

“Los pensamientos envuelven cosas: entre ellas existe la atmósfera, con oxígeno, nitrógeno, anhídrido carbónico, azufre, plomo, aluminio, pero también partículas de pensamiento. Estas partículas se liberan de nuestro cerebro y nuestro cuerpo, en fluidos que escapan a nuestro control y se adhieren a objetos o a otros pensamientos. Poseen fuertes campos magnéticos y gravitatorios, que distorsionan y alteran las imágenes: todas las imágenes de las cosas. El pensamiento está cargado de potencial plástico” (Ricardo Basbaum)¹.

Brian Holmes

La personalidad potencial. Transubjetividad en la sociedad de control

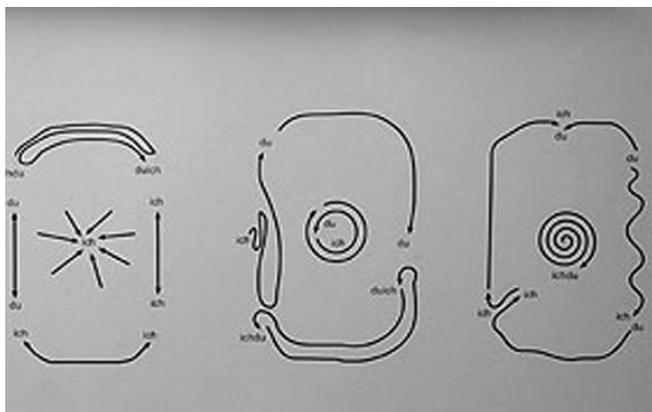
COREOGRAFIARSE: ¿cuál podría ser el significado de semejante palabra? Puedes imaginar fácilmente las improvisaciones de un bailarín en solitario, dando vueltas, deslizándose, haciendo giros, trazando un complicado patrón de sí mismo en el espacio. También puedes imaginar su progresivo dominio de este patrón improvisado, repitiéndolo, reconstruyéndolo como una obra que entonces se puede identificar, situar dentro de los parámetros de un estilo, autorizar por una firma. Sin embargo, ¿qué ocurre si al término *coreografiarse* le doy el significado más amplio de una interacción, una orquestación de cuerpos en movimiento a través del espacio?, ¿y qué ocurre si concibo el *sí mismo* como una reflexividad compleja, ejercida por una pluralidad de actores y actrices interrelacionados?, ¿qué tipo de *sí mismo* podría participar en la creación de una coreografía que es al mismo tiempo la mía y la de un agenciamiento múltiple?, ¿cuál sería el estilo de esa obra?, ¿cómo podría esbozarse, volver a trazarse, identificarse?, ¿en qué se convertiría la distinción entre el sujeto y el objeto, entre el *yo* y el *tú*?, y, en estas condiciones, ¿cómo llegaría a funcionar la intencionalidad, la proyección de una acción posible en el tiempo futuro y en un espacio desconocido?

El dispositivo

Estas preguntas te atraviesan, me afectan al interior del ámbito o del desbordamiento de ciertos entornos físicos y discursivos cuya constitución se firma —pero aparentemente no se autoriza— con el nombre de Ricardo Basbaum. En una reciente serie de propuestas², estos entornos adoptan la forma de instalaciones de galería o museo. Tu recorrido en ellas se modula por la presencia de lo que parecen ser vallas de hierro en miniatura, hechas con una malla de alambre reticulada pero que se elevan sólo hasta la

¹ Ricardo Basbaum, “¿Qué es NBP?”, manifiesto, 1990.

² La descripción que sigue está basada en una instalación realizada en la Galería Gentil Carioca de Río de Janeiro en noviembre de 2004.



altura del tobillo delimitando el volumen sin dividirlo. Estas estructuras a modo de vallas sirven de obstáculos (“obs.”), y te obligan a ejecutar las más simples coreografías: flexionar la rodilla, levantar el pie algo más de lo normal, pasar por encima de un obstáculo demasiado bajo como para considerarlo una barrera, casi demasiado bajo para que sea perceptible. Mi visita a la galería está marcada por el ritmo de estos movimientos casi imperceptibles.

