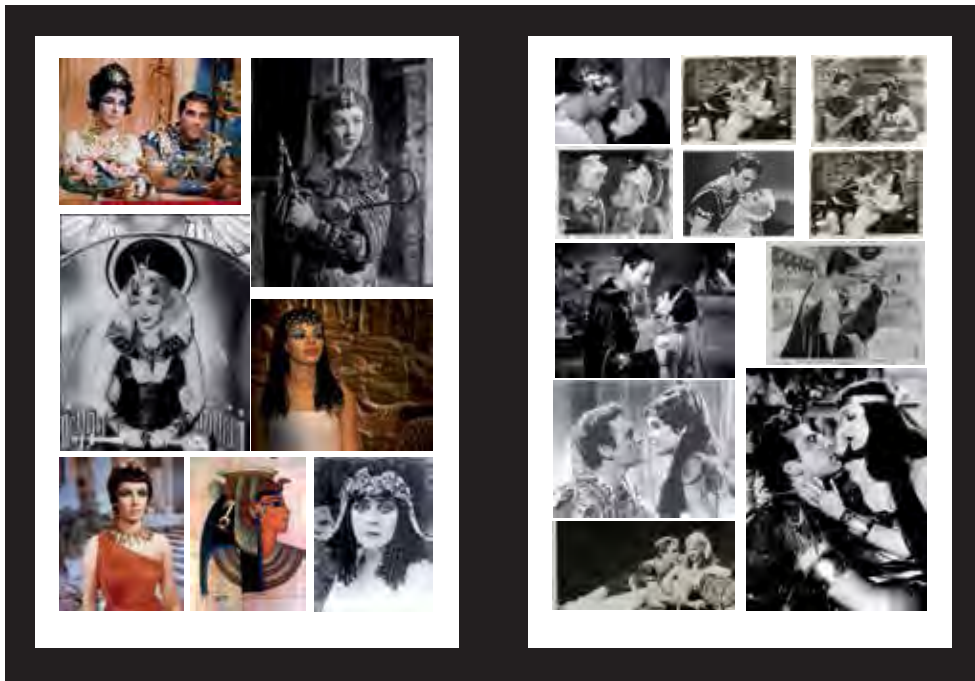
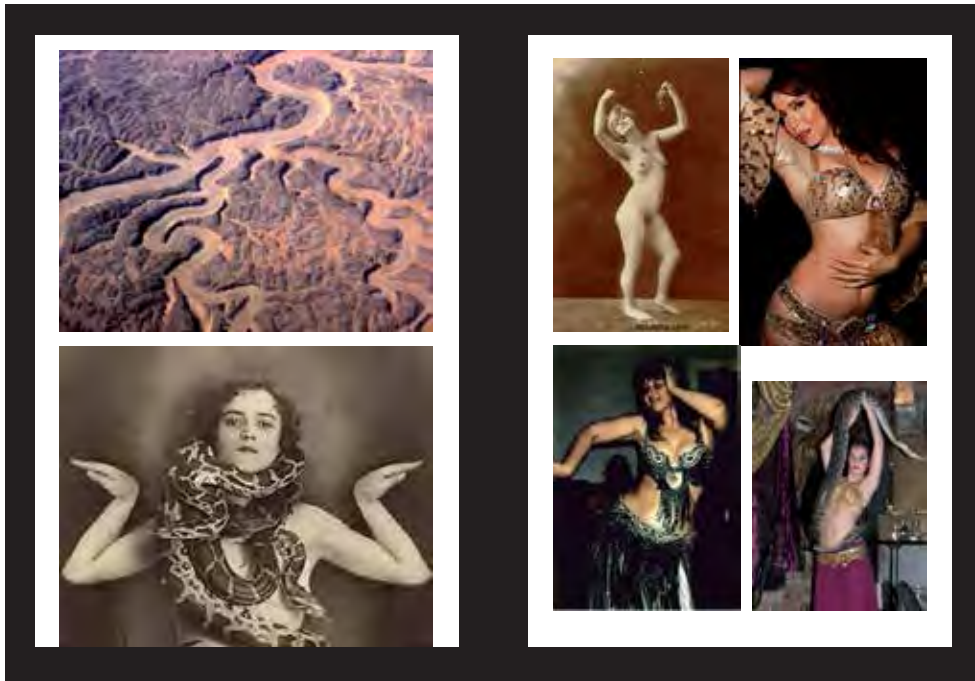
13 Para una descripción más amplia sobre el evento fotográfico y la distinción entre la fotografía como producto del acto de fotografiar y la fotografía como un evento de carácter particular ver Ariella Azoulay, *The Civil Contract of Photography* (New York: Zone Books, 2008).

14 Kenneth Goldsmith, *Uncreative Writing*, p. 32-33

Eusebio Baruelos, *El gran libro de oro*, 2010-2012 (detalle)







merciales, sitios pornográficos, y un largo etcétera— *El gran libro de oro* genera una lectura rizomática de la historia de ese país y da un fuerte peso al carácter visual para la construcción de la misma.

La elección del formato no es gratuita y, como su título lo señala, el libro, formato utilizado por excelencia para almacenar y transmitir conocimiento, adquiere en este caso la forma de una constelación, según explicada por Walter Benjamin: “no es lo pasado lo que echa luz sobre lo presente, o que lo presente eche luz sobre lo pasado; por contrario, lo que ha sido se fusiona en un destello con el ahora para formar una constelación.”¹⁵ Pasado y presente se fusionan en el ahora para generar sentido. Así, Egipto es construido y creado por las relaciones que Bañuelos teje a través de su selección, relaciones que son determinadas por sus propios conocimientos, experiencias y recuerdos.

El deseo por apropiarse de imágenes y proponer nuevas construcciones históricas es quizás uno de los efectos de la idea de que algo jamás puede ser —enteramente— propiedad privada. “Las cosas que viven a través del tiempo no pueden, en cualquier sentido inequívoco, pasar a posesión de alguien”,¹⁶ y es la demanda que parecen hacer la mayoría de las obras de *Toda la memoria del mundo*. El derecho a reutilizar y resignificar lo ya existente lleva a plantear el derecho a reclamar un nuevo concepto de archivo, uno que se consulta y se rehace constantemente.

En la misma sala donde se exhibieron las obras de Eusebio Bañuelos y Ariella Azoulay se mostró la serie fotográfica *La solución somos todos*, la cual forma parte del extenso proyecto *PRI: Genealogía de un partido*, emprendido por Diego Berruecos desde 2006 hasta la fecha; una vasta compilación de imágenes relacionadas con el partido político que gobernó a México durante más de setenta años y que en 2013 regresó al poder. *La solución somos todos*, lema de campaña del entonces candidato José López Portillo, es una selección de momentos que retratan tanto su campaña presidencial como candidato único en las elecciones de 1976 al igual que parte de su sexenio.

Aún siendo formado como fotógrafo, mas que crear imágenes, el proceso de trabajo de Berruecos consiste en obtenerlas mediante la búsqueda e investigación en diferentes archivos, bibliotecas y hemerotecas de consulta pública -en

15 Walter Benjamin citado en Kenneth Goldsmith, *Uncreative Writing*, p.116

16 Jan Verwoert, Jan Verwoert, “Apropos appropriation: Why stealing images today feels different” [A propósito de la apropiación: porqué robar imágenes hoy se siente diferente], <http://www.artandresearch.org.uk/v1n2/verwoert.html>, consultado el 15/10/2013.









este caso el Archivo General de la Nación ¹⁷- y presentarlas posteriormente bajo distintas agrupaciones.

Las categorías que crea son en ocasiones definidas por criterios históricos, cronológicos, y en otras tantas conceptuales. Si bien la manipulación que hace a las imágenes es nula, el resultado de las agrupaciones escapa la objetividad —y abandona su carácter de mero registro— al detonar relaciones ignoradas previamente. Una vez fuera de contexto, éstas dan cuenta de la importancia de la imagen en el estudio de los discursos históricos y políticos: a partir de la acumulación, Berruecos devela la retórica gestual empleada en la institución del poder. Asimismo, éstas dan testimonio de la política mexicana como espectáculo (basta mirar los eventos retratados en las imágenes y la proliferación de pancartas y eslóganes), lejos de la promesa implícita en el homónimo lema presidencial. En conjunto, y gracias a las atinadas clasificaciones a las que han sido sujetas, las imágenes elegidas por Berruecos adquieren un enorme potencial crítico. Su carácter es indéxico, su objetivo no es anecdótico ni ilustrativo sino que dan cuenta de una presencia, de un fenómeno. La selección de artistas da cuenta de un fenómeno creciente dentro de la producción cultural: la frontera que dividía el trabajo de artistas, curadores e investigadores se ha vuelto borrosa dado que, frente a la sobreabundancia de información, su consumo y fácil reproducción dentro del mundo digital, utilizan metodologías de trabajo e investigación muy similares entre sí.

Bajo este tenor aparece la obra del curador francés Guillaume Désanges, *For several years, without making any real collection, I put aside some pictures that I find by chance. These are neither art works nor direct references to some artistic practices, but they have the same formal qualities as the art that I love* [Durante varios años, sin hacer realmente una colección, he apartado algunas fotos que encuentro por casualidad. No son obras de arte ni referencias directas a ciertas prácticas artísticas, pero tienen las mismas cualidades formales que el arte que me encanta], una colección de imágenes encontradas de manera azarosa principalmente en periódicos impresos.

El primer panel perteneciente a esta colección es particularmente impactante a nivel visual. A la izquierda aparece el recorte de un auto en el que han sido clavadas cinco hachas (el pie de foto lee: “El 27 de septiembre, el coche de un empresario fue descubierto en Burgas perforado con varias hachas abandonadas sobre la carrocería. ¿Vandalismo o advertencia? La policía investiga aún.”); la violencia transmitida en la imagen parece hacer un guiño a algunas de las grandes instalaciones de Thomas Hirschhorn. Al centro aparece una prueba de impresión enviada por fax que ha quedado completamente negra —referencia clara al *Cuadrado negro* de Kazimir Malevich— y a la derecha aparece



Le nouveau supercalculateur Tera-10 du CEA peut effectuer 10 000 milliards d'opérations à la seconde (10 téraops), il se hisse au cinquième rang mondial. csa

17

“El Archivo General de la Nación es el órgano rector de la archivística nacional que debe custodiar, ordenar, describir y conservar los documentos que conforman su acervo, con el fin de facilitar y promover la consulta y aprovechamiento público. [...] En una democracia los documentos públicos pertenecen a los ciudadanos. En el AGN somos responsables de preservar y difundir el patrimonio documental que heredamos de nuestros antepasados para los mexicanos del presente y del futuro.” Archivo General de la Nación, <http://www.agn.gob.mx/menuprincipal/quienesomos/que.html>, consultado el 03/01/2014.

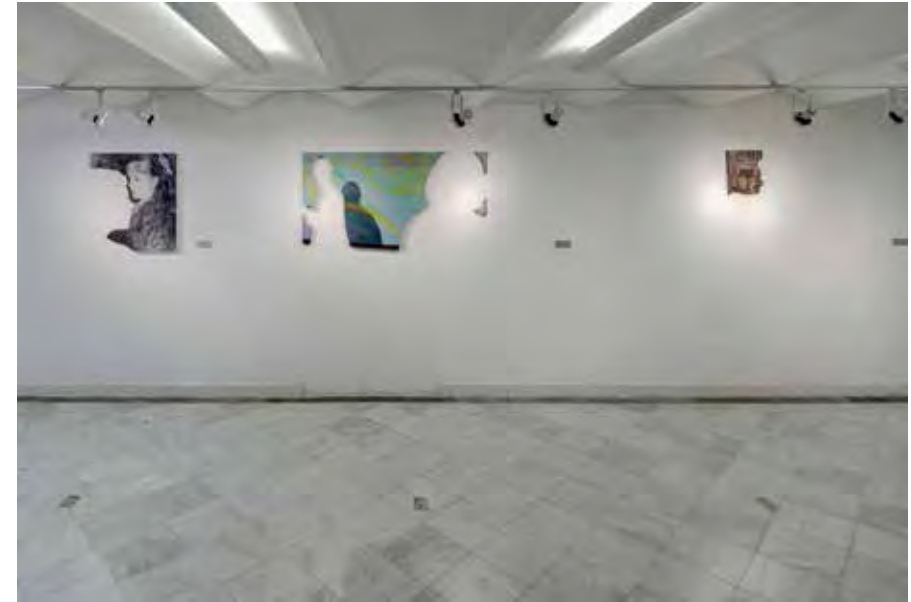


la imagen de un bosque devastado por alguna causa desconocida. Al leer la leyenda de la fotografía se descubre que es en realidad la imagen de los alrededores de una fábrica de bolsas de plástico que ha explotado, y que recuerda a una popular escena de la película norteamericana *American Beauty*.¹⁸

El parecido de las imágenes a distintas prácticas artísticas es notable, no obstante queda en el espectador la decisión de asignar o no una identificación concreta. Para Désanges, esta colección es “una especie de arte inconsciente”, o algo sobre lo que él proyecta su mirada artística. Escenas de represión de manifestantes, un lobo que se asoma de una caja metálica, sillas encimadas en un salón de clases, el colapso de un edificio, una fila de policías, el *still* del video de una orgía, entre otros, conforman el repertorio de esta colección.

Por sencilla que pueda parecer la operación llevada a cabo por Désanges, ésta es sintomática de una de las formas de apropiación que acontecen en las prácticas actuales: la apropiación como una forma de generar afecto y mantener algo vivo, propiciando su circulación. En este caso, es el imaginario visual del arte contemporáneo lo que activa estas imágenes.

Bajo el afiche de Désanges, y a lo largo de dos muros de la sala de exhibición se colocó un papel tapiz, derivado del proyecto *Matryoshka*, llevado a



cabo en 2009 por el colectivo galería perdida, en el cual el proceso escultórico de una pieza fue transformado en un proceso curatorial. Siguiendo el modelo de las muñecas rusas, una serie de paneles con obra de un gran número de artistas invitados dio lugar a la propia escultura. Las acciones de ensamblar, esculpir y tallar fueron reemplazadas por la acción de elegir y, en cierta forma, la escultura se iba armando al “absorber” y hacer propias las demás piezas. El papel tapiz colocado en la sala de Casa del Lago utilizó el mismo patrón de diseño utilizado en el proyecto original, por lo que el acto de absorción continuó y se expandió hasta afectar las piezas ahí colocadas.

En la misma sala se incluyeron tres pinturas de Leo Marz, pertenecientes a la serie *Pintura(s) del Cine*. Las pinturas surgen de la captura de un fotograma de las películas que les dan nombre y hacen referencia a la vez a una pintura que forma parte de la escena original. El espacio que ocupaban actores y otros objetos ha sido convertido en espacio vacío —abierto— y el resto, perteneciente a la pintura, es plasmado por Marz. No obstante, la pintura que él realiza no es una copia sino que pretende capturar el fragmento de la película, no imitar las obras de arte, pensando la duración en la simultaneidad de la materia y la memoria.

Como el título señala, el punto de partida de la serie es *Historia(s) del Cine*, proyecto cinematográfico de Jean-Luc Godard que examina la historia y el concepto de cine en el siglo XX. Marz parte de la desarticulación que interesa a Godard en el falso-*raccord*, esto es, cuando el encadenamiento de las imágenes en movimiento pierde su aparente naturalidad y genera una asociación de imágenes distinta. Al igual que Godard, en esta serie Marz enfatiza la potencia de la edición o el montaje para generar nuevas asociaciones, nuevos productos y

18

El interés de Désanges por la figura de la bolsa de plástico se refleja en la exposición *Unsustainable Art (A History of plastic bags in the nineties)*, S.M.A.K., Stedelijk Museum voor Actuele Kunst (Gante, Bélgica), 2009. Ver más en: <http://guillaumedesanges.com/spip.php?article2>

evidenciar significados antes ocultos.

El deseo de poseer queda manifiesto a través de las obras que conforman *Toda la memoria del mundo*. Para ello es necesario preguntar qué es lo que en realidad significa poseer, cuestionamiento en suma oportuno en un momento en el cual las batallas por derechos de autor, copyright y el antagonismo entre pensar los materiales culturales como propiedad o como algo compartido generan una discusión recurrente.

Regresando a Walter Benjamin, en el texto “Unpacking my library” [Desempacando mi biblioteca], publicado en 1931, se adentraba en la complejidad de la idea de propiedad cuando ésta refiere a materiales culturales. ¿Influye la relación que se tiene con un objeto en la apropiación? “Naturalmente, su existencia [la del coleccionista] está ligada por igual a muchas otras cosas: a una misteriosa relación con la propiedad, algo sobre lo cual tendremos más que decir después; también, a una relación con los objetos que no enfatiza su valor funcional, utilitario—esto es, su utilidad—pero los estudia y ama como una escena, el escenario de su destino.”¹⁹

El valor de uso es justamente el interés principal de *Angst essen Seele auf*, una suerte de gabinete de curiosidades/archivero de galería perdida que alberga su colección de DVDs, la cual consiste en un gran número de videos de artista obtenidos por canales no autorizados. El contenedor, realizado artesanalmente con madera y azulejos, sirve para reflexionar sobre el punto de tensión entre el acceso y la posesión de un material “no auténtico” pues, si bien el deseo por coleccionar no es necesariamente el mismo que el deseo por experimentar, la cultura digital ha dado pie a la acumulación sin consumo o, en palabras de Kenneth Goldsmith, “acumular lo es todo en la cultura digital”. El proyecto del mismo Goldsmith, ubuweb —una página web con incontables materiales de arte de vanguardia y materiales de apoyo para su estudio puestos a la entera disposición de sus visitantes— es un claro ejemplo de ello.

Sin embargo, es posible observar un desplazamiento del deseo de poseer al deseo de acceder: dentro de un sistema capitalista construido sobre el valor de cambio de los objetos, la necesidad que se vive al querer un disco -o cualquier otro material artístico cuyo formato permita un soporte digital, lo que se traduce en una copia íntegra- se concentra en realidad en el valor de uso. Es decir, su posesión tiene como interés primario el uso del mismo bien y los usos indirectos que de él se derivan —entre los cuales se encuentra su valor como objeto de estudio y de admiración. La copia es entonces despojada de cualquier valor inflado colocado inicialmente en el objeto original y las generaciones sucesivas de esa copia devienen aún más importantes.

Cada cajón del gabinete alberga una exposición que existe sólo en potencia, ésta es inaccesible al no ser facilitado un aparato para su reproducción y por no contar con los derechos para que los materiales sean exhibidos —a pesar de poseerlos. Su existencia en salas es sólo latente. Aunque el contenedor soporta el acopio de información, es también el imperativo para sugerir un marco



galería perdida, *Angst essen Seele auf* [El miedo corroe el alma], 2013

19

Walter Benjamin, “Unpacking my Library” en *Illuminations* (New York: Schocken Books, 2007), p. 60.

El objeto de apropiación en este sentido debe ser invocado para hablar no sólo de su lugar dentro del orden estructural de la cultura material presente sino también de los distintos tiempos que habita y los distintos vectores históricos que lo cruzan. Así que hay una esperanza positiva de que la exhibición de un objeto apropiado pueda crear aún hoy día este espontáneo momento de introspección que sabemos puede producir desde que Duchamp puso un secador de botellas en el museo, particularmente que podía mostrar lo que (en un contexto social en particular y en un momento histórico específico) significa para algo significar algo. Así que confiamos en que el objeto apropiado sea capaz de revelar en y a través de sí mismo la pléyade de relaciones y dinámicas históricas que determinan hoy lo que las cosas significan.²¹

La existencia colateral de una obra, tal y como es reclamada por galería perdida, responde a pensar que, una vez hechos públicos, los objetos o bienes culturales adquieren una vida e historia cuyo propio curso es difícil de frenar o contrarrestar. Además, esta vida propia irá forjando nuevas relaciones con distintos momentos históricos, apareciendo como un fantasma —una presencia espectral— de presencia ambigua.

Por último, la única obra en formato digital dentro de *Toda la memoria del mundo* fue el video *Touching Reality*, de Thomas Hirschhorn. El título crea un juego de palabras que, al traducirlo al español, podría significar tanto “tocando la realidad” como “realidad conmovedora”.

Durante casi cinco minutos el video muestra la pantalla de un iPad en la que la mano de una mujer desplaza imágenes tremendamente explícitas de cuerpos humanos destruidos. Todas las imágenes fueron capturadas por pequeñas cámaras portátiles o por teléfonos móviles y fueron tomadas por Hirschhorn de la red. En *Touching Reality* es palpable el lema que ha caracterizado el cuerpo de obra del artista, “Calidad = No, Energía = Sí”, pues lo importante no es la calidad de las imágenes sino su procedencia incierta, la cual delata una manera completamente nueva de mediación entre productores de imágenes y escapa a criterios establecidos por autoridades tales como la prensa, los gobiernos y demás instituciones.

En la presente publicación se incluye “¿Por qué es importante —hoy día— ver imágenes de cuerpos humanos destruidos?”, escrito por el mismo Hirschhorn donde describe los principios que informan su práctica artística y reflexiona sobre las implicaciones políticas que conlleva —dentro de un espectro más extendido— el gesto de seleccionar. En este sentido, seleccionar una imagen tiende al iconismo, a elegir una imagen entre muchas otras que “destaque” e ignorar a todas las demás. El punto de contacto entre *Touching Reality* y la obra de Ariella

Azoulay es entonces evidente: el gesto de seleccionar o crear una imagen conlleva violencia implícita —se mira hacia otro lado y “se favorece e impone una jerarquía de manera autoritaria.”²²



El iconismo ocupa igualmente el interés de la investigación de Ariella Azoulay sobre la imagen y el archivo, lo que la ha llevado a afirmar que “las fotografías como íconos son el resultado de regímenes soberanos que crean archivos soberanos.”²³

El proceso de iconización generalmente nos hace olvidar este evento al que llamo “el evento fotográfico”. Este evento tiene lugar ya sea con la mediación de la cámara, o con la mediación de la fotografía. Este segundo evento, el cual tiene lugar en y a través del encuentro entre un espectador y una fotografía debilita constantemente la transformación de las fotografías en el archivo en páginas muertas y las referencias estables de conceptos o categorías que sirvieron para archivarlas y subsecuentemente atascarlas a ellas como una segunda piel.²⁴

21 Jan Verwoert, “Apropos appropriation: Why stealing images today feels different” [A propósito de la apropiación: por qué robar imágenes hoy se siente diferente], <http://www.artandresearch.org.uk/v1n2/verwoert.html>, consultado el 15/10/2013.

22 Thomas Hirschhorn, “¿Por qué es importante —hoy día— ver imágenes de cuerpos humanos destruidos?”, reproducido aquí en la página 89.

23 Ariella Azoulay, “Archive : Political Concepts : Issue 1” <http://www.politicalconcepts.org/issue1/archive/>, consultado el 09/11/2013.

24 Ariella Azoulay, “Archive : Political Concepts : Issue 1” <http://www.politicalconcepts.org/issue1/archive/>, consultado el 09/11/2013.

Como una forma de resistencia, Hirschhorn establece la absoluta importancia de mirar cuerpos destruidos, luchando contra las imágenes consensuales y aceptadas que son distribuidas. En ello ve una de las formas más comunes de manipulación.

A través de un video tan simple y contundente Thomas Hirschhorn exige revolucionar el archivo, generar nuevas maneras de producir documentos que hablen sobre el estado del mundo y otra forma de compartirlas y hacerlas públicas. Es entonces prudente citar las reflexiones hechas por Ariella Azoulay sobre la nueva creación de archivos, potenciada por los nuevos medios, y cómo éstos transforman acciones —tan simples en apariencia— como recolectar, elegir y catalogar.

Los cambios radicales traídos por los nuevos medios sociales (civiles) han convertido a estas iniciativas en una moda contagiosa e irreversible, por lo que los procedimientos del archivo tales como coleccionar, extraer y catalogar pueden ser practicados a través de estos nuevos medios en una manera que desafía al monopolio de los agentes e instituciones oficiales del archivo. Estos procedimientos son reemplazados por unos más similares a los que suceden en la red: por ello coleccionar deviene agrupar, extraer deviene compartir, y catalogar es reemplazado por indexar y etiquetar. [...] La producción y archivación de una cantidad excesiva de imágenes digitales, la cual excede ampliamente la capacidad de sus productores de consumir siquiera una porción de ellas, debería ser entendida como un nuevo tipo de contrato archivístico entre productores de imagen, mediados por sus cámaras, teléfonos celulares y toda la tecnología del internet. Este contrato implica el derecho de los ciudadanos a compartir no sólo lo que está almacenado en el archivo sino también el derecho a estar involucrados en producir y compartir imágenes, sabiendo que las imágenes que uno produce siempre exceden la capacidad de comprender su contexto y significado; que la interpretación de las imágenes es una tarea que llama a colaboraciones múltiples; y que cada una de ellas podría emerger —generalmente por o a través de la mirada de otros— como “la imagen faltante”.²⁵

La promesa de democratización del acceso prometida por la revolución digital y la cultura de la red quizás no recaerá en la distribución de la información sino en la generación de la misma. La participación activa de todos, ya sea a través de producir o apropiar, será definitiva en la generación de nuevos archivos.

A nivel curatorial, el interés en la práctica de los artistas reunidos responde también a la admiración por las distintas estrategias que desarrollan para reactivar algo, para volver a poner en movimiento aquello que ha sido apropiado. Como señala Kenneth Goldsmith, copiar (e incluso plagiar) es un acto difícil y corre el riesgo de fetichizar e historizar. ¿Cómo mantener algo en circulación sin que devenga un ícono? Sin neutralizarlo, sin que pierda su fuerza y efectividad, su facultad de protesta y demanda. ¿Cómo exhibir propaganda sin transformarla en un ready-made?

How can propaganda be displayed without becoming a ready-made?

Fabiola Iza

As both an artistic strategy and production logic, appropriation has a tradition and genealogy of its own. Christened as such in the 1980s — and propelled by mechanical reproduction and the ensuing ease of copying images with total accuracy — appropriation sought to question the concept of authorship itself, both reformulating the role of the spectator and launching an attack against the central tenet of artistic creation throughout modernity: originality. Although, decades later now, concern for this value is basically nonexistent, the question remains: how have technological changes transformed the practice of appropriation? The digital revolution and the subsequent “network culture” have rapidly established an environment in which possibilities are infinite and the most radical gestures, strengthened by the many tools provided by technological advances, have been completely assimilated.

The possibility of copying and pasting text and images, which somewhat resembles the cut-up technique performed by William Burroughs in the ‘60s and earlier montage and collage techniques, became reality with the advent of the digital revolution. Soon, appropriation had become an everyday act. Now, with the mature development of the Internet and cellular phones — added to the now-existing ability to appropriate materials — anyone who owns a device with an Internet connection can afford to make him/herself into a producer of images, sounds and texts. These features, identified by Kazys Varnelis as “network culture,” are distinguished from digital culture by their capacity for connection, unprecedentedly enabling the flow and circulation of information. In this way, network culture is defined as “the simultaneous superimposition of real and virtual space, the new participatory media, concerns about the virtues of mobilization versus deliberation in the networked public sphere, and emerging debates over

the nature of access.”¹ Therefore, this is a historic phenomenon, emerging from the development of a new social condition – which affects the public sphere, the overall organization of the world, and, most of all, our own subjectivity. In sum, network culture has radically transformed the means of approaching and interacting with our environment.

Toute la mémoire du monde [All the Memory in the World], exhibition shown at Casa del Lago from February to May 2013, sought to explore how these changes have affected both cultural and, especially, artistic production. Stemming from the reuse and re-signification of cultural images and products, a key characteristic of the featured works, the exhibition identified the sea change distinguishing a great deal of contemporary artistic output – primarily that which responds to shifts caused by the digital revolution and network culture. Selection, rather than creation, has thus become the logic of operation and production. This change leads us to re-envision the figure of the artist as someone who takes up pre-existing artifacts and then manipulates them, someone whose skill or “genius”² lies in organizing, distributing and disseminating information.

Such forms of manipulation may be defined as a reflection of the logic currently governing the digital realm: an archive’s mobility is nearly infinite. Archives can be copied, cut, pasted, duplicated, moved around, etc. But, although it may be emphasized and strengthened by the technological revolution that shapes our days, this operational logic constitutes a long tradition within the cultural field, one in which the role of the artist – or historian, philosopher, writer, or filmmaker – is defined as that of an editor who continuously takes up, selects, pieces of other works. Georges Didi-Huberman remarks that “we could legitimately see the Atlas by Aby Warburg as a tool for gathering, or for ‘sampling,’ by means of interposed images, the great chaos of history.”³ For its part, Walter Benjamin’s *The Arcades*

Project is composed of many different quotes, passages and summaries taken from other authors. In his book *Uncreative Writing*, Kenneth Goldsmith stresses Benjamin’s importance in how, just like the state in which the book was left – unfinished – he anticipated the ways information would later be consumed:

In many ways, the way we read *The Arcades Project* points toward the way we have learned to use the Web: hypertexting from one place to another, navigating our way through the immensity of it; how we’ve become virtual flâneurs, casually surfing from one place to another; how we’ve learned to manage and harvest information, not feeling the need to read the Web linearly, and so forth.⁴

Hyperlinking has encouraged a kind of reading that is simultaneously nonlinear and superficial: our eyes scroll over large quantities of text, scanning, searching for what truly attracts or concerns us. In the words of the art critic Claire Bishop, “The digital is, on a deep level, the shaping condition – even the structuring paradox – that determines artistic decisions to work with certain formats and media. [...] Questions of originality and authorship are no longer the point; instead, the emphasis is on a meaningful re-contextualization of existing artifacts.”⁵

Benjamin’s great importance also resides in his astute reflections on how art responds to the means of production at work in his time (for example, with the onset of their mechanical reproduction, works of art ultimately lost their ritual nature⁶), which likewise affects our relationship with the ideas that lie beneath them. Network culture is the moment in which this has become particularly tangible: “... our relationship to ideas has changed. And our relationship to ideas has changed because of the Internet. The Internet has altered how we relate to ideas – how we discover them, how we distribute them, how they circulate through society, how they are hidden or revealed.”⁷ While only one of the works presented in the exhibition involves a digital medium, the others, despite existing in analog media, also reflect on the profound impact of the technological revolution are experiencing.

