



Comunidades alternas

Espacio, memoria y archivo en el arte relacional

Coordinación: Mónica Benítez / Gemma Argüello

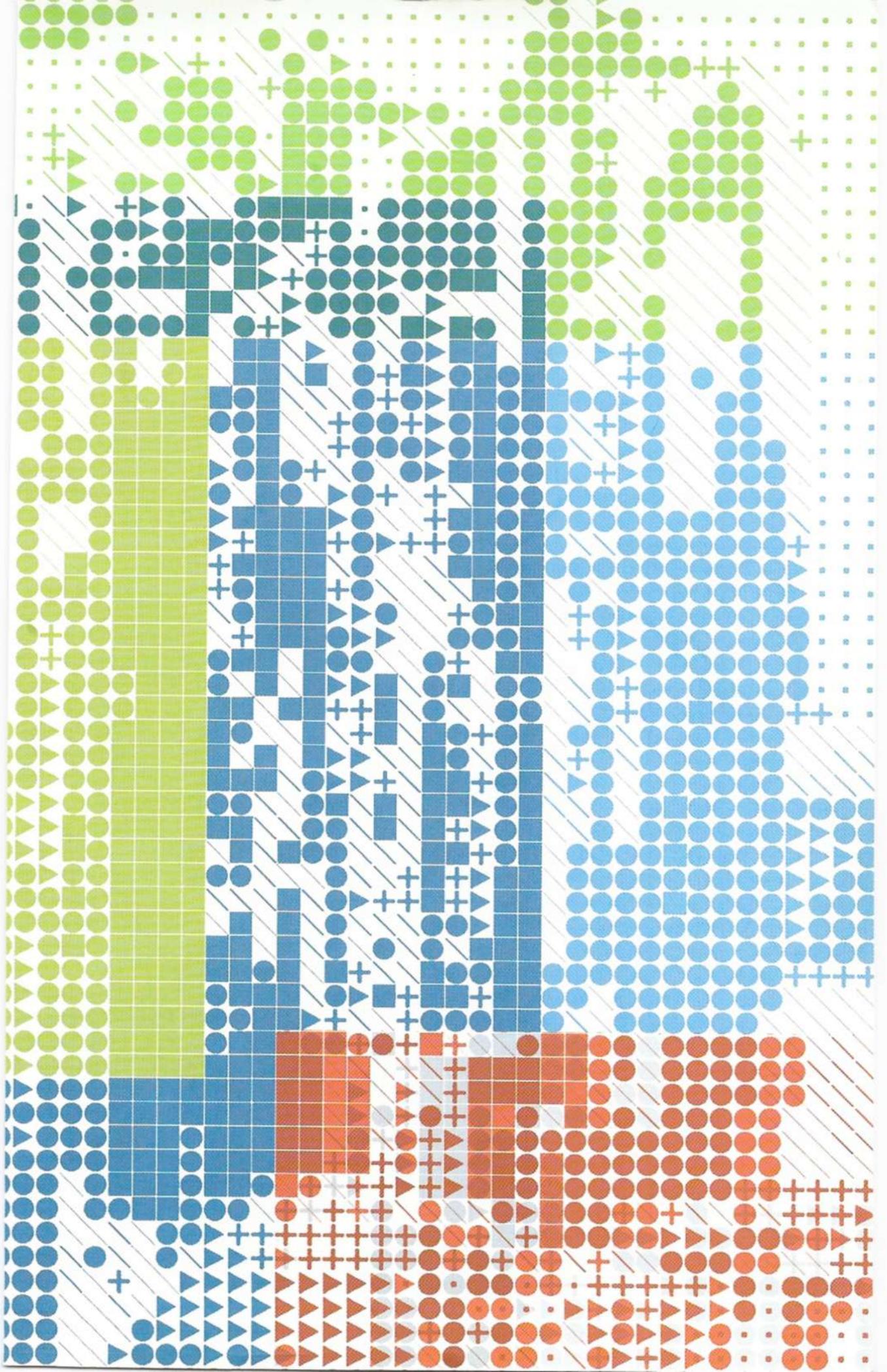
Entrevistas: Rafael Lozano-Hemmer / Antoni Abad



UNIVERSIDAD
AUTÓNOMA
METROPOLITANA
Unidad Lerma
Unidad Iztapalapa



GERNIKA



créditos

Rector general

Salvador Vega y León

Secretario general

Norberto Manjarrez Álvarez

*Coordinador General
de Difusión*

Walterio Francisco Beller Taboada

*Director de Publicaciones
y Promoción Editorial*

Bernardo Ruiz López

Subdirectora Editorial

Laura González Durán

*Subdirector de Distribución
y Promoción Editorial*

Marco A. Moctezuma Zamarrón

UNIDAD IZTAPALAPA

Rector

J. Octavio Nateras Domínguez

Secretario

Miguel Ángel Gómez Fonseca

*Directora de la División
de Ciencias Sociales
y Humanidades*

Juana Juárez Romero

*Jefe del Departamento
de Antropología*

Pablo Castro Domingo

Responsable Editorial

Norma Jaramillo Puebla

UNIDAD LERMA

Rector de Unidad

Emilio Sordo Zabay

Secretaría de Unidad

Dario Guaycochea Guglielmi

*Secretario Académico de la División de Ciencias
Sociales y Humanidades*

Carlos García Villanueva

Jefe del Departamento de Artes y Humanidades

Mónica Fca. Benitez Dávila

Comunidades alternas

Espacio, memoria y archivo en el arte relacional

Coordinación: Mónica Benítez / Gemma Argüello

Entrevistas: Rafael Lozano-Hemmer / Antoni Abad



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD
AUTÓNOMA
METROPOLITANA
Unidad Lerma
Unidad Iztapalapa



GERNIKA

legal

Comunidades alternas. Espacio, memoria y archivo en el arte relacional/Mónica Benítez y Gemma Arguello, coordinación.- México: Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Iztapalapa/Unidad Lerma: Gernika, 2014

1ª edición

209 p. : ilustraciones; 15 x 22.5 cm

ISBN: 978-607-28-0284-1 Universidad Autónoma Metropolitana

ISBN: 978-607-9083-60-1 Ediciones Gernika, S. A.

T. 1. Arte y sociedad T. 2. Espacio y tiempo T. 3. Información-Redes

Megafone.net / Imágenes tomadas en: <http://www.megafone.net> bajo licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License

Voz Alta/ Rafael Lozano-Hemmer, "Voz Alta, Arquitectura Relacional 15", 2008. Fotografía de Antimodular Research. Tomada de: <http://www.lozano-hemmer.com/images.php>.

Imágenes bajo licencia Creative Commons Attribution-Noncommercial-Share Alike 3.0 Spain License.

Primera edición, 2014

Comunidades alternas. Espacio, memoria y archivo en el arte relacional

Diseño: Adriana Rodríguez Borja/Claudia Rodríguez Borja/fragonard70

D.R. © 2014, Universidad Autónoma Metropolitana

Prolongación Canal de Miramontes 3855

Ex Hacienda San Juan de Dios

Delegación Tlalpan, 14387, México, D.F.

Unidad Iztapalapa/División de Ciencias Sociales y Humanidades/

Departamento de Antropología

Tel. (55) 5804 4763, (55) 5804 4764 y fax (55) 5804 4767

<antro@xanum.uam.mx>

Unidad Lerma/División de Ciencias Sociales y Humanidades/ Departamento de Procesos Sociales

Av. Miguel Hidalgo Poniente 46, Col. La Estación

Municipio Lerma, 52006, México, Estado de México

D.R. © 2014, Ediciones Gernika, S. A.

Latacunga 801, Col. Lindavista

México, D.F., C.P. 07300

<gernika_gernika@yahoo.com.mx>

ISBN: 978-607-28-0284-1 Universidad Autónoma Metropolitana

ISBN: 978-607-9083-60-1 Ediciones Gernika

Esta publicación no puede ser reproducida, ni en todo ni en parte, ni registrada o transmitida, por un sistema de recuperación de información, en ninguna forma y por ningún medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia o cualquier otro, sin el permiso previo y por escrito de los editores. Esta investigación, arbitrada por pares académicos, se privilegia con el aval de la institución coeditora.

Impreso y encuadernado en México/Printed and bound in Mexico

Índice

7

Introducción.

Mónica Benítez y Gemma Argüello

25

Geografías imaginadas.

Voces amplificadas en el espacio.

Gemma Argüello

65

Memoria, recuerdos y emociones colectivas en el arte.

Mónica Benítez

105

Archivo.

Rompecabezas programables.

La vida instrucciones de uso.

Paz Sastre

145

Los creadores de voces.

Entrevista a Rafael Lozano-Hemmer: *Voz Alta*.

Entrevista a Antoni Abad: *Megafone.net*

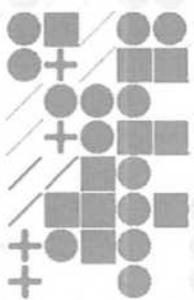
Mónica Benítez

189

Epílogo.

Voz: el común sonoro, la reciprocidad de los cuerpos.

Eugenio Tisselli



Comunidades Alternas. Espacio, memoria y archivo en el arte relacional es el resultado de un proyecto de investigación que gira en torno a la reflexión alrededor de manifestaciones artísticas recientes que utilizan distintos recursos tecnológicos para incluir a un público participante y activo como uno de los ejes rectores en el desarrollo de las mismas. A partir de dos casos de estudio intentamos analizar cómo éstas generan diversas formas de expresión, desde las cuales es posible cuestionar distintas formas de abordar el arte en la actualidad y producir nuevas formas de conocimiento, diferentes a las que encontramos tradicionalmente en la academia, por ejemplo, en las ciencias sociales. En este proyecto participamos las investigadoras Mónica Benítez, Gemma Argüello y Paz Sastre, y se contó con la colaboración y apoyo de los artistas Rafael Lozano-Hemmer, Antoni Abad y Eugenio Tisselli.

Para esta investigación nos enfocamos en el análisis del contenido de los registros en formato digital que dejó el público de las piezas *Tòz Alta* del artista mexicano-canadiense Rafael Lozano-Hemmer y *Megafone.net* del catalán Antoni Abad. Ambas obras atrajeron la participación de comunidades disímiles para su realización. A través de distintos recursos tecnológicos, como la programación de audio y luz, en el caso de *Tòz Alta*, y de dispositivos de geo-localización en la web, en *Megafone.net*, estas piezas permitieron la generación no sólo de una cantidad impresionante de registros, sino, lo más importante, posibilitaron la participación de comunidades en su desarrollo, así como la reapropiación de su memoria y del espacio que habitan.

Como intentamos mostrar en este libro, estas piezas tienen un gran potencial analítico, pues funcionan como dispositivos generadores de conocimiento, desde el proceso de su realización hasta el registro que se tiene de ellas. De hecho, justo estos registros nos permitieron profundizar en el espacio social y cultural al que pertenecen las comunidades involucradas en la generación de las obras, dado que a partir de ellos nos fue posible acceder a los distintos testimonios visuales y sonoros que dejaron los participantes.

La cantidad de información generada por ambas piezas abre distintas líneas de reflexión, muchas de las cuales

no fue posible abarcar en este libro. Después de distintas discusiones encontramos que estas piezas plantean distintas problemáticas que en los últimos años han sido espacios comunes en la reflexión en torno al arte contemporáneo, aunque de una manera un tanto alejada de lo que en muy poco tiempo se ha convertido en tradición. De hecho, parecería gratuito en principio abordar dos piezas que aparentemente son tan distintas, sin embargo, justo desde la elección de las mismas encontramos que ambas coinciden en el desarrollo de ciertos ejes temáticos, de los cuales decidimos analizar sólo tres: el espacio, la memoria y el archivo. Y desde estos ejes cada una de las investigadoras involucradas en el proyecto abordó la complejidad de las obras, intentado ofrecer un marco analítico, tanto desde la reflexión teórica, como desde el análisis de determinados testimonios o imágenes, de tal manera que con dicho marco se pretende contribuir al estudio de las manifestaciones artísticas en las que convergen el uso de nuevas tecnologías y la participación activa de las comunidades en las que se presentan y desarrollan las piezas.

Queremos hacer notar a los lectores de este libro que los capítulos aquí presentados son investigaciones y reflexiones en curso, y los análisis seguirán abiertos, de la misma forma que las tecnologías que utilizan las piezas. Esperamos que nuestras reflexiones se sumen a los esfuerzos que ya existen, para así enriquecer y complementar lo que se está haciendo desde los estudios visuales y culturales, la filosofía, la historia y la teoría del arte enfocados en el arte digital, pero principalmente sobre aquellas obras en donde el uso de tecnologías digitales está en función de una comunidad que funge un papel fundamental, pues es el eje desde el cual giran tanto desde su planteamiento, como desde su desarrollo y presentación en distintos espacios dentro y fuera del mundo del arte.

Los creadores de las piezas que se analizan tienen una fructífera y larga trayectoria en el análisis y experimentación con nuevas tecnologías en distintos espacios sociales. Estas obras establecen un diálogo directo con el entorno inmediato en el que se presentan, de tal forma que su especificidad está dada gracias al contexto social, cultural y político en el cuál se insertan. En este sentido, establecen un vínculo entre el arte, el contexto,

los participantes y el público, así como abren la posibilidad de una interacción mayor entre los mismos participantes, gracias al uso que le dan al medio y la interfaz tecnológica que utilizan las piezas. Por otro lado, estas obras de arte relacional se colocan en un espacio de constante búsqueda no sólo de relaciones, sino también de apertura a la producción de resultados libres y azarosos, gracias a la participación activa del público. Tanto Rafael Lozano-Hemmer, como Antoni Abad comparten la batuta con el público para generar productos creativos ricos y diversos, en donde la sorpresa y una gama amplia de emociones se refleja en actos colectivos. En las piezas analizadas aquí los artistas son coordinadores, pues sin el público que interactúa con sus piezas, no tendrían esa elasticidad, de tal forma que no sería posible siquiera, pensarlas y realizarlas; y claro, para que nosotros posteriormente podamos reflexionar sobre ellas. El público es copartícipe en su desarrollo, y aunque no colabora en el diseño, sin su participación éstas no serían más que meros proyectos. Y finalmente, gracias a esa relación, estas piezas se nos presentan como inconclusas, pues están abiertas no sólo a ser repetidas, sino a incluir nuevos participantes y a ser repensadas desde distintas disciplinas y espacios.

Ahora bien, antes de presentar los contenidos de cada capítulo, queremos mostrar al lector una descripción de cada una de las piezas, para que de esta forma pueda seguir la lectura y entender las características de las mismas. Asimismo, no sólo lo que, como parte de la investigación son nuestros casos de estudio, sino también la fructífera trayectoria artística de los creadores, tanto para aquellos que los conocen, como para los que no.

Rafael Lozano-Hemmer. Voz Alta

Rafael Lozano-Hemmer es un artista mexicano-canadiense, nacido en 1967 en la ciudad de México. Lozano-Hemmer trabaja con diversos lenguajes tecnológicos y formatos artísticos. Su trayectoria se caracteriza por la generación y experimentación de las diversas relaciones entre el objeto del arte, el espacio, el artista y el público, por medio de la utilización interrelacionada de varios elementos como la arquitectura, la performatividad en el espacio escénico, la iluminación, la robótica, la fotografía, la intervención del

paisaje y al ampliación del espacio sonoro. Asimismo, sus piezas lo definen como un artista que ha creado nuevos lenguajes y experiencias creativas y perceptivas en distintos espacios y ciudades del mundo.

Rafael Lozano-Hemmer creció inmerso en el mundo de la música, los espectáculos, las artes escénicas y la cultura. Sus padres formaron parte activa del espacio cultural de los setenta en la ciudad de México. Entre otras cosas, fueron dueños del legendario cabaret *Los Infiernos*, en el que se escuchaban voces como la de Celia Cruz y al que acudían regularmente artistas escritores e intelectuales de la época. Después de haber estudiado fisicoquímica en Montreal, inspirado por los experimentos químicos que su abuelo realizaba en el garaje de su casa, Lozano-Hemmer decidió dedicarse al arte como modo de vida.

Lozano-Hemmer inició su carrera artística con el colectivo *POMOCO* en los ochenta y para principios de los noventa se perfiló ya como un artista electrónico independiente. Desde ese momento empezó a caracterizarse por la creación de dispositivos tecnológico-artísticos que incluyen al observador como elemento dinámico y activo de la obra. A partir de entonces, sus instalaciones interactivas-relacionales, tal y como él mismo las define, han ido creciendo en su diversidad, riqueza y complejidad¹.

Rafael Lozano-Hemmer es internacionalmente reconocido por sus intervenciones interactivas en espacios públicos en distintas ciudades de Europa, Asia, Estados Unidos, Canadá y México. Una de sus obras más importantes es *Alzado Vectorial* (1999), con la cual obtuvo el premio Golden Nica Prix Ars Electronica. Esta pieza, realizada en la ciudad de México, permitió que el público, a través de internet, diseñara esculturas de luz a partir del control remoto de 18 cañones anti-aéreos sobre el Zócalo de la Ciudad, así como dejara mensajes en la página web del proyecto. Estos cañones funcionaron durante 13 noches. El sitio web recibió más de 750,000 visitas desde cuatro continentes y desde todos los estados de la República Mexicana. Esta pieza se repitió en Vitoria, en Lyon (2003), Vitoria-Gasteiz (2002), Dublín (2004) y Vancouver.

¹ Recomendamos consultar su página electrónica, ya que el artista se ha encargado de subir a la red un archivo de obra notable. www.lozano-hemmer.com

Muchas de las piezas de Lozano-Hemmer forman parte de las colecciones de distintos museos como el MOMA de Nueva York y la Tate en el Reino Unido. Además del Golden Nica, Lozano-Hemmer ha recibido otros importantes premios como el BAFTA British Academy Award for Interactive Art en 2002 y 2005, el World Technology Network Award for the Arts en 2003, el International Bauhaus Award en 2002, una Distinción de Arte Interactivo en la edición de Ars Electronica del 2002 y el Trophée des Lumières en 2003.

La trayectoria, la calidad, el reconocimiento y complejidad de las creaciones de Lozano-Hemmer dio pauta a que fuera invitado a exponer como el artista representante mexicano en la primera participación de México en la 52ª Bienal de Venecia en el 2007. En el pabellón, localizado en el Palacio de Soranzo Van Axel, se presentó la exposición “Some Things Happen More Often Than All of The Time”, una muestra de siete piezas: *Almacén de corazoadas* (2006), *Función de ondas* (2007), creada para la Bienal, *1000 Usos Tópicos* (2003), *Frecuencia y Volumen* (2003), *Bajo Reconocimiento* (2006), *Tensión Superficial* (1992) y videos de las obras de arte público *Emperadores Desplazados* (1997), *Alzado Vectorial*, *Body Movies* (2001), y *Dos Principios* (2002). Esta exposición individual, curada por Príamo Lozada y Bárbara Perca, presentó una especie de *assemblage* tecnológico, que recibió excelentes críticas a nivel internacional.

Voz alta expuesta en el 2008 de Rafael Lozano-Hemmer es la pieza que se eligió en este libro como uno de los casos de estudio para el análisis de la interrelación entre artista, medios tecnológicos y el público presente en distintas manifestaciones del arte contemporáneo. Esta obra fue montada y diseñada *ad hoc* para ser expuesta dentro del marco del cuadragésimo aniversario de la matanza estudiantil del 2 de octubre de 1968. El Centro Cultural Universitario de Tlatelolco (CCUT) de la Universidad Nacional Autónoma de México, a través de la gestión de Sergio Raúl Arroyo, invitó a varios creadores de distintos ámbitos a realizar proyectos diversos que aludieran la matanza estudiantil de 1968, éstos fueron presentados en distintos recintos y/o espacios públicos de la ciudad de México, los proyectos expuestos fueron los siguientes²:

² Juncia Avilés (coord.) *El orden invisible. Arte, escena y espacio público*. Tomo II. (2010). México D.F: UNAM.

Tlatelolco 1968/2008 de Ximena Labra. El proyecto consistió en la realización de tres réplicas de la Estela de Tlatelolco, para su itinerancia y registro fotográfico por distintos espacios públicos en el Distrito Federal entre octubre y noviembre del 2008.

Desmantelamiento y reinstalación del escudo nacional del Colectivo TercenUnQuinto. Se desmontó el 2 de octubre del 2008 un escudo nacional en relieve que estaban labradas sobre seis losas de mármol de uno de los flancos del edificio del CCUT (antigua Cancillería mexicana). El tres de octubre fueron reinstaladas.

¿Vó? de Teatro Ojo, bajo la dirección de Héctor Bourges. Se llevaron a cabo entre agosto y octubre del 2008, un conjunto de diez acciones (intervenciones performativas/ teatrales y exposición de imágenes/objetos) en el espacio público en la ciudad de México.

“73” días (1ª invasión escénica) “SteicH Danza Multidisciplinaria” del director y coreógrafo Mauricio Nava. Obra coreográfica contemporánea de danza-teatro. *Olimpia* Obra de teatro escrita por Flavio González Mello, con la dirección de Carlos Corona. Se presentó del 27 de septiembre al 19 de octubre del 2008 en el CCUT.

Miradas al 68: el impacto del movimiento estudiantil en la cultura mexicana contemporánea. Primera exposición temporal del CCUT en cuya muestra se expone el impacto del movimiento del 68 en la producción artística.

El nuevo evangelio del 68. Memorial del 68. Dirección Nicolás Echevarría. Cine documental: mosaico de recuerdos del 68, utiliza material pre-grabado y noticias además de testimonios de líderes del movimiento.

Los zapatos de mi padre de Benjamín Faz Bustos. Ganador del primer concurso de cortometrajes del movimiento estudiantil de 68.

Voz Alta (Arquitectura Relacional n. 15) de Rafael Lozano-Hemmer.

Voz Alta (*Arquitectura Relacional número 15*) es la pieza de Rafael Lozano-Hemmer que se instaló en la Plaza de las Tres Culturas de Tlatelolco de la ciudad de México en el 2008. Permitió que durante diez noches cualquier persona que visitara la Plaza hablara voluntariamente a través de un megáfono, sin censura ni limitación de tiempo. Cada uno de esos mensajes quedaron registrados digitalmente. La libertad del habla de la participación del público permitió que la pieza artística-tecnológica se convirtiera en un repositorio digital de ideas que abarcó mucho más allá que la temática del 68, de ahí se deriva parte de la riqueza de la obra. La voz de los participantes, además de ser escuchada en vivo por los transeúntes que pasaban, fue transmitida en tiempo real por Radio UNAM en la ciudad de México, Toluca y Cuernavaca. La voz activaba un dispositivo robótico que permitía prender y apagar reflectores de 4 x10 kw de energía, cuyos haces de luz llegaban a verse a un radio de 15 km. La escultura lumínica estaba programada para que la luz se apagara cuando no había participación y se prendiera cuando había mensaje, de tal manera que dicho haz reaccionaba al ritmo de la voz del que hablaba. La luz de uno de los reflectores apuntaba hacia el antiguo edificio de la Secretaría de Relaciones Exteriores, ahora el Centro Cultural Universitario Tlatelolco y el resto estaban dirigidos hacia tres puntos emblemáticos de la ciudad: la Basílica de Guadalupe, el Monumento de la Revolución y el Zócalo de la Ciudad. Todo el equipamiento e instalación (programación de robótica y de voz) de este dispositivo artístico-tecnológico estuvo controlado por el equipo técnico del artista desde una pequeña estación a los pies del emblemático edificio Chihuahua, el cual se encuentra a unos pasos del CCUT.

Cuando no existían participaciones en vivo, *Voz Alta* también incluía un código de programación que permitía que se escucharan en la radio uno de los 62 spots pregrabados *ad hoc* para la obra, con todo tipo de testimonios de intelectuales y líderes estudiantiles del 68, narrando experiencias personales en torno al trágico evento. Asimismo, se programó música de la época de los sesenta y archivos originales de voces digitalizadas del movimiento, tales como la del expresidente de la

República, Gustavo Díaz Ordaz, culpable de la matanza del 2 de octubre, o las de los líderes estudiantiles del 68. De esta forma, el público como resultado final pudo escuchar una cadena de participaciones mezcladas del pasado con voces del presente.

Con el diseño de este dispositivo -una plataforma fuera de control, como diría el propio artista- Lozano-Hemmer generó un archivo con miles de mensajes sin censura, ni límite de tiempo, en un contexto histórico muy complejo. Esta obra está cargada de múltiples significados, algunos de los cuales son analizados en este libro, gracias a este archivo de testimonios distintos y dispares, desde el que es posible cuestionar la memoria colectiva, el rol que juegan como registros y el imaginario geográfico de la comunidad.

Antoni Abad-Megafone.net

El artista catalán Antoni Abad nació en 1956. Su madre es poeta y su padre escultor, lo que lo hizo familiarizarse con el arte desde la infancia. A pesar de haber estudiado la carrera de Historia del Arte en Barcelona, dejó la academia y eligió en su lugar la práctica artística. A lo largo de su carrera ha experimentado con diversos medios. Ha realizado obras en terrenos muy diferentes como la fotografía, la escultura secuencial, el video y el net.art. Desde el 2004 ha estado concentrado y prácticamente focalizado en el proyecto de net.art *Megafone.net* en el que utiliza a la comunidad, el celular y los dispositivos de geolocalización como espacio creativo en la web. En este megaproyecto se presentan distintos canales, o proyectos individuales, en los que interactúan distintas comunidades en Europa y el continente Americano, razón por la cual cada uno, como se puede observar al visitar la página web, lleva un nombre y conlleva resultados diversos.

Uno de los antecedentes de *Megafone.net* es el proyecto *Zexe* en el que Antoni Abad comenzó a experimentar con redes, en un sentido amplio, que profundizan en las reflexiones en torno a la posibilidad que tiene la red, esto es, en la web, para generar una comunicación distributiva entre los usuarios. Con este proyecto en el que una mosca mostraba visual y acústicamente un comportamiento variable en función de la interacción de los usuarios,

Antoni Abad ganó en 2003 una mención de honor en Ars Electronica.

Unos años más tarde el proyecto *Megafone.net* de Antoni Abad, a través del “Canal*accessible” (realizado con la comunidad de personas con diversidad funcional de Barcelona) fue merecedor en 2006 del Premio Nacional de Artes Visuales de la Generalitat de Catalunya y del Golden Nica del Ars Electronica, el más importante en arte y nuevas tecnologías.

Megafone.net es la obra que se decidió analizar en este libro, pues presenta, al igual que la de Lozano-Hemmer, distintas posibilidades de interacción del público con la misma, a pesar de que representa un gran reto, dada la cantidad impresionante de registros que ha generado hasta la fecha (más de noventa mil). El concepto icónico de *Megafone.net* fue diseñado en el 2003 y continúa vigente en el 2014. La importancia y valor de este proyecto seguirá en pie, no es casualidad que en este momento se esté exponiendo una gran retrospectiva de *Megafone.net* en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA). Además muestras satélites, más pequeñas pero no menos importantes, han hecho eco a este proyecto exhibiéndose en otros recintos: el Laboratorio de Arte Alameda de la ciudad de México expuso “Canal*accessible” y el Centro Cultural España con sede en México mostró una retrospectiva de los diez años de *Megafone.net*.

Y para ofrecer la mejor descripción del proyecto, lo mejor es recurrir a la voz propia del artista descrita en su página web:

Desde 2003, *Megafone.net* invita a grupos de personas en riesgo de exclusión social a expresar sus experiencias y opiniones en reuniones presenciales y a través del uso de teléfonos móviles. Éstos, que permiten a los participantes crear registros de sonido e imagen y publicarlos inmediatamente en la web, se convierten en megáfonos digitales que amplifican la voz de personas y grupos a menudo ignorados o desfigurados por los medios de comunicación predominantes.³

Megafone.net es la primera obra en el mundo en la que se usan teléfonos celulares como dispositivos de geolocalización que pueden ser utilizados por comunidades

³ www.megafone.net

excluidas para expresarse. En cada uno de los proyectos que contiene está involucrada una comunidad específica y cada participante recopila información (imagen, video, etc.) y la transmite a través de celular. El producto de su trabajo es enviada del celular hacia la página *www.megafone.net* mediante un código de programación hecho para esta tarea, que se traduce en mostrar el contenido en un mapa del espacio en el que está la comunidad y en el que se señala la información que se envía (texto o imagen). Cada proyecto es coordinado por el propio Antoni Abad y tiene un objetivo específico, el cual es definido por el colectivo gracias a sesiones de trabajo que el artista realiza con ellos. Los resultados de cada uno de los proyectos pueden ser consultados por cualquier internauta interesado que navega por la página web.

Al día de hoy se han desarrollado trece proyectos en varias partes del mundo con las siguientes comunidades: taxistas de la ciudad de México en 2004; jóvenes gitanos en Lleida y en León, prostitutas en Madrid, todos en el 2005; inmigrantes nicaragüenses en San José, Costa Rica y personas con movilidad reducida en Barcelona en 2006; mensajeros en motocicletas (motoboy) en Sao Paulo en el 2007; personas con movilidad reducida en Ginebra en 2008; personas desplazadas y desmovilizadas en Colombia, y jóvenes de refugiados saharauis cercanos a Tinduf en Argelia, ambos en 2009; colectivo de invidentes en Barcelona el 2010; inmigrantes en Queens, Nueva York, en el 2011; y recientemente personas con movilidad reducida en Montreal, Canadá, el 2012.

Espacio, Memoria, Archivo

Nos parecen fascinantes aquellos artistas que tienen el valor de apartarse de sus obras para colocar por delante al que las mira, de tal forma que el proceso artístico se transforma en un *continuum* en el que cada quien decide qué hacer al momento de interactuar con las piezas. Este tipo de obras toman una especie vida propia y trayectorias complejas, libres y sutiles. Los resultados dependen de los participantes, de sus voces y acciones tornándolas en un espacio vivo. Cada interacción es llevada a cabo por alguien al que se le reconoce su propia voz, sus sueños, su entorno y su cultura. Y así, cada interacción se torna única e irrepetible.

Las obras relacionales producen, entre otras cosas, un espacio activo que posibilita dinámicas estéticas sociales y tecnológicas abiertas y azarosas que invitan a ser exploradas desde infinitas aristas y goznes. Seleccionamos estos dos casos de estudio debido a que, gracias al propio diseño del artista, fue posible que dichas dinámicas y voces (individuales y/o colectivas) quedaran registradas en tiempo real y en archivos digitales. Ahí pudimos encontrar y analizar esos guiños, esas culturas y esos espacios geográficos en los que cada obra fue desarrollada y dirimir sobre sus contextos, archivos y memorias. Todo a partir del contenido de los registros que posibilitaron que la obra fuera construida. Este libro comprende pues, como ya se mencionó antes, un análisis de las piezas antes descritas desde sus registros digitales, pero sin olvidar el contexto social, cultural y geográfico en el que estas obras fueron construidas, razón por la cual no está enfocado únicamente al análisis estético.

En el primer capítulo “Geografías imaginadas. Voces amplificadas en el espacio”, Gemma Argüello aborda *Voz Alta y Megafone.net* a partir de dos ejes. El primero, la imaginación geográfica, abordadas desde la propuesta de Doreen Massey y la recuperación del sentido que tuvieron las prácticas psicogeográficas situacionistas en la misma, para con ello construir una noción de espacio en el que la imaginación permite que éste se abra a la historia y a una negociación con el presente en aras de construir un futuro. El segundo, la comunidad, vista desde la perspectiva de Jean Luc de Nancy, en la cual lo político aparece como una experiencia intrínseca de compartirse. En este sentido, las obras de Lozano-Hemmer y de Antoni Abad son analizadas como dos megáfonos, dos obras de *site-specific art*, en las que gracias a la voz de los participantes se construyen distintas formas de comunidad a partir de un imaginario geográfico, a partir una especie de mapeo en el que no sólo es posible visualizar mentalmente el pasado y el presente, sino también ver a través de la luz o la web, el espacio en el que los individuos comparten sus experiencias y se pueden hacer comunidad.

El segundo capítulo “Memoria, recuerdos y emociones colectivas en el arte” escrito por Mónica Benítez presenta un análisis social de la memoria, más no de la historia, a

partir de los registros del público participante en *Voz Alta* y *Megafone.net*. La habilidad humana para retener y recolectar imágenes, hechos, eventos o recuerdos ha sido un tópico de interés tanto de científicos como de artistas a lo largo del tiempo. Actualmente las teorías e investigaciones de los estudios sociales de la memoria están en pleno auge y expansión, y son temas de estudios de diversos campos del conocimiento en donde el arte no es ajeno. En este contexto, se estudia cómo las imágenes recopiladas como producción de obra artística (voz, escritos y fotografías) permiten profundizar en la memoria individual, la memoria pública y la memoria colectiva específica de las comunidades involucradas en el proceso creativo de ambas piezas.

El tercer capítulo “Archivo. Rompecabezas programables. La vida instrucciones de uso” escrito por Paz Sastre aborda cómo el archivo se ha convertido en el centro de muchos debates contemporáneos en el ámbito del arte. Por un lado, como un referente estético que da cuenta del estatuto de un conjunto de obras que remiten a un cuestionamiento de los procesos sociales de construcción de la memoria y la historia, al utilizar como recursos plásticos el índice, la serie, la repetición, la acumulación y la colección. Por otro lado, cómo el archivo dedicado al arte nos permite reflexionar sobre la manera en que se ven afectadas las disciplinas que se dedican a teorizarlo, condicionando los modos de exhibición, circulación y recepción de las obras. Este capítulo sitúa *Voz alta* y *Megaphone.net* en el punto de intersección de estos debates. Vistas como ejercicios mnemotécnicos, la materialidad de la obra y el archivo de arte se confunden y mezclan entre sí al ingresar en el espacio virtual de la sociedad de la información. Por ello, para comprender el papel que juega el concepto de archivo en la producción de arte contemporáneo se exploran conjuntamente el pasado de las vanguardias artísticas de los siglos XIX y XX y el pasado de los medios de información y comunicación que van surgiendo a lo largo del mismo período hasta llegar a la actualidad.

Decidimos incluir dos entrevistas que realizamos *ad hoc* para esta investigación tanto a Rafael Lozano-Hemmer, como a Antoni Abad. Lo anterior se realizó como parte del

material de recopilación de información de las obras. Nos pareció fundamental mostrar este diálogo que establecimos con los artistas en torno a sus obras, ya que de esta forma el lector puede desarrollar su propio análisis y juicio y generar conclusiones. Estamos conscientes de que hay mucho más por decir. De esta forma es posible dar voz a los creadores de voces para que continúen la cadena de creación de aún más voces.

Finalmente invitamos al artista y programador Eugenio Tisselli a escribir un epílogo con el cual cierra nuestra investigación. El autor otorga un lugar compartido a los tres ejes sobre los cuales gira el análisis de las piezas. En su texto Tisselli nos dice que desde la esfera más íntima del ser humano, la voz se proyecta hacia escalas sociales cada vez más amplias. Se convierte así en un instrumento que produce comunidad, en una forma de agencia, en una herramienta para lograr el reconocimiento mutuo y de uno mismo entre la multitud. Despliega su potencial para crear nuevas subjetividades al ser considerada como elemento de la biopolítica, y como parte fundamental del común. Sin embargo, Tisselli encuentra que todas estas potencias de la voz se hallan sumidas en una crisis paradójica: mientras más se escucha, más se devalúa. Esta crisis de la voz, implica no sólo a la voz como vehículo del habla, sino la capacidad humana de acción en la esfera política. Ante este escenario propone considerar la voz como una forma de intercambio recíproco, el cual puede fortalecerse gracias a la contribución de los artistas que reinterpretan e inventan nuevos usos sociales para las tecnologías de la voz.

La idea que originó esta investigación se fue desarrollando dentro del marco del Seminario del Departamento de Artes y Humanidades de la Universidad Autónoma Metropolitana Lerma, cuya temática general estuvo centrada en el “Arte y las Comunidades Digitales”. La idea del libro fue madurando y poco a poco fueron sumándose ideas y personas con las que estamos en deuda. Como en toda investigación colectiva, el apoyo institucional y la generosidad de muchas personas siempre están presentes y es nuestro deber dar gracias a los que nos apoyaron.

En primer lugar queremos agradecer a los artistas Rafael Lozano-Hemmer y Antoni Abad por permitirnos

estudiar a fondo los recovecos de sus proyectos artísticos. De ambos tuvimos apoyo incondicional en todo momento y nos facilitaron archivos, fotografías, videos y permitieron que los entrevistáramos. Todas las imágenes y archivos digitales fueron amablemente prestados y donados como material de esta investigación. Ellos fueron el eje rector en todo momento, sin su ayuda y ejemplo de trabajo y profesionalismo este libro no hubiera sido posible.

El Centro Cultural Universitario Tlatelolco (UNAM), a través de su director Jorge Jiménez Rentería, nos facilitó amablemente material que el CCUT tenía como registro de la obra *Józ Alta*; Jiménez Rentería desde el inicio fue muy receptivo con el proyecto de investigación que nos proponíamos llevar a cabo.