Tu atención, mientras tanto, se demora en las palabras escritas sobre la pared: *escuchar a, mirar a, girar el cuerpo hacia, sonreír a, hablar con, expresar deseos, tener contacto físico, hacer preguntas personales, presumir*, etcétera³. Estas palabras describen acciones que me llevan a relacionarme con otros y con otras. Así, el espacio físico del movimiento, puntuado por obstáculos (en este aspecto con reminiscencias a ciertas propuestas minimalistas de Robert Morris en sus colaboraciones con la Judson Dance Theater), se ve redoblado en un eco por indicadores discursivos que apuntan a las posibilidades interactivas de un entorno compartido, como empujando a la percepción hacia el afecto mediante una conciencia lingüística del otro.

Al mismo tiempo se hace posible observar, desde ciertas posiciones en el espacio, imágenes de mi actividad y de la tuya, transmitidas en directo a través de varias microcámaras discretas que han sido conectadas a un secuenciador con el fin

de presentar un ciclo de puntos de vista errantes. Esto es lo que el artista denomina el “sistema-cine”: una televisión de circuito cerrado que realiza en tiempo real mi percepción del espacio, a la vez que graba y suministra imágenes para propuestas futuras. Este sistema añade un conjunto de referencias tecnológicas, necesarias para la comprensión de este ambiente que temporalmente habitas.

Los elementos que acabo de enumerar constituyen un dispositivo espacial que vincula una movilidad restringida con una percepción aumentada, y unos gestos vigilados con una sensibilidad incrementada y una

reflexión intensificada, invitándome a rehacer de forma consciente mi propia postura físico-discursivo-afectiva, incluso cuando observo e interactúo contigo. Y este dispositivo es, a su vez, el punto de partida de una experiencia en la que el “yo” y el “tú” se verán simultáneamente objetivizados y puestos en relación mediante cambios de identidad y de posición que ejecutan las reglas de un juego.

La experiencia-juego es una serie de talleres coreográficos que llamaré *autocoreografías colectivas*. Comienzan en el museo y salen al espacio urbano. Quienes participan en ellas llevan camisetas rojas y amarillas serigrafadas con los pronombres conmutables “yo” y “tú”. Pero son términos que están escindidos de su habitual forma de interrelación, de la habitual relación sujeto-objeto, y redistribuidos en un espacio de relaciones en movimiento. Por eso, cada cual se ve confrontado con la relatividad de su identidad-posición; por ejemplo, cuando grupos animados de “yoes” dan vueltas en torno a una autoconciencia designada “tú”. El artista, que también lleva una camiseta con “yo” o “tú”, ocupa un umbral ostensible, bien dirigiendo la actividad desde el exterior, bien participando y experimentando la transformación desde dentro. Pero la fragilidad de esta distinción entre adentro y afuera es en realidad la regla subyacente de las autocoreografías. Se despliegan bajo el nombre de “superpronombre”: un pronombre de forma compuesta que se puede escribir *túyo* o *yotú*⁴.

Los juegos coreográficos del “superpronombre” están libremente basados en una serie de diagramas generativos que proporcionan patrones que no son reproducidos sino más bien expandidos, alterados y finalmente disueltos en un proceso de experimentación. Estos diagramas, presentados en las paredes de la galería, son en sí ampliaciones, alteraciones, disoluciones de diagramas y juegos anteriores. El conjunto nos remite a una forma más básica: un rectángulo con esquinas truncadas y un círculo en el centro. Esta forma a-significante es el logotipo reconocible y memorizable de todo el proceso permutativo que Ricardo Basbaum ha venido proponiendo, bajo apariencias siempre cambiantes, durante más de una década. El logotipo también existe como siglas, las cuales a su vez corresponden a la frase programática “nuevas bases de la personalidad”. Se trata de un programa constructivo para un territorio existencial en expansión. Exactamente este territorio que *túyo* estamos ahora explorando.



