



“Klebnikov construyó un sistema muy complejo... Por un lado se basaba en la investigación histórica, y por el otro en la investigación del lenguaje, es decir, en su cualidad y composición material. Podríamos decir con seguridad que Klebnikov cambió el lenguaje; cambió la unidad básica de pensamiento y la utilizó de acuerdo con el sistema que había inventado. Es éste uno de los caminos que encuentro extremadamente importantes, un camino que, como tal, puede servir de código, de matriz para toda la actividad de finales de este siglo, cuando nos enfrentamos a un movimiento tectónico fundamental en las esferas sociales” (Marko Peljhan)¹.

Brian Holmes

Utopía codificada: Makrolab o el arte de la transición

Abandonando la creación de obras reconocibles como tales el arte deviene, de acuerdo con el “paradigma ético-estético” de Félix Guattari², territorio experimental para la producción de subjetividades. ¿Pero qué supone ese paradigma?, ¿cómo nos conducen las prácticas artísticas contemporáneas hacia fuera de los modos dominantes de subjetivación?, ¿cómo nos llevan a una estructura diferente de cooperación?, ¿cómo retoman los hilos del pasado desplazándolos hacia el terreno de la experiencia?

Makrolab es un proyecto colaborativo que surge de la visión del artista esloveno Marko Peljhan. Él ofrece algunas respuestas a estas preguntas, respuestas singulares. Para hacerlas útiles en un sentido general debemos primero aproximarnos al proyecto en sus múltiples dimensiones, descubrir sus apuestas y sus retos, localizar sus contextos y aprender a leer sus códigos. ¿Es escultura o arquitectura?, ¿un concepto o una performance?, ¿una máquina de guerra nómada o un teatro en el cual recrear la historia? Lo difícil, si queremos *percibir* un proyecto como éste, es dejarnos llevar hacia el horizonte de sus posibilidades sin dejar de analizar sus características específicas.

Laboratorio vivo

Lo que primero nos choca es el aspecto técnico del objeto, su exterior reluciente, futurista, envuelto por sensores y antenas. Makrolab ha sido diseñado, según un principio modular, para poder ser desmontado y transportado con facilidad en un contenedor. Se ensambla como un tubo octogonal con una base aplanada que consiste en un suelo de láminas de madera, enfundado en paneles de plástico traslúcidos, relleno de aislamiento plateado y elevado del suelo mediante patas tubulares. Su interior está dividido en cuatro zonas funciona-

¹ Eda Cufer, “An Interview with Marko Peljhan”, en *Geopolitics and Art*, SCCA, Ljubljana, 1999; publicado con un título diferente (y sin el párrafo introductorio citado aquí) en <http://www.manifesta.org/manifesta3/newsletter7.htm>.

² Félix Guattari, *Caosmosis*, Manantial, Buenos Aires, 1996.

les: cocina, espacio de trabajo, dormitorio (ocho literas), ducha y baños. Enfrente, una escalera de metal permite subir a una estrecha esclusa de aire que asciende verticalmente al apretar un botón. En el otro extremo una escotilla más amplia se abre como una marquesina sobre una terraza construida con rejillas. Hay paneles solares y un molino conectado a un generador; un sistema de tratamiento de residuos permite un consumo mínimo de agua; las comunicaciones están garantizadas para todo el espectro electromagnético, principalmente por medio de conexiones satelitales. Montado en entornos desolados, parece un centro de investigación meteorológica o, más aún, una estación espacial desamparada.

El proyecto data de diciembre de 1994, año en que Peljhan realizó un viaje a la isla de Krk, frente a la costa croata. El paisaje era extraño, casi lunar; aviones militares surcaban el cielo. Siendo testigo de la destrucción de la sociedad yugoslava leyó el poema *Ladomir* (1920) del futurista ruso Klebnikov. El título de esta épica revolucionaria violenta combina en ruso las palabras *armonía* y *paz*³. Entre dos tipos radicalmente diferentes de visión, óptica y poética, Peljhan imaginó la forma del teatro futuro: "Un escenario aparece en el horizonte y avanza lentamente. En él, los marineros del *Ladomir* trabajan en el *spinnaker* del pensamiento. Grandes velas lo impulsan, un mecanismo complejo permite a sus patas levantarse y retorcerse. No hay ruidos metálicos. Los materiales son nuevos y desconocidos. Tiene patas y parece un insecto. Posee la funcionalidad y la energía de una abeja y la armadura de una cucaracha de Armagedón"⁴.