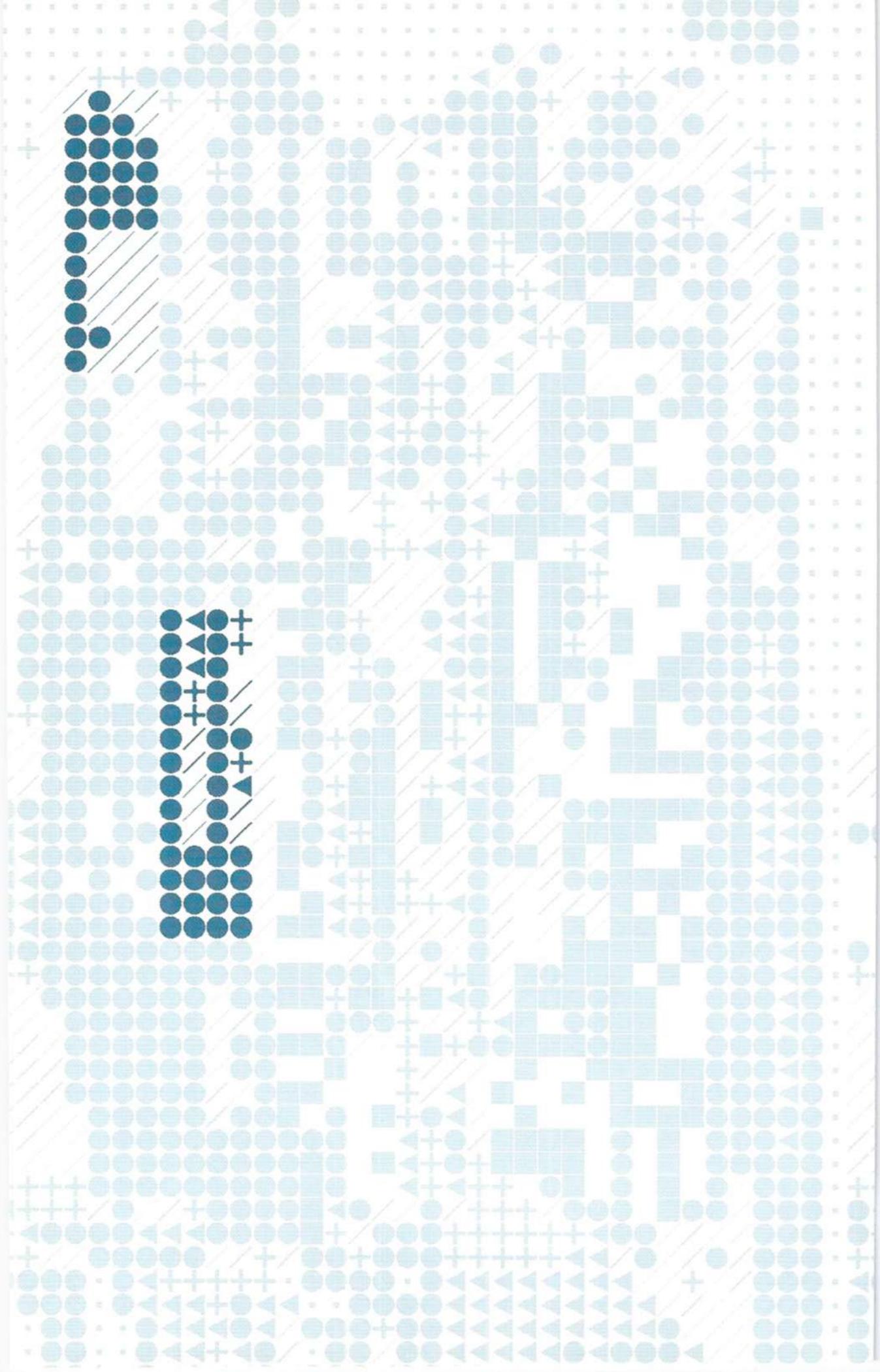
Actividades de difusión y académicas organizadas por nosotros también permitieron recopilar material de investigación para la producción de este libro: se unieron esfuerzos con Tania Acdo, Directora del Laboratorio de Arte Alameda; Adriana Casas, Directora del Centro Multimedia del Centro Nacional de la Artes; con el Director de División de Ciencias Sociales y Humanidades de la UAM Cuajimalpa, el Dr. Rodolfo Suárez; y con el Dr. César Martínez Silva, artista e investigador de la UAM Azcapotzalco; para realizar junto con el Departamento de Artes y Humanidades de la UAM Lerma el *Primer Coloquio Internacional InterMediarte* en la ciudad de México. En dicho coloquio contamos con la participación del artista Antoni Abad cuyas conferencias magistrales abarcaron una profunda reflexión sobre su trabajo en tres sesiones distintas y cuyo contenido nos permitió profundizar en su obra. El segundo *Coloquio Internacional InterMediarte* se realizó en Campeche. Éste se realizó dentro del marco de *XII Festival de Artes Visuales de Campeche (FACIVA)* gracias a la invitación del Comité Organizador conformado por Anel Jiménez y Rosa Arteaga Silva, a quienes les agradecemos profundamente el apoyo brindado en todo momento. En esta edición tuvimos la fortuna de contar con la presencia del artista Eugenio Tisselli, quien además de realizar una conferencia magistral fascinante, escribió el Epílogo de este libro, con el cual enriqueció y complementó este trabajo académico desde su amplia experiencia académica y su mirada profesional y aguda de artista. Gracias también al

Dr. Javier Ordoñez por sus sabias recomendaciones para llevar a cabo este proyecto.

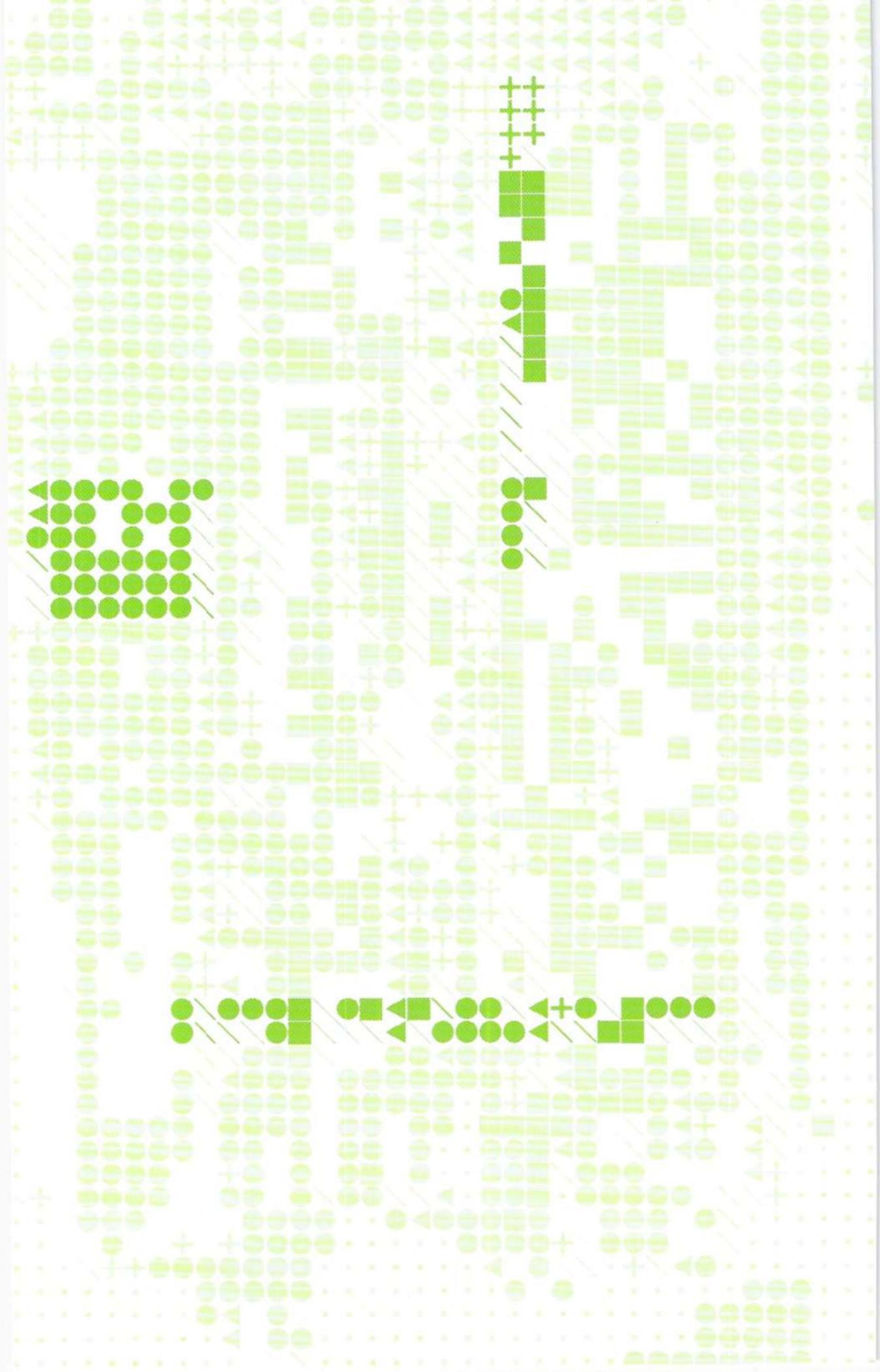
Esta investigación estuvo patrocinada gracias a un convenio entre instituciones hermanas. Dicho convenio se llevó a cabo entre la Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa, a través del apoyo del Dr. Pablo Castro, Jefe del Departamento de Antropología y de la responsable de publicaciones del Departamento de Antropología, la Dra. Norma Jaramillo; la editorial Gernika; y la UAM Lerma, a través de la Jefatura del Departamento de Artes y Humanidades. Todos motivados por promover y difundir los productos académicos interdisciplinarios. Se contó además con el apoyo económico del proyecto del Programa al Mejoramiento del Profesorado PROMEP UAM-PTC-330.

Esperamos que este esfuerzo colectivo de trabajo académico permita abrir y complementar los escasos análisis interdisciplinarios que hasta ahora se han hecho en torno al arte relacional y la comunidad que lo hace posible. Por nuestra parte seguiremos analizando y profundizando por este fructífero terreno artístico.

Finalmente queremos dar las gracias a todos los amigos que de una u otra forma nos han acompañado siempre. Ese libro está dedicado a dos de las personas más cercanas a nosotras y de las que siempre hemos tenido palabras de aliento y sabiduría: Carlos López Beltrán y Gemma Manresa.







The background of the page is a complex, abstract pattern of green symbols and shapes. It includes various geometric forms such as circles, squares, triangles, and lines, arranged in a way that suggests a grid or a data visualization. The symbols are scattered across the page, with some appearing in clusters and others in more isolated positions. The overall effect is a dense, textured field of green elements that frames the central text.

Memoria, recuerdos y emociones colectivas en el arte

Mónica Benítez

DRA. MÓNICA BENÍTEZ DÁVILA es Licenciada en Física por la UNAM. Obtuvo la Maestría y el Doctorado (Cum Laude) en Ciencia y Cultura en la Universidad Autónoma de Madrid. Trabajó en el Museo de Historia Natural de la ciudad de México, como divulgadora de la ciencia; en el FIDE, como diseñadora de planes educativos para ahorro de energía eléctrica; en la Facultad de Ciencias de la UNAM, como académico y miembro del grupo editorial de la revista *Ciencias*; y en el Museo Universitario del Chopo, como Jefa de Investigación. Es profesora-investigadora Titular de Tiempo Completo de la UAM/campus Lerma. Cuenta con perfil PROMEP. Ha escrito artículos científicos y de divulgación e impartido múltiples conferencias. Actualmente es Jefa del Departamento de Artes y Humanidades de la UAM Lerma. Se ha especializado en el estudio entre la Tecnología y Cultura. Y actualmente desarrolla investigaciones relacionadas con la comunidad, tecnología y arte digital.

*Recuerda, recordemos.
Ésta es nuestra manera de ayudar a que amanezca
sobre tantas conciencias mancilladas,
sobre un texto incauto, sobre una reja abierta,
sobre el rostro amparado tras la máscara.
Recuerdo, recordemos
hasta que la justicia se siente entre nosotros.*

Rosario Castellanos

Contexto y punto de partida

Hay personas que se gastan la vida caminando ciudades para entender las entrañas urbanas y a sus habitantes. Conocer esas vidas y los espacios geográficos del entorno donde habitan son acciones que acuden para crear. De estos creadores hay muchos y muy variados: Benjamin inicia con su libro sobre París: “Nada más llegar a la ciudad, la gratificación es inmensa. De ahí que en vano uno se proponga no escribir sobre ella... y dispongo mis días con la intención de ver, no ya París, sino a los parisinos” (Benjamin, 2013, p.7). Esos creadores analizan los tatuajes que los habitantes dejan sobre las ciudades en donde conviven, en donde sueñan y dejan sus memorias.

Hablaré aquí sobre ciertas huellas que dejan ocupantes de las ciudades en un contexto artístico y no literario. En particular, se analizará el producto de la participación de comunidades en dos obras artísticas relacionales, cuyo resultado quedó recopilado en archivo digital como parte de su acción creativa. Más aún, esas huellas, que son recuerdos, acciones y memorias, son un compendio de los propios habitantes de la comunidad, lo que le brinda a la obra ricos y variados elementos.

El análisis que presento en este capítulo consiste en el estudio de dos obras artísticas-tecnológicas que usan la participación del público como eje rector. Esa participación activa no está limitada a apretar un botón, implica un involucramiento, una relación con el dispositivo artístico mediador mucho más profundo que en las artes convencionales, como veremos más adelante.

Las dos obras artísticas-tecnológicas que se analizan en este capítulo son *Voz Alta* de Rafael Lozano-Hemmer; y *Megafone.net* de Antoni Abad.

Como es sabido, un archivo de artista contiene todos los documentos que dieron lugar al proceso de generación de una obra (cuadernos, apuntes, mapas, fotografías, grabaciones, videos, notas de prensa, libros, etc., que dan cuenta del diseño, la producción, la gestión, exposición, venta y difusión de la obra, entre otras cosas). Cada fase de dicho proceso va dejando una estela, huellas tangibles e intangibles de la historia de una obra artística. Los artistas, los centros culturales y museos, por lo general guardan ese material de registro como posible material de investigación de la obra misma, ya que a partir de ahí es posible construir parte del discurso y la metodología que informa la práctica del artista.

Este par de obras que se analizarán fueron diseñadas para que la participación del público también quedara archivada digitalmente. Me interesa exponer la relevancia de lo recopilado por esos actores y actuantes vivos en las obras: se analizará únicamente el contenido del repositorio acumulado por el público que participó en una obra específica. Esa huella, ese contenido narrativo, lo relacionaré con la memoria, con las acumulaciones de experiencias y cultura que salen a flote al analizar esos registros.

Lejos de un análisis académico completo de la obra, este estudio tiene como elemento de inspiración o punto de partida mostrar que es posible crear una aplicación afectiva de los recursos de la tecnología digital, a través de la convivencia y de la comunicación libre de ideas. En ambas obras, como mencioné antes, existen registros digitales de voz y/o imagen (fijas y en movimiento) de la participación del público. Estos registros normalmente se guardan y a veces son olvidados hasta por el propio artista. Mi intención fue rescatarlos y sacarlos a la luz, ya que, a pesar de la riqueza de sus contenidos este tipo de productos han sido poco analizados a detalle. El estudio del contenido digital es importante para la definición de las piezas artísticas, así como para entender su impacto e influencia mutua con las comunidades que ayudan a construirlos. Las entrañas de estos documentos permiten detectar la presencia de la

memoria individual y la memoria colectiva y revelar ciertos rasgos del espacio cultural en donde la obra se desenvuelve. Conservar estos archivos y analizarlos como memoria permite, además, develar conocimiento y circunstancias, a veces ocultas en las historias oficiales.

Memorias y recuerdos

Pierre Nora (1984) describe la historia como una representación del pasado; como operación intelectual y laica que utiliza metodologías, análisis y discursos críticos; “la historia pertenece a todos y a nadie al mismo tiempo, lo que le da la vocación de universal” y de “neutralidad” ya que son acontecimientos contruidos como vivencias ocurridas dentro de la historia de la humanidad. La memoria en cambio, es definida por el mismo autor como algo que

sólo se acomoda de detalles que la reconfortan; ella se alimenta de recuerdos vagos, globales, particulares... la memoria es por naturaleza múltiple, colectiva, plural e individualizable. Tiene su raíz en lo concreto, en el espacio, el gesto, la imagen y el objeto... la memoria es un fenómeno que siempre actúa como un lazo vivido en presente eterno... la memoria es la vida, siempre llevada por grupos vivientes... (Nora, 1984, s/p).

La memoria es creada por individuos. Es por ello que analizaré las voces recopiladas del público por los artistas como memoria y no como historia: se analizará la vida y el presente eterno de voces y recuerdos acumulados por personas con nombre y apellido. Recuerdos acumulados en un registro que se generó sin metodología, ni encuestas preconcebidas.

El arte contemporáneo, por otro lado, no ha sido ajeno a la utilización de la temática del recuerdo, de la memoria. El acto de recordar y del registro deliberado de eventos significativos ha sido un tema de interés al que los artistas han recurrido. Un destacado documento de recopilación de dicha temática es el libro *Memory*, editado por Ian Farr (2012), dentro la colección *Documentos de Arte Contemporáneo*, ahí son presentados textos clásicos sobre la memoria de autores como Pier Nora, Paul Ricoeur,

Maurice Halbwachs, Siegfried Kracauer, etc. También son analizados trabajos artísticos que tienen una asociación con la memoria, el olvido y sus efectos. Los trabajos referidos bajo esa perspectiva son de distintas ramas creativas (la literatura de Clarice Lispector; el portafolio de Roni Horn; el *performance* de Marina Abramovic, etc.). En dicho volumen, el análisis del trabajo artístico se enfoca al producto del artista referente al tema en cuestión. Cuando se analiza una fotografía, por ejemplo, los actores que están en la fotografía no hablan. La imagen “habla” a través del ojo y del punto de vista del artista.

Mis análisis sobre la memoria tendrán atisbos distintos: se abocarán únicamente a desmenuzar el contenido de la participación del público. Mostraré cómo los testimonios y participaciones tanto de *Voz Alta* como de *Megafone.net* permiten reinventar un público y un uso social renovado del arte urbano, a través de voces, recuerdos y vivencias individuales y colectivas. Los artistas crearon dispositivos artísticos que permitieron recolectar idiosincrasias de vida, experiencias compartidas y dinámicas sociales en un ambiente de confianza para la libre expresión. En ambas obras se generaron diversos niveles de reflexión crítica y de recuerdos profundos (personales, de grupo o nación). Recordar es un proceso activo (Young, 1996) y compartido que se enriquece del recuerdo de otros, los cuales se van incorporando a los nuestros.

Desde mi punto de vista, cada participación guardada como archivo digital es de alguna manera un recuerdo. Para recordar eventos específicos y significativos los seres humanos nos valemos tanto de la memoria personal como de las narraciones de las personas que nos rodean, en ese sentido la memoria es un acto social. También es frecuente acudir a documentos, fotografías y elementos variados que apoyan, complementan y enriquecen las experiencias de los hechos vividos. El recuerdo es reconstruido constantemente y enriquecido por el entorno cultural en el que cada individuo está inmerso. Como se mostrará en este capítulo, cada una de las participaciones y recuerdos del público es narrado de múltiples maneras y cada versión individual depende del cronista. De ahí la importancia de escuchar los detalles de cada una de las narraciones y reconstrucciones personales: ¿qué recuerda cada hijo de un

padre? ¿Cómo vivió cada sobreviviente una misma guerra? ¿Qué memorias tiene cada miembro de una generación de su propia universidad? ¿Cuál es mi experiencia personal al participar en una obra artística? ¿Qué sabes de la matanza del 68 en la Plaza de las Tres Culturas en Tlatelolco? ¿Qué experiencias y limitaciones has vivido como una persona que utiliza silla de ruedas? Las respuestas serán diferentes, quizás con puntos en común. Cada recuerdo obtenido es información útil y esencial que describe fragmentos de lo sucedido en un evento determinado, que nos permiten reconstruir parte de “la realidad” y de la cultura en la que están inmersos.

Analizar la memoria es un proceso complejo, como bien lo acotan los científicos sociales que estudian las teorías sociales del recuerdo (Misztal, 2003). Ellos estudian la memoria como conocimiento ordenado o de organización narrativa del pasado: observan y analizan a detalle las reglas y convenciones de las narrativas, de lo contado, de lo recordado, de lo archivado. Mientras recordamos deliberadamente se recupera parte del pasado, lo cual ha permitido que la memoria sea una herramienta fundamental para la construcción histórica. Hoy en día la temática de la memoria es un referente interdisciplinar imprescindible a la hora de plantear cualquier aproximación del pasado y no es herramienta exclusiva de la historia.

Estos archivos artísticos que aquí se analizan tienen la posibilidad de ser estudiados desde ricos y variados puntos de vista, dada la riqueza y potencial de su contenido. En este capítulo, como ya fue mencionado, serán estudiados desde la óptica de la memoria.

Voz alta

Voz Alta es una obra que se llevó a cabo en el marco del 40 aniversario de la matanza del 68 en la Plaza de las Tres Culturas de Tlatelolco, junto con otras piezas artísticas y eventos conmemorativos (Avilés, 2010). Ahí, los participantes hablaron libremente y sin limitación de tiempo por un megáfono. Cuando la voz de un participante era emitida, tres haces de luces muy potentes “reaccionaban” al ritmo del mensaje del transeúnte. Esas participaciones en vivo fueron transmitidas por radio UNAM en tiempo real durante

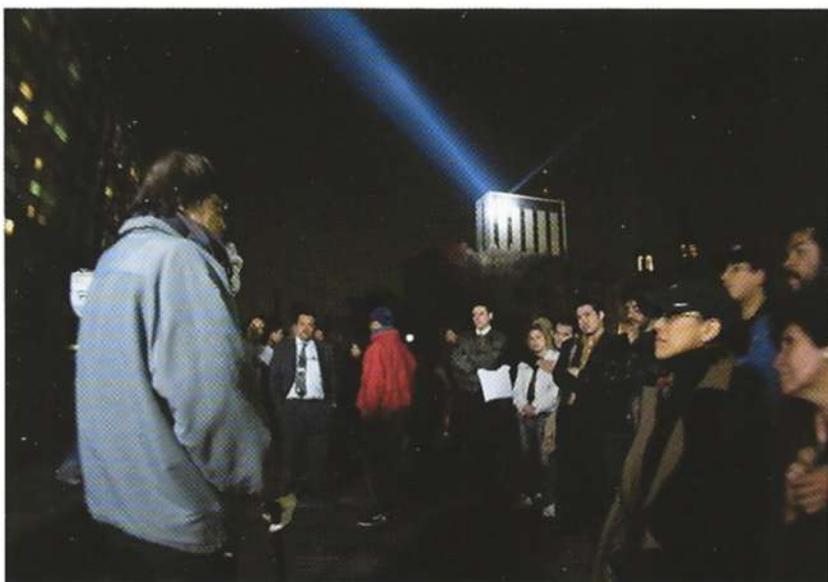
los diez días que duró la pieza. A esas voces se sumaron grabaciones pre-grabadas de archivos testimoniales que fueron también transmitidas cuando no había público en la Plaza (ver la descripción detallada en la introducción de este libro).

Rafael Lozano-Hemmer me entregó, para la realización de este proyecto, el archivo digital que contiene la participación de cerca de mil voces grabadas en vivo, producto de la obra de su autoría. También me entregó el archivo que contiene los 62 testimonios pre-grabados. Además, como complemento para este trabajo, le hice una entrevista al artista a finales del 2012 para hablar de la obra en cuestión. En dicha entrevista el autor apunta que *Voz Alta* es la pieza artística más importante que ha realizado hasta la fecha, y yo estoy de acuerdo.

La reflexión que aquí presento utiliza estos materiales como eje rector. Es importante hacer notar que *Voz Alta* fue diseñada explícitamente para que las participaciones del público fueran grabándose una tras otra sin censura ni límite de tiempo. Además, no existe un guión radiofónico específico, ni entrevistas preconcebidas, ni levantamientos de encuestas, ni informes de diagnóstico que guiaran las participaciones del público. Es fundamental destacar estas diferencias metodológicas de trabajo entre las obras artísticas y las que rigen a las ciencias sociales para la obtención de resultados. El contenido de las voces del público es muy sugestivo, ya que a pesar de esa ausencia metodológica de obtención de datos (voces), es fácil detectar muchas de las definiciones de especialistas entorno a la memoria y el recuerdo en el contenido del archivo artístico. Resultó imposible incluir en este libro todas las intervenciones del público por falta de espacio. Espero que esta pequeña muestra de intervenciones pueda dar cuenta de la riqueza de su contenido.

Definición y análisis de contenido

Voz Alta, como pieza artística, es una obra híbrida, es un dispositivo que liga muchos aspectos y elementos diferentes como la luz, la tecnología, la arquitectura y el espacio público. Para el propio Lozano-Hemmer la obra en su conjunto tiene varios goznes importantes de mencionar:



Rafael Lozano-Hemmer, *Voz Alta*,
Arquitectura Relacional
15, 2008. Fotografía de
Antimodular Research.
Tomada de: [http://
www.lozano-hemmer.
com/images.php](http://www.lozano-hemmer.com/images.php)

Voz Alta es una escultura de luz...Esas luces no son las luces de la espiritualidad, son las luces de la policía, de la violencia, son las luces del interrogatorio, son las luces de la clave Morse, las luces de los cañones antiaéreos, de los espectáculos fascistas de Albert Speer... Es una luz que intenta en forma romántica iluminar lo imposible...

Voz Alta es un programa de radio... Un radio que viene de la inspiración de los Estridentistas. De Xavier de Icaza, que escribió el poema Magna voz, en donde desde el Popocatepetl, y a través de grandes bocinas, habla Diego Rivera y hablan todos los intelectuales de la época, tiene un poco de eso...

Voz Alta es un performance. Es un performance en donde raperos, poetas, cantantes sienten que por fin se les escucha.

Voz Alta es un confesionario. Hubo un episodio donde habló el hijo de uno de los soldados que estuvo involucrado en la masacre...

Voz Alta es una herramienta política de denuncia. Muchísima participación fue utilizada como una plataforma reivindicativa. Que lo que pasó en el 68, de cierta forma sigue ocurriendo. Que no podemos distanciar lo que ocurrió en el 68 de las matanzas de Acteal, o del movimiento de los indignados y otras injusticias que continúan sucediendo en nuestro país¹.

¹ Entrevista realizada por Mónica Benítez a Rafael Lozano-Hemmer, octubre 2012 en el Laboratorio del Arte Alameda. Ver en Creadores de Voces.

Voz Alta también puede ser analizada como memoria debido a que contiene un sinnúmero de participaciones del público que relata y revela micro-historias y recuerdos de muchos tipos. También es un archivo, un contenedor, un repositorio que da cuenta de un espectro rico de cultura y vidas diversas.

Los registros de esta obra, a pesar de ser una mezcla heterogénea de voces recopiladas sin ninguna metodología específica, son potencialmente clasificables según ciertas categorizaciones de memoria de los científicos sociales.

El contenido del repositorio archivístico de *Voz Alta* está compuesto de participaciones espontáneas que denotan un espectro variado de resultados. Aquí se puede escuchar un poco de todo: al estudiante que quiere un mundo mejor y cuyo referente es la lucha de aquellos años estudiantiles de los sesenta; a un bombero, que narra cómo en el 68 se entintaba el agua que se les vertía a los estudiantes para marcarlos y poder ser arrestados; a un señor que cuenta cómo el 2 de octubre salía del teatro con su familia y le tocó la balacra y, que por el simple hecho de ser joven, lo comenzaron a balaccar; al vecino de Tlatelolco que aprovecha el micrófono para decir que cuiden ese espacio tan histórico; a la niña que le manda saludos a la abuela y hace un recuento de los juguetes que tiene en casa; al poeta que aprovecha leer su escrito y agradecer la oportunidad de tener un micrófono para que lo escuche; al que canta; al que declara su amor; al que felicita la obra del artista y así sucesivamente.

Antes de iniciar un análisis más detallado en torno a los tipos de memoria que puede identificarse en este colectivo participante, menciono algunos detalles del contenido de los archivos, de la secuencia de narrativa social. Se pueden identificar dos tipos de archivos.

1. Archivos pre-grabados (cápsulas de radio): La obra contó con 62 archivos que permitieron contextualizar a la obra en su conjunto, insertarla en un contexto cultural y social de la época de 1968 en México. Dichas cápsulas radiofónicas fueron transmitidas en radio de manera intermitente, entraban al aire cuando no había participación en vivo en la Plaza de las Tres Culturas de Tlatelolco, sede de la pieza artística en cuestión. El archivo pre-grabado

contiene diferentes tipos de información. Hay entrevistas a profesores, investigadores e intelectuales pertenecientes a la generación del 68 que hablan de sus propias experiencias entorno al movimiento; existen grabaciones originales de la época: se escuchan a estudiantes dando un discurso, o la voz original de Díaz Ordaz hablando sobre su política de gobierno y posición a tomar respecto a dicho movimiento. También se incluyó la música de la época que los jóvenes escuchaban durante esos días de lucha. Estos archivos pregrabados dan cuenta de la enorme sofisticación social e intelectual que dicho movimiento desarrolló como proceso de identidad generacional.

2. El segundo tipo de archivo contiene las intervenciones libres y sin límite de tiempo recopiladas en vivo durante los diez días del montaje de la pieza artística. Cientos de intervenciones permitieron dar cuenta de la diversidad de personas y mentalidades existentes que conviven en esta ciudad. De la diversificación e intereses de la sociedad contemporánea de la ciudad de México. Ahí encontramos de todo:

- a. Testimonios del presente, recuerdos y asociaciones con el movimiento del 68.
- b. Performance (poesía, lectura, cantos).
- c. Denuncias o reivindicaciones políticas del presente.
- d. Reflexiones y participaciones personales (saludos, mensajes de amor, recuerdos personales, etc.)
- f. Felicitaciones al autor de la obra artística y a la UNAM, su patrocinador.

Todas las voces de los participantes se complementan para formar un sólo discurso híbrido: pasado y presente entrelazados. Mensajes de amor con recuerdos de muerte.

La memoria tiene muchos niveles y formas de operar distintas, y los eventos que son recordados logran su permanencia por diversas razones. La memoria es una experiencia compleja de difícil acotación conceptual, inscrita tanto en el ámbito individual como en el de las relaciones sociales, así como del medio cultural y de la trama institucional en la que estos ámbitos se insertan. *Voz Alta* es como un laboratorio de producción de voces

y luz, con remembranzas y recuerdos diversos. Intentaré desmenuzar y definir algunas de éstas en este capítulo.

La memoria personal, autobiográfica o individual, es la forma que utilizamos para hablar de nosotros mismos, es un ámbito de libertad para contar nuestra historia con un lenguaje particular. Esta historia no es necesariamente precisa, pero tratamos de ser lo más congruentes con el sentido del yo (Barclay and DeCook, 1988). No existe *pureza* en la memoria individual, ya que recordar siempre está asociado al mundo en el que se está inserto, de su colectivo social y su entorno físico, es por ello que no es sencillo capturar la esencia de la memoria individual de los participantes en este archivo de voces, siempre hay referencias al entorno, al colectivo. Entender la memoria individual no es cosa fácil. La memoria individual que nos define Halbwachs (1992), por ejemplo, está soportada a su vez por la memoria de otras personas o grupos del cual simultáneamente se es miembro (pueden ser amigos, familia o una nación). Es por eso que Neisser (1982) hace notar que la memoria individual es siempre una reconstrucción personal con influencia de grupo y no necesariamente una reproducción de hechos. En algunas de las participaciones personales se habla de ellos mismos y sus circunstancias, se hacen confesiones, los participantes utilizan el pasado y el presente indistintamente para hablar de sus recuerdos:

Testimonio participante:

Yo tenía cinco años cuando el 68, porque el 2 de octubre no se olvida, poco a poco he venido descubriendo qué pasó. Una imagen no se me olvida: tanques de guerra circulando en sentido contrario sobre la calzada de Tlalpan hacia el Zócalo.

Hoy pareciera que nos tenemos que acostumbrar a ver al ejército custodiándonos, como si viviéramos en un estado de excepción, y, hablando de nuestra fiesta nacional, no entiendo porque fue solamente declarado día de luto para el estado de Michoacán, y no día de luto nacional, por el atentado que sufrió Morelia.

Testimonio participante:

Habla un hombre:... en el 68 tenía siete años y hoy venía de

la oficina escuchando Radio UNAM como normalmente lo hago y me enteré de este evento.

Decidí bajarme del auto y caminar aquí hasta la Plaza de las Tres Culturas, para decir y sacar la rebeldía que aún tengo y que tuve en esos años y lo hago simplemente para manifestar que ahora que trabajo y que tengo un empleo, no me reconforta ni de emociona lo que hago.

Sabrán que estoy trabajando ahora para un proyecto que el gobernador del Estado de México va a utilizar para lanzarse en su magna candidatura. En fin, así es esto, trabajamos en esto, pero si quería gritar hoy en la Plaza de las Tres Culturas que no estoy de acuerdo, y que lo hago porque tenemos que vivir como muchos de nosotros hacemos. Un saludo a mi hija y a mi esposa.

La memoria colectiva o social, por otro lado, es definida por recuerdos de personas que han experimentado un hecho común e incluye solamente el recuerdo colectivo de todos ellos (Halbwachs, 1992). Cada memoria existe a través de sus relaciones compartidas con los otros.

La memoria colectiva de un grupo es diferente a la suma total de las recolecciones de recuerdos individuales de los miembros. La memoria colectiva es una integración de varios pasados diferentes en un pasado común, un pasado en donde todos los miembros de una comunidad acuerdan el recuerdo colectivo. En ese sentido la memoria es social. Porque cada memoria existe a través de sus relaciones con quien ha sido compartido por los otros. El megáfono funcionó como medio para que el público se manifestara colectivamente a través de un representante. Se leyó, por ejemplo, un manifiesto que llevó la voz de un grupo. Permitted expresar la inconformidad de un colectivo en la política actual del país, utilizando como punto de partida la memoria de lo acontecido en el movimiento del 68, aquí presento fragmentos de esa voz que representaba a un grupo:

Muy buenas noches, mi nombre es ... y vengo representando al Comité Politécnico 68-2008. Nuestro manifiesto a la nación dice así:

Han pasado cuarenta años desde la matanza de pueblo y estudiantes indefensos perpetrada en Tlatelolco Octubre 2,

1968 y los culpables no han sido castigados. Como no han sido y no son actualmente castigados, todos los crímenes y delitos que los gobernantes después de Cárdenas han cometido contra la ciudadanía... Una larga lucha de injusticias, asesinatos, traiciones y humillantes robos contra la nación han quedado hasta ahora impunes porque las instituciones encargadas de procurar justicia han hecho todo lo contrario a lo que marca su deber... Ahí están las matanzas del 10 de junio de 1971 de Acteal, de Aguas Blancas entre muchas otras donde no se ha hecho justicia... En México el sistema judicial no responde a la ciudadanía, porque es el Presidente quien propone a los magistrados de la corte y las Cámaras quienes los ratifican... La larga lucha por la justicia y la democracia en nuestro país, de la que fueron parte los caídos del 2 de octubre del 68 ha procedido en todos estos años y prosigue hoy también y ese movimiento se ha convertido en referente obligado en la historia de la lucha social de las últimas décadas... Llamamos a toda la ciudadanía, a las organizaciones civiles y a los intelectuales y figuras públicas a pronunciarse y trabajar por una reforma jurídica democrática y actuar decididos por el avance de la justicia y el logro de una democracia auténtica en nuestro país. 2 de octubre no se olvida. Comité Politécnico 68-2008, gracias.

Fentress (1992) hace notar que la memoria es social sólo si es capaz de ser transmitida a los otros, *Voz Alta* resultó ser un medio absolutamente eficaz para transmitir la voz de los otros, fue un medio para la socialización, una muestra de ello es que el público presente aplaudía cuando terminaba de hablar un participante, algunos lo abrazaban. Esta obra es un dispositivo que permite que esa memoria social siga viva. Es una herramienta de comunicación, de transmisión, de cooperación, de interacción. Como memoria social actualmente se refiere no sólo a la memoria vivida y compartida, sino a las prácticas culturales organizadas que suministran formas de entender el mundo y proveen a la gente de creencias y opiniones que guían sus acciones (Hervieu-Léger 2000). Este dispositivo artístico permitió que se generara esa práctica cultural, creándose acciones y reflexiones que permiten entender y criticar el mundo.

Testimonio participante:

Habla un hombre... tengo 45 años. Primero que nada gracias por estos mecanismos de expresión alternos, que nos dan la posibilidad de llegar más allá de donde nos habíamos imaginado. Miren algo del movimiento del 68 es que creo que hay muchas controversias en torno a este tema. Polémicas y cosas no muy bien entendidas.