Toute la mémoire du monde,⁸ a visual essay created in 1956 by Alain Resnais, which follows the entire process administered to printed material upon entering the National Library of France, served as inspiration for the exhibition, as well

1 Kazys Varnelis, “Conclusion: The Meaning of Network Culture” in Varnelis, ed., *Networked Publics* (Cambridge: The MIT Press, 2008), p. 145, a text reproduced here on pages ???-???

2 The obsolescence of the idea of “genius” was briefly outlined by Walter Benjamin in his essay “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction,” where he argues that art’s new forms of production, which liberate it from manual manufacture (such as in photography and film), “brush aside a number of outmoded concepts, such as creativity and genius.” (Walter Benjamin, “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction” in *Illuminations* (New York: Schocken Books, 2007), p. 218.)
Recently, the idea of creation in which originality is a nonexistent value has been posed and thoroughly studied by the literary theorist Marjorie Perloff using the term “unoriginal genius.” Kenneth Goldsmith revisits this idea within the practices of literary creation that propose, among other things, uncreative writing. In the text “Why Appropriation?,” reproduced below, Goldsmith exemplifies this theory through some of his works.

3 Georges Didi-Huberman cited in Ariella Azoulay, “Archive : Political Concepts : Issue 1,” <http://www.politicalconcepts.org/issue1/archive/>, accessed on 09/11/2013. For the complete text, see Georges Didi-Huberman, “Sampling Chaos,” *Études Photographiques*, 27 (May 2011), p. 49

4 Kenneth Goldsmith, *Uncreative Writing*, (New York: Columbia University Press, 2011), p. 116

5 Claire Bishop, “Digital Divide,” *ArtForum* (September 2012), 436.

6 Benjamin, pp. 218-220. Perhaps the best example of this assertion is Andy Warhol’s body of work.

7 Ed Halter, “The Centaur and the Hummingbird,” <http://archive.rhizome.org/free/>, accessed 30/07/2013.

8 *Toute la mémoire du monde*, France, 1956. Dir. Alain Resnais, 21,’ black and white, audio.

as for its title. Throughout its scenes, we see messengers arrive, carrying bags full of newspapers and other printed matter; the people who receive and send them to different departments; the internal distribution; the registration process on entry; the production of identification tags that are assigned to each copy; and their subsequent classification and indexing. The organizational methods are also revealed: “To catalogue all this knowledge, we have had to resort to key words,” says the narrator, as the image shows a cabinet with drawers that have each been labeled with a word. These drawers are full of the cards containing that knowledge – thus foreshadowing the emergence of tags in the virtual world, which permit expanded searches within that vast, even infinite space.

But this film is not interested merely in organization and storage; indeed, a considerable part of it is dedicated to the consumption of the materials in question. In 1956, housing around three million volumes per century at that point, the construction of the now-former National Library of France continued in both directions: toward the sky and under the ground, all with the objective of making room for the incessant quantity of materials gradually incorporated into its archive. However, the physical impossibility of containing and materially conserving them all was not the only threat afflicting the project; so was the impossibility of consuming them. “With no catalogue, this fortress would be a maze”⁹ – symptomatically, the film’s script and images emphasize the excessive production and storage of what will probably be condemned to oblivion. “Destruction must be avoided at all costs,”¹⁰ the narrator continues.

Today, with powerful Internet search engines and the possibility of tagging information online, just like files on any computer, information – albeit of unimaginable volumes – appears closer at hand than ever before. But is the promise of democratization, distribution, and access a real one? Although the very concept of selection alludes to a world where information circulates freely, what happens when what we want to select is absent, when what we want to possess and consult is controlled – and is, therefore, inaccessible, unshowable? In the face of this dilemma, the artists gathered in *Toute la mémoire du monde* have deployed complex kinds of investigation, kinds that fight, perhaps, against what the French philosopher Jacques Derrida identified as the “death drive;¹¹ that is, the self-destructive tendency in archiving.

There was nothing accidental about the photographer capturing a line of women and children with his camera—this was the nature of the community exiled from Tantura to Fureidis a mere few weeks earlier and deported from Tul Karem on the day the photograph was taken. The men—“of recruitable age”—were arrested and transferred to prison camps, and over one hundred of them (historians debate the exact number) were massacred. Numerous photographers were allowed to come and document the “willing transfer” of these one

thousand women, under the auspices of the Red Cross, which even supplied the buses to transport them most of the way. In spite of the aid the women received, one of the Red Cross officials who gave a neutral description of their fate could not refrain from reflecting their despair as they marched the one-and-a-half kilometre distance to the border.

And what about all those who had not managed to stack such a heavy load on their heads? And even if they did manage to squeeze a whole world into that sack, would that suffice to fill their basic needs once they arrived at their encampment? And their bare feet—when, if at all, would they be able to soak them in some warm water, soothe them from the exhausting march? And when one of the girls burst into tears, was she allowed to halt the advance of the caravan and to be attended to, to receive support and attention? What child would not cry, first having been evicted from home after her father was taken and vanished all of a sudden, and now forced to march—adult-like—the distance of one-and-a-half kilometres toward the unknown? Would she ever see her father again? How could one understand the disappearance of all the men of the community? Were any explanations offered? Or was the question superfluous?

For several years now, the academic, curator and documentary filmmaker Ariella Azoulay (Israel, 1962) has conducted research with the interest of reconstructing the Israeli regime through photography. Driven by this purpose, she approached the International Committee of the Red Cross,¹² based in Geneva, Switzerland, to consult their archives for the period spanning from 1947 to 1950 – that is, the transformation of Palestine into Israel. Despite the fact that she was granted access to examine the archives, since they are “public,” she was not permitted to show the images and associate them with her own commentary – a different interpretation.

Unshowable Photographs/Different Ways Not To Say Deportation is a series of collages, involving both drawings and text, in which Azoulay recounted what she remembered from the photographs as a way to avoid the ban from the ICRC. The collages are divided into four panels: An Introduction to the Different Ways Not To Say Deportation, Evacuation on their “own free will” (Tantura–Fureidis–Transjordan), Evacuation from a “Jewish Zone” to an “Arab Zone” (Ramla – Ramallah), and The Evacuation of the “wounded and ailing” (Tel Aviv-Jaffa). Without serving merely as a denunciation, the work also questions the vocation of the archive and presents a much more complex reading of it, without limiting

9 Voiceover in *Toute la mémoire du monde*

10 Voiceover in *Toute la mémoire du monde*

11 Jacques Derrida, *Archive Fever* (Chicago: The University of Chicago Press, 1995).

12 “The International Committee of the Red Cross (ICRC) is an impartial, neutral, and independent organization whose exclusively humanitarian mission is to protect the lives and dignity of victims of war and international violence and to provide them with assistance. [...] The ICRC also endeavours to prevent suffering by promoting and strengthening humanitarian law and universal humanitarian principles.” International Committee of the Red Cross – Wikipedia, The Free Encyclopedia, http://en.wikipedia.org/wiki/International_Committee_of_the_Red_Cross, accessed on 25/01/2013.

it to “the opposition between keeping and putting away, preservation and cancelation.”¹³

In addition to respecting the captions written and assigned by the ICRC, whose intention is to transmit a “neutral description,” Azoulay adds contrasting comments, far removed from the official jargon employed by international organizations. In the first panel, which serves as an introduction to the images, she reflects on this controlled situation and points to the growing debate around the issue of access:

We know that some photographs have existed, but for some reason they have become inaccessible. Other photographs may be accessible, but unshowable – that is, that the people who have access to the photographs can see them but aren’t permitted to show them to others, in public. In these cases, the photographs are effectively “missing,” which makes a hole in our ability to reconstruct what we ourselves are part of. This fact must not be ignored or forgotten; rather, it must be studied and developed further.

In this way, Azoulay’s gesture is a form of resistance, a struggle against the constituent violence implied by restricting access to a public archive, understanding that this public nature involves the content of many people’s lives and histories. Who, then, controls the information, and what will the new means of image production, as well as the kinds of intervention that affect them, be? If one of network culture’s fundamental characteristics is the debate over the nature of access, Azoulay’s reflections are immensely useful for thinking about this matter. She continues:

By controlling the way photographs are described in public, the archive sentries appear authorized to deny citizens the right to freely read their history, show it to others, reinterpret it, share it, and imagine another future out of it. With this abuse of power, the archive betrays its vocation as a public institution and as a depository of documents that belong to the public, if only because they concern the lives and histories of many.

The work’s title emphasizes the different means through which the interpretation of an event can be manipulated. The military terminology employed to describe the scenes systematically avoids the use of the word “deportation”: repatriation, relocation, and transfer are some of the terms utilized instead. Nonetheless, the violence exacted by the language invariably becomes part of the image, as the archive comprises hundreds of photographs that seem to have been deliberately not taken in the places where catastrophic events took place during the period in question. The violence is inscribed within the photographic act itself.¹⁴

13 Ariella Azoulay, “Archive : Political Concepts : Issue 1,” <http://www.politicalconcepts.org/issue1/archive/>, accessed on 09/11/2013.

14 For a more detailed description of the photographic event and the distinction between photography as a product of the act of photographing and photography as a specific event, see Ariella Azoulay, *The Civil Contract of Photography* (New York: Zone Books, 2008).

Unshowable Photographs/Different Ways Not To Say Deportation is an attempt to reconstruct what was omitted from the images, advocating for the existence of particular photographs, even when they have been deemed inaccessible or unshowable.

The demand for a non-hegemonic reading and writing of history, as well as for its interpretation, is among the principles of *El gran libro de oro* (The Great Book of Gold) by Eusebio Bañuelos (Mexico, 1969). The work is presented as a journey across Egypt, based on the appropriation of images in circulation online and constructed according to a sophisticated editing process that gradually weaves different narratives and counter-narratives together, breaking free of hegemonic discourse and linear structures.

Perhaps Bañuelos personifies Kenneth Goldsmith’s description of the “uncreative writer,” one who “constantly cruises the Web for new language, the cursor sucking up words from untold pages like a stealth encounter.”¹⁵ Eusebio Bañuelos cruises the Web in hopes of re-signifying “Egypt” as a cultural construction. Collecting images from all kinds of sources – academic ones, collectively constructed ones, discussion forums, commercial pages, porn sites, and a long et cetera – *El gran libro de oro* produces a rhizomatic reading of this country’s history and gives a great deal of importance to the visual nature of its construction.

The choice of format is far from gratuitous and, as its title indicates, the book – a format employed par excellence to store and transmit knowledge – here takes the form of a constellation, as explained by Walter Benjamin: “It’s not that what is past casts its light on what is present, or what is present its light on what is past; rather, image is that wherein what has been comes together in a flash with the now to form a constellation.”¹⁶ Past and present merge in the now and generate meaning. In this way, Egypt is constructed and created by the relationships that Bañuelos has woven together through his selections – relationships that are determined by his own knowledge, experience, and memories.

The desire to appropriate images and propose new historical constructions may be an effect of the idea that nothing can ever be – not entirely – private property. “Things that live throughout time cannot, in any unambiguous sense, pass into anyone’s possession,”¹⁷; this is the claim that most of the works represented in *Toute la mémoire du monde* appear to make. The right to reuse and re-signify what already exists leads us to consider the right to call for a new definition of the archive: one that may be constantly consulted and remade.

Next to Eusebio Bañuelos’s and Ariella Azoulay’s work the photography series *La solución somos todos* [We Are All the Solution] was shown. The series is

15 Kenneth Goldsmith, *Uncreative Writing*, p. 32-33

16 Walter Benjamin cited in Kenneth Goldsmith, *Uncreative Writing*, p.116

17 Jan Verwoert, Jan Verwoert, “Apropos Appropriation: Why Stealing Images Today Feels Different,” <http://www.artandresearch.org.uk/v1n2/verwoert.html>, accessed on 15/10/2013.

part of the extensive project *PRI: Genealogía de un partido* [*PRI: Genealogy of a Party*], carried out by Diego Berruecos (Mexico, 1979) from 2006 to the present: a vast collection of images associated with the political party that governed Mexico for over sixty years and returned to power in 2013. *La solución somos todos*, slogan of the then-candidate José López Portillo, is a selection of moments that portray both his presidential campaign and his sole candidacy in the 1976 elections, as well as part of his six-year term.

While originally trained as a photographer, Berruecos's working process consists of, more than creating images per se, obtaining them through long research and investigation journeys in different public-access archives, libraries, and newspaper libraries – in this case, Mexico's General National Archive¹⁸ – and subsequently presenting them in different groupings.

The categories he creates are sometimes defined by historical, chronological criteria and sometimes by conceptual ones. While he doesn't manipulate the images in any way, the results of his groupings escape objectivity altogether – abandoning their role as mere records – by detonating previously overlooked relationships. Once the images are seen out of context, they transmit the importance held by images themselves in the study of historical and political discourses; through this kind of accumulation, Berruecos reveals the gestural rhetoric at work in institutions of power. Moreover, these images bear witness to Mexican politics as a spectacle (one need only glimpse the events depicted in the images, the proliferation of banners and slogans), far removed the promise implied in the eponymous presidential motto. Viewed together, and with the help of the photographer's shrewd groupings, Berruecos's chosen images acquire enormous critical force. They are indexical in nature: their objective is neither anecdotal nor illustrative. Rather, they ultimately depict a presence, a phenomenon.

The selection of artists points to a growing phenomenon in cultural production: the borders dividing the work of artists, curators, and researchers has grown blurry due to the fact that – confronted with an overabundance of information, its consumption, and its easy reproduction within the digital world – they are likely to employ similar work and research methodologies.

It is in this vein that the work of French curator Guillaume Désanges (France, 1971) appears. For several years, without making any real collection, I put aside some pictures that I find by chance. These are neither art works nor direct references to some artistic practices, but they have the same formal qualities as the art that I love is a collection of images found by chance, mostly in printed newspapers.

18 “The National General Archive is the governing body among the national archival entities that must guard, organize, describe, and conserve the documents contained in its archive, with the objective of enabling and encouraging research and public access. [...] In a democracy, public documents belong to the citizenry. In the AGN [its acronym in Spanish], we are responsible for preserving and disseminating the documented heritage that we inherit from our forefathers for the Mexicans of the present and the future.” National General Archive, <http://www.agn.gob.mx/menuprincipal/quienesomos/que.html>, accessed on 03/01/2014.

The first panel in the collection is particularly powerful on the visual level. On the left is a clipping that shows a car with five axes embedded in it (the caption reads: “On December 27, a businessman's car was found in Burgas, pierced with several axes that were left in the bodywork. Vandalism or warning? The police are still investigating.”); the violence conveyed in the images seems to serve as a nod to some of Thomas Hirschhorn's large installations. In the center is a print proof, sent by fax, which appears entirely in black – a clear reference to Kazimir Malevich's *Black Square* – and on the right is the image of a forest devastated by some unknown cause. On reading the photo caption, we see that it actually depicts the area surrounding a plastic bag factory that has exploded, thus recalling a popular scene from the American film *American Beauty*.¹⁹

The images' similarities to different artistic practices are striking; that said, the viewer ultimately gets to decide whether or not to assign them a concrete identification. For Désanges, this collection is “a kind of unconscious art,” or something on which he projects his artistic gaze. Scenes depicting the suppression of protestors, a wolf peering outside a metal cage, chairs piled up in a classroom, a collapsed building, a line of policemen, a still shot from a video of an orgy, among others, comprise this collection's repertoire.

As simple as the operation performed by Désanges may appear to be, it is symptomatic of one form of appropriation taking place in current practices: appropriation as a way to generate affect, to keep something alive, contributing to its circulation. In this case, the visual imagination of contemporary art is what activates these images.

A triangle-patterned wallpaper was hung beneath Désanges's poster and across the walls of the exhibition room, derived from the project *Matryoshka*, which was carried out in 2009 by the collective *galería perdida* (est. Chilchota, Mexico, 2005). Through it, the process of sculpting a piece was transformed into a curatorial process as well. Following the model of Russian dolls, a series of panels displaying the work of many different invited artists gave rise to the piece itself. The acts of assembly, carving, and sculpting were replaced by the act of selecting; in a sense, the sculpture gradually took shape by “absorbing” the other pieces, by making them its own. The wallpaper pasted in the exhibition room's walls used the same design pattern as the one employed in the original project, which meant that the act of absorption continued and expanded until eventually affecting the pieces displayed there.

The same room also exhibited three paintings by Leo Marz (Mexico, 1979), which belong to the series *Pintura(s) del Cine* [*Painting(s) of Cinema*]. The paintings are based on individual frames captured from the eponymous films and simultaneously make reference to paintings contained in the original scene. The space occupied by actors and other objects has been transformed into empty – open – space, and the rest, belonging to the painting, is added in by Marz himself. That being said, his own painting is not a copy; he seeks to capture a

19 Désange's interest in the plastic bag as a figure is reflected in the exhibition *Unsustainable Art (A History of Plastic Bags in the Nineties)*, S.M.A.K., Stedelijk Museum voor Actuele Kunst (Ghent, Belgium), 2009. See more in: <http://guillemedesanges.com/spip.php?article2>

given passage from the film rather than to imitate the works of art, conceiving the duration through the simultaneity of subject and memory.

As the title indicates, the series' starting point is *Historia(s) del Cine* [History(s) of Cinema], a cinematographic project by Jean-Luc Godard that examines the history and concept of film in the twentieth century. Marz embarks from the dislocation that interests Godard in the *faux-raccord*: that is, when the linking-together of images in movement loses their apparent fluidity and creates a different association of the images. In his series, Marz, like Godard, stresses the power of editing in generating new associations and new products, as well as revealing previously hidden meanings.

The desire to possess is conspicuous in all the works comprising *Toute la mémoire du monde*. Consequently, we must ask what it truly means to possess – a timely query indeed, posed at a time in which struggles for authors' rights and copyright, as well as conflicts over whether to define cultural materials as property or something shared, are the cause of constant upheaval and discussion.

Returning to Walter Benjamin, in the text "Unpacking My Library," published in 1931, he delved into the complexity characterizing the very concept of property when it involves cultural materials. Is the act of appropriation influenced by the relationship with the object in question? "Naturally, his existence [the collector's] is tied to many other things as well: to a very mysterious relationship to ownership, something about which we shall have more to say later; also, to a relationship to objects which does not emphasize their functional, utilitarian value – that is, their usefulness – but studies and loves them as the scene, the stage of their fate."²⁰

Use value is, in fact, the primary interest of *Angst essen Seele auf*, a sort of cabinet of curiosities that contains *galería perdida's* DVD collection, which is composed of many different artists' videos obtained through unauthorized channels. The container, handcrafted out of wood and tiles, makes us reflect on the tension between access to and possession of an "inauthentic" material, since, while the desire to collect isn't necessarily the same as the desire to experience, digital culture has given rise to accumulation without consumption – or, in the words of Kenneth Goldsmith, "accumulation is everything in digital culture." Goldsmith's own project, *ubuweb* – a website with countless *avant-garde* art materials, as well as support materials for studying them, placed entirely at the disposal of its visitors – is a clear example of this phenomenon.

However, we can see how the desire to possess has shifted into the desire to access: in a capitalist system built on objects' exchange value, the sense of need people experience when they want a CD – or any other artistic material whose format may exist as digital media, therefore allowing an integral copy of it – is actually focused on its use value. In other words, possessing a good is primarily concerned with its use, as well as the indirect uses that can be derived from it –

which include its value as a subject of study and admiration. The copy is therefore stripped of any inflated value initially assigned to the original object and the future productions of that copy grow even more important.

Each cabinet drawer contains an exhibition that exists only as a possibility: it is inaccessible because no device is ever implemented for its reproduction and because the rights have not been secured for the materials to be exhibited – although they are indeed possessed. Its existence in the exhibition gallery is merely latent. While the container does enable the stockpiling of information, it is also essential in suggesting a framework through which to think about that information. If the actual cabinet serves as a vehicle for the ideas it contains, must it simply hand over the information, or is it defined by the information in and of itself? Must it be subject to aestheticization? Can the apparatus itself become a fetish?

This tension is where *galería perdida* seeks to operate and make an impact – since, if artists are clearly used as material, products of information and its clandestine circulation, then they are also byproducts; that is, they exist collaterally in relation to the use they make of these elements.

It is in this way that the art critic Jan Verwoert has proposed a shift from appropriation to invocation, noting this as a practice generated by presence in "getting back from society what it takes from its members."²¹

The object of appropriation in this sense must today be made to speak not only of its place within the structural order of the present material culture but also of the different times it inhabits and the different historical vectors that cross it. So there is a positive hope that the exhibition of the appropriated object could today still create this sudden moment of insight that we know it can produce ever since Duchamp put a bottle dryer in display in a museum, namely that it could show what (in a particular social context at a specific historical moment) it means for something to mean something. So we trust the appropriated object to be able to reveal in and through itself the riddle historical relations and dynamics that today determine what things mean."²²

As *galería perdida* insists, a work's collateral existence reflects how cultural objects or goods, once made public, take on a life and history of their own, the course of which is difficult to halt or counteract. Moreover, this independent life will continue forging new relationships with different historical moments, appearing like a ghost – a spectral form – with an ambiguous presence.

Finally, the only work exhibited in *Toute la mémoire du monde* that takes a digital format was the video *Touching Reality* by Thomas Hirschhorn (Switzerland, 1957). For nearly five minutes, the video shows an iPad screen on which a woman's hand

20 Walter Benjamin, "Unpacking My Library" in *Illuminations* (New York: Schocken Books, 2007), p. 60.

21 Jan Verwoert "Living with Ghosts: From Appropriation to Invocation in Contemporary Art" in *Art and Research*, no.2 (summer 2007), no page number.

22 Jan Verwoert, "Apropos appropriation: Why Stealing Images Today Feels Different," <http://www.artandresearch.org.uk/v1n2/verwoert.html>, accessed on 15/10/2013.

scrolls tremendously graphic images of destroyed human bodies. All the images were captured on small portable cameras or cell phones and were then collected by Hirschhorn on the Web.

In *Touching Reality*, the phrase that has characterized Hirschhorn's oeuvre is palpable: "Quality = No; Energy = Yes": in short, what truly matters isn't the quality of the images but rather their uncertain provenance, which reveals a completely new kind of mediation between image producers and escapes criteria established by authorities, such as governments, the press, and other institutions.

This publication includes "Why Is It Important – Today – To Show and Look At Images of Destroyed Human Bodies?" written by Hirschhorn himself, in which he describes the principles that inform his artistic practice and reflects on the political implications entailed by – within a more expansive scope – the act of selection. In this sense, selecting an image betrays a tendency toward iconism, toward choosing one image over many others with the idea that it "stands out" and then ignoring all the rest. Here, the point of contact between *Touching Reality* and Ariella Azoulay's work becomes evident: the gesture of selecting or creating an image entails implicit violence – "it's the old, classical procedure of favoring and imposing, in an authoritarian way, a hierarchy."²³

Iconism also engages Ariella Azoulay's interest in her investigations of images and archives, which has led her to state that "Photographs as icons are the result of sovereign regimes that create sovereign archives."²⁴

The process of iconization usually makes us forget this event that I call "the photography event." This event takes place either with the mediation of the camera, or with the mediation of the photograph. This second event, which takes place in and through the encounter between a spectator and a photograph, constantly undermines the turning of the photographs in the archive into dead pages, stable references of concepts, or the categories that served to file them and subsequently stuck to them like a second skin."²⁵

As a means of resistance, Hirschhorn establishes the absolute importance of looking at destroyed human bodies, fighting against the accepted, agreed-upon images that are typically circulated. It is in those images that he identifies one of the most common forms of manipulation.

Through a strikingly simple and forceful video, Thomas Hirschhorn demands that the archive be revolutionized, that new ways of producing documents – documents that address the current state of the world – be created, and that new ways of sharing and making those documents public be implemented. It is reasonable, then, to cite Ariella Azoulay's reflections on the new creation of archives, strengthened by new media, and on how those media transform actions

(which appear to be so simple) like collection, selection, and cataloguing.

Radical changes brought about by the new social (civil) media have turned these initiatives into a contagious and irreversible trend, whereby archival procedures, such as collecting, extracting, and cataloguing, can be practiced through these new media in a way that contests the monopoly, let alone the authority or prerogatives, of official archival agents and institutions. These procedures are replaced by more web-like procedures: hence collecting becomes grouping, extracting becomes sharing, and cataloguing is replaced by indexing and tagging. [...] The production and archiving of an excessive quality of digital images, which greatly exceeds the capacity of its producers to ever consume so much as a portion of them, should be understood as a new type of archival contract among image producers, mediated by their cameras, cellphones, and the entire technology of the internet. This contract implies the citizens' right to share not only what is stored in the archive, but also the right to be involved and producing and sharing images, knowing that the images one produces always exceed this capacity to understand their context and meaning; that the interpretation of images is a task that calls for multiple collaborations; and that each of their images might one day emerge – usually by or through the gaze of others – as "the missing image."²⁶

Perhaps the promise of democratized access made by the digital revolution and network culture won't ultimately fall on the distribution of information, but rather on the production of information in the first place. Everyone's active participation, whether by producing or appropriating, will be decisive in the formation of new archives.

On the curatorial level, interest in the exhibited artists' practices is also accompanied by a profound admiration for the different strategies they develop in order to reactivate something, to set what has been appropriated into motion once again. As Kenneth Goldsmith points out, copying (and even plagiarism) is a difficult act, one that runs the risk of fetishization and historization. How can we keep something in circulation without it becoming an icon – without neutralizing it, without making it lose its force and effectiveness, its capacity for protest and demand? How can propaganda be displayed without becoming a ready-made?

23 Thomas Hirschhorn, "Why Is It Important – Today – To Show and Look At Images of Destroyed Human Bodies?," reproduced here on pages ?? - ??.

24 Ariella Azoulay, "Archive : Political Concepts : Issue 1"

25 Ariella Azoulay, "Archive : Political Concepts : Issue 1"

26 Ariella Azoulay, "Archive : Political Concepts : Issue 1"

¿Por qué apropiación?

Kenneth Goldsmith

El más grande libro de escritura no creativa ya ha sido escrito. De 1927 a 1940, Walter Benjamin sintetizó varias ideas con las que había estado trabajando a lo largo de su carrera en una obra singular que vino a ser llamada *El libro de los pasajes*. Muchos han discutido que no es nada más que cientos de páginas de notas para un proyecto no realizado de pensamiento coherente, una mera pila de borradores. Pero otros lo han llamado una revolucionaria obra de la apropiación y citación de mil páginas, tan radical en su forma no digerida que es imposible pensar en otra obra en la historia de la literatura que tome tal acercamiento. Es un esfuerzo impactante: la mayoría de lo que hay en el libro no fue escrito por Benjamin sino que simplemente copió textos escritos por otros de una pila de libros de biblioteca, algunos pasajes se extienden por varias páginas. No obstante, las convenciones permanecen: cada entrada está debidamente citada, y la propia voz de Benjamin se inserta con gran brillo y comenta sobre lo que está siendo copiado.

Con toda la contorsión y pulverización del lenguaje en el siglo XX y los cientos de nuevas formas propuestas por la ficción y la poesía, jamás se le ocurrió a alguien tomar las palabras de alguien más y presentarlas como propias. Borges lo propuso bajo la forma de Pierre Menard, pero incluso Menard no copió —sucede simplemente que escribió el mismo libro que Cervantes sin conocimiento previo del mismo. Fue mera coincidencia, un fantástico golpe de genio combinado con un momento trágicamente inconveniente.

El gesto de Benjamin da lugar a muchas preguntas sobre la autoría y las maneras para construir literatura: ¿no es todo el material cultural compartido, con obras nuevas creadas con base en otras preexistentes, sean reconocidas o no? ¿No han estado los escritores apropiándose desde siempre? ¿Y qué sucede con

las estrategias bien digeridas del collage y el pastiche? Y, entonces, ¿es necesario hacerlo nuevamente? ¿Cuál es la diferencia entre apropiación y collage?

Un buen lugar para comenzar a buscar respuestas es las artes visuales, donde las prácticas de apropiación han sido probadas y digeridas durante el siglo pasado, particularmente en los acercamientos de Duchamp y Picasso. Ambos reaccionaban a los cambios del siglo previo en la producción industrial y sus subsecuentes tecnologías, principalmente la cámara. Una analogía útil es Picasso como una vela y Duchamp como un espejo. La luz de la vela nos atrae a su cálido resplandor, manteniéndonos hechizados con su belleza. La reflexión fría del espejo nos aleja del objeto, arrojándonos, nuevamente, a nosotros mismos.

La *Naturaleza muerta con trenzado de silla* (1911-12) de Picasso incorpora una pieza de tela impermeabilizada producida industrialmente con una imagen de paja de silla en su composición, y una cuerda envuelve el contorno de la pintura, enmarcando la imagen. Otros elementos incluyen las letras *J, O, U*, presumiblemente haciendo referencia a la palabra *journal* (diario). Estos elementos se entremezclan con varias formas humanas y de naturalezas muertas en la pintura, todo ello en los cafés, grises y blancos típicos del estilo cubista. La pintura de Picasso es un ejemplo de lo que un pintor hace por general: como un pájaro construyendo un nido, elementos discretos son reunidos y cosidos para crear un todo armonioso. El hecho de que los elementos insertados en el collage no sean realizados a mano no sirve para irrumpir la composición de ninguna manera; refuerzan por el contrario su fuerza. Picasso se regodea de su maestría en varios soportes y métodos, y estamos justificadamente impresionados por su destreza. Como una vela, *Naturaleza muerta con trenzado de silla* es una imagen que te atrae hacia su composición; claramente podría uno pasar mucho tiempo absorbiendo en la pintura y disfrutando su cálido resplandor.