1994 es el año en el que comenzó el *boom* de Internet en los mercados transnacionales, así como también en nuestras imaginaciones; Peljhan ya había entrado en la escena artística con una serie de performances. De ahí se desplazó hacia el mundo del mediactivismo como cofundador de Ljudmila, un grupo dedicado a los usos autónomos de las nuevas tecnologías de la comunicación. Inspirado por la estética rusa de la *faktura*, que reclama una mezcla de cualidades sensoriales con ideas abstractas, trabajó en el diseño del laboratorio con dos arquitectos, Bostjan Hvala y Jurij Krpan, y con Luka Frelj para el desarrollo de los sistemas de comunicación. Un prototipo, Makrolab Mark I, fue incluido en el programa de *documenta X* e instalado en el verano de 1997 en Lutterberg Hill, a unos diez kilómetros de la ciudad de Kassel.

Es ahí donde el coreógrafo Johannes Birringer descubrió el laboratorio móvil y escribió el primer texto significativo sobre él. Siendo conocido por sus danzas digitales resulta paradójico que Birringer sólo percibiera los aspectos técnicos y activistas del proyecto: "Al lanzar un proceso artístico que produce conocimiento e investigación para la evolución de la 'esfera pública' electrónica, Makrolab interviene en los circuitos de radio y telecomunicación para poner a prueba las condiciones bajo las cuales las tecnologías de transmisión operan y cómo se empoderan las relaciones entre individuos en comunicación", escribió⁵. El empoderamiento vino por la recepción y decodificación de las transmisiones militares y civiles realizadas en colaboración con el artista estadounidense Brian Springer. Los tempranos experimentos en *tactical media* estaban entonces a pleno ren-

dimiento: se trataba de una carrera por apropiarse y transformar las funcionalidades de las nuevas herramientas comunicativas computarizadas antes de que desaparecieran bajo la superficie de formas mercantilizadas y precodificadas en las que no cabe la improvisación. Birringer localiza la práctica de Peljhan y Springer en la frontera entre las nuevas tecnologías y las técnicas de las vanguardias históricas (collage, readymade, cut-up, deriva). La diferencia específica de las mezclas contemporáneas, desde su punto de vista, residía en el marco en el cual eran intercambiadas: el artista ya no se dirigía a las instituciones clásicas (revistas, galerías, museos), en su lugar, lo hacía hacia las nuevas esferas públicas de las ONG y, sobre todo, hacia las "economías del don" de los activistas de la red.

Cinco años más tarde, el escritor Kodwo Eshun resaltó este mismo cambio en las formas de interpelación. Pero también percibió algo más elusivo. Su texto describe la atmósfera del laboratorio durante su instalación en el terreno de caza de Blair Atholl en Escocia. En junio y julio de 2002, Makrolab albergó cinco equipos diferentes —con artistas, escritores, científicos, hackers— para trabajar en sus tres amplios campos de investigación: el clima, las telecomunicaciones, las migraciones humanas y animales. Este trabajo podía realizarse bajo las condiciones de *aislante/aislamiento* que para Peljhan definen los parámetros esenciales del proyecto. Lo que Eshun relata es la producción de una "subjetividad muy particular". "Si el imperativo público de Makrolab es conducir experimentos en un entorno posmedial, entonces su imperativo privado, no tan secreto, es ofrecer a quien participa la oportunidad de convertirse en el propio experimento. Convertirse en el conejillo de indias. Experimentar consigo, mientras se adapta a las dinámicas interpersonales de la vida microcomunitaria". Según este punto de vista de Eshun, el tipo de obra pública o "épica" del trabajo cartográfico medio ambiental e informacional, ejemplificado por el grupo de arte conceptual francés Bureau d'Études, sería secundaria con respecto al "modo confesional" del diario de viajes o el diario íntimo del investigador o investigadora que registra "*the intricately funky daily routine of the makronaut*" (la complicada y animada rutina diaria del makronauta)⁶.

Eshun comprende la experiencia de quienes participan en Makrolab como una transformación micropolítica de los datos recabados por las capacidades técnicas del laboratorio, por el entorno natural y cultural donde se instala, y por la esfera informacional que continuamente pone a prueba. Pero lo que concluye es que los objetivos artísticos de Makrolab encuentran su realización más concentrada no en una obra o performance, sino en las vidas de sus habitantes. Los artefactos que produce, los diarios, las fotos, los mapas, las corrientes de información remezclada... en resumen, todo lo que puede ser mostrado en un museo tradicional, componen un flujo de material en constante evolución, una *dataestética* que busca "sumergir al observador u observadora insensible e impermeable en las redes de información que proveen los sistemas operativos del planeta". Lo que distingue al artista del espectador o espectadora sería el grado de inmersión. El cambio en la forma de interpelación significaría por tanto una mutación en el concepto de arte, el cual ya no existe para ser contemplado desde el exterior, para ser apreciado como un todo delimitado (en su forma, su complejidad, sus armonías o disyunciones internas), sino que sólo se nos

³ El poema está incluido en *Collected Works of Velimir Khlebnikov*, vol. III: *Selected Poems*, Harvard University Press, Boston, 1997, con el título *Lightland*.

