01 2007

La performance especulativa

los futuros financieros del arte

Brian Holmes

Traducción de Marcelo Expósito, revisada por Brian Holmes y Joaquín Barriendos

¿Así que os han impresionado los precios de la feria de arte de Basel, la de Miami, digo? Pues no hay nada nuevo bajo el sol de Florida. Los financieros han estado especulando con la estética desde los buenos tiempos de la "tulipanomanía" en Holanda. Que su floreciente locura se remonte a la segunda década del siglo XVII parece confirmar la observación de Cornelius Castoriadis sobre la naturaleza disfuncional –y sin embargo determinante– del mercado de valores con respecto a la producción real. "¿Por qué es en el imaginario en donde una sociedad debe buscar el complemento necesario para su orden?", pregunta el filósofo político griego[1].

La especulación es esencial para la "institución imaginaria" del sistema-mundo capitalista. Aun así, nadie hasta hoy había pensado en convertir la información sobre los mercados de valores en la materia prima del arte. Pero hay quien ya ha dado ese salto con la exposición *Derivados. Nuevas visiones financieras*, la cual tuvo lugar en verano de 2006 en La Casa Encendida de Madrid. El grupo organizador, Derivart, reunió un selecto *bouquet* de trabajos para

celebrar el nacimiento del Finance Art. Lo que decían haber logrado es "una exploración artística y análisis crítico de las bolsas y agentes financieros"[2]. En el corazón de este nuevo género hay una estética de la información, una "infostética": la transformación de flujos de datos en representaciones visuales o sonoras por medio de algoritmos informáticos[3]. La obra más impresionante de dicha exposición (que se presenta sólo mediante un documento en vídeo) se titula *Black Shoals*. Hace referencia a la fórmula Black-Scholes para el cálculo del precio de opciones, la cual está en el origen del pequeño milagro financiero de los fondos de cobertura. Esta pieza adopta la forma de un planetario, un verdadero universo cuya miríada de estrellas representa miles de acciones que parpadean en tiempo real mientras se comercia con ellas en mayor o menor intensidad. Cada movimiento comercial despide un valor numérico (análogo al dinero) que sirve de "alimento" para una población de criaturas generadas por ordenador, las cuales se mueven libremente. En el transcurso de la exposición, estas criaturas desarrollaban estrategias de supervivencia más o menos eficaces (yacían a la espera, se reunían alrededor de constelaciones activas, oscilaban libres como depredadores, etcétera). Como afirman los comisarios en el catálogo: "La visualización caracteriza hoy en día la experiencia de los profesionales bursátiles. Una representación original permite interpretar los datos de manera diferente y ver oportunidades de negocio que otros ignoran".

Pocos meses después de la exposición varios miembros de Derivart ensayaron su propio experimento de visualización con la performance *Tickerman*. En ella, un artista pseudo-heroico esgrime latas de pintura y pinceles; sus brochazos chapuceros transmiten el ritmo de una "melodía de la bolsa". Los datos financieros traducidos a sonidos se vuelven visibles de nuevo en el lienzo, cuya cualidad estética trivial destapa la verdadera cuestión: ¿dónde

residen las oportunidades más interesantes, en la música, en el gesto que la transcribe para el ojo, en el objeto pictórico resultante, en el aura de parodia que rodea al conjunto o en la distribución de la performance a través de YouTube? Esto es lo que los especialistas llaman *arbitraje*: porque todo depende de cuáles son los aspectos del trabajo en los que quieres invertir.

Ávidos de beneficios pero temerosos de los riesgos, los árbitros financieros contemporáneos saben cómo doblar sus apuestas jugando en ambos lados de una ecuación. El economista de Derivart, Daniel Buenza, describe su estrategia con gran precisión: "En contraste con quienes se dedican a comprar empresas con el propósito de trocearlas y vender las partes como propiedades por separado, el trabajo de los árbitros financieros es radicalmente más deconstruccionista [...]. Lo que intentan es aislar cualidades tales como la volatilidad de un valor, o su liquidez, su convertibilidad, su índice de mercado [...]. Los derivados tales como valores de intercambio, opciones y otros instrumentos financieros juegan un papel importante en el proceso de separar las cualidades deseadas de la seguridad adquirida. Los *traders* usan aquéllas para examinar minuciosamente su exposición al riesgo, esgrimiéndolas, en efecto, como las herramientas de un cirujano: escalpelos, tijeras, prótesis para dotar al paciente (la exposición del *trader*) de los contornos deseados"[4].

Derivart dice producir no sólo curvas artísticas sino también análisis críticos del mercado. Si entendemos la crítica como una operación puramente deconstructiva, entonces puede que una performance como *Tickerman* sea crítica, de la misma forma que, en el texto de Daniel Buenza, las operaciones de arbitraje pueden ser consideradas como "arte". Pero si entendemos la crítica de acuerdo con su etimología, como el intento de intervenir en el momento de una crisis que amenaza la vida, entonces quizá debamos buscar el arte

crítico en otro lado: lejos de los cuerpos de datos y las cirugías abstractas de la infostética.