Yo hago una llamada respetuosa, a los jóvenes para que se enteren de este importante hecho histórico y lo leamos desde un punto de vista crítico y constructivo, para que busquemos en lo profundo de nuestro propio ser el camino que tenemos que reencontrar como mexicanos y como jóvenes. Creo que la juventud es el cambio de motor que necesita México pero en un sentido crítico, constructivo y respetando la historia.

Los recuerdos también se asocian a entornos físicos concretos: a un objeto, un edificio, una calle, ruinas, paisajes, monumentos, los cuales están sobrecargados de asociaciones simbólicas a eventos pasados, juegan un rol importante para ayudar a preservar grupos de memoria. El hecho de que los recuerdos están organizados alrededor de lugares y objetos, significa que esto ocurre también en el mundo de las cosas materiales que envuelven nuestros sentidos. Halbwachs (1992) observa que el espacio es una realidad que perdura en los alrededores físicos. La Plaza de las Tres Culturas, lugar de la masacre del 68 y espacio físico y simbólico en donde la obra de Lozano-Hemmer se llevó a cabo, marca y enmarca el espacio físico con significados simbólicos y relatos de sangre y esperanzas. Los haces de luz, por otro lado, también ayudan y complementan estos recuerdos señalando al ritmo de la voz a estos espacios simbólicos del pasado.

Testimonio participante:

Habla un hombre... yo soy un vecino de aquí de Tlatelolco, he vivido toda mi vida aquí, mis padres también crecieron aquí, mi madre estuvo aquí durante la marcha del 2 de octubre... Toda esta historia creo que le ha dado a la Plaza de las Tres Culturas un lugar especial en Latinoamérica, no nada más aquí en la ciudad y yo quiero recordar a todos los ciudadanos y a los tlatelolcas que estemos atentos y defendamos este espacio porque este espacio es de lucha

sobre todo desde esa batalla que tuvieron los últimos habitantes de aquí contra los españoles, también en el 68 y en el 85, entonces sabemos que nuestras autoridades de la subdelegación a veces organizan eventos comerciales que están totalmente fuera de lugar y en contra de por lo que aquí se peleó, que... Entonces por favor llamo a todos para que visiten la plaza y conozcan la historia de este lugar y conozcan la historia del movimiento estudiantil que no fue en balde y que gracias a ellos hay una tradición de lucha en este país, gracias.

Y así podemos entender porqué Benjamin (1968) veía la ciudad como un repositorio de memorias humanas. Miraba el paisaje urbano como un campo de batalla del pasado, donde los restos del pasado se abren y contestan. Argumenta que la ciudad puede ser leída como una topografía de una memoria colectiva.

Voz Alta le da voz, sentido y estabilidad a generaciones, a grupos que vivieron experiencias comunes. Actualmente la memoria generacional incrementa y desarrolla sofisticación de pensamientos cuando ésta se adquiere tanto de información oficial disponible y no oficial encontrada en las redes sociales (Schuman, 2000). La identidad generacional puede ser conceptualizada como una identidad social ligada a la diferenciación cultural, basada en la distinción de edades. La generación del 68 en México ayuda a entender problemáticas profundas de un México herido y con necesidades y deseos de una época icónica concreta, su identidad cultural se volvió icónica como mentalidad de grupo. La generación, según Manheim (1972) es un factor fundamental en el despliegue de la dinámica de la historia y la memoria. Si se piensa y se actúa como grupo, como generación, es posible recuperar el pasado deliberadamente. La memoria generacional es imagen compartida del pasado y un reflejo de la identidad social del grupo que asegura la solidaridad y continuidad. Por lo tanto, la memoria no sólo es plural y cambiante, es una crucial condición de orden y solidaridad.

Paco Ignacio Taibo, escritor. Dos generaciones (pre-grabado)
La generación del 68 no es homogénea pero si es heterogénea. Y si trazas un elemento de análisis encontrarás dos generaciones que están confundidas y cruzadas. Una de

ellas, es la generación de la izquierda, hiper-minoritaria de los consumidores de Bob Dylan y Joan Báez, la batalla de Argel, ésta que se formó político y culturalmente, que no representaban el movimiento más allá de cuatro cinco mil personas, en el inicio. Y otra de ellas es una generación sin propuesta política, que viví en el México de “por fin nos tocó el llegar a las plazas medias del poder” y de repente tal cosa se difuminó y desapareció y se contagiaron y vincularon en el proyecto democrático, se vincularon al movimiento del 68.

Los que no éramos los mismos nos volvimos los mismos en el movimiento y estas dos generaciones absolutamente diferenciadas por sus gustos... OK, a lo mejor compart mos el amor por las canciones de Cuco Sánchez... pero la izquierda no lo confesaba y los otros lo vanagloriaban. Fuera de estos elementos de contacto, de lo nacional y el gusto por las tortas de pierna en Coyoacán, no compart mos los amores; a unos les gustaban las películas de vaqueros y a nosotros nos gustaba el cine político italiano. Éstas dos generaciones se encontraron en la masificación del movimiento, en las asambleas, y se recompusieron y organizaron. Algunos que venían de la absoluta apatía política se volvieron de los más interesantes del movimiento y a la inversa, otros que venían de la hiper-formación política se volvieron los primeros y poquísimos traidores que el movimiento tuvo, por razones de pragmatismo... Entonces estas dos generaciones se confundían y tenían diferente origen económico, que no clasista, pero sí ideológico social. Tenía unos rasgos raros para que quien le gustaba hacer sociología, por ejemplo, había en la izquierda una interesante abundancia de hijos de españoles del exilio, ya tocaba... y cuando digo interesante abundancia digo veinte, treinta, cincuenta, cien... lo que pasa es que era representativo de donde venían, con la cultura de sus sobremesas en sus casas hablando de la Guerra Civil Española; traían visiones no ortodoxas como el anarquismo de la gente de Arquitectura, y una cultura política sólida, con lecturas  no?... no había un componente nacionalista, eso surgiría mucho después en México y si un profundo componente internacionalista...

Las emociones también están presentes en esta obra de Lozano-Hemmer. Las emociones tienen un rol esencial en el

arte y son pieza fundamental en la recolección de memoria, porque siempre están conectadas con el pasado (Nussbaum, 2001). Las respuestas emocionales son un importante estado afectivo en las memorias y siguen a otras para poder llegar a la superficie, para recordar algo. Una experiencia emocional provoca a las personas hablar de ello a otras personas, y esos intentos ayudan a entender y a aprender acerca de su experiencia. Entre más emocional sea la experiencia que se comparte mejor. Uno de los spots pregrabados de Carlos Monsiváis respecto a la Manifestación del silencio muestra la potencialidad de las emociones narrativas cuando de recordar se trata, aunque lo compartido no fuesen palabras, sino significados.

Gilberto dijo: se ha hablado mucho, se ha gritado mucho y no nos han hecho caso. Si no han hecho caso a nuestros gritos, que atiendan el silencio. Estoy resumiendo...

Entonces, deciden callarse, dejar que los carteles y las mantas hablen. Y la marcha parte del Museo de Antropología, al amparo de todos los dioses..., no pasa por la Villa que hubiera sido ya la conjunción exacta... y... desde luego el murmullo, no es una marcha del silencio, es una marcha del murmullo desde el punto de vista acústico, pero es formidable porque nadie grita, no hay esa decisión de hacer valer la consigna por encima de los tímpanos, es realmente la decisión de un conjunto enorme, en ese momento se calculó que éramos 300 mil, quien sabe cuántos ¿no?, sobre todo que una memoria estadística también así tan remota pues no se puede guardar, pero lo cierto es que no hubo gritos, el murmullo fue tan poderoso que produjo una suerte de pacto con el silencio y cuando se llegó al Zócalo, ahí el rumor que se extiende es un sonido distinto ¡fue formidable lo que se produjo!...

Entre el público de *Voz Alta* es evidente encontrar en muchas de las participaciones la emoción compartida como experiencia.

Testimonio participante:

Habla una mujer... Buenas noches.

La emoción se siente en el ambiente. Aquel grito proviene de miles de gargantas conformadas en una sola voz, aquella voz

que llega y se mueve. Ni un paso atrás, se escucha. Aquella voz suena más fuerte, aquella voz quiere ser escuchada.

Miles de miradas la esquivan. Cientos le apuntan con el dedo. Nada las detiene, este movimiento no da un paso atrás, salimos de aquel enigmático lugar, sin poder imaginar cómo habrá sido aquel 68. Las ofrendas y las fotos cubren el lugar. La gente cubre todo el sitio.

Es extraño tratar de imaginar que algo así haya sido verdad. Ves la melancolía en los rostros de quienes lo vivieron. Sus ojos aún se nublan recordando, su voz se quiebra, pero se sigue en pie, porque el color de la sangre jamás se olvida. Se escucha aquella voz que no ha parado en cuarenta años.

Es difícil explicar lo que se siente. Estar unidos con tantos desconocidos, estar reunidos por un mismo ideal, ideal que ha sido visto como injuria, del que para muchos es un broma o tonterías, tonterías de juventud...

Trasladar una experiencia emocional en lenguaje puede ser vista como un mecanismo social que guía a la memoria y que puede ayudar a organizar y asimilar los eventos de las mentes de las personas (Pennebaker, 1997). ¿Quién no asocia el movimiento del 68 a la frase emocional, atemporal y perenne convertida en lenguaje concreto: *dos de octubre no se olvida?* No, nadie la olvida. Nadie la olvidamos, como bien se mostró en la participación del público de la obra, al ser repetida cientos de veces.

La llamada memoria *flashbulb* es un tipo de memoria emocional que es vista cualitativamente diferente a otro tipo de memoria (Finkeuauer, 1997). Se asocia a eventos trágicos, a lugares individuales en contextos históricos. En donde el público es capaz de incluirse a sí mismo en la narrativa del evento. La memoria *flashbulb* es memoria individual porque es la memoria del contexto de su descubrimiento personal y también es memoria social porque envuelve una recolección compartida de recuerdos, que involucren al suyo.

Testimonio participante:

...yo soy la señora... No me animaba yo a hablar porque esto me emociona y me impide hablar con fluidez. Pero yo recuerdo que en ese tiempo estaba yo en la preparatoria número 4 de Tacubaya y llegamos y nuestras escuelas estaban

tomadas, había represión, estaba el ejército en varias de ellas y bueno yo recuerdo que en aquellos tiempos, yo venía junto con mi padre y participé en varias manifestaciones incluyendo la del 68, la de aquí de Tlatelolco, pero se desvirtuó la información en los periódicos y en las noticias. No éramos porros, no éramos guerrilleros, éramos estudiantes, con ideales, con esperanza de poder cambiar nuestro país (sollozos), que fuera mejor, más justo, con mejores condiciones de vida para los obreros, los empleados, los campesinos, para todos y realmente no merecíamos la respuesta del gobierno, ante su incapacidad de resolver los problemas de los estudiantes, de los obreros, de los campesinos, su respuesta fue esa brutal agresión y una vergüenza para nuestros funcionarios ante todo el mundo, ante la opinión de todo el mundo.

A mí me emociona que haya gente de todas las edades, hasta un pequeñito de siete años quiso participar. De primaria, de secundaria que les queremos pasar la estafeta y que de veras no se olviden, no se olviden los valores que nos movieron a nosotros a marchar y a manifestar nuestros descos de justicia y de mejores condiciones de vida para todos...

En contextos en que ciertas naciones tienen o han tenido un profundo déficit de verdad como la nuestra, la memoria social puede jugar un rol importante para dotar a la sociedad de elementos desconocidos, o negados en las historias oficiales. Cuando hay conflictos entre los datos proporcionados en la historia oficial y la que es posible recopilar gracias a la memoria colectiva, esta última adquiere una central importancia en la preservación de autenticidad de la verdad. En *Voz alta* ese espíritu de preservación de verdad y de señalamiento de injusticia respecto a lo sucedido también está presente. Fueron escuchadas, por ejemplos, voces que dotaron información sobre lo que pasó con algunos cuerpos de los desaparecidos, acontecimientos que el gobierno nunca ha llegado a admitir.

Testimonio participante:

Buenas noches mi nombre es... y lo que quiero decir es que mi padre estuvo como soldado raso en la defensa en el 68. Bueno él tiene 71 años y ya empieza a olvidar algunas cosas, pero yo quiero decir algo que él me dijo cuando yo estaba en la secundaria. Yo tengo 31 años. Él, en unas práctica en

el campo militar, uno que está cerca del Toreo, vio cómo en camiones de basura tenían a los cuerpos de todos los compañeros aquí caídos, y que los cremaron ahí como si fueran cualquier cosa. Entonces yo estoy de acuerdo que el 2 de octubre no se tienen que olvidar, así que las palabras de mi padre yo las voy a transmitir a mis hijos, y espero que todo eso no se pierda, y ojalá que el gobierno de una vez reconozca la mancha tan grande que tuvo en ese año, aquí en este lugar y bueno que no quede impune nada de lo que pasó y espero que dentro de cuarenta años más estemos aquí todos los que estamos ahorita conmemorando este aniversario, bueno eso es todo lo que quiero decir y gracias.

El movimiento del 68 generó muchas ramificaciones en la vida de la gente, no sólo por lo que pasó ese mismo año, sino como consecuencia de vida, como referente colectivo, como memoria viva. Esta obra ayuda a revelar esas ramificaciones, son voces individuales que representan al mismo tiempo una comunidad, un colectivo, una generación, una identidad, un espíritu, quizás hasta una nación. Las voces que mostraron experiencias inéditas en esta obra permiten completar algunas piezas del rompecabezas de la historia del 68, que todavía no puede armarse por completo.

Estudiar la memoria es fundamental ya que está constituida de un continente de experiencias que han sido excluidas, silenciadas, omitidas o reducidas por la disciplina historiográfica y compiten con las memorias reconstruidas por las instituciones oficiales vigentes (Nora, 1984). La memoria colectiva, que nos ofrece *Voz Alta*, permite completar ese espacio a veces olvidado, aquel concretamente que ha permanecido desplazado y silenciado bajo el peso de las reconstrucciones historiográficas dominantes. Cuando la memoria plantea una aproximación al pasado diferente de la historia, está exigiendo otra manera de mirar el mundo. El arte a través de la obra de Lozano-Hemmer nos permite contribuir con esos recuerdos no escuchados en las historias oficiales. Por increíble que parezca, el movimiento del 68 no está en los libros de texto gratuitos, o se menciona de manera derivativa, a pesar de ser uno de los acontecimientos históricos más importantes de la segunda mitad del siglo xx en México.

La riqueza del contenido de estos archivos nos permite comparar lo que compartimos con los otros y lo que nos diferencia. Ahí se define parte de un espacio cultural, mentalidades y sueños futuros que flotan entre sus habitantes de los cuales formamos parte:

Testimonio participante:

Habla una mujer... Hola, buenas noches... Soy estudiante de la UAM Azcapotzalco y orgullosamente también de la UNAM de la Facultad de Filosofía y Letras.

Y pues en esta noche estamos para transmitir un poco todo lo que se siente, todas las vibras de las personas y recordando todo lo que pasó hace cuarenta años. Las personas que vienen aquí y ven todo y nos ayudan a recordar y sentir a los jóvenes que no estuvimos en ese momento. Pero tenemos un papel de estudiantes en este momento, pues es como bien intenso saber cómo esos chicos luchaban por la educación y pelearon por la expresión y que no los dejaron, y entonces pues creo bien importante ahorita tener bien claro que la expresión es bien importante y pues ponernos las pilas todos, tanto jóvenes como adultos. Por ejemplo, nosotros los estudiantes de diseño gráfico y o de literatura y lenguas hispánicas tenemos la misión de transmitir todos los conocimientos para las generaciones futuras con base a los hechos pasados, pues, pues como que proyectamos una vida con valores realmente... Aunque suene un poco *hippie* o como gusten, pero paz y amor, más que nada porque sin la armonía en la sociedad nunca vamos a llegar a ningún lugar.

Nos hemos olvidado de que somos personas, somos seres humanos no somos máquinas que sólo trabajan y sólo salen cada día a sus casas a sus hogares a tener un dinero para su familia e ir a comprar y comer y dormir sólo eso, entonces pues, más bien es como una onda de recordar todo esto y luchar cada día hombro con hombro todas las personas jóvenes estar todos unidos realmente y transmitir ese mensaje de paz, armonía y amor entre todos nosotros, aunque suene bien utópico, pero creo que los sueños mueren al último y todo empieza de una idea, si tenemos la idea de que podemos tener un mundo mejor, podemos tener una sociedad mejor, donde voltceemos al de al lado y le sonríamos y con eso se nos hace el día muchas veces... ¿Por qué no estamos apoyándonos unos con otros? ¿Por qué no dar este mensaje de armonía, de

sociedad que somos? Y pues ahorita con todo eso si vieran acá, si tuvieran la oportunidad de llegar todos los que nos están escuchando, todas las luces, todas las personas que están ahorita alrededor escuchando estas palabras de una chica estudiante, pues está bien intenso todas las vibras, la noche, la luna, las luces, es como un espectáculo y pues recordar que estamos en México, que es nuestro país y que si nosotros le echamos así los kilos por nuestro país no va a venir ningún gringo a darnos sus dólares para que salgamos así adelante, entonces todo está en nuestras manos, ponemos bien abusados y trabajar duro hombro con hombro a pensar que esta sociedad tiene que ir por adelante, pero con los principios básicos de respeto, solidaridad, amor y paz, la verdad porque sin eso no hay sociedad, unida y no hay progreso en ella entonces pues a darle y aprovechando, pues aquí todos los chicos de la UNAM que igual y son muchos, pues igual un Goya ¿no? Que se escuche un Goya ¿va? ¿Empiezo? Goooya, Gooooooya/Cachun, cachun ra-ra/Cachun cachun ra-ra/ Gooooooya universidad!!! /Bravo yeah, gracias.

Además de compartir sueños, en esta ciudad compartimos pesadillas ¿y cómo no tenerlas si vivimos en un país violento y corrupto? La frase “va a haber violencia” expresada por uno de los participantes retumbó en la Plaza de las Tres Culturas en un momento en que continúa la cuenta de los muertos por el narcotráfico; en un México en donde continúa la desigualdad social en este país.

Soy Cuauhtémoc Medina (curador) y quiero decir que hablar en esta plaza no es algo fácil... hay un reflector detrás de mí, cada vez que hablo, hay un haz de luz que ilumina, la Secretaría, la antigua Secretaría de Relaciones Exteriores, y sé que estoy en una situación que es la dificultad de hablar en un lugar como este y sentir que hay una cierta verdad y una cierta impostura en hablar aquí.

En efecto este es el lugar de la violencia represiva, aquí es donde el estado mexicano optó en algún momento por cometer un crimen de estado. Incluso un crimen que al parecer involucró al Presidente conspirando contra la propia fuerza armada y es el lugar que básicamente significa la incapacidad de una clase política por entender que la sociedad tenía esa discrepancia y conflicto.

Lo que se sepultó aquí, aparte de los cuerpos y la sangre y la esperanza de la gente, fue la posibilidad de imaginar que se admitiera que el conflicto no es lo contrario al desarrollo y la justicia, sino que es parte de lo que tenemos que vivir y esto es importante decirlo porque hay algo en esta pieza de Lozano-Hemmer que tiene que ver con una pregunta que levantó el 68 y es la pregunta de diálogo público.

...lo que hace esta pieza artística, aunque de una manera reducida, es levantar la suposición de una especie de diálogo público, ponernos en las manos la interferencia de un medio de comunicación, de la radio... Hoy esta pieza está recogiendo esa suposición. Que podemos hablar aquí y que podemos ser escuchados. No desde una posición de poderes sino desde una posición en la tierra, en el suelo.

Desde ahí se me ocurre decir algo que ha venido rondando en mi cabeza los últimos días. Efectivamente pensar que la sociedad no puede ser una marcha sin fricciones, sin conflictos supone saber que la sociedad implica la violencia.

Hay violencia y esta violencia es de muchos tipos. A mí me gusta pensarla, un poco como un escritor alemán, como Walter Benjamin, en forma diferenciada. Una es la violencia del estado, la violencia represiva, la que quiere mantener la idea la suposición del estado de derecho y los intereses que resguarda. Otra muy distinta es la mitificación de la violencia que hipotéticamente construyó ese poder y en mi vida siempre se planteó el mito de la Revolución Mexicana como la justificación de toda una serie de desmanes y de hipótesis de cómo era este país.

Pero también hay una especie de violencia que Benjamin llamaba violencia divina, una violencia sin propósito, una violencia sin lugar, que quizás lo único que quiere es la retribución, es la violencia del día de juicio y por supuesto que no sabemos qué hacer con eso. Creo que hoy vivimos un momento donde estas tres violencias están en la posibilidad de activarse...

A un sistema de seguridad totalmente cerrado en donde no podría en ningún momento tener que negociarse con el hecho que la injusticia se convierta en violencia. No importa si ésta se califique de criminal o de revolucionaria simplemente es la violencia surgida de la injusticia y de la opresión.

Y a mí me resulta especialmente preocupante que estemos en un momento donde haya tantas voces que suponen

que podemos arribar a algo que llaman normalidad. Una situación donde solamente hay derecho, solamente hay fuerza del estado, solamente hay una noción de juego político limitado donde nada está en peligro y nada se puede poner en cuestión.

Va a haber violencia y en la medida que no aceptemos la idea de que ésta puede ser simplemente suprimida, a lo mejor podemos tener la sensibilidad y el juego político para intervenir.

...Yo me pregunto, si seguimos hablando acerca del estado de derecho, del monopolio del estado sobre la violencia, ¿Qué es lo que puede ocurrir el día que haya un nuevo estallido social? ¿Qué puede ocurrir si tenemos un momento de retribución, de venganza, de crisis, de malentendido, de disenso absoluto? ¿De dónde podremos sacar alguna clase de legitimidad para tratar de detener el proceso de una destrucción simple?

En la medida en que aceptemos esos términos, vamos a estar impotentes.

Yo desde aquí quiero decir, y sé que es un decir que es muy pretencioso, que no podemos admitir la idea de una sociedad dirigida a la seguridad, no podemos admitir la idea de una sociedad que supone que la violencia puede extirparse policialmente, no podemos admitir la idea de que la intervención militar del país puede detener la crisis y el conflicto social.

No hay un sólo ejemplo histórico, no hay ninguna nación que haya logrado eso. No hay ninguna intervención generalizada del ejército que haya logrado calmar la violencia.

Voz Alta contiene, además, los atisbos de una sociedad compleja y el archivo incluye mensajes ricos y variados que no hablan del 68, los cuales permiten abrir el abanico analítico social participativo. Dichas contribuciones develan las diversas caras de la sociedad contemporánea que habitan simultáneamente en la ciudad de México: todas esas voces complementarias que toman forma de cantos, poesía, *performance*, manifiestos o mensajes de amor; complementan ese rico paisaje capital. Refleja la complejidad de un país como el nuestro y permiten entendernos a nosotros mismos, al ubicarnos dentro de un contexto de ciudad plural. Permite compararnos con el otro.

-Participante 1: Ora si lo que quieras cabrón, sale, sale es en vivo ca

-Participante 2. Detén mi Paraguas

-Participante 1:

Prisionero de mi frente

El sueño quiere escapar

Y a todos demostrar

Que es inocente.

Oigo su voz

Impaciente y airosa

Pero él no sabe

Que yo no soy su dueño.

Si yo fuese su dueño

Ya lo habría liberado.

Xavier Villaurrutia.

Y así *Voz Alta* posibilitó mostrar el espacio cultural y social del cual formamos parte los habitantes de la ciudad de México, gracias a las mil voces de viejos, adultos, jóvenes y niños que participaron en esta pieza. Ellos, que somos nosotros al mismo tiempo, fueron a hablar: a compartir sueños, experiencias y preocupaciones de todo tipo, a dialogar. Fueron a recordarnos que en México habitan muchos Méxicos.

II. Megafone.net

Megafone.net es la primera obra diseñada para generar un producto de trabajo colectivo en una comunidad específica utilizando la telefonía móvil y la red como herramientas. Para lograrlo, el artista Antoni Abad entrega a los miembros de la comunidad que participa en el proyecto teléfonos móviles pre-programados y los entrena en el manejo del equipo, coordina además la dinámica general del trabajo colectivo. Los celulares son utilizados como medio de comunicación y levantamiento de registros digitales (fotos, video, entrevistas, etc.). Éstas son enviadas por correo electrónico en tiempo real hacia la página web del proyecto a través del teléfono móvil. Una vez que la información es publicada en la red, dicha información puede ser vista por cualquier internauta. Cada comunidad decide en conjunto y en plena libertad qué proyecto desarrollará. La comunidad que forma parte de cada proyecto tiene

reuniones semanales para tomar decisiones comunes y compartir su propia experiencia en las denominadas estaciones de trabajo (generalmente dichas reuniones se realizan en un museo o centro cultural). El primer proyecto que se llevó a cabo fue *Sitio Taxi* realizado en el 2004 en la ciudad de México. Este colectivo decidió mostrar y demostrar -a través de su vida y trabajo diario- que los taxistas son personas profesionales que dan un servicio fundamental a la sociedad, y que no son delincuentes como eran señalados por una parte de la sociedad en el 2004.

Al día de hoy, Abad ha trabajado con 13 comunidades diferentes en distintas partes del mundo. Cada proyecto tiene sus propios objetivos y riquezas: sus propias historias, sus propias memorias (ver descripción detallada en la introducción de este libro; y Benitez, 2014).

Esta obra artística, al igual que *Voz Alta*, recopiló en datos digitales la participación del público de la obra, aunque Abad decidió utilizar medios tecnológicos más complejos para su recopilación. *Megafone.net* es una obra social e interactiva que ha permitido recopilar en archivos multimedia digitales el producto de la participación de personas en riesgo de exclusión y que pueden ser vistos por cualquiera en internet. Como producto de ocho años de esfuerzo, al día de hoy existen alrededor de 90 mil datos almacenados y generados por los 369 participantes de distintos continentes y nacionalidades. Es importante hacer notar que este proyecto continúa abierto y se siguen acumulando experiencias día con día.

Los denominados nuevos medios tecnológicos han posibilitado que los artistas utilicen herramientas inéditas como medio expresivo e incluir al público como parte activa y actuante de la obra artística. Éste es el caso de *Megafone.net* del artista Catalán Antoni Abad.

Megafone.net es un dispositivo artístico que permite compendiar memoria individual y colectiva de los miembros participantes de cada proyecto. Aquí, las personas en riesgo de exclusión, los marginados, son los actores y las voces principales de la obra y son los que han dejado memoria a través de sus experiencias y participaciones. Son ellos los generadores de micro-historias, de memorias individuales (proyectos personales de cada miembro del grupo) y memorias colectivas (proyectos de grupo, que son expuestas

en la red como un producto comunitario de los miembros). Esta obra abrió espacios nuevos de oportunidad a los grupos marginales: volvió visibles a los invisibles, pero además esa visibilidad se abrió no sólo en los museos y centros culturales (como espacio de reunión semanal entre los participantes), su presencia llegó al público internauta de todo el mundo en tiempo real. Lo anterior en una época en donde las redes sociales eran prácticamente inexistentes.

El autor describe desde varias aristas su obra,

...lo que estoy haciendo con *Megafone* es desviar fondos destinados al arte y a la cultura hacia otro territorio, más amplio, en el que ciertos colectivos puedan auto-representarse. Tengo esa posibilidad a partir de mi trayectoria como artista, así que, cuando recibo invitaciones para realizar proyectos, propongo estos experimentos. Ese es mi papel: por una parte, desviar financiamientos destinados al arte a un territorio que me parece socialmente más amplio y, por otra, actuar como facilitador: enseñar a los colectivos a usar herramientas tecnológicas, modelar el dispositivo. Una vez que los grupos conocen las herramientas técnicas y saben cómo usarlo, entonces puedo marcharme a trabajar con un nuevo colectivo. Porque, al final, el mayor éxito para mí es cuando, una vez agotado el patrocinio que viene del mundo del arte, del mundo de las compañías, de las operadoras de telefonía, el colectivo se organiza para dar continuidad al proyecto...²

...en *Megafone.net* también hay memoria viva y memoria colectiva, pero diferente. Por ejemplo, si yo pienso en la antropología, los antropólogos se basan mucho en las entrevistas para sus investigaciones y a las personas que son objeto de su investigación los llaman informantes. A mí nunca se me ocurriría ir por ese camino. Yo no pretendo analizar a esas personas, sencillamente lo que pretendo es que esas personas tengan herramientas para expresarse ellas mismas, y que expliquen lo que les dé la gana. Eso sí, que traten de articularse, insisto mucho en eso. Aunque, siempre están las opiniones individuales y cada uno explica lo que quiere. Quizás mi obra es una memoria en tiempo real y viva...³

... la idea de movilidad en *Megafone.net* está implícita en casi todos los proyectos de los participantes que ha habido

² Entrevista publicada en www.megafone.net

³ Entrevista realizada por Mónica Benítez, 2011, Barcelona. Ver en *Creadores de Voces*.

en los distintos grupos. Están los taxistas de México que recorren toda la ciudad; los moto-boys de Sao Paulo que la recorren toda; los inmigrantes nicaragüenses: en Costa Rica son personas que se han tenido que desplazar de su país; los chinos en Nueva York también; las personas en silla de ruedas tienen un problema con la movilidad; los refugiados saharauis también se tuvieron que desplazar, los desplazados y desmovilizados colombianos también. Yo a veces pienso: mi obra es como una escultura móvil...¹

Megafone.net es un proyecto pionero que aprovechó la tecnología de la comunicación digital para utilizarla y re-ubicarla en la producción creativa y colectiva. La tecnología digital, los medios interactivos, y los sistemas de información han tenido grandes cambios en las facetas de las prácticas de memoria de nuestros tiempos, y como resultado, el proyecto *Megafone.net* está compuesto de información digital (Hervieu-Léger, 2000) que puede ser manipulada y transportada en tiempo real y al mundo entero. Lo anterior ha permitido generar la inmediata comunicación entre personas que viven en lugares distintos; permite la transmisión de información e intercambio de imágenes y videos a través de la red. Este tipo de dinámica de uso y transmisión de voces en tiempo real ha permitido expandir y problematizar el estado de la memoria. La memoria contenida en *Megafone.net* está construida con información multimedia digital: voz, video, foros, imágenes que posibilita que cada experiencia de un individuo que pertenece a una comunidad se abra al mundo digital para multiplicarse y expandir su voz, para compartir problemáticas y reflexiones de vida, de memorias y experiencias.

Las experiencias y proyectos de cada participante y de cada grupo, se comparten y transmiten en tiempo real y son desplegadas en una pantalla (fotos de su vida, de sus familiares, de sus colegas, de su entorno, videos, entrevistas, etc.). Esa pantalla puede ser vista como una serie de ventanas abiertas de par en par que permite ver las vidas que transcurren en un mismo edificio. Quizás, esta obra es “una ventana indiscreta” como la que Hitchcock hubiera soñado filmar. Cada ventana abierta cuenta ricas experiencias de vida. El internauta además,

¹ Entrevista realizada por Mónica Benítez, 2011. Barcelona.

gracias a las herramientas tecnológicas, puede mandar mensajes, saludos o críticas a esas vidas que están en el escenario.

A esas experiencias compartidas a través de fotos, videos, imágenes, etc. que se van acumulando y archivando en un servidor, yo las veo como memoria colectiva y memoria personal.

Para entender a detalle el proyecto *Megafone.net*, es decir, para entender cada rostro de vida archivado digitalmente, es necesario consultar el sitio web y recorrerlo con paciencia y mucho detalle para dilucidar poco a poco la riqueza de su contenido. No hay un manual de uso para recorrer todos los proyectos que lo contiene, lo cual me parece un acierto, ya que las lecturas y reflexiones que el internauta puede encontrar en el contenido serán múltiples y variadas.

Los tipos de archivos multimedia digitales que detecto en *Megafone.net* son los siguientes:

1. Archivo individual. Los individuos que participan envían como parte del proyecto información visual y escrita. Estos archivos son memorias personales que quedaron plasmadas en el proyecto del cual formaron parte. Dan cuenta de dónde viven, quiénes son sus hijos, cuáles son sus gustos, quiénes son sus amigos, etc. Cada foto va acompañada de un mensaje, un comentario. Se publica el día y hora que fue tomada. Además cada vez que es tomada una foto, el participante inventa un nombre para clasificarla. Muestro aquí el caso de Rosa María que enseña la foto que le tomó a su hija y que fue clasificada de cinco maneras distintas: #femenino #joven #desplazarse #vehículo #transportes.

2. Archivo de los proyectos colectivos de los miembros. El colectivo Sitio Taxi, por ejemplo, decidió realizar un registro colectivo, además del proyecto individual. Cada uno de los miembros fue a tomar fotografías de la representación de la crucifixión en Iztapalapa y registró su propio punto de vista, su propia mirada ante un evento común. Aquí una foto de Rosa María con el humor que la caracteriza.

En este proyecto se pueden ver la gama de miradas distintas de cada uno de los miembros de ese colectivo ante



2004-04-26 15:43:32
#femenino #joven
#desplazarse
#vehículo
#transportes
Mi hija Karla
dirigiéndose a la
universidad, se le
ve muy animosa y
sonriente les manda
salud. Proyecto
Megafone. Net.
Colectivo: Sitio Taxi.



2004-04-13 01:09:33
#calle #ocio
#masculino #adulto
¡No piensen que
esta crucificado, lo
que pasa que esta
descansando!

un mismo acontecimiento: depósito de memorias colectivas. Un mismo evento es registrado a través de miradas distintas.

Actualmente, gracias a la tecnología móvil, es posible sumar a cada foto el lugar exacto en donde fue tomada la fotografía y localizarla en el mapa de la ciudad. Lo que permite mostrar un complemento de geo-localización.

3. Archivo de los foros de interacción con el público en general. *Megafone.net* tiene una opción en su sitio web en donde el público que no forma parte del proyecto (internautas) pueda mandar mensaje e interactuar con cada uno de los miembros participantes. Así los integrantes de cada colectivo tuvieron la opción de contestar a quien los mira. Aquí un autorretrato de Rosa María en donde envía datos a sus posibles usuarios y miembros del foro.

Los mensajes enviados por cada uno de los participantes no necesariamente llevan un guión preestablecido ni fueron almacenados y acumulados con ninguna metodología científica social, como fue acotado anteriormente. De hecho, en los primeros proyectos, Abad y su equipo intentaron realizar una clasificación para las imágenes que iban compendiando, dicha clasificación es la que han utilizado ciertos sociólogos como metodología de trabajo (*#seres*, *#objetos*, *#espacios* y *#actividad*). El artista se dio cuenta que esa clasificación no funciona para esta dinámica. Cuando intentaron clasificar las imágenes con esas opciones se generaron más confusión que aciertos. A los Gitanos de Lleida, por ejemplo, se les mostraron varias fotografías con objetos para ayudarlos a clasificar sus propias imágenes con esas cuatro categorías preestablecidas. A una de ellas, Soraya, según me narró el artista, se le preguntó cómo clasificaría una toalla que había fotografiado ella misma. Su respuesta fue: “Dios”, debido a que tenía impresa una imagen del Camarón de la Isla. Es por ello que se apartaron de las clasificaciones realizadas por los científicos sociales y decidieron que cada participante realizara las propias. Actualmente cada miembro del grupo puede definir sus imágenes con libertad absoluta. Las clasificaciones personales de cada proyecto colectivo pueden ser consultadas en la página electrónica



2004-04-26 15:17:24
*#fotos #femenino
#adulto*
Hola amigos, les digo así aunque no los conozco, me da gusto que consulten la página de sitio taxi. Les mando mi número de celular tel. 044551140-82-58 para cualquier servicio de taxi que descen. Saludos

en la ventana que dice: “palabras”. La palabra más grande da cuenta de cuál es la palabra que se ha usado más veces por el colectivo (y no por individuo). Ahí se puede descifrar el espíritu completo plasmado en palabras dentro de un colectivo.

El recorrido minucioso del internauta es lo que permite re-construir y completar el gran rompecabezas de las vidas individuales y experiencias grupales contenidas en el proyecto. Ahí, es posible encontrar muchos niveles de información, de memoria individual y colectiva, además de lenguajes visuales diversos (fotos, palabras, entrevistas y videos). También existen datos e información inédita construida por los grupos sociales (memoria colectiva). En el proyecto “*accesible”, por ejemplo, el colectivo con movilidad reducida que habita en Barcelona generó un mapa con información inédita para las personas que utilizan sillas de ruedas. Cada uno de los cuarenta participantes fue ingresando imágenes geo-localizadas de los lugares inaccesibles para ellos: #Calles, #banquetas, #escaleras, #baños, #entradas, entre otros. Cada miembro del grupo fue enriqueciendo en tiempo real, poco a poco, el mapa digital de Barcelona de los lugares inaccesibles en dicha ciudad. Se obtuvieron como resultado final 3,593 fotografías con el teléfono móvil y un mapa colectivo que



Canal*ACCESIBLE.
Tomado de <http://www.megafon.net/barcelona>

muestra los obstáculos geo-localizados que cada miembro del grupo se encontró en su ciudad.