⁴ Marko Peljhan, "Krk", en *Makrolab*, The Arts Catalyst / Projekct Atol, 2003, <<http://www.makrolab.ljudmila.org/vision/krk>>.

⁵ Johannes Birringer, "Makrolab: A Heterotopia", en *Performing Arts Journal*, nº 60, 1998, <<http://makrolab.ljudmila.org/birringer.html>>.

⁶ Kodwo Eshun, "Makrolab's Twin Imperatives and their Children too", en *Makrolab*, op. cit.

muestra como un subproducto, una especie de rastro secundario: materiales en bruto que apuntan retrospectivamente hacia la inmanencia de una experiencia vivida.

Para apoyar su argumento, Eshun cita un artículo de Boris Groys titulado *Arte en la era biopolítica: de la obra a la documentación*. Groys comenta en él que la eficacia de las tecnologías biopolíticas consiste en dar forma a la vida misma, concebida como “una actividad pura que ocurre en el tiempo”: “Si la vida ya no se comprende como un acontecimiento natural, como un destino, como fortuna, sino como tiempo producido y formado artificialmente, entonces se politiza automáticamente, dado que las decisiones técnicas y artísticas que atañen a la modelación del tiempo de vida son siempre también decisiones políticas”⁷. La documentación artística es un registro de estas decisiones vitales, “la única forma posible de referirse a una actividad artística que no puede representarse de ningún otro modo”. Groys da un paso importante para la crítica de arte, adoptando el modo en que Foucault entendía la manera en la que los dispositivos técnicos configuraban “artificialmente” la subjetividad humana; y continúa enfatizando el aspecto extraño de esa relación utilizando como ejemplo extremo los procedimientos de clonación que hacen imposible distinguir entre la reproducción tecnológica del código genético y el destino único de los seres humanos. Tales procedimientos, afirma, se han vuelto ubicuos. Su artículo concluye con una noción benjaminiana, la “instalación documental”, la cual permite relocalizar nuestra experiencia mediante “estrategias para resituar e inscribir basadas en la situación y el contexto, que hacen posible transformar lo artificial en algo vivo y lo repetitivo en algo irrepitible”. El objetivo es reivindicar un “estatuto auténtico y vital” para la experiencia documental: “Si la reproducción saca copias de originales, la instalación saca originales de las copias... la modernidad realiza un juego complejo de extracción de cosas de un sitio para emplazarlas en otros, de desterritorialización y reterritorialización, de eliminación y restauración del aura”.

Hay ciertamente una conexión entre la inmanencia de la experiencia de vida y el modo en que opera un proyecto como Makrolab, el cual, constantemente, crea dificultades para que uno se le aproxime, ofreciendo no una experiencia estética inmediata sino un camino iniciador que va desde el espectáculo lejano hasta la colaboración directa. Lo que está en juego es una resingularización de los códigos semióticos dominantes cuya capacidad de estructurar la sociedad se ha hecho ampliamente visible con la extensión de las redes computarizadas. Aún así, se diría que la cuestión más interesante desaparece cuando toda la atención se centra en la separación ontológica entre la unicidad del ser y la amenazante esterilidad de la repetición digitalizada. Lo que se elude en este enfoque son los problemas esenciales de la actividad misma, sus contenidos, sus procesos, sus fines. Si las decisiones tecnológicas modelan nuestro tiempo de vida, ¿no necesitaríamos saber cuáles son y cómo se toman?, ¿de acuerdo a qué prioridades y a qué orientaciones?, ¿acaso no es urgente averiguar cómo puede lograrse una distancia o separación críticas, sin perder la inmanencia de la experiencia vivida? y, por ello, ¿no necesitamos distinguir entre las fuerzas coercitivas del *biopoder* y las prácticas reflexivas de la *biopolítica*?