¿Qué constituye el imaginario de las finanzas? ¿Cómo es que dicho imaginario se ha vuelto autónomo respecto a lo que Castoriadis llama la "funcionalidad social", convirtiéndose con ello en la institución dominante del capitalismo contemporáneo? ¿Puede un arte crítico ayudarnos a comprender el poder que ese imaginario ejerce sobre la psique humana? Y, sobre todo, ¿puede el arte ayudar a instituir *otro imaginario*? El trabajo de Michel Foucault sobre el neoliberalismo ha sacado a la luz hasta qué grado la especulación con el propio capital humano se ha convertido en el vector principal de la subjectivación, es decir, en uno de los caminos principales que la sociedad ofrece para llegar a ser uno mismo[5]. El *crack* bursátil del año 2000 llevó el expansionismo neoliberal a un punto crítico dando pie al actual régimen de guerra. Ahora, la necesidad de intervenir en dicho camino para transformar el futuro se ha vuelto cada vez más urgente[6].

En este artículo examinaremos dos performances, en los cuales sus autores se han implicado en una reflexión corporeizada respecto a los mercados financieros. ¿Qué se puede esperar de tales experimentos? El antropólogo Victor Turner ofrece una idea clara: "La reflexividad performativa es la condición de un grupo sociocultural, o de los miembros más perceptivos que actúan en representación del mismo, por la cual vuelven, se pliegan o reflexionan sobre sí mismos y sobre las relaciones, acciones, símbolos, significados, códigos, roles, estatutos, estructuras sociales, roles éticos y legales y otros componentes socioculturales que componen sus *yoes* públicos"[7]. Más tarde tendremos que distinguir entre los reflejos especulares y la posibilidad de intervenir.

Corredores de doble filo

Michael Goldberg, un artista australiano de origen sudafricano, tomó una serie de decisiones en octubre de 2002 las cuales le permitieron "comportarse como *day trader*", mientras analizaba simultáneamente el dispositivo que subyace en los mercados financieros informatizados. Con un capital inicial de 50.000 dólares australianos, Goldberg comenzó a comerciar artísticamente con derivados de un solo valor: News Corp, el imperio mediático global del multimillonario de derechas Rupert Murdoch. El capital se lo había proporcionado el así llamado Consorcio, el cual estaba conformado por tres veteranos *day traders* de quienes Goldberg se había ganado la confianza conversando en un chat especializado.

La performance tuvo lugar durante un periodo de tres semanas en la Artspace Gallery de Sydney en otoño de 2002. Se extendió a Internet por medio de una página web que ofrecía información sobre arte y mercado, balances generales diarios y un canal de chat; había también una línea de teléfono específica para el artista en la galería. El título era *Catching a Falling Knife* ("Coger un cuchillo al vuelo"), una expresión que en jerga sirve para nombrar el manejo de valores de alto riesgo. En efecto, el contexto de la pieza era un mercado todavía maltrecho por el fracaso de la *new economy* y el colapso de gigantes como Enron, WorldCom y Vivendi-Universal. En lugar de acciones, el uso de derivados de News Corp permitía a Goldberg jugar con valores en ascenso o en descenso, siendo estos últimos los más habituales en el mercado bajista de 2002. Es así como describe la instalación en la galería:

> "El espectador o espectadora entra en un espacio desprovisto de luz natural. Tres paredes reflejan el resplandor de proyecciones digitales que cubren del suelo

> al techo: información en tiempo real sobre precios de acciones, gráficos cambiantes de promedios e información financiera. Los valores cambian y los gráficos se mueven, desarrollándose minuto a minuto, segundo a segundo en una secuencia de arabescos y pasos paralelos. Responden instantáneamente a algoritmos en constante desplazamiento que aparecen mediante conexiones en vivo con las bolsas globales. Una lámpara de oficina y otra de pie en la sala dispuesta para los espectadores y espectadoras descubren una mesa de despacho y un ordenador, butacas y una mesita de café con una selección de diarios y revistas financieras. En el lado opuesto, arriba de una plataforma elevada, otra lámpara de oficina ilumina la cara del artista mientras mira fijamente a la pantalla de su ordenador. Está hablando por teléfono, negociando o cerrando un trato. Abajo suyo, el continuo barrido de una pantalla LED va declarando cuáles son sus ganancias o pérdidas. A su espalda zumba una cinta de audio. La voz de un locutor busca motivarte, urgiéndote a 'crear una imagen mental clara de cuánto dinero quieres hacer exactamente y a decidir exactamente cómo quieres ganarlo hasta que alcances a ser tan rico o tan rica como quieras"[8].