Por el contrario, la forma de *Fuente* de Duchamp, de pocos años después, 1917, es un urinario volteado de lado, firmado y puesto sobre un pedestal. Aquí, en oposición a Picasso, Duchamp se apropió de un objeto por completo, desfamiliarizándolo entonces y convirtiendo a esta fuente producida industrialmente en un objeto sin función. Al contrario del método constructivo de Picasso, Duchamp no hizo uso del collage para crear una composición armónica y convincente, sino que hizo de lado las cualidades “retinianas” para crear un objeto que no requiere tanto ser visto sino ser pensado; nadie jamás se ha parado con los ojos abiertos de asombro ante el urinario de Duchamp admirando la calidad y aplicación del esmalte. En cambio, Duchamp invoca el espejo, creando un objeto repelente y reflexivo, uno que nos fuerza a mirar hacia otras direcciones. Adónde nos envía ha sido documentado exhaustivamente. En términos generales, podríamos decir que la acción de Duchamp es generativa —generando mundos de ideas— mientras la de Picasso es absorbente, manteniéndonos cercanos al objeto y a nuestros propios pensamientos.

En la literatura puede hacerse una comparación similar con la metodología constructiva de los *Cantos* de Ezra Pound y el proceso similar al de un escribano del *Libro de los pasajes* de Walter Benjamin.

La calidad de ensamblaje y collage de *Los Cantos* hila miles de líneas, tomadas de múltiples fuentes, literarias y no literarias, todas mantenidas en su lugar bajo el pegamento del propio lenguaje de Pound para crear un todo uni-

ficado. Como un espigador de la historia, él colecciona montones de recuerdos y lo efímero de épocas pasadas y busca en ello las gemas de las que construirá su épica; sonido, vista, y significado se fusionan, congelados en un verso destellante. Todo parece haber venido de otra lado, pero ha sido escogido con un gusto distintivo y cuidadosamente cultivado; su genio radica en sintetizar material encontrado en un todo en perfecta cohesión. Los restos del naufragio incluyen notas improvisadas, listas de precios, trozos de lenguaje, tipografía errática y espaciado extraño, pedazos de correspondencia, jerga legal arcana, bloques de diálogo, una docena de idiomas y numerosas notas al pie sin referencia, por nombrar sólo unos cuantos, todos unidos en el trabajo de una vida. Escrito sin apearse a ningún sistema o restricción, este desorden errático es notablemente sensual. El resultado es una construcción formada de manera exquisita y entretendida por un maestro artesano. Podríamos decir que, como Picasso, la práctica de Pound es sintética, una que nos atrae y provoca con sus acertijos y nos hace disfrutarla en la vista de su belleza pura. Pound tiene efectivamente ambiciones e ideas claras —sociales y políticas, por no mencionar estéticas— sin embargo todas están destiladas de manera tan fina y sintetizada a través de sus propios filtros que se tornan inseparables de su creación exquisita.

Benjamin, por otro lado, toma sus pistas del cine, crea un trabajo de montaje literario, una disyuntiva, una yuxtaposición de “pequeñas imágenes fugaces”.¹ Con unas 850 fuentes estrelladas entre sí, Benjamin no hace intento alguno de unificación, excepto organizar vagamente sus citas por categoría. El investigador Richard Sieburth nos dice que “de un cuarto de un millón de palabras que comprenden esta edición, al menos el 75% son una transcripción directa de los textos.”² En oposición a Pound, no hay intento por mezclar los trozos en un todo; hay en cambio una acumulación de lenguaje, la mayoría sin pertenecer a Benjamin. En lugar de admirar la habilidad sintética del autor, nos hace pensar sobre la exquisita calidad de las elecciones de Benjamin, su gusto. Es lo que él selecciona para copiar lo que hace exitoso a este trabajo. El uso insistente de todos fragmentarios no hace del texto el destino final sino que, como Duchamp, somos arrojados lejos del objeto por el poder del espejo.

Ambos métodos de escritura, el de Pound y el de Benjamin, están ampliamente basados en apropiarse fragmentos de lenguaje no generado por ellos mismos, sin embargo demuestran dos aproximaciones distintas a la construcción de un texto apropiado. El método de Pound es uno más intuitivo e improvisacional que teje fragmentos textuales en un todo unificado. A menudo requiere mucho la intervención de Pound —la sutileza, el masaje, la edición de esas palabras encontradas— para hacer que todas encajen. La aproximación de Benjamin es más preordenada: la máquina que hace el trabajo está puesta previamente, y es sólo cuestión de llenar esas categorías con las palabras indicadas, en el orden en el que son encontradas, para que el trabajo sea exitoso. Uno tiene el senti-

1 Richard Sieburth, “Benjamin the Scrivener,” en Gary Smith, ed., *Benjamin: Philosophy, Aesthetics, History* (Chicago: University of Chicago Press, 1989), p. 23.

2 *Ibid.*, p. 28

miento de que Benjamin no pasó mucho tiempo dando vueltas a los fragmentos tras haberlos reunido para el mejor fin, y hay incluso una sensación menor de improvisación. Mientras que es imposible determinar la metodología exacta de Benjamin, el consenso general entre los investigadores es que el *Libro de los pasajes* era una serie de manojos de notas para un proyecto grandioso, sin realizar, al cual planeaba llamar *París, capital del siglo XIX*. Y, a pesar de que hay capítulos y borradores para tal libro, que reduciría las notas en un ensayo lógico y bien argumentado, tal lectura de la obra final niega esa posibilidad. En palabras de la estudiosa de Benjamin, Susan Buck-Morss: “Cada intento por capturar el *Libro de los pasajes* dentro de un marco narrativo debe conducir al fracaso. Los fragmentos hunden al intérprete en un abismo de significados, amenazándolo con una desesperación epistemológica que rivaliza la melancolía de los alegoricistas del Barroco... Decir que el *Libro de los pasajes* no tiene una estructura narrativa real, de forma que los fragmentos pueden ser agrupados libremente, no es sugerir en absoluto que no haya una estructura conceptual, como si el significado del libro estuviera completamente a capricho del lector. Como dijo Benjamin, una presentación de la confusión no debe ser lo mismo que una presentación confundida.”³ El libro puede ser leído (o mal leído, dependiendo cómo deseen enfocarlo) como una obra individual. Es un libro hecho de rechazos y residuos, escribiendo la historia al poner atención a los márgenes y las periferias más que al centro: pedazos de artículos de periódico, pasajes arcanos de historias olvidadas, sensaciones efímeras, condiciones del clima, tractos políticos, anuncios, ocurrencias literarias, versos aislados, recuentos de sueños, descripciones de arquitectura, teorías obscuras del conocimiento y cientos de otros temas no convencionales.

El libro fue construido por medio de una lectura del *corpus* de la literatura sobre París en el siglo XIX. Benjamin simplemente copió los pasajes que llamaron su atención en tarjetas, las cuales fueron ordenadas posteriormente en categorías generales. Anticipando la inestabilidad del lenguaje en el siglo XX tardío, el libro no tiene una forma fija. Benjamin alternaría sus tarjetas interminablemente, transfiriéndolas de una carpeta a otra. Al final, dándose cuenta de que ningún pasaje podría vivir por siempre en una categoría, hizo referencias cruzadas en varias entradas, y aquellas anotaciones han viajado con la edición impresa, haciendo del *Libro de los pasajes* una enorme obra protohipertextual. Con la inevitable impresión del libro, las palabras fueron forzadas a aterrizar, ya que un editor las fijó como entidades sujetas por siempre a una página. Lo que Benjamin planeaba para la versión final nunca quedó claro; en cambio, la posteridad ha fijado por siempre sus palabras bajo la forma de un tomo de más de mil páginas. No obstante, ese misterio —¿cuál era la forma que planeaba para la obra de toda su vida?— es lo que le da al libro tanta energía, tanta vida y juego, unos sesenta años después de haber sido escrito. En el medio siglo subsecuente, toda clase de experimentos en páginas sueltas han ocurrido. Hoy día, en lugares como Printed Matter y exposiciones de libros de arte, no es poco común encontrar libros compuestos integralmente de hojas no unidas que los compradores pueden acomodar

a su voluntad. El catálogo de la retrospectiva de John Cage, *Rolywholyover*, era uno de esos libros, con cerca de cincuenta piezas de memorabilia impresa incluida, sin orden jerárquico alguno. El libro materializa las operaciones al azar de Cage, un libro sin fijación ni finalidad, una obra en proceso.

Incluso en su forma final, el *Libro de los pasajes* es un gran libro para ir hojeándolo, desplazándose de página en página, como mirando aparadores de tiendas, deteniéndose momentáneamente para admirar un display que atrape la mirada sin sentir la necesidad de entrar a la tienda.

En “Convolutio G: Exposiciones, Publicidad, Grandville”, por ejemplo, abriendo en ese capítulo al azar, uno se topa con una cita de Marx sobre las etiquetas de precio y las mercancías, luego, unas páginas después, hay una descripción de una visión de hashish en un casino; salta dos páginas adelante y uno se enfrenta a la cita de Blanqui, “Una muerte rica es un abismo cerrado”. Rápidamente uno se mueve a la siguiente ventana. Dado que el libro presumiblemente trata sobre los pasajes parisinos —una encarnación temprana del centro comercial— Benjamin alienta al lector a convertirse en un consumidor del lenguaje en la forma en que podemos permitirnos ser seducidos por cualquier otra mercancía. Incluso en la forma unida, lejos de los miles de tarjetas bibliográficas que formaron la base de su trabajo, el misterio del libro permanece intacto. Es el sentido de bulto puro y abundancia el que hace imposible terminar jamás; es tan rico y tan denso que intentar leerlo induce amnesia —uno no está seguro si ya ha leído tal o cual pasaje. Es realmente un texto sin fin. Lo que sostiene el trabajo unido —mientras al mismo tiempo asegura que uno permanezca perdido— es el hecho que varias entradas son fragmentos en referencias cruzadas, al parecer a otros capítulos, pero en general llevan a callejones sin salida. Por ejemplo, una cita sobre publicidad y Jugendstil es anexada con una referencia cruzada a “Conciencia onírica”, un capítulo que no existe. Perderse en el camino, ir a la deriva, es parte y parcela de la experiencia de lectura así como llega a nosotros en su firma final, independientemente de que el libro de Benjamin sea o no una obra “inacabada”. Por el contrario, si uno quisiera seguir el “hipervínculo” de Benjamin tendría que escoger entonces entre dos capítulos con la palabra *onírica* en ellos: *Convolutio K—Ciudad y arquitectura oníricas, ensoñaciones utópicas, nihilismo antropológico, Jung* o *Convolutio L—Arquitectura onírica, museo, terms*. Una vez que uno se adelanta hacia cualquiera de esos capítulos, le sorprendería encontrar cualquier referencia directa a la publicidad y el Jugendstil. Por el contrario, uno se encontraría más probablemente perdido como un *flanêur*, a la deriva a través de esos absorbentes y fascinantes capítulos, aparentemente interminables.

En muchas maneras, la forma en la que leemos el *Libro de los pasajes* apunta a la forma en la que hemos aprendido a usar la red: hipervinculando de un lugar a otro, navegando a través de su inmensidad; cómo nos hemos convertido en *flanêurs* virtuales, *surfeando* casualmente de un lugar a otro, hemos aprendido a manejar y cosechar información sin sentir la necesidad de leer la red linealmente, etc.

Al tener el *Libro de los pasajes* publicado en formato de libro en oposición a las los montones de tarjetas sueltas, el trabajo de Benjamin está congelado en una forma que nos permite estudiarlo, una condición que él llamó una constelación: “no es lo pasado lo que echa luz sobre lo presente, o que lo presente eche

3

Susan Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project* (Cambridge: MIT Press, 1991), p. 54.

luz sobre lo pasado; por contrario, lo que ha sido se fusiona en un destello con el ahora para formar una constelación.” Tras la muerte de Benjamin en 1940, su amigo Georges Bataille, quien era archivista y bibliotecario en la Biblioteca Nacional de Francia, apiló los montones de tarjetas bibliográficas sin publicar de Benjamin en la profundidad de un archivo donde permaneció escondido de manera segura hasta después de la guerra. No fue hasta la década de los 80 que el manuscrito fue construido, tras años de agruparlo en una forma sólida o constelación. Puede verse la red como poseedora de una construcción similar a la de una constelación. Digamos que está uno leyendo un periódico en línea, cuando se carga la página está jalando información de una infinidad de servidores a lo largo de la red para formar la constelación de esa página: servidores de publicidad, servidores de imágenes, feeds RSS, bases de datos, plantillas, y demás. Todos los servidores de esos componentes están conectados a la vez a una infinidad de otros servidores a lo largo de la red, la cual les alimenta con contenido actualizado. Las probabilidades indican que el periódico que uno está leyendo en línea tiene un feed de noticias de AP integrado a la página, la cual es actualizada de manera dinámica por varios servidores para llevar hasta uno los últimos encabezados. Si uno o más de esos servidores se apagan, buena parte de la página a la que uno está intentando acceder no cargará. Cualquier página de internet es una constelación, reuniéndose en un instante —y desapareciendo potencialmente con la misma rapidez. Si uno actualiza la portada de la página de, digamos, el sitio del *New York Times*, no se verá igual que hace sólo unos segundos.

Esa página web, en su forma similar a una constelación, es lo que Benjamin llama una “imagen dialéctica”, un lugar donde el pasado y el presente fusionados momentáneamente crean una imagen (en este caso la imagen de la página web). Él plantea también que “el lugar donde uno la encuentra [a la imagen dialéctica] es el lenguaje”. Cuando uno escribe un libro, lo construye en una manera dialéctica, no muy diferente a la de una página web, asiendo clases de conocimiento (personal, histórico, especulativo, etc.) dentro de una constelación que encuentra su forma estática como un libro. Y desde que la red está compuesta por código alfanumérico, podemos afirmar la red —con sus textos, imágenes, videos y sonidos digitales— como una enorme imagen dialéctica benjaminiana.

En el *Libro de los pasajes* de Benjamin encontramos un mapa de viaje literario para la apropiación, uno que es retomado a lo largo del siglo XX por escritores tales como Brion Gysin, William Burroughs y Kathy Acker, por nombrar sólo unos cuantos, y que apunta igualmente hacia los textos radicalmente apropiacionistas producidos hoy día. No obstante, contrario a las revolucionarias incursiones de Benjamin dentro de la apropiación, el siglo XX abrazó y continuó con lo fragmentario, no el todo, desarrollándose en trozos más y más pequeños de lenguaje despedazado. *Los pasajes* aún trata con fragmentos —si bien largos, en ocasiones ocupan varias páginas— más que con todos: Benjamin nunca copió integralmente el libro de alguien más y lo proclamó propio. Y, para su amor profesado a copiar, hay aún una buena parte de intervención autoral y “genio original” en el libro. Me hace preguntarme entonces si este libro realmente podría denominarse con el término apropiación, o si no es más que otra variante del modernismo fragmentado.

Las cosas se ponen complicadas cuando intentamos definir qué es exactamente la apropiación literaria. Podemos intentar usar mi propio libro apropiado, *Day* (2003), como estudio de caso. Quería ver si podía crear una obra literaria haciendo uso de la menor cantidad de intervención posible, al volver a dar forma al texto de una entidad en otra (de un periódico a un libro). Bajo el nuevo formato de un libro, ¿tendría el periódico propiedades literarias que no fuimos capaces de ver durante nuestra lectura diaria del mismo?

La receta para mi apropiación parece lo suficientemente directa y sencilla: “El viernes 1° de septiembre de 2000, comencé a reescribir el *New York Times* del día, palabra por palabra, letra por letra, desde la esquina superior izquierda hasta la esquina inferior derecha, página por página.” Mi objetivo era ser tan no creativo como fuera posible, una de las tareas más duras para las que un artista puede juntar fuerzas, particularmente para un proyecto de este escala. Con cada golpe al teclado viene la tentación de amañar, cortar y pegar, y torcer el lenguaje mundano. Pero hacer eso sería frustrar el ejercicio. Por el contrario, simplemente me abrí camino a lo largo del periódico entero, tecleando exactamente lo que veía. En cada lugar donde había una palabra o letra alfanumérica, lo tecleaba de nueva cuenta: publicidad, horarios de películas, los números de la placa en un anuncio de un coche, los clasificados, y demás. Las cifras de la bolsa de valores corrían a lo largo de más de doscientas páginas.

Suena sencillo, ¿cierto? Sin embargo, con la finalidad de simplemente “apropiarme” del periódico y transformarlo en una obra literaria, docenas de decisiones autorales estuvieron involucradas. Primero vino levantar el texto de la página del periódico e insertarlo en mi computadora. ¿Pero qué hacer con la fuente, tamaño de la fuente, y el formato? Si remuevo las imágenes (mientras tomo los textos insertados en ellas, tal como los números de una placa en el anuncio de un coche), aún debo conservar los pies de foto. ¿Dónde ocurren los saltos de línea? ¿Permanezco fiel a las columnas delgadas o cada artículo fluiría por un párrafo largo? ¿Y qué con las citas de cada artículo: dónde se separan esas líneas? ¿Y cómo me desplazo por una página? Sé que tengo una regla muy básica para moverme de la esquina superior izquierda a la esquina inferior derecha, ¿pero adónde voy cuando llego al final de una columna y dice “continúa en página 26”? ¿Voy a la página 26 y termino el artículo o salto a la columna adyacente y comienzo otro artículo? Y, cuando hago esos saltos, ¿agrego otro salto de línea o debe el texto fluir de manera continua? ¿Qué tratamiento doy a los anuncios, que a menudo tienen elementos juguetones de fuentes y estilos variados? ¿Dónde tienen lugar los saltos de línea en un anuncio donde las palabras flotan por la página? ¿Y qué pasa con los horarios de los cines, las estadísticas de deportes, los anuncios clasificados? Con la finalidad de proceder, debo construir una máquina. Debo responder cada pregunta y fijar una serie de reglas que debo seguir de manera estricta.

Y una vez que el texto ha sido introducido en mi computadora, ¿qué fuente elijo para este nuevo formato de la pieza, y que afirmación hará sobre la relación de mi libro con el *New York Times*? ¿La decisión obvia sería usar la fuente llamada “Times New Roman”? Pero, al hacerlo, podría otorgar más credibilidad a la publicación original de la que me gustaría darle, haciendo parecer a mi libro una réplica del periódico más que un simulacro. Quizás sería mejor si visto

enteramente el ejemplar con una fuente sin remates como Verdana. Pero si uso Verdana, una fuente diseñada específicamente para pantallas y cuya licencia la tiene Microsoft, ¿eso orientará mi libro hacia la batalla entre pantalla y papel? ¿Y por qué querría darle a Microsoft más apoyo del que ya tienen? (Terminé optando por una fuente con remates, Garamond, que aludía al *Times* pero no era *Times New Roman*.)

Luego hay docenas de decisiones paratextuales: ¿de qué tamaño será el libro y cuál será su impacto en la recepción del mismo? Sé que quiero que sea grande, para reflejar el enorme tamaño del periódico del día, pero si lo hago del tamaño de un catálogo de arte, me arriesgo a acercarme demasiado al formato original del periódico, lo cual iría en contra de mi deseo de representar al periódico como un objeto literario. Por el contrario, si lo hacía muy pequeño, digamos del tamaño del *Pequeño libro rojo de Mao*, sería lindo y visto quizás como una bisutería que alguien tomaría en la caja del Barnes and Noble más cercano. (Lo terminé haciendo del tamaño y peso exacto de la edición del *Libro de los paisajes* de Harvard.)

¿En qué clase de papel sería impreso el libro? Si lo hago en uno muy fino, corre el riesgo de ser visto como un elegante libro de artista, algo que muy poca gente puede comprar. Y dado que el proyecto estaba basado en la reinterpretación y redistribución de un producto de masas, sentí que la mayor gente posible debería tenerlo, si lo deseaba, a un precio asequible. Pero si lo imprimía en papel periódico sería una alusión muy cercana al papel real, corriendo entonces el riesgo de que fuera una edición facsimilar. (Al final, me decidí por un papel blanco genérico.)

¿Cómo será la portada? ¿Debo usar una imagen del periódico del día? ¿O replicar su primera página? No. Eso sería muy literal e ilustrativo. Quería algo que significara al papel, no que replicara al papel. (Decidí que sería sin imagen, sólo una portada azul oscuro con la palabra “Day” en una fuente blanca sin remates y mi nombre debajo en una fuente con remates impresa en azul cielo.)

¿En cuánto se vendería el libro? Los libros de artista de edición limitada se venden por miles de dólares. Sabía que no quería tomar ese camino. Finalmente, decidí que debería ser publicado como un libro de 836 páginas en una edición de 750, cada uno por 20 dólares.⁴

Una vez tomadas esas decisiones formales, hay aspectos éticos a considerar. Si me “apropio” verdaderamente de esta obra, debo entonces copiar o escribir fielmente cada palabra del periódico. Sin importar qué tan fuerte sea la tentación de alterar las palabras de un político o crítico de cine desagradable, no puedo hacerlo sin mermar los “todos” estrictos que la apropiación implica. Mi objetivo era ser tan no-creativo como fuera posible; ésta fue la parte más dura de la tarea, para que con cada golpe al teclado viniera lo “creativo” urge falsear, distorsionar, intervenir. Entonces, para una simple apropiación, no es tan simple. Hubieron tantas decisiones, cuestionamientos morales, preferencias lingüís-

ticas y dilemas filosóficos como las hay en una obra original o de collage.

Y sin embargo aún proclamo el “no valor” de la obra, su “falta de nutrición”, su falta de creatividad y originalidad cuando claramente lo opuesto es verdad. En verdad, no estoy haciendo más que intentar poner al día a la literatura con las modas apropiacionistas que el mundo del arte pasó décadas atrás. Puede haber, en verdad, mucho de cierto cuando mis detractores claman que no soy tan radical, que mi nombre aún está en estos objetos, y todas esas decisiones están al servicio de las nociones defendidas por mi propio genio. Para un proyecto sin ego, seguro que hay mucha inversión en mí aquí. Un bloguero prominente comentó con agudeza, “el verdadero proyecto de Kenny Goldsmith es la proyección de Kenny Goldsmith”.⁵

Pero durante el siglo XX el arte estaba lleno de tales gestos. Artistas como Elaine Sturtevant, Louise Lawler, Mike Bidlo o Richard Pettibon quienes, durante las décadas anteriores, han recreado los trabajos de otros artistas, proclamándolos como propios, han sido absorbidos durante hace mucho tiempo en una práctica legitimizada. ¿Cómo pueden proceder los escritores jóvenes en una forma enteramente nueva, usando modos de distribución y tecnologías actuales? Quizás un vistazo a los campos de batalla del futuro fue percibido cuando tres escritores anónimos jóvenes editaron la ahora infame *Issue 1*, una antología no autorizada y sin permisos de 3,785 páginas “escrita” por 3,164 poetas cuyos poemas en realidad no respondían a la autoría atribuida. Los poemas fueron generados en cambio por computadora, la cual sincronizó aleatoriamente cada autor con un poema. A nivel estilístico, no tenía sentido alguno: un conocido poeta tradicional era empatado con un poema radicalmente disyuntivo acuñado por una computadora y viceversa. La intención de los creadores de *Issue 1* era provocar, y en muchos frentes. ¿Podría la más grande antología de poesía jamás escrita ser formada sin el conocimiento de nadie y distribuida mundialmente de la noche a la mañana? ¿Podría este gesto causar un escándalo literario inmediato? ¿Importa si los poetas continúan escribiendo sus propios poemas o es suficiente si una computadora lo hace por ellos? ¿Por qué fueron elegidos esos 3,164 poetas específicos y no los miles de otros poetas que escriben hoy día en inglés? ¿Qué significaba ser incluido? ¿Qué significaba ser excluido? ¿Y quién estaba detrás de todo esto? ¿Por qué lo hacían? Con sus intereses con base conceptual y la negación de los métodos tradicionales de creación, distribución y autoría, *Issue 1* comparte muchos de los puntos clave de la escritura no creativa.

Aunque no fue lo estilístico lo que causó molestias, fue la mecánica de ello —la distribución y la notificación— lo que enfureció a los “colaboradores”. La obra fue unida en un enorme pdf, el cual se colocó en un servidor una noche ya tarde. Varias personas se enteraron de su inclusión en cuanto despertaron, cuando encontraron que la alerta de Google que habían fijado para su nombre les notificaba que habían sido incluidos en una importante antología. Hacer clic sobre el vínculo los llevaba a la antología, la descargaban por lo tanto, y encontraban su nombre vinculado a un poema que ellos no habían escrito. Como fuego

4 Al momento de escribir esto en 2010, siete años tras la publicación del libro, aún hay alrededor de cincuenta copias sin vender en la bodega de mi editor.

5 Entrada del blog de Ron Silliman fechada febrero 27, 2006, http://epc.buffalo.edu/authors/goldsmith/silliman_goldsmith.html; consultado el 30 de julio de 2009.

sin control, la reacción se esparció a través de la comunidad: ¿Por qué estaba yo en ella? ¿Por qué no estaba yo en ella? ¿Por qué estaba mi nombre empatado con ese poema? ¿Quién era el responsable de esto? La mitad de los “colaboradores” estaba encantada de ser incluida y la otra mitad estaba profundamente rabiosa. Varios de los poetas incluidos dijeron que incluirían el poema adscrito a ellos en su siguiente colección. Hablando en nombre de los artistas en descontento, cuyas reputaciones de genialidad y autenticidad estaban siendo mancilladas, estaba el bloguero y poeta Ron Silliman, quien dijo, “*Issue 1* es lo que llamaría a un acto de vandalismo *anarco-flarf*... Jueguen con la reputación de otras personas bajo su propio riesgo”. Él siguió adelante y citó una demanda en la que él y un número de autores ganaron una fuerte suma de dinero por violación de copyright en los setentas, sugiriendo que tal gesto podría ser una buena idea para aquellos timados por *Issue 1*. Dirigiéndose a los creadores de *Issue 1*, Silliman toma un tono ominoso, afirmando, “Como ciertamente yo no escribí el texto asociado con mi nombre en la página 1849... tampoco creo que ustedes hayan escrito su trabajo”.⁷

Y entonces, ¿Silliman realmente escribe su propio trabajo? Como muchos otros poetas, la respuesta es tanto sí como no. Durante los últimos cuarenta años, uno de los principales objetivos de la práctica de Silliman ha sido desafiar la noción de una voz autoral estable y auténtica. Sus poemas están compuestos por trozos de lenguaje, oraciones aisladas y observaciones que mantienen al lector adivinando sus orígenes. Silliman a menudo usa “yo”, pero no queda claro si en realidad es él quien habla. Un poema temprano, “Berkeley”, desafía explícitamente la singularidad autoral. En una entrevista de 1985, él dice: “En ‘Berkeley’, donde cada línea es una afirmación comenzando con la palabra ‘yo’, algo muy similar ocurre. La mayoría de las líneas son materiales encontrados, muy pocas de las cuales son de una sola fuente, y están ordenadas de manera que eviten al máximo cualquier sentido de exposición narrativa o normativa. Sin embargo, por mera yuxtaposición estos ‘yo’ reiterados se forman en un personaje, una presencia sentida que realmente no es más que una abstracción de una persona gramatical... Y esta presencia, por el contrario, impacta significativamente cómo es leída o comprendida una cierta línea, la cual puede ser vastamente diferente de su significado dentro del contexto original”.⁸ Bob Pearlman, al escribir sobre “Berkeley”, reitera las afirmaciones de Silliman, “Un poema temprano tal como ‘Berkeley’... parece destruir específicamente cualquier lectura que podría pro-

ducir un sujeto unificado. Los poemas consisten en alrededor de cien oraciones en primera persona cuyo aspecto mecánico —cada una empieza con ‘yo’— hace posible que se unan: ‘Yo quiero redimirme / Yo puedo dispararte / Yo realmente no tengo idea / Yo debería decir que no es una máscara / Yo debo acordarme otra vez / Yo no quiero conocerte / Yo no estoy vestido / Yo tuve que correr el riesgo / Yo sí miré / Yo estoy fuera del sol / Yo aún tenía lo que era mío / Yo me quedaré aquí para morir / Yo fui apoyada en esta opinión / Yo le jalé al escusado / Yo tuve un colapso en mi silla / Yo olvidé el lugar, señor’.⁹ Par aun poeta que ha pasado gran parte de su tiempo desmantelando la autoría estable, la reacción de Silliman ante *Issue 1* es ciertamente desconcertante. ¿Acaso *Issue 1* no extiende el *ethos* de Silliman a fines lógicos?

Como en realidad no había mucho que discutir sobre los poemas —en comparación con todo lo demás que sucedía alrededor de este gesto parecían bastante irrelevantes—estábamos forzados a considerar el aparato conceptual que los autores anónimos habían puesto en funcionamiento. Con un solo gesto habían desplazado la atención *del contenido al contexto*, mostrándonos lo que podía significar ser un poeta en la era digital. Ser un poeta en cualquier época —digital o análoga— coloca a la práctica de cada uno fuera de las normativas económicas, permitiendo en teoría al género tomar riesgos que otras aventuras más lucrativas no podrían. Tal como hemos visto algunos de los experimentos lingüísticos más arriesgados de la poesía en el siglo pasado, ahora es momento de hacer lo mismo cuando se trata a las nociones de autoría, publicación y distribución, como fue probado por las provocaciones de *Issue 1*.

En el centro de todo está la apropiación. El escándalo del siglo XX sobre la autenticidad autoral parece burdo comparado a lo que está sucediendo ahora. No sólo se están apropiando los textos sino que está conformado por la apropiación de nombres y reputaciones, sincronizadas al azar con poemas que no fueron escritos por los poetas ahí vinculados. Es la antología de poesía más larga jamás compilada y fue distribuida a miles en un fin de semana desde un blog y después comentada interminablemente en otros blogs y consecuentemente en los mares de comentarios de esos blogs.