En este proyecto hay recuerdo, memoria y experiencias múltiples acumuladas en archivos digitales. Cada uno muestra su forma personal y colectiva de percibir el mundo, y decide qué exhibir y cómo exhibirse tanto como miembro de un grupo, como persona (memoria colectiva y memoria individual). Rosa María, por ejemplo, la única mujer del colectivo de taxistas de la ciudad de México, demostró al público que ser taxista es una posibilidad real de fuente de trabajo para una mujer. Lo anterior en una época muy dura de inseguridad en la ciudad de México y en donde los taxistas tenían fama de delincuentes. Ella mostró al mundo su vida como madre y como trabajadora (memoria personal), tal y como antes fue mencionado.

Actualmente las funciones de la memoria se extienden con los medios electrónicos (Samuel, 1994). El aporte o la entrada (*input*) del medio en cómo y qué recordamos es un factor crucial para influir el estatus de la memoria en sociedades contemporáneas. Los participantes de la obra de *Megafone.net* son los que decidieron cómo y qué recordar. (*input*): son los responsables del contenido del archivo recolectado en sus proyectos. Son los responsables del contenido de la memoria acumulada. Cada comunidad que participa en el proyecto tiene ciertos rasgos que los unen (migrante en unos casos, taxistas en otros, usuarios de silla de ruedas, etc.).

El proyecto incluye una ventana que posibilita la participación del público general (otro *input*), de los internautas de la red. Dichos internautas, a través de esa ventana pueden opinar, felicitar y tener conversaciones con los miembros de la comunidad que participa. Como resultado es posible leer opiniones e información acumulada y diálogo a distintos niveles de profundidad y desde cualquier parte del mundo.

Es importante hacer notar, que el diseño de la página del proyecto –cómo y qué de la información acumulada es desplegada en dicha página– (*output*) es decisión del artista y no del colectivo. El diseño, el tipo de información y dinámica de *Megafone.net* ha ido cambiando con el tiempo, según los criterios de Abad. Por lo tanto, este proyecto, gracias a los medios electrónicos, contiene la memoria

colectiva que depende de todos los involucrados en el proyecto, inclusive del propio autor.

Las vivencias acumuladas en estos ocho años depositados en 90 mil archivos digitales muestran también una realidad del presente. La memoria colectiva no sólo refleja hechos del pasado sino también realidades del presente que provee a la gente de entendimientos y marcos de referencias que les permite hacer sentido del mundo. El pasado es usado frecuentemente como un espejo en el cual nosotros buscamos una explicación y remedio a nuestros problemas del presente, la memoria es vista como una cura a las patologías de la vida moderna (Huysen, 1995). Gracias a la obra mediadora *Megafone.net* se han logrado curar algunas heridas del pasado. Un ejemplo muy claro fue el proyecto *colombiano*, en donde los participantes que trabajaron en un mismo proyecto fueron dos “grupos antagónicos”: los desplazados y desmovilizados en la ciudad de Manizales. Los *Desplazados: “Hombres, mujeres, niños, niñas, jóvenes, ancianos, la mayoría campesinos que por causa del conflicto interno armado en Colombia y de manera forzada han tenido que dejar sus tierras, comunidades indígenas y lugares de origen para proteger sus vidas”; y los **Desvinculados “Hombres, mujeres, niños, niñas, jóvenes, adultos, ancianos, la mayoría de origen campesino y que anteriormente pertenecieron a los diferentes grupos armados ilegales en Colombia han decidido dejar la vida armada para incorporarse a la actividad civil a través de procesos de incorporación social y laboral” (*Megafone.net*). La idea del artista era trabajar en conjunto con ambos grupos, pero las instituciones que apoyaban el proyecto no lo permitieron al inicio, ya que se podría generar un conflicto innecesario. Abad trabajó, por lo tanto, por separado: un par de días con los desplazados y otro par de día con los marginados en el consejo de redacción semanal (la estación de trabajo, en donde los integrantes se reunieron cada semana para hablar sobre los resultados de sus proyectos). A través de *Megafone.net* se permitió que los participantes entendieran parte de la problemática del “otro”, ya que a cada uno se le mostraba la información que iban colectando. Finalmente se logró un acercamiento entre ambos grupos, ya que tanto los miembros del grupo de los Desplazados como de los Marginados se percataron que tenían problemáticas y

puntos en común que los unía: historias rotas, cotidianidad, expectativas, etc. La pericia de Abad, por un lado, y a la sensibilidad de los miembros de cada grupo, por el otro, permitió que ambas comunidades aceptaran trabajar en conjunto. Así, los participantes lograron entender problemáticas comunes, lo que permitió curar algunas heridas pasadas; entendieron al otro para buscar una explicación y algún remedio a sus problemas, a sus penas.

Esta obra de arte comunitario tiene también un espíritu político. La politización de la memoria se genera a partir de la participación de los grupos marginados que tienen acceso a fuentes y a espacios públicos para cultivar y expresar sus memorias. En *Megafone.net* los marginados encuentran esa fuente y ese espacio público para expresar sus memorias en la propia obra artística. Visibiliza, a través del arte y el uso tecnológico, conflictos y acercamiento de grupos marginados. Es además un instrumento de denuncia, de amplificación de voz de una sociedad que ha vivido conflictos diversos y de muchos tipos que han provocado cambios profundos en sus vidas.

El corrimiento de la cultura oral hacia la escrita, impresa y procesos electrónicos del mundo ha inducido cambios en la experiencia compartida. La evolución de los roles individuales y la forma de compartir la memoria (personal y colectiva) han sido transformados por los cambios tecnológicos de los medios de comunicación. Esto es uno de los más importantes factores de estructura del estado de la memoria en sociedades modernas.

Los proyectos sociales de generaciones de memoria son ahora tecnológicamente complejos e incluyen clips de testimonios orales y entrevistas grabadas, entre muchas otras cosas. En el arte, *Megafone.net* es un ejemplo tecnológicamente complejo, es una herramienta vital para ofrecer información inédita y en tiempo real de espacios olvidados por los estudios sociales.

El rol de los medios en *Megafone.net* que utiliza las nuevas tecnologías permite guardar y transmitir memoria, siguiendo posibilidades más libres y creativas. Esos nuevos desarrollos han permitido una memoria más cosmopolita (Tester, 1999). En esta era de comunicación electrónica, globalización de la cultura popular y la importancia de los medios masivos, se predijo acertadamente que emergería

una generación capaz de coexistir a través de espacios sociales más amplios, capaces de compartir más fácilmente la cultura colectivamente (Eyerman, 1998). Esto permite que los participantes y foros de *Megafone* estén constituidos por personas de cualquier parte del mundo. Las redes sociales que resultaron en esta obra impusieron nuevos límites y contribuciones al medio de comunicación que no existían en el 2004.

Para terminar con este breve análisis, quisiera destacar una parte memorable de *Megafone.net*: la colección de imágenes de cada uno de los proyectos. Cada imagen lleva un mensaje a modo de álbum, de cómic, de cuento que va mostrando lo cotidiano y memorable de sus vidas. Si alguien se detiene a ver cualquier proyecto individual y mira únicamente las fotografías con el mensaje que lo acompaña, es evidente cómo, el que muestra va desenvolviéndose con más soltura, despliega su vida a través de imagen y palabras tomando un rumbo cada vez más íntimo. Rosa, la taxista, publicó, por ejemplo, parte de su familia; su emoción al participar en un programa de televisión; pero también es posible ver crónicas visuales de acontecimientos que se topa por sorpresa mientras trabaja (es notable la crónica iconográfica de un atropellado: hay registro del atropellado, las placas del responsable, fungió como testigo presencial y ayudó a la víctima gracias a que trae equipo de primeros auxilios en su taxi). Un día antes de terminar su proyecto, Rosa publicó una serie de imágenes más libres e íntimas: mostró la fotografía de un hombre de perfil desnudo enjabonado en una regadera, no se ve el rostro, esa imagen es clasificada como *#miscelánea*, dejándonos sin información sobre ese momento. ¿quién es el fotografiado? ¿qué nos quiso contar Rosa antes de determinar su proyecto? Las memorias se proveen de imágenes y de palabras paralelamente que no sólo depende de la habilidad de recordar una u otra. La fotografía es experimentación elaborada por personas que están atentas a su entorno y que se encuentran en movimiento perpetuo. Crear imágenes es un acontecimiento en sí mismo; hacer una fotografía es participar en la mortalidad, vulnerabilidad, mutabilidad de uno mismo, de otra persona, comunidad o cosa. Cuando se mira y analiza el producto fotográfico de lo recolectado en este proyecto, es evidente que ahí existen fuentes inagotables a la deducción,

la especulación y la fantasía. Porque, como dice Susan Sontag, el fotógrafo es una extensión del antropólogo, pero de un antropólogo más libre, sin metodología de por medio. Aquí, el que fotografía siempre está intentando colonizar experiencias nuevas o descubrir nuevas maneras de mirar lo desconocido para luchar contra el tedio, para explorar algo nuevo y para denunciar situaciones sociales desconocidas o injustamente interpretadas por una sociedad ciega a las desigualdades existentes.

En suma, la riqueza del contenido de las participaciones del público dentro de las obras *Voz Alta* y *Megafone.net* es gigantesca. Sus autores siguen acumulando material rico y variado de las participaciones del público en sus obras. *Megafone.net* de Abad es un proyecto abierto que sigue recolectando experiencia social que revela parte de un mundo social desconocido por muchos. Lozano-Hemmer por otro lado, ha continuado trabajando con la participación del público utilizando a la voz como un recurso en proyectos artísticos distintos. Cada proyecto ha sido diseñado *ad hoc* para un espacio y país específico, en varias partes del mundo, algunos de ellos son *Voice Tunnel*, Nueva York, 2013; *Open air*, Filadelfia, 2012; *Tape Recorder*, Sidney, 2011; *Voice Array*, 2011, etc. En todos estos proyectos artísticos existe un archivo digital que contiene voces del público.

Lo que intento en este capítulo es exponer parte del espíritu y riqueza atrapado en estos proyectos artísticos. Abarcar todo su espectro es una tarea imposible de realizar en unas cuantas páginas. Intento mostrar que lo acumulado en estos tipos de archivos es material invaluable para la producción de conocimiento en distintas ramas del saber. Aquí hice un esfuerzo por revelar lo que ahí está encerrado, mostrar sus cajones, abrir sus ventanas, exhibir sus memorias, dejar fluir sus emociones. Intento que científicos sociales, críticos, humanistas se sumen al análisis y estudio profundo de estas participaciones sociales acumuladas en los ámbitos artísticos. Hay mucho por hacer. Mucho por descubrir.

Referencias

- Avilés Junica (ed). (2010). *El 68: Todo el día y toda la noche. Conferencias magistrales. Memoria de los cuarenta años del movimiento estudiantil del 68*. Tomo I. México D.F: UNAM.
- Barclay, C.R., and DeCooke, P.A. (1988). Ordinary everyday memories: some of the things of which selves are made. En: U. Neisser and E. Winograd (Eds.), *Remembering Reconsidered: Ecological and Traditional Approaches to the Study of Memory* (pp. 91-126). Cambridge: Cambridge University Press.
- Benítez Mónica. (2014). "Celulares como megáfonos de vida en comunidades". (pp. 223-272) en: Natal, Alejandro; Benítez Mónica y Ortiz Gladys (coord.). (2014). *Ciudadanía Digital*. México D.F: UAM/ Juan Pablo editores.
- Benjamin, W. (1968). *Illuminations: Essays and Reflections*, trans. H. Zohn, ed. H. Arendt. New York: Schocken Books.
- Benjamín, W. (2013). *París*. Madrid: Casimiro.
- Eyerman, R. and Turner, B. (1998). *Outline of the theory of generations*, *European Journal of Social Theory*, 1(1), 91-106.
- Farr, Ian (ed). (2012). *Memory*. Documents of Art Contemporary Art. Co-published. London: Whitechapel Gallery and Cambridge, MA: MIT Press.
- Fentress, J. and Wickham, C. (1992). *Social Memory*. Oxford: Backwell.
- Finkenauer, C., Gisle, L. and Luminet, O. (1997). When individual memories are specially shaped, En: J. W. Pennebaker, D. Paez and B. Rimc (Eds.), *Collective Memory of Political Events* (pp. 191-208). Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum.
- Halbwachs, M. ([1926], 1992). *On Collective Memory*. Chicago: Chicago University Press.
- Halbwachs, Maurice. (1968). *Memoria colectiva y Memoria histórica*. Capítulo II *Mémoire collective*. Paris: PUF.
- Hervieu-Léger, D. (2000). *Religion as a Chain of Memory*. Oxford: Polity Press.
- Samuel, R. (1994). *Theatres of Memory*, vol.1: Past and Present in Contemporary Culture. London: Verso.
- Huyssen, A. (1995). *Twilight Memories*. London. Routledge.
- Mannheim, K. (1972). *Essays on the Sociology of Knowledge*. London. Routledge.
- Misztal, Barbara A. (2003). *Theories of social Remembering*. Philadelphia: Open University Press.
- Neisser, U. (1982). Memory: What are the important question? En: U. Neisser (Ed.), *Memory Observed: Remembering in Natural Context*, (pp. 3-19). San Francisco: W.H. Freeman.
- Nora, Pierre. (1984). "Entre Memoria e Historia: La problemática de los lugares" En: Nora, Pierre (Ed.) *Les Lieux de Mémoire*. Paris: Gallimard. Traducción para uso exclusivo de la cátedra Seminario de Historia Argentina Prof. Fernando Jumar, Universidad Nacional del Comahue.

- Nussbaum, M.C. (2001). *Upheavals of thought*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Pennebaker, J.W. and Banasik, B.L. (1997). On the creation and maintenance of collective memory. In: J. W. Pennebaker, D. Paez and B. Rime (Eds.), *Collective Memory of Political Events* (pp. 3-20). Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum.
- Schuman, H. and Corning, A.D. (2000). Collective knowledge of public events: the Soviets era from the Great Purge to Glasnost. *American Journal of Sociology*, 105(4), 913-43.
- Tester, K. (1999). *The Moral Consequentiality of Television*, *European Journal of Social Theory*, 2(4), 469-84.
- Young, A. (1996). Bodily Memory and Traumatic Memory. In: P. Antze and M. Lambek (Eds.), *Tense past: Cultural Essays in Trauma Memory*. Seattle, WA: University of Washington Press.



1. Place a dot in the top-left corner.

2. Place a dot in the top-middle corner.

3. Place a dot in the top-right corner.

4. Place a dot in the middle-left corner.

5. Place a dot in the middle-middle corner.

6. Place a dot in the middle-right corner.

7. Place a dot in the bottom-left corner.

8. Place a dot in the bottom-middle corner.

9. Place a dot in the bottom-right corner.

10. Connect the dots with lines to form a 3x3 grid.

11. The 3x3 grid is complete.

12. The 3x3 grid is complete.

13. The 3x3 grid is complete.

14. The 3x3 grid is complete.

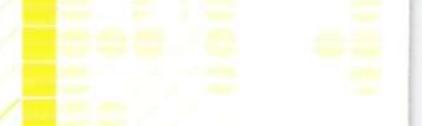
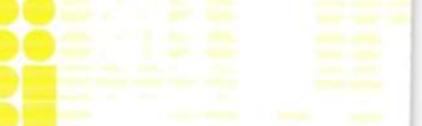
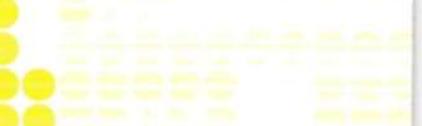
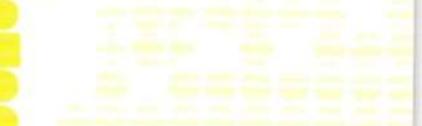
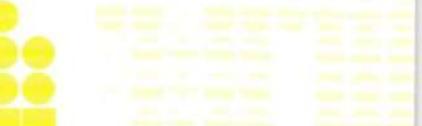
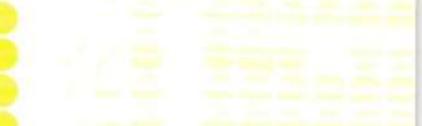
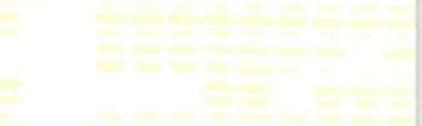
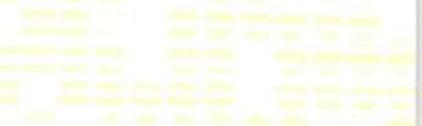
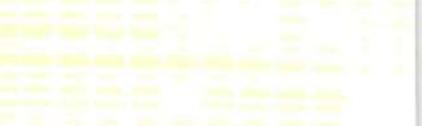
15. The 3x3 grid is complete.

16. The 3x3 grid is complete.

17. The 3x3 grid is complete.

18. The 3x3 grid is complete.

19. The 3x3 grid is complete.



DRA. PAZ SASTRE DOMÍNGUEZ es Licenciada en filosofía por la Universidad Autónoma de Madrid y Doctora en estética y comunicación por la Universidad Complutense de Madrid con la Tesis "Archivos y territorios: los paisajes mediales, la geoestética y los comunes" por la que recibió sobresaliente Cum laude, ha sido asistente y alumna del Dr. Néstor García Canclini. Desde 2005 es miembro del grupo de investigación independiente Icono 11, dedicado a la estética y los medios digitales. Ha publicado diversos artículos sobre el tema disponibles todos ellos en línea. Actualmente trabaja como profesora-investigadora del Departamento de Arte y Humanidades de la Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Lerma. Cuenta con perfil **PROMEP** y es candidata **SNI**. Participa en diversos proyectos, de entre el que destaca el Laboratorio del Procomún México que coordina junto a Alan Lazalde y Leslie García.

*Detrás de cada utopía hay siempre
un gran diseño taxonómico:
un lugar para cada cosa y cada cosa en su lugar.*

Georges Perec

1. CP / IP

“Los vecinos de una misma casa viven a pocos centímetros unos de otros... comparten los mismos espacios repetidos de arriba a abajo... hacen los mismos gestos al mismo tiempo” (Perec, 2011, p.17). Rue Simon-Crubellier 11, París, Francia. El edificio conforma la arquitectura narrativa de *La vida instrucciones de uso*, novela escrita entre 1969 y 1978.

Algunas decenas de existencias simultáneas que se repiten de piso en piso, de casa en casa, de calle en calle. Se atrincheran en sus partes privadas que así se llaman y querrían que de ellas no saliera nada, pero lo poco que dejan salir... sale por la escalera (Ibíd.).

La vida de unos 200 inquilinos transcurre a lo largo de 99 capítulos, un epílogo, un *Plano del inmueble* y varios apéndices *Índice de nombres*, *Referencias cronológicas*, *Índice de algunas historias contadas en este libro* - que concluyen con un *Post scriptum* dedicado los 30 autores que han sido citados. La novela se descompone en un rompecabezas donde

a pesar de las apariencias, no se trata de un juego solitario: cada gesto que hace el jugador de puzzle ha sido hecho antes por el creador del mismo; cada pieza que coge y vuelve a coger... cada tanteo, cada intuición, cada esperanza, cada

	<i>Honoré</i>	SMAUTF	SUTTON	ORLOW-SKA	ALBIN	<i>Morellet</i>	<i>Simpson</i>	<i>Troyan</i>	<i>Troquet</i>		
HUTTING								PLASSAERT		8	
		GRATIOLET		CRESPI	NIETO & ROGERS	<i>Jérôme</i>	<i>Fresnel</i>	BREIDEL	VALÈNE	7	
<i>Brodin-Gratiolet</i>			DINTEVILLE					<i>Jérôme</i>	WINCKLER	6	
<i>Hourcade</i>				<i>Gratiolet</i>				<i>Hébert</i>	FOULEROT	5	
<i>Speiss</i>			RORSCHASH					<i>Echard</i>	MARQUISEAUX	4	
				<i>Grifalconi</i>							
		BARTLEBOOTH		<i>Danglars</i>	escalera			<i>Colomb</i>	FOUREAU	3	
				<i>Appenzell</i>							
		ALTAMONT							DE BEAUMONT	2	
		MOREAU							LOUVET	1	
entrada de servicio	MARCIA	antigüedades	portería		portal			<i>Massy</i>	MARCIA	0	
sótanos	sótanos Barlebooth	calefacción	sótanos Rorschach Dinteville		ascensor			sótanos Altamont Gratiolet	sótanos Marquiseaux Marcia	sótanos Reaumont	-1

Plano del edificio de la novela de George Perec *La vida instrucciones de uso*, creado por Farisori. Bajo la licencia de ©Creative Commons 3.0

desilusión han sido decididos, calculados, estudiados por el otro (Perec, 2011, pp. 15-16).

Las secciones del libro no han sido elegidas al azar. La producción literaria del OuLiPo (ouvrier de Littérature potentielle) surge a partir de instrucciones definidas por restricciones o *constraints*. Georges Perec armó con ellos una *máquina inspiradora de historias* organizada en torno a las habitaciones, que comienza el 23 de junio de 1975, a partir de las 8 de la tarde. La obra es resultado de estos ejercicios que oscilan entre las probabilidades numéricas del lenguaje matemático y la apertura poética de la escritura. Esta *máquina* pone en marcha la ficción de que es posible registrar el presente fragmentando la vida urbana mediante listados, páginas numeradas, descripciones detalladas,

categorías, planos, páginas mecanografiadas, clasificaciones cronológicas y topográficas que informan el retrato coral.

Años después el domicilio ha sustituido en las ciudades a la antigua *domus*:

La ciudad política, imperial o republicana, a continuación la ciudad centro de los asuntos económicos, hoy la megalópolis extendida sobre las antiguas campiñas, manda *la res domesticae* al cuartucho, a lo opresivo, de vacaciones (Lyotard, 1998, p. 195).

El espacio doméstico abandona las costumbres y se transforma en registro. El día a día se organiza, clasifica y administra con rigor burocrático desde el nacimiento a la defunción.

No se conoce más que el domicilio. Domicilia a los jefes de familia, los *domini*, los somete a la ciudadanía igualitarista, al trabajo asalariado y a otra memoria, el archivo público escrito, mecanografiado, electrónico (Ibíd.).

Todo se convierte en materia de Estado. El código postal transforma la vivienda en la pieza-rompecabezas del territorio nacional. El domicilio no sería más que una extensión de esa *otra memoria* escrita, mecanografiada, electrónica...

Que dispersa las antiguas mónadas domésticas y asigna la tarea de memorizar al archivo anónimo. Memoria de nadie, sin costumbre ni relato ni ritmo. Memoria regida por el principio de razón, que hace poco caso de la tradición y en el que cada uno busca y encontrará en la medida que pueda la información que necesita para hacer su vida... (Lyotard, 1998, p. 196).

La *domus* es siempre horizonte pero nunca alternativa a la megalópolis. Al igual que en Jean-Luc de Nancy

la comunidad, más que ser aquello que la sociedad ha sometido o perdido, es aquello que nos sucede -pregunta, espera, evento, imperativo- en el nacimiento de la sociedad" (Nancy, 1991, p. 11).

Pero ese horizonte opera desde el *archivo anónimo*:

Mucho más completo, mucho más capaz de programar, de neutralizar el acontecimiento y almacenarlo, de mediatizar lo que sucede, de conservar lo sucedido. Incluido, desde luego, y en primer lugar, lo indomable, el resto doméstico incontrolado... El control ya no está territorializado ni historizado. Está computerizado (Lyotard, 1998, p. 200).

El domicilio parece así más identificado con las grandes narrativas de la modernidad que con la proliferación de microrrelatos posmodernos que surgen como condición del saber en las sociedades informatizadas (Lyotard, 1991). Si se toma en cuenta esta otra gran dicotomía habrá que poner en consideración cómo se relaciona el *archivo anónimo* con el C.P del domicilio y con las direcciones IP de las diferentes interfaces que conviven en las ciudades contemporáneas.

Sin profundizar más en las desventuras de la vida doméstica una cosa es clara: continúan creciendo las ciudades y los archivos. Si a pesar de las imágenes del antes y el después aún se sostiene la identificación entre las formas de vida urbanas y los *archivos anónimos* escritos, mecanografiados o electrónicos, se puede recurrir a estas transformaciones *geo-tecno-lógicas* del archivo (Derrida, 1994), para revisar aquellas que han experimentado las primeras, y viceversa. Partiendo de esta codependencia administrativa, los archivos pueden ofrecer una clave de lectura sobre las formas urbanas entre las cuales se entretajan la vida y las dos obras que nos ocupan, al margen de la actualidad.

Entender qué sentido tiene viajar hasta París y hablar de rompecabezas para comentar dos obras del siglo XXI, requiere desplazarse a estos otros edificios antes y después de su desdoblamiento informático. A partir de los cambios acaecidos en las direcciones del *archivo anónimo* intentaré indicar una salida que, como las escaleras de Perec, permita comunicar las voces en la obra de Lozano-Hemmer y los megáfonos que ofrece Antoni Abad con las ciudades, sus vecinos y sus historias. La propuesta consiste en vincular estos fragmentos de la producción teórica a la producción tecnológica regida por la aparición acumulativa de nuevos medios. Lo moderno y lo *post*, la *domus* y el domicilio, lo público y lo privado, el C.P y la IP, la sociedad y la

comunidad, la memoria y la historia, el presente y el registro, son sólo las primeras piezas que se volcarán sobre el escenario de la sociedad de la información. Si la producción artística comparte con el progreso su dependencia de las formas de vida urbanas y los media, *Voz alta* y *Megafone.net* conforman dos ejercicios *geo-tecnológicos* fronterizos a los que se accede sin pasaporte y sin visado, que cuestionan las distancias entre el antes y el después y construyen la arquitectura narrativa de nuevas *máquinas inspiradoras de historias*.

2. Rompecabezas programable

La escritura se encuentra en las antípodas del *archivo anónimo* aunque éste suela estar más asociado al tiempo y menos a la “producción de espacio” (Lefebvre, 1984). Sin embargo, el archivo no existe “sin un lugar de consignación, sin una técnica de repetición y sin una cierta exterioridad. Ningún archivo sin afuera” (Derrida, 1994).

Así comienza el espacio, solamente con palabras, con signos trazados sobre la página blanca. Describir el espacio: nombrarlo, trazarlo, como los dibujantes de portulanos que saturaban las costas con nombres de puertos, nombres de cabos, nombres de caletas, hasta que la tierra sólo se separaba del mar por una cinta de texto continua. El alef, ese lugar burguesiano en que el mundo entero es simultáneamente visible. ¿caso no es un alfabeto? (Perec, 2007, p. 33).

Esta tensión entre el espacio y el tiempo informa y deforma los debates actuales donde un número creciente de historiadores, críticos literarios, filósofos, sociólogos, antropólogos, geógrafos, politólogos y otros centran sus investigaciones en el archivo (Manoff, 2004). Todos ellos sitúan esta institución en el centro de sus prácticas disciplinares y las sociedades democráticas. A pesar de lo cual, “nada resulta menos claro que la palabra archivo” (Derrida, 1994). De ahí que el concepto haya proliferado desde la diversidad: archivo social (Greetham, 1999), archivo crudo (Galín & Latchaw, 2001), archivo imperial (Richards, 1993), archivo poscolonial (Shetty & Bellamy, 2000), archivo popular (Lynch, 1999), archivo etnográfico (Marcus, 1998), archivo geográfico (Withers, 2002), archivo

liberal (Joyce, 1999), razón de archivo (Osborne, 1999), conciencia de archivo (ibíd.), cáncer de archivo (Lynch, 1999), poéticas de archivo (Voss & Werner, 1999), archivo anómico (Buchloh, 1999), fiebre de archivo (Enwezor, 2008), impulso de archivo (Foster, 2004), archivo metáfora (Ernst, 2004), archivo aspiracional (Appadurai, 2003), instante y archivo (Doane, 2002), culturas de archivo (Blasco & Enguita, 2002), archivos anémicos (Spieker, 2008), archivo y testimonio (Agamben, 2006), cuerpo y archivo (Sekula, 1986), furor de archivo (Rolnik, 2010).

El archivo se ha convertido en el punto crítico de muchos textos, proyectos y exposiciones. Punto crítico, porque a pesar de las apariencias no cuenta con un *corpus* interdisciplinar bien definido y la *archivología* o ciencia de archivo de Derrida sigue siendo un proyecto pendiente que carece todavía de su propia historia. Al concepto de archivo se arriba a través fragmentos, islotes a la deriva, de los cuales muestro solamente aquellos con los cuales me he topado, pero hay que suponerle muchas otras lagunas que con toda seguridad han quedado fuera de mi alcance.

No obstante, dos son los referentes principales en estos debates: la conferencia “Mal de archivo. Una impresión freudiana” de Derrida (1994) y el libro *La arqueología del saber* de Michel Foucault (2007). Ambos profundizan la tensión mencionada entre el espacio y el tiempo del archivo, entre su física y su metafísica (Spieker, 2008), entre su arquitectura y su lógica (Guash, 2005). Para Derrida “el sentido de «archivo», su solo sentido, le viene del *arkheion* griego: en primer lugar, una casa, un domicilio, una dirección, la residencia de los magistrados superiores, los *arcontes*, los que mandaban (cursivas y negritas en el original)” (Derrida, 1994). Derrida cuestiona el archivo en su concreción material. De ahí la relevancia que otorga a las “sacudidas geo-tecno-lógicas”, ya que “la estructura técnica del archivo *archivante* determina asimismo la estructura del contenido *archivable* en su surgir mismo y en su relación con el porvenir” (Ibíd.). Los debates, motivados también por el ascenso de internet, mencionan a menudo el *mal de archivo* cuyo trasfondo es siempre la destrucción y el olvido como *pulsión de muerte*. Foucault desplaza el peso hacia la epistemología desde el discurso y la metodología

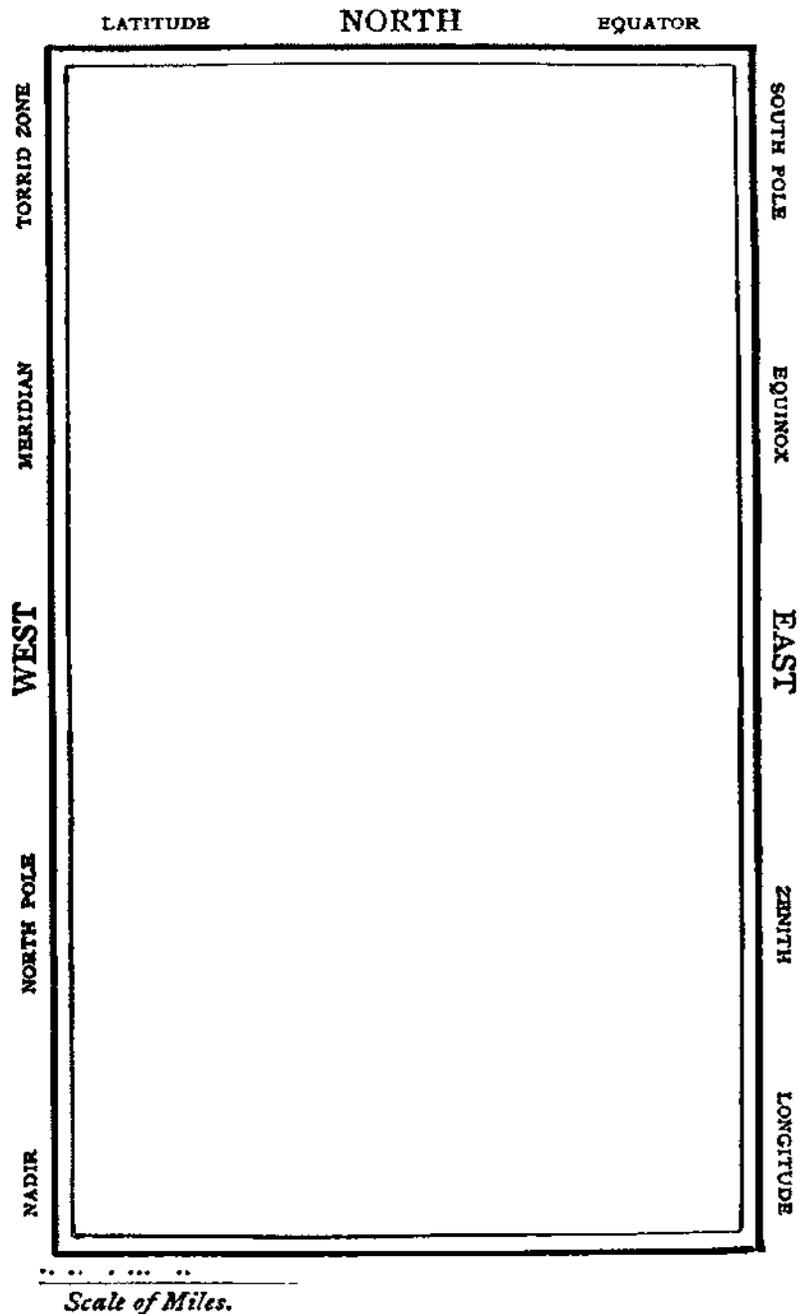
del historiador, acentuando su dimensión inmaterial. “El archivo es en primer lugar la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares” (Foucault, 2007, p. 219), como actos de habla particulares localizados y fechados, que no se despliegan en completo desorden sino que parten de un sistema de funcionamiento que determina su uso y contexto de aparición. Mecanismo a través del cual los signos adquieren su posición y significado temporal. El archivo como *a priori histórico* apunta a las condiciones temporales que determinan la producción de significado de toda práctica discursiva. Por ello no puede ser descrito de forma exhaustiva como pretende la historia, pues el archivo delimita las condiciones a partir de las cuales toda enunciado es posible:

la función enunciativa hace aparecer el enunciado como un objeto específico y paradójico, pero como un objeto, a pesar de todo, entre todos los objetos que los hombres producen, manipulan, combinan, descomponen y recomponen, y eventualmente destruyen (Foucault, 2007, p.177).

Estos dos extremos muestran la dualidad del archivo como institución -técnica, política, económica y jurídica-, y como marco epistemológico temporal que determina las condiciones de toda producción discursiva y establece el régimen de sus significados posibles.

Voy a centrarme en estos dos extremos al interior del arte donde se observa en general que los debates se bifurcan en dos direcciones. De un lado, están los investigadores interesados en proponer un nuevo paradigma capaz de articular cómo la estética de la institución y la función enunciativa afectan a la producción de un conjunto de obras en él inspiradas (Guash, 2011, 2005; Spieker, 2008; Sekula, 1986; Merewether, 2006; Enwezor, 2008; Foster, 2004; Buchloh, 1999). Por otro lado, se encuentran los investigadores dedicados a pensar cómo los archivos del arte afectan a las disciplinas que se dedican a teorizarlo y condicionan los modos de exhibición, circulación y recepción de las obras (Warburg, 2010; Benjamin, 1986; Malreaux, 1967; Crimp, 1993; Rolnik, 2010; Foster, 1996, 2002; Kuspit, 2006; Brea, 2007; entre otros).

Mapa del océano de Henry Holiday que ilustra el poema de Lewis Carroll.



Coincido con Suely Rolnik (2010) cuando afirma de esta segunda dirección que el *favor de archivo* aparece en la fase neoliberal de la modernidad occidental, cuando las actividades que surgen desde la alteridad ya no son reprimidas sino incorporadas, en un contexto

signado por una guerra de fuerzas por la definición de la geopolítica del arte, que a su vez se ubica en el contexto de una guerra más amplia en torno de la definición de una

cartografía cultural de la sociedad globalizada (Rolnik, 2010:5).

Quisiera tomar en serio esta particular trinchera, atendiendo solamente al primer frente: la producción de obra y, más concretamente, la producción de las dos obras indicadas y cómo ellas dan cuenta de esa *guerra de fuerzas*.

Para ello interesa atender a la disolución informática de la frontera entre tecnología y cultura que ahora “colapsa en el mismo plano inmanente” (Lash, 2002, p. x) y difumina los límites del libro, la pintura, el cine o la música, modificando la representación a favor “de objetos culturales que como tecnologías se encuentran en el mismo espacio, no ya del lector, el espectador o la audiencia sino del usuario, el jugador” (Ibíd.). Las coordenadas D-errida y F-oucault sirven para establecer continuidades y discontinuidades entre *Έως Αττα* y *Megafone.net* ubicándolas en las transformaciones de la sociedad de la información. Aquí se sitúan los antagonismos de la teoría interesada por las formas de vida urbanas, que ya no se organizan únicamente en *objetos culturales* que hablan de un antes y un después, de un interior y un exterior, de un espectador y un autor, sino en las tecnologías con las cuales comparten ahora un mismo espacio como las piezas de un rompecabezas. Las relaciones entre D y F están cambiando y los sistemas discursivos se confunden con el lenguaje *soft* del hardware. Este intercambio se asemeja mucho a la función de la restricción en la escritura del grupo Oulipo como condición de posibilidad de un discurso que es a la vez una *máquina* productora de discursos. En esta particular cartografía cultural de la sociedad globalizada “las identidades y las entidades son relacionales” (Massey, 2008, p. 180), pero ese relacionarse se extiende a internet. De manera que este rompecabezas sólo puede ser cartografiado navegando, como hiciera Lewis Carroll con el océano¹, enmarcándolo en un vacío entre las coordenadas D y F, a las cuales se suma la tercera dimensión de la obra. Su estar ahí modifica la relación entre los dos ejes en su preciso aparecer como enunciado. Del jugador que «scribe» la lectura se requiere que sea tan sólo un *testigo modesto* (Haraway, 2004) de la vida cotidiana como lo fuera Perec.

