



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MEXICO
DOCTORADO EN ARTES Y DISEÑO
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

Transborder Immigrant Tool, el navegador y la performatividad sobre el espacio Frontera.

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
DOCTORA EN ARTES Y DISEÑO

PRESENTA:
ERIKA CECILIA CASTAÑEDA ARREDONDO

TUTORA PRINCIPAL
DRA. BLANCA GUTIÉRREZ GALINDO
FAD-UNAM

MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR
Dr. Iván Mejía Rodríguez FAD-UNAM
Dr. Luis Ernesto Serrano Figueroa FAD-UNAM

Lectores:
Dra. Mariana Botey UCSD-EEUU
Dr. Federico Navarrete Linares IIH-UNAM

CIUDAD UNIVERSITARIA, Cd.Mx., NOVIEMBRE 2016



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

]) }

Agradecimientos

Como siempre, estoy más que agradecida con todas mis familias: Lepe Castañeda, Castañeda Arredondo y Lepe Romano, porque ellos consituyen una extensa red de apoyo y soporte que ha permitido que esta tesis sea escrita, a todos y cada uno de ellos va mi amor y cariño.

Agradezco infinitamente a la Dra. Blanca Gutiérrez Galindo por el invaluable apoyo durante el proceso de investigación, mi reconocimiento por su esfuerzo y dedicación, y por las interminables horas de debate y aprendizaje.

Igualmente agradezco y reconozco la labor de los turores: Iván Mejía y Luis Serrano, cuyas aportaciones y observaciones han sido fundamentales. Así como a los lectores Mariana Botey y Federico Navarrete por la paciencia y el esfuerzo compartido de llevar a buen fin esta investigación.

A la FAD-UNAM, mi *alma mater* y casa de estudios e indagación, por permitir y habilitar el pensamiento y crítico y plural en sus alumnos.

Al Programa de Becas para Estudios de Posgrado de la UNAM, sin cuyo apoyo, no habría sido posible la realización de la presente investigación y tesis.

Por supuesto, mi reconocimiento y admiración para el *Electronic Disturbance Theater* por el desarrollo y realización de *Transborder Immigrant Tool*, motivo de mis disertaciones y desvelos.

Finalmente, dedico esta tesis y el esfuerzo que ella ha implicado, a los migrantes en tránsito:

*“Que el camino se alce para encontrarte,
que el viento sople siempre a tu espalda para empujarte”*

ÍNDICE

1. Introducción. La herramienta transfronteriza para inmigrantes, un modelo de efectos cambiantes.	9
2. Tactical Media, la articulación de los límites entre arte, activismo, política y tecnología.	27
2.1.- <i>Tactical Media</i> .	28
2.2.- El <i>Critical Art Ensemble</i> (CAE), practicantes del <i>Tactical Media</i> .	28
2.2.1.-Ricardo Domínguez y su participación en <i>Critical Art Ensemble</i> .	30
2.3.- Ocupar las calles y ocupar los medios informáticos. La definición de los <i>Tactical Media</i> .	37
2.4.- El punto de quiebre, el <i>hacktivism</i> y su impacto en el <i>Tactical Media</i> .	43
2.5.- <i>thing.net</i>	47
2.6.- El <i>net.art</i> , algunas propuestas desarrolladas por Ricardo Domínguez.	78
2.6.1.- Preparando el terreno para la configuración de <i>The Electronic Disturbance Theatre 1.0</i> (EDT).	50
3.- La Herramienta Transfronteriza para Inmigrantes.	55
3.1.- <i>The Electronic Disturbance Theatre 1.0</i> (EDT 1.0) <i>The Zapatista FloodNet System</i> .	56
3.1.1.-El anclaje crítico: La Perturbación Electrónica.	56
3.1.2.- La puesta en marcha de la Desobediencia Civil Electrónica y la Perturbación Electrónica.	
Colaborar con la guerrilla informacional del EZLN.	58
3.1.3.- Pasar de la Desobediencia Civil a la Desobediencia Civil Electrónica.	63
3.2.- El ámbito institucional del arte electrónico y el <i>Electronic Disturbance Theater</i> .	66
3.3.- El panorama post-9/11 y <i>The Electronic Disturbance Theatre</i> (EDT).	70
3.4.- <i>Electronic Disturbance Theater 2.0 / b.a.n.g. lab</i> .	72
3.5.- La configuración de <i>Transborder Immigrant Tool</i> (TBT).	75
3.5.1.- La polémica, los problemas legales y judiciales de <i>Transborder Immigrant Tool</i> .	88
3.5.2.- El reconocimiento institucional de TBT. (p. 105)	92
4.- Transborder Immigrant Tool proyecto artístico en correlación con la condición del migrante.	95
4.1.- La <i>perturbación electrónica</i> .	96
4.2.- Perturbar los códigos.	99
4.2.1.- La perturbación electrónica sobre la migración y sus normativas.	104
4.3.- La Frontera como matriz.	108

4.3.1.- La virtualidad del desierto fronterizo.	108
34.3.2.- Los elementos estructurantes de la matriz frontera.	109
4.4.- El acto de transitar en la matriz frontera.	113
4.4.1.- Del código a la performatividad. Devenir merecedor del norte/Devenir fugitivo.	115
4.4.2.- La performatividad.	116
4.5.- Performatividad fronteriza: categorización y racialización. La operación contra- performativa de TBT.	119
5. Contra-performativos sobre el código de programación y la agencia distribuida en un aparato.	127
5.1.- Contra-performativos anti-anti-utópicos para el “allí y entonces” y el “aquí y ahora”. Sobre <i>Dubliners</i>	128
5.2.- Del código de programación al <i>Code work</i> como contra-performativo: <i>Hope Code</i>	133
5.2.1.- Código de Programación para una aplicación desobediente.	134
5.2.1.1.- Primer punto: la programación de una máquina que computa.	135
5.2.1.2.- Segundo punto: el léxico de un lenguaje de programación.	136
5.2.1.3.- Tercer punto: el <i>software</i> libre.	137
5.2.2.- Sobre la <i>trans</i> -gresión a la binariedad de la norma/código de la Frontera, los migrantes y <i>Hope Code</i>	140
5.3.- La apuesta crítica de TBT: la transgresión de la puesta en tránsito de un cuerpo social racializado.	143
5.3.1.- Racialismo y cuerpo. Las instrucciones que perturban el cuerpo social.	146
5.4.- Perturbar el cuerpo social y sus instituciones a través de una herramienta y un ejercicio de agencia.	150
5.4.1.- La aplicación informática como herramienta y su agencia perturbadora.	152
5.4.2.- Entre la agencia y la estética, las instrucciones para navegar.	154
5.4.3.- Aparato y mediación.	158
6. Conclusiones.	163
Bibliografía.	173
Apéndice: <i>Hope Code</i>.	188

1. Introducción

La herramienta transfronteriza para inmigrantes, un modelo de efectos cambiantes.

En el año 2007, el artista del performance, dramaturgo y profesor de la Universidad de California San Diego (UCSD), Ricardo Dominguez, fundador del *Electronic Disturbance Theater (EDT) /b.a.n.g. lab (bits, atoms, neurons and genes laboratory)*, redactó el manifiesto para *Transborder Immigrant Tool* (La Herramienta Transfronteriza para Inmigrantes TBT); con el fin de apoyar el paso de migrantes por el desierto fronterizo. Para ello propuso el desarrollo e implementación de una aplicación GPS (*Global Positioning System*) en teléfonos celulares de bajo costo (una *app*). Esta aplicación funciona a través de una brújula que permite a los migrantes en tránsito por el desierto, orientarse y localizar depósitos de agua instalados por Organizaciones No Gubernamentales de ayuda humanitaria, y también proporciona datos útiles para facilitar la travesía y trayecto por la zona del Anza-Borrego al sur de California.¹

Además de la aplicación GPS, *Transborder Immigrant Tool* incluye una serie de poemas que apelan al estado psíquico del migrante, escritos por Amy Sara Carroll, poeta concreta, y miembro del *Electronic Disturbance Theater*, quien los elaboró en forma de instrucciones orales (el teléfono reproduce esta serie de instrucciones periódicamente en formato bilingüe, español-inglés). Estos poemas indican al migrante cómo caminar en el sentido del norte verdadero ubicando los movimientos solares durante el día, y la estrella *Polaris*, durante la noche; o cómo buscar ciertos tipos de cactus que almacenan agua, como el *cactus barril* (conocido en México como *biznaga*), o los modos para identificar fauna y flora nociva, etc.

Los poemas de TBT están también integrados por el código de programación informática de la aplicación, el cual está estructurado bajo la idea de auxiliar en la navegación para el encuentro de las estaciones de agua en el desierto.² Se planearon también, una serie de video-poemas, los cuales son generalmente expuestos durante las conferencias del grupo sobre el proyecto, o en la versión para galería de TBT.³

El grupo que ha desarrollado el proyecto, *The Electronic Disturbance Theater (EDT)*, se formó en 1996 por iniciativa de Ricardo Dominguez, quien tiene una larga trayectoria en movimientos de arte y activismo. Fue miembro fundador del *Critical Art Ensemble (CAE)* en 1986, quienes se definían a sí mismos como *Tactical Media Practitioners* (practicantes de los medios tácticos),⁴ lo que dio inicio a la corriente artística-activista del *Tactical Media*.

Este conjunto de colectivos artístico-activistas, toma como base el ideario de grupos como

1. Otro de los lugares críticos, por los beneficios que alcanzaría la implementación de este proyecto, es el desierto de Arizona, dado que de acuerdo con la *Border Patrol* de EEUU, desde 2012 ha habido un promedio de 463 muertes por año, un estimado de 1.26 muertes al día.

2. Aquí debo hacer notar la importancia poética de las instrucciones en el arte: desde las vanguardias podemos ubicar ejemplos de poemas-instrucción en *Cent mille milliards de poèmes* de Raymond Queneau, posteriormente en el movimiento *Fluxus* Yoko Ono creó *Instructions for painting*, así como John Cage las *Instrucciones para piano intervenido* y *4'33"* en materia sonora, concibiendo a la partitura como una serie de instrucciones que ponen en evidencia el papel del espectador en el proceso de interpretación musical. En el panorama del recorrido espacial, podemos ubicar la práctica de *la deriva* Situacionista en Francia como un precedente fundamental, los situacionistas recorrían París siguiendo instrucciones de un mapa de Londres, buscando evidenciar con ello las lógicas capitalistas del urbanismo de la posguerra. Más recientemente, TBT de hecho, ha sido incorporado a toda una vertiente de obras y proyectos artísticos conocidos como *Locative Media*, mismos que se valen del uso del GPS para proponer recorridos y trazar mapas que visibilizan las lógicas contemporáneas de ordenación urbana tendientes al consumo, la vigilancia, la gentrificación, etc., todo aquello que contribuya al entendimiento de la construcción espacial de los lugares de afluencia y flujo del capitalismo globalizado, esto es, que las prácticas del *Locative Media*, se concentran generalmente en los entornos urbanos.

La serie completa de poemas para TBT ha sido recientemente publicada por Amy Sara Carroll en el portal *Academia.edu*, consultada en octubre 2015 y disponible en: https://www.academia.edu/16669075/The_Desert_Survival_Series_La_serie_de_sobrevivencia_del_desierto_bilingual_edition

3. Algunos de estos video-poemas pueden consultarse en: <https://vimeo.com/banglab>, activo a septiembre de 2016.

4. Consideremos que el término "táctica" ha sido generalmente parte del arte militar, que trata sobre el empleo de los medios de acción en el campo de batalla. Se refiere a la actuación de los mandos y sus tropas en relación con el enemigo existente y con las misiones a su cargo. Una táctica es un método empleado con el fin de alcanzar un objetivo. En el ámbito de la milicia se

entiende como *táctica* a una acción o método empleado para lograr enfrentarse al enemigo con éxito en batalla. Tomado de <http://es.wikipedia.org/wiki/Táctica>

Para Michel de Certeau, la táctica no tiene más lugar que el del *otro*. Se insinúa fragmentariamente, sin tomarlo en su totalidad, sin poder mantenerlo a distancia. No dispone de una base donde poder capitalizar sus ventajas, preparar sus expansiones y asegurar una independencia en relación con las circunstancias. Lo 'propio' es una victoria del lugar sobre el tiempo... Lo que gana no lo conserva. Necesita jugar constantemente con los acontecimientos para hacer de ellos 'ocasiones'... la síntesis intelectual [que resulta de una táctica] tiene como forma no un discurso, sino la decisión misma, acto y manera de 'aprovechar' la ocasión. Estas tácticas manifiestan también hasta qué punto la inteligencia es indisoluble de los combates y los placeres cotidianos que articula, mientras que las estrategias ocultan bajo cálculos objetivos su relación con el poder que las sostiene, amparado por medio del lugar propio o por la institución. De Certeau, Michel, *La Invencción de lo Cotidiano. 1 Artes de Hacer*, México: UIA-ITESO, 2007, pp. XLIX-LI.

la Internacional Situacionista,¹ las estrategias de Fluxus,² CoBrA³ o Provo,⁴ y sobre todo, el

1. La IS buscó ensanchar su crítica a las condiciones de vida en el capitalismo, su objetivo era la liberación de la vida cotidiana a través de la realización de la poesía. El Estado de Bienestar del capitalismo europeo y norteamericano de la posguerra, desactivó la capacidad revolucionaria del proletariado, y produjo nuevas necesidades dirigidas cada vez más a una clase social diferenciada dedicada al servicio y la administración. Habiendo asimilado las lecciones de la posguerra y el hecho de que el marxismo llegase a representar una ideología revolucionaria en los sesenta, los llevo a proponer una suerte de liberación psíquica que pasaba por el reconocimiento inicial de una subjetividad, producida a través de la racionalidad y la racionalización, y que por tanto contenía elementos negativos y represores, por lo que introdujeron la idea de que la posibilidad de un cambio social, no puede estar reducida a la transformación de una base social material, por tanto exterior, sino que debe efectuarse en el campo interior de la conciencia, en la subjetividad. Desarrollaron *la teoría de la deriva* y su método *psicogeográfico*, que configuraron como una indagación experimental sobre las estrategias artísticas de intervención urbana en tanto "puestas en situación" de la obra frente a una función social; el mapa y el propio acto de andar como elementos en una resistencia activa frente a la idea de contemplación de una obra artística, frente a su pretendida objetualidad, pero también frente a la lógica mercantilista de la ubicuidad de los medios de comunicación masiva que reconfiguraban los entornos urbanos a través de una creciente espectacularidad.

Debord, Guy, "Théorie de la dérive", publicado en *Internationale Situationniste* #2, París, Diciembre de 1958. Tomado de <http://www.bopsecrets.org/SI/2.derive.htm>, consultado en junio de 2014.

2. "Grupo nacido alrededor de la figura de George Maciunas en EEUU (1962). A través de manifestaciones y piquetes, sabotajes e interrupciones, composiciones que luego eran representadas en uno de los múltiples festivales Fluxus o a través de la venta de sus publicaciones, el movimiento quería atacar la teoría y la práctica de la cultura oficial, dado que representaba la cara más humanista de una sociedad que estaba ya muerta... Además de sus ataques al mundo de la cultura oficial, las acciones de Fluxus incluyeron la interrupción del sistema de transportes con averías preparadas en puntos estratégicos de las líneas ferroviarias de una ciudad en las horas punta; diseminación de noticias falsas; saturación del sistema postal a base de miles de paquetes anónimos, etc." (Morales Bonilla, Juan del Cristo, *La Internacional Situacionista: la superación de la sociedad del espectáculo a través de la realización de la poesía*, Universitat de Barcelona, Facultat de Filosofia, Departament de Historia de la Filosofia, ètica i filosofia de la cultura, Programa de doctorat de "Historia de la subjetivitat", Tesis de Grado, 2006-2008, p.82) Es importante también mencionar que muchas de las acciones fluxus, estuvieron dirigidas a una crítica de la ocularidad modernista, por lo que llegaron a plantear por ejemplo, un performance fágico: "Make a Salad" (1962), que buscaba indagar sobre las experiencias corpóreas de los asistentes y participantes comensales en un acto de degustación de una ensalada. (Ver Johnes, Caroline, Ed., *Sensorium, embodied experience, technology, and contemporary art*, MIT Press, Massachusetts, 2006)

3. Copenhague, Bruselas, Ámsterdam (1948-1951). "Nacido del Grupo Surrealista Revolucionario de Bélgica e influenciado por la obra de H. Lefebvre *Critique de la vie quotidienne*, CoBrA defendió como una de sus principales ideas la de que el experimento surrealista debía tener lugar dentro de la vida cotidiana. Ya se había visto el peligro al que llevaba la creación de mundos oníricos que desdoblaban la realidad, y que no era otro que el de dejar intacto el mundo para buscar refugio y consuelo en otro mundo artificial, en vez de considerarlo en tanto negatividad que tenía que ser superada." (Morales, Op.cit. p.79)

4. "El primer número de la revista *Provo* apareció siendo secuestrado por las autoridades holandesas por haber reproducido un manual falso para la producción de explosivos. Sus miembros (Roal Van Duyn, Rob Stoik, Robert Jasper Grootveld, Simon Vinkenoog, Bart Huges y el ex situacionista Constant) procedían de los ambientes anarco-comunistas de Ámsterdam, aunque sus sátiras en la revista y sus acciones político-culturales atrajeron a gran parte de la juventud rebelde de la ciudad holandesa. La mayoría de estas acciones fueron encuadradas

complejo crítico y los procedimientos del *Critical Art Ensemble*, para llevarlos a los medios informáticos; por lo que esta corriente tomó mayor notoriedad con el movimiento altermundista contra la globalización a fines de la década de los noventa.¹

Dominguez colaboró a través del CAE, en *ACT UP*² durante la crisis del Sida en la década de los ochenta, y fundó el *Electronic Disturbance Theater (EDT)* en 1996 con el ánimo de llevar a la práctica el ideario político planteado por el CAE. Una de las primeras manifestaciones concretas de esa práctica, fueron una serie de ataques cibernéticos contra el gobierno de México en apoyo al Ejército Zapatista de Liberación Nacional. Así, el *Electronic Disturbance Theater* llegó a ubicarse en un papel protagónico al interior de los movimientos *hacktivista*³ y *Tactical Media*. Esas acciones fueron realizadas por un primer grupo de integrantes conocidos como *EDT 1.0*, los cuales salieron del colectivo antes de que Domínguez planteara el desarrollo de *Transborder Immigrant Tool*. Otro miembro fundador, quien continua en el grupo hasta la fecha, es Brett Stalbaum, programador y profesor en la Universidad de California San Diego, UCSD – Estados Unidos.

TBT no ha podido ser implementado porque el proyecto fue sometido a tres averiguaciones jurídicas y los teléfonos fueron confiscados. La primera averiguación fue desatada por una serie de artículos y reportes de prensa que se publicaron luego de una entrevista que concedió Dominguez a la revista *Vice*.⁴ Un papel fundamental tuvo el comentarista Glenn Beck de *Fox News*, ya que él condenó enérgicamente el proyecto y emitió una serie de declaraciones como: “Profesores de la Universidad de California San Diego (UCSD) disuelven a la nación, dan a los ilegales teléfonos GPS con poesía explícita para cruzar la frontera.”⁵

Esto llegó a oídos de miembros del Congreso de Estados Unidos quienes iniciaron una primera investigación pues sospechaban que el proyecto violaba la ley Federal de Inmigración y

en los denominados ‘Planes Blancos’. Pretendían ser acciones coordinadas con la intención de solucionar los problemas sociales y ecológicos que existían en la ciudad... La efímera vida de los Provos culminó con el apoyo de la ciudadanía de Ámsterdam a un representante del movimiento que se presentó al Ayuntamiento en las elecciones. Después de esto, las actividades de los Provos perdieron el cariz radical que habían tenido apenas un mes antes y pasaron a ser asimiladas por las autoridades holandesas, por lo que en la primavera de 1967 el movimiento fue disuelto.” (Morales, *Ibíd.*, pp. 86-87) Los provos tuvieron como campo de acción a la calle, con ello buscaban continuar con el legado dadaísta de destrucción de la “alta cultura”, generando contestaciones prácticas en la vida cotidiana, contribuyendo a la construcción de ésta última de acuerdo con las ideas de Henri Lefebvre, pero eliminando la reflexión teórica de sus acciones, lo que les imposibilitó realizar una ejecución táctica de momentos de lucha y confrontación con la autoridad.

1. Ejemplo de ello fueron los ataques cibernéticos realizados a la Cumbre de la Organización Mundial de Comercio (OMC) durante su reunión en noviembre de 1999 en Seattle - Washington EEUU, un episodio mejor conocido como la “Batalla de Seattle”. Una descripción y ficcionalización de los eventos de protesta sucedidos en la Cumbre, puede consultarse en: <https://www.youtube.com/watch?v=sVBy17B945w>, consultada en mayo 2016.

2. *ACT UP*, acrónimo de la *AIDS Coalition to Unleash Power* (Coalición del sida para desatar poder), un grupo de acción directa fundado en 1987 para movilizarse en torno a la crisis de la pandemia del Sida, buscaban promover legislaciones favorables a la solución informada del problema, suscitar investigación científica y asistencia a los enfermos. Tomado de: <http://www.actupny.org/>, consultada en marzo de 2014.

3. Se trata de un tipo de activismo en red, un modo de acción que busca interrumpir las estructuras del poder en internet, es por ello que se basa en la idea de ataque a la disponibilidad de los sistemas informáticos. La construcción social de espacios para la reivindicación de derechos, generados en torno a los datos que movilizan las redes computacionales, es el terreno de disputa del *hacktivismo*, que busca, a través del uso de herramientas informáticas, penetrar espacios tácticos para reapropiarlos y redefinirlos en función de ciertas agendas de grupos de activismo político.

4. *Vice* es una revista fundada en Montreal por un grupo de jóvenes desempleados con fondos del gobierno destinados a proveer trabajo y servicios comunitarios. Suroosh Alvi, Shane Smith y Gavin McInnes lanzaron en 1994 *Voice of Montreal*. Cuando los editores saldaron sus deudas con el editor original, Alix Laurent, compraron su parte de la revista y cambiaron el nombre a *Vice* en 1996. Para obtener mayor difusión, reconocimiento y apoyo publicitario, se mudaron a la ciudad de Nueva York en 1999. Actualmente *Vice* es una compañía multimedia dirigida principalmente a jóvenes que produce contenido informativo y cuenta con 36 oficinas en el mundo, canales digitales y produce en conjunto con HBO, una emisión televisiva de la revista. Tomado de [https://es.wikipedia.org/wiki/Vice_\(revista\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Vice_(revista)), consultada en junio 2016, la entrevista realizada a Dominguez puede consultarse en: <http://www.vice.com/read/follow-the-gps-225-v16n11>, activa a junio de 2016.

5. Tomado de <https://post.thing.net/node/3156>, consultado en 10 de mayo de 2016. En adelante todas las traducciones son mías, a menos que se indique lo contrario.

1. Ricardo Dominguez es profesor titular en la UCSD, plaza que ganó gracias a su trayectoria artística y a su labor docente que ha consistido, entre otras cosas, en la creación del *b.a.n.g. lab (bits, atoms, neurons and genes laboratory)* que hoy se encuentra en el *Calit2*, el *California Institute for Telecommunications and Information Technology*. <http://bang.transreal.org/> Consultada en mayo de 2016.

De acuerdo con Dominguez, el momento de la configuración de TBT coincidió con una convocatoria lanzada por la UCSD para la realización de intervenciones transfronterizas, de tal suerte que postuló el manifiesto para *Transborder Immigrant Tool*, con el fin de lograr un financiamiento para proyecto, el cual fue aprobado por \$5000US, parte del dinero solicitado fue para incorporar en el proyecto una serie de poemas experimentales. En cuanto comenzaron a construirlo recibieron otras aportaciones como de la Embajada de EEUU en México al recibir el premio de "Comunidades Transfronterizas" del *Festival de artes electrónicas y video Transitio_MX* en su segunda edición de 2007, de tal suerte que para entonces contaban ya con poco menos de \$8000US.

2. Una breve relatoría de sus declaraciones puede consultarse en: <http://noticias.terra.com.mx/mundo/frases-y-declaraciones-de-donald-trump-en-contra-de-mexico,3466d1b4544b07bd91b282478cd3861c43nfRCRD.html>, consultado en mayo de 2016.

3. Quisiera apuntar aquí que según reportes como el del *Pew Hispanic Center*, la salida de mexicanos hacia el norte ha disminuido desde el 2007, año en que inició TBT; debido en parte, a la crisis de la deuda que ha azotado a EEUU desde entonces. Nos encontramos más bien, de acuerdo a los académicos del Colegio de la Frontera Norte, con un regreso más o menos constante de mexicanos a lo largo de este período. El problema ha sido que, a la par que ha disminuido el flujo de mexicanos, ha aumentado el de centroamericanos, sudamericanos, asiáticos, haitianos, africanos, cada uno de ellos debido a circunstancias diversas, en algunos casos, como el del Congo, gracias a las políticas de aceptación de refugiados por parte del gobierno norteamericano. Pero también, paralelamente se han recrudecido las condiciones del cruce sin documentos, debido en buena parte a la actualización y realización de los dispositivos del *Patriot Act*, luego del 9/11, lo que ha resultado en un mayor número de muertes cada vez más violentas, causadas también por la correlación con el fenómeno del narcotráfico. PEW Research

Nacionalización en ese país; una segunda averiguación la inició el FBI por la ayuda en el cruce a inmigrantes ilegales; y una tercera por parte de la Universidad de California San Diego, alegando malversación de fondos, puesto que esta universidad financió inicialmente el proyecto.¹ Estas indagaciones se llevaron a cabo durante 2010, al tiempo que los artistas ejecutaban ataques cibernéticos y protestas de todo tipo, llegando a congregarse un gran número de simpatizantes. Las averiguaciones concluyeron ese mismo año con una resolución del Departamento de Defensa de EEUU que indicó que las acciones y procedimientos de TBT no eran ilegales, sino de orden *inmoral*, por lo que los procesos judiciales fueron sobrepasados.

Las consecuencias de estos eventos han implicado acosos de todo tipo para los artistas del grupo, que van desde el constante peligro de perder sus trabajos, hasta amenazas de muerte por parte de fanáticos patriotas norteamericanos que ven en *Transborder Immigrant Tool* un peligro para la soberanía nacional estadounidense.

Esa misma situación nos da la clave de su actualidad: se trata de un proyecto que sigue siendo polémico y cuyas diatribas se encuentran constantemente puestas a discusión. Por ejemplo, pensemos en las múltiples declaraciones del hoy candidato republicano a la presidencia de Estados Unidos, Donald Trump, quien abruptamente y sin ningún tacto político, ha enfatizado su tajante odio hacia los inmigrantes, llegando incluso a declarar que construirá un muro infranqueable, similar al de Gaza, y deportará a "todos", incluidos los 6 millones de mexicanos viviendo actualmente sin documentos en ese país, lo cual significaría un costo mayor al 2.4% del Producto Interno Bruto norteamericano.²

Por otro lado, este proyecto ha suscitado múltiples tipos de investigaciones académicas, discusiones diversas y ha sido motivo de análisis en variadas direcciones: Rita Raley, 2009; Linette Hunter, 2010; Marcela Fuentes, 2010; Mimi Scheller, 2014; Fernanda Duarte, 2014; Adriana De Souza e Silva, 2015, por mencionar algunos estudios sobre el proyecto, que se concentran en los problemas de movilidad y contención que sugiere.

Y debemos comprender también que el hecho de que haya sido confiscado y suspendido, es probatorio de su impacto e importancia política, jurídica y social en el contexto de las instituciones, como la propia universidad UCSD, en el arte y en la vida política de los migrantes en ambos lados de la frontera.³

1. Planteamiento del problema

El aparato y sus usuarios, el navegador y los personajes, constituyen los elementos del proceso de movilidad que plantea *Transborder Immigrant Tool*. Primero está la idea, configuración, desarrollo e implementación de un aparato que auxilia en la movilidad por el desierto como una estrategia de supervivencia, un teléfono que ejecuta una aplicación GPS, un navegador. Luego los usuarios a quienes está dirigido ese aparato, los migrantes en tránsito, quienes se mueven en función de localizar depósitos de agua, instalados por Organizaciones No Gubernamentales de ayuda humanitaria en la zona, los personajes. Pero, como podemos suponer, este proceso involucra muchos otros agentes que deben ser tomados en cuenta, por ejemplo la espacialidad en la cual se pretende llevar a cabo, la frontera,¹ o las condicionantes legales y judiciales que determinan que todo aquel que transite por la zona sin papeles, está violando una ley.

En adición a ello, sabemos que se trata de un proceso que está siendo retenido por una acción legal que ha impedido su implementación. Esto sugiere que los agentes que articulan la posible realización e implementación de un proyecto así, son mucho más números e implican múltiples problemáticas y mediaciones, por lo cual considero prudente comenzar por la idea más simple, un aparato que ayuda a la movilidad.

- El aparato.

La movilidad (*movilitas*) con un aparato (*apparere*),² sugiere que el migrante y el desierto fronterizo, son dos problemas correlacionados indicativos de que la primera, por razones subjetivas, y por razones de espacialidad, no es tarea fácil, aun cuando medie un complejo tecnológico de ayuda a la misma, depositado (diríamos fetichizado) en un aparato, propiamente un teléfono celular y una aplicación informática que éste ejecuta.

Marcela Fuentes señala, en relación a TBT, que el teléfono es un objeto utilitario que pertenece a la escala de lo urbano, al tiempo de lo cotidiano, y que en este proyecto está colocado en una fisura que se crea entre el discurso de la soberanía estadounidense y los desplazamientos neoliberales de fuerza de trabajo. En ese sentido, indica que parece un aparato que “está fuera de lugar”, pero que nos recuerda las vías alternas por las cuales la Frontera conecta con la escala de la casa y de la vida cotidiana.³

Y debemos entender también que este aparato, es una acumulación de fuerzas productivas, es *ingeniería* que el *Electronic Disturbance Theater* ha expropiado para ponerla en circulación en

Hispanics Trends Project, *a Nation of Immigrants. A Portrait of the 40 Million, Including 11 Million Unauthorized*, Enero 29 2013. Tomado de: <http://www.pewhispanic.org/2013/01/29/a-nation-of-immigrants/#>, activa a noviembre 2014.

1. Aquí es importante que comencemos a pensar en la frontera como uno de los escenarios de la migración y como un espacio de regulaciones y de divisiones, segmentaciones, racionalizaciones y racializaciones, por lo que, en ese sentido, es también lo que señala Henri Lefebvre en *La Producción del Espacio*: un tipo de espacio “científico”, que es representacional del capitalismo, en el que el conocimiento está integrado y es integrador de las fuerzas de producción y de las relaciones sociales de producción; lo que implica que existe también, gracias a una ideología diseñada para ocultar su uso... (p.9)

2. La palabra movilidad proviene de la locución latina *movilitas*, referente a la cualidad de poder moverse, el sufijo *ad*, es usado en este caso, para indicar un abstracto de esa cualidad. La palabra aparato - *apparatus* proviene del nombre de acción del verbo latino *apparere*, preparar, aparejar o disponer para algo, verbo que a su vez procede de una raíz indoeuropea *pere* (producir, procurar) que, entre otras muchas palabras, también derivó en el verbo *parir*.

3. Fuentes, Marcela A., “Zooming in and out: Tactical Media Performance in Transnational Context. GPS (Global Poetic System)”, en Lichtenfels, Peter, Rouse, John, Eds., *Performance, Politics and Activism*, Palgrave Macmillan, EEUU, pp. 32-54.

1. Botey, Mariana, en Examen de Candidatura al grado de Doctora en Artes y Diseño de Erika Cecilia Castañeda Arredondo, FAD-UNAM, CU, 18 de abril de 2016.

2. Aquí debemos tomar en consideración, otros actores determinantes, como los traficantes de personas o de drogas y/o los grupos de vigilantes en la zona, se trata propiamente de una red de factores que determinan la viabilidad de la supervivencia en cada momento del proceso de tránsito, desde que los migrantes deciden emprender el viaje hacia el norte en sus lugares de origen.

3. El Estado entonces, incorpora el poder disciplinar, aquel enfocado en los cuerpos individuales (anatomopolíticos), para llevarlo a otra esfera de acción y concentrarse en el proceso específico de *la vida en sí misma*, como el nacimiento, la muerte, la reproducción, la migración; utilizando tecnologías como la medicina, la estadística, el control natal, la policía, todo aquello que pueda usarse como medio para el control de población. La racionalidad del biopoder es la gubernamentalidad, el conjunto de instituciones, análisis, cálculos y tácticas que se concentran en la población como el principal objetivo, mientras que la economía política le da forma, y los aparatos de seguridad son su principal instrumento. Se trata aquí de un Estado diferente del Estado Soberano regido por las leyes, es propiamente un Estado gerencial, administrativo. (Foucault, *Defender la sociedad*, 2006, citado en Estévez, Ariadna, "The Politics of Death and Asylum Discourse: Constituting Migration Biopolitics from the Periphery", en *Alternatives: Global, Local, Political*, 2014, Vol. 39(2), pp. 75-89)

los ámbitos y con propósitos que difieren, que se oponen, a los de los Estados que han auspiciado el desarrollo de tal ingeniería. Con ello nos señalan, que ésta se ha desarrollado como una acumulación de fuerzas productivas encaminadas al mantenimiento de una dominancia. Es en ese sentido que Mariana Botey señala que TBT es "una pieza que expropia el desarrollo de las fuerzas productivas del aparato industrial-militar de EEUU, para parasitarlas, para circular a la población que no es ciudadana de Estados Unidos."¹ Como si se tratara de una puesta en escena del antagonismo entre tecnología y operación crítica de los artistas.

Por su parte, el desierto apela a la escala del cuerpo, implica entrar en fricción con el espacio abierto y sin marcar; luego está el espacio de la ciudadanía y el estatus de clase-raza que determina quién puede pasar y quién no. Desplazarse desde la escala nacional hasta la transnacional, para algunos es tan fácil como tomar un avión, para otros es un viaje a lo incierto con resultados potencialmente fatales.

Sin papeles, sin abogados, sin dinero, en los confines de las naciones, en la escala del cuerpo, TBT destaca cómo ciertos cuerpos son capturados en una estasis política y económica, que imposibilita superar las determinantes medioambientales que orillan a ser siempre un cuerpo. Esto significa que la interacción de la crudeza del desierto y sus condiciones naturales, con el poder de los Estados y sus leyes, determina las posibilidades de supervivencia en el proceso de cruce.²

El hecho de que la movilidad esté sometida a determinantes no sólo del desierto, sino más importante aún, de la frontera, nos señala que existe una condición de límites en muchos sentidos: social, nacional, institucional, etc., y que esas divisiones dictaminan quiénes están habilitados para pasar y quiénes no; y aún más, quiénes están habilitados para determinar quiénes pueden pasar y quiénes no. Todo lo cual es indicativo de un proceso *biopolítico*, es decir, de una serie de instrumentaciones y técnicas que permiten un dominio sobre las acciones en la Frontera.

Ese dominio tiene una expresión concreta en el poder de los Estados, quienes ejercen el derecho de *hacer vivir y dejar morir*, el *biopoder*, tal como lo denomina Michel Foucault.³ Este biopoder está potenciado por una serie de circunstancias que conminan el proceso a un ejercicio de *hacer morir y dejar morir*, esto es, a un escenario *necropolítico* en el que intervienen actores como las redes de narcotráfico y de trata de personas, o los grupos de vigilantes en la zona, los cuales se añaden a la propia racionalidad gubernamental que juega ella misma, un rol en la

generación de violencia, agudizando las condiciones del tránsito migratorio en todas sus etapas y constituyéndolo como un proceso de organización y recreación sobre la muerte.¹

Si nos concentramos en *Transborder Immigrant Tool*, tomando en consideración este proceso bio y necropolítico del cruce fronterizo por el desierto; tendremos que poner en paralelo las problemáticas de este cruce, con las problemáticas desatadas por las circunstancias jurídicas que han llevado al proyecto a enfrentar averiguaciones judiciales, es decir a confrontarse con la ley.

Podemos suponer que los artistas han tenido que ser sometidos a un escrutinio judicial que ha tenido consecuencias en sus vidas y en sus prácticas, por lo que el estatuto jurídico del migrante en el cruce y el del artista en el desarrollo del proyecto, están correlacionados y referidos a una espacialidad compleja, determinada por la geopolítica económica. En ese contexto, el arte no sólo opera de manera simbólica, o como objeto susceptible de comodificación e inserción en un mercado, sino como un antagonista generador de crisis, tanto en el espacio capitalista de la Seguridad Nacional estadounidense, como en el espacio autónomo-crítico de la academia universitaria.

Debe por tanto, comprenderse la manera en que esta situación ha llegado a actualizarse en TBT, de tal forma que éste puede concebirse bajo una noción diferenciada de confrontación política que se vale de recursos poéticos vanguardistas, los cuales son analizados puntualmente en esta tesis. Pero también debe entenderse en función de las fuerzas productivas que habilitan al arte en una esfera de producción no sólo simbólica sino de ejercicio político sobre los cuerpos, es decir, que el arte opera señalando la condición ontológica ambigua de esos cuerpos, de sus estatus vulnerables en el contexto de las normas y leyes que les permiten ser y no ser, sujetos de derechos y ciudadanía.

Los recursos y estrategias poéticas de *Transborder Immigrant Tool* generan crisis y antagonismos que están relacionados al contexto sobre el cual inciden: la ilusión de la política post-racial de los Estados.² Esta crisis se manifiesta concretamente en el desierto fronterizo, y en el proceso que buscan desatar en él: la navegación del migrante indocumentado en la búsqueda de agua como forma de supervivencia a través de una herramienta, un teléfono con una aplicación GPS. Las instrucciones y códigos de programación que ayudan a este cometido, operan como una forma de oposición, oponen información, datos que auxilian a la supervivencia, una suerte de antagonismo cognitivo, una especie de “constructivismo a la inversa”, como lo califica Mariana Botey.

1. Estévez, Ariadna, *Op.cit.*

2. Con post-racial me refiero a la ideología del *melting-pot*, a la supuesta congregación pacífica de múltiples culturas en la nación norteamericana, un aspecto fundador del moderno Estado norteamericano basado en la heterogeneidad racial, como la construcción de una unidad, unidad como desiderata, claro está. Lo cual ha implicado un proceso de integración interminable que en realidad se dirige al blanqueamiento, y que no reconoce del todo, que los EEUU no integraron, que exterminaron, marginaron y encerraron en reservas. De tal suerte que exterminio y desplazamiento han sido los procedimientos a través de los cuales ordenan a grupos que consideran irredimibles, tal el trato dado a ciertos migrantes. Es importante también, entender la ideología del Estado post-racial, en función de la dicotomía universal/particular, puesto que la racialización de los blancos se define como lo universal, y lo que impide lograr esa universalidad (moderna), es la particularidad que introduce lo no-blanco. El racismo social existe porque, como TBT señala bien, hay estructuras sociales públicas y legales que lo perpetúan, y hay discursos, aún académicos que segregan, jerarquizan y separan. En términos políticos ello señala que existe un conflicto que, como dice Slavoj Žižek, “designa la tensión ente el cuerpo social estructurado, en el que cada parte tiene su sitio, y la ‘parte sin parte’, que desajusta ese orden en nombre de un vacío principio de universalidad... el principio de que todos los hombres son iguales en cuanto seres dotados de palabra. La verdadera política siempre trae consigo una suerte de cortocircuito entre el universal y el particular: la paradoja de un *singulier universel*, de un singular que aparece ocupando el universal y desestabilizando el orden operativo ‘natural’ de las relaciones en el cuerpo social.” Žižek, Slavoj, *En Defensa de la Intolerancia*, Biblioteca Pensamiento Crítico, Ediciones Sequitur, 2010, p.26.

1. Por matriz performativa me refiero a que la frontera constituye un arreglo espacial y operativo que se orienta, entre otros efectos, a la distribución y expulsión de cuerpos; y que para hacerlo requiere de un respaldo normativo y regularizado, expresado en las leyes e instituciones, pero también en las acciones que determinan la viabilidad de la vida en el lugar.

2. Retomo el concepto de actante de Bruno Latour, que se refiere a la redistribución de acciones entre agentes, los cuales pueden ser humanos y no-humanos, y que tienen funciones y competencias en un contexto dado. Para ejemplificar ello, Latour señala que cuando decimos “el hombre puede volar”, nos referimos a una asociación de entidades que incluyen a los aeropuertos, los aviones, las azafatas, los pilotos, etc. Los actantes son esas entidades que actúan una trama, y estos pueden ser trasladados, o redistribuidos en colectividades o en redes o en instituciones, o en una serie de causas y consecuencias. Para explicar la diferencia entre un actor y un actante, término que toma de Julius Greimas, Latour señala que es como cuando en un cuento de hadas, el performance del héroe cambia súbitamente debido al efecto de una varita mágica, o de los dioses, o de una competencia inherente del mismo. Un solo actante puede tomar diferentes formas actantes del mismo modo que un actor puede asumir diferentes roles actoriales. Latour busca señalar que la acción es la suma de una serie de entidades asociadas, las cuales la ejecutan, la permiten, la autorizan y la habilitan. Latour, Bruno, “On Technical Mediation. Philosophy, Sociology, Genealogy”, en, *Common Knowledge*, Vol. 3, No. 2. 1996, pp. 33-35

Pero también se manifiesta en las averiguaciones iniciadas que derrumban la corrección política del Estado norteamericano y desenmascaran la omisión complaciente del Estado mexicano. El Estado norteamericano muestra su condición racista y fóbica para con el migrante, el alienígena; y para con los artistas categorizados “inmorales”; y el Estado mexicano premia y archiva en un archivo inexistente al proyecto, sin permitir que éste tenga mayor eco, difusión y/o incidencia en las gestiones de sus, tan necesarias, políticas migratorias.

2. El escenario Frontera. La matriz performativa.

El performance de la navegación instruida sobre el desierto fronterizo, correlacionado con el performance de los aparatos legales que han impedido la implementación de TBT, tiene entonces un papel central y decisivo, se trata de un efecto expansivo que genera momentos críticos.

En *Transborder Immigrant Tool* observamos la construcción de una red que conecta aparto tecno-científico-militar con instituciones, con el migrante y el cuerpo, con la precariedad tanto del migrante como del artista. Una compleja distribución de agencias e intencionalidades, una especie de efecto social que cuestiona radicalmente la hegemonía ideológica, y lo hace valiéndose de tácticas y estrategias que han elaborado como modos de intervención estética.

La importancia que el *Critical Art Ensemble* y luego el *Electronic Disturbance Theater* dan al emplazamiento de los lugares del poder, para lograr perturbarlos a través de un acto de desobediencia, radica en entender que estos lugares son nómadas, se trata de un poder móvil, como lo son los procesos de circulación capitalista en los que se basa. En TBT el desierto fronterizo es el contexto de un enfrentamiento de nomadismos, o para no utilizar laxamente el término, el contexto para llevar a cabo una oposición de movibilidades, la del migrante y los artistas, y la del biopoder concretamente expresado en la matriz performativa de la frontera.¹

Así, el contexto de TBT es una trama que está constituida por una serie de acciones llevadas a cabo por múltiples agentes: el *Electronic Disturbance Theater*, el migrante, el teléfono, la matriz performativa de la frontera, las instituciones como la UCSD, el desierto, los múltiples difusores del proyecto a favor y en contra de él, y quienes continuamente reelaboramos las capas discursivas del mismo. Todas esas instancias operan en una interioridad, es decir que no intervienen el contexto, sino que son parte integral de él, son como los personajes de una obra de teatro o para precisar, son sus *actantes*.²

Para poder construir los argumentos de la tesis que me lleven a comprender la compleja trama que se ha tejido en torno al proyecto *Transborder Immigrant Tool*, parto entonces de considerar, que detrás de la enunciación del objetivo: mover al migrante en la búsqueda de depósitos de agua para asegurar su supervivencia en el desierto fronterizo, está una pregunta que parece aportar muy poco a la problemática, porque es la pregunta del “idiota”: ¿quieres vivir o quieres morir? Pregunta enunciada desde esas múltiples instancias de las que ya he hablado, desde esa matriz que constituye a TBT y que podemos calificar, siguiendo a Bruno Latour, como agencias de lo humano y lo no humano.¹

Esta pregunta del “idiota” permite desacelerar la discusión, como señala Isabelle Stengers en su texto sobre cosmopolítica,² y comenzar por interrogar ¿por qué hace falta preguntamos sobre las condiciones de vida y muerte de los migrantes? Quizá como el *Bartleby* de Melville, preguntar sólo para resistir y señalar que sigue habiendo algo que produce muerte en la Frontera; para luego volver a plantear aquello que parecía habíamos superado: ¿podemos estar juntos, ser vecinos?, ¿pueden los Estados abrir las puertas a un extranjero sin preguntar por su nombre y su patrimonio, es decir, pueden ejercer la hospitalidad por la que clama Jaques Derrida, la hospitalidad del anonimato?, o más interesante aún ¿por qué no pueden?, ¿por qué se muere en el intento?, y ¿qué puede finalmente aportar un proyecto artístico a estas cuestiones?

3. La hipótesis.

-Tirar una piedra en un lago en calma.

Esta pregunta “idiota” respecto de la voluntad de vivir que, como ya mencioné, opera una desaceleración (*slow down*), me permite plantear la hipótesis en función de dos aspectos, por un lado el aparato, el teléfono cargado de una poética instruccional para transitar el desierto y auxiliar en la supervivencia; y por otro, una serie de tácticas y operaciones artísticas empleadas para desatar una perturbación en el sistema político, jurídico y académico norteamericano.

Como apunta Mariana Botey, *Transborder Immigrant Tool* se vale de la propia autonomía del arte y la investigación académica, para confrontar el problema de las condiciones de tránsito de los migrantes en un espacio de precariedad absoluta, lo hace señalando los límites de la nueva división internacional del trabajo, de la que ellos mismos, el EDT, en su calidad de profesores y artistas, participan, sufriendo también los estragos de la precariedad.³

1. La noción de agencia de Bruno Latour, en su *Teoría de las Cosas*, radica en ubicar a la “cosa” como una *res*, un asunto que suscita encuentro o reunión en un espacio que convoca a la discusión, algo que puede atraer a una colectividad. Para Latour los objetos están co-implicados en la sociabilidad y la mundanidad, y por tanto, erosionan la distinción binaria entre sujeto y objeto, a través de la cual se trató de separar normativamente en la modernidad, a los sujetos y sus formas de agencia de los objetos, a lo humano de lo no-humano, olvidando la existencia de casi-objetos que han desafiado la estabilidad de esa distinción, objetos riesgosos que circulan entre lo natural y lo cultural o entre lo ideal y lo material, y transforman las economías del conocimiento de las relaciones y las prácticas sociales. Latour, Bruno, *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*, Ed. Manantial, Bs. As., 2008.

2. Stengers, Isabelle, “The Cosmopolitical Proposal”, en Latour, Bruno y Weibel, Peter, Eds., *Making Things Public. Atmospheres of Democracy*, ZKM y MIT, Cambridge Massachusetts, 2005, pp. 994-1003. Cosmopolítica refiere a una política que reconoce a los actores que tradicionalmente habían sido excluidos, actores que son indefinidos *a priori*. Implica una operación de hacer presente y visible, la conquista de un tipo de visibilidad que aminore el impacto del escenario necropolítico que se ha erigido en torno al cruce fronterizo, en este caso. Agradezco a el Dr. Federico Navarrete Linares quien me hizo la prudente observación sobre el concepto y su aplicación para esta tesis.

3. Botey, Mariana, *Op.cit.*

TBT opera un juego de valor entre su estatuto artístico y su estatuto jurídico, generando una desestabilización entre ambas ontologías. Por un lado se aleja de las complicaciones políticas inherentes a la autonomía del arte, se aparta del problema ético/estético del arte social; manteniéndose (aparentando ser) una obra post-autónoma, incorporando así un extrañamiento sobre su estatuto artístico. Y por otra parte, parece oponer en grado de importancia su estatuto jurídico como modo de cuestionar el papel de las leyes y sus formas de codificar la viabilidad de la vida, pero lo hace poéticamente y valiéndose de esos mismos códigos; orillando, como ya vimos, a que la ley no pueda incorporarlos en una categoría estable de juicio y valor, resultando en lo que el Departamento de Defensa de Estados Unidos calificó como “una obra de arte inmoral”.

Se trata de un proyecto que pone en escena a todos esos agentes ya mencionados, quienes devienen eventualmente coautores, actantes del *Transborder Immigrant Tool*; es decir, que revelan la cara oculta de la política post-racial en la cual creen estar instaurados tanto el Estado norteamericano, con su exacerbación de la democracia y la libertad expresada en el significativo vacío de la Seguridad Nacional; como el Estado mexicano con su franca lucha contra el narcotráfico; para mostrarnos que la Frontera está constituida por una matriz performativa de la expulsión, y que las leyes y sus códigos son performatividades violentas que no nos permiten identificarnos como ciudadanos libres e iguales. Así, la única manera de evidenciarlo es oponiendo otras palabras igualmente poderosas: contra-performativos de hospitalidad y promesas de porvenir que empiezan a operar cambios en cuanto son enunciados y performados.

Las condiciones bio y necropolíticas que han agudizado el tránsito de un Estado a otro, permiten entender en qué medida el espacio Frontera, producido y performado, reproduce dominancias, que en TBT, son abordadas haciendo alusión a la codificación anglo-fónica, a la que hay que resistir con otros enunciados potencialmente performativos, con espacios de significación que son sustento y complejidad emplazados en la imaginación, en la latencia transformativa de la hospitalidad.

La relación entre lo social y la poética es continuamente cuestionada en *Transborder Immigrant Tool*, el hilo conductor de este cuestionamiento nos regresa en todo momento al cuerpo. El cuerpo del migrante y el cuerpo del artista, son extrapolados, el del migrante es un cuerpo social racializado, el del artista es un cuerpo oposicional precarizado, y ambos son cuerpos que contravienen la performatividad de las leyes, cuyas acciones son, eventualmente, contra-performativas.

El modo en que EDT elabora sus contra-performativos, consiste en una táctica molecular, en arrojar una pequeña piedra que luego ampliará sus ondas en el agua, lo que han denominado "*The Electronic Disturbance*" (el disturbio, la perturbación electrónica), tomando el concepto de la publicación epónima del CAE,¹ y que opera de forma molecular, primero sobre los códigos, código legal, de comunicación y de programación, es decir, poniendo en marcha una suerte de intervención textual del código, lo que les permite ejecutar la Desobediencia Civil Electrónica al desestabilizar el propio lenguaje de programación, o al cifrar y encondificar en claves postestructuralistas el manifiesto de TBT para someterlo a concursos tanto en EEUU como en México, a sabiendas que será poco entendido, pero que recibirá los financiamientos y reconocimientos, porque apelan a la violencia epistémica que ejercen las instituciones con su lenguaje "académico".

El efecto expansivo de esta perturbación repercute en el cuerpo social racializado de los migrantes indocumentados-ilegales en tránsito por el desierto, en el cuerpo de los artistas, en el cuerpo institucional que los soporta, la UCSD, en los cuerpos legales, judiciales y administrativos que no pudieron estabilizar en categorías criminales a la obra, y en un cuerpo social confrontado al desenmascaramiento de su profundo racismo y temor a la diferencia; todo ello en el contexto de una compleja trama de performatividades, en un *Teatro de la Perturbación Electrónica*.

En el caso del migrante, el cuerpo al que TBT alude no es específico, es un cuerpo espectral, un cuerpo que ha dejado huellas, que aparece y desaparece, un cuerpo que está puesto-allí en condición de cuestionamiento sobre si su vida es vivible, vulnerable, pero no por eso deja de ser agentivo. Su agencia no puede pasar, como indica Judith Butler, por la idea de una voluntad individual, no es sólo el estamento de "buscar una mejor vida" lo que lo mueve, esa voluntad individual nos regresaría al neoliberalismo que posiciona en la competencia personal, la capacidad de vivir la vida en las condiciones que se viven ("se es pobre porque no se trabaja por lo contrario"). Esto es ideología, es un mecanismo ideológico que utiliza el propio neoliberalismo para sacar del campo de representación y reconocimiento a ciertos sujetos que considera "incompetentes", incompetencia que enmascara al racismo. Es segregación.

TBT no busca representar a los migrantes indocumentados, no busca elaborarlos simbólicamente y heroificarlos, no busca asistirlos caritativamente, sus poemas se configuran a partir de ejes complejos que incorporan lo jurídico, lo simbólico, lo económico y el propio juego formal de

1. El libro *The Electronic Disturbance*, publicado por Autonomedia, puede ser consultado y descargado en: <http://www.critical-art.net/books/ted/>, activa a junio de 2016.

elaboración textual y de la lógica anglófona de la programación computacional, para mostrarnos que ésta también responde a determinantes geopolíticas.

En un nivel más profundo, los poemas de TBT no se orientan hacia una teleología indiferente a las bases materiales de su emplazamiento social, es decir no son una forma de superar la imposibilidad de su aplicación en la dinámica del cruce fronterizo, tampoco alegorizan este cruce en una suerte de mera ficcionalización que haga asequible su comprensión; quizá tampoco procuran que sus poemas cumplan con la máxima de que el arte transforme el orden que priva en la realidad, transformación que como Herbert Marcuse señala, es una hermosa ilusión (*schönen shine*) que tiene la potencia de otorgar una significación al arte, diferente a la que prevalece en el orden del discurso.¹

No, lo que resulta más importante de estos poemas, son los niveles en que apuntan a una agencia en la que se debate las fronteras entre lo humano: la viabilidad de la vida en las condiciones que supone ese cruce; y lo no-humano: un teléfono que ejerce una suerte de fuerza vicaria, que distribuye una intencionalidad de ayuda y hospitalidad y cuya agencia no sólo es la de los artistas, sino que implica una red de intencionalidades que co-producen la obra, dentro de las cuales se puede contar la mía propia.

La posibilidad de, como señala Bruno Latour, distribuir esa intencionalidad a través de una agencia y un giro actoral, la de ponernos en los zapatos del otro y ubicarnos en la escena de su drama, constituye una co-presencia que eventualmente afecta al imaginario que sigue representando al migrante como un alienígena, para imaginar lo contrario: la hospitalidad.

- La propuesta artística de La Herramienta Transfronteriza para migrantes y la Frontera.

Es claro que el cruce fronterizo sin documentos no está desprovisto de infinitas problemáticas, las cuales son atendidas por las ciencias sociales y en cierta medida también por el arte. Aunque, de acuerdo con George Yúdice, el *Arte de Frontera* refiere a un procesamiento hemisférico que hace visible y palpable el funcionamiento de la economía cultural, y colaborar o mantenerse al margen, de eso que parece estar contribuyendo a tejer redes de acceso que constituyen la economía global, para la cual el arte opera añadiendo valor acumulativo, se ha convertido en el dilema de las prácticas artísticas de frontera. Lo que obliga a replantear los discursos que permitan problematizar esta instrumentación del arte en el contexto global.² Como se puede percibir hasta aquí, la problemática de TBT está más allá de este ámbito económico-político del arte contemporáneo, por lo que me concentraré en aspectos del proyecto que me permitirán

1. Marcuse, Herbert, *Contrarrevolución y Revuelta*, Cuadernos Joaquín Mortiz, 2da. Edición, México, 1975.p.93

2. Yúdice, George, 2002, *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*, Editorial Gedisa, Barcelona, pp. 302

ampliar el tejido de disertaciones y debates más allá de su categorización como *Arte de Frontera*.

En muchas instancias, diferentes a la planteada por Yúdice, *Transborder Immigrant Tool* es un proyecto artístico cuyo contexto es la Frontera, no sólo porque su lugar institucional artístico está vinculado a una escena como Tijuana o San Diego, sino porque se refiere a prácticas de fronterizar, a una inestabilidad de los contornos que configuran y separan. Por un lado nos señala los límites de la construcción socio-cultural relativa a las historias de colonización, cuyas prácticas contemporáneas asumen distintos formatos, como el racismo norteamericano y el racialismo en América Latina, los cuales son procesos de exclusión y expulsión social.¹

Por otro lado, en el campo del arte, EDT se vale de las prácticas hegemónicas conceptuales del arte norteamericano, pero las utiliza como camuflajes. El conceptualismo le sirve para codificar una instrucción-poema, y las políticas culturales neoliberales para conseguir difusión y apoyos financieros para el proyecto, para mostrar cómo está configurada la ingeniería tecnológica militar del Estado norteamericano y cómo puede ser subvertida radicalmente.

Finalmente, su interpelación por un cuerpo agentivo que es asistido mediante un navegador, mediante una tecnología que lo informa, no es una elaboración sobre un sujeto autónomo, no es un proyecto que, a través de sus instrucciones y/o su base de datos de las estaciones de agua, busque dotar de autonomía al migrante, porque éste sería un sujeto discurriendo sobre un campo de agencia territorial, la autonomía está fuertemente vinculada a este tipo de agencia en un sentido moderno.

De modo que el tipo de agencia por el que interpela TBT es una de afectos y efectos distribuidos, una red de intencionalidades que no finalizan ni en un teléfono ni en las estadísticas de migrantes que lo hayan usado y sobrevivido a la deshidratación; una red que se extiende conforme el proyecto se "viraliza", que pone en cuestión y confronta las performatividades fronterizas e institucionales de la hegemonía del Norte capitalista.

Rita Raley señala que TBT es un claro ejemplo de una "dialéctica entre aquiescencia y transgresión, una relacionalidad que es performada, actuada (*enacted*) más que potencializada o capturada, y que no está basado en la regulación de una mutualidad, una especie de contrapúblico, un espacio de circulación en el que se espera que la poiesis de la puesta en escena sea transformativa y no meramente replicante."² Es una práctica especulativa. Pero especular no tiene que ver con un lamento melancólico por la comunidad o la naturaleza, ni siquiera por un espacio para la *res pública*, tiene que ver con la forma de proveer condiciones de posibilidad para actualizar una potencia.

1. El racismo refiere a múltiples formas de generar segregación y dominación política. En el pensamiento racista, como señala Federico Navarrete, lo deseable y lo indeseable son construcciones históricas que apuntan a una estratificación, a una racialización, cuyas marcas son reproducibles a través de mecanismos que actualmente no hemos superado. Para el caso del racismo norteamericano, el catálogo de procedimientos racialistas se basa en el *cuerpo negro* como una categoría corporalizada, encarnada, un significante vacío que se ha llenado histórica y culturalmente, objeto de una práctica particular: el esclavismo. Dentro de este catálogo, cuyo paradigma es el racismo contra los negros, subyace una construcción racialista que clasifica a los grupos de seres humanos como poseedores de cuerpos diferentes al blanco, construyendo categorías diferenciadas, que en el caso del *cuerpo negro*, se erige como una frontera entre lo humano y lo animal, una negación de su humanidad, fuente de crueldad, una cierta inversión emocional sobre el cuerpo y el color de piel. Para el caso de México, el mestizaje ha impuesto un orden simbólico de aparente igualdad racial, en el cual está constantemente irrumpiendo lo real, la desigualdad, la potestad patriarcal que legaliza la disposición del cuerpo del que ha sido negado, "del indio", lo que continúa con una lógica histórica de diferenciación y separación, configurando así la construcción histórica de una objetualidad abyecta. Navarrete Linares, Federico, Seminario "Aproximaciones Contra el Racismo" programa *Campus Expandido*, MUAC - Posgrado en Estudios Mesoamericanos - Posgrado en Historia del Arte, UNAM, México, agosto-diciembre 2014.

2. Raley, Rita. *Tactical Media*. Electronic Mediations 28, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.

Transborder Immigrant Tool, como se entenderá a lo largo de esta tesis, es un prototipo en estado de virtualización. Las condiciones de su actualización están relacionadas entonces, con el entendimiento de aquello que lo previene, de aquello que lo separa y lo escinde a la esfera de la imaginación, como son los efectos de la globalización y el neoliberalismo en los tránsitos migratorios fronterizos.

TBT, al interior de un campo bio y necropolítico, pregunta sobre la voluntad de vivir en un contexto en el que todo está predeterminado para la muerte, y nos pregunta también a nosotros, porque nos permite cuestionarnos, como señala Butler, ¿qué es lo que nos lastima y qué es lo que nos da promesas?, ¿cuál es la forma en que podemos movilizarnos, cómo articular la posibilidad de que eso no sea así? Nos permite imaginarlo, añadiendo unas lentes mediante las cuales podemos observar aquello que ha agudizado las condiciones del tránsito, pero también aquello que podría prevenir la muerte, aquello que puede desatar una respuesta hospitalaria, y aquello que ha quedado fuera del campo de lo artístico, las muchas otras presencias y agencias que se dan cita para configurar un imaginario en el que *Transborder Immigrant Tool* es un actante co-producido y co-espectado.

En el desarrollo del proyecto, los artistas han llegado a proyectar su propia intimidad, pienso en el hijo de migrantes hispanos frente a los “soldados atómicos” de su infancia en Nevada (Dominguez), en el excursionista que deambula sobre los paisajes agrestes del código (Stalbaum); en la mujer *trans* que ha querido poner en paralelo su deseo y esperanza por estar en el cuerpo que desea estar, con el deseo y la esperanza del migrante por estar en el lugar que quiere estar (Cárdenas); en la poeta que ha debido desesperarse y sentir el vértigo del desierto para reelaborar su propia noción de poema (Carroll), y en los años de continuo y extendido performance de una obra que ha llegado a implicar tanto averiguaciones judiciales como premios.

Las intenciones distribuidas en esta red de acciones y mediaciones que supone *Transborder Immigrant Tool*, no están exclusivamente dirigidas a los migrantes, no buscan paternalmente dotarlos de una agencia capaz de transformar radicalmente sus condiciones bio y necropolíticas para la supervivencia en el desierto fronterizo, tampoco buscan representarlos, porque en eso cualquier proyecto puede fallar, ulteriormente porque hay todo un complejo restrictivo y regulador del tránsito, una matriz performativa propia de la frontera, que requeriría un largo y complejo proceso de desestructuración histórica.

Estas intencionalidades comienzan por preguntar lo más básico, lo esencial, volvemos a la pregunta del “idiota”: lo que TBT hace al pretender poner en marcha sobre la ruta de su supervivencia a través del encuentro con las estaciones de agua al migrante, es operar una desaceleración en la discusión. ¿Quieres vivir o quieres morir? señala primero que en efecto, existen agentes cuya ontología en el presente es indefinida, lo que esconde una suerte de vidas desechables, y a lo cual sólo podremos oponernos y resistir, si comenzamos por comprender que en la frontera reside un debate por la viabilidad de la vida; y luego nos conmina a desestabilizar esa configuración de una forma particular, del orden de la imaginación en la que el migrante encuentra la ruta de supervivencia y acceso al *Norte*.

Y vuelvo nuevamente al cuerpo, un cuerpo colectivo, corporativo, constructo social que se nos muestra afectado por la movilidad y la navegación. La identificación categórica de ese cuerpo como “migrante ilegal” y la tecnología que lo informa, como indica Micha Cárdenas, es una traducción en lo social y de lo social al arte que nos hace reflexionar sobre los intersticios de las estrategias artísticas, sobre las incisiones en las cuales éstas se ubican.

Transborder Immigrant Tool apunta su larga ambición al objetivo de que el arte sea algo más que producción simbólica, dado que no sólo es esta la cualidad que puede insertarlo en lo social, realiza un levantamiento semántico que afecta el imaginario precarizado del “*border crosser*”, y al hacerlo, construye una agencia distribuida en acciones hospitalarias que ha generado una noción de oposición política capaz de desestabilizar el orden performativo de las leyes y las instituciones.

Este *shifting model of affects* (modelo de afectos cambiantes), nos habla de cuerpos que recusan ser afectos civilizados que actúan la felicidad del *Norte*, por el contrario, comunican lo incivilizado, lo hostil, lo ajeno, lo indeseado, lo abyecto. Visibilizar esos cuerpos en el imaginario, imaginar su narrativa de supervivencia, no es oponer un final feliz, es acusar lo contrario, es evidenciar los regímenes de poder y las sensibilidades que se mueven en torno al reforzamiento del límite.

El proceso artístico de *Transborder Immigrant Tool* es un punto de apoyo crítico para cuestionar la performatividad de la Frontera y de las instituciones, incluida la académica. Cuestionar cómo esa performatividad se extiende al concepto *Norte/Sur global*, y más importante aún, en lo que nos concierne, para mostrarnos con las lentes del poder, que esta performatividad tiene efectos en los cuerpos que llegan a ser considerados desechables, por lo que en un sentido TBT

también recusa el retrato victimizador del migrante en tránsito, para ubicarnos en otro registro que nos permite ver la marca del ejercicio de una violencia, la violencia sistémica de la Frontera, de las leyes y las instituciones de los Estados, pero también la violencia espectacular de quien observa pensándose ajeno, una cierta violencia epistémica de la academia.

4. **La estructura.**

Los argumentos que esgrimo no agotan la interpretación de una obra como *Transborder Immigrant Tool*, pero procuran apuntar aquello que puede ser útil desde esta perspectiva, desde la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM en la Ciudad de México, desde un “centro” aparentemente lejano del fenómeno migratorio, pero en el cual parece ya urgente mostrar la importancia del estudio de obras que han añadido nuevas capas de complejidad al entendimiento del arte y sus posibilidades expresivas, y también de lo social a través del arte.

Para lograr mostrar las complejidades de esa trama y su puesta en escena, me concentraré inicialmente en la trayectoria del *Electronic Disturbance Theater*, en los procesos que los llevaron conformarse y a configurar su aparato conceptual y su práctica artística, así como en los enclaves críticos que ello ha significado en el arte-activismo. Esta claridad sobre el tipo de práctica artística-activista que ejerce el EDT, me permitirá comprender la manera en que aplican concretamente sus tácticas y protocolos en *Transborder Immigrant Tool*. Luego, trataré al aparato teléfono/app GPS, y las formas en que éste es agenciado a través de las tácticas de *Perturbación Electrónica* y *Desobediencia Civil Electrónica*. Esto me permitirá abordar los enunciados y contra-performatividades concretas que emplean e incorporan a través de sus poemas y su deliberada perturbación de códigos. Finalmente mostraré cómo esta perturbación constituye un tipo de *oposicionalidad política*, que tiene una incidencia sobre el cuerpo dirigida a hacer evidente la condición bio y necropolítica del cruce transfronterizo, y a mostrar de forma poética la ambigüedad ontológica, en la que los cuerpos son capturados en un proceso que precariza su condición. Esta precarización y desestabilización ontológica les sucede en paralelo al migrante y a los artistas. Ello les permite, paradójicamente, a ambos, construir una red de intencionalidades distribuidas, una agencia. El primero es agentivo con el fin de llegar sano y salvo a su destino; y los artistas, con el fin de provocar un derrumbe, aunque evanescente, de la política post-racial de las instituciones norteamericanas.

