



car ne
ne gra
fanzine

No.1

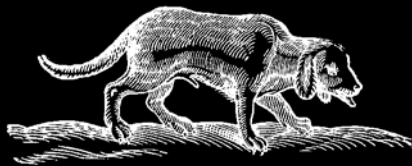
NOVIEMBRE 2013



Sumario

3	PRESENTACION
10	REFERENTES Severo Sarduy, <i>Pintura y Revolución</i>
13	HEBDOMAS Héctor Antón, <i>Arte cubano en el nuevo milenio</i> Diana Gort, <i>Una casa</i> Jazmín Valdés, <i>Variables ontológicas y marcos espacio-temporales</i>
27	LA EXCAVADORA Carlos A. Aguilera, <i>Alrededor de Cruz Azaceta</i>
34	PERTINENCIAS Hakim Bey, <i>Zona Temporal Autónoma (fragmentos)</i>
48	MICRO-DOSSIER Jorge Vidal
56	CONVOCATORIA
58	CNFanzine

P R E S E N T A C I O N



Sextina: Altaforte

EZRA POUND

Al habla: Bertrans de Born.

Dante Alighieri puso a este hombre en el infierno porque lo consideró un camorrista.

¡Eccovi!

¡Juzgue el ojo!

¿Lo he sacado de su fosa?

La escena tiene lugar en su castillo, Altaforte. Papiols es su juglar.

“El Leopardo” es la divisa de Ricardo Corazón de León.

¡Pinga! Todo este Sur de mierda hiede a paz./¡Tú, perro hijo de puta, Papiols,
dale! Pon música/Solo puedo vivir si escucho el tañido de las armas/¡De pinga!
Cuando veo mezclarse los pabellones dorados, púrpuras y blanquiazules/Y los
campos, tan grandes, teñirse de rojo/Mi corazón aúlla con goce loco.

Los veranos calientes me hacen gozar/cuando las tormentas acaban con esta
mierdera paz/y los rayos explotan en rojo/y los truenos gritan para mí/y demente,
retando, el viento chilla entre dementes nubes/y responden, partiendo el cielo,
las espadas de Dios.

¡El Infierno nos otorgue oír nuevamente el chirrido del acero! ¡Y el goce de relinchos histéricos en los destreros que colisionan/sus petos llenos de pinchos en el combate! ¡Prefiero una sola hora de guerra a todo un año de paz/con comida grasosa, putas, vino y musiquita! ¡Coño! No hay mejor vino que la sangre.

Amo ver un sol sangriento cuando amanece./Al mirar sus dardos atravesar la negrura/mi corazón goza mucho/y canto obscenidades/cuando él burla y reta la paz/su poder solitario castigando la noche.

El que se asusta con la guerra y se esconde contradiciendo/mis voces de batalla, ese tiene sangre de horchata/y solo sirve para podrirse en esta mariconaz paz/muy lejos de donde se gana la gloria y las espadas colisionan/La muerte de esas putas me hará feliz;/ajá, y cantaré a todo tren.

¡Papiols, Papiols, pon música!/No hay sonido como el de espada contra espada/ni grito como el del goce en la pelea/cuando codos y espadas chorrean sangre/y atacamos rápido y gritando a “El Leopardo”. ¡Dios maldiga a los que lloriquean por la paz!

¡Que la música de las espadas las ponga rojas! ¡El Infierno quiera que escuchemos pronto el sonido de su furia! ¡El Infierno se lleve cualquier idea de paz!⁽¹⁾

1. Hemos intentado, para iniciar esta presentación del fanzine, una posible traducción de *Sestina: Altaforte* de Ezra Pound, que hemos elegido a propósito de su inclusión en *Personae* (Faber & Faber, Bristol, Great Britain, 1968, p.53) –libro que sugiere una reflexión alrededor de operaciones travesti–. A la performatividad que deviene todo texto hemos yuxtapuesto la nuestra, dado que no poseemos formación o experiencia alguna que nos avale como traductores literarios, hemos aventurado este paratexto en castellano a manera de gesto o figura.

Carne Negra

Cántale oh, Nerón, al perro negro la leyenda negra. Nerio Casone le confiaría a Mario Castillo que los editores de *Canenero*⁽²⁾ explotaron las similitudes fonéticas del nombre de la publicación con la expresión *carne nera*, que se encuentra, a su vez, instituida como un localismo napolitano que denota el hecho de una estafa —existe también la expresión *lavoro nero* (trabajo negro) de obvia significación—. No obstante, nos consta y es bien conocido, que los sicilianos son los “negros” de Italia casi al modo en que los gitanos son los de España, cosa que el apelativo “calé” refrenda. En Cuba, por demás, existe una problemática digamos, idiosincrática e histórica conocida como “leyenda negra”, referida a supuestas debilidades o deformaciones del carácter criollo. *Carne nera* —hablaría un napolitano del siglo XVII—. Solo el contexto decidiría si habría de referirse a un timo, a un siciliano o al contenido de los navíos que zarpaban de costas africanas.

El balance de este ejercicio genealógico puede aventurar el sentido de que la expresión “carne negra” tiende a emplearse (occidentalmente) para configurar semánticamente valores relativos a sujetos marginados y subalternos, y prácticas “inmorales”. No puede pasarse por alto el hecho de que es el adjetivo el término que con más responsabilidad concurre a esta formulación.

2. *Canenero* fue un periódico del insurreccionalismo ácrata siciliano editado entre 1995 y 1997. El nombre de la publicación en latín significa: *canta oh Nerón*.

Las hegemonías, extremadamente preocupadas en instituir universales, no pueden acceder a un discurso precarista o que haya sido concebido, intencionalmente, en un límite crítico que incorpore negativos. El discurso de ningún centro de capital logra el coeficiente de flexibilidad necesario (hoy ese coeficiente es su mayor “tema” cultural mediatizado por las descentralizaciones) para no dejar rastros de restos. Estos restos permean el habla y la lengua, el cuerpo y el ojo –y sus tensiones jerarquizantes productoras de detritus del Binominal (represiones)–.

Entre esos despojos se halla el feto que es Carne Negra. Un *aborto de la naturaleza*, de la voluntariosa naturaleza del gesto que pretende postergar *ad infinitum* –en la “Nación (metrópolis) percibida” por nuestro sujeto local– el auge público de las contradicciones. Sabemos, y queremos refrendar sin referir un índice, que nuestra condición de posibilidad ha sido determinada por cierto legado. Frente al tal, toda nuestra humildad, tal como frente a la Metrópolis (nación, ciudad y reproducción) toda nuestra arrogancia.

Carne Negra hará sus concreciones a partir de principios como la destitución de jerarquías directivas y editoriales en la prosecución de una praxis de horizontalidad. Un equipo de coordinación, disperso en varios continentes, intentará aplicar el capital simbólico “transnacional” cubano a procesos de reflexión que pretendan desfigurar el perfil crítico, estético, ético y geográfico de la ínsula (“casa” en su primigenia acepción en latín). Se tomará el pensamiento sobre artes visuales como un argumento necesario, teniendo como horizonte la posibilidad del uso invertido de la heteronomía que afecta su campo. Y se dejará, al capricho pulsional de la entropía, cualquier derecho de posesión.

Sirva pues la altisonancia, como a Bertrams de Born, para cantar las jornadas de ansia y desespero. Búsquese en los Improbables, la dignidad de la derrota que cierto autor bonaerense avaló y que un renegado cubano transformó en inaprehensible.

Carne Negra Fanzine, La Habana, octubre 2013.

Sestina: Altaforte

EZRA POUND

Loquitur: En Bertrans de Born.

Dante Alighieri put this man in hell for that he was a stirrer up of strife.

Eccovi!

Judge ye!

Have I dug him up again?

The scene is at his castle, Altaforte. "Papiols" is his jongleur.

"The Leopard," the device of Richard Coeur de Lion.

I

Damn it all! All this our South stinks peace.

You whoreson dog, Papiols, come! Let's to music!

I have no life save when the swords clash.

But ah! When I see the standards gold, vair, purple, opposing

And the broad fields beneath them turn crimson,

Then howls my heart nigh mad with rejoicing.

II

In hot summer have I great rejoicing

When the tempest kill the earth's foul peace,

And the lightnings from black heav'n flash crimson,

And the fierce thunders roar me their music

And the winds shriek through the clouds mad, opposing

And through all the riven skies God's swords clash.

III

Hell grant soon we hear again the swords clash!
And the shrill neighs of destriers in battle rejoicing,
Spiked breast to spiked breast opposing!
Better one hour 's stour than a year's peace
With fat boards, bawds, wine and fail music!
Bah! There's no wine like the blood's crimson.

IV

And I love to see sun rise blood-crimson.
And I watch his spears through the dark clash
And it fills all my heart with rejoicing
And prices wide my mouth with fast music
When I see him so scorn and defy peace,
His lone might 'gainst all darkness opposing.

V

The man who fear war and squats opposing
My words for stour, hath no blood crimson,
But is only to rot in womanish peace
Far from where worth's won and the swords clash
For the death of such sluts I go rejoicing;
Yea, I fill all the air with my music.

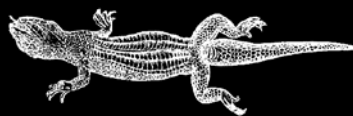
VI

Papiols, Papiols, to the music!
There's no sound like to swords swords opposing,
No cry like the battle's rejoicing
When our elbows and swords drip the crimson
And our charges 'against "The Leopard's" rush clash.
May God damn for ever all who cry "Peace!"

VII

And let the music of the swords make them crimson!
Hell grant soon we hear again the swords clash!
Hell blot black for always the thought "Peace"!

REFERENTES



Pintura y Revolución¹

SEVERO SARDUY

Pintura y Revolución... Pintura de la revolución. Revolución de la pintura: veo que es fácil jugar con estas palabras. Sin embargo no me dejaré llevar por los juegos verbales, tan comunes en nuestros críticos. Sobre los críticos, en su mayoría cronistas sociales que hablan de pintura, debe caer, en definitiva, la responsabilidad de la crisis de nuestra plástica. Hablo por segunda vez del dilema de la pintura cubana. La primera fue aún bajo la dictadura, cuando en la apertura de la exposición 20 obras para una colección de Galería Habana, centro de los pintores no colaboracionistas, y a solo dos días de la caída del régimen, desmonté de sus nubes, con una crítica muy poco algodónada,

a los pintores reunidos a la sombra del Palacio de Bellas Artes, es decir, de la cultura oficial. Decía en esa oportunidad y repito, que nuestro museo estaba lleno de pintores turíferos (qué bien queda ese adjetivo). Cito otra vez los nombres: Mario Carreño, político pintor de *weekend*, era el jefe del clan, que resultó tan anémico como la pintura de su líder, René Portocarrero, en quien la frase “prepárame la sopa que voy a pintar un ángel más” se hace cada día más oportuna; Raúl Milián, su discípulo, se entregó, para variar, a los divertimentos de la pintura abstracta (tan entretenida) y produjo, en serie que pudo haber llegado a cifras astronómicas, tintas pasadas por agua, que fueron expuestas, muy bien vestidas, en el citado

1. Extraído de Severo Sarduy en Cuba: 1953-1961.

Compilación, prólogo y notas de Cira Romero, Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 2007. p. 146-147.

Palacio. Hay muchos otros nombres. ¿Será necesario citar el de Amelia Peláez? Prefiero hablar, para equilibrar estas breves notas, de los pintores que no colaboraron, es decir, de los agrupados en la Galería Habana. También en este caso cito nombres: Julio Matilla, Hugo Consuegra, Raúl Martínez, Guido Llinás, Joaquín Ferrer, Manuel Couceiro, Manuel y Antonio Vidal, y el escultor Tomás Oliva. Adivino una sonrisilla, discreta pero burlona, en los labios de mis lectores. Efectivamente, todos son pintores abstractos. Señores, sé que padecemos la fiebre de criterios que caracteriza a todas las postrevoluciones. Me explico: queremos arte figurativo, cuadros que “signifiquen” algo, que den opiniones. He leído un brillante artículo de Carlos Franqui al respecto. Adivino que dentro de cinco años nuestra ciudad estará llena de murales con soldados aplastando bajo sus botas mujeres tuberculosas, de lienzos jóvenes que hablan de cultura popular roja (o amarilla), de

poemas “objetivos” donde aparezcan prostitutas de quince años y bombardeos. Ya hoy día los murales abstractos de Lam son mirados como una cosa inútil. Mis “Ángeles”, poemas de “Atmósfera”, como dice Roberto Branly, son recibidos con frialdad en los periódicos. Pues bien, yo digo que todo esto es inútil. Digo que ya es tarde. La pintura popular, el arte objetivo, tuvo que haberse hecho antes. Si Cuba hubiera tenido una figura como Diego Rivera, no hubiera habido dictadura. Pero ahora, señores críticos, ya no hace falta. Sí, queremos arte nacional sin llenar los cuadros de guajiros y palmas; puede hacerse teatro nacional donde no aparezcan gallegos y negritos. Puede hacerse poesía nacional que no cante a los turistas y a los soldados... Los pintores de la resistencia son abstractos. Ellos saben muy bien lo que traen entre manos. Hablaré pronto, si no aburro a los lectores, de cada uno de ellos...

Severo Sarduy (Camagüey, Cuba, 25 de febrero de 1937 — París, 8 de junio de 1993), fue un narrador, poeta, periodista, crítico de literatura y arte cubano. Estudió el bachillerato en la Habana; en 1958. Con el triunfo de la revolución colaboró en *Diario libre* y *Lunes de revolución*, viajó a París en 1960 para realizar estudios de Historia del Arte y nunca regresó a su país. Estuvo vinculado al círculo de pensadores

y escritores que hicieron la revista *Tel Quel* y trabajó como lector en Editions du Seuil, y como redactor en la Radiotelevisión francesa. Fue uno de los más grandes escritores cubanos del siglo XX, cultivó el ensayo y la poesía brillantemente, además fue un gran narrador perteneciente al neobarroco latinoamericano. Murió en París en 1993.

HEBDOMAS



Arte Cubano en el Nuevo Milenio

¿*Work in progress* simbólico en el arte hecho en Cuba?

HÉCTOR ANTÓN

*En cada naufragio
hay el vestigio de algo.*
Ángel Escobar

El devenir del arte cubano contemporáneo pos1959 ha sufrido mutaciones políticas, económicas o migratorias apoyadas en estrategias de negociación y sobrevivencia como pilares de un itinerario rico en accidentes. Por lo que cada promoción (ansiosa de matar a la anterior) se adapta o desobedece esa carrera de relevos más abruptos que sutiles en la esfera social. La política en el arte y no el arte político en su versión contemporánea es la inclinación predominante en la dinámica visual de la ínsula. Ser un artista político constituye un problema orgulloso de recorrer una

cuerda floja. Jugar con fuego sin quemarse: maniobra que prevalece sobre el compromiso estigmatizado como ilusión lírica.