La vela se ha extinguido, y nos hemos quedado en un pasillo de espejos. De hecho, la red se ha convertido en un espejo para el ego de un autor ausente pero muy presente. Si Benjamin hizo la escritura segura para la apropiación, y mis propios trabajos análogos han extendido su proyecto al tomar prestada su forma del libro, entonces proyectos como *Issue 1* empujan el discurso hacia la era digital, ampliando en gran medida las posibilidades apropiacionistas en escala y alcance, propinando un golpe de gracia a las nociones de la autoría tradicional. Descartar esto simplemente como “un acto de vandalismo *anarco-flarf*” es perder la llamada de atención de este gesto, que el ambiente digital ha cambiado completamente el campo de juego literario, en términos tanto de contenido como de autoría. En una época donde la cantidad de lenguaje se eleva de manera exponencial, combinada con un mayor acceso a las herramientas con las cuales

6 Según descrito por Goldsmith en la introducción de *Uncreative Writing*, Flarf es “todo un movimiento de escritura que está basado en tomar lo peor de los resultados de búsqueda de Google: mientras más ofensivo, más ridículo, más escandaloso, mejor.” (Kenneth Goldsmith, *Uncreative Writing* (New York: Columbia University Press, 2011, p.4)) [Nota de la editora]

7 Entrada del blog de Ron Silliman fechada domingo 5 de octubre de 2008, <http://ronsilliman.blogspot.com/2008/10/one-advantage-of-e-books-is-that-you.html>; consultado el 20 de octubre de 2008.

8 www.english.illinois.edu/maps/poets/s_z/silliman/sunset.htm; accessed December 29, 2010.

9 Bob Pearlman, *The Marginalization of Poetry: Language Writing and Literary History* (Princeton: Princeton University Press, 1996), p. 186, n. 26.

manipular y masajear esas palabras, la apropiación está sujeta a convertirse en una herramienta más dentro del repertorio de estrategias de los escritores, una forma aceptable —y aceptada— de construir una obra literaria, incluso para los escritores de orientación más tradicional. Cuando acusado de “plagio” en su última novela, la cual fue llamada “una obra genial” por el periódico *Libération*, el autor francés más vendido Michel Houellebecq lo clamó como tal: “Si esa gente realmente lo piensa [que es plagio], no tienen la mínima noción de lo que la literatura es. ... Esto es parte de mi método. ... Este acercamiento, mezclar documentos reales y ficción, ha sido usado por varios autores. He sido influenciado principalmente por [Georges] Perec y [Jorge Luis] Borges. ... Espero que esto contribuya a la belleza de mis libros, usar esta clase de material.”¹⁰

Publicado originalmente en Kenneth Goldsmith, *Uncreative Writing* (Nueva York: Columbia University Press, 2011), p. 109-124

Why Appropriation?

Kenneth Goldsmith

The greatest book of uncreative writing has already been written. From 1927 to 1940, Walter Benjamin synthesized many ideas he'd been working with throughout his career into a singular work that came to be called *The Arcades Project*. Many have argued that it's nothing more than hundreds of pages of notes for an unrealized work of coherent thought, merely a pile of shards and sketches. But others have claimed it to be a groundbreaking one-thousand-page work of appropriation and citation, so radical in its undigested form that it's impossible to think of another work in the history of literature that takes such an approach. It's a massive effort: most of what is in the book was not written by Benjamin, rather he simply copied texts written by others from stack of library books, with some passages spanning several pages. Yet conventions remain: each entry is properly cited, and Benjamin's own “voice” inserts itself with brilliant gloss and commentary on what's being copied.

With all of the twentieth century's twisting and pulverizing of language and the hundreds of new forms proposed for fiction and poetry, it never occurred to anybody to grab somebody else's words and present them as their own. Borges proposed it in the form of Pierre Menard, but even Menard didn't copy—he just happened to write the same book that Cervantes did without any prior knowledge of it. It was sheer coincidence, a fantastic stroke of genius combined with a tragically bad sense of timing.

Benjamin's gesture raises many questions about the nature of authorship and ways of constructing literature: isn't all cultural material shared, with new works built upon preexisting ones, whether acknowledged or not? Haven't writers been appropriating from time eternal? What about those well-digested strategies of collage and pastiche? Hasn't it all been done before? And, if so, is it

10 John Lichfield, “I stole from Wikipedia but it's not plagiarism, says Houellebecq,” [Robé de Wikipedia pero no es plagio, dice Houellebecq] *Independent*, miércoles 8 de septiembre de 2010, <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/news/i-stole-from-wikipedia-but-its-not-plagiarism-says-houellebecq-2073145.html>; consultado el 15 de septiembre de 2010.

necessary to do it again? What is the difference between appropriation and collage?

A good place to start looking for answers is in the visual arts, where appropriative practices have been tested and digested for the past century, particularly in the approaches of Duchamp and Picasso, both of whom were reacting to the previous century's shifts in industrial production and its subsequent technologies, particularly the camera. A useful analogy is Picasso as a candle and Duchamp as a mirror. The light of the candle draws us to its warm glow, holding us spellbound by its beauty. The cool reflectivity of the mirror pushes us away from the object, throwing us back on ourselves.

Picasso's *Still Life with Chair Caning* (1911–12) incorporates an industrially produced piece of oilcloth printed with an image of chair caning into its composition, and an actual rope is wrapped around the painting, framing the picture. Other elements include the letters *J*, *O*, *U*, presumably referencing the word *journal*. These elements intermingle with various painted human and still life forms in the painting, all done in the typical browns, grays, and whites of the cubist style. Picasso's painting is an example of what a painter generally does: like a bird constructing a nest, discreet elements are gathered and stitched together to create a harmonious whole. The fact that the collaged elements are not rendered by hand does not serve to disrupt the composition in any way; rather they reinforce the strength of it. Picasso struts his mastery over several mediums and methods, and we are justifiably impressed by his skill. Like a candle, *Still Life with Chair Caning* is a picture that draws you into its composition; clearly, you could spend a lot of time absorbed in this picture and basking in its warm glow.

Conversely, Duchamp's *Fountain* form, of just a few years later, 1917, is a urinal turned on its side, signed and put on a pedestal. Here, as opposed to Picasso, Duchamp appropriated an entire object, thus defamiliarizing and rendering this industrially produced fountain functionless. Unlike Picasso's constructive method, Duchamp didn't use collage to create a harmonious, compelling composition, rather he eschewed "the retinal" qualities to create an object that doesn't require a *viewership* as much as it does a *thinkership*; no one has ever stood wide-eyed before Duchamp's urinal admiring the quality and application of the glaze. Instead, Duchamp invokes the mirror, creating a repellent and reflective object, one that forces us to turn away in other directions. Where it sends us has been exhaustively documented. Broadly speaking, we could say that Duchamp's action is generative—spawning worlds of ideas—while Picasso's is absorptive, holding us close to the object and close to our own thoughts.

In literature, a similar comparison can be made in the constructive methodology of Ezra Pound's *Cantos* and the scrivenerlike process of Walter Benjamin's *The Arcades Projects*. The assemblage and collage quality of *The Cantos* stitches together thousands of lines, drawn from a number other sources, literary and nonliterary, all held in place with the glue of Pound's own language to create a unified whole. Like a gleaner of history, he collects heaps of ephemera from the ages and sorts through it looking for the gems out of which he will construct his epic; sound, sight, and meaning coalesce, frozen in shimmering verse. Everything seems to have come from somewhere else, but it has been chosen with distinctive and carefully cultivated taste; his genius is in synthesizing found material into a

cohesive whole. The flotsam includes offhanded notes, price lists, shards of language, erratic typography and odd spacing, chunks of correspondence, arcane legalese, slabs of dialogue, a dozen languages, and numerous unreferenced footnotes, to name a few, all bound together in a life's work. Written according to neither system or constraint, this rambling mess is remarkably sensuous. The result is an exquisitely built construction cobbled together by a master craftsman. We could say that, like Picasso, Pound's practice is synthetic, one that draws us in to tease out its puzzles and bask in the light of its sheer beauty. Pound does have clear ambitions and ideas—social and political, not to mention aesthetic—yet all these are so finely distilled and synthesized through his own filters that they become inseparable from his exquisite creation.

Benjamin, on the other hand, taking his cues from cinema, creates a work of literary montage, a disjunctive, rapid-fire juxtaposition of "small fleeting pictures."¹¹ With some 850 sources crashed up against each other, Benjamin makes no attempt at unification, other than loosely organizing his citations by category. The scholar Richard Sieburth tells us that "of a quarter of a million words that comprise [this] edition, at least 75 percent are direct transcriptions of texts."¹² As opposed to Pound, there is no attempt to blend the shards into a whole; instead there is an accumulation of language, most of it not belonging to Benjamin. Instead of admiring the author's synthetic skills, we are made to think about the exquisite quality of Benjamin's choices, his taste. It's what he selects to copy that makes this work successful. Benjamin's insistent use of fragmentary wholes does not make the text the final destination, rather, like Duchamp, we are thrown away from the object by the power of the mirror.

Both Pound's and Benjamin's writing methods are largely based on appropriating shards of language that they themselves didn't generate, yet they demonstrate two different approaches to constructing an appropriated text. Pound's is a more intuitive and improvisatory method of weaving textual fragments into a unified whole. Oftentimes it takes a great deal of Pound's intervening—finessing, massaging, and editing those found words—to make them all fit together just so. Benjamin's approach is more preordained: the machine that makes the work is set up in advance, and it's just a matter of filling up those categories with the right words, in the order in which they're found, for the work to be successful. You get the feeling that Benjamin didn't spend much time shifting around the fragments after he collected them for better effect, and there's even less of a feeling of improvisation or finessing. While it's impossible to determine Benjamin's exact methodology, the general consensus among scholars is that Arcades was sheaves of notes for a great, unrealized project that he planned to call *Paris, Capital of the Nineteenth Century*. And, although there are chapters and sketches for such a book, which boil the notes down into a well-argued, logical essay, such a reading of the final work denies that possibility. As Benjamin scholar Susan Buck-Morss

11 Richard Sieburth, "Benjamin the Scrivener," in Gary Smith, ed., *Benjamin: Philosophy, Aesthetics, History* (Chicago: University of Chicago Press, 1989), p. 23.

12 *Ibid.*, p. 28

says: “Every attempt to capture the *Passagen-Werk* within one narrative frame must lead to failure. The fragments plunge the interpreter into an abyss of meanings, threatening her or him with an epistemological despair that rivals the melancholy of the Baroque allegorists. . . . To say that the *Passagen-Werk* has no necessary narrative structure so that the fragments can be grouped freely, is not at all to suggest that it has no conceptual structure, as if the meaning of the book were itself totally up to the capriciousness of the reader. As Benjamin said, a presentation of confusion need not be the same as a confused presentation.”¹³ The book can be read (or misread, depending upon how you wish to frame it) as a stand-alone work. It is a book made up of refuse and detritus, writing history by paying attention to the margins and the peripheries rather than the center: bits of newspaper articles, arcane passages of forgotten histories, ephemeral sensations, weather conditions, political tracts, advertisements, literary quips, stray verse, accounts of dreams, descriptions of architecture, arcane theories of knowledge, and hundreds of other offbeat topics.

The book was constructed by reading through the corpus of literature about Paris in the nineteenth century. Benjamin simply copied down the passages that caught his attention on cards, which were then organized into general categories. Anticipating the instability of language in the later part of the twentieth century, the book had no fixed form. Benjamin would endlessly shuffle his note cards, transferring them from one folder to another. In the end, realizing that no passage could live forever in one category, he cross-referenced many entries, and those notations have traveled with the printed edition, making *The Arcades Project* an enormous proto-hypertextual work. With the inevitable printing of the book, the words were forced to settle down, as an editor pinned them to fixed entities on the page forever. What Benjamin intended as a final version was never made clear; instead, posterity has nailed his words down for him in the form of a one-thousand-page tome. Yet it’s that mystery—was this the form he intended for his life’s work?—that gives the book so much energy, so much life and play, some sixty years after it was written. In the ensuing half-century, all sorts of experiments in unfixing pages have occurred. Today, in places like Printed Matter and book arts exhibitions, it’s not uncommon to find books comprised entirely of unbound sheets that purchasers may arrange according to their will. The catalogue to John Cage’s retrospective *Rolywholyover* was one such book, with nearly fifty pieces of printed ephemera laid in, with no hierarchical order. The book embodies Cage’s chance operations, a book without fixity or finality, a work in progress.

Even in its final form, *The Arcades Project* is a great to book bounce around in, flitting from page to page, like window-shopping, pausing briefly to admire a display that catches your eye without feeling the need to go into the store.

In “convolute G: Exhibitions, Advertising, Grandville,” for example, opening the chapter at random, you stumble upon a quote from Marx about price tags and commodities, then, a few pages later, there’s a description of a hashish vision in a casino; jump two pages ahead and you’re confronted with the Blanqui’s

quote, “A rich death is a closed abyss.” Quickly you move on to the next window. Because the book is ostensibly about the Parisian arcades—an early incarnation of the shopping mall—Benjamin encourages the reader to be a consumer of language the way we would allow ourselves to be seduced by any other commodity. Even in a bound form, far from the thousands of index cards that formed the basis for the work, the book’s mystery remains intact. It’s the sense of sheer bulk and abundance that makes it impossible to ever finish; it’s so rich and so dense that trying to read it induces amnesia—you’re not sure whether you’ve already read this or that passage. It’s really a text without end. What holds the work together—while at the same time ensuring that you remain lost—is the fact that many fragment entries are cross-referenced, seemingly to other chapters, but often lead to dead ends. For example, a citation about advertising and Jugendstil is appended with a cross-reference to “Dream Consciousness,” a chapter that doesn’t exist. Losing your way, or drifting, is part and parcel of the reading experience as it come to us in its finalized form, regardless of whether or not Benjamin’s book is “unfinished.” Instead, if you wanted to follow Benjamin’s “hyperlink,” you would have to choose between two chapters with the word *dream* in them: *Convolute K—Dream City and Dream House, Dreams of the Future, Anthropological Nihilism, Jung or Convolute L—Dream House, Museum, Spa*. Once you flipped forward to either of those chapters, you’d be hard-pressed to find any direct reference to advertising and Jugendstil. Instead, you’d most likely find yourself lost like a flaneur, drifting through those seemingly endless fascinating and engrossing chapters.

In many ways, the way we read *The Arcades Project* points toward the way we have learned to use the Web: hypertexting from one place to another, navigating our way through the immensity of it; how we’ve become virtual flaneurs, casually surfing from one place to another; how we’ve learned to manage and harvest information, not feeling the need to read the Web linearly, and so forth.

By having *The Arcades* published in book form as opposed to sheaves of loose note cards, Benjamin’s work is frozen in a way that permits us to study it, a condition he called a constellation: “It’s not that what is past casts its light on what is present, or what is present casts its light on what is past; rather what has been comes together in a flash with the now to form a constellation.” Following Benjamin’s death in 1940, his friend Georges Bataille, who was an archivist and librarian at the Bibliothèque Nationale, stashed Benjamin’s unpublished sheaves of note cards deep in an archive where it remained safely hidden until after the war. It wasn’t until the 1980s that a manuscript was constructed, after years of piecing it together into a solid form or constellation. The Web can be seen as having a similar constellation-like construction. Let’s say that you’re reading a newspaper online. When you load the page, it’s pulling from a myriad of servers across the Web to form the constellation of that page: ad servers, image servers, RSS feeds, databases, style sheets, templates, and so forth. All those component servers, too, are connected to a myriad of other servers across the Web, which feed them updated content. Chances are that the newspaper you’re reading online has an AP news feed integrated into that page, which is dynamically updated by various servers to deliver you the breaking headlines. If one or more of those servers goes down, a chunk of the page you’re trying to access won’t load. It’s a

13

Susan Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project* (Cambridge: MIT Press, 1991), p. 54.

miracle that it works at all. Any given Web page is a constellation, coming together in a flash—and potentially disappearing as fast. Refresh the front page of, say, the *New York Times* site and it won't look the same as it did just seconds ago.

That Web page, in constellation-like form, is what Benjamin calls a “dialectical image,” a place where past and present momentarily fuse together temporarily create an image (in this case the image of the Web page). He also posits that “the place where one encounters [the dialectical image] is language.” When we write a book, we construct it in dialectical manner, not too different from a Web page, by pulling together strands of knowledge (personal, historical, speculative, etc.) into a constellation that finds its fixed form as a book. And since the Web is comprised of alphanumeric code, we can posit the Web—with its digital text, image, video, and sound—as one massive Benjaminian dialectical image.

In Benjamin's *Arcades Project* we have a literary roadmap for appropriation, one that is picked up across the twentieth century by writers as such as Brian Gysin, William Burroughs, and Kathy Acker, to name but a few, and one that points toward the more radically appropriative texts being produced today. Yet, contrary to Benjamin's groundbreaking forays into appropriation, the twentieth century embraced and ran with the fragmentary, not the whole, playing itself out into smaller and smaller bits of shattered language. *The Arcades* still deals in fragments—although large ones, sometimes running for several pages at a time—rather than in wholes: Benjamin never copied the entirety of someone else's book and claimed it as his own. And, for all his professed love of copying, there is still a great deal of authorial intervention and “original genius” in the book. It makes me wonder, then, if his book could really be termed appropriation, or if it wasn't just another variant on fragmented modernism.

Things get tricky when we try to nail down exactly what literary appropriation is. We could try to use my own appropriated work *Day* (2003) as a test case. I wanted to see if I could create a work of literature using the most minimal amount of intervention possible, by recasting the text from one entity into another (from a newspaper into a book). When reset as a book, would the newspaper have literary properties that we're not able to see during our daily reading of it?

The recipe for my appropriation seems direct and simple enough: “On Friday, September 1, 2000, I began retyping the day's *New York Times*, word for word, letter for letter, from the upper left hand corner to the lower right hand corner, page by page.” My goal was to be as uncreative as possible, one of the hardest constraints an artist can muster, particularly on a project of this scale; with every keystroke comes the temptation to fudge, cut and paste, and skew the mundane language. But to do so would be to foil the exercise. Instead, I simply made my way through the entire newspaper, typing exactly what I saw. Every place where there was an alphanumeric word or letter, I retyped it: advertising, movie timetables, the numbers of a license plate on a car ad, the classifieds, and so forth. The stock quotes alone ran for more than two hundred pages.

Sounds simple, right? Yet, in order for me to simply “appropriate” the newspaper and turn it into a work of literature, it involved dozens of authorial decisions. First came lifting the text off the page of the newspaper and getting it into my computer. But what to do with the font, font sizes, and formatting? If I remove the images (while grabbing the texts embedded in the images, such as

the numbers on the license plate in a car ad), I still must keep the captions. Where do the line breaks occur? Do I remain faithful to the slim columns or do I flow each article into one long paragraph? What about the pull quotes: where do those lines break? And how do I make my way around a page? I know I have a rough rule to move from the upper left corner to the lower right, but where do I go when I reach the end of a column and it says “continued on page 26”? Do I go to page 26 and finish the article or do I jump to the adjacent column and start another article? And, when I make those jumps, do I add another line break or do I flow the text continuously? How do I treat the advertisements, which often have playful text elements of varying fonts and styles? Where do line breaks occur in an ad where words float about a page? And what about the movie timetables, the sports statistics, the classified ads? In order to proceed, I have to build a machine. I have to answer each question and set up a number of rules that I must then strictly follow.

And once the text is entered into my computer, what font do I choose to reset the piece in, and what statement will that make about my book's relationship to the *New York Times*? The obvious decision would be to use the font called “Times New Roman”? But, by doing that, I might lend the original publication more credibility than I wish to give it, making my book appear more like a replica of the newspaper than a simulacrum. Perhaps it would be better if I skirted the issue entirely by using a sans serif font like Verdana. But, if I use Verdana, a font designed specifically for the screen and licensed by Microsoft, will that push my book too much toward paper/screen battle? And why would I want to give Microsoft any more support than they already have? (I ended up giving it a serif font, Garamond, which alluded to the *Times*, but was not Times New Roman.)

Then there are there are dozens of paratextual decisions: what size is the book going to be and how will that impact the reception of the book? I know that I want it to be big, to reflect the massive size of the day's newspaper, but if I make it coffee table sized, I risk getting close to the paper's original format, which would run contrary to my wanting to represent the newspaper as a literary object. Conversely, if I made it too small, say, the size of Chairman Mao's *Little Red Book*, it would be cute and perhaps be seen as a novelty you might pick up next to the cash register at your local Barnes and Noble. (I ended up making it the exact size and bulk of the paperbound Harvard edition of *The Arcades Project*.)

What paper stock will the book be printed on? If I print it on too fine a stock, it runs the risk of being seen as a deluxe artist's book, something that only a few people can afford. And since the project was based on the reinterpretation and redistribution of a mass media product, I felt that as many people should have the book as wanted it for an affordable price. Yet, if I printed it on newsprint, it would allude too closely to the actual paper, thus running the risk of being a facsimile edition. (In the end, I just went with a generic plain white stock.)

What will the cover look like? Should I use an image from the day's paper? Or replicate the day's front page? No. That would be too literal and illustrative. I wanted something that would signify the paper, not replicate the paper. (I went with no image, just a dark blue cover with the word “Day” in a white sans serif font and my name below it in a serif font printed in sky blue.)

How much should be book sell for? Limited edition artist's books sell for thousands of dollars. I knew that I didn't want to go down that road. Ultimately, I decided that it should be published as an 836-page book in an edition of 750, selling for \$20.¹⁴

Once those formal decisions are made, there are ethical issues to consider. If I truly "appropriate" this work, then I must faithfully copy/write every word of the newspaper. No matter how tempted I might be to alter the words of a disagreeable politician or film critic, I cannot do so without undermining the strict "wholes" that appropriation trucks in. My aim was to be as uncreative as possible; this was the hardest part of the task, for with every keystroke came the "creative" urge to fudge, skew, intervene. So, for a simple appropriation, it's not so simple. There were as many decisions, moral quandaries, linguistic preferences, and philosophical dilemmas as there are in an original or collaged work.

And yet I still trumpet the work's "valuelessness," its "nutritionlessness," its lack of creativity and originality when clearly the opposite is true. In truth, I'm not doing much more than trying to catch literature up with appropriative fads the art world moved past decades ago. There may, in fact, be a lot of truth when my detractors claim that I'm not that radical, that my name is still on these objects, and all those decisions are so much in the service of upholding notions of my own genius. For an egoless project, there sure is a lot of investment in me here. One prominent blogger acutely commented, "Kenny Goldsmith's actual art project is the projection of Kenny Goldsmith."¹⁵

But, during the twentieth century, the art world was full of such gestures, artists like Elaine Sturtevant, Louise Lawler, Mike Bidlo, or Richard Pettibon who, for the past several decades, have recreated the works of other artists, claiming them as their own, and they have long been absorbed into a legitimized practice. How can younger writers proceed in an entirely new way, using current technologies and modes of distribution? Perhaps a glimmer into the battlegrounds of the future was perceived when three young, anonymous writers edited the now infamous *Issue 1*, a 3,785-page unauthorized and unpermissioned anthology, "written" by 3,164 poets whose poems were actually authored not by the poets to whom they were attributed. Instead, the poems were generated by computer, which randomly synced each author with a poem. Stylistically, it made no sense: a well-known traditional poet was paired with a radically disjunctive poem penned by a computer and vice versa. The intention of *Issue 1*'s creators was to provoke, along many fronts. Could the largest anthology of poetry ever written be pieced together without anyone's knowledge and distributed worldwide overnight? Could this gesture cause an instant literary scandal? Does it matter if poets write their own poems anymore or is it good enough for a computer to pen them for them? Why were those specific 3,164 poets chosen and not the thousands of other poets writing in the English language today? What did it mean to be included?

14 As of this writing in 2010, seven years after the book was published, there's still about fifty unsold copies in my publisher's warehouse.

15 Ron Silliman blog entry dated February 27, 2006, http://epc.buffalo.edu/authors/goldsmith/silliman_goldsmith.html; accessed July 30, 2009.

What did it mean to be excluded? And who was behind this? Why were they doing it? With its conceptually based agenda and denial of the traditional methods of creation, distribution, and authorship, *Issue 1* shares many of the touchstones of uncreative writing.

Yet it wasn't so much the stylistics that raised eyebrows, it was the mechanics of it—the distribution and the notification—which riled the "contributors." The work was stitched into a massive PDF, which was placed on a media server late one evening. Many people found about their inclusion the first thing in the morning, when finding that the Google Alert they had set for their name had notified them that they were included in a major new anthology. Clicking on the link brought them to the anthology, whereupon, downloading it, they found their name attached to a poem they didn't write. Like wildfire, reaction spread through the community: Why was I in it? Why wasn't I in it? Why was my name matched with that poem? Who was responsible for this act? Half the "contributors" was delighted to be included and the other half was wildly angered. Several of the poets included said that they would include the poem ascribed to them in their next collection. Speaking on behalf of the disgruntled authors whose reputations for genius and authenticity were sullied was blogger and poet Ron Silliman, who said, "*Issue 1* is what I would call an act of anarcho-flarf vandalism¹⁶. . . Play with other people's reps at your own risk." He went on to cite a lawsuit in which he and a group of authors won a great sum of money for copyright infringement back in the seventies, suggesting that such a gesture might be a good idea for those scammed by *Issue 1*. Addressing the creators of *Issue 1*, Silliman strikes an ominous tone, stating, "As I certainly did not write the text associated with my name on page 1849 . . . I don't think you wrote your work either."¹⁷

And yet, does Silliman really write his own work? Like many poets, the answer is both yes and no. Over the past forty years, one of the main goals in Silliman's practice has been to challenge the notion of a stable, authentic authorial voice. His poems are comprised of shards of language, stray sentences and observations that keep the reader guessing at their origins. Silliman often uses "I," but it's not clear that it's really him speaking. An early poem, "Berkeley," explicitly challenges authorial singularity. In a 1985 interview, he says: "In 'Berkeley,' where every line is a statement beginning with the word 'I,' something very similar occurs. Most of the lines are found materials, very few of which are from any one source, and they're ordered so as to avoid as much as possible any sense of narrative or normative exposition. Yet by sheer juxtaposition these reiterated 'I's form into a character, a felt presence which is really no more than an abstraction

16 As described by Goldsmith in the introduction to *Uncreative Writing*, flarf is "an entire movement of writing that is based on grabbing the worst of Google search results: The more offensive, the more ridiculous, the more outrageous the better." (Kenneth Goldsmith, *Uncreative Writing* (New York: Columbia University Press, 2011, p.4)) [Editor's note]

17 Ron Silliman blog entry dated Sunday, October 5, 2008, <http://ronsilliman.blogspot.com/2008/10/one-advantage-of-e-books-is-that-you.html>; accessed October 20, 2008.

of a grammatical feature. . . . And this presence, in turn, impacts significantly on how a given line is read or understood, which can be vastly different from its meaning within its original context."¹⁸ Bob Perlman, writing about "Berkeley," reiterates Silliman's claims, "An early poem such as 'Berkeley' . . . seems specifically to destroy any reading which would produce a unified subject. The poems consists of a hundred or so first-person sentences whose mechanical aspect—each starts with 'I'—makes them impossible to unite: 'I want to redeem myself / I can shoot you / I've no idea really / I should say it is not a mask / I must remember another time / I don't want to know you / I'm not dressed / I had to take the risk / I did look / I don't care what you make of it / I am outside the sun / I still had what was mine / I will stay here and die / I was reinforced in this opinion / I flushed it down the toilet / I collapsed in my chair / I forgot the place, sir.'"¹⁹ For a poet who has spent much of his time dismantling a stable authorship, Silliman's response to *Issue 1* is indeed puzzling. Doesn't *Issue 1* extend Silliman's ethos to logical ends?

As there really wasn't much to discuss about the poems—in regard to everything else going on about this gesture, they seemed pretty irrelevant—we were forced to consider the conceptual apparatus that the anonymous authors had set into motion. With one gesture, they had swapped the focus *from content to context*, showing us what it might mean to be a poet in the digital age. Being a poet in any age—digital or analog—places one's practice outside normative economies, theoretically enabling the genre to take risks that more lucrative ventures wouldn't. Just as we've seen some of the most adventurous linguistic experimentation in the past century in poetry, its now poised to do the same when it comes to notions of authorship, publishing, and distribution as proved by the *Issue 1*'s provocations.

At the center of it all is appropriation. The twentieth century's fuss over authorial authenticity seems tame compared to what is going on here. Not only are the texts themselves appropriated, but that is compounded by the appropriation of names and reputations, randomly synced with poems that were not written by the authors so linked. It's the largest anthology of poetry ever compiled and it was distributed to thousands one weekend from a blog and then commented upon endlessly on other blogs and subsequently in the comments streams of those blogs.

The candle has blown out, and we're left with a hall of mirrors. In fact, the Web has become a mirror for the ego of an absent but very present author. If Benjamin made writing safe for appropriation, and my own analog works have extended his project by borrowing in book-length form, then projects like *Issue 1* move the discourse into the digital age, greatly broadening appropriative possibilities in scale and scope, dealing a knockout blow to notions of traditional authorship. To dismiss this as simply an "act of anarcho-flarf vandalism" is to miss the wakeup call of this gesture, that the digital environment has completely changed the literary playing field, in terms of both content and authorship. In a time when

the amount of language is rising exponentially, combined with greater access to the tools with which to manage, manipulate, and massage those words, appropriation is bound to become just another tool in the writers' toolbox, an acceptable—and accepted—way of constructing a work of literature, even for more traditionally oriented writers. When accused of "plagiarism" in his latest novel, which was called a "work of genius" by the newspaper *Libération*, the best-selling French author Michel Houellebecq claimed it as such: "If these people really think that [this is plagiarism], they haven't got the first notion of what literature is. . . . This is part of my method. . . . This approach, muddling real documents and fiction, has been used by many authors. I have been influenced especially by [Georges] Perec and [Jorge Luis] Borges. . . . I hope that this contributes to the beauty of my books, using this kind of material."²⁰

Originally published in Kenneth Goldsmith, *Uncreative Writing* (New York: Columbia University Press, 2011), p. 109-124

18 www.english.illinois.edu/maps/poets/s_z/silliman/sunset.htm; accessed December 29, 2010.