Quisiera finalizar esta introducción, haciendo mención a la perspectiva de mi investigación,

de mi postura. Estudiar a TBT ha supuesto una serie de diatribas y problemáticas diversas, en el proceso de investigación he procurado ubicar e indagar minuciosamente los aparatos críticos y las posibles metodologías de estudio que supone una obra así. La UNAM me ha permitido someter mis disertaciones a diferentes investigadores y especialistas en temáticas afines, y también me ha permitido llevar la investigación a foros tan diversos como la Asociación Nacional de Investigadores en Artes Visuales en Valencia-España, o el Summer School "Art and Dissent" en el marco de la bienal europea de arte contemporáneo *Manifesta 11* en Zúrich, Suiza. Finalmente, no se puede agotar la interpretación de una obra como TBT, mis disertaciones procuran apuntar aquello que puede ser útil para comprender el complejo fenómeno migratorio y los modos en que éste es abordado en proyectos artísticos como *Transborder Immigrant Tool*. Proyectos que han añadido nuevas capas de complejidad al entendimiento y a las posibilidades expresivas para abordar fenómenos que repercuten tan gravemente en la vida nacional y en la del *Sur* global, como es el de la migración indocumentada en tránsito, siendo que México se ha constituido fuertemente como una extensa frontera en la que muchos migrantes dejan la vida sin que siquiera se sepa que han existido.

1) }

La cuestión que trataré en este primer capítulo, refiere al marco de inteligibilidad en el cual podemos ubicar a *Transborder Immigrant Tool* en términos artísticos. Esto implica comprender su pertenencia a la corriente artística-activista del *Tactical Media*. Esta corriente se caracteriza por valerse de tácticas, las cuales pasaron del uso de herramientas y medios informáticos, así como de la articulación y problematización de los límites entre arte, activismo, política, y tecnología; hasta ubicar sus diatribas en el terreno biopolítico, debido a que fueron afectadas por el panorama post 9/11.

Mostraré cómo la emergencia de la corriente *Tactical Media*, está correlacionada con la primera alineación del *Electronic Disturbance Theater* (EDT), grupo formado por Ricardo Domínguez, lo cual señala que se estaba conformando una incipiente escena que, a falta de mejor clasificación, llamaré activismo en red y/o *hacktivismo*. Escena en la que se incorporó el EDT a través de sus primeras acciones, mismas que se enfrentaron un predicamento crítico, fundamental para este contexto, y el cual expondré en este capítulo.

2.1.- Tactical Media.

Tactical Media refiere a prácticas crítico-estéticas que han surgido específicamente en respuesta directa a la sociedad post-industrial y a la globalización neoliberal, por lo que podemos ubicar su emergencia en la segunda mitad de la década de los noventa.¹

Como punto de partida, propongo que consideremos que el cambio de las décadas 80 a 90 estuvo marcado no sólo por el carácter global que estaban adquiriendo las prácticas artísticas, sino también, porque se contaba ya con una historia sustancial de prácticas que negaban el carácter autónomo del arte, obras que en muchos sentidos habían estado respondiendo al cometido anestésico duchampiano, y que además tenían un firme propósito de vinculación con la cosa pública (res publica).² Se trata entonces, de un punto clave en la redefinición del arte en función de su papel en la esfera pública, de su posibilidad de asistir y ser útil, como modelo de operatividad crítica ajustada a una situación, lo que Nelly Richard llama “la situación en la que una obra de arte deviene política.”³

Los problemas que han implicado las prácticas del Tactical Media, como es lógico suponer, no han podido pasar históricamente sin críticas y cuestionamientos radicales, porque lo que está y no está en sus obras, implica siempre pérdidas de contexto y la imposibilidad de restituir, restituir lo artístico o restituir lo cultural, o restituir todas las otras esferas de vida que no pueden ser puestas en una situación artística. Comprender la importancia y lugar decisivo de estas prácticas y sus correspondientes problemas críticos, resulta entonces nodal para generar un marco de inteligibilidad en torno a Transborder Immigrant Tool, y consecuentemente, en torno a los modos en que éste perfila su condición de actualidad. TBT impulsó una transformación fundamental en las prácticas del Tactical Media al incorporar problemáticas de orden bio y necropolítico.

2.2.- El *Critical Art Ensemble (CAE)*, practicantes del Tactical Media .

El grupo que definió y perfiló las prácticas de lo que después pasó a llamarse Tactical Media, es el Critical Art Ensemble (CAE), mismo que, en entrevista realizada durante 1999 se definía como:

...un colectivo de cinco artistas del tactical media [Steve Barnes, Dorian Burr, Steve Kurtz, Hope Kurtz y Beverly Schlee], dedicados a explorar las intersecciones entre arte, tecnología, teoría crítica y activismo político. Cada artista del grupo tiene sus propios talentos especia-

1. Raley, Rita, Op.cit., p.3.

Por otro lado, como ya mencioné, podemos considerar estas prácticas como herederas del Situacionismo y su deliberada intención de transformar la vida cotidiana a través de la poesía; así como de las estrategias incorporadas del conceptual, básicamente de corte lingüístico, pero que eventualmente se volcaron sobre preocupaciones en torno al cuerpo, al sensorio y los efectos subjetivantes del deseo.

2. En diferentes apartados, a lo largo de la tesis, el lector encontrará ejemplos y problemáticas concretas, relacionadas con este decurso que estoy introduciendo aquí.

3. Richard, Nelly, *Márgenes e Instituciones. Arte en Chile desde 1973*, Editorial Metales Pesados, Chile 1986, p. 30

lizados. La gama de habilidades que reunimos incluyen performance, libros - arte, diseño gráfico, arte computacional, cine/video, arte textual, fotografía y escritura crítica. El CAE generalmente utiliza estas habilidades de forma táctica.¹

Este tipo de conformación colectiva que reúne a especialistas de diferentes áreas para colaborar en los proyectos, será una de las características de los grupos del Tactical Media, que vemos también en la propia conformación y alineación del Electronic Disturbance Theater (EDT). Por otro lado, el objetivo del CAE es siempre el mismo y en un sentido el EDT es continuador de éste: "Producir un trabajo que revele y/o desafíe los fundamentos autoritarios de la cultura occidental."²

Otro aspecto que es definitorio del CAE, es que no se consideran del todo artistas y a cambio de ello se denominan Tactical Media practitioners (practicantes del Tactical Media),³ "Este término nos distancia de las categorías ideológicas tradicionales y nos distingue de la especialización de artistas, que son propiamente hacedores de objetos preciosos para el mercado de lujo."⁴

Me interesa también rescatar los procedimientos y maneras de abordar sus proyectos, porque éstos han influido en los del Electronic Disturbance Theater:

El CAE comienza sus indagaciones desarrollando un entendimiento sobre un terreno dado, usando la crítica para penetrar en ese terreno y exponer lo que se encuentra oculto y lo transparente en el estrato ideológico. Entonces tratamos de explotar esas áreas con una práctica cultural participativa. Ciertamente, desde el punto de vista de los defensores del status quo, esto es una acción violenta, en lugar de una práctica positiva, antiautoritaria y pedagógica, tal como la percibe el CAE.⁵

Durante una plática llevada a cabo en la Universidad DiTella en Buenos Aires, Argentina, en 2014, Steve Kurtz, fundador y miembro del Critical Art Ensemble, refirió a los principios que definen su práctica artística como un trabajo táctico. Inicialmente, señala que siempre están elaborando una noción de oposición política que funciona dentro de los parámetros de un contexto específico y en constante cambio. En ese sentido, se encuentran emplazados en la posición de la minoría política-cultural que se opone al status quo.⁶

El trabajo táctico que el CAE ha desarrollado implica cuestionar, atacar y provocar al poder. No trabajan sobre un territorio, se apropian del espacio temporalmente, y luego desaparecen. Se trata de una práctica de desterritorialización. Esto es, contraria a una práctica reterritorializante, que genera un nuevo tipo de territorio, con un nuevo status quo, que reinscribe el territorio

1. "Critical Art Ensemble, Tactical Media Practitioners, an interview by Jon McKenzie and Rebecca Schneider", *The Drama Review* 44, N°4 (T168), invierno 2000, New York University y Massachusetts Institute of Technology, p.136

2. Loc.cit.

3. A lo largo de la tesis dejaré sin traducir intencionalmente el término Tactical Media, debido a que lo abordo como una denominación que permite agrupar prácticas artísticas que se han valido de la amalgama, arte, tecnología, medios de comunicación, teoría crítica y activismo político. Una corriente que tiene un desarrollo particular, el cual se expondrá en otros apartados; de tal suerte que el término tiene propiamente una función denominativa que perdería fuerza en el intento de una traducción eventualmente inapropiada.

4. Critical Art Ensemble, Op.cit., 137

5. *Ibíd.*, p. 138. Ejemplos del trabajo del CAE pueden consultarse en su sitio: <http://www.critical-art.net/>, consultado en junio de 2016.

6. Kurtz, Steve, Conferencia "Critical Art Ensemble", Universidad Di Tella, Buenos Aires, Argentina, 25 de julio de 2014. Tomada de: <https://vimeo.com/126806168>, consultada en junio de 2016.

en otras sensibilidades; la práctica del CAE no puede permanecer en lo público porque las consecuencias de sus actos implican múltiples agencias disciplinarias ejercidas sobre ellos. Es por eso que se trata de un trabajo basado en tácticas y no en estrategias.¹

Otro elemento del trabajo táctico es el *oportunismo*, Kurtz señala que cuando se abre la posibilidad de accionar sobre algún asunto, lo hacen, toman lo que es dado, no escogen un tema en particular.

Operan *interdisciplinariamente*, han abandonado la idea de arte como práctica especializada que tiene su propio lugar en la división del trabajo, dado que sus proyectos requieren de muchas disciplinas para poder funcionar frontalmente en el ambiente político. En ese sentido, ellos realizan su propia ingeniería, su propia tecnología, puesto que no pueden operar con aquella que ha sido diseñada y codificada para el capitalismo. Buena parte del trabajo táctico debe entenderse en el contexto de una *cultura recombinate*, aquella en la que es posible operar cambios de orden simbólico y material: “las herramientas disponibles para nuestro trabajo pueden reconfigurarse para que hagan algo diferente de su diseño y función original.”² Éste es uno de los aspectos en los que se especializan, mismo que les obliga a ir más allá del conocimiento específico que las disciplinas establecen.

Finalmente, el trabajo táctico implica una noción de *anti-monumentalidad*, no se trata de hacer arte que tome el mismo espacio y perdure, que demande un cierto tipo de relación con el espectador y un significado para ser entendido; a este arte lo consideran autoritario, un arte que “permanece (*sticks around*)”, del cual nunca se puede deshacer, como el monumento. Lo que buscan, por el contrario, es regresar el espacio al siguiente proyecto o individuo, a lo siguiente que busque apropiárselo.³

El trabajo táctico como aspecto fundamental del *Tactical Media* es reconfigurado en la práctica del *Electronic Disturbance Theater* (EDT), pero los aspectos críticos de esta reconfiguración no serán muy claros si antes no abordo la relación entre Ricardo Domínguez, fundador del EDT, y el *Critical Art Ensemble*.

2.2.1.-Ricardo Domínguez y su participación en *Critical Art Ensemble*.

Domínguez nace en Las Vegas, Nevada, EEUU, el 2 de mayo de 1959. Su padre plomero y veterano de guerra, y su madre emigrante del Estado de Chihuahua, México, patóloga dedicada a ejercer su profesión en hospitales reservados para los veteranos de guerra. Crece

1. Aquí apunto la distinción conceptual entre táctica y estrategia que elaboró Michel De Certeau en *La Invención de lo Cotidiano. 1 Artes de Hacer*, Op.cit. De acuerdo con el cual, mientras la estrategia opera en función de una racionalidad política, económica o científica, en un modelo estratégico; la táctica no puede escindirse de su circunstancialidad y son actos que aprovechan la ocasión para desestabilizar, actos inscritos en lo cotidiano, cuya inteligencia es indisoluble de sus combates y sus placeres.

2. Kurtz, Steve, Conferencia, Op.cit.

3. Loc.cit..

visitando frecuentemente El Paso y Cd. Juárez, Chihuahua, fuertemente influenciado por el cine y la televisión. En Las Vegas toma conciencia de las interacciones entre industria, milicia y entretenimiento que definen a la ciudad, “un lugar donde las economías simuladas y el capitalismo de casino se encontraban entretreídos en la masiva industria militar de Nevada.”¹

Esta ciudad tiene relevancia en su desarrollo como artista, ya que su vida allí giraba en torno a un continuo pasaje entre “fronteras” que estaban claramente definidas: “estaban Las Vegas de los mormones puritanos, mismos que paradójicamente eran los contadores de los casinos; la de los mafiosos que controlan casinos y toda clase de actividades ilícitas; y un mundo de ciencia ficción que incluía una vasta zona de pruebas nucleares, debido a que casi el 98% de Nevada pertenece al gobierno de EEUU.”² En Nevada existe un emplazamiento de pruebas nucleares que se encuentra a 105Km al noreste de la Ciudad de las Vegas, mismo que ocupa aproximadamente 3,500 km² de desierto y terreno montañoso. Durante los años cincuenta, las nubes atómicas de estas pruebas podían verse desde casi cien millas en cualquier dirección, incluida la ciudad de Las Vegas, en la que las pruebas se convirtieron en atracciones turísticas. El 17 de julio de 1962 el disparo de prueba “Little Feller I” de la Operación Sunbeam fue la última detonación de pruebas atmosféricas en el NTS (Nevada Test Site), mientras que las pruebas subterráneas prosiguieron hasta el 23 de septiembre de 1992.³

De la intersección de esos mundos, y de las consecuentes expresiones de la cultura popular, proviene mucho de la conciencia política del artista. Asiduo a las funciones de matiné cinematográfica de los sábados, que versaban sobre el imaginario fantástico de los efectos nucleares, y el cine de *Blaxplotation*,⁴ Domínguez comenzaba a comprender las profundas divisiones sociales de Las Vegas, trazadas en torno a las diferencias raciales. Al tiempo que este imaginario se mezclaba también con anécdotas de su vida, como su constante contacto con los veteranos de guerra:

Conocí, debido a que mi madre en aquella época era patóloga en el hospital Suthern Memorial, a los que luego llamé “soldados atómicos”, al menos ese es el nombre que finalmente les di. Eran aquellos hombres quienes durante finales de la década de los cincuenta y principios de los sesenta, se adentraban a solicitud del gobierno, en la Zona Cero, y por supuesto les decían que nada les pasaría, les encomendaban hacer trincheras adentrándose 5 millas, llevando protección sólo para los ojos.⁵

Los efectos de ello, detonaron una serie de protestas de activistas contra las prácticas nucleares en la zona, a las cuales asistía y en las que presenciaba las actuaciones del teatro

1. “Tecnologías Mayas y la Teoría de la Desobediencia Civil Electrónica. Ricardo Domínguez entrevistado por Benjamin Shepard y Stephen Duncombe”, Originalmente publicado en: SHEPARD Benjamin y HAYDUK Ronald, Eds. (2002), *ACT UP to de WTO – Urban Protest and Community Building in the Era of Globalization*. London, New York: Verso. Tomado de: BRADLEY Will y ESCHE Charles, Eds. (2007). *Art and Social Change. A critical reader*. London: Tate, After all. pp.9-25

2. Loc.cit.

3. Tomado de http://es.wikipedia.org/wiki/Emplazamiento_de_pruebas_de_Nevada, activo a Marzo de 2014

4. Género filmico norteamericano de la década de los 70 que presenta actores afroamericanos en roles protagónicos con temáticas y argumentos anti-sistema. Una de sus características por la cual es polémico, es que retrata de forma estereotipada rasgos de la cultura popular afroamericana y contiene violencia desmedida que a menudo es vanagloriada. Son películas de bajo presupuesto que se valen del uso de un elemento que explotan temáticamente de forma indiscriminada. En este caso, la cultura popular afroamericana, al respecto puede consultarse el documental *American Green House* de Elijah Drenner (2010)

5. Tomado de Benjamin Shepard y Stephen Duncombe, entrevista Op.cit. La Zona Cero se refiere al lugar que ha sido devastado por el bombardeo nuclear, en este caso, en Nevada.

1. El teatro *Bread and Puppet* fue fundado en 1963 por Peter Schumann en la ciudad de NY. Han trabajado con marionetas y títeres para representar en sus obras los problemas de las rentas, las ratas y la policía en los barrios de la ciudad, en adición a ello, han trabajado con piezas que mezclan escultura, música y danza, que también son llevados a la calle. Durante la guerra de Vietnam, organizaron procesiones y desfiles que involucraban a cientos de personas que hacían bloqueos masivos. Tomado de <http://breadandpuppet.org/>, activo a marzo de 2014.

2. *The Living Theatre* es una compañía de teatro estadounidense, creada en 1947 en la Ciudad de Nueva York. Es el grupo de teatro experimental más antiguo que existe en EEUU. A lo largo de su historia fue liderado por sus fundadores, la actriz Judith Malina, que había estudiado teatro con Piscator con quien aprende las teorías de Brecht y de Meyerhold, y el pintor y poeta Julian Beck. Luego de la muerte de Beck en 1985, Hanon Reznikov se convirtió en co-director junto con Malina. Consultar en: <http://www.livingtheatre.org/about/history>

3. "Tecnologías Mayas y la Teoría de la Desobediencia Civil Electrónica. Ricardo Domínguez entrevistado por Benjamin Shepard y Stephen Duncombe", Op.cit. pp.9-25

4. Loc.cit.

5. Goldstein, Evan R., "Digitally Incorrect. Ricardo Domínguez's provocations: art or crimes?" en *The Chronicle of Higher Education*, San Diego California, EE.UU., 3 de octubre de 2010, en: <http://chronicle.com/article/Digitally-Incorrect/124649/>, activa a febrero de 2015.

Bread and Puppet,¹ por quienes comenzó a interesarse en las propuestas del *Living Theatre* y el tratado de Malina y Julian Beck,² lo que le impulsó a buscar convertirse en actor.

Domínguez, estudió dramaturgia motivado por el trabajo del teatro experimental de los años sesenta. Se interesó por las problemáticas del *Living Theatre*, en torno a la experiencia corporal como medio de liberación y como forma de apuntar y corporeizar las problemáticas sociales.

Para 1981 se traslada a Tallahassee - Florida con el fin de obtener una maestría en arte y dramaturgia, dado que había estudiado teatro clásico en el Southern Utah State College (hoy Southern Utah University); maestría que finalmente no concluye, debido a sus múltiples inquietudes

y a su búsqueda por llevar un estudio interdisciplinar que la academia no proseguía.³

Luego de haber abandonado la escuela, trabaja durante un tiempo en una librería de lesbianas llamada *Rubyfruit Books*, en donde comienza a adentrarse en literatura del feminismo radical y en las publicaciones de la editorial Semiotext(e) con autores como Paul Virilio y Jean Baudrillard. "Ciertamente la teoría queer estaba emergiendo como punta de lanza de un nuevo tipo de teoría sobre el cuerpo... teoría que no sólo se constituiría como un discurso, si no que mostraba desde ya sus efectos. En mis ideas todo ello fue importante."⁴

Eran los primeros años de la década ochenta, una época en la cual, como él mismo señala, solía asistir a fiestas de cocaína en las que conoce a quienes luego formarán el *Critical Art Ensemble*: Steve Barnes, Hope y Steve Kurtz; con quienes comienza a tener reuniones encaminadas a analizar y leer teoría crítica, al tiempo que buscaban desarrollar discursos teóricos en torno a la posibilidad de formar en Tallahassee un círculo cultural que pudiese ser equiparable al de los grandes centros del arte norteamericano como Nueva York o Chicago.

Había un ritual para sus sesiones, como Domínguez lo describió en una entrevista del año 2000: "nos reuníamos alrededor de la gran mesa de vidrio de Hope Kurtz y ella nos ponía unas líneas [de cocaína] y entonces leíamos a Adorno, y todos esos grandes libros, y comentábamos 'este es un gran pedazo de teoría crítica - escribe esa línea' [*write that line down*], y entonces aspirábamos otra línea de cocaína."⁵

La influencia del *Critical Art Ensemble* sobre las ideas y el trabajo de Domínguez es enfáticamente reconocida por él, quien afirma ser uno de los miembros fundadores del grupo, al tiempo que colaboró activamente en la realización de libros de artista y en un par de textos críticos que le han valido amplio reconocimiento al CAE, en el período que va de 1987 a 1994:

El otro aspecto que fue importante para mí, regresando a los ochenta, con el *Critical Art Ensemble*, es el interés por la poesía como espacio de exploración conceptual especulativa,

que a menudo perturba tanto las codificaciones, como el arte en general. Siempre he estado interesado en perturbar, no sólo los espacios sociales o los tecnológicos, sino también los espacios estéticos.¹

La obra de grupos como *Critical Art Ensemble*, *thing.net*, *Electronic Disturbance Theater 1.0* y *2.0* (los cuales han sido todos importantes para mí como artista), desde la década de los ochenta y los noventa, han creado una estética crítica, herramientas conceptuales y la puesta en escena pragmática para la teoría de la Desobediencia Civil Electrónica.²

El rol como fundador del CAE de Domínguez, es refutado por Steve Kurtz quien califica como problemática su participación y no lo acredita como un miembro fundador. Esto se explica en parte, porque durante la primera etapa del grupo (1987-1994), el trabajo era ampliamente colaborativo y fue incluso la razón por la cual decidieron tomar este nombre, para agrupar a todos sus participantes bajo un común denominador. Sin embargo, para Domínguez el trabajo con en el CAE resultó fundamental para desarrollar las estrategias de Desobediencia Civil Electrónica que posteriormente buscó poner en práctica estando fuera del grupo, y las cuales motivaron la creación del Electronic Disturbance Theater.³



Critical Art Ensemble, D-I: Steve Barnes, Ricardo Domínguez, Hope Kurtz, Steve Kurtz, y Dorian Burr, Tallahassee, Florida, (1987)

“Lo que debes entender sobre Ricardo, es que él siempre está actuando.”
Steven J. Kurtz, fundador del
Critical Art Ensemble.

El CAE, en una línea de tiempo sobre su trayectoria, publicada en el año 2000 señala:

1986 - Como estudiantes, Steve Kurtz y Steve Barnes comienzan una colaboración para hacer videos con poca tecnología. Utilizan la rúbrica Critical Art Ensemble, para dar crédito a todas las personas que contribuyen en las producciones.

Verano 1987 - Critical Art Ensemble se transforma en un colectivo de artistas y activistas con una amplia base que se expande para incluir a seis miembros principales. [No hacen

1. “Disturbance Was Accomplished: An Interview with Droneologist and Hactivist Ricardo Domínguez”, *Motherboard*, *Vice*, Septiembre 6, 2013. Tomado de: <http://motherboard.vice.com/blog/disturbance-was-accomplished-an-interview-with-droneologist-and-hactivist-ricardo-dominguez>, activo a febrero de 2015.

2. Domínguez, Ricardo, “ERROR 404_DEMOCRACIA NO ENCONTRADA”, en *ERRATA#*, Revista de Artes Visuales, N°3 Cultura Digital y Creación, diciembre 2010, Bogotá, Colombia, p.18

3. Smith, Ash Eliza, “Zapatismo in Cyberspace: an interview with Ricardo Domínguez”, en *Rhizome*, tomado de: <https://rhizome.org/editorial/2016/jan/26/interview-with-ricardo-dominguez/>, consultada en abril de 2016.

1. *Group Material* es un colectivo que trabajó de forma colaborativa de 1979 a 1996, creando espacios de exhibición que funcionaban como foros para discutir problemas políticos a través de formas estéticas. Doug Ashford, uno de sus miembros y fundador del grupo, señala: "...a mi juicio, constituye un ejemplo histórico que puede resultar muy útil a la hora de plantear modelos de práctica artística productivista. Si hay una verdad que se pueda afirmar sobre nuestra práctica, ésta es sin duda que creíamos en el museo como un lugar público: un espacio potencialmente apto para realizar intervenciones artísticas con las cuales definir y debatir qué significado adquiere el sujeto." Trabajaban organizando exposiciones en las que exhibían formas variadas de disposición de archivos y documentación en torno a temas políticos, desarrollaban mapas conceptuales, diagramas, etc. ASHFORD Doug, "Group Material: una memoria de la abstracción como matriz de lo real", en *Instituto Europeo para Políticas Culturales Progresivas eipcp*, trad. Marcelo Expósito, <http://eipcp.net/transversal/0910/ashford/es>, consultado en marzo 2015.

2. Critical Art Ensemble, "Critical Art Ensemble Timeline", *TDR* (1988-), Vol. 44, No. 4, invierno de 2000, pp. 132-135, The MIT Press. Tomado de: <http://www.jstor.org/stable/1146867>, activo a febrero de 2015.

3. Estos conceptos los abordaré puntualmente en el capítulo 4, pero es importante señalar aquí que se trata de estrategias pensadas para hacer frente al problema crítico que suponía, en los ochenta, la apropiación como parangón artístico de la teoría posmoderna.

4. Tomado de: <http://www.actupny.org/>, activa a marzo de 2014.

mención de los nombres, pero se puede deducir por las fechas, que es el momento de incorporación de Dominguez.]

1987 - CAE comienza su práctica colectiva. La primera de sus exposiciones multimedia, es llevada a cabo en el Club UN (club de moda en Miami) y en Pappy's Lounge (un pequeño bar donde se tocaba Blues en el centro de Jackson Missouri).

1988 - Los primeros eventos son producidos: *¿Arte Político en Florida?*, que se realizó en colaboración con *Group Material*,¹ y *Producción Frontera* que se realizó con Thomas Lawson. A partir de este año, el CAE comienza a publicar sus libros de artista de orientación objetual con poesía basada en texto plagiado.²



Libros de artista del CAE.

Tomado de <http://www.critical-art.net/posters.html> activo a febrero de 2015.

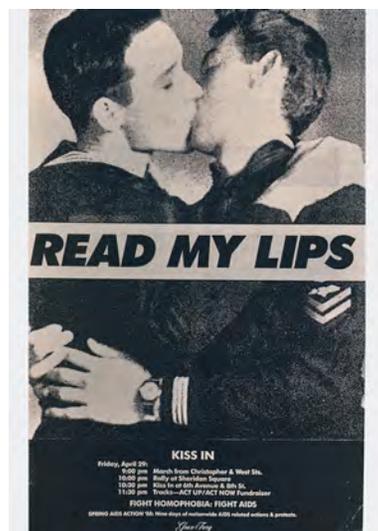
Lo que debe rescatarse de esta línea de tiempo es que el grupo, de entrada, se definió como un colectivo en el que colaboraban abiertamente con otros artistas y grupos, y que, desde sus inicios, se orientó al trabajo con performance y tecnología. Por otro lado, a un par de años de su fundación, ya se encontraban experimentando sobre aquellas que serán las prácticas de gran influencia sobre el *Electronic Disturbance Theater*: el plagio y la recombinación textual.³

Durante la participación de Dominguez en el CAE, desarrollaron vínculos con el movimiento ACT UP, acrónimo de la *AIDS Coalition to Unleash Power* (Coalición del Sida para Desatar Poder), un grupo de acción directa fundado en 1987 para llamar la atención sobre la pandemia del Sida y la crisis humanitaria de las personas que la padecía, con el objetivo de promover legislaciones favorables a la solución informada del problema, suscitar la investigación científica y la asistencia a los enfermos, hasta lograr que se implementasen todas las políticas necesarias para terminar con la enfermedad.⁴

Se trata de un momento complicado en Estados Unidos, la era Reagan estaba en un momento álgido y el *Critical Art Ensemble* se enfrentaba a la posibilidad de radicalizar su práctica al enfatizar la relación entre arte y activismo.

Así, para 1989, concentraron sus esfuerzos en la atención a la crisis del SIDA, y comenzaron su colaboración con *Gran Fury* en el desarrollo del proyecto *Cultural Vaccines*, un evento multimedia que enfocaba sus críticas en las políticas estadounidenses sobre el tratamiento del VIH/SIDA.¹

Rentamos una bodega enorme, y por un lado invitamos a la comunidad local, desde los niños preescolares, hasta las cabezas rapadas locales (*skin heads*), para que vinieran a incorporar sus lecturas sobre el sida; y por otro lado, teníamos a los colectivos *Grand Fury* y *Group Material*, los cuales colocaban a la audiencia en medio del diálogo.²



Algunos de los posters realizados por Gran Fury para convocar manifestaciones y acciones directas de ACT UP NY; así como el famoso símbolo del triángulo rosa, ícono del movimiento, con la leyenda "Silencio = Muerte".

1. Documentación al respecto puede consultarse en: <http://www.queerculturalcenter.org/Pages/GranFury/GFIIdx.html>, consultado en marzo 2015.
2. Tomado de Benjamin Shepard y Stephen Duncombe, entrevista ob.cit., p. 322

Esta vinculación llevó al Critical Art Ensemble a formar una célula de ACT UP en Florida, a través de la cual trabajaron intensamente en acciones directas y en teatro participativo, concentrándose en demostrar el grave problema que se estaba propiciando debido a las políticas incentivadas por una burocracia regulatoria, incapaz de responderle a la población por una cura sustancial para el sida.

Domínguez relata que comenzó a realizar acciones como los “*fax jams*”, que consistían en enviar sistemática y continuamente faxes al Instituto Nacional de Salud de EEUU, haciendo preguntas como ¿qué es AZT?,¹ y ¿cuántas personas han logrado curarse de la enfermedad gracias a este tratamiento? Realizó también lo que tituló “*called zapping*”, que consistía igualmente en llamar sistemáticamente a los corporativos que en esa época se negaban a vender condones, preguntando por la razón de tal omisión, hasta que consiguieron que los condones fuesen puestos a la venta nuevamente. Estas acciones son lo que el propio Domínguez señala como un precedente directo del concepto de Desobediencia Civil Electrónica.²

Para 1990 el movimiento ACT UP comenzaba a entrar en crisis ante la falta de atención que estaban propiciando sus actos. La ocupación de los medios masivos de comunicación se había convertido en un asunto central para su activismo. La creciente importancia de los media estribaba no sólo en lograr la máxima difusión de sus mensajes que llegaban a caer en la espectacularidad, entendida como una cooptación comercial y mercantil, sino en que constituyeron el incipiente desarrollo de acciones para el Tactical Media que verán su punto álgido en las intervenciones a Internet.

Y una de las cosas que comenzamos a notar alrededor de 1990, fue que aun cuando nuestras acciones estaban mucho mejor organizadas, eran más específicas, más directas y mucho más claras en términos de la información que teníamos, éstas no estaban teniendo el mismo tipo de atención mediática que las acciones más tempranas, digamos de 1989 o 1988. Y este fue un punto de inflexión, al menos para el Critical Art Ensemble.³

Lo que resulta significativo rescatar de este momento de amalgama CAE - ACT UP es que, como señala Kurtz, lograron comprender la manera en que se crea resistencia política y cultural, al integrar las preocupaciones de aquellas facciones del movimiento social preocupadas por las regulaciones, con las del ala cultural, preocupada por la representación, lo cual les mostró, “los límites de la calle”. Es entonces cuando les quedó claro que las manifestaciones masivas estaban dejando de representar un acto de desobediencia fuertemente confrontante.

Llegó al punto en que, en Nueva York, a fines de los ochenta, había policías que simple-

1. La Zidovudina o AZT fue el primer medicamento para tratar el SIDA. El cuerpo convierte estos medicamentos en químicos que evitan que el Virus de la Insuficiencia Humana (VIH) que causa el SIDA afecte nuevas células, pero no protege a las células que ya fueron infectadas por el virus. Tomado de <http://infosida.nih.gov/drugs/4/zidovudina/0/patient>

2. La Desobediencia Civil, tal como la concibe H. D. Thoreau implica actos deliberados de desacato a las normas y leyes, y que, entre las formas de su expresión, podemos ubicar a la reunión masiva de personas que efectúan bloqueos a las disposiciones arquitecturales de los poderes que observan esas normas y leyes; y que están dispuestas a confrontar las consecuencias policiales de su desacato. Rescato entonces dos elementos: la desobediencia a la norma y la conglomeración para bloquear como modo de expresión del desacato.

3. Tomado de Benjamin Shepard y Stephen Duncombe, entrevista Op.cit., p. 323

mente dejaban que los manifestantes de ACT UP fueran tan desobedientes como les venía en gana. Cuando una manifestación aparecía, cerraban la calle y sólo los esperaban hasta que se marchaban a sus casas; ya ni siquiera valía la pena arrestar a aquellos manifestantes. Fue cuando supe que algo iba mal con las acciones tradicionales... En este punto seguían pensando que el video y la televisión eran una alternativa para la tradicional Desobediencia Civil.¹

2.3.- Ocupar las calles y ocupar los medios informáticos. La definición de los *Tactical Media*.

A lo largo de la década de los ochenta, y notoriamente durante los primeros años de los noventa, tuvo lugar un acelerado desarrollo e incorporación de las tecnologías digitales en los medios de comunicación, al punto que, para los tres primeros años de la década de los noventa, ya se observaban incipientes manifestaciones de lo que hoy conocemos como *Tactical Media*.

Los practicantes del *Tactical Media* son herederos de las lecciones aprendidas durante las extensas coberturas televisivas de las luchas pro derechos civiles desde mediados de la década de los cincuenta, las cuales propiciaron que tanto los *yippies* como las *Panteras Negras*, recurrieran a extremos cada más espectaculares en sus movilizaciones.² Para fines de la década de los setenta, estas acciones frente a la prensa estaban convirtiéndose en un entretenimiento masivo. Y durante los ochenta, con las videocámaras de fácil adquisición y operación, así como con el creciente uso de las computadoras, se creó un nuevo foro, “una sociedad de red global en la cual la información se convirtió en una mercancía primaria.”³

El desarrollo de las tecnologías digitales impactó profundamente al *Critical Art Ensemble*, quienes se encontraban, en 1993, leyendo y analizando el texto de Bruce Sterling *The Hacker Crackdown*, lo que les llevó a plantearse la posibilidad de radicalizar las prácticas “*hacker*” sobre las que versaba la novela,⁴ y así consolidarse como “practicantes de los medios tácticos”, con las características que ya he mencionado anteriormente: práctica desterritorializante, oportunista, interdisciplinaria, anti-status quo y anti-monumental.

El término *Tactical Media* comenzó a ser usado con más frecuencia, una vez que la aparición de internet contribuyó a definir la época de la globalización neoliberal.⁵

El colapso del sistema Bretton Woods que regulaba la economía monetaria y el incremento de los mercados globales,⁶ habían hecho posible el desarrollo e implementación de una red de escala mundial que emergía de la eficiencia y el operacionalismo de la racionalidad instrumental, y cuyo núcleo eran los mercados y sus valores de transacción como el mayor bien social.⁷

1. Kurtz, Steve, en Meikle, Graham, *Future Active, Media Activism and the Internet*, Routledge, NY, 2002, p.146

2. *Yippie* es apelativo de los miembros del *Youth International Party* (Partido Internacional de la Juventud), que fue un partido antiautoritario, antimilitarista y pro libertad de expresión, quienes sostenían que los jóvenes eran la primer gran mayoría electoral estadounidense, y que allí existía una gran oportunidad de cambio social para la ultraconservadora sociedad estadounidense de entonces. Eran altamente teatrales en sus demostraciones y su eslogan “*do it*” (hazlo) resume su posición provocativa, al buscar cambios a través de acciones concretas, la mayoría de ellas de carácter teatral y escenográfico. Tomado de https://es.wikipedia.org/wiki/Partido_Internacional_de_la_Juventud, consultada en junio 2016. Por su parte, los *Panteras Negras*, fue una organización nacionalista negra, socialista y revolucionaria, activa en EEUU entre 1966 y 1982, que además tuvo un capítulo internacional en Argelia entre 1969 y 1972. La Oficina Federal de Investigaciones (FBI) dirigida por J. Edgar Hoover los declaró «la mayor amenaza interna para la seguridad del país» y supervisó un extenso programa, llamado COINTELPRO, que, mediante tácticas a veces ilegales, de vigilancia, infiltración, perjurio, acoso policial y muchas otras, intentó socavar la imagen y liderazgo del partido, incriminar y desacreditar a sus militantes, y en última instancia criminalizar al partido y drenar sus recursos humanos y materiales. La persecución gubernamental contribuyó inicialmente a un gran crecimiento del partido, y los asesinatos y detenciones de sus miembros, generaron un mayor apoyo dentro de la comunidad negra y los partidos de izquierda, quienes veían a la organización como una poderosa fuerza de oposición a la segregación racial y al servicio militar. Este partido alcanzó su apogeo en 1970, con oficinas en 68 ciudades y miles de militantes. Tomado de https://es.wikipedia.org/wiki/Partido_Pantera_Negra, consultada en junio de 2016.

3. Bordowitz, Gregg, “Tactics Inside and Out: Gregg Bordowitz on Critical Art Ensemble”, *Artforum*. New York, Septiembre 2004, p. 213, tomado de: <http://academic.evergreen.edu/curricular/mediaworks/0405/Fall/CAETactics.pdf>, activa a febrero de 2015.

4. Meikle, Graham, Op.cit., p.147. En su novela, Sterling

apunta en la introducción: *"This book is about the electronic frontier of the 1990s. It concerns activities that take place inside computers and over telephone lines... People have worked on this 'frontier' for generations now. Some people became rich and famous from their efforts there. Some just played in it, as hobbyists. Others soberly pondered it, and wrote about it, and regulated it, and negotiated over it in international forums, and sued one another about it, in gigantic, epic court battles that lasted for years. And almost since the beginning, some people have committed crimes in this place. This book is about trouble in cyberspace. Specifically, this book is about certain strange events in the year 1990, an unprecedented and startling year for the growing world of computerized communications. In 1990 there came a nationwide crackdown on illicit computer hackers, with arrests, criminal charges, one dramatic show-trial, several guilty pleas, and huge confiscations of data and equipment all over the USA... The crackdown, remarkable in itself, has created a melee of debate over electronic crime, punishment, freedom of the press, and issues of search and seizure. Politics has entered cyberspace. Where people go, politics follow. This is the story of the people of cyberspace."* STERLING Bruce, *The Hacker Crackdown*, Feedbooks, 1992, pp. 10-12

5. David Harvey indica que la base del liberalismo radica en una reconfiguración de las condiciones sociales, políticas y legales que convirtieron a la innovación y a las nuevas ideas en la fórmula mágica para la creación de riqueza y poder. El tipo de sociedad que surgió de allí se basa en el derecho de propiedad privada, el individualismo jurídico y cierta versión del librecambismo y el libre mercado, que asigna al Estado la tarea de gestionar la economía, lo que ofrece la posibilidad de aumentar riqueza y poder. (Harvey, David, *El enigma del capital y las crisis del capitalismo*, Akal, Madrid, 2012, p.80)

El liberalismo clásico parte de los postulados del derecho natural individual y la vinculación entre política y ética sustentando una política económica de carácter nacional que establece un contrato social de igualdad y libertad. Así, para Jean-Jacques Rousseau, la Democracia liberal es el gobierno de la opinión pública. En el nuevo libera-

lismo, en cambio, se retoma la doctrina de la no intervención estatal como fundamento del librecambismo y la libre competencia. David Morris, señala que la competencia promueve la innovación y eleva la productividad, reduciendo precios y aumentando la división del trabajo, al fomentar la especialización. Es importante indicar, como lo hace Brian Holmes, que el neoliberalismo implica un proceso económico que añade a la vieja división marxista de las fuerzas de producción y las relaciones sociales de producción, las máquinas productivas que se entremezclan con formas organizativas y modos de distribución y financiación, propiciando que las relaciones de producción, se extiendan paso a paso de la fábrica y los salarios, hasta el consumo, el estado de bienestar, las formas de las ciudades y los bienes colectivos, es decir, la reproducción material y orgánica de la sociedad entera. Para Karl Polanyi, este liberalismo industrial desencaja, desencastra a la economía de la sociedad, convirtiendo a la tierra, el trabajo y el dinero en mercancías "ficticias", germen de todos los problemas sociales del neoliberalismo, puesto que constituye un proceso de "destrucción creativa".

De acuerdo con Harvey, el neoliberalismo radica en una apuesta de valor sobre el intercambio de mercado como una ética en sí misma, que requiere que el Estado se convierta en un campo de fuerzas que internaliza las relaciones de clase; en ese sentido sostiene que el neoliberalismo ha sido desde el comienzo un proyecto para lograr la restauración del poder de clase, un proyecto político para reestablecer las condiciones para la acumulación de capital y restaurar el poder de las élites económicas. Concretamente el neoliberalismo se vale de políticas gubernamentales como una mayor desregulación, rebaja de impuestos, recortes presupuestarios, ataques a sindicatos y descenso prolongado del salario real, para crear nuevas zonas de libertad de mercado, que se presentan como un medio para fomentar la competencia y la innovación, convirtiéndose en un vehículo para la consolidación del poder monopolista. (Harvey, David. *Breve Historia del Neoliberalismo*, Akal, Madrid, 2005)

Por su parte la globalización, como es bien conocido, se trata de un proceso histórico, iniciado desde la expansión colonialista europea en busca de la ampliación de sus mercados y rutas comerciales, que ha implicado una creciente comunicación e interdependencia de mercados y culturas a escala planetaria; y que ha tenido sus momentos más agudos en su coordinación con las políticas económicas neoliberales, particularmente, a partir de la década de los ochenta. Saskia Sassen señala que la existencia de un sistema económico global, a escala planetaria, como es el caso del neoliberalismo, debe comprenderse como una manifestación del poder de las corporaciones transnacionales y las comunicaciones globales, pero también como prácticas que constituyen un control global: "...la dispersión geográfica de las actividades económicas que trae consigo la globalización es, junto con la integración simultánea de dichas actividades, un factor clave a la hora de alimentar el crecimiento y la importancia de funciones corporativas centrales... estas empresas especializadas en servicios que operan en mercados cada vez más complejos y globales están sujetas a una economía de aglomeración. Estar en una ciudad se ha vuelto sinónimo de estar en un circuito de información extremadamente intenso y tupido." Y añade que, "El crecimiento de las dinámicas en red y transfronterizas entre las ciudades globales atañe a una gran variedad de ámbitos: político, cultural, social y criminal. Hay transacciones transfronterizas entre comunidades inmigrantes y comunidades de origen, y crece la intensidad, incluyendo las actividades económicas, en el uso de dichas redes una vez se han establecido. También se aprecian mayores redes transnacionales con propósitos culturales, en paralelo al crecimiento de los mercados internacionales del arte y los museos, y con propósitos políticos no-formales, como en el crecimiento de las redes transnacionales de activistas unidos por causas medioambientales, de derechos humanos, etcétera. Se trata en su mayoría de redes transfronterizas de una ciudad a otra (o, al menos, eso es lo que parece). Lo mismo es cierto de las nuevas redes criminales transfronterizas." (Sassen, Saskia. "La Ciudad Global: Introducción a un concepto", pp.51-53. Consultado en abril de 2015, disponible en: <http://www.cronicon.net/ForoUrbano/bogota/pdf/Documento1.pdf>)

6. *Bretton Woods* fue una conferencia internacional que tuvo lugar en un centro turístico con el mismo nombre en New Hampshire – EEUU en 1944 con el fin de crear un sistema monetario internacional, durante la cual se analizaron las propuestas de John Maynard Keynes y D. H. White, de Gran Bretaña y EEUU respectivamente. En 1945 se firmó la Bretton Woods Agreement Act en la cual se creó el Fondo Monetario Internacional (FMI) y el Banco Mundial. Una de las consecuencias más importantes de la implementación del acuerdo, fue la conversión del patrón-oro por el patrón-dólar, hasta entonces los países respaldaban sus monedas locales con una reserva de oro, que debido al enorme gasto bélico que implicó la Segunda Guerra Mundial, había caído en picada, de tal suerte que la equivalencia fija entre dólares y oro (1oz = 35 dólares), hizo que la divisa de referencia fuera la norteamericana, años después, debido al enorme gasto que significaba para EEUU la Guerra Fría, éste no pudo mantener tal equivalencia. En este acto también se inscribe el Acuerdo General de Aranceles y Comercio (GATT); El GATT fue logrando desde el comienzo una liberación del comercio mundial a través de las sucesivas reducciones de las aduanas y la disminución de los obstáculos no tarifarios del comercio, cuyo proceso de regulación culminó con la creación de la Organización Mundial de Comercio (WTO). Conforme fue progresando la Guerra Fría, los países firmantes de los acuerdos se fueron apartando de los mismos, los cuales en conjunto pretendían operar como un sistema internacional de regulación del capitalismo. Durante los años sesenta, cuando EEUU fue incapaz de sostener al dólar como dinero patrón, y debido al gasto que estaba significando la guerra en Vietnam, se da paso a una política inflacionaria. (recordemos que la inflación consiste en un desequilibrio entre producción y demanda, lo cual causa aumento de precios y pérdida del valor monetario, devaluación) Inflación que no quería ni podía ser sostenida por otros bancos emisores, porque ello significaba que las monedas locales sufrirían una restricción de su soberanía. En 1971 el presidente de los Estados Unidos puso fin definitivo a la total convertibilidad-oro del dólar. En los años siguientes la mayoría de los países se decidieron por una liberación total de sus tipos de cambio, algunos de ellos establecieron nuevas relaciones (por ejemplo, la relación del Schilling con el Marco alemán). Algunas de las dificultades para el buen funcionamiento de este sistema de regulación a escala mundial, radican en que tanto el Banco Mundial como el FMI vinculan sus adjudicaciones de créditos a condiciones muy duras, las que en opinión de muchos, minan la estabilidad del sistema económico internacional, con lo que se expresan contra las intervenciones estatales en la economía y representan un espíritu de época, basado en primer lugar en posiciones económicas neoliberales. La Organización Mundial del Comercio representa, más que a la liberación del comercio mundial, a los intereses de los países industrializados. Se reclama la liberación de los mercados donde los países industrializados esperan ventas potenciales de sus productos, o visualizan posibilidades de inversión para sus excedentes de capital financiero, y, por el contrario, los mercados de productos agrícolas están sujetos al proteccionismo. Tomado de <http://www.lateinamerika-studien.at/content/wirtschaft/ipoesp/ipoesp-2088.html>, consultado en septiembre 2015.

Como vemos la implementación de este sistema tenía problemas desde el comienzo debido a su falta de consideración sobre las condiciones de vida que su operatividad suponía, y porque al unificar en un sistema de mercado a la economía internacional, no tomó en cuenta que tanto el trabajo como la tierra y el propio dinero, no son mercancías, convirtiéndolas, como ya mencioné, en lo que Polanyi llamó "mercancías ficticias", las cuales propician los colapsos económicos, entendidos como cuerpo y reproducción (trabajo); entorno natural (tierra); y leyes y ritos de intercambio (dinero).

7. Raley, Rita, Op.cit, 2009, p.4.

Las prácticas *Tactical Media* pueden ser descritas desde entonces, como una amalgama que está localizada en la intersección entre arte, teoría, cultura, política, activismo, tecnología y medios, que tienen fines contra-hegemónicos y que buscan desarrollar eventos participativos experimentales, a través de apropiaciones de los diferentes formatos de media. Se ubica fuera de las instituciones tradicionales porque busca que el conocimiento que genera, sea utilizado como desafío a las estructuras jerárquicas que esas instituciones representan, y porque procura abrir nuevos campos de acción más allá de esas instituciones.

Su énfasis sobre los procedimientos tácticos, responde a su tajante oposición a lo institucional y las relaciones de poder que ello constituye. Es por eso que sus procedimientos tienen como base una inteligencia asociada a la cotidianidad, que articula sus intervenciones valiéndose de los medios de comunicación y su instrumentación técnica. Elaboran contestaciones, que se entienden como contra-hegemónicas, y que, tras la caída del muro de Berlín en 1989, se dispersaron por todo el mundo. Ejemplo de ello, fue el festival *Next Five Minutes* (N5M) del 18 al 21 de enero de 1996 en Ámsterdam, en el que hubo un encuentro de los “viejos” activistas de la radio pirata y el video, con los “nuevos” activistas de internet.¹



What is Next 5 Minutes?

Next 5 Minutes es un festival que reúne media, arte y política.

Next 5 Minutes gira en torno a la noción de medios tácticos, la fusión de arte, política y media. El festival se organiza de modo irregular, cuando se siente la urgencia de llevar a cabo una nueva edición.²

Rita Raley señala que a partir de este evento, se pueden comenzar a caracterizar este tipo de prácticas, porque por un lado son el germen de la idea de ocupación (*occupy*), entendida como efímera y auto terminada (*self-terminated*); y por el otro, activan un horizonte espacio-temporal en el que el *hacktivismo*, el *network art* y el performance, pueden ser entendidos como expresiones marcadamente diferentes y relacionadas a la ocupación como *media event* (evento medial).³

1. Apprich, Clemens, Op.cit., p. 130

2. Tomado de : <http://www.tacticalmediafiles.net/n5m4/about.jsp.html>, consultado en septiembre 2015

3. Raley, Rita, Conferencia “Tactical Media as speculative practice” en *Questioning Digital Activism*, evento organizado por Digital Writing and Research Lab, Universidad de Austin Texas, 15 de febrero de 2013. Tomado de <https://www.youtube.com/watch?v=t61brrYUz6M>, consultado en Agosto 2015..

Las prácticas del *Tactical Media* implican la apropiación de los medios bajo el espíritu *Do It Your Self* (hazlo tú mismo), que emergió con Internet y que se expandió con el afán de ampliar las formas de distribución y acceso a la información, que hasta entonces eran dominio de grupos o individuos que excluían del proceso de comunicación de masas a la mayoría del público: “Los *Tactical Media* no sólo reportan eventos, dado que nunca son imparciales, siempre participan y esa característica, más que cualquier otra, es la que los separa de los medios del *mainstream*.”¹

Sus acciones se mostraban capaces de proveer visibilidad y cálculos respecto de los problemas a los que aludían, pero al mismo tiempo, era difícil entenderlas como una categoría del arte, porque esa categorización, no lograba advertir la plasticidad del concepto; lo táctico, tal como indica Raley, sirve para hacer visibles una muy diversa gama de prácticas artísticas que de otra forma no podrían ser formalizadas como crítica política. Se trata de estrategias paradójicas que pueden ser apreciadas tanto dentro de instituciones y discursos como disruptivas o como “descriptivas y facilitadoras del reconocimiento de las continuas líneas de creación productiva al servicio del compromiso público y social, con un entendimiento reflexivo de las políticas sistémicas [del capitalismo neoliberal]”²



Barbie Liberation Organization

(Organización por la Liberación de Barbie LBO), presidida por TMark, son un grupo de artistas y activistas que se dedican a la realización de *culture jamming*, una especie de piratería publicitaria, quienes ganaron notoriedad durante el año 1993 debido a su intervención sobre las muñecas parlantes de la marca *Barbie* y *G.I. Joe*, a las cuales alteraron intercambiando sus diálogos, para luego regresarlas a los estantes de las tiendas, acción que calificaron como una *shopgiving*, una especie de contradicción al término *shoplifting* (robo en pequeña escala en tiendas de conveniencia). En buena parte el sentido de su acción consistió en elaborar una crítica contra los estereotipos de género que representan estas muñecas. Esta acción les valió el calificativo de “*underground toy terrorists*”, quienes fueron acusados de buscar deliberadamente confundir a los niños mediante el cambio de sexo de sus muñecas.³

1. Garcia, David y Lovink, Geert, 'The ABC of Tactical Media', *nettime mailinglist*, 1997, en: <http://www.nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-9705/msg00096.html>
2. Raley, Rita, Conferencia, Op.cit.
3. Tomado de: https://en.wikipedia.org/wiki/Barbie_Liberation_Organization y <http://rtmark.com/blo.html>, consultadas en septiembre de 2015. Nota de prensa en: <https://www.youtube.com/watch?v=OVT4T7OR3iQ>

Era el momento de “liberar agenciamientos colectivos de enunciación”, de acuerdo con el CAE, y en consonancia con las ideas de Félix Guattari, es decir de propiciar acciones colectivas, intervenciones políticas que, a través de dispositivos políticos de enunciación, revelen los estados de subjetividad del capitalismo, y pongan en crisis las formas de acción que imponen los medios masivos de comunicación. En ese sentido, el CAE vislumbraba la emergencia de una “era post-media” de reapropiación colectiva en la que veríamos un uso interactivo de las máquinas de información, comunicación, inteligencia, arte y cultura.¹ De tal suerte que este momento se caracterizaría por una especie de amalgama entre presencia y participación.

Una de las conclusiones generales del CAE, era que el capitalismo estaba volcándose sobre la conectividad y que el propio arte y la política tendrían como escenario predominante, los entornos *on-line*.

“Aun cuando los monumentos del poder siguen erigiéndose visiblemente presentes y en locaciones estables, la agencia que mantiene y soporta ese poder no es ni visible ni estable”; afirmaban en *Electronic Civil Disobedience*. Dado que las demostraciones de desobediencia civil se desarrollaban en torno al locus del poder, que siempre tomaba una forma arquitectural como los castillos, los palacios, las oficinas de gobierno y corporativas; buscaban desafiar esa estructura fortificada, y les inquietaba la cuestión de lograrlo en el entorno virtual, que se había convertido en el gran locus actual del poder.²

El propio *Critical Art Ensemble*, indicaba que sus tácticas debían responder a un poder “nomádico”, aquel que se encuentra dispuesto en estas tramas de red y que aparece como ubicuo, por lo que la táctica para responderle y atacarlo, consistía en una serie de elaboraciones “moleculares”, de pequeña escala, que lograsen desestabilizarlo y perturbarlo, desatando “shocks semióticos”: “La localización del poder – y el sitio para la resistencia – yacen en una zona ambigua sin fronteras.”³

Se puede entender entonces, que el CAE había declarado a la calle como capital muerto y en ruinas, es decir que la desacreditó como el lugar para llevar a cabo la desobediencia civil, debido en parte a su susceptibilidad de ser comodificada y a la dificultad en la ciudad global, de realizar acciones programáticas sin que éstas fuesen interrumpidas y calculadas. Por ello, las acciones del *Tactical Media* sólo pudieron ser posibles gracias a la infraestructura física e informacional de Internet, la cual proveyó de posibilidades de protesta novedosas por su tendencia a ser amorfas e inusitadas, pero que a la larga, han propiciado que su análisis sea igualmente

1. Guattari, Félix, “Towards a Post-Media Era”, 1990, en Apprich Clemens, Op.cit., p. 27

2. CAE, *Electronic Civil Disobedience and Other Unpopular Ideas*, Autonomedia, Nueva York, 1996, pp.7-9

3. CAE, *The Electronic Disturbance*, Op.cit., p. 11

amorfo e impreciso, y que buena parte de ello consista en vanagloriar formas de administrar una ideología en la que las demandas son presentadas de forma teleológica, una combinación de “ayudas comunes” (*common aids*) con fallas en esas ayudas (*common fails*), lo cual resulta en una mistificación espectacular de los eventos.¹

2.4.- El punto de quiebre, el *hacktivismo* y su impacto en el *Tactical Media*.

Paralelo al desarrollo de los *Tactical Media*, Dominguez comenzaba a interesarse en los efectos de la implementación de las políticas neoliberales en la reconfiguración corporativa de las ciudades como las Vegas o los Ángeles, que luego de las crisis de las décadas setenta y ochenta, se encontraban en una perturbadora e incómoda integración capitalista. No es de extrañar que, en ese contexto, Dominguez retomara la definición de “ciberespacio”, acuñada en 1984 en la novela *Neuromancer* de William Gibson, como una alucinación masiva y consensual, a partir de la cual se podría conformar una comunidad de activistas electrónicos.

Esa comunidad de activistas electrónicos a la que refería Dominguez, se fue configurando progresivamente no sólo en torno a las ideas planteadas en la ficción, como en las novelas *Neuromancer* o *The Hackers Crackdown*, sino en torno a la posibilidad de configurar una asamblea digital con suficiente poder de apalancamiento político.

Dominguez llegó a ver en el *hacktivismo* la posibilidad de que la desobediencia civil y la perturbación electrónica, adquirieran una lógica operativa, una realización, una puesta en práctica concreta.

La construcción social de espacios para la reivindicación de derechos, generados en torno a los datos que movilizan las redes computacionales, es el terreno de disputa del *hacktivismo*, que busca, a través del uso de herramientas informáticas, penetrar espacios tácticos para reapropiarlos y redefinirlos en función de ciertas agendas de grupos de activismo político: “...aquellos que de forma no violenta usan herramientas digitales ambiguas, que bien pueden ser legales o ilegales, en la persecución de ciertos fines políticos, son *hacktivistas*... En otras palabras, ellos ejecutan una desobediencia civil en el entorno digital...estos activistas *on-line* ejercen sus derechos fundamentales a la libertad de expresión y asamblea.”²

El *hacktivismo* no se desarrolló exclusivamente a partir de las innovaciones tecnológicas, y no sólo fue una peculiaridad de la red computacional alimentada por la ciencia ficción, como muchas veces se le ha adjudicado a las novelas ya mencionadas; ya que en muchos sentidos, procedió incorporando inicialmente las estrategias de Desobediencia Civil (empleadas en

1. Raley, Rita, Conferencia, Op.cit.

2. Slobbe, J. y Verberkt, S.L.C., “Hacktivists: Cyberterrorists or Online Activists? An Exploration of the Digital Right to Assembly”, Junio de 2014, tomado de <http://arxiv.org/pdf/1208.4568.pdf>, activo a marzo de 2014.

1. El sit-in es una forma de desobediencia civil en la que los manifestantes se sientan y se niegan a moverse, fue especialmente efectiva durante las protestas contra la segregación racial en EEUU, ya que los protestantes tomaban asiento en sitios en los que les estaba prohibido hacerlo, como en el transporte público, en restaurantes, etc. Un referente anterior de esta estrategia, usada durante las huelgas de los 30, puede consultarse en WEINSTONE, William, *The Great Sit-Down Strike*, publicado por Workers Library Publishers, N.Y. 1937. En el caso de Internet, el sit-in virtual consiste en ejecutar lo que se conoce como *Distributed Denial of Service (DDoS)* [Denegación del Servicio de Distribución de un sitio], esto es el ataque a la disponibilidad de un sistema que se origina por muchas vías y que puede ser ejecutado a través de diversas técnicas computacionales. El método concreto que ha usado EDT es el de flooding o inundación, que consiste en enviar gran cantidad de datos a un servidor, requerimientos de descarga de información, hasta que éste alcanza su capacidad máxima y la máquina no puede procesar nuevas solicitudes de datos o sólo es capaz de hacerlo muy lentamente, lo que ocasiona que los sitios no puedan verse más. Para un referente de las formas y la importancia del Hacktivismo consultar: SLOBBE, J. y VERBERKT, S.L.C., Op.cit.

2. *Ibíd.*, p.3

3. Grupo de activistas con base en Oxfordshire, Inglaterra, famoso por sus protestas contra la *World Trade Organization (WTO)* [Organización Mundial de Comercio OMC] en Seattle durante 1999 a favor del movimiento anti-globalización. Propició *sit-ins* en los que participaron hasta 250,000 personas en cinco días en la ejecución de un *flooding* del que resultó que la red de la Conferencia se desaceleró progresivamente, hasta que dejó de funcionar. Tomado de <http://www.fraw.org.uk/mei/electrohippies/overview.shtml>, consultada en marzo de 2014.

4. Slobbe, J. y Verberkt, S.L.C., Op.cit., p.12

5. Tomado de Benjamin Shepard y Stephen Duncombe, entrevista Op.cit., p. 324

los años sesenta), a los entornos digitales; mismas que fueron discurriendo entre asambleas digitales, *Sit-ins* (sentadas) virtuales, bloqueo digital de información, hasta constituir una de sus formas definitorias: el *DDoS (Distributed Denial of Service)* como forma de ejercer el derecho de asamblea.¹

Considerado como un ataque a la disponibilidad de un sistema informático, desde múltiples lugares y con múltiples técnicas de ejecución y bloqueo de circulación de datos, el *DDoS* tiene también múltiples métodos de ataque. Uno de ellos es “el método de inundación, [que] se reduce a enviar una enorme cantidad de datos y requerimientos a un servidor, hasta que éste alcance su capacidad máxima y la máquina sea incapaz de procesar nuevas solicitudes de envío de datos o lo haga muy lentamente.”² Éste fue un método muy popularizado entre algunos grupos como *The Electrohippies Collective*.³

En este punto los *hacktivistas* tenían ya muy claro que la desobediencia civil se ejecutaba mediante una abierta insubordinación a la ley como resultado de un proceso de deliberación; cuyas acciones no podían tener un carácter espontáneo como las de la desobediencia civil a secas, y que debían seguir ciertos lineamientos de la infraestructura informacional y digital de las redes, cuyos métodos y objetivos de protesta debían así mismo corresponderse. Y este aspecto es el centro de los debates *hacktivistas*, es decir en torno a si debían o no tomar responsabilidad por sus actos, afrontarlos pública y judicialmente: “Si el activista no intenta esconder sus acciones, se torna en una influencia decisiva en la opinión pública. Un típico ataque *DDoS* puede ser anónimo, y la propia inactividad no expresa opiniones, por lo tanto, esta directriz requiere una justificación técnica cuando es impuesta en el *DDoS*, en tanto derecho a la asamblea.”⁴

El núcleo problemático de plantearse una práctica *hacktivista* y autodenominarse como *hacker*, pudo llegar a influir en la separación de Dominguez del *Critical Art Ensemble*, quien señala que para 1991, comenzaba a sentirse una división en el CAE entre teoría y práctica: “yo pensaba que había la necesidad de que la teoría aterrizara en algo, que en cierto sentido, golpeará las calles; tenía que ser puesta en práctica o de lo contrario, no tendríamos nada sobre lo cual reflexionar completamente, nos convertiríamos en una veta teórica más.”⁵

Buena parte de las apuestas por llevar la teoría a la práctica, implicaban para Dominguez, participar del incipiente movimiento *hacker* que tomaba a Internet y a la tecnología informática como espacio de intervención y como modo de configuración de una asamblea cooperativa, reunida en torno a objetivos políticos de autonomía, improvisación y educación; cuyo campo

de acción es la programación y el código que constituyen la infraestructura tecnológica de Internet, al tiempo que proponen nuevos modelos de propiedad y bien común.

Pero para el CAE, de acuerdo con su artículo “Promesas Utópicas – Net Realidades”, publicado en el *aleph-arts.org*,¹ resultaba más apremiante cuestionar la configuración de Internet como promesa utópica electrónica, promesa que, entonces se ejecutaba a través de: 1.- Un nuevo cuerpo; 2.- Comodidad; 3.-Comunidad; 4.- Democracia; y 5.-Nueva conciencia, todo lo cual consideraban como:

...una respuesta de la ideología autoritaria para justificar y poner en acción una mayor represión y opresión. La nueva conciencia no es una excepción. Incluso si aceptamos las buenas intenciones y las esperanzas optimistas de los cibernautas de la nueva era, ¿cómo podría alguien concluir que un aparato salido de la agresión militar y la depredación corporativa [Internet], puede posibilitar una nueva forma para el desarrollo espiritual terrestre?²

Es importante ubicar esta problemática, esta suerte de distanciamiento y extrañamiento con relación al hacktismo, en el seno de un grupo como el CAE, ya que son ellos quienes cuestionan fuertemente la posibilidad del uso de la interconexión de máquinas informáticas para el activismo. Y ello es relevante, pues, como dice Reinhard Braun, el trabajo en red ha producido una transformación en los procesos de percepción y comunicación, así como en los del arte.³ En el CAE, surgió la inquietud de si el aparato electrónico posibilitaba la representación política, si no respondía a una serie de agentes que guiaban su desarrollo:

Hay una zona electrónica libre, pero, desde la perspectiva de CAE, es sólo una modesta evolución, en el mejor de los casos. Con mucho, el uso más significativo del aparato electrónico es mantener el orden, imitar la dominante ideología pancapitalista, y desarrollar nuevos mercados.... las clases acaudaladas usan la red como un sitio de consumo y entretenimiento; y la red se ofrece como coartada para la ilusión de libertad social... De este modo ha nacido el aparato represivo más efectivo de todos los tiempos. Y entonces fue (y todavía es) efectivamente presentado bajo el signo de la liberación.⁴

Puede entenderse que el CAE, a pesar de haber sido propulsor del movimiento *hacktivista* y sugerir la idea del potencial de resistencia en y a través de redes, estaba “retirándose” de la Internet, por considerar que su actuación en ella no haría si no contribuir al imperante corporativismo de la misma, que tenía sus orígenes en la estrategia militar, y que derivaría eventualmente en un control y vigilancia inducidas y auto-inducidas a través del sostenimiento de promesas utópicas como la del cuerpo virtual, la comodidad, la comunidad, la democracia

1. Disponible en: http://aleph-arts.org/pens/net_realidades.html, Consultado en marzo de 2014.

2. Loc.cit.

3. Braun, Reinhard, “From Representation to Networks: Interplays of Visualities, Apparatuses, Discourses, Territories and Bodies.” En: CHANDLER Annmarie y NEUMARK Norie Eds., *At a Distance. Precursors to Art and Activism on the Internet*, The MIT Press, Massachusetts, 2005, pp.72-87, p. 76.

4. CAE, “Promesas Utópicas – Net Realidades”, en Op.cit.

y la nueva conciencia, cuestión que argumentan en el artículo “Promesas Utópicas – Net Realidades”, texto divulgado en *Aleph*, publicación electrónica creada por José Luis Brea, quien arremeterá una fuerte crítica contra el grupo y consecuentemente contra EDT.

Este es, por tanto, un punto coyuntural para el CAE, confrontar las consecuencias de sus tácticas estaba implicando también, entender que sus apuestas sobre la intervención en la red (la disposición nomádica del poder), estaban resultando poco efectivas y potencialmente cooptadas, fue un enclave de divergencia que resultó en la salida de Dominguez del grupo, con quien, a partir de entonces, especialmente Kurtz, mantendrá una problemática relación.

Concretamente Steve Kurtz afirmó en una carta abierta fechada en 1998, que se sentía frustrado de que Dominguez hablara sobre los libros (*The Electronic Disturbance* y *Electronic Civil Disobedience*) como si se tratase de su propio trabajo, cuando para el momento en que comenzaron a escribirlos, éste ya había abandonado el grupo;¹ y sostenía a modo de predicción que primero los hackers nunca lograrían politizarse y luego que los activistas no lograrían completamente “tecnologizarse”, en términos de asimilar que una cultura electrónica podía constituir una forma útil de apalancamiento político.²

El uso de redes en el trabajo artístico, hunde sus raíces en las prácticas de las décadas de 1960 y 1970, pero para los proyectos de la década de los 90; éstos estaban menos comprometidos con el desmantelamiento de los límites del arte, como con la transformación radical de la cultura cotidiana y familiar, y los tipos de relaciones que eso propiciaba, de tal forma que los espacios transaccionales del arte se tornaban decididamente más discursivos, en lugar de espacialmente más construidos. Como es de esperar, este aspecto ha sido nodal no sólo para debatir en torno a las posibles vías asimilar esa situación y abordarla teóricamente, como sugiere el CAE; sino también, para afrontarla prácticamente, para generar espacios sociales construidos en el contexto de las redes, que sean capaces de soportar la idea de que allí también puede configurarse una asamblea social que discuta sobre las cosas y los asuntos sociales, de ser y hacer política.