Ya sabemos que la movida de los ochenta procuró marcar una diferencia entre los “disciplinados cuadros” de la generación de la “esperanza cierta” -protagónica en los nebulosos setenta- y los “insobornables conceptualistas” de la vanguardia predominante en las venideras décadas, lustros en los que el desacato a la política cultural fluctúa según marche el “diálogo” (tenso o suave) entre los artistas

**TODO LO QUE NACE, CRECE,
SE DESARROLLA Y MUERE,
EXCEPTO...**

*Lázaro Saavedra,
Telepatía
metafísica*

y la Institución-Arte. Más allá de controversias eventuales, la situación política y económica del país es el resorte que determina los índices de pesadez o levedad en el marco de garantías esporádicas.

Los últimos doce años del arte hecho en Cuba se han caracterizado por una fusión de estrategias, actitudes, poéticas y soportes que absorben una tradición donde se diluyen las líneas divisorias entre los setenta, los ochenta y los noventa con todo su repertorio de cautelas y transgresiones. Tampoco se ha detenido el éxodo de artistas por diversas latitudes. Aunque el exilio de terciopelo elegido por cautelosos de la diáspora se ha extendido como gesto de tolerancia política o refrescador de pantalla ideológico. Un consenso ideal para incorporar jóvenes que viven y trabajan fuera de la Isla. Incluso, muchos han llegado a exponer en galerías comerciales del circuito nacional y como invitados oficiales en la politizada Bienal de La Habana. Claro está: empuñando un discurso formalista-conciliador que no descarta el ansia de vender.

Por otra parte, el decenio se ha visto matizado por la irrupción de modalidades abordadas con timidez en otras épocas como el videoarte, la pintura fresca

y los mal llamados “nuevos medios” sumando al estático repertorio insular el desconocido net.art o arte en la red. Y decimos “mal llamados” con ánimo de aclarar dudas a quienes soslayan los repasos históricos. Ya es un vicio o aberración periférica instaurar una etiqueta como sinónimo de novedad a un fenómeno que se remonta a los sesenta, gracias a los experimentos del compositor y videoartista Nam June Paik (1932-2006) y el resto de los auténticos pioneros.

A contrapelo de la imposibilidad del acceso masivo a las redes sociales en Cuba, tiene un valor crucial que un grupo de profesores, curadores, críticos y artistas se hayan preocupado por incentivar los *new media* en la ínsula, alternativa para estimular el uso de los soportes digitales y la posibilidad de acceder al dominio (al menos, en un nivel cognoscitivo) de indagaciones renovadoras del arte contemporáneo. Aquí desempeña un rol primordial la fundación en el 2008 de la Cátedra de los Nuevos Medios en el Instituto Superior de Arte, taller de creación y adiestramiento encabezado por el artista Luis Gómez, quien ha provocado desde su búsqueda individual la exploración en el universo de la realidad virtual.

Sin embargo, la aventura *hight tech* (emprendida a inicios de la década) suele fijarse en el denominado *low tech* con su marca tercermundista. La maldita circunstancia de la precariedad por todas partes o el fantasma de Internet controlado “desde arriba” para quienes “realmente lo necesitan” impiden que opciones *new media* alcancen perfilarse entre nosotros. La crítica de arte y editora Sandra Sosa ha señalado el descuido formal en videastas privados de sagacidad y recursos. Limitaciones de quienes se repliegan a la opción del soporte audiovisual, para luego subestimar la importancia del equilibrio entre imagen y sonido que documentan enigmas compartidos de una realidad sucia.

Más allá de limitaciones contextuales o limitantes personales, el furor postmedia insular se vanagloria de atesorar una pieza casi perfecta. Su autor es el guerrero mutante Luis Gómez, cuyo proceso tiene sus raíces en el arte povera de los sesenta y las indagaciones antropológicas recurrentes en el decursar de los ochenta. *Nadie escucha* (2005) era un diamante bajado de Internet que giraba sin detenerse en medio de una pantalla oscura.

Una reflexión acerca de los *bluff* virtuales de la era digital, donde el ser más insignificante del universo trueca la ficción de estar conectado al mundo (gracias al milagro tecnológico) y la realidad de permanecer lejos de lo que desea conquistar o palpar de cerca. Anclaje frustrante para los internautas de la periferia, reos ambulantes que añoran subir la Torre Eiffel, escuchar el sonido de las Cataratas del Niágara o detenerse ante *Las Meninas* de Velázquez o el *Guernica* de Picasso.

El *loop* de Luis Gómez traduce visualmente una sentencia de Jean Baudrillard: “El estatus virtual,

incierto, paradójico de la imagen, es hoy su estatus ideal”. *Nadie escucha*: una pieza ideal en tiempo real, desafiando el carácter efímero que suele acompañar a la recepción de propuestas “sofisticadas” en el marco de un Salón de Arte Cubano Contemporáneo, organizado por una institución que ignora la tecnología de punta como el provisional y eufemístico Centro de Desarrollo de las Artes Visuales.

Un aprovechamiento del *boom* digital situando el contenido por encima de la forma estuvo a cargo de un sobreviviente de la estampida ochentiana: Lázaro Saavedra. La creación de Galería I-Meil en el 2006 implicó un gesto de activismo político reducido a la circulación electrónica (de adentro hacia fuera) al margen de la anhelada banda ancha. Otra tentativa de borrar las fronteras entre alta y baja cultura, humor gráfico y conceptualismo lingüístico.

Chago Armada y Joseph Kosuth insultan a Luis Pavón Tamayo y Jorge (“Papito”) Serguera en La Habana mientras ejecutan actos de limpieza según órdenes de arriba. Saavedra reaccionó a la pasividad de los artistas visuales ante la guerra de los e-mails: catarsis de una legión de intelectuales, tras el ensayo de rehabilitar en un programa televisivo (conducido por un baladista “sin voz” que luego paró en Miami) a máscaras del poder convertidas en fósiles sin rostro.

Vuelo por encima de la historia

En el umbral de los noventa, el crítico de arte y comisario internacional Gerardo Mosquera sentenció: “El arte en Cuba es como una máquina que ha seguido funcionando después que se paró el motor”. En efecto, ningún colapso en ningún

campo de la esfera sociopolítica cubana impide que los artistas y las obras de arte se reproduzcan como esa “mala yerba” experta en resurrecciones diseccionada por Mosquera. Por lo cual, esa queja carente de sugerencias de que el arte cubano está en una crisis irreversible resulta un cliché desmentido por la historia.

En el trayecto de la última década, un hecho significativo implicó la participación de Carlos Garaicoa y Tania Bruguera en Documenta 11 (2002). Dichos artistas han logrado colocarse en planos internacionales junto a Los Carpinteros (Marco Castillo y Dagoberto Rodríguez) y Alexandre Arrechea entre otros, quienes son representados por influyentes galerías en Brasil, Italia, España o Estados Unidos.

Tania Bruguera es una representante del activismo político que ha conseguido transgredir el formalismo performático, sin menospreciar la impronta contextual de su quehacer insular, tachado de arribismo contestatario por fundamentalistas “apolíticos”, producto de acciones concretadas en el decenio referido.

Una muestra de la evolución de Tania Bruguera como “artista de la acción” es la fundación del *Movimiento Internacional de Inmigrantes* (Años de implementación: 2010-2015) en Queens, Nueva York. En los comienzos del proyecto, Tania Bruguera “vivió” en un pequeño apartamento junto a cinco inmigrantes ilegales y seis de sus hijos en el barrio de Corona, aledaño a la ciudad que acogió al Movimiento.

El artista y crítico de arte John Perreault reconoce: “Quizás esta sea la primera obra de arte representada por una oficina. Los voluntarios se sientan en sus

escritorios frente a ordenadores. Hay demandas que uno puede firmar y formularios de membresía que uno podría llenar. Hay talleres y programas”. Una intervención pública eficaz y oportuna –añadiríamos nosotros.

¿Arte Post-Nacionalista o Postbeuysiano en plena era de nomadismo global del cual la artista nacida en Cuba y residente en el camino es un eslabón más de la cadena? La expansión mediática que pretende esta coartada es transformar el “poder de la imaginación” en el “poder de los inmigrantes”. Una utopía tan distópica como seductora.

El romanticismo político de Tania Bruguera contempla una ambición colectiva: dejar atrás los ideogramas del Síndrome del Partido Único, aún vigente en la “prisión perfecta” de sus idas y regresos. Cultura de la manifestación que debería proliferar como un antídoto en sociedades de control longevas por naturaleza.

¿Quién negaría que Tania Bruguera sea la artista más polémica dentro y fuera de Cuba, tras una década matizada por una evasión mayoritaria del choque frontal a la manera ochentiana? Contra el fin de la herejía insiste la actitud cuestionadora de quien percibe un eco en la performatividad de una bloguera independiente como Yoani Sánchez, tan premiada internacionalmente como reprimida en su país por testimoniar el sueño castrado.

“Vidas paralelas” (o para leerlas -como diría un Infante difunto) donde la construcción del emblema como sujeto indomable rebasa el libelo feminista. Ser mujer, madre o lesbiana no cuenta. La disfuncionalidad genérica rebasa el acento panfletario del entramado heroico.

¿Sobreviviría como “electrón libre” Yoani Sánchez jugando a la ruleta rusa en Venecia o Estambul sin la presencia de un “escolta privado” o “cámara oculta” que informe o registre cada uno de sus pasos? ¿Continuaría la ascensión en el circuito élite de Tania Bruguera bajo el mismo sol que hinca la piel de Yoani Sánchez (disfrazada con peluca rubia y gafas) para intervenir en un debate sobre “La Internet en Cuba”, coordinado por la Revista Temas?

Nomadismo cultural y ciberactivismo opositor representan las dos caras de una moneda: razón cínica o vedetismo mediático de personificar a escala global tragedias locales.

El susurro de Tatlin # 6 sacudió al marasmo cultural en la Décima Bienal de La Habana (marzo-abril 2009). Tania Bruguera propició amplificar un desahogo: milagro público de que “voces encontradas” hablaran solo un minuto encima de una tribuna con palomas en los hombros. Era el derecho al pataleo que tienen los enfermos. Después del primer impacto, títeres del ámbito editorial le aconsejaban a sus marionetas olvidarlo todo. ¡Qué saludable pasar la página! “Una mera cuestión sanitaria”. Las Erinias que castigan el hastío de los durmientes vuelven al lugar del crimen.

Una incertidumbre permaneció luego del trance rebelde: ¿Dónde vislumbrar el porvenir de una nación? ¿En los iconos del tiempo encapsulado por la reescritura histórica o en lo que está vivo y cambia? Más tarde, Tania Bruguera evocaría el “temerario susurro” cuando reabría simbólicamente a finales de 2012 el Partido Revolucionario Cubano (sentadas las bases por José Martí 120 años atrás en Key West, estado de la Florida): “Fue un momento de mucha

tensión. El aire se podía cortar con un cuchillo. Para mí era como un ejercicio de cómo sería el futuro en el presente, para que la gente fuera practicando cómo decir lo que piensa”.

Por su parte, los salones de arte cubano contemporáneo y las bienales de La Habana sirven para el despliegue de novísimos como Wilfredo Prieto, firmante de la instalación *Apolítico* (2001), una de las piezas emblemáticas del arte hecho en Cuba que traspasó las fronteras de su legitimación insular. Ello sin obviar a otros que irrumpen o se consolidan (dentro o fuera de la Isla) en contextos de arte o mercado como Yoan e Iván Capote, Duvier del Dago, Humberto Díaz, José Emilio Fuentes (JEFF), Adonis Flores, Glenda León, Orestes Hernández, Celia & Yuniór, Javier Castro, Niels Reyes, Michel Pérez o Alejandro Campins.

Una pieza-insignia del Tercer Salón de Arte Cubano Contemporáneo (noviembre-diciembre 2001) estuvo a cargo de Lindomar Placencia, quien expuso un *environment* donde la sinestesia no se divorcia de la estética. *Blown Away* (2001) era una bañera hecha de Jabón Candado reposando en medio de un espacio vacío. Aquella combinación de aroma y pulcritud sorprendió a los espectadores obnubilados por los excesos grotescos del arte contemporáneo. Antípoda de las “tácticas de choque” empleadas por los *Young British Artists* y su corolario Damien Hirst: el artista-empresario más escandaloso, difamado y cotizado del espíritu *Big Factory*.

La obra convidaba a una purificación de esa mugre íntima y colectiva que envilece al ser humano, hasta convertirlo en un sujeto absurdo obligado a responder ante una Comisión Depuradora formada

por *Big Brothers* del pasado. En busca de la paz mental y física, la propuesta de Lindomar Placencia implicaba una oposición simbólica: el ruido del tiempo contra el silencio del espacio. Aunque la paradoja sugiere el contrapunto entre la olorosa belleza de un recipiente higiénico y el nauseabundo mundillo artístico.

En lugar de mencionar torpezas críticas o curatoriales, mejor sería hablar de bloqueos mentales que tildan de conceptual lo sensitivo. Semejante miopía analítica convierte tan ingenuo dogma en una nociva costumbre. ¿Son ideas las sensaciones? Una interrogante de resonancia lezamiana que genera un efecto poético. *Blown Away* trasciende la sonora y veleidosa pregunta con una respuesta donde resulta imposible resbalar: El poder de una sensación dotada para abolir la representación.

Pero la “sana contracandela” de Lindomar Placencia no recibió el salvoconducto de un crítico o curador influyente del *mainstream* para llegar lejos. Nadie compró la pieza a un precio llamativo para los “cazadores de talentos rentables”. Ni tampoco el gesto le abrió las puertas como invitado oficial a una Bienal de La Habana. Años después de apariciones y recogimientos, el artífice de esta “lección de síntesis” emprendió un viaje siguiendo la engañosa brújula donde hallar una fusión orgánica del arte y la vida. Éxodo sin artimañas para un regreso habilitador de la alfombra roja institucional.

Alguien curtido en el trasiego cultural dictaminó: “Cuba es un país sin memoria”. Quizá evocaba el personaje de Sergio en *Memorias del subdesarrollo* (1968) cuando hace un recuento de pérdidas: “En el socialismo nada tiene continuidad. Todo

se olvida”. Ello nos obliga a recordar que no solo se tornaron visibles en el periodo que abordamos individualidades, sino también estrategias grupales generadas en el Instituto Superior de Arte que marcaron pautas con exhibiciones sólidas.