Mediante la proyección sobre las paredes de datos financieros e informes de la agencia Bloomberg, Goldberg buscaba sumergir al público en el mundo pulsátil de información al que constantemente se enfrenta el *trader* en sus pantallas. La decisión de usar un servicio de correduría telefónico en lugar de invertir online le permitía ofrecer la expresión vocal del miedo y la avaricia que animan los mercados. La obligación de enviar informes diarios al Consorcio de prestamistas –quienes habían accedido por contrato a

asumir todo el riesgo, pero también las potenciales ganancias– añadían la presión de la vigilancia y la obligación personalizadas, análoga a la que el *trader* profesional se enfrenta en una institución financiera importante. Las tablas en tiempo real servían para traducir gráficamente la volatilidad del mercado que técnicamente se conoce por *emoción*. En una performance anterior, Goldberg incluso asumió la tarea de pintar sobre la pared de la galería dicha emoción convertida en gráficos, subrayando así el vínculo entre expresión individual y movimientos del mercado[9]. Realizando una performance reflexiva de su auténtico papel de *day trader* en el marco de este exagerado ambiente galerístico, Golberg producía un acontecimiento público a partir de la interacción íntima entre el yo especulador y el mercado tal como éste se cristalizaba en la pantalla de su ordenador.

¿Qué se pone en juego en ese tipo de interacción? Los sociólogos suizos Urs Bruegger y Karin Knorr Cetina definen los mercados financieros globales como "constructos de saber" que surgen de interacciones individuales dentro de marcos tecnológicos e institucionales cuidadosamente estructurados aunque siempre en proceso: siempre cambiantes, siempre incompletos[10]. La variabilidad constante de estos "objetos epistémicos" los asemeja a una "forma de vida" que sólo aparece en la pantalla del *trader*, o siendo más precisos, por vía de su equipo completo que, en el caso específico de los cambistas profesionales que Bruegger y Knorr Cetina estudian, incluye un teléfono, un *voice broker* interfono, dos redes propietarias especializadas (conocidas como *sistema conversacional de transacción electrónica Reuters* y *EBS Broker Electrónico*) y varias fuentes de noticias y bases de datos empresariales, incluyendo gráficos que muestran la evolución de las posiciones recientes de cada individuo[11]. Los sociólogos hacen hincapié en que "la pantalla es un sitio constructivo en el que todo

un mundo económico y epistemológico se erige". Y es un mundo al que puedes conectarte y manipular, del que puedes surgir "victorioso". El flujo receptivo que aparece en las pantallas hace posible lo que Bruegger y Knorr Cetina llaman "relaciones postsociales".

El término "postsocial" es, obviamente, una provocación; con serias implicaciones (dada la continua multiplicación de pantallas) tanto en el ámbito doméstico como en el espacio público[12]. Sin embargo, Bruegger y Knorr Cetina no consideran la relación postsocial como una total alineación de la humanidad por un fetiche electrónico. Conocedores de la antropología económica desarrollada por Karl Polanyi, demuestran cómo el flujo del mercado de divisas está constituido, en parte al menos, por relaciones de reciprocidad entre *traders*, principalmente vía conversaciones por correo electrónico en el sistema de transacciones Reuters. También observan cómo los individuos que trabajan a grandes distancias espaciales se hacen sentir mutuamente co-presentes gracias a la coordinación temporal, dado que están mirando simultáneamente la evolución de los mismos indicadores. Y, mientras ilustran la autonomía relativa de que los y las *traders* disfrutan en su área de actividad, también muestran cómo el *trader* jefe controla y manipula cuidadosamente los parámetros tanto financieros como psicológicos en base a los cuales cada individuo hace sus transacciones. De esta manera, la interacción que anima el mercado global está "incrustada" [*embedded*] en un tejido expansivo de relaciones sociales que componen una "microestructura global"[13]. Aún así, lo que Knorr Cetina y Bruegger afirman es que la relación suprema del *trader* se establece con el flujo en sí, esto es, con el constructo informacional, o lo que la temprana teoría ciberpunk llamaba "la alucinación consensual". Es esto lo que llaman la relación postsocial: "compromisos con otros no-

humanos". El hecho existencial clave en este compromiso es el de "tomar una posición", esto es, colocar el dinero en un activo cuyo valor cambia con el flujo del mercado. Una vez que lo has hecho, estás *dentro*: y entonces son los movimientos del mercado lo que más importa.

La performance de Goldberg visualiza exactamente esta ansiosa relación con un objeto casi vivo, atrayente pero inaprensible, algo así como una muchedumbre de informaciones fragmentadas, sus movimientos resolviéndose a veces en cifras de oportunidad para disolverse segundos después en una dispersión pánica. Goldberg explicó en una entrevista que los *day traders* reales se preocupan muy poco de los *fundamentals*, las informaciones básicas sobre la salud financiera de una empresa; lo que buscan constantemente es más bien evaluar los movimientos de sus semejantes: "Prefieren mirar a lo que los gráficos les dicen sobre cómo se comportan los clientes en los mercados cada día, cada minuto, cada segundo. Obtén una imagen precisa de hacia dónde se mueve la muchedumbre para apuntarte al viaje, de ascenso o descenso, no importa"[14]. Goldberg utiliza la imagen de una película para evocar el atrevido salto que supone tomar una posición y luego cerrarla con ganancias o pérdidas, con todas las emociones que se concitan de miedo, avaricia y deseo pánico: "Me recuerda una escena de *Blow Up* de Antonioni en la que el personaje que interpreta David Hemmings se mezcla con fans de rock que se pelean por los restos de una guitarra que el grupo ha destrozado en el escenario al final de un concierto, lanzándola a la expectante muchedumbre. Emerge victorioso, sólo para deshacerse de la preciada reliquia la cual, momentos después, no es sino basura: el 'subidón' de adrenalina de la búsqueda habría sido la única satisfacción real por ganar".