Las ideas y tácticas *hacktivistas* de Ricardo Dominguez, fueron ensayadas, como ya vimos, en los jammings que realizó para ACT UP durante los ochenta, y encontraron su punto álgido en la segunda mitad de la década de los noventa, bajo la idea de colaborar tácticamente con el movimiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional en Chiapas, México.

Para llegar a este punto, el de las acciones realizadas en apoyo al EZLN, es necesario

1. Referencia tomada de Goldstein, Evan R., Op.cit.

2. Tomado de Benjamin Shepard y Stephen Duncombe, entrevista Op.cit. p.326

recorrer un periplo que nos lleve a entender la incorporación de las tácticas *hacktivistas* en la práctica de Dominguez. Partiré de mostrar el esfuerzo realizado por trabajar con la tecnología computacional y de redes, para luego debatir sobre las amalgamas que eso suponía en términos artísticos. Por ello expondré tres momentos fundamentales en la trayectoria de Dominguez, primero su paso por la plataforma *thing.net*, luego algunas de sus propuestas de *net.art*, para finalmente, abordar concretamente la configuración de la primera versión del *Electronic Disturbance Theater* y sus acciones *hacktivistas* en apoyo al EZLN.

2.5.- *thing.net*

Una vez separado del CAE, la postura de Dominguez se concentró en que la teoría debía “golpear las calles”, debía ponerse en práctica, por lo que para 1991 decide mudarse a Nueva York, donde se encontraba uno de los primeros colectivos de artistas que trabajaban en la creación de infraestructura para redes computacionales, llamado *The Thing (thing.net)*,¹ fundado por Wolfgang Stäelhe, pintor y artista conceptual.

Así que comencé a escuchar que en la ciudad de Nueva York algunos artistas estaban construyendo infraestructuras [de red]. Y estas infraestructuras estaban siendo construidas en términos de un cierto nivel de acceso. Una de ellas era *The Thing*, que comenzó en 1991...

Otra se llamó Blast, iniciada por Jordan Crandall. Ambas fueron las primeras que iniciaron investigaciones sobre este nuevo espacio [internet], como un área de desarrollo artístico.²

Su estancia en Nueva York consistió en robar libros de arte costosos para revenderlos, y asistir por las mañanas a entrenarse en cómputo y programación en *The Thing*, donde básicamente le proporcionaban una computadora y libros para que aprendiera por su propia cuenta.

Así que en por las mañanas estudiaba código en *The Thing*. El método pedagógico consistía en: allí tienes una computadora, allí están los libros, buena suerte. Nadie iba a ayudarme, todo era muy hazlo-tú-mismo, lo cual creo que es una tradición muy fuerte y es algo en lo que los activistas y los artistas deberían concentrarse. Así que fue allí cuando realmente comencé a entender cómo fueron creadas estas redes. Lo primero: el email. Sólo para entrenarme a mí mismo en pensar [cómo opera la red]. Y entonces siempre introducía en concepto de desobediencia civil electrónica [enviaba *mails* tipo *spam* con esta idea] Las personas sólo sacudían su cabeza, ‘Bueno, eso es interesante Ricardo, pero no sabemos qué es eso.’³

Como ya vimos, los antecedentes de este uso táctico-invasivo de medios informáticos, podemos ubicarlos en la radio pirata y en los *jammings* o envíos masivos de correo y/o fax, que buscaban desafiar a las instituciones de la comunicación y a las burocracias que las gobernaban,

1. Para mayores referencias puede consultarse: <http://the.thing.net/about/about.html>, activa a marzo de 2014.

“*The Thing* es una de las primeras organizaciones en desarrollarse en internet al servicio de la comunidad artística. La mayoría de los artistas de reconocido prestigio que han producido trabajos para la red los han alojado en *The Thing* -que es además un proveedor de servicios internet completo. Además de los múltiples formatos post-mediales que pueden encontrarse en sus páginas (listas de correo, net tv, net radio,...) el “comunicador” de su más reciente interfaz constituye una innovación totalmente fascinante e inédita. Permite a los visitantes del web saber qué otros visitantes andan por allí en el momento, conocer más de ellos e incluso entrar directamente en contacto, en línea. Junto a su principal sede neoyorkina, la red de *The Thing* se ha extendido a varios nodos europeos, como Viena, Berlín y Ámsterdam... *THE THING* es un website y un media lab desarrollado por artistas, dedicado a construir una comunidad, fomentando la participación y la creación de proyectos artísticos y teóricos en los nuevos media... *THE THING* ha sido uno de los primeros espacios en explorar los aspectos conceptuales, teóricos y prácticos de las nuevas tecnologías mediales, a través de la discusión en línea, los simposios y los proyectos de arte visual.” Brea José Luis, *La Era Postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*, Editorial CASA, Salamanca, 2002, p.44

2. Tomado de Benjamin Shepard y Stephen Duncombe, entrevista ob.cit. p.325

3. Loc.cit.

así como a las industrias de la comunicación que cancelaban en muchos sentidos los accesos a los mismos. “Los artistas trabajando y usando los medios de comunicación y las redes, trajeron consigo una conciencia sobre la mediación (*el medium*).”¹

En ese sentido, es importante considerar que el incipiente Internet de inicios de la década de los noventa, era considerado “un auténtico espacio alternativo, autónomo, con una extraordinaria capacidad para contraponerse a las lógicas de las instituciones gestoras del mundo del arte, y como un campo ideal para el desarrollo de una práctica artística radicalmente inmaterial, procesual, colaborativa, más vinculada a la producción de situaciones y procesos comunicativos particulares que a la generación de obra concreta.”²

2.6.- El *net.art*, algunas propuestas desarrolladas por Ricardo Domínguez.

Iniciaré este apartado, apuntando algunas de las problemáticas de la categoría *net.art*, para que se entienda cómo afectaron en el decurso del *Electronic Disturbance Theater*, esto es porque debido a los dilemas críticos del *net.art*, el EDT buscó configurar una práctica diferenciada capaz de ser considerada algo más que *net.activismo*.

El término *net.art* se le atribuye a Vuk Ćosik en 1995, quien lo emplea para identificarlo con un grupo de artistas europeos, informalmente organizados, que incluía a Alexei Shulgin, Olia Lialina, Rachel Baker, el propio Vuk Ćosik, Heath Bunting y *Jodi*, quienes forman parte de la primera ola de lo que se considera *net.art*.³

En buena medida, el *net.art* se definió por su actividad analítica frente a Internet y las redes de comunicación, esto es, que procuraban reflexionar acerca de la red, convirtiéndola en un campo de investigación. Prada señala que uno de los rasgos definitorios del *net.art*, fue su recuperación teórica de las propuestas de Brecht y Walter Benjamin, en términos de apropiación de la red como espacio para la intervención artística, y de la idea bejaminiana de recuperar la función organizadora de la práctica artística, para la que la transformación de los modos y los instrumentos de producción determinaba la disolución entre autor y lector. A partir de entonces conceptos como comunicación, comunidad, acceso y distribución, serán los nodos críticos de los procesos del *net.art*.⁴

El *net.art* surgió en las intersecciones que estos conceptos suscitaron, llegando a constituirse problemáticamente como una forma artística, debido a que logró encontrar las vías para criticar su especificidad y su forma de socialización efectiva, como señala José Luis Brea. Aunque pronto,

1. Neumark, Norie, “Introduction: Relays, Delays, and Distance Art/Activism”, en: *At a Distance. Precursors to Art and Activism on the Internet*, Op.cit., p.12

2. Prada, Juan Martín, *Prácticas Artísticas e Internet en la Época de las Redes Sociales*, Akal, Arte Contemporáneo 30, Madrid, 2012, p. 9

3. Prada, J.M., Op.cit., p. 13

4. *Ibíd.*, p.16

de acuerdo con él, “la fantasía interesada del net.artista como personaje por completo ajeno a los mecanismos de producción social, posibilitó el tendido de una neblina de falsa conciencia que desdibujó los argumentos reales de la discusión e impidió una re-conceptualización crítica de las prácticas de producción simbólica en la red, contextualizada en el conjunto de los procesos reales de producción social.”¹

Así, el *net.activismo*, se definió porque añadió a ese campo crítico de exploración del *net.art*, la posibilidad de constituir una forma efectiva de apalancamiento político soportado por la estructura de redes internacional. Las discusiones en el seno de los movimientos netactivistas alcanzaron algunos puntos críticos e impases con respecto a los tipos de colectividad y las tomas de responsabilidad sobre sus ataques, lo cual nos indica que, en el centro de sus problemáticas, efectivamente, se ubicaba el cuestionamiento sobre las posibilidades de representación política en la red.

De tal modo que, en el período que va de la Batalla de Seattle y los ataques cibernéticos contra la cumbre de la Organización Mundial de Comercio en noviembre – diciembre de 1999, al 9/11, hubo un continuo replanteamiento de las tácticas de acción social orientadas a repensar las formas de espacialidad en red sobre las cuales se podía incidir.

Ello les llevó inicialmente a ubicar las dinámicas centro/periferia de las configuraciones del poder, lo que les permitió considerar que entre los centros y las periferias, se generaban espacios difusos y vacantes (conceptualizados como *terrain vague*²), que no estaban validados por la lógica centro/periferia y que eran temporales porque el capital no podía permitir un terreno estéril, dado que opera bajo “la necesidad de superar todos los límites geográficos a su acumulación.”³ Ese espacio difuso sería eventualmente apropiado para el intercambio, la planeación urbana, la gentrificación, y paradójicamente, al mismo tiempo, perpetuamente aniquilado. Esto los llevaba a considerar que tal espacio, a pesar de su carácter absolutamente temporal, tenía un enorme potencial por estar momentáneamente liberado de la lógica productiva, un espacio con posibilidades, una latencia, una *zona temporalmente autónoma*.⁴

Todo ello, fue retomado y considerado en la generación de una “cultura digital” que tiene como primicia la idea de usar la tecnología para usar espacio liberado, espacio que ulteriormente se encuentra dentro de la dinámica centro-periferia pero parasitándola, apropiándose temporalmente del espacio en la red.⁵

En este período se incorporarán también algunas obras de *net.art* a la *Documenta X* de Kassel

1. Brea, José Luis, Op.cit., p.32

2. Al respecto se pueden consultar las ideas de Ignacio de Solá-Morales en Territorios, Ed. Gustavo Gili, Barcelona 2002. También puede revisarse el concepto de zona temporalmente autónoma, de Hakim Bey en T. A. Z. The Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism, publicado en <http://hermetic.com/bey/taz3.html#labelPirateUtopias>

3. Harvey, David, El Enigma del Capital. Y la crisis del capitalismo, p. 131

4. Peran, Martí, Seminario Prácticas Culturales y (re)conquista del espacio público, 13, 14, 16 y 17 de mayo de 2013, Unidad de Posgrado-UNAM, México D.F.

5. Ese lugar difuso, zona temporalmente autónoma (*Temporary Autonomous Zone TAZ*), estaba inscrito ya en la piratería de los siglos XVII y XVIII (Al respecto puede consultarse el texto de Eric Hobsbawm, *En torno a los orígenes de la Revolución Industrial*, Siglo XXI Editores, 19ª edición, México, 1998.) Como menciona Hakim Bey, la piratería creó una red de información que se extendía por el globo y se dedicaba a negocios ilegales, pero que era muy efectiva. Dispersas a todo lo largo de esa red, se encontraban islas que fungían como escondites donde los barcos podían ser aprovisionados y el botín intercambiado por artículos lujosos y de primera necesidad, algunas de estas islas constituyeron “comunidades intencionales”, mini-sociedades enteras que vivían conscientemente fuera de la ley, aunque de forma muy provisional (Bey, Hakim, Op.cit.) El concepto de TAZ, como su nombre lo indica, está relacionado con un espacio temporalmente operativo, por lo que grupos hackers como *Anonymus*, al momento de insertarse en estructuras de difusión mucho más grandes, que bien pueden incluir el ámbito académico, por su puesto; y que de entrada, tienen un nombre y un modus operandi; abandonan el lugar de lo temporal, para operar como algo “permanente”, con lo que su problema deja de ser el espacio ganado provisionalmente para la autonomía y se convierte en un problema sobre el vocabulario crítico de intervención en estructuras sociales más grandes y permanentes, de tal suerte que el propio concepto de *Temporary Autonomous Zone*, debía ser superado para incorporar otras herramientas críticas de entendimiento y problematización, más allá de su función retórica en el trabajo de los hacktivistas y los tactical media practitioners.

en 1997, como *Visitors Guide to London* de Heath Bunting, *jodi.org* y *On Translation* de Antoni Muntadas, las cuales propulsaron un proceso de reconocimiento del *net.art* que vio su auge entre 1998 y 1999, año en el que se llevó a cabo la muestra “net_condition” para la que Peter Weibel, curador de la misma, señaló en la ficha de presentación: “En este momento, el *net.art* es la fuerza motriz más radical en la transformación del sistema cerrado del objeto estético del arte moderno, en un sistema abierto de campos de acción post-moderna (o de la segunda modernidad)”¹

Como es lógico suponer, este reconocimiento institucional no estuvo exento de crisis, si bien resultó en una amplia documentación e incorporación de las prácticas del *net.art* al ámbito institucional artístico; ello contribuyó al derrumbamiento del mito sobre la posibilidad del arte de operar por fuera de la institución, como bien indica Prada, “... es probable que la más importante cuestión que plantearon las primeras obras de *net.art* fuera hasta qué punto una determinada práctica artística podría existir fuera de las instituciones artísticas, y por extensión, si acaso la historia del arte contemporáneo es exclusivamente la historia de sus instituciones o más ampliamente de la propia ‘institución arte.’”²

Pero más que aventurar alguna conclusión sobre la constitución artística de estas prácticas y su compleja relación con el ámbito institucional, considero necesario incorporar aquí, como ejemplo, el propio papel que el *Electronic Disturbance Theater* ha jugado en ese decurso, y que tuvo como nota característica, la intención de poner en marcha un tipo de práctica arte-activista en red. Cuestión que ulteriormente nos ayudará a comprender la manera en que ejecutaron un giro crítico en sus propias propuestas a través del desarrollo de *Transborder Immigrant Tool*.

2.6.1.- Preparando el terreno para la configuración de *The Electronic Disturbance Theatre 1.0 (EDT)*

De acuerdo con su propio currículum, disponible en línea, Dominguez señala que en el período inmediatamente previo a la formación del *Electronic Disturbance Theater*, realizó varios performances, de los cuales destaco los siguientes:

1996: Digital Projects: Performances

“Thing Project: Vanessa Beecroft.” With Vanessa Beecroft

<http://www.thing.net/~vanessa>

VR Timeline: html conceptualism.

Curated by Mark Amerika.

1. En http://on1.zkm.de/netcondition/start/language/default_e, consultada en mayo de 2015.

2. Prada, J.M., Op.cit., pp. 19 y 20

<http://www.altx.com/ds>

"Dollspace: A Haunting" with Francesca da Rimini and Michael Grimm

<http://www.thing.net/~dollyoko>

En el primer caso, trabajó con una artista italiana que en sus performances incorpora personajes sedentes, sentados o recostados en poses impuestas que comentan situaciones de género problematizadas con aspectos de la circulación capitalista, o respecto de cuerpos del orden y fuerzas represoras.



En el segundo caso se trata de un mapa conceptual en un sitio que contiene links hacia artículos y ensayos relacionados con el desarrollo del net.art y la net.theory, como señalan los autores. En el texto incrustado como telón de fondo de este sitio puede leerse:

...none of this could have happened without the advent of World War II, the threat of nuclear holocaust, the thinking of Vannevar Bush, the invention of hypertext, the basic organizational tools of the WWW before and after *Mosaic*, the looming threat of *WindowsTV*, endless *spam* repetition *spam* repetition, cyberpunk delirium and the hacker ethic, do-it-yourself aesthetics and memory lapse, transmitting architectures and the next big thing, losing oneself in moving visual thinking, the uncertainty principle and the flight of liquid capital, the automatic unwriting of history, an absolute need to do away with the interface,

1 ...nada de esto pudo haber sucedido sin el advenimiento de la Segunda Guerra Mundial, la amenaza del holocausto nuclear, el pensamiento de Vannevar Bush [quien durante la Segunda Guerra idea el principio del hipertexto], la invención del hipertexto, las herramientas básicas organizacionales de la WWW antes y después de *Mosaic* [primer navegador reconocido para internet], la inminente amenaza de *WindowsTV*, el interminable *spam* repetición *spam* repetición [correo no solicitado, no deseado o de remitente desconocido], el delirio *ciberpunk* y la ética *hacker*, la estética hazlo-tú-mismo y los lapsus en la memoria, las arquitecturas de transmisión y la siguiente gran cosa, perderse uno mismo moviendo pensamientos visuales, el principio de incertidumbre y la fuga de capitales líquidos, la (des)escritura de la historia, una absoluta necesidad de acabar con la interfaz, protocolos dinámicos que significan palabras en libertad, subjetividad radical en ambientes orientados a objetos [aquí hace referencia al tipo de programación computacional que posibilita la creación de ambientes virtuales], comportamientos *readymade* lingüísticamente desarrollados, sueños de dinero en efectivo-digital y la invención del dinero, lenguajes multinacionales e intercambios de para divisas, los constantes devenires del flujo de la teoría rizomática, anarquismo ontológico en la mezcla transdisciplinaria.

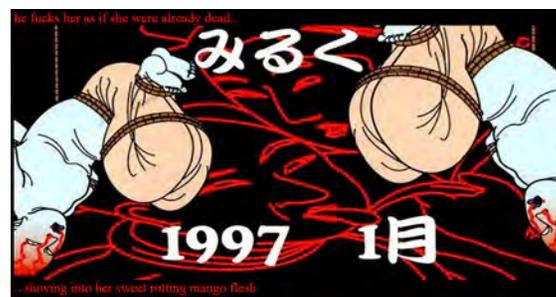
Tomado de <http://www.altx.com/ds>, consultado en marzo de 2015

2. Paniagua Zalbidea, Maya. "Towards a Multimodal Analysis of da Rimini's Dollspace." *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 13.3 (2011): <http://dx.doi.org/10.7771/1481-4374.1799>

dynamic protocols signifying words in liberty, radical subjectivity in object-oriented environments, linguistically engineered readymade behavior, digicash dreams and the invention of money, multinational languages & paracurrency exchange, the constant "becomingness" of theory's rhizomatic flow, ontological anarchism in the transdisciplinary mix.¹

El tercer caso refiere a un sitio de *net.art* que consiste en una construcción narrativa hipertextual que gira en torno a las nuevas concepciones de género y sexualidad. En esta propuesta usan parodia, lenguaje obsceno e iconos pop para comentar la desigualdad de género. En el ensayo "Towards a Multimodal Analysis of da Rimini's Dollspace", Maya Zalbidea Paniagua, describe el sitio como:

...un collage de fragmentos de las prácticas más comunes en el ciberespacio como e-mails personales, actos de hacktivism, chats eróticos en línea a través de sistemas de realidad virtual conocidos como MOOs. En Dollspace, una chica fantasma japonesa llamada *doll yoko* (en minúsculas), nos introduce en historias góticas sobre fantasías de violación, incesto y masoquismo, en las que da Rimini explora el simulacro de varios tipos de sexualidades al cambiar los roles de género en los chats, tratar historias de sexo en línea, y la experiencia del usuario de internet que se convierte en un *voyeur* mirando pornografía.²



Imágenes tomadas del sitio <http://dollyoko.thing.net/>

Estos tres trabajos son significativos porque permiten entender los diferentes intereses y experimentaciones de Dominguez, que luego veremos en la propia configuración de *Transborder Immigrant Tool*, como la preocupación sobre el performance y la incorporación crítica del cuerpo en la circulación capitalista *on-line*; la tecnología digital como generadora de un recambio en los tipos de capitalismo, pero también en la estética y en la arquitectura de datos. En estos trabajos podemos ver la forma en que comenzó a interesarse por la escritura y la poesía en los hipermedios; y finalmente, la preocupación por el tema del género en las dinámicas virtuales que supone internet.

Por otro lado su elaboración crítica de las arquitecturas virtuales, manifiesta en estas obras, es la base que le sugirió, luego del “rush zapatista”, experimentar sobre los vestigios militarizados armados, como el territorio de 2,000 millas de frontera EEUU-México, la “zona de muerte” de la Operación *Gatekeeper*, y la Base Naval de San Diego, la mayor de su tipo en los EEUU, vecina también de la Universidad de California-San Diego, donde Dominguez es actualmente profesor titular.¹

Entender la configuración de *Transborder Immigrant Tool*, pasa por trazar la trayectoria de Dominguez, y su particular forma de insertarse en el contexto del arte-activismo en EEUU a través de su identificación inicial como un *tactical media practitioner* en el CAE.

Como pudimos observar, el trabajo como *net.artista* de Dominguez en la plataforma *thing.net*, fue decisivo para su acercamiento al *Tactical Media* y al *hacktivismo*, a lo que sumó su formación actoral. Su preocupación por la vinculación arte-activismo, es resultado de la influencia del *Living Theatre* que abordó en sus obras de teatro callejero la cuestión de la inserción del arte en lo social, la importancia en el performance de una no-textualidad, la preminencia de la experiencia corporal como medio de liberación, que se encuentra aparejada con la participación del espectador; el afán por señalar y confrontar corpóreamente los *pathos* sociales; los cuestionamientos propios de la especificidad del teatro como el lugar del actor, del espectador y el espacio escénico, y finalmente, su problemática salida a “la calle” como lugar de encuentro, confrontación, conciliación y afección.

Es bajo este complejo de ideas y experiencias, que Dominguez inicia en 1997 el *Electronic Disturbance Theater*, cuyo terreno de acción estuvo inicialmente aparejado con las diatribas del *hacktivismo* y el *net.art*, pero progresivamente fue virando hacia un terreno crítico de una complejidad conceptual que tiene su lugar concreto y observable en *Transborder Immigrant Tool*.

1. Tomado de Entrevista “Transgressing Virtual Geographies”, con Maryam Monalisa Gharavi, el 27 de Julio de 2011, en <http://www.darkmatter101.org/site/2011/07/27/transgressing-virtual-geographies/>

1) }

En el capítulo anterior exploré la incorporación de las prácticas del EDT en la corriente artística-activista *Tactical Media*, así como los aspectos críticos del activismo en red.

En este segundo capítulo propongo mostrar la transición de una primera etapa de trabajo del *Electronic Disturbance Theater*, concentrada en el *hacktivismo*, el cual contribuyó a la configuración de un complejo de ideas, abordajes críticos, conceptos, tácticas y estrategias; a una segunda etapa en la que fue incorporado ese complejo en el desarrollo de *Transborder Immigrant Tool* (TBT), como resultado de un proceso de reposición crítica, que trajo consigo otras problemáticas y nuevos retos a abordar, propios de la condición post-9/11 del arte.

3.1.- *The Electronic Disturbance Theatre 1.0 (EDT 1.0) The Zapatista FloodNet System.*

El grupo se formó en 1997 por iniciativa de Ricardo Dominguez. Se definieron como una asociación de ciberactivistas, crítico-teóricos y artistas del performance que se han comprometido tanto en el desarrollo de propuestas teóricas, como de actos y prácticas no violentas de desafío, a través y entre los espacios digitales y no-digitales. Se apoyan, como ya he señalado, en el concepto *Electronic Disturbance*, (Perturbación Electrónica), acuñado por el *Critical Art Ensemble* (CAE) en una publicación epónima. Este concepto, aunado al de “Desobediencia Civil Electrónica”, teorizado en la publicación *The Electronic Civil Disobedience*, se convirtieron en los aspectos que definen la práctica del EDT.¹

3.1.1.-El anclaje crítico: La Perturbación Electrónica (*The Electronic Disturbance*)

La idea de la *Perturbación Electrónica* tiene su germen en la experimentación sobre el *plagio* como un modo de producción textual, que el *Critical Art Ensemble* propuso siguiendo la lógica del *hipertexto*.

El hipertexto debía ser nuestro modo de producción textual. Si pudieras revisar cualquiera de nuestros libros, y si quieres gastar horas de beca, podrías poner atención a cada línea y cotejar de dónde la robamos – de Adorno o de algún otro texto. Y todo lo que hacíamos era que, en lugar de decir ‘dialéctica negativa’, poníamos ‘desobediencia civil electrónica’... [Entonces] esta frase [a la luz de nuestra lectura de la *Desobediencia Civil* de Thoreau], nos pareció una herramienta y un objetivo muy útil para procesarla y ponerla en práctica. Comenzamos a escribir y dilucidar lo que luego sería publicado en 1994 y 1995 como *La Perturbación Electrónica*, y posteriormente *La Desobediencia Civil Electrónica y Otras Ideas Impopulares*.²

La perturbación electrónica, ha sido el protocolo de acción del EDT, quienes la han llevado a todos los terrenos, desde la electrónica a la estética, y desde el *hacktivismo* hasta sus poemas para la supervivencia en el desierto. Ésta les permite ubicar sus tácticas artísticas-activistas en terrenos de resistencia e imaginación, mediante intervenciones definidas como “moleculares” en el sentido de su escala y su precisión; las cuales tienen una manifestación estética en lo textual, en un juego sobre la inestabilidad de los significados de un texto.

Mientras que la Desobediencia Civil Electrónica, busca incorporar las ideas de Henry David Thoreau sobre la Desobediencia Civil (desobedecer leyes consideradas injustas),³ al entorno electrónico. Ello implica inicialmente ubicar las zonas movibles y cambiantes en las que el poder

1. CAE, *The Electronic Disturbance*, Autonomedia, N.Y., 1993, disponible en <http://www.critical-art.net/books/ted/>, activo a marzo de 2014. A lo largo de la tesis se abordarán los conceptos centrales de este texto, con el fin de explicitar la manera en que éstos son aplicados en la propuesta de TBT.

2. Shepard y Duncombe, entrevista *Op.cit.*, p. 324

3. Esta idea es retomada de la conferencia de Henry David Thoreau llamada *Desobediencia Civil*, que se publicó en 1848, y en la cual Thoreau clama por una negación a colaborar con el Estado que mantiene un régimen de esclavitud y de guerras. Se trata de una crítica anti-autoritaria dirigida contra el Estado moderno que ha inspirado movimientos de objeción, contra-militaristas y ciudadanos, como los encabezados por Gandhi en la India y Martin Luther King en EEUU.

se dispone dentro de un complejo tramado que se caracteriza por ser “nomádico”, porque es difícilmente localizable.

Así consideran que, un *sit-in*, un mitin, una sentada frente al edificio de la bolsa de valores, no afecta tanto sus actividades, como un bloqueo informático a sus redes de comunicación. En ese sentido la táctica del *sit-in virtual* consiste en llevar al entorno informático la sentada, a través de un acto de Desobediencia Civil Electrónica, un bloqueo a las redes informáticas de esos centros de poder.

Es importante destacar que el concepto de *Perturbación electrónica*, (*electronic disturbance*), tal como podemos leerlo en el texto *The Electronic Disturbance* del CAE, hace alusión a que, “entrar en el agua de las piscinas del poder líquido, no es necesariamente proyectar la imagen de la aquiescencia y la complicidad. A pesar de esta incómoda situación, el activista y el activista cultural (anacrónicamente llamado artista), puede todavía producir perturbaciones [en esas aguas]”¹

De modo que, en un sentido muy amplio el concepto de *perturbación* les sirve para clarificar y diferenciar su práctica de otras como la *subversión* o el *ataque camuflaje*, propios de las estrategias situacionistas, dado que la subversión asume que las fuerzas opresivas son estables, identificables y separables, y esta suposición es demasiado ingenua en un mundo en el que consideran que la dialéctica está en ruinas, y por tanto las estrategias de subversión pueden ser fácilmente cooptadas.²

La subversión como una estrategia posmoderna, ya estaba comenzando a ser cuestionada en la época de la primera formación del EDT (1996-97), esta estrategia recuperada del conceptual, no podía ser traducida ni aplicada sin tamices ni reelaboraciones en el contexto de la globalización y el neoliberalismo; y por otro lado, comenzaba a inquietarles la posibilidad de que el conceptualismo se convirtiera en un bastión del universalismo artístico norteamericano, cuestión que hoy es muy clara, pero que entonces se entendía como una inquietud a la luz de las ideas poscoloniales y el multiculturalismo.³

Dominguez llega a asimilar e incorporar las tácticas y procedimientos *hacktivistas*, usando como protocolos a la perturbación electrónica y a la desobediencia civil electrónica, porque todo ello fue ensayado en los *jammings* que realizó para ACT UP durante los ochenta; y logró encontrar un momento álgido para su aplicación en la segunda mitad de la década de los noventa, bajo la intención de colaborar tácticamente con el movimiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional en Chiapas, México.

1. CAE, *The Electronic Disturbance*, *Op.cit.*, p.12

2. *Loc.cit.*

3. Gutiérrez Galindo, Blanca. *Seminario en Investigación Visual: “Arte contemporáneo y Teoría del arte Contemporáneo. Segunda parte (década de los 80).”* Posgrado en Artes y Diseño, FAD-UNAM, Febrero- Junio de 2015.

1. Ésta puede ser consultada en: <http://palabra.ezln.org.mx/comunicados/1994/1993.htm>, activa a marzo de 2014.

2. Tomado de Benjamin Shepard y Stephen Duncombe, entrevista *ob.cit.* p.326

Respecto del performance, puede consultarse el sitio: <http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=155>

3. Dominguez, Ricardo, "Run for the Border: The Taco Bell War", Tomado de: <http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=155>, consultado en marzo de 2015.

Hago hincapié en la traducción, sobre el término *mediador evanescente*, por lo cual he utilizado las cursivas, esto responde a que éste se vincula con otro concepto central de esta tesis, como es el de performatividad. En este momento es importante señalar para el caso, que es un término utilizado por Fredric Jameson en "The Vanishing Mediator: Narrative Structure in Max Weber", *New German Critique* No 1, invierno 1973, pp. 52-89. En este artículo Jameson señala que el protestantismo en la tesis de Max Weber, opera como un mediador entre el mundo pre-moderno y el capitalismo contemporáneo, este mediador es "un agente catalítico que permite el intercambio de energías entre dos términos que de lo contrario se excluirían mutuamente" (p.78) El papel por tanto del protestantismo estribaba en ser un catalizador de la racionalidad que eventualmente constituiría al capitalismo, consecuencia de las Reformas de Lutero y Calvino, una racionalidad monástica basada en la lógica medios-fines, que se extendió más allá de la vida en los monasterios. Eventualmente el capitalismo se afianzó de tal forma que ya no necesitó apoyarse en la ética protestante, haciendo operar históricamente al protestantismo como un *mediador evanescente*.

3.1.2.- La puesta en marcha de la Desobediencia Civil Electrónica y la Perturbación Electrónica. Colaborar con la guerrilla informacional del EZLN.

El primero de enero de 1994 el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) en Chiapas, México, se levantó en armas. Su abrupta entrada a la esfera pública mundial y la serie de tácticas y movilizaciones que le siguieron a este evento, impactaron profundamente a Ricardo Dominguez, quien luego de estudiar la "Declaración de la Selva Lacandona",¹ se encontró participando en el *New York Committee for Democracy in Mexico*, realizando huelgas de hambre, y demostraciones en el consulado de México en NY.

Para fines de 1994 logró consolidarse una reunión de Zapatistas en Nueva York, donde Dominguez realiza un performance llamado *The Run for the Border, the Taco Bell War*, en el que hacía énfasis en la "ciber-guerra", llevada a cabo por las agencias gubernamentales y por los corporativos "*dot.com*".² En este performance hacía alusión a una campaña publicitaria emitida por la empresa de comida rápida *Taco Bell* que introdujo el lema "haz una carrera hacia la frontera" en sus cortes comerciales. Los canales televisivos se llenaron de esta publicidad que mostraba en un telón de fondo el desierto, supuestamente la frontera con México, y personas corriendo hacia *Taco Bell* para comprar el taco de 49 centavos de dólar. El lema puso a *Taco Bell* en el mapa como el restaurante de comida rápida *mainstream* que es hoy.

En este performance realiza una cronología de los eventos sucedidos durante el levantamiento zapatista del 1 de enero de 1994 al 27 de agosto de 1995, a través de recortes de prensa, retoma los encabezados para hacer apuntes críticos y comentarios sobre las noticias relatadas. En la nota de apertura apunta:

En la Lacandona, una jungla en delirio, flota una construcción temporal de plantas, carne y circuitos que es un intento de ejecutar una perturbación rizomática, una "antesala" de una "revolución que hará la revolución posible..." La Zapatista no es la primera revolución posmoderna sino la última; ellos son un *mediador evanescente* entre el espejo roto de la producción (el capital muerto) y las esquirlas del cristal de la (des)materialización (el capital virtual)³

Participando activamente en el *New York Committee for Democracy in Mexico*, Dominguez comenzó a realizar actos de desobediencia civil, hasta que consiguió asociarse con la vertiente de *netartistas* que estaba emergiendo en ese momento en torno al movimiento zapatista.

Lo que quedaba entonces por configurar era una suerte de acciones, arreglos performáticos, mismos que fueron provistos por el propio EZLN: "El levantamiento impugnaba la

implementación del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN), una estructura económica representativa de la globalización neoliberal. Este fue también el momento en el que la tecnología de navegación web fue lanzada por primera vez.”¹ Los zapatistas lograron aliarse con esas redes internacionales de apoyo electrónico, bajo la consideración de que había una nueva configuración en los conflictos bélicos, de la que internet participaba como un elemento clave en las decisiones sobre las estrategias a seguir:

Los medios fueron, en aquellos primeros momentos, el principal objetivo de su estrategia de comunicación. Los comunicados zapatistas se preparaban inicialmente como notas por escrito y eran los periodistas, o los amigos, quienes posteriormente los pasaban a formato electrónico para su distribución en Internet. En cualquier caso, al poco tiempo, había docenas de webs, en varios idiomas, con información detallada, de primera mano, sobre la situación en Chiapas.²

Producto de esa habilidad del movimiento para aprovechar las redes comunicacionales, fueron dos encuentros, el primero en Chiapas México, en el cual participa Dominguez, aunque no está muy claro si asistió físicamente. Lo que sí señala enfáticamente en diferentes entrevistas es que en todos sus escritos, performances y actividades artísticas y académicas, siempre incluía algo que pudiera difundir el problema zapatista y que “pudiese agregar conocimiento” acerca de ello. Trabaja activamente en internet a favor del movimiento, y al respecto señala: “A través de este trabajo en la red, sentía que estaba cumpliendo con el llamado que había sido emitido en el Encuentro Zapatista, de crear una red de trabajo intercontinental para la lucha y la resistencia”,³ crear esas redes y comenzar a ejecutar asambleas en ellas, era la meta que se planteaba.

En el seno del movimiento zapatista, se gestó la idea de la descentralización de redes para reducir la vulnerabilidad de las mismas ante los ataques cibernéticos de los gobiernos, así fue como se configuró la *International Network of Struggle and Resistance* o la *Intergalactic Network of Struggle and Resistance*, con lo que surgió un *bum* de sitios dedicados al zapatismo en todo el mundo; los zapatistas habían logrado colocarse a la orden del día en términos de guerrilla comunicacional. “... habían mostrado que también podría montarse la singularidad de la comunidad y descentralizarla. Chiapas globalizado; se propulsionó a sí mismo alrededor del mundo.”⁴

De acuerdo con Ricardo Dominguez, el propio *Electronic Disturbance Theater* surgió luego de que fue invitado al MIT (*Massachusetts Institute of Technology*) en 1996 para realizar un performance que tituló *Zapatista Port Action*, durante 1997, en el cual trabajó con audio y video en tiempo real, y que consistía en ejecutar comunicaciones con todas las redes zapatistas durante

1. Dominguez, Ricardo, “Error 404_Democracia no encontrada”, en *ERRATA*, *Op.cit.*, pp.18-20

2. Tascón, Mario, Quintana, Serrano Yolanda, “Del pasamontañas a la máscara. Los zapatistas son precursores de las nuevas formas de protesta en las redes”, en *Tribuna de El País*, España, 23 de enero de 2014, disponible en http://elpais.com/elpais/2014/01/22/opinion/1390422170_938611.html, activa a marzo de 2014

3. Tomado de Benjamin Shepard y Stephen Duncombe, entrevista *Op.cit.* p.328

4. *Ibíd.*, p.327

1. La descripción del evento puede consultarse aún en <http://www.artnetweb.com/port/participants/rabinal.html>, activo a febrero de 2015.

2. "El levantamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional, el primero de enero de 1994, dominó en los medios por su espectacularidad y rapidez: campesinos indígenas en abierta rebelión con demandas de justicia social, pero con métodos que entraban en contradicción con la democracia mexicana, un grupo armado de origen desconocido, una reacción social dividida, una guerra que dura menos de dos semanas y que luego de un periodo de acercamientos llega a la mesa de negociaciones. Todos ellos eran motivos para que la prensa, la radio y la televisión, le dieran espacios amplios que reproducían el conflicto, en su mezcla de inocultable gravedad y contundente singularidad y, antes que nada, la sorpresa que para todos significó la irrupción de la lucha armada en Chiapas... En la convicción de la sociedad mexicana para que el desafío del EZLN fuese resuelto con los recursos de la negociación y no con los de la represión, los medios tuvieron un papel muy importante." TREJO Delarbre, Raúl, *Chiapas, la comunicación enmascarada. Los medios y el pasamontañas*, Ed. Diana, México, 1994.

3. Lane, Jill, "Digital Zapatistas", *The Drama Review* 47, 2 (T178), Summer 2003, New York University and the Massachusetts Institute of Technology, p.132

4. Tomado de "Tecnologías Mayas y la Teoría de la Desobediencia Civil Electrónica. Ricardo Dominguez entrevistado por Benjamin Shepard y Stephen Duncombe", ob.cit., p. 330

5. Carmin Karasic es Maestra en Artes Visuales con más de veinte años de experiencia en el diseño y aplicación de software, desarrolladora web y multimedia, enfocada en el netArt. Es profesora en *The Art Institute of Boston* en la Universidad Lesley de Boston y Directora asistente del *Boston Cyberarts*. Su trabajo ha formado parte de galerías importantes como CAGE. Se ha concentrado en arte y activismo orientándose a explorar las intersecciones entre lujuria, poder y violencia desde la perspectiva de las mujeres afroamericanas. Tomado de <http://www.pixelyze.com/>, activa a marzo de 2014.

dos meses, realizando entrevistas significativas sobre el conflicto en Chiapas, México, mismas que eran proyectadas en un laboratorio del MIT:

Ricardo Dominguez y Ron Rocco presentan una fusión de gran dramatismo y política social en una obra que tiende un puente sobre ochocientos años de historia maya. Sus ocho eventos transmitidos en vivo en Internet, incluyen noticias sobre el frente en Chiapas, entrevistas, grupos de discusión y teatro maya, mismos que también fueron expuestos en List Center Gallery.¹

En este punto es muy importante tomar en cuenta la influencia que tuvo en la conformación del grupo y en la generación de sus diferentes tácticas y proyectos, el uso de los medios electrónicos e informáticos de comunicación que logró el propio EZLN, dado que los llegó a utilizar no sólo como medios de difusión de sus posturas políticas y sus acciones, sino también como forma de combatir el aislamiento y la opresión a las que seguramente serían sometidos, si no hubiesen sido capaces de valerse de ellos.² En múltiples textos y entrevistas, los diferentes miembros del EDT, señalan que estas estrategias fueron entendidas como "performances que combinan protesta política con arte conceptual en un acto de rebeldía social."³

Uno de los personajes que entrevistó Dominguez para su performance *Zapatista Port Action* en el MIT, fue Stefan Wray, quien se encontraba realizando una investigación sobre las guerras de drogas e información en México, y estaba iniciando un programa doctoral en la NYU (*New York University*) sobre teoría y práctica de la desobediencia civil electrónica, planteándose ir más allá de lo propuesto por el *Critical Art Ensemble*. Resultado de esta entrevista fue que, para enero de 1998, se encontraban Ricardo Dominguez, Karmin Karasic, Brett Stalbaum y Stefan Wray, trabajando en la herramienta *The Zapatista FloodNet System*, y entonces decidieron convertirse en un grupo que siguiera las premisas del teatro experimental, con la finalidad de trabajar con gestos *performativos*: "Decidimos que haríamos un performance/acción dos veces por mes durante 1998."⁴

Para el performance *Zapatista Port Action*, Carmin Karasic⁵ colaboró como asistente técnica en la producción y desarrollo de software, por lo que posteriormente, pasó a formar parte de una lista de correos en *thing.net*. A esta lista, Dominguez enviaba continuamente información relacionada con el EZLN. La cantidad de correos enviados era tan abrumadora, según relata Karasic, que ella dejó de prestar atención a los mismos, hasta que se informó sobre la matanza de Acteal, hecho que la conmovió y decidió entonces ponerse en contacto personal con Dominguez para realizar una obra memorial.

Es en ese proceso que Karasic pasa a formar parte del incipiente EDT y es puesta en contacto vía Dominguez, con Brett Stalbaum, *netartista* y profesor del *Cadre Institute* en California.¹ Karasic y Stalbaum desarrollaron en conjunto un software capaz de bloquear sistemáticamente sitios importantes, como el del gobierno de México, software que luego titularían *The Zapatista FloodNet System*.

La masacre de Acteal motivó la transformación de la Desobediencia Civil Electrónica (ECD) de la teoría a la práctica. Una vez conformado el EDT [durante 1997], el 10 de abril de 1998 se lanzó *Zapatista FloodNet Tactical Version 1.0*, una acción de DCE contra el sitio web del presidente de México, Ernesto Zedillo, que duró tres horas. La acción usó una función de recarga de un *applet Java*² en la primera prueba de *Zapatista FloodNet*, con el objetivo de enviar una solicitud automática de recarga cada siete segundos a la página de Zedillo. Los informes de los participantes y nuestras observaciones confirmaron que los más de diez mil participantes en esta primera acción *Zapatista FloodNet* bloquearon intermitentemente el acceso al sitio de Zedillo durante ese día.³

Este sistema fue utilizado para atacar sitios de los gobiernos de México y EEUU, en apoyo al EZLN; como ya vimos, el 10 de abril de 1998 ejecutaron un primer ataque, que consideraron un ensayo general, para un mes más tarde, atacar ambos sitios web del gobierno mexicano y estadounidense, representados por el presidente mexicano Ernesto Zedillo y el presidente norteamericano, Bill Clinton.⁴

Esta herramienta les permitió consolidar su papel al interior del *hacktivismo*, y es gracias a ella que comienzan a comprender que estaban lidiando con la movilización y ejecución programática de *cuerpos de datos*, que luego buscarán desplazar hacia *cuerpos reales*. Es el momento en que la idea de una “transparencia radical” entre estos cuerpos comienza a tomar forma, la posibilidad de crear gestos en los entornos digitales, capaces de hacer visibles lo oculto, las fisuras, las grietas que los propios sistemas tienen para, de alguna manera, mostrar tácticamente sus errores:

“Error 404 / Archivo no encontrado” (una parte esencial de las tácticas de Desobediencia Civil Electrónica, basadas en navegación de EDT), en la que al replantear la pregunta: ¿Podemos encontrar Democracia en este sitio .gov?, el sitio .gov responde: “Error 404_ Democracia no encontrada”⁵

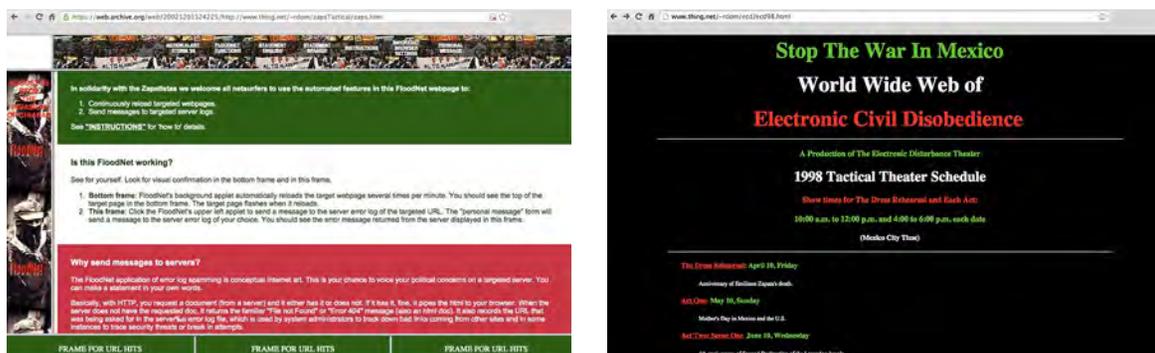
1. Brett Stalbaum es un investigador especializado en teoría de la información, bases de datos y desarrollo de software. Es co-fundador de *Electronic Disturbance Theatre* en 1997, grupo con el que inició desarrollado conjuntamente el software denominado *FloodNet* (<http://www.thing.net/~rdom/ECD/eecd.html>), que ha sido utilizado en favor del movimiento zapatista y que atacó los sitios web de los presidentes de México y EEUU, así como del Pentágono. Este hecho fue calificado por la revista *Forbes* como: “Tal vez el primer ataque electrónico contra un objetivo en territorio estadounidense [que] fue el resultado de un proyecto de arte.” Stalbaum ha sido parte de muchos otros proyectos individuales y de colaboración, y ha publicado numerosos artículos sobre arte digital, en el contexto de la estética, y de la ubicación política de los medios de comunicación. Fue editor de *Switch*, revista de medios, y coordinador del laboratorio de medios digitales *CADRE digital media lab*. Sus proyectos actuales giran en torno a la experimentación sobre el paisaje, el desarrollo de software, *location aware media* y la teoría interdisciplinar. Tomado de <http://visarts.ucsd.edu/faculty/brett-stalbaum>, también puede consultarse el sitio: <http://www.walkingtools.net/>, significativo para el desarrollo de TBT.

2. Complemento de programación, en este caso destinado a bloquear determinadas funciones del programa que lo recibe. El *applet* debe ejecutarse en un *contenedor*, que le proporciona un programa anfitrión, mediante un *plug-in*. N.Tr.

3. Dominguez, R., “Error 404_Democracia no encontrada”, en *ERRATA*, Op.cit., p.19

4. Tomado de http://en.wikipedia.org/wiki/Electronic_Disturbance_Theater

5. *Loc.cit.* Cuando se establece una comunicación HTTP (Protocolo de transferencia de documentos de hipertexto para Internet) se pide al servidor que responda a una petición, un navegador web solicitando un documento HTML (una página web). El servidor responde con un código numérico de error HTTP y un mensaje. En el caso del código 404, el primer “4” indica un error del cliente, como una URL (dirección) mal escrita. Tomado de http://es.wikipedia.org/wiki/Error_404, activa a marzo de 2014.



Zapatista Tactical FloodNet

En respuesta al cuestionamiento sobre la manera en que se involucró en EDT, Karasic comenta:

Brett Stalbaum y yo fuimos los técnicos, mientras que Ricardo Dominguez y Stefan Wray eran los propagandistas [*spin doctors*]; ellos se ocupaban de la promoción del trabajo, Brett y yo nos encargábamos de las cosas técnicas y administrativas. Brett era responsable de la programación *Java-Script*, y yo de la codificación HTML, del arte y, bueno supongo que podemos llamarlo así, de la arquitectura de información para el proyecto *FloodNet*.²

Para Karasic, según ella misma apunta, incorporarse al EDT, supuso:

Otra vía por la que ese ambiente me impactó fue la idea de que un software, como el *FloodNet*, lograrse ayudar a aquellas personas que no pueden manifestarse físicamente, es una oportunidad de tomar una acción global usando tecnología. De modo que los *sit-ins* virtuales no sólo fueron importantes por la solidaridad con los zapatistas, sino porque tuvieron un efecto mucho mayor de lo que yo pudiese haber imaginado entonces.³

El desarrollo de *The Zapatista FloodNet System*, les permitió encontrar como grupo una táctica concreta para la resistencia y la desobediencia: el *sit-in virtual*, cuya importancia nodal no consistía sólo en el desarrollo de una tecnología, un código, un software que fuese capaz de inundar un servidor y causar su malfuncionamiento, sino en mostrar que puede haber miles de personas juntándose para realizar una acción de desobediencia civil al ejecutar un programa computacional en un entorno de red.

En ese momento, 1998, este tipo de acciones no estaban tipificadas por la ley y por tanto no eran ilegales, aunque despertaban signos de alerta en diversos sectores, que luego pasarían al terreno gubernamental traduciéndose en restricciones y recodificaciones legales. “Los

1. “Hacking the Label: Hactivism, Race, and Gender”, entrevista realizada a Carmin Karasic en *ada a Journal of Gender New Media and Technology* #6 Hacking the B/W Binary, por Leonie Tanczer, tomado de <http://adamedia.org/2015/01/issue6-tanczer/>, activo a febrero de 2015.

2. Loc.cit.

medios sensacionalizaban lo que hacíamos, pero de hecho, lo único que queríamos era atraer la atención a algún evento en particular o a alguna situación. En realidad no estábamos – tu sabes- tratando de enviar a la bancarrota a compañías.”¹

Las problemáticas jurídicas que implica esta táctica han sido, entre otras cosas, parte de los nudos críticos del *hacktivismo*. Pero lo que me parece importante destacar, es este momento de la conformación del EDT, puesto que esta práctica les permitió plantear la idea del derecho a la asamblea virtual y entender que en un *sit-in* virtual, hay también una producción de espacio diferenciado, como aquel que se produce cuando se hace un mitin frente a un edificio de gobierno o una oficina corporativa, o se ocupan las calles:

Yo siento que al escribir el código [de programación], estás creando espacio alrededor de un edificio virtual, que antes no estaba allí. No es como marchar atravesando calles, es como decir que vamos a crear una calle diferente. Vamos a crear una calle que no es ni siquiera una calle, es algo completamente distinto que nos permite manifestar nuestra presencia a las instituciones que están siendo puestas en la mirilla de una forma nueva.²

Esta especie de “doble digital”,³ como lo califica Dominguez, siguiendo la idea de la perturbación electrónica del CAE, es una de las novedades que introdujo el *hacktivismo* a las prácticas activistas, y esta idea fue concentrándose progresivamente en la posibilidad de crear espacios de resistencia, que luego fueron fundamentales para el desarrollo de *Transborder Immigrant Tool*.

Al igual que en la desobediencia civil, las principales tácticas de la desobediencia civil electrónica son la intrusión y el bloqueo. Salidas, entradas, conductos y otros espacios claves deben ser ocupados por la fuerza contestataria para ejercer presión sobre las instituciones legitimadas que participan en acciones no éticas o criminales.⁴

3.1.3.- Pasar de la Desobediencia Civil a la Desobediencia Civil Electrónica

Desde su comienzo, el EDT estuvo fuertemente influenciado, como he mencionado, por las ideas de Henry David Thoreau, escritor norteamericano del siglo XIX, poeta, filósofo, abolicionista, naturalista, crítico del desarrollo, topógrafo, historiador y trascendentalista. Es mejor conocido por su libro *Walden, una reflexión sobre la vida simple en alrededores naturales*, y su ensayo *La Resistencia al Gobierno Civil*, también conocido como *La Desobediencia Civil*.⁵ En tal ensayo Thoreau indica:

¿Cómo puede estar satisfecho un hombre por el mero hecho de tener una opinión y quedarse

1. Loc.cit.

2. Cardenas Micha en Loc.Cit.

3. El “doble digital” refiere al cuerpo de datos que, almacenados y distribuidos en red, determinan aspectos nodales de la vida de una persona. El ejemplo que el CAE utiliza en el texto *The Electronic Disturbance*, consiste en la solicitud de un préstamo a un banco; para que esa solicitud sea aprobada, es más determinante la información asociada a la persona, su historial crediticio, su capacidad de pago, su empleo, etc., su doble digital, datos almacenados y circulando en la red; que su presencia misma.

4. Critical Art Ensemble, *Electronic Civil Disobedience*, *Op.cit.*, p. 18.

5. Henry David Thoreau (12 Julio 1817 - 6 mayo 1862). Tomado de: http://en.wikipedia.org/wiki/Henry_David_Thoreau, consultada en febrero 2014.

1. Thoreau, Henry David, *Desobediencia Civil y Otros Escritos*, Tr. Ma. Eugenia Díaz, Editorial Tecnos, España, 2009, pp.47-49

2. Descargable desde: <http://www.critical-art.net/books/ecd/>

3. Sigla en inglés de *Uniform Resource Locator*, es una secuencia de caracteres que se usa para nombrar recursos en Internet por su localización o identificación, por ejemplo, documentos textuales, imágenes, videos, presentaciones digitales, etc. El URL es una cadena de caracteres con la cual se asigna una dirección única a cada uno de los recursos de información disponibles en la Internet. Para el momento de desarrollo del *Zapatista Floodnet System*, existía un URL único para cada página y para cada uno de los documentos de la Web, hoy en día esas cadenas de caracteres que identifican un URL cambian constantemente, son dinámicas.

Tomado de http://es.wikipedia.org/wiki/Localizador_uniforme_de_recursos

4. Los ataques son enviados por dos o más personas, o bots, es decir, son enviados por una persona o un sistema diseñado para cumplir tal función. Un método común de ataque implica saturar el equipo destino con solicitudes de comunicación externa, tanto que éste no pueda responder al tráfico legítimo, o que responda tan lentamente como para enviar información concreta. Estos ataques suelen dar lugar a una sobrecarga en el servidor. En términos generales, los ataques DDoS son implementados para obligar al equipo a restablecer su sistema, o consumir sus recursos de forma que ya no pueda prestar el servicio previsto, o para la obstrucción de los canales de comunicación entre los usuarios y el servidor (Servidor web: computadora que almacena documentos HTML, imágenes, archivos de texto, escrituras, y demás material Web compuesto por datos, contenidos, y distribuye este contenido a clientes que lo solicitan en la red. Tomado de <http://es.wikipedia.org/wiki/Servidor>). Tomado de http://en.wikipedia.org/wiki/Distributed_denial-of-service_attack#Distributed_attack, consultadas en Febrero 2014.

tranquilo con *ella*? La acción que surge de los principios, de la percepción y de la realización de lo justo, cambia las cosas y las relaciones, es esencialmente revolucionaria y no está del todo de acuerdo con el pasado... Hay leyes injustas ¿Nos contentaremos con obedecerlas o intentaremos corregirlas y las obedeceremos hasta conseguirlo? ¿O las transgrediremos desde ahora mismo? ...si el gobierno es de tal naturaleza que os obliga a ser agentes de la injusticia os digo, quebrantad la ley.¹

Buena parte de los esfuerzos y los desarrollos de EDT se han orientado a la incorporación de la Desobediencia Civil en el ámbito de redes de comunicación electrónica. Para ello retoman también, como ya mencioné, la propuesta de *Desobediencia Civil Electrónica* (DCE) planteada por el grupo *Critical Art Ensemble* en *Electronic Civil Disobedience and Other Unpopular Ideas* (1996);² pero procurando ponerla en la práctica, por lo que trabajan en lo que llaman la intersección de políticas radicales y arte performativo y recombinante, así como en el diseño de *software* computacional, a partir del cual produjeron el *Zapatista FloodNet System*, que llegaron a calificar como un *ECD Device* (Dispositivo de Desobediencia Civil Electrónica); un sistema de “inundación”, desarrollado para el control sobre las URL³ que se orienta a “inundar” y bloquear los sitios de Internet que están bajo ataque *DDoS* (*Distributed Denial-of-Service*)⁴

En septiembre de 1998, la herramienta *FloodNet* fue atacada por el Departamento de Defensa de EEUU, mediante la implementación de un *applet* nocivo que desactivó su funcionamiento.

Al reflexionar sobre las implicaciones de la herramienta Amy Sara Carroll indica:

Zapatista FloodNet buscaba hacer énfasis en y sobre la materialización de las nuevas ropas del Imperio. Al obligar a la página web a ejecutar una clásica respuesta 404 (archivo-no-encontrado), los participantes de la ocupación virtual hicieron visible la ausencia de ‘justicia’, ‘democracia’ y ‘derechos humanos’; perturbaron semánticamente el funcionamiento del gobierno mexicano para sugerir de manera metafórica la ausencia de estos mismos conceptos en el libre comercio entre México y América del Norte...Por otra parte, para materializar los vínculos entre las luchas democráticas, el EDT celebró el final de 1998 con

un *potlatch*¹ conceptual; el lanzamiento de una versión pública de *Zapatista FloodNet*, la distribución de *Disturbance Developer Kits* (DDK, por sus siglas en inglés), como un acto alternativo a la globalización.²

En el sitio de internet *thing.net*, aún se encuentra publicada una reseña del grupo EDT que data de 1997, en la que plantean la siguiente prospectiva:

El Teatro de la Perturbación Electrónica continuará creciendo y moviéndose más allá de las tácticas como el *FloodNet*; eventualmente, los dispositivos tácticos como *FloodNet* sólo serán una herramienta potencial entre una serie de dispositivos electrónicos, máquinas y software, a los que los ciberactivistas y artistas tendrán acceso y sabrán cómo utilizarlos. Esperamos que próximamente, el Teatro de la Perturbación Electrónica se convierta sólo en un pequeño grupo entre una multiplicidad de pequeños grupos, nodos o células que impulsarán las vías y medios para que se lleve a cabo la resistencia electrónica a escala global. Ya estamos inmersos, de hecho, en el plano internacional.³

El EDT se encontraba entonces ante la posibilidad de generar tácticas capaces de presentarse como una forma alternativa de ocupación “que crea un híbrido entre el *ismo* trascendental de Thoreau, el conceptualismo inspirado en el *situacionismo* del CAE y el zapatismo posterior a 1994: ‘Nuestra arma es nuestra palabra.’⁴

Pero ante esta forma diferenciada de activismo, persistía la pregunta sobre la desobediencia civil electrónica y sus potencialidades para desestabilizar los lugares del poder, aquello que Carroll denomina como “la negociación en una dialéctica de la ubicación/no-ubicación.” Esta postura resulta significativa, porque nos permite ver cómo el grupo, EDT, estaba posicionándose frente a los nuevos entramados políticos del poder y estaba comenzando a tomar conciencia de una situación que pasaba casi inadvertida en su época (segunda mitad de los noventa): el hecho de que Internet como promesa utópica, no sólo política, sino fundamentalmente económica, como modelo de mercado perfectamente libre, era falso en la teoría y en la práctica.

La disposición nomádica del poder, esto es la capacidad que éste tiene de operar molecularmente, lo que Bifo denomina “capitalismo reticular de masas”,⁵ estaba generando un modelo productivo con capitales en flujo, en el que los propios trabajadores cognitivos que habían ayudado a construir la infraestructura de la red, estaban siendo expropiados; en el sentido de que la inmaterialización del producto, el principio de cooperación, la continuidad inseparable entre

1. Ceremonia practicada por los indígenas del Pacífico Noreste de América, que consiste en el intercambio de regalos. El anfitrión muestra su riqueza e importancia regalando sus posesiones, queriendo dar a entender que tiene tantas que puede permitirse hacer tantos regalos. Por ello, se puede decir que el *potlatch* consistía en cambiar regalos por prestigio, que se incrementaba con el valor de los bienes distribuidos. Algunos estudiosos lo han considerado como un mecanismo de adaptación cultural ante períodos alternantes de abundancia y escasez en el plano local. Tomado de: *El ensayo sobre el Don* de Marcel Mauss de 1925.

2. Carroll, Amy Sara, “EDT 1.0, EDT 2.0, EDT 3.0” en *ERRATA*, ob.cit., pp.44 y 52

3. Tomado de: <http://www.thing.net/~rdom/ecd/EDT-ECD.html>, activo a febrero 2014

4. Es importante destacar aquí que Carroll se refiere al trascendentalismo americano de Thoreau como un ideal de humanismo capaz de experimentar lo sagrado en una unidad racional con la naturaleza, una forma de integrar el espíritu y la materia, lo que deriva en el caso de Carroll y sus poemas para EDT, en un imaginario de acceso al norte y hospitalidad, cuestión que trataré en otro capítulo. Por otro lado hace un reconocimiento de las estrategias y tácticas heredadas del CAE, particularmente la Desobediencia Civil Electrónica y la perturbación electrónica, como formas de ocupación de los espacios virtuales, y se suscribe al zapatismo con su ejercicio de ocupación de los medios de comunicación como internet, que pasa también por ser una ocupación semántica.

5. Berardi, Franco (Bifo), “The dark side of the multitud”, en Colectivo Situaciones (Coord.), *Impasse: dilemas políticos del presente*, Buenos Aires: Tinta Limón, 2009, p.16.

producción y consumo, se habían convertido en una “infraestructura indispensable para la producción y realización del capital”¹

Como ya mencioné, paradójicamente las experimentaciones artísticas, activistas, tecnológicas, mediales y de economías alternas, colaboraron para configurar la red que es un circuito en el que el dinero sirve para desarrollar todo tipo de experimentación tecnológica, comunicativa y cultural, por tanto, para generar negocios altamente productivos y cuyo trabajo inmaterial cognitivo tiene un alto plus valor.

Se trata entonces de un período crítico que dejó como aprendizaje para el EDT, que el activismo en red está vinculado al trabajo como innovación, como lenguaje y como relación comunicativa, lo cual les llevó a entender que el arte-activismo debe proceder entonces interrumpiendo, desestabilizando esos procesos semióticos.

Pero estas lecciones y la posibilidad de superarlas críticamente, tuvieron que pasar por un período de incorporación del *net.art* a la esfera institucional del arte, lo cual considero pertinente revisar particularmente en función del EDT, de tal suerte que se pueda comprender la serie de nudos críticos y complejos conceptuales que le precedieron al *Transborder Immigrant Tool*.

3.2.- El ámbito institucional del arte electrónico y el *Electronic Disturbance Theater*

En septiembre de 1998 participaron en el Festival *Ars Electronica*² en Linz, Austria, en donde presentaron un proyecto en el que proponían generar un arreglo de dispositivos tipo *FloodNet* que actuaría dispersando información contra una serie de objetivos políticos en internet.

La edición de 1998, en la cual participó el EDT, se tituló *INFOWAR* y el centro del debate fueron las consecuencias de habitar un mundo cada vez más informado e interconectado, especialmente en términos sociopolíticos. *INFOWAR* proponía reflexionar sobre las guerras informáticas y sus potenciales estrategias; guerras impulsadas por datos, que tenían como marco el conflicto del Golfo y la guerrilla cibernética, así como la lógica interna de la sociedad de la información en el contexto de la guerra. También tuvo como marco temático la ética del *hacker* y la aceleración, producida informáticamente, de los mercados financieros.³

En este contexto, Dominguez publica un texto titulado “Digital Zapatismo” en el cual divulga la siguiente convocatoria:

El 10 de abril de 1998, el *New York-zapatistas*, envió junto con el *Electronic Disturbance Theater* la siguiente convocatoria:

1. *Ibid.*, p.15

2. *Ars Electronica* es históricamente el festival más importante del arte relativo a las conexiones e intersecciones entre arte, tecnología y sociedad desde 1979. Se conforma del festival, un premio, un centro de presentaciones y una plataforma de interacciones llamada *Futurelab*, que se dedica a la investigación de los desarrollos en torno al arte y la tecnología. Las temáticas que abordan van desde la biotecnología y la ingeniería genética, la neurociencia, la robótica, las prótesis y los medios de comunicación, así como sus relaciones con las artes.

3. Tomado de http://90.146.8.18/de/archives/festival_archive/festival_catalogs/festival_artikel.asp?iProjektID=11957, en ese mismo archivo puede consultarse un texto de Ricardo Dominguez titulado “Digital Zapatismo”, disponible en: http://90.146.8.18/de/archives/festival_archive/festival_catalogs/festival_artikel.asp?iProjektID=8386, activos a febrero de 2014.

Tactical Flood Net. Versión 1.0 <http://www.thing.net/~rdom/zapsTactical/zaps.html> En solidaridad con los zapatistas, hacemos un llamado a todos internautas, el 10 de abril, durante 24 horas a unirse al *Flood Net (Tactical Version 1.0)* para inundar el sitio web del presidente Zedillo (<http://www.presidencia.gob.mx>). Usted puede seleccionar su navegador de preferencia y a través de la página web dar clic en el botón de recarga durante una hora (con un receso de unos segundos). O puede configurar su navegador sólo para la URL: instale el sistema "Tactical Flood Net version 1.0", entonces, mediante un *applet* de *Java* se presionará el botón de recarga constantemente. Puede participar también a través del sistema de auto-envíos de correo electrónico: <http://www.newhumans.com/chiapas/automail.html>

Para obtener más información sobre esta acción: <http://www.nyu.edu/projects/wray/ecd.html>

Resultado de este ataque, fueron una serie de contrataques, al parecer provenientes del propio gobierno mexicano quien intentaba restablecer su red; para contratacar, buscaron intervenir los servidores de *thing.net*, por lo que el EDT se enfrentó a la tarea de desarrollar nuevos métodos de ofensiva que se orientaran a:

1. Un mayor desarrollo de redes alternativas con más acceso y mayor ancho de banda.
2. Programación profunda: Creación de arañas (*spiders*), *bots* y otros agentes de micro red para atacar URL específicos sin interrumpir el servidor.¹
3. Fuera del país implementar motores de *spam* para programar correo electrónico masivo.
4. Aproximación virtual: *Thing Conector 3.0. A*. Un sistema de acceso sencillo para la comunicación intercontinental electrónica en tiempo real. Este sistema requeriría un monitoreo imposible.
5. El acceso a un satélite nos haría independientes de las redes y las redes troncales controladas.
6. *Jamming*: La interrupción sistemática de los microprocesadores por parte de ciertos grupos que podrían suspender sistemáticamente amplias áreas de redes sensibles - a través de los errores de producción específicos en los microprocesadores, que han sido adquiridos en el extranjero por los militares y/o con fines de entretenimiento, provenientes de Estados Unidos. Muchos de estos elementos se encuentran en una amplia gama de sistemas de armas defensivas y ofensivas, donde podrían causar una falla completa en un

67

1. Spiders (arañas) son potentes programas (software) que rastrean o exploran la Web de forma automática a través de los enlaces o URL que encuentran en su camino. Generalmente comienzan su rastreo con un par de URLs predeterminadas para luego ir extendiéndose y multiplicándose en forma de araña, de aquí el término *Spiders*. Tomado de: <http://www.pergaminovirtual.com.ar/definicion/Spiders.html>, consultada en marzo 2015. Cuando se busca una información concreta en los buscadores, los spiders consultan su base de datos y presentan resultados clasificados por su relevancia para esa búsqueda concreta. Los buscadores pueden almacenar en sus bases de datos desde la página de entrada de cada web, hasta todas las páginas que residan en el servidor, una vez que las arañas (spiders) las hayan reconocido e indexado. Si se busca una palabra (por ejemplo: "redes"), en los resultados que ofrecerá el motor de búsqueda aparecerán páginas que contengan esta palabra en alguna parte de su texto de contenido. Tomado de http://es.wikipedia.org/wiki/Araña_web, consultada en marzo de 2015. Un *bot* (aféresis de robot) es un programa informático, imitando el comportamiento de un humano. En sitios *wiki*, como *Wikipedia*, un *bot* puede realizar funciones rutinarias de edición. En otros sitios, como *Youtube*, el *bot* puede responder a cuestiones sobre el propio contenido del sitio (*bots* conversacionales). En sitios de chat en línea (IRC o MSN), algunos *bots* fueron utilizados para simular una persona, intentando hacer creer al "ciberinterlocutor" que chateaban con una persona real. Algo similar sucede en *Twitter* donde *bots* actúan como usuarios y ejecutan constantemente envíos y reenvíos de mensajes o *tweets*. Tomado de: <http://es.wikipedia.org/wiki/Bot>, consultada en marzo de 2015. El concepto de un agente ofrece una conveniente y potente manera de describir una entidad computacional compleja, la cual es capaz de actuar con un cierto grado de autonomía, con el fin de completar tareas en nombre del servidor. Pero a diferencia de los objetos, los cuales son definidos en términos de métodos y atributos, un

momento determinado.¹

Pero el EDT no era el único colectivo de activistas en red que veía como forma de apalancamiento político, la oportunidad de recrudecer sus ataques; el curso que progresivamente fueron tomando las acciones de los *hackers*, era cada vez más radical, ofensivo e intrusivo, y llegó a puntos críticos como el ataque a la Cumbre Mundial de Comercio (WTO) en 1999; lo que les condujo a una situación paradójica: allí donde no había o había relativamente pocas restricciones, y sobre todo, pocas regulaciones o legislaciones, comenzó aceleradamente a incrementarse y a restringirse el acceso y uso de las redes.