19 Bob Pearlman, *The Marginalization of Poetry: Language Writing and Literary History* (Princeton: Princeton University Press, 1996), p. 186, n. 26.

20 John Lichfield, "I stole from Wikipedia but it's not plagiarism, says Houellebecq," *Independent*, Wednesday, September 8, 2010, <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/news/i-stole-from-wikipedia-but-its-not-plagiarism-says-houellebecq-2073145.html>; accessed September 15, 2010.

¿Por qué es importante —hoy día— mostrar y mirar imágenes de cuerpos humanos destruidos?

Thomas Hirschhorn

Intentaré explicar en ocho puntos porqué es importante —hoy día— mirar imágenes de cuerpos humanos destruidos, como aquellas que he utilizado e integrado en mis obras *Superficial Engagement* (2006), *The Incommensurable Banner* (2008), *Ur-Collage* (2008), *Crystal of Resistance* (2011) o *Touching Reality* (2012).

Procedencia

Las imágenes de cuerpos humanos destruidos son hechas por no-fotógrafos. La mayoría de ellas han sido hechas por testigos, gente que iba pasando, soldados, agentes de seguridad o de la policía, rescatistas o paramédicos. La procedencia de estas imágenes es poco clara y a menudo inverificable; falta una fuente, según nuestra comprensión de lo que una “fuente” es. Esta procedencia poco clara y esta inverificabilidad reflejan el flujo de la época actual. Es esto lo que me interesa. Su procedencia rara vez está garantizada — pero ¿qué puede clamar garantía en este mundo, hoy, y como “bajo garantía” puede tener sentido aún? Estas imágenes están disponibles en internet, generalmente para ser descargadas, tienen el estatus de testimonio y fueron puestas en línea por sus autores con razones múltiples y diversas. Más aún, el origen de estas imágenes no es mencionado y su dirección es confusa, en ocasiones manipulada o robada, como a menudo lo son las cosas en internet y en los medios sociales de comunicación. Nos confrontamos con ello cada día. Esta procedencia incierta es una de las razones por las cuales es importante mirar tales imágenes.

Redundancia

Las imágenes de cuerpos humanos destruidos son importantes por el hecho de su redundancia. Dado que lo que es redundante es el hecho que existe hoy día una

cantidad innumerable de imágenes de cuerpos humanos destruidos, la redundancia no es la repetición, la repetición de lo mismo, porque en cada ocasión es otro cuerpo humano el que es destruido y mostrado como tal, redundante. Pero no se trata de imágenes, se trata de cuerpos humanos, del ser humano, cuya imagen no es más que un testimonio. Las imágenes son imágenes redundantes porque es redundante en sí que los seres humanos sean destruidos. La redundancia es importante aquí. Quiero considerarla importante y quiero afrontarla como una forma. No queremos aceptar la redundancia de estas imágenes porque no queremos aceptar la redundancia de la crueldad hacia el ser humano. He aquí porqué es importante mirar las imágenes de cuerpos humanos destruidos en su redundancia misma.

Invisibilidad

Hoy, en los periódicos, revistas y en los noticieros por televisión vemos muy pocas imágenes de cuerpos destruidos porque rara vez son mostradas. Estas fotos son no-visibles e invisibles: el pretexto es protegernos, presuponiendo que ellas podrían herir la sensibilidad del público o satisfacer el voyeurismo. Pero la invisibilidad no es inocente. La invisibilidad es una estrategia de apoyo a, o cuando menos, para la no disuasión del esfuerzo de guerra. Se trata de hacer aceptable la guerra y sus consecuencias conmensurables, como lo declaraba Donald Rumsfeld, antiguo secretario norteamericano de Defensa (2001-2006): “La muerte tiende a favorecer una visión desmoralizadora de la guerra”. ¿Pero podemos tener una visión de la guerra distinta a la desmoralizadora? Mirar las imágenes de cuerpos humanos destruidos es una manera de comprometerse contra la guerra y contra la justificación de la guerra y su propaganda. Desde el 11 de septiembre este fenómeno de invisibilidad fue reforzado en Occidente. Para no admitir esta invisibilidad como un hecho o como una “protección”, es importante mirar tales imágenes.

La “tendencia al iconismo”

La tendencia al “iconismo” existe hoy aún. “El iconismo” es la costumbre de “seleccionar”, “elegir”, “descubrir” la imagen que “destaque”, la imagen “de importancia”, la imagen que “diga más”, que “valga más” que las otras. Dicho de otra manera, “la tendencia al iconismo” puede definirse como la tendencia a “la acentuación” —es el viejo y clásico método que consiste en favorecer e imponer una jerarquía de manera autoritaria. No se trata por lo tanto de afirmar la importancia de tal cosa o persona sino afirmar una importancia ante la mirada de los otros. El objetivo es establecer una importancia común, un peso común y una medida común. Pero “la acentuación” y “la tendencia al iconismo” tienen también como efecto ignorar la existencia de las diferencias, de lo no-icónico y lo no-acentado. Dentro del ámbito de las imágenes de guerra y conflicto, escogemos para los otros lo que es “aceptable”. Es la imagen “aceptable” la que representa otra imagen, todas las otras imágenes, ella representa otra cosa y puede ser incluso una no-imagen. Esta imagen o ícono debe ser, por supuesto, la imagen correcta, la justa, la permitida, la elegida —la imagen consensual. Ahí radica la manipulación. A manera de ejemplo, la comentadísima imagen (incluso por historiadores de arte) del “Cuarto de Situaciones” de Washington tras el asesinato de

Bin Laden por los *Navy Seals* en 2011. Me rehusé a aceptar esta imagen como un ícono; rechazo su “iconismo” y rechazo el hecho de que esta imagen —y todos los otros íconos—puedan representar otra cosa que ellos mismos. Para luchar contra la “tendencia al iconismo”, mirar imágenes de cuerpos destruidos es importante.

La reducción a los hechos

En el mundo actual de hechos, de información, de opinión y comentarios, muchas cosas se reducen a lo factual. El hecho es el nuevo “becerro de oro” del periodismo y el periodista se esfuerza por darle toda la seguridad y todas las garantías de veracidad. Pero no estoy interesado en la verificación del hecho. Me interesa la Verdad, la Verdad en sí, la cual no es ni el hecho establecido ni la “información correcta” del recuento periodístico. La Verdad que me interesa resiste a los hechos, a las opiniones, a los comentarios y al periodismo. La Verdad es irreductible, y las imágenes de los cuerpos humanos destruidos son irreductibles y resisten a la factualidad. No niego los hechos y la actualidad, pero quiero oponerme a la textura de los hechos hoy. La costumbre de reducir las cosas a hechos es un medio cómodo para evitar tocar la Verdad, y resistir a hacerlo es una forma de tocar la Verdad. Hacernos aceptar eso es querer imponernos la información factual como un estándar, más que mirar y ver con nuestros propios ojos. Yo quiero ver con mis propios ojos. Es a causa de la resistencia al mundo actual de hechos que mirar esas imágenes es importante.

El síndrome de la víctima

Mirar imágenes de cuerpos humanos destruidos es importante ya que eso puede contribuir a comprender que el acto inconmensurable no es observar, lo que es inconmensurable es, en principio, que eso haya sucedido —que un humano, un cuerpo humano efectivamente haya sido destruido, y que un número inconmensurable de seres humanos hayan sido destruidos. Antes que cualquier otra cosa es importante comprender esto. Es sólo porque soy capaz de tocar este acto inconmensurable que puedo resistir la tentación de preguntar: ¿se trata o no de una víctima? ¿la víctima de quién? ¿O se trata de un asesino, de un torturador? ¿Quizás no hablamos una víctima? ¿Puede ser que ese cuerpo humano destruido no debería ser contado y considerado como una víctima? Clasificar cuerpos humanos destruidos en víctimas o no-víctimas es una manera de hacerlos inconmensurables, en lugar de considerar que todos esos cuerpos son lo inconmensurable. El síndrome de la víctima es el síndrome que quiere que yo dé una respuesta, una explicación, una razón a lo inconmensurable y que, finalmente, yo decrete quién es inocente. El único terrorista que sobrevivió la matanza en Mumbai en 2008 declaró al tribunal que lo condenaba a muerte: “No creo ser inocente”. Yo creo que lo inconmensurable en este mundo no tiene ni razón, ni explicación, ni respuesta —ni antes ni después. En este mundo inconmensurable, yo debo rechazar la conmensurabilidad del consentimiento a la clasificación en víctima o no-víctima. No quiero ser neutralizado por eso que quiere devenir conmensurable al mundo. Mirar imágenes de cuerpos humanos destruidos es importante ya que no quiero estar resignado de frente al síndrome de la víctima.

El no-sentido de la calidad

Estas imágenes —dado que han sido tomadas por testigos— no tienen calidad fotográfica alguna. Eso me interesa. Es la confirmación que, en la urgencia, el criterio de “calidad” no tiene necesidad alguna. Siempre he creído en “Calidad = No, Energía = Sí”. No hay aproximación estética alguna más allá de la voluntad de tomar la imagen. La cuestión de la calidad es insignificante frente a lo inconmensurable. Es eso que experimentan los cuerpos humanos destruidos. Ninguna destreza técnica es necesaria. Ningún fotógrafo es necesario. El argumento de la “calidad fotográfica” es el argumento de aquel que se distancia, quien no está presente y quien, en nombre del argumento de la “calidad”, marca su distancia y su tentativa por supervisar. Pero supervisar no existe más, lo que “se necesita” es ser testigo, estar allí, estar aquí, estar aquí y ahora, presente —presente en “el momento correcto” y “el lugar correcto”. La mayoría de las imágenes son tomadas con pequeñas cámaras o teléfonos celulares. Corresponden a nuestra manera de ver el “todo inmediato” y el “nada inmediato” de nuestra cotidianidad y hacerlo “público”. El no-sentido de calidad de estas imágenes es una crítica implícita al fotoperiodismo y el periodismo “insertado”. Es ese no-sentido de la calidad lo que hace importante mirar tales imágenes.

Distanciación por la “hiper-sensibilidad”

Yo soy sensible y quiero ser sensible, y al mismo tiempo, quiero permanecer despierto, estar atento. No quiero distanciarme, no quiero mirar hacia otro lado, no quiero voltear la mirada. En ocasiones escucho a los visitantes decir, mientras ven las imágenes de los cuerpos humanos destruidos: “No puedo ver esto, no debo ver esto, soy muy sensible”. Esto permite conservar una distancia cómoda, narcisista y exclusiva con la realidad de hoy y del mundo. Nuestro mundo, el solo y único mundo. Con este discurso de la sensibilidad —que es de hecho una “hipersensibilidad”— se trata de conservar su comodidad, su calma y su lujo. La distancia no es tomada más que por aquellos que no se confrontan —con sus propios ojos— a la dimensión inconmensurable de la realidad. La distancia nunca es un don, ella es reivindicada por un pequeño número de personas para conservar intacta su exclusividad. La “hipersensibilidad” es lo opuesto al “público no-exclusivo”. Para confrontarse al mundo y luchar contra el caos que provee, su inconmensurabilidad, para coexistir y cooperar en este mundo, con los otros, necesito confrontarme a la realidad sin distanciarme. Es por ello que es necesario distinguir la “sensibilidad”, que significa para mí permanecer “despierto” y “atento”, y la “hipersensibilidad”, que significa el “ensimismamiento” y la “exclusión”. Para resistir a la “hipersensibilidad” es importante mirar estas imágenes de cuerpos humanos destruidos.

Publicado originalmente en Lisa Lee y Hal Foster, eds., Critical Laboratory - The writings of Thomas Hirschhorn (Cambridge: October Books / The MIT Press, 2013)

Why Is It Important —Today— To Show And Look At Images Of Destroyed Human Bodies?

Thomas Hirschhorn

I will try to clarify, in eight points, why it is important —today— to look at images of destroyed human bodies like those I have used and integrated in different works such as *Superficial Engagement* (2006), *Concretion* (2006), *The Incommensurable Banner* (2008), *Ur-Collage* (2008), *Crystal of Resistance* (2011), *Touching Reality* (2012) and *Collage-Truth* (2012).

Provenance

The images of destroyed human bodies are made by non-photographers. Most of them were taken by witnesses, passersby, soldiers, security or police officers, or rescuers and first-aid helpers. The provenance of the images is unclear and often unverifiable; there is a lack of source in our understanding of what “source” is here. This unclear provenance and this unverifiability reflect today’s unclearness. This is what I am interested in. Often the provenance is not guaranteed—but what, in our world today can claim a guarantee and how can “under guarantee” still make sense? These images are available on the Internet mostly to be downloaded; they have the status of witnessing and were put online by their authors for multiple and various reasons. Furthermore, the origin of these images is not signaled; sometimes it is confused, with an unclear, perhaps even manipulated or stolen address, as is true of many things on the Internet and social communication networks often are today. We confront this everyday. The undefined provenance is one of the reasons why it is important to look at such images.

Redundancy

The images of destroyed human bodies are important in their redundancy. What is redundant is precisely that such an incommensurable amount of images of des-

troyed human bodies exists today. Redundancy is not repetition, the repetition of the same, because it is always another human body that is destroyed and appears as such redundantly. But it's not about images—it's about human bodies, about the human, of which the image is only a testimony. The images are redundant pictures because it is redundant, as such, that human beings are destroyed. Redundancy is important here. I want to take it as something important, and I want to see this redundancy as a form. We do not want to accept the redundancy of such images because we don't want to accept the redundancy of cruelty toward the human being. This is why it is important to look at images of destroyed human bodies in their very redundancy.

Invisibility

Today, in the newspapers, magazines, and TV news, we very seldom see images of destroyed bodies because they are very rarely shown. These pictures are non-visible and invisible: the presupposition is that they will hurt the viewer's sensitivity or only satisfy voyeurism, and the pretext is to protect us from this threat. But the invisibility is not innocent. The invisibility is the strategy of supporting, or at least not discouraging, the war effort. It's about making war acceptable and its effects commensurable, as was formulated, for example, by Donald Rumsfeld, former U.S. Secretary of Defense (2001-06): "Death has the tendency to encourage a depressing view of war." But is there really another view to have on war than a depressing one? To look at images of destroyed human bodies is a way to engage against war and against its justification and propaganda. Since 9/11 this phenomena of invisibility has been reinforced in the West. Not to accept this invisibility as a given fact or as a "protection" is why it is important to look at such images.

"Iconism-Tendency"

The tendency to "iconism" still exists, even today. "Iconism" is the habit of "selecting", "choosing", or "finding" the image that "stands out," the image that is "the important one," the image that "says more," the image that "counts more" than the others. In other words, the tendency to "iconism" is the tendency to "highlight"; it's the old, classical procedure of favoring and imposing, in an authoritarian way, a hierarchy. This is not a declaration of importance toward something or somebody, but a declaration of importance toward others. The goal is to establish a common importance, a common weight, a common measure. But "Iconism-Tendency" and "highlighting" also have the effect of avoiding the existence of differences, of the non-iconic and of the non-highlighted. In the field of war and conflict images, this leads to choosing the "acceptable" for others. It's the "acceptable" image that stands for another image, for all other images, for something else, and perhaps even for a non- image. This image or icon has to be, of course, the correct, the good, the right, the allowed, the chosen—the consensual image. This is the manipulation. One example is the image, much discussed (even by art historians), of the "Situation-Room" in Washington during the killing of Bin Laden by the "Navy Seals" in 2011. I refuse to accept this image as an icon; I refuse its "iconism", and I refuse the fact that this image—and all other "icons"—stand for something other than itself. To fight "Iconism-tendency" is the reason why looking at images of destroyed bodies is important.

Reduction to Facts

In today's world of facts, of information, of opinion, and of comments, a lot is reduced to being factual. Fact is the new "golden calf" of journalism, and the journalist wants to give it the assurance and guarantee of veracity. But I am not interested in the verification of a fact.

I am interested in Truth, Truth as such, which is not a verified fact or the "right information" of a journalistic story. The truth I am interested in resists facts, opinions, comments, and journalism. Truth is irreducible; therefore the images of destroyed human bodies are irreducible and resist factuality. I don't deny facts and actuality, but I want to oppose the texture of facts today. The habit of reducing things to facts is a comfortable way to avoid touching Truth, and to resist this is a way to touch Truth. Such an acceptance wants to impose on us factual information as the measure, instead of looking and seeing with our own eyes. I want to see with my own eyes. Resistance to today's world of facts is what makes it important to look at such images.

Victim-Syndrome

To look at images of destroyed human bodies is important because it can contribute to an understanding that the incommensurable act is not the looking; what is incommensurable is that destruction has happened in the first place—that a human, a human body, was destroyed, indeed, that an incommensurable amount of human beings were destroyed. It is important—before and beyond anything else—to understand this. It's only by being capable of touching this incommensurable act that I can resist the suggestive question: Is this a victim or not? And whose victim? Or is this perhaps a killer, a torturer? Is it perhaps not about the victim? Perhaps this destroyed human body shouldn't be considered and counted as a victim? To classify destroyed human bodies as victim or not-victim is an attempt to make them commensurable instead of thinking that all these bodies are the incommensurable. The Victim-Syndrome is the syndrome that wants me to give a response, an explanation, a reason to the incommensurable and finally to declare who is "the innocent." The only surviving terrorist in the Mumbai killings in 2008 declared to the court where he was sentenced to death: "I don't think I am innocent." I think the incommensurable in this world has no reason, no explanation, and no response—before and beyond. In this incommensurable world, I have to refuse the commensurability of accepting classification as victim or not-victim. I do not want to be neutralized by what wants to make the world commensurable. To look at images of destroyed human bodies is important because I don't want to be resigned in facing the Victim Syndrome.

Irrelevance of Quality

These images—because they were taken by witnesses—don't have any photographic quality.

I am interested by this. It is the confirmation that, in conditions of urgency, "quality" is not necessary. I always believed in "Quality = No, Energy = Yes." There is no aesthetic approach here beyond the objective to take the image. Concerns of quality are irrelevant facing the incommensurable. The images of destroyed bodies express this. No technical know-how is needed. No photographer is needed. The argument of "photographic quality" is the argument of the one who stands apart, is not pres-

ent, and who, on behalf of the “quality” argument, expresses his distance and his attempt to be the supervisor. But there is no supervising anymore; what is “needed” is to be a witness, to be there, to be here and to be here now, to be present, to be present at the “right time” at the “right place”. Most images are taken with small cameras, smart phones or mobile phones. They match our way of witnessing “today’s everything” and “today’s nothing” in daily life and making it “public”. The irrelevance of quality of these images is an implicit critique of “embedded” photo-journalism and journalism. This irrelevance of quality is what makes it important to look at such images.

Distantiation through “Hyper-Sensitivity”

I am sensitive and I want to be sensitive, and at the same time I want to be awake, to pay attention. I don’t want to take distance; I don’t want to look away and I don’t want to turn my eyes. Sometimes I hear viewers saying, while looking at images of destroyed human bodies, “I can’t look at this, I must not see this, I’m too sensitive.” This is a way of keeping a comfortable, narcissistic, and exclusive distance from today’s reality, from the world. From our world, the unique and only world. The discourse of sensitivity—which is actually “Hyper-Sensitivity”—is about keeping one’s comfort, calm, and luxury. Distance is only taken by those who—with their own eyes—won’t confront the incommensurable of reality. Distance is never a gift; it’s something taken by very few to keep intact their exclusivity. “Hyper-Sensitivity” is the opposite of the “non-exclusive public”. In order to confront the world, to struggle with its chaos, its incommensurability, in order to coexist and to cooperate in this world and with the other, I need to confront reality without distance. Therefore it is necessary to distinguish “sensitivity”, which means to me being “awake” and “attentive”, from “Hyper-Sensitivity”, which means “self-enclosure” and “exclusion”. To resist “Hyper-Sensitivity”, it is important to look at those images of destroyed human bodies.

Originally published in Lisa Lee and Hal Foster, eds., Critical Laboratory - The writings of Thomas Hirschhorn (Cambridge: October Books / The MIT Press, 2013)

El significado de la cultura de la red

Kazys Varnelis

Tomados en conjunto, los capítulos de este libro apuntan al desarrollo de una nueva condición social, impulsada por la maduración del internet y la telefonía móvil. En esta conclusión reflexionaré sobre ese estado —al cual llamaré *cultura de la red*— como un fenómeno ampliamente histórico. Definida por las mismas problemáticas que estos capítulos abordan —la superposición simultánea del espacio real y virtual, los nuevos medios de participación, preocupaciones sobre las virtudes de la movilización contra la deliberación en la esfera en red de lo público y los debates emergentes sobre la naturaleza del acceso— la cultura de la red puede revelar también estructuras sociales más amplias, así como los conceptos del modernismo y el postmodernismo lo hicieron en su momento.

Aunque sutil, este cambio en la sociedad es real y radical. A lo largo de una década, la red se ha convertido en la lógica cultural dominante. Nuestra economía, esfera pública, cultura, e incluso nuestra subjetividad, están mutando rápidamente y muestran poca evidencia de disminuir el ritmo de su evolución. Una mañana notamos con interés que nuestro periódico favorito ha abierto una página web. Otro día decidimos dejar de comprar el periódico y sólo leer la página. Entonces empezamos a leerlo desde una plataforma móvil, o a escuchar un podcast de nuestra columna favorita mientras tomamos un tren. O quizás hacemos completamente de lado las noticias oficiales a favor de una serie de blogs y contenido amateur. Cuando compramos nuestro primer teléfono móvil no estamos al tanto de qué tan profundamente alterará nuestras vidas. Pero pronto olvidamos listas de compras a favor de la inmediatez de llamar a casa desde la tienda para ver qué hay en el refrigerador. Dejamos de planear con gran anticipación cenas con amigos cuando podemos en cambio coordinarlos sobre el camino hacia un vecindario en particular. Cuando nos mudamos y alejamos de amigos cercanos

o familia, ya no tenemos que perder contacto. Incluso mudarse a la universidad tiene un significado distinto cuando los hijos pueden llamar a sus padres sólo para saludar mientras atraviesan el campus en su camino a clase. Visitar la página web de un amigo y sorprendernos con la noticia de que ha muerto repentinamente: las actualizaciones diarias sobre su batalla contra una enfermedad repentina se interrumpen. Individualmente, tales narrativas diarias sobre cómo la tecnología reconfigura nuestras vidas son menores. Colectivamente, son profundamente transformativas.

La cultura de la red extiende la era de la información de la computación digital.¹ Pero también es marcadamente distinta a la era centrada en la PC que culminó en la década de los 90. De hecho, en muchas formas estamos más alejados de la era de la computación centrada en la PC de lo que ésta lo estuvo de la era de la computación centralizada. Para comprender este desplazamiento, podemos utilizar la discusión bien informada de Charlie Gere sobre la computación en la era digital. En el análisis de Gere, al igual que en la metodología que hemos adoptado a lo largo de este libro, lo digital es un fenómeno socioeconómico tanto como una tecnología. La cultura digital, observa, está basada fundamentalmente en un proceso de abstracción que reduce todos complejos en unidades más elementales. Rastreado este proceso de abstracción a la invención de la máquina de escribir, Gere identifica la digitalización como un proceso clave del capitalismo. Al separar la naturaleza física de las mercancías de sus representaciones, la digitalización permite al capital circular de manera más rápida y libre. En esta habilidad para convertir todo en datos cuantificables e intercambiables, la cultura digital es universalizante. Gere menciona la máquina universal Turing —una computadora hipotética descrita por primera vez por Alan Turing en 1936, capaz de ser configurada para realizar cualquier tarea— como el modelo no sólo de la computadora digital sino también como el aspecto universalizante de la cultura digital.²

Pero hoy día, la conexión es más importante que la división. En contraste con la cultura digital, bajo la cultura de la red la información es menos producto de discretas unidades de procesamiento que del resultado de las relaciones en red entre ellas, de los vínculos entre personas, entre máquinas, y entre máquinas y personas. Quizás la mejor manera de ilustrar la diferencia entre cultura digital y cultura de la red es contrastarlos con sus sitios físicos. La era digital está marcada por la microcomputadora de escritorio, mostrando información a través de un pesado monitor CRT, conectado a la red vía módem o tal vez a través de una conexión de banda ancha de primera generación de alta latencia. En nuestro presente, no hay tal sitio dominante. La máquina de escritorio ha quedado relegada cada vez más a aplicaciones más sofisticadas tales como para renders

de diseño gráfico o edición de video con calidad de cine o es empleado para funciones específicas sujetas a su locación (en escritorios de recepción, para almacenar datos seguros, como terminales de puntos de venta, en laboratorios escolares, etc.) mientras que la computadora portátil o laptop se ha convertido en la plataforma de computación más popular. Pero la laptop puede ser usada en cualquier lugar: en la oficina, en la escuela, en la cama, en un hotel, en un café, en el tren o en un avión. No son sólo las redes un orden de magnitud más rápida de lo que lo eran en los días de conexión telefónica de la PC, sino que el Wi-Fi las hace fácilmente accesibles en varias locaciones. Los teléfonos inteligentes tales como la Blackberry, Treo y el iPhone complementan la laptop, trayendo poder de conectividad y procesamiento a lugares en los cuales ni siquiera las laptops pueden habitar con facilidad, tales como las calles, metros o automóviles. Pero tales aparatos ultraportátiles compiten también en aumento con la computadora, apropiándose de funciones que estaban antes en el ámbito del aparato universal.³ Lo que une a estas máquinas es su movilidad y su interconectividad, necesaria para hacerlas compañeras ubicuas en nuestras vidas e interfaces clave para las redes de telecomunicaciones globales. En un sentido prosaico, la máquina de Turing es ya una realidad, pero no toma la forma de una máquina, toma la forma de muchas. Con excepciones menores, la laptop, teléfono inteligente, decodificador de televisión por cable, consola de juego, router inalámbrico, iPod, iPhone, y el Mars Rover son el mismo aparato, convirtiéndose específicos sólo en sus interfaces, sus mecanismos para salida y entrada de señal, para sentir y actuar sobre el mundo. En cambio, el nuevo santo grial para la industria es una red universal, convergente, capaz de distribuir audio, video, internet, voz, texto, y cualquier otra tarea concebibles de trabajo en red de manera efectiva.

De forma creciente, la producción inmaterial de información y su distribución a través de la red es el principio de organización dominante para la economía global. Para estar claros, estamos lejos del mundo de producción inmaterial. Manufacturamos cosas físicas, incluso si cada vez más la manufactura sucede en los países en desarrollo. Más aún, la facilidad de obtener bienes fabricados lejanamente se debe a la red física de logística global. Enviar la producción a países lejanos —una consecuencia misma de los nuevos flujos de la red— puede ponerlo fuera de vista, pero no reduce su impacto en el ecosistema terrestre. Y, más allá del calentamiento global, aún en los países en desarrollo hay consecuencias: Silicon Valley contiene más sitios EPA (Agencia de Protección Ambiental de EEUU)

1 A pesar de que es altamente recomendable Carlota Pérez, *Technological Revolutions and Financial Capital: The Dynamics of Bubbles and Golden Ages* (Northampton, MA: E. Elgar, 2002), ella no hace distinción entre sociedad de la red y la era de la información. De manera similar, ver Tiziana Terranova, *Network Culture: Politics for the Information Age* (Londres: Pluto Press, 2004).

2 Charlie Gere, *Digital Culture* (Londres: Reaktion Books, 2002), 11.

3 Hiroko Tabuchi, "PCs being Pushed Aside in Japan" [PC's siendo descartadas en Japón], Noticias Yahoo!, noviembre 4, 2007, http://www.newsvine.com/_news/2007/11/04/1072065-pcs-being-pushed-aside-in-japan.

Superfund que cualquier otro condado en dicha nación.⁴ Pero como Saskia Sassen y Manuel Castells han concluido, sin importar nuestra dependencia continua en lo físico, la producción de información y de transmisión de esa información en las redes son actualmente los factores claves de organización en la economía mundial. A pesar de que otras épocas han tenido sus redes, la nuestra es la primera edad moderna en que la red es el paradigma de organización dominante, suplantando las jerarquías centralizadas.⁵ La condición subsecuente, como Castells sugiere en *The Rise of Network Society* [El surgimiento de la sociedad de la red], es el producto de una serie de cambios: el cambio en el capital en el cual las corporaciones transnacionales acuden a las redes buscando flexibilidad y manejo global, producción e intercambio; el cambio en el comportamiento individual, en el cual las redes se han convertido en una herramienta primaria para individuos que buscan libertad y comunicación con otros para compartir sus intereses, deseos y esperanzas; y el cambio en la tecnología, en el cual la gente ha adoptado a nivel mundial la tecnología digital y nuevas formas de telecomunicación en la vida diaria.⁶

Como podríamos esperar, la red llega incluso más lejos, extendiéndose hacia lo más profundo dentro del ámbito de la cultura. De la misma forma en que la cultura de la red se construye sobre la cultura digital, se construye asimismo sobre la cultura del postmodernismo delineada por Fredric Jameson en su ensayo seminal “El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado”, escrito inicialmente en 1983 y formulado posteriormente en un libro del mismo título. Para Jameson, el postmodernismo no era un mero movimiento estilístico sino una determinante cultural más amplia que se desprende de un desplazamiento fundamental de la fase socioeconómica de la historia que el economista Ernest Mandel llamó “capitalismo tardío”. Tanto Mandel como Jameson concluyeron que la sociedad había sido colonizada en su totalidad por el capital bajo el capitalismo

tardío, y cualquier forma de vida precapitalista había sido absorbida.⁷ Mandel situó el capitalismo tardío dentro del modelo histórico de los ciclos Kondratieff de onda larga. Estos ciclos económicos, comprendidos de 25 años de crecimiento seguidos por 25 años de estancamiento, proveyeron un convincente modelo de historia económica siguiendo un cierto ritmo: cincuenta años de Revolución Industrial y motores de vapor hechos a mano culminando en las crisis políticas de 1848, cincuenta años de motores de vapor mecanizados que duran hasta los 1890s, máquinas de combustión eléctrica e interna asegurando el gran momento moderno que culminó en la Segunda Guerra Mundial, y el nacimiento de la electrónica marcando el capitalismo de la era de posguerra.⁸

Si la cultura digital floreció durante el capitalismo tardío, entonces no debería resultar sorprendente que Jameson haya observado que es en ese período que todo se convirtió intercambiable y cuantificable por dinero u otros artículos. Con el estándar del oro obsoleto, el capital es valorado únicamente por sí mismo, ya no es un sustituto para algo más sino, de manera muy sencilla, valor puro. El resultado es la desaparición de cualquier exterior al capital y con ello la eliminación de cualquier lugar desde el cual criticar o absorber el capital. Como consecuencia, la cultura postmoderna pierde todo el significado y cualquier base existencial o significado más profundo. Profundidad, y con ella emoción, desaparecida, para ser remplazada por efectos e intensidades superficiales. Bajo esta condición, incluso la alienación no era ya posible. El sujeto deviene esquizofrénico, perdido en el hiperespacio del capital tardío.