¹ Mapa del océano de Henry Holiday que ilustra el poema de Lewis Carroll (1876) *The Hunting of the Snark* http://en.wikipedia.org/wiki/File:Lewis_Carroll_-_Henry_Holiday_-_Hunting_of_the_Snark_-_Plate_4.jpg Consultado el 12 de febrero del 2013.

3. La metáfora del estilo

Desde finales de la década de los sesenta del siglo xx hasta la actualidad se constata entre artistas, teóricos y comisarios de exposiciones una constante creativa o un «giro» hacia la consideración de la obra de arte «en tanto que archivo» o «como archivo» que es el que mejor encaja con una generación de artistas que comparten un común interés por el arte de la memoria, tanto la memoria individual como la memoria cultural, la memoria histórica... Y en estos casos, el archivo, tanto desde un punto de vista literal como metafórico, se entiende como el lugar legitimador para la historia cultural (Guasch, 2005, p. 157).

Obras de artistas muy diferentes aparecen asociadas a este *giro* que Anna María Guasch (2011) nombra como el *paradigma de archivo*. Éste completaría la historia del arte junto al de la obra única y al de la multiplicidad del objeto artístico, explicando un conjunto de piezas huérfanas que no encajan bien en ninguna de estas dos paternidades propias de la tipología y la terminología de la historia del arte de vanguardia pues

la didáctica y el trazado mnemónico de procesos históricos, el establecimiento de tipologías, cronologías y continuidades temporales... siempre ha parecido entrar en conflicto con la autopercepción de la vanguardia como proveedor de presencias instantáneas, shock, y ruptura perceptual (Buchloh, 1999, p. 118).

A la pluralidad difícilmente conciliable de las poéticas que reúne responde la diversidad del archivo que se define como: álbum, proto-serie, atlas, trauma, tautología, enciclopedia, tiempo, medición, montaje, absurdo, libro, imaginario, basura, fotográfico, anómico, aspiración, etnográfico, arqueológico, escrito, tesoro, índice, infinito, meta-político y futuro (Guasch, 2011). Todos estos tipos se ponen a funcionar asociando cada uno de ellos a conjuntos de obras y artistas diferenciados que no repiten nunca su posición, quedando anclados en un tipo particular pero desanclados del paradigma general. Aunque al inicio se describen: “dos máquinas

o *modus operandi*: la que pone énfasis en el principio regulador del nomos (o de la ley)... y... una manera discontinua y en ocasiones pulsional que actúa según un principio anómico (sin ley)” (Ibíd, p. 15); no está del todo claro cómo afectan a los diferentes archivos y a las obras. A medida que el paradigma avanza traza una corriente formal donde el archivo funciona como metáfora del estilo. Con ello las piezas que recurren al índice, los sistemas modulares, la fotografía objetiva, la colección, la acumulación, la secuencialidad, la repetición o la serie (Guasch, 2005), vuelven a ingresar a las salas del museo en contra del pronóstico de Hal Foster (1996). La metáfora del estilo –que no es exclusiva de Guasch– clausura aquello que quiere explicar: la producción de los artistas interesados en acontecimientos no vinculados con el arte y su historia.

4. *Ars memoriae* y burocracia

El ‘archivo’ se ha convertido en una de las metáforas más populares para todos los tipos de memoria y de capacidad de almacenamiento. Pero no olvidemos, en primer lugar, que el archivo es una institución muy precisa (y por tanto limitada). El archivero sabe que funciona en la *arcana imperii*, en los reinos ocultos del poder. Hay un propósito jurídico bien definido en mantener espacial y temporalmente fuera de la inspección pública documentos que son relevantes en contextos administrativos. todo lo demás es objeto de discurso. El archivo literalmente comenzó por definición administrativa – como *archeion* en la antigua Atenas, una vez que se alfabetizó, relacionado con nuevas formas de mandato (Ernst, 2004, p. 47).

Vistas como ejercicios mnemotécnicos, las obras problematizan sus relaciones con el entorno técnico, jurídico, económico, cultural, político y epistemológico que rodea su producción y aparición. Éstas constituyen enunciados particulares, fechados y localizados, cuyas técnicas de repetición dependen del estado de los medios. A partir de Foucault muchos artistas en los últimos años han explorado el archivo como sistema que regula las formaciones discursivas más allá de la institución.

Esta *fiebre de archivo* (Enwezor, 2008) explica la aparición de tipos diversos. En su materialidad las obras muestran mucha menos heterogeneidad que a nivel enunciativo. Los medios son instrumentos precisos mientras el alcance del *a priori histórico* amplía su espectro discursivo. Las obras están situadas en el límite que conecta los medios y la función enunciativa. Este límite no ha sido siempre el mismo y aunque perdura como institución administrativa,

en el siglo XIX, el papel de los archivos cambió de ser depositarios de títulos legales a ser lugares donde los historiadores esperaban encontrar los sedimentos del tiempo mismo. No de la historia... sino del flujo y el curso del tiempo (Spieker, 2008, p. 6).

Esta transformación es la que corresponde al *archivo anónimo* como el lugar legitimador de la historia cultural. Esta triple coincidencia entre la transformación del archivo, el surgimiento de los *mass media* y la aparición de las vanguardias a finales del siglo XIX y principios del siglo XX signa la producción de estas obras huérfanas.

La función epistémica F se amplía con la aplicación del *principio de procedencia* a finales del XIX (Guash, 2011; Spieker, 2008). Este *principio* reniega de la clasificación temática y permite recrear el contexto en el cual fueron encontrados los registros sin modificarlo con categorías que añadirían una intencionalidad ajena a su origen y actuarían como filtro en la selección. Este presupuesto administrativo es compartido por la ciencia del momento. Todo fenómeno social o biológico, en la medida que surge en un contexto específico, es histórico y susceptible de ser registrado. Como señala Spieker:

los archiveros del siglo XIX... trataron a los registros almacenados en los archivos como una forma de vida, con frecuencia los comparaban a 'totalidades orgánicas' y organismos vivos compuestos por células (Spieker, 2008, p. 20).

Sin embargo, como señala Ernst "este cuerpo no es implícitamente orgánico; más bien es una memoria-máquina sin órganos" (Ernst, 2004, p. 93) que de

manera mecánica acumula registros sin parar desde el anonimato. La modernidad queda signada por el deseo contradictorio de archivar el presente (Doane, 2002). Esta aspiración totalizadora garantiza una fuente objetiva para el historiador bajo la premisa positivista de que puede registrarse continuamente el acontecer sin filtrar su carácter accidental y contingente.

A ello se suman las transformaciones de los medios masivos de información o en las administraciones públicas y privadas a finales del siglo XIX. James Beniger (1986) muestra cómo la codificación institucional de los media en las burocracias modernas responde a las crisis de control originadas por la industrialización durante el siglo XIX en los tres niveles de la economía: la producción, la distribución y el consumo. La *Revolución del control* de Beniger supone un salto exponencial en la capacidad para producir y explotar la información. El resultado de esta revolución burocrática es la sobreproducción del *archivo anónimo* que dará lugar a sus dos *modus operandi*. Por una parte, el principio nomológico de acumulación secuencial y mandato impone un orden lineal a las relaciones entre formas de conocimiento F y formas de registro D. Por otra, el aumento exponencial de los registros dificulta su ordenación e instaura un principio de acumulación discontinua y azarosa, principio anómico, sin orden, secuencia o mandato, que polariza las relaciones entre F y D, como cuando intentamos ordenar todas las carpetas que hemos ido acumulando día a día en el PC. Los dos *modus operandi* condicionan la doble cara del *archivo anónimo* al inaugurar nuevas tensiones entre su función epistémica como forma de conocimiento histórico F, y su función política, jurídica, económica como institución material que depende del uso de los *mass media* para garantizar el orden social D.

Coincido con la hipótesis de Alan Sekula (1986) y Sven Spicker (2008) sobre el diálogo que establecen las vanguardias con las tensiones del *archivo anónimo* en las sociedades industrializadas. Sekula lo aborda desde el *nomos* como instrumento de control social a través de los archivos policiales del siglo XIX y su influencia en la fotografía artística. Spicker parte de la hipótesis de Sekula pero profundiza en la anomia:

En lugar de asumir la confianza del siglo XIX en el registro del tiempo, los miembros de las vanguardias del siglo XX criticaron y finalmente desmantelaron esa confianza (Spieker, 2008, pp. 6-7).

Las obras serían resultado de las estrategias poéticas de reapropiación (*nomos*) o inversión (anomia) de la codificación institucional de los media que comienza a finales del siglo XIX con el *principio de procedencia* y la *revolución del control* (Beniger, 1986). Más tarde, la crítica posestructuralista vendría a reforzar esa sospecha temprana de que el presupuesto positivista está intervenido por intereses económicos, culturales y políticos que cuestionan su autoridad como fuente de recursos históricos objetivos para las ciencias sociales. Esta sospecha no afecta sólo al estatuto de las obras como ejercicios mnemotécnicos, también cuestiona indirectamente el papel del artista.

El artista puede aparecer identificado con el etnógrafo (Foster, 2001), con el historiador (Godfrey, 2007; Van Alphen, 2009; Hernández-Navarro, 2010), el archivista (Foster, 2004; Enwezor, 2008) o el arqueólogo (Schofield, 2006). En el interludio que une la materialidad sensible del archivo y sus registros con la producción inmaterial de sentido el artista funge como *testigo modesto* (Haraway, 2004) de los sistemas que rigen la aparición de enunciados concretos. Modesto, porque su testimonio no comparte la legitimidad del científico social y se ejerce, en primer lugar, desde el medio. En este sentido, el artista es un testigo muy benjaminiano, profundamente materialista. Por ello, quisiera volver a considerarlo como productor para el cual:

El carácter de modelo de la producción es determinante; es capaz de guiar a otros productores hacia la producción y de poner a su disposición un aparato mejorado. Y mejor es este aparato mientras mayor es su capacidad de trasladar consumidores hacia la producción, de convertir a los lectores o espectadores en colaboradores (Benjamin, 2013, pp. 15-16).

Se trata de analizar no cómo la obra relata la historia de otro modo (van Alphen, 2009) o se enlaza con diferentes

formas de memoria (Gibbons, 2007; Saltzman, 2006), sino cómo ensaya las condiciones de posibilidad de su existencia desde *innovaciones técnicas* (Benjamin, 2013) que dan lugar a *máquinas inspiradoras de historias* capaces de incorporar diferentes maneras de vivir sumando *testigos modestos*. Las *innovaciones técnicas* de los *modelos de producción* dan lugar ahora a *modos de información* oral, escrita y electrónica (Poster, 1990). En este siglo la metáfora positivista del organismo vivo reaparece en los virus informáticos (Ibíd.). Los intercambios sociales y los intercambios automatizados del *archivo anónimo* pasan a convivir sobre el mismo *plano immanente* donde las formas de vida se convierten en información y toman la forma de las redes (Lash, 2002). Los archivos monumentales de la ciudad no desaparecen pero se sumergen en internet. Aunque el recuerdo sigue siendo un ejercicio externo al *archivo anónimo*, donde “los datos no son archivados por razones históricas o culturales sino para la memoria organizacional (como la del Estado, los negocios o los media)” (Ernst, 2004, p. 50), en la esfera digital se confunde con la memoria que convierte los *modelos de producción* literalmente en tiempo, *data* (Ibíd.). Al contrario, el arte clásico de la memoria ofrecía un conjunto de técnicas espaciales para almacenar información discreta. En las *memorias de archivo* (Brea, 2007) el carácter narrativo de los registros provenía siempre del exterior, de su interpretación por parte de un especialista autorizado. Esa distancia temporal y espacial se debilita en las *memorias de red* (Ibíd.) y los *modelos de producción* se confunden con los *modos de información*. De las tensiones generadas en los dos *modus operandi* por estas dos formas de memoria dan cuenta, respectivamente, *Voz Alta* y *Megafone.net*.

5. Silencios, ausencias y lugares vacíos

Hoy, 02/10/2013, DF, 15:37, cinco años después de *Voz Alta*, 45 años después de la masacre, utilizando Firefox 24.0, Google.com.mx arroja los siguientes resultados “México Tlatelolco 1968”:

- Web: “Aproximadamente 254,000 resultados (0.51 segundos)”.
- Imágenes: no ofrece número aproximado. contabilizó sin

dar a la opción “Más resultados” aproximadamente 438 imágenes, teniendo en cuenta que cada fila contiene entre seis imágenes, aunque en algunos casos son sólo cinco y sumarían 365 imágenes en total.

- Videos: “Aproximadamente 173,000 resultados (0.19 segundos)”.
- Noticias: “Aproximadamente 1,460 resultados (0.18 segundos)”.
- Libros: “Aproximadamente 35,200 resultados (0.40 segundos)”.
- Blogs: “Aproximadamente 155,000 resultados (0.47 segundos)”.
- Foros de debate: “Aproximadamente 2,820 resultados (0.50 segundos)”.
- Aplicaciones: “1 resultado (0.37 segundos)”, “CIUDAD DE MÉXICO METRO HD – Android Apps on Google Play”.
- Patentes: “Aproximadamente 0 resultados (0.29 segundos)”.

Resulta difícil orientarse en estas cifras acumuladas aleatoriamente con el transcurrir de la web, como ocurre cuando las fotografías familiares que no han sido integradas en un ningún álbum salen a flote y lo sumen a uno en la búsqueda de asociaciones que permitan reconocer la identidad de los retratados.

En esta forma prosaica, la fotografía deviene el análogo soberano de la identidad, la memoria y la historia... Desde los álbumes familiares hasta los archivos policiales y los archivos digitales en Google, Yahoo, Facebook, MySpace, YouTube, teléfonos móviles, cámaras digitales, discos duros y programas de intercambio de archivos un vasto imperio de imágenes sin fronteras se ha acumulado (Enwezor, 2008, p. 3).

Tampoco es fácil orientarse por el camino de baldosas amarillas que nos guiaría a lo largo de la historia institucional como si fuéramos la Dorothy Gale del *Mago de Oz* (1939). Como señala Enwezor

más allá de la instantánea está otro imperio -un imperio, específicamente conectado a un orden más regulativo, burocrático, institucional, que vigila y ejerce el control sobre los cuerpos y las identidades (Ibíd.).

Hoy el registro oficial sigue ocultándose a la mirada pública. De los dos informes realizados por la Fiscalía Especializada en Movimientos Sociales y Políticos del Pasado (FEMSP) creada en 2001, el preliminar, *Que no vuelva a suceder* (2006) y el definitivo, *Informe histórico a la sociedad mexicana 2006*, ninguno “pudo acreditar... el número real de muertos en la matanza de la Plaza de las Tres Culturas, a pesar de cinco años de investigación”² acaecida en 1968, ninguno tuvo consecuencias para los responsables políticos³.

Con la conmemoración en 2008 se hizo patente “un fantasma que deambula por México” (Medina, 2010) a lo largo y ancho de estos dos *modus operandi* en cuya fractura están situada *Voz Alta*:

Somos libros, cada uno está escribiendo sobre sí mismo.
Tlatelolco. Continuaremos escribiendo sobre eso: tú,
Hirondelle, tú, Federica y Ruperto y Carlos y Luis y Mario
y Cronos. Es una historia que nunca terminará porque otros
continuarán escribiéndola (Revueltas citado por Medina,
2010, p. 35).

Testigos y testimonios aparecen en la abundante literatura *post mortem* que inaugura la matanza: *La noche de Tlatelolco*. *Testimonios de historia oral* de Elena Poniatowska, *Los días y los años* de Luis González de Alba, *Días de guardar* de Carlos Monsiváis, *Crónica de la intervención* de Juan García Ponce, *¿Por qué no lo dijiste todo?* y *Los diques del tiempo (diario desde la cárcel)* de Salvador Castañeda, *Sobreviviremos al hielo* de Manuel Anzaldo y Daniel Zaragoza, *Pretextu o el cronista enmascarado* de Federico Campbell, *Muertes de aurora* de Gerardo de la Torre, *Campo militar número uno* de Horacio Espinosa, *68. Tiempo de hablar* de Sócrates A. Campos y Julio Sánchez Mendoza... hasta un libelo que destaca un testimonio sin autor, apodo de un supuesto militante del movimiento estudiantil llamado ¡El Mondrigo! Bitácora del Comité Nacional de Huelga⁴. De hecho, hasta que se publica en 1998 la obra de Sergio Aguayo Quezada, *1968. Los archivos de la violencia*,

lo que no teníamos era una investigación que recuperara el punto de vista de los distintos aparatos policíacos y lo pusiera en perspectiva, en función de una investigación de archivo

² <http://aristeguinoticias.com/0110/mexico/los-muertos-de-tlatelolco-cuantos-fueron/>
Consultado el 12 de febrero de 2013.

³ Para una revisión exhaustiva de la literatura gris accesible ver: <http://www2.gwu.edu/~nsarchiv/mexico/index.html>
Consultado el 12 de febrero de 2013.

⁴ <http://www.animalpolitico.com/2011/10/el-mondrigo-cinco-anecdotas-falsas-sobre-el-movimiento-del-68/#axzz2hr9xVkhO>
Consultado el 12 de febrero de 2013.

más amplia que cotejara este tipo de información con otros acervos (del Castillo, 2006, p. 70).

Voz Alta forma parte de estas políticas del recuerdo “que se enfrentaron a las tecnologías de la desmemoria que, diariamente, sumergen la conflictividad de lo social en la masa festiva de lo publicitario y de lo mediático” (Richard, 2000, p. 10). Aparece como espacio dispuesto para ser ocupado por *un* sujeto concreto, ausente de la coordenada r.

La constitución del archivo presupone un sujeto entre paréntesis, el cual quedó reducido a una simple función o un lugar vacío; se funda la desaparición del sujeto en el murmullo anónimo de los enunciados. En el testimonio, al contrario, el lugar vacío del sujeto es la cuestión decisiva (Agamben, 2006, p. 39).

Ese *lugar vacío* es también la cuestión decisiva que la obra plantea como ejercicio mnemotécnico interviniendo los *modos de información* que atraviesan la tragedia.

Un ejemplo de la despersonalización de los enunciados r en el *archivo anónimo* son los primeros archivos policiales que como muestra Sekula forman parte de un cuerpo burocrático más extenso donde el testimonio es sustituido por la codificación institucional de los media.

Esta batalla entre la presupuesta univocalidad denotativa de la imagen legal y la multiplicidad y supuesta duplicidad de la voz del criminal se pone en juego durante el resto del siglo XIX. En el curso de esta batalla un nuevo objeto se define, el cuerpo-criminal y, como consecuencia, un más extenso ‘cuerpo social’ es inventado. Nos enfrentamos, pues, a un doble sistema: un sistema de representación capaz de funcionar tanto honoríficamente y cuanto de forma represiva (Sekula, 1986, p. 7).

Comienzo desdoblado el sistema con un recuento urbano de las movilizaciones estudiantiles que se extienden desde los centros universitarios y preparatorios hasta el centro de la ciudad, pasando por el Museo Nacional de Antropología, Reforma, la Ciudadela y casco de Santo Tomás hasta llegar al Zócalo y a Tlatelolco, que puede recorrerse en la

cronología publicada por el Centro Cultural Universitario Tlatelolco (CCUT)⁵. Continúo con un recuento de las instalaciones construidas para las Olimpiadas, inauguradas el 12 de octubre en la capital: Palacio de los Deportes, Pista Olímpica de Remo y Canotaje, Velódromo Olímpico, Sala de Armas, Alberca Olímpica, Polígono Olímpico de Tiro, Gimnasio Olímpico, Villa Olímpica Libertador Miguel Hidalgo, Villa Olímpica Narciso Mendoza. Acondicionadas: Estadio Olímpico Universitario, Campo Marte, Estadio Azteca, Auditorio Nacional⁶. Se organiza también la primera Olimpiada Cultural, cuyos restos perduran en forma de Ruta de la Amistad con un total de 19 esculturas públicas de artistas de los cinco continentes⁷ y que sirvió de escenario a un video musical protagonizado por Rachel Welch⁸. Cierro: cuatro niveles de la Plaza de las Tres Culturas: 1. Zona arqueológica⁹. 2. 1527 Iglesia franciscana, 1536 Colegio de la Santa Cruz. 3. Segunda mitad del siglo xx, Secretaría de Relaciones Exteriores, Plaza de las Tres Culturas y complejo habitacional Nonoalco-Tlatelolco del arquitecto Mario Pani, inaugurado en 1964 (López Levi, 2012, pp. 12,13). 4. 1993 Monumento en forma de lápida a los civiles caídos el 2 de octubre cuyos nombres concluyen en interrogación. Abro: megáfono instalado en esa plaza frente al Edificio Chihuahua, a espaldas de la antigua Secretaría de Relaciones Exteriores, ahora CCUT de la UNAM, a un costado de la Iglesia, frente a las ruinas, ubicado en la explanada bajo la mira de los francotiradores a la espera la noche del 2 de octubre. Haces de luz proyectadas desde el techo del CCUT a golpes de voz recorren el ciclo de la ciudad con un radio de alcance de 15 km. De todos estos espacios han desaparecido los muertos de entonces y los vivos que hablaron esos días cuya presencia atestiguan los registros sonoros de la obra.

El listado muestra cómo ese sistema de representación bifronte construye el *cuerpo social* del México moderno de la segunda mitad del siglo xx: “En otras palabras, una lógica hobbesiana encubierta enlaza el terreno de la National Gallery con el Edicto policial” (Sekula, 1986, p. 7). Este sistema de representación bifronte no sólo delimita la tipología social de los retratados por la cámara y la literatura gris D, establece también los espacios públicos D

⁵ http://www.tlatelolco.mam.mx/docs/cronologia_memorial.pdf

Consultado el 12 de febrero de 2013.

⁶ http://alejandria.ccm.itesm.mx/biblioteca/digital/bascsdatos/mexico68/vol2/librosup/capitulo_9.pdf

Consultado el 12 de febrero de 2013.

⁷ <http://www.mexico68.org/es/esculturas/historia.html>

Consultado el 12 de febrero de 2013.

⁸ <http://www.youtube.com/watch?v=fWvgv9rzObs>

⁹ http://www.tlatelolco.inah.gob.mx/images/stories/folleto_zatlatelolco.pdf y <http://www.tlatelolco.inah.gob.mx/inicio.html>

Consultado el 12 de febrero de 2013.

asignados a la desviación y la normalidad, al movimiento estudiantil y a las Olimpiadas, cuyo

programa de marca incorporó... una plataforma humanista que pretendía imponerse por encima de las fuertes divergencias políticas e ideológicas de la Guerra Fría, rescatando el concepto originario de ‘tregua olímpica’ (Ragasol & Terrazas, 2008).

Hace ya unos años un texto clave vino a dar cuenta de esta capacidad narrativa del espacio, mostrando que la ciudad-ícono podía ser leída como texto (Duncan, 1990). Los ítems a los que me acabo de referir cumplen este papel, aproximando el *a priori histórico* a la coordenada D mediante la incorporación del espacio bidimensional o tridimensional de las heterotopías, “un lugar real en el que se yuxtaponen diferentes espacios incompatibles” (Foucault, 2009, pp. 28-29). A Perea, en cambio, le habrían bastado los nombres: ciudad-toponimia / D.F.-Tlatelolco:

Si atendemos a la forma de denominar el espacio tenemos a las secciones: La Independencia, La Reforma y La República, que nos remiten a la construcción de una nación; fortalecido por los nombres de los edificios; en algunos casos aludiendo a estados como las torres Coahuila, Veracruz, Zacatecas, Chihuahua, en otros a personajes históricos como Miguel Hidalgo, Presidente Juárez, Ignacio Allende, Niños Héroes o Ignacio Zaragoza; otros a nombres náhuatl como Xicotencatl, Chanizal; otros a fechas clave como el 5 de febrero o el 20 de noviembre (López Leví, 2012, p. 17).

Un nombre más: el Batallón Olimpia que participó en la masacre¹⁰ rodeada por los vecinos del complejo habitacional.

Voz Alta reniega de estas geografías que no dependen de la imaginación al prescindir de la *lógica hobbesiana* del monumento. Al finalizar, la obra desaparece como los muertos de la escena del crimen y va a quedar reducida a enunciados sonoros F sin los cuales la mera presencia del megáfono y las luces utilizadas el carece de sentido. La *innovación técnica* parte de otras arquitecturas que informan la *tregua olímpica* y la *guerra sucia*:

¹⁰ http://www2.gwu.edu/~nsarcniv/NSAEBB/NSAEBB201/Document15_exuact_prosecutor.pdf
Consultado el 12 de febrero de 2013.

...una oficina de radio al servicio de 11 radiodifusoras de 9 países... El tiempo de uso de los estudios fue de 1328.5 horas, de las cuales 784 fueron de transmisión efectiva... Todas las instalaciones dispusieron de centro o subcentro de prensa... Los centros de prensa... fueron manejados por Olivetti Mexicana... Los subcentros de duplicación... por Comercial Danesa y... Xerox... Los laboratorios fotográficos... por Kodak Mexicana... Los servicios telefónicos... líneas para teletipos... líneas de télex enlazadas a la red telegráfica internacional; líneas para radiofotos y telefotos; líneas de 3 kc para control de programas de radio y televisión... líneas de 5 kc para la transmisión de alta calidad de la voz y el sonido ambiente... fueron hechas por la sop y Teléfonos de México¹¹.

La masacre se realiza al interior del milagro mexicano escenificado en las Olimpiadas con “la mayor y más efectiva campaña gráfica y de publicidad que se haya hecho en el país; y sin duda uno de los primeros hitos de estrategia comunicativa integral en el mundo” (Ragasol & Terrazas, 2008). Hacia el exterior México proyectaba una imagen de prosperidad y estabilidad que contrastaba en la prensa nacional con los reportajes previos y posteriores a la masacre acaecida a penas diez días antes. Desde julio hasta octubre, “las autoridades tejieron de manera vertiginosa la teoría de la conjura como la plataforma oficial desde la cual iba a leerse e interpretarse el movimiento, esto es, como parte de un complot internacional de carácter comunista y financiado desde el extranjero para boicotear los juegos olímpicos” (del Castillo, 2008, p. 71). La documentación gráfica y cinematográfica de esos años es abundante (Gómez Unamuno, 2008)¹². Sin embargo, un documento en especial merece ser recuperado: el pliego petitorio que elaboran los estudiantes, donde:

...Reiteramos que nuestro Movimiento es independiente de la celebración de los XIX Juegos Olímpicos y de las fiestas cívicas conmemorativas de nuestra Independencia, y que no es en absoluto intención de este Consejo obstruir su desarrollo en lo más mínimo. Reafirmamos, además, que toda negociación tendiente a resolver este conflicto debe ser pública...¹³.

¹¹ http://dejandria.cem.itesm.mx/biblioteca/digital/basesdatos/mexico68/vol2/librosup/capitulo_9.pdf Consultado el 12 de febrero de 2013.

¹² En la exposición del colectivo mexicano Nerivela (2013), titulada *Los rituales del caos. Diálogos con el espacio público*, se incluye una intensiva exploración de las publicaciones generadas en torno a la masacre y las Olimpiadas del 68, como ruinas que emergen de las “librerías de viejo” de la ciudad de México, en la obra de Eusebio Bañuelos.

¹³ http://www.inehrm.gob.mx/pdf/documento_68_1.pdf Consultado el 12 de febrero de 2013.

El 22 de agosto el Secretario de Gobernación Luis Echeverría ofrece un diálogo a representantes estudiantiles que aceptan la propuesta a condición de que se realice en presencia de los medios¹⁴. La negociación nunca tuvo lugar a pesar de que “...para 1968 se concluyó en forma puntual la red Nacional de Telecomunicaciones. La mayor parte de la infraestructura técnica para la eventual transmisión al resto del orbe de la Olimpiada fue proveída por el Estado” (Bizberg & Meyer, 2005, p. 406).

El retorno a la condición vital del enunciado F es lo que distingue *Voz Alta*. Los dos *modus operandi* del *archivo anónimo*, el histórico y el mnemónico, no sólo anteceden la obra, no sólo enmarcan la obra más allá de sí, sino dentro de ella, desde ella, a partir de ella como espacio abierto a un relato polifónico sin censura, cuyos silencios se cubren con voces del pasado. El artista desea mostrar:

...la diversidad de las voces de México que no hay una única voz sino que somos 100 millones de Méxicos... hay un poema de Javier Icaza que se llama *Magnavox*, de los estridentistas mexicanos en el que esta pieza está inspirada y... precisamente lo que queremos es no encontrar una única voz sino una pluralidad¹⁵.

No se dedica a “abastecer un aparato de producción ...incluso cuando los materiales con que se le abastece parecen ser de naturaleza revolucionaria” (Benjamin, 2013, pp.10-11). Interfiere en el *archivo anónimo* desde el *modo de información* que plantea entre la *memoria de archivo* (*nomos*) y la *memoria red* (Brea, 2007) (*anomia*). Uno de los artistas electrónicos más destacados de México, recurre al pasado mediático del movimiento estudiantil en lugar de utilizar las telecomunicaciones construidas a raíz de las Olimpiadas, ya privatizadas. Un megáfono conectado al dial 96.1 FM de Radio UNAM, que emite solamente en la ciudad iluminada por los reflectores de vigilancia. Esto reduce intencionalmente la escala de la obra y retoma los medios para dar voz a las diferentes formas de vida urbanas. El montaje polifónico en directo comprende más de mil registros de audio, de los cuales transcribo ahora una milimétrica muestra silenciosa desde la pobreza de la mecanografía:

¹⁴ http://www.tlatelolco.unam.mx/docs/cronologia_memorial.pdf
Consultado el 12 de febrero de 2013.

¹⁵ Extraída de los registros sonoros de la obra facilitados por el artista con motivo de esta investigación.

Testimonios de diversos participantes:

- Soy ama de casa y como mexicana muy orgullosa de ser mexicana estoy muy preocupada por la situación actual de nuestro país, por el futuro que les pude esperar a mis hijos. En la actualidad ya no creo en la justicia del hombre.
- Yo qué puedo decir de la Plaza de las Tres Culturas, tengo 16 años y yo no sabía nada del 68 hasta que me contaron.
- Yo tengo muchos juguetes, un pato que le sale el agua, una rana que le sale el agua, y ya ¡y el osito!
- Buenas noches o buena luna, orgullosamente Secundaria 64, próxima pumita, solamente, yo pienso, no tomo el 2 de octubre como algo tan triste porque yo pienso que lo que a ellos les hubiera gustado es que nosotros nos quedáramos con sus idealismos de no dejarnos.
- Buenas noches, yo nací en 1976, ocho años después de la masacre aquí en esta plaza. En 1980, mis papás originarios de la República del Salvador tuvieron que huir de la guerra en nuestro país, yo soy naturalizado mexicano, egresado de la UNAM.
- Buenas tardes, miren yo soy hija de sobrevivientes del 68.
- Me da mucho estar en esta parte de Tlatelolco ya que es un espacio de mucha historia, también espero que sea un espacio de paz, de vida.
- Pues en el momento en el que estamos viviendo hay violencia por doquier o al menos eso es lo que nos expresan los medios.
- Llevo viviendo en Tlatelolco más de 40 años y cuando sucedió todo lo de Tlatelolco yo tenía escasos 5 años, recuerdo el ruido de las balas, recuerdo también cómo la gente lloraba y pasaban las ambulancias o patrullas y también recuerdo que mi mamá lloraba mucho.
- Tengo 45 años, primero que nada gracias por estos mecanismos de expresión alternos que nos dan la posibilidad de llegar más allá de donde nos habíamos imaginado.

Ese lugar vacío frente al megáfono se convierte espontáneamente en un lugar repleto de *testigos modestos* en primera persona que cuestionan el anonimato de la codificación institucional de los media. La obra *D* no informa los enunciados *F*, abre la posibilidad, sólo la posibilidad, de invertir el abismo arcóntico que excluye la alteridad por omisión y reclama sus mecanismos de legitimación.

El directo se mezcla con las grabaciones comisionadas por Radio UNAM, y en esos instantes deja de ser un aparato de comunicación (Brecht, 1986). Ese *lugar vacío* se abre entonces al *yo* de testigos autorizados que han ingresado a la esfera de privilegio de la historia nacional, bien desde la literatura *post mortem* – como Carlos Monsiváis – bien desde la literatura gris – como Gustavo Díaz-Ordaz. Construir un espacio que da cabida al *yo soy*, al *me llamo* que antecede la mayoría de las participaciones, hace reaparecer la *domus* multiplicada en comunidades sostenidas en tensión, en la pluralidad irreconciliable de enunciados donde el discurso de la nación se desmembra en voces espontáneas que determinan la secuencia del montaje sonoro que recibe el oyente y las intermitencias de un cuerpo común de luz sobre la megalópolis. Ejercicio inteligente que aprovecha un acontecimiento orquestado desde las instituciones públicas para mostrar la violencia de su acontecer utópico, *revolucionario*. Con ello no sólo retoma los nuevos *modos de información* del 68. Al privilegiar la voz sobre la figuración, reniega de la tradición del muralismo mexicano, soporte visual de los gobiernos postrevolucionarios. Ejercicio coral de luz iconoclasta. Su referente directo, lo ha declarado ya, está en el poema-acción estridentista *Magnavox* de Xavier Icaza (1926):

En México sigue la vida rutinaria. La última revuelta se ha olvidado. Hay que hacer el balance de la Revolución. México se recupera. Paga sus deudas. Continúa inalterable el panorama gris¹⁶.

¹⁶ <http://www.lozano-hemmer.com/showimage.php?img=mexico%20-%202008&proj=Voz%20Alta&id=36>

Consultado el 12 de febrero de 2013.

¹⁷ <http://www.alzado.net/intro.html> y http://www.lozano-hemmer.com/vectorial_elevation.php
Consultado el 12 de febrero de 2013.

*Alzado Vectorial*¹⁷ por inmersión, reverso de archivo proyectado sobre y desde la Plaza de las Tres Culturas, CP 06995.

El *plano* de la capital situada a 2,421 msnm se sumerge en Google. La anomia de las memorias locales y la *pulsión de muerte* de las historias nacionales ocupan el mismo espacio. La búsqueda anterior muestra la indiferencia mecánica de la cibernética a los dos *modus operandi* del *archivo anónimo* del que han sido extraídas las fuentes, y su capacidad para hacer coincidir el CP con las direcciones IP. Las dos obras actúan al límite de esta inmersión rechazando su acontecer utópico como medios *interactivos*. *Voz Alta* retoma

los media del pasado en el siglo XXI y con ello cuestiona tanto la identidad homogénea de las grandes audiencias, cuanto la supuesta capacidad del usuario de intervenir en la vida local a través de los flujos globales de información en red. De la pieza están ausentes las empresas que regulan el acceso previo pago. *Megafone.net* regresa al plano interviniendo esas nuevas economías cuyo mercado colapsa a finales de 2001, marcando el florecimiento de la llamada web2.0 o web social. Solo las empresas que han diseñado sus servicios *on line* de manera *interactiva*, facilitando al usuario compartir sus propios contenidos como Google, han salido favorecidas. En 2005 se publican dos artículos fundacionales del optimismo político y económico que inaugura la reinención de los servicios web tras la crisis: “We are the Web” de Kenin Kelly (agosto 2005)¹⁸ y “What is Web 2.0? Design Patterns for Business Models for the Next Generation of Software” de Tim O’Reilly (septiembre 2005)¹⁹. Este optimismo permea el discurso sobre la globalización que abraza la diversidad en lugar de silenciarla y reprimirla. Este es el escenario en el que *Megafone.net* comienza en 2003 y continúa en 2013.

En una época que niega la existencia misma de la sociedad, insistir en el escándalo de la cada vez más grotesca conectividad del mundo, el despiadado trabajo rutinario que se oculta bajo la ingeniosa y superficial liquidez de los mercados, tiene mucho que ver con ponerse en el lugar del nadador oceánico... Insistir en lo social no es más que practicar intencionalmente la inmersión (Sekula, 2002, pp. 131-132).

Inmersión que realiza la obra lanzando al océano “un dispositivo comunitario de publicación móvil en la web” que amplifica “la voz de personas y grupos a menudo ignorados o desfigurados por los medios de comunicación predominantes”²⁰. No se limita a incorporar la presencia de formas de alteridad subalternas. Propone una reflexión acerca de cómo esa incorporación opera a través de un filtro económico y político.