Lo que había comenzado como una búsqueda de autonomía en el *dataspace* y una afirmación del derecho a asamblea y la práctica de la desobediencia civil electrónica, terminó por recrudecer las condiciones de acceso.

La experiencia de *INFOWAR* en *Ars Electrónica* es paradigmática debido a que es el momento en que el *hacktivismo* aparejado con el *net.art*, estaba desarrollando sus mecanismos de inscripción social, y en que urgía no sólo explorar y demarcar sus prácticas, sino transgredirlas, como señala José Luis Brea, “transgredir su propia especificidad disciplinar [pero sobre todo], su propia forma de socialización efectiva.”²

Todo ello estaba suscitando cuestionamientos críticos en ese momento del activismo en la red, del cual participó la primera versión del EDT; una especie de prueba de la que no salió bien librado, pues las propias configuraciones de internet, su acelerado corporativismo, el lastre de su pasado como dispositivo bélico y su compleja consolidación como medio masivo de comunicación, estaban derribando la posibilidad de una verdadera *Zona Temporalmente Autónoma o TAZ*, zona que más bien se encontraban en proceso de reducción y desaparición, paradójicamente, debido también al *hacktivismo*.

El primero de los debates –sobre el activismo en la red- ha dejado bien claro que cualquier negociación con el espectáculo y las formaciones de falsa conciencia que él ampara es, para los intereses de intervención política, definidos desde la óptica de la desobediencia civil y la resistencia pacífica, contraproducente. La fantasía abstracta de una amenaza genérica contra “el sistema” constituida por el *hacker* –el activista informático que pone en peligro y cuestiona la propiedad de la información y los sistemas de seguridad que la protegen, revierte en su propio beneficio transfigurada, de un lado, en argumento para aumentar los dispositivos de control; del otro, todo su potencial de incidencia sobre la opinión pública

agente es definido en términos de su comportamiento. Los comportamientos básicos de un agente informático son que dichos agentes no son invocados estrictamente por una tarea, sino que se activan ellos mismos, pueden estar en un servidor en estado de espera, preservando el contexto, pueden hacer que se ejecute un estado en un servidor sobre condiciones de inicio, no requieren la acción de los usuarios y pueden invocar otras tareas incluyendo la comunicación. Tomado de: [http://es.wikipedia.org/wiki/Agente_\(software\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Agente_(software)), consultada en marzo de 2015.

1. Dominguez, Ricardo, “Digital Zapatismo”, Op.cit.

2. Brea, José Luis, *La era postmedia.*, Op.cit., 2002, p.

depende de la repercusión mediática y por tanto alimenta su interesada construcción de lo real como espectáculo.¹

El *hacktivismo* y el *net.art*, no habían logrado ubicar concretamente aquello contra lo que luchaban, porque al depender fuertemente de la repercusión mediática de sus acciones, en realidad alimentaban una cierta construcción de espectáculo,² “por ello el CAE, llamó la atención sobre cómo la absorción medial de las políticas del activismo simulatorio (orientadas a instrumentar el efecto mediático de la acción subversiva), desmantela su potencial táctico.”³

Se trata de un punto de giro para la configuración posterior de una obra como TBT, porque la propia idea del activismo en Internet y la incorporación de los grandes corporativos al mercado que éste ya representaba, propiciaron lo que Brea denominó “un juego ejemplar de desmantelamiento autocrítico, impulsado desde dentro por sus propios protagonistas como el CAE y el EDT.”⁴ Juego que consistía en *un proceso de espiral* del activismo en red: el hecho de que es efectivo en función de su repercusión mediática, lo que implica que debe espectacularizarse, y que esa espectacularidad sirve de pretexto para activar medidas de control y vigilancia en red, contra las cuales supuestamente luchaban.

Como consecuencia se dirigen en exclusiva a la acción clandestina y directa [el caso *Anonymus*], que ni alimenta la fantasmagoría medial de una subversión vacía de contenidos reales, ni legitima la adopción ‘contra-subversiva’ de medios de control y seguridad que repercuten limitando las condiciones de libertad en el empleo de la red de que ya se disfrutaba.⁵

Esta situación afectó gravemente al grupo, y a ello se aunaron los recambios en la situación política del zapatismo, eso que Dominguez había visto como las “condiciones para el desarrollo de una matriz performativa” o la “primera revolución posmoderna”,⁶ les había dejado la experiencia de un activismo transversal que aprovechaba el poder de las redes, pero cuyas consecuencias y la escalada de las mismas, no hemos podido realmente calificar y problematizar a fondo.

Lo que el EDT consideraba como “una máquina de manifestación masiva”, el *Zapatista Floodnet System* significó un cambio radical en sus prácticas, porque como Dominguez señala, les permitió entender que no era necesario quebrar la estructura de las redes electrónicas del primer mundo, sino atender a los nuevos tipos de sujetos políticos y las nuevas condiciones de operación que esas redes estaban generando a escala global. Por otro lado les permitió también diferenciarse sustancialmente de la herencia del *Critical Art Ensemble* para culminar

1. *Ibid.*, pp. 31 y 32

2. En el texto de Guy Debord, “Geopolitics of Hibernation”, *Internationale Situationniste*, 1962, Tomado de <http://www.bopsecrets.org/SI/7.hibernation.htm>, éste indica que la sociedad y la cultura norteamericana se presentan como paradigmáticas, porque en su núcleo se realiza la integración de lo espectacular y la guerra, lo que ulteriormente puede traducirse como una suerte de negación de la vida, que se hace patente en la incorporación social de los media en la vida cotidiana, como tendencia a visualizar un mundo que ya no nos es directamente accesible. Y ello ha ocurrido en el interior de sus dinámicas sociales, es decir que la cultura norteamericana se ha planteado a través de la espectacularidad, el proyecto de transformar económicamente al mundo y transformar policialmente la percepción.

3. Brea, José Luis, *Op.cit.*, p. 32

4. *Loc.cit.*

5. *Loc.cit.*

6. Dominguez Ricardo, “Error 404_Democracia no encontrada” en *ERRATA#*, *ob.cit.*, p.18

1. *Loc.cit.*

2. Bourriaud, Nicholas. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2ª Edición, 2008. A pesar de sus graves fallas teóricas, es innegable la influencia que tuvo este texto en el panorama del arte de fin de siglo; de acuerdo con Bourriaud, la estética relacional, es una retirada estratégica del conceptualismo de los 60, que está anclada en una estética del presente, una suerte de marco de interpretación para el estado del arte de los años 90. Un arte surgido del contexto sociopolítico propiciado por la caída del muro de Berlín en 1989, por el acelerado desarrollo tecnológico, y por una creciente inconformidad con la tradición de las artes visuales del S. XX. Bourriaud se refiere a una serie de prácticas que procuran una estética del encuentro y la proximidad que responde a la necesidad de recuperar y reconstruir los lazos sociales a través del arte. Anclada en una cultura urbana, esta estética parece querer hacer extensiva esa condición urbana a todo tipo de interacción cultural. Una estética que apela a la intersubjetividad en la que las relaciones humanas devienen formas artísticas: *meetings*, citas, manifestaciones, encuentros, cenas, etc., pueden ser considerados "objetos estéticos susceptibles de ser estudiados" (p. 31) Una de las fuertes críticas emitidas contra los argumentos de Bourriaud, de parte de Claire Bishop, estriba en que es precisamente esta característica, la de entender las relaciones humanas como un objeto estético, la que acusa que Bourriaud es en realidad un formalista, al cual no le interesa el para quién de las obras, es decir la verdadera sustancia intersubjetiva e interactiva que proponen, si no el qué y el cómo, la estructura como tema y sentido de las mismas. Aunque las obras estén subordinadas a un contexto, no cuestionan en ningún momento su incorporación a él. "No estoy pidiéndole al arte relacional que estimule una mayor conciencia social, simplemente me pregunto cómo decidir en qué consiste la estructura de una obra de arte relacional y si la estructura es tan separable del tema manifiesto de la obra o tan permeable a su contexto... para que el contexto sea constituido se deben demarcar ciertos límites, porque es desde la exclusión engendrada por la demarcación que el antagonismo ocurre; la exclusión es desatendida por la 'apertura' de la estética relacional" (Bishop, Claire (2004). "Antagonism and Relational Aesthetics", en: *October* No. 110, p. 65).

3. Medina, Cuauhtémoc, *Seminario de Arte Contemporáneo*, Programa Campus Expandido, MUAC-UNAM.

4. Broncano, Fernando, *Zonas de Resistencia*, 2010, en:

con la configuración de un colectivo que tuviese como línea de trabajo llevar a la práctica la Perturbación Electrónica y la Desobediencia Civil Electrónica.

"... [EDT se basa en] una lectura profunda del cambio conceptual que disloca la visión del *Critical Art Ensemble* (CAE) sobre la Desobediencia Civil como hija de la cultura *hacker* y situacionista, y la refunda sobre el terreno de Henry David Thoreau y del llamado Zapatista de '¡Tierra y Libertad!' como centro de la Desobediencia Civil Electrónica."¹

Pero para entonces ya estaban situados en el centro de un problema crítico, las prácticas del *Tactical Media*, del *hacktivismo* y del EDT, tenían que comenzar a transformarse y diferenciarse para afrontar ese momento, ¿cómo resolver ese punto de inflexión? ¿Cómo re articular las prácticas artísticas con fines activistas en la red? ¿Cómo asume ese desafío un grupo como EDT, que como bien señala Brea, había tenido un papel protagónico en el arte-activismo en la internet de fin del siglo XX?

3.3. - El panorama post-9/11 y *The Electronic Disturbance Theatre* (EDT)

¿Cuál era entonces el escenario que podían ocupar los grupos del *Tactical Media*, ante la configuración del arte en los últimos años del s. XX? Esta pregunta resulta interesante frente al campo de representación que supuso la *estética relacional*.² Una estética asociada a la post-política, y que claramente obviaba las condiciones de vida del capitalismo, contribuyendo a una reordenación del consumo, generando obras que estetizaban lo mercantil.³

Se trata entonces, de una pregunta que podría resolverse, invocando a una serie experiencias estéticas no normalizadas como prácticas artísticas; pero los eventos del 11 de septiembre de 2001, produjeron un sisma que reconfiguró la propia dinámica del capitalismo de principios del S.XXI y con ello a las prácticas artísticas.

La era post-9/11, se ha caracterizado por la búsqueda de nuevas formas de apropiación, no basta ya con ocupar el tiempo-espacio del ocio que produce plusvalía por la vía del espectáculo, sino que se hace necesario ocupar la atención por la vía del *miedo*, del *terror*. En ese sentido, "la potencia de la imagen como información sub-conceptual, pre-conceptual y para-conceptual, activa mecanismos ante los cuales nos encontramos pasivamente invadidos, la hipervisibilidad nos hace impotentes ante la imagen, frente a la cual la resistencia más efectiva parece ser la resistencia a interpretarla."⁴

En muchos sentidos la amplia difusión “en vivo” de los ataques al *World Trade Center* en NY el 11 de septiembre de 2001, fue como el “grado cero” de la representación, representar lo irrepresentable, trascender la esfera de la ideología, como indican Suely Rolnik y Félix Guattari, para lograr por completo una modelización de los comportamientos, la sensibilidad, la percepción, la memoria, las relaciones sociales, sexuales, los fantasmas imaginarios, etc.¹ Una fabricación de subjetividad sobre el cometido *del combate al terror*, a escala planetaria. La subjetividad ha sido formulada y reformulada para combatir cualquier atentado de denuncia.

El giro al que apuntan las posibilidades de combate a la amenaza imaginaria que representa “el terror”, bajo el cual se erigen, se cierran y se constriñen los sistemas de control, radica en considerar que esta producción de subjetividad no es equiparable ya con la producción de individualidad. Los individuos eran el resultado de la producción en masa, serializados, registrados y modelados. El sujeto es producto de agenciamientos de subjetivación, de procesos de producción maquínica, sometido a la mutación de los universos de valor:

El lucro capitalista es, fundamentalmente producción de poder subjetivo, individuo consumidor de subjetividad, consume sistemas de representación [como el terror], de sensibilidad, etc. El tipo de comportamiento que consiste en quedarse completamente concentrado en el aparato [T.V., computadora, teléfono celular, etc.], es una relación de comunicación directa, sólo existe en esta sociedad. Es ella la que lo produce.²

Esta producción de subjetividad impactó fuertemente a las prácticas artísticas, nos encontramos ante otras sensibilidades y otros rangos de valor añadidos al arte.

Producto del 9/11 fue también la idea de confrontar una enorme misión civilizatoria al enarbolar una guerra contra el terrorismo que “acabó por generar un intenso resurgimiento del nacionalismo en la forma de un acto: el *USA Patriot Act*,... un consciente post-nacionalismo ideológico en forma de una episteme contemporánea.”³ A partir de entonces, como bien apunta Spivak, el terror se convirtió en una abstracción que se atribuyó al lado insolente de los movimientos sociales como acciones extra-estatales colectivas, cuando tales movimientos se valían de la violencia, pero también en la designación de un *afecto* que proporcionó un campo de especulaciones psicológicas colectivas, elemento fundamental de los racismos más exacerbados.⁴

Las libertades civiles, incluyendo la libertad intelectual, fueron suprimidas y la permisividad militar exacerbada; la identificación de los sospechosos con base en el perfil racial tergiversó

http://salonkritik.net/09-10/2010/06/zonas_de_resistencia_fernando.php, activo a noviembre de 2013.

1. Guattari, Félix y Rolnik, Suely, *Micropolítica. Cartografías del Deseo*, Madrid: Traficantes de sueños- mapas, 2006, p.42.

2. *Ibíd.*, p. 47.

3. Spivak, J.C., “Terror: um discurso após o 11 de setembro” en *Mediações*, Londrina, v. 16, n.2, p. 15-50, Jul./Dez. 2011, p. 19 Trad. ECCA, p.19.

4. *Ibíd.*, p. 27

la comunidad política, y una cultura entera ha sufrido esto en nombre de la prevención; desde el día 28 de septiembre 2001 el Consejo de Seguridad de las Naciones Unidas comenzó a adoptar un amplio espectro de medidas antiterroristas. A pesar de todo esto, todavía somos capaces de transferir el registro hacia el afecto y decir 'no estamos sufriendo el terrorismo, ganamos.'¹

La única manera de resistir, de oponerse a ese campo de representación, implicó la generación de estrategias que actuaran como operadores de suspensión de significados, y activaran la espontaneidad. Estas operaciones se realizaron sobre las instituciones, interviniéndolas, adquiriendo, por tanto, una ontología política y en ese contexto, el papel del artista no consistía en representar, sino en ser un agente que suspende sentidos y efectos, que, como veremos para el caso de *Electronic Disturbance Theater*, los convierte en afectos y efectos "otros" de lo social en el arte.

3.4.- *Electronic Disturbance Theater 2.0 / b.a.n.g. lab*

b.a.n.g. lab (bits, atoms, neurons and genes laboratory) es un laboratorio creado por Dominguez en la UCSD, en él se desarrollan numerosos proyectos, algunos de los cuales experimentan con tecnología genética, nanotecnología o con *drones*.²



1. *Ibíd.*, p. 28

2. Sobre el laboratorio puede consultarse el sitio: <http://bang.transreal.org/>, activo a marzo de 2014

Electronic Disturbance Theatre 2.0 / b.a.n.g. lab (De izquierda a derecha: Brett Stalbaum, Amy Sara Carroll, Ricardo Dominguez, Elle Mehrmand y Micha Cárdenas)

La creación del *b.a.n.g. lab* marca una segunda etapa del grupo en la que salen Carmin Karasic y Stefan Wray, y se incorporan Micha Cárdenas,¹ Amy Sara Carroll² y Elle Mehrmand,³ quienes finalmente desarrollan *Transborder Immigrant Tool*.

1. Micha Cárdenas es un artista / teórica transgénero que trabaja con las intersecciones de movimiento, tecnología y política. Actualmente es estudiante de doctorado en Media Arts and Practice (IMAP) de la Universidad del Sur de California y miembro del Electronic Disturbance Theater 2.0. Su más reciente proyecto de Redes Autonomía Local fue seleccionado para el 2012 ZERO1 Bial de San José y fue el tema de su actuación de apertura en la Allied Media Conference 2012. Ha publicado un libro *The Transreal: Political Aesthetics of Crossing Realities*, editado por Atropos Press en 2012, que versa sobre el arte que utiliza la realidad aumentada, mezclada y suplementaria, y la intersección de las estrategias con las políticas de género, en un contexto transnacional. Micha tiene un MFA de la Universidad de California, San Diego, una Maestría en Comunicación de la European Graduate School y una licenciatura en Ciencias de la Computación de la Universidad Internacional de la Florida. Ha exhibido y presentado su trabajo en bienales, museos y galerías de todo el mundo, incluyendo Los Ángeles, San Diego, Tijuana, Nueva York, San Francisco, Montreal, Colombia, Egipto, Ecuador, España, Suiza e Irlanda. Su trabajo ha sido abordado en publicaciones como Art21, Associated Press, Los Angeles Times, CNN, BBC World, Wired y Rolling Stone Italia. Tomado de <http://transreal.org/about/>. Puede consultarse una conferencia dictada en el CALIT (California Institute for Technology) sobre TBT en: <http://www.youtube.com/watch?v=UhOabqwhcaM>, activa marzo de 2014.

2. Amy Sara Carroll es Profesor Asistente de la Cultura de América Latina en la Universidad de Michigan, Ann Arbor. Recibió un doctorado en Literatura de la Universidad de Duke (2004), y un MFA en Escritura Creativa (poesía) de la Universidad de Cornell (1995). Su investigación, la enseñanza y los intereses literarios incluyen a la producción cultural americana contemporánea (performance, vídeo y literatura), la teoría feminista, queer y poscoloniales, la cultura visual, los estudios culturales, los estudios interamericanos, los estudios fronterizos y escritura crítico- creativa. Su poesía ha aparecido en diversas revistas y antologías como *Talisman*, *Carolina*, *The Iowa Review*, *Mandorla*, *Cadena*, *Bombay Gin*, *Seneca Review*, *Borderlands*, *Faultline*. Ha expuesto poemas-grabados en el Proyecto Audre Lorde (Brooklyn, New York), en el Museo de Arte de la Universidad de Duke, en el Centro Memorial Art Schweinfurth (Auburn, Nueva York), y en la galería del State-of-the-Art (Ithaca, Nueva York). Ella es la autora de dos libros de poesía, *Secesión* (Hipérbole Books, 2012) y *Fannie + FREDDIE /The Sentimentality of Post-9/11 Pornography* (Fordham University Press, 2013). Desde 2008, ha sido miembro de la EDT 2.0/b.a.n.g. lab, coproductora de *Transborder Immigrant Tool* que se incluyó en el 2010 en la Bial de California. Actualmente, está completando su primera monografía crítica " REMEX: Hacia una historia del arte de la era del TLCAN." Tomado de <http://www.lsa.umich.edu/english/people/profile.asp?ID=1242>

3. Artista new media y del performance, se graduó como músico del CSULB (California State University, Long Beach). Actualmente candidata a una maestría en Bellas Artes por la UCSD con un proyecto que utiliza el cuerpo, la electrónica, el vídeo, la fotografía, el sonido y la instalación. Es la cantante y trombonista de *Assembly of Mazes* (Asamblea de los Laberintos), un colectivo de música dark, de oriente medio y ritmos de jazz rock. En sus últimos performances ha explorado la tecnología holográfica y ha trabajado con Micha Cárdenas en el performance *Becoming Transreal* en UCLA Freud Playhouse, donde hacen una revisión crítica del papel de la tecnología en el proceso transexual. Tomado de <http://visarts.ucsd.edu/faculty/elle-mehrmmand>, pueden consultarse algunos de sus performance en conjunto con M. Cárdenas en: <http://ucsdopentudios.com/2011/artists/elle-mehrmmand/>

La diferencia esencial de EDT 2.0, es que suma a la política de la “ocupación” de EDT 1.0 (la inundación y el bloqueo que suponen los *sit-ins* virtuales); la política derivada del “cuestionamiento” que registra y resiste y en ese sentido, el acto de caminar, el trazo de las rutas de movimiento, funciona como un registro de resistencia activa.¹

De acuerdo con Amy Sara Carroll, una de las cuestiones que buscaban abordar en torno a esta segunda etapa del EDT es: “preguntarnos ¿cómo convocar al poder a jugar diferentes roles en los escenarios de la ‘guerra contra el terrorismo’ y la ‘seguridad nacional’, en las difíciles etapas de la transición y la reestructuración neoliberales, en las que cada recorte de personal representa una potencial mejora institucional?”²

En este punto es importante señalar de forma muy somera que la configuración de EDT 2.0 será el punto de arranque para *Transborder Immigrant Tool* porque se trata del momento en que propusieron la serie de poemas que incluye el proyecto.

Me uní al proyecto en el 2008, un año después de la conceptualización inicial hecha por EDT/b.a.n.g lab en la Universidad de California, San Diego. Desde entonces, he escrito dos series de poemas para TBT. Cargados en teléfonos celulares equipados con interfaces simples de brújula, los poemas ofrecen información útil para la supervivencia en el desierto; información similar a la que se puede encontrar en los manuales de supervivencia, incluyendo uno que fue distribuido durante un breve lapso por el gobierno mexicano.³

Para este momento ya eran claras las lecciones críticas aprendidas durante la primera etapa del EDT: primero y de forma muy importante consideraban la posibilidad de integrar cuerpos de datos en cuerpos reales; luego asimilaron la idea latente de la movilidad, los navegadores, la navegación que opera sobre lo localizado y lo no-localizado, lo ubicado y lo no-ubicado en una dialéctica que comenta las ideas de Thoreau respecto de la ciudadanía y el papel del lugar de adscripción, en cierto sentido de la naturaleza, pero que luego para el EDT, debe ser reinscrita en el entorno contemporáneo, como locus del poder. De esta forma, buscaban ampliar el concepto de *espacio*, mediante una suerte de ocupación productiva-poética de esos lugares, un espacio estético de y para “los otros”.

Finalmente, la compleja configuración del grupo, los diferentes campos de acción y las formaciones de sus miembros, sus inquietudes, su propia práctica artística interdisciplinaria, se configura a partir de elementos maleables que les permiten activar una obra que se encuentra en continuo proceso.

1. *Ibíd.*, pp. 52 y 53

2. Carroll, Amy Sara, “EDT 1.0, EDT 2.0, EDT 3.0”, *Op.cit.*, p.43.

3. *Ibíd.*, p. 56

3.5.- La configuración de *Transborder Immigrant Tool (TBT)*

(La Herramienta Transfronteriza para Inmigrantes)

El proyecto se basa inicialmente en una propuesta de *hacktivismo* y fomento a la desobediencia civil electrónica que – siguiendo los pasos del *Zapatista Floodnet System* – busca usar los dispositivos electrónicos de geolocalización en favor del tránsito de los migrantes, puesto que ellos arriesgan la vida en su paso por el desierto fronterizo. Expongo enseguida, algunas reflexiones que motivaron la realización del proyecto:

...la frontera entre EEUU y México se ha movido entre lo virtual y lo demasiado real desde antes del nacimiento de ambos Estados. Esto ha permitido trazar y clasificar un amplio archivo de movimientos sospechosos a través de la frontera – específicamente anclados a cuerpos de inmigrantes moviéndose hacia el norte, mientras que los cuerpos de inmigrantes que se mueven hacia el sur son muchos menos. El peligro de moverse hacia el norte a través de esta frontera no es una cuestión política, sino de geografía vertiginosa. Cientos de personas han muerto cruzando la frontera México/EEUU por no ser capaces de decir dónde están en relación a dónde estaban, y qué dirección deben seguir para llegar a salvo a su destino. Ahora, con el surgimiento de múltiples sistemas de información geo-espacial distribuida (como Google Earth), GPS (sistema de posicionamiento global) y el desarrollo del algoritmo Virtual Hiker¹ del artista Brett Stalbaum, es posible desarrollar herramientas transfronterizas para inmigrantes que puedan ser implementadas y distribuidas en teléfonos móviles. Esto permitirá una nueva geografía virtual que defina nuevos caminos y rutas potencialmente más seguras a través de este desierto de lo real.²

En este punto, es importante detenerse brevemente para aclarar el funcionamiento del sistema de datos informáticos conocido como GPS (*Global Positioning System*), que fue oficialmente inaugurado en 1995, luego de haber sido desarrollado como instrumento estratégico militar, culmen de su antecesor el sistema TRANSIT de 1965, usado por el Departamento de Defensa de los EEUU, y posteriormente liberado para la generación de aplicaciones civiles.³ Las cuales alcanzan su máximo desarrollo con la incorporación de sistemas de información geoespacial

1. El *Virtual Hiker* es un algoritmo (un programa) que produce rutas calculadas digitalmente, a partir del procesamiento de bases de datos, de tal manera que permite seguir esos caminos en el mundo real. El primer intento de seguir los caminos trazados por el *Virtual Hiker*, se llevó a cabo por el grupo C5 Landscape Database, el 9 de abril de 2005, cerca de Dunsmir, California, con la intención de descubrir una ruta alterna a la conocida *Great Wall* de California (la intención era crear una ruta de recorrido similar al de la gran muralla China, pero en California). Después de una caminata de inserción rigurosa y orientada tanto por el movimiento del sol, como de los rápidos que fluyen a través de cruces de corrientes de los ríos; C5 sólo fue capaz de alcanzar el comienzo del camino alternativo para la Gran Muralla. La comparación visual del terreno en China y su gemelo en California fue satisfactoriamente documentada, aun cuando fue de hecho imposible caminar sobre la ruta trazada por el *virtual hiker*. Los miembros de C5 que realizaron el recorrido fueron: Joel Slayton, Steve Durie, Geri Wittig, Jack Toolin, Brett Stalbaum, Bruce Gardner, Amul Goswamy y Matt Mays. El segundo intento fue realizado por Paula Poole y Brett Stalbaum, usando el software desarrollado por C5, esta vez en el desierto del Anza Borrego al sur de California en Mayo 28 de 2005, desafortunadamente, allí se dieron cuenta, que los caminos trazados por el *virtual hiker*, podían conducir a taludes empinados, formaciones rocosas peligrosas a escala humana, y que no podía predecir el tipo de condiciones del terreno, atmosféricas o de flora y fauna riesgosa para el recorrido. Tomado de http://www.paintersflat.net/virtual_hiker.html, activo a marzo de 2014. Es importante recordar aquí la propuesta de la *deriva situacionista*, en la cual, éstos recorrían París con un mapa de Londres y viceversa.

2. <http://post.thing.net/node/1642>, consultada en mayo de 2015.

3. "Nacido gracias al trabajo de la NASA y el Departamento de Defensa de EEUU, este sistema contaba con seis satélites que recorrían órbitas polares muy bajas, a una altura de solo 1074 kilómetros. Si bien proporcionaba una cobertura global e independiente de las condiciones atmosféricas, su disponibilidad no era constante. Esto significaba que a menudo las tropas necesitaban esperar durante una o dos horas que la posición de los satélites les fuese favorable, y luego 'escucharlos' durante unos 15 minutos para poder saber dónde estaban ubicadas." To-

mado de <http://www.neoteo.com/historia-del-gps-como-el-mundo-dejo-de-perdese/>, activo a mayo de 2014.

1. *Google Earth*, tal como hoy lo conocemos, fue en su día un programa llamado Keyhole que costaba cerca de 90 dólares. Cuando Google compró Keyhole también compró terabytes de mapas digitales, y tuvo la idea de ofrecer una versión básica de forma gratuita para probar este software. Como casi todos los servicios de Google comienza de manera gratuita y va escalando las aplicaciones. Por su parte Google Maps fue anunciado por primera vez el 8 de febrero del 2005 y estuvo en su fase beta 6 meses. Para conseguir una buena sincronía entre las acciones del usuario y la respuesta de la aplicación Google se utilizó Ajax, y fue en junio del 2005, al tiempo que se lanzó la aplicación de Google Maps, que se hizo oficialmente modificable casi cualquier aspecto de la interfaz original. Tomado de <http://www.tufuncion.com/google-maps-earth>, activo a Mayo de 2014.

2. Cartográfica a través de GPS Navegadores, en <http://html.rincondelvago.com/producto-cartografica-a-traves-de-gps-navegadores.html>, activa mayo 2014.

3. El término *locative media* fue acuñado en 2003 por Karlis Kalnins del *Locative Media Lab* en el RIXC de Letonia durante el *International Festival for New Media Culture "Art+Communication"* en Riga (Puede consultarse el sitio del Laboratorio Multimedia en: <http://rixc.lv/>, por otro lado, el sitio del festival puede consultarse en <http://rixc.lv/03/>, activos a Noviembre de 2013.). Se refiere al uso de dispositivos de geo-localización, orientándose a problematizar los efectos de la expansión económica en los entornos locales. (Wilken, Rowan, "Locative Media: From specialized preoccupation to mainstream fascination" en *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies*, 2012).

Drew Hemmet señala que los medios locativos son una convergencia de datos espaciales y geográficos que se ha producido gracias a la computación móvil, "revirtiendo la tendencia de considerar el contenido digital como sin-lugar, situado sólo en el amorfo y alterno espacio de internet, [por lo que] la locación y el contexto son centrales para la experiencia móvil y *wireless*, y el tipo de arte que se vale de los medios locativos, debe ocuparse por el potencial de las interfaces que se han liberado de los cables para la interacción y el desempeño o performance." (Hemmet, Drew, "Locative Arts" en *Urbanity and Locative Media*, *Leonardo Journal*, 2006, disponible también en <http://socialinterface.files.wordpress.com>

"gratuita" como *Google Earth* y *Google Maps*.¹

El sistema de posicionamiento espacial realiza una cuadrangulación respecto de la posición de cuatro satélites y calcula la ubicación del usuario.

- 1.- Cada satélite emite una señal que indica qué satélite la está emitiendo y a qué hora.
- 2.- El receptor detecta las señales e identifica a cada satélite.
- 3.- Mediante la intersección de las cuatro señales y con una base de datos que indica la posición de los satélites, el receptor calcula en latitud y longitud, su ubicación exacta.

Con el surgimiento de los GIS (*Geospatial Information Systems*, sistemas de información geoespacial), como *Google Earth* y el GPS, fue posible desarrollar herramientas que permitían marcar nuevos caminos y trazar rutas:

La información obtenida por los GPS se encuentra basada en la captación de puntos o "way-points" mismos que tienen asociados un sistema de coordenadas, nombre e información variada conforme al requerimiento de cada usuario; pero, no es la única información que captan los GPS Navegadores, pues a partir de una serie de puntos que se guardan durante el movimiento de un GPS, en forma sistemática y automática, se crean líneas, las cuales son denominadas "tracks", que permiten ser utilizadas como caminos virtuales empleados para ir y volver de un punto a otro.²

De acuerdo con Dominguez, fue en 2007, tomando café con Brett Stalbaum, frente a la escultura del gran oso de piedra en la UCSD, cuando éste último comentó sobre su proyecto *Virtual Hiker* y:

...entonces pensé que a mí nunca me había gustado mucho la idea del *locative media*,³ por lo que encontré muy atractiva esta cuestión de dislocar el espacio urbano del *locative media* en favor de este otro territorio, el del desierto, y comenzamos a mantener conversaciones hasta que le dije – bueno estamos en este territorio fronterizo México / EEUU ¿podríamos reconfigurar el *virtual hiker* para lidiar con este asunto del cruce? – y él dijo 'sí claro que es

posible', esa misma noche escribí el manifiesto para *Transborder Immigrant Tool*.¹

Este momento coincidió con una convocatoria lanzada por la UCSD para la realización de intervenciones transfronterizas, de tal suerte que postuló el manifiesto de *Transborder Immigrant Tool* con el fin de lograr un financiamiento para proyecto, el cual fue aprobado por \$5000US. Parte del dinero solicitado fue para incorporar en el proyecto una serie de poemas experimentales. En cuanto comenzaron a desarrollarlo recibieron otras aportaciones como la de la Embajada de EEUU en México al recibir el premio de "Comunidades Transfronterizas" del *Festival de artes electrónicas y video Transitio_MX* en su segunda edición de 2007, de tal suerte que para entonces contaban ya con poco menos de \$8000US.

El proyecto se presentó como el desarrollo de un software para teléfonos móviles de bajo costo (Motorola i455 cuyo valor en el mercado era entonces menor a \$30US), sencillos de usar y en los que resulta fácil instalar nuevos componentes. Un software basado en una interfaz simple e icónica, una brújula, que permite a los inmigrantes orientarse y localizar depósitos de agua, fuentes o refugios que facilitan su travesía por el desierto.

A través de funciones como la vibración al acercarse a los puntos señalados, el software permite a los migrantes concentrarse en el entorno, sin necesidad de mirar constantemente la pantalla. Más allá de lo práctico, la herramienta se desarrolló con un fuerte componente estético, que trata de convertir tanto la experiencia de cruzar la frontera, con toda su carga simbólica, como el uso de la propia herramienta, en un gesto poético. Subvirtiendo la asociación de la frontera México-EEUU con la desorientación, la insolación, la falta de agua; buscaban materializar "las posibilidades del GPS como sistema de posicionamiento global (*Global Positioning System*), pero también como lo que en otro contexto Laura Borrás Castanyer y Juan B. Gutiérrez llamaron Sistema Poético Global (*Global Poetic System*)"²

El área de inserción y activación del proyecto la ubicaron en la zona del Anza-Borrego dentro del desierto de Colorado al sur de California, que incluye una quinta parte del Condado de San Diego. Allí se hizo el levantamiento para la base de datos del TBT, trabajando en colaboración con organizaciones como *Water Station Inc.*, que mantiene estaciones de agua con permiso del gobierno estatal, y *Border Angels*,³ quienes dejan tanques de agua potable en la zona, como ayuda humanitaria.

[com/2007/12/locativearts.pdf](http://www.locativearts.com/2007/12/locativearts.pdf)

Las prácticas del *locative media* han consistido en una reflexión conceptualmente inscrita en la intersección entre redes de información y arquitectura posmoderna; lo que suscitó que en su período emergente, las propuestas artísticas se centraran en entornos urbanos, trabajando con criterios de inclusión/exclusión de datos representados en un mapa, con la idea de generar una suerte de contra-datos y compartirlos de modo libre y colectivo, mapeando un territorio apropiado, buscando los marcadores temporales de las razones de los cambios sociales y proponiendo experiencias vitales de uso de espacio como para el juego, bajo la premisa de crear nuevas situaciones y modos de habitar el entorno urbano. Las propuestas del *locative media* pueden agruparse en: 1.- Acciones sobre el **mapa**. Uso del mapa como dispositivo retórico que conforma argumentos de acceso, inclusión y exclusión y visibiliza datos. Y 2.- Propuestas de **trazabilidad de recorridos**. Una suerte de re-alfabetización del espacio cotidiano, orientado a establecer otros sentidos entre las necesidades de desplazamiento y las vivencias que ello suscita, una búsqueda de las huellas de las narraciones de otros transeúntes y las posibles formas de negociar con ellas, aportando marcas y trazos propios. (Álvaro, Sandra, "Arte y Medios Locativos: Interacción en el espacio híbrido de la ciudad", en *Disturbis* No.9, Primavera de 2011, disponible en http://www.disturbis.esteticauab.org/DisturbisII/Indice_9.html, activo a Noviembre de 2013.)

1. Domínguez, Ricardo, conferencia en Arte Útil Conversations: Amy Sara Carroll & Ricardo Domínguez Present "Transborder Immigrant Tool", Queens Museum of Art, Marzo 30 de 2013, disponible en: <http://vimeo.com/63430636>, activa a marzo de 2014.

2. Carroll, Amy Sara, conferencia en, *Ibíd.*

3. Información sobre las estaciones puede encontrarse en: <http://www.humaneborders.org/water-stations/>, y sobre la Asociación Border Angels en: <http://www.borderangels.org/new/>, consultadas en Mayo de 2015.

Es a través de estas asociaciones, que el programador de TBT, Brett Stalbaum, logró ubicar los *waypoints*¹ para la aplicación, mismos que determinan la localización de los tanques, y a través de los cuales navega TBT para guiar a sus usuarios.

La mayoría de las muertes en el cruce fronterizo son debido a la deshidratación, por lo que en 2001 establecimos y a la fecha continuamos manteniendo, una red de estaciones de agua en la región. 35 estaciones son mantenidas en servicio por miles de voluntarios. Desde 2001 hemos distribuido más de 100,000 galones de agua. Los permisos y acuerdos para implementar y mantener las estaciones han sido alcanzados mediante una variedad de agencias gubernamentales como *U.S. National Park Service, U.S. Fish and Wildlife Service, U.S. Bureau of Land Management, Pima County, Ariz.*, La ciudad de Tucson, Ariz., el *Grupo Beta* en Sonora - México y propietarios particulares a lo largo de la frontera. Las estaciones consisten en un barril de 65 galones, aunque otras llegan a estar constituidas por hasta media docena de barriles. Éstos están contruidos con plástico industrial reforzado, equipados con grifos y colocados en una plataforma de acero sobre el piso del desierto. Todas las estaciones de agua están marcadas por una bandera azul en lo alto de un mástil de 30 pies de altura, tienen estampas de la asociación y la palabra "Agua" rotulada en español en un costado. Debido a la colaboración que mantenemos con el Condado de Pima y la oficina del forense de la entidad, hemos desarrollado mapas detallados de la región, que marcan a través de localización GPS, cada uno de los migrantes que se han encontrado muertos en la zona. Esta información nos permite acercarnos al gobierno y a los propietarios de los terrenos, para mostrarles los lugares en los que ocurren frecuentemente los decesos y ofrecer una estrategia de distribución de las estaciones, con el fin de frenar las muertes.²

1. Los *waypoints* son datos almacenados sobre las coordenadas geográficas (latitud y longitud) para ubicar puntos de referencia tridimensionales utilizados en la navegación GPS (*Global Positioning System*). Se emplean para trazar rutas mediante agregación secuencial de puntos.

2. <http://www.humaneborders.org/water-stations/>, Op. cit.





Estaciones de agua instaladas por las Organizaciones de ayuda humanitaria no gubernamental: *Humane Borders* y *Water Stations Inc.*

Informes creados por *Humane Borders* reportando la ratio de decesos y las zonas de mayor riesgo.



Esta descripción de las estaciones y la propia base de datos que han levantado las ONG's, sirven para alimentar los puntos de anclaje (*waypoints*) de TBT, pero también han sido significativos en la configuración y el desarrollo del proyecto porque son un factor clave en la redacción de sus poemas-instrucciones. Es a través de las determinantes medioambientales que cada uno de estos puntos implica, que se han redactado las instrucciones, esto es, en función de las cualidades del terreno como las formaciones rocosas, o de flora y fauna, de insectos, de radiación solar o vientos y tormentas de arena, etc.

El *Virtual Hiker*, desarrollado por Brett Stalbaum y la base de datos geoespaciales, así como la aplicación de la interfaz - brújula, desarrollados por él mismo, para alimentar diversas bases de información, son de libre acceso en el sitio *walkingtools.net*.¹ De tal suerte que este algoritmo, *Virtual Hiker*, fue adaptado al proyecto TBT, pero no fue expresamente creado para el mismo. Aquí es importante exponer entonces algunas precisiones:

Walkingtools (herramientas del andar), se refiere a interfaces instrumentales que miden el comportamiento espacial en tiempo real, al mostrar pistas y estructurar experiencias al mismo tiempo que ayudan (o comprometen) al usuario en su momento presente (las *walkingtools* se encuentran, obviamente, preocupadas por el transitar, al igual que otras

1. *Walkingtools* es una confederación abierta de software para proyectos de arte y educación que hace uso de varios lenguajes de programación, plataformas y disciplinas que comparten estándares para generar contenido y administrar datos GPS mediante el uso de XML para crear esquemas de extensión a GPX, lo que permite asociar media (video, sonido y animación) y otros datos a los datos GPS. Aquí las herramientas de navegación son combinaciones de instrumentos y/o interfaces informacionales que median la conducta espacial de los usuarios. Buscan promover el amplio espectro expresivo de la asociación caminar-computadora-interfaz, a través de investigaciones sobre el desarrollo de la tecnología de la información. Tomado de: http://www.walkingtools.net/?page_id=2, activa a noviembre de 2014.

herramientas, como las de dirección, de localización de agua y las de espacio y navegación aérea [que] comparten aplicaciones). Comprenden también herramientas de mapeo, comúnmente distribuidas, que aún tienden a sobredeterminar y concebir distinciones limitadas, como el comportamiento espacial y la cognición, como ampliadas o medidas a través del software de la interfaz del usuario. Las *walkingtools* pueden incluso utilizar mapas, pero el mapeo en sí mismo no las constituye. Tal vez la frase de Hamish Fulton 'no walk, no work', aplicada a la interfaz del usuario en circunstancias peripatéticas, sea la mejor definición de lo que es una *walkingtool*: donde los pies encuentran tierra a través del código y no solamente el artefacto de mapeo producido para ese encuentro.¹

El andar como práctica estética, según Francesco Careri en *Walkscapes*, podemos ubicarlo desde el nomadismo primitivo, de los menhires como marcas en el paisaje, del *Ká* egipcio, a las excursiones *Dadá* de *Lachez Tout* de Breton y las derivas *psicogeográficas* de la *Internacional Situacionista*, así como experiencias del *Land Art* centradas en la fenomenología de una psicología ambiental, susceptible de ser aplicada al urbanismo. Careri se enfoca en el papel del *Stalker* (acosador) como ejecutor del acto de caminar, quien encuentra el núcleo problemático de su práctica en las ciudades, y se confronta a la idea sedentaria y matérica de la arquitectura a través de un *manifiesto nómada* que propicia la vinculación entre hombre y territorio, mismo que antes de su construcción sufre transformaciones, mutaciones invisibles en las que objetos como colinas, valles, ríos, se convierten en símbolos, que luego son sustituidos por elementos artificiales.

Como veremos, las instrucciones para transitar el desierto de TBT, van más allá de ese registro, aun estando en consonancia con el trascendentalismo de Thoreau; y ello se debe al lugar en el cual buscan operar. Para el caso de TBT, esta práctica del andar es cuando menos problemática, puesto que, a su compleja poética se añade un activismo político sobre el proceso del cruce migratorio indocumentado. Pero para llegar al punto de problematizar las instrucciones para transitar el desierto, es necesario conocer más a fondo el desarrollo y configuración de TBT.

En un artículo publicado en *thing.net*, escrito por Micha Cárdenas y Jason Najarro, se detallan las etapas de implementación del proyecto *Transborder Immigrant Tool*:

Este proyecto se desarrollará en 5 etapas:

- 1) Un mapeo GPS de la frontera México / EEUU en ambos lados, durante un período de 3 a 4 semanas que nos permitirá ubicar las coordenadas exactas necesarias para anclar las triangulaciones que constituirán el punto de partida y los nodos de localización para el TBT.

1. Silva, Cícero da, "Fronteras, territorios, espacios y subjetividades en la cultura del software y la movilidad", en *Mobile 2.0*, CMM, CONACULTA, México 2013, p.78. Aquí quisiera hacer un señalamiento sobre el concepto de peripatético, que hace referencia a la escuela aristotélica fundada en 335 a.c. "El nombre de la escuela procede de la palabra griega 'ambulante' o 'itinerante'. Esto puede proceder, o bien por los portales cubiertos del Liceo conocidos como *perípatoi*, o bien por los enramados elevados bajo los que caminaba Aristóteles mientras leía." Tomado de: http://es.wikipedia.org/wiki/Escuela_peripatética.

- 2) 3 meses de investigación actualizada y preventiva de las redes de trabajo transfronterizas e infraestructuras tales como la actividad de la *Homeland Security*, los proyectos de seguridad fronteriza *Halliburton*, la *Border Patrol* (patrulla fronteriza), las actividades del grupo *Minutemen* y los puntos de anclaje para las estaciones de agua y comida, establecidos por comunidades de apoyo a lo largo de la frontera; con la meta de mejorar las probabilidades de seguridad para los migrantes y determinar cuáles de las vías computacionalmente trazadas, son susceptibles de ser usadas para que sean seguidas por los migrantes.
- 3) Un período de 5 a 6 meses para el desarrollo del código y los algoritmos de TBT, así como las pruebas de coordinación con los sistemas de posicionamiento global y el desarrollo de versiones bilingües de la interfaz y de las instrucciones de uso.
- 4) Una semana de *Walkabout Testing* (prueba de deambulaje) del algoritmo para TBT, por parte de alguno de los principales investigadores del proyecto y de un artista invitado. Caminaremos primero en el sur adentrándonos en México y luego de regreso hacia el norte adentrándonos en EEUU, ello en la tradición de esculturas caminantes de Richard Long, la psicogeografía situacionista de gestos y el trabajo artístico de Heath Bunting en *BorderXing Guide*.¹
- 5) Pasaremos la herramienta TBT a comunidades de inmigrantes en ambos lados de la frontera para su uso y mejora, cada herramienta será etiquetada como un proyecto artístico de EDT b.a.n.g. lab, por lo que a todos los usuarios se les requerirá que regresen el TBT para su redistribución, una vez que hayan alcanzado el punto final del recorrido con seguridad, y con el fin de que pueda actualizarse para su posterior distribución.²

1. Al respecto: <http://www.afterall.org/online/borderxing.heath.bunting.sissu.tarka#.Uuk68hCSySo> en donde se detalla que este proyecto consiste en crear una guía que provea de instrucciones útiles a los activistas y personas sin papeles, para cruzar fronteras de forma ilegal. Recordemos que Heath Bunting es un conocido net artista, quien ya había expuesto este trabajo en la Documenta X.

2. Tomado de <http://post.thing.net/node/1642>
Es importante hacer notar que el usuario de TBT debe ser entrenado en la utilización de la herramienta, y que las especificaciones sobre quién o quiénes, instituciones, personal, etc., proveerían de ese entrenamiento, no son indicadas en la configuración del proyecto.

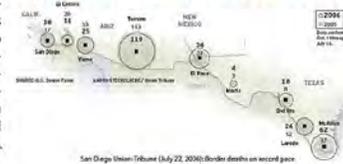
Transborder Immigrant Tool Project

JASON NAJARRO, Cognitive Science, UCSD RICARDO DOMINGUEZ, Visual Arts, UCSD BRETT STALBAUM, ICAM MICHA CARDENAS, Visual Arts, UCSD

Background

Each year, thousands of people attempt to traverse the unforgiving desert terrain that makes up the United States-Mexico border. Hundreds of those migrants lose their lives to the elements due to the inability to discern where they are in relation to where they have been and which direction they need to go.

Migrant Deaths Along U.S.-Mexico Border



Objective

The goal of the project is to help reduce the number of deaths along the border by developing a common cell phone device into a navigation tool that will help migrants locate life saving resources in the desert such as water caches and safety beacons.

Motorola i455

- > GPS Enabled
- > Inexpensive (\$40)
- > Supports J2ME Applications
- > No service required for GPS functionality



Research

Understanding the Context of Usage

In order to save lives, the tool must prove operable in hands of users who are inexperienced with mobile devices, in the context of extreme weather conditions and a tense social environment. Significant time was spent researching the context of usage to help guide the design for a cell phone software application. Here is some of what was learned:

- > The non-literacy rate among migrant population is high.
- > Not all speak Spanish but also various Indigenous languages.
- > Device most likely to be used at night.
- > Humanitarian groups want to keep their water stations protected.
- > Border patrol will arrest those who they suspect of being guides

Design Inspiration



"Dowsing, or water witching, refers to practices which some people claim enables them to detect hidden water, metals, or other objects, usually obstructed by land. The movement or vibrations of the apparatus, such as a Y-shaped twig, are used in the practice."

Dowsing. <http://www.kingsburgartworks.com/Photo-Dowsing.html> © 10/24/2007 last visited Sep. 10, 2009.

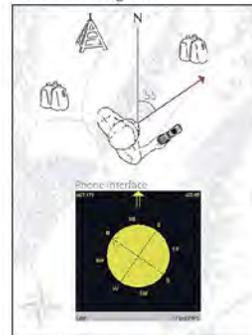
Design Advantages

- > Provides user with greater situational awareness.
- > Dowsing paradigm better maps to users' preconceived notions of how GPS technology functions.
- > Depth of menu navigation is reduced, a major benefit for non-literate users.
- > While traveling, tactile feedback frees user from phone display interface, allowing user to concentrate on the surrounding environment.

Results

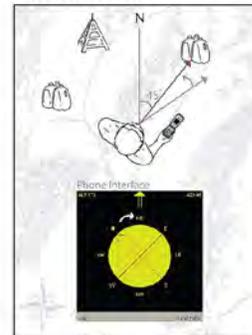
A beta version of the Transborder Immigrant Tool was programmed on the J2ME platform and deployed on a Motorola i455 cell phone. Below is a demo of the tool's main operation.

1. Normal Navigation



While walking with the device in hand, the mobile interface represents a traditional compass interface

2. Course Alteration



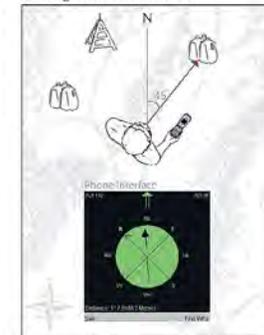
If the user changes his or her direction of travel, the compass face will adjust to represent the user's new course.

3. Waypoint Detection



When the direction of travel is equal to angle between true north and the position of some life-saving resource, an alert will appear with information pertaining to the resource ahead.

4. Target Destination Set



When the user chooses to search for a resource, an arrow on the compass face will always guide the user to the destination even when the user changes his or her course.

Manifiesto para *Transborder Immigrant Tool* por:
 Jason Najarro
 Ricardo Dominguez
 Brett Stalbaum
 Micha Cardenas



A la fecha (2016), TBT continúa siendo considerado un proyecto en desarrollo y los integrantes del EDT, mantienen la intención de que éste sea realmente implementado, aun cuando esto no se ha logrado, debido en buena medida, a las disputas legales de las que fue objeto, por lo que su radio de acción lo ha constituido un amplio complejo crítico.

En un video instructivo sobre la implementación e instalación de los celulares en sala de exhibición para galerías y museos, Brett Stalbaum indica para los curadores, para aquellos que deben lidiar en el ambiente del museo con la aplicación, la forma en que opera el *device*:

Primero, ésta es la versión que tiene el ciclo largo de poemas que dura 36min, los poemas están distribuidos en 6 teléfonos porque cada uno de ellos tiene muy poca capacidad de memoria, están en un ciclo que se repite en secuencias dependiendo de la hora del día, los teléfonos no tienen un reloj interno, pero pueden captar la hora desde las antenas mediante las cuales usa el satélite para el GPS o de las antenas de señal de celular, los teléfonos deben saber la hora porque si no, no sirven, de manera que este es un requisito para que funcione en una galería particular.¹

Posteriormente continúa indicando:

Nótese que ésta no es de hecho la herramienta, pero utiliza la misma interfaz de brújula de walkingtools.net; en todo lo demás, es realmente un software muy diferente, es una versión “estética demo”. Un secreto que tengo que revelar aquí, es que para poder simular la interfaz de la brújula del GPS, hemos desarrollado un tipo de “GPS falso” y que los registros de la brújula reciben falsas coordenadas para el GPS simulado de la galería. Esencialmente, dentro de cada teléfono hay un Virtual Hiker simulado, de tal forma que este proyecto demo, de hecho, muestra el progreso de ese andante hacia un destino (la distancia a la meta en la brújula GPS se hace más pequeña y más pequeña en cuanto se ejecuta el programa) y un mensaje de entrada es desplegado en pantalla una vez que este excursionista imaginario llega a su destino. Para propósitos de la brújula GPS, se tiene que escoger una locación, un destino (una longitud y una latitud), para que el software hiker pueda llegar a éste... pensamos que lo más apropiado para este excursionista imaginario, era que convergiera en las coordenadas de la capital estatal de Arizona. En un sentido simbólico, los seis teléfonos que ven en este video, convergen en el lugar de nacimiento de la ley racista SB1070 que trata de hacer la vida más difícil, no sólo de las muchas personas que invitamos a trabajar aquí sin papeles, sino también de aquellos ciudadanos estadounidenses que aparentan ser migrantes ilegales, sólo por su filiación.²

1. <http://www.youtube.com/watch?v=UaXLxMM0RDs>, activo a marzo de 2014.

2. Loc.cit



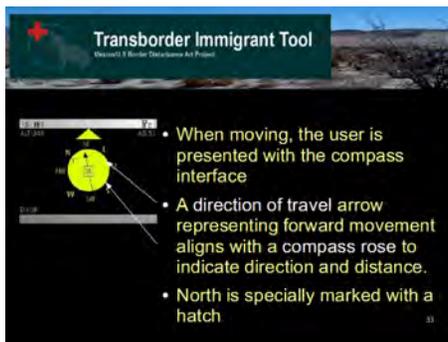
Transborder Immigran Tool en galería



TBrett Stalbaum y Ricardo Dominguez mostrando la aplicación en un teléfono celular.



- Cuando se inicia la aplicación, el sistema GPS, necesita ubicar los satélites de navegación.

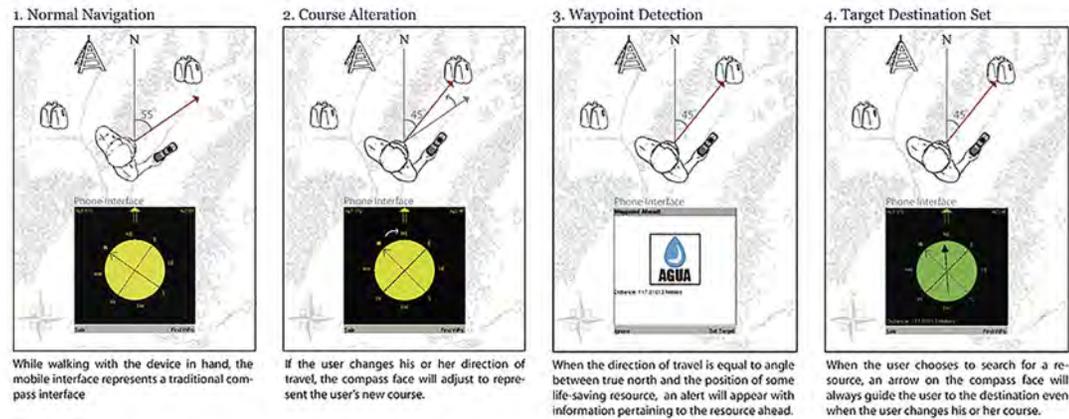


- Cuando se encuentra en movimiento, el usuario activa la interfaz de la brújula.
- Una flecha que señala la dirección de la trayectoria, indica el movimiento a seguir, alineándose con la rosa de la brújula para apuntar hacia la dirección y la distancia.
- El norte se encuentra especialmente marcado con una escotilla.



- Interfaz de búsqueda de agua.
- Investigación del estudiante de posgrado Jason Narrajo.
- Si la trayectoria actual del usuario se encuentra generalmente en la dirección de una estación cercana, éste es alertado y la distancia a la estación es calculada.
- El usuario puede ignorar esta alerta o puede ajustar la herramienta para continuar con la navegación hacia esa estación.¹

1. Pantallas de una presentación creada por Brett Stalbaum, con el fin de explicar el proyecto. Disponible en: <http://es.scribd.com/doc/123369268/Transborder-Immigrant-Tool>, activa a marzo de 2014.



Descripción de uso de la *app*:

1. Navegación normal. Mientras se camina con el teléfono en mano, la interfaz del móvil representa una brújula.
2. Alteración del curso. Si el usuario(a) cambia la dirección del trayecto, la interfaz de la brújula se adaptará para mostrar el nuevo curso a seguir.
3. Detección de puntos de anclaje (*waypoints*). Cuando la dirección del curso es igual un ángulo de 45° entre el norte verdadero y la posición de las estaciones de agua, una alerta aparecerá con la información correspondiente al recurso que se encontrará adelante.
4. Configuración de puntos-destino. Cuando el usuario selecciona buscar algún recurso, o estación de agua, una flecha en la interfaz de la brújula lo guiará siempre hacia ese destino, aún cuando cambie su rumbo.

Además de su operatividad como brújula y guía de orientación en el desierto, la aplicación cuenta con una serie de videos y poemas que contienen datos útiles e instrucciones para la supervivencia, como formas de localizar agua contenida en ciertos tipos de cactus como las biznagas o cactus barril, maneras de ubicarse reconociendo la estrella del norte (polaris), identificación de fauna nociva, etc.

I.

Dos horas antes o después del mediodía, clave una vara (de un metro de largo) en la tierra.

Marque con una piedra la punta de la sombra que produce la vara.

Espere veinte minutos.

Marque esta segunda sombra con otra piedra.

Trace una línea recta desde la primera piedra hasta la segunda, y extienda la línea dos metros más.

Este es el eje de oriente a occidente.

Trace una línea perpendicular que corte el eje por el medio.

Párese donde las líneas se intersectan. Mantenga el occidente a su izquierda para ubicarse de cara al norte verdadero.

Elija un mojón en el paisaje que esté alineado en esa dirección.

Camine hacia el mojón; repita este ejercicio.

II.

En la noche, busque la *Osa Mayor*.

Encuentre las dos estrellas que conforman su silueta.

Imagine una línea que parta de las dos estrellas y llegue hasta un punto ubicado unas cinco veces la distancia entre ellas.

Allí (en el extremo del mango de la *Osa Menor*) estará

Polaris, la Estrella del Norte, esperándolo.

Imagine una línea recta entre *Polaris* y el horizonte.

Ésta es la dirección de su segundo norte verdadero.

Amy Sara Carroll

3.5.1.- La polémica, los problemas legales y judiciales de *Transborder Immigrant Tool*.

Muchos acontecimientos confluyeron en la configuración de TBT. Las prácticas net-activistas del grupo EDT comenzaban a pesar críticamente, y la propia sociedad norteamericana se estaba constriñendo cada vez más sobre un uso sistemático de la idea de terror y amenaza, traducida en un equipamiento continuo y técnicamente cada vez más sofisticado, que a si mismo se refugia en ciudades y lugares cada vez más contenidos e inaccesibles, disposiciones arquitecturales presentadas como modelos de seguridad permanente.

Es bajo la lógica del significante vacío de la “Seguridad Nacional”,¹ contrapuesta a la de “la ayuda humanitaria”, que puede llegarse a entender el hecho de que luego de haber sido financiado por la UCSD y premiado por el Conaculta en México, los integrantes del EDT tuvieron que enfrentar en 2010 una serie de averiguaciones judiciales iniciadas en su contra.

Los hechos iniciaron durante el 2009, cuando Dominguez fue contactado por la revista *VICE*,² la cual conoce porque vivió algunos años en Williamsburg, base local de la misma, ellos le realizaron una entrevista que se tituló “*Follow the GPS, Ése*”, por Alex Dunbar, fechada el 2 de noviembre de 2009. En ella se indica:

... el actual proyecto [de Dominguez] - The Transborder Immigrant Tool— está preparado para enfurecer a un muy amplio espectro del populacho norteamericano. Al equipar un teléfono Motorola de bajo costo con un GPS y una batería de aplicaciones, Dominguez tiene el propósito de ayudar a los inmigrantes ilegales a cruzar de forma segura la frontera, sin tener que ser enviados de regreso por la Border Patrol o sin que tengan que recibir un disparo en la cara por parte de los “patriotas” americanos.³

Este artículo tuvo una muy amplia difusión y propició que el proyecto se convirtiera en el foco de atención de algunos medios conservadores, que como es de esperar, tomaron el proyecto como una traición a la patria y como un peligro y atentado contra la soberanía y seguridad nacional. Entonces comenzaron a recibir mucha atención por parte de la prensa, incluyendo cadenas televisivas como *FOX News*⁴ y famosos presentadores de TV como Glenn Beck quien aseveraba que la “poesía explícita de la TBT amenazaba con disolver su nación.”⁵

Las consecuencias de esa difusión mediática tendenciosa, implicaron que el proyecto fuese sometido a una serie de investigaciones por su actividad en la frontera y por malversación de fondos del programa de UCSD que lo financió. Al respecto Dominguez en entrevista explicó:

1. De acuerdo con Ernesto Laclau, en su análisis del discurso, éste se presenta como una totalidad relacional de secuencias de significantes, el discurso es entonces el resultado de una serie de articulaciones de significantes. Un significante vacío es aquel que carece de significados y cuya importancia política radica en que señala condiciones de posibilidad e imposibilidad de lo social, habilita la hegemonía y la práctica de hegemonizar que implica llenar ese vacío, es decir, de acuerdo con Laclau, todo sistema debe ser significado a partir de un significante vacío, hegemonizar es llenar el vacío, completar la falta, pero de manera inestable y ambigua. LACLAU, Ernesto, “¿Por qué los significantes vacíos son importantes para la política?”, en *Emancipación y diferencia*, Ariel, Buenos Aires, 1996.

2. Un fragmento de la entrevista puede consultarse en: <http://boingboing.net/2009/11/13/transborder-immigran.html>, activo a marzo de 2014, y la entrevista completa en portal de la revista *VICE*: <http://www.vice.com/read/follow-the-gps-225-v16n11>, consultada en mayo de 2015.

3. Loc.cit.

4. Puede consultarse un debate entre un representante de Border Angles y un Coronel retirado de la armada norteamericana en: <http://video.foxnews.com/v/3955297/transborder-immigrant-tool/#sp=show-clips>, activo a marzo de 2014.

5. El video puede consultarse en: <http://post.thing.net/node/3156>, activo a marzo de 2014

Todo el grupo de artistas que trabajaban en TBT nos encontrábamos bajo investigación por la UCSD desde el 11 de Enero de 2010. Posteriormente a mí me iniciaron una investigación por el performance de un sit-in virtual (que agrupó a comunidades de todo el Estado contra las cuotas exorbitantes para los estudiantes del sistema de la Universidad de California y contra el desmantelamiento de la ayuda educacional para K-12 a lo largo de California) contra la oficina de la presidencia en la UC (UCOP) el 4 de Marzo de 2010. Ello fue seguido por una investigación de parte de la oficina para cibercrímenes del FBI. Se trataba de tres investigaciones en total y todas estaban buscando la forma de detener la implementación de TBT y amenazaban con quitarme mi puesto en la UCSD, puesto que me gané haciendo este tipo de trabajo y por el cual me contrataron. Estaba perdido en tanta ironía y al final todas las investigaciones fueron abandonadas. Tuve que acceder a no realizar otro *sit-in*¹ que atacase la UCOP por 4 años, pero el día que firmé el acuerdo, personas que me apoyaron realizaron un sit-in más a lo largo de la nación contra UCOP otra vez. Un elemento algo raro del acuerdo era que querían que firmara sin siquiera habérmelo proporcionado a mí o a mi equipo legal para revisión, el contrato por el cual nunca hablaría o escribiría acerca de lo sucedido, que nunca crearía ninguna obra de arte que pudiese perturbar a nadie y que me abstendría de realizar performances de activismo. Por supuesto que no accedí a nada de eso.²

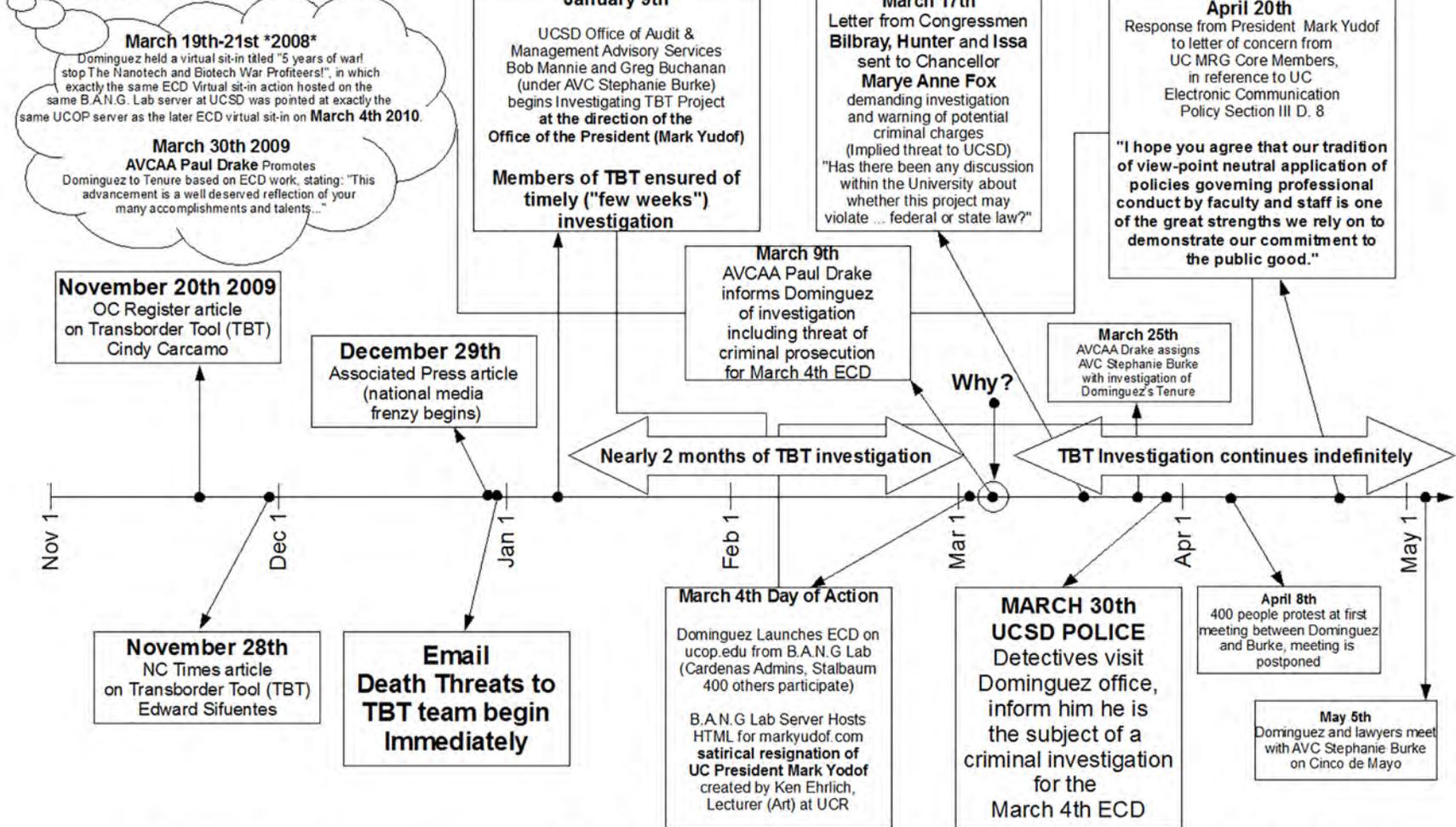
La siguiente gráfica corresponde a un diagrama de flujo que esquematiza la dinámica de este conflicto, de acuerdo con la propia investigación de Ricardo Dominguez:

1. Recordemos que, el *sit-in virtual* consiste en ejecutar lo que se conoce como *Distributed Denial of Service (DDoS)* que consiste en enviar gran cantidad de datos a un servidor, requerimientos de descarga de información, hasta que éste alcanza su capacidad máxima y la máquina no puede procesar nuevas solicitudes de datos o sólo es capaz de hacerlo muy lentamente, lo que ocasiona que los sitios no puedan verse más.