Tales son los casos de *Con un pensar abstraído* (2000) de Galería DUPP y *Recursos Humanos* (2002) del Colectivo Enema, proyectos pedagógicos conducidos por los artistas René Francisco Rodríguez y Lázaro Saavedra, quienes se oponen a vindicar nociones totalitarias como liderazgo o jefatura. Estas muestras colectivas fueron emplazadas en Galería Habana, cuando éste recinto expositivo cercano al diseño moderno de galería de arte acogía riesgos comerciales.

El arte y los artistas cubanos en el nuevo milenio avanzan junto a las contingencias de todo proceso de reinención con sus avances, pausas y retrocesos. Es difícil vaticinar futuras restauraciones en la producción visual de la Isla, ya que el ensamblaje (o presupuesto institucional) no está en condiciones de fertilizar el terreno para los jóvenes. Un ejemplo es la continuidad interrumpida del Salón de Arte Cubano Contemporáneo: apéndice de la politizada y “selectiva” Bienal de La Habana (o Trienal que no decide identificarse como tal), donde los principiantes “sin nombre” pueden inquietar a los comisarios de la nomenclatura artística encargados de potenciar renovaciones.

Entre las singularidades de la década se constata la aparición de textos críticos (y hasta explosivos) que se resisten al coqueteo gremial, donde escribanos pacifistas resultan premiados. La tirantez entre los artistas y la Institución-Arte se desplaza a

zonas menos abstractas. Una escritura autónoma cobra fuerza, sin que alcance destronar el “reinado apacible” de la glosa apologética que, finalmente, recupera posesiones. Se pinchan y explotan globos. Detona la soberbia de “egos hipertrofiados” ante el ademán cuestionador. Hay excesos de choteo y réplicas egocéntricas. El tiempo dirá si empuñar el látigo devendrá en justicia analítica a la hora del recuento.

A pesar de todo lo que está pasando, no se puede afirmar que el arte facturado o pensado en Cuba se encuentra en su momento de mayor o menor esplendor. Simplemente está ahí: en la tranquilidad de las aguas territoriales, incapaces de prevenir el embate de una repentina oleada política o capricho estético. La noción-síntoma de crisis como *work in progress* simbólico se antoja un fenómeno real bajo una estela de fulgores y opacidades. Vale recalcarlo: la inestabilidad política y económica rige el grado de prosperidad o indignancia en el campo del arte. No existe un futuro inmediato. El presente es una caja de Pandora, tan hermética como vulnerable. Lo permanente es el milagro de la sobrevida.

El efecto “mala yerba” detectado por Mosquera entre las velas y fogatas del “Período Especial en Tiempo de Paz” es la causa de lo mejor y lo peor del arte contemporáneo concebido por los artistas cubanos desde la Isla o durante sus estancias breves o largas por ciudades distantes. Un productor visual cubano que vive del arte entre La Habana y Madrid confesó que le agradaba trabajar “bajo presión”. ¿“Estado de gracia” reservado para quienes lograron superar la preocupación económica? También sucede que la

hiperrealidad de la coacción política, económica o estética puede conducir a la inercia productiva.

Al borde del fracaso o del éxito, el arte hecho por los iluminados en sombrías circunstancias no ha dejado de articular procesos, ideas y obras que graban su huella múltiple en la memoria colectiva. De igual manera, perdura la motivación por implementar recintos independientes de exhibición. Cristo Salvador Galería (2011-?) es un proyecto que refuerza la postura *underground* sostenida por Espacio Aglutinador fundado en 1994 por Sandra Ceballos y Ezequiel Suárez.

En un céntrico apartamento del Vedado, respiran expresiones de la contracultura urbana: el grafiti como herramienta del activismo político o debates en torno a propuestas visuales o editoriales alternativas. Pliegue marginal frente a la ideología del *white cube*, basada en lo museográficamente correcto.

Sin humedecer los dedos en tinta demagógica, sugerimos un punto de vista: muchas veces las crisis terminales o pasajeras implican la dificultad de los propios creadores en la autogestión de rebasar callejones sin salida en materia de operatoria, poética y estrategia mutando al compás de los tiempos cuando sus hegemonos aceptan o fingen tolerar lo que antes impugnaban. El pretexto de que “no se puede hacer porque nada funciona” es una delicia para justificar la quietud mental de un “artista incomprendido”, vagando sin rumbo por las calles de este mundo.

Una Casa

DIANA GORT

La Casa Taller Pedro Pablo Oliva fue creada en 1998, en el domicilio del artista⁽¹⁾ desde y para Pinar del Río. Fue un proyecto socio-cultural sin intereses económicos, con las características de una fundación pero sin querer serlo. Sus intenciones eran propiciar el arte a través de apoyo económico, facilitar información actualizada y el encuentro con especialistas y autores, principalmente en las artes plásticas. *Siempre sobre la base de principios de diversidad, representatividad y libertad, y de modo extensivo, abarcando la cultura pinareña, cubana y universal.*⁽²⁾

Para ello contaba con un centro de documentación (biblioteca física, digital y hemeroteca), sala de lectura, cinemateca con proyecciones quincenales, servicios de búsqueda en Internet, taller de cerámica en el sótano y espacios de conferencias. Desde 1997 entregaba anualmente el Premio Cubaneo en metálico, inicialmente para artistas de todas las manifestaciones y proyectos culturales, y posteriormente como beca de creación e investigación.

1. Martí # 160 entre Volcán y Cuarteles, Pinar del Río, Cuba. Adquirido el inmueble por gestión del entonces ministro de cultura Armando Hart Dávalos.

2. Casa Taller Pedro Pablo Oliva, Proyecto programático. Pinar del Río, Cuba, 2009

Antes de su cierre el 14 de mayo del 2011, había comenzado a desarrollar una fototeca digital, principalmente sobre la historia de Pinar del Río, y desde la cinemateca, una colección de video arte, un club de animación, un proyecto de creación audiovisual independiente y la producción e implementación total de un cine-teatro.

Su rol como actor en el espacio del arte de Pinar del Río nunca fue de acaparador o colector de glorias. Desde su fundación mantenía relaciones directas con las instituciones culturales y las autoridades del Gobierno y el Partido desde la cooperación mutua, como intermediaria y receptora de exposiciones transitorias de la red de galerías de la ciudad, y como productor, parcial o total de proyectos. Un

caso especial fue la colaboración entre la Casa Taller y el Museo de Arte Pinar del Río (MAPRI) desde su propia fundación en el 2011 por iniciativa y copatrocinio de Oliva.

El cierre de la Casa nos provocó a muchos un estado de luto. El cambio de actitud de las instituciones oficiales fue el catalizador de su inevitable fin –que podríamos haber hecho evitable. La mejor manera de referirse a lo ocurrido es citando a Pedro Pablo Oliva:

Tomamos la difícil decisión de cerrar la Casa Taller, porque la dirección del Poder Popular, consideró que el proyecto se había desviado de los objetivos culturales por los cuales fue fundado. Como si la cultura no fuese pensamiento, lucha y contradicciones.⁽³⁾

3. Palabras del pintor cubano Pedro Pablo Oliva sobre el tema de su revocación como Delegado a la Asamblea Provincial del Poder Popular en Pinar del Río. En carta abierta publicada en el sitio web de la Casa Taller y el del artista, 2011.

Variables ontológicas y marcos espacio-temporales

JAZMÍN VALDÉS

(...)Que los corderos vean con malos ojos a las grandes aves rapaces nada tiene de extraño: solo que eso no es razón alguna para tomarles a mal a las grandes aves rapaces que cojan pequeños corderos. (...)

Friedrich Nietzsche: *Genealogía de la moral*

Una exposición más en esta Ciudad del Arte. Un espacio de sentido aplicado donde desplazarse, un lugar común de torpeza y pulcritud. Autónomo en su propia sofisticación: es un acto social del arte. Una práctica de desplazamiento particular, en que el individuo entra, en tanto agente que desplazará su propio estado somático relacional –el conjunto de sus correspondencias psíquicas, aspiraciones intelectuales y/o sociales– como un pequeño colador humano. Conciliador de juicios y necesidades dentro de un sistema de valores exteriores a él, este

sujeto en ese orden mágico *se convierte* porque aspira a ser colectivo.

Ya está decretada la existencia en esta época: se está definiendo en el presente. La época que ha precisado su propia creatividad, la que catapultó la conciencia de los conceptos que la definen sin detenerse en diferenciales históricos. No es solo el aborto de la clarificación o el departir de los 80's, también la muerte del que fuera su esqueleto propositivo. El trámite a la pretensión de un sistema armónico cultural –libre de beligerancias, gozoso

en la solvencia económica, glamoroso y culto— no encuentra su curso: vive en la incertidumbre. El arte ha mostrado, en nuestro tiempo, su cara verdadera. No promete soluciones culturales; se centra y vive del centrismo mientras revela curiosamente un verdadero carácter autónomo.

Hoy el arte es más consciente de sí mismo que nunca, la obra es más ingenua que nunca y cada vez logra mayor dominio sobre su hospedero: la Institución Arte. Sin promesas declara que nunca prometió nada; que la vanguardia solo era resultado de su contexto —cambio contingente en la sensibilidad y las formas (mitos)— y responde que la actitud política de la vanguardia correspondía solo a una actitud política de época, necesaria, porque de todas formas no hubiera sido perdonada otra manera de discursar. La vanguardia nos libró del retroceso histórico, el presente no viabiliza la emergencia de un proyecto para nosotros: gentes que operan en un pequeño y modesto contexto. Quizás, en consecuencia, el arte se sienta sobre sus bases mostrando un abanico divertido de posibilidades.

En tiempos donde todo es positivamente lícito y la sobreescritura, el reciclaje, la cita, los neohistoricismos, la persistencia en reconocer una nueva re-conciliación del arte y la vida ya son ancianos deseosos de morir en paz, éste se dedica a investigar tantas derivas como puede. Ha decretado que su papel nunca fue avizorar nada, solo eran ideas a priori o acusaciones. El arte es en sí mismo la desvariación que siempre se sospechó que fuera —si algo divisa es la extinción de una casta—. Toda exposición de arte en Cuba nos plantea una situación conductual, donde accionar u omitir en este caso tienen la misma relevancia. La actividad creativa plantea en primera instancia este problema forzoso y pesado: la búsqueda de un acto crítico y

volitivo que diferencie en el suceso artístico, en tanto sea capaz de diferenciarnos también a nosotros mismos —artista-espectador— de esto que somos masivamente.

Se respira en nuestras galerías cierto optimismo y encanto juvenil, la ampulosidad en las muestras de otros consagrados, en combinación con las ya longevas ordenaciones de selección, promoción y ganancia —consecuentes con el casi orgánico proceso de posesión y encauce comercial de la obra—. Los modos de relación del artista con el sistema responden a procesos de mutua validación. Por otra parte la práctica institucional elude la asimilación de un complejo de propuestas basculantes fuera del “circuito”: artistas que por inaccess han generado una obra en la alteridad y otros cuyos valores esenciales todavía reactualizan el prurito de las definiciones arte y artista. Nos referimos a trabajos que, desarrollados durante décadas, permanecen maduros y sumergidos fuera de nuestra Ciudad del Arte. En otra vía el desplazamiento de artistas “más autorizados” que, no obstante la influencia central en procesos y determinantes de la cultura y el arte cubanos, su trabajo en los últimos años —y en diversos casos— ha sido purgado; es decir: no es visibilizado ni atendido por las instancias dominantes. Esto centra un protagonismo en otros contextos o detenta el mismo detritus institucional.

Elevar los niveles de socialización con un arte que se manifiesta ex-céntrico a los cotos oficiales de exhibición —ya sea por incompatibilidad con los paradigmas de legitimación y prestación de la obra, o la imposibilidad de inserción en un sistema que no manifiesta corrimiento ni ofrece deferencia al protagonismo cultural de determinadas prácticas artísticas— permanece como un imperativo postergado. Prácticas estas que al imponerse aún

en la “diferencia” y en el mal llamado “ingenuo”, centran nuevas dinámicas culturales espontáneas que no son atendidas en sus condiciones particulares, y continúan errantes. Estas, paradójicamente, incorporan y metabolizan nuevos parámetros o valores legítimos que, en su evolución, alcanzan la suficiencia y el posicionamiento que conlleva no requerir ser reasumidas por la institucionalidad.

Este fenómeno contribuye a la percepción en los espacios expositivos oficiales y otros escenarios “expresos”, penates en el “cubo blanco”, de una pulcritud substancial. En este sentido puede identificarse subrepticamente un problema de omisión. La institución que abandera estos parámetros es depositaria de un poder que omite constantemente –en su operatividad–: la posibilidad de actuar sobre sí misma de manera incriminatoria, crítica y antimoral; el potencial para trascender su estado de mero espectador-receptáculo y activar nuevos móviles de acceso, también creativos, de incidencia y transformación sobre las zonas donde ejerce.

Ese día

La muestra “Un día feliz 2” de Ezequiel Suárez en el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales (CDAV) en el mes de julio, sucedió como un acontecimiento insólito en el devenir de nuestro panorama expositivo en los últimos años por varias razones. Estas se relacionan con la manera en que se emplaza la obra en el ámbito de la galería, el acto de recepción de la misma por dicho espacio y la construcción de un mensaje que alcanza al público de forma ambigua y furtiva.

La declaración (o texto) “quiero hacer una exposición pobre o pobre exposición” pululaba inicialmente sobre un problema moral respecto a los parámetros estéticos en recepción, se presuponía un posible juicio connotativo respecto a lo que se estaba viendo (pobre exposición) pero haciéndolo desde un principio denotativo (una exposición pobre). Esta fue, también, la declaración de las “necesidades” o penurias con que cargaba la muestra; ya sea la precariedad resultante del espacio, los recursos básicos para su producción, la simplicidad en la apariencia misma de las obras, la cancelada proposición de expectativas. Si es pobre porque padeciera estos elementos, ¿no puede ser tal? Supongamos que la obra, como fin, provocara en nosotros lo que ella misma es, entonces muchos tuvimos que sentirnos muy pobres ese día (12 de julio, día de la inauguración), pero si la obra es en definitiva lo que sentimos frente a ella, entonces algunos percibieron que algo estaba sucediendo; que su lectura imponía la persistencia y el agotamiento que, en término, sostienen cualquier obra de arte, pero que a su vez podía consumirse tan ligero y próximo como un vaso de agua.