Sociedades entrópicas

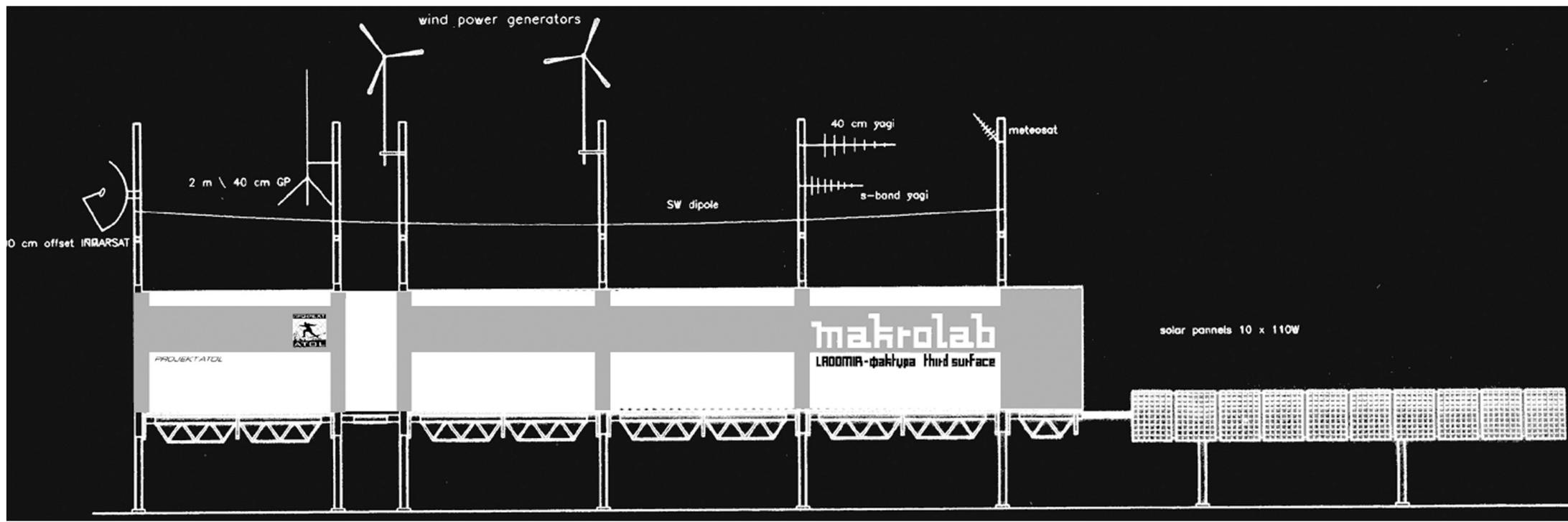
“El *aislante/aislamiento* se entiende como un vehículo para obtener independencia de las actuales condiciones sociales entrópicas, y para reflexionar sobre ellas... La tesis es que los individuos, en aislamiento restrictivo e intensivo, pueden producir códigos más evolutivos que los movimientos sociales más amplios”⁸. Éste es el programa ético-estético de Makrolab: se trata de una matriz generativa, un dispositivo para producir códigos evolutivos. Pero es imposible aprehender el lenguaje específico de este dispositivo —su entrelazamiento de experimentos científicos y artísticos en el interior de un vehículo arquitectónico retrofuturista— sin evocar la complejidad plenamente cultural y política de la crisis del antiguo Estado yugoslavo y, por tanto, la “transición” a una democracia occidental (es decir, capitalista). Lo que falta en los anteriores estudios sobre Makrolab es una explicación de sus puntos de partida.

Marko Peljhan creció en la actual República Federal de Eslovenia en la década de 1980, donde estudió teatro y radio. Era el apogeo de la banda de rock industrial Laibach y del amplio movimiento artístico conocido como NSK (Neue Slowenische Kunst), un periodo en el que la revuelta cultural estalló haciendo uso de lo que el filósofo Slavoj Žižek llamó una “sobreidentificación” con los símbolos más explícitos del poder autoritario⁹. En 1986, Peljhan vio el espectáculo teatral de NSK *Bautismo bajo el Triglav*, escenificado por el Scipion Nasice Sisters Theater, con música de Laibach y escenografía del colectivo de pintores Irwin. Para toda una generación fue una iniciación a los poderes transgresores del arte y también a su potencial utópico: “El Scipion Nasice Sisters Theater considera el instinto utópico como un valor innato, no adquirido, que existe en el hombre en la forma de deseo de unidad con los elementos cósmicos, estéticos y morales. Es por eso que la creación del estilo del Scipion Nasice Sisters Theater no puede originarse en el actor, ni en el espacio, ni en la escenografía, sino sólo en la cultura y

⁸ Marko Peljhan, “Isolation/Insulation Proceedings”, conferencia en *documenta X*, <<http://makrolab.ljudmila.org/peljhan1.html>>.

⁹ Sobre el tema de la sobreidentificación, véase Laibach, “10 Items of the Covenant”, <<http://www.ljudmila.org/embassy/3a/10.htm>>; Slavoj Žižek, “The Enlightenment in Laibach”, en Inke Arns (ed.), *Irwin: Retroprin-cip*, 1983-2003, Künstlerhaus Bethanien [et al.], Berlin, 2003; y el film de Michael Benson, *Predictions of Fire* (90 min., 1996).

⁷ Boris Groys, “Art in the Age of Biopolitics: From Artwork to Art Documentation”, en *Documenta 11*, Cantz, Ostfildern, 2002, <http://www.ranadasgupta.com/notes.asp?note_id=34>.



en la civilización, repetidamente renovadas y traumatizadas”¹⁰. La paradoja del arte esloveno en los ochenta era expresar su utopía por medio de una despiadada “reproducción” de los traumas históricos de la civilización.