2. Dominguez, Ricardo, en Entrevista "Transgressing Virtual Geographies" de Maryam Monalisa Gharavi, el 27 de Julio de 2011, Tomado de : <http://www.darkmatter101.org/site/2011/07/27/transgressing-virtual-geographies/>

History previous

To Timeline (start here)



Ricardo Dominguez/Transborder Immigrant Tool Academic Freedom Timeline November 2009 through May 5th 2010



Dominguez Transborder Immigrant Tool investigation. Línea de tiempo por Brett Stalbaum licenciado bajo Creative Commons Attribution Non commercial 3.0 United States License.

<http://www.walkingtools.net>

Esta serie de investigaciones fueron desatadas por la iniciativa del representante Republicano del 52º Distrito del Estado de California, Duncan Hunter, un fuerte defensor de las leyes de Inmigración de Arizona, quien se ha referido de forma muy enérgica a TBT, argumentando que “su tecnología podría servir ulteriormente como una herramienta para ayudar a los individuos a cruzar ilegalmente la frontera México-EEUU, minando las fuerzas del orden y añadiendo costos excesivos para los contribuyentes, que de por sí ya tienen que pagar el costo de la migración ilegal”. Después de un año de investigaciones, y luego de haber gastado la mayoría del dinero para el financiamiento del proyecto en abogados y procesos legales, el caso es abandonado el 21 de Julio de 2010 y el Departamento de Defensa de EEUU indica que no se trataba de un uso ilegal de la tecnología, sino de una obra de arte inmoral.¹

Congress of the United States
Washington, DC 20515
March 17, 2010

Marye Anne Fox
Chancellor
University of California, San Diego
9500 Gilman Drive # 0005
La Jolla, CA 92093

Dear Chancellor Fox:

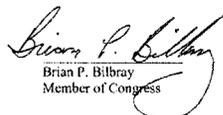
As you know, three University of California, San Diego, faculty in concert with a professor from the University of Michigan are working on a project to develop what they call the “Transborder Immigrant Tool” or TBT. The TBT is a cellular phone based GPS program that helps individuals illegally cross the U.S.-Mexico border. According to their own statements, they plan on disseminating this application to illegal immigrants to aid in their crossing of our southern land border.

If media reports are accurate, this would be a troubling use of tax payer dollars. Particularly, given many of the comments that have appeared in the media, it seems that tax dollars are being used in an effort to actively help people subvert federal law. With this in mind, we are writing you to enquire as to the funding behind this project in order to help determine whether various media reports on this issue are correct. As such, can you provide me with an itemized list of the funding sources for this project? Specifically, what grants and other awards have been used to fund the work on TBT? Were there any federal funds involved and at what amount? What was the estimated cost to the University in resources used in the development process including personnel, energy use and material support?

Additionally, there are concerns that these individuals have violated Section 274(a) of the Immigration and Nationality Act of 1965 by encouraging aliens to illegally enter the United States, which is a felony. Has there been any discussion within the University about whether this project may violate this, or any other federal or state law? Further, since it appears that at least some University funds were used to fund this project, did any University affiliate conduct a review of the project before funds were used? If so, please provide an outline of that review process and a summary of the findings. If not, please explain why. Finally, does the University have a plan going forward on how to address the many concerns that have been raised regarding the TBT project?

Your assistance on this matter and a prompt response would be greatly appreciated.

Sincerely,



Brian P. Bilbray
Member of Congress



Duncan Hunter
Member of Congress



Darrell Issa
Member of Congress

“Additionally, there are concerns that these individuals have violated Section 274(a) of the Immigration and Nationality Act of 1964 by encouraging aliens to illegally enter the United States, which is a felony.”²

(Adicionalmente, existe la preocupación de que estos individuos hayan violado la Sección 274 (a) de la Ley de Inmigración y Nacionalidad de 1964 por alentar a los extranjeros a entrar ilegalmente a los Estados Unidos, lo cual es un delito grave.)

Members of the Congress:

Brian P. Bilbray
Duncan Hunter
Darrell Issa

1. Puede consultarse el boletín de prensa en: <http://lastblogonearth.com/2010/08/13/ucsd-arts-professor-cleared-in-at-least-one-investigation/>, activo a marzo de 2014 y en un artículo publicado por el propio Duncan Hunter en U-T San Diego en: <http://www.utsan-diego.com/news/2010/mar/07/taxpayers-should-be-outraged-use-funds/>, activo a marzo de 2014.
2. Tomado de “Sustenance a play for all [] Transborders”, publicado por el grupo en 2010 y disponible en: <http://www.thing.net/~rdom/Sustenance.pdf>, consultado en mayo de 2015.

3.5.2.- El reconocimiento institucional de TBT.

Termino este capítulo, haciendo mención de la inserción institucional del proyecto, ya hemos visto que han colaborado activamente con ONG's de ayuda humanitaria, que tienen la intención de desarrollar talleres para instruir a los migrantes en el uso de la herramienta en México, por lo cual guardan una estrecha colaboración con organizaciones en este país, pero también es un proyecto que ha sido oficialmente reconocido por el gobierno mexicano, concretamente a través del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, CONACULTA.

El proyecto fue merecedor de diferentes premios, entre ellos el premio de "Comunidades Transnacionales" en el *Festival Internacional de Artes Electrónicas y Video Transitio_MX 02 Fronteras nómadas* con Grace Quintanilla como Directora Artística (2007). Ha sido financiado igualmente por el *California Institute for Telecommunications and Information Technology* (CALIT2); ha sido ganador de dos *Transborder Awards* del UCSD Center for the Humanities; ha sido exhibido en la Bienal de California (OCMA) 2010; en la *Toronto Free Gallery*, Canadá en 2011; en *An Exhibition of Mobile Media Art*, Los Ángeles Febrero 22-26, 2012 y en algunos otros sitios alrededor del mundo. Recientemente el proyecto fue documentado en el filme *The Tinaja Trail* de Bryce Clayton Newell.¹

En sus criterios de selección para el concurso de "Fronteras Nómadas", tema del Festival *Transitio MX_02* 2007, Grace Quintanilla señala:

Si hubiera que titular esta muestra, tendría que buscar palabras que aludieran al cuerpo en todos sus sentidos. Términos actuales relacionados con las artes electrónicas, como la movilidad, lo locativo y la ubicuidad, refieren al sujeto que detona, que recibe, que rastrea, que crea huella, que responde, que construye e intenta. La preocupación de que la tecnología electrónica desdibuja al cuerpo se diluye debido a que ésta permite nuevos trazos humanos.²

Por su parte, Pedro Lasch en el texto "Tan cerca tan cerquita: tres enfoques teóricos y prácticos de y para las comunidades transnacionales", incluido en el catálogo de la exhibición, indica acerca de TBT:

Vemos aquí que para crear un territorio soberano sólo hace falta un acto de fe colectivo basado en esa "ficción misma de la línea, las fronteras, las naciones", según el artista de medios Ricardo Dominguez. Su obra *Transborder Immigrant Tool/ Herramienta Transfronteriza para Inmigrantes* va más allá de las líneas imaginarias y nos lleva al paisaje material de la frontera y los cuerpos que mueren al cruzarla. Armada con *gps* y *chip hackeado* de Nextel, la herramienta que propone este equipo no sólo sirve para asistir al migrante en su camino,

1. El tráiler puede verse en: http://gasparilla.festivalgenius.com/2013/films/thetinajatrail_bryceclaytonnewell_gasparilla2014a, activo a marzo de 2014 y en: <http://vimeo.com/35666407> y la película completa puede consultarse en: <http://www.humanitarianfilm.org/>

2. <http://transitiomx.net/antiores/2007/es/concurso/index.html>, activa a marzo de 2014. Pueden consultarse referencias de la participación de la obra en el festival en: <http://transitiomx.net/es/history>, consultado en marzo 2014.

sino que apunta hacia el uso de los llamados *localized media* como extensión tecnológica del cuerpo. Hablo del nacimiento de una especie de cyborg migrante.¹



TBT en Catálogo *Comunidades Transnacionales*, Festival de Artes electrónicas y Video, *Transitio MX_02*, Conaculta, México, 2007

Finalmente, es importante señalar primero, las consecuencias que han debido asumir los integrantes de EDT frente a sus acciones y en consonancia con sus ideas respecto de la Desobediencia Civil Electrónica; luego, sobre el aparato neoliberal de entendimiento de un proyecto de arte-activismo, lo cual implica que hay una serie de cuestionamientos y diatribas a las que la obra se enfrenta, y las cuales produce deliberadamente para iniciar un debate sustancial respecto de los modos y las aprehensiones, afecciones y concepciones que la migración indocumentada suscita en EEUU, y en materia cultural en México, a través de su conceptualización de La Frontera como institución y como lugar de regulaciones, legislaciones y restricciones, aspecto que abordaré ampliamente en el próximo capítulo.

El antagonismo generado entre la tendencia social del propio arte y los sistemas políticos se traduce en una confrontación de cuerpos también, que podemos observar de forma integrada y concreta en TBT y en los artistas. Como veremos en el próximo capítulo, la codificación y el uso del complejo tecno-científico-militar de EEUU para perturbar radicalmente el concepto de seguridad nacional, no pasó sin ninguna consecuencia, las averiguaciones y procesos jurídicos iniciados señalan que el arte es capaz de plantear antagonismos jurídicos a través de subversiones afectivas y de una confrontación de cuerpos reales. A la operación poética de TBT se suma una operación jurídica expresada en las averiguaciones iniciadas, y la consecuente asimilación en el cuerpo del artista de tal operación, no se trata de una operación puramente efectiva ni afectiva, se trata, del límite de lo permitido al arte *vis à vis* del migrante, aquel que ese mismo aparato

1. Lasch, Pedro, "Tan cerca tan cerquita: tres enfoques teóricos y prácticos de y para las comunidades transnacionales.", en Catálogo *Comunidades Transnacionales*, *Festival de Artes electrónicas y Video*, *Transitio MX_02*, Conaculta, México, 2007, p.164

jurídico considera un enemigo, pensemos que el lugar último de categorización del migrante, en términos de Seguridad Nacional, es como alienígena y enemigo.

TBT no reinscribe ni reifica la noción de autonomía del arte, ejecuta una noción de Desobediencia Civil Electrónica, donde el límite de transgresión dado al artista está puesto en paralelo con el estatus ontológico ambiguo del migrante y su eventual categorización como enemigo. El problema es aportar al entendimiento de TBT, que opera desplazamientos, entre ellos el hecho de su ambigüedad como obra artística, porque no redistribuye la noción de autonomía del arte, por el contrario, la colapsa. Las matrices performáticas del teatro, de las estrategias situacionistas y vanguardistas, son retomadas para hablar de una fragmentación del capitalismo y de un colapso interno, una desestructuración intrínseca sumamente violenta correlacionada con el complejo arte-ciencia-tecnología-militarización-espectáculo que ha configurado la esfera pública fronteriza. Un complejo operativo sobre el cual incide TBT, y lo hace de tal forma que provoca un problema jurídico.¹

1. Botey, Mariana, *Op.cit.*

La condición que guarda el proyecto me permite realizar dos preguntas que guiarán la disertación de este capítulo. Primero, ¿cuáles son los ejes que permiten reflexionar en torno a *Transborder Immigrant Tool* como agente artístico en correlación con la condición del migrante quien, de hecho, transita y se expone a las determinantes medioambientales, y bio y necropolíticas que condicionan su supervivencia? Estos ejes están presentes en el proyecto y en la manera en que éste ha sido configurado, esto es, que responden a los protocolos y tácticas que han sido implementados como parte de un proceso para desatar una desestabilización en el sistema que habilita las condiciones de muerte de los migrantes; pero también se han implementado para habilitar la imaginación de lo contrario: la hospitalidad.

La segunda pregunta giraría entonces en torno a ¿cómo se observan esas tácticas y protocolos concretamente en el proyecto y qué es lo que específicamente desestabilizan? Esta pregunta me obligará a exponer la serie de determinantes que condicionan la viabilidad de la vida en el desierto fronterizo y a mostrar, cómo TBT interviene esas determinantes a través de sus tácticas poéticas y su consecuente incidencia en la vida institucional de la Frontera.

1. En entrevista realizada sobre la publicación del Ensayo sobre la Hospitalidad, Derrida señala: "Desde el momento en que me abro, doy, «acogida» -por retomar el término de Lévinas- a la alteridad del otro, ya estoy en una disposición hospitalaria. Incluso la guerra, el rechazo, la xenofobia implican que tengo que ver con el otro y que, por consiguiente, ya estoy abierto al otro. El cierre no es más que una reacción a una primera apertura. Desde este punto de vista, la hospitalidad es primera. Decir que es primera significa que incluso antes de ser yo mismo y quien soy, ipse, es preciso que la irrupción del otro haya instaurado esa relación conmigo mismo. Dicho de otro modo, no puedo tener relación conmigo mismo, con mi «estar en casa», más que en la medida en que la irrupción del otro ha precedido a mi propia ipseidad... En ese librito se parte de un pensamiento de la acogida que es la actitud primera del yo ante el otro; de un pensamiento de la acogida a un pensamiento del rehén. Soy en cierto modo el rehén del otro, y esta situación de rehén en la que ya soy el invitado del otro al acoger al otro en mi casa, en la que soy en casa el invitado del otro, esta situación de rehén define mi propia responsabilidad. Cuando digo «heme aquí», soy responsable ante el otro, el «heme aquí» significa que ya soy presa del otro («presa» es una expresión de Lévinas). Se trata de una relación de tensión; esta hospitalidad es cualquier cosa menos fácil y serena. Soy presa del otro, el rehén del otro, y la ética ha de fundarse en esa estructura de rehén." Entrevista en *Staccato*, 19 de diciembre de 1997, traducción de Cristina de Peretti y Francisco Vidarte en DERRIDA, J., *¡Palabra!*, Trotta, 2001, pp. 49-56.

2. Esta intención fue expresada por Micha Cárdenas durante su participación como conferencista en: <http://bang.transreal.org/micha-cardenas-at-antiatlaz/>, consultada en mayo de 2015.

3. Por imaginario me refiero, siguiendo a Cornelius Castoriadis, a una orientación sobre el hacer y el representar social que tiene efectos sobre los comportamientos y que contribuye a una construcción diferenciada del mundo a través de un conjunto identitario y significativo (Castoriadis, C., "El Imaginario Social Instituyente." Revista de Psicoanálisis y Pensamiento Contemporáneo, *Zona Erógena*, No. 35. Argentina, 1997, cuestión que implica un cierto nivel de indeterminación y creatividad social.

4. CAE, *The electronic disturbance*, p. 43

4.1.- La perturbación electrónica en las instrucciones para transitar el desierto.

Retomemos la idea de que *Transborder Immigrant Tool* (TBT) es un proyecto que consiste en una aplicación GPS (*Global Positioning System*) para teléfono celular, que operativamente funciona a través de la interfaz de una brújula que permite a los migrantes en tránsito por el desierto, orientarse y localizar depósitos de agua mediante funciones de vibración; al tiempo que permite escuchar datos útiles, configurados como poemas, que facilitan el tránsito pedestre por la zona fronteriza.

Incorporaré entonces, la idea de que crear instrucciones que son capaces de ayudar al migrante a llegar sano y salvo a su destino, tiene una potencia poética con raíces en una intención hospitalaria.¹

He mencionado también que un aspecto fundamental de *Transborder Immigrant Tool* (TBT) es que no ha podido ser implementado, aunque el grupo afirma que se encuentra en proceso de serlo a través de *La Casa del Migrante* en Tijuana - Baja California, México.²

The Electronic Disturbance Theater, para el momento de activación del proyecto, el año 2007, tenía ya muy claro que se estaba confrontando a una *lógica sistémica* de la migración como acto criminal, y no contra un enemigo identificable; y que sus tácticas se ubicaban en el terreno de la resistencia y la especulación, pues es en el imaginario, donde este proyecto adquiere una gran potencia, es una dispersión de fuerza, más que una concentración o masificación de su efecto perturbador.³ Las lecciones del pasado les permitieron entender que lo que buscaban en este proyecto, era instalar su propuesta en el imaginario como un pulso, comprendiendo que la perturbación creada es necesariamente temporal, "*a temporary reversal of the flows of power* (una reversión temporal de los flujos del poder.)"⁴

Esencialmente, la *perturbación electrónica*, de acuerdo con el concepto ideado y desarrollado por el *Critical Art Ensemble*, en la publicación epónima del año 1996, consiste en posicionar ataques "moleculares" en los nodos de la red sobre la cual se está dispersado el poder en su calidad "nomádica", para desestabilizarlo. La forma en que específicamente se propusieron ubicar esas tácticas es el "plagio utópico".

En el texto *The Electronic Disturbance*, el CAE, indica que el plagio era una práctica perfectamente aceptable antes del Renacimiento porque servía como modo de difusión y distribución de las ideas, por lo que consideraban que en ese momento podría resultar una estrategia fundamental para la producción textual. Esto es visto por el CAE como una llamada a operar una apertura

sobre las bases de datos culturales para permitir que todos hagan uso de las tecnologías de producción textual en su máximo potencial.

Los readymades, collages, arte encontrado o textos encontrados; intertextos, combinaciones, desvíos y apropiaciones, todos estos términos representan exploraciones sobre el plagio. Si bien no son sinónimos perfectos, sí se intersectan en un conjunto de significados elementales para la filosofía y la práctica del plagio.¹

Para el CAE, el plagio no implica una actualización de la estrategia de *apropiacionista*, porque en la perturbación electrónica resulta más fundamental la posibilidad de derribar la noción de personalidad, y preocuparse por la toma de roles en una trama dramatúrgica de la vida cotidiana, una acción utópica.² Se trata de ejecutar un performance crítico, explorar e interrogar las manipulaciones a las que ha sido sometida la personalidad y lo personal.

Una de esas manipulaciones, de acuerdo con el CAE, es nuestra “personalidad digital”, la serie de datos que se generan, circulan y determinan la vida de una persona, lo que llaman un “*dopplegänger* dentro de los muchos teatros de lo virtual.”³

Esta virtualidad que determina numerosos aspectos de la vida, les hacía reflexionar sobre los códigos y regulaciones de las situaciones cotidianas, y sobre las maneras en que se nos ha llegado a asignar *otro cuerpo*, un cuerpo de datos que controla eventualmente las escenas de nuestras vidas. “El performace de nuestro cuerpo orgánico es redundante en ciertas situaciones, como la de un préstamo bancario [por ejemplo]. De la misma forma, la arquitectura del banco, el escenario físico en el que se determina la viabilidad del préstamo, es irrelevante, está consumido por el teatro virtual de los datos que tienen un privilegio ontológico sobre la vida cotidiana.”⁴ En ese sentido debemos entender que la perturbación electrónica se orienta sobre los *cuerpos de datos* y que sus posibilidades de resistencia y subversión estriban en asumir la dificultad del restablecimiento del sujeto en un escenario arquitectural. De allí que se haga necesaria la idea de que el Desierto es un escenario virtual. Se trata de un “teatro recombinante” sometido a una sobre-codificación, a un complejo de códigos y regulaciones.

¿Por qué resulta entonces complejo ejecutar el performance que propone TBT en el escenario físico del desierto fronterizo? Porque la Frontera está sobre codificada y el performance que cualquier artista ejecute allí, estará, de acuerdo con la perturbación electrónica:

...simulando una personalidad impuesta por el espectáculo. Incorporar lo personal en el discurso, no tiene una profundidad intersubjetiva de significado que pueda mantenerse a sí misma sin integrarse a una red de operación de los sistemas de códigos que norman...

1. *Ibíd.*, p. 85

2. *Ibíd.*, p. 57

3. *Loc.cit.*

4. *Ibíd.*, p. 59

consecuentemente, el cuerpo espectacular y el cuerpo virtual consumen lo personal imponiendo sus propias y predeterminadas matrices interpretativas.¹

Esto significa que el modelo de producción artística que incorpora un performer en un escenario físico, así sea el de la vida cotidiana, es inadecuado para un contexto como el desierto fronterizo, cuya plataforma consiste en una interacción de códigos, en un “escenario recombinante.”

TBT nos permite observar que esa estructuración de códigos que determinan la vida fronteriza es fluida, aunque “el juego ideológico del lenguaje pueda proveer de una cierta sensación de estabilidad”; por lo que uno de los principales objetivos de abordar la frontera a través de la perturbación electrónica es “restaurar la deriva dinámica e inestable del significado, apropiándose y recombinando fragmentos de la cultura. De esta manera, los significados se pueden producir allí donde no se asociaban con anterioridad a un objeto o un conjunto determinado de objetos.”²

Monocotiledónea arborescente. “Mothers of the Disappeared.” “I Still Haven’t Found What I’m Looking For.” “Bullet the Blue Sky”: “Put El Salvador through an amplifier.” Pocas veces se sostienen por sí mismos (mexicanos como los irlandeses en los Estados Unidos), el árbol de Josué suelta flores verde-amarillas—como bengalas—en la primavera. Los mormones se referían al árbol—en realidad arbusto—como “las plantas que oran”. Antropomorfizando sus ramas, comparaban el más grande de los árboles de yuca de hoja perenne al profeta Josué del Antiguo Testamento mientras señalaba hacia la tierra prometida. Utilice la madera liviana del árbol de Josué para entablillar extremidades fracturadas. Mastique las raíces de la planta para extraer su compuesto similar al corticoesteroides (en los casos de inamación o reacción alérgica).³

Para el CAE los ejercicios de recombinación textual se encontraban tanto en las obras de Rauschenberg como en las de los Situacionistas, indicando que en ambos casos el trabajo del plagio estribaba en abrir significados a través de la inyección de *escepticismo* en la cultura textual.

Vemos entonces, que en las apuestas sobre la perturbación, el grupo se posiciona también frente a lo que consideran la materialidad de la obra, objetos producidos por una escritura para ser leídos, porque la propia escritura responde a una naturaleza técnica y porque no

1. Loc.cit.

2. CAE, Op.cit., p. 86

3. Carroll, A. S., “La serie de sobrevivencia del desierto”, en *La Herramienta Transfronteriza para Inmigrantes*, The Office of Net Assessment, The University of Michigan, Ann Arbor, Michigan, 2014, p. 60. En este poema que refiere al conocido “árbol de Josué”, una planta y recurso medicinal del desierto, Carroll hace una combinación textual del nombre científico con referencias a las creencias religiosas y la cultura popular, ya que el famoso álbum del grupo irlandés U2, *The Joshua Tree*, contiene las canciones mencionadas: “Mothers of the Disappeared.” “I Still Haven’t Found What I’m Looking For.” “Bullet the Blue Sky”. Carroll elabora constantemente, a lo largo de las dos series de poemas para TBT, la inusitada vinculación entre los irlandeses y los mexicanos.

puede elaborarse sin ser una imagen y sin un comentario. Es imagen porque el acontecimiento mismo que se relata, está constituido como un proceso por el cual lo técnico queda capturado en el lenguaje. “En el caso de la escritura, su naturaleza técnica permite referirnos a algo más que lo aportado por la definición como sistema realizado de acuerdo con leyes. En su sentido más estrecho, implica la posibilidad de la reproducción del habla y a la vez la actualización de la diferencia entre lo escritural y lo fonético, el acontecimiento del habla y su reproducción gráfica.”¹

Esta preocupación sobre la escritura a través de la propuesta del plagio utópico indica que, para el momento de desarrollo de TBT, el *Electronic Disturbance Theater* ya había pasado por una indagatoria crítica y experimental de las cualidades estructurales del texto, mismas que buscaba desestabilizar, perturbar e intervenir discursivamente. El trabajo de escribir se organiza entonces a partir de una operación de plagio, puesto que todo texto se encuentra en un contexto, y porque “el plagio cumple con los requerimientos de economía de representación, sin el efecto opresivo de la invención.”² El plagio implicaba un progreso más allá del nihilismo, una forma de intervenir los sistemas totalitarios, refutando toda posibilidad productiva.

La tecnología para hacer posible esos efectos recombinantes, radica en el uso de las herramientas computacionales. En términos literarios, el plagio utópico vio su momento más álgido con el uso del hipertexto.³

Finalmente, lo que me interesa señalar acerca de la manera de aplicar la perturbación electrónica en los poemas de TBT; es que las tácticas y estrategias, ideadas en su momento por el CAE, como el “plagio utópico”; aunque han llegado a formar parte de los programas de acción del *Electronic Disturbance Theater*, en el proceso de su implementación, en su puesta en marcha, han sido reformuladas debido a la necesidad de adecuar estas teorías en la práctica, por lo que cierta variabilidad, se ha hecho presente en estos poemas y sus tácticas.

4.2.- Perturbar los códigos.

Perturbar se trata de aplicar varias técnicas de *cut-up*,⁴ en orden de responder a la omnipresencia de los transmisores que nos alimentan con sus discursos muertos (los *mass media*, la publicidad, etc.) Es cuestión de desencadenar los códigos - ya no el tema - de tal forma que algo estalle, se escape; palabras debajo de palabras, obsesiones personales. Otra clase de palabra ha nacido, que se escapa del totalitarismo de los medios de comunicación, aunque conserva su poder, y lo vuelve contra sus antiguos amos.⁵

1. Martínez de la Escalera, Ana María, “Arte y Técnica” en *Tekhné 1.0. Arte, pensamiento y tecnología*, AEDO, Tania ed. Conaculta, México 2002, p.25

2. CAE, Op.cit., 1993, p. 90, al respecto, ejemplifican con el caso de Leonardo da Vinci, de quien señalan: “The genius of an inventor like Leonardo da Vinci lay in his ability to recombine, then separate systems of biology, mathematics, engineering, and art. He was not so much an originator as a synthesizer.”

3. El hipertexto es el resultado de un texto programado mediante un lenguaje conocido como Hyper Text Markup Language (HTML), que es el estándar actual de formato de documento que los navegadores de Internet como Firefox, Chrome, etc., reconocen como nativo de la web.

4. La técnica *cut-up* o de recortes es un género o técnica literaria aleatoria en la cual un texto es recortado al azar y reordenado para crear un nuevo texto.

5. CAE, Op.cit., 1993, pp. 88 y 89

La apuesta por la perturbación del código es algo que habían estado ensayando los diferentes miembros del EDT en sus ideas, es claro que los *floods* y los *swarms* y toda clase de bloqueos o *sit-ins* electrónicos e informáticos que habían incitado, los trabajaban sobre el concepto de perturbación electrónica.

En ese sentido considero importante revisar el término *código* de tal forma que se pueda entender con mayor claridad este trabajo de *recombinación textual, perturbación electrónica*, efectuada sobre los códigos que realiza TBT, y podamos finalmente, comprender hacia dónde se dirige esa perturbación, qué implica.

- El código

La palabra código proviene de la forma latina *codicus*, derivación de *codicillus*, derivativo de *codex*, que a su vez proviene de *caudex*, tronco de un árbol a partir del cual se realizaban tablas de madera cubiertas de cera, amarradas con un cordel, en las que los antiguos Romanos esgrafiaban sus reglas; para el siglo IV d.C., los códigos ya consistían en hojas de papiro o pergamino cosidas con tapas de madera o piel.¹

En el sentido *legal*, el código constituye un conjunto unitario, ordenado y sistematizado de normas y principios jurídicos que permiten regular una cierta materia. Este es el sentido asignado por Occidente y retomado en la modernidad. Así por ejemplo, el código civil se trata de normas creadas para ejercer un control sobre los vínculos civiles de personas físicas o jurídicas, privadas o públicas. El primer código civil moderno y que se asemeja a los códigos actuales es el *Code Civil* promulgado por Napoleón Bonaparte en 1804. La intención de Napoleón fue reunir las distintas vertientes de la tradición jurídica francesa en un único cuerpo legal, de tal forma que la estructura jurídica del *Antiguo Régimen* quedara sin efecto. Debo hacer notar, que en los códigos modernos, hay una diferenciación sucinta de los derechos y obligaciones entre las personas (*personam*), las cosas (*res*, que a su vez dividen en sucesiones y obligaciones) y las acciones (*actiones*).²

En términos de lo que nos interesa: el juego de valor sobre el código legal que opera TBT, considero importante describir un cuerpo de código legal significativo para la obra: *The USA PATRIOT Act (Uniting and Strengthening America by Providing Appropriate Tools Required to Intercept and Obstruct Terrorism Act* de 2001), que es en un Acto del Congreso de EEUU, constituido en una ley propuesta por el presidente George W. Bush en octubre 26 de 2001.

1. Tomado de: <http://etimologias.dechile.net/?co.digo>, activa a Mayo de 2014

2. Tomado de <http://definicion.de/codigo-civil/>

Esta ley, en su título IV *Border Security*, establece un reforzamiento sobre las fronteras norteamericanas, triplicando el personal de la *Border Patrol* (BP), así como de los inspectores de la *Immigration and Naturalization Service* (INS); destinando US\$50,000,000 para mejorar la tecnología de monitoreo de casos sospechosos de comprometer la seguridad nacional, y para crear una infraestructura de comunicación en conjunto con el Departamento de Estado, encargado de formular regulaciones y gobernar los procedimientos de levantamiento de datos y clasificación de personas que poseen una visa de EEUU. Adicionalmente, *The National Institute of Standards and Technology* (NIST), es el encargado de desarrollar la tecnología estandarizada mediante la cual se verifica la identidad de las personas que aplican por una visa. En esta ley se amplió notoriamente la definición de “acto terrorista”, de tal suerte que implica a cualquiera o cualquier cosa que esté comprometida con una actividad que ponga en peligro la seguridad nacional de EEUU.

Es importante destacar que hay una correlación entre el aumento de la seguridad en la frontera, como consecuencia de la implementación del *Patriot Act* y la muerte de migrantes. Ya desde la última década del s. XX se puede ver que el aumento dramático de la fortificación de la frontera entre EEUU y México coincide con el aumento simultáneo de muertes de migrantes reportadas. La militarización segmentada de la frontera ha resultado en un flujo migratorio que se ha redistribuido en áreas remotas y peligrosas, como la del sur de Arizona y el desierto del Anza-Borrego en California.¹

A ello se ha sumado también una tradición racista y xenofóbica del sur de EEUU, que criminaliza el fenómeno de la migración a través de una fuerte oleada de leyes anti-inmigrantes que han llegado a considerar la total denegación de servicios de salud y educación para los inmigrantes sin documentos;² a ello podemos sumar la actividad en la frontera de grupos como *Minutemen*,³

1. *A Continued Humanitarian Crisis at the Border: Undocumented Border Crosser Deaths Recorded by the Pima County Office of the Medical Examiner, 1990-2012*, The Binational Migration Institute, The University of Arizona, June 2013. Disponible en http://bmi.arizona.edu/sites/default/files/border_deaths_final_web.pdf , activo a Febrero de 2014.

2. Entre las leyes más radicales destacan las de Arizona, la famosa SB 1070, aprobada en el 2010. Aunque ya existían otras con la misma orientación, como en Oklahoma, en el 2007, con la ley HB 1804 y en Louisiana con el estatuto LSA-R.S. 14:100.13, aprobado en el 2006. Siguió esta tendencia la legislación de Alabama, en el 2011, con la ley HB 56 *Beason-Hammon Alabama Taxpayer and Citizen Protection Act*; en Georgia, la HB 87, aprobada en abril del 2011; en South Carolina, en el 2011, con el Acta 69 que criminaliza a la inmigración indocumentada; en Indiana, en el 2011, con la SB 590, *Illegal Immigration Matters*. Guillén López, Tonatiuh, “Entre la convergencia y la exclusión. La deportación de mexicanos desde Estados Unidos de América”, *Revista Internacional de Estadística y Geografía*, INEGI, México, Edición: Vol.3 Núm.3, septiembre-diciembre 2012. Tomado de: http://www.inegi.org.mx/eventos/2013/RDE_07/RDE_07_Art12.html

3. “La palabra quiere decir hombres al minuto, dando a entender que, en los tiempos de la colonia, tenían una milicia de europeos, o nacidos de primera generación europea, listos para pelear por las tierras ya robadas a los nativos, así les avisaran en cuestión de minutos. El término también se ha asociado con varias unidades de militares del ejército estadounidense, en honor a las victorias de los *minutemen* originales. Con estas mismas premisas, un grupo de ciudadanos estadounidenses formaron el proyecto *minutemen*, en abril del 2005 para evitar las travesías de indocumentados por la frontera de Estados Unidos y México. Además de vigilar físicamente la frontera, se unen en protesta política y a otras formas de activismo contra las expresiones cívicas de hispanos estadounidenses en las calles.” Tomado de: http://es.wikipedia.org/wiki/Proyecto_Minuteman, también puede consultarse el sitio del grupo, aunque no es muy explícito sobre sus orígenes: <http://minutemanproject.com/>, activo a junio de 2014.

1. En la auto descripción del grupo y sus actividades señalan: "American Border Patrol es la única organización no gubernamental que monitorea regularmente la frontera por aire. Posee tres aeronaves, cada una diseñada para una misión especializada. ABP opera desde un rancho ubicado en el sureste de Arizona, frontera de México y corazón del corredor de mayor tráfico. ABP es un perro guardián. Observamos lo que el gobierno está haciendo y se lo reportamos directamente a usted." Tomado de: <http://www.americanborderpatrol.com/About.html>. Consultada el febrero de 2014.

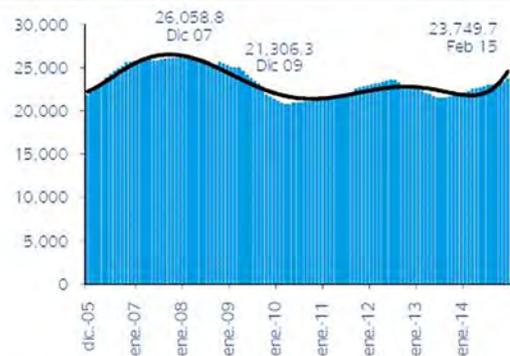
2. La operación *Gatekeeper* es una medida implementada por el gobierno del presidente norteamericano Bill Clinton que busca detener la migración ilegal en la frontera, especialmente en el tramo de San Diego, California, con el fin de restaurar la integridad y salvaguarda de la nación. Fue anunciada en septiembre de 1994 y lanzada en octubre de ese mismo año. La primera fase de *Gatekeeper* se centró en las 6 millas más occidentales de la frontera, que se extienden desde el Océano Pacífico hasta el puerto de San Ysidro. Las rutas de migración de Estados Unidos cambiaron inmediatamente hacia el este, y la actividad de los "polleros" o "coyotes" aumentó. En mayo de 1995, la Patrulla Fronteriza inició la Operación *Disruption* para localizar a estos contrabandistas, y también estableció nuevos puntos de control en las carreteras interiores. La segunda fase, aunque no es formalmente parte de la operación *Gatekeeper*, fue lanzada en octubre de 1995. Consistió en la designación de Alan Bersin como Representante Especial del Procurador General en Cuestiones de la frontera suroeste, y el establecimiento de la primera Corte de Inmigración en la línea, dentro del puerto de entrada de San Ysidro. El tribunal permitió acelerar las audiencias y posteriores deportaciones de extranjeros interceptados intentando entrar en los EEUU con documentos falsos. La segunda fase también introdujo *IDENT*, un sistema automatizado de identificación biométrica, para facilitar la identificación de los reincidentes y los "extranjeros criminales", es decir, extranjeros con antecedentes penales u órdenes activas. La Patrulla Fronteriza también intensificó las relaciones con las agencias policiales locales para contrarrestar el flujo de migrantes a través de las montañas de Otay. Tomado de: https://en.wikipedia.org/wiki/Operation_Gatekeeper, consultada en septiembre de 2016.

3. *Ibíd.* Para efectos del proyecto TBT, es importante

*American Border Patrol*¹ y operaciones militares como la *Gatekeeper*² que busca segmentar la frontera en zonas militares para implementar estrategias de identificación de individuos potencialmente riesgosos para la seguridad nacional, y que contemplan usar *drones* o aviones no tripulados y armados, en la vigilancia y control de la frontera, así como un preciso y estricto registro biométrico de aquellos que cruzan la misma.

Estos reforzamientos no han desalentado a los migrantes, quienes siguen incorporándose a los flujos migratorios hacia el norte, especialmente aquellos provenientes de Centro América. Hay que entender esta migración como consecuencia de múltiples factores interrelacionados: la larga historia y cultura de migración arraigada en muchas regiones de los países latinoamericanos, especialmente en México; las reformas económicas neoliberales durante la década de los noventa que desplazaron cientos de miles de campesinos en AL; las inadecuadas políticas migratorias de EEUU, que están mal equipadas para lidiar con las realidades demográficas de un mundo cada vez más globalizado; el reforzamiento de la frontera y la instauración de prácticas de seguridad nacional que desde mediados de los noventa del siglo XX, han orillado a los migrantes indocumentados, hacia las regiones más remotas, secas y cálidas del desierto fronterizo; así como la demanda estructuralmente integrada de mano de obra migrante en los EEUU,³ y una cada vez más creciente ola de inseguridad y violencia que mina las posibilidades de subsistencia en ciertas regiones de AL. Las migraciones, se pueden considerar globales porque implican un proceso de conexión y estrategia de supervivencia, que ha servido también a los gobiernos nacionales de AL, dado que se encuentran fuertemente dependientes de las remesas,

Gráfica 1
Flujos acumulados en 12 meses de remesas a México
(Millones de dólares)



Fuente: BBVA Research con cifras de Banxico.

Gráfica 2
Remesas familiares a México
(Var. % en dólares)



Fuente: BBVA Research con cifras de Banxico.

Referencia tomada de <https://www.bbvaassetmanagement.com/am/am/mx/me/personas/noticias/tcm:1246-513247/flash-migracion-mexico-06.04.2015>, consultada en octubre 2016.

Por otro lado, la incorporación de la economía neoliberal desempeñó un papel clave en la geografía histórica del capitalismo;² lo que David Harvey llama “racionalizadores irracionales” crearon un sistema intrínsecamente contradictorio que produjo un poder subyacente enorme frente al trabajo y con ello una consiguiente reducción de salarios que llevó a problemas de demanda efectiva enmascarados por un excesivo consumismo alimentado por el crédito en una parte del mundo, y una expansión acelerada de nuevas líneas de producción en la otra parte,³ se trata de lo que Saskia Sassen califica como la división entre el *Norte* y el *Sur Global*. La migración hacia el *Norte* acabó por constituirse en un proceso en el que se incorpora la generación, desarrollo e implementación de una *subjetividad deseante* del *Norte* capitalista. Y esta subjetividad no es una generalidad, tiene sus particularidades y sus núcleos constitutivos, y en muchos sentidos alienta a la migración.

Con esto quiero decir, que la Frontera, implica un complejo de códigos que no solamente son de orden legal, es decir que no necesariamente están inscritos en leyes, pero que sin embargo, son estos códigos, en su calidad de *textualidad*: leyes inscritas en actos como el *USA Patriot Act*, o las célebres SB (*Support Our Law Enforcement and Safe Neighborhoods Act*), como la SB1070

también, tener en cuenta los siguientes datos: El número de inmigrantes no-autorizados, viviendo en EEUU, creció durante la primera década del siglo XXI, pasando de 8.4 millones en 2000, a 11.1 millones en 2011. Sin embargo, esta población tuvo un repunte a 12 millones en 2007 (año de activación de TBT), para luego caer a 11.1 millones en 2009 y ha permanecido en ese nivel a lo largo del 2011, el último año para el cual se dispone de estimaciones estadísticas (Passel and Cohn, 2012) PEW Research Hispanics Trends Project, *a Nation of Immigrants. A Portrait of the 40 Million, Including 11 Million Unauthorized*, Enero 29 2013. Tomado de: <http://www.pewhispanic.org/2013/01/29/a-nation-of-immigrants/#>, activa a noviembre 2014.

1. BBVA Research, informó que el flujo de las remesas hacia México en 2014 será por un monto cercano a los 22,800 millones de dólares. Tomado de: <http://economista.com.mx/taxonomy/term/11058>, consultado en Abril de 2014.

2. Es la corriente política inspirada en el liberalismo que surgió a mediados del siglo XX en oposición a las posturas tradicionales del Liberalismo clásico o primer liberalismo. El término *neoliberalismo* fue acuñado por el académico alemán Alexander Rüstow en 1938, durante un coloquio de Economía Internacional. Entonces se definió el concepto de neoliberalismo como «la prioridad del sistema de precios, el libre emprendimiento, la libre empresa y un estado fuerte e imparcial». Para ser neoliberal es necesario requerir una política económica moderna con la intervención del estado. Definición tomada de: <http://es.wikipedia.org/wiki/Neoliberalismo>, activo a abril de 2014.

3. Harvey, David, *El Enigma del Capital*, Op.cit., p. 102

de Arizona; las que incorporan representaciones que cobran valor y significación sobre el paisaje y sobre los cuerpos, ficciones puestas en escena y actualizadas, como la de la “seguridad nacional”, que ya he mencionado.

4.2.1.- La perturbación electrónica sobre la migración y sus normativas.

Hasta este punto es importante recapitular sobre el concepto de perturbación electrónica, se trata de una táctica dirigida a desestabilizar códigos, de mayor importancia, resulta hacerlo sobre el cuerpo de datos que esos códigos implican puesto que estos son determinantes en ciertas situaciones, especialmente las jurídicas, normativas y legales (recordemos el ejemplo del préstamo bancario). Retomemos también que la perturbación electrónica es entendida como un trabajo de resistencia que no busca restaurar estas situaciones, si no que llama la atención sobre ellas y las interviene con contra-datos, de manera que sea evidente la importancia de resistir a la autoridad y al autoritarismo que esos datos representan.

Ahora bien, ya repasamos brevemente el cuerpo de códigos legales sobre el cual incide TBT, el *USA Patriot Act*, resultado del cual se ha instaurado un reforzamiento militar y segmentario de la Frontera entre EEUU y México, que ha obligado a los migrantes a intentar cruzar por zonas desérticas, altamente peligrosas para el tránsito pedestre.

Sabemos que en 2010 se iniciaron averiguaciones judiciales contra los miembros del EDT debido al desarrollo del proyecto, recordemos que específicamente tres integrantes del Congreso de EEUU expresaron su preocupación por que este proyecto estuviese violando la Ley Federal de Nacionalización e Inmigración de ese país, afectando gravemente a sus contribuyentes.

Con todo esto en mente, consideremos entonces ¿qué es lo que la perturbación electrónica desestabiliza en ese cuerpo de códigos que regulan e incluso criminalizan la migración indocumentada?

Para responder esta pregunta se hace necesario entender la manera en que TBT perturba a EEUU, por un lado a sus leyes, pero también a estas leyes como expresión del orden regulatorio del país, de su vida cotidiana y de su complejidad en el entramado de su papel hegemónico en el panorama global; por otro lado a su aparato tecnológico-académico-militar, mismo que ha producido los conocimientos, las técnicas y tecnologías que hacen posible una aplicación informática como TBT en el contexto de una universidad como la UCSD; y finalmente al complejo orden de comportamientos y deseos que se articulan en torno al cuerpo del migrante como

extraño, extranjero, alienígena, criminal, pero también como deseante, agente de su propia movilidad y condicionado por las distintas etapas de su tránsito, en las cuales se incluye el territorio mexicano con su cruenta “Guerra contra el Narcotráfico”, iniciada en 2006 por el entonces presidente Felipe Calderón.

Entender la incidencia e importancia de la migración en EEUU, debe pasar por un tamiz económico. En el panorama global, la economía norteamericana se ubicó como punto de enlace, en términos de inversión y producción entre diferentes regiones del planeta, como Asia y el Caribe. Su poderío militar, político y económico ha contribuido a la creación de las condiciones de movilidad de población tanto local como internacional, con lo que se han creado vínculos históricos con EEUU, que sirven como puentes para la migración. “Este efecto vinculante fue seguramente reforzado por el contexto de la guerra fría y la venta ideológica activa de las ventajas de las sociedades democráticas abiertas.”¹

El punto de interconexión entre los polos del mundo lo constituye una esfera de actividad crucial relativa a nuevas formas de producción tecnológicas y administrativas que impactan las relaciones sociales y con la naturaleza. Ese proceso que Immanuel Wallerstein califica como “racionalización central para el capitalismo”, requiere la creación de capas de población que hacen más complejo el sistema social y que necesitan de una creciente cantidad de fondos para ser sustentadas, mismos que son obtenidos del excedente global, del capital humano.²

La sociedad norteamericana se ha concentrado en ser creadores, partícipes y promotores de una cultura científica que propugna por la innovación tecnológica, legitima la supresión de las barreras de la expansión de la eficiencia productiva y genera formas de progreso aparentemente democráticas. Esta especie de *cultura científica* “creó un marco dentro del cual era posible la movilidad individual... pero [en realidad] creó un velo que dificultó la percepción de las operaciones subyacentes del capitalismo... máscara de la irracionalidad de la acumulación incesante.”³

Eso que el CAE advertía en torno al consumo y al espectáculo en el que los cuerpos se inscriben a una economía racionalizada de deseos, implica como señala David Harvey, que la producción y el trabajo estén profundamente comprometidos con la forma en que se produce la vida cotidiana, y no puedan ser independientes de las relaciones sociales dominantes.

Las “nuevas tecnologías” adquieren un papel fundamental en el esquema neoliberal, entre otras cosas porque implican una serie de deseos y construcción de subjetividades tendientes a

1. Sassen, Saskia, “Actores y Espacios Laborales de la Globalización”, en *Papeles*, N° 101, 2008, p.22

2. Wallerstein, Immanuel, *El Capitalismo Histórico*, S. XXI Editores, México, 1988, p. 75

3. *Ibíd.*, p. 76

reorganizar los procesos de trabajo. La distribución progresiva del excedente que parece ser la dinámica del esquema republicano democrático, distribución orquestada por el Estado, pasa a concentrarse en pocas manos, debido, entre otras cosas, al débil papel regulatorio del Estado en el neoliberalismo.

Bajo esa situación, es lógico pensar que hay un desplazamiento de población tendiente a alcanzar los lugares en los que se produce y se concentra la mayor parte de excedente, el lugar hegemónico; Harvey señala que desde el S.XVIII hay una transferencia de riqueza del este al oeste y del sur al norte como una constante; y síntoma de ello es el crecimiento histórico de las ciudades ubicadas en esos hemisferios.¹

La inestabilidad y el desplazamiento geográfico, como dinámica intrínseca del capital, es la manera en que las crisis económicas pueden ser sobrellevadas, esto es, que el capitalismo necesita los flujos migratorios, éstos están estructuralmente integrados en su funcionamiento.

Específicamente, en EEUU, durante la década de los 90, se vivió un florecimiento de la inversión extranjera, gozaban de alta productividad, un mercado de valores en expansión, bajo desempleo, baja inflación y la liquidación de su enorme deuda pública, creando un excedente notable.² Como señala Wallerstein, los norteamericanos tomaron esto como la validación de su sueño americano y como la promesa de un futuro glorioso. Pero no sólo fueron ellos los que lo consideraron así, también los cientos de miles de inmigrantes que cruzaron, a veces sin retorno, la frontera entre México y EEUU.

En este panorama, la migración se presentó como un recurso de supervivencia que utilizaba los mismos circuitos del capital:

Utilizo el término “conrageografías” para plasmar el hecho de que la globalización ha brindado una infraestructura institucional para los flujos transfronterizos y los mercados globales, que pueden emplearse para fines distintos a aquellos previstos originalmente: por ejemplo, las redes de tráfico de seres humanos, pueden utilizar los sistemas financieros y de transporte creados para las empresas globales...³

En estas “conrageografías” se ubica también el problema del narcotráfico en México, dado que los narcos tienen enormes tasas de ganancia y graves problemas de reinversión, por lo que necesitan una infraestructura (ciudades, plazas, lugares que entran en disputa), para preservar la operatividad de los mismos, pero proceden de forma contradictoria al capitalismo regulado, procurando locaciones de desregulación que derriben barreras geográficas bajo la lógica del

1. Harvey, David, Op.cit., p.101, también es importante considerar que, finalizada la Guerra Fría a partir de 1991 con el fin del enfrentamiento entre el Este y el Oeste, surge una nueva realidad mundial en la que EEUU desempeña el papel dirigente dentro de un sistema interrelacionado que, siguiendo a Wallerstein, podemos llamar *sistema mundo*.

2. Wallerstein, I., Op.cit., 2005, p.13

3. Sassen, S., Op.cit., 2008, p. 37

crimen organizado, lo cual produce y afecta dramáticamente, a los flujos migratorios, especialmente si consideramos que muchos de los migrantes desaparecidos en su tránsito por México, son incorporados a estos circuitos irregulares por medio de la trata de personas, el secuestro y la desaparición.

De acuerdo con Sassen, la migración presenta patrones que no responden necesariamente a regulaciones o controles, por lo que existen múltiples flujos ilegales. Para el caso de la migración hacia EEUU, esto está relacionado con una liberación histórica de la migración en 1965 que mantuvo el gobierno estadounidense, con el fin de atraer agricultores y mano de obra calificada que necesitaba para cubrir su extensa red de producción y operaciones militares, que luego extendió al *Tercer Mundo*, al punto en que el flujo migratorio comenzó a envejecer y con ello se diversificó incontrolablemente en términos de destinos y cantidad.

Lo que considero importante que se entienda hasta aquí, es que cotidianamente se ponen en marcha ciertos mecanismos de circulación transfronteriza. Mecanismos regulados o irregulares, que luego tienen una expresión jurídica, mediante la cual operan históricamente los códigos legales, y que ello, para el caso de la frontera EEUU-México, se puede poner en paralelo a las estrategias del EDT, de tal suerte que como indica Amy Sara Carroll, “es como si el espectro de la desobediencia civil (electrónica) fuera un fantasma en la máquina del texto... la ley, un producto del lenguaje, [que] no da espacio para la estética (la suya o la de otros.)”¹

Explícitamente, el grupo busca poner en cuestión las posibles formas de trasgresión a esos códigos:

Una línea transversal, en el núcleo de TBT, rechaza la voluntad de pureza. TBT prueba los límites de los principios éticos y sociales en los fundamentos de la ley... TBT emerge de la lógica de las colisiones, erupciones, multiplicaciones y fusiones del mundo.²

La intención es desencadenar los códigos y hacer estallar algo: desestabilizar el frágil terreno que se erige entre lo legal y lo moral. De tal suerte que la operatividad computacional forma parte de ese performance, pero no es determinante. Podemos comprender por qué sus tácticas paradójicamente han contribuido a un reforzamiento de las leyes en materia de *hacktivismo*, ese juego de “desmantelamiento crítico” del que hablaba José Luis Brea, es visto por ellos como un desafío en el que interpretan diferentes roles frente a las lógicas gubernamentales que, consideran que se materializan en todos los mecanismos de contención y enclaustramiento que representan los códigos legales.

1. Carroll, Amy S., “EDT 0.1, EDT 0.2, EDT 0.3”, *ERRATA#*, *Op.cit.*, p. 45

2. Carroll, Amy S. y Dominguez, Ricardo, en *Ibíd.*, p. 4

Una vez que se han iniciado las averiguaciones, que se ha desplegado el aparato legal para prevenir la implementación de los códigos del EDT, esos códigos pasan a ser interpelados por la práctica artística y por tanto han sido perturbados. Perturbar esos códigos pasa entonces, por entender las particularidades de la espacialidad de que éstos regulan, la frontera.

4.3.- La Frontera como matriz.

El desierto fronterizo entre EEUU y México, como se puede suponer, es el contexto específico de TBT, en ese sentido, este apartado constituye un núcleo fundamental de mis argumentaciones. Para comenzar a exponer la idea de la frontera como una matriz performativa, partamos de considerar la importancia que tanto el CAE como el EDT, le dan a los lugares y sus emplazamientos para ejecutar la perturbación electrónica. Como sabemos consideran que el poder es móvil y que se encuentra operando en una red; también que los cuerpos de datos, nuestro “doble digital”, sobre determina nuestra vida. Hemos entendido también que esa sobre determinación se lleva a cabo en un contexto virtual, en un “escenario recombinante” donde los datos están organizados, regulados y se encuentran operando en función de códigos y legislaciones.

4.3.1.- La virtualidad del desierto fronterizo.

Me permito entonces ampliar esta condición de virtualidad en la situación de la Frontera, escenario concreto del *Transborder Immigrant Tool*, porque este escenario es determinante en el desempeño del objeto: la Herramienta Transfronteriza para Inmigrantes, cualidad objetual que desarrollaré finalmente en el capítulo cuarto.

Pierre Lévy, señala que la realidad implica una actualización material, una presencia tangible, mientras lo virtual “procede del latín *virtualis* que deriva de *virtus*: fuerza – potencia. Existe en potencia pero no en acto, tiende a actualizarse, pero no se concretiza de modo efectivo o formal.”¹ Esta definición indica que realidad y virtualidad pueden ser entendidas como yuxtapuestas y no necesariamente como opuestas ni excluyentes.

Así, para Gilles Deleuze en *Diferencia y Repetición*, lo posible, lo que existe en potencia, es un real fantasmagórico, latente, idéntico a lo real, sólo le falta la existencia, de tal suerte que la diferencia entre lo real y lo posible es puramente lógica. Deleuze también indica que lo real y lo posible están enlazados por la asociación entre el principio de realidad y el principio de placer, esto es, que la actividad real está determinada por una serie de excitaciones vinculadas con una

1. Lévy, Pierre: *¿Qué es lo virtual?*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1999, p.10

intencionalidad, con algo por realizarse. Ese algo es un objeto virtual, un objeto transicional porque reclama un proceso de resolución.¹ Me interesa particularmente hacer notar que este enlace, señala, entonces, los modos en que los objetos virtuales son proyectados en los objetos reales, proyectados más no integrados. El objeto virtual carece de algo en sí mismo, es la mitad de algo, su otra mitad está siempre ausente, la carta robada de Edgar Allan Poe que utiliza Jacques Lacan como ejemplo, "Lacan muestra que los objetos reales, en virtud del principio de realidad, están sometidos a la ley de estar o de no estar en algún lugar, pero que el objeto virtual, por el contrario, tiene la propiedad de estar y de no estar, allí donde está, dondequiera que vaya..."²

La Frontera entonces, en su condición virtual, en su estructuración a partir de códigos y sus ejecuciones, produce y opera. Su producción consiste, entre otras cosas, en generar a un sujeto inteligible (susceptible de regulación) o a uno ininteligible (irregular), que apunta a la condición de estar o no estar, su condición regulada le permite estar, en tanto su condición irregular le impide estar. La frontera se caracteriza por producir a un sujeto de la migración: el migrante, que es su otra mitad, el objeto virtual cuya ontología estriba entre *ser* y *no ser* un sujeto de códigos, que eventualmente llegan a determinar la viabilidad de su vida, ser y no ser (regular e irregular) es su condición.

Bajo esta condición, resulta interesante considerar las posibles implicaciones de la perturbación electrónica en el escenario virtual de la frontera, es decir en el cuerpo de datos que la regula, en su textualidad. Intervenir y desestabilizar esos cuerpos de datos implica entender que, en su calidad de textos, éstos no poseen una estructura interna universal que los provea de un significado único, la práctica artística de la perturbación electrónica, serviría entonces para mostrar que estos textos guardan una relación con la vida (*actual life*) y con los procesos sociales de los cuales se distinguen, y en ese sentido, la frontera no es unívoca y tampoco es una estructura inalterable.

4.3.2.- Los elementos estructurantes de la matriz frontera.

TBT interviene los códigos que regulan la frontera. A pesar de todo el despliegue militar y policial sobre la misma, en realidad sus mecanismos y su propio ejercicio del poder, se encuentran de forma primaria, en calidad de un *aparato de codificación*, ya que la frontera es capaz de ser articulada, como conjunto de actores políticos y sociales entrelazados, cuyas acciones y las

1. Deleuze, Gilles, *Diferencia y Repetición*, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 2002, pp.158 - 160

2. *Ibíd.*, p.162

efectividades de éstas, se encuentran determinadas por su emplazamiento en el imaginario, y quiero agregar que eso se debe, entre otras cosas, a su constitución como una *matriz*:

Con el fin de mantener y hacer cumplir un conjunto de subjetividades codificadas y relaciones socio-económicas, los individuos son inscritos en relación con la frontera. La frontera no tiene una agencia o subjetividad en sí misma, sino que permite (u obliga a) la operación de agencias y subjetividades en relación a ella.¹

Su condición como un arreglo, como una estructura en la que se disponen elementos operativos, como una matriz, radica en que es un complejo conceptual y operativo que reúne la definición de seguridad nacional en una dinámica histórica, que repercute y recrudece la situación migratoria debido a la coyuntura que supuso el 9/11 en la historia norteamericana:

Para esta migración, las peores coyunturas ocurren cuando se combinan recesión económica y los extremismos ideológicos, como ha sucedido en los últimos cuatro años. Estas condiciones ponen en marcha los aparatos coercitivos de exclusión, como es actualmente la Patrulla Fronteriza [*Border Patrol*] y su redefinición como aparato ligado al concepto de seguridad nacional; y más agresivo todavía, el surgimiento del *U.S. Immigration and Customs Enforcement* (ICE). Ambas fuerzas son dependientes del recientemente creado *U.S. Department of Homeland Security* (DHS) en el 2002. Como es explícito, este conjunto de cambios institucionales, de política migratoria y de su implementación operativa son consecuencia directa de los eventos del 11 de septiembre de 2001.²

Los 3,152 km de línea fronteriza entre México y EEUU han sufrido cambios radicales propulsados por las políticas establecidas luego de la implementación del TLCAN y el 9/11, así en el primer caso, es desde 1993 que se le ha considerado como barrera de contención para la migración ilegal; y en el segundo caso, se comenzó a considerar como área de seguridad nacional sobre la que era necesaria una intensificación de la visibilidad y la creación de una barrera impenetrable que fuese capaz de mantener a raya no sólo la migración ilegal sino también el narcotráfico y el terrorismo.

Desde entonces se han construido bardas dobles o triples, junto con sistemas de vigilancia de alta tecnología, como si se tratara de una zona en conflicto bélico, impactando de manera directa sobre los procesos migratorios y sobre el conjunto de la vida fronteriza. Esta estrategia de bardas y muros pasó a ser parte clave de agresivas políticas anti-inmigrantes, formalmente surgida como respuesta a posibles amenazas terroristas procedentes de la frontera sur de Estados Unidos de América.³

1. Alan, Paul Ian, "From Lines to Territories. Ricardo Dominguez, Bang.Labs and the Transborder Immigrant Tool", en *Border Machines*, tomado de <http://www.bordermachines.net/transborder2.html>, activo a mayo de 2014.

2. Guillén López, Tonatiuh, "Entre la convergencia y la exclusión. La deportación de mexicanos desde Estados Unidos de América", Op.cit.

3. Loc.cit.

Para el caso de la frontera México-EEUU, la criminalización del cruce, implica un proceso que pasa por todas las manifestaciones físicas de contención y se convierte en una tarea interminable de captura y repatriación, que en el período de sólo un año, puede incluir hasta 360,000 indocumentados, cuyos estatus criminal se han ido expandiendo continuamente a lo largo de los años.¹

Hay en toda esa gestión y administración del territorio fronterizo, una suerte de desempeño y espectacularidad pública, que indica que la frontera opera como un escenario en el que se lleva a cabo la seguridad o más bien el performance de la seguridad, cuyos dispositivos de control tienen además un valor simbólico en la puesta en escena. Son un complejo de gestos que indican las intenciones del Estado norteamericano, que están dispuestos espacialmente, y que pueden ser intervenidos a través de diferentes tácticas.

Podemos concluir que hay un funcionamiento de la frontera que crea una interioridad moral, homogénea e imaginaria, que conjura el espectro de la exterioridad violenta e infecciosa que amenaza constantemente con invadir, estas cualidades afectivas y las subjetividades proyectadas, sostienen la ilusión de que es posible contener y separar.

Pero en la realidad de la frontera, existe también un ecosistema que dificulta el tránsito, el desierto. El tramo de mayor peligro para el cruce, debido a las condiciones medioambientales, es el de Arizona, particularmente el correspondiente al Condado de Pima en el sector de Tucson, que es igualmente el tramo más vigilado de la frontera, y el cual presenta durante el mes de junio, un incremento de casos por deceso en el desierto. De acuerdo con el reporte de la Oficina Forense del Condado, aproximadamente un 66% de los cuerpos recuperados, no pueden ser identificados y el 46% de los decesos se debe a la exposición a los elementos.²

El incremento en la vigilancia de la frontera del lado estadounidense tiene su contracara en el lado mexicano: "Asomarse por el muro hacia el sur deja ver el hacinamiento en el poblado mexicano. Del otro lado, un terreno ampliamente custodiado por tecnología, torres con cámaras que vigilan millas a la redonda, sensores de movimiento en suelo montañoso o desértico, y

1. "La noción de controlar los movimientos migratorios surge muy temprano en la vida de Estados Unidos, entonces se enfatizan los conceptos de prohibición y deportación como forma de resolver problemas. En el siglo XVIII, después de que este país obtuviera la victoria en la guerra contra Francia se prohíbe cruzar las montañas Allegheny. Thomas Jefferson (tercer presidente) estaba convencido de que sus trescientos esclavos eran biológicamente inferiores y pensaba que tarde o temprano había que liberarlos y deportarlos porque no podían integrarse a la sociedad americana. La tesis del aislacionismo (Doctrina Monroe, 1823) generó en Estados Unidos una noción de autosuficiencia que se enriqueció con su vocación expansionista (el destino manifiesto o América para los americanos, ca. 1840), lo que convenció al Estado que la decisión en las relaciones internacionales era unilateral y dependía de Estados Unidos", Schmidt, Samuel, "Amor de lejos: la emigración de México a Estados Unidos", en *Norteamérica*, v.3 n.2 México jul. - dic. 2008, tomado de: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S1870-35502008000200005&script=sci_arttext, activa a junio de 2014.

2. *A Continued Humanitarian Crisis at the Border: Undocumented Border Crosser Deaths Recorded by the Pima County Office of the Medical Examiner. Op.cit.*, p. 16. El sector de Tucson es donde el énfasis en la seguridad es mayor, allí se localiza el centro de procesamiento de indocumentados más grande de la nación, y también es territorio usado por los cárteles mexicanos para traficar droga, principalmente marihuana, y donde se roban entre sí a los grupos de inmigrantes, explicaron las autoridades... En promedio, 60 personas son detenidas diariamente en el sector Tucson. Y entre 45 y 60 comparecen diariamente en corte ante un juez de inmigración. Espinosa, Leticia, "Los inmigrantes y sus sueños perdidos en el desierto de Arizona", en diario electrónico *Vivelo Hoy*, 3 de junio de 2013, en: <http://www.vivelo hoy.com/noticias/8348787/inmigrantes-y-sus-suenos-perdidos-en-el-desierto>, consultado en julio de 2015.

Hay que tomar en cuenta también, que se trata del inmen-

so corredor norteamericano de ecosistemas áridos que se extiende desde el sureste del estado de Washington, en EUA, hasta el estado de Hidalgo en el altiplano central de México, y desde el centro de Texas hasta las costas del Pacífico en la península de Baja California. Este corredor árido, que cubre casi un millón de kilómetros cuadrados, se divide en cuatro grandes desiertos: la Gran Cuenca, el Desierto de Mojave, el Desierto de Sonora y el Desierto de Chihuahua... el Desierto de Sonora, incluye los desiertos continentales de Arizona, California y Sonora... En total, 29% de esta área silvestre (93 665 km²) se encuentra en Estados Unidos, con el 71% restante (230 635 km²) en México. Según se estima, hasta 80% del área silvestre se conserva intacta. "Los desiertos de Sonora y Baja California", Instituto Nacional de Ecología, SEMARNAT, México, tomado de: <http://www2.inecc.gob.mx/publicaciones/artnpublici/368/asilvestres.html>, activa a enero de 2015.

1. Espinosa, L., Op.cit. Es importante mencionar que el modo de obtener los datos respecto del lugar de origen de los migrantes es a través de las detenciones, y todavía en los reportes más recientes, más del 90% de las personas detenidas por la Border Patrol son mexicanos.

2. *A Continued Humanitarian Crisis at the Border*, Op.cit., p. 17

3. Alan, P. I., Op. cit.

4. Loc.cit.

aviones no tripulados que detectan movimiento y calor de cuerpos de día y de noche."¹

Durante el verano, los migrantes llegan a pasar entre 7 y 8 días en el desierto, procurando cruzar exitosamente, cada uno de ellos requiere al menos 14 galones de agua (53 litros aprox.), porque las temperaturas llegan a alcanzar los 120°F (49°C aprox.) Las ciudades destino más populares son Los Ángeles, Phoenix, Chicago y Seattle, mientras que cinco son los Estados mexicanos de los cuales emigran con mayor frecuencia: Oaxaca, Puebla, Guerrero, Sonora y el Distrito Federal, en tanto los centroamericanos continúan incrementando su presencia.²

Así, la condición codificada de la frontera radica en que opera sobre la base de un aparato regulador, pero éste no alcanza a incorporar todas las variables que determinan el tránsito; y, por tanto, es un aparato con una comprensión muy estrecha de esta dinámica. Esto es claro en su concepción binaria del migrante, es ciudadano o es hostil, y es debido a esta codificación, que el poder puede extenderse sobre un espacio caracterizado como limítrofe.

Para el EDT, el momento de corte que implicó el 9/11, trajo consigo una suerte de reinscripción de lo binario aparejado con los discursos nacionalistas, lo cual marcó una coyuntura histórica que debía ser reflexionada en orden de elaborar una nueva noción de *oposicionalidad*, porque la binariedad estaba ahora tendida y difundida en una red, encontrándose por tanto situada en lo temporal, más que en lo territorial.

La frontera es finalmente, una estructura política-moral, siempre generando un 'nosotros' contenido y un 'ellos' merodeador, siempre disponiendo el escenario para la oposición política y la exclusión. Por otro lado, el territorio poético establece otro tipo de relación predicada sobre el entrelazamiento, la contingencia y el intercambio.³

Esa especie de paisaje poético generado en TBT, particularmente a través de los poemas - instrucciones, parece no estar localizado y contenido, y por el contrario, se encuentra en constante cambio, lo que nos obliga a no sentirnos familiarizados con él y a observarlo con mayor detenimiento, como algo anómalo, algo perturbador.