Todo el hardware y el software, incluida la programación, los teléfonos celulares, el tiempo de conexión a la red, el costo del dominio y el hospedaje, es facilitado por el proyecto en respuesta la llamada brecha digital:

¹⁸ <http://www.wired.com/wired/archive/13.08/tech.html>

Consultado el 12 de febrero de 2013.

¹⁹ <http://oreilly.com/web2/archive/what-is-web-20.html> Consultado el 12 de febrero de 2013.

²⁰ <http://www.megafone.net/INFO/index.php/?espanol-info/>

Consultado el 12 de febrero de 2013.

En este proceso, el rol de Antoni Abad ha estado mucho más próximo al del emprendedor o negociador que al del artista visual. Negociar con estas compañías ha sido constantemente una tarea difícil, no sólo por sus expectativas lógicas de conseguir algo a cambio... sino sobre todo por su falta de interés e, incluso, rechazo de verse envueltos en iniciativas que a menudo trabajan con gente de 'dudosa calidad'. Una importante parte del trabajo de investigación que hacemos en Megafone.net a menudo se centra en cómo ser más independientes de esos patrocinadores (Tisselli, 2010, p. 12).

Esta brecha aparece ya en el informe *El eslabón perdido* de la Comisión Maitland²¹ de 1984, el cual señala el profundo desequilibrio existente en cuanto al acceso telefónico entre países industrializados y países en desarrollo. Visto desde la nueva economía de servicios web, el software megafone ni se ofrece previo pago, ni se distribuye de manera abierta y gratuita. No es un concepto comercializable en el mercado de las nuevas tecnologías "*free as in free speech, not free as in free beer*" de Richard Stallman²². No ofrece un servicio con objetivos predefinidos y garantías sociales como *Rhizomatica.org*²³ donde otra metáfora extraída de la biología, el rizoma de Deleuze y Guattari, queda integrada en un teléfono celular y una misión: incrementar el acceso a las telecomunicaciones móviles. Participantes en la construcción de la primera red de telefonía móvil comunitaria de México, en Talea de Castro, Oaxaca, ven ahora cómo su modelo lo está replicando Movistar²⁴. Pero tampoco cotiza en bolsa como Google, Facebook, Amazon o Nokia y Telefónica, dos de sus patrocinadores. Resulta ser uno de los casos de estudio de Rising Voices²⁵ y premio Ars Electronica 2006 en la categoría Digital Communities.

El proyecto mantiene la clausura de la obra fuera y dentro del cubo blanco (O'Doherty, 2011), lo que le permite quedar ubicado entre los dos extremos del mercado, mostrando sus contradicciones al utilizar los lugares de enunciación propios del arte contemporáneo. En tanto circula como exposición y proceso por museos y centros de arte, al tiempo que sostiene una resistencia crítica *en línea*, pone en suspenso los *modelos de producción* artística:

²¹ http://www.itu.int/osg/spu/sfo/missinglink/El_Eslabon_Perdido-A4-S.pdf

Consultado el 12 de febrero de 2013.

²² <http://www.gnu.org/philosophy/freesw.en.html>

Consultado el 12 de febrero de 2013.

²³ <http://rhizomatica.org/>

Consultado el 12 de febrero de 2013.

²⁴ <http://www.cnnexpansion.com/emprendedores/2013/02/27/movistar-busca-socios-para-red-rural,http://rhizomatica.org/2013/03/12/a-victory/>

Consultado el 12 de febrero de 2013.

²⁵ <http://rising.globalvoicesonline.org/>

Consultado el 12 de febrero de 2013.

considerar esta serie dentro de la esfera del «arte» sólo tendría sentido si aceptamos entender la práctica artística... como una actividad de generación de «comunidades de expresión» (Martín Prada, 2012, p. 145).

Hablar de arte en este caso sólo es posible si lo entendemos como un *modo de información* que concreta

...uno de los sueños programáticos de las vanguardias que más ha quedado en suspenso, ...el de desarrollar... esferas públicas autónomas, dispositivos de interacción social capaces de inducir entre los ciudadanos modos de comunicación directa, no mediada por el interés de las industrias o los aparatos de Estado (Brea, 2009, pp. 37-38).

Este sueño se retoma en el *net art*. Primero, en juegos de identidad oculta tras un *nickname* a través de los *chats* en la primera etapa de la web. Segundo, con el auge de la web social se inicia una reflexión sobre la presencia de identidades fuertemente arraigadas en el *cyb*, evidenciando las contradicciones sociales al interior de las nuevas prácticas de auto-representación, con obras

...que se orientan hacia un nuevo «realismo» de las ausencias, sobre todo mediante una eficaz indagación en el trasfondo de las formas de producción de imaginario *amateur* (Martín Prada, 2012, p. 152).

Hacia este nuevo «realismo» nos dirigimos.

La *imporación técnica* de la obra *D* convierte los códigos de programación y la dirección *IP* en un espacio de enunciación colectiva *E*. *Abad* no es quien programa²⁶ sino quien delimita el lugar que vendrá a ocupar esa enunciación colectiva. Aquí el testimonio adquiere una nueva materialidad no humana que antecede su *lugar*. El software posee la misma fuerza performativa de los actos de habla (Austin, 1962). El enunciado actúa a partir de un contexto extra-lingüístico, como ocurre con las sentencias de un juez. Para Foucault ese contexto forma parte esencial del sistema que rige el funcionamiento de los enunciados y sus investigaciones acerca de la sexualidad, la prisión y la psiquiatría son ejemplos de

²⁶ Programadores: Matteo Sisti (desde 2011), Eugenio Tiselli (2003-2010) Lluís Gómez (mobile code, 2008-2010).

ello. Pero el problema se plantea ahora de otro modo, no desde el enunciado sino desde el medio. Todo lenguaje de programación es ejecutable, es decir, capaz de realizar acciones cumpliendo las instrucciones del algoritmo. Estas acciones exceden el contexto lingüístico del lenguaje máquina con el que se comunican al establecer simultáneamente un puente de comunicación con las formas de vida que se expresan en sus diferentes aplicaciones políticas, económicas, científicas, culturales... (Manovich, 2008).

Esta «performatividad codificada» tiene consecuencias políticas e inmediatas en los espacios reales y virtuales (entre otros, en internet), en los cuales nos movemos y vivimos cada vez más: eso significa, en última instancia, que esta performatividad codificada moviliza o inmoviliza a sus usuarios (Arns, 2005, p. 7).

De este modo el código D opera como una ley (Lessig, 1999) que permite al *testigo modesto* ocupar de nuevo ese *lugar vacío* del sujeto F.

Pero en este caso no hay un *corpus* de registros que podamos interpelar como parte de la obra y de la construcción arquitectónica y mediática de una identidad nacional. Al contrario, es su ausencia lo que esta *máquina* evidencia fuera y dentro del espacio nacional. Solamente se puede acceder a ella previo envío de un formulario que se asemeja más a los de la burocracia de Estado que a las condiciones de uso y privacidad de las redes sociales en línea:

Si deseas utilizar el dispositivo megafone para emprender un proyecto de comunicación audiovisual comunitaria, nosotros queremos ayudarte. El dispositivo es flexible y puede adaptarse a las necesidades específicas de tu grupo. Rellena el siguiente formulario y nos pondremos en contacto contigo lo antes posible²⁷.

²⁷ <http://www.megafone.net/INFO/index.php?interrogante/contact/>
Consultado el 12 de febrero de 2013.

Servicio comunitario gratuito al margen del Estado. Una vez aceptado el formulario, los interesados pasan a suscribir el *contrato social temporal* (Lyotard, 1991) que convierte al grupo en una comunidad cara a cara mediante reuniones

periódicas presenciales. Por supuesto, esta condición *de iure* no siempre se cumple *de facto*. El artista se moviliza para localizar participantes mediante, por ejemplo, anuncios en la prensa local. Pero lo importante aquí es que este operar potencial de una pequeña comunidad mediante un *contrato social temporal* que enlaza las coordenadas *r* y *D* del archivo es parte nodal del resultado y del proceso. Su importancia se resalta si atendemos a la relación que estas comunidades muestran con las instituciones en sus crónicas diarias y en las relaciones que establece el *contrato social temporal* con otras instituciones públicas, empresas privadas y asociaciones políticas y culturales, convirtiéndose en un mediador entre las comunidades y su contexto:

Artifariti, Asociación de Amistad con el Pueblo Saharaui de Sevilla, Ministerio de Cultura de la República Árabe Saharaui Democrática, Hangar Barcelona, Unión Nacional de Mujeres Saharaui, Institut Ramon Llull, Asociación Abriendo Horizontes, Universidad de Caldas, Vivre Ensemble a Genève, Handicap Architecture Urbanisme, Pro Infirmis, Fondation Hans Wilsdorf, Swisscom, Migros, Prohelvetia, Tagora, Fondation Transport-Handicap, Tagora, Seacex, Centre d'Art Contemporaine et Ville de Genève, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España, Fundação Armando Álvares Penteado, Rede de Telecentros, Secretaria de Cultura da Prefeitura de São Paulo, Embaixada da Espanha no Brasil, Cooperação Espanhola, Centro Cultural da Espanha em São Paulo, Centro Cultural São Paulo, Municipalidad de San José, Centro Cultural de España en San José, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España, Instituto Costarricense de Electricidad, Amena, Nokia España, Servei de Cartografia de l'Ajuntament de Barcelona, Departament de Benestar Social de la Generalitat de Catalunya, Centre d'Art Santa Mònica, Departament de Cultura Generalitat de Catalunya, Colectivo Hetaira, La Casa Encendida, Fundación Secretariado General Gitano, Hogar de la Esperanza, Universidad de León, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, Associació Futur, Associació Trampoli, Associació Prosec, Universitat de Lleida, Nokia España, Centre d'Art La Panera, Fundación Telefónica, Embajada de España, Acción Cultural Exterior de España, Conaculta, LG México, Centro Cultural de España

en México, Centro Multimedia del Centro Nacional de las Artes de México²⁸.

El *archivo anónimo* es la obra misma en su devenir entre el *nomos* y la anomia que determinan los usuarios al establecer relaciones cambiantes entre F y D. Hasta 2007 el equipo se esfuerza en definir 44 etiquetas (*tags*) para ordenar el mundo. Ejercicio utópico que recuerda al trabajo de Alphonse Bertillon o August Sander hasta llegar a codificar las fichas policiales y los retratos fotográficos. Pero de la utopía pasamos a la producción de ontologías colectivas o folcsonomías. Se abandona la toponimia. Las etiquetas describen geografías imaginadas heterogéneas que no aparecen en la fotografía satelital de Google Maps ni en el calendario gregoriano del tiempo real. Todas las crónicas quedan segmentadas y reguladas por estos dos *principios de procedencia* que se someten ahora al lugar de la comunidad:

Canal*SAHARAUI, Argelia (2009): “actividad cultural
activistas activitas afrapradesa artesanía saharauí cabras
Conferencia COSTUMBRE costumbres saharauí
discapacitados encuentro familiar Escuela festival de cultura
gas guardería hombres maratón memoria mujeres
Musco música natural naturaleza niños político ruta trabajo
víctimas vida visitas²⁹.”

Detrás de cada etiqueta se encuentra un *testigo modesto* que fotografía y comenta el trasiego cotidiano entre la *domus*, que a veces carece de domicilio, y la ciudad. De nuevo un relato coral informa la práctica del montaje, en este caso principalmente fotográfico, asignando no sólo un *principio de procedencia* mecánico sino formas de vida urbanas que liberan la producción de archivo de la órbita del Estado y el mercado y lo orientan a la mejora y consolidación de su comunidad (Appadurai, 2003). El megáfono en red es el punto donde se encuentran los *modos de información* D con el *lugar vacío* F ocupado de nuevo insidiosamente por la primera persona cuya singularidad evidencia un común que se muestra en cada fotografía, en cada comentario, en cada etiqueta.

El registro web que queda de *Voz Alta*, junto con la documentación generada en notas de prensa o textos

²⁸ Extraído de los créditos que aparecen publicados en el sitio: <http://www.megafone.net/INFO/index.php?/downloads/credits/>

Consultado el 12 de febrero de 2013.

²⁹ <http://www.megafone.net/SAHARA>

críticos, es un vídeo y una descripción de obra en su sitio oficial¹⁰, pero los más de mil testimonios sonoros no se pueden escuchar en línea y están ahora ausentes y silentes. *Voz Alta* regresa al pasado en forma de instalación al interior de la galería o el museo. No es una manera de vivir (Lash, 2002) sino un objeto enmarcado entre paredes blancas que demanda la contemplación y actualiza el eje de la experiencia estética moderna. La Plaza de las Tres Culturas, los transeúntes atraídos por la emisión de radio, los oyentes de esa telenovela radiofónica fragmentaria y los ejes de luz sobre la ciudad desaparecen. El azar del montaje sonoro se restringe y estrecha para poder ajustarse a los requerimiento de transporte y espacio de la *memoria de archivo*. El diálogo se interrumpe y la obra regresa al silencio del que había partido, lejos de su *CP* y sin dirección *IP*. Vuelve a someterse a la secuencia y el mandato del documento distante, a la espera del especialista autorizado, del público del museo o la galería. En la obra de Abad los públicos son potencialmente recursivos y las salas del museo o la galería están construidas con el código de *Indexhibit*¹¹. *Memoria de red oral*, escrita y electrónica de la segunda *revolución del control* que responde a la pregunta formulada por Andrew Shapiro (1999), unos años después de Beniger: *How the Internet is Putting Individuals in Charge and Changing the World We Know*; y que se despliega en el tiempo siempre, hasta el último *post*:

México D.F.: Gerardo 2013-10-09 22:02:22. Lleida: Cocho 2005-05-17 20:35:17. León: Kike 2005-07-04 02:27:51. Madrid: Salomé 2005-10-02 01:02:17. Barcelona: Zapata 2013-10-23. San José: Daniela 2007-04-04 18:38:56. Sao Paulo: Neka 2013-10-25 03:03:25. Ginebra: Momo 2008-06-18 15:13:29. Manizales: Deambulante 2010-03-15 04:22:46. Desierto de Argelia: Magla 2011-03-25 17:14:33. Barcelona invisible: Mensaje enviado por Neus el lunes 25 de abril del 2011 a las 13:18:37. New York: Heartbeat 2013-05-11 20:56:34. Montreal: Annakacz 2013-10-23 18:25:39

6. Obra y límite

Pero las continuidades y discontinuidades entre *Voz Alta* y *Megafone.net* al interior de las transformaciones de la sociedad de la información no son tan diáfanos como la

¹⁰ http://lozano-hemmer.com/voz_alta.php

¹¹ <http://www.indexhibit.org/>
Consultado el 12 de febrero de 2013.

pureza del análisis desearía. Las dos obras atestiguan un presente fronterizo que oscila entre lo moderno y lo *post*, entre el CP y la dirección IP, desde el momento que estas *máquinas inspiradoras de historias* interfieren las coordenadas F y D del *archivo anónimo* incorporando las voces antes ausentes. Estas historias hablan de una transición epistemológica y política en proceso que acontece desde los media y las formas de conocimiento cotidianas que viven al margen de la actualidad. La disciplina, como la *memoria de archivo*, es una cuestión de espacio, de *especies de espacios* (Perec, 2007), y de saber callar, de saber huir al código postal, del código postal. Dirección única de vida donde lo público se opone a lo privado. El control, como la *memoria de red*, es sobre todo una cuestión de tiempos y no de paredes, y es dinámico como las direcciones IP que no pueden pagarse un sitio fijo y son precariamente temporales. Todo lo cual sitúa estas obras de los albores del siglo XXI al interior de “las sociedades de control, que están en el proceso de sustitución de las sociedades disciplinarias” (Deleuze, 1990, p. 3) y sus espacios de clausura. El problema entonces es el alcance de estos ejercicios fronterizos: “¿dónde comienza el afuera? Esta cuestión es la cuestión del archivo. Sin duda no hay otra” (Derrida, 1994). El límite lo impone ese *lugar vacío* que disponen las obras D para ser ocupado por biografías intrascendentes F donde conviven entre el antes y el después, el interior y el exterior, la *domus* y la megalópolis. Y lo hacen sin colocarse ellas mismas en el lugar del artista, etnógrafo, historiador, archivista o arqueólogo. Ese *lugar vacío* es su lugar y lo están llenando de nombres propios y comunes que se reflejan en la diversidad de

los archivos mencionados al inicio. Voces *modestas* que cuestionan con sus testimonios el anonimato del archivo. Para el jugador situado al interior del *plano inmanente* la vida de ese archivo ha dejado de ser la metáfora de una "memoria-máquina sin órganos". En sus enunciados no se distingue el espacio D del tiempo E, la forma del contenido.

...forma y contenido separados son fugas de la presencia. Ésta supone e implica un acto: el *acto poético*. Lo cual implica también una adhesión al *se*, al hecho de ser y a la posibilidad de una plenitud nunca fijada, nunca definitiva. ...El juego, así como el saber y el trabajo y la búsqueda amorosa (búsqueda del otro) no son sino momentos en que se revela la ausencia, en que se trasluce la presencia. El *acto poético* no puede eludirlos pero los atraviesa. Ese movimiento siempre corre el peligro de detenerse en una representación... Descubrimiento reciente pero mal divulgado: la presencia, al igual que el poder y la creación, se simulan. Y la representación del simulacro disimula el fracaso (Lefebvre, 2006, p. 282).

Ambas atraviesan esa *guerra de fuerzas* entre el *nomos* y la anomía de las sociedades nacionales y las comunidades translocales mediante la puesta en marcha de *máquinas inspiradoras de historias* que corren el riesgo de quedar reducidas a los límites de la representación, separando los *testigos modestos* de sus testimonios, agotando la posibilidad de seguir jugando. Ausencias *vs.* presencias. Rompecabezas en bucle *vs.* rompecabezas programable. Geocrítica (Holmes, 2010) de los *modos de información* al margen de la actualidad.

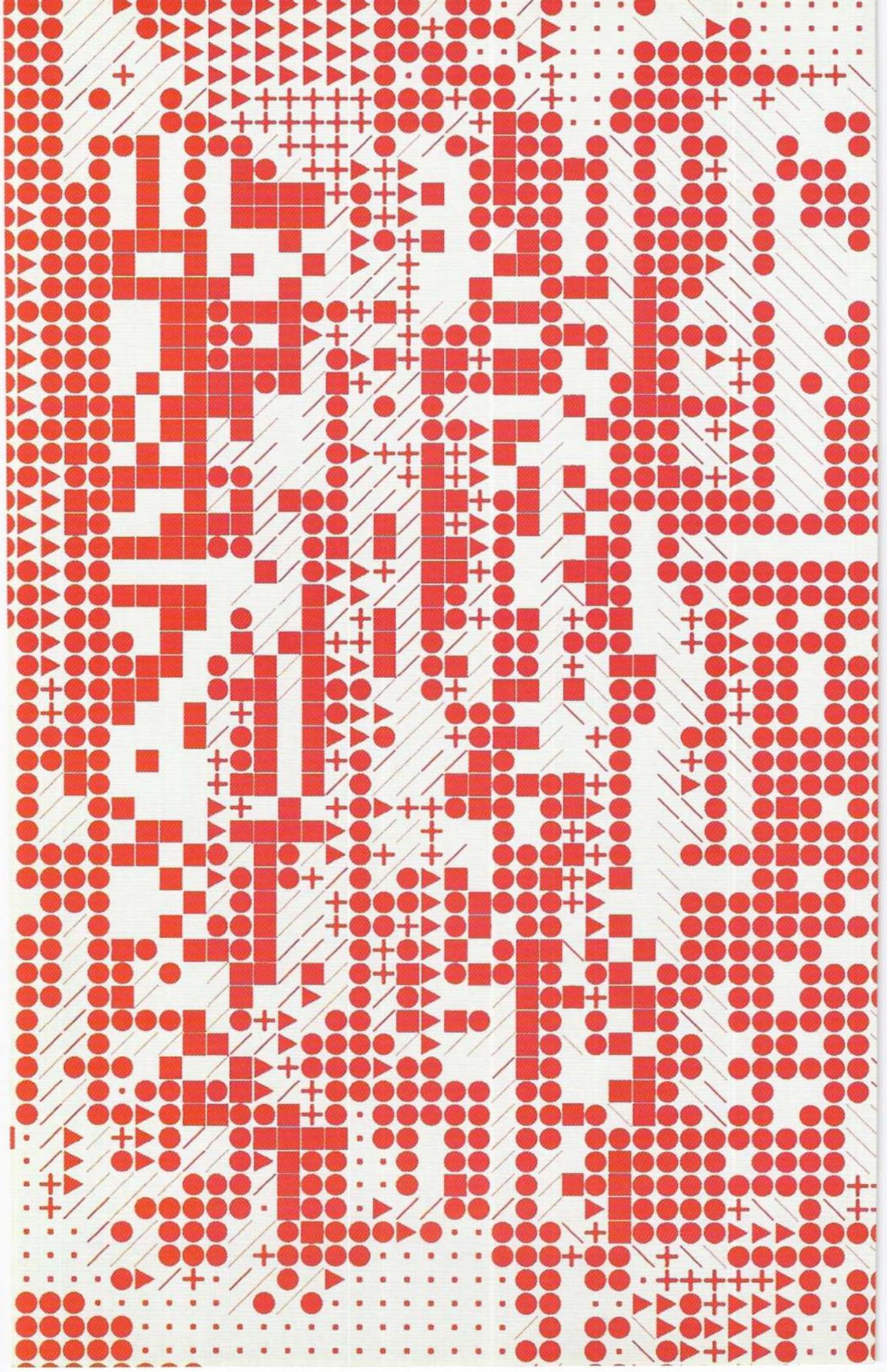
Referencias

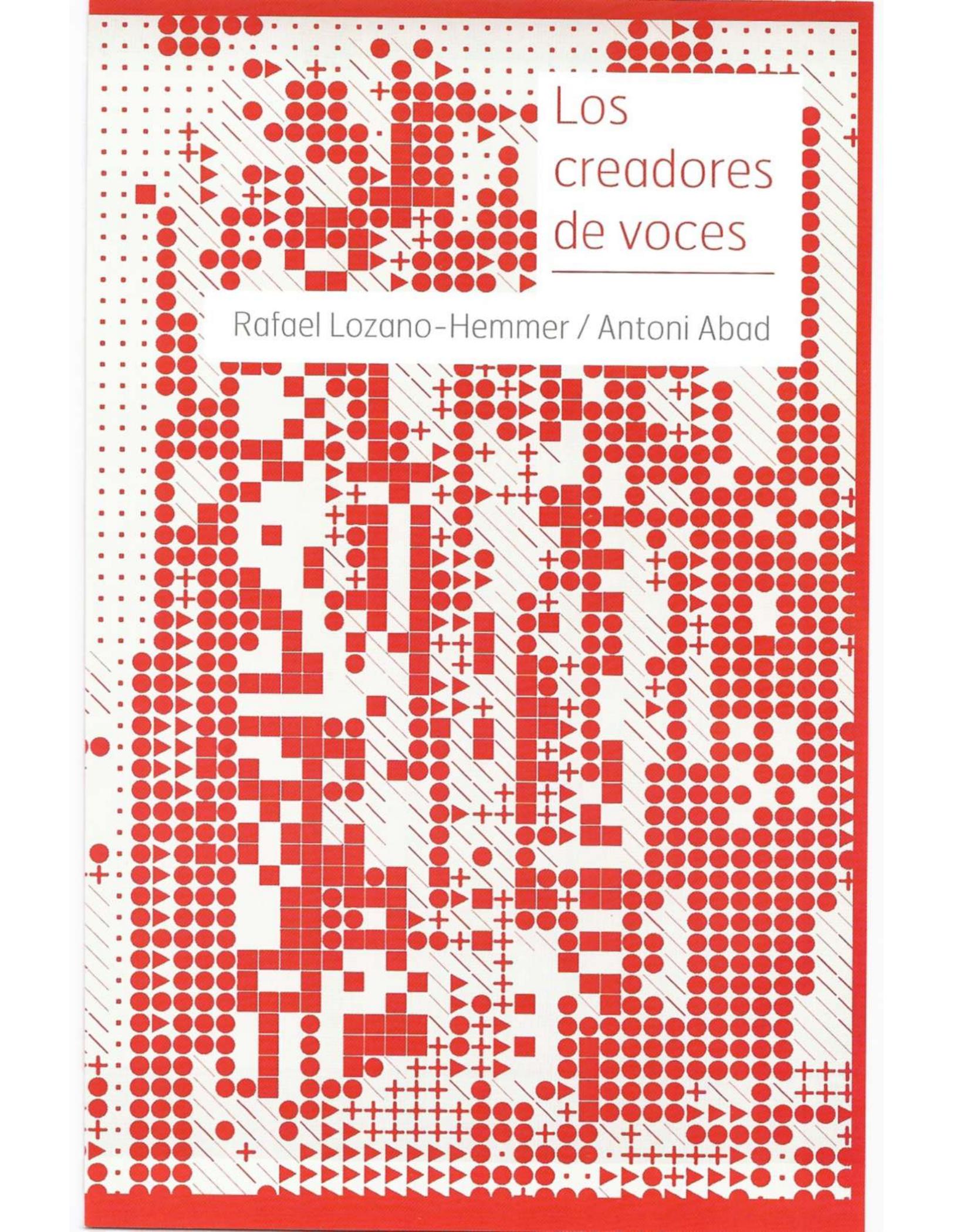
- Agamben, G. (2006). *The Archive and Testimony*. En McCrewether, Ch. (Ed.), *Archive* (pp. 38-41). Cambridge: MIT Press.
- Appadurai, A. (2003). *The Archive as Aspiration*. En Brouwer, J. & Mulden, A. (Eds.), *Information is Alive. Art and Theory on Archiving and Retrieving Data* (pp. 14-25). Rotterdam: v2_, Institute for the Unstable Media.
- Arns, I. (2005). El código como acto de habla. *Artnodes*, julio.
- Austin, J. L. (1962). *How to Do Things with Words*. Oxford: Clarendon Press.
- Beniger, J. R. (1986). *The Control Revolution*. Cambridge: Harvard University Press.
- Benjamin, W. (1986). *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. En Hanhardt, J. (Ed.), *Video Culture. A Critical Investigation* (pp. 27-53). New York: Visual Studies Workshop Press.
- (n.d.). El autor como productor. Obtenida el 12 de febrero de 2013 de <http://www.bolivare.unam.mx/traduccion/El%20autor%20como%20productor.pdf>
- Bizberg, I. & Meyer, L. (coords.) (2005). *Una historia contemporánea de México*. México: Océano.
- Blasco, J. & Enguita, N. (Eds.) (2002). *Culturas de archivo*. Barcelona, Valencia, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Brea, J. L. (2007). *Cultura_RAM Mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica*. Barcelona: Gedisa.
- (2009). *La era post-media. Acción comunicativa, prácticas (post) artísticas y dispositivos neomediales*. Salamanca: CASA.
- Buchloh, B. H. D. (1999). Gerhard Richter's "Atlas": The Anomic Archive. *October*, vol. 88. Spring, 117-145.
- Crimp, D. (1993). *On the Museum Ruins*. London: MIT Press.
- De Nancy, J. L. (1991). *The Inoperative Community*. University Minnesota Press.
- Del Castillo, A. (2006). 1968. Los archivos de la violencia de Sergio Aguayo Quezada. *Estudios Sociológicos*, vol. 24, no. 70, enero-abril, 249-255.
- Deleuze, G. (1992). Postscriptum on the Societies of Control. *October*, vol. 59. Winter, 3-7.
- Derrida, J. (1994). Mal de archivo. Una impresión freudiana. Obtenida el 12 de marzo de 2013 de *Derrida en castellano* <http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/mal+de+archivo.htm>
- Doane, M. A. (2002). *The Emergence of Cinematic Time. Modernity, Contingency, the Archive*. Cambridge: Harvard University Press.
- Duncan, J. (1990). *The city as text: the politics of landscape interpretation in the Kandyian kingdom*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Enwezor, O. (2008). *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*. New York and Göttingen, Germany: International Center of Photography and Steidl.
- Ernst, W. (2004). The Archive as Metaphor. From Archival Space to Archival Time. *Open*, n°7, 46-53.

- Foster, H. (1996). The Archive without Museums. *October*, vol. 77, Summer, 97-119.
- (2001). *El artista como etnógrafo*. En *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo (175-209)*. Madrid: Akal.
- (2002). Archives of Modern Art. *October*, vol. 99, Winter, 81-95.
- (2004). An Archival Impulse. *October*, vol. 110, Autumn, 3-22.
- Foucault, M. (2007). *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI.
- (2009). *Le Corps utopique*. Paris: Lignes.
- Galini, J. & Latchaw, J. (2001). *Theorizing Raw Archive: A New Paradigm for Academic Scholarship and Publication*. En Barber, J. E. & Grigar, D. (Eds). *New Worlds, New Words: Exploring Pathways for Writing about and in Electronic Environments* (pp. 279-306). Cresskill, NJ: Hampton Press.
- Gibbons, J. (2007). *Contemporary Art and Money*. London: I.B. Tauris.
- Godfrey, M. (2007). The Artist as Historian. *October*, vol. 120, Spring, 140-172.
- Gómez Unamuno, A. (2008). *Narrativas marginales y guerra sucia en México*. University of Pittsburgh. Tesis doctoral.
- Greetham, D. (1999). Who's In, Who's Out: The Cultural Politics of Archival Exclusion. *Studies in the Literary Imagination*, vol. 32, n° 1, Spring, 1-28.
- Guasch, A. M. (2011). *Arte y archivo 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal.
- (2005). Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar. *Materia*, vol. 4, 157-183.
- Haraway, D. (2004). *The Haraway Reader*. New York: Routledge.
- Holmes, B. (2010). *Escape the overcode. Activist art in the control society*. Eindhoven: Van Abbemuseum Public Research.
- Hernández-Navarro, M. (2010). *Hacer visible el pasado: el artista como historiador (Benjaminiano)*. Congreso Europeo de Estética, Sociedades en crisis. Europa y el concepto de estética Madrid, Noviembre.
- Joyce, P. (1999). The Politics of the Liberal Archive. *History of the Human Sciences*, vol. 12, n°2, 35-49.
- Kelly, Ch. (2005). Geeks, Social Imaginaries, and Recursive Publics. *Cultural Anthropology*, vol. 20, Issu 2, 185-214.
- Kuspit, D. (Ed.) (2006). *Arte digital y videoarte. Transgrediendo los límites de la representación*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Lash, S. (2002). *Critique of Information*. London: SAGE.
- Lefebvre, H. (1984) *The production of space*. London: Blackwell.
- (2006). *La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Lessig, L. (1999). *Code and other Laws of Cyberspace*. Nueva York: Basic Books.
- López Levy, L. (2012). Imaginarios urbanos, territorio y memoria en Tlatelolco, Ciudad de México. *Revista Electrónica Geoavanguardia. Barra do Garças MT*, v2, n.1, janeiro/julho, 1-22.
- Lynch, M. (1990). Archives in Formation: Privileged Spaces, Popular Archives and Paper Trails. *History of the Human*

- Sciences*, vol. 12, n° 2. May, 65–87.
- Liotard, J.F. (1991). *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. Madrid: Cátedra.
- (1998). *Domus y la megalópolis*. En *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo* (pp. 191-204). Buenos Aires: Manantial.
- Malreaux, A. (1967). *The Museum without Walls*. London: Martin Secker & Warburg Ltd.
- Manoff, M. (2004). Theories of the Archive from Across the Disciplines. *Libraries and the Academy*, vol. 4, n° 1, 9-25.
- Manovich, L. (2008). *Software Takes Command*. Version November 20th. Obtenido el 30 de mayo de 2013 de http://black2.fri.uni-lj.si/humbug/files/doktoratvaupotic/zotero/storage/D22GEWS3/manovich_softbook_11_20_2008.pdf
- Martín Prada, J. (2012). *Prácticas artísticas e Internet en la época de las redes sociales*. Madrid: Akal.
- Masscy, D. (2008). *For Space*. London: Sage.
- Medina, C. (2010). *Un fantasma deambula por México: Tlatelolco 1968-2008*. En Avilés, J. (Ed.), *El orden invisible. Arte, escena y espacio público*. México: UNAM.
- Merewether, Ch. (Ed.). (2006). *Archive*. Cambridge Mass.: MIT Press.
- Marcus, G. E. (1998). The Once and Future Ethnographic Archive. *History of the Human Sciences*, vol. 11, n° 4. November, 49–64.
- O'Doherty, B. (2011). *Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo*. Murcia: CENDEAC.
- Osborne, T. (1999). The Ordinarity of the Archive. *History of the Human Sciences*, vol. 12, n° 2. May, 51–64.
- Perec, G. (2007). *Especies de espacios*. Madrid: Montesinos.
- (2011). *La vida instrucciones de uso*. Barcelona: Anagrama.
- Poster, M. (1990) Words without Things: The Mode of Information. *October*. Summer, 63-78.
- Ragasol, T. & Terrazas, E. (curadores) (2008). México 68. Una identidad olímpica. Obtenida el 5 de julio de 2013 de la página oficial del Museo de Arte Moderno <http://www.mam.org.mx/exposiciones/antiores/131-mexico-68-una-identidad-olimpica>
- Richard, N. (2000). *Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago: Editorial Cuarto propio.
- Richards, T. (1993). *The Imperial Archive: Knowledge and the Fantasy of Empire*. London, New York: Verso.
- Rolnik, S. (2010). Furor de archivo. *Estudios visuales*, n° 7, enero, 116-129.
- Saltzman, L. (2006). *Making memory matter: strategies of remembrance in contemporary art*. Chicago: University of Chicago Press.
- Skula, A. (1986). The Body and The Archive. *October*, vol. 39. Winter, 3-64.
- (2002). *Entre la red y el mar azul profundo (Reflexiones sobre el tráfico en las fotografías)*. En Blasco, J. & Enguita, N. (Eds.), *Culturas de archivo* (pp. 129-159). Barcelona, Valencia, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Shapiro, A. (1999). *The Control Revolution. How Internet is Putting Individuals in Charge and Changing*

- the World We Inace*. New York: A Century Foundation Book.
- Shetty, S. & Bellamy, E. J. (2000). Postcolonialism's Archive Fever. *Diacritics*, vol. 30, n°1, Spring, 25-48.
- Schofield, J. (2006). Constructing Place: When artists and archaeologists meet. *Difusion*, October.
- Spieker, S. (2003). *The Big Archive. Art from Bureaucracy*. Cambridge: MIT Press.
- Tisselli, E. (2010). *Digital Networks and Social Innovation: Strategies of the Imagination*. En Hehnat, Anheier & Yudhishthir, R. I. (Eds.), *The Cultures and Globalization series*, vol. III: "Cultural Expression, Creativity and Innovation". London: Sage.
- Van Alphen, E. (2009). Hacia una nueva historiografía: Peter Forgacs y la estética de la temporalidad. *Estudios visuales*, n° 6, 30-47.
- Voss, P. J. & Werner, M. L. (1999). Toward a Poetics of the Archive: Introduction. *Studies in the Literary Imagination*, vol. 32, n° 1, Spring, p. ii.
- Warburg, A. (2010). *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal.
- Withers, Ch. W. J. (2002). Constructing 'The Geographical Archive'. *Area*, Vol. 34, n° 3, 303-311.
- (2005). Art of the Archive. Obtenido el siete de marzo de 2013 de <http://think-analogue.hu-berlin.de/downloads/publikationen/ernst-art-of-the-archive.pdf>





Los
creadores
de voces

Rafael Lozano-Hemmer / Antoni Abad

1. Introduction

The purpose of this paper is to explore the philosophical implications of the concept of 'educational value'. It begins by examining the historical and contemporary debates surrounding the nature and measurement of educational value. It then discusses the challenges of defining educational value in a way that is both meaningful and measurable. Finally, it offers some thoughts on the role of educational value in educational policy and practice.

2. The historical context of educational value

The concept of educational value has a long history, dating back to the ancient Greeks. For the Greeks, education was seen as a means of cultivating the soul and preparing citizens for a life of virtue. In the Middle Ages, education was primarily concerned with the transmission of religious and classical knowledge. The Enlightenment brought a new emphasis on reason and individualism, leading to a focus on the development of the individual mind. In the 19th century, the rise of public education led to a concern with the value of education for all children, not just the elite.

3. Contemporary debates on educational value

In the 20th century, the concept of educational value has become a central focus of educational research and policy. There has been a growing emphasis on the measurement of educational value, leading to the development of various assessment tools and standards. However, there is still a significant debate about what educational value should be measured and how it should be measured. Some argue that educational value should be measured in terms of cognitive skills and knowledge, while others argue that it should include affective and social skills as well.

4. The challenges of defining educational value

One of the main challenges of defining educational value is that it is a complex and multi-dimensional concept. It is not clear what educational value is, or how it can be measured. There are many different ways to think about educational value, and it is difficult to capture all of these different perspectives in a single definition. Another challenge is that educational value is often seen as a goal, rather than a process. This can lead to a focus on the end result, rather than the journey of learning. Finally, there is a challenge of how to balance different values. For example, how do we balance the value of academic achievement with the value of social and emotional development?