El fermento cultural de aquel tiempo incluía una explosión de movimientos sociales: punks, pacifistas, feministas, homosexuales, ecologistas... que hicieron causa común, después de 1986, con la organización oficial de la juventud y su diario disidente *Mladina*. Pronto llegó la “primavera eslovena” de 1988. Tras las elecciones democráticas, seguidas de la independencia nacional en 1991, toda una sociedad se apresuró al otro lado del muro autoritario para encontrarse en el abrazo disolvente del capitalismo posmoderno.

La salida del comunismo estaría marcada por un doble imaginario, el del espacio ilimitado y el de la cápsula. ¿Cómo mudarse de una sociedad relativamente provinciana —cerrada y fuertemente entretejida, reunida en torno a la resistencia contra el gobierno central— al ambiente abierto, vertiginosamente expansivo de la globalización? En 1992, en un video que acompañaba la salida del disco *Kapital*, los músicos de Laibach aparecían vestidos de cosmonautas dentro de una nave espacial decorada con cruces suprematistas¹¹. El año anterior, los miembros de Irwin habían inventado el *NSK Estado temporal* e inauguraban la serie de *Embajadas NSK*. En ausencia del contexto autoritario que había provisto de significado a los gestos transgresores de la sobreidentificación, ahora intentaban establecer sus propios límites como entidad social trazando fronteras que ya no eran espaciales sino temporales: “En Moscú, este modelo de viaje como transposición de un grupo entero se puso a prueba por vez primera, y confirmó nuestra suposición de que con tales proyectos se podía definir un territorio autónomo NSK; un territorio capaz de trasladarse, no confinado por fronteras geográficas, nacionales y culturales; un territorio que realiza su propio *espacio-noción*”¹². Pero fue Dragan Zivadinov, el director del Cosmokinetic Cabinet Noordung (sucesor del Scipion Nasice Sisters Theater) quien llegó más lejos en el imaginario de la cápsula, orquestando en 1995 la primera de una serie de performances complejas, llevadas a cabo en un escenario escultórico que asemeja-

ba un vehículo espacial. Todo esto resuena claramente en el imaginario del trabajo de Peljhan, quien llegaría a colaborar con Zivadinov en la primera performance teatral de gravedad cero, realizada en 1999 en un avión Il-yushin utilizado por los rusos para el entrenamiento de cosmonautas¹³. Hay, sin embargo, una diferencia fundamental que separa a Peljhan de la generación de los ochenta, una diferencia que afecta la concepción misma de la práctica artística y su papel en la sociedad.

En una entrevista con Eda Cufer en 1999, Peljhan apelaba al mismo tiempo a la utopía y al ejercicio de una visión tecnológicamente asistida. No obstante, ambas se encontraban en un punto muerto: “Parto de considerar que el trabajo creativo, la estrategia de ‘aislamiento del aislamiento’, o aislamiento doble, es una posición muy utópica, y cada vez que la presento encuentro que no tiene interlocutores”¹⁴. La ausencia de interlocución

también afecta a lo que llama la “perspectiva satelital”, que por vez primera permite a los individuos ver todo, convertirse en “cronistas del sistema global entero”. “Me parece que vivimos en un tiempo en el que la reflexión no sólo es deseable sino también necesaria”, afirmaba en la entrevista; “sin embargo, lo que sucede al mismo tiempo es que el interlocutor o receptor ya no existe. Todo el aparato teórico está prácticamente cerrado, congelado, en Eslovenia y en cualquier otro lugar”. Peljhan atribuye esta congelación del pensamiento a la energía aplastante de la economía capitalista, victoriosa a escala planetaria. Era urgente proseguir la utopía de la evolución social, reactivando al tiempo el aparato teórico mediante la creación de una máquina de visión. Pero eso significaba abandonar un acercamiento a la práctica artística puramente teatral: “Hubo un momento definitorio cuando decidí que esto no iba a ser un escenario. Que iba a ser algo diferente. No sería una performance. Sería real”¹⁵.