De manera semejante Bruegger y Knorr Cetina reflexionan sobre las intensidades de un deseo en última instancia vacío, afirmando que "lo que los *traders* encuentran en las pantallas son sustitutos para una carencia más básica del objeto". Para caracterizar la relación postsocial, convocan el concepto de "fase del espejo" de Jacques Lacan, donde el niño o la niña que aún no habla queda fascinado o fascinada por la visión de su propio cuerpo como una entidad completa y, al mismo tiempo, desorientado o desorientada por la percepción interior de un cuerpo fragmentado, intotalizable. Subrayan que "el vínculo (el hecho de estar en relación, la reciprocidad) resulta del juego entre un sujeto que pone de manifiesto una secuencia de deseos y un objeto en desarrollo que provee a estos deseos a través de las carencias que muestra"[15]. El ritmo del mercado en las pantallas es un modo de capturar y modular el deseo del sujeto. Pero, una vez más, este vínculo postsocial no se nos retrata como la total alineación, sino como una cultura reflexiva de intercambio dinámico y de cómo arreglárselas en situaciones difíciles que se extiende, más allá del simple objetivo de ganar dinero, hacia lo que el antropólogo Clifford Geertz, en una discusión sobre las altísimas apuestas en las peleas de gallos en Bali, llamó *deep play* (juego profundo)[16].

¿Se podría tomar la pieza de Goldberg por una celebración de este "juego profundo" en la economía financiera, como una exploración fascinada de las acciones y gestos desplegados al interior de una microestructura global sin ninguna consideración por las macroestructuras de las que depende? La torva presencia de un retrato mural de Rupert Murdoch en el camino de entrada al espacio de la performance refuta esta lectura. El trabajo anterior del artista trataba fundamentalmente de las instituciones del imperio británico en Australia. Aquí, especulando exclusivamente sobre el valor de News Corp, sitúa las interacciones de un *day trader* de

corto plazo en un arco de poder que se extiende de Australia a Estados Unidos por medio de los extensivos *holdings* de Murdoch en Italia y Gran Bretaña. Murdoch es el propietario del belicoso canal estadounidense Fox News, pero también del *Weekly Standard*, la publicación privilegiada de los neoconservadores de Washington. Es partidario de la coalición de guerra Bush-Blair y un empresario transnacional que sólo tiene cosas que ganar de la expansión del capitalismo al estilo americano. El magnate multimillonario es el maestro de una relación postsocial a nivel planetario: la relación de masas enteras de la población con las proliferantes pantallas mediáticas que estructuran el afecto público mediante una modulación rítmica de la atención orquestada a escala global[17]. La referencia a Murdoch sitúa por tanto al dispositivo galerístico en el interior de una estructura de poder imperial omniabarcadora, añadiendo un significado implícito al vocabulario militar que el artista finge cuando habla de los *day traders* (a quienes llama *battle-hardened veterans of the tech-wreck*: "veteranos del naufragio tecnológico curtidos en la batalla", haciendo notar su preferencia por este tipo de expresiones). La crítica es aquí tácita, deliberadamente minimizada; pero aun así clara. La fuerza de esta performance galerística cuidadosamente concebida reside en la manera en que revela el mercado electrónico, con su relación entre rostro y pantalla, entre mente deseante e información fluctuante, como el dispositivo de control fundamental en la economía de guerra del neoliberalismo en crisis.

Esta obra, entonces, no consiste en una mera ilustración ni en una celebración del "juego profundo" en los mercados financieros. Sin embargo, hay una pregunta más reveladora que hacer sobre esta obra y sus intenciones. ¿Trataba Goldberg de limitarse a cubrir su apuesta con esta crítica tácita que en la peor de las situaciones serviría como una especie de valor de rentabilidad segura dentro de

los márgenes intelectualizados del mundo del arte? Porque era claro que en el mejor de los casos una serie deslumbrante de operaciones provechosas generaría atención mediática, atraería masas de visitantes y crearía un *succès de scandale*, permitiendo al artista ganar en el plano intelectual y también en el comercial. Goldberg, por supuesto, no se había enfrascado en este proyecto para perder (incluso si, como se ha mencionado, cualquier beneficio económico estuviera condicionado a terminar en manos de sus patrocinadores). Un crítico australiano describió *Catching A Falling Knife* como una propuesta "de doble filo" por la contradicción ética que escenificaba entre los mundos de las financias y del arte[18]. Pero ello puede también indicar una apuesta por adoptar dos posiciones fuertes, ocupando los filos más extremos de ambos mundos. Lo que aparece aquí es la cuestión del papel político del artista, el modo en que su propia producción orienta el deseo colectivo. ¿Cómo se confronta el vínculo entre arte y finanzas sin sucumbir a la atracción de estas últimas? ¿Cómo implicarse en una relación de rivalidad o antagonismo artístico al interior de los más fascinantes dispositivos de captura del capitalismo contemporáneo?