³ Basbaum toma prestada esta lista de términos descriptivos del psicólogo social Kurt Lewin, “Survey of experimental investigations”, capítulo VIII de *A Dynamic Theory of Personality*, McGraw Hill, Nueva York, 1935, págs. 261-264 [castellano: *Dinámica de la personalidad*, Moratá, Madrid, 1973], accesible en <<http://gestalttheory.net/archive/lewin1935.html>>. Lewin discute el “campo” relacional del niño o la niña al encontrarse con algún extraño.

⁴ Para más documentación sobre el taller “superpronombre” véase *Re-projetando + sistema-cinema + superpronome*, catálogo de la exposición en la Galería Cândido Portinari de la Universidad del Estado de Río de Janeiro, del 19 de agosto al 10 de octubre de 2003.

Espacio de flujos

Uno de los problemas tradicionales del arte de vanguardia ha sido el *marco*. El marco es lo que define y limita la actividad especializada de transformación que nuestra cultura designa como “artística”. Se considera necesario superar, minar, transgredir o explotar cualquier frontera material, conceptual, moral o política que limite la actividad del artista, confinándola en una definición de arte, separándola del mundo vivido. Cuando las experiencias coreográficas del “superpronombre” escapan del museo para desplegarse como *otras* en el espacio urbano, podría parecer que se ha sobrepasado el marco normativo del arte contemporáneo: que se ha conquistado un nuevo exterior, en una nueva victoria histórica sobre el límite espacial-temporal del cubo blanco (de la misma manera que el propio cubo blanco, el vacío de Yves Klein y el espacio fenomenológico del minimalismo habían sido victorias históricas sobre los límites de la pintura moderna). Sin embargo, deducir esta idea de progreso dialéctico por la conquista siempre renovada de nuevos espacios sería malinterpretar lo que está realmente en juego en las transformaciones del *yotú*. El marco contenedor y limitador que Ricardo Basbaum nos invita a explorar, y a transformar en un territorio de experiencia, no está menos presente en el espacio urbano de lo que está en la galería. Hoy en día, este marco es la malla que lo invade todo en la sociedad de control envolviendo e impregnando los flujos del mundo de vida; y no ofrece ningún límite tangible que pueda ser explotado, transgredido, minado o superado. La problemática del marco ha sufrido un cambio fundamental, decisivo para las artes del siglo XXI.

La sociedad de control fue definida por primera vez en un texto muy conocido de Gilles Deleuze publicado en Francia en 1990⁵. Deleuze previó el fin del régimen disciplinario que se había ejercido sobre los cuerpos en los espacios cerrados de la escuela, de los cuarteles, del hospital, del asilo y de la fábrica, y su sustitución por procedimientos ubicuos de seguimiento electrónico y recopilación de datos, procedimientos administrados por las atomizadas jerarquías de la empresa posmoderna. Más aún, Deleuze asociaba estos procesos de vigilancia, miniaturizados y móviles, a su contrario aparente: la energía voluntaria de la motivación personal obtenida y canalizada por la función psicológica del marketing. La huída de la población subordinada fuera de los moldes disciplinarios, y el abandono correspondiente de los límites genéricos y de los marcos simbólicos del poder social, se verían correspondidos por el despliegue de los sistemas que modulan el flujo de la experiencia, “como un molde autodeformante que cambiaría continuamente, de un momento al otro, o como un tamiz cuya malla cambiaría de un punto al otro”. La sociedad de control se puede concebir como la aplicación puntual, pero casi ineludible,

de estímulos coercitivos o persuasivos que sirven para canalizar la expresión del individuo a escala molecular, antes de que se pueda adoptar cualquier postura ética o se pueda tomar alguna decisión. El individuo, que la filosofía había concebido tradicionalmente como el sujeto de la voluntad, o que la ética tradicional había concebido como la integridad de la persona, se ve reducido a “la cifra de una materia ‘dividual’ que debe ser controlada”.