Ser real significa obtener financiación, apoyo logístico y prestigio cultural para un caro proyecto científico-artístico originado en un pequeño país del Este de Europa, el cual opera subversivamente en los límites del sistema de exhibición globalizado basándose en las energías autónomas de la ética hacker y de las experimentaciones táctico-mediáticas para conducir “contrarreconocimientos civiles” con equipo de alta tecnología¹⁶. Esta posición inusual ha llevado al equipo de Makrolab a un sorprendente pragmatismo crítico en sus negociaciones con un amplio espectro de socios —desde *Documenta* y la *Bienal de Venecia* hasta una fundación británica (Arts Catalyst), una compañía de telefonía móvil eslovena (Mobitel UMTS) o la burocracia aeroespacial rusa de Star City—. La autoinstitucionalización bajo un ambiguo estatuto posnacional se convierte en una vía de deslizamiento a través de las grietas de los sistemas tecnológicos globales. El contraste no puede ser más grande con la estrategia de transición del grupo Irwin de NSK, la cual culmina en el reciente *East Art Map*. Este vasto y brillante proyecto apunta a integrar prácticas poco conocidas del viejo bloque soviético en una historia expandida del arte contemporáneo: una historia todavía sin escribir, pero sí esbozada ya como una red de nombres, fechas y lugares, los cuales establecen un territorio que puede ser lentamente explorado por procesos institucionales e historiográficos complejos de comparación, evaluación y legitimación. Si el proyecto del NSK tiene éxito, los “espacios-noción” documentados por el mapa serán lentamente reterritorializados, inscritos en una estructura de museos, galerías, discursos críticos, publicaciones y colecciones¹⁷. En contraste, Makrolab reúne sus referencias históricas y utopías irrealizadas en una estructura material semiautónoma que busca cabalgar sobre la ola del expansionismo de la Posguerra Fría para llegar a puestos de escucha arrojados a lugares tan alejados como el espacio transnacional de la Antártida, donde las condiciones de *aislante/aislamiento* pueden llevarse al límite. La ambición vanguardista de “superar el arte” se combina aquí con el “pragmatismo mediático radical” de la net-cultura libertaria de finales de los noventa, con sus agudos conocimientos de “infoguerra” y su acercamiento confrontativo a todos los circuitos de distribución establecidos¹⁸.

¹⁰ Scipion Nasice Sisters Theater, *The Founding Act* (1983), <<http://www.ljudmila.org/embassy/4a/2.htm>>.

¹¹ Laibach, *Wirtschaft ist Tod* (1992), en el DVD *Laibach - The Videos*, Caroline Distributio, 2004.

¹² Comentarios de Miran Mahar en “The Symptom of the Vehicle”, entrevista con Irwin de Eda Cufer, en *Irwin: Retropincipio*, op. cit.

¹³ Véase la reseña de Michael Benson, “Noordung Zero Gravity Biomechanical Theater” (1999), <<http://www.nskstate.com/noordung/noordung-benson.php>>.

¹⁴ Eda Cufer, “An Interview with Marko Peljhan”, op. cit.

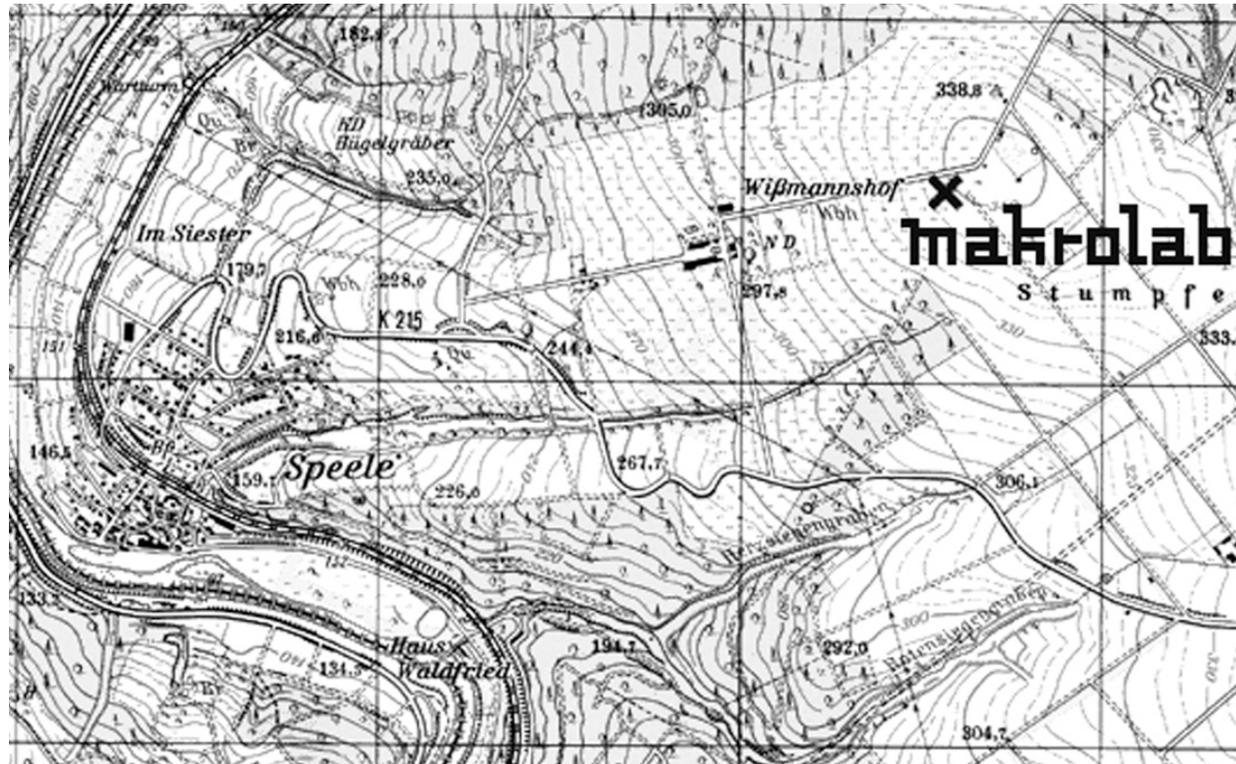
¹⁵ Comentarios de Marko Peljhan citados en Kodwo Eshun, “Makrolab’s Twin Imperatives and their Children too”, op. cit.