Llegados a este punto –precisamente cuando podríamos empezar a hablar sobre las operaciones y límites del dispositivo artístico– la performance parece caer en el silencio y retirarse a su dimensión analítica. Goldberg quizá haya querido responder las mismas preguntas que yo he hecho, viendo en ellas el mayor reto de su investigación. O podría no haberlas tomado en consideración de manera seria. No podemos estar seguros, ya que la realidad no nos dio la oportunidad de poner el asunto a prueba. Perdió dinero en su secuencia de operaciones, debido, irónicamente, al hecho de que, en lugar de bajar, las acciones de News Corp tendieron a subir. Y por eso sólo podemos juzgar sus intenciones a partir de sus conclusiones, la cuales –hay que decirlo en su favor– fueron

realizadas *antes* del final de la performance: “Creo que el valor real del proyecto adoptará la forma de interrogantes que surgirán de los oscuros recovecos de sus improbabilidades y no del espectáculo resultante de cumplir con éxito sus expectativas”[19].

Cartografía descarrilada

Para describir la presencia del poder social en la psique, Castoriadis habla de un “imaginario instituido” cuya estabilidad y aparente naturalidad contrasta con el acto de creación política o el “imaginario instituyente”. Acabamos de observar cómo el complejo dispositivo del imaginario de las finanzas se ha instituido en tanto que verdad y, en efecto, en tanto que el mismísimo futuro de nuestras sociedades. Ya que sólo así tendríamos una oportunidad de intervenir artísticamente (o de ejercer un poder instituyente) ¿cómo podríamos volver a revelar la inverosimilitud (la ficción) de una institución tal? En cualquier caso, una intervención de este tipo sólo puede ser formulada al interior de las condiciones reales del presente.

Esto es lo que el propio Castoriadis parece no haber tenido en cuenta, ni tan siquiera cuando en fecha tan tardía como 1987 nos brindó esta definición del acto político: “*Créer les institutions qui, intériorisées par les individus, facilitent le plus possible leur accession à leur autonomie individuelle et leur possibilité de participation effective à tout pouvoir explicite existant dans la société*”[20]. La pregunta que nos debemos hacer es entonces ¿cómo podrían tales instituciones ejercer su influencia o, en efecto, quién podría crearlas, si el propio proceso de internalización ya no funciona?

En un texto posterior, Karin Knorr Cetina avanza en su reflexión sobre las relaciones postsociales llegando tan lejos como para hablar

de un eclipse de la "imaginación social". Con esta idea se refiere a un declive del escenario *yo-mi-tú* teorizado por psicosociólogos como Freud, Peirce o Herbert Mead, quienes mostraron cómo el individuo obtiene seguridad mediante la capacidad de internalizar una figura del otro como censor interior idealizado como una norma positiva que se ha de cumplir en uno mismo o rechazado como un límite constrictor que debe ser transgredido y superado. La tradicional relación con una completitud interior se ve reemplazada en nuestra época por una búsqueda infinita de figuras parciales, aspectos exteriores de una identidad del yo perpetuamente aplazada. La socióloga amplía la noción de *objeto en desarrollo*, utilizada en los estudios de mercados financieros, para cubrir todos los tipos de bienes de prosumo (producción + consumo). Estos objetos, basados en el conocimiento, se presentan en series interminables (modas cambiantes, herramientas de sofware continuamente modificadas, rutinas laborales siempre actualizables, etc.). Tales objetos procesuales prolongan la función del espejo en el entorno cotidiano en el que el infante desea ver la imagen completa de sí, la cual resulta siempre inaccesible. "En breve, mi argumento es que la incompletitud del ser que he atribuido a los objetos contemporáneos encaja perfectamente con la estructura de carencias con la que he caracterizado al *self*" [21]. El concepto lacaniano de *manque-a-être* demuestra ser extrañamente pertinente cuando se trata de esbozar una cartografía estructural de las relaciones de subjetivación en las sociedades capitalistas. Pero, en tales sociedades, ¿no debería ser también procesual un *imaginario instituyente*? Y ¿no tendría que ser también fundamentalmente exterior al sujeto?

Más que fijar las leyes estructurales de subjetivación con el fin de arribar a afirmaciones verdaderas y externas (como *les noms du père/ les non-dupes errent*, por citar a Lacan por última vez), las

cartografías esquizoanalíticas de Félix Guattari fueron diseñadas para ayudar a la gente a esbozar modelos mentales de procesos cuyos parámetros tienen finales abiertos y pueden ser alterados por cualquier persona que participe en ellos[22]. Sus diagramas en cuatro partes muestran cómo los individuos o los grupos en un territorio existencial dado (T) vienen a movilizar la conciencia rítmica de fragmentos poéticos, artísticos, visuales o afectivos —los *ritornelos* de lo que llamó "universos de referencia (o de valor)" (U) — para desterritorializarse dejando atrás el suelo familiar comprometiéndose en nuevas articulaciones. Éstas tomarían la forma de flujos energéticos (F) los cuales implican componentes económicos, libidinales y tecnológicos (flujos de dinero, significantes, deseos sexuales, máquinas, arquitecturas, etcétera). Explicó cómo estos flujos maquínicos se transforman constantemente a través del contacto con los *phylum* de varios códigos simbólicos (Φ), entre los cuales se cuentan conocimientos jurídicos, científicos y filosóficos. Se trataba de comprender los complejos agenciamientos en los que estamos implicados en cuerpo y alma: agenciamientos que Guattari llamó "máquinas".