Sin embargo, ¿por qué se plantearía un precedente moral dentro de un sistema que ha anulado estos códigos de su autolectura? La muestra era, en realidad, una sola pieza: una gran superficie receptiva del detritus de la sala de exposiciones, restos de muestras anteriores, pie de obras, polvo, colillas, huellas, mugre almidonada en el piso, y sobre la trama afectaban los objetos ocupando lugares cómodos o luminosos en el espacio; es posible que predominara el rojo. Podía percibirse una vibración “extraña”, una energía amenazadora y triunfante, como si hubiera ocurrido un crimen o acaecido una corrida de toros. Uno podía preguntarse qué estaba

pasando en ese lugar, donde además había espacio suficiente para respirar. El espacio de la galería, como centro de poder espectacular, había sido cortado de manera cabal.

Ese día, el CDAV parecía estar generando para el público y la escena del arte un sentido nuevo y diferenciante. Desde una de las estructuras análogas a los centros que promulgan y rigen parte de los derroteros del arte en Cuba se estaba reflexionando sobre particularidades contextuales impostergables. Se producía la apertura a un horizonte crítico y/o autoreferencial de la Institución Arte, en lugar de manifestar un poder meramente atributivo o promocional. Esta exposición, y el espacio donde se emplazaba, estaban trazando –quiriéndolo o no– otras posibilidades de mediación entre la institución, el contexto y nosotros mismos; de manera preventiva y mediante las mismas herramientas del sistema. En este caso la estructura institucional parecía estar actuando, no omitiendo. En plena posesión de los instrumentos básicos para procesar un cambio de estado o sentido, un poder dinamizador socavaba la descripción exhaustiva del escenario dominante, deviniendo escenario insólito; proponiendo desde donde actuar sobre esta condición: la defensa de valores simbólicos, artísticos y humanos frente a una potencialidad comercial u otros trascendentalismos.

Puede reconocerse que la constelación de la sociedad y el arte en nuestro contexto sustenta móviles regentes, siempre en perspectiva de conservación y resistencia pedante a la muerte. Mostrar un oasis, una absorción posible de variación o acto creativo no debería contemplar (observar) procedimientos que desacrediten su propia ilusión. La exposición de Ezequiel Suárez en el CDAV no constituyó otro de nuestros espectáculos acostumbrados, porque activó una dinámica “inoportuna” en un territorio donde la proposición negativa de sentidos, puede rebasar

su propia integridad mediática, convirtiéndose en un territorio totalmente nuevo, revalorizado e irreconciliable; no asistieron más de doce personas a la inauguración de la misma, solo permaneció una semana en la sala.

Este desenlace, desértico y poco acostumbrado, destruye aceleradamente el florecimiento de procesos o resultas actitudes que desde sus primicias plantean una autoconciencia de muerte: aceleración que abrevia una manifestación singular en nuestro paisaje, confundiendo la supresión de una actitud con su invisibilidad. La exposición sucedió con poca permanencia, pero decía haber estado ahí por mucho tiempo, el suficiente para hacerse vieja, deshonrosa y sucia, pronta a morir por voluntad propia, con corrección.

Determinados conflictos en juego, diálogo o confrontación son capaces de mostrar un desenlace óptimo de sus posibilidades particulares de incidencia sobre el contexto donde operan, toda absorción es perniciosa e ineficaz. Como fragmentos irreconciliables, frente a la insistencia en una aparente conciliación, el conflicto se soluciona en el punto donde desaparece o se hace nulo. El intento de ponderación fracasa en la medida en que ese diálogo por un lado, instituye una desviación monologal, consecuencia de una autocreencia de inmunidad del poder, y por otro, establece más que un contraste, una experiencia fundamental –con la intervención de valores o actores externos en ese monólogo–, en tanto el marco de conflicto permite conocer mejor con quiénes se está conversando y si puede existir o no una retroalimentación posible. El miedo al vacío, a la ausencia de un puente de conexión –una inquietud semejante– no es más que la obstinación en esa inmunidad. Como si le correspondiera por naturaleza.

LA EXCAVADORA



Alrededor de Cruz Azaceta

CARLOS A. AGUILERA

¿Qué habla el hombre-perro? ¿Qué dice, qué muerde, qué ladra?

¿A quién se enfrenta el hombre-perro?

Ese que va por la calle y de pronto te mira y al cual el colmillo le brilla (ese relámpago que muestra al animal antes de que este se muestre a sí mismo), ¿es el hombre-perro?

Si tiramos un hueso (hueso-historia, hueso-memoria, hueso-archivo, hueso-política...), ¿el hombre-perro lo roerá?

¿Qué, quién, es el hombre-perro?

¿Qué hace el hombre-perro en la obra de Luis Cruz Azaceta?

Antes de empezar, hay que decir que Cruz Azaceta es un pintor de hombres-perros; hombres que se convierten en bestias y se hunden en sí mismos hasta que explotan.

Hombres-perros que tienen algo agresivo (es decir, son lo agresivo), algo fecal (es decir, son lo fecal)...

Algo que en sí mismo da miedo.

¿O la imagen de un hombre-perro en la calle, erizado, “como un cristo o un *N'kisi*”, con la lengua afuera, observándote, no es exactamente lo que (nos) daría miedo?

Los hombres-perros de Cruz Azaceta son sujetos desplazados. Sujetos con historia pero que han sido lanzados fuera del archivo-historia. Sujetos con identidad, pero que sobreviven fuera de lo que aparentemente había sido creado para ellos.

Son balseros.

Moscas.

Cabezas separadas de su tronco.

Números.

El hombre-perro de Cruz Azaceta es un número.



Urban Beast,
1984, 70" x112",
acrílico sobre lienzo

Por eso muchas veces está frente a un hueco, solo, pensando si “despetroncarse” en el vacío o saltar de un lado a otro como en *Homo Fly*, ese cuerpo-mosca que parece haber aterrizado por casualidad en medio de la calle antes de seguir de largo...

El hombre-perro es precisamente eso: una mosca que sigue de largo...

Una víctima.

No porque haya sido dañado por alguien (en la pintura de Azaceta todo el mundo ha sido dañado por algo/alguien pero a la vez ese daño pertenece a la lógica interna de las catástrofes que el autor de *No Exit* pinta), sino por eso que Iván de la Nuez en magnífico ensayo ha llamado “una estética de fugas continuas”.

Es decir, de asincronías, de salidas que no responden precisamente al topoi de lo actual, de multiplicidades, de autobúsquedas...

Autobúsqueda que hace pasar a Cruz Azaceta del *self*narcisismo (todos son él y a la vez ninguno lo encarna, en el sentido ontológico de la palabra) al *self*urbano. O lo que es lo mismo, la canibalización de los personajes que componen lo urbano, la ficción de ese Yo que no es el mío pero también observo, dramatizo, sitúo, detesto, represento.

¿No es acaso lo urbano: el metro, la calle, las alcantarillas, los malls, el mayor centro de producción de *self*subjetividades que existe, allí donde mejor un creador, cualquiera que este sea, puede crear y tomar lo que para su libro o foto o cuadro o relato desea, allí donde mejor puede construir y devenir?

Azaceta es un pintor de malls. De malls y suburbanos, como se le dice al metro en algunos lugares.

Y no precisamente porque esté obsesionado con ellos (creo que en su obra aparecen muy pocos, quizá en algún collage, pero no más...) Es un pintor de malls porque recoge de estos lugares poblados de “lobos” y “flies” cierta agresividad y cierta tensión y eso es lo que pinta.

Azaceta es un pintor de tensiones...

Se ha dicho de dramas, de tragedias, de muertes, pero en verdad es un pintor de tensiones, de temblores a flor de piel, de erizamientos. Y para esto nadie mejor que ese *homo hominis lupus* que Azaceta descubre en todas partes, como si la ciudad fuera en sí un gran mall atravesado por un suburbano. Un suburbano que tiene una sola estación (la del mall –la del Mal– precisamente) y está obligado a recorrer hasta de nuevo aminorar la marcha.

En el mall viven los enfermos, los desplazados, los-que-se-compran-a-sí-mismos, los que devienen perros...

En el mall vive lo violento.

Y nada más cercano al imaginario del cubanoamericano que Lo Violento, lo que genera fuerza y a la vez repugna, ya que viene a violar el orden preestablecido por la sociedad-policía.

«Un actor debe saber agredir a su propia “joroba psíquica” con una crueldad consciente», le decía Grotowski a Barba en una entrevista, cuando este último vivía en Opole aprendiendo cómo crear un teatro nuevo.

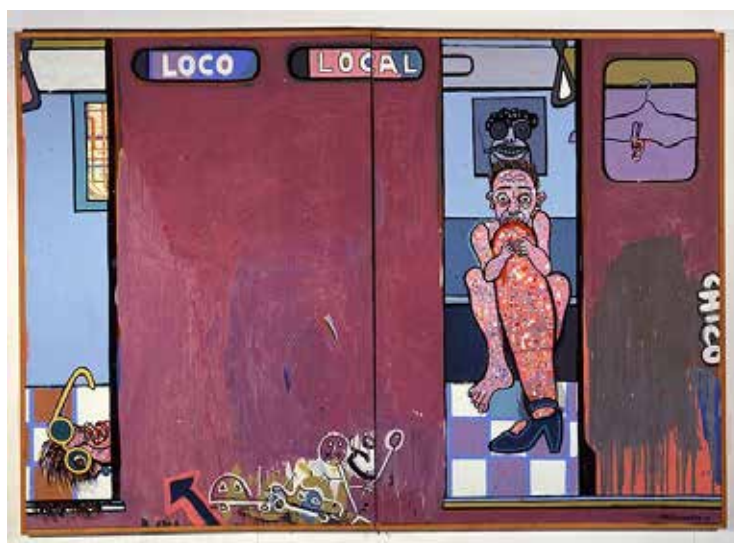
Los hombres-perros de Azaceta son precisamente la representación de esa joroba psíquica.

La representación de una joroba que quizá simbolice la sociedad, la ideología, el mercado, el mito, la escena...

El detritus que queda después que ya no quede (ni nadie espere) nada.

La escatología, en su sentido de salvación, de *self*futuro, de pérdida, tal y como ha sido descrita en teoría precisa por Girard.

A su vez, lo que escapa a toda simbolización.



Loco Local,
1975, 70" x100",
óleo sobre lienzo

El hombre sin historia no tiene porqué representar nada ni representar a nadie. Es el hombre no-domesticado, mascarcarne, tuercepescuezo, y no tiene porqué atenerse a las reglas de la ciudad higiénica.

La ciudad regulada y kitsch-otoñal, creadora de sub-urbanos...

El *hombreperro* solo se debe a su instinto (¡por eso es el hombre-perro!), a su hambre.

Y si su hambre le dice que debe comerse a alguien, lo hace, como en *Loco Local*, donde un hombre-perro de ojos desorbitados y piel gangrenosa devora a una vieja cara de caballo.

O en *Double Self-Portrait: Aggressor/Victim*, donde un Azaceta-araña sacrifica a otro Azaceta gritón, de dientes blancos, y nos ofrece el infinito goce de entender el sacrificio como un acto in extremis bello, que no necesita otra cosa

que cierta luz, cierto cuchillo, un grito. (Por cierto, ¿el Azaceta-verdugo de este cuadro no recuerda a esos Christus pantocrátor de la iconología medieval, ésos siempre enhiestos, almidonados, que asoman sus dos deditos y te miran fijo?)

¿El sacrificio como un hecho de la estética, y de la higiene, y de la ontología, y del teatro?

El hombre-perro es el origen mismo.

Se sitúa ahí donde hay nada, donde falla el origen, y chilla. Es el rey del mall, del estrés, de las solteronas que flirtean con él al borde de los huecos, a pie de alcantarilla. Y por eso las despedaza. ¿O es que hay placer mayor que descuartizar a una solterona que te enseña la puntica del muslo para que la sigas hasta su casa y te tomes su batido?



*Caca Express,
1975, 78" x 96",
óleo sobre lienzo*

El hombre-perro es el orden sublimado: un regulador social.

El que va fuera de toda economía y no produce nada, salvo pus (no confundir con plus). El que ha convertido la victimización general en una anticonstrucción.

Y no se arrastra.

Y no vuela.

Y no come.

Y no mata.

Aunque siempre nos vigile...

O nos observe hasta cuando vayamos al mall y nos perdamos entre estantes de detergente y cerveza.

El hombre-perro nos observa siempre.

Es su instinto animal, ese que por suerte aún no ha perdido: detritus y fecalidad, como escribía antes...

Ruptura del estereotipo.

Y contra los estereotipos y la simbología estilo historia del arte (una de las simbologías más bobas que se han creado), el hombre-perro se parará en dos patas y ladrará, con un cuchillo en la mano.

Un cuchillo que tendrá grabado en su filo cientos de números más dos goticas de sangre.



*Window Display,
1979, 66"x66",
acrílico sobre lienzo*

Por eso ha decidido estar ahí, para que veamos el cuchillo y para que sintamos su amenaza.

La amenaza que encarna en sí su presencia y lo violento de su presencia.

La violencia que estructura todo en la obra de Cruz Azaceta: ese otro hombre-perro...

Sí, como escuchan...

Ese otro hombre *fly*.

PERTINENCIAS



Zona Temporal Autónoma (fragmentos)*

HAKIM BEY

Traducción y notas de Guadalupe Sordo

Esperando la revolución

¿Cómo es que todo mundo puesto patas arriba siempre termina por enderezarse? ¿Por qué siempre a toda revolución sigue una reacción, como una temporada en el Infierno?

La revuelta, o la forma latina *insurrección*, son palabras que los historiadores utilizan para describir las revoluciones fallidas -movimientos que no completan la curva prevista, la trayectoria consensuada: revolución, reacción, traición, fundación de un Estado aún más fuerte y opresivo, la vuelta de la tortilla y el retorno de la historia una y

* En esta versión, Guadalupe Sordo traduce *The Temporary Autonomous Zone* como La Zona Temporalmente Autónoma. Nos hemos tomado la libertad de discrepar al respecto y es por eso que el título es diferente no obstante el resto permanezca inalterado. En tanto Hakim Bey utiliza en inglés una cadena de adjetivos que, en nuestra opinión, hacen recaer el sentido de temporalidad en el sustantivo “zona”, en Guadalupe Sordo el adjetivo inglés *temporary*

se transforma en el adverbio castellano “temporalmente”, provocando con ello que el sentido de temporalidad recaiga sobre “autónoma”. Al intentar seguir el sentido que la sintaxis empleada por Bey indica, donde lo que resulta temporal es la zona y no la autonomía, nos parece que se refrendan los énfasis del autor sobre “zonas” del tiempo que fluyen intermitentemente (Nota de CNF).

otra vez a su más alta forma: el látigo en el rostro de la humanidad por siempre.