Lo transfronterizo alude una frontera que siempre está siendo atravesada y superada, una línea divisoria que crea las rutas a través de sí misma, por ello la herramienta fue nombrada así [TBT]. La línea fronteriza se entiende mejor por su relación con lo literal y lo político, mientras que el encuentro con el paisaje se entiende por sus operaciones figurativas y poéticas.⁴

Quizá la operación que nos interese más, al nivel de lo que TBT está buscando apuntalar, es

la articulación de la frontera como una matriz que refiere a aquellos que se encuentran en ella, quienes están en una zona de indeterminación entre interior y exterior, entre la excepción y la regla, lo lícito y lo ilícito, el migrante transfronterizo sin documentos.

La operación de este migrante tiene un lado agéntivo sobre el cual busca incidir TBT y el cual retomaré en el capítulo cuarto; este aspecto lo asocio a una función desestabilizadora, a una perturbación (*disturbance*): migrante es un operador de ambigüedad. Esto es, la Frontera es un complejo de regímenes, de elementos que se actualizan en materialidades y procedimientos, de tal suerte que, tanto por sus condiciones medioambientales, como por su construcción conceptual, es una matriz: ordenación de elementos, conjunto de variables, conjunto de materiales que forman parte de un tejido, estructura en la que se insertan aspectos operativos; en ese sentido es una actualización material, un arreglo de lo real, sobre el cual el migrante transita sin documentos desestabilizando sus códigos y generando una afectividad espectral, su captura, repatriación y vuelta al cruce, implica una actividad *sisífrica* infinita en la que el espectro nunca puede quedar conjurado.

4.4.- El acto de transitar en la matriz fronteriza.

Entender la migración como tránsito de un estado a otro, del cuerpo y del espacio que atraviesa a su vez a ese cuerpo, puede ser abordado bajo la idea de *caminar* como acto político: “De igual forma, reconocemos la legitimidad del acto de caminar, de los-que-quieren-cruzar la filosofía continental (un llamado a una ‘ley que está aún más arriba’ de las Américas, un devenir trascendental-ista”;¹ lo que supone, como indica el EDT, que hay una distancia irreconciliable entre el acto de caminar como arte/filosofía, y el acto de caminar como necesidad migratoria en la coyuntura de elementos tales como demanda de mano de obra, ubicación, subjetividad y subyugación en el siglo XXI.

Lo que busca el EDT es que, al leer otros códigos, el de las instrucciones, y también el que está siendo ejecutado informáticamente, éstos sean implementados, imaginar la realización de los códigos de TBT, es imaginar al migrante del desierto haciendo estallar, desestabilizar, perturbar los códigos legales que se han impuesto sobre ese territorio.

1. Carroll, Amy S. y Dominguez, Ricardo, en Op.cit., p.4. En este punto considero necesario hacer una anotación importante, Carroll, refiere al trascendentalismo, porque su propio trabajo poético tiene influencias del escritor trascendentalista norteamericano Henry David Thoreau, de quien también retoman el concepto de Desobediencia Civil. Pero en el caso del trabajo de Carroll sobre los poemas de TBT, éste sigue la línea de *Walden*. En *Walden* Thoreau registra una serie de “verdades volátiles”, que responden por un lado, a un mundo que él percibía en constante flujo y cambio, y por el otro, al deseo de rescatar y preservar algo que implicara una belleza permanente: “Perhaps the most useful way to look at the form of *Walden* is to think of it as negotiating the cracks, not only between past and future but between all kinds of dualities: society and the individual, sounds and silence, body and spirit, form and flux” En su uso de las metáforas a lo largo del texto, Thoreau nos señala que una realidad espiritual está profundamente embebida en el mundo físico.

1. En su descripción de los poemas, A. S. Carroll señala que se trata de dos series de poemas que son “un ejercicio completamente conceptual. También incluyo una selección multilingüe de otra serie de poemas que escribí para la TBT. En ocasiones hemos presentado en museos, galerías y escenarios de performance los poemas de la segunda serie en combinación con los de la primera. Ambas series deben ser vistas como una sola expresión performativa, que se extiende como el «istmo» mexicano o como la retórica pregunta ¿qué constituye el sustento?” en artículo “EDT 0.1, 0.2 y 0.2”, Op.cit., p. 56. En recientes fechas, Carroll publicó la serie completa de poemas en el desierto, en formato digital a través de la plataforma Academia.edu, desde la cual se puede descargar accediendo a su perfil.

2. Recuerdo aquí el concepto de espacialidad, que ya he señalado, para asociarlo con el de Frontera, en el sentido de que es un espacio de regulaciones y de divisiones, segmentaciones, racionalizaciones y racializaciones, y por tanto, es también lo que señala Henri Lefebvre en *La Producción del Espacio*: un tipo de espacio “científico” (p.9)

3. Hago aquí una analogía con la siguiente argumentación de Bifo: “Lo que Austin llama performatividad es un efecto que el lenguaje produce en una dimensión que es puramente lingüística, porque si yo digo ‘los declaro marido y mujer’ nada pasa realmente, pero todo pasa en la dimensión de realidad lingüística. Es lenguaje como institución”, Berardi, Franco (Bifo), “The dark side of the multitud”, en *Colectivo Situaciones* (Coord.), *Impasse: dilemas políticos del presente*, Buenos Aires: Tinta Limón, 2009, p.86

Tomemos como ejemplo un poema de la obra:

En última instancia, muchos dirán que la naturaleza establece el estándar de la neutralidad. A diferencia de los seres humanos, la naturaleza no hace lazos de lealtad con la nación, la familia, los negocios o la religión. Usted sabe bien que el mayor peligro que enfrentará en el desierto puede no ser el clima o el terreno.

Habrán quienes no tengan en consideración su bienestar. Los rescatistas tienen el compromiso de ayudar a quien lo necesite; exíjales cumplir esa promesa. No confíe su vida a nadie más, a ningún extraño.

Cuando nada —incluso este teléfono celular— funcione, construya una señal de fuego en la tierra o en la arena, lejos de arbustos y árboles. Use cactus muertos y ramas de mezquite. Un fuego en forma de «X» —el símbolo internacional de socorro— no necesita traducción.¹

La apelación por el uso de una comunicación internacionalmente reconocida y una serie de códigos y procedimientos igualmente establecidos, nos señala que la matriz fronteriza es además de orden instituyente, como institución regula y opera una cierta cantidad de variables que caracterizan a una determinada espacialidad.² Y es también, un efecto del lenguaje que produce una dimensión lingüística, decir “Frontera” implica una *realidad lingüística* que opera instituyendo ese lugar como reconocimiento de un espacio real para la comunicación, el control, la vigilancia y el tránsito; es en otros términos, es efecto de la convención institucional, que busca regular, concentrar y limitar la movilidad de los cuerpos.³

Esa realidad lingüística apunta al carácter performativo de la frontera y sus códigos, es decir, a los enunciados que legitiman, comportan y hacen actuar en determinados sentidos a sus actores, a los migrantes.

4.4.1.- Del código a la performatividad. Devenir mercedor del norte/Devenir fugitivo.

Cuando TBT alcanzó una amplia difusión, y fue sometido a una serie de averiguaciones judiciales (2010), realizaron *Sustenance A Play for All Trans [] Borders*, en el cual señalan que: "...la matriz performativa de TBT funciona como un eficaz poema-en-movimiento, intencionadamente ineficiente, como un terraplén para interrumpir los discursos que, instalados en su propio diseño de transparencia orientada al mercado, se emparejan con el complejo industrial-militar y reducen el 'desear-ser' del aquel que cruza, a escombros o a la criminalización."¹

Esa incorporación del poema-deliberadamente-ineficiente en aquello que llaman "matriz performativa", permite que la herramienta muestre plenamente los efectos de su despliegue:

La matriz performativa es parte de eso, queríamos que hubiese un intercambio de códigos que nos permitiera movernos hacia otros ámbitos, hacia la galería, hacia el museo, tener conferencias y pláticas y demás, que estuvieran en las discusiones de los chicanos, etc., lo que nos permitía tener las imaginaciones potenciales a partir de las cuales comenzamos a navegar. Lo que es interesante de este escenario imaginario es que funciona para medir el poder institucional, pone en cuestión quién cuenta y qué es lo que cuenta.²

Como vemos la idea de matriz performativa, comienza a tener una repercusión importante en el análisis e interpretación de la obra, en ese sentido, quisiera detenerme a analizar críticamente el concepto de *performatividad*, luego así, se podrá entender cómo se incorpora a una matriz como es la frontera y aún más importante, cómo se usa para desestabilizar esa matriz.

Para ampliar el concepto de performatividad, vinculado a la poética de TBT, es necesario considerar que éste es un proyecto que se ubica históricamente en las diatribas de las tácticas activistas y del arte posterior al 9/11. Durante las dos décadas que le precedieron a este período, se habían estado desdibujando de los objetivos artísticos, el cometido vanguardista de usar los medios de comunicación como un modo de apalancamiento con fines emancipatorios. Esto, en TBT, se tradujo en una búsqueda de campos diferenciados de agencia y acción directa, como el de la imaginación y las acciones del habla (*speech acts*). En ese orden de ideas, se tornó mucho más importante para este proyecto el concepto *performatividad*, porque desde su cualidad

1. Electronic Disturbance Theater/b.a.n.g. lab, *Sustenance. A Play for All Trans [] Borders*, 2010, p.5. Disponible en: <http://www.thing.net/~rdom/Sustenance.pdf>, consultada en junio 2015.

2. Dominguez Ricardo. *Dislocative Media: Transborder Immigrant Tool as Aesthetic Sustenance*. Conferencia dictada en Literature. Culture. Media Center de la UCSB, en abril de 2010, Tomado de: <http://www.youtube.com/watch?v=bfdK2rwQ0XA>, activo a Junio de 2014.

1. En lo que sigue, haré referencia al concepto de Enunciado Performativo, desarrollado por Jacques Derrida, y la manera en que él le asigna un carácter teatral al mismo, considerando que ese carácter es de orden parasitario, en alusión a la forma en que John Austin descarta esa característica como propia del enunciado performativo, porque según este último, para que un enunciado sea performativo, debe darse en un contexto legitimado y debe ser “honestamente emitido”.

2. En la conferencia dictada para el *Congreso Internacional de Sociedades de Filosofía de Lengua Francesa*, en Montreal 1971, el filósofo francés Jacques Derrida elabora una aguda crítica contra la *Teoría de los Actos del Habla* del filósofo británico John L. Austin, y en ella apunta su teoría crítica post-estructural de la comunicación. Inicia señalando que la comunicación designa movimientos no semánticos y que es el valor del sentido propio el que resulta más problemático, porque éste depende de un contexto que nunca es absoluto ni determinable. Esto obliga a desplazar también el concepto de escritura, puesto que la fuerza de su contenido variará, entre otras cosas, en función de los medios técnicos por los cuales sea transmitida, con lo que toda afección sobre el sentido es incidental y accidental.

La escritura tiene una función representativa, y ello indica que en su sistema hay una ausencia: ausencia del destinatario, se escribe para comunicar algo a los ausentes, la letra suple para significar, de acuerdo con Derrida. Por otro lado, opera sobre la marca, es una presencia diferida que tiene otra forma, una distancia, una separación, una *diferencia*. Es repetible y se reitera, a esa cualidad le llama *iterabilidad* (iter/ítara “otro” en sanscrito), ligando la lógica de la repetición a la alteridad.

Sin esta *iterabilidad*, la escritura no sería legible y su legibilidad radica en que posee un *código* que la regula, es una construcción cuya identidad radica en esa iterabilidad, repetición e identificación de marcas, es la constitución de un código, que puede por tanto ser comunicable, transferible, descifrable y repetible. Por otro lado, en la

como acto ilocucionario, como enunciado, hasta su puesta en escena, su teatralidad; permite poner a discusión las formas en que es aplicado en la normalización, la regularización y el emplazamiento bio y necropolítico de la vida en la frontera.

La perturbación de códigos les permite desplazarse hacia espacios sociales en los que pueden retomar la trama del cruce fronterizo para evidenciar cómo la performatividad de las leyes y las regulaciones es puesta en escena, es decir que este emplazamiento performativo de la ley, la puesta en acto de la misma, tiene un carácter teatral (parasitario).¹ Por ello trataré a continuación el concepto performatividad y luego mostraré cómo es implicado en dos de los poemas para TBT: “Dubliners” y “Hope Code” de Amy Sara Carroll y Micha Cárdenas respectivamente.

4.4.2.- La performatividad

La *performatividad* como concepto ha tomado notoriedad gracias a las ideas de Judith Butler, quien lo elabora en su ensayo *El Género en Disputa. El feminismo y la subversión de la identidad* (1990), a partir de la discusión entre John Austin y Jacques Derrida respecto del *enunciado performativo*, que ambos señalan como aquel que produce o transforma una situación: opera; pero a cuya descripción Butler agrega, que éste tiene una historia, una significación sedimentada, y en ese sentido, ha contribuido a la construcción de enunciados legitimados y consolidados.²

La posibilidad de un uso parasitario del enunciado performativo, es posteriormente retomada por Judith Butler, quien emplea el concepto clave de performatividad para la elaboración de su teoría sobre la construcción de la identidad de género. En su famoso texto *El Género en Disputa*, Butler retoma la crítica de Derrida a Austin, respecto de la presencia consciente e intencionada en un contexto, en el que los sujetos que hablan están dotados de legitimidad y fuerza enunciativa; para indicar que el performativo tiene una historia, una significación sedimentada, y en ese sentido, ha contribuido a la construcción de enunciados legitimados (“es mujer o es hombre”). Así, la construcción del género está signada por un desborde que produce al sujeto/contexto y la sedimentación histórica que está contenida en la *textualidad*, de tal suerte que los actos del habla tienen un peso histórico normalizado, naturalizado.

escritura hay un "querer-decir" que anima la inscripción: "ningún código, siendo aquí el código a la vez posibilidad y la imposibilidad de la escritura, de su iterabilidad, puede cerrarse sobre sí mismo." Derrida, Jacques, "Firma, Acontecimiento y Contexto", 1971, publicado en español en Derrida, Jacques. *Márgenes de la Filosofía*. Tr. Carmen González Marín, Madrid: Cátedra Teorema, 1994, p. 9.

Derrida indica que Austin había dado un gran paso al identificar los actos de comunicación como producción de un efecto, comunicar una fuerza por el impulso de una marca, y que lo que resulta fundamental de su teoría, es que distinguía entre tipos de enunciados, como el *constatativo* (descripción/verdad) y el *performativo*, que produce o transforma una situación, opera (Austin señala que es como decir "Si, Acepto" en una ceremonia matrimonial ante un juez, y se expresa básicamente como predicado): "eso constituye su estructura interna, su función y su destino manifiestos." (Derrida, p.15)

De tal suerte que Austin ya había logrado oponer el valor de fuerza y diferencia de fuerza en la enunciación, al valor de verdadero/falso. Pero ese valor de fuerza del enunciado performativo se basaba enteramente, para Austin, en el éxito o el fracaso del enunciado, siendo que la sinceridad en la intención de enunciarlo es señal de éxito y, por el contrario, la falta de honestidad, es indicativa de fracaso, por ello consideraba que los enunciados performativos de una puesta en escena, de una obra de teatro, pronunciados por un actor, son enunciados infelices, desafortunados (*infelicities*) y vacíos. La contra argumentación de Derrida, se basó en rescatar ese uso *parasitario* del enunciado performativo, al indicar, que a diferencia de lo que Austin hubiese querido, en realidad los enunciados no pueden portar un grado de pureza y univocidad con un rigor y un valor fijo. Por ello señala que la intención del sujeto hablante está relacionada con su conciencia: "la comunicación performativa es comunicación de un sentido intencional, incluso si este sentido no tiene referente... esta presencia consciente de los locutores y/o receptores que participan en la realización de un performativo, su presencia en la totalidad de la operación, implica que nada escapa a la totalización del presente." (Derrida, p.16)

La crítica contra Austin se orientó entonces, a mostrar que éste estaba refiriéndose a la fuerza de valores convencionales, correctos y de integridad, de tal suerte que no le dio lugar a la conciencia libre en la operación performativa: "... es una jurisdicción teleológica de un campo total en el que la intención sigue siendo el centro organizador... una operación de 'querer-decir' absolutamente pleno y dueño de sí mismo." (*Loc.cit.*) Luego entonces, para Derrida lo importante del performativo no son tanto sus posibilidades de éxito o fracaso, sino las de ser citado; su nodo problemático estriba en que puede llegar a confundirse con un discurso ético y teleológico de la conciencia, pero su operación es nodal porque indica que los actos del habla pueden darse como *la transmisión de una fuerza a través de un código*.

Butler apunta muy bien que para Austin la nulidad del performativo se realiza en contextos donde el lenguaje se utiliza con fines estéticos y en Derrida ello se vuelve una pista y una posibilidad para reformular la teoría. Butler sostiene que ser mujer o varón “no sólo está asociado con invocaciones textuales sino con la actuación de los géneros: donde se hace mujer o varón mediante una representación que cobra valor y significación corporal... todo género es una ficción representada y actualizada en cada una de sus versiones.” Así la propuesta de Butler estriba en entender que el género es una serie de imitaciones de otros actos, gestos y prácticas que están acopladas históricamente y que han sido sostenidas a través de un continuo performance, una *iterabilidad* que requiere de la interpretación de lo femenino y lo masculino, por lo cual, el género depende también de la actuación para poder ser transformado.¹

Y además, Butler advierte sobre la dimensión dual de la performatividad: actúa sobre nosotros y nosotros actuamos, somos vulnerables y afectados por los discursos que no aceptamos, de tal suerte que las posibilidades de resistirlos, tienen dimensiones psíquicas, deseamos que las cosas no sean así, y dimensiones políticas, movilizamos nuestra vulnerabilidad, estamos expuestos y somos agentivos de esos discursos al mismo tiempo.²

Ya había mencionada que la Frontera puede ser considerada una matriz operativa, es decir, en la cual se llevan a cabo una serie de acciones, muchas de las cuales son generadas por enunciados performativos inscritos en las leyes, se actúa, por ejemplo, la Seguridad Nacional a través de una larga serie de instrumentaciones que permiten que efectivamente se desplieguen en el terreno fronterizo una serie de aparatos y dispositivos que permiten asegurar la zona, “resguardarla”.

Pero la construcción performativa de la frontera se caracteriza adicionalmente por un desborde que va más allá de lo lingüístico y de la puesta en acto de una serie de regulaciones; ya que produce al sujeto de la migración indocumentada que llega a tipificarse fácilmente como ilegal; y también está constituida por la sedimentación histórica contenida en la *textualidad* del espacio frontera. Con relación a esta textualidad, es necesario distinguir que no sólo se trata de leyes inscritas en actos como el *USA Patriot Act*, o las célebres SB (*Support Our Law Enforcement and Safe Neighborhoods Act*), como la SB1070 de Arizona; si no que implica también representaciones que cobran valor y significación sobre el *paisaje* y sobre los *cuerpos*, ficciones puestas en escena y actualizadas históricamente.

1. Butler, Judith, *El Género en Disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Paidós, Barcelona, 2007, pp. 54-56.

2. Butler, Judith, *Vulnerabilidad y Resistencia revisitadas*, Conferencia, Sala Netzahualcóyotl, Ciudad Universitaria, UNAM, México D.F., 23 de marzo de 2015.

Frente a la performatividad regulatoria de la Frontera, la de la Seguridad Nacional y la segmentación territorial militarizada, *Transborder Immigrant Tool* propone la incorporación de un evento anómalo, una especie de enunciado contra-performativo, que incide en el imaginario a través de un gesto agentivo: “ayudar al migrante indocumentado a transitar el desierto, y llegar sano y salvo a su destino”, nos permite visibilizar la estructura del fenómeno migratorio (estructura ligada con la circulación capitalista de orden mundial), que a su vez, genera sus propias posibilidades de reproducción.¹

4.5.- Performatividad fronteriza: categorización y racialización. La operación contra-performativa de TBT.

En este apartado me concentraré en mostrar que la frontera también tiene una performatividad que no es tan evidente en las leyes, que hay que explicar detenidamente, y que es la de la categorización y el racismo norteamericano, como uno de los paradigmas históricos de racismo; y es por ello que también voy a exponer la importancia de los poemas de TBT, como enunciados que señalan y contravienen ese fenómeno; puesto que en sí mismo, como proyecto sometido a las consideraciones de la ley, es un contra-performativo de esa condición racializada de la frontera.

Para Carroll la poética de la obra tiene la función de crear un paréntesis en la crisis que supone el tránsito en el desierto fronterizo y eso se torna en una operación poética que permite a su vez, un distanciamiento que tiene el potencial de abrir un pensamiento político, que no quede necesariamente anclado sobre una acción directa en el cuerpo social, sino en el imaginario:

...aquellos que cruzan la frontera componen la translocación, y graban el éxodo y el desplazamiento en el denominado «vacío» del desierto. Dentro de esta vivaz economía simbólica del lenguaje, la transitividad de la TBT debe ser leída como una alternancia de código (*code switching*), como un inusual *MIDlet*² que actualiza la participación determinante del EDT en el ímpetu de una poética material o concreta «anti-anti-utópica», tanto para el «allí y entonces» como para el «aquí y ahora»³

Ya había mencionado que uno de los principales actantes de TBT es el migrante, en el proyecto, éste se encuentra en una condición virtual, las variables que determinan la actualización de su supervivencia, están operando en la estructura textual de TBT.

1. Goldberg, David Theo, Conferencia “La Actualidad del Racismo, sus nuevas formas”, 31 de octubre de 2014, MUAC-UNAM, quien hace alusión concretamente a la estructura interna del racismo, pero que puede correlacionarse con la migración, en una dinámica paralela y acumulativa.

2. Un *MIDlet* es un programa desarrollado con el lenguaje de programación Java para dispositivos embebidos (que se dedican a una sola actividad), más específicamente para la máquina virtual Java Micro Edition (Java ME). Generalmente son juegos y aplicaciones que corren en un teléfono móvil, es una aplicación dentro de la aplicación. Está desarrollada bajo la especificación MIDP (Perfil para Información de Dispositivo Móvil) Tomado de: <http://es.wikipedia.org/wiki/MIDlet>

3. Carroll, A.S., Ob.Cit., pp. 61 y 62

PRECESSION
(An Irish Blessing)

“May the road rise up to meet you.
May the wind always be at your back.”
May your tracks cut a poem —the shortest
distance—between points A and B.
The earth on its axis resembles a spinning top.

$$\omega = \omega_p \cos(\alpha) \left(\frac{I_t}{I_p} - 1 \right)$$

The North Star (of the stars) most closely
aligns itself with the earth’s axis. Hence, a
constant changes over time, reassembling
the circuit: Polaris, Vega, Thuban, Alpha
Cepheid. May you catch your bearing, the
truth of true North against its pasts and
futures’ constellating.
Mano Poderosa/mano negra: “May God
hold you in the palm of His hand.”¹

Concretamente en *Precession*, publicado en *Sustenance A Play for All Trans [] Borders*, podemos observar esa búsqueda por ejecutar un *code switching*: una suerte de transposición del afecto sobre el efecto que apela por una redefinición de las potencialidades del código. Tomemos como ejemplo esta frase: “...a constant changes over time, reassembling the circuit”; en esta declaración se hace referencia a una constante, lo que en programación informática se entiende como una instancia con un valor continuo; y que sin embargo en *Precession*, se afirma que cambia con el tiempo, que se transforma en una variable, su opuesto lógico, lo que obliga a un re ensamblaje del circuito que está constituido por constelaciones de estrellas. Esa simple imagen nos lleva no sólo a comprender el juego de códigos sobre el cual está formalmente constituida la poética del poema, su valor figurativo, si no a preguntarnos: ¿hasta dónde puede este poema traducirse en una acción?, y ¿hasta qué punto esto es viable y observable en un proceso de sostenimiento, de apoyo, al interior una dinámica concreta como la del cruce transfronterizo indocumentado? Este poema que es presentado como una plegaria, alude a la condición del migrante en

1. Poema incluido en *Sustenance A Play for All Trans [] Borders*. Obra realizada durante el proceso de las averiguaciones judiciales como respuesta poética a las mismas. Op.cit., p.2

tránsito, como señala Rita Raley, éste se encuentra en una “condición espectral de vida negada. Excluido de la categoría de humano real y de la vida que merece vivir, y que sin embargo vive, regresando a deambular el propio sitio de su exclusión... ni vivo ni muerto, interminablemente espectral.”¹ Refiere entonces a una situación *sisífrica*, indica la condición de tránsito y liminalidad en la que lo que está en juego es la posibilidad de localizarse establemente en una estructura social.

En el esquema epistemológico moderno, las categorías son los apartados clasificatorios a través de los cuales se puede conocer un fenómeno o cosa. El estudio sobre el fenómeno de la migración se concentra en el migrante como una categoría estable, es el objeto que puede explicar el fenómeno, y en su calidad objetiva puede localizarse en una estructura social. El migrante, el que ha partido pero al cual no le es dado llegar, como señala Delgado, es en ese mismo sentido un objeto de estudio que desborda sus cualidades, llega a considerarse una “imperfección clasificatoria” puesta al servicio de un ordenamiento sistémico de ideas, que, a decir de Delgado, opera como un personaje categorial.²

Los poemas de TBT, como *Precession*, inciden sobre esa condición categórica del migrante, nos permiten visibilizarla y nos advierten que, en el esquema civilizatorio norteamericano, el rol objetivo de éste es ser un operador simbólico, que, siguiendo a Delgado, es por tanto, un objeto puesto a disposición de un pensamiento que lo emplea para determinadas operaciones conceptuales,³ de la misma forma en que emplea las matemáticas y las tecnologías de navegación geo-espacial. Pero también, lo emplea como una imperfección que eventualmente se hace necesaria expulsar.

May your tracks cut a poem —the shortest
distance—between points A and B.

Las técnicas de poder concentradas en el cuerpo del migrante forman parte de la performatividad fronteriza, la cual es acusada por *Transborder Immigrant Tool*, al puntualizar sobre la condición del tránsito en el desierto. TBT nos señala que esa performatividad y sus técnicas de poder se extienden al cuerpo racializado de una población que es categorizada como *migrante indocumentada-ilegal*, lo que implica que esos cuerpos son serializados y sometidos a aparatos de captura y redistribución espacial⁴ (supuesta repatriación), proceso para el cual no es fundamental el hecho de que estos cuerpos estén vivos o muertos, porque ulteriormente

1. Raley, Rita, *op.cit.*, pp. 39-40

2. Delgado, Manuel, “Seres de otro mundo: Sobre la función simbólica del inmigrante” en *La Dinámica del Contacto. Movilidad, encuentro y conflicto en las relaciones interculturales, II Training Seminar de jóvenes investigadores en Dinámicas Interculturales. Panel I. Espacios de para la interculturalidad: Contacto, tránsito, apropiación*, Ministerio de Educación, Política Social y Deporte Español. Referencia SEJ 2006-12049. Recurso electrónico tomado de: http://www.cidob.org/es/publicaciones/monografias/monografias/la_dinamica_del_contacto_movilidad_encuentro_y_conflicto_en_las_relaciones_interculturales, activa a octubre de 2014.

3. *Ibíd.*, p.16.

4. Mbembe, Achille, “Mundo Cero”, en *Teoría del Color*, México, MUAC-UNAM.

su muerte, asegura que no se prolongará su condición espectral. Y su tránsito impide una estabilidad en la estructura social que regula a la matriz fronteriza. Esta es la fisura a través de la cual puede penetrar el orden necropolítico, la apertura a una condición de “dejar morir y hacer morir” que priva en la frontera.

En ese sentido, la performatividad de la frontera, pasa por una “inversión en la elaboración cognitiva de las personas, las cosas, las relaciones... una lógica de gasto productivo... fundamento esencial de una institución racializada de la propiedad privada”,¹ en un lugar instituido como límite.²

Consideremos entonces, que la constitución performativa de la frontera, se ha extendido y consolidado a través de mecanismos de segregación que han formado un tipo de espacio “científico”, en el que el conocimiento está integrado y es integrador de las fuerzas y las relaciones sociales que tienen un marco ideológico.³

Así, como señala Achille Mbembe (en relación al Apartheid y guardando las habidas distancias): “debido al deseo y trabajo conscientes de separar y prohibir, la microfísica diaria del racismo llegó a estar integrada por múltiples formas de transgresión y codependencia... Debido a la lógica de la segmentación y las divisiones superpuestas, cruzar fronteras, transgredirlas o eludirlas se convierte en la principal modalidad de acción...”⁴

Esto constituye una resistencia a la expresión de formas etno-raciales de soberanía, que también son muy propias del estado norteamericano, a pesar de que éste se empeñe en inscribirse en un tipo de principio regulador post-racial, que es en realidad, “un nuevo tipo de articulación y expresión contemporánea de su racismo, un racismo que nunca es singular, con expresiones diversas y múltiples que producen y reproducen, que definen e identifican, que colocan y reestablecen [repatrián] a los no-pertenecientes, los diferenciados, los no-deseados.”⁵

Lo que me interesa señalar aquí, es que en el momento de su tránsito por el desierto, el migrante se caracteriza por una ambigüedad topológica que lo mantiene en un suspenso ambivalente de continua expulsión, que oscila entre el lugar del que proviene y el lugar al que se dirige, de tal suerte que “él mismo es esa frontera que mantiene en todo momento separados y distinguibles el interior y el exterior del sistema social del que [comienza a] forma[r] parte como un cuerpo extraño...”⁶

Ya he explorado la manera en que el migrante ha sido categorizado y por tanto racializado, la forma en que esto es expuesto en TBT radica en una poética que refiere al tránsito, a la dinámica

1. Mbembe, Achille, *Op.cit.*, p.37

2. Es evidente que no todos los elementos que han contribuido a la construcción histórica de la frontera están determinados por el capitalismo, pero tomemos en cuenta, la importancia radical que éste ha tenido en la historia moderna, en la determinación, por ejemplo, del libre mercado, para lo cual ha sido necesaria una racionalidad gubernamentalizada que regula en función del libre tránsito de mercancías y la contención de los cuerpos. (Harvey, 2008).

3. En relación al concepto de ideología, retomo la problematización que incorpora A. Gramsci vinculada al concepto de hegemonía, esto es al establecimiento de un consenso sobre relaciones de dominación en las cuales las ideas que establecen un sentido común, generan acuerdos tácitos y fácticos que no necesariamente son sometidos al escrutinio crítico, al debate y/o al disenso.

4. Mbembe, Achille, *Op.cit.*, p.44

5. Navarrete Linares, Federico, Seminario “Aproximaciones Contra el Racismo” programa *Campus Expandido*, MUAC - Posgrado en Estudios Mesoamericanos - Posgrado en Historia del Arte, UNAM, México, agosto-diciembre 2014.

6. Delgado, Manuel, *Op.cit.*, p.17

del movimiento en el proceso migratorio, no sólo como un desplazamiento, como ellos mismos señalan, no se trata sólo de recorrer una distancia del punto A al B, sino de que, al hacerlo, se genere un momento de sostenimiento, de sustento poético:

May the road rise up to meet you.

May the wind always be at your back¹

Este extracto señala que el transcurso al que está expuesto el migrante, al que es vulnerable (el cruce del desierto es cuestión de vida o muerte), se caracteriza además por ser el espacio de una *virtualidad*, esto es, contrario a lo que podríamos pensar sobre el espacio Frontera siguiendo el argumento de Hannah Arendt, como un espacio de aparición para una performatividad (romántica), la frontera es un espacio en el que se aparece y se desaparece.²

En la frontera tiene lugar un proceso de virtualización no sólo espacial, sino ontológica, que consiste en “un desplazamiento del centro de gravedad ontológico del objeto considerado [el migrante ilegal], que en lugar de definirse por su actualidad (una ‘solución’), encuentra su consistencia esencial en un campo problemático”,³ lo cual se acusa por sus acciones calificadas como *ilegales* (fuera de la ley), y también sirve como clave para ejecutar una contra-performatividad. Sus movimientos dependen de la espacialidad, dependen de un conjunto de tecnologías que generalmente le son hostiles, entre las cuales podríamos considerar al propio GPS (*Global Positioning System*); y toda esa hostilidad le confiere una condición de cuerpo vulnerable.⁴

Lo que busca generar en ese sentido TBT, a través del uso de una brújula que asiste en la localización de agua, es un cuerpo agencial, un cuerpo sostenido, cuyo movimiento supone un apoyo, y esto lo hace en lo posible, en la potencia de ser un acto que demanda una resolución. Resolución que además regresará al cuerpo, porque éste, como indica Butler, no está definido por sus límites sino por las relaciones que hacen posibles las vidas y sus posibles relaciones,

1. “Que el camino se eleve a tu encuentro, que el viento siempre esté en tu espalda” Extracto de *Precession* de Amy S. Carroll, publicado en *Sustenance A Play for All Trans [] Borders*. Obra realizada durante el proceso de las averiguaciones judiciales como respuesta poética a las mismas.

2. La famosa distinción que hace Hannah Arendt entre *vita activa* y *vita contemplativa*, se funda en una jerarquía ontológica en la que la primera pertenece al orden de lo real y la segunda al orden de lo aparente, en donde la existencia es pasajera y aleatoria y los seres aparecen y desaparecen sin principio y sin finalidad. Contra esa división, Arendt propone un “espacio de aparición” cuyos rasgos distintivos son la pluralidad y la natalidad; la primera reúne y separa simultáneamente a diversos seres singulares y sus diversas percepciones del mundo, y la segunda implica que cada vida singular se inicia dotada de una agencia para comenzar algo nuevo en el mundo. Campillo, Antonio: “Espacios de aparición: el concepto de lo político en Hannah Arendt” en *Daimon*, No 26, 2002, España, pp.159-186.

Digo que se aparece y se desaparece como un juego de conceptos, dado que en términos arendtianos, lo que aparece innegablemente es lo social que está contenido en un corpus legal que regula, una normatividad que define, y brazos ejecutores de esa normatividad. En el caso de la frontera México-EEUU, uno de esos brazos es la *border patrol*, añadamos el papel de grupos de vigilancia civil como los *Minutemen*, y lo que de hecho sucede, a pesar del corpus regulador de la Frontera, es que los que desaparecen son seres humanos cuyas vidas están en suspenso, son literalmente desaparecidos, acerca de la mayoría de estos no sabemos si viven o mueren, no conocemos su existencia.

3. Lévy, Pierre, Op.cit., p.12

4. Pensemos que los migrantes han recorrido un largo camino no sólo a través de geografías, sino también a través de tecnologías que posibilitan e imposibilitan sus desplazamientos, “la bestia” (tren de carga que recorre

México hasta llegar a la frontera norte), la balsa, las divisas en diferentes países, "el pollero" (persona o personas a las cuales se les paga para ayudar en el cruce), las diferentes credenciales falsas e identidades que asumen en el recorrido para ocultar su lugar de origen y estatus migratorio, etc.

1. Esta idea del Norte responde a una reconfiguración conceptual de la geografía mundial producto de la globalización, para la que en el primer mundo hay un dominio del trabajo inmaterial o cognitivo, desplazando el trabajo industrial al tercer mundo, propiciando que la principal fuente de plusvalía sean la producción y diseminación de signos, este proceso está acompañado lógicamente de la generación de sujetos deseantes de esos signos. "...lo global se materializa por fuerza en lugares específicos y acuerdos institucionales, gran parte de los cuales (si no todos) está localizada en territorios nacionales... desde el punto de vista internacional, las ciudades del norte global concentran más de la mitad del mercado global de capital." Sassen, Saskia: "La Ciudad Global: Introducción a un concepto", pp.51-53, tomado de <http://www.cronicon.net/ForoUrbano/bogota/pdf/Documento1.pdf>, consultada en abril 2015.

2. Vila, Pablo, *Ethnography at the border*, Minneapolis y Londres: University of Minnesota Press, 2005, p. 2

3. Berardi, Franco (Bifo), "The dark side of the multitud" en *Colectivo Situaciones* (Coord.), Op.cit., p. 92.

posibles también por su interminable deseo del Norte.¹

Transborder Immigrant Tool busca mapear conceptualmente la posición relativa del cuerpo migrante, no sólo en la topología del desierto, para lo cual hace operar bases de datos e instrucciones de tránsito, sino también haciéndolo visible como personaje categorial en el entorno del capitalismo multinacional, un personaje que está atrapado en una colonialidad expansiva, en la que el colonizado, el *outsider*, el *queer*, el marginado, el subalterno; representa lo psicopatológico, pero que también, en su condición de excluido de la producción institucionalizada de conocimiento, en realidad, puede ofrecer contribuciones únicas y relevantes, de importancia crítica para nuestra comprensión del mundo globalizado, gracias en parte a sus diferentes experiencias vividas, como la del cruce transfronterizo.

Pablo Vila señala que la figura del "border crosser" ha sido tomada como la epítome del actor social fronterizo en la comunidad académica dedicada a los estudios de fronteras en EEUU, y que al priorizar esa figura, se han dejado de lado las complejas y confrontantes dinámicas identitarias de la frontera, dentro de las cuales, los propios mexico-americanos fungen como "reforzadores de fronteras",² dado que su objetivo es construir una identidad diferenciada como mexicanos en EEUU. Esta idea que advierto con claridad y que no contravengo, me permite reforzar el hecho de que ese cuerpo en tránsito por el desierto, está sometido, incluso en los discursos académicos, a una clasificación categorial que empaña el reconocimiento de sus potencialidades agentivas, como el propio efecto poético de su andar, esto es, que también sus acciones pueden tener una dimensión artística como en el caso de TBT, lo que propicia otros conocimientos y reflexiones, como los que pretendo exponer aquí, y en ese sentido, no es un tema agotado ni sobre el cual se haya escrito la última palabra.

Esa clasificación y categorización a la cual ha sido sometido el migrante, está en función de una performatividad definitoria de la frontera, y es el objetivo contra el cual, el gesto de ayuda en el tránsito a través de un aparato, opera como una *contra-performatividad* que añade a la potencia de la enunciación, la creación en el imaginario de la posibilidad de un mundo compartido a partir de los signos compartidos del deseo, así sea, como ya he dicho, el deseo del Norte. Hacer visibles a los migrantes en el desierto fronterizo es cuestión operativa y cuestión vital, pero también es cuestión epistemológica dado que el migrante como cuerpo en tránsito, nos permite problematizar la matriz, cuestionar su condición de lo real, para resistirla en el imaginario: "Este es el trabajo, es el efecto desterritorializador de la poesía, del arte en general."³

Es por ello que considero muy importante que reflexionemos concretamente los enunciados de TBT, como ese “ímpetu de una poética material o concreta ‘anti-anti-utópica’, tanto para el ‘allí y entonces’ como para el ‘aquí y ahora” que menciona Amy Sara Carroll; y que está contenido en la materia textual de los poemas; y que consideremos que éstos están vinculados estrechamente con el acto imaginario de acompañar al migrante en su propia contra-performatividad, que transita y transgrede en el contexto de una realidad configurada a partir de la segregación y la expulsión, pero que paralela y paradójicamente sostiene una sistemática necesidad de su presencia como fuerza laboral activa.

1) }

En el capítulo previo revisamos el concepto de performatividad y en el presente, observaremos los contra-performativos poéticos de TBT, concretamente a través de los poemas “Dubliners” y “Hope Code”. De ese modo me dirigiré posteriormente, a debatir la importancia de la obra como mediadora en un proceso social complejo. De tal suerte que ello me permita al final, abrir una discusión sobre el paralelismo ontológico entre artista y migrante, considerado por un lado el papel como personaje categorial del migrante, del cual ya he hablado; y por el otro, que los artistas, *The Electronic Disturbance Theater* han sido capaces de poner al objeto, la cosa (teléfono y su app GPS), en un espacio que convoca a la discusión, en una *res*, en una co-implicación de socialidad y mundanidad, que llega a desafiar la indistinción entre lo ideal y lo material, lo natural y lo cultural, tal cual califica Bruno Latour a los *objetos riesgosos*.¹

1. Latour, Bruno, “On Technical Mediation. Philosophy, Sociology, Genealogy”. En, *Common Knowledge*, Vol. 3, No. 2, 1996.

1. Este poema está acompañado por un video cuya Ficha técnica, almacenada en los archivos web del CALIT2 dice: *Video exhibited in 'Space is the Place' exhibition at the Gallery of the National College of Art & Design in Dublin, as part of the program of ISEA 2009 which takes place in Belfast and Dublin Ireland this year. The exhibition will run from the 27th August – 1st September 2009.*

Text of poems: Amy Sara Carroll.

Video poems design: Ricardo Dominguez, Micha Cárdenas, and Elle Mehrmand.

Voices included in the poems: Micha Cárdenas, Amy Sara Carroll, Césaire Carroll-Dominguez, Patrick Carroll, and Ricardo Dominguez.

Collaborative inspiration: Brett Stalbaum

Tomado de: <http://web-archive-net.com/page/582628/2012-11-04/http://bang.calit2.net/xborderblog/?tag=dubliners>

2. "Digamos sí a aquel o aquello que aparece, antes de cualquier determinación, de cualquier anticipación, antes de cualquier identificación, ya sea que se trate o no, de un extranjero, un inmigrante, un invitado o un visitante inesperado; ya sea que el recién llegado sea ciudadano no de otro país, un humano, un animal o una criatura divina, una cosa viva o muerta, hombre o mujer." Derrida, Jaques, *Of Hospitality: Anne Dufourmantelle Invites Jacques Derrida to Respond*, Op.cit. p.77. "Dubliners", forma parte de la primera serie de poemas creados para TBT y puede consultarse en: <https://vimeo.com/6108310>

3. CARROLL, A.S., "A Global Poetic/Positioning System: The Transborder Immigrant Tool", en post.thing.net, tomado de <http://post.thing.net/node/2792>, activo a junio de 2014. En México se celebra el 17 de marzo, día de San Patricio, debido a que el Batallón de San Patricio era una unidad militar compuesta de varios cientos de inmigrantes europeos que lucharon en el Ejército Mexicano contra la invasión de los Estados Unidos en la llamada Intervención estadounidense en México, de 1846 a 1848.

5.1.- Contra-performativos anti-anti-utópicos para el "allí y entonces" y el "aquí y ahora". Sobre *Dubliners*.

DUBLINERS

La isla que se repite

Dubliners

El Caribe

Derridian Hospitality

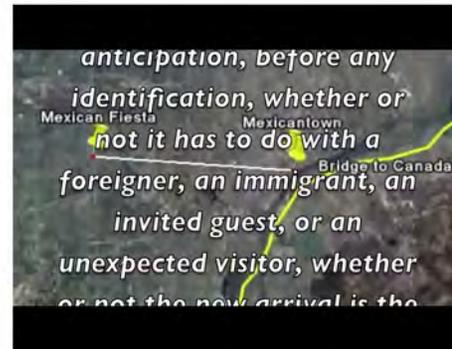
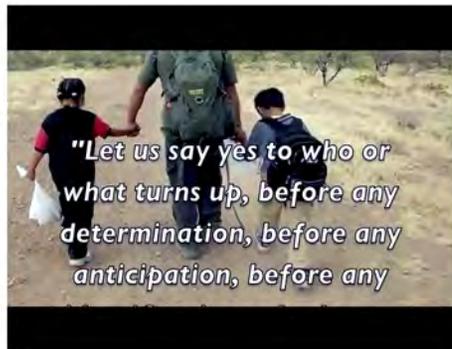
Joycean as a "Yes" resounding.

Amy Sara Carroll¹

"Let us say yes to who or what turns up, before any determination, before any anticipation, before any identification, whether or not it has to do with a foreigner, an immigrant, and invited guest, or an unexpected visitor, whether or not the new arrival is the citizen of another country, a human, animal or divine creature, a living or dead thing, male or female."

Of Hospitality, Jacques Derrida²

Estos poemas en particular, los incluidos aquí – forman parte de una colección más grande, cuyos interruptores de código entre lenguajes – son predominantemente para una audiencia anglo parlante, que reconoce las inusuales conexiones (por ejemplo, en aras de una presentación en Dublín/Belfast, lo irlandés y lo mexicano, históricamente se manifiestan en fenómenos como el San Patricios, artísticamente reconocidas como exposiciones itinerantes, tales como la de 1995-1997 *Relaciones Distantes*). Post-escripturalmente, la visión de Derrida de la hospitalidad, está indexada como un texto que correo en el video "Dubliners", que habla del amplio compromiso de TBT con la ciudadanía global. Así, el extracto, está infundido en sí con la "lógica transversal" de lo poético, actúa como una de las brújulas internas del TBT, clarificando las formas y medios por los cuales yo y mis colaboradores abordamos este proyecto como inflexión ética, como una forma de trascender lo local de la política (bi)nacional, de las fronteras y su vigilancia policial.³



Footage del video "Dubliners"¹

Dubliners (puede leerse también como *Dub-liners*, los que *doblan la línea*) hace alusión a la obra epónima de James Joyce publicada en 1914, misma que reúne una colección de 15 historias que tratan, mediante una representación naturalista, la vida de la clase media irlandesa en el entorno de Dublín durante los primeros años del siglo XX. Las historias están imbuidas por la idea de Joyce sobre la epifanía, momentos en los que los personajes experimentan algún tipo de revelación y auto-conocimiento. Algunos de estos personajes tienen roles menores en *Ulyses*, obra por la cual es mejor conocido Joyce.

Las historias están inicialmente referidas a personajes infantiles, y conforme se avanza en la lectura, se van relacionando con las vidas y preocupaciones de los adultos y los viejos. La publicación del libro conllevó una serie de problemas y frustraciones para Joyce, quien logró

¹.El video se encuentra en: <https://vimeo.com/6108310>, consultado en enero de 2016.

hacerlo luego de enviarlo a 15 editores, dado que incluso algunos de los impresores se reusaban a imprimirlo, porque consideraban algunas de sus historias ofensivas, como *Two Gallants*, que trata de las relatorías de un par de amigos que conversan acerca de los modos en que seducen a empleadas domésticas y cómo, una vez que han logrado hacerlo, las usan para obtener objetos robados por ellas a sus empleadores.

Joyce, a menudo permite que la voz narrativa se extienda más allá de la voz del personaje, constantemente incorpora descripciones como si estuviese hablando desde el punto de vista del personaje, pero raramente habla en primera persona, y utiliza parodias de otras formas de escritura, como las del periódico.¹

En *Dubliners* para TBT, observamos la recombinación textual tanto de la colección de historias epónimas de James Joyce como de un extracto esencial del ensayo *Sobre la Hospitalidad* de Derrida. Esta recombinación hace alusión a la obra de Joyce en términos de lo que ser dublinés implica en función la problemática relación entre irlandeses e ingleses, misma que es expuesta subrepticamente a lo largo de la colección de relatos.

Dublín como una ciudad en conflicto es abordada por Joyce a través del anhelo de un futuro que parece imposibilitado por ciertas condiciones como la pobreza, las creencias religiosas, las tradiciones morales o incluso un estatismo del cual les es muy difícil escapar a sus personajes, esta especie de panorama desesperanzador es sólo superado por la maestría de Joyce, quien a través de su voz narrativa, consigue hacer hablar a los personajes, nos permite introducirnos en sus psiques pero estando siempre afuera, puesto que es él quien en todo momento los presenta. Este sentido narrativo, característico del modernismo literario de Joyce, nos confronta con un autor que en su propia voz narrativa busca magnificar su comprensión sobre los personajes, matizando a veces sus intenciones, y en otras exagerando una especie de juicio incluso moral sobre ellos, cuestión asociada críticamente al naturalismo moderno en la literatura. Pero Joyce no pudo permitirse un naturalismo llano y literal, su preocupación por la psique individual de sus personajes, lo conduce a abordar todo tipo de sentimientos, incluso una suerte de odio auto infringido, y una vasta gama de deseos asociados que constituyen el empuje de los personajes.

Hay algo inquietantemente similar entre la constitución narrativa de *Dubliners* de Joyce, y la dramática de los *border crossers*; ciertamente la analogía que elabora Carroll está imbuida por el deseo y la esperanza que atraviesa la situación de ambos contextos; pero además, la explícita alusión al ensayo *Sobre la Hospitalidad* de Derrida, complica el sentido de esta recombinación

1. Luque Cuesta, Rebeca, "Dublineses, de James Joyce: un análisis sociocrítico." Tomado de: http://www.losfilologos.com/esdrujula/01_2012/06_2011.html, activa junio de 2014.

textual, que luego pasa, en otra etapa y otra capa, por una re-elaboración formal en un video.

Podríamos contentarnos simplemente con decir que se trata de una recombinación de Joyce y Derrida y rescatar por un lado la condición de los dublinese retratada en *Dubliners* y por el otro, la posibilidad de una hospitalidad que no cuestione el patrimonio de quien llega, una hospitalidad del libre tránsito como sugiere Derrida. Pero estas dos ideas parecen desconectadas, el hilo conductor, radica, como en una estrategia Joyceana, en una voz que nos habla en tercera persona, una voz que, aunque externa, se ha propuesto mostrarnos una interioridad conflictuada, la interioridad de aquel que desea, esa interioridad que es un sentido visibilizada, puesta-allí. Interioridad que es también la de Carroll, quien en la búsqueda por no romantizar ni pastoralizar su tratamiento del migrante, tiene que pasar por la enunciación, la propia oralidad y la presentación, sin “embarrarse” de la retórica que todo ello puede llegar a implicar, ¿cómo lo hace, lo logra al fin?

Para hacerlo recurre nuevamente al *plagio utópico*, utiliza la propia pregunta de Derrida, la pregunta por el extranjero que está dirigida al extranjero, “Let us say yes to who or what turns up, before any determination, before any anticipation, before any identification...” demanda Derrida, y Carroll: “Joycean as a YES resounding.”¹ Ese Sí que resuena, ocupa todas las capas de la cuestión sobre el lugar del extranjero, sobre las preguntas que en sí mismo él trae consigo e implica.² El extranjero, tal como señala Derrida, desde su conceptualización en la Grecia antigua, “sacude el dogmatismo amenazante del logos paterno: el ser que es, y el no-ser que no es.”³

Como vemos, el problema de Derrida podría reducirse a una celebración de la ciudadanía universal, lo cosmopolita, en una era del capitalismo en la que la aparente “libre circulación” debería posibilitar el derrumbamiento de fronteras, pero debemos entender rápidamente que esa vía complicaría el discurso de Derrida en un problema cultural, en un alegato por los lugares transculturizados en los cuales sea posible recibir a todo aquel que quiera llegar, en los cuales sea posible decirles Sí. Esta vía sin duda encuentra su *cul de sac* en la facilidad con la que el capitalismo convierte eso en un recurso, en un proceso de comodificación por medio del deseo y el consumo: “...un nuevo modo de producción en una economía globalizada que está cada vez más obsesionada con el consumo de signos y significados culturales.”⁴

De tal suerte que el argumento debe entonces regresar a lo poético por una vía complicada, el concepto está dejado a Derrida, él enuncia y propone sobre la hospitalidad, pero es Carroll quien lo recombina quien sintetiza y pone en marcha el principio de *iterabilidad* en muchos

1. “Digamos sí a aquel o aquello que aparece, antes de cualquier determinación, de cualquier anticipación, antes de cualquier identificación” en Derrida... “Joyceano como un Sí resonando”

2. El extranjero implica en este caso, una figura que ejecuta operaciones configuradoras de una serie de narrativas en las que “...los Otros pueden ser pensados como ‘suplemento’, es decir colocados afuera del campo de la subjetividad, como puro exceso; o como ‘negatividad’, es decir los Otros localizados dentro del campo de la subjetividad, pero jugando el papel de lo exótico constitutivo.” Grossberg, Lawrence, “Identity and Cultural Studies - Is That All There Is?”, en Stuart Hall y Paul du Gay Eds., *Questions of Cultural Identity*, Londres: Sage Publications, 1996, pp. 87-107, p. 90, citado en Vila, Pablo, Op.cit., p.6.

Para Georg Simmel, el Extranjero mantiene una “posición dentro de un círculo espacial que está determinada por el hecho de que no pertenece desde siempre... si la distancia dentro de la relación significa la lejanía de lo cercano el extranjero significa la cercanía de lo lejano... Es un elemento cuya posición supone al mismo tiempo exterioridad y confrontación.” Simmel, Georg, *El Extranjero. Sociología del extraño*, Madrid: Sequitur, 2012, p.21.

3. Derrida, Jacques, Of Hospitality: Anne Dufourmantelle Invites Jacques Derrida to Respond, Op.cit., p5

4. Nghi Ha, Kien, “Crossing the Border?, Hybridity as Late-Capitalistic Logic of Cultural Translation and National Modernisation” Op.cit.

1. Aníbal Quijano, en su artículo, "Colonialidad del Poder, Globalización y Democracia", explica el proceso de globalización y las relaciones con las formas institucionales de dominación; argumenta que el fenómeno del poder está caracterizado por un tipo de relación social constituido por tres elementos: dominación, explotación y conflicto, los cuales afectan al trabajo, sus recursos y sus productos; al sexo, sus recursos y sus productos; a la autoridad colectiva y a la subjetividad/intersubjetividad. Las relaciones de poder que se constituyen en la disputa por el control de esas áreas de la vida, forman un complejo estructural cuyo carácter es siempre histórico y específico. El actual patrón de poder mundial consiste en la articulación entre la colonialidad del poder, esto es la idea de raza como el fundamento del patrón universal de clasificación social básica y de dominación social; el capitalismo como patrón universal de explotación social; el Estado como forma central universal de control de la autoridad colectiva y el moderno Estado-Nación como su variante hegemónica; y el Eurocentrismo como forma hegemónica de control de la subjetividad/intersubjetividad, en particular del modo de producir conocimiento.

Quijano, Aníbal, "Colonialidad del Poder, Globalización y Democracia", Tomado de <http://www.rrojasdatabank.info/pfpc/quijan02.pdf>, consultada en septiembre de 2016.

2. *Ibíd.*

sentidos, su evocación a la voz narrativa de Joyce incide siempre sobre *lo otro* pero siempre íntimamente relacionado con *este otro*, es un uso de la iterabilidad como alternabilidad, y luego eso mismo lo embebe del sentido evocativo de Joyce en *Dubliners*, desear que las cosas no sean así, al tiempo que comenta en otra capa el deseo del *Norte*, este comentario es evidente cuando escuchamos en la propia voz de Carroll, la prunciación "*Dub-liners*" (dobladores de la línea), lo que implica llevar el registro oral la recombinación textual, jugar con la palabra *Dublineses* para convertirla en *los que doblan la línea*, los que cruzan.

Ya nos había advertido sobre las inusitadas relaciones entre los dublineses y los mexicanos, recordemos al célebre batallón de San Patricio. Pero estas relaciones tienen que ver con las formas en que los personajes son conducidos por el deseo, Dublín, Irlanda en un conflicto histórico con Inglaterra, en una isla con una dinámica de conflicto y dominación política, México siempre en su problemática relación con el *Norte*, una "isla que se repite", y luego literalmente otras islas, el Caribe, las *oleadas* de colonialidad y patrones de poder,¹ que implica la geografía trazada en este poema, "la isla que se repite", pero también en función del problema de racialización de la performatividad fronteriza que implica un ejercicio de dominación colonial, material e intersubjetiva, que como Aníbal Quijano señala, son la base intersubjetiva más universal de dominación política dentro del actual patrón de poder.²

Es un ingenioso juego de palabras que no son sus palabras, pero que están puestas-allí, que se han recombinado en un sentido laxamente utópico, "desear que las cosas no sean así", pero que para Carroll y en general en TBT, no parece detenerse allí, no han dotado de ese espesor a los enunciados solo para evocar o desear, lo hacen para incidir, para performar, para insertar tácticamente algo en algún lugar, la posibilidad de la hospitalidad en el imaginario, en una conducta social.

La iterabilidad nos regresa al código, recordemos que repetición e identificación de marcas, es la constitución de un código, que puede por tanto ser comunicable, transferible, descifrable y repetible, y que éste, el código, no puede ser cerrado sobre sí mismo, porque es a su vez posibilidad e imposibilidad de la escritura como señala Derrida. La pregunta es entonces ¿hasta dónde logra TBT problematizar el código? ¿Cuál es el estamento de perturbación táctica sobre éste?

5.2.- Del código de programación al *Code work* como contra-performativo: *Hope Code*.

Ricardo Domínguez señala que en los poemas de TBT, buscaban aplicar la perturbación electrónica, de manera que ésta permitiera que el propio uso de una herramienta como el GPS (*Global Positioning System*), se transformara en un sistema poético global (*Global Poetic System*); y para hacerlo debían confrontar la poética de la obra a un diálogo con las nociones de género, raza, clase y deseo, porque considera que éstas son constitutivas del imaginario del Norte; en ese sentido, la obra alude a un *trans-gesto* incorporado a un *trans-cuerpo* que incide críticamente sobre la cuestión de acceso al Norte.¹ Por su parte, Carroll señala que los poemas responden constantemente a la pregunta de ¿qué se necesita escuchar de un poema en el desierto?²

En este punto, quisiera indicar que los poemas de TBT son, además de un uso concreto de la perturbación electrónica como protocolo táctico, y de la desobediencia civil electrónica como procedimiento activista; una estructura textual. Hemos llegado al punto en que se hace necesario entonces, comprender concretamente cómo se comporta esa estructura, cómo se configura la textualidad de TBT. Por un lado, como ya vimos, está su compleja perturbación del código legal y la configuración de una oposicionalidad poética; y por otro, este complejo poético que hemos explorado a través de *Dubliners*, tiene también un emplazamiento en el código de programación a través del cual ha sido desarrollada la herramienta.

El código de programación para *Transborder Immigrant Tool*, armado como coproducción y trabajo conjunto, es constitutivo de la obra que se inscribe, como ya hemos visto, en códigos mucho más extensos; que se embebe en campos de fuerza más amplios, apuntando a la dinámica bio y necropolítica que implica la situación de cruzar una frontera sin documentos. Recordemos que el proceso de cruce fronterizo es de orden biopolítico, en el sentido que son los Estados quienes ejercen el poder de controlar la movilidad de los individuos y los que incorporan un poder disciplinar y tecnologías de control para asegurar que esa movilidad se ejecute en el marco de las leyes.

Como se ha podido entender hasta aquí, TBT está constituido por un complejo textual sobre el cual se ha desplegado una conceptualización de poema que es extendido incluso a su código de programación, por lo que en este punto es importante especificar los modos en que esto se observa en la obra y en su estructura textual programática, para ello me valdré del análisis de un poema creado por Micha Cárdenas, y que forma una parte del código de programación de la obra con la intención de crear un *Code work*.³

1. Domínguez, Ricardo, en "Poetry Immigration and the FBI: The Transborder Immigrant Tool" por Leyla Nadir en Julio 23 de 2012. Tomado de <http://hyperallergic.com/54678/poetry-immigration-and-the-fbi-the-transborder-immigrant-tool/>.

2. CARROL, Amy S., "Transborder Immigrant Tool. A Geo-Poetic System", en *Arte útil. Conversations*, conferencia ofrecida el 30 de Marzo de 2013 en el Queens Museum of Art, N.Y., Tomado de: <http://vimeo.com/63430636>

3. Se refiere a un uso de las estructuras y formalismos de los lenguajes de programación computacional, para configurar un poema. Aunque la estructura de éste código es correcta en términos de la sintaxis del lenguaje de programación, muchos comandos que maneja no son estándares en el lenguaje Java en el cual se basa, por lo que es un código totalmente inoperante a nivel cómputo y procesamiento de datos.

1. La versión completa del poema puede consultarse en el apéndice de la tesis y puede descargarse desde: <http://scalar.usc.edu/nehvectors/border-codes/codework>. Es importante hacer mención de que este poema forma parte del proyecto TBT, pero no es asequible en la expectación de la obra, es decir, que tanto en el uso de la herramienta en terreno, como cuando se observa en galería, este poema no puede ser visto, forma parte del código de programación, que sólo es accesible a través de la publicación de los poemas en: <http://editorial.centroculturaldigital.mx/libro/la-herramienta-transfronteriza-para-inmigrantes>. Sobre el extracto es importante mencionar que un boolean es un tipo de data que tiene sólo dos posibilidades de valor: verdadero o falso; en este caso le antecede un modificador `private`, esto quiere decir que esas instancias a las que refiere: `maleOrFemale` y `citizenOrMigrant`, pueden variar. Los programas Java almacenan datos en repositorios llamados variables. Cuando se declara una variable, los programadores especifican el tipo de los datos que ésta va a almacenar, el nombre de la variable y su valor inicial. Los programadores también indican opcionalmente el acceso a la variable dentro de la aplicación mediante el uso de un modificador de visibilidad. Si se declara una variable como `private`, implica que sólo se puede acceder directamente a ella y a sus datos desde dentro de su propia clase. Una clase es una abstracción que define un tipo de objeto especificando qué propiedades (atributos) y operaciones disponibles va a tener.

Tomado de http://aprenderaprogramar.com/index.php?option=com_content&view=article&id=411:conceptos-de-objetos-y-clases-en-java-definicion-de-instancia-ejemplos-basicos-y-practicos-cu00619b&catid=68:curso-aprender-programacion-java-desde-cero&Itemid=188, consultado en mayo de 2014.

2. Cárdenas, Micha, en video entrevista con Mark Marino: <https://archive.org/details/MichaCardenasInterview>, consultada en septiembre 2105.

3. Loc.cit.

4. Este video puede consultarse en: <https://vimeo.com/6109723>, activa a septiembre de 2016. Es necesario señalar que "Transition", al igual que "Dubliners", forman parte de una primera serie de poemas escritos por Carroll para TBT. Una vez que se confrontó a las condiciones del terreno, al desierto fronterizo, Carroll decidió reformular estos poemas en forma de instrucciones para ayudar en el tránsito pedestre por la zona.

5.2.1.- Código de Programación para una aplicación desobediente.

```
/* Fields */
private java.lang.String lifeLine;
private boolean maleOrFemale;
private boolean citizenOrMigrant;!
```

Este poema pertenece al complejo de poemas creados para *Transborder Immigrant Tool*, escrito como código de programación *Java*, pero es un código no-útil, es decir, no sirve, no procesa datos. Aquí, la autora da forma significativa y metafórica a las estructuras del código de programación, haciendo uso del lenguaje *Java*, con el fin de suscitar una reflexión sobre el cruce de la frontera y la transexualidad.

Micha Cárdenas señala que en este trabajo buscaba explorar las interacciones afectivas y emocionales en la búsqueda de la transformación, "una mejor vida para mover nuestros cuerpos a un mejor lugar". Señala también que, la frontera no sólo implica políticas racistas, sino también de género, una lógica binaria en la que los que están adentro (hombres) y los de afuera (mujeres), interactúan en fronteras que no son muy claras.² Cárdenas indica que el tipo de deseo que implica la transformación transgénero está relacionado con el deseo del *transborder*, del que desea una mejor vida, y en ese sentido el esfuerzo por asistirlos es un ejercicio meramente especulativo. Algunos de los aspectos sobre los que busca específicamente incidir, están relacionados con la aficción expresada en el miedo y la desesperanza del cruce, al tiempo que sostiene un rechazo a la categorización del migrante, a una categorización que es similar a la del género: "Cruzar fronteras nacionales, es como cruzar fronteras de género."³

Hope Code está relacionado con otro video-poema para TBT: "Transition", escrito por Amy S. Carroll, con el que comparte esta necesidad de hablar sobre la condición *trans* del cruce de fronteras y géneros, video que está narrado por Cárdenas.⁴ *Hope Code* incide entonces sobre el aspecto *trans* de la herramienta, del navegador, pero de una forma particular: recombina la sintaxis propia de un lenguaje de programación y las implicaciones conceptuales de su binariedad.

En orden de facilitar una mayor comprensión del poema, considero necesario hacer precisiones técnicas y explicativas sobre la programación computacional.

5.2.1.1.- Primer punto: la programación de una máquina que computa.

En su calidad de máquinas para el procesamiento de datos, las computadoras funcionan a través de una continua habilitación e inhabilitación de impulsos eléctricos, conocida como sistema binario, en este sistema el 1 significa habilitado (hay paso de electricidad) y el 0 es inhabilitado (no hay paso de electricidad). El sistema binario o base 2, permite además realizar operaciones sumatorias resultantes de esa acumulación de impulsos agrupados en pares, también conocidos como *bits* o unidades básicas de información (0 1). Inicialmente, las computadoras eran directamente manipuladas a través del sistema binario, funcionando gracias al *código máquina*, que consiste en cadenas de pares 01. El desarrollo de la programación permitió, reemplazar esas cadenas por texto, instrucciones redactadas en inglés, con lo que se crearon entonces lenguajes de mayor nivel, conocidos como lenguajes ensambladores o *assembly languages*. Debido a la alta exigencia de realización de tareas para las computadoras, los lenguajes de ensamblaje fueron evolucionando hacia lenguajes de *alto nivel*.

El lenguaje de programación permite crear procesos de instrucciones a partir de las cuales se generen *comportamientos*, conocidos como *programas*, estos programas están constituidos por *rutinas*. El proceso de diseño, desarrollo e implementación de un programa está normado por un lenguaje de programación, cuya principal característica consiste en poseer un léxico restrictivo y riguroso, y una sintaxis.¹

De acuerdo con Yuk Hui, los objetos digitales, poseen una ontología también, dado que por un lado los bits, son una representación atómica del estado de la información, y por el otro, están sometidos a un estado temporal de evolución que corresponde a un proceso digital de información.² En adición a ello, son objetos que demandan un compromiso de nuestra conciencia para suministrar conceptos para su apariencia y nuestra experiencia con ellos. Yuk Hui señala que estos objetos se están volviendo cada vez más concretos debido al modo en que son capaces de estructurar datos.³ Los lenguajes de programación proveen de modos operativos y formas concretas a estas estructuras de datos, pero no debemos pasar de largo, el hecho de que éstos son capaces de ejecutar sus tareas gracias a la creciente interacción entre todo tipo de objetos, máquinas y usuarios, que mantienen la funcionalidad y estabilidad de los lenguajes. Los objetos digitales, productos de la programación, se encuentran siempre en un proceso por el cual se vuelven cada vez más concretos e individualizados.

1. Desde Definición ABC: <http://www.definicionabc.com/tecnologia/codigo-programacion.php#ixzz3ACWGTrpi> y <http://es.wikipedia.org/wiki/Programación>

2. Hui, Yuk, "What is a Digital Object?", en *Metaphilosophy*, Vol. 43, No. 4, Julio 2012, LLC and Blackwell Publishing, MA-EEUU, p.381

3. *Ibíd.*, p. 389

1. Definición ABC, Op.cit.

2. Loc.cit.

3. "declarando" un conjunto de condiciones, proposiciones, afirmaciones, restricciones, ecuaciones o transformaciones que describen el problema y detallan su solución. Tomado de: http://es.wikipedia.org/wiki/Programaci3n_declarativa

4. El teorema del programa estructurado, propuesto por Böhm-Jacopini, demuestra que todo programa puede escribirse utilizando únicamente las tres instrucciones de control siguientes: Secuencia, Instrucción condicional, Iteración (bucle o loop de instrucciones) con condición al principio. Tomado de: http://es.wikipedia.org/wiki/Programaci3n_estructurada

5. Consiste en dividir un programa en módulos o sub-programas con el fin de hacerlo más legible y manejable. Tomado de: http://es.wikipedia.org/wiki/Programaci3n_modular

6. OOP según sus siglas en inglés, consiste en procesar y computar datos considerándolos como objetos. Los objetos son entidades que tienen un determinado estado, comportamiento (método) e identidad:

- El estado está compuesto de datos o informaciones; serán uno o varios atributos a los que se habrán asignado unos valores concretos (datos).