Intervenir, en estas condiciones, es ayudar a crear el espejo multifacético y en continuo despliegue en el que una subjetividad en movimiento intenta siempre alcanzar su propia imagen externalizada. Pero intervenir es también exponerse a los riesgos de la máquina: esto es, los riesgos del inconsciente contemporáneo, o, del estar-en-sociedad[23]. Lo que se prefigura de esta manera es la posibilidad de reunir colectivos experimentales de investigación o, más bien, vehículos para la investigación de la crisis. En el mundo del esquizoanálisis, el imaginario es fabricado en tanto que partes sueltas de una máquina disfuncional. Y es exactamente esa actividad lo que constituye el intento de reconfigurar una institución posible.

Un proyecto especulativo señala su propio y curioso camino hacia el futuro. En el verano de 2005, artistas, investigadores, activistas y productores de medios alternativos fueron invitados a someter sus discursos y prácticas a la prueba de un movimiento más allá de las fronteras familiares uniéndose a una conferencia y a un acontecimiento artístico sobre los raíles que unen Moscú y Beijing, en los pasillos, literas y vagones restaurante del tren Transiberiano. El acontecimiento estaba organizado por colectivos asociados a la revista web del grupo *ephemera*, dedicado a "la teoría y la política de la organización". El título del acontecimiento era *Capturing the Moving Mind: Management and Movement in the Age of Permanently Temporary War* [*Capturar la mente en movimiento: gestión y movimiento en la era de la guerra permanentemente temporal*]. Cito de la convocatoria inicial:

> "En septiembre de 2005 tendrá lugar un encuentro en el tren Transiberiano de Moscú a Beijing vía Novosibirsk. El propósito de este encuentro es 'cosmológico'. Querríamos reunir un grupo de personas, investigadoras e investigadores, filósofos y filósofas, artistas y otra gente interesada en los cambios que están en marcha en la sociedad, gente que se comprometa a cambiar tanto la sociedad como su propia imagen en movimiento, una imagen del tiempo"[24].

Este "experimento organizativo" parte del estado de ansiedad existencial e inquietud ontológica que resulta, inevitablemente, de cualquier suspensión de las estructuras de control y de los imperativos de producción que normalmente actúan para canalizar la hipermovilidad de los individuos flexibles. ¿Qué podría acaecer por la movilidad de una mente múltiple dentro del largo, estrecho y compartimentado espacio de un tren que serpentea atravesando la tierra baldía siberiana? ¿Qué formas de discurso intelectual y

práctica artística podrían surgir entre los miembros de una colectividad vinculada y dislocada? Éstas eran las cuestiones planteadas por quienes viajaban, las cuales se confrontaban directamente con el contrapunto que suponía la nueva forma de control y organización que pesa sobre las trabajadoras y trabajadores cognitivos de nuestro tiempo: "Opera sin legitimación institucional, o bien su lógica y fundamentos parecen cambiar de un día a otro: es el poder sin *logos*, esto es, el poder arbitrario o el poder puro, el poder sin ninguna relación permanente con la ley, la norma o alguna tarea particular"[25]. No sorprende que conciban esta nueva figura de poder arbitrario en relación con la fluctuación del dinero en los mercados financieros contemporáneos: "Mientras que la disciplina estaba siempre relacionada con las monedas acuñadas que tenían el oro como estándar numérico, el control se basa en tasas de cambio de libre flotación, en la modulación y organización del movimiento de divisas. En breve, intenta seguir o imitar los movimientos y los cambios en cuanto tales, sin prestar atención a sus contenidos específicos. La economía del conocimiento es la continuación del capitalismo sin fundamentos, y el poder arbitrario es su forma lógica de organización". Finalmente, hacen notar que la "captura de la mente en movimiento" ocurre en el contexto de una "guerra permanentemente temporal", en el cual la doctrina neoconservadora de la guerra preventiva se nos muestra como un intento extremo de garantizar una identidad soberana frente a cualquier riesgo posible.