Al fallar en el cumplimiento de la curva, la revuelta sugiere la posibilidad de un movimiento que escapa y va más allá de la espiral Hegeliana de ese “progreso”, que secretamente no es sino un círculo vicioso. Surgo-levantamiento, aparición. Insurgo-levantamiento, rebelión de uno mismo. Una operación de comienzo, de toma de las riendas. Un adiós a la maniatada parodia del círculo del karma, de la fútil revolución histórica. La consigna «¡revolución!» se ha convertido de proclama en veneno, un maligno hado pseudognóstico, una fantasmagoría en la que sin importar cuanto luchemos quedamos siempre atrapados por el demonio de Aión, el íncubo del Estado, de un Estado tras otro, cada paraíso regido por un ángel más maligno.

Si la Historia es “Tiempo” -como pretende- entonces la revuelta es un momento que salta por encima del Tiempo y viola la “ley” de la Historia. Si el Estado ES la Historia -como pretende- entonces la insurrección es el momento prohibido, una inolvidable denegación de la dialéctica -trepar por el poste y salir por el agujero del humo⁽³⁾, una maniobra chamánica realizada desde un “ángulo imposible” al universo.

La Historia pregonas que la Revolución quiere “permanencia”, o cuando menos duración, mientras que la revuelta es “temporal”. En ese sentido una revuelta es como una “experiencia límite”, lo

contrario del estándar de la conciencia y experiencia “ordinaria”. Como las fiestas, las revueltas no pueden ocurrir todos los días -de otra forma no serían “extraordinaria”. Pero tales momentos de intensidad dan forma y sentido a la totalidad de una vida. El chamán retornará -uno no puede quedarse en el tejado de por vida-, pero cosas han cambiado, ciertos desplazamientos e integraciones han tenido lugar; una diferencia se ha instaurado.

Habrà quien objete que se trata de un consuelo para desesperados. ¿Qué pasa con el sueño anarquista, con el Estado sin estado, con la Comuna, con la zona autónoma duradera, con la sociedad libre, con la cultura libre? ¿Vamos a abandonar toda esperanza por una especie de existencialista acte gratuit? La cuestión no es cambiar las conciencias, sino cambiar el mundo.

Acepto que esta es una crítica justa. Pero opongo pese a todo dos objeciones; en primer lugar, que ninguna revolución nos ha traído esos sueños. Su intuición aparece en el momento de la revuelta -pero tan pronto como “la Revolución” triunfa y el Estado vuelve, los sueños e ideales ya están traicionados. No es que renuncie a toda esperanza o deseo de cambio -sino que desconfío del término Revolución. Segundo, que incluso aunque reemplacemos el intento revolucionario por un concepto de insurrección que espontáneamente atrae un florecimiento anarquista, nuestra particular situación histórica no es propicia para reto tan enorme. Absolutamente nada, sino un fútil martirio, resultaría en estos momentos de una colisión frontal con el Estado terminal, el

3. Referencia al chamanismo, sobre todo siberiano, donde el chamán trepa en estado de éxtasis por la viga de madera que sirve de soporte central a la casa y sube al tejado por el

agujero de salida del humo. Es la forma simbólica de subir al mundo de los espíritus, una vía compartida por las brujas medievales europeas a través de la chimenea.

Estado de la megacorporación, de la información, el imperio del Espectáculo y la Simulación. Todas sus armas nos apuntan, mientras nuestros ridículos dardos no encuentran nada contra lo que disparar sino una histéresis, una rígida nada, un fantasma capaz de absorber cada chispa en un ectoplasma de información, una sociedad de la capitulación regida por la imagen de la Pasma y el Ojo absorbente de la pantalla televisiva.

En pocas palabras, no proponemos la TAZ como un fin exclusivo en sí mismo, reemplazando todas las otras formas de organización, tácticas y objetivos. La defendemos porque puede proveer la clase de intensificación asociada con la revuelta sin conducir necesariamente a su violencia y sacrificio. La TAZ es una forma de sublevación que no atenta directamente contra el Estado, una operación guerrillera que libera un área -de tierra, de tiempo, de imaginación- y entonces se autodisuelve para reconstruirse en cualquier otro lugar o tiempo, antes de que el Estado pueda aplastarla. Puesto que el Estado tiene más que ver con la Simulación que con la substancia, la TAZ puede “ocupar” estas áreas clandestinamente y llevar adelante sus propósitos subversivos por un tiempo con relativa tranquilidad. Quizás algunas pequeñas TAZs hayan durado vidas enteras, y ello gracias a su capacidad de permanecer ignoradas, como los enclaves hillbilly⁽⁴⁾, que nunca se han cruzado con el Espectáculo, que nunca han aparecido fuera de la «vida real» que resulta invisible a los agentes de la Simulación.

Babilonia toma sus abstracciones por lo real; precisamente en ese margen de error se constituye la TAZ. Ponerla en marcha puede requerir tácticas

de violencia y defensa, pero su mayor fuerza reside en su invisibilidad -el Estado no puede reconocerla porque la Historia carece de definición para ella. Tan pronto como una TAZ es nombrada -representada y mediatizada- debe desaparecer, desaparece de hecho, dejando tras de sí un vacío, resurgiendo de nuevo en otro lugar, e invisible de nuevo en tanto indefinible para los términos del Espectáculo. De esa manera la TAZ es una táctica perfecta para una Era en que el Estado es omnipotente y omnipresente, pero también lleno de fisuras y grietas. Y en tanto la TAZ es un microcosmos de ese «sueño anarquista» de una cultura libre, no se me ocurre mejor táctica para trabajar por ella que experimentando a la vez algunos de sus beneficios aquí y ahora.

En suma, el realismo nos impone no sólo dejar de esperar «la Revolución», sino incluso dejar de desearla. Revuelta sí, tan a menudo como sea posible, e incluso asumiendo los riesgos de la violencia. Los espasmos del Estado Simulador serán «espectaculares», pero en la mayoría de los casos la mejor y más radical táctica será rechazar entrar en el juego de la violencia espectacular, retirarse del área del simulacro, desaparecer.

La TAZ es un campamento de guerrilleros ontológicos: atacan y escapan. Mantén en movimiento a toda la tribu, aunque sólo se trate de datos en la Web. La TAZ tiene que ser capaz de defenderse: pero tanto el «ataque» como la «defensa» deben, siempre que puedan, eludir la violencia del Estado, que es una violencia sin sentido. El ataque se hace contra estructuras de control, esencialmente contra las ideas; y la defensa es la «invisibilidad» -un arte marcial- y la «invulnerabilidad» -un arte

4. Comunidades rurales y palustres del sur de los EE.UU.

«oculto» entre las artes marciales. La «máquina de guerra nómada» conquista antes de ser detectada, y se desplaza antes de que el mapa pueda ser reajustado. Por lo que concierne al futuro, sólo los autónomos podrán planear la autonomía, organizarla, crearla. Es un proceso que se autoinicia. El primer paso tiene algo de satori⁽⁵⁾: la realización de la TAZ comienza con el simple acto de su realización. (...)

La red y el Web

El siguiente factor que contribuye a la formación de TAZs es tan vasto y ambiguo que necesita una sección por sí mismo.

Hemos hablado hasta ahora de la Red, que definiríamos como la totalidad de la información y el flujo comunicativo. Algunos de estos flujos son privilegiados, y limitados a alguna élite -lo que le da a la Red un cierto aspecto jerárquico. Otros flujos permanecen en cambio abiertos a todo el mundo -lo que en cambio le da a la Red, a la vez, un cierto carácter de horizontalidad no jerárquica. Los datos militares y de Inteligencia son restringidos, como lo son los bancarios, los de divisas, etc. En su mayor parte, en cambio, los datos telefónicos, el

sistema postal, los bancos de datos públicos, etc., son accesibles a todos y cualquiera. De tal manera que dentro de la Red ha empezado a emerger una especie de secreta contra-Red, que llamaremos el Web (como si la Red⁽¹³⁾ fuese una red de pescador, mientras la Web fuese una especie de tela de araña tejida en los intersticios y secciones rotas de la Red). Normalmente usaremos el término Web para referirnos a la estructura horizontal, alternativa, del sistema de intercambio de informaciones, a la red no jerárquica, y reservaremos el término anti-Red⁽¹⁴⁾ para referirnos los usos clandestinos, ilegales y subversivos del Web, incluyendo la actual piratería de datos y otras formas de sabotaje de la propia Red. La Red, el Web y la anti-Red son todos parte del mismo modelo complejo y global, y se funden mutuamente entre sí en innumerables puntos. No son términos que pretendan describir «áreas» -sino sugerir tendencias, modos de uso.

(Disgresión: antes de que se condene a la Web o la anti-Red por «parasitismo» -y por tanto por no poder ejercer una fuerza auténticamente revolucionaria-, piénsese en qué consiste la «producción» en la Era del Simulacro. ¿Cuál o qué es la «clase trabajadora», productiva? Quizás haya que admitir que tales términos han perdido su significado. De cualquier

5. En la filosofía Budista, estado de Iluminación. El satori es un estado más allá del dualismo del ser o no ser, del bien y del mal, de lo hermoso y lo feo y del Buda y el no-Buda. Es un estado, por tanto, que se alcanza mediante la superación de las percepciones humanas y mediante el entendimiento de que ellas son el reflejo de un mundo al que creemos falsamente eterno e inmortal. El camino para alcanzar el satori, no obstante, no es racional, sino que depende en grado mayor de la intuición.

13. Traducimos aquí «Net» por «Red», mientras mantenemos la expresión Web intraducida. Podría traducirse -a tenor de

lo que el propio autor explica, clarificando sobradamente los términos que emplea «telaraña», pero creemos que ello induciría a posible confusión, toda vez que el objeto explícito a que se refiere el autor con la idea de Web ocurre justamente en el seno de la red Internet.

14. El término aquí utilizado por el autor es «counter-Net», cuya traducción literal, a tenor de lo que venimos indicando, sería «contra-Red». El carácter subversivo que posee esta idea, sin embargo, nos parece mejor reflejado en el término «anti- Red», cuyo uso además empieza a generalizarse en los círculos referidos por el autor.

manera, las respuestas a preguntas semejantes son tan complejas que la TAZ tiende a ignorarlas por completo y se limita a tomar aquello que puede utilizar. «La cultura es nuestra naturaleza» -y somos las urracas ladronas, o los cazadores/recolectores de la era de la Técnica).

Las formas actuales de la Web inoficial son -habrá que suponer- todavía muy primitivas: la red marginal de fanzines, las redes de BBS, la piratería de software, el hacking⁽¹⁵⁾, el phone- phreaking⁽¹⁶⁾, algo de influencia en la prensa y la radio -y prácticamente ninguna en ninguno de los otros grandes medios: nada de estaciones de televisión, ningún satélite, nada de fibra óptica o cable, etc. No obstante, la red se presenta como un patrón de relaciones cambiantes y en evolución entre sujetos (usuarios) y objetos (datos). La naturaleza de esas relaciones ha sido exhaustivamente explorada, de McLuhan a Virilio. Costaría páginas y páginas probar lo que a estas alturas todo el mundo sabe. Y mejor que reescribir todo ello de nuevo, me interesa preguntarme cómo este tipo de relaciones en evolución hace posibles modos de implementación para la TAZ.

El TAZ tiene localizaciones temporales -pero efectivas- en el tiempo y en el espacio. Y también ha de tener una «localización» en el Web, y esa localización es de distinto tipo, no efectiva sino virtual, no inmediata pero sí instantánea. El Web no sólo proporciona soporte logístico para el TAZ, ayuda a que aparezca. Hablando crudamente: puede decirse que el TAZ existe tanto en el espacio

de la información como en el «mundo real». El Web puede compactar grandes cantidades de tiempo -como hace con los datos- en espacios infinitesimales. Ya hemos apuntado que, por su carácter temporal, el TAZ debe necesariamente renunciar a las dimensiones de la libertad que significan duración y una localización más o menos fija. El Web ofrece una especie de sucedáneos de esas ausencias -puede informar al TAZ, desde su mismo inicio, con enormes cantidades concentradas de tiempo y espacio «sutilizadas» como datos.

En este momento de evolución del Web, y considerando nuestras demandas de sensualidad y «encuentro directo», debemos considerar el Web en primer lugar como un sistema de soporte, capaz de llevar información de un TAZ a otro, de defenderlos, de convertirlos en «invisibles» o agresivos si la situación lo requiere. Pero es más que eso: si la TAZ es un campo nómada, el Web puede ofrecer la épica, las canciones, las genealogías y las leyendas de la tribu; revela las rutas de las caravanas y las ocasiones de asalto que alimentan la economía de la tribu; incluso contiene muchos de los caminos que se recorrerán, muchos de los sueños que se experimentarán como signos y portentos.

El Web no depende para su existencia de la tecnología informática. El boca-a-boca, el correo, la red marginal de fanzines, los «árboles telefónicos» y cosas de ese tipo ya constituyen una Web de información. La clave no es el tipo o el nivel de la tecnología implicada, sino la apertura y

15. La actividad de los hackers, gente que prefiere mirar la pantalla del ordenador que la tele y que cree que el acceso a los ordenadores ha de ser ilimitado y total; que toda información ha de ser libre y que los hackers han de ser valorados por su hacking y no en base a tontos criterios de

edad, grado, raza o posición. Desconfían de la autoridad y promueven la descentralización.

16. Técnicas de utilización ilegal del sistema telefónico, practicadas en los EE.UU. Desde los años sesenta y ahora en todo el mundo.

horizontalidad de su estructura. En todo caso, el concepto de red implica el uso de ordenadores. En toda la imaginería de la ciencia ficción, la Red de ordenadores opera como condición del Ciberespacio (como en *Tron* o *Neuromancer*) y la pseudotelepatía de la «realidad virtual». Como fan del Cyberpunk no puedo sino imaginar el «hacking de la realidad» como algo jugando un papel fundamental en la creación de TAZs. Como Gibson y Sterling, asumo que la Red oficial nunca conseguirá clausurar la Web o la anti-Red -que la piratería de datos, las transmisiones no autorizadas y el libre flujo de la información nunca podrá ser detenido. De hecho, y tal y como yo la entiendo, la teoría del caos predice que ningún Sistema de Control Universal es posible.