Como el capital colonizó el arte durante el capitalismo tardío, sugería Jameson, incluso el arte perdió su capacidad de ser una forma de resistencia. El resultado fue una contaminación cruzada ya que el arte se convirtió no sólo en una industria sino en un mercado de inversión, y mientras los artistas, fascinados por el mercado, comenzaron a mezclar interminablemente alta y baja cultura. Con el mercado del arte convocando la fácil reproducibilidad y mercadeo, y con la autenticidad sin ser ya un lugar viable de resistencia, algunos artistas comenzaron a jugar con la simulación y reproducción. Otros, sabiéndose incapaces de reflexionar directamente sobre la condición del capitalismo tardío pero aún queriendo comentar sobre ello, hicieron uso de la alegoría, poniendo en primer plano su naturaleza fragmentaria e incompleta.

La historia, también, perdió su significado y propósito, tanto en la cultura como en la academia. En la primera, la historia era en cambio recapitulada como nostalgia, completamente intercambiable y popularizada a través de la obsesión con antigüedades, así como a través de filmes retro tales como *Chinatown*, *American Graffiti*, *Vaseline* o *Animal House*. En la academia, una teoría especializada remplazó los medios históricos de explicación como medios de análisis.

4 Jim Fisher, “Poison Valley (Part 1): Is Worker’s Health The Price We Pay for High-Tech Progress?” [Valle del veneno (parte 1): ¿Es la salud de los trabajadores el precio que pagamos por el progreso de la tecnología de punta?], salon.com, julio 30, 2001, <http://archive.salon.com/tech/feature/2001/07/30/almaden1/>; Fisher, “Poison Valley (Part 2): What New Cocktails of Toxic Chemicals are Brewing In The High Tech Industry’s ‘Clean Rooms’—And Will We Ever Know What Harm They Are Causing?” [Valle del veneno (parte 2): ¿Qué nuevos cocteles de químicos tóxicos están cocinándose en los ‘cuartos estériles’ de la industria de alta tecnología —y sabremos alguna vez qué daño están causando?], salon.com, julio 31, 2001, <http://archive.salon.com/tech/feature/2001/07/31/almaden2/index.html>.

5 Sassen, *The Global City: New York, London, Tokyo*, segunda edición (Princeton: Princeton University Press, 2001); Castells, *The Rise of the Network Society*, segunda edición (Nueva York: Blackwell Publishers, 2000); Michael Hardt y Antonio Negri, *Empire* (Durham: Duke University Press, 2000); Castells, *The Internet Galaxy: Reflections on the Internet, Business, and Society* (Oxford: Oxford University Press, 2001).

6 Castells, *The Rise of the Network Society*, 500–509.

7 Jameson, “El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado”, *New Left Review*, 146 (1984): 53-92, republicado posteriormente en una versión expandida como Jameson, *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado* (Durham: Duke University Press, 1991).

8 Mandel, *Late Capitalism* (Londres: Verso, 1978).

La obsesión del modernismo con su lugar en la historia fue invertido por el postmodernismo, el cual, como Jameson señala, estuvo marcado por el declive de la historicidad, una amnesia histórica general. Pero si el postmodernismo deshizo sus vínculos con la historia incluso a un mayor grado que el modernismo, aún está basado en la historia, tanto en nombre —el cual refería a su sucesión histórica del movimiento previo— y en su placer en cazar furtivamente del pasado premoderno y de los períodos más distantes históricamente del propio modernismo (e.g. Art Nouveau, arte revolucionario ruso, expresionismo, dadá).

Hoy, la cultura de la red sucede al postmodernismo. Lo hace en una forma mucho más sutil. Ningún “ismo” nuevo ha surgido: eso reclamaría el territorio familiar de los manifiestos, simposios, piezas de museo definidas, y así. Por el contrario, la cultura de la red es un fenómeno más emergente.

La evidencia de que nos hemos alejado del postmodernismo puede ser encontrada en los ciclos económicos. Si el capitalismo tardío es aún el régimen económico del momento, será el de mayor duración de todos los ciclos Kondratieff. Asumiendo que los ciclos Kondratieff sean precisos, la teorización de Jameson sería una reducción cíclica que comenzó tras la Segunda Guerra Mundial. De hecho, dada la desaceleración económica prolongada de la reestructuración postfordista durante los años 1970 y 1980, esto parece completamente razonable. Un rompimiento crítico tuvo lugar en 1989 con la caída de la Unión Soviética y la integración de China al mundo mercantil, haciendo instantáneo el “nuevo” orden mundial de globalización. En cambio, la comercialización del internet durante los 1990 tempranos marcó la pauta para las enormes inversiones en la nueva y crucial tecnología necesaria para el ciclo nuevo, fresco. Nuevos ciclos Kondratieff son marcados por auges espectaculares, así que el auge delirante del punto-com y el alza más dócil, y al parecer más sustentable, de la red 2.0 sería entonces legible como los auges primero y segundo de un ciclo Kondratieff a la alza. Es en esta segunda alza, entonces, en la cual la cultura de la red puede ser observada como un fenómeno distinto.

Incluso si nos deshacemos de los ciclos Kondratieff por considerarlos excesivamente deterministas, desde inicios del siglo XX, al menos, ningún movimiento cultural ha durado más de 25 años. Requeriría especial exención argumentar que estamos aún en el momento que Jameson estaba cuando comenzó a formular su tesis.

Lo más cercano que tenemos al entendimiento sintético de esta época es la teoría política delineada por Michael Hardt y Antonio Negri en *Empire* [Imperio]. En su análisis, el viejo orden mundial basado en la división imperialista del planeta en esferas de influencia ha sido remplazado por el “Imperio”, un poder difuso que emana no sólo de un lugar sino de la red misma. La economía del Imperio es inmaterial; su poder no sólo se desprende de la fuerza económica del capital sino que está construida por medios jurídicos. Como las naciones-estado se desvanecen bajo la globalización, para asegurar la movilidad y flexibilidad del capital a través de las fronteras, el Imperio mira hacia cuerpos de gobierno transnacionales como las Naciones Unidas para pedir un orden global universal. No obstante, al hacerlo así, el Imperio reinscribe las jerarquías existentes y, como las guerras en el Medio Oriente lo muestran, debe recurrir a la violencia. Hardt y Negri identifican los públicos en red, a los que llaman la multitud, como una con-

trafuerza. Para ellos la multitud es una inteligencia en manada, capaz de trabajar dentro del Imperio para demandar los derechos de los trabajadores globales. Como hemos descrito a lo largo de este libro, el trabajo en red de individuos a lo largo del mundo les da nuevos vínculos y nuevas herramientas con las cuales desafiar al sistema, pero como en capítulo sobre política lo sugiere, si los públicos en red pueden o no unirse para tomar decisiones democráticamente es aún poco claro.⁹

Si el Imperio es una teoría política, mi objetivo aquí es trazar una teoría cultural de esta época en red. A pesar de que el postmodernismo anticipó varias de las innovaciones clave de la cultura de la red, nuestro tiempo es claramente diferente.¹⁰ En el caso del arte y la arquitectura, sugiere Jameson, una reacción ampliamente extendida del elitismo del movimiento moderno y la nueva cercanía entre capital y cultura llevó al surgimiento del populismo estético. La cultura de la red exacerba esta condición también, desestimando la *proyección* populista de los deseos de la audiencia en el arte para la *producción* del arte por la audiencia y el desdibujamiento de las fronteras entre los medios y el público. Si la apropiación fue un aspecto clave del postmodernismo, la cultura de la red casi sin pensarlo usa el *remix* como su proceso dominante. Una generación después, la fotógrafa Sherrrie Levine reapropió fotografías anteriores realizadas por Walker Evans, tomar imágenes de internet y ponerlas en un PowerPoint es una ocurrencia diaria, y es difícil recordar lo radical que fue el trabajo de Levine en la redefinición de las nociones de la Ilustración del autor y la originalidad.¹¹

El crítico de arte Nicholas Bourriaud afirma que esta falta de atención por la originalidad es precisamente lo que hace que el arte basado en lo que él llama postproducción apropiado para la cultura de la red. Trabajos como el de Levine dependían aún de las nociones de autoría y originalidad para la fuente de su significado. Más recientemente, explica Bourriaud, artistas como Pierre Huyghe, Douglas Gordon o Rirkrit Tiravanija no cuestionan más la originalidad sino que entienden instintivamente las obras como objetos constituidos dentro de redes, su significado dado por su posición en relación con otros y su uso.¹² Como el DJ o el programador, Bourriaud observa que estos artistas “realmente ya no ‘crean’ más, reorganizan.”¹³

9 Michael Hardt y Antonio Negri, *Empire* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2000).

10 Sobre la anticipación del postmodernismo para el modernismo, ver Jameson, “Postmodernismo”, 56; Hal Foster, *The Return of the Real* (Cambridge, MA: MIT Press, 1996).

11 Ver Rosalind Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (Cambridge, MA: MIT Press, 1985).

12 Bourriaud, *Postproduction* (Nueva York: Lukas & Sternberg, 2002).

13 Bourriaud, “Public Relations,” entrevista por Bennett Simpson, *ArtForum*, (Abril 2001), 47.

Los elementos que estos artistas eligen remezclar, no obstante, tiende a ser contemporáneos.¹⁴ La cultura de la nostalgia tan endémica al postmodernismo queda inacabada, y el mundo aún en la agonía de la modernización hace tiempo que se fue. Incapaz de marcar períodos, la cultura de la red no toma en cuenta ni lo moderno ni lo premoderno, ni el interés en la alegoría. Como T.J. Clark lo describe, el modernismo es nuestra antigüedad, las ruinas ininteligibles de una sociedad desaparecida. Para Clark, como para Jameson, el modernismo devino anacrónico una vez que el proceso de modernización fue completado.¹⁵

En lugar de la nostalgia y la alegoría, la cultura de la red ofrece remezcla, reorganizando los diversos elementos de la cultura de hoy día, fusionando con alegría alta y baja cultura —si es que tales términos pueden ser incluso mencionados en la larga fila de los micropúblicos en red—, mientras que toma con absoluta libertad sus contenidos como los encuentra en el mundo.¹⁶ Igualmente, la realidad domina cada vez más las formas de producción cultural: los ‘reality shows’ son comunes, los filmes documentales como *Super Size Me*, *Una verdad incómoda* y *Fahrenheit 911* proliferan; sitios web populares como World de eBaum o YouTube están repletos de videos que dicen ser verdaderos, tales como escenas de gente haciendo cosas increíblemente estúpidas o peligrosas y blogs de video. Cuando la ficción se implementa en los sitios de video por Internet, se hace pasar por real para los métodos virales de mercadotecnia (e.g. Lonelygirl15 o Little Loca). La visión que William Gibson aporta en *Pattern Recognition* [Reconocimiento de patrones] de una exquisita película estrenada corte por corte en internet es reemplazada, en cambio, por los clips de baja calidad de adolescentes sarcásticos frente a cámaras web o clips de baja calidad de los actores que interpretan a adolescentes sarcásticos frente a cámaras web.¹⁷

14 Con esto quiero decir que tiende a ser hecho recientemente pero se remite tan lejos como a comienzos de los 1960s, cuando fue claro que la modernización, al menos en su primera fase, estaba completa y la idea de “lo contemporáneo” comenzó a emerger. Entre las primeras instituciones culturales en reconocer esto estuvo el Museum of Contemporary Art [Museo de Arte Contemporáneo], fundado en Chicago en 1967. Sobre “lo contemporáneo”, ver, para un comienzo, Arthur Danto, *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History* (Washington DC: National Gallery of Art, 1997), 10-11.

15 Sobre la nostalgia en el postmodernismo, ver Jameson; “Postmodernism”, 67. Sobre la alegoría ver Craig Owens, “The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism,” partes 1 y 2, *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture* (Berkeley: University of California Press, 1992), 52-87. Sobre la periodización y la cultura de la red ver Kazys Varnelis, “Network Culture and Periodization,” [Cultura de la red y periodización] [http:// varnelis.net/blog/kazys/network_culture_and_periodization](http://varnelis.net/blog/kazys/network_culture_and_periodization). T. J. Clark, *Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism* (New Haven: Yale University Press, 1999), 3.

16 Para la conclusión sobre las discusiones entre alta y baja cultura, ver John Seabrook, *Nobrow: The Culture of Marketing and the Marketing of Culture* (Nueva York: Alfred A. Knopf, 2000).

17 Gibson, *Pattern Recognition* (Nueva York: Putnam, 2003).

Los juegos de video son la forma de ficción dominante hoy día. Para 2004 generaron más ingresos de los que Hollywood logró en taquilla. Si las novelas simulaban la voz interna del sujeto, los juegos de video producen una nueva clase de ficción y afirman al ser en red a través de una realidad virtual en la cual el jugador puede dar forma a su propia historia. En MMORPGs tales como *World of Warcraft* (el cual gana alrededor de mil millones de dólares en tarifas de suscripción, comparado con los seiscientos millones ganados por el producto más exitoso de Hollywood, *Titanic*) la capacidad de jugar con miles de individuos en inmensos paisajes torna totalmente borrosos los límites de la realidad y la ficción y los límites del jugador y el avatar.¹⁸

Para ser claros, las tácticas de remezclar y la fascinación llena de adrenalina con la realidad no son sólo encontrados en los *mash-ups* de GarageBand y YouTube, ellos forman por igual una lógica emergente en el museo y en la academia. El arte mismo, antaño bastión de la expresión, es ahora dominado por fotografía muy directa (como Andreas Gursky), y algunos de los trabajos más interesantes pueden encontrarse en esfuerzos de investigación que fácilmente podrían tener lugar en Silicon Valley que en la galería (como los medios locativos), por (en ocasiones cuidadosamente falseados) estudios de lo real (como el Museum of Jurassic Technology [Museo de la Tecnología Jurásica], el Center for Land Use Interpretation [Centro para la Interpretación del Uso de la Tierra], Andrea Fraser, Christoph Büchel, etc.). Otros trabajos, tales como las formas ambientales de Ólafur Elíasson o los ambientes, ropa, restaurantes de Andrea Zittel y High Desert Test Sites, sugieren otra estrategia de nuevo realismo en el cual el arte se convierte en el fondo para la vida. De manera similar, la arquitectura ha abandonado proyecciones utópicas, lamentos nostálgicos y la práctica crítica por una fascinación con el mundo. Probablemente el profesional más conocido dentro del campo, Rem Koolhaas produce libro tras libro, en los que anuncia abiertamente su fascinación por las compras, el delta del Río de las Perlas, o Lagos, Nigeria.

¿Qué hay de la subjetividad en la cultura de la red? Durante la mayor parte del modernismo, el sujeto es autónomo, o al menos se suscribe a la fantasía de la autonomía, aún si experimenta presiones y deformaciones provenientes de la simultaneidad generada por las tecnologías de comunicación de esa época y por los encuentros crecientes con el Otro. En el postmodernismo, explica Jameson, estas presiones se unen con un desanclamiento del ser de cualquier fundamento así como la pérdida de cualquier secuencia temporal coherente, forzando al sujeto a fragmentarse esquizofrénicamente. Con la cultura de la red, estos fragmentos del sujeto toman vuelo, desapareciendo en la red misma. Menos que un individuo autónomo y más que un constructo de relaciones con otros, el sujeto contemporáneo está constituido dentro de la red. Éste es un desarrollo de la condición que Castells observa en *The Rise of the Network Society* cuando concluye que la sociedad contemporánea es impulsada por una división fundamental entre

18 Ronald Grover y Cliff Edwards con Ian Rowley, “Game Wars,” *Business Week*, Feb 28, 2005, 60. Sobre juegos, ver McKenzie Wark, *Gamer Theory* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2007); Alexander R. Galloway, *Gaming: Essays on Algorithmic Culture* (Minnesota: University of Minneapolis Press, 2006).

el ser y la red. Para sostener su argumento, Castells acude a Alain Touraine: “en una sociedad post-industrial, en la cual los servicios culturales han remplazado los bienes materiales al centro de su producción, es la defensa del sujeto, en su personalidad y en su cultura, contra la lógica de los aparatos y de los mercados, lo que remplaza la idea de la lucha de clases”.¹⁹

Pero la defensa del sujeto se ha reducido desde que Castells y Touraine formularon su crítica. En cambio, es “Postscript on Societies of Control” [Post-data en las sociedades de control] de Gilles Deleuze que parece más apropiado para la cultura de la red. Deleuze sugiere aquí que hoy día el ser no está constituido por cualquier noción de identidad sino que está compuesto por “dividuos”.²⁰ En lugar de individuos enteros, estamos constituidos en múltiples micropúblicos, habitando simultáneamente telecapullos que se sobreponen, compartiendo telepresencia con las personas cercanas con quienes están siempre en contacto, clasificando en una de los 64 unidades de agrupaciones demográficas descritas por el sistema PRISM de la corporación Claritas.

En teoría de la red, la relación de un nodo con otras redes es más importante que su propia singularidad. De manera similar, hoy día nos situamos menos como individuos que como un producto de múltiples redes compuestas tanto de humanos como de cosas. Esto es demostrado con facilidad a través de algunos ejemplos cotidianos. Primero, tomemos la manera en que la juventud de hoy afirma sus identidades. Los adolescentes crean páginas en sitios de redes sociales tales como MySpace y Facebook. En estas páginas enlistan sus intereses como una serie de palabras clave hipervinculadas dirigiendo al lector a otros con intereses similares. A menudo los creadores de la página usan algoritmos para expresar (y por lo tanto crear) sus identidades, por ejemplo, a través de una página web que, a cambio de respuestas a una serie de preguntas, sugiere cuál personaje de películas románticas es quien responde.²¹ Cuando más reductivos, estos algoritmos toman la forma de cuestionarios simples para ser llenados y posteados por completo en la página de uno. Más allá de hacer esos vínculos, postear comentarios sobre otros y solicitar tales comentarios puede convertirse en una actividad obsesiva. Afirmer la identidad de uno hoy día significa afirmar la identidad de otros en un implacable potlatch. Los blogs operan de manera similar. Si parecen ser la expresión pública de una voz individual, en la práctica varios blogs consisten en material tomado de otros blogs unido a referencias a otros en la misma red, por ejemplo, *trackbacks* (notificaciones de que un bloguero ha posteado comentarios sobre una entrada de blog en el blog de otro bloguero) o *blogrolls* (las largas listas de blogs que a menudo rodean las páginas de los blogs). Con los servicios

de marcadores sociales (*social bookmarking*) como del.icio.us o la plataforma social de música last.fm, incluso el comentario que acompaña las entradas de blog puede desaparecer y el rostro público del usuario se convierte en una mera colección de vínculos. Involucrándose en telepresencia al enviar mensajes SMS a amigos o al llamar familia en un teléfono móvil tiene el mismo efecto: el sujeto en red está constituido por redes tanto lejanas como cercanas, grandes y pequeñas. Como el artista, el ser en red es un agregante de flujos de información, una colección de vínculos a otros, una máquina cambiante.

Junto con este cambio en el ser viene una nueva actitud frente a la privacidad. Muchos blogs reconfiguran lo personal y lo público, mientras los individuos revelan detalles que eran antes considerados privados. La idea de candados en los diarios hoy parece casi absurda dado que los individuos, principalmente adolescentes, discuten sus asuntos más íntimos —e ilícitos— en línea.²² Mientras tanto, los avances en la computación y las redes han hecho posible almacenar datos en individuos a mayor grado que jamás habría sido posible imaginar. Dado que las tarjetas de débito y otras tecnologías remplazan el efectivo, nuestras acciones, sean en línea o fuera de nuestra ciudad, dejan un rastro de información. Las corporaciones rastrean rutinariamente qué páginas web visitan los individuos mientras están en el trabajo. Tras el 11-S, tanto el gobierno de Estados Unidos como otros se han volcado en registrar más y más el tráfico de la comunicación, incluso cuando el registro de esos datos sea de legalidad cuestionable. Como el rastreo ha incrementado, los avances en la búsqueda y procesamiento de datos significan que aquéllos quienes deseen encontrar información lo pueden hacer con mucha mayor facilidad que antes.

Pero si este grado de vigilancia conjura las imágenes de 1984 de George Orwell, ha habido relativamente pocas protestas. Que Watergate haya terminado con Nixon parece imposible en retrospectiva. A cierto grado éste es el caso de lo que el investigador de seguridad Ross Anderson llama “hervir la rana” (una rana en un balde de agua no se da cuenta cuando la temperatura del agua ha incrementado, y hierve hasta la muerte).²³ No obstante, también subraya el grado al cual la privacidad ya no es importante dentro de esta cultura. Como el sujeto cada vez está menos seguro de dónde comienza y dónde termina el ser, la pregunta de qué debería ser privado y que no se desvanece.

Bajo la cultura de la red, entonces, la disminución del sujeto que comenzó bajo el postmodernismo se torna aún más grande. Pero mientras que bajo el postmodernismo el ser fue dejado en un tejido de intensidades emocionales de flotación libre, hoy día se encuentra en la red. El “pienso luego existo” cartesiano se disuelve en favor de una afirmación de la existencia a través de la red misma, una individualidad fantasma que se escapa hacia la red, tanto como el signifi-

19 Castells, 22.

20 Gilles Deleuze, “Postscript on Control Societies,” en *Negotiations: 1972–1990*, (Nueva York: Columbia University Press, 1990), 177–182.

21 “Myspace Quiz: What Character from a Chick Flick are you?” [Cuestionario de Myspace: ¿Qué clase de personaje de una película para chicas eres?] http://quiz.myspace.com/myspace/TelevisionMovies/45951/What_character_from_a_chick_flick_are_you.html.

22 danah boyd, “Social Network Sites: Public, Private, or What?” [Sitios de redes sociales: ¿públicos, privados, o qué?], *The Knowledge Tree*, http://kt.flexiblelearning.net.au/tkt2007/?page_id=28.

23 “Learning to Live with Big Brother” [Aprendiendo a vivir con Big Brother], *The Economist*, septiembre 27, 2007, http://www.economist.com/world/international/displaystory.cfm?story_id=9867324.

cando se escapa hacia la red derrideana de la *diferancia*, palabras definidas por otras palabras, significancia interminablemente diferida en un incesante juego de lenguaje.²⁴ La división entre el ser y la red que Castell observó una década atrás está inacabada.

Tampoco son las redes las que hacen el ser contemporáneo meramente redes de personas. Por el contrario, son también redes entre personas y cosas. En el análisis de Bruno Latour, las cosas no son meramente objetos que cumplen nuestras órdenes sino que son actores clave en la red. Mientras las cosas se hacen inteligentes y más inteligentes, cada vez más parecen componer partes más grandes de nuestros “seres”. Un iPod es nada menos que un generador portátil de afecto con el cual pintamos nuestro ambiente, creando la banda sonora de una vida. Una BlackBerry o un teléfono recibiendo constantemente mensajes de texto alienta a su dueño a entregarse a un estado constantemente distraído, una condición lamentada por muchos.²⁵

Es en este contexto que los públicos en red se forman. Aparte de la pérdida del ser, todos los cambios que la cultura de la red nos trae, la reconfiguración de la esfera pública es probablemente la más significativa, una distinción que hace nuestro momento como ningún otro a lo largo de tres siglos. Desde la era de la Ilustración el público vino a ser entendido como un ámbito de la política, los medios y la cultura, un sitio de despliegue y debate abierto a cada ciudadano mientras que, por el contrario, lo privado fue entendido ampliamente como un ámbito de libertad, introspección e individualidad. La esfera pública era el espacio en el cual la cultura burguesa y la política se desarrollaban, un teatro para que el ciudadano burgués interpretara su papel en moldear y legitimar a la sociedad. En sus orígenes como un cuerpo ante el cual aparecería el rey, el público es por naturaleza una entidad responsiva, reflexiva y, por tanto, responsable y empoderada. Fundada sobre la necesidad de aprobación del soberano durante los polémicos años finales de la aristocracia (una aprobación que fue paulatinamente retirada), la esfera pública servía como una revisión sobre el Estado, una fuerza clave en la sociedad civil. En esa nota, la esfera pública servía en la misma capacidad que los medios: al mismo tiempo que el periódico, la galería, la novela, el teatro moderno, la música y demás emergían, el público produjo voces de crítica. E incluso si la ecuación del espacio público y la esfera pública era una tramposa, al entender los medios como espacio (o contrariamente el espacio como medio), era posible sin embargo trazar un vínculo burdo entre ambos.

Como muchos teóricos han anotado, el siglo XX fue testigo de un declive largo y sostenido en el espacio público. En el análisis de Habermas, esto sucedió

debido a la contaminación de la esfera pública por asuntos privados, principal y crucialmente por su colonización por el capital y la consecuente transformación de los medios de un espacio de discurso al ámbito de la mercancía. Como los medios se concentraron en enormes conglomerados que estaban más interesados en el mercadeo del consenso que en el teatro de la deliberación y tenían poca utilidad para posiciones genuinamente divergentes, los medios masivos buscaron consenso a mitad del camino, el aparato político que Arthur Schlesinger llamó “El centro vital”.²⁶ El modelo de lo público se convirtió en un modelo de una vía, la industria de la cultura y la máquina política esperando aprobación o, cuando mucho, disenso dentro de una serie de opciones cuidadosamente circunscritas.²⁷

El espacio público no permaneció inalterado. Por el contrario, fue privatizado, completamente colonizado por el capital, menos un lugar de despliegue para el ciudadano y más un teatro de consumo bajo alta seguridad y vigilancia absoluta.²⁸ Si había esperanza para la esfera pública, vino bajo la forma de políticas de la identidad, las voces crecientes de contrapúblicos compuestas de gentes subalternas (en el mundo desarrollado éstas habrían sido los no blancos, gays, feministas, la juventud, etc.), existiendo en tensión con el público dominante. Pero si los contrapúblicos podían definir y presionar sus casos en sus propias esferas, para el público más amplio eran entidades marginalizadas y marginalizantes, definidas por su posición de exclusión.²⁹ Hacia el fin del postmodernismo en los 1990s tempranos, incluso las políticas de la identidad fueron colonizadas, comprendidas por los mercadólogos como otra elección de estilo de vida entre muchas otras.³⁰ Pero si ésta era la última capitulación del viejo público como un ámbito no mercantilizado para el discurso, fue también el nacimiento de los públicos en red.

Hoy día, habitamos múltiples redes que se sobreponen, algunas compuestas de aquellos muy cercanos y queridos por nosotros, otros a grados variables

24 cf. Jacques Derrida, *Writing and Difference* (Chicago: University of Chicago Press, 1978).

25 Bruno Latour, *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory* (Oxford: Oxford University Press, 2005); Bruno Latour y Peter Weibel, *Making Things Public: Atmospheres of Democracy* (Cambridge, MA: MIT Press, 2005); Patricia Pearson, “Are BlackBerry Users the New Smokers?” [¿Son los usuarios de BlackBerry los nuevos fumadores?] USATODAY.com OPINION, diciembre 12, 2006, http://blogs.usatoday.com/oped/2006/12/post_27.html.

26 Schlesinger Jr., *The Vital Center: The Politics of Freedom* (Boston: Houghton Mifflin Company for The Riverside Press, Cambridge, 1949); Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, *Dialectic of Enlightenment*, trad. John Cummings (Nueva York: Continuum, 1991; primera publicación traducida al inglés, Herder and Herder, 1972; publicado originalmente en alemán como *Dialektik der Aufklärung*, Amsterdam: Querido, 1944).

27 Sobre la mercadotecnia durante los 60s, ver por ejemplo, Thomas Frank, *The Conquest of Cool: Business Culture, Counterculture, and the Rise of Hip Consumerism*, (Chicago: University of Chicago Press, 1997).

28 El trabajo clásico aquí es Richard Sennett, *The Fall of Public Man* (Nueva York: Alfred A. Knopf, 1976).

29 Sobre contrapúblicos ver Oskar Negt y Alexander Kluge, *Public Sphere and Experience: Toward an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere*, trad. Jamie Owen Daniel, Peter Labanyi y Assenka Oksiloff (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993).

30 Ver por ejemplo, Steven Kates, *Twenty Million New Customers: Understanding Gay Men's Consumer Behavior* (Binghamton, NY: Haworth Press, 1998).

de lejanía física. Las primeras de estas redes son privadas y personales, extensiones del espacio íntimo que son incapaces de formarse en públicos en red. En cambio, las comunidades de interés, foros, grupos de noticias, blogs y demás son sitios para individuos quienes generalmente no están en términos íntimos para encontrar otros en público. Como hemos descrito a lo largo del libro, estos públicos en red no son meros consumidores. Por el contrario, los comentarios políticos y la crítica cultural actuales son generados tanto desde abajo que desde arriba. Desde la disposición de Trent Lott a Rathergate, los públicos en red han llamado la atención a temas que los medios tradicionales de comunicación no vieron o que fueron renuentes a tratar.