El gesto vanguardista de transgredir el marco no podría seguir produciendo un efecto liberador si los límites autoritarios impuestos al comportamiento continuaran siendo reemplazados por la fluctuación elástica de entornos continuamente vigilados. Lo que se necesitaría sería una contrafluctuación que se descolgase de la dinámica normativa. Como escribía Basbaum en 1992: “Hace tiempo que desapareció la posibilidad ilusoria de construir modelos que no incorporen, en su estructura, la capacidad y la necesidad de movimientos continuos como condición previa para su propia existencia y perpetuación, modelos que de este modo se vuelven verdaderas construcciones estratégicas, sistemas que conjugan la acción con el pensamiento”⁶. Lo que aquí está en juego es una estrategia de resistencia.

En el mismo texto, Basbaum indica cuatro características de las prácticas artísticas ante los nuevos procedimientos de control:

1. Un entorno maquínico autopoético o autorrenovante, cuya autonomía se desarrolla por variar continuamente frente a lo que le rodea.
2. Una intervención que consiste no en la ruptura de las fronteras de los géneros o disciplinas, sino en una confrontación deliberadamente local con las formas difusas, omniabarcadoras, de la cultura.
3. Un estatuto impersonal del artista que se convierte en vector de teatralización de un entorno vivido mediante la propagación de una “mitología individual”.
4. Una nueva recepción de la obra artística, a través de la cual un espectador activamente participativo adopta una posición ético-estético-creativa.

Lo sorprendente es el grado de coherencia que han retenido, unos quince años después, estas cuatro presuposiciones fundamentales. Hoy, los dispositivos espaciales de Basbaum hacen referencia, con creciente precisión, a la problemática del control: tanto ilustrativamente (a través de la malla de acero de las vallas miniaturizadas, colocadas en un nivel infracoercitivo), como funcionalmente (a través de las cámaras de vigilancia de circuito cerrado, con su observación puntual pero continua del desplazamiento del visitante). No obstante, los dispositivos no son la mera simulación de un aparato de control y de sus modulaciones del flujo existencial; al contrario, constituyen el nuevo marco de un entorno autopoético de interacción y colaboración tecnológico-humana, estimulando, intensificando y, finalmente, disipando los mismos procesos de percepción, intelección y afectividad que los procedimientos de control tratarían de canalizar en conductas predeterminadas y previsibles. El artista establece los parámetros iniciales de este entorno, pero no es el autor de lo que pasa adentro: condiciona su desarrollo de una forma discreta e impersonal. Ya no lo hace mediante la producción de una mitología individual teatralizada, sino introduciendo diagramas modificables en procesos organizativos y reglas revocables en juegos autorreflexivos. El resultado no es ni una obra tangible ni un modelo abstracto, sino una condición dinámica de variación que es irrepetible, estrictamente local e intensiva, que consiste en relaciones singulares que generan cualidades afectivas que escapan en gran medida a las formas, diagramas o palabras del artista, quien busca, no obstante, capturarlas, traducirlas y reflejarlas de nuevo.

Estas intensidades irreductiblemente singulares (que aparecen en los mapas relacionales como formas