5. Educational value in policy and practice

The concept of educational value has become a key part of educational policy and practice. It is used to guide the development of curricula, standards, and assessment tools. However, there is a growing concern that the focus on educational value is leading to a narrowing of the curriculum and a focus on rote learning and standardized testing. This is a concern because it may be undermining the broader goals of education, such as the development of critical thinking and problem-solving skills. It is important to continue to explore the philosophical implications of educational value and to ensure that it is used in a way that is truly educational.

Entrevista a Rafael Lozano- Hemmer

Mónica Benítez (MB): Es indiscutible que eres un creador de situaciones de convivencia y comunicación en los espacios públicos, entre muchas otras cosas. *Voz Alta* es para mí una de tus obras más poderosas y profundas. Por el sitio y el contexto donde fue realizada. ¿Por qué decides trabajar la temática del dos de octubre, qué buscabas?

Rafael Lozano-Hemmer (RLH): *Voz Alta*, se inicia con un encargo del Centro Cultural Tlatelolco. Sergio Raúl Arroyo, director del Centro en ese momento, me encarga una obra para conmemorar, para recordar el cuarenta aniversario de la masacre estudiantil. Entonces este encargo por un lado me honra, porque creo que es un encargo bellissimo, ¿cómo hacer justicia? ¿Cómo visualizar o materializar lo que fue uno de los sucesos más importantes del siglo xx en México? Pero por otro lado me causaba gran preocupación porque yo no tenía suficiente información, porque la poca información que tenía de lo que sucedió el dos de octubre era parcial, conflictiva, ambigua. No es un tema, confieso, del que yo tenía suficientes tablas ni perfil para abordar. Desde luego dije que sí al encargo porque me gustan los retos, me gusta estudiar. Me parece interesante incluir la investigación como parte de un proceso de creación. También dije que sí porque los mejores trabajos de los artistas que más admiro tienden a ser proyectos en los que la temática es muy lúgubre, es perversa, trágica, difícil. Estoy pensando por ejemplo en el trabajo de Jochen Gerz, el memorial del holocausto en Hamburgo, un monumento fantástico, porque desaparece.

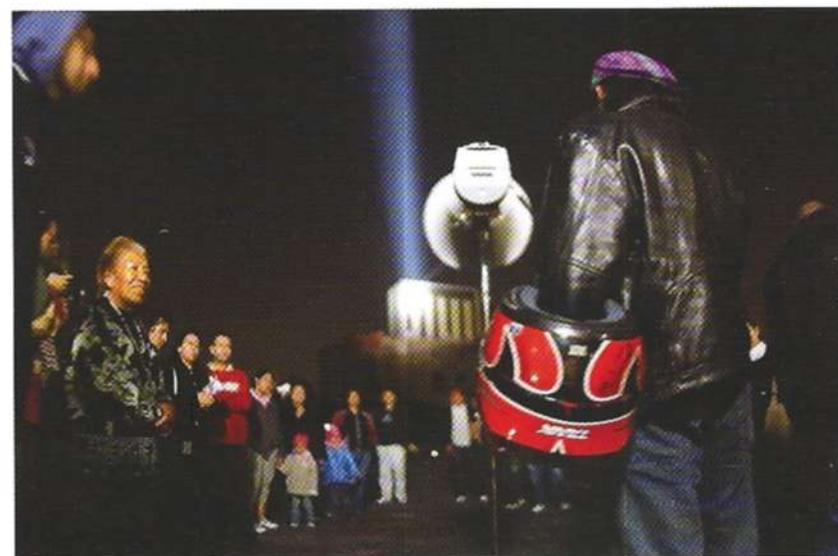
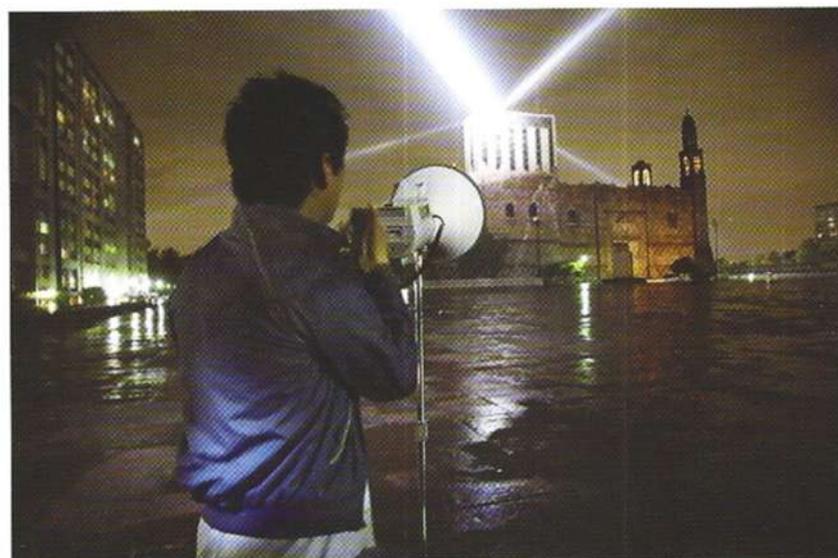
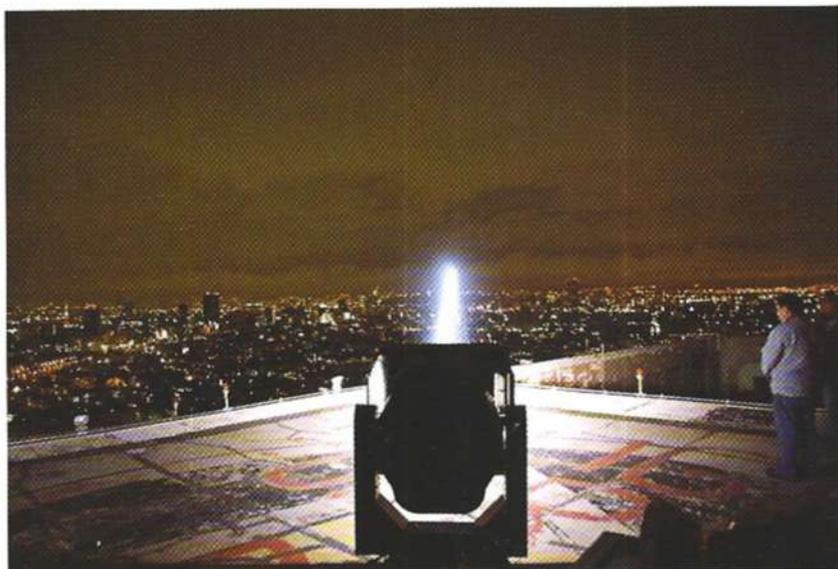
Yo siempre he dicho que mis piezas son más parecidas a una fuente que a un espectáculo. En el espectáculo, el momento de iniciar es muy importante, en la memoria, lo que más te acuerdas es el inicio ¿no? Y el final, quizás. En inglés se dice *recency* y *privacy*. En mi trabajo eso no sucede. No hay una narrativa lineal, con lo cual los inicios son igual de importantes que cualquier otro momento de la obra.

Estoy pensando en el trabajo de Rachel Whiteread o Hans Haacke, Krzysztof Wodiczko. Todos estos creadores, en el momento de tener la propuesta de solidaridad y solemnidad para acercarse a estos monumentos, obtienen sus mejores propuestas. Entonces decidí definitivamente aceptar ese reto y *Voz Alta* surge de eso, de ese encargo y de ese proceso de investigación de algo que yo, la verdad, no tenía la suficiente estatura histórica para representar.

MB: Llevo analizando mucho tiempo tu trabajo, desde varios puntos de vista, y siempre me has insistido en que es importante examinar el cinematógrafo como medio creativo, pero que lo fundamental es ver las sutilezas en la película y eso es lo que hay que analizar. Creo que ahora *Voz Alta* es una de las obras perfectas para analizar el resultado, la película. Primero, el día inaugural estuviste ahí junto con los organizadores, quizás algo de prensa. Me acuerdo que hacía frío, incluso llovía. ¿Tú cómo recuerdas la vivencia ese día en ese contexto? ¿Qué peculiaridad le otorgas a tu obra el día de la inauguración? ¿Qué significa la inauguración en una obra?

RLH: Es interesante porque había muchos intereses encontrados. Intereses no en el sentido manipulador o perverso sino que coexistían varias realidades de diversa índole. Por un lado, estuvo mi mamá que moría de ganas de ser la primera en hablar, porque había preparado un texto con dedicatoria a mi papá, quien había fallecido. Por otro, tenía la representación institucional de la UNAM para inaugurar. También estaban los vecinos y los supervivientes que veían en esta pieza algo de esperanza, algo para iluminar un momento muy trágico de nuestra historia, y por último teníamos enormes problemas tecnológicos. La pieza se inauguró con una hora de retraso porque se cayó una de las conexiones de microondas del antiguo edificio de Relaciones Exteriores y como consecuencia nuestra central de control. El día anterior llovió y nos quedamos sin señal. Verdaderamente fue una catarsis poder resolver ese asunto minutos antes de la inauguración. Entonces cuando por fin la pieza funciona, uno se despega de la misma y se convierte en un espectador más o en un participante más y ese momento es una liberación. Es cuando dices hasta aquí llego yo y ahora sí, la plataforma es del público, a ver qué pasa. Y la verdad en cuanto a la participación de los chavos, supervivientes y todo, se convirtió en algo precioso. Fue la inauguración simbólica en el sentido de que por fin se juntaban todos los elementos para hacer esto posible.

Yo siempre he dicho que mis piezas son más parecidas a una fuente que a un espectáculo. En el espectáculo, el momento de iniciar es muy importante, en la memoria, lo que más te acuerdas es el inicio ¿no? Y el final, quizás. En inglés se dice *recency* y *privacy*. En mi trabajo eso no sucede. No hay una narrativa lineal, con lo cual los inicios son igual de importantes que cualquier otro momento de la obra.



Rafael Lozano-Hemmer. *Voz Alta*,
Arquitectura Relacional
15, 2008. Fotografía de
Antimodular Research.
Tomada de: [http://
www.lozano-hemmer.
com/images.php](http://www.lozano-hemmer.com/images.php)

MB: Tu pieza duró diez días. ¿Has escuchado todas las intervenciones grabadas del público de un jalón?

RLH: No de un jalón. Son muy grandes y hay mucho material diverso. Si, quizás lo que a mí más me gustó fue escucharlo después de que ya la instalé y me regresé a Montreal, donde vivo, escuché Radio UNAM por internet. De esa forma es muy diferente que escucharlo en vivo porque en vivo tienes tanta expresividad con la luz, con las lágrimas, con los poetas, tienes como un sentimiento de plaza. Y eso era precioso.

El nivel de la radio era diferente, máxime cuando estás hasta Canadá. Así lo escuché yo. Lo escuché ya como una programación que fundía la participación del público y los registros históricos que entretejamos. Como producto, entre otras cosas, se hizo un programa de radio que es *Voz Alta*.

MB: Sobre eso voy a seguir hablando. Yo lo escuché desde el radio, fue para mí como vivir una especie de “radionovela”. Prendía puntualmente la radio para escucharlo completo y fue realmente una experiencia alucinante como espectador. Este tipo de plataformas que creaste tienen la posibilidad de transmitir los recuerdos propios, de generar intercambios entre la memoria individual y la memoria pública. Porque la gente está escuchando a los otros y se retroalimenta, el público aplaude. Y hubo también una cosa muy interesante: la gente que daba el micrófono. Había alguien ahí que ayudaba a darle el micrófono al siguiente, le explicaba como poner el megáfono, era muy bonito, yo no se...

RLH: Un anfitrión.

MB: Un anfitrión. Los anfitriones fueron muy cariñosos con la gente que quería hablar, porque sabíamos que no iban a decir cualquier cosa. El espacio es bien interesante, ahí es donde me di cuenta que también habla ¿no?

RLH: Claro

MB: El resultado no tiene un nombre determinado, es una convergencia de trayectorias articuladas: recuerdo del 68, de mensajes de amor, de recuerdos colectivos, como pasado, presente, sueños, futuros en una sola pieza. ¿Cómo defines el resultado de un dispositivo que dio las situaciones abiertas o trayectorias indefinidas y sin un guión predeterminado? ¿Cómo clasificas esas acciones no planeadas, indefinidas que atraviesan las capas ordenadas de un evento historiográfico que todavía no está definido?

¿Es un diálogo colectivo, es una poesía en viva voz, es un *performance* colectivo, es memoria colectiva, es memoria viva, es un collage estético, es una obra de



Xavier Icaza,
Magnavox, 1926.
Tomada de: [http://
www.lozano-hemmer.
com/images.php](http://www.lozano-hemmer.com/images.php)

Viene de la inspiración de los estridentistas, de Icaza, él tiene un poema que se llama *Magnavox*, en donde me parece que desde el Popocatépetl pone unas grandes bocinas y de ahí hablan Diego Rivera y otros intelectuales de la época, tiene un poco de eso.

arte, o es un registro de obra, o es simplemente un archivo? Si quieres nos podemos ir muy despacio. ¿O son muchas cosas a la vez?

RLH: Yo pienso que *Voz Alta* es una obra híbrida que intenta ligar muchísimos aspectos diferentes. Desde arquitectura, luz, *performance*, recuerdo. Una idea que me atrae mucho es la de lo anti-monumental. Me gusta la idea de que para recordar no es necesario tener una enorme estela con los nombres de los fallecidos. La idea del monolito o la idea de un arco del triunfo, la idea de un mausoleo, todas tienen una parte un poco totalitarista. Bertolt Brecht dijo que la gran Roma estaba llena de arcos del triunfo ¿Quién los construyó? ¿Sobre quién triunfaron los Césares? Me gusta mucho porque la tendencia monumental es la tendencia a la permanencia, a la representación. En cambio lo que me interesaba con *Voz Alta*, era unir tiempo real, ejercicio de comunicación sin censura y sin alteración, ejercicio de intervención en medios, intervención arquitectónica, etcétera, y cómo hacer eso no a nivel de conservación, de representación, sino a nivel de perpetración. Perpetración de un acto artístico. Muchas veces intento no hablar de la obra como una plataforma de comunicación. Me interesa más la posibilidad de que haya una comunión, entendida no como un tema religioso sino en el sentido de complicidad, de plaza, de intercambio, de salto de una dimensión a otra. Me gusta mucho la idea de amplificar la participación de un individuo a una escala urbana. Hay una palabra horrible: “*architainment*” que es una mezcla de arquitectura y entretenimiento que expresa cómo por ejemplo ahora iluminan ciertos edificios con luces que van cambiando de color sin motivo alguno. Yo estoy totalmente en contra de eso, pienso que las luces deberían tener una razón de ser. La luz en *Voz Alta* es una escultura de luz. *Voz Alta* es una escultura de luz cambiante, interactiva. Esas luces no son las luces de la religión, de la espiritualidad, no son las luces de la pureza, son las luces de la policía, de la violencia, son las luces del interrogatorio, son las luces de la clave Morse, son las luces de los cañones antiaéreos, de los espectáculos fascistas de Albert Speer. Entonces es una escultura de luz pero no entendida en el proceso de James Turrell. Es algo que te pone en contacto con una espiritualidad. Es una luz mucho más como un faro que intenta en forma romántica iluminar lo imposible. Es una luz que causa sombras y oscuridades.

Voz Alta es un programa de radio. Resulta que es una radio visual, que se puede ver. Viene de la inspiración de los estridentistas, de Icaza, él tiene un poema que se llama *Magnavox*, en donde me parece que desde el Popocatépetl pone unas grandes bocinas y de ahí hablan Diego Rivera y otros intelectuales de la época, tiene un poco de eso. ¿Cómo hacer que el radio sea una plataforma para la auto-representación?

Voz Alta es un *performance* en donde a los raperos, poetas, cantantes, sientes que por fin se les escucha. *Voz Alta* es un confesional. Tuvimos un episodio donde un señor que dijo era hijo de uno de los soldados que estuvo involucrado en



Rafael Lozano-Hemmer, *Voz Alta*,
Arquitectura Relacional
15, 2008. Fotografía de
Antimodular Research.
Tomada de: [http://
www.lozano-hemmer.
com/images.php](http://www.lozano-hemmer.com/images.php)

la masacre y que él era una nueva generación, que toda su vida había vivido con esta culpabilidad y que venía a Tlatelolco a pasar página. Se me enchina la piel nada más de pensar que alguien pueda utilizar una obra de arte público en ese sentido confesional. *Voz Alta* es una herramienta política de denuncia. Muchísima participación la utilizó como una plataforma reivindicativa. Que lo que pasó en el 68, de cierta forma sigue ocurriendo. Que no podemos distanciar lo que ocurrió en el 68 de matanzas como las de Acteal, por ejemplo, y otras injusticias que continúan sucediendo en nuestro país. *Voz Alta* tiene todas esas vertientes y yo creo que en ese sentido, lo notable de esta obra no es si es arte o no, esa no es una pregunta tan importante. Si alguien lo vio como intervención política, si alguien lo vio como plataforma estética, ejercicio de sinestesia entre voz e iluminación, no me importa. Con tal de que hubiera varios lazos, puntos de entrada, cabos sueltos que luego puedes seguir para resolver tu propia identificación con la obra. Era todas esas cosas.

MB: ¿Y esto que recopilaste como archivo, qué es para ti?

RLH: Pues para mí es lo más lindo que puedo imaginarme. La posibilidad de que a través de una obra se genere un archivo, que luego pueda tener vida misma. Por ejemplo en un momento dado pensé: vamos a publicar algunas de estas citas fantásticas porque algunas intervenciones son espectaculares y ¿Por qué no? Mezclarla también con cosas mucho más frívolas. Está bien que la gente declare su amor a su novio o a su novia, propuestas de matrimonio, niños que saludaban a sus abuelos. Todo eso le da una cotidianidad que creo que le da fuerza. Lo interesante del anti-monumento es que no intenta representar la historia con mayúsculas. Lo que intenta es representar las micro-historias, los pequeños relatos de la gente que participa en la obra. Entonces estos micro relatos son historias menores que constituyen la historia mayor ¿no? El archivo es el reflejo de la auto-documentación. Esto es súper importante para mí. Sobre todo en una cultura como la que tenemos, monológica desde el muralismo, y desde antes, en donde la obra de arte intenta ser pedagógica y didáctica y tiene una lectura progresista, etcétera. Todo eso a mí me parece fallido. Yo creo que necesitamos urgentemente abrir el espacio de participación y *Voz Alta* demostró que la gente está hambrienta de ese tipo de experiencias. Si se requieren, se necesitan.

MB: Donde hubo un acto de represión, generaste un acto de apertura. Además no hubo censura alguna y eso le dio mucha fuerza a la obra.

RLH: El hecho de que no hubiera censura te habla de dos realidades que coexisten en México. Por un lado, lo impresionante y maravilloso de que Radio

Y me parece válido que *Voz Alta* trajera a la luz esta dicotomía que existe en México entre las plataformas independientes y auto-gestionadas o autónomas como las de la universidad con los medios masivos que siguen siendo cómplices y se avergüenzan de su propia complicidad con lo que ocurrió.

UNAM tuviera la independencia, la autonomía para poder tomar ese tipo de riesgo. Ves que en la mayoría de la radio comercial hay unos segundos para censurar, por ejemplo, si alguien dice una grosería o lo que sea; Radio UNAM lo hizo todo en vivo y en directo y se necesita mucha valentía para tener ese tipo de ejercicio. Al mismo tiempo que esa apertura de la que te hablo, que algo esperanzador pueda ser posible en México es algo muy bueno. Por otro lado está el hecho de que ni Televisa ni TV Azteca vinieran a cubrir lo que yo considero mi obra de arte más importante. Lo irónico es que dos semanas después, inauguré una exposición en la galería Hunter Denison en Londres y vinieron muchos multimillonarios y unos actores, Jude Law vino a mi inauguración. Ahí sí estuvo Televisa. Televisa vino a Londres para reportar mi exposición con todos los actores de cine pero no vinieron a *Voz Alta*. Eso te subraya que ese problema mediático continúa en México de una forma total, todos los mexicanos lo sabemos, todos, absolutamente todos. Que la manipulación continúa. Y me parece válido que *Voz Alta* trajera a la luz esta dicotomía que existe en México entre las plataformas independientes y auto-gestionadas o autónomas como las de la universidad con los medios masivos que siguen siendo cómplices y se avergüenzan de su propia complicidad con lo que ocurrió.

MB: Porque en lo festivo estuvieron presentes...

RLH: Ahí estaban.

MB: En la pachanga sí.

RLH: Si hago una pieza que tenga un sentido más carnavalesco o que la farándula venga, ahí están. Pero ya para algo que verdaderamente importa, a mi me importaba mucho que se hablara de esta pieza para que la gente se enterara que cada vez que ves esas luces centellear no es porque de repente alguien programó una secuencia con la música, es de que en vivo alguien estaba diciendo algo. Y afortunadamente Radio UNAM hizo un muy buen trabajo de difusión, también de boca en boca la gente hablaba de la pieza y se enteraba que si esas luces centelleaban es porque alguien estaba hablando. Entonces es una decepción. De hecho en Hunter Denison, Televisa me entrevistó, me preguntaron sobre el significado de mi obra y yo me pasé toda la entrevista hablando de *Voz Alta*. A la fecha no se si sacaron esa intervención o no.

MB: Bien. Hablabas de que Radio UNAM, no sé si lo recuerdas, cuando había un cierto silencio, entraba, además de música del tiempo, entrevistas pre-grabadas de académicos intelectuales importantes, que no necesariamente vivieron el 68 pero que estaban inmersos como estudiantes, reaccionando inclusive, hablaron del 68. La verdad que escucharlos fue muy importante,



Mónica Benítez,
Marcha 2 de octubre,
2008.

fue muy interesante, pero ¿cómo comparas estas dos voces? ¿Cómo fue que lo pensaste? ¿Qué idea tenías ahí?

RLH: Para mí es muy importante que cuando nos acercamos a un proceso de reflexión y de práctica de la memoria que no se torne todo en un evento de necrofilia. Que no sea una romantización que queda sana y salva, como lo que empezó hace cuarenta años, y que no continuara a la fecha. Era bien importante mezclar los problemas actuales, la reflexión actual con esos registros. Con esos puntos que funcionaban de varias formas. Por un lado subían el nivel de la participación general. Porque de repente hablabas y luego hablaba Monsiváis y luego una pieza de arte sonoro inspirada en los sucesos. Entonces por un lado subía el nivel, por otro lado mezclaba el pasado y el presente, es decir estas cosas no están en un cajón, no hay naftalina sino es algo vivo, presente y con mucha contundencia e importancia. De hecho mi propia visión sobre el 68 cambió al escuchar los registros y al entender lo que había sucedido. Yo tenía una visión del 68 de que se trataba de un movimiento utópico, que era una ideología, que los estudiantes tenían una serie de reivindicaciones con las que yo no me identifico porque las veía muy basadas en una tradición latinoamericana de movimientos sociales que me parecían sin pistas. Totalitarios, no es cierto. Cuando estudio lo que sucedió en el 68 me di cuenta que fue de una enorme sofisticación. Desde las consignas, hasta las formas pacíficas de representarse y la toma de los espacios públicos, fue todo súper importante, por ejemplo ahorita su influencia con el movimiento de la indignación. Las fórmulas que ellos presentaron tenían una sofisticación que nos sigue hablando hoy. No es algo de lo que podamos hablar como un movimiento artístico. Es algo que sigue vivo, entonces mezclar las dos cosas era fundamental. Para mí es súper importante subrayar una cosa; que la mezcla entre voz grabada y voz en vivo no estaba hecha por la UNAM. No era esto una situación de moderación. No había una centralita que determinaba si ya estaba aburrido entonces había que insertar un clip del pasado, a ponerle una reflexión de Carlos Fuentes, no fue así. Todo el proyecto de *Voz Alta* es un pedazo de programación, de software, una especie de lista de participación y lo único que el sistema hace es llenar los silencios con voces del pasado cuando no hay un participante en vivo. Y siempre dando prioridad a la voz en vivo, porque al final es lo que quieres. En esa inmediatez. Entonces es bien importante decir que no hay un realizador detrás de la obra, no hay un señor que define cuales van a ser los contenidos y cómo estos van a ser presentados. En este sentido, el archivo, es parte también del *performance*. Porque es la computadora la que va seleccionando los clips para irlos mezclando, básicamente para cubrir los momentos de silencio porque estás en radio no puedes tener silencio, el silencio es la tragedia.

MB: Y por último en cuanto a este tema, revisando una vez más el registro, ¿qué similitudes y diferencias ves entre el público de *Voz Alta* y *Alzado Vectorial*?



Rafael Lozano-Hemmer, *Voz Alta*,
Arquitectura Relacional
15, 2008. Fotografia de
Antimodular Research.
Tomada de: [http://
www.lozano-hemmer.
com/images.php](http://www.lozano-hemmer.com/images.php)

RLH: Bueno, *Alzado Vectorial* era una obra formalista, en donde lo que queríamos era hacer que el espacio arquitectónico virtual de internet se doblara o se solapara con el espacio arquitectónico real del Zócalo y que esa arquitectura de interacción permitiera hasta cierto punto que la gente tuviera un control o una personalización del espacio según criterios estéticos bastante formales, geométricos, que ellos mismos hacían desde sus casas, oficinas o escuelas. *Alzado Vectorial* tiene una abstracción muy fuerte, es una pieza que no tiene ese punto de auto-representación. Si le pones tu nombre, si le pones tu dedicatoria, si aparece la ciudad desde donde estás accediendo, en ese sentido sí es una personalización del espacio, pero no tiene la difusión, no tiene esa sensación de urgencia que tenías en *Voz Alta*. Además el público de *Alzado Vectorial* por definición era un público desterritorializado, descentralizado, era un público global. Teníamos 89 países, gente de 89 países participó. Y eso por un lado te habla sobre la interdependencia, de esta idea de que en la globalización hay un cierto nomadismo, que uno puede acceder a las redes desde diferentes puntos, etcétera. Tiene un valor muy diferente que en *Voz Alta*. En *Voz Alta* estás situado. He hecho muy pocas piezas ex profeso para un sitio. *Voz Alta* es una obra situada en un contexto muy particular, irreplicable en otros lugares, en cambio *Alzado Vectorial* ya la hemos presentado en cinco o seis ciudades y es una obra que viaja muy bien porque cada vez que se presenta los contextos formales van cambiando y se representan. *Voz Alta* no puede suceder en ningún otro lugar más que en Tlatelolco.

Transcripción literal, Ciudad de México, 2012



Entrevista a Antoni Abad

Mónica Benítez (MB): Primero, gracias por permitirme estar aquí contigo.

Antoni Abad (AA): Un placer.
(risas)

MB: Después de varios años de continuar con tu proyecto *Megafone*, ¿cómo lo definirías? ¿Ha cambiado a lo largo de estos años tu forma de conceptualizarlo o básicamente sigue siendo lo mismo?

AA: Mira, *Megafone.net* parte de una idea muy simple, muy sencilla, cuando aparecen, aproximadamente en 2003, los teléfonos celulares con cámara integrada, se me ocurre que esa tecnología sería la más inmediata para conseguir dar voz a grupos en riesgo de exclusión social, o a grupos que necesitan reivindicar determinadas cosas, es decir: grupos que sufren de mala imagen, que aparecen en los medios de comunicación como lo peor. Los taxistas mexicanos por ejemplo, los taxistas defeños son un ejemplo. Entonces convierto ese avance tecnológico en una especie de megáfono digital que serviría para amplificar la voz de esos grupos y que de esta manera consigan expresarse con total libertad, es decir, que puedan crear medios alternativos de comunicación audiovisual, donde puedan explicar cuáles son sus inquietudes, sus penas, sus alegrías, etcétera. Ese es el planteamiento inicial que al día de hoy sigo aplicando, a pesar de que después, ha habido diferentes variaciones, distintas



sitio*TAXI - México D.F., 2004

17 taxistas de la ciudad de México utilizan teléfonos celulares con cámara integrada, para constituirse en cronistas de su propia realidad. Tomadas en: <http://www.megafone.net>

articulaciones del proyecto. Pero, el resultado, por lo que he visto hasta estos años, ha sido conseguir que esos grupos se articulen: a) al darles teléfonos, o al conseguir que los utilicen y b) consiguiendo que se reúnan semanalmente en consejos editoriales. ¿qué pasa cuando éstas dos cosas pasan? Se activa en esas personas la conciencia de grupo. Si tú piensas en la vida de un taxista de México, que trabaja 12 horas al volante... ellos no tienen tiempo de reflexionar y pensar qué es lo que quieren y qué es lo que vas a hacer. El proyecto consigue eso, de manera colectiva. Porque esos taxistas al final crearon la Fundación Latinoamericana del Servicio Público del Taxi, que se llama así aunque no es una fundación. A partir de participar en este proyecto hicieron la siguiente reflexión: ¿Quiénes somos? ¿Qué es lo que vamos a enseñar de nosotros? Se generaron discusiones en torno a eso en las reuniones semanales que te comentaba. Yo creo que ese es precisamente el gran logro, el gran triunfo de este proyecto. Si lo hubiere...

MB: ¿Tú los convocas? ¿Siempre estás en la primera convocatoria?

AA: Yo normalmente estoy... esto ha ido cambiando. En México era la primera vez que se hacía y no sabíamos cómo hacerlo. No sabíamos qué es lo que iba a pasar, ni si los taxistas aceptarían. Estábamos en un estadio muy inicial de la tecnología móvil, en México, de hecho prácticamente estrenamos la red celular de datos y conseguimos un patrocinio de Fundación Telefónica, de esta manera se pudo hacer el proyecto. Ese patrocinio se pactó de manera que nos prestaban unos celulares multimedia y nos daban red durante dos meses. Claro, al cabo del mes de empezar aquellos taxistas estaban entusiasmados, estaban transmitiendo, etc., era un aluvión de fotografías, de sonidos, de expresiones. Y entonces me hice la pregunta: ¿Cómo ahora, dentro de un mes, les vamos a quitar los celulares? Es como si le das un megáfono a una persona. Exprésate y grita. Y cuando ha gritado le quitas el megáfono y le dices: ahora ya no puedes hablar más. De manera que, al final de ese periodo, intenté negociar con Fundación Telefónica para que les dejase los celulares y les diese más red durante más tiempo y no hubo forma. Entonces yo le decía al representante de telefónica en aquel momento en México: pero oiga estos celulares están sudados, se han caído cuarenta veces al suelo, ¿qué van a hacer con ellos? Pero no hubo manera de convencerlos. De manera que, en posteriores viajes, de Roc Parés (artista Catalán) o de Eugenio Tisselli (programador del proyecto), llevamos celulares desde España a México para que continuase, pero, como siempre, se fue diluyendo... sólo hay realmente un proyecto que continúe después de cuatro años, que es el canal de los moto-boys en Sao Paulo. Los otros se han ido diluyendo, es la decisión de los emisores.

Tu pregunta era otra, tu pregunta era: ¿Tú qué haces ahí? Depende de mi disponibilidad pero básicamente suelo estar entre uno y dos meses y lo que hago

Yo insisto mucho en que se tiene que potenciar la inteligencia colectiva del grupo. Nos interesa también lo que diga cada quien, pero lo interesante son los temas que ellos lleguen a consensuar. Esos son los *tags*, esas son las etiquetas que, como podrás ver en todas las páginas web de los proyectos, son las que identifican la problemática de esos grupos.

es convocar esas reuniones semanales y moderarlas. Entonces cuando llego allá lo primero que digo es: miren, yo de ustedes no sé nada, aquí he venido a aprender, a ver qué es lo que ustedes tienen para contar, qué es lo que les interesaría contar. Una vez que les has explicado cómo funciona el dispositivo, normalmente lo que pasa es que de entrada la gente no sabe qué decir pero poco a poco los discursos se van articulando y se van creando temas comunes. Yo insisto mucho en que se tiene que potenciar la inteligencia colectiva del grupo. Nos interesa también lo que diga cada quien, pero lo interesante son los temas que ellos lleguen a consensuar. Esos son los *tags*, esas son las etiquetas que, como podrás ver en todas las páginas web de los proyectos, son las que identifican la problemática de esos grupos. Es decir, básicamente yo asisto o intento generar esa dinámica semanal, esos consejos de redacción asamblearios y a partir del impulso que se da desde el mundo artístico, desde el arte contemporáneo a la creación de esos grupos, después, ellos tienen la palabra, si quieren continuar continúan y si no, no. Muchas veces me he definido como alguien que desvía fondos o financiación que estaba destinada al arte, al sublime arte contemporáneo, hacia un territorio social. Como artista, una de las definiciones que suelo emplear es ésta.

MB: ¿Cómo convocas a la comunidad con la que quieres trabajar? Sé que para los taxistas fue a través de una estación de radio que está dirigida a taxistas.

AA: Y también periódicos.

MB: Periódicos, sí. Y, ¿para cada proyecto generas la misma dinámica?

AA: Ha sido distinto en cada lugar. Lo que hicimos en México fue poner anuncios antes del proyecto y en la emisora de radio de los taxistas, pero la idea de hacer este proyecto la tuve en Sao Paulo, en 2003, en mi primer viaje allá, y la tuve a partir de ese colectivo de los *moto-boys*, que son mensajeros, es muy parecido este servicio de los mensajeros al de los taxistas en México en cuanto a que recorren toda la ciudad, que tienen esa fama de delincuentes. Tienen muchas connotaciones parecidas, ¿no? De hecho algún día me gustaría hacer un simposio donde juntarlos a todos, (risas) o a los representantes de cada uno. Bueno, entonces, en Sao Paulo no había ninguna institución que quisiese asociar su imagen a la de los *moto-boys*, pero por fin acabó saliendo, con lo cual, pasaron 4 años desde el primer proyecto en México hasta que conseguí el de los *moto-boys*. Ahí le expliqué el proyecto a mi amiga Regina Silveira, una artista brasileña muy conocida, y ella me dijo: ah, pues te voy a presentar a mi *moto-boy*, quien trabaja para mí, Ronaldo Simao Dacosta. Entonces le expliqué a Ronaldo el proyecto y le entusiasmó. Entonces básicamente, en Sao Paulo, fue la red de amistad de Ronaldo la que posibilitó el proyecto porque él



canal*GITANO - León, 2005

16 jóvenes gitanos de León recorren espacios públicos y privados de la ciudad y su entorno, provistos de teléfonos móviles con cámara integrada. Tomadas en: <http://www.megafone.net>

conocía *moto-boys* y a los amigos de los amigos, entonces fue una red montada así, sin anuncios. Por ejemplo, en Barcelona, el proyecto en Santa Mónica, éste del mapita, nos repartimos los barrios de la ciudad, un equipo de coordinación de cuatro personas. Hicimos unos *flyers* donde se anunciaba el proyecto para quien quisiese participar y a cada persona que encontraban por la calle en silla de ruedas le daban un *flyer*. Así conseguimos reunir a cuarenta personas. Otro ejemplo, en Lleida fui a ver asociaciones de gitanos de la ciudad, o, no sé, en cada caso ha habido una forma, una manera.

MB: ¿Y en cada caso con distinto patrocinador?

AA: Sí, siempre, ha ido cambiando, bueno, siempre ha habido un centro de arte que es el organizador y que ha tenido que buscar cómo conseguir los patrocinios o cómo conseguir la financiación.

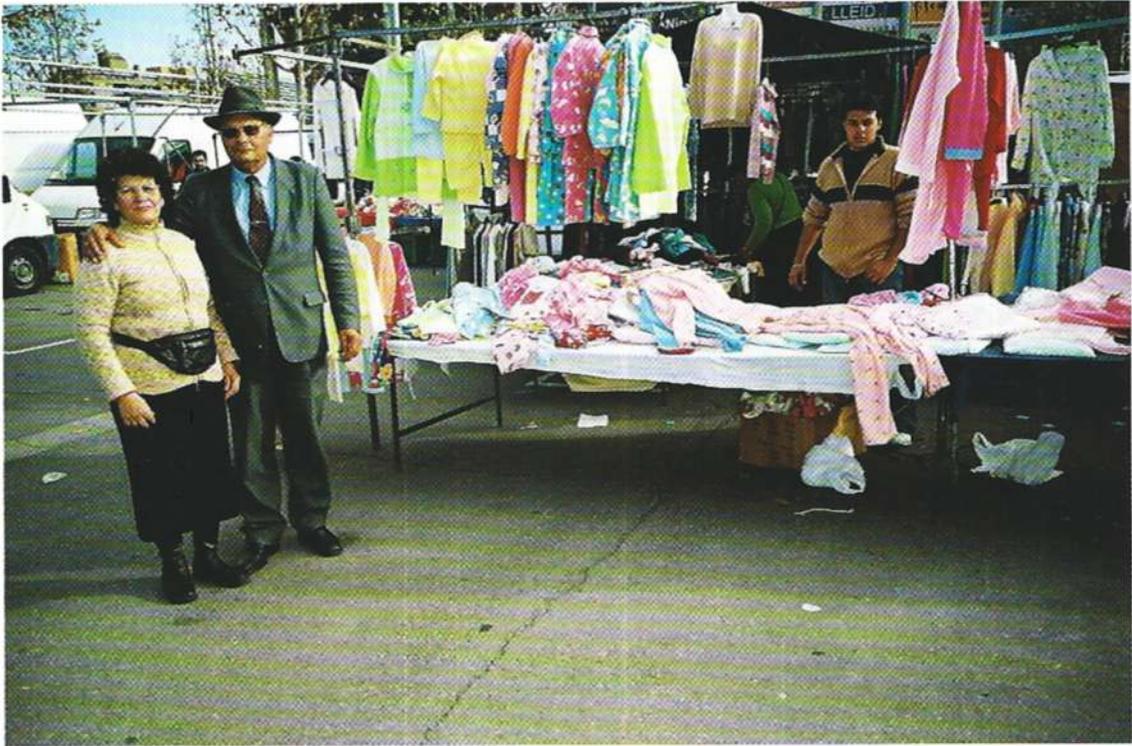
MB: Ok. ¿Qué elementos consideras que deben ser parte del proyecto?