¹⁶ Para un ejemplo de “contrarreconocimientos civiles”, véase <<http://www.s-77ccr.org>>.

¹⁷ Véase *New Moment*, n° 20, Ljubljana, 2002, número especial *East Art Map*; y el sitio <<http://www.eastartmap.org>>. Un voluminoso libro homónimo acaba de ser publicado por MIT Press, Massachusetts, 2006.

¹⁸ Véase Geert Lovink, “Radical Media Pragmatism”, en *Infowar, Ars Electronica*, Linz, 1998, <http://www.aec.at/en/archives/festival_archive/festival_catalogs/festival_artikel.asp?iProjectID=8436>.

Desde el comienzo, Peljhan parece haber saboreado las contradicciones entre la subversión activista y el apoyo institucional. Para cerrar su primera serie de performances en la Galerija Moderna de Ljubljana en 1993, en medio de la tumul-



tuosa e incierta transición al capitalismo, convocó un debate público entre artistas y hombres de negocios. Entre estos últimos se contaba el patrocinador de arte Andrej Drupal, el productor de las propias series de Peljhan y miembro de la firma de relaciones públicas eslovena Pristop, que ya había comenzado a ejercer una influencia decisiva en el desarrollo de la cultura y las comunicaciones en el nuevo país independiente. Dos palabras estaban escritas en un espejo que colgaba a la espalda de los invitados: *Religió/Poder* (RP: Relaciones Públicas). Peljhan llegó a la sala, abrió una maleta colocada sobre un pedestal, sacó un martillo y violentamente hizo añicos el espejo, para después sentarse entre el público y permitir que el debate se desarrollase entre iguales.

Horizontes

Makrolab es un intento sofisticado de atravesar todas las pantallas ideológicas que configuran la religión del poder reticular. En este sentido también es una utopía klebnikoviana que afirma los derechos de los “inventores-exploradores” frente a las más satisfechas demandas de los “inversores-explotadores”¹⁹. La utopía se ve codificada mediante la materialidad abstracta de la *faktura*, que en este caso significa: arte conceptual, arquitectura modular, ingeniería *high-tech*, sistemas de comunicación computarizados. Pero el proyecto está también orientado por una reflexión sobre la modulación del tiempo, concebida como un procedimiento de control: “Estamos constantemente definidos por el tiempo, los calendarios, las fechas, nuestras vidas están planificadas, el tiempo está marcado en nuestros mensajes computarizados, nuestras identificaciones electrónicas nos sitúan en el espacio abstracto e inmaterial de las redes... El espacio ha perdido su lugar en el Primer Mundo en favor de la conciencia del tiempo y, con esta pérdida, ha ocurrido también una pérdida de los sentidos de orientación. Una pérdida que nunca ha sucedido en los centros de poder”²⁰. Descubrir cómo las decisiones sobre la vida se toman a escala de la globalización significa localizar a los seres humanos y a las máquinas que controlan el flujo humano: una respuesta pragmática al interés de Groys por el “tiempo artificialmente producido y formado”. Incluso cuando se reduce al espacio íntimo de grupos de investigadores que viven en una microcomunidad, Makrolab amplía sus exploraciones cartográficas a todos los sitios y frecuencias del poder. De esta manera, participa de los mismos fundamentos del activismo geográfico que ha intentado registrar la expansión del capitalismo transnacional²¹. La biopolítica —la creación cooperativa y consciente de marcos de vida artificiales— se define a sí misma resistiendo al biopoder coercitivo que se ejerce sobre el tiempo humano²².