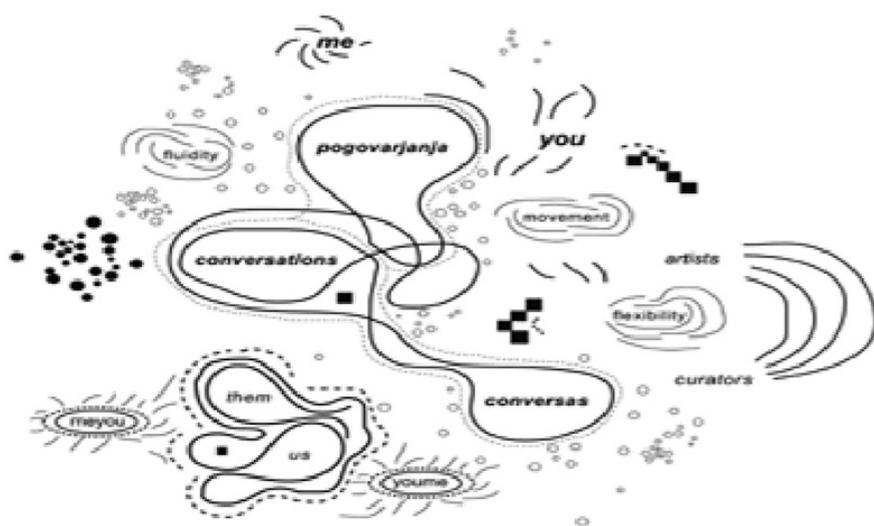
⁵ Gilles Deleuze, “Post-scriptum sobre las sociedades de control”, *Conversaciones 1972-1990*, Pre-Textos, Valencia, 1999 (3ª), <http://www.oei.org.ar/edumedia/pdfs/T10_Docu1_Conversaciones_Deleuze.pdf>. El texto está al alcance en diversos lugares de Internet y se ha reproducido en numerosas publicaciones.

⁶ Ricardo Basbaum, “Quatro características da arte nas sociedades de controle”, manuscrito de la conferencia presentada en el Curso de Mestrado em Comunicação e Cultura, ECO-UFRJ, 1992.

gráficas a-significantes que Basbaum esboza retratando situaciones heterogéneas) podrían considerarse en sí las “nuevas bases de la personalidad”. Son procesos cualitativos que disipan la circularidad de los bucles de retroalimentación y hacen imposible cualquier modelización coercitiva de la interacción humana. He aquí las características iniciales de una resistencia artística a la sociedad de control.

Con respecto al programa teórico esbozado en 1992, no obstante, quedan sin respuesta dos preguntas importantes. La primera, ¿qué tipo de “confrontación” se logra en realidad con las formas difusas de la cultura contemporánea? Y la segunda, ¿qué se puede decir sobre la posición “ético-estético-creativa” que ahora ocupa el que antes era espectador?

Hacia un diagrama del enjambre



En su texto del año 1990 Deleuze subrayaba: “estamos al comienzo de algo”. Consideremos los recientes avances de la sociedad de control. Poco después de los acontecimientos del 11 de Septiembre las principales empresas estadounidenses de recopilación de datos como Seisint, ChoicePoint y Axiometric fueron abordadas por los servicios federales de inteligencia en una campaña de integración de los recursos informativos privados y públicos sobre los movimientos de ciudadanos y ciudadanas estadounidenses. A partir de entonces surgió una máquina a la que se le conoce, de forma casi inevitable, como “la Matrix”: una red de bases de datos interconectadas con protocolos de búsqueda especializados, no sólo capaz de identificar a las personas a raíz de unos pocos fragmentos de información (“el color del pelo, un número o dos de la matrícula, quizá alguna historia de un viaje a cierto

país extranjero”), sino también de recopilar perfiles de sus hábitos, mapas relacionales de sus amigos y conocidos, tablas proféticas de sus posibles comportamientos futuros. Afortunadamente, el sistema Matrix ha sido rechazado por el Congreso estadounidense, de la misma manera que su predecesor, un programa más amplio llamado *Total Information Awareness* (Conocimiento Informativo Total). Nadie debería dudar, sin embargo, que tales técnicas son utilizadas por los servicios de información en la actualidad y, posiblemente, no sólo en Estados Unidos⁷.