Enfrentado al inexorable carácter *lógico* de esta doctrina, el viaje se convirtió en una especulación de carne y hueso, retransmitida y reflejada por los gestos, imágenes y conceptos que podían ser inventados por unos cuarenta participantes a lo largo de la ruta. Se pronunciaron conferencias en el vagón comedor; una microrradio transmitió entre las literas; se crearon obras como resultado de

varios procesos participativos; se instaló una plataforma Mobicasting con el fin de enviar textos e imágenes a un servidor alojado en Finlandia; se organizaron encuentros con académicos rusos y chinos en Moscú, Novosibirsk y Beijing. El carácter inverosímil de la investigación dio lugar a varias performances espontáneas en las que los participantes intentaron dar cuerpo a significados que escapaban en todas direcciones: una manifestación silenciosa en la frontera ruso-mongola, un psicodrama colectivo en una galería de arte en China. El chirriar de las ruedas metálicas rodando sobre raíles infinitos sustituía a las incomparablemente más amplias relaciones entre el ser humano y las máquinas que constituyen el inconsciente social del capital globalizado: el futuro como un riesgo auténtico.

Es difícil evaluar los resultados de un experimento como ese[26]. Visto desde un cierto ángulo (como un encuentro puntual de heterogeneidades) se asemeja a un intento de modelar en abstracto y, después, volver a poner en funcionamiento las estrategias de convergencia temporal en un determinado punto del tiempo y del espacio; estrategias que permitieron a las remotas redes activistas convertirse en lo que se conoce como movimiento antiglobalización, durante el tumultuoso ciclo de contracumbres que tuvo lugar a la vuelta del siglo. De ser esto cierto, el acontecimiento transiberiano sería algo así como una investigación pura (investigación sin fines) en el dominio ético-práctico de la movilización política. Lo que está claro, en cualquier caso, es que había un deseo de trabajar con los elementos materiales de un imaginario en movimiento.

¿Tendrá dicha experiencia consecuencias institucionales? Algunos de los participantes finlandeses acaban de constituir un colectivo bajo el nombre de Research Station General Intellect, con el objetivo de llevar a cabo investigaciones que tienen su base en el

departamento de economía de la Universidad de Helsinki. El trabajo del colectivo editor Polemos sigue un camino similar, al igual que la experimentación multimedia (http://megafoni.kulma.net) y una incipiente organización política de la precariedad. En estos casos, los trucos del arbitraje parecen ser imposibles: de aquí nadie sabe qué puede surgir. Son mapas invisibles de territorios aún insoñados.

---

[1] Cornelius Castoriadis, *L'Institution imaginaire de la société*, Seuil, París, 1975, pág. 172. El comentario sobre el mercado de valores, propiamente dicho, viene justo antes de esta cita como parte de la misma interrogación sobre la funcionalidad social: "Mais pourquoi est-ce dans *l'imaginaire* qu'une société doit chercher le complément nécessaire à son ordre? Pourquoi rencontre-t-on chaque fois, au noyau de cet imaginaire et à travers toutes ses expressions, quelque chose d'irréductible au fonctionnel, qui est comme un investissement initial du monde et de soi-même par la société avec un sens qui n'est pas 'dicté' par les facteurs réels puisque c'est lui plutôt qui confère à ces facteurs réels telle importance et telle place dans l'univers que se constitue cette société [...]?", *ibídem*, pág. 179 ("¿Por qué encontramos una y otra vez, en el corazón de este imaginario y a través de todas sus expresiones, algo que es irreductible a lo funcional, como una inversión inicial del mundo y de sí mismo por la sociedad con un sentido que no está 'dictado' por factores reales ya que es más bien ese algo lo que confiere a los factores reales una determinada importancia y un determinado lugar en el universo que constituye esta sociedad [...]?").

[2] Véase el catálogo de la exposición publicado online: <http://www.derivart.info/material/derivados/DERIVADOS_final.pdf>. El proyecto *Tickerman*, que abajo se discute, se presenta también en esta web.

[3] Se puede consultar un amplio espectro de dichos procedimientos en <http://infosthetics.com>.

[4] Daniel Buenza y David Stark, "Tools of the Trade : The Socio-Technology of Arbitrage in a Wall Street Trading Room", en *Industrial and Corporate Change*, 13/2, 2004, págs. 369-400 (http://www.stern.nyu.edu/mgt/seminars/downloads/tools_of_the_trade.pdf).

[5] Michel Foucault, *Naissance de la biopolitique. Cours au Collège de France, 1978-79*,
Gallimard/Seuil, París, 2004 (versión castellana: *Nacimiento de la biopolítica. Curso en el Collage de France (1978-1979)*, Fondo de Cultura Económica, México, 2007).

[6] Para una idea general véase Phillipe Zarifian, "Pourquoi ce nouveau régime de guerre?", *Multitudes*, nº 11, invierno de 2003 (http://multitudes.samizdat.net/article23.html); para una explicación de esta idea desde el punto de vista de un economista, véase Shimshon Bichler and Jonathon Nitzan, "Dominant Capital and the New Wars", en *Journal of World-Systems Research*, 10/2, 2004 (http://bnarchives.yorku.ca/1/02/040813BN_Dominant_Capital_&_the_New_Wars_(1PageView).pdf).

[7] Victor Turner, *The Anthropology of Performance*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1987, pág. 24.

[8] Michael Goldberg, "Catching a Falling Knife: a Study in Greed, Fear and Irrational Exuberance", conferencia en la Art Gallery of

New South Wales, Sydney, 20 de septiembre de 2003 (http://www.artgallery.nsw.gov.au/aaanz03/__data/page/2974/Michael_Goldberg.doc).