En la base de este proyecto hay cuestiones relevantes que rara vez se formulan de manera explícita. No se puede operar en la estructura repetidamente traumática de la civilización tecnológica sin caer en cuenta de cuán profundo penetran sus orígenes militares en el tejido de nuestra vida cotidiana. En efecto, el expansionismo estadounidense de la Segunda Guerra Fría (1980-89) hizo explotar el proceso de globalización culminando en los acontecimientos del 11 de Septiembre y las invasiones de Afganistán e Irak. En el inicio mismo de los años ochenta, Deleuze y Guattari concibieron su modelo heterónimo de “máquina de guerra nómada” como una estrategia para socavar las jerarquías militares de la civilización contemporánea. Es lo que Peljhan llama de forma más pragmática “la conversión de tecnologías militares en civiles”. Pero

¹⁹ Los términos son de Marko Peljhan, “Insulation/Isolation Proceedings”, *op. cit.*

²⁰ *Ibidem*. Para un estudio del control como modulación temporal de la atención, véase Maurizio Lazzarato, *Por una política menor*, Traficantes de Sueños, Madrid, 2006.

²¹ Para otras consideraciones sobre el papel de la cartografía en la crítica de la globalización capitalista, véase mi texto “Flowmaps: The Imaginaries of Global Integration”, <<http://www.pzwart.wdka.hro.nl/mdr/pubsfolder/bhflowmaps>>. Otras referencias se pueden encontrar en <<http://www.u-tangente.org>>.

²² Véase Maurizio Lazzarato, “Du biopouvoir à la biopolitique”, en *Multitudes*, n.º 1, París, marzo de 2000, <http://multitudes.samizdat.net/article.php3?id_article=207> [castellano: “Del biopoder a la biopolítica”, en este volumen, *Brumaria*, n.º 7, *Arte, máquinas, trabajo inmaterial*; <<http://www.sindominio.net/arkitzean/otrascosas/lazzarato.htm>>].

para comprender cómo esta conversión se puede tan sólo intentar, ¿es suficiente decir, como Eshun y Groyes han hecho, que el arte se convierte en vida, que la obra de arte se convierte en documentación?

El lenguaje de Makrolab sugiere otra cosa: una matriz generativa, cercana a los modelos de evolución social desarrollados en la teoría de la complejidad de Guattari²³. Guattari intentó comprender cómo la gente puede abandonar sus rutinas corporizadas y sus territorios existenciales transitando a través de un ensamblaje maquiánico capaz de producir enunciaciones colectivas. Makrolab lo logra poniendo a funcionar a un nivel experimental la fuerza desterritorializadora de las formulaciones científicas y las imágenes artísticas; poniéndolas al nivel del compromiso activo. El resultado para quienes participan en este proceso no es una mera decodificación de contenidos encriptados expresada en una forma artística, y mucho menos en una "instalación documental". Al contrario, al interior de un dispositivo que encapsula ciertos aspectos históricos de la experiencia eslovena, imágenes fragmentadas que provienen de un gran variedad de proyectos vanguardistas pueden entrelazarse para formar complejos ritornos sensoriales, interrumpiendo la modulación normalizada del tiempo impuesta por las culturas comerciales y militares del capitalismo transnacional, y desatando la subjetividad para que pueda realizar un trabajo original de modificación de los patrones de comportamiento dominantes, manipulando tanto materiales científicos como simbólicos. Cada participante añade entonces algo al dispositivo y su acervo de referencias, herramientas, algoritmos e imágenes: a su horizonte de código evolutivo.

Los productos resultantes de esa "dataestética" se pueden por tanto interpretar de otra manera, evitando esa brecha insalvable entre la documentación en bruto y la inmanencia inefable de la experiencia vivida. Porque la actividad vital de quien investiga no sólo produce *datos* en sentido etimológico: meros "datos" extraídos del flujo dominante. En lugar de eso, estos mapas, imágenes, películas, diarios, programas, paisajes sonoros, textos y señales son *dones* artísticos y científicos que se ofrecen a otros sitios, otros dispositivos, otros receptores y receptoras, otros futuros posibles.

"Coded Utopia: Makrolab, or the art of transition" (2004). Publicado en Metamute, <<http://www.metamute.org/?q=en/node/7069>> y en Université Tangente, <<http://www.u-tangente.org>>. Traducción castellana de Marcelo Expósito, revisada por Brian Holmes y Joaquín Barriendos.

²³ Véase *Caosmosis*, op. cit., y *Cartografías esquizoanalíticas*, Manantial, Buenos Aires, 1989; también *Plan sobre el planeta. Capitalismo mundial integrado y revoluciones moleculares*, Traficantes de Sueños, Madrid, 2004, accesible en <<http://traficantes.net>>. Para una introducción a la manera en que la teoría de la complejidad se desarrolla en *Mil mesetas*, véase Mark Bonta y John Protevi, *Deleuze and Geophilosophy*, Edinburg University Press, Edimburgo, 2004.