De cualquier forma, y dejando al margen cualquier especulación futurística, debemos afrontar una cuestión crucial en relación al Web y la tecnología que implica. El TAZ persigue por encima de todo eliminar la mediación, experimentar la existencia como inmediatez. La misma esencia de su acontecer es el contacto directo «pecho con pecho», como dirían los sufíes, o cara a cara. EN CAMBIO, la esencia del Web es mediación. Las máquinas son aquí nuestros embajadores -la carne se convierte en irrelevante excepto como terminal, con todas las siniestras connotaciones del término.

Puede que la TAZ encuentre su espacio propio justamente liándose a la cabeza la manta de dos aparentemente contradictorias actitudes en relación a la alta tecnología y su apoteosis, la Red: (1) la que podemos llamar la posición Quinto Estado/Neo-

Paleolítico Post-Situ Ultra-Verde, que se interpreta a sí misma como un argumento ludita⁽¹⁷⁾ contra la mediación y la Red; y, (2) los utopistas Cyberpunk, futuro-libertarios, Hackers de Realidades y sus aliados, que ven la Red como un paso adelante en la evolución y asumen que cualquier posible efecto negativo de su mediación puede ser superado -al menos una vez hayamos liberado los medios de producción.

La TAZ coincide con los hackers porque puede advenir precisamente, en parte, a través de la Red, incluso a través de la mediación de la Red. Pero también coincide con los verdes porque defiende una intensa autoconsciencia de uno mismo como cuerpo y sólo siente repulsión por la CyberGnosis, el intento de trascender el cuerpo a través de la instantaneidad y la simulación. La TAZ tiende a contemplar la dicotomía técnica/antitécnica como una dicotomía falaz, como la mayoría de las dicotomías, en la que opuestos aparentes son en realidad falsificaciones o incluso alucinaciones provocadas por la semántica. Dicho de otra forma: el TAZ quiere existir en este mundo, no en la idea de otro mundo, algún mundo visionario nacido de alguna falsa totalización -todo verde o todo metálico- que no puede ser sino pura fantasía vacía -o como diría Alicia, «mermelada ayer o mermelada mañana, pero nunca mermelada hoy».

La TAZ es «utópica» en el sentido de que defiende una intensificación de la vida diaria o, como los Surrealistas habrían dicho, la irrupción de la Magia en la vida cotidiana. Pero no puede ser utópica en el sentido efectivo del término, de «no lugar», el lugar

17 Referencia a bandas organizadas de obreros ingleses que se sublevaron para sabotear la maquinaria de la industria textil que los estaba desplazando. Los luditas operaban enmascarados por la noche. Su líder, real o imaginario, era Ned Ludd, también conocido como King Ludd.

18 «Ley lines», líneas geométricas de fuerza que pueden ser localizadas conectando elementos del paisaje. Un pasatiempo popular entre los ocultistas ingleses.

sin lugar. Se sitúa en una intersección de fuerzas, como una especie de centro de fuerza pagano en la confluencia de misteriosas líneas cósmicas⁽¹⁸⁾, reconocibles al adepto en aparentemente invisibles fragmentos de tierra, paisaje, flujos de aire, agua o animales. Pero ahora las líneas no están todas trazadas en el espacio-tiempo. Algunas existen sólo en el Web, incluso aunque se entrecrucen con tiempos y lugares reales. Puede que algunas de estas líneas sean «no-ordinarias», en el sentido de que no hay convención que pueda calificarlas. Son líneas que podrían ser estudiadas mejor a la luz de la teoría del caos que a las de la sociología, la estadística o la economía. Los patrones de fuerza que hacen brotar una TAZ tienen algo que ver con aquellos caóticos «Atractores Extraños» que aparecen, por así decir, entre las dimensiones.

Por su naturaleza, la TAZ se apropia de cualquier medio que le permita realizarse: puede venir a la vida lo mismo en una caverna que en una Ciudad Espacial L-5. Por encima de todo, existirá, ahora, tan pronto como sea posible, dondequiera pueda, sin tener en cuenta ninguna ideología ni anti-ideología. Usará el ordenador, porque el ordenador existe, pero también utilizará múltiples poderes tan apartados de la alienación y el simulacro que lograrán asegurar un cierto paleolitismo psíquico para la TAZ, un espíritu primordial-chamánico que infectará la propia Red

-ese es el significado del Cyberpunk, como yo lo entiendo. En tanto la TAZ es intensificación, derroche, exceso, potlatch, vida consumida en vivir en vez de en sobrevivir (ese lamentable bienestar de los 80), no podrá ser definido ni por lo técnico ni por lo antitécnico. Se contradice a sí mismo sin dudarlo, porque se quiere a cualquier coste y sin perseguir ninguna perfección -que supondría su inmovilidad final.

En la Serie de Mandelbrot⁽¹⁹⁾ y su realización gráfica por ordenador observamos -en un universo fractal- mapas contenidos y de hecho escondidos dentro de otros mapas dentro de otros mapas... hasta el límite de la propia capacidad computacional. ¿Para qué sirve esto, este mapa que en cierto sentido comporta una relación 1:1 con una dimensión fractal? ¿Qué podemos hacer con él, aparte de admirar su elegancia psicodélica?

Si imagináramos un mapa de la información -una proyección cartográfica de la totalidad de la Red- tendríamos que incluir en él los rasgos del caos, que han comenzado a aparecer, por ejemplo, en las operaciones de procesamiento complejos en paralelo, en las telecomunicaciones, en las transferencias de «dinero» electrónico, virus, guerrillera hacking, etc.

19. Descubierta por Benoit Mandelbrot en 1979, el conjunto que lleva su nombre es una figura matemática compleja creada a partir de procedimientos iterativos. Desde que recorrió el mundo en 1985 y 1986, como pieza estrella en una conocida exposición de arte informático, se ha convertido en un símbolo público del caos. Sus admiradores se complacen en afirmar que el conjunto de Mandelbrot es el objeto más complicado de las ciencias exactas. La eternidad no bastaría para completarlo en su totalidad: discos erizados

de púas espinosas, espirales y filamentos que se curvan al exterior y ensortijan soportando moléculas bulbosas que cuelgan infinitamente abigarradas de racimos de viñedos... Pero he aquí la paradoja: para enviar una descripción completa del conjunto por una línea de transmisión, se necesitan sólo unas pocas docenas de datos. Un programa informático conciso posee la capacidad suficiente para reproducirlo en su totalidad.

Cada una de estas «áreas» de caos podrían ser representadas en topografías similares a la Serie de Mandelbrot, como «penínsulas» inscritas o escondidas en el mapa a punto de desaparecer. Esta «escritura» -que en parte permanece escondida, y en parte se desvanece- representa el proceso mismo en el que la Red está inmerso, incompletable en su propia representación, en última instancia incontrolable. En otras palabras, la Serie de M, o algo parecido a ella, puede demostrarse útil para representar la emergencia de la anti-Red como proceso caótico, una «evolución creativa» en palabras de Prigogine⁽²⁰⁾. Si no como otra cosa, la Serie de M sirve como metáfora para cartografiar el interfaz del TAZ con la Red en términos de desaparición de información. Cada «catástrofe» en la Red es un nodo de fuerza para el Web, para la anti-Red. La Red se verá dañada por el caos, pero al contrario el Web se expandirá en él.

Ya mediante el simple pirateo de datos, ya mediante desarrollos más complejos de su actual manejo del caos, el hacker de la Web -los cibernautas de la TAZ- encontrará formas de sacar ventajas de las perturbaciones, problemas y caídas en la Red (maneras de producir información desde la «entropía»). Como un bricoleur, como un escarbador de escoria informática, como un contrabandista o un difusor de correo negro, incluso quizás como un ciberterrorista, el hacker TAZ trabajará a favor de la evolución de conexiones fractales clandestinas. Estas conexiones, y la información diferente que fluye en ellas, formará poderosos dispositivos de salida capaces de albergar el nacimiento de

un TAZ -como si alguien robara electricidad de los monopolios energéticos para iluminar una casa de okupas.

De esa forma el Web -con el fin de producir situaciones que conduzcan a la TAZ- parasitará la Red; pero también cabe concebir que la estrategia tiene por objetivo construir una Red autónoma y alternativa, «libre» y no parasitaria, que pueda servir como base para «una sociedad naciente de la cáscara de la anterior». La anti-Red y el TAZ pueden ser considerados en la práctica objetivos en sí mismos -pero también teóricamente pueden ser considerados formas de lucha por una realidad diferente.

Dicho todo ello, todavía debemos admitir algunas quejas contra los ordenadores, considerar algunas preguntas no contestadas, especialmente acerca del ordenador personal.

La historia de las redes de ordenadores, BBSs y varios otros experimentos de «electro-democracia» han sido un gran hobby para muchos. Muchos anarquistas y libertarios declaran gran fe en el PC como arma de liberación y autoliberación -pero en realidad no es visible su ventaja, no hay logros, no hay ningún grado palpable de libertad conquistada gracias a él.

Tengo muy poco interés en esas hipotéticamente emergente clase empresarial de autoempleados en el procesamiento de datos que pronto serán capaces de administrar una gran industria rural o una fábrica de

20. Ilya Prigogine se ha dedicado al estudio de los fenómenos irreversibles, introduciendo nuevos conceptos como los de «estructura disipativa», *subdynamics* o *casual dynamics*. En 1977 recibió el Premio Nobel de Química. Entre sus obras

más notables está ¿Tan sólo una ilusión? (una exploración del caos al orden). Ha usado la Teoría del Caos para explicar la evolución (evolución «creativa») evitando tanto el vitalismo como la teoría neodarwinista de la «mutación casual».

comida rápida trabajando para varias corporaciones y burocracias. No hace falta mucha lucidez para prever que esta «clase» desarrollará su propia subclase -una especie de lumpen yupp-proletariado: amas de casa, por ejemplo, capaces de traer a casa un segundo sueldo convirtiendo sus casas en una especie de electro-tiendas, pequeñas tiranías-obreras en las que el «jefe» es una red de ordenadores.

Tampoco me impresiona el tipo de servicios e informaciones que ofrecen las actuales redes «radicales». En algunos lugares -se dice- existe «economía de la información». Puede que sí, pero la mayoría de la información que circula en las BBSs «alternativas» consiste sobre todo en chismes y «chateo». ¿Es eso una «economía»? O sólo un pasatiempo para entusiastas? De acuerdo: los PCs han creado una nueva «revolución impresora». De acuerdo también en que las redes marginales están evolucionando. Y de acuerdo en que ahora puedo por ejemplo mantener seis conversaciones telefónicas a la vez. ¿Pero qué cambia todo eso de mi vida cotidiana?

La verdad, todavía hay grandes cantidades de información que pueden enriquecer mi percepción, en libros, televisión, teatro, teléfonos, el servicio postal, los estados alterados de conciencia, etc. ¿De veras necesito un PC para tener más de todo eso? ¿Es que acaso se me ofrece información secreta? Bueno, puede que me sienta tentado -pero todavía reclamo secretos maravillosos, no simplemente números telefónicos que no aparecen en las guías o las trivialidades de políticos y policías. Más que nada, me gustaría que los ordenadores me ofrecieran información sobre bienes reales -las «cosas buenas de la vida», como las definía el preámbulo de la IWW. Y aquí, y en tanto acuso a los hackers y usuarios de

BBS de una irritante vaguedad intelectual, me veo obligado a descender de las nubes barrocas de la Teoría y la Crítica y explicar con precisión lo que quiero decir cuando hablo de «bienes reales».

Digamos que por razones a la vez políticas y personales deseo comida buena, mejor de la que puedo obtener del Capitalismo -comida no polucionada aún bendecida con sabores y olores naturales. Para hacer la cosa más complicada, imagínense que la comida que me apetece es ilegal: leche natural, por ejemplo, o el exquisito mamey cubano, que no se puede importar a los USA porque -eso dicen- su semilla es alucinógena. No soy granjero. Imaginemos que soy un importador de raros perfumes y afrodisíacos, y compliquemos de nuevo el juego suponiendo que parte de mi stock es también ilegal. O que por ejemplo quiero ofrecer mis servicios de procesamiento de textos por nabos orgánicos, pero no quiero comunicar mi trabajo a Hacienda (a lo que obliga la ley, se crea o no). O imagínese que me apetece contactar a otros humanos para realizar con ellos actos de mutuo placer consensuados aunque no legales -algo que evidentemente se ha intentado, pero ahora todas las BBSs de sexo duro han sido dismanteladas, y qué sentido tienen las actuales redes underground, carentes de suficiente seguridad. En definitiva, asúmase que me alimento simplemente de información, el fantasma de la máquina. De acuerdo con los apólogos, los ordenadores podrían ser capaces de facilitar la satisfacción de todos mis deseos de comida, drogas, sexo, evasión de impuestos,... Entonces, ¿qué ocurre? ¿Por qué todo ello no está ocurriendo?

La TAZ ha acontecido, está aconteciendo y seguirá aconteciendo con o sin ordenadores. Pero para que

la TAZ alcance todo su potencial, tiene que tratarse menos de un proceso de combustión espontánea que de un tema de «islas en la red». La Red, o mejor la anti-Red, asume el compromiso de un aspecto integral de la TAZ, un sumatorio que aumentará exponencialmente su potencial, produciendo un «salto cuántico» -extraño que esa expresión haya pasado a significar un gran salto- en complejidad y significancia. La TAZ tiene que empezar a existir en un mundo de espacio puro, el mundo de los sentidos. Liminar⁽²¹⁾, incluso evanescente, la TAZ debe combinar información y deseo para completar su aventura -su acontecimiento-, para habitar su propio límite, para saturarse en su propio existir.

Quizás la Escuela Neo-Paleolítica tiene razón cuando defiende que toda forma de alienación y mediación debe ser destruida o abandonada antes de que nuestros objetivos puedan realizarse -o quizás la verdadera anarquía sólo pueda realizarse en el Espacio Exterior, como defienden algunos libertarios futurísticos. Pero la TAZ no tiene realmente que ver con lo que «fue» o «será». La TAZ está interesada en los resultados, con ataques efectivos a la realidad consensuada, rupturas hacia una vida más intensa y abundante. Si el ordenador no sirve para esto, entonces tiene que ser superado. Mi intuición sin embargo es que la anti-Red se está constituyendo, e incluso que quizás en efecto existe ya -pero no puedo demostrarlo. Toda mi teoría de la TAZ se basa en parte en esta intuición. Por supuesto que el Web es más amplio que la mera red de ordenadores, e incluye por ejemplo al *samizdat* o el mercado negro. Pero el gran potencial de una red de información no jerárquica, lógicamente, reposa en el ordenador como herramienta por excelencia. Ahora, queda esperar que el trabajo de los hackers demuestre que estoy en lo cierto. ¿Dónde están mis nabos? (...)