El efecto de esa integración público-privada es doble. Por un lado, inmensas burocracias orwellianas (como el Sistema de Información de Schengen en Europa) tienen cada vez más acceso a información sobre los trayectorias de viaje, los registros civiles, las prácticas de consumo, los censos y las comunicaciones personales de millones de ciudadanos que utilizan los cajeros automáticos, los teléfonos móviles, las redes informáticas, los sistemas privados de billeteaje, el servicio nacional de salud, etcétera. Por otro lado, las empresas privadas que han desarrollado estos sistemas de vigilancia han adquirido una capacidad enorme para modelizar y predecir estadísticamente el comportamiento de las poblaciones y, por consiguiente, para conformar de una manera más eficaz no sólo las figuras seductoras de la publicidad (que se adapta cada vez con mayor precisión a los impulsos y gustos del individuo), sino también el contenido estético e imaginativo y aun la misma forma construida de los entornos culturales e informativos (espacios públicos, interfaces informáticas, zonas comerciales/de ocio, sistemas de transporte, etcétera). El entorno urbano en sí, como una inmensa televisión tridimensional, se puede reprogramar continuamente para canalizar el comportamiento del ciudadano-consumidor.

El resultado de este doble avance de la sociedad de control es un sistema de identificación/incitación omniabarcador que evita la imposición sobre las clases medias de ideologías incómodas, y relativiza la necesidad de aquellas muestras de fuerza demasiado visibles que eran características de las sociedades autoritarias anteriores. Junto a la tendencia hacia el control difuso, se encuentra la idea egoísta de que “si todos somos vigilados, entonces el oportunismo desenfrenado, o la posibilidad de tener una posición de mando dentro del nuevo sistema, es un resultado mucho mejor *para mí*”. El producto humano de esta sociedad es un individualismo flexible y siempre disponible, un deseo de encontrar la propia ventaja personal mediante la adaptación constante a unas reglas que cambian sin parar arbitrariamente. La patología de dominio y sumisión que he analizado como “la personalidad flexible” se encuentra hoy totalmente instalada en la sociedad occidental⁸.

El papel clave de la tecnología en el nuevo régimen de control hace que las recientes indagaciones sobre la subjetividad flexible insistan casi siempre en la estructura de la red. El propio Basbaum ha seguido con esmero la experimentación artística con Internet, colaborando, entre otros, con Jordan Crandall, quien desde mediados de los años noventa ha producido uno de los

⁷ Escúchese el reportaje radiofónico *No Place to Hide* (2005), realizado por John Biewen y Robert O’Harrow Jr., producido por American Radio Works y Center for Documentary Studies, Duke University. Transcrito en <<http://americanradioworks.publicradio.org/features/noplaacetohice>>. Para más información sobre Matrix, <<http://www.aclu.org/Privacy/Privacy.cfm?ID=14240&c=130>> (American Civil Liberties Union).

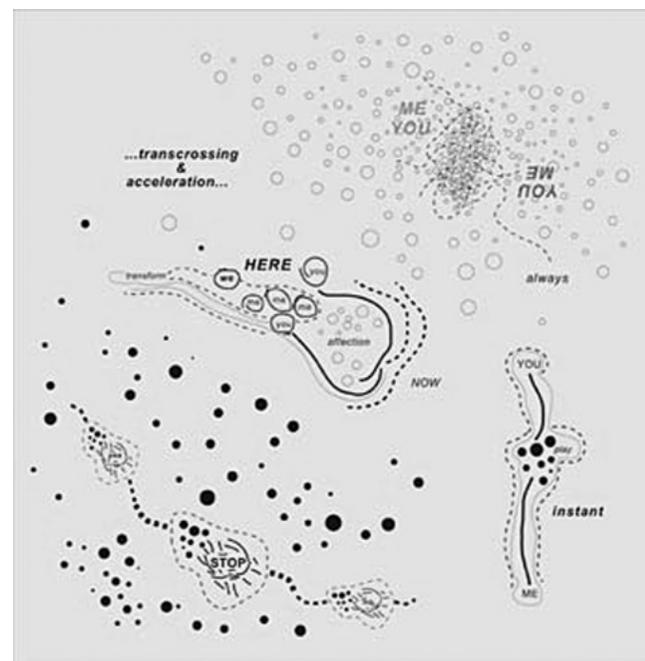
⁸ Véase Brian Holmes, “The Flexible Personality: For a New Cultural Critique”, *Hieroglyphs of the Future*, Arkzin/WHW, Zagreb, 2002, accesible en <<http://www.u-tangente.org>> [castellano: “La personalidad flexible. Por una nueva crítica cultural”, en este volumen, *Brumaria*, nº 7, *Arte, máquinas, trabajo inmaterial*].