- El comportamiento está definido por los métodos o mensajes a los que sabe responder dicho objeto, es decir, las operaciones que se pueden realizar con él.

- La identidad es una propiedad de un objeto que lo diferencia del resto; dicho con otras palabras, es su identificador (concepto análogo al de identificador de una variable o una constante).

Un objeto contiene toda la información que permite definirlo e identificarlo frente a otros objetos pertenecientes a otras clases e incluso frente a objetos de una misma clase, al poder tener valores bien diferenciados en sus atributos. A su vez, los objetos disponen de mecanismos de interacción llamados métodos, que favorecen la comunicación entre ellos. Esta comunicación favorece a su vez el cambio de estado en los propios objetos. Esta característica lleva a tratarlos como unidades indivisibles, en las que no se separa el estado y el comportamiento.

7. Tomado de: [http://es.wikipedia.org/wiki/Java_\(lenguaje_de_programaci3n\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Java_(lenguaje_de_programaci3n))

8. Las clases son definiciones de las propiedades y el comportamiento de un tipo de objeto concreto. La instanciación es la lectura de estas definiciones y la creación de un objeto a partir de ellas.

5.2.1.2.- Segundo punto: el léxico de un lenguaje de programación

Es importante comprender, que tal como el lenguaje, el lenguaje de programación posee un léxico y una sintaxis, una serie de reglas:

...y un conjunto más o menos reducido de órdenes, expresiones, instrucciones y comandos que tienden a asemejarse a una lengua natural acotada (el inglés); y que además tienen la particularidad de una reducida ambigüedad. Cuanto menos ambiguo es un lenguaje de programación, se considera más potente. Bajo esta premisa, y en el extremo, el lenguaje más potente existente es el binario, con ambigüedad nula (lo cual lleva a pensar así del lenguaje ensamblador). En los lenguajes de programación de alto nivel se distinguen diversos elementos entre los que se incluyen el léxico propio del lenguaje y las reglas semánticas y sintácticas.¹

La función principal del lenguaje de programación, consiste en crear un *algoritmo*, o secuencia no ambigua, finita y ordenada de instrucciones o pasos a seguir en la resolución de un cómputo u operación, o en la ejecución de un comportamiento. "Un algoritmo puede expresarse de distintas maneras: en forma gráfica, como un diagrama de flujo, en forma de código como en *pseudocódigo* o un lenguaje de programación, en forma explicativa, etc."²

Existen diferentes técnicas de programación que responden al tipo de tareas o comportamientos que se espera que ejecute la máquina: programación declarativa,³ estructurada,⁴ modular⁵ y orientada a objetos.⁶

El lenguaje de programación en el que han sido diseñados, desarrollados e implementados casi todos los módulos de rutinas para TBT, consiste en un lenguaje orientado a objetos conocido como *Java*.

"*Java* fue originalmente desarrollado por James Gosling de *Sun Microsystems* (la cual fue adquirida por la compañía *Oracle*), y publicado en 1995 como un componente fundamental de la plataforma *Java* de *Sun Microsystems*. Su sintaxis deriva en gran medida de C y C++."⁷ Es un lenguaje basado en clases,⁸ fue desarrollado con el fin de permitir que los programadores de aplicaciones *Java* escriban el programa una vez y lo ejecuten en cualquier dispositivo (*WORA*, o *write once, run anywhere*), lo que quiere decir que el código que es ejecutado en una plataforma no tiene que ser recompilado para correr en otra. *Java* es, a partir de 2012, uno de los lenguajes de programación más populares en uso, particularmente para aplicaciones de cliente-servidor en web.

A partir de mayo de 2007, *Sun Microsystems* volvió a licenciar la tecnología *Java* bajo la *Licencia*

Pública General GNU,¹ esta característica resulta muy importante para el desarrollo del código de TBT. En el primer paquete descargable del código puede leerse en un comentario la asociación del proyecto con esta licencia GNU y la especificación de que se trata de un *software libre*:

```
/* WalkingtoolsGpx: XML, APIs, and Apps for Walking Artists
   Copyright (C) 2007-2012 Walkingtools project/B.A.N.G Lab UCSD
   This program is free software: you can redistribute it and/or modify
   it under the terms of the GNU Affero General Public License as
   published by the Free Software Foundation, either version 3 of the
   License, or (at your option) any later version.
   This program is distributed in the hope that it will be useful,
   but WITHOUT ANY WARRANTY; without even the implied warranty of
   MERCHANTABILITY or FITNESS FOR A PARTICULAR PURPOSE. See the
   GNU Affero General Public License for more details.
   You should have received a copy of the GNU Affero General Public License along with
   this program. If not, see <http://www.gnu.org/licenses/>*/
```

El software que antecede a TBT, o propiamente, el paquete de herramientas a partir de las cuales se desarrolló TBT, están comprendidas en el trabajo de Brett Stalbaum para las *Walking tools*. Como señalé en el segundo capítulo, el proyecto de Stalbaum, *Walking Tools*, antecede al desarrollo de TBT y mucho del código utilizado en ese primer proyecto con finalidades de excursionismo, se aplicó a éste último.

El comentario que puede leerse arriba, hace referencia al tipo de licencia de uso de la herramienta, como se indica, es un *software libre* que puede redistribuirse y/o modificarse en términos de la licencia GNU; así como señala que es un software que procura ser de utilidad, pero que ello no es una garantía de su funcionalidad.

5.2.1.3.- Tercer punto: el *software libre*

En el desarrollo de TBT, la característica del uso del *software libre* es fundamental, porque le permitió a Brett Stalbaum, ingeniero y programador principal del proyecto, incorporar su concepto de *Paradigmatic Performance*, que señala que los datos y las bases de datos, son centrales en la performatividad de la pieza, dado que éstos establecen los *waypoints* (puntos de anclaje)

1. La Licencia Pública General de GNU o más conocida por su nombre en inglés GNU General Public License (o simplemente sus siglas del inglés GNU GPL) es la licencia más ampliamente usada en el mundo del software y garantiza a los usuarios finales (personas, organizaciones, compañías) la libertad de usar, estudiar, compartir (copiar) y modificar el software. Su propósito es declarar que el software cubierto por esta licencia es software libre y protegerlo de intentos de apropiación que restrinjan esas libertades a los usuarios. Esta licencia fue creada originalmente por Richard Stallman fundador de la *Free Software Foundation* (FSF) para el proyecto GNU. Tomado de: http://es.wikipedia.org/wiki/GNU_General_Public_License

de las rutas y los mapas que utiliza la herramienta para navegar. La manipulación y manejo de esos datos, requiere por tanto, un cierto grado de libertad que sólo habilita el *software* libre como *Java*, y que además les permite ubicarse en ese recambio de lo que ellos mismos llaman de los *Tactical Media* a las *Tactical Biopolitics*.¹

Múltiples elementos de la redacción del código para TBT se encuentran imbuidos de esta idea, y responden a esa premisa de generar un “performance paradigmático” que permita mostrar la potencial contribución a la construcción de conocimiento, de un proceso como el cruce sin documentos de la frontera México-EEUU; pero que además sirva también para mostrar hasta qué punto el paradigma de control y comunicación permea en las instituciones de producción de conocimiento, como las universidades, como la propia UCSD o el CALIT2; siendo que en esa producción, el saber que generan los propios migrantes con sus acciones transfronterizas, queda relegado y totalmente excluido: “Parte de este proyecto es reflexionar sobre las estructuras de investigación, y la manera en que éstas crean las condiciones de posibilidad en las que se deciden qué cuestiones son temas legítimos de estudio y, por tanto, dan forma al dominio de los posibles resultados.”²

Hasta aquí hemos podido reunir elementos técnicos y algunas precisiones conceptuales suficientes para entender la importancia de un poema como *Hope Code*. Y es necesario tener siempre en mente la idea de que este texto, es inoperante como programa o como procesador de datos.

Los elementos que considero necesarios rescatar para formular una interpretación a través de la cual se entienda el trabajo contra-performativo de *Hope Code* son:

1.- El entendimiento de que la lógica del procesamiento y el cómputo de datos a nivel máquina se realiza a través de la *binariedad*. Y que *Hope Code* está constantemente desafiando ese principio binario como metáfora del desafío a la binariedad en otros planos culturales.

2.- Que la desambiguación y la restricción de valores añadidos a un dato o conjunto de datos son un ideal para el buen funcionamiento de un programa computacional. Pero *Hope Code* no consigue esta desambiguación, por el contrario, incorpora la ambigüedad deliberada y constantemente.

1. CARDENAS M., CARROLL A.S., DOMINGUEZ R., STALBAUM B., “The Transborder Immigrant Tool: Violence, Solidarity and Hope in Post-NAFTA Circuits of Bodies Electr(on)ic”, MobileHCI’09, September 15 - 18, 2009, Bonn, Germany, tomado de: http://www.uni-siegen.de/locatingmedia/workshops/mobilehci/cardenas_the_transborder_immigrant_tool.pdf p.2.

2. Loc.cit.

3.- Que en toda la extensión del concepto, la configuración textual de *Hope Code* y en general, de TBT como código de programación, busca evidenciar las dinámicas cibernéticas de control, opresión y exclusión que imperan incluso en el ámbito de aquello que se considera un conocimiento científico validado por las instituciones educativas y de investigación que proceden a través de esa misma binariedad, y que en muchos sentidos se trata de una estructura de inferencias construidas para justificar el dominio de unos sobre otros, que la propia ciencia contribuye a construir discursividad en un proceso de colonialidad del saber.¹

En ese sentido, se hace pertinente entonces, avanzar la reflexión crítica que propone este poema, hacia el terreno de la binariedad, es decir a la manera en que acusa esa binariedad en la configuración de la matriz performativa de la frontera.²

1. "La expresión más potente de la eficacia del pensamiento científico moderno -especialmente en sus expresiones tecnocráticas y neoliberales hoy hegemónicas- es lo que puede ser descrito literalmente como la naturalización de las relaciones sociales, la noción de acuerdo a la cual las características de la sociedad llamada moderna son la expresión de las tendencias espontáneas, naturales del desarrollo histórico de la sociedad. La sociedad liberal industrial se constituye -desde esta perspectiva- no sólo en el orden social deseable, sino en el único posible. Esta es la concepción según la cual nos encontramos hoy en un punto de llegada, sociedad sin ideologías, modelo civilizatorio único, globalizado, universal, que hace innecesaria la política, en la medida en que ya no hay alternativas posibles a ese modo de vida. Esta fuerza hegemónica del pensamiento neoliberal, su capacidad de presentar su propia narrativa histórica como el conocimiento objetivo, científico y universal y a su visión de la sociedad moderna como la forma más avanzada -pero igualmente normal- de la experiencia humana, está sustentada en condiciones histórico culturales específicas... La búsqueda de alternativas a la conformación profundamente excluyente y desigual del mundo moderno exige un esfuerzo de deconstrucción del carácter universal y natural de la sociedad capitalista-liberal. Esto requiere el cuestionamiento de las pretensiones de objetividad y neutralidad de los principales instrumentos de naturalización y legitimación de este orden social: el conjunto de saberes que conocemos globalmente como ciencias sociales."

Lander, Edgardo, "Ciencias sociales: saberes coloniales y eurocéntrico", en *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Buenos Aires, 2000, p.4, tomado de: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/sur-sur/20100708034410/lander.pdf>, consultado en septiembre de 2016.

2. Para Niklas Luhmann, la binariedad es una distinción de dos valores que excluyen a un tercero. Así, por ejemplo, una comunicación científica es verdadera o no verda-

dera y no existen otras posibilidades. Un organismo está vivo o no vivo, y no puede estar poco vivo. De tal suerte que la característica de la binariedad es una drástica reducción, que restringe la gama infinita de posibilidades a dos únicas opciones relacionadas mediante una negación... se trata de valores contrapuestos... es suficiente negar la razón para obtener el error, negar lo verdadero para obtener lo no verdadero. Para Luhmann, este atributo es distintivo del código, puesto que el lenguaje permite relacionar toda enunciación positiva, con una enunciación negativa correspondiente. Luhmann, Niklas, GLU: Glosario sobre la teoría social de Niklas Luhmann, Corsi, Giancarlo, et.al. (comps.), Universidad Iberoamericana, México, 1996, p.52

1. Raley, Rita, Op.cit., 2009, pp. 36 y 37.

2. Fragmento de "Hope Code", poema de Micha Cardenas, integrante del EDT. Si hiciéramos un intento de traducción podría leerse: "comentario: tal vez es mejor para nosotros sólo escapar a la lógica y el racionalismo occidental por completo, la sed y el deseo ya hacen eso por nosotros, fin del comentario. Declaración de variable y asignación de sus valores: viejoNombre igual a nuevoNombre igual a nulo, entonces finaliza la ejecución de esta rutina, fin de la instrucción."

5.2.2.- Sobre la *trans-gresión* a la binariedad de la norma/código de la Frontera, los migrantes y *Hope Code*.

En función del trabajo poético sobre el código de *Hope Code*, analizaré su elaboración sobre la frontera como estructura (matriz) binaria: adentro/afuera, interior/exterior, amigo/enemigo. Recordemos que para Rita Raley "La frontera es un binario metafísico." Esto es que, la binariedad es parte de sus principios, sus propiedades y sus causaciones.

Para ejemplificar la condición binaria de la frontera, expongo aquí, un extracto de *Hope Code*:

```
/* perhaps its best for us to just escape logic
   and western rationalism altogether
   thirst and desire already do this for us */
   oldName = newName = null;
   exit();
   }2
```

La configuración poética de *Hope Code*, como observamos en este extracto, alude a esta constitución binaria y señala que distancia y proximidad, separación e implicación, son las valencias en las que la frontera articula las dependencias recíprocas que alimentan la estructura de desigualdad en ambos lados de la línea.

Esta elaboración conceptual atañe directamente al migrante, como ya abordé, éste, en el proceso de la migración, es un personaje categorial. La operación conceptual a la que sirve el migrante en la frontera está en función de esa binariedad, en fungir como el marcador diferencial entre el interior y el exterior, y lo que *Hope Code* busca evidenciar, es que esas operaciones binarias conducen a una determinada violencia, a la identificación de una nulidad-ambigüedad que se torna entonces necesario expulsar porque está demás, sobra.

La operatividad simbólica del migrante no es solamente una especulación reflexiva, sino que responde a los requerimientos materiales y segregacionistas de las sociedades, tanto norteamericana, como mexicana en su calidad de puente intercontinental entre centro y Norteamérica. Estos requerimientos implican someter a un proceso de inferiorización masiva a la mano de obra barata, proceso que se vale de un conjunto de operaciones retóricas que hacen que la figura del migrante sea el resultado también de una construcción política, mediática y popular, que en un sentido lo mitifica, "le asigna variantes de valor de lo alienígena, un gran

forastero, al que siempre hay que controlar, perseguir o incluso proteger, pero que es siempre imaginado, siempre es mucho más y otra cosa.”¹ Como ya he mencionado, esto señala un proceso de *otricación*, es decir de construcción del *otro*, que en términos binarios, es pensado como un suplemento que está fuera del campo de subjetividad, como exceso o negatividad, jugando el papel de lo exótico, tal como señala Lawrence Grossberg.²

Se trata de *otredades* que tienen múltiples instancias, que pueden llegar a caracterizarse como parasitarias y patógenas; pensemos nuevamente en la importancia que tiene esta categoría para el concepto de “Seguridad Nacional”, justificada por la recesión económica, y aderezada con un cierto extremismo ideológico.

Esta inversión categórica sobre el migrante, es un referente indisociable del lugar frontera, porque indica que se habita siempre en el límite, en una multiplicidad de fronteras, como ya he mencionado; pero también porque el mecanismo de segregación y expulsión que es constitutivo del proceso migratorio, es resultado de la binariedad.

La pregunta parece concentrarse en cuestionar la calidad de los migrantes como humanos, puesto que llegan a ser tratados de hecho, como algo menos que humanos, acaso una suerte del *Homo Sacer* a la manera de Giorgio Agamben, lo que en un sentido los ubica en un proceso *necropolítico*,³ puesto que por muchas vías, su humanidad está siendo cuestionada.⁴

La posibilidad performática de TBT, consiste entonces en fracturar e invertir ese orden, multiplicando en el imaginario cuerpos que transitan transgrediendo fronteras reforzadas y legalizadas; y en esos movimientos, en esos flujos, sus cuerpos aparecen en la imaginación, en la que sobreviven gracias a la herramienta, por lo que al menos, aunque no implementada aún, ésta sirve para que se les puede referenciar. Son cuerpos con deseo, lo que es constitutivo de su condición; deseo que es, como señala Butler, el operador que los anima a procurar alcanzar el estatus que implica el *Norte* capitalista, ese estatus que ha producido un diferencial entre lo

1. Delgado, Manuel, Op.cit., pp. 19-21

2. Grossberg, Lawrence, Op.cit., p. 90, citado en Vila, Pablo, Op.cit., p. 6

3. La idea de biopolítica que aplico, sigue la teoría de Michel Foucault en cuanto a las configuraciones de una analítica filosófica del poder y el establecimiento de sus dinámicas y formas de generación de sujeción. Foucault distingue diferentes sistemas, modalidades instrumentales y formas de institucionalización del poder como control de las conductas. Para Foucault, las relaciones de poder devienen relaciones de dominación, especialmente agudizadas por el uso de técnicas que permiten el completo dominio sobre las acciones de los otros, técnicas que operan a través de aparatos o dispositivos (instrumentos no discursivos vinculados a los discursos.) Foucault identifica tres tipos de poder históricos en Europa: el poder soberano, el poder disciplinario y el biopoder. El biopoder altera el derecho soberano de dejar vivir y hacer morir, invirtiendo esa ecuación, es decir, el Estado es aquel que ejerce el derecho a hacer vivir y dejar morir. Y aquí es importante hacer notar también que el biopoder, que Foucault llega a identificar como una relación de dominación entre un “nosotros” y un “otros”, responde a un principio científico y político de normalización; por lo que derivó en el orden disciplinario moderno decimonónico bajo la forma del racismo. Foucault, Michel, *Defender la sociedad. Curso en el Collège de France (1975-1976)*, Fondo de Cultura Económica Buenos Aires, 2000. Por su parte, la necropolítica implica reconfigurar la ecuación en una suerte de hacer morir y dejar morir. Para Achille Mbembe, la necropolítica avanza críticamente la noción de biopoder al preguntar si ésta ¿acaso da cuenta de la forma en que la política hace hoy del asesinato de un enemigo su objetivo primero y absoluto, con el pretexto de la guerra, de la resistencia o de la lucha contra el terror? El criterio de decisión sobre la administración de la muerte tiene un sustrato económico, la guerra incluso es un modo de asegurar recursos estratégicos y obtener beneficios político-económicos. Para Mbembe, esta gestión de la población sobre la muerte es aún más evidente en el continente africano. Mbembe, Achille, *Necropolítica*, Ed. Melusina, España, 2011.

4. El *Homo Sacer* es una figura que define Giorgio Agamben en su texto *Homo Sacer: el poder soberano y la nuda vida I*, en el que traza una aguda crítica que

142 recorre el estatus de esta figura humana desde el arcaico derecho romano, hasta implicar la biopolítica foucaultiana, haciéndonos notar que existen seres a los cuales puede darse muerte pero no sacrificarse. Tomando en consideración que la lógica biopolítica, incorpora en los mecanismos del poder estatal una dinámica racista que determina qué humanos pueden vivir y cuáles deben morir, Agamben nos señala que este “hombre sagrado”, íntimamente relacionado con el poder estatal, opera una contradicción (la figura es retomada del Tratado sobre la significación de las palabras de Festo, según el cual se refiere a un hombre que ha cometido un crimen, a quien no es lícito sacrificar pero quien lo mate, no será juzgado por homicidio). La contradicción consiste en que por un lado su carácter sagrado evidencia una exclusión, excluido de la protección de la ley y de la religión, las cuales, sin embargo, lo toman en consideración, su exclusión es incluyente, es un hombre que es lícito matar, ha cometido un crimen, pero al cual no se debe sacrificar, es un impío, su vida no puede ser ofrendada a los dioses. Su vida entonces, está en una zona de indiferenciación a la que ha sido confinado.

1. BUTLER, Judith, “Introduction. Acting in Concert” en *Undoing Gender*, p. 2

2. *Ibíd.*, p. 8

3. Extracto de “Hope Code”.

4. Marino, Mark C., *Border Codes*, tomado de <http://scalar.usc.edu/nehvectors/border-codes/hope-code-brief>, activo a junio de 2014. Es importante anotar que la artista Micha Cárdenas, autora de Hope Code, realizó un performance titulado “Becoming Dragon”, en el cual articulaba su vida cotidiana con la vida en un entorno virtual llamado Second Life y en el que se caracterizaba a sí misma como un dragón. Esto lo hizo en respuesta al requerimiento de vivir durante un año como el “género deseado” que imponen las autoridades sanitarias en EEUU para permitir la operación de cambio de sexo. Para este performance, vivió 365 horas en línea y la instalación del mismo incluyó una proyección estereoscópica que permitía que los espectadores atendieran a lo que estaba sucediendo en Second Life.

Tomado de <http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=639>, también puede consultarse un video en: <https://www.youtube.com/watch?v=pHEDym1aOZs>, activo a junio de 2014.

5. En su famoso ensayo sobre el concepto de Ciborg

humano y lo menos que humano.¹

La situación en la que estos cuerpos son puestos a transitar, radica no sólo en imaginar su supervivencia, sino también en ubicarlos de alguna manera en un marco normativo, que depende enteramente de una estructura performativa que, a su vez, les concede un tipo de humanidad legible, ese tipo de humanidad, aunque tipificada como *ilegal*, puede entonces ser reconfigurada, puede comenzarse a leer como algo diferente. Es en función de ello que Butler señala que: “el deseo de la transformación es en sí mismo, una búsqueda de identidad como un ejercicio de transformación”.² *Hope Code* juega continuamente con esta idea interpelando a la tecnología:

```
/* Constructors */
publicTransformer(net.walkingtools.j2se.editor.HiperGpsTransformerShifting, java.lang.String) {
    if(genderGiven != genderDesired ||
        birthPlace != destination){3
```

En su interpretación sobre este extracto de código, Mark Marino señala:

Se trata de una glosa en el funcionamiento del código que puede leerse así: si el género y el lugar de nacimiento no son los deseados, el código establecerá un número de cuerpos imaginados (por ejemplo, una serpiente). Si también los binarios tradicionales son rechazados, el código enviará un anuncio de alerta y establecerá una línea de vida. Alternativamente, envía al usuario fuera de la lógica occidental, nulificando su antiguo y su nuevo nombre.⁴

Este trabajo sobre el código es un comentario sobre una tecnología que históricamente ha sido pensada en términos falo-céntricos, recurso al que algunos pueden acceder, ejecutor de deseo y a la vez imposición; opera en una matriz performática y se ha instalado en el imaginario a través de su imperiosa necesidad, la necesitamos para sobrevivir, para mantener nuestra vitalidad; el estatus de lo humano y la viabilidad de la vida parecen no poder ser lo que son sin ella, parece que somos por tanto quimeras, que somos también ciborgs, como diría Dona Haraway.⁵ Y en ello se nos va el reconocimiento de lo humano, pero aún eso puede ser desmontado en el imaginario sumando la potencia del poema a lo tecnológico.

El lugar en el que Cárdenas ubica a sus quimeras es la *Frontera*, lugar para habitar siempre en el límite, en esta doble frontera, la de los Estados, la política, geográfica, administrativa; y la de “la indeterminación del origen y la indeterminación de la existencia, lugar de metamorfosis

continua,"¹ en la que se concentran también las condiciones límites del control, en la frontera los humanos son componentes de un sistema que calcula en una traza espacial sus flujos, sus movimientos y sus posibles movimientos, pero siempre, incluso sistemáticamente, ese cálculo falla, el sistema tiene fisuras. Es en esas fisuras que podemos ubicar la poética de *Hope Code*: como código propicia y continua la falla a través de la poesía, porque es ésta la que permite un acceso al *poder* para significar, un poder que no sea ni fálico ni inocente: "La escritura ciborg trata del poder para sobrevivir, no sobre la base de la inocencia original, sino sobre la de empuñar las herramientas que marcan el mundo y que lo han caracterizado como otredad... codificar de nuevo la comunicación y la inteligencia para subvertir el mando y el control."²

Resulta importante rescatar que este emplazamiento del código hace alusión a un aparato regulador como es la ley; porque en él, hay una referencia crítica a las conceptualizaciones binarias: se es ciudadano o se es hostil, y es a través de esta codificación binaria que el poder puede extenderse sobre el espacio caracterizado como límite. *Hope Code* nos conmina a repensar las posibilidades de ruptura con esa binariedad: interior/exterior, aquí/allá, nativo/extranjero, amigo/enemigo, hombre/mujer. Esas rupturas eran ya urgentes en la condición post 9/11, porque es esa misma binariedad la que ha justificado el discurso de la lucha antiterrorista, la que debe encontrar su contraparte en las prácticas artísticas, poniendo en juego la idea de que naturaleza y cultura podrían dejar de ser esa suerte de guerra fronteriza en la que están puestos en juego los territorios de producción, reproducción e imaginación, tal como señala Haraway.³

Las restricciones normativas, legales que impiden transitar por el desierto fronterizo sin documentos, son puestas en cuestión en *Hope Code* a través de una distancia para con ellas que se concentra en suspender o aplazar la necesidad de ellas, para puntualizar sobre la situación del tránsito, como una condición diferenciada de existencia. Esta existencia toma lugar en el afecto y la imaginación, en la posibilidad de acceso y de transgresión. Al enunciar "*vision. you. are. crossing. into. me.*"⁴, el cruce se comienza a vivir, como promesa de lo que está por-venir, como un contra-performativo de la frontera.

5.3.- La apuesta crítica de TBT: la transgresión de la puesta en tránsito de un cuerpo social racializado.

Las instrucciones y códigos de programación que configuran a TBT, operan como una forma de oposición, se contraponen información, datos que auxilian a la supervivencia, una suerte

Donna Haraway señala: Por un lado un mundo de ciborgs es una imposición de un sistema de control a escala planetaria y desde otra perspectiva puede tratar realidades corporales y sociales vividas, en las que la gente no tiene miedo de su parentesco con los animales y las máquinas, ni de identidades parciales, ni de puntos de vista contradictorios. Ciborg es un organismo cibernético, híbrido de máquina y organismo, una criatura de realidad social y de ficción. HARAWAY, Donna, *Manifiesto Ciborg. El sueño irónico de un lenguaje común para las mujeres en el circuito integrado*, p.2 Lo que resulta muy impresionante de este constructo ficcional es que le sirve a Haraway para explicar entre otras cosas, la posibilidad utópica de imaginar un mundo sin géneros, y también le es útil para emplazarlo como un oponente, como el otro del relato histórico mismo, que ha sido construido como contrapunto del mito de la unidad y la complitud, aquel que se encuentra excluido de la valoración categórica de un pasado originario, el que no pertenece. Un excluido en la dinámica de la binariedad.

1. Broncano, Fernando, Op.cit., p. 21. Es importante también rescatar esta idea: "... lo mismo que nuestros móviles y ordenadores, que cambiamos cada pocos años, cada nueva moda de software condenaría a los cuerpos ciborgs a un destino peor que la muerte, a esa muerte en vida de la obsolescencia como categoría asistencial..., la obsolescencia es una lógica de producción que obligaría a una continua transformación de la realidad", p.47

2. Haraway, Donna, *Ibid.*, p. 31

3. *Ibid.*, p. 2

4. Extracto de "Transition", Poema que forma parte de la primera serie escrita para TBT por Amy Sara Carroll. Esta línea está cifrada también en forma de lenguaje de programación, ya que el punto (.) es un operador de acceso a una función o rutina.

de antagonismo cognitivo, como ya señalé en la introducción de esta tesis. Este mismo antagonismo está puesto en marcha en una red que conecta aparto tecno-científico-militar con instituciones, con el migrante y el cuerpo, con la precariedad tanto del migrante como del artista. Una especie de efecto social que cuestiona radicalmente la hegemonía ideológica, y lo hace valiéndose de tácticas y estrategias que han elaborado como modos de intervención estética. Estas intervenciones se efectúan en función no sólo de hacer visible la condición de personaje categórico del migrante, su ambigüedad ontológica que permite que se desaten procesos necropolíticos que eventualmente conducen a su muerte; sino que también, se trata de intervenciones encaminadas a fungir como contra-performativos.

Pues bien, en este apartado busco complejizar las apuestas críticas de TBT en torno a su forma de hacer visible el fenómeno de racismo que subyace en el proceso de migración hacia EEUU.

La situación racial de EEUU y de México guarda ciertos paralelismos y connivencias, pero es sustancialmente diferente, en EEUU hay una lógica paradigmática de administración de la vida construida sobre la base histórica del sistema esclavista que, además de tener una importancia económica, la tiene en el sentido de haber categorizado de forma diferenciada la frontera entre lo humano y lo animal en la denominación de “esclavo” por definición siempre “negro”, y quién, entre las diferentes clasificaciones, se caracteriza por sufrir una continua negación de su humanidad, ya que en su cuerpo y en el color de su piel, ha sido incorporada una inversión emocional que justifica las razones de su segregación.¹

Esto podría extenderse rápidamente a la idea del *migrante latinoamericano indocumentado*; pero éste, en las políticas históricas raciales de EEUU ha sido sujeto tanto de contención y aislamiento, como de proyectos que procuran su continúa asimilación, aunque que acaban por excluirlo,² a la par que ha sido excluido de los sistemas de construcción nacional latinoamericanos y expulsado por la violencia, razones, entre otras, que motivan su emigración. De modo que esa extensibilidad debe elaborarse con cuidado y sobre un sustrato histórico, porque como bien apunta David Goldberg, grupos como los nativos americanos, los negros y los migrantes latinoamericanos, ocupan diferentes estratos en las jerarquías sociales norteamericanas. Y estos últimos se encuentran en una asimilación problemática, cuyo fin es garantizar un suplemento estable de trabajo migrante a costo mínimo.³

Es importante señalar entonces, que el modelo etno-racial de relaciones en EEUU, es producto de un histórico desarrollismo que también responde a los propósitos neoconservadores de un

1. Navarrete, Federico, en Seminario, Op.cit., 2014.

2. Goldberg, David Theo, The Racial State, Op.cit.

3. Ibíd., pp. 76-85. Recordemos que, desde las postrimeras de la Segunda Guerra, EEUU ha estado demandando estructuralmente mano de obra migrante.

Estado sin razas, que como ya indiqué en la Introducción, se dirige a la construcción de la unidad nacional basada en la heterogeneidad racial. Esta condición constituye una visión historicista que busca proteger a los sujetos racializados de sí mismos, haciéndolos *otros diferentes*, deshaciendo, en el caso de los migrantes, las condiciones “incivilizadas” que han motivado su movilidad hacia el Norte.

En ese sentido Mbembe indica que “la raza ha sido históricamente una forma más o menos codificada de cortes y de organización de multiplicidades, de la intención de fijarlas y distribuirlas a lo largo de una jerarquía y mediante su repartición en el seno de espacios más o menos limitados... En la era de la seguridad, la raza permite identificar y definir a grupos de población portadores de riesgos diferenciales y más o menos aleatorios.”¹ Esta clasificación se entiende también mediante un proceso de extrañamiento, como una forma de definir *el adentro*, lo que proporciona un marco para actuar en el mundo, en *el afuera*.²

El tipo de segregación al que es sometido el migrante, responde tanto a una imposición de los regímenes disciplinarios, como a una contra-violencia a la que creen atender los órdenes regulatorios como el *USA Patriot Act* o la operación *Gatekeeper*, esto es, que la violencia es consustancial a la clasificación, como un proceso que conjura violencia imaginada con violencia real.³ Aquí podemos incluir también, el papel que juegan actores como los *Minutemen*, o las redes de tráfico de personas y narcotráfico que operan a lo largo de los caminos utilizados por los migrantes en su tránsito, y ulteriormente, los propios mexico-americanos quienes consideran su estatus ciudadano como un marcador diferencial de segregación para con los indocumentados en EEUU.⁴

Una mujer, mexico-americana, voluntaria para la instalación de estaciones de agua de la asociación *Border Angels*, dice en el documental *The Tinaja Trail*: “*We don’t encourage people in crossing, we just do it because we don’t want people to die out there. I really don’t know, why they keep coming?*”⁵

De tal suerte que los migrantes en tránsito deben enfrentarse a un proceso de etnicidad relativa que cambia y se agudiza conforme se acercan o se alejan de la línea, o en función de las diferentes etapas de su tránsito.⁶ La línea fronteriza es entonces el punto crítico que agudiza esta puesta en juego de la viabilidad de la vida, de tal suerte que cuando un proyecto como TBT se plantea preguntar simplemente: ¿vives o mueres?, o mejor aún ¿quieres vivir o quieres morir?, a través de un gesto de auxilio informado, nos señala de entrada que en efecto, existen

1. Mbembe, Achille, *Critique de la raison nègre*, Éditions La Découverte, Francia, 2013, p.40

2. Penchaszadeh, Ana Paula, “La cuestión del extranjero. Una mirada desde la teoría de Simmel”, en *Revista Colombiana de Sociología*, n° 31, 2008, Bogotá – Colombia, pp. 51-67. Disponible en: <http://www.bdigital.unal.edu.co/15110/1/9647-16841-1-PB.pdf>

3. Mbembe, Achille, Op.cit., 2014.

4. Vila, Pablo, Op.cit.

5. “Nosotros no animamos a la gente a que cruce, sólo lo hacemos porque no queremos que mueran allá afuera. Realmente no sé, ¿por qué siguen viniendo?”, *The Humanitarian Film Initiative*, <http://humanitarianfilm.org/>, consultada en junio 2015.

6. La etnicidad problematiza la identidad étnica-política relacionada con el ejercicio del poder, con la delimitación de un ámbito político, con fronteras, con un cierto grado de autonomía, con soberanía, implica una clasificación que demarca un nosotros y un otros, como un acto de identificación atribuida desde una exterioridad, “el migrante ilegal”. En la etnificación, el racismo opera como una variante extrema que utiliza las dinámicas de identidad cultural e identidad étnica. En Navarrete, Federico, Op.cit.

1. Para Fuentes, TBT no puede ubicarse como una práctica del locative media, ya que, si lo fuese, su foco estaría puesto en la movilidad del migrante y su documentación, predicando la habilidad del sujeto para moverse libremente; en contraste, TBT compromete críticamente el campo del locative media, apuntando hacia un tipo diferente de sujeto: un migrante ilegal cuyo movimiento está confinado, cuyo cuerpo tiene prohibido moverse más allá de ciertos límites específicos y establecidos. Fuentes, Marcela A., "Zooming in and out: Tactical Media Performance in Transnational Context. GPS (Global Poetic System)", en Lichtenfels, Peter, Rouse, John, Eds., *Performance, Politics and Activism*, Palgrave Macmillan, EEUU, pp. 32-54. Para Mimi Scheller, TBT es una intersección entre lo que llama Mobile Art y el Tactical Media, que habla sobre un cierto poder "geométrico" inherente tanto al acceso físico como al digital, asociado con los límites y el derecho a la movilidad. *Mobile Art* implica, de acuerdo con Scheller, una re-espacialización y re-mediación de nuestra experiencia corpórea de la movilidad y la comunicación, profundamente dispuesta en red con otros cuerpos, espacios, prácticas y relaciones, incluyendo lo sensorial, lo arquitectónico, lo navegable, así como lo económico y lo político; lo que considera se trata de una nueva práctica de movilidad mediada que comienza a conectarse con compromisos sociales, prácticas de investigación y experimentación creativa que permiten un completo antagonismo relacional que problematizan los ensamblajes de comercialización y vigilancia de las tecno-culturas contemporáneas. Scheller, Mimi, "Mobile Art. Out of your pocket" en Goggin Gerad, Hjorth Larissa, Eds., *Routledge Companion to Mobile Media*, Taylor and Francis, N.Y., 2014.

Quisiera apuntar también que reflexionar sobre el concepto de movilidad, debe partir del concepto de lugar físico y/o cultural, y de considerar que el capitalismo deposita su valor de poder en el espacio y en el dominio sobre la naturaleza y el control de la movilidad, la importancia dada al flujo del capital es crucial, la constitución abstracta del capital opera controlando la movilidad en lugares que son también abstractos, como el espacio de las redes de comunicación, concretamente opera sobre el control de los flujos de información.

2. Para entender el concepto de espectralidad, es necesario regresar a la idea de la depolitización del neoliberalismo planteada por Edgardo Lander respecto de la colonialidad del saber.

agentes cuya ontología en el presente parece indefinida o cuando menos muy dinámica, lo cual en realidad esconde una suerte de incertidumbre sobre sus vidas; y también nos indica que la gravedad de esta situación no puede ser entendida si no comenzamos por comprender el espacio en el que se debate esta viabilidad: la Frontera, aspecto sobre el que he buscado incidir en este capítulo y que para este momento, es ya muy claro que no se trata sólo de un lugar geográfico, sino de una matriz, de un arreglo que produce entidades fronterizadas, es decir, sujetas a un orden bio y necro político de tránsito y transición.

5.3.1.- Racialismo y cuerpo. Las instrucciones que perturban el cuerpo social.

Como hemos explorado hasta aquí, los contra-performativos de TBT refieren a las acciones que propicia, mismas que son ejecutadas por cuerpos sometidos a circunstancias medioambientales, pero también, a circunstancias bio y necro políticas, las cuales tienen un registro poético en la obra.

Marcela Fuentes indica que este proyecto busca acentuar las diferentes escalas en las que el performance de TBT se expande y se concentra, escalas que nos ayudan a entender la postura general del proyecto frente al concepto de movilidad.¹ Estas escalas están referidas a lo geográfico-geopolítico y al cuerpo: el territorio como lugar de expansión económica productiva, y el cuerpo como lugar de contención y confinamiento para el migrante, sobre el que operan normatividades y resoluciones biopolíticas que implican un cierto grado de opresión.²

La situación de movilidad que supone el migrante, es una espectralidad conducida y contestada por una contra-performatividad que puede llegar a ejecutar él mismo. Es por ello que TBT se propone articular una serie de gestos del orden del enunciar y el actuar en la imaginación, mediante estrategias moleculares que perturban, y que son también enunciados que comentan los sedimentos fetichizados que supone la tecnología para la movilidad, puesto que ésta oscila entre propósitos de dominio/ inclusión/ exclusión/ cohabitación/ interrelación de todo tipo, que constituyen parte de las dinámicas de movilidad en la frontera.

II.

*En la noche, busque la Osa Mayor.**Encuentre las dos estrellas que conforman su silueta.**Imagine una línea que parta de las dos estrellas y llegue hasta un punto ubicado unas cinco veces la distancia entre ellas.**Allí (en el extremo del mango de la Osa Menor) estará Polaris, la Estrella del Norte, esperándolo.**Imagine una línea recta entre Polaris y el horizonte.**Ésta es la dirección de su segundo norte verdadero.*

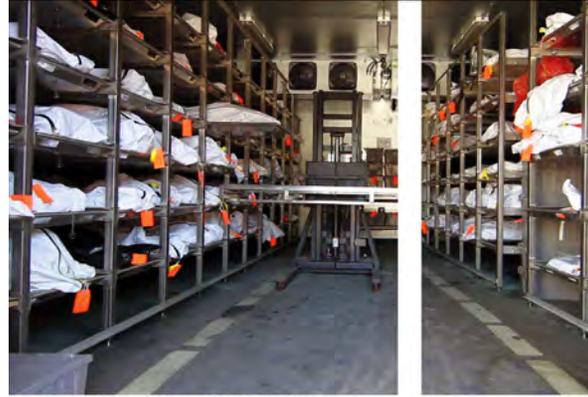
Como ejemplifica este fragmento sobre la ubicación de la estrella *Polaris*, contestar a la condición excluyente del cuerpo migrante, comienza por entender que éste se encuentra dentro de un sistema de representación en el que es central, sujeto de exclusión, debido a que la viabilidad de su vida en el desierto fronterizo está puesta en duda, tanto por las condiciones materiales de la frontera, como por las condiciones de exclusión de las instituciones fronterizas. Tratarlo como un operador que ejecuta instrucciones, implica aludirlo de forma agentiva, las instrucciones para transitar señalan que éste posee un cierto margen de acción sobre el cual opera con el objetivo de llegar sano y salvo a su destino.

En sentido inverso, las condiciones medioambientales a las que se encuentra expuesto ponen en riesgo su vida, pero también lo hacen las condiciones de orden biopolítico de las instituciones fronterizas: poder de hacer vivir, que como vimos, en el caso del proceso de tránsito en el desierto fronterizo, se ejerce más bien sobre la mortalidad, esto es, el tránsito transfronterizo indocumentado por el desierto, implica que se deja morir y se hace morir.¹

Las técnicas que permiten hacer vivir y dejar morir, tienden a incorporar una racionalidad gubernamental gestionada por el Estado que no opera de la misma forma del lado estadounidense, que del lado mexicano, siendo que aquí nos enfrentamos más claramente a la configuración de políticas sobre la muerte, especialmente luego de la declarada “Guerra contra el Narcotráfico” del presidente Felipe Calderón (1 de diciembre de 2006 – 30 de noviembre de 2012), lo que nos ubica en un escenario decididamente *necropolítico*, esto es, que la propia racionalidad gubernamental juega un rol en la generación de la violencia que agudiza las condiciones de tránsito migratorio en todas las etapas del proceso.²

1. De acuerdo con datos de la Border Patrol, en 2012 se alcanzó un registro promedio de 463 muertes al año, promedio que se ha mantenido con algunas variaciones hasta la fecha, lo que arroja una cifra oficial de 1.26 muertes por día (<http://www.cbp.gov/newsroom/media-resources/stats>).

2. Estévez, Ariadna, ob.cit.



En el pie de foto se lee: *Suspected Migrants waiting for identification and repatriation in the morgue at the Pima County Office of the Medical Examiner. Photo courtesy of Marcsilver.net* (Cuerpos de supuestos migrantes esperando a ser identificados y repatriados en la morgue de la Oficina Forense del Condado de Pima)

Pero esto no implica que la racionalidad gubernamental norteamericana se conduzca al contrario, es decir, que priorice la vida de los migrantes, lo cual señala que esa racionalidad tiene un papel igualmente determinante en las condiciones que conducen a la muerte de los migrantes. Tomemos un ejemplo de TBT:

Al fin y al cabo, muchos argumentarían que la naturaleza establece el estándar de neutralidad. A diferencia de los seres humanos, la naturaleza no mantiene lealtades a una nación, familia, negocio, religión. Usted ya sabe que el peligro más grande al que se enfrenta en el desierto no es necesariamente al clima o el terreno. Algunos no tendrán su mejor interés en mente. Los rescatistas se comprometen a asistir a los que necesiten ayuda; aténgalos a cumplir esa promesa. No le confíe su vida a ningun@ otr@ extrañ@.

TBT, está operando en esta serie de poemas, particularmente estos que le indican al migrante que en cuanto se encuentre en un estado de desesperación, debe solicitar ayuda y rescate, llamando al 911; un “camuflaje radical”, esto es, nos señalan que, si un migrante llama al 911, éste será por fuerza rescatado, que se priorizará su vida, porque es sujeto de derechos humanos y éstos establecen el derecho a la vida bajo cualquier circunstancia. Pero también nos señala que existe algo que puede pasar en paralelo “No le confíe su vida a ningun@ otr@ extrañ@”, y algo que pasará después. Un interminable proceso de captura y repatriación, de encarcelamiento incluso, si es que ese migrante que ha llamado al 911, ya ha intentado pasar antes, y es por tanto en esta ocasión, en su reincidencia, un criminal.

El camuflaje consiste entonces en señalarnos algo, las instrucciones son “objetivas”, marcan

1. Carroll, Amy Sara, “Serie de Sobrevivencia del Desierto”, en EDT, *La Herramienta Transfronteriza para Inmigrantes*, The Office of Net Assessment, The University of Michigan Ann Arbor, Michigan, 2014, p. 61

procedimientos, pero también abren preguntas ¿a quién confiar la vida?, ¿qué pasa una vez que los rescatistas llegan?

Las respuestas a estas preguntas, ponen necesariamente en tensión la condición necropolítica del proceso migratorio, los Estados están concentrados en su estructura legal codificada, ésta se encuentra dictada históricamente por la modernidad.¹ Al hacerlo generan una violencia que se efectúa no sólo sobre los cuerpos anatómo-políticos, sobre los individuos, sino también sobre un cuerpo social, el cuerpo de la biopolítica, aquel sobre el cual se ejerce el derecho a la vida que paradójicamente se traduce, por efecto de la violencia, en muerte.

La condición de los migrantes ante el Estado norteamericano puede implicar incluso una categoría inmoral profunda, que no sólo se debe a la situación indocumentada y por tanto, al hecho de que no son contribuyentes (*taxpayers*, el tecnicismo más usado por los congresistas y legisladores pro leyes severas de inmigración); sino que acusa, como ya he mencionado, que el racismo social existe porque hay estructuras sociales públicas y legales que lo perpetúan, y hay discursos, aún académicos que segregan, jerarquizan y separan. Y una vez que el racismo ha permitido categorizar y generar una justificación para el dominio de unos sobre otros, se abre la puerta a la posibilidad de que esos otros sean muertos.

Esta segregación es problemática y conflictiva al interior, porque señala una fuerte tensión en los cuerpos sociales definidos por el Estado, debido a que estos están estructurados bajo una lógica moderna, es decir, tienen partes organizadas y designadas, y cuando, como señala Slavoj Žižek se incorpora una “parte sin parte”, se produce un vacío en la aspiración de universalidad del Estado moderno; se introduce una singularidad que desestabiliza “el orden operativo ‘natural’ de las relaciones en el cuerpo social.”² Ese orden “natural”, como podemos suponer, es una es un constructo normalizado del cuerpo social. El modo en que esas estructuras que ordenan y normalizan la operatividad del cuerpo social, en el que la “parte sin parte”, lo ajeno, llega a considerarse abyecto, radica en un proceso histórico.

La frontera EEUU-México tiene una configuración histórica que ha determinado las diferentes dinámicas sociales, gubernamentales, bio y necropolíticas del tránsito en la actualidad, su construcción implica múltiples dimensiones y órdenes que agudizan o facilitan ese proceso de cruce, y paralelamente, ha definido los tipos de relaciones sociales y las dinámicas identitarias en ambos lados de la línea, propiciando que múltiples actores se definan compleja e incluso contradictoriamente en función de ella.

1. Quisiera señalar aquí el nodo problemático de pensar las diatribas históricas de la modernidad; en su prólogo al texto *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel, señalan: “Partimos del supuesto de que la división internacional del trabajo entre centros y periferias, así como la jerarquización étnico-racial de las poblaciones, formada durante varios siglos de expansión colonial europea, no se transformó significativamente con el fin del colonialismo y la formación de los Estados-nación en la periferia. Asistimos, más bien, a una transición del colonialismo moderno a la colonialidad global, proceso que ciertamente ha transformado las formas de dominación desplegadas por la modernidad, pero no la estructura de las relaciones centro-periferia a escala mundial... El fin de la guerra fría terminó con el colonialismo de la modernidad, pero dio inicio al proceso de la colonialidad global... Desde el enfoque que aquí llamamos ‘decolonial’, el capitalismo global contemporáneo resignifica, en un formato posmoderno, las exclusiones provocadas por las jerarquías epistémicas, espirituales, raciales/étnicas y de género/sexualidad desplegadas por la modernidad. De este modo, las estructuras de larga duración formadas durante los siglos XVI y XVII continúan jugando un rol importante en el presente.” (pp. 13 y 14)

2. Žižek, Slavoj, *En Defensa de la Intolerancia*, Biblioteca Pensamiento Crítico, Ediciones Sequitur, 2010, p.26.

En su formato instruccional, TBT está evidenciando esas contradicciones continuamente, no sólo como una búsqueda o ánimo humanitario, sino también como un ejercicio de desobediencia civil, un ejercicio de perturbación sobre el cuerpo social. En su texto “Border Hacks: Electronic Civil Disobedience”, Rita Raley indica que estas tácticas del EDT pueden entenderse luego de considerar:

- La posibilidad de una *Ingeniería Inversa*: implica usar la virtualidad de los media para criticar la inmovilidad de los cuerpos materiales.
- La frontera como espacio de conflicto, negociación, intercambio, mezcla e hibridación.
- La frontera como un binario metafísico en referencia a que la binariedad es su estructura de realidad, su sentido y su finalidad, “una ‘dialéctica suspendida’ que gira en torno de la frontera y la ubicación.”¹

Como vemos, la apuesta por la perturbación no se limita a una acción o a una posible acción, apunta a una potencia disruptiva mucho más compleja y determinante, porque afecta a los cuerpos de datos que se incorporan en cuerpos reales, a los cuerpos de códigos que norman y regulan las acciones de los cuerpos sociales, y señala que los modos en que estos están constituidos, responden a una violencia intrínseca constitutiva de la modernidad y su configuración del Estado y sus fronteras espacializadas, es decir, socialmente construidas.

5.4.- Perturbar el cuerpo social y sus instituciones a través de una herramienta y un ejercicio de agencia.

Ya he mencionado que el EDT, a lo largo de su trayectoria crítico-artista-activista, ha elaborado una serie de tácticas y protocolos de acción que configuran su noción de oposicionalidad. Ésta no implica atacar oponentes claramente identificables como los poderes institucionalizados de la frontera, si no a las lógicas sistémicas, para las que hay que oponer una lógica crítica-radical de resistencia, sus tácticas adquieren una gran potencia por su efecto en red, se trata de una dispersión de fuerza, más que una masificación o concentración, que es instalada en nuestro imaginario.

En las tácticas del EDT, Raley ve eso que Foucault calificaba como una pluralidad de resistencias, que son posibles, necesarias, improbables, otras son espontáneas, solitarias, concentradas,

1. Raley, Rita, “Border Hacks: Electronic Civil Disobedience”, en Op.cit., pp. 36-37

rampantes o violentas. Una suerte que aquí y ahora provisional que acusa un “despliegue especulativo”, una eficacia simbólica cuya provocación es temporal, momentánea porque no puede cambiar el campo entero de significación en el cual ocurre y sus efectos materiales no pueden ser determinados con antelación.¹

De tal suerte que el proyecto apuesta por una noción de agencia que se vuelca sobre una intención hospitalaria, al procurar potenciar las posibilidades de supervivencia del migrante en el desierto; y también, por generar una red de agencias en la que se distribuye esa intencionalidad; una red que se hace compleja y se extiende hasta afectar el imaginario construido del cruce fronterizo.

Nos encontramos entonces con un proyecto que ejecuta una noción diferenciada de agencia, esto es, de acuerdo a la noción de Alfred Gell,² que ejerce un rol mediador y práctico como objeto de arte en un proceso social, y por tanto tiene un intencionado destino en la recepción y la reconfiguración del imaginario.

Sin embargo, el tipo de agencia que este proyecto señala, no radica solamente en las proyecciones de un objeto, es decir, que el teléfono y la aplicación GPS que éste ejecuta, no sólo son objetos utilitarios que expresan y canalizan las intenciones de los artistas, no sólo son la proyección de subjetividades, son agentes que en sí mismos permiten cuestionar, a través de su participación en una extensa red de intenciones distribuidas, algo más que el discurso de la soberanía estadounidense y los desplazamientos neoliberales de fuerza de trabajo que supone el fenómeno migratorio hacia EEUU.

El tipo de agencia que implica TBT tiene varios nudos problemáticos que indagaré a través de dos aspectos: inicialmente en el aparato, el teléfono y su aplicación GPS, y luego en la posibilidad de que la agencia atribuida a este aparato sea ampliada, dejando al objeto mismo en un estatus ambiguo, en calidad de un objeto riesgoso, en el sentido que Bruno Latour atribuye a esas cosas agentivas con ontología ambigua. Este objeto riesgoso ha sido confiscado y no ha podido ser implementado prácticamente, aun cuando se trata de un proyecto de ayuda humanitaria. Esto implica que eventualmente ampliaré la discusión hacia la idea de que la agencia que este proyecto ejerce, radica en que ha sido capaz de poner el objeto, la cosa (teléfono y su *app* GPS), en un espacio que convoca a la discusión, en una *res*, en una co-implicación de socialidad y mundanidad, que llega a desafiar la indistinción entre lo ideal y lo material, lo natural y lo cultural, tal cual Latour califica a los objetos riesgosos.³

1. Loc.cit.

2. Es importante indicar que la noción de agencia de Gell se basa en los objetos y su capacidad de materializar intenciones complejas en un proceso social, en el cual el arte a su vez, opera instrumentalmente conduciendo a que las cosas tengan un cierto grado de influencia y transformación del imaginario. Y lo que resulta muy interesante, es que pareciera que por la vía de la agencia se puede establecer una distancia real para con la estética. Ello nos permite vislumbrar, en un sentido de recuperación académica, que podemos entender los proyectos artísticos a través otras disciplinas que traigan a discusión y evidencien la imposibilidad de la universalidad de la experiencia estética, que institucionalizó la modernidad a partir del S. XVII. Gell, Alfred, *Arte y Agencia. Una Teoría Antropológica*. Col. Paradigma Indicial, Serie Arte, Estética e Imagen, Argentina, Ediciones SB, 2016.

3. Latour, Bruno, Op.cit.

1. Fuentes, Marcela A., "Zooming in and out: Tactical Media Performance in Transnational Context. GPS (Global Poetic System)", en Lichtenfels, Peter, Rouse, John, Eds., Op.cit., pp. 32-54.

2. Del latín *ferramenta*, una herramienta es un instrumento que permite realizar ciertos trabajos. Estos objetos fueron diseñados para facilitar la realización de una tarea mecánica que requiere del uso de una cierta fuerza. El destornillador, la pinza y el martillo son herramientas. Se emplea también con el claro propósito de hacer mención a los instrumentos, tangibles o intangibles, que se poseen para poder llevar a cabo un proyecto y para conseguir unos resultados concretos. Definición tomada de: <http://definicion.de/herramienta/>, consultada en septiembre de 2016.

3. Un evento es un suceso en el sistema (tal como una interacción del usuario con la máquina, o un mensaje enviado por un objeto). El sistema maneja el evento enviando el mensaje adecuado al objeto pertinente. También se puede definir como evento la reacción que puede desencadenar un objeto; es decir, la acción que genera. Tomado de: http://es.wikipedia.org/wiki/Programación_orientada_a_objetos

4. *Water Witching* se refiere a una forma popular de buscar depósitos y pozos de agua o minerales bajo tierra, que consiste en el uso de una rama o vara en forma de Y: "Los dos extremos en el lado en forma de horquilla se sostienen uno en cada mano con el tercero (el tallo de la Y) apuntando hacia delante. A menudo, las ramas se agarran con las palmas hacia abajo. El zahorí luego camina lentamente sobre los lugares en los que sospecha que el objetivo (por ejemplo, minerales o agua) puede encontrarse, y las varillas de zahorí, se inclinan hacia abajo, o éste experimenta contracciones nerviosas cuando se hace el descubrimiento." Tomado de: <http://en.wikipedia.org/wiki/Dowsing> En TBT se utilizó esta metáfora para nombrar un módulo de programación porque la propia herramienta hace que el teléfono vibre en cuanto el usuario se encuentra cerca de una estación de agua. Un análisis mucho más detallado y original respecto de

5.4.1.- La aplicación informática como herramienta y su agencia perturbadora.

Es importante considerar que TBT es un proyecto cuyo soporte es una aplicación informática para un teléfono celular, un aparato. En ese sentido, como ya he mencionado, siguiendo las ideas de Marcela Fuentes, es un objeto con un destino utilitario que se ubica generalmente en la escala de lo urbano y en ese sentido su temporalidad es la de la cotidianidad, así mismo el uso que el EDT le da a ese aparato, implica que sea colocado en una fractura entre los discursos de la soberanía nacional y el desplazamiento de las fuerzas laborales en el entorno neoliberal.¹ La conexión de este objeto, que está aparentemente fuera de lugar, con el tiempo de la cotidianidad, es posible gracias a su cualidad de herramienta, de instrumento a través del cual se ejecuta el proyecto.²

En su calidad de herramienta, TBT opera las siguientes funciones:

1.- Importa datos GPS, de geolocalización de las estaciones de agua.

2.- Localiza al usuario.

3.- Busca la estación de agua más cercana al usuario.

4.- Traza el camino hacia esa estación de agua.

5.- Pone bajo alerta al usuario (vibra), en cuanto la estación de agua está cerca o en cuanto se ha desviado del rumbo estimado.

Este proceso se lleva a cabo a través de una secuencia lógica de procedimientos establecidos en el código de programación, que permiten afrontar toda una ecología de condiciones que determinan el arribo del usuario a una estación de agua. En las entrañas del código, los programadores buscaron establecer metáforas que hicieran alusión a esa ecología, metáforas que sobrepasan el mero plano funcional y operativo, para ubicarse como marcadores de la localización de la pieza en un marco que debate sobre lo natural y lo tecnológico. Así por ejemplo, se valen de *eventos*³ como el "*Witching Event*", metáfora de la búsqueda de agua:⁴

```
public void witchingEvent(TBCoordinates mc) {
    aheadCoords = mc;
    if (display.getCurrent().equals(tbDowsingCompass)) {
        waypointAheadAlert.setString(tbDowsingCompass.getInfo(mc));
        waypointAheadAlert.setImage(aheadCoords.getIcon());
        double distance = tbDowsingCompass.distanceTo(mc);
```

La función de este evento es evaluar el rumbo en el que se encuentra el usuario actualmente, para contrarrestarlo con la ruta trazada por los puntos de anclaje (*waypoints*) alimentados por las bases de datos que indican la ruta correcta hacia el depósito de agua más cercano. La analogía con el método adivinatorio de la búsqueda de agua, no se presenta como un rescate del conocimiento popular o como una especie de folklorismo disfrazado, si no que:

También recuerda la larga historia del caminar y el arte de la tierra, de la perturbación de las fronteras, de los medios dislocativos, lo que hemos llegado a llamar 'trascendental-ismo inter-americano.' Gestos poéticos desde su concepción (en otras palabras, pronunciarnos alrededor de la falsa binariedad de las bases de datos versus la narración.)¹

Ello indica que las bases de datos que la herramienta compila y organiza lógicamente para armar una serie de rutas operativas y calculadas matemáticamente, bajo las cuales es posible indicar los caminos y posibles caminos que siguen los migrantes en la búsqueda de agua; dejan a su paso una serie de historias inéditas pero imaginables, asequibles gracias a estas bases de datos que son incorporadas a los cuerpos y sus desplazamientos. Y a su vez, es una herramienta capaz de esquematizar y hacer visibles las rutas y posibles rutas del tránsito migrante, con todos sus problemas ecológicos, aludiendo en paralelo a la manera en que éstos son agudizados por las condiciones bio y necropolíticas de la frontera.

TBT tiene además un formato planeado y desarrollado para mostrarse en galería, se trata de 5 teléfonos que corren la serie completa de poemas y que siguen un recorrido GPS simulado que se dirige hacia Tucson Arizona, como ya hemos visto en el primer capítulo.

Y cabe preguntarse entonces ¿si se puede comprender la importancia de la propuesta por el sólo hecho de observar cinco pequeños teléfonos interconectados corriendo una serie de videos en la pared de una sala? En el dispositivo museístico TBT recurre a su función como un aparato, a una cosa que apareja y dispone para "algo", y digamos ya que ese algo está muy lejano de la movilidad, ese algo es un efecto agentivo que no es ni más ni menos potente que su posible efecto transformador de lo social.

En su versión galería, tal como lo señala Stalbaum, es un *fake*, un demo que está haciendo un recorrido simulado que desemboca en Arizona.² ¿Por qué esto?, ¿por qué tomarse la molestia de desarrollar un prototipo inoperante y muy poco estetizado (su presencia en sala es muy discreta)? Pareciera que hay la intención de desarticular el espacio pequeño burgués del museo o la galería que se instauran soberanamente como espacios públicos, cuando, como indica Hyto

las rutinas y subrutinas de programación para TBT puede encontrarse en la tesis de Mark Marino, Border Codes, particularmente aborda la función Water Witching en: http://scalar.usc.edu/nehvectors/border-codes/water-witching_consultada en septiembre de 2015.

1. Cardenas M., Carroll A.S., Dominguez R., Stalbaum B., Op.cit., p. 3

2. Stalbaum, Brett, "How to start and stop the Transborder Immigrant Tool White Cube demo version", en: <https://www.youtube.com/watch?v=UaXLxMM0RDs>, consultado en septiembre de 2016.

Steyerl, en realidad son espacios que guardan y preservan el lugar de esa ausencia, la ausencia de lo público.¹ Bajo esa consideración, el EDT estaría usando al museo como un lugar de confluencia y discusión, como un nodo en su matriz performativa, como un medio táctico, pero sus acciones nos muestran que no puede completarse la función perturbadora de TBT en el museo, para ello hace falta algo más, el museo hace parte de la operación crítica que buscan poner en marcha.

Lo que hace falta es incorporar el espectro de la frontera. El museo es el lugar en el que se muestra ese espectro. La frontera, como ya he señalado, es una matriz performativa que requiere un alto grado de violencia para perpetuarse, para mantenerse operativa. La violencia guarda la tarea de mantener activa a la matriz gracias a que es a través de ella, que puede, como indica Butler, “desrealizarse el Otro”, es decir mantenerse espectral, ni vivo, ni muerto.² Como Raley indica, esta espectralidad puede extenderse a la institución frontera sin negar la realidad material de la frontera y sus poderes de exclusión, sino insistiendo en que también representa un lugar que funciona gracias al miedo, al espectro de la amenaza que representa el retorno de aquel que excluye continua y sistemáticamente.³ Este complejo espectro, canalizado por un *fake* en el museo, opera un juego de valor, una puesta en ambigüedad de la función espectral tanto de la frontera como del museo mismo. Nuevamente nos encontramos ante la perturbación, la capacidad que posee TBT de poner en tensión las ontologías de las instituciones, de cuestionarlas.

La frontera y el museo tienen un papel reproductor de la espectralidad. Las diatribas de TBT desarticulan la posibilidad de expectación y ponen en cuestión toda posibilidad de representación del migrante, tanto en la frontera, como en el museo, el migrante permanece espectral y TBT cuestiona la función del museo en ese cometido, al incorporar en el cubo blanco un *fake*.

TBT se queda a medio camino en su capacidad de incorporar a las colectividades que usen efectivamente la herramienta, el pretexto es que su situación legal se lo impide, y se trata de eso, de un pre-texto, un camuflaje, como ellos mismos califican a sus tácticas, un caballo de Troya que lleva por dentro las tripas de la crítica a la función reproductiva de los espacios del arte.

5.4.2.- Entre la agencia y la estética, las instrucciones para navegar.

La noción de agencia implica, entender al arte sin el cometido de encodificar proposiciones simbólicas sobre el mundo, sino de preocuparse por el rol mediador y práctico del objeto de

1. Steyerl, Hito, “¿Es el museo una fábrica?” en Los Condenados de la Pantalla, Buenos Aires: Caja Negra, 2004, pp. 63-79

2. Butler, Judith, Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence, New York: Verso, 2004, p.33

3. Raley, Rita, Tactical Media, Op.cit., p. 40

arte en el proceso social, más que por las interpretaciones del objeto. A esta, aparente pérdida de interpretación, se opone una red de relaciones que rodean a las prácticas artísticas en una serie de determinantes específicas de interacción. Aquí es importante destacar que, de hecho, como menciona Gell, determinadas obras son producidas considerando que serán recibidas como subproductos de la mediación entre la vida social y la existencia de instituciones con ciertos propósitos. Las dinámicas de interacción que la noción de agencia supone, son entonces procesos dialógicos que se despliegan en el tiempo y el espacio a través de agentes que dan cuenta de la producción y circulación de objetos, en función del contexto en el cual se ubican.¹

Gell señala que el arte opera más allá de los límites institucionales y normativos de la estética occidental, y podría incluso ser un agente de la *desestetización* como distancia verdaderamente crítica para con el sistema integrado del arte, y más importante aún, para permitirnos rechazar la naturalización y normalización de los presupuestos del juicio y del valor estético en los estudios de arte, esto es, que nos puede permitir entender que el arte ha sido configurado en Occidente como tecnología de la cautivación que nos atrapa sobre exponiéndonos a su eficacia técnica. Para Gell, la naturaleza del objeto de arte es una función de la relación social, éste no posee una naturaleza intrínseca, si no que se encuentra en un contexto de relaciones que le dan lugar y valor. Los objetos de arte son extensiones de esos contextos, expresan y extienden la agencia de las personas, configurando una “personalidad distribuida”, un cuerpo social para el cual ese objeto ha sido producido a través de una agencia, al tiempo que este cuerpo, la opera.²

Como ya he mencionado, TBT no se ajusta a esta noción de agencia. Amy Sara Carroll ha señalado que TBT ha sido trazado a partir de una estética de lo que llaman *code switching*, entre la etimología griega de la palabra estética (*aisthētikē* «sensación, percepción», de *aisthesis* «sensación, sensibilidad», e *ica* «relativo a») y la acción efectiva del código que funciona, que trabaja, y sobre el cual inciden constantemente.³ De modo que la estética les permite desenvolverse entre lo afectivo y lo efectivo, mientras como activistas se concentran en la operación de las tecnologías o en las acciones, lo que ocasiona que el poder-como-comando y control los clasifique como criminales en potencia y les aplique el peso empírico de la ley, como ellos mismos señalan.