AA: Vamos a ver, supongo que eso puede tener muchos enfoques, pero quizá uno bien importante es que a los artistas se les concede el privilegio de ser intérpretes de su entorno, de su sociedad y creo que ese privilegio se desaprovecha en el 90% de las ocasiones. Entonces, muchas veces ante esa decepción que siento a menudo delante de las manifestaciones llamadas artísticas, frente a determinadas expresiones que son teóricamente del ámbito social pienso que mejor que ver, por ejemplo, un foto de una favela que ha sacado un artista, un *cibachrome* de 3x4 que vale medio millón de dólares, pienso: ¿Cuál es el mérito que ha tenido este artista? Pues irse a las favelas con una cámara grandota, pero es muy superficial. Sin embargo, pienso que quizá sea mucho mejor que esas personas que aparecen en la fotografía nos expliquen qué es lo que quieren contar. No sé si es lo que me preguntas, pero en este sentido y como artista es a lo que me dedico, a intentar hacer esa transferencia de financiación hacia otros territorios, darles a otros las herramientas para expresarse. Por otro lado, yo que vengo de la escultura y que he utilizado materiales etéreos como el vidrio, el material que ahora modelo, por utilizar un verbo escultórico, son en realidad las redes digitales. Intento modelarlas para que determinados grupos puedan expresarse en total libertad, de la manera más fácil y simple posible. Por ahí es por dónde voy o por dónde intento ir, no sé... (risas).

MB: ¿Los grupos se expresan en total libertad?

AA: Sí.

MB: ¿Eso ha sido siempre en todos los proyectos?



canal*GITANO - Lleida, 2005

25 jóvenes gitanos de Lleida recorren espacios públicos y privados de la ciudad y su entorno, provistos de teléfonos móviles con cámara integrada. Tomadas en: <http://www.megafone.net>

AA: Sí, yo no fuerzo ningún tema, como te decía antes, porque a veces me preguntan: ¿Entonces qué les pides que publiquen? yo no les pido nada, si alguien viene ahí yo le explico: mire, yo les voy a dar este medio y si ustedes lo aceptan y lo quieren, a partir de ahí son ustedes los que tienen que decidir y tienen que hablar. A veces me dicen: ah, ¿entonces ellos te mandan las fotos y tú las publicas? No, es directo. Ellos desde los teléfonos publican en los canales de internet que ellos han decidido crear, los canales temáticos, etc. Yo no, no intervengo, o estaría negando todo lo demás.

MB: Claro, quizás con este proyecto ayudas a que ellos reflexionen sobre sí mismos, pero tú abres un camino.

AA: No sé si el arte tiene que tener una función social. Podría ser mejor que se implante de esta manera. Es decir, cuando los proyectos continúan, que como te digo en algunos casos, han continuado, creo que es después de ese periodo artístico en el que hay una exposición. El mayor éxito que puede tener es precisamente éste, que ellos se lo apropien, se lo queden y que sigan.

MB: Claro, y entonces ese tipo de registros que dejan son imágenes, a partir de la página web que existe. ¿Hay algún tipo de diálogo? Porque a veces pueden escribir, puede haber correo electrónico. ¿Hay algunas grabaciones?

AA: También. Hay sonido, video, fotografía y texto.

MB: ¿Y tú tenías particular interés en que eso se guardara?

AA: Es que se guarda automáticamente, es decir, el dispositivo permite sencillamente ponerlo en la web y eso se convierte en una base de datos permanente que es siempre accesible.

MB: Pero así lo conceptualizaste, ¿verdad?

AA: Sí.

MB: ¿Y tú has vuelto a ver de corrido todas esas imágenes que se han guardado o las has dejado ahí, en ese repositorio?

AA: Bueno, a ver, de vez en cuando revisito los proyectos o incluso busco determinadas imágenes que en un momento dado me impactaron. Piensa que al día de hoy el número de archivos es casi de 90,000, de videos, fotos, sonidos, etc. Precisamente una de las problemáticas es encontrar dichas fotografías porque eso se convierte en un mar de imágenes. Entonces por eso en un momento dado



canal*INVISIBLE - Madrid, 2005

Un grupo de trabajador@s sexuales recorren espacios públicos y privados de la ciudad, provist@s de teléfonos móviles con cámara integrada. Tomadas en: <http://www.megafone.net>

implementamos el dispositivo de los *tags*. Eso empezó en Sao Paulo y fue para que los propios emisores califican las fotografías, Es decir, esas palabras clave que utilizan para describir o etiquetar sus fotografías son también motivo de discusión y se convierten en temas comunes. Por ejemplo, cuando yo entro en la página de las palabras clave de Sao Paulo, viendo sólo esa página puedes ver cuál es la problemática más actual en el momento en que lo estás mirando. Porque el tamaño de las palabras va cambiando en función del número de emisores que la han utilizado, es decir, la palabra más grande no es la que se ha utilizado más sino la que ha utilizado mayor número de participantes. Lo hacemos así para potenciar la visión o inteligencia colectiva del grupo.

MB: ¿Tú qué me recomendarías para visitar el proyecto como espectador internauta? ¿Qué recomendaciones me darías para poder entender lo que hay ahí adentro? Tú que conoces cómo se han ido retratando a sí mismos, cuando tú revisitas, ¿por dónde empiezas?

AA: Mira, el proyecto en cuanto a la organización de las imágenes, y no sólo organización digamos mecánica, sino también conceptual, tiene dos fases: una es la que utilizaron los taxistas, los gitanos, las prostitutas; y la otra es a partir del canal *moto-boy*, en 2008 en Sao Paulo. Hasta ese momento, desde el 2004 hasta el 2008, clasificábamos las imágenes siguiendo un determinado principio de la sociología, o de la antropología, que divide, que explica la actividad humana en cuatro familias principales: seres, objetos, espacios y actividades. A partir de ahí lo que hicimos con los gitanos en Lleida, fue enseñarles las fotos que ellos mismos habían tomado y preguntarles: ¿Tú cómo describirías esta imagen con una sola palabra? Y, efectivamente, la visión más inmediata, si había un objeto pues no sé... vaso. Si había un animal pues el nombre del animal, bueno... esta clasificación tan rígida te permitía encontrar determinadas imágenes en una búsqueda supuesta en la cual tu quisieses construir un discurso, pero además los temas se pactaban en las reuniones, entonces cuando tú entras, por ejemplo en Sitio Taxi, ves que hay una serie de canales como el sitio chamba, el sitio... es que no me acuerdo, hace días que no lo veo. Entonces, en sitio chamba, ves una serie de entrevistas que ellos organizaron y en las cuales hacían tres preguntas muy simples a gente de su entorno: ¿cómo se llama? ¿Cuál es su trabajo actual? Y, ¿qué profesión le gustaría tener? Esta entrevista tan simple y sencilla, en realidad estaba retratando una realidad social del entorno de los taxistas. Al preguntarles cuál era su trabajo actual, por otro lado, dibujaba la ilusión de ese entorno, al preguntarles qué profesión les gustaría tener. Naturalmente esa era la base de la entrevista. Hasta 2008, por los títulos que tengan los canales puedes hacerte un poco la idea de qué es lo que nos estaban contando. Y en tu búsqueda puedes ir a parar a un sitio u otro. Esos sitios, por ejemplo, Sitio Sábado, que ahora me he acordado, era el sitio dedicado a las reuniones



BARCELONA*accessible, 2006

40 personas con movilidad limitada fotografian con teléfonos móviles cada obstáculo que encuentran en las calles. Por medio de mensajes multimedia dibujan en internet la cartografía de la Barcelona inaccesible. Tomadas en: <http://www.megafone.net>

semanales. Soraya, una de las participantes, había sacado una fotografía en la que se veía serigrafiado en la toalla, en un mercado, una serigrafía de Camarón de la Isla, ¿sabes? El cantante de flamenco...

MB: Claro.

AA: Entonces cuando le enseñamos esa foto le dijimos: ¿Cómo la describes? ¿Qué palabra le pones? Y ella dijo: éste es Dios. Entonces ya vimos que esa clasificación tan rígida que venía de la sociología no nos servía, porque lo que los participantes estaban viendo de las imágenes no tenía nada que ver con esa ciencia. A partir de ahí pensamos en la taxonomía: tenían que ser los propios participantes los que describiesen sus fotos. A partir de ese momento desaparecen los canales temáticos y las palabras clave, cada tema que ellos han decidido trabajar en sus proyectos es lo que puede ayudarte en la búsqueda, o en la visita a esos canales. Otra cosa son los proyectos con personas ciegas o con personas con movilidad reducida. En este caso la lista de *tags* se refiere a obstáculos. Estos los definieron ellos, Y curiosamente la lista de los participantes de Ginebra es más larga. Yo lo atribuyo a que Ginebra es una ciudad más adaptada para la movilidad de estas personas que Barcelona y, por tanto, la necesidad de esas personas se proyecta más adelante y quieren más facilidades y, por lo cual, hay una lista de obstáculos mayor.

MB: Te interesa estudiar las diferencias entre los distintos proyectos, hay unos que has repetido. ¿Qué buscas en cada proyecto?

AA: Cada proyecto es distinto. Tampoco esto tiene una norma ... A ver, por un lado me interesan los proyectos... si te fijas, la idea de movilidad está implícita en casi todos los participantes que ha habido aquí, de distintos grupos. Están los taxistas de México que recorren toda la ciudad, los moto-*boys* de Sao Paulo que la recorren toda, los inmigrantes nicaragüenses en Costa Rica se han tenido que desplazar de su país o, ahora los chinos en Nueva York también. Las personas en silla de ruedas tienen un problema con la movilidad, los refugiados saharauis también se tuvieron que desplazar, los desplazados y desmovilizados colombianos también. O sea, esa cosa siempre está ahí. Yo a veces pienso: mi escultura era móvil... (risas).

MB: Por eso necesitas un celular.

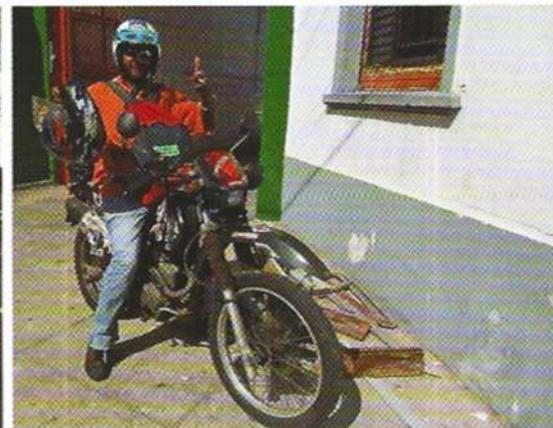
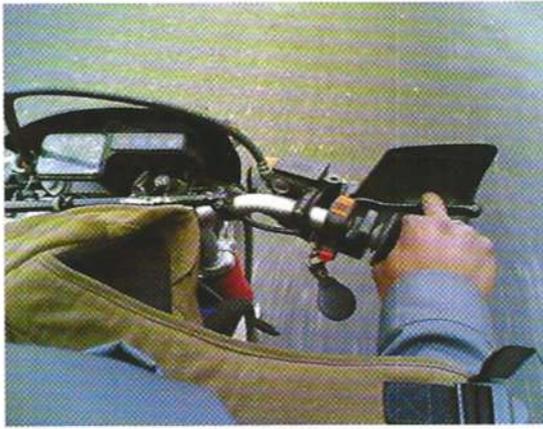
AA: Exacto, puede ser que eso forme parte de algo que yo tengo ahí dentro que tampoco me he parado a mirar. Porque, más que pararme a analizar lo que ha pasado prefiero poner en marcha otro proyecto, pero a la hora de ver qué grupo va a llevar a cabo un proyecto en una ciudad, el mecanismo es que normalmente



canal*CENTRAL - San José de Costa Rica, 2006

Un grupo de migrantes nicaragüenses recorren espacios públicos y privados de la ciudad, provist@s de teléfonos móviles con cámara integrada. Tomadas en: <http://www.megafone.net>

aparece un centro de arte que me pide hacer un proyecto. Excepto en el caso de México que yo lo tenía muy claro y en el caso de Sao Paulo que dije *motorbays*. En los otros, básicamente lo que he hecho es ver qué hay en esa ciudad, preguntar y hablar con el museo, o con el centro de arte o con el curador y ver qué posibilidades hay. Al final ahí aparecen unas conclusiones y dices, ah, pues este grupo. Hay un caso bien especial que es el de Colombia, que te explicaba ahora, que por primera vez en lugar de un grupo había dos. Entonces, eso fue, no sé conoces el Festival de la Imagen de Manizales, un festival electrónico en la ciudad de Manizales, organizado por la Universidad de Caldas. Me invitaron al simposio y me preguntaron si quería llevar a cabo un nuevo proyecto. Entonces hablé con colombianos que conozco y así empecé a investigar aquí y allá, pregunté y les hice la siguiente propuesta: “Mira, por qué no hacemos un proyecto con dos grupos a la vez, serían personas desplazadas a causa de la violencia del conflicto, que son no sé cuántos millones, que han abandonado los ámbitos rurales para vivir en las periferias de las grandes ciudades. Y, por el otro, personas desmovilizadas, personas que han decidido abandonar la guerrilla y los grupos paramilitares. La idea es hacer un grupo con estos dos grupos de personas y hacer un canal de comunicación”. A la vuelta del mail me dicen: tú estás loco porque estos dos grupos se van a matar, no los puedes sentar en una misma mesa. ¿No? ¿Por qué? Pues porque saben que unos se han tenido que desplazar a causa de la violencia de los otros. No los puedes reunir. Entonces yo digo, bueno, pues mira, vamos a hacer una cosa, vamos a tener reuniones por separado. Los miércoles uno y los viernes el otro, para que no haya posibilidad de que se encuentren presencialmente, pero, eso sí, van a tener un sólo lugar virtual donde publicar, una sola web. Es decir, que las transmisiones de los dos se van a mezclar cronológicamente en esa web. Quizá de esta manera se pueda establecer ese diálogo que no se puede dar presencialmente, quizá de esta manera se pueda dar en la web. Entonces empezamos las reuniones por separado y los *tags*, las palabras claves que ellos decidían para elegir los temas y localizarlos, eran prácticamente las mismas. Porque no hay que olvidar que estas personas vienen del mismo entorno social, en la misma familia puede haber un ‘paraco’ y un guerrillero. Sufren el mismo conflicto, la misma problemática. Uno es el victimario y el otro... De manera que a la tercera reunión, viendo las temáticas, que los dos trataban los mismos temas, dije, mira por qué no se juntan, ya de una vez y les pregunté ¿Por qué no quedamos los dos a la vez, nos juntamos todos y ya seguimos adelante? Ustedes están ya intentando superar este conflicto. Pues vamos para allá. Y lo conseguimos. Se juntaron y el grupo trabajó durante un año seguido. Entonces, no sé, en este caso realmente es emocionante que a partir de un proyecto artístico, la gente decide. Uno de los desplazados me dice, mira Antoni, esto, hace un par de años me proponen esto y yo hubiera venido con una pistola y me los cargo, o sea... (Risas) Pero es factible. Era alucinante ver... los desmovilizados eran muy jóvenes, eran cuatro chicas



MOTOBOYS - Sao Paulo, 2007

12 Motoboys recorren espacios públicos y privados de la ciudad. Tomadas en: <http://www.megafone.net>

y un chico de 16 o 17 años que habían estado con Kalashnikov en la selva, persiguiendo, y oyéndolos hablar. Parece imposible, porque realmente tenían conversaciones de adolescente, ¿cómo podían haber estado metidos en ese lío? Bueno, con toda la problemática, ya sabes, el narco, el... Bfff, es una cosa...

MB: Que es lo que ahora no puede hacer Ricardo Domínguez...

AA: Sabes qué pasa, se ha oído hablar mucho de ese proyecto y yo creo que era una cosa que no había que explicarla, había que hacerla. Si tú lo explicas, obviamente va a tener problemas. O sea, este proyecto en Colombia nos pusimos a hacerlo sin decir nada, como hacemos con todos los proyectos. Y después un día se publica, ya está hecho, ya está ahí...

MB: Es verdad...

AA: Porque si tú lo explicas (risas)...

MB: Sí, bueno, también es interesante analizar porqué un proyecto no se puede llevar a cabo. Es interesante analizar cuando se aprecia el éxito o el fracaso de las cosas. Así son los proyectos, ¿no?

AA: Bueno, también hay proyectos que no funcionan...

MB: Sí, y además es un artista muy interesante, es un artista en todo el sentido de la palabra y no todo puede ir sobre ruedas.
(Risas)

MB: Bueno, ¿tienes algún proyecto consentido? ¿Para ti qué son esos registros? Digamos ese archivo, es parte de la obra, son micro-historias, *performances* colectivos, historias, diálogos colectivos, memoria colectiva, un *collage* estético o memoria viva. Quisiera definir esos resultados a partir del uso del dispositivo artístico. Como dices, es un espacio que ha logrado posibilitar que no tiene nada que ver con una metodología de trabajo científica, sino como historia, como memoria. Intentar comparar con definiciones vagas de las ciencias sociales o de los antropólogos es vaporoso pero ahí creo que está la riqueza. Para ti, ¿qué son?

AA: Mira, yo de todas las definiciones que has puesto hay dos que quizá sean: memoria viva y memoria colectiva. Pero, por ejemplo, si yo pienso en la antropología, los antropólogos se basan mucho en las entrevistas. A los entrevistados, a las personas que son objeto de su investigación, los llaman informantes (risas) o sea, a mí nunca se me ocurriría ir por ese camino. Yo no pretendo analizar a esas personas, sencillamente lo que pretendo es que esas



GENÈVE*accessible - Ginebra, 2008

Personas con discapacidad fotografian los obstáculos que enfrentan en Ginebra, utilizando teléfonos móviles GPS. Tomadas en: <http://www.mcgafone.net>

personas tengan herramientas para expresarse ellas mismas, y que expliquen lo que les dé la gana. Eso sí, que traten de articularse, insisto mucho en eso. Aunque, obviamente, siempre están las individualidades y cada uno explica, como se diría aquí, lo que le sale de los cojones. (Risas) Pero quizá sea eso, una memoria en tiempo real y viva. La cual, en realidad, están viendo la realidad de otra manera, en el momento en el que deciden explicarnos quiénes son. Entonces, en ese momento ya están decidiendo qué es lo que nos van a contar y lo que no. No sé. Obviamente queda todo archivado de una manera que siempre se puede consultar.

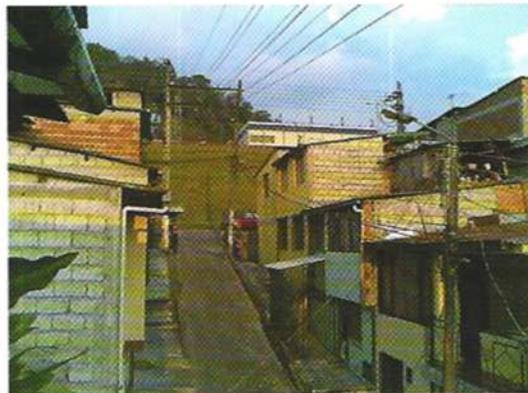
MB: ¿Y esos registros tienen propiedad? Si alguien de ellos quisiera hacer algo, o les quisieran comprar el proyecto, como memoria propia, ¿ellos lo podrían hacer, lo podrían compartir?

AA: Sí, no hay ningún *copyright* de nadie, eso es de dominio público. Y en el momento de plantearles: miren, eso estará ahí... si usted, alguna de esas fotos encuentra a quién vendérsela pues se la vende, ¿no? (risas).

MB: Eso (risas). Es una pregunta un poco agresiva, perdón, pero creo que puede ir como parte de la reflexión porque, por un lado, creo que es importantísima la obra del trabajo colectivo y, por otro lado, ¿de quién es qué? Digo, no sé si dividir que los registros pueden ser parte del mismo colectivo que los hizo y el proyecto en general, quizás es tuyo. Cómo lo tomarías, si es que nos interesa definirlo o...

AA: Sí, a ver, las imágenes son de todos, porque obviamente están ahí, están en internet y cualquiera puede arrastrarla y... Definitivamente es dominio público. El que organiza estos proyectos soy yo, pero, obviamente cada vez se van a organizar más y se van a organizar de manera espontánea. La *Folha* de Sao Paulo, que es uno de los periódicos más importantes del país, les ofreció a los *moto-boys* pagarles un tanto mensual por utilizar sus fotografías, lo cual era una manera de dar sostenibilidad al proyecto. Y me preguntaban: oye, Antoni, ¿qué te parecería, esto lo podemos hacer? Claro, jeje, adelante, vaya, que se lo den, al final no salió. Al final esto no es sólo una manera de expresarse sino que además estas personas casi van a poder ganarse la vida con esto. Fantástico. No salió pero puede que llegue a pasar...

MB: No sé si has oído hablar de los famosos daños colaterales en México. Al famoso poeta Sicilia, unos narcotraficantes mataron a su hijo y a partir de ahí inicia una movilización de personas que tienen familiares desaparecidos. A estas personas les importaba mucho que a sus víctimas las dejaran de llamar "daños colaterales" sino que se les nombrara con nombre y apellido. De alguna manera

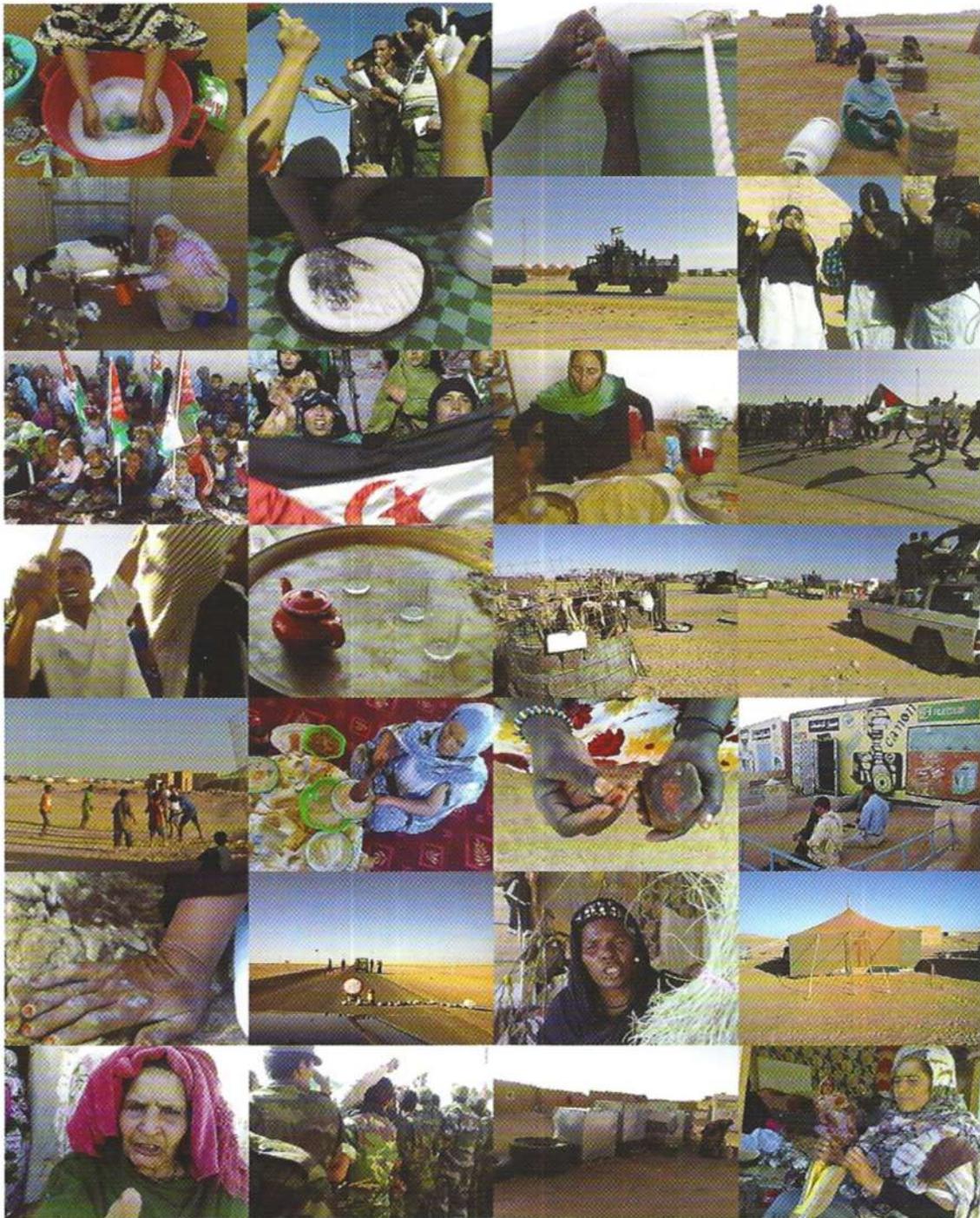


canal*TEMPORAL - Manizales, Colombia 2009

En consejos de redacción semanales dos colectivos de personas en condición de desplazamiento* y desvinculación** en Manizales acuerdan temas que expresan su historia, cotidianidad y expectativas, que luego registran y transmiten desde celulares utilizando palabras claves. Tomadas en: <http://www.megafone.net>

localizas un colectivo que puede ser en este caso las víctimas y posibilidades que se nombren, que se describan y que sean mirados. Una gran diferencia que veo contigo es que hay un momento en que los abandonas, entre comillas, los dejas solos.

AA: A ver, solos, solitos, solos, no, ¿eh? Por ejemplo, Sao Paulo, que después de cuatro años siguen manteniendo sus reuniones semanales y que cada año han organizado la semana de cultura moto-*boy*, coincidiendo con el aniversario del proyecto, y han publicado un libro y etcétera, me sigo reuniendo con ellos por Skype o cada vez que he tenido ocasión de ir a Sao Paulo he ido, no cada sábado. Ahora, por ejemplo, en agosto ellos me están llevando allá para un simposio que hay de cultura periférica. Sigo en contacto con los saharauis, sigo en contacto con los emisores ginebrinos. Es decir, a veces aparecen problemas técnicos entonces hay que resolverlos y ellos me avisan, etc. Al empezar el proyecto, a la segunda reunión les digo: miren, algunos de los colectivos han continuado con más o menos éxito, si esto les interesa y les gusta, ustedes ya tendrán los teléfonos, tendrán la tecnología y podrán seguir. Pero, obviamente, yo no puedo estar aquí durante años. Yo sencillamente pongo esto en sus manos y si ustedes quieren podrán seguir. Realmente, de todos los grupos sólo ha habido tres que han manifestado al final de este primer periodo, de estos dos, dos meses y medio, sólo tres que directamente han dicho que no querían seguir porque eran los dos grupos de gitanos y las prostitutas de Madrid. Los tres dijeron lo mismo: no, nosotros ya hemos dicho todo lo que teníamos que decir. Es decir, yo no sé qué debe pasar ahora cuando estos grupos entran y revisitan el canal, por ejemplo, sus propios canales. Por ejemplo, los gitanos eran jóvenes gitanos, algunos de 15 años, 16, pues ahora, desde 2005 han pasado siete años. No sé. Seguro que si entran, dicen: ¡wow! Si era un chaval. Un día en un mercado en Lleida iba con mi madre y nos encontramos. En ese proyecto un gitano y una gitana participantes se casaron, se conocieron ahí y se casaron. Entonces estaba la gitana con el bebé en la parada y el otro ahí y ella me dice: fíjate tú, que por estar organizando estos proyectos que tengo que estar con este zángano (risas). Era broma, ¿no? Entonces, no sé, hay algo que sí está claro y es que obviamente funciona la empatía entre las personas, etc., pero un resultado de estos proyectos, es una red de amigos en muchos países que seguramente no hubiese llegado nunca a tejer. Tú no sabes tu invitación de ir a México la ilusión que me hace, a ver si conseguimos llegar y encontrarme al menos con unos pocos para revivir esos momentos en los que nos íbamos y decíamos: a ver, qué tienen de botana (risas) y sentado con un grupo de taxistas, albureando en la ciudad de México, tomando tequila, así, ¿no? (risas). Es la diferencia de estar en el estudio pensando en lo sublime, o tratando de crear, a estar en la calle con gente, es que no hay color conociendo otras realidades, porque además he tenido la suerte de que en todos los



canal*SAHARAUI 2009

Un grupo de jóvenes saharauis de los campamentos de refugiados de Tinduf en Argelia transmiten sus experiencias en internet utilizando teléfonos móviles. Tomadas en: <http://www.megafonc.net>

proyectos me han acogido. Y ha llegado un momento en el cual estás en la casa, en el bautizo, y, bueno, (risas).

MB: Esa es la parte artística que tú logras hacer. No cualquiera logra generar un proyecto tan rico y en todos lados. Sabes lo que es trabajar proyectos artísticos en comunidad. Ahí está tu parte.

AA: Sí, pero tampoco lo sabía. Y recuerdo ese primer día ahí en el Centro Multimedia yo pensaba: ostras, en qué lío me he metido. Porque de repente había 17 taxistas, entre ellos Rosa María, que vinieron impecables, planchados, afeitados, peinados... (risas) y yo les veía e iba explicando junto con Jorge Morales, íbamos explicando y hablando de lo que aquello podría ser y yo los veía a todos muy serios y pensaba: uy, uy uy, porque si dicen que no, ¿qué?

MB: Sí.

AA: Y ahí don Facundo rompió el hielo, dijo: Esto va a ser muy interesante para explicar nuestra problemática... y dije: uff, menos mal. Porque claro, era un grupo súper cariñoso. La verdad, después de eso te atreverías a cualquier cosa. Y después de todo lo que pasamos, incluso en una reunión en Tlalpan, con los taxistas pantera que nos amenazaron ahí en un parque perdido en la noche... uff (risas de los dos). Qué miedo, pero salimos triunfantes.

MB: Y bueno, en cuanto a los recursos tecnológicos, ¿cómo han evolucionado?

AA: Sí, el dispositivo ha ido evolucionando en varios sentidos: uno, en cuanto a las redes utilizadas, en cuanto gprs, mms, ahora 3G, los envíos han sido por mail o bien por mms, y ahora es por http. También cambia en cuanto a los sistemas operativos de los móviles, ahora utilizamos Android y antes siempre utilizábamos Indian, pero Android también es más reciente y es más fácil programar. Quizá lo más importante, es que los grupos han ido pidiendo determinadas funciones, se han ido implementando al proyecto de manera que el dispositivo actual que, por cierto, ahora lo estamos cambiando otra vez, para estrenarlo en Canadá, es el resultado de las vicisitudes de la tecnología, de cómo ha ido evolucionando, de cómo se ha ido amoldando, adaptando, pero sobre todo ha sido modelado en función de las necesidades de los participantes y de la imaginación. Ellos pueden editar después, cambiar cosas, hay toda una serie de elementos, palabras clave, traducir palabras clave cuando son proyectos con más de una lengua. Es un dispositivo bastante complejo desde el primero que utilizamos en México, pero simple de utilizar. Yo soy partidario de utilizar la tecnología sobre mínimos. El minimalismo mediático es lo que me interesa, y sobre todo cuando algunos grupos no tenían ni idea ni de lo que era internet.



canal*PLURAI., 2011

En Nueva York, un grupo de inmigrantes utiliza teléfonos móviles para dar a conocer, mediante crónicas audiovisuales, sus experiencias, opiniones y expectativas. Tomadas en: <http://www.megafone.net>

MB: Claro. Quizá el siguiente proyecto va a ser una sola comunidad pero en distintos lugares del mundo, ¿no?

AA: Pues eso, eso lo he intentado un par de veces pero no lo he conseguido hasta la fecha.

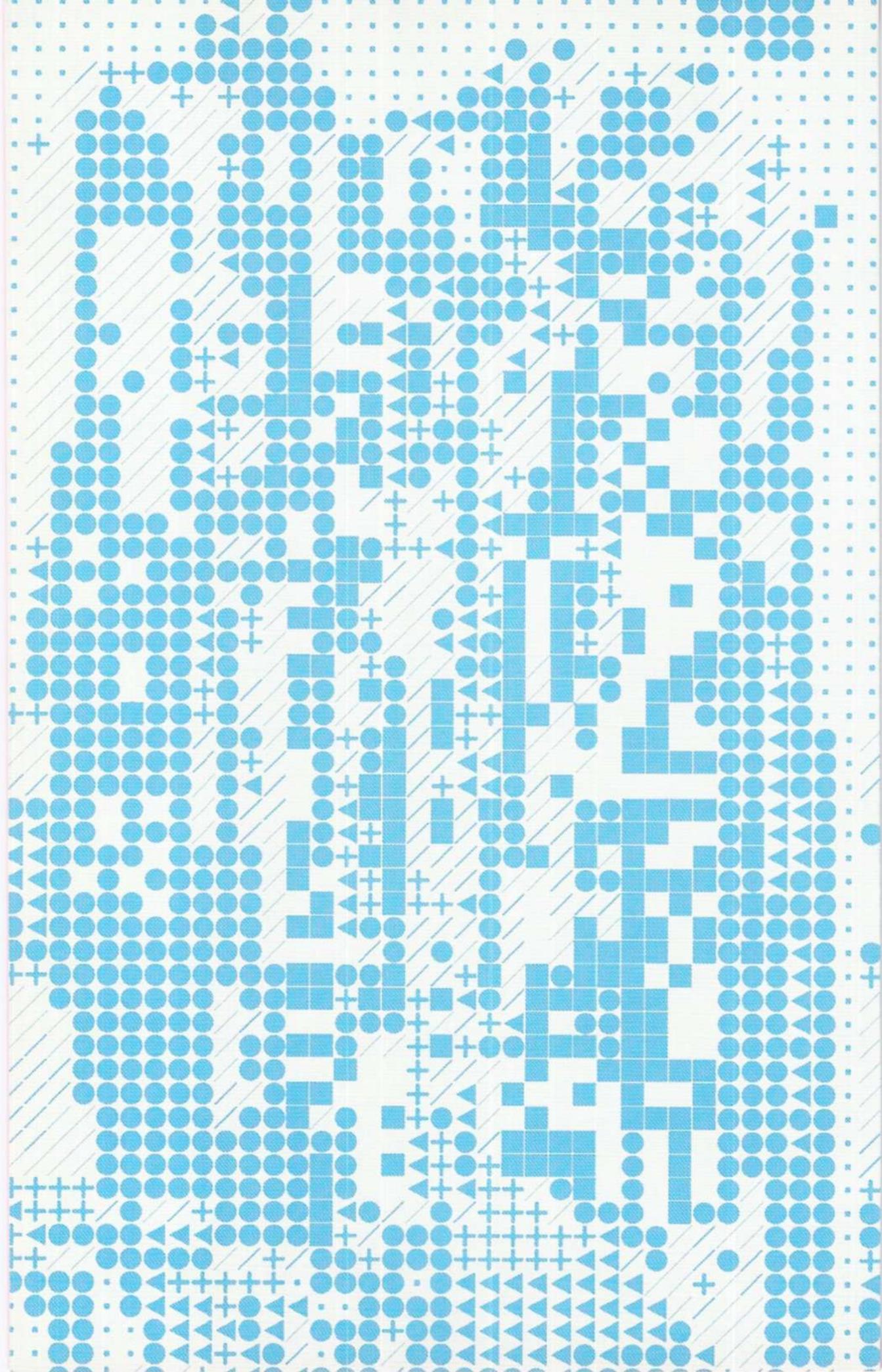
MB: Claro, está difícil.

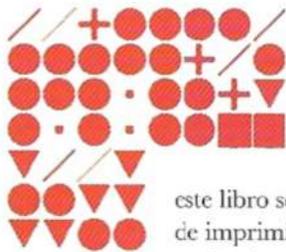
AA: Bueno, se puede hacer, pero tienes que conseguir instituciones en ambos sitios y es más complejo. Hasta ahora, de estos no ha salido ninguno.

MB: Bueno, pues muchas gracias.

AA: Gracias a ti.

Transcripción literal, Barcelona, 2011





este libro se terminó
de imprimir el día 4 de
noviembre en los
talleres de Ediciones
Gernika, S.A. / Su edición
consta de 1 000 ejemplares