cuerpos de trabajo más perspicaces sobre los procesos de subjetivación en la interface entre el ser humano y la máquina⁹. Sin embargo, mientras el artista estadounidense ha buscado primordialmente sacar a la luz las formas normativas de esta relación (utilizando para ello las herramientas de los estudios culturales) el brasileño ha intentado desarrollar el “otro” de estas normas. Este otro no-dialéctico se observa en diseños dinámicos de relaciones autoorganizativas, que no trazan las trayectorias de cuerpos identificables para establecer los perfiles de deseos previsibles; al contrario, estos diseños cartográficos y coreográficos intentan redistribuir los ritmos de las intensificaciones y dispersiones colectivas que se generan entremezclando la experiencia perceptiva, el diálogo intelectual y el intercambio afectivo. La evolución hacia lo que denominaría *transubjetividad* se encuentra en el meollo del proyecto NBP; ésta funciona como “ese campo de sentido que considera imposible que se desarrolle un sujeto singular sin la presencia intensiva del otro”¹⁰. Frente al nuevo régimen de identificación-incitación, con su individualismo flexible, el principio de confrontación de NBP podría describirse como “heterogénesis colectiva”.

Desde el inicio, la transubjetividad se ha desarrollado en propuestas como *¿Le gustaría participar en una experiencia artística?*, de 1994. Durante un mes, los participantes tomaron prestado un objeto grande de acero esmaltado, el cual correspondía al diagrama de NBP, creando y documentando lo que bien podría llamarse “obras con valor de uso”, cuya autoría se encuentra dividida, doblada y multiplicada hasta el punto que ya no se puede atribuir de una forma precisa. La transubjetividad también puede experimentarse en un museo en forma de *Cápsulas*, una propuesta que originalmente se presentó en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro en el año 2000: cuatro “contenedores” diferentes de malla de acero, cada uno concebido para dos personas apoyadas, con espacios personales que se pueden dividir de forma estricta o que están parcialmente comunicados, o que están completamente abiertos entre sí en función de la configuración del objeto y, sobre todo, de lo que se hace con él.

Este tipo de propuesta contiene densas referencias: las formas de contención y de asociación de los individuos evocan fácilmente la obra de Foucault; el diagrama relacional presentado en la pared recuerda inmediatamente los mapas de la complejidad elaborados por Guattari en *Cartografías esquizoanalíticas*. El mismo vocabulario, por su parte, se puede desarrollar también con términos populares más intuitivos, en un espacio más próximo a la experiencia cotidiana. La instalación *Trans-travessamento*, presentada en la Bienal de São Paulo de 2002, consistía en tres estructuras de malla de acero: un módulo de entrada, una sala para visualizar un sistema-cine y un espacio de fútbol en forma de L, dotado de multitud de balones, reglas inciertas y un diagrama relacional a gran escala. La cacofonía de dribles y fintas registradas en vídeo hace eco en los diferentes niveles culturales de los y las visitantes y, sobre todo, en sus opiniones divergentes sobre el decoro adecuado en un museo, desatando la reflexividad social en el austero edificio moderno de la Bienal.