[9] Con el título *NCM open/high/low/close,* la performance escenificaba los fluctuantes valores de las acciones de Newcrest Mining Corporation, aunque carente de cualquier tipo de transacción en tiempo real. Formaba parte de la exposición *Auriferous: the Gold Project* que tuvo lugar en la Bathhurst Regional Art Gallery de New South Wales, 22 de abril al 10 de junio de 2001. Existe documentación sobre la misma en la sección "Projects" del sitio web <http://www.michael-goldberg.com>.

[10] Karin Knorr Cetina y Urs Bruegger, "Traders' Engagement with Markets: A Postsocial Relationship", en *Theory, Culture & Society*, 19/5-6, 2002.

[11] Resulta interesante el hecho de que la primera pantalla conectada en red para mostrar gráficos de este tipo, el monitor Reuters, fue introducida en 1973: exactamente cuando Bretton Woods estableció su sistema monetario internacional basado en un tipo de cambio sólido y estable fundado en el dominio del dólar, lo que condujo a los tremendos volúmenes de intercambio comercial internacional que hoy prevalecen (del orden de un trillón y medio de dólares estadounidenses *diario*). Hoy día, "la comunidad de usuarios del sistema Reuters consiste en aproximadamente 19.000 personas que trabajan para más de 6.000 organizaciones en 110 países de todo el mundo y que mantienen más de un millón de conversaciones por semana" (http://about.reuters.com/productinfo/dealing3000/description.aspx?user=1&).

[12] Véase "Urban Screens: Discovering the potential of outdoor screens for urban society", informe especial del diario online *First*

Monday, February de 2006 (http://firstmonday.org/issues/special11_2).

[13] Sobre el concepto de "incrustación" [*embeddedness*] véase Karin Knorr Cetina y Urs Bruegger, "Global Microstructures: The Virtual Societies of the Financial Markets", en *American Journal of Sociology*, 7/4, 2002.

[14] Michael Goldberg entrevistado por Geert Lovink, "Catching a Falling Knife: The Art of Day Trading", publicado en la lista *Nettime* el 16 de octubre de 2002 (http://amsterdam.nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-0210/msg00080.html).

[15] Karin Knorr Cetina y Urs Bruegger, "Traders Engagements with Markets", *op. cit.*

[16] "No se trata sólo de que los *traders* se enfrentan a sus carencias, sino que convierten el 'carecer' en un juego o una práctica sofisticada, un dominio en el que se busca desplazar, incrementar, decrecer, predecir, ocultar, retrasar o vivir con la carencia", *ibídem.*

[17] Sobre la modulación del afecto mediante el uso de las tecnologías de pantallas véase Nigel Thrift, "Intensities of Feeling: Towards a spatial politics of affect", en *Geografiska Annaler*, 86B/1, 2004.

[18] Véase David McNeill, "Trading Down: Michael Goldberg and the Art of Speculation", en *Broadsheet*, 32/1, 2003 (http://www.cacsa.org.au/publish/broadsheet/BS_v32no1/32_1.html).

[19] Michael Goldberg entrevistado por Geert Lovink, "Catching a Falling Knife: The Art of Day Trading", *op. cit.*

[20] “Crear las instituciones que, interiorizadas por los individuos, les faciliten al máximo posible acceder a su autonomía individual y su participación efectiva en todo poder explícito que exista en la sociedad”, Cornelius Castoriadis, *Le Monde morcelé. Les carrefours du labyrinthe 3*, Seuil, París, 1990, pág. 170 (cito modificando ligeramente el original).

[21] Karin Knorr Cetina, “Postsocial Relations”, en G. Ritzer y B. Smart (eds), *Handbook of Social Theory*, Sage, Londres, 2001, págs. 530 y ss.

[22] Félix Guattari, *Cartografías esquizoanalíticas*, Manantial, Buenos Aires, 1989.

[23] El texto en el que Guattari define su noción de inconsciente como máquina, de manera distinta a como lo hace el estructuralismo lingüístico de Lacan, es "Máquina y estructura" (1969), *Psicoanálisis y transversalidad*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1976.

[24] “Call for abstracts and proposals” (http://www.ephemeraweb.org/conference/call.htm).

[25] “Capturing the Moving Mind: An Introduction” (http://www.ephemeraweb.org/conference/Intro.pdf). El texto es anónimo, pero en gran medida coincide con “The Structure of Change: An Introduction” de Akseli Virtanen y Jussi Vähämäki, en *ephemera*, 5/10, *op. cit.*

[26] Evaluación que no obstante he intentado hacer en un texto más amplio que ha servido como base a éste: “The Artistic Device”, publicado en *ephemera*, 6/4 (http://www.ephemeraweb.org/journal/6-4/6-4holmes.pdf) [versión castellana: “El dispositivo artístico, o la articulación de enunciaciones colectivas”, en *Brumaria*, nº 7, *Arte,*

máquinas, trabajo inmaterial, diciembre de 2006 (http://brumaria.net/textos/Brumaria7/12brianholmes.htm)].