El modelo idealizado para los públicos en red es, como sugiere Yochai Benkler, aquel de una “arquitectura distribuida con conexiones multidireccionales entre todos los nodos en el entorno de la información en red”³¹. Esta visión de la red, comúnmente tomada como el ideal político para los públicos en red y en ocasiones malentendido como la estructura real sobre la cual el internet está basado, es tomado del famoso modelo RAND del investigador Paul Baran de la red distribuida. Donde las redes centralizadas son dominadas por un nodo al cual todos los otros están conectados, y las redes descentralizadas están dominadas por unos pocos nodos clave en un núcleo y una red radio, bajo el modelo distribuido, cada nodo es igual a los otros.³² El diagrama de Baran ha sido tomado como mito fundacional del internet, pero no sólo la red de Baran no fue jamás la base de la topología del internet, se asemeja poco a la forma en que los públicos en red están organizados. Benkler señala que el modelo distribuido es puramente ideal, y si buscamos una esfera de público en red como cada quien como un propagandista, estaremos decepcionados. Los públicos en red no son de manera alguna espacios puramente democráticos en los cuales cada voz pueda ser escuchada. Eso sería una cacofonía. Pero, continúa Benkler, si comparamos por el contrario nuestra condición actual a la de los medios masivos de los 1990s y anteriores como punto de partida, podemos observar cambios reales. Las barreras para la entrada a la esfera pública se han reducido enormemente. Es posible para un individuo o un grupo de individuos que pongan un mensaje que podría ser escuchado globalmente con relativamente muy pocos gastos.³³

No obstante, aún hay amenazas muy reales a la esfera del público en

red, y Benkler, como muchos otros teóricos, advierte su existencia.³⁴ En términos de infraestructura, la estructura descentralizada, no distribuida del internet permite a los gobiernos, como el de China, censurar información que les parece inapropiada para el consumo público y a la Agencia de Seguridad Nacional de los Estados Unidos (NSA por sus siglas en inglés) monitorear el tráfico privado de internet. Hasta ahora, los públicos en red han encontrado maneras de circular alrededor de tal daño, como proveyendo maneras para evitar la censura de China y exponiendo el infame cuarto de la NSA en la estación de cambio de AT&T en San Francisco.³⁵

Pero la centralización que emergería de los públicos en red es también un peligro. Manuel de Landa observa que las redes no permanecen estables sino que, por el contrario, pasan a través de distintos estados conforme evolucionan.³⁶ Los modelos descentralizados y distribuidos dan origen a modelos centralizados y viceversa, conforme crecen. La emergencia de los públicos en red justo cuando los medios masivos parecían dominantes es un caso que da al punto. En su trabajo sobre la lectura de blogs, Clay Shirky señala que la diversidad más la libertad de elección resulta en distribución de la ley de potencias. Por lo tanto, un pequeño número de bloggers de primera categoría atrae a la mayoría de los lectores. Si un motor de búsqueda por etiquetas como Technorati o del.icio.us intenta conducir lectores a la larga lista de lectura, ellos refuerzan la primera categoría al hacer evidente el número de vínculos entrantes a cualquier sitio en particular.³⁷ Más aun, incluso si tales sitios junto con Google, YouTube, Netflix, iTunes y otros motores de búsqueda nos redirigen exitosamente a la larga cola, juntos ellos forman una primera categoría de los grandes agregadores. Por ahora, la mayoría de éstos son católicos en cuanto al contenido que incluyen, pero es enteramente posible que esto pueda cambiar.

La larga cola puede probar ser un problema por otra razón, lo que Robert Putnam llama “ciberbalcanización”.³⁸ Dado el vasto número de posibles raci-

31 Benkler, *The Wealth of Networks: How Social Production Transforms Markets and Freedom* (New Haven: Yale University Press, 2006), 212.

32 Baran, *On Distributed Communications*, [Sobre comunicaciones distribuidas] (reporte técnico, Corporación RAND, 1964), Vol.1, http://www.rand.org/pubs/research_memoranda/RM3420/index.html. Para una discusión sobre el modelo de Baran e Internet ver Varnelis, “The Centripetal City: Telecommunications, the Internet, and the Shaping of the Modern Urban Environment,” *Cabinet Magazine* 17, Primavera 2004/2005; Janet Abbate, *Inventing the Internet*, (Cambridge, MA: MIT Press, 1999).

33 Benkler, *The Wealth of Networks*, 215.

34 Por ejemplo, Richard Rogers, *Information Politics on the Web* (Cambridge, MA: MIT Press, 2004).

35 Ver “Boing Boing's Guide to Defeating Censorship,” [La guía de Boing Boing para vencer la censura] <http://www.boingboing.net/censorroute.html>; Ryan Singel, “Whistle-Blower Outs NSA Spy Room,” [Soplón delata cuarto de espionaje de la Agencia Nacional de Seguridad] *Wired.com*, <http://www.wired.com/science/discoveries/news/2006/04/70619>.

36 De Landa, *A Thousand Years of Nonlinear History*, (Nueva York: Zone Books, 1997).

37 Clay Shirky, “Power Laws, Weblogs, and Inequality,” [Ley de potencias, weblogs e inequidad] correo electrónico enviado al *mailing list* de Networks, Economics, and Culture, febrero 8, 2003, http://www.shirky.com/writings/powerlaw_weblog.html.

38 Robert Putnam, “The Other Pin Drops,” *Inc.*, mayo 16, 2000, 79, <http://www.inc.com/magazine/20000515/18987.html>; R. “Democracy Filtering,” *Communications of the ACM*, 47, no. 12 (diciembre 2004): 57–59.

mos con los cuales uno pueda asociarse, deviene fácil encontrar un nicho cómodo con gente como uno mismo, entre otros individuos cuyos puntos de vista simplemente refuerzan el propio. Si el internet es difícilmente responsable por esta condición, puede aún exacerbarla, dándonos la ilusión de que estamos conectando con los otros. A través de portales como Noticias Google o My Yahoo e, incluso, a través de los lectores de RSS (Really Simple Syndication [Redifusión Realmente Sencilla]), la visión de Nicholas Negroponte del “Daily Me”, un periódico personalizado con contenido fresco construido para nosotros cada mañana y ajustado a nuestros intereses, es una realidad. Incluso los medios grandes, bajo la presión del consumo flexible postfordista, se han fragmentado en un sinfín de canales. Pero este deseo de relevancia es peligroso. Es del todo posible fabricar esencialmente el mundo exterior, reduciéndolo a una proyección de uno mismo. Más que albergar deliberación, los blogs pueden simplemente apoyar opiniones entre individuos que piensan de manera similar. Los conservadores hablan con conservadores mientras los liberales hablan con liberales. Careciendo de una plataforma común para la deliberación, ellos refuerzan las diferencias. Es más, nuevas divisiones ocurren. Los humanos son sólo capaces de mantener un número finito de conexiones, y mientras que nos conectamos a la distancia con otros que son más parecidos a nosotros, probablemente nos desconectemos de otros en nuestra comunidad que son menos como nosotros. Los filtros pueden llevar igualmente a falsas y grotescas representaciones del mundo, como en el caso de happynews.com [noticiasfelices.com] (“Noticias reales. Historias absorbentes. Siempre positivo.”).

Otro aspecto saliente de la cultura de la red es el crecimiento masivo de la producción no mercantil. Guiado por software libre y de código abierto tal como el sistema operativo de Linux (utilizado por el 25% de los servidores) y el servidor Apache Web (utilizado por el 68% de todos los sitios web), la producción no mercantil desafía de manera creciente la idea de que la producción debe estar basada inevitablemente en el capital. Producidos por miles de programadores quienes se alían para crear software que sea distribuido libremente y fácilmente modificable, los productos no mercantiles son cada vez más viables como competidores a los productos altamente capitalizados por grandes corporaciones.³⁹ De manera similar, como apunta nuestro capítulo sobre ese tema, los productos culturales están siendo realizados cada vez más por amateurs persiguiendo tal producción para las audiencias en red. En ocasiones los productores pretenden que tales trabajos creen un corto circuito dentro de los mercados de cultura tradicionales, acelerando su entrada a los lugares de venta o pasando las barreras de entrada. En otras ocasiones, tal como lo es en el vasto proyecto de la Wikipedia, los productores desarrollan proyectos para adquirir estatus social o simplemente por amor al arte. A menudo estos productores creen en la importancia de la circulación libre de conocimiento fuera del mercado, dando los derechos para la libre reproducción a través de licencias como Creative Commons y haciendo su trabajo accesible libremente en internet. Pero la producción

P2P también encara retos. Entre los principales está la nueva legislación por los conglomerados de medios existentes intentando extender el alcance de su copyright y proviniendo la creación de trabajo derivado. Incluso si los defensores de la circulación libre de bienes culturales son exitosos en desafiar a los grandes medios, es poco claro aún si la creciente cultura de fans es crítica o si sólo reinscribe, al grado que Guy Debord no pudo haber presagiado, la colonización de la vida diaria por el capital, con debates sobre la resistencia remplazada por debates sobre cómo remezclar objetos de consumo. Más aun, la posibilidad de consumidores no sólo consumiendo medios sino produciendo para los (nuevos) medios de comunicación sugiere la posibilidad de nuevas, y por tanto no anticipadas, formas de explotación.

Por ningún motivo están la cultura de la red y la economía de la red limitadas al mundo desarrollado. Si en este libro hemos mirado con detalle hacia las partes más desarrolladas del mundo, es la consecuencia de nuestras propias limitaciones, prejuicios, crianzas y campos de estudio. La cultura de la red envuelve el mundo entero. Si el capitalismo imperialista utilizó al mundo en desarrollo por sus recursos y mano de obra, y el capitalismo tardío exportó la manufactura, el capital en red exporta el trabajo intelectual y los servicios.

Pero la tercerización es sólo un comienzo. El teléfono móvil ha revolucionado las comunicaciones en el mundo en desarrollo, a menudo dando saltos entre estructuras existentes. Debido a la ausencia de cualquier aparato estatal que pudiera regular el sistema de teléfono, Somalia, por ejemplo, tiene el mercado de comunicación más competitivo en África.⁴⁰ Tampoco está propensa a cesar la innovación en los países en desarrollo. El mundo desarrollado sólo ha adoptado tíbiamente los teléfonos móviles como plataformas para conectarse a internet, pero para la mayoría de los habitantes del mundo viviendo en países en desarrollo, tales aparatos son probablemente el medio primario por el cual encontrarán el internet.⁴¹ La historia sugiere que mientras las diferentes sociedades pasan por niveles similares de desarrollo económico en distintos momentos, condiciones culturales únicas emergen (e.g. Gran Bretaña, el primer país industrializado, desarrolló el movimiento de *Arts and Crafts* [Arte y Oficios], y unos cincuenta años después los alemanes respondieron a la industrialización con el *Deutscher Werkbund* [Asociación Alemana de Artesanos]). La reconfiguración de internet a través de los teléfonos móviles por parte de los países en desarrollo, no hablantes de inglés, es ciertamente casi seguro que será completamente distinto a lo que hemos experimentado aquí.

Muy a menudo, las discusiones de la sociedad contemporánea son representadas en los términos más dulces. En algunas ocasiones este optimismo incontrolable es producto del cansancio de los modelos de crítica obsoletos; en

39 Michel Bauwens, “The Political Economy of Peer Production,” [La economía política del trabajo colaborativo] *CTHEORY*, <http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=499>.

40 “Somalia Calling,” *The Economist*, diciembre 2, 2005, 95.

41 Michael Minges, “Mobile Internet for Developing Countries,” [Internet móvil para países en desarrollo] (simposio, Internet Society Conference, Estocolmo, Suecia, 3–5 junio 2001), http://www.isoc.org/inet2001/CD_proceedings/G53/mobilepaper2.htm.

algunas ocasiones esto es sólo propaganda. Pero para estar seguros, la cultura de la red no existe sin errores. Muchos de éstos no son nada nuevo sino meras extrapolaciones de condiciones anteriores. Como con el modernismo, y el postmodernismo antes de ella, la cultura de la red es el efecto superestructural de una nueva ola de expansión capital alrededor del globo, y con ello viene el habitual surgimiento del conflicto militar. Las guerras de hoy día son guerras en red, con soldados en red y *drones* voladores no tripulados destinados a buscar y destruir peleando guerrillas en red en lo que Castells alguna vez nombró “hoyos negros de marginalidad”, espacios dejados fuera de la red dominante pero cada vez más organizados por redes propias.⁴² Más cercano, como señala Deleuze, las formas más sutiles y moderadas de control en la cultura de la red se esconden, sobre todo en la idea de que la resistencia ha quedado obsoleta. Esta posición, a la cual Richard Barbrook y Andy Cameron han llamado la “Ideología californiana”, sugiere que la tecnología es inherentemente liberatoria y que la red es tanto un espacio de autorrealización como una vía natural que conduce a un gobierno mucho más democrático.⁴³ Bajo la cultura de la red, la idea de que la corporación tiene alma (ante lo cual Deleuze declaró “la noticia más aterradora del mundo”) y que la vía primaria por la cual los individuos pueden alcanzar la autorrealización es a través del trabajo, es un lugar común, quizás tratada con un poco más de escepticismo desde el colapso del auge del punto-com.⁴⁴ Más aun, mientras exploramos la larga cola, somos rastreados y localizados incesantemente, y mientras somos monitoreados, concluye Deleuze, terminamos internalizando ese proceso —así que terminamos monitoreándonos a nosotros mismos.

Si hemos mirado ampliamente hacia el momento utópico y positivo en la cultura de la red, hemos notado igualmente la emergencia de nuevas amenazas. Percibiendo que sus días han terminado y que los medios de producción están en nuestras manos, varios medios de comunicación están luchando por extender su poder a través de la legislación, especialmente a través de modificaciones radicales a las leyes del copyright para prolongar su duración y expandir su alcance. En lo que a los agregadores corresponde, por ahora, el lema de Google es “no ser malvados”. Dado el compromiso reciente de la corporación con China, permitiendo al gobierno censurar los resultados de su motor de búsqueda, lo que es malvado y lo que no lo es puede ser —precisamente— mucho más turbio de lo que esperamos.⁴⁵ Otro peligro viene de los telecoms, algunos de los cuales han perdido el estatus de monopolio que alguna vez disfrutaron a través del antiguo AT&T. Ellos esperan encontrar la salvación al controlar los medios de distribución, sacando provecho de privilegiar a ciertos flujos de red sobre otros. Mientras tan-

to RFIDs y el rastro continuamente creciente de información que dejamos detrás sugiere que en el futuro cercano cada una de nuestras acciones podría ser rastreada, no sólo por el gobierno sino también por quien sea capaz de pagar por esa información. Al mismo tiempo, que la cultura de la red plante las semillas de una participación y deliberación mucho más democrática, o si sólo será utilizada para movilizar a individuos con mentalidades similares, permanece como una pregunta abierta. La pregunta que encaramos en el acontecer de la cultura de la red es si nosotros, los habitantes de nuestros públicos en red, podemos extender nuestros mundos microagrupados para unirnos en una fuerza capaz de comprender la condición en la que estamos y producir cambios positivos, preservando lo bueno de la cultura de la red y cambiando lo malo —o quizás estamos condenados a disiparnos en la red.

Publicado originalmente en Kazys Varnelis, ed., Networked Publics (Cambridge: The MIT Press, 2008), p. 145-163)

42 Castells, *The Rise of the Network Society*, 410.

43 Richard Barbrook y Andy Cameron, “The Californian Ideology,” [La ideología californiana] <http://www.hrc.wmin.ac.uk/theory-californianideology-main.html>.

44 Deleuze, “Postscript on Control Societies,” 181.

45 Josh McHugh, “Google vs. Evil,” [Google vs. el mal] *Wired* 11.01, enero 2003, <http://www.wired.com/wired/archive/11.01/google.html>.

Conclusion: The Meaning of Network Culture

Kazys Varnelis

Taken together, the chapters in this book point to the development of a new societal condition, spurred by the maturing of the Internet and mobile telephony. In this conclusion, I will reflect on that state—which I will call *network culture*—as a broadly historical phenomenon. Defined by the very issues that these chapters raise—the simultaneous superimposition of real and virtual space, the new participatory media, concerns about the virtues of mobilization versus deliberation in the networked public sphere, and emerging debates over the nature of access—network culture can also reveal broader societal structures, just as concepts such as modernism and postmodernism did in their day.

Although subtle, this shift in society is real and radical. During the space of a decade, the network has become the dominant cultural logic. Our economy, public sphere, culture, and even our subjectivity are mutating rapidly and show little evidence of slowing down the pace of their evolution. One morning we note with interest that our favorite newspaper has established a Web site. Another day we decide to stop buying the paper and just read the site. Then we start reading it on a mobile Internet platform, or listening to a podcast of our favorite column, while riding a train. Or perhaps we dispense with official news entirely in favor of a collection of blogs and amateur content. When we buy our first mobile phone we are unaware of how profoundly it will alter our lives. But soon we forget shopping lists in favor of the immediacy of calling home from the store to see what's in the refrigerator. We stop scheduling dinner plans with friends long in advance when we can instead coordinate them en route to a particular neighborhood. When we move away from intimate friends or family, we no longer have to lose touch. Even going away to college has anew meaning when children can call

their parents just to say hi as they cross campus on their way to class. Our chance visit to a friend's Web site shocks us with the news that he has passed away suddenly, the daily updates of his battle against sudden illness cut short. Individually, such everyday narratives of how technology reshapes our lives are minor. Collectively, they are deeply transformative.

Network culture extends the information age of digital computing.⁴⁶ But it is also markedly unlike the PC-centered time that culminated in the 1990s. Indeed, in many ways we are more distant from the the era of PC-centered computing than it was from the time of centralized, mainframe-based computation. To understand this shift, we can usefully employ Charlie Gere's insightful discussion of computation in *Digital Culture*. In Gere's analysis, much as in the methodology that we've adopted throughout this book, the digital is a socioeconomic phenomenon as much as a technology. Digital culture, he observes, is fundamentally based on a process of abstraction that reduces complex wholes into more elementary units. Tracing this process of abstraction to the invention of the typewriter, Gere identifies digitization as a key process of capitalism. By separating the physical nature of commodities from their representations, digitization enables capital to circulate more freely and rapidly. In this ability to turn everything into quantifiable, interchangeable data, digital culture is universalizing. Gere cites the universal Turing machine—a hypothetical computer first described by Alan Turing in 1936, capable of being configured to do any task—as the model for not only the digital computer but also for that universalizing aspect of digital culture.⁴⁷

But today connection is more important than division. In contrast to digital culture, under network culture information is less the product of discrete processing units than of the outcome of the networked relations between them, of links between people, between machines, and between machines and people.

Perhaps the best way to illuminate the difference between digital culture and network culture is to contrast their physical sites. The digital era is marked by the desktop microcomputer, displaying information through a heavy CRT monitor, connected to the network via dial-up modem or perhaps through a high-latency first-generation broadband connection. In our own day, there is no such dominant site. The desktop machine is increasingly relegated to high-end applications such as graphic rendering or cinema-quality video editing or is employed for specific, location-bound functions (at reception desks, to contain secure data, as point-of-sale terminals, in school labs, and so on) while the portable notebook or laptop has taken over as the most popular computing platform. But the laptop can be used anywhere: in the office, at school, in bed, in a hotel, in a café, or on the train or plane. Not only are networks an order of magnitude faster than they were in the dial-up days of the PC, but Wi-Fi makes them easily accessible in many loca-

tions. Smart phones such as the Blackberry, Treo, and the iPhone complement the laptop, bringing connectivity and processing power to places that even laptops can't easily inhabit, such as streets, subways, or automobiles. But such ultraportable devices are also increasingly competing with the computer, taking over functions that were once in the universal device's purview.⁴⁸ What unites these machines is their mobility and their interconnectivity, necessary to make them more ubiquitous companions in our lives and key interfaces to global telecommunications networks. In a prosaic sense, the Turing machine is already a reality, but it doesn't take the form of one machine, it takes the form of many. With minor exceptions, the laptop, smart phone, cable TV set-top box, game console, wireless router, iPod, iPhone, and Mars rover, are the same device, becoming specific only in their interfaces, their mechanisms for input and output, for sensing and acting upon the world. Instead, the new technological grail for industry is a universal, converged network, capable of distributing audio, video, Internet, voice, text chat, and any other conceivable networking task efficiently.

Increasingly, the immaterial production of information and its distribution through the network is the dominant organizational principle for the global economy. To be clear, we are far from the world of immaterial production. We manufacture physical things, even if increasingly that manufacturing happens in the developing world. Moreover, the ease of obtaining goods manufactured far away is due to the physical network of global logistics. Sending production offshore—itsself a consequence of new network flows—may put it out of sight, but doesn't reduce its impact on the Earth's ecosystem. And, beyond global warming, even in the developed world there are consequences: Silicon Valley contains more EPA (U.S. Environmental Protection Agency) Superfund sites than any other county in the nation.⁴⁹ But as Saskia Sassen and Manuel Castells have concluded, regardless of our continued dependency on the physical, the production of information and the transmission of that information on networks are the key organizing factors in the world economy today. Although other ages have had their networks, ours is the first modern age in which the network is the dominant organizational

46 Although there is much to recommend Carlota Perez, *Technological Revolutions and Financial Capital: The Dynamics of Bubbles and Golden Ages* (Northampton, MA: E. Elgar, 2002), she does not make a distinction between network society and the information age. Similarly, see Tiziana Terranova, *Network Culture: Politics for the Information Age* (London: Pluto Press, 2004).

47 Charlie Gere, *Digital Culture* (London: Reaktion Books, 2002), 11.

48 Hiroko Tabuchi, "PCs Being Pushed Aside in Japan," Yahoo! News, November 4, 2007, http://www.newsvine.com/_news/2007/11/04/1072065-pcs-being-pushed-aside-in-japan.

49 Jim Fisher, "Poison Valley (Part 1): Is Worker's Health The Price We Pay for High-Tech Progress?" salon.com, July 30, 2001, <http://archive.salon.com/tech/feature/2001/07/30/almaden1/>; Fisher, "Poison Valley (Part 2): What New Cocktails of Toxic Chemicals are Brewing In The High Tech Industry's 'Clean Rooms'—And Will We Ever Know What Harm They Are Causing?" salon.com, July 31, 2001, <http://archive.salon.com/tech/feature/2001/07/31/almaden2/index.html>.

paradigm, supplanting centralized hierarchies.⁵⁰ The ensuing condition, as Castells suggests in *The Rise of the Network Society*, is the product of a series of changes: the change in capital in which transnational corporations turn to networks for flexibility and global management, production, and trade; the change in individual behavior, in which networks have become a prime tool for individuals seeking freedom and communication with others who share their interests, desires, and hopes; and the change in technology, in which people worldwide have rapidly adopted digital technology and new forms of telecommunication in everyday life.⁵¹

As we might expect, the network goes even further, extending deeply into the domain of culture. In the same way that network culture builds on digital culture, it builds on the culture of postmodernism outlined by Fredric Jameson in his seminal essay “Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism,” first written in 1983 and later elaborated upon in a book of the same title. For Jameson, postmodernism was not merely a stylistic movement but rather a broad cultural determinant stemming from a fundamental shift to the socioeconomic phase of history that economist Ernest Mandel called “late capitalism.” Both Mandel and Jameson concluded that society had been thoroughly colonized by capital under late capitalism, and any remaining precapitalist forms of life had been absorbed.⁵² Mandel situated late capitalism within a historical model of long-wave Kondratieff cycles. These economic cycles, comprised of twenty-five years of growth followed by twenty-five years of stagnation, provided a compelling model of economic history following a certain rhythm: fifty years of Industrial Revolution and handcrafted steam engines culminating in the political crises of 1848, fifty years of machined steam engines lasting until the 1890s, electric and internal combustion engines underwriting the great modern moment that culminated in World War II, and the birth of electronics marking the late capitalism of the postwar era.⁵³

If digital culture flourished during late capitalism, then it should not be surprising that Jameson observed in that period that everything became interchangeable, quantified, and exchangeable for money or other items. With the gold standard done away with, capital is valued purely for its own sake, no longer a stand-in for something else but, rather simply, pure value. The result is the

disappearance of any exterior to capital and with it the elimination of any place from which to critique or observe capital. As a consequence, postmodern culture loses all meaning and any existential ground or deeper meaning. Depth, and with it emotion, vanished, to be replaced by surface effects and intensities. In this condition, even alienation was no longer possible. The subject became schizophrenic, lost in the hyperspace of late capital.

As capital colonized art under late capitalism, Jameson suggested, even art lost its capacity to be a form of resistance. The result was a cross-contamination as art became not just an industry but an investment market, and while artists, fascinated by the market, began to freely intermingle high and low. With the art market calling for easy reproducibility and marketing, and with authenticity no longer a viable place of resistance, some artists began to play with simulation and reproduction. Others, finding themselves unable to reflect directly on the condition of late capital but still wanting to comment upon it, turned to allegory, foregrounding its fragmentary and incomplete nature.

History, too, lost its meaning and purpose, both in culture and in academia. In the former, history was instead recapitulated as nostalgia, thoroughly exchangeable and made popular in the obsession with antiques, as well as through retro films such as *Chinatown*, *American Graffiti*, *Grease*, or *Animal House*. In academia, a spatialized theory replaced historical means of explanation as a means of analysis.

Modernism’s obsession with its place in history was inverted by postmodernism, which, as Jameson points out, was marked by a waning of historicity, a general historical amnesia. But if postmodernism undid its ties to history to an even greater extent than modernism, it still grounded itself in history, both in name—which referred to its historical succession of the prior movement—and in its delight in poaching from both the premodern past and the more historically distant periods of modernism itself (e.g., Art Nouveau, Russian revolutionary art, Expressionism, Dada).

Today, network culture succeeds postmodernism. It does so in a more subtle way. No new “ism” has emerged: that would lay claim to the familiar territory of manifestos, symposia, definitive museum exhibits, and so on. Instead, network culture is a more emergent phenomenon.

Evidence that we have moved away from postmodernism can be found in economic cycles. If late capitalism is still the economic regime of our day, it will be the longest lasting of all the Kondratieff cycles. Assuming the Kondratieff cycles are accurate, Jameson’s theorization would come in a downswing on the cycle that began after World War II. Indeed, given the protracted economy downturn of postfordist restructuring during the 1970s and 1980s, this seems entirely reasonable. A critical break took place in 1989 with the fall of the Soviet Union and the integration of China into the world market, instantiating the “new” world order of globalization. In turn, the commercialization of the Internet during the early 1990s set the stage for massive investment in the crucial new technology necessary for the new, fresh cycle. New Kondratieff cycles are marked by spectacular booms, so the delirious dot-com boom and the more docile, seemingly more sustainable, upswing of Web 2.0 would then be legible as the first and second booms of a Kondratieff cycle on the upswing. It is this second upswing, then, in which network culture can be observed as a distinct phenomenon.

50 Sassen, *The Global City: New York, London, Tokyo*, second edition (Princeton: Princeton University Press, 2001); Castells, *The Rise of the Network Society*, second edition (New York: Blackwell Publishers, 2000); Michael Hardt and Antonio Negri, *Empire* (Durham: Duke University Press, 2000); Castells, *The Internet Galaxy: Reflections on the Internet, Business, and Society* (Oxford: Oxford University Press, 2001).

51 Castells, *The Rise of the Network Society*, 500–509.

52 Jameson, “Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism,” *New Left Review*, 146 (1984): 53–92, later republished in expanded form as Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Capitalism* (Durham: Duke University Press, 1991).

53 Mandel, *Late Capitalism* (Verso: London, 1978).

Even if we are to abandon the Kondratieff cycles as overly determinist, since the turn of the twentieth century, at least, no cultural movement has lasted more than twenty-five years. It would require special dispensation to argue that we are still in the same moment as Jameson was when he first formulated his thesis.

The closest thing we have to a synthetic understanding of this era is the political theory laid out in Michael Hardt and Antonio Negri's *Empire*. In their analysis, the old world order based on the imperialist division of the globe into spheres of influence has been superseded by "Empire," a diffuse power emanating not from any one place but, rather, from the network itself. Empire's economy is immaterial; its power not only stems from the economic force of capital, but is constructed by juridical means. As nation-states fade away under globalization, to ensure mobility and flexibility of capital across borders, Empire turns to transnational governing bodies such as the United Nations to call for a universal global order. In doing so, however, Empire reinscribes existing hierarchies and, as the wars in the Middle East show, has to resort to violence. Hardt and Negri identify networked publics, which they call the multitude, as a counterforce. For them, the multitude is a swarm intelligence, able to work within Empire to demand the rights of global workers. As we have described throughout this book, the networking of individuals worldwide gives them new links and new tools with which to challenge the system, but as the chapter on politics suggests, whether networked publics can come together to make decisions democratically is still unclear.⁵⁴

If Empire is a political theory, my goal here is to sketch out a cultural theory of this networked age. Although postmodernism anticipated many of the key innovations of network culture, our time is distinctly different.⁵⁵ In the case of art and architecture, Jameson suggests, a widespread reaction to the elitism of the modern movement and the new closeness between capital and culture led to the rise of aesthetic populism. Network culture exacerbates this condition as well, dismissing the populist *projection* of the audience's desires onto art for the *production* of art by the audience and the blurring of boundaries between media and public. If appropriation was a key aspect of postmodernism, network culture almost absentmindedly uses remix as its dominant process. A generation after photographer Sherri Levine reappropriated earlier photographs by Walker Evans, dragging images from the Internet into PowerPoint is an everyday occurrence, and it is hard to remember how radical Levine's work was in its redefinition of the Enlightenment notions of the author and originality.⁵⁶

Art critic Nicholas Bourriaud states that this lack of regard for originality is precisely what makes art based on what he calls postproduction appropriate

to network culture. Works like Levine's still relied on notions of authorship and originality for the source of their meaning. More recently, Bourriaud explains, artists like Pierre Huyghe, Douglas Gordon, or Rirkrit Tiravanija no longer question originality but rather instinctively understand artworks as objects constituted within networks, their meaning given by their position in relation to others and their use.⁵⁷ Like the DJ or the programmer, Bourriaud observes these artists "don't really 'create' anymore, they reorganize."⁵⁸

The elements that artists choose to remix, however, tend to be contemporary.⁵⁹ The nostalgia culture so endemic to postmodernism has been undone, and the world still in the throes of modernization is long gone. Unable to periodize, network culture disregards both modern and premodern equally, as well as the interest in allegory. As T. J. Clark describes it, modernism is our antiquity, the unintelligible ruins of a vanished civilization. For Clark, like Jameson, modernism was rendered anachronistic once the process of modernization was complete.⁶⁰

Instead of nostalgia and allegory, network culture delivers remix, shuffling together the diverse elements of present-day culture, blithely conflating high and low—if such terms can even be drawn anymore in the long tail of networked micropublics—while poaching its as-found contents from the world.⁶¹ Correspondingly, reality increasingly dominates forms of cultural production: reality television shows are common; film documentaries such as *Supersize Me*, *An Inconvenient Truth*, and *Fahrenheit 911* proliferate; popular sites Web such as eBaum's World or YouTube are filled with videos that claim to be true, such as scenes of people doing incredibly stupid or dangerous things and video blogs. When fiction is deployed

54 Michael Hardt and Antonio Negri, *Empire* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2000).

55 On the anticipation of postmodernism by modernism, see Jameson, "Postmodernism," 56; Hal Foster, *The Return of the Real* (Cambridge, MA: MIT Press, 1996).