Este mismo principio de variaciones subjetivas que giran en espiral en torno a un marco estructural se



presentaba de forma explícita en una propuesta como *Nós Nós* (2002), un “manifiesto inclusivo y afirmativo” que asocia la palabra portuguesa *nós*, “nosotros”, con sus significados homónimos, “nodos” y “nudos”. Lo que se sugiere es una forma de vínculo social en red expansible, no mediante la simple reunión de identidades sino, por el contrario, mediante la redistribución escalar de formas relacionales: cada persona es un nodo singular pero también un nudo en una malla humana; y cada grupo a su vez es un nodo/nudo en un circuito

más grande. “Si el grupo se concibe como un circuito, cada nodo no es un individuo singular, sino otro grupo en sí mismo: la estructura fractal es evidente”, afirma Basbaum¹¹. La transubjetividad adopta esta estructura fractal, la cual constituye relaciones entre singularidades, no a través del análisis coercitivo del individuo en forma de elementos divinales (el procedimiento típico de la sociedad de control), sino más bien a través de la dispersión y la reconfiguración de partículas preindividuales de significado y afecto, a escalas que oscilan entre lo micro y lo macro. “Lo interesante es asumir que las técnicas de supervivencia dependen totalmente del proceso de unir de forma sucesiva más nodos y nudos”, dice el artista. El espectador y la espectadora, entonces, se convierten tanto en la sustancia como en el vector de un proceso de autoorganización, de una coreografía en red. No obstante, aquí no se han olvidado los nudos del poder.

No es por casualidad que la propuesta de *Nós Nós* haga asimismo referencia al Coletivo Formigueiro, un grupo brasileño de artistas y de trabajadores de la cultura dedicado al mediactivismo. El deseo de transformar el campo de la cultura cotidiana en un espacio político es quizá la respuesta más amplia a la instauración, en todo el mundo desarrollado, de la sociedad de control. A finales de los años ochenta y principios de los noventa, no sólo en Brasil sino en todas partes, una generación de artistas buscaba los potenciales conceptuales y afectivos de nuevas prácticas colectivas, capaces de hacer que las estructuras de po-

⁹ Sobre el trabajo de Jordan Crandall véase la extensiva documentación en <<http://www.jordancrandall.com>>.

¹⁰ Ricardo Basbaum, “Differences between us and them”, <http://www.static-ops.org/archive_october/essay_12.htm>.

¹¹ *Ibidem*.

der tan individualizadoras de la sociedad de control se plegaran sobre ellas mismas, permitiendo que surgieran territorios transubjetivos de resistencia. En este camino han venido sucediendo innumerables experimentos con la disolución de la relación clásica sujeto-objeto, y con una multiplicación de procesos autorreflexivos a través de nodos fractalmente organizados de un campo relacional ampliado. Experimentos que no son ni concluyentes ni exclusivos, que está claro que en estos últimos años han contribuido a un nuevo tipo de formación social, una nueva intencionalidad cada vez más capaz de autoorganizarse mediante procesos transindividuales que no pueden ser fácilmente identificados o fijados como objetivos o blancos, en tanto que han buscado su principio constitutivo no en la concentración sino en la dispersión. He aquí una coreografía expansiva de múltiples *yotú*, intensificándose por momentos, en complejos territorios locales contemporáneos de existencia.

Cuando alzo la vista desde un paisaje cultural atravesado por miles de proyectos y aventuras singulares, localmente intensivos y entrecruzados con anhelo y deseo, a veces veo una nueva figura suspendida en el aire, multitudinaria, diáfana, evanescente, fundiéndose continuamente y dispersándose en el viento. Tú me has ayudado a percibir sus movimientos, a sentir su potencial. Tal vez podríamos llamarlo el diagrama del enjambre.

“The Potential Personality. Trans-Subjectivity in the Society of Control”, traducción castellana de Carola Castellano y Marcelo Expósito, revisada por Brian Holmes y Joaquín Barriandos, a partir de la primera versión publicada en Tres escenarios, catálogo de la exposición comisariada por Elvira Dyangani en el Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM), Las Palmas de Gran Canaria, 2005.