21. Término asociado al psicoanálisis, “estado de transición entre dos condiciones, ambigüedad”.

La Voluntad de Poder como Desaparición

Foucault, Baudrillard, etc. han discutido en gran extensión las formas diversas de la “desaparición”. Aquí quiero sugerir que la TAZ es de alguna manera una táctica de desaparición.

Cuando los Teóricos hablan de una desaparición de lo social se refieren en parte a la imposibilidad de una “Revolución Social”, y en parte a la imposibilidad del “Estado”; del abismo de poder, el fin del discurso del poder. La pregunta anarquista en este caso debería ser entonces: ¿Por qué molestarse en enfrentar un “poder” que ha perdido todo su significado y se ha convertido en pura Simulación? Confrontaciones tales sólo han de resultar en grotescos y peligrosos espasmos de violencia por parte de los cretinos cabezamierda que han heredado las llaves de todos los arsenales y prisiones. (Quizás sea ésta una tosca malinterpretación norteamericana de la sutil y sublime Teoría Franco-Alemana. Pues si es así, estupendo; ¿quién ha dicho que haga falta entender una idea para hacer uso de ella?).

Tal como yo lo leo, la desaparición se muestra como una opción radical muy lógica para nuestro tiempo, en absoluto un desastre o la muerte del proyecto radical. A diferencia de la mórbida interpretación nihilista maníaca de la muerte de la Teoría, la nuestra intenta minarla con estrategias útiles en la continua “revolución de la vida cotidiana”: lucha que no ha de cesar ni con el último fracaso de la revolución política o social porque nada excepto el fin del mundo puede traer ni el fin de la vida cotidiana, ni nuestra aspiración por las cosas buenas ni por lo Maravilloso. Y como dijo Nietzsche, si el mundo pudiera “acabarse”, lógicamente lo hubiera

hecho ya; no lo ha hecho, por tanto no lo hace. Y así, como uno de los sufíes dijo, no importa cuantos vasos de vino prohibido bebamos, nos llevaremos esta sed rabiosa a la eternidad.

Zerzan y Black han señalado independientemente ciertos “elementos de Rechazo” (en palabras de Zerzan) que quizás puedan ser considerados de alguna forma como síntomas, en parte inconscientes pero en parte conscientes, de una cultura radical de la desaparición, que influyen a mucha más gente que ninguna idea izquierdista o anarquista. Estos gestos se hacen contra las instituciones, y en ese sentido son “negativos”; pero cada gesto negativo también sugiere una táctica alternativa “positiva” más allá de un mero rechazo de la institución condenada.

Por ejemplo, el gesto negativo contra la escolarización es un “analfabetismo voluntario”. Dado que no comparto la adoración liberal por el alfabetismo en aras de la mejora social, no puedo enteramente compartir los suspiros de desmayo que se oyen por todas partes frente a este fenómeno: uno simpatiza con los niños que rechazan los libros al igual que la basura que contienen. Hay sin embargo alternativas positivas que hacen uso de la misma energía de desaparición. La escolarización casera y el aprendizaje de oficios, como formas posibles de “hacer novillos”, eluden la prisión de la escuela. El hacking es otra forma de “educación” con ciertos rasgos de “invisibilidad”.

Un gesto negativo a gran escala contra la política consiste simplemente en no votar. La “apatía” (es decir, un sano aburrimiento del cansino Espectáculo) mantiene a más de la mitad del país apartado de los comicios; ¡el anarquismo nunca consiguió tanto! (Tampoco tuvo el anarquismo nada que ver con el reciente fiasco del censo). Una vez más, hay paralelismos positivos: la creación de tramas como alternativa a la política se practica en muchos niveles en la sociedad, y las formas de organización no jerárquica han obtenido popularidad incluso fuera del movimiento anarquista, simplemente porque funcionan (ACT UP⁽³³⁾, y Earth First!⁽³⁴⁾ son dos ejemplos. Alcohólicos Anónimos es, curiosamente, otro).

El rechazo al Trabajo puede tomar las formas del absentismo, la ebriedad en el empleo, el sabotaje, y la pura desidia; pero igualmente puede dar lugar a nuevos modos de rebeldía: más autoempleo, participación en la economía sumergida y el “lavoreo”, fraude fiscal y otras opciones criminales, cultivo de maría, etc.; actividades todas ellas más o menos “invisibles” en comparación con las tácticas izquierdistas de confrontación tradicionales como la huelga general.

¿Rechazo a la Iglesia? Bueno, el “gesto negativo” por excelencia aquí probablemente consiste en... ver la televisión. Pero las alternativas positivas incluyen todo tipo de formas antiautoritarias de espiritualidad, desde el Cristianismo no eclesiástico

33. *Action Coalition to Unleash Power* (Coalición de Acción para Liberar el Poder, o “Actúa”) un colectivo internacional de activistas contra el SIDA.

34. Un colectivo abierto de sabotadores ecologistas norteamericanos. Conocidos por sus golpes teatrales, sabotajes de instalaciones mineras y madereras, colocación de piezas metálicas en los árboles para romper las sierras mecánicas, “desviación” de vallas publicitarias, echar arena en los depósitos de combustible de las excavadoras, etc.

al neopaganismo. Las “Religiones Libres” como me gusta llamarlas -cultos pequeños, creados medio en serio medio en broma e influenciados por corrientes tales como el Discordianismo y el anarco-Taoismo -se pueden encontrar a lo ancho de la Norteamérica marginal, y proveen una “cuarta vía” en crecimiento fuera de las iglesias mayoritarias, los fanáticos televangélicos, y la insipidez y consumismo New Age. También puede decirse que el rechazo principal a la ortodoxia consiste en construir “morales privadas” en el sentido Nietzscheano: la espiritualidad de los “espíritus libres”.

El rechazo negativo del Hogar es la “falta de hogar”, que la mayoría considera una forma de victimización, al no desear ser forzada a la nomadología. Pero la “falta de hogar” puede ser en un sentido una virtud, una aventura; o así se lo parece, al menos, al inmenso movimiento internacional de okupas, nuestros vagabundos modernos.

El rechazo negativo de la Familia es claramente el divorcio, o algún otro síntoma de “avería”. La alternativa positiva brota de la conciencia de que la vida puede ser más dichosa sin la familia nuclear, sobre la que florezcan cien flores; de la maternidad soltera al matrimonio en grupo o al grupo de afinidad erótica. El “Proyecto Europeo” libra una intensa acción de retaguardia en defensa de la “Familia”; la miseria edípica anida en el corazón del Control. Las alternativas existen; pero deben permanecer veladas, especialmente desde la Guerra contra el Sexo de los ochenta y los noventa.

¿Cuál es el rechazo del Arte? El “gesto negativo” no lo habremos de encontrar en el tonto nihilismo de una “Huelga Artística” o en el vandalismo contra algún cuadro famoso; lo encontramos en el

aburrimiento casi universal de ojos vidriosos que hace presa en la mayoría de la gente con la sola mención de la palabra. ¿Pero en qué consistiría el “gesto positivo”? ¿Es posible imaginar una estética que no esté comprometida? ¿que se emancipe de la historia e incluso del Mercado? ¿o al menos tienda a hacerlo? ¿que quiera reemplazar la representación con la presencia? ¿Cómo se hace sentir la presencia a sí misma incluso en (o a través) de la representación?

La “Lingüística del Caos” irradia una presencia que está continuamente desapareciendo de todos los órdenes del lenguaje y de los sistemas de significado; una presencia fugaz, evanescente, latif (“sutil”, un término de la alquimia sufi); el Atractor Extraño alrededor del que los átomos de significado se acumulan, formando órdenes caóticamente nuevos y espontáneos. Aquí tenemos una estética de la frontera entre el caos y el orden, el margen, el área de “catástrofe” donde la “avería” del sistema puede significar la iluminación. (Nota: para una explicación de la “Lingüística del Caos” mira el Apéndice A, luego léete este párrafo de nuevo, por favor).

La desaparición del artista es “la superación y realización del arte” en los términos Situacionistas. Pero ¿de dónde nos desvanecemos? ¿y se verá u oirá de nosotros jamás? Nos vamos a Croatan; ¿cuál es nuestro destino? Todo nuestro arte consiste en una nota de adiós a la historia - “Nos vamos a Croatan”- ¿pero dónde está, y qué es lo que haremos allí?

Primero: aquí no estamos hablando de desaparecer literalmente del mundo y de su futuro: ni escape hacia atrás en tiempo a la “sociedad original del ocio” paleolítica; ni utopía eterna, ni escondite entre las montañas, ni isla; ni tampoco utopía post-

Revolucionaria ¡preferiblemente ni Revolución en absoluto! tampoco VONU⁽³⁵⁾, ni Estaciones Espaciales anarquistas; tampoco aceptamos una “desaparición Baudrillardiana” en el silencio de una hiperconformidad irónica. No tengo nada en contra de Rimbaud ninguno que escape del Arte en busca de cualquier Abisinia que pueda encontrar. Pero no podemos construir una estética, siquiera una estética de la desaparición, sobre el simple acto de no volver jamás. Diciendo que no somos una vanguardia y que no hay vanguardia, hemos escrito nuestro “Nos Vamos a Croatan” -la pregunta entonces es ¿cómo imaginar la “vida cotidiana” en Croatan?, en particular si no podemos decir que Croatan existe en el Tiempo (Edad de Piedra o Post-Revolución) o el Espacio, ya como utopía o como algún pueblo olvidado del medio oeste o como Abisinia? ¿Dónde y cuándo se encuentra el mundo de la creatividad inmediata? Si puede existir, entonces existe; pero quizás sólo como una especie de realidad alternativa que hasta ahora no hemos aprendido a percibir. ¿Dónde buscar las semillas -la mala hierba creciendo en las grietas de la acera- entre ese otro mundo y el nuestro? ¿las pistas, las indicaciones correctas para buscar? ¿un dedo apuntando a la luna?

Yo creo, o al menos me gustaría proponer, que la única solución a la “superación y realización” del arte reside en la emergencia de la TAZ. Yo rechazaría categóricamente la crítica de que la TAZ en sí misma “no es más que” una obra de arte, bien que pueda tener algunos de sus entrapamientos. Sugiero que la TAZ es el único “tiempo” y “lugar” posible para que ocurra arte por el puro placer de

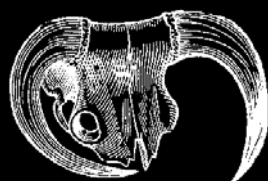
la acción creativa, y como contribución efectiva a las fuerzas que dan coherencia a la TAZ para manifestarse.

El Arte se ha convertido en mercancía en el Mundo del Arte, pero por debajo de eso aún yace el problema mismo de la re-presentación, y el rechazo a toda mediación. En la TAZ el arte como mercancía se hará simplemente imposible; será más bien una condición de vida. La mediación es más difícil de superar, pero la extracción de todas las barreras entre artistas y “usuarios” del arte llevará las trazas de una condición en la que (como A.K. Coomaraswamy ha descrito) “el artista no es un tipo determinado de persona, sino cada persona es un tipo determinado de artista”.

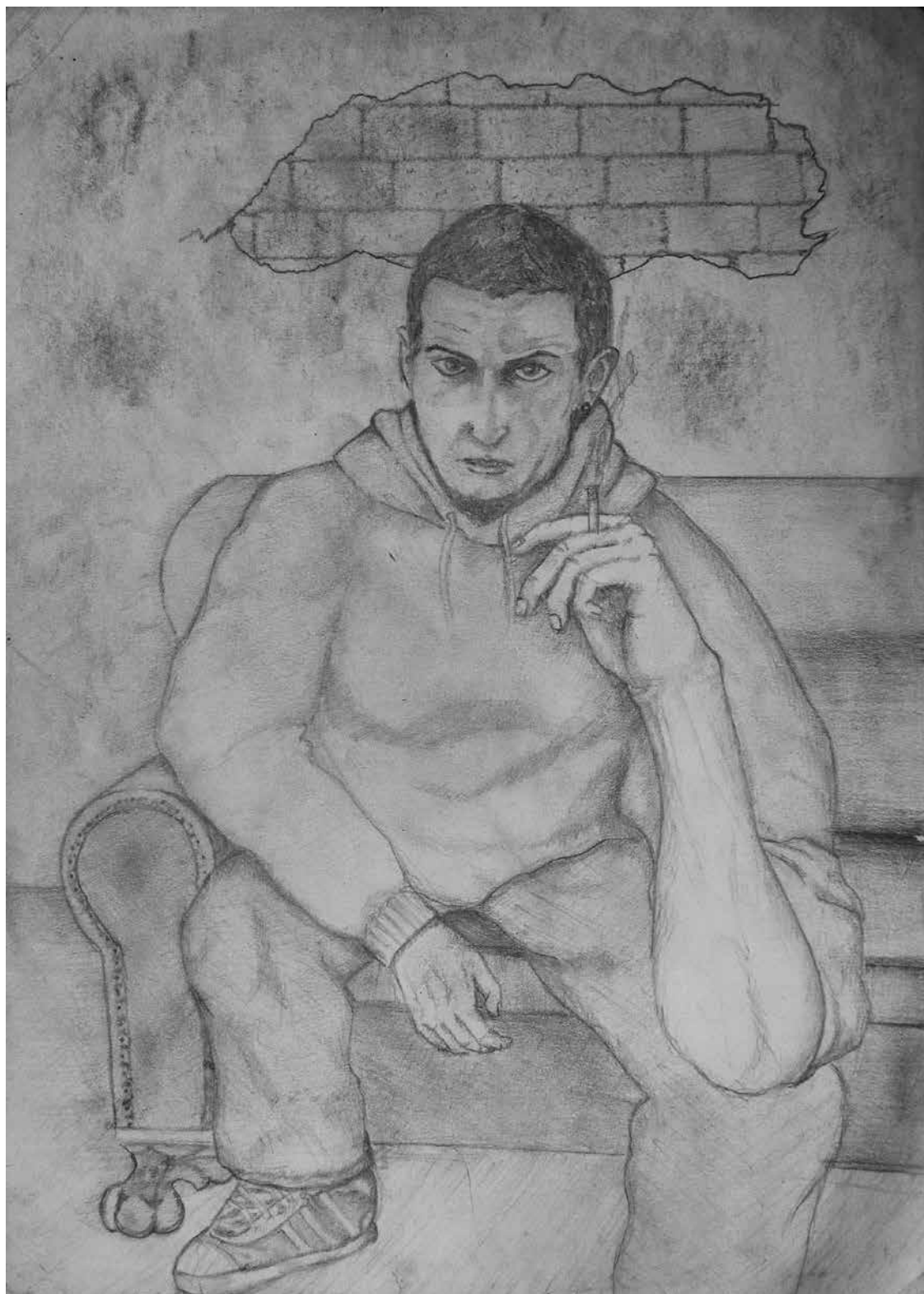
En suma: la desaparición no es necesariamente una “catástrofe”; excepto en el sentido matemático de “un cambio topológico repentino”. Todos los gestos positivos esbozados aquí parecen implicar varios grados de invisibilidad como alternativa a la confrontación revolucionaria tradicional. La “Nueva Izquierda” nunca creyó realmente en su propia existencia hasta que se vio a sí misma en el noticiario de la noche. La Nueva Autonomía, en contraste, bien se infiltrará en los medios y los subvertirá desde dentro; o bien nunca será “vista” en absoluto. La TAZ no sólo existe más allá del Control sino también más allá de definiciones, más allá de miradas y nombres y actos de esclavitud, más allá del entendimiento del Estado, más allá de la capacidad de ver del Estado.