56 See Rosalind Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (Cambridge, MA: MIT Press, 1985).

57 Bourriaud, *Postproduction* (New York: Lukas & Sternberg, 2002).

58 Bourriaud, "Public Relations," interview by Bennett Simpson, *ArtForum*, (April 2001), 47.

59 By this I mean they tend to be done recently but can be taken from as far back as the early 1960s, when it had become clear that modernization, in its first phase at least, was complete and the idea of "the contemporary" began to emerge. Among the first cultural institutions to recognize this, the Museum of Contemporary Art, was founded in Chicago in 1967. On "the contemporary," see, for a start, Arthur Danto, *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History* (Washington DC: National Gallery of Art, 1997), 10–11.

60 On nostalgia in postmodernism, see Jameson, "Postmodernism," 67. On allegory see Craig Owens, "The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism," parts 1 and 2, *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture* (Berkeley: University of California Press, 1992), 52–87. On periodization and network culture see Kazys Varnelis, "Network Culture and Periodization," http://varnelis.net/blog/kazys/network_culture_and_periodization. T. J. Clark, *Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism* (New Haven: Yale University Press, 1999), 3.

61 On the end of the distinctions between high and low, see John Seabrook, *Nobrow: The Culture of Marketing and the Marketing of Culture* (New York: Alfred A. Knopf, 2000).

on Internet video sites, it poses as reality for viral marketing methods (e. g., Lonelygirl15 or Little Loca). The vision William Gibson had in *Pattern Recognition* of an exquisite movie released cut-by-cut on the Internet is replaced, instead, by low-quality clips of snarky teenagers in front of webcams or low-quality clips of actors playing snarky teenagers in front of webcams.⁶²

Video games are the dominant form of fiction today. By 2004 they generated more revenue than Hollywood made in box-office receipts. If the novel simulated the internal voice of the subject, video games produce a new sort of fiction and affirm the networked self through a virtual reality in which the player can shape his or her own story. In MMORPGs such as *World of Warcraft* (which earns some \$1 billion a year in subscription fees, compared to the \$600 million earned by Hollywood's most successful product, *Titanic*) the ability to play with thousands of other individuals in immense landscapes thoroughly blurs the boundaries of reality and fiction and the boundaries of player and avatar.⁶³

To be clear, the tactics of remix and the rapt fascination with reality aren't just found in GarageBand and YouTube mash-ups, they form an emerging logic in the museum and the academy as well. Art itself, long the bastion of expression, is now dominated by straightforward photography (like Andreas Gursky), and some of the most interesting work can be found in research endeavors that could easily take place in Silicon Valley rather than in the gallery (like locative media), by (sometimes carefully faked) studies of the real (like the Museum of Jurassic Technology, the Center for Land Use Interpretation, Andrea Fraser, Christoph Büchel, etc.). Other works, such as Ólafur Eliasson's ambient forms or Andrea Zittel's environments, clothing, restaurants, and High Desert Test Sites, suggest another strategy of new realism in which art becomes a background to life. Similarly, architecture has abandoned utopian projections, nostalgic laments, and critical practice alike for a fascination with the world. Arguably the world's foremost practitioner, Rem Koolhaas produces book after book, matter-of-factly announcing his fascination with shopping, the Pearl River Delta, or Lagos, Nigeria.

What of the subject in networked culture? Under modernism, for the most part, the subject is autonomous, or at least subscribes to a fantasy of autonomy, even if experiencing pressures and deformations from the simultaneity generated by that era's technologies of communication and by increasing encounters with the Other. In postmodernism, Jameson explains, these pressures couple with a final unmooring of the self from any ground as well as the undoing of any coherent temporal sequence, forcing the subject to schizophrenically fragment. With network culture, these shards of the subject take flight, disappearing into the network itself. Less an autonomous individual and more of a construct of the relations it has with others, the contemporary subject is constituted within the network. This is

a development of the condition that Castells observes in *The Rise of the Network Society* when he concludes that contemporary society is driven by a fundamental division between the self and the net. To support his argument, Castells turns to Alain Touraine: "in a post-industrial society, in which cultural services have replaced material goods at the core of its production, it is the defense of the subject, in its personality and in its culture, against the logic of apparatuses and markets, that replaces the idea of class struggle."⁶⁴

But the defense of the subject has dwindled in the time since Castells and Touraine formulated their critique. Instead, it is Gilles Deleuze's "Postscript on Societies of Control" that seems more appropriate to network culture. Here Deleuze suggests that today the self is not so much constituted by any notion of identity but rather is composed of "dividuals."⁶⁵ Instead of whole individuals, we are constituted in multiple micropublics, inhabiting simultaneously overlapping telecoons, sharing telepresence with intimates in whom we are in near-constant touch, classified into one of the sixty-four clustered demographics units described by the Claritas corporation's PRIZM system.

In network theory, a node's relationship to other networks is more important than its own uniqueness. Similarly, today we situate ourselves less as individuals and more as the product of multiple networks composed of both humans and things. This is easily demonstrated through some everyday examples. First, take the way the youth of today affirm their identities. Teens create pages on social networking sites such as MySpace and Facebook. On these pages they list their interests as a set of hyperlinked keywords directing the reader to others with similar interests. Frequently, page creators use algorithms to express (and thereby create) their identities, for example, through a Web page that, in return for responses to a set of questions, suggests what chick-flick character the respondent is.⁶⁶ At the most reductive, these algorithms take the form of simple questionnaires to be filled out and posted wholesale on one's page. Beyond making such links, posting comments about others and soliciting such comments can become an obsessive activity. Affirming one's own identity today means affirming the identity of others in a relentless potlatch. Blogs operate similarly. If they appear to be the public expression of an individual voice, in practice many blogs consist of material poached from other blogs coupled with pointers to others in the same network, for example, *trackbacks* (notifications that a blogger has posted comments about a blog post on another blogger's blog) or *blogrolls* (the long lists of blogs that frequently border blog pages). With social bookmarking services such as del.icio.us or the social music platform last.fm, even the commentary that accompanies blog posts can disappear and the user's public face turns into a pure

62 Gibson, *Pattern Recognition* (New York: Putnam, 2003).

63 Ronald Grover and Cliff Edwards with Ian Rowley, "Game Wars," *Business Week*, Feb 28, 2005, 60. On games, see McKenzie Wark, *Gamer Theory* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2007); Alexander R. Galloway, *Gaming: Essays on Algorithmic Culture* (Minnesota: University of Minneapolis Press, 2006).

64 Castells, 22.

65 Gilles Deleuze, "Postscript on Control Societies," in *Negotiations: 1972–1990*, (New York: Columbia University Press, 1990), 177–182.

66 "Myspace Quiz: What Character from a Chick Flick are you?" http://quiz.myyearbook.com/myspace/TelevisionMovies/45951/What_character_from_a_chick_flick_are_you.html.

collection of links. Engaging in telepresence by sending SMS messages to friends or calling family on a mobile phone has the same effect: the networked subject is constituted by networks both far and near, large and small. Like the artist, the networked self is an aggregator of information flows, a collection of links to others, a switching machine.

Along with this change in the self comes a new attitude toward privacy. Many blogs reconfigure the personal and the public, as individuals reveal details that had previously been considered private. The idea of locks on diaries today seems almost preposterous as individuals, particularly teenagers, discuss their most intimate—and illicit—details online.⁶⁷ Meanwhile, advances in computation and networking have made it possible to store data on individuals to a greater degree than ever imaginable. As debit cards and other technologies replace cash, our actions, be they online or out on the town, leave behind a trail of information. Corporations routinely track what Web sites individuals visit at work. In the wake of 9/11, both the United States government and others have taken to recording more and more communications traffic, even when that recording is of questionable legality. As tracking has increased, advances in data mining mean that those wishing to find information can do so more easily than ever before.

But if this degree of surveillance conjures images of George Orwell's *1984*, there has been relatively little protest. That Watergate undid Nixon seems impossible in retrospect. To some degree this is the case of what security researcher Ross Anderson calls "boiling the frog" (a frog in a pot of water doesn't notice when the temperature of the water is raised incrementally, and it boils to death).⁶⁸ Nevertheless, it also underscores the degree to which privacy is no longer important in this culture. As the subject is increasingly less sure of where the self begins and ends, the question of what should be private and what shouldn't be fades.

Under network culture, then, the waning of the subject that began under postmodernism grows ever greater. But whereas under postmodernism, being was left in a free-floating fabric of emotional intensities, today it is found in the net. The Cartesian "I think therefore I am" dissolves in favor of an affirmation of existence through the network itself, a phantom individuality that escapes into the network, much as meaning escapes into the Derridean network of *différance*, words defined by other words, significance endlessly deferred in a ceaseless play of language.⁶⁹ The division between the self and the net that Castells observed a decade ago is undone.

Nor are the networks that make up the contemporary self merely networks of people. On the contrary, they are also networks between people and things.

In Bruno Latour's analysis, things are not merely objects that do our bidding but are key actors in the network. As things get smarter and smarter, they are ever more likely to make up larger parts of our "selves." An iPod is nothing less than a portable generator of affect with which we paint our environment, creating a soundtrack to life. A BlackBerry or telephone constantly receiving text messages encourages its owner to submit to a constantly distracted state, a condition much lamented by many.⁷⁰

It is in this context that networked publics form. Apart from the loss of the self, of all the changes that network culture brings us, the reconfiguration of the public sphere is likely to be the most significant, a distinction that makes our moment altogether unlike any other in three centuries. Since the Enlightenment era, the public came to be understood as a realm of politics, media, and culture, a site of display and debate open to every citizen while, in turn, the private was broadly understood as a realm of freedom, inwardness, and individuality. The public sphere was the space in which bourgeois culture and politics played out, a theater for the bourgeois citizen to play his role in shaping and legitimating society. In its origin as a body that the king would appear to, the public is by nature a responsive, reflexive, and thereby a responsible and empowered entity. Founded on the sovereign's need for approval during the contentious later years of the aristocracy (an approval that eventually was withdrawn), the public sphere served as a check on the State, a key force in civil society. In that respect, the public sphere served in the same capacity as media: at the same time that the newspaper, the gallery, the novel, the modern theater, music, and so on emerged, the public produced voices of criticism. And even if the equation of public space and public sphere was a tricky one, by understanding media as a space (or conversely space as a medium), it was nevertheless possible to draw a rough link between the two.

As many theorists observed, the twentieth century was witness to a long, sustained decline in the public sphere. In Habermas's analysis, this came about due to the contamination of the public sphere by private matters, most crucially its colonization by capital and the consequent transformation of the media from a space of discourse to a commodified realm. As media concentrated in huge conglomerates that were more interested in the marketing of consensus than in a theater of deliberation and had little use for genuinely divergent positions, mass media sought consensus in the middle ground, the political apparatus that Arthur

67 danah boyd, "Social Network Sites: Public, Private, or What?" The Knowledge Tree, http://kt.flexiblelearning.net.au/tkt2007/?page_id=28.

68 "Learning to Live with Big Brother," *The Economist*, September 27, 2007, http://www.economist.com/world/international/displaystory.cfm?story_id=9867324.

69 cf. Jacques Derrida, *Writing and Difference* (Chicago: University of Chicago Press, 1978).

70 Bruno Latour, *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory* (Oxford: Oxford University Press, 2005); Bruno Latour and Peter Weibel, *Making Things Public: Atmospheres of Democracy* (Cambridge, MA: MIT Press, 2005); Patricia Pearson, "Are BlackBerry Users the New Smokers?" *USATODAY.com OPINION*, December 12, 2006, http://blogs.usatoday.com/oped/2006/12/post_27.html.

Schlesinger called “The Vital Center.”⁷¹ The model of the public became one-way, the culture industry and the political machine expecting approval or, at most, dissent within a carefully circumscribed set of choices.⁷² Public space was not left unmolested. On the contrary, it was privatized, thoroughly colonized by capital, less a place of display for the citizen and more a theater of consumption under high security and total surveillance.⁷³ Under postmodernism the condition seemed virtually total, the public privatized, reduced to opinion surveys and demographics. If there was hope for the public sphere, it came in the form of identity politics, the increasing voices of counterpublics composed of subaltern peoples (in the developed world this would have been nonwhites, gays, feminists, youth, and so on), existing in tension with the dominant public. But if counterpublics could define and press their cases in their own spheres, for the broader public they were marginalized and marginalizing entities, defined by their position of exclusion.⁷⁴ Toward the end of postmodernism in the early 1990s, even identity politics became colonized, understood by marketers as another lifestyle choice among many.⁷⁵ But if this was the last capitulation of the old public as an uncommodified realm for discourse, it was also the birth of networked publics.

Today, we inhabit multiple overlapping networks, some composed of those very near and dear to us, others at varying degrees of physical remove. The former of these networks are private and personal, extensions of intimate space that are incapable of forming into networked publics. Instead, interest communities, forums, newsgroups, blogs, and so on are sites for individuals who are generally not on intimate terms to encounter others in public. As we have described throughout the book, these networked publics are not mere consumers. On the contrary, today political commentary and cultural criticism are as much generated from below as from above. From the deposal of Trent Lott to RATHERGATE, networked publics have drawn attention to issues that traditional media outlets missed or were

reluctant to tackle.

The idealized model for networked publics is, as Yochai Benkler suggests, that of a “distributed architecture with multidirectional connections among all nodes in the networked information environment.”⁷⁶ This vision of the network, commonly held as a political ideal for networked publics and some-times misunderstood as the actual structure on which the Internet is based, is taken from RAND researcher Paul Baran’s famous model of the distributed network. Where centralized networks are dominated by one node to which all others are connected, and decentralized networks are dominated by a few key nodes in a hub and spoke network, under the distributed model, each node is equal to all others.⁷⁷ Baran’s diagram has been taken up as a foundation myth for the Internet, but not only was Baran’s network never the basis for the Internet’s topology, it bears little resemblance to the way networked publics are organized. Benkler points out that the distributed model is merely ideal, and if we seek a networked public sphere with everyone a pamphleteer, we will be disappointed. Networked publics are by no means purely democratic spaces in which every voice can be heard. That would be cacophony. But, Benkler continues, if we compare our current condition to the mass media of the 1990s and earlier as a baseline instead, we can observe real changes. Barriers for entry into the public sphere have been greatly reduced. It is possible for an individual or group of individuals to put out a message that could be heard globally with relatively little expense.⁷⁸

Still there are very real threats to the networked public sphere, and Benkler, like many other theorists, warns of them.⁷⁹ In terms of infrastructure, the decentralized, not distributed, structure of the Internet allows governments, like China, to censor information they deem inappropriate for public consumption and the United States’s National Security Agency (NSA) to monitor private Internet traffic. So far, networked publics have found ways of routing around such damage, like providing ways of getting around China’s censorship and exposing the NSA’s infamous room at the AT&T switching station in San Francisco.⁸⁰

71 Schlesinger Jr., *The Vital Center: The Politics of Freedom* (Boston: Houghton Mifflin Company for The Riverside Press, Cambridge, 1949); Max Horkheimer and Theodor W. Adorno, *Dialectic of Enlightenment*, trans. John Cummings (New York: Continuum, 1991; first published in English translation, Herder and Herder, 1972; originally published in German as *Dialektik der Aufklärung*, Amsterdam: Querido, 1944).

72 On marketing during the 1960s, see for example, Thomas Frank, *The Conquest of Cool: Business Culture, Counterculture, and the Rise of Hip Consumerism*, (Chicago: University of Chicago Press, 1997).

73 The classic work here is Richard Sennett, *The Fall of Public Man* (New York: Alfred A. Knopf, 1976).

74 On counterpublics see Oskar Negt and Alexander Kluge, *Public Sphere and Experience: Toward an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere*, trans. Jamie Owen Daniel, Peter Labanyi, and Assenka Oksiloff (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993).

75 See for example, Steven Kates, *Twenty Million New Customers: Understanding Gay Men’s Consumer Behavior* (Binghamton, NY: Haworth Press, 1998).

76 Benkler, *The Wealth of Networks: How Social Production Transforms Markets and Freedom* (New Haven: Yale University Press, 2006), 212.

77 Baran, *On Distributed Communications*, (technical report, RAND Corporation, 1964), Vol.1, http://www.rand.org/pubs/research_memoranda/RM3420/index.html. For a discussion of Baran’s model and the Internet see Varnelis, “The Centripetal City: Telecommunications, the Internet, and the Shaping of the Modern Urban Environment,” *Cabinet Magazine* 17, Spring 2004/2005; Janet Abbate, *Inventing the Internet*, (Cambridge, MA: MIT Press, 1999).

78 Benkler, *The Wealth of Networks*, 215.

79 For example, Richard Rogers, *Information Politics on the Web* (Cambridge, MA: MIT Press, 2004).

80 See “Boing Boing’s Guide to Defeating Censorship,” <http://www.boingboing.net/censorroute.html>; Ryan Singel, “Whistle-Blower Outs NSA Spy Room,” *Wired.com*, <http://www.wired.com/science/discoveries/news/2006/04/70619>.

But centralization that would emerge from within networked publics is also a danger. Manuel de Landa observes that networks do not remain stable but, rather, go through different states as they evolve.⁸¹ Decentralized and distributed models give rise to centralized models, and vice versa, as they grow. The emergence of networked publics just as mass media seemed dominant is a case in point. In his work on blog readership, Clay Shirky notes that diversity plus freedom of choice results in a power-law distribution. Thus, a small number of A-list bloggers attracts the majority of the readers. If tag-oriented search engines like Technorati or del.icio.us attempt to steer readers into the long tail of readership, they also reinforce the A-list by making evident the number of inbound links to any particular site.⁸² Moreover, even if such sites, together with Google, YouTube, Netflix, iTunes, and other search engines, successfully redirect us to the long tail, together they form an A-list of the big aggregators. For now most of these are catholic in what content they include, but it is entirely possible this may change.

The long tail may prove to be a problem for another reason, what Robert Putnam calls “cyberbalkanization.”⁸³ Given the vast number of possible clusters one can associate with, it becomes easy to find a comfortable niche with people just like oneself, among other individuals whose views merely reinforce one’s own. If the Internet is hardly responsible for this condition, it still can exacerbate it, giving us the illusion that we are connecting with others. Through portals like Google News or My Yahoo and, even more so, through RSS (Really Simple Syndication) readers, Nicholas Negroponte’s vision of the “Daily Me,” a personalized newspaper freshly constructed for us every morning and tailored to our interests, is a reality. Even big media, under pressures of postfordist flexible consumption, has fragmented into a myriad of channels. But this desire for relevance is dangerous. It is entirely possible to essentially fabricate the outside world, reducing it to a projection of oneself. Rather than fostering deliberation, blogs can simply reinforce opinions between like-minded individuals. Conservatives talk to conservatives while liberals talk to liberals. Lacking a common platform for deliberation, they reinforce existing differences. Moreover, new divisions occur. Humans are able to maintain only a finite number of connections, and as we connect with others at a distance who are more like us, we are likely to disconnect with others in our community who are less like us. Filters too can lead to grotesque misrepresentations of the world, as in the case of happynews.com (“Real News. Compelling Stories. Always Positive.”).

Another salient aspect of network culture is the massive growth of nonmarket production. Led by free, open-source software such as the Linux operating

system (run by 25 percent of servers) and the Apache Web server (run by 68 percent of all Web sites), nonmarket production increasingly challenges the idea that production must inevitably be based on capital. Produced by thousands of programmers who band together to create software that is freely distributed and easily modifiable, nonmarket products are increasingly viable as competitors to highly capitalized products by large corporations.⁸⁴ Similarly, as our chapter on the topic points out, cultural products are increasingly being made by amateurs pursuing such production for networked audiences. Sometimes producers intend such works to short-circuit traditional culture markets, speeding their entry into the marketplace or getting past barriers of entry. At other times, such as in the vast Wikipedia project, however, producers take on projects to attain social status or simply for the love of it. Often these producers believe in the importance of the free circulation of knowledge outside of the market, giving away the rights to free reproduction through licensing such as Creative Commons and making their work freely accessible on the Internet. But P2P production also faces challenges. Chief among these is new legislation by existing media conglomerates aiming to extend the scope of their copyright and prevent the creation of derivative work. Even if advocates of the free circulation of cultural goods are successful in challenging big media, it is still unclear if the burgeoning fan culture is critical or if it only reinscribes, to a degree that Guy Debord could not have envisioned, the colonization of everyday life by capital, with debates about resistance replaced by debates about how to remix objects of consumption. Furthermore, the possibility of consumers not only consuming media but producing it for the (new) media outlets suggests the possibility of new, hitherto unanticipated, forms of exploitation.

By no means are network culture and the network economy limited to the developed world. If in this book we have largely looked at the most developed parts of the world, it is the consequence of our own individual biases, upbringings, and fields of study. Network culture envelops the entire world. If imperialist capitalism used the developing world for its resources and hand labor, and late capitalism exported manufacturing, networked capital exports intellectual labor and services.

But outsourcing is only a start. The mobile phone has revolutionized communication in the developing world, often leapfrogging existing structures. Due to the absence of any state apparatus that might regulate its phone system, Somalia, for example, has the most competitive communication market in Africa.⁸⁵ Nor is innovation in the developing world likely to cease. The developed world has only lukewarmly adopted mobile phones as platforms for connecting to the Internet, but for the majority of the world’s inhabitants living in the developing world, such devices are likely to be the first means by which they will encounter the In-

81 De Landa, *A Thousand Years of Nonlinear History*, (New York: Zone Books, 1997).

82 Clay Shirky, “Power Laws, Weblogs, and Inequality,” e-mail to Networks, Economics, and Culture mailing list, February 8, 2003, http://www.shirky.com/writings/powerlaw_weblog.html.

83 Robert Putnam, “The Other Pin Drops,” Inc., May 16, 2000, 79, <http://www.inc.com/magazine/20000515/18987.html>; R. “Democracy Filtering,” *Communications of the ACM*, 47, no. 12 (December 2004): 57–59.

84 Michel Bauwens, “The Political Economy of Peer Production,” *CTHEORY*, <http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=499>.

85 “Somalia Calling,” *The Economist*, December 2, 2005, 95.

ternet.⁸⁶ History suggests that as different societies pass through similar levels of economic development at different times, unique cultural conditions emerge (e.g., Britain, the first country to industrialize, developed the Arts and Crafts movement, and some fifty years later Germans responded to industrialization with the *Deutscher Werkbund*). The non-English-speaking developing world's reshaping of the Internet through the mobile phone will almost certainly be utterly unlike what we have experienced here.

All too often, discussions of contemporary society are depicted in the rosiest of terms. Sometimes this relentless optimism is a product of fatigue with outmoded models of criticism; sometimes this is just industry propaganda. But to be sure, network culture is not without its flaws. Many of these are nothing new, mere extrapolations of earlier conditions. As with modernism, and postmodernism before it, network culture is the superstructural effect of a new wave of capital expansion around the globe, and with it comes the usual rise in military conflict. Today's new wars are network wars, with networked soldiers and unmanned search-and-destroy flying drones fighting networked guerillas in what Castells once dubbed the "black holes of marginality," spaces left outside the dominant network but increasingly organized by networks of their own.⁸⁷ Closer to home, as Deleuze points out, the subtler, modulated forms of control in network culture mask themselves, above all in the idea that resistance is outmoded. This position, which Richard Barbrook and Andy Cameron have dubbed the "Californian Ideology," suggests that technology is inherently liberatory and that the network is both a space of self-realization and a natural road to a greater democratic government.⁸⁸ Under network culture, the idea that the corporation has a soul (which Deleuze declared "the most terrifying news in the world") and that the primary route by which individuals can achieve self-realization is through work, is commonplace, if perhaps treated with a little more skepticism since the collapse of the dot-com boom.⁸⁹ Moreover, as we explore the long tail, we are tracked and traced relentlessly, and as we are monitored, Deleuze concludes, we wind up internalizing that process—so as to better monitor ourselves.

If we have largely looked toward the utopian, positive moment in network culture, we note new threats emerging as well. Sensing that their day is done and that the means of production are in our hands, many large media outlets are fighting to extend their power through legislation, especially through radical modifications of the copyright law to prolong its length and expand its scope. As far as aggregators go, for now, Google's motto is "don't be evil." Given the

corporation's recent compromise with China, allowing the government to censor its search engine results, precisely what is evil and what is not may be murkier than we might hope.⁹⁰ Another danger comes from telecoms, some of which dearly miss the monopoly status once enjoyed by the former AT&T. They hope to find salvation by controlling the means of distribution, profiting from giving privilege to certain network streams over others. Meanwhile RFIDs and the ever-growing digital trail of information that we leave behind suggest that in the near future our every action could be tracked, not just by the government but by anyone able to pay for that information as well. All the while, whether network culture plants the seeds of greater democratic participation and deliberation, or whether it will only be used to mobilize already like-minded individuals, remains an open question. The question we face at the dawn of network culture is whether we, the inhabitants of our networked publics, can reach across our microclustered worlds to coalesce into a force capable of understanding the condition we are in and produce positive change, preserving what is good about network culture and changing what is bad—or whether we are doomed only to dissipate into the network.

Originally published in Kazys Varnelis, ed., Networked Publics (Cambridge: The MIT Press, 2008), p. 145-163

86 Michael Minges, "Mobile Internet for Developing Countries," (proceedings, Internet Society Conference, Stockholm, Sweden, 3–5 June 2001), http://www.isoc.org/inet2001/CD_proceedings/G53/mobilepaper2.htm.

87 Castells, *The Rise of the Network Society*, 410.

88 Richard Barbrook and Andy Cameron, "The Californian Ideology," <http://www.hrc.wmin.ac.uk/theory-californianideology-main.html>.

89 Deleuze, "Postscript on Control Societies," 181.

90 Josh McHugh, "Google vs. Evil," *Wired* 11.01, January 2003, <http://www.wired.com/wired/archive/11.01/google.html>.

TODA LA MEMORIA DEL MUNDO

Lista de obra / List of works

Ariella Azoulay
*Unshowable Photographs/
Different Ways Not To Say
Deportation*, 2010
Serie de 24 collages,
medidas variables

Eusebio Bañuelos
El Gran Libro de Oro,
2010-2012
Libro de artista,
29 x 23.5 x 14 cm / 206 pp.

Diego Berruecos
*PR1: Genealogía de un partido
- La solución somos todos*,
2011-2012
Instalación: impresiones
fotográficas, medidas
variables

Guillaume Désanges
*For several years, without
making any real collection, I
put aside some pictures that
I find by chance. These are
neither art works nor direct
references to some artistic
practices, but they have the
same formal qualities as the
art that I love*, 2007
Impresiones digitales en vinilo
montadas sobre trovicel,
125 x 55 cm; 70 x 55 cm

galería perdida
Matryoshka, 2011 - 2013
Impresión digital sobre papel
tapiz, medidas variables

galería perdida
Angst essen Seele auf, 2013
Archivero en madera y
azulejo y colección de DVDs,
137 x 60 x 60 cm

Thomas Hirschhorn
Touching reality, 2012
Video monocal sin audio,
4'45"

Leo Marz
*Pintura(s) del Cine -
Dressed to Kill
/ 00:17:19:16 /
Frankenthaler*
Óleo sobre MDF perforado,
180 x 76.5 cm

*Pintura(s) del Cine -
Blow-Up / 00:52:52:07 /
Botero*
Óleo sobre MDF perforado,
136 x 76.5 cm

*Pintura(s) del Cine -
À bout de souffle /
00:35:59:23 / Renoir*
Óleo sobre MDF perforado,
102 x 76.5 cm

Agradecimientos / Acknowledgements

A los artistas de la exposición y a Kenneth Goldsmith, Thomas Hirschhorn y Kazys Varnelis por haber permitido la traducción y reproducción de sus textos.

A Enrique Arriaga Celis, Celia Cretien (Galerie Chantale Crousel, París), Galería Gaga, Verónica Gerber Bicecci, Michael Gordon Studio y The Print House, Tel Aviv.

Thanks to the artists featured in the exhibition and to Kenneth Goldsmith, Thomas Hirschhorn, and Kazys Varnelis for the kind permission to translate and include their texts.

To Enrique Arriaga Celis, Celia Cretien (Galerie Chantale Crousel, Paris), Gaga Mexico, Verónica Gerber Bicecci, Michael Gordon Studio, and The Print House, Tel Aviv.

Toda la memoria del mundo se terminó de imprimir en febrero de 2014, en los talleres de Offset Rebosán en México D.F.

La impresión se realizó en papel Ecobond 120 g. Se imprimieron 500 ejemplares.