35. Retiro voluntario, generalmente a la naturaleza, practicado por los anarco-survivalistas en los años setenta.

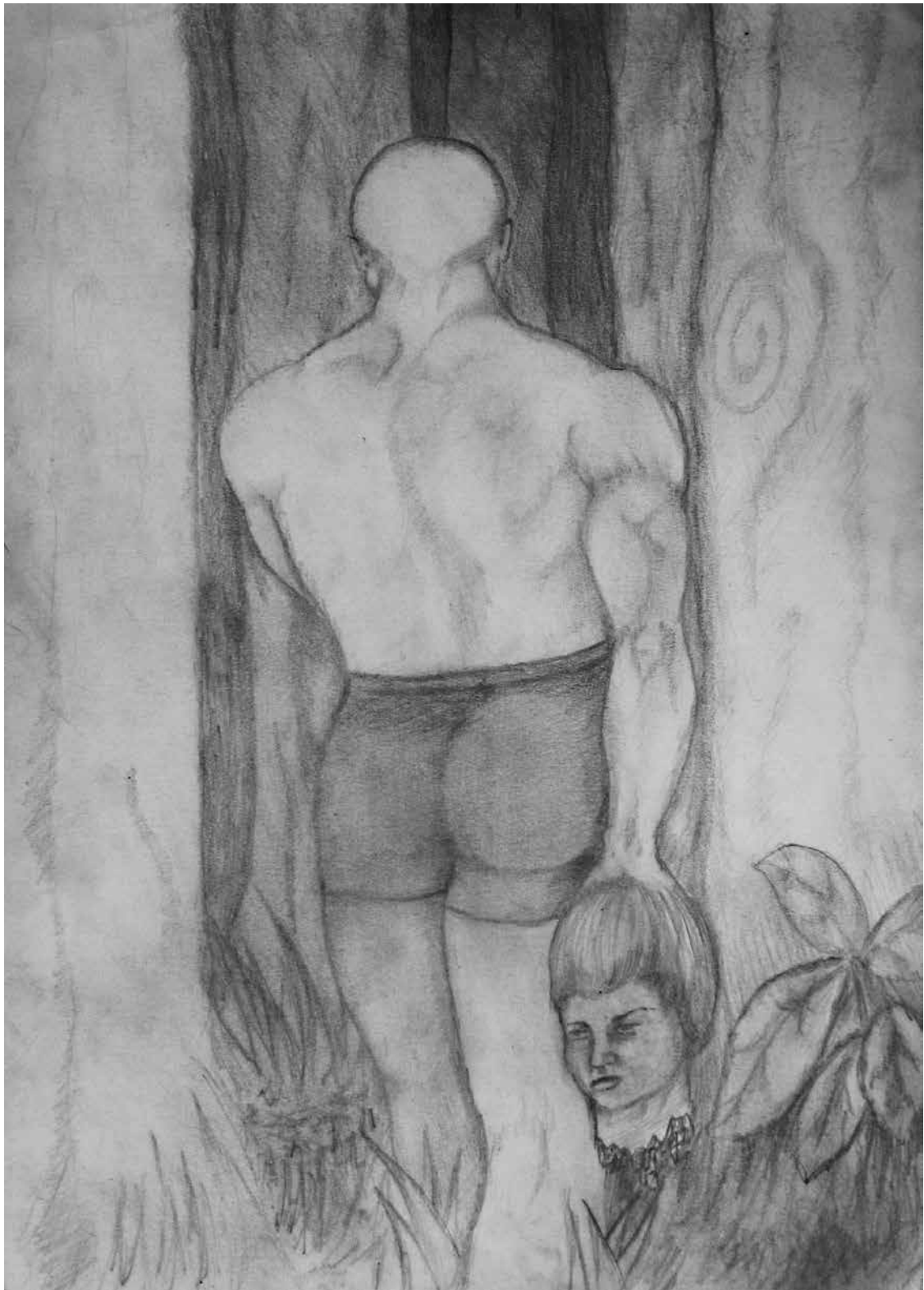
M I C R O - D O S S I E R

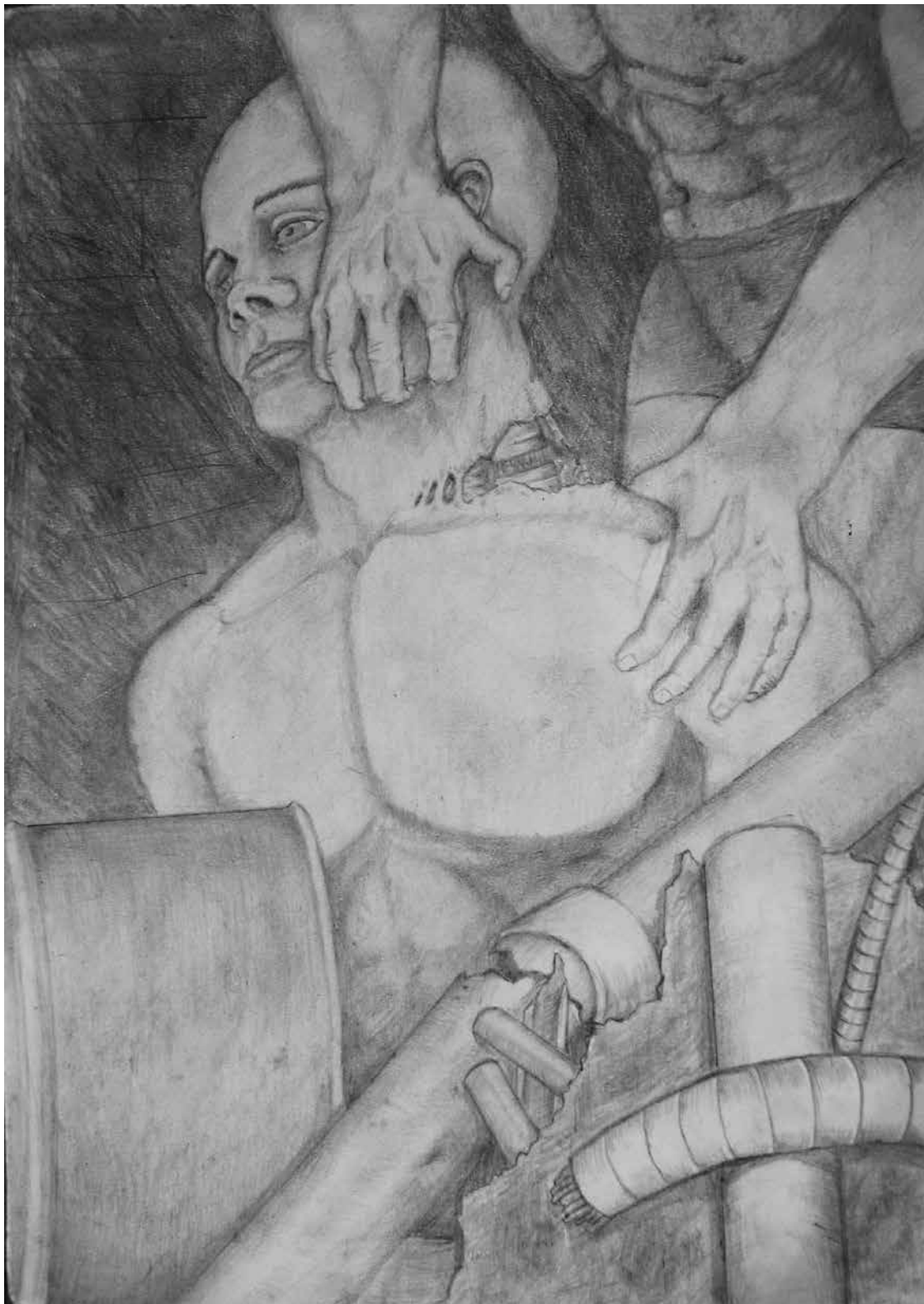


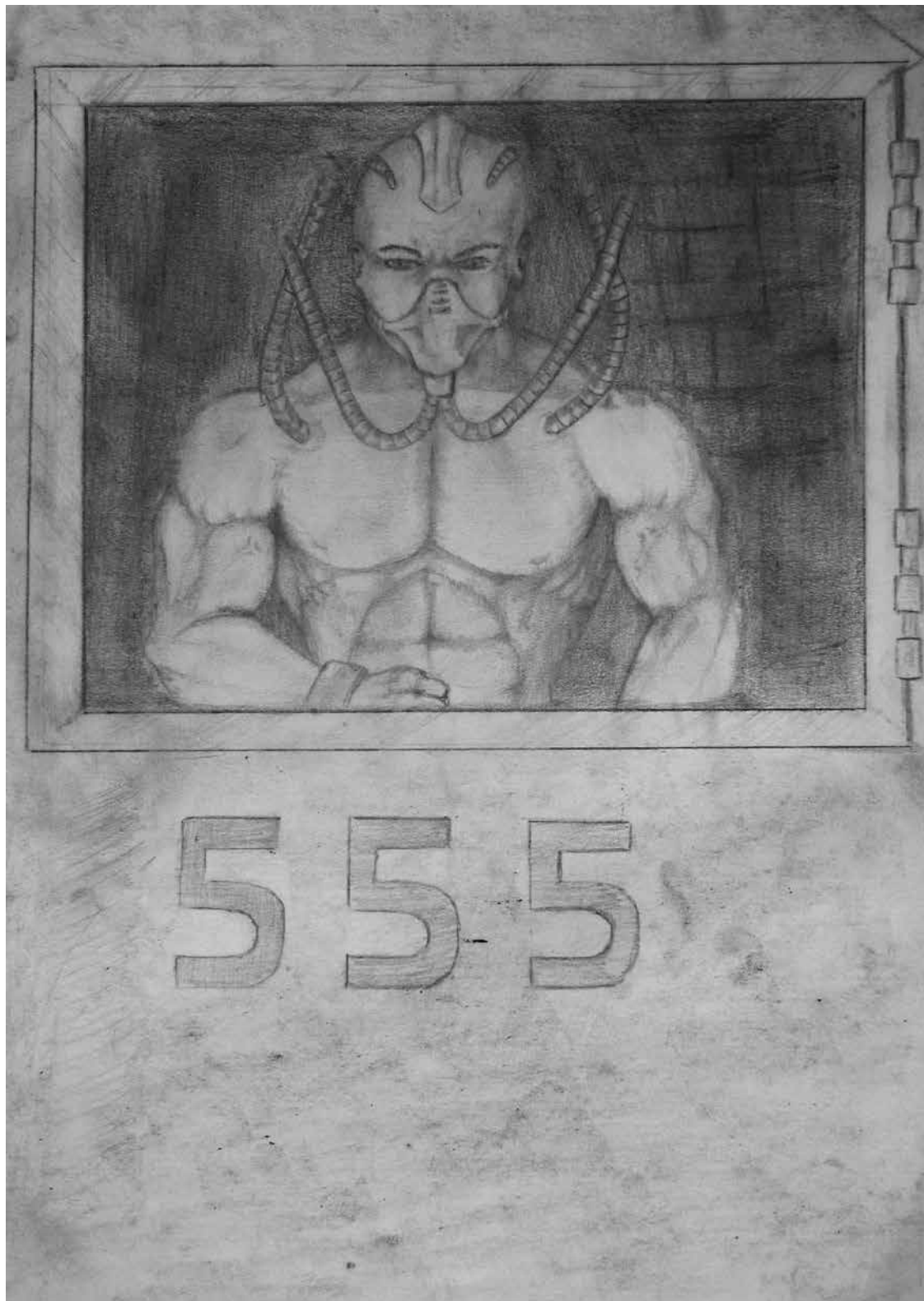
Jorge Vidal







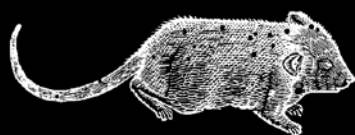








CONVOCATORIA





Convocatoria

A TODOS Y (A) TODAS:

1. El proyecto Carne Negra Fanzine abre de manera permanente su convocatoria para autores interesados.
2. Estaremos recepcionando todo el material de las colaboraciones para revisarlo e insertarlo en función de su conciliación con nuestros principios editoriales. Los documentos de texto deberán emplear la lengua castellana y no rebasarán las 10 cuartillas, aunque valoraremos toda excepción. Solicitamos que si el documento viene acompañado de imágenes su número no sea mayor de cuatro. La autoría puede consignarse tanto con nombres propios como seudónimos, es importante proveer el envío de la información necesaria para poder establecer un contacto con quien se adjudique la responsabilidad de la autoría.
3. Los coordinadores se comprometen a notificar el destino de los materiales enviados y a no hacer otro uso de ellos que aquel que se declara en esta convocatoria. Los materiales que no sean publicados por inadecuación con el sentido del fanzine serán eliminados de nuestros archivos.
4. El fanzine se distribuirá vía PDF, además de ser colgado en nuestro sitio-web: carnenegra.com
5. Los materiales deberán enviarse a la siguiente dirección: carnenegrafanzine@gmail.com



Coordinadores:

Carlos A. Aguilera
Héctor Antón
Jazmín Valdés
Otari Oliva
Liber May
Clara Astiasarán
Álvaro Álvaro

Contacto:

carnenegrafanzine@gmail.com
carnenegra.com
cristosalvadorgaleria.com

Noviembre 2013

Carne Negra Fanzine.
No-territorio.
Ningún derecho reservado.

Deseamos agradecer encarecidamente el apoyo de:

Ernesto Leal
Ernesto Oroza
Fidel Alonso
Magaly Espinosa
Maldito Menéndez
Manuel Piña
Mario Castillo
Orlando Hernández
Serguei Franca
y mencionar el aporte fundamental de
Yané Alfonso por su asistencia
en la programación HTML