Su estética crea una perturbación en la ley al punto en que la obra no puede ser fácilmente categorizada como un crimen y por tanto es desplazada hacia otra lógica que el poder-como-fuerza no puede interrumpir. En calidad de activistas, la ilegalidad sería un término estable para

1. Gell, Alfred, Op.cit., 2016.

2. Loc.cit.

3. Walter Mignolo, en el artículo, “Aisthesis Decolonial”, en *Calle14: revista de investigación en el campo del arte*, vol. 4, núm. 4, enero-junio, 2010, pp. 10-25, Universidad Distrital Francisco José de Caldas Bogotá, Colombia, señala:

La palabra *aesthesis*, que se origina en el griego antiguo, es aceptada sin modificaciones en las lenguas modernas europeas. Los significados de la palabra giran en torno a vocablos como “sensación”, “proceso de percepción”, “sensación visual”, “sensación gustativa” o “sensación auditiva” ... A partir del siglo XVII, el concepto *aesthesis* se restringe, y de ahí en adelante pasará a significar “sensación de lo bello”. Nace así la estética como teoría, y el concepto de arte como práctica. (p.13) Esta operación cognitiva constituyó, nada más y nada menos, la colonización de la *aesthesis* por la estética; puesto que, si *aesthesis* es un fenómeno común a todos los organismos vivientes con sistema nervioso, la estética es una versión o teoría particular de tales sensaciones relacionadas con la belleza. Es decir, que no hay ninguna ley universal que haga necesaria la relación entre *aesthesis* y belleza. Esta fue una ocurrencia del siglo XVIII europeo. (p.14)

definir su trabajo, pero en su calidad de artistas, en su práctica de crear respuestas afectivas y viscerales como “teatro entre los códigos de lo utilitario-efectivo,” generan otro espacio, uno que cuando mucho entraría en lo inmoral y que más específicamente está referido a la poesía, la ética y la justicia.¹

Como vemos, agencia y estética parecen conceptos contrapuestos, y en muchos sentidos, *Transborder Immigrant Tool*, no encaja del todo en la noción de Gell, se trata inicialmente de una herramienta, una aplicación informática que permite localizar estaciones de agua en el desierto fronterizo. Nos encontramos entonces, con que este objeto es resultado de un proceso de proliferación de mediaciones en el que se han incorporado programas y subprogramas, algunos de los cuales, como ya hemos visto, mantienen una apuesta estética. Esto implica que, como producto tecnológico, es resultado de una cierta división de trabajo, pero también, de una serie de acciones y dispositivos que han habilitado su intencionalidad. La pregunta concreta relacionada con la noción de agencia sería: ¿se trata de un objeto artístico o de un objeto tecnológico o qué clase de objeto es?, ¿qué implica su intención de ayuda a la supervivencia en el tránsito migratorio por el desierto?

Como vemos, la intencionalidad define este objeto, y resulta problemática y compleja, porque implica un desafío a una serie de reglas instituidas en leyes, las cuales prohíben la ayuda a inmigrantes indocumentados, al tiempo que hay leyes que habilitan y benefician la noción de “ayuda humanitaria”. Pero también es un desafío a la noción de objeto artístico, porque su intencionalidad lo aproxima a un proceso social concreto, el tránsito migratorio, y lo aleja de la suspensión de significados y la encodificación de proposiciones simbólicas que supondría su propuesta estética.

Los poemas de TBT buscan, como Carroll señala, “una expansión del vocabulario en una zona de desesperación porque en esa geografía, todos eventualmente somos ilegales, ésta nos expulsa y lo que puede escribirse para tal situación, es una suerte de escritura contra la orientación política.”² El código de TBT es, como ella misma indica, una extrusión de la poesía en favor de lo tecnológicamente dispuesto, un proyecto que se inscribe además en códigos mucho más extensos, que se embebe en campos de fuerza más amplios.

Este juego de valor sobre el código y el poema como instrucción, como posibilidad de interrupción, desmonta radicalmente la idea de que es posible contener y controlar, porque lo que realmente está puesto en cuestión es un principio poético de realización de la vitalidad,

1. Dominguez, Ricardo. “Dislocative Media: Transborder Immigrant Tool as Aesthetic Sustenance.” Ob.cit.

2. Carrol, Amy S., “Transborder Immigran Tool. A Geo-Poetic System”, en ob.cit. (“Corremos el riesgo de consecuencias inesperadas, eso que permanece sin hacer, reside en la estética de un punto medio vacío”)

de viabilidad de la vida, ese principio poético está formalmente expresado a través de poemas-instrucciones. De modo que el poema acompaña esa lucha por la vitalidad, no de una forma accesoria o reconfortante, si no de forma contra-performativa, es un ejercicio de potenciar la vida cuando ésta se encuentra bajo amenaza.

Pero esas contra-performatividades por las que apuesta la poética de TBT son a su vez sujeto de agencia por otras vías: por la intervención a través de la cual el proyecto se ha constituido como artístico, y porque ello es indicio de la agencia institucional que lo toma como una obra de arte, es decir, la institución arte ha incorporado a TBT en un marco cultural a través del cual se puede pensar en su causación, en su aplicación en el proceso de tránsito migratorio indocumentado y, en lo que todo ello tenga que ver con un proceso artístico.

De modo que TBT como obra de arte no es autosuficiente, requiere que múltiples agencias sean ejercidas para propiciar acciones, para conectar con otros sociales, se trata más bien de un sujeto transaccional.¹

En ese sentido, como indica Bruno Latour, podemos entender que “los objetos son siempre partes de instituciones, oscilando en su estatus mixto de mediadores, listos para convertirse en cosas o en personas, sin que sepamos si están compuestos de uno o muchos, de una ‘caja negra’ o de un laberinto que oculta multitudes.”² Esta condición, señala una materialidad, un patrón en del que esta entidad, TBT, forma parte y en el que, a su vez, habilita una serie de relaciones con otras entidades, como ya vimos, con el cuerpo social, con una noción diferenciada de estética, poema y acción oposicional, etc. Este objeto refiere entonces, a una materialidad que, como señala Sorensen, “es un efecto distribuido... [que] consigue sus particularidades a través de la manera en que está concertada con otras entidades.”³ De modo que es necesario comprenderla relacionamente, puesto que necesita ser performada, actuada, no está fijada, no es propiamente una cosa, sino un hacer, un proyecto.

Así, su constitución como mediador, podemos encontrarla en su calidad de proyecto artístico y como tal, puede igualmente, desatar polémicas estéticas en torno a la autonomía y la heteronomía del arte.⁴ En el campo del arte, TBT se vale de las prácticas hegemónicas conceptuales del arte norteamericano, pero las utiliza como camuflajes. El conceptualismo le sirve para codificar una instrucción-poema, y las políticas culturales neoliberales para conseguir difusión y apoyos financieros para el proyecto, para mostrar cómo está configurada la ingeniería tecno-política-militar del Estado norteamericano y cómo puede ser subvertida radicalmente.

1. Podríamos pensar adicionalmente que se trata de una obra de arte post-autónomo, puesto que sigue problematizando la capacidad de autonomía del arte, que fue incorporada en las ideas estéticas, es decir que pone en cuestión la noción de no dependencia de cánones, de determinantes sociales, de condicionamientos políticos, incluso de contextos espacio-temporales, lo cual, entre otras cosas, ha permitido asignarle históricamente al arte un rol liberador. También puede incorporarse al debate sobre la política ética-estética del arte socialmente comprometido, en el sentido que suscita preguntas respecto de su efectividad y su incorporación fáctica en el proceso de tránsito migratorio por el desierto.

2. Latour, Bruno, “On Technical Mediation. Philosophy, Sociology, Genealogy”. Op.cit., p. 46

3. Sorensen, Estrid, “The time of materiality [40 paragraphs]”, *Forum Qualitative Sozialforschung/ Forum Qualitative Social Research*, Vol. 8, No. 1, Art. 2, tomado de: <http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/207/457>, consultado en septiembre de 2016.

4. Poética y autonomía, como se sabe son dos conceptos complicados porque remiten a la estética de la tercera crítica del juicio kantiano, según la cual, las categorías estéticas están contempladas en las intuiciones espacio y tiempo; esto es, los objetos se presentan en el espacio y el tiempo, puestos por el sujeto, son los modos en que el sujeto conoce, de tal suerte que el sujeto constituye la realidad, la construye, es un mundo de la experiencia posible de sí (formalismo kantiano). En este mundo, el juego libre, sin restricción a una regla particular del conocer, lo que no es conocimiento, sino sentimiento, es la obra de arte que funciona manteniendo el entendimiento y la razón suspendidos, porque no llega a determinarse como concepto, la armonía de este juego produce placer estético. La belleza es algo atribuible al objeto, por tanto, es el sujeto quien en la actividad de sus facultades posibilita la existencia de lo bello; la analítica de lo bello radica entonces, en el desinterés y en su carácter universal. Martin Jay señala que la estética moderna recaía sobre el

juicio subjetivo e intersubjetivo y que era un proceso que dependía intrínsecamente de las respuestas sensoriales del sujeto. Aunque para el idealismo moderno, todas las sensaciones dependen en última instancia de las nociones de espacio y tiempo, porque son las condiciones de posibilidad, de carácter de exactitud y de verdad universal necesaria. (Xirau, Ramón, Introducción a la Historia de la Filosofía, p. 308)

En la elaboración conceptual del “desinterés” sobre el objeto estético, Kant saca de la ecuación a los medios de representación, porque estos son por sí mismos entendidos como objetos y el placer de la belleza es desinteresado porque el objeto en sí es indiferente. Las bases materiales de la experiencia estética se convirtieron en el afuera, en la exterioridad surgida de la tensión introducida por el concepto de desinterés. “La experiencia estética moviliza poderes cognitivos, sintetizando transformaciones de pura sensación envueltas en verdad o al menos en clamores de valor que entonces se asume que poseen validez universal.” (Jay, Martin, “Returning to the Body through Aesthetic Experience. From Kant to Dewey”, en *Songs of Experience: Modern American and European variations on a universal theme*, University of California Press, p.142.)

En términos de la estética kantiana, el arte se configura en torno a una teleología que implica que éste es una finalidad sin fin, porque su búsqueda inmanente del libre juego, le desprovee de finalidad, es autónomo, a diferencia del trabajo, cuyo fin es la transformación del mundo. Esa tensión es importante también, porque como señala Jay, catalizó una compleja respuesta subjetiva en el seno de la crisis de la modernidad, el desinterés del objeto estético conminaba a una actitud contemplativa y de pura expectación, esa pasividad espectral producía una distancia entre sujeto y mundo, distancia sentida también como deseo, el deseo de poseerlo y eventualmente, consumirlo.

Lo que la estética inaugura es la idea de una obra de arte que es un fin en sí mismo, que a su vez contiene

Pero el complejo de mediaciones que en este punto busco explorar, me conduce a preguntar más bien, sobre su capacidad de mediar en un proceso social concreto y en el papel que juega como objeto artístico en ese proceso, entre otras cosas, porque su condición estética no determina su condición social, y es más bien, como señala Gell, una función de las relaciones sociales en las que se inscribe, sin que ello indique que posee una naturaleza estética intrínseca, si no que se encuentra más bien, en un contexto de relaciones que le dan lugar y valor a su propuesta estética.

5.4.3.- Aparato y mediación.

Se puede deducir hasta aquí, que las nociones de agencia y mediación que TBT habilita en relación al aparato (el teléfono y su *app* GPS), se comprenden en función de las fuerzas que incorporan al arte en una esfera de producción no sólo simbólica sino de ejercicio político sobre los cuerpos, es decir, que el arte opera señalando la condición ontológica ambigua de esos cuerpos, de sus estatus vulnerables en el contexto de las normas y leyes que les permiten ser y no ser, sujetos de derechos y ciudadanía.

En *Transborder Immigrant Tool* observamos la construcción de una red que conecta aparato tecnocientífico-militar con instituciones, con el migrante y el cuerpo, con la precariedad. El desierto fronterizo es el contexto para llevar a cabo una oposición de movibilidades, un choque de agencias y mediaciones complejas y diferenciadas, la del migrante y los artistas, y la del poder concretamente expresado en una matriz-performativa de la frontera.

Así, el contexto de TBT es una trama que está constituida por una serie de acciones llevadas a cabo por múltiples agentes: el *Electronic Disturbance Theater*, el migrante, el teléfono, la Frontera, las instituciones como la UCSD, el desierto, los múltiples difusores del proyecto a favor y en contra de él, y aquellos quienes continuamente reelaboramos las capas discursivas del mismo en calidad de *actantes*.¹ Retomo el concepto de *actante* de Bruno Latour, que se refiere

a la redistribución de acciones entre agentes, los cuales pueden ser humanos y no-humanos, y que tienen funciones y competencias en un contexto dado. Para ejemplificar ello, Latour señala que cuando decimos “el hombre puede volar”, nos referimos a una asociación de entidades que incluyen a los aeropuertos, los aviones, las azafatas, los pilotos, etc.

TBT como mediador entre actantes parece orientarse a un objetivo: mover al migrante en la búsqueda de depósitos de agua para asegurar su supervivencia en el desierto fronterizo. Sabemos que la serie de acciones y mediaciones que llevan a la consecución de este cometido son críticas y problemáticas, en momentos imposibles. Cuestiones como ¿qué pasaría si la herramienta falla y no logra conducir al migrante a una estación, o incluso, si llega a perderlo con consecuencias fatales?, impiden pensar en la capacidad de los actantes para ejecutar su rol y ubican al objeto, al aparato en calidad de ineficiente, insuficiente, ineficaz.

Por todo ello, lo más prudente es detenerse y pensar, preguntar aquello que parece aportar muy poco a la problemática, la pregunta del “idiota”, la pregunta más sugerente que elabora TBT en su calidad de mediador: ¿quieres vivir o quieres morir? Pregunta enunciada desde esa compleja trama de intencionalidades, desde ese laberinto que esconde una multitud, como diría Latour. Nótese que la pregunta, no es, la que ya he elaborado: ¿por qué lo hacen?, la pregunta que generalmente se realiza; no, la pregunta es ¿por qué deben morir al hacerlo?

Esta pregunta del “idiota” permite desacelerar la discusión y reorientarla, no para evitar el complicado meollo de la efectividad de la herramienta, si no con el fin de configurar una política que reconozca a los actores que tradicionalmente habían sido excluidos, actores que son indefinidos *a priori*. Esta operación *cosmopolítica*, siguiendo el concepto de Isabelle Stengers, es una operación de hacer presente y visible,² la conquista de un tipo de visibilidad que aminora el impacto del escenario necropolítico erigido en torno al cruce fronterizo, y comienza por interrogar ¿por qué hace falta que un proyecto artístico se pregunte sobre las condiciones de vida y muerte de los migrantes?

Al elaborar la respuesta, he debido traer a colación múltiples elementos, partir de la propia historia de práctica artística-activista del grupo, para entender sus tácticas y estrategias críticas, entender cómo es que ellas configuran una poética particular, y cómo ésta puede observarse en los poemas de TBT; extrapolar esos poemas hacia otros ámbitos discursivos que susciten debates claves en un fenómeno complejo como el de la migración en tránsito, en el contexto recrudescido por efectos de la globalización y el neoliberalismo en la era post-9/11; y

sus propios límites y que es traída a la presencia por el trabajo del artista, la obra es traída a sí misma en el acto, de tal forma que el arte había dejado la esfera de la pro-ducción de la poesis, para entrar en la de la praxis. Una consecuencia fundamental de ello, radica en que el arte se asocia directamente con la volición y la libertad, pero unido a un debate sobre la naturaleza y el deseo, este debate cristaliza en una concepción de la vida en el mundo. La praxis es entendida como impulso vital, es lo que Peter Bürguer luego señalará como una de las funciones históricas de la vanguardia, la de reintegrar los contenidos de la praxis vital resguardados en las instituciones y regresarlos a la sociedad (Bürguer, Peter, *Teoría de la Vanguardia*, Ediciones Península, segunda edición, Barcelona, 1997.), la posibilidad de una obra de arte inorgánica cuyo asunto fundamental sea la disonancia, como explica Adorno, finalmente el arte poético no es más que un uso volitivo, activo y productivo para nuestros órganos, es un contenedor, como institución, de la praxis vital.

1. Aquí retomo el concepto de Bruno Latour, como ya mencioné en la introducción de esta tesis, sólo haciendo énfasis en la idea de que los actantes son esas entidades que actúan una trama, y estos pueden ser trasladados, o redistribuidos en colectividades, o en redes, o en instituciones, o en una serie de causas y consecuencias. Latour, Bruno, Op.cit., 1996, pp. 33-35

2. Stengers, Isabelle, “The Cosmopolitical Proposal”. En Latour, B. y Weibel, P., (Eds.), *Making Things Public. Atmospheres of Democracy*, Cambridge Massachusetts, ZKM y MIT, 2005.

1. El racismo refiere a múltiples formas de generar segregación y dominación política. En el pensamiento racista, como señala Federico Navarrete, lo deseable y lo indeseable son construcciones históricas que apuntan a una estratificación, a una racialización, cuyas marcas son reproducibles a través de mecanismos que actualmente no hemos superado. Para el caso del racismo norteamericano, el catálogo de procedimientos racialistas toma al cuerpo negro como una categoría corporalizada, encarnada, un significante vacío que se ha llenado históricamente, objeto de una práctica particular: el esclavismo. Dentro de este catálogo, cuyo paradigma es el racismo contra los negros, subyace una construcción racialista que clasifica a los grupos de seres humanos como poseedores de cuerpos diferentes al blanco, construyendo categorías diferenciadas que, en el caso del cuerpo negro, señala la frontera entre lo humano y lo animal, una negación de su humanidad, fuente de crueldad, una cierta inversión emocional sobre el cuerpo y el color de piel. Para el caso de México, el mestizaje ha impuesto un orden simbólico de aparente igualdad racial, en el cual está constantemente irrumpiendo lo real, la desigualdad, la potestad patriarcal que legaliza la disposición del cuerpo del que ha sido negado, "del indio", lo que continúa con una lógica histórica de diferenciación y separación, configurando así la construcción histórica de una objetualidad abyecta. (Navarrete, 2014)

2. Butler, Judith, *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*, Espasa Libros, Madrid, 2010.

finalmente, señalar cómo este proyecto activa una dinámica intrincada de *oposicionalidad* y resistencia política que, tiene su estamento en el cuerpo, en los cuerpos: incorporar cuerpos de datos en cuerpos reales, incorporar datos en el imaginario para movilizar la vulnerabilidad de los cuerpos, al punto en que el cuerpo del migrante como cuerpo social y el cuerpo del artista como cuerpo moralizado, son sometidos a un proceso de precarización porque se ha invertido en ellos un estamento de valor como cuerpos desechables y abyectos, valor que sólo puede mantenerse debido a las dinámicas racialistas instauradas por el patrón de colonialidad.

La compleja trama de agencias distribuidas sobre las que media TBT, señala los límites de la construcción socio-cultural relativa a las historias de colonización, cuyas prácticas contemporáneas asumen distintos formatos, como el racismo norteamericano y el racialismo en América Latina, los cuales son procesos de categorización, exclusión y expulsión social.¹

Transborder Immigrant Tool realiza un levantamiento semántico que afecta este imaginario para introducir el complejo proceso de precarización del "border crosser", y lo hace con la intención de construir una agencia distribuida de acciones hospitalarias que, ha generado una noción de oposición política capaz de desestabilizar el orden performativo de las leyes y las instituciones. En ese decurso, los artistas se encuentran también en un proceso de precarización (amenazas de todo tipo, incluyendo a la vida y a su trabajo como profesores). Lo cual señala que la compleja mediación y capacidad agentiva de TBT, llega a afectar en paralelo la condición ontológica del migrante y la de los artistas, sometidos ambos, por la fuerza de la ideología y la racialización norteamericana, a un proceso de precarización.

Recordemos, que como señala Butler, la precariedad es un proceso continuo de *otrificación*, una vulnerabilidad constante, resultado de la observación externa, las normas y las regulaciones que distribuyen y definen, nos hacen depender de lo que no somos, para ser; resultado de una noción moderna de auto-suficiencia. Esta precarización se observa, entre otras cosas, en la flexibilización del trabajo, como ya hemos explorado en esta tesis, en una cada vez más creciente relación de servidumbre y explotación que, entre otros factores, es constitutiva de la demanda estructurada de mano de obra inferiorizada en EEUU; y se observa igualmente, en el debilitamiento de las instituciones que estructuran lo social. Pero también, como Butler señala, esa vulnerabilidad puede mobilizarse, puede habilitar una vida en común.²

Allí radica la importancia de apostar por la hospitalidad del anonimato, a través de un proceso de enunciación cuya políticidad pasa por el cuerpo, por la posibilidad de presentar a los sentidos a los otros, lo que Jean-Luc Nancy llama “los otros singulares, singular-plural, ser-con”, para participar de ellos.¹ La propuesta de TBT, al instalarse en el imaginario, implica una proximidad que se articula sobre lo que nos une y nos separa. Ese otro, distinto de mí, es otro yo posible, uno con el cual puedo preguntarme sobre lo posible. Esa pregunta sobre la hospitalidad posible, sobre las vidas posibles, abre espacios de coexistencia y copresencia de significados y sentidos que, habilitan acciones y acontecimientos, un espacio que se performa a través de movimientos semánticos que se proponen compartir, un campo abierto de promesas por-venir y expectación.

1. Nancy, Jean-Luc, “Arte y Ciudad”, conferencia impartida en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona en colaboración con el màster Gramàtiques del Arte Contemporáneo en marzo de 2011. Traducción de Jèssica Jaques. Disponible en: <http://www.disturbis.esteticauab.org/DisturbisII/Nancy.html>, consultada en agosto de 2013.

1) }

6. Conclusiones.

El navegador y la performatividad en el espacio frontera.

Para entender la capacidad de *Transborder Immigrant Tool* de operar como un agente artístico correlacionado con el migrante en tránsito por el desierto fronterizo, ha sido necesario entender su configuración a partir de una serie de protocolos o tácticas vinculadas al arte y al activismo como la *Perturbación Electrónica* y *La Desobediencia Civil Electrónica*. Comprender cómo llegaron a formar parte del repertorio crítico-activista del *Electrónica Disturbance Theater*. Ésa fue la intención de mostrar la manera en que el grupo asimiló el legado del *Critical Art Ensemble*, incorporando una serie de aspectos definitorios del *Tactical Media* como:

1. Una práctica *desterritorializante*, en el sentido que trabajan sobre un espacio dado, pero, lo apropian temporalmente, puesto que su práctica no puede permanecer por mucho tiempo en lo público, primero, porque no tienen un afán de generar un nuevo *status quo* para el lugar que ocupan, y luego, porque sus actos llegan a tener consecuencias negativas para ellos, puesto que se trata de actos de desobediencia civil.
2. Una práctica *oportunist*a, puesto que en cuanto tienen la oportunidad de trabajar sobre un tema o accionar algo, aprovechan la ocasión. Recordemos que, para el caso de TBT, Ricardo Dominguez, tomó el algoritmo *Virtual Hiker*, desarrollado por Brett Stalbaum con otros propósitos, como el excursionismo, para incorporarlo a la dinámica del proceso de cruce de los migrantes indocumentados por el desierto fronterizo.
3. Una práctica *interdisciplinaria* que se vale de los conocimientos y habilidades de los diferentes miembros del colectivo, para afrontar problemas políticos, sin que ello esté relacionado con una división del trabajo. Aunque, a diferencia del CAE, quienes desarrollan y operan su propia tecnología, porque consideran que la tecnología realizada por el capital no tiene potenciales tácticos; el EDT en realidad tiene como propósito hacer circular esa tecnología, conectar el aparato tecno-científico-militar con otros usuarios que podrían hacer mejor uso de tales tecnologías. Esos usuarios son especialmente críticos, si se trata de no-ciudadanos, tal el caso de los migrantes indocumentados en tránsito.

4. Trabajan sobre la cultura, entendiéndola como *recombinante*, es decir con potencialidades para operar cambios de orden simbólico y material. De allí la importancia de trabajar con las herramientas ya disponibles, pero reconfigurando su diseño y uso original.

Estos elementos tácticos fueron la punta de lanza para trabajar en movimientos de activismo como *ACT-UP* durante la crisis del SIDA. De esa experiencia, Dominguez logró asimilar la importancia de tácticas como la interrupción, la inundación y el bloqueo, no sólo como demostraciones de protesta y acción directa, sino como tácticas que eventualmente pueden ser llevadas a otros escenarios, como las redes computacionales. También fue el momento en que logró entender las complejidades de la intrincada relación entre representación política y trabajo cultural.

La forma en que Dominguez se involucró intensamente con el emergente movimiento *hacktivista* de Nueva York, lo condujo a realizar acciones que a la fecha continúan siendo parte de sus tácticas y procedimientos “artivistas”, como el *flooding* o los *sit-ins* virtuales. Los cuales se ajustaron a las condiciones de protesta y reclamo para la reivindicación de derechos que, se tornaban necesarios en el contexto del pleno despliegue de las políticas neoliberales y la globalización. Se trata de la segunda mitad de la última década del siglo veinte, en la que era urgente comprender los mecanismos de encastramiento del poder en las redes informáticas, en un proceso de financiación a escala global que ha desencadenado numerosas y, cada vez más recrudescidas, crisis. Ante lo cual, el *hacktivismo* logró generar una forma de oposición y protesta que ha pasado por momentos críticos, puesto que se han regularizado y tipificado sus acciones como delitos. Situación que lejos de desalentar al *hacktivismo*, lo ha hecho tomar rumbos diferenciados y diversificar sus tácticas de ataque.

La internalización de eso que Dominguez llama “matriz tecnológica”, le permitió configurar una práctica diferenciada del *Tactical Media*, con la que fue posible la formulación de un grupo como el *Electronic Disturbance Theater*, a través del cual ha buscado llevar a la práctica la teoría crítica de la perturbación electrónica. Es decir, la puesta en marcha de una serie de tácticas a escala “molecular” que les permiten intervenir sobre la estabilidad de los significados de un texto, en este caso, se trata específicamente de intervenir el código legal que regula la movilidad transfronteriza. Emplean el plagio como estamento para la realización de una acción “utópica”, un performance crítico que explora y cuestiona las manipulaciones a las que han sido sometidos los datos digitales. La perturbación electrónica les permitió, por tanto, asimilar la idea de

los escenarios virtuales y las redes en las que se distribuía el poder en el contexto neoliberal, y, por otro lado, comprender que esa virtualidad está determinada por un cuerpo de datos que eventualmente afectan y condicionan a la vida, y los cuales son el objetivo a intervenir.

Las tácticas que incorporan la práctica de la desobediencia civil electrónica en formas concretas como el bloqueo, la interrupción y la inundación informática, pudieron ser puestas en práctica en el primer proyecto del EDT: *Zapatista Tactical Floodnet*. Un proyecto que mostró los aspectos problemáticos y críticos del *hacktivismo*: por un lado, los ataques como el *Distributed Denial of Service (DDoS)*, llegó a tipificarse como delito, y por el otro la espectacularización de los actos, resultado de la importancia de los blancos de ataque, como los gobiernos de Zedillo y Clinton; no les permitió emprender apuestas críticas al interior del campo artístico, alimentando eso que José Luis Brea calificó como un “auto-desmantelamiento crítico”, y perfilando la fantasía desinteresada del *hacker*; todo lo cual no necesariamente fue contraproducente para el grupo, en el sentido que generó lecciones a partir de las cuales pudieron aprender y emprender apuestas más complejas y de mucho mayor alcance.

Frente a este escenario, la configuración de TBT se presentó como un reto, especialmente luego de la implementación del *USA Patriot Act*, la “ley anti-terrorismo” implantada tras los ataques del 9/11. Este contexto post-9/11 agudizó en todas las escalas los procesos de *otrificación*, confinando *al otro* a jugar el papel del enemigo.

Es en ese contexto que TBT llegó a ubicarse como un proyecto que ha suscitado debates y confrontaciones, que ha evidenciado los complejos paralelismos que existen entre la vulnerabilidad de los migrantes y la de los artistas. Un proyecto que ha profundizado y agudizado las discusiones en torno a la migración en tránsito indocumentada en EEUU, que se ha insertado en el campo cultural de las discusiones sobre arte y medios, y arte socialmente comprometido en el ámbito mexicano.

TBT procede a través de una compleja trama en la que el escenario fronterizo está emplazado de tal modo que podemos observarlo como una espacialidad de regulaciones, distribuciones y acciones tendientes al mantenimiento de una movilidad contenida e impulsada por un mecanismo racista. Una espacialidad que a lo largo de la tesis califico como “matriz performativa”, puesto que en muchos sentidos es actuada y performada; y el sentido más duro y recrudescido en el que se performa esa matriz es sin duda el de la Seguridad Nacional que, entre otras cosas, permite que esta frontera siga siendo la más transitada y en la que muere el mayor

número de personas al año, promediando alrededor de dos muertes diarias sólo por concepto de deshidratación.

El momento de las averiguaciones iniciadas contra los artistas de *Transborder Immigrant Tool*, 2010, creó una situación de antagonismo que se tradujo eventualmente, como en cualquier acto de desobediencia civil, en una confrontación de cuerpos, sólo que estos cuerpos estaban siendo enfrentados en un escenario recombinante, cuerpos de datos y cuerpos legales sobre-codificados contra cuerpos sociales sometidos a determinantes biopolíticas, que por la fuerza de la violencia en la zona, los intereses sobre el tránsito y el tráfico, así como por la administración, control y vigilancia de la vida, se traducen en determinantes necropolíticas, es decir en procedimientos en los que se deja y se hace morir.

En esa situación, la operación poética de TBT se opuso a la operación jurídica, esta batalla involucró eventualmente al cuerpo de los artistas también, lo cual hizo aún más complejas las maneras de interpretar o en todo caso, de comprender las potencialidades agentivas del proyecto. Así, nos encontramos frente a performatividades que no son puramente afectivas ni puramente efectivas; la poética de TBT se erige como un proceso de contra-performatividad fronteriza, de una exploración y experimentación del límite de lo permitido al arte, de lo codificado y sancionado como artístico, *vis á vis* la movilidad del migrante, quien ha sido considerado por otro cuerpo de codificaciones, como un criminal, y, por la fuerza del mecanismo racialista de la Seguridad Nacional, ha sido categorizado como alienígena y enemigo. El proceso jurídico ha extendiendo esa categorización y esa violencia performativa al cuerpo mismo de los artistas, y quizá también, al cuerpo del arte (si es que éste puede ser entendido en ese sentido).

Es importante mencionar, como ya lo he hecho en algún punto de la tesis, que TBT ha sobrepasado la diatriba en torno a la autonomía del arte, no en términos hegelianos, no como una superación. La ha sobrepasado en el sentido que, al ejecutar una noción de Desobediencia Civil, han mostrado el límite de transgresión dado al artista frente a los códigos legales, y paralelamente, han puesto en cuestión la ambigüedad de las ontologías tanto del cuerpo del artista y su estatus legal, como del migrante y su categorización racializada. Esto implica, como señala Mariana Botey, que se trata de una pieza que activa su ambigüedad como obra artística, porque no redistribuye la noción de autonomía del arte, por el contrario, la colapsa.¹

Es un proyecto que en términos artísticos compila sus legados, tanto del CAE, como del situacionismo, el conceptualismo y las vanguardias, pero lo hace como un camuflaje radical,

1. Botey, Mariana, en Examen de Candidatura, *Op.cit.*

para incorporar una profunda discusión sobre la fragmentación del capitalismo y su colapso en el seno del *Norte global*. Este colapso se puede visibilizar en la compleja trama agentiva que teje TBT en torno al arte, la ciencia, la tecnología, la militarización y el espectáculo, todos los cuales han configurado la esfera pública fronteriza. Una esfera que se encuentra violentamente desestructurada desde su interior, respondiendo a la fuerza impositiva del orden bio y necropolítico de esa espacialidad.

Las instrucciones poemas de TBT, acusan la condición de espectralidad del migrante. Una condición producida por la matriz performativa de la frontera, esto es, que el migrante es un sujeto inteligible y regulado, pero también uno ininteligible e irregular, cuando se encuentra en situación de tránsito indocumentado; ha sido producido y reproducido por esa matriz. Esta condición de estar y no estar, de ser y no ser sujeto de leyes y regulaciones, es lo que Rita Raley califica como condición *sisífrica*, puesto que implica todo un complejo de vigilancia y control, captura, seriación y repatriación que está continuamente puesto en marcha. Proceso que mantiene como motor un afán racalista, esto significa que el migrante es un personaje categorial que ha sido puesto como criminal por el acto de regresar y porque al regresar en calidad de indocumentado, es decir sin permiso para transitar o para ejercer una actividad lucrativa en EEUU, está dañando a los contribuyentes norteamericanos.

La manera en que TBT acusa esa condición espectral, no es meramente representándola, dramatizándola o haciendo un retrato victimizado del migrante; no, lo que TBT activa es un campo semántico, a través de una serie de enunciados que describen un contexto e indican los modos de proceder en él.

Las instrucciones para transitar en el desierto fronterizo son actos ilocusionarios que se desprenden de una matriz performativa contrapuesta a la de la frontera. Un arreglo que contraviene el escenario de muerte y deshidratación, por la fuerza de un acompañamiento y un sustento cognitivo. Esta contra-performatividad tiene un eje rector: la hospitalidad del anonimato, aquella que no pregunta por el nombre y el patrimonio, una hospitalidad a la cual puede apelarse de forma meramente especulativa, como una táctica de emplazamiento en el imaginario, en las conductas sociales. Es además un arreglo contra-performativo que incide sobre la ambigüedad de la condición ontológica del migrante, sobre su precariedad y sobre la manera en que éste está dispuesto en un campo problemático que habilita un alto grado de vulnerabilidad en la que su vida está puesta en juego. Incidir sobre ese campo al habilitar una

tecnología que asiste en la búsqueda de agua depositada por ONGs, implica apelar a la agencia del cuerpo y sostener esa agencia mediante una instrucción para moverse. Ese movimiento que supone un apoyo, es un acto en potencia que demanda su actualización, su resolución, y es por ello que TBT, es y seguirá siendo, una obra en proceso.

La configuración concreta de los enunciados contra-performativos de TBT ha sido abordada a través de dos poemas que no forman parte de la serie de poemas que pueden escucharse en la *app*: “Dubliners”, que forma parte de la primera serie de video-poemas para TBT escrita por Amy Sara Carroll, y “Hope Code”, que forma parte propiamente del código de programación, pero que al ser un poema, se trata de un código deliberadamente inoperante, inservible en términos de cómputo y procesamiento de datos, escrito por Micha Cárdenas.

En el primer caso se trata de la puesta en marcha del “plagio utópico”, una suerte de recombinación textual entre unas líneas del ensayo *Sobre la Hospitalidad* de Jacques Derrida y la alusión a la colección de relatos *Dubliners* de James Joyce.¹ De manera que Carroll, a través de una sugerente síntesis nos hace reflexionar sobre los vasos comunicantes entre la situación de los irlandeses y los migrantes latinoamericanos, el hilo conductor es el concepto de extranjero, quien, de acuerdo con Derrida, amenaza el dogmatismo del logos paterno, un ser que es y no es. Pero también, se trata de un personaje en la trama del poema, que por la fuerza de una estrategia *joyceana*, no es pronunciado, pero tiene una presencia definida por sus deseos. El extranjero en “Dubliners” de Carroll, es aquel al que debemos permitirnos decir Sí “*Let us say YES*”, clama Carroll. Al pronunciar “Dub-liners”, Carroll juega con el gentilicio para transformarlo en una acción, “aquellos que doblan la línea”, apela a una problemática relación con los límites, con la frontera, con el deseo del Norte, que se ha instituido como un patrón de colonialidad. Esto es, que ese deseo está conducido por, como señala Aníbal Quijano, un tipo de relación social constituida por tres elementos: dominación, explotación y conflicto, los cuales afectan al trabajo, al sexo, a la autoridad colectiva y a la subjetividad/intersubjetividad.²

Carroll permite que la recombinación textual se ejecute hasta dotar de un profundo espesor a cada enunciado, pero lo hace para operar sobre el código, para incidir y performar, para intervenir tácticamente en el imaginario, insertar la posibilidad de una hospitalidad que simplemente nos habilite para decir Sí.

1. Derrida, Jaques, *Of Hospitality: Anne Dufourmantelle Invites Jacques Derrida to Respond*, Op.cit.

2. Quijano, Aníbal, “Colonialidad del Poder, Globalización y Democracia”, *Op.cit.*

Por su parte, Cárdenas avanza los argumentos de TBT en la problematización sobre los límites, al usar el propio lenguaje de programación, cuyo sustrato es una lógica binaria, cuestiona esa binariedad, explorando las interacciones afectivas que implican la búsqueda de la transformación. Una binariedad que por definición es excluyente y reductiva, que restringe la gama infinita de posibilidades a dos únicas (legal/ilegal, amigo/enemigo, hombre/mujer), y que es acusada como una de las dinámicas de la matriz performativa de la frontera, puesto que implica un principio regulador, es su propiedad y su causación, como indica Rita Raley, es “un binario metafísico.”¹

Al igual que en *Dubliners* el vaso comunicante en *Hope Code* es el deseo, pero la fuerza restrictiva de la binariedad a la que alude constantemente Cárdenas, nos conmina a pensar que ese deseo está confinado y proscrito para el migrante y para las múltiples instancias otrificadas. Esta estrecha configuración que edifica la binariedad conmina a las otredades a una condición aún más aguda, a una indeterminación de su existencia, a un cuestionamiento radical sobre su humanidad en un contexto recrudescido por las condiciones necropolíticas.

Cárdenas pone en paralelo el entorno restrictivo, sintáctico y operativo del lenguaje de programación, con el marco normativo que distribuye y organiza los cuerpos, que cataloga los tipos de humanidad legible, para mostrarnos que hay algo diferente, que el deseo de la transformación es una búsqueda identitaria que se efectúa y ejerce sobre los códigos también. Y esa apelación por un ejercicio de transformación, comenta los aspectos que recrudescen el tránsito, como la etnicidad relativa a la que son sometidos los migrantes, es decir, que la identidad étnica-política determinada por un ejercicio de poder, se ve recrudescida, agudizada, conforme el migrante se acerca a la línea, en cada momento de su tránsito, el migrante adquiere una identidad étnica-cultural que está dada desde una exterioridad “latino”, “hispano”, “mexicano”, “sudaca”, “ilegal”, etc. De tal suerte que, en el lugar sobre el cual se extiende el código, la línea fronteriza, llega a un punto crítico para la viabilidad de su vida.

Finalmente, una conclusión más general en torno al proyecto y su incidencia en diferentes campos, debe comenzar por una desaceleración de la discusión, tal como he advertido desde la introducción de esta tesis. Una desaceleración que ejecuta TBT al incorporar una pregunta, que como ya calificué, siguiendo el concepto de *cosmopolítica* de Isabel Stengers,¹ es “idiota”, la pregunta sobre ¿por qué se debe morir en este proceso de cruce?

1. Raley, Rita, *Op.cit.*, 2009, pp. 36 y 37

2. Stengers, Isabelle, “The Cosmopolitical Proposal”, *Op.cit.*

Pregunta que se comienza a responder por el patrón de colonialidad, por la fuerza del racialismo a la que está sometida este proceso. Una segregación que, como ya he mencionado, está marcada por la tensión intrínseca de los cuerpos sociales definidos por el Estado, cuerpos estructurados por una lógica moderna, que organiza, es decir que define partes del cuerpo social y la manera en que estas partes se relacionan, pero que se ve amenazada y conflictuada, cuando, como indica Slavoj Žižek, se introduce una “parte sin parte”, lo ajeno, lo abyecto, que desde entonces empieza a operar como un marcador de especificidad histórica.

Para resistir esto, a esta complejidad estructurada históricamente, hace falta un despliegue especulativo, una provocación meramente temporal, que pueda alterar el campo de significaciones; cuyos efectos no pueden anticiparse y que ciertamente serán temporales, provisionales. El proyecto apuesta entonces por una noción de agencia que se vuelca, en una intención hospitalaria. Para argumentar en ese sentido partí del aparato, el teléfono y su aplicación GPS como un objeto riesgoso, es decir, en palabras de Bruno Latour, un objeto que es capaz de convocar y poner a discusión en una *res*, en una co-implicación de socialidad y mundanidad, y a través de su despliegue, puede desafiar la indistinción entre lo ideal y lo material, lo natural y lo cultural.¹

Esta potencialidad agentiva, o más bien, esta capacidad de articular múltiples agentes, es canalizada por el contexto, éste es determinante porque es a su vez constitutivo de las acciones que definen a lo fronterizo. Acciones ejecutadas, como hemos visto, por múltiples instancias, actores, actantes, en el sentido de Latour, que redistribuyen sus acciones en función de determinadas intenciones, que se comportan como colectividades, como redes, como instituciones, como personajes a través de los cuales es posible entender las implicaciones del acto de transitar en el desierto sin documentos, en la búsqueda de depósitos de agua para sobrevivir.

Estos actantes operan haciendo evidente que el complejo fronterizo, como indica Latour, es “un laberinto que esconde multitudes.”² Y es desde ese laberinto, que el estatuto jurídico de TBT, acciona un cuestionamiento radical sobre el papel de las leyes y sus formas de codificar la viabilidad de la vida, pero lo hace poéticamente y valiéndose de esos mismos códigos; sus instrucciones para la supervivencia en el desierto, han orillado a que la ley no pueda incorporarlos en una categoría estable de juicio y valor, resultando en lo que el Departamento de Defensa de Estados Unidos calificó como “obra de arte inmoral”.

Las especulaciones de TBT, como ya he dicho, se encaminan a proveer condiciones de posibilidad para que la supervivencia del migrante sea una actualización, sea algo realizable.

1. Latour, Bruno, “On Technical Mediation. Philosophy, Sociology, Genealogy”, Op.cit.

2. *Ibíd.*, p.46

Pero esas condiciones están determinadas, como hemos visto, por los efectos de la globalización y el neoliberalismo en el panorama del post-9/11, por lo que el proyecto nos regresa una enorme cantidad de preguntas, cuestiona sobre aquello que puede prevenir la muerte, elabora una propuesta de hospitalidad y hace presente en el imaginario esa compleja trama para constituirse como una obra que está en un constante proceso de producción y expectación.

TBT elabora a un cuerpo colectivo, un cuerpo corporativo, constructo social, que es afectado, constitutivo y constituido por la movilidad transfronteriza, un cuerpo que está navegando valiéndose de una herramienta, de una brújula que tiene indexado otro cuerpo, un cuerpo de datos. La intencionalidad del aparato se redistribuye y se reorienta constantemente, se reinterpreta en cada representación de la obra, cada asimilación de la trama conduce a nuevas disertaciones, a otras acciones, algunas de las cuales determinan el rumbo del proceso artístico. Pero siempre y en cada paso, se reconfigura como un “modelo de afectos cambiantes” (*a shifting model of affects*), tal cual lo ha calificado Micha Cárdenas, un modelo que sigue redistribuyendo, complicando, complejizando y haciendo explotar los afectos y efectos de la fronterización de los cuerpos; un modelo que opera recambios en un entorno en el que es cada vez más urgente ponernos en los zapatos del otro, co-presenciar su puesta en escena para la supervivencia; para entender, que también desde aquí, desde nuestro aparente centro, podemos recusar la afectividad y la efectividad de lo civilizado, podemos contravenir la aparente “felicidad del Norte”, y hacer visibles los regímenes de poder y la violencia que refuerza los límites, dejar de ejercer esa violencia espectacular del observador que se piensa ajeno, para incorporar en el orden de nuestros conocimientos, de nuestros afectos, y de nuestra imaginación la dinámica del cruce y la posibilidad de que éste ya no sea así, que ya no haya que morir en el intento.

1) }

BIBLIOGRAFÍA

Libros

- A Continued Humanitarian Crisis at the Border: Undocumented Border Crosser Deaths Recorded by the Pima County Office of the Medical Examiner, 1990-2012*, The Binational Migration Institute, The University of Arizona, June 2013.
- Aedo, Tania, ed. *Tekhné 1.0. Arte, pensamiento y tecnología*. México: Conaculta, 2002.
- Agamben, Giorgio. *L'uomo Senza Contenuto*. Italia: Quodlibet, 1994.
- Apprich, Clemens, Berry Slater, Josephine, Iles, Anthony y Lerone Schultz, Oliver Eds., *Provocative Alloys: A Post-Media Anthology*, Lüneburg, Alemania: Post-Media Lab & Mute Books, Leuphana University, 2013.
- Aziz Nassif, Alberto y Sánchez, Jorge Alonso (coord.) *El Estado mexicano: herencias y cambios*, t. I: "Globalización, poderes y seguridad nacional." México: Cámara de Diputados/CIESAS/Miguel Ángel Porrúa, 2005.
- Baudrillard, Jean, *In the Shadow of the Silent Majorities or the End of the Social*, NY: Semiotext(e), 1983.
- Blanco, Paloma, et.al. *Modos de hacer. Arte crítico. esfera pública y acción directa*. España: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.
- Bourriaud, Nicholas. *Posproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2004.
- Bourriaud, Nicholas. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2ª Edición, 2008.
- Bradley, Will y Esche, Charles, Eds. *Art and Social Change. A critical reader*. London: Tate, After all, 2007.
- Brea José Luis, *La Era Postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*, Salamanca:Editorial CASA, 2002.
- Broncano, Fernando. *La Melancolía del Ciborg*. Barcelona: Herder, 2009.
- Buchloh, Benjamin. *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Madrid: Akal, 2004.
- Bürger, Peter. *Teoría de la Vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península, segunda edición, 1997.
- Butler, Judith, *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*, Madrid: Espasa Libros, 2010.
- Butler, Judith. *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*, New York: Verso, 2004.
- Butler, Judith. *Undoing Gender*. New York: Routledge, 2004.
- Chandler, Annmarie y Neumark, Norie, Eds. *At a Distance. Precursors to Art and Activism on the Internet*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2005.
- Carroll, A. S., en *La Herramienta Transfonteriza para Inmigrantes*, Michigan: The Office of Net Assessment, The University of Michigan, Ann Arbor, 2014.
- Castro-Gómez, Santiago y Grosfoguel Ramón (Comps). *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Siglo del Hombre Editores, Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá: Instituto Pensar, 2007.
- Colectivo Situaciones (Coord.), *Impasse: dilemas políticos del presente*, Buenos Aires: Tinta Limón, 2009.

- Critical Art Ensemble, *Electronic Civil Disobedience and Other Unpopular Ideas*. NY: Autonomedia, 1996.
- Critical Art Ensemble. *The Electronic Disturbance*. NY: Autonomedia, 1993.
- Debord, Guy, *La Sociedad del Espectáculo*, Chile: Ediciones Naufragio, 1967.
- De Certau, Michel, *La Invención de lo Cotidiano. 1 Artes de Hacer*, México: UIA-ITESO, 2007.
- Deleuze, Gilles. *Diferencia y Repetición*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2002.
- Derrida, Jacques. *Of Hospitality: Anne Dufourmantelle Invites Jacques Derrida to Respond*. Tr., Rachel Bowlby, Stanford: Stanford University Press, 2000.
- Derrida, Jacques. *Márgenes de la Filosofía*. Tr. Carmen González Marín, Madrid: Cátedra Teorema, 1994.
- Derrida, Jacques. *¡Palabra!*, Trotta, 2001.
- Dick, Phillip K. *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*, Barcelona: Pocket Edhasa, Quinta reimpresión: mayo de 1997.
- Enzensberger, Hans Magnus. "Constituents of a Theory of the Media." *The New Media Reader*. Noah Wardrip-Fruin and Nick Montfort (eds.), Cambridge/London: MIT Press, 2003.
- Foucault, Michel, *Defender la sociedad. Curso en el Collège de France (1975-1976)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Gell, Alfred. *Arte y Agencia. Una Teoría Antropológica*. Col. Paradigma Indicial, Serie Arte, Estética e Imagen, Argentina: Ediciones SB, 2016.
- Goggin, Gerad, hjorth Larissa, Eds. *Routledge Companion to Mobile Media*. EEUU: Routledge.
- Goldberg, David Theo. *The Racial State*. Oxford: Blackwell Publishers, 2002.
- Gramsci, Antonio, *Cuadernos de la cárcel: 2. Los intelectuales y la organización de la cultura*. México: Juan Pablos editor, 1975.
- Guattari, Félix y Rolnik, Suely. *Micropolítica. Cartografías del Deseo*. Madrid: Traficantes de sueños- mapas, 2006.
- Hall, Stuart y Gay, Paul du Eds., *Questions of Cultural Identity*, Londres: Sage Publications, 1996.
- Haraway, Donna. "A Cyborg Manifiesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century." *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, New York: Routledge, 1991, pp.149-181.
- Harvey, David. *Breve Historia del Neoliberalismo*. Madrid: Akal, 2005.
- Harvey, David. *El enigma del capital y las crisis del capitalismo*. Madrid: Akal, 2012.
- Hobsbawm, Eric J. *En torno a los orígenes de la Revolución Industrial*, México: Siglo XXI Editores, 19ª edición, 1998.
- Hobsbawm, Eric J., *Historia Del Siglo XX*, Buenos Aires: Crítica Grijalbo Mondadori, 1998.
- Jay, Martin. *Songs of Experience: Modern American and European variations on a universal theme*. Berkeley y Los Ángeles California: University of California Press, 2005.
- Johnes, Caroline, Ed. *Sensorium, embodied experience, technology, and contemporary art*, Massachusetts: MIT Press, 2006.
- Joyce, James, *Dublinese*, Córdoba, Argentina: Ediciones del Sur, 2007. Disponible en: <http://biblio3.url.edu.gt/Libros/joyce/dublinese.pdf>, consultada en septiembre de 2016.
- Laclau, Ernesto, *Emancipación y diferencia*, Buenos Aires: Ariel, 1996.

- Lander, Edgardo. *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2000.
- Latour, Bruno, *Re-assembling the social. An Introduction to Actor-Network Theory*, Oxford: Oxford University Press, 2005.
- Latour, Bruno, *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*, Buenos Aires: Ed. Manantial, 2008.
- Latour, B., y Weibel, Peter, *Making Things Public: Atmospheres of Democracy*, Cambridge, MA.: ZKM y MIT Press, 2005.
- Lefebvre, Henri. *The Production of Space*. Traducción de Donald Nicholson-Smith, Reino Unido: Blackwell Publishing, 1991.
- Lévy, Pierre. *¿Qué es lo virtual?* Barcelona: Ediciones Paidós, 1999.
- Lichtenfels, Peter, ROUSE John, Eds. *Performance, Politics and Activism*. EEUU: Palgrave Macmillan.
- Luhmann, Niklas, *GLU: Glosario sobre la teoría social de Niklas Luhmann*, Corsi, Giancarlo, et.al. (comps.), México: Universidad Iberoamericana, 1996.
- Marcuse, Herbert. *Contrarrevolución y Revuelta*. México: Cuadernos Joaquín Mortiz, 2da. Edición, 1975.
- Maturana, Humberto. *Autopoiesis and Cognition. The realization of the living*. EEUU: Espringer, 1980.
- Mbembe, Achille. *Critique de la raison nègre*. Francia: Éditions La Découverte, 2013.
- Mbembe, Achille. "Mundo Cero." *Teoría del Color*. México: MUAC-UNAM, 2015.
- Mbembe, Achille, *Necropolítica*, España: Ed. Melusina, 2011.
- Meikle, Graham. *Future Active, Media Activism and the Internet*, NY: Routledge, 2002.
- Osborne, Peter, *Arte Conceptual*, Barcelona: Phaidon, 2006.
- Osborne, Peter. *El Arte más allá de la Estética*. Murcia- España: Cendeac, 2009.
- Passel, Jeffrey S. y Cohn, D'Vera. *Mexican Immigrants: How Many Come? How Many Leave?* Washington. DC: Pew Hispanic Center, July 2009.
- Pelbart, Peter Pál. *Filosofía de la deserción: nihilismo, locura y comunidad*. Buenos Aires: Tinta Limón Ediciones, Col. Nociónes Comunes, 2009.
- Prada, Juan Martín. *Prácticas Artísticas e Internet en la Época de las Redes Sociales*. Madrid: Akal, Arte Contemporáneo 30, 2012.
- Raley, Rita. *Tactical Media*. Electronic Mediations 28, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.
- Rancière, Jaques. *Política, Policía, Democracia*. Santiago de Chile: Lom, 2006.
- Rancière, Jaques. *Sobre Políticas Estéticas*, Museu d'Art Contemporani de Barcelona y Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2005.
- Richard, Nelly, *Márgenes e Instituciones. Arte en Chile desde 1973*, Chile: Metales Pesados, 1986.
- Roberts, John. *The Intangibilities of Form: Skill and Deskilling in Art after the Readymade*, London: Verso, 2007.
- Sassen, Saskia, *Contra geografías de la globalización. Género y ciudadanía en los circuitos transfronterizos*, Madrid: Ed. Traficantes de Sueños, Mapas, 2003.
- Sassen, Saskia, *Globalization and Its Discontents. Essay on the New Mobility of People and Money*, N.Y: The New Press, 1998.

- Shepard, Benjamin y Hayduk, Ronald, Eds. *ACT UP to de WTO – Urban Protest and Community Building in the Era of Globalization*. London, New York: Verso, 2002.
- Silva, Cícero Da, "Fronteras, territorios, espacios y subjetividades en la cultura del software y la movilidad", en *Mobile 2.0*, México: CMM, CONACULTA, 2013.
- Simmel, Georg, *El Extranjero. Sociología del extraño*, Madrid: Sequitur, 2012.
- Solá-Morales, Ignacio de. *Territorios*, Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- Souza e Silva, Adriana de, Scheller Mimi, Eds. *Mobility and Locative Media: Mobile Communication in Hybrid Spaces*. NY: Routledge, 2015.
- Stengers, Isabelle, "The Cosmopolitical Proposal", en Latour, Bruno y Weibel, Peter, Eds., *Making Things Public. Atmospheres of Democracy*, Cambridge Massachusetts: ZKM y MIT, 2005, pp. 994-1003.
- Sterling, Bruce, *The Hacker Crackdown*, EEUU: Feedbooks, 1992.
- Steyerl, Hito, *Los Condenados de la Pantalla*, Buenos Aires: Caja Negra, 2004.
- Thoreau, Henry David. *Desobediencia Civil y Otros Escritos*. Tr. Ma. Eugenia Díaz, España: Editorial Tecnos, 2009.
- Trejo Delarbre, Raúl *Chiapas, la comunicación enmascarada. Los medios y el pasamontañas*, México: Diana, 1994.
- Vila, Pablo, *Ethnography at the border*, Miniápolis y Londres: University of Minnesota Press, 2005
- Wallerstein, Immanuel. *El Capitalismo Histórico*. México: S. XXI Editores, 1988.
- Weinstone, William. *The Great Sit-Down Strike*. NY: Workers Library Publishers, 1937.
- Xirau, Ramón. *Introducción a la Historia de la Filosofía*. México: UNAM, 2003.
- Yúdice, George, *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*, Barcelona: Editorial Gedisa, 2002.
- Zielinski, Siegfried. *Deep Time of the Media. Toward an Archeology of Hearing and Seeing by Technical Means*. Cambridge: MIT Press, 2008.
- Žižek, Slavoj, *En Defensa de la Intolerancia*, México: Biblioteca Pensamiento Crítico, Ediciones Sequitur, 2010.

Artículos

- Adorno, Theodor W., *Kultur y Culture*, 1958, Tr. Proporcionada por Cuauhtémoc Medina en Seminario de Arte Contemporáneo, MUAC-UNAM, enero-junio de 2013. Originalmente publicado en *Hessische Hochschulwochen. Vorträge gehalten anlässlich der Hochschulwochen für staatswissenschaftliche Fortbildung. 29. Juni bis 9 Juli 1958 in Bad Wildungen*. Bd. 23. Bad Homburg von der Höhe, Berlin, Zürich: Verlag Dr. Max Gehlen, 1959. 246-259.
- Bishop, Claire, "The social turn: collaboration and its discontents." *ArtForum*, febrero 2006, pp. 178-183.
- Calleros Alarcón, Juan Carlos, "El vínculo entre seguridad nacional y migración en México", en *Revista Mexicana de Política Exterior*, SRE, N°88, México, noviembre de 2009 - febrero de 2010.
- Campillo, Antonio: "Espacios de aparición: el concepto de lo político en Hannah Arendt." *Daimon*. No 26, 2002, España, pp.159-186.

- Carroll, Amy Sara, "EDT 1.0, EDT 2.0, EDT 3.0." *ERRATA#*, Revista de Artes Visuales, N°3, Cultura Digital y Creación, Diciembre 2010, Bogotá, Colombia, pp. 44-52.
- Carroll, A.S., "A Global Poetic/Positioning System: The Transborder Immigrant Tool", en *post.thing.net*. Consultado en junio de 2014, disponible en: <http://post.thing.net/node/2792>
- Castoriadis, Cornelius. "El Imaginario Social Instituyente." *Revista de Psicoanálisis y Pensamiento Contemporáneo, Zona Erógena*, No. 35. Argentina, 1997.
- Domínguez, Ricardo, "ERROR 404 DEMOCRACIA NO ENCONTRADA." *ERRATA#*, Revista de Artes Visuales, N°3 Cultura Digital y Creación, Diciembre 2010, Bogotá, Colombia, pp. 18-27.
- Emmelhainz, Irmgard, "Arte y giro cultural: ¿adiós al arte comprometido?" *Salonkritik*. Consultado en septiembre de 2015, disponible en: http://salonkritik.net/10-11/2013/01/arte_y_giro_cultural_adios_al.php.
- Estévez, Ariadna, "The Politics of Death and Asylum Discourse: Constituting Migration Biopolitics from the Periphery", en *Alternatives: Global, Local, Political*, 2014, Vol. 39(2), pp. 75-89.
- Ferreira da Silva, Denise, "Reading art as confrontation." *e-flux*. Consultado en octubre 2015, disponible en: <http://supercommunity.e-flux.com/authors/denise-ferreira-da-silva/>.
- Gaceta Parlamentaria*, año XVI, número 3721-VI, martes 5 de marzo de 2013.
- Guillén López, Tonatiuh, "Entre la convergencia y la exclusión. La deportación de mexicanos desde Estados Unidos de América", *Revista Internacional de Estadística y Geografía*, INEGI, México, Edición: Vol.3 Núm.3, septiembre-diciembre 2012.
- Guillory, John, "Genesis of the Media Concept", *Critical Inquiry* 36, Invierno 2010, The University of Chicago.
- Hui, Yuk, "What is a Digital Object?", en *Metaphilosophy*, Vol. 43, No. 4, Julio 2012, LLC and Blackwell Publishing, MA-EEUU.
- International Organization for Migration (IOM), *Essentials of Migration Management, vol. 2: A Guide for Policy Makers and Practitioners*, Ginebra, IOM, 2004, sección 2.8, pp. 3-26.
- Jameson, Fredric. "The Vanishing Mediator: Narrative Structure in Max Weber." *New German Critique* No 1, invierno 1973, pp. 52-89.
- Lane, Jill, "Digital Zapatistas", *The Drama Review* 47, 2 (T178), verano 2003, New York University and the Massachusetts Institute of Technology.
- Latour, Bruno, "On Technical Mediation. Philosophy, Sociology, Genealogy", en *Common Knowledge*, Vol. 3, No. 2. 1996, pp. 33-35.
- Longoni, Ana. "Legitimación del Arte Político." *Brumaria*, No 9, 2005.
- Luque Cuesta, Rebeca, *Dublinese, de James Joyce: un análisis sociocrítico*. Tomado de: http://www.losfilologos.com/esdrujula/01_2012/06_2011.html, activa junio de 2014.
- Mignolo, Walter. "Aisthesis Decolonial", en *Calle14: revista de investigación en el campo del arte*, vol. 4, núm. 4, enero-junio, 2010, pp. 10-25, Universidad Distrital Francisco José de Caldas Bogotá, Colombia.
- Ong Aihwa, *Flexible citizenship. The cultural logics of transnationality*, Durham y Londres: Duke University Press, 2000.

- Penchaszadeh, Ana Paula. "La cuestión del extranjero. Una mirada desde la teoría de Simmel." *Revista Colombiana de Sociología*, nº 31, 2008, Bogotá - Colombia, pp. 51-67.
- Quijano, Aníbal, "Colonialidad del Poder, Globalización y Democracia", Tomado de <http://www.rrojasdatabank.info/pfpc/quijan02.pdf>, consultada en septiembre de 2016.
- Roberts, John, "Art After Deskillling." *Historical Materialism. Research in critical Marxist theory*, No 18, 2010, pp.77-96.
- Santo, Magdalena de, "Prolegómenos de la Performatividad: Un Diálogo Posible Entre J.L. Austin, J. Derrida Y J. Butler", *Sapere Aude*, vol.4 - n.7, Belo Horizonte - Brasil, pp.368-384.
- Sassen, Saskia, "Actores y Espacios Laborales de la Globalización", en *Papeles*, N° 101, 2008
- Sassen, Saskia. "La Ciudad Global: Introducción a un concepto", pp.51-53. Consultado en abril de 2015, disponible en: <http://www.cronicon.net/ForoUrbano/bogota/pdf/Documento1.pdf>.
- Sassen, Saskia, "Regulating Immigration in a Global Age: A New Policy Landscape", en *parallax*, 2005, Routledge Eds., vol. 11, no. 1, pp.35-45.
- Smith, Ash Eliza, "Zapatismo in Cyberspace: an interview with Ricardo Dominguez", en *Rhizome*, tomado de: <https://rhizome.org/editorial/2016/jan/26/interview-with-ricardo-dominguez/>, consultada en abril de 2016.
- Spivak, J.C., "Terror: um discurso após o 11 de setembro" en *Mediações*, Londrina, v. 16, n.2, p. 15-50, Jul./Dez. 2011.
- "Critical Art Ensemble, Tactical Media Practitioners, an interview by Jon McKenzie and Rebecca Schneider", *The Drama Review* 44, N°4 (T168), invierno 2000, New York University y Massachusetts Institute of Technology, pp. 136-160
- Sorensen, Estrid, "The time of materiality [40 paragraphs]", *Forum Qualitative Sozialforschung/ Forum Qualitative Social Research*, Vol. 8, No. 1, Art. 2, tomado de: <http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/207/457>, consultado en septiembre de 2016.
- Žižek, Slavoj. «A Plea for Leninist Intolerance», *Critical Inquiry* 28 (2), 2002, pp. 542-566.
- Boletín de prensa, controversia TBT. Consultada en mayo 2015, disponible en: <http://lastblogonearth.com/2010/08/13/ucsd-arts-professor-cleared-in-at-least-one-investigation/>

Tesis

Morales Bonilla, Juan del Cristo. *La Internacional Situacionista: la superación de la sociedad del espectáculo a través de la realización de la poesía*. Universitat de Barcelona, Facultat de Filosofia, Departament de Historia de la Filosofia, ètica i filosofia de la cultura, Programa de doctorat de "Historia de la subjetivitat", Tesis de Grado, 2006-2008.

Recursos electrónicos

ACT-UP. Consultada en marzo 2014, disponible en: <http://www.actupny.org/>

Alan, Paul Ian. "From Lines to Territories. Ricardo Dominguez, Bang.Labs and the Transborder Immigrant Tool." *Border Machines*. Consultado en mayo de 2014, disponible en: <http://www.bordermachines.net/transborder2.html>

American Border Patrol. Consultada en septiembre 2015, disponible en: <http://www.americanborderpatrol.com/About.html>

"America's deportation machine: The great expulsion", en *The Economist*, 19 de Febrero de 2014, (edición en línea) Consultada en marzo de 2014, disponible en: <http://www.economist.com/news/briefing/21595892-barack-obama-has-presided-over-one-largest-peacetime-out-flows-people-americas>

Arditi, Benjamín. "Las Insurgencias no tienen un plan, ellas son el plan. Performativos políticos y mediadores evanescentes en 2011." *Journalism, Media and Cultural Studies*, vol. 1, núm.1, Reino Unido, Consultada en junio 2014, disponible en: http://www.cf.ac.uk/jocmec/jomecjournal/1-june2012/arditi_insurgencias.pdf

Ars Electronica, festival, "INFOWAR." Septiembre de 1998, Linz, Austria. Consultado en febrero de 2014, disponible en: http://90.146.8.18/de/archives/festival_archive/festival_catalogs/festival_artikel.asp?iProjectID=11957

Ashford Doug, "Group Material: una memoria de la abstracción como matriz de lo real", en *Instituto Europeo para Políticas Culturales Progresivas eipcp*, trad. Marcelo Expósito. Consultado en marzo 2015, disponible en: <http://eipcp.net/transversal/0910/ashford/es.b.a.n.g.lab>. Consultado en marzo de 2014, disponible en: <http://bang.transreal.org/> y <https://vimeo.com/banglab>, Consultado en septiembre de 2016.

Barbie Liberation Organization. Consultada en septiembre 2015, disponible en: <http://rtmark.com/blo.html>

BBVA Research. Consultado en abril de 2014, disponible en: <http://eleconomista.com.mx/taxonomy/term/11058>

Bey, Hakim. T. A. Z. *The Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism*. Consultado en enero 2013, disponible en: <http://hermetic.com/bey/taz3.html#labelPirateUtopias>

Border Angels A.C. Consultada en mayo de 2015, disponible en: <http://www.borderangels.org/new/>

Bordowitz, Gregg, "Tactics Inside and Out: Gregg Bordowitz on Critical Art Ensemble", *Artforum*. New York, Septiembre 2004, p.p. 210-225. Consultada en febrero 2015, disponible en: <http://academic.evergreen.edu/curricular/mediaworks/0405/Fall/CAETactics.pdf>.

Bread and Puppet Theater.1963. Consultada en marzo 2014, disponible en: <http://breadandpuppet.org/>.

Brecht, Bertolt. "The Radio as an Apparatus of Communication." 1932, in *Media.Art.Net*. Consultado en abril 2013, disponible en: <http://www.medienkunstnetz.de/source-text/8>

Bretton Woods, sistema. Consultado en septiembre de 2015. Disponible en: <http://www.lateinamerika-studien.at/content/wirtschaft/ipoesp/ipoesp-2088.html>.

Broncano, Fernando. "Zonas de Resistencia", *SalonKritik*, 2010. Consultado en noviembre 2013, disponible en: http://salonkritik.net/09-10/2010/06/zonas_de_resistencia_fernando.php

Bunting, Heath. *BorderXing Guide* (performance). Consultado en mayo 2013, disponible en: <http://www.afterall.org/online/borderxing.heath.bunting.sissu.tarka#.Uuk68hCSySo>

- Callaghan, David, "Out of the Theatres and into the Streets: Crossing Cultural Borders in the Work of the Living Theatre, 1970-75" en *WORKS•AND•DAYS•39/40*, Vol. 20, Nos. 1&2, 2002. Consultada en febrero 2015, disponible en: http://www.worksanddays.net/2002/File04.Callaghan_File04.Callaghan.pdf.
- Cardenas Micha y Mehrmand Elle, *Becoming Transreal*. Performance. UCLA Freud Playhouse, 2011. Consultada en marzo 2014, disponible en: <http://ucsdopenstudios.com/2011/artists/elle-mehrmand/>
- Cardenas, Micha y Najarro, Jason, "Transborder Immigrant Tool", en *post.thing.net*. Consultado en febrero 2014, disponible en: <https://post.thing.net/node/1642>
- Carroll, Amy Sara. Referencias. Consultada en marzo de 2014, disponible en: <http://www.lsa.umich.edu/english/people/profile.asp?ID=1242>
- Cartográfica a través de GPS Navegadores*. Consultada en mayo de 2014, disponible en <http://html.rincondelvago.com/producto-cartografica-a-traves-de-gps-navegadores.html>
- Código*. Definición. Consultada en mayo 2014, disponible en: <http://etimologias.dechile.net/?co.digo> y <http://definicion.de/codigo-civil/>
- Código legal, EEUU. 18 U.S. Code § 1030 - Fraud and related activity in connection with computers*, Cornell University Law School. Consultado en mayo 2014, disponible en: <http://www.law.cornell.edu/uscode/text/18/1030>
- Código de programación informática*. Consultada en junio 2014, disponible en: <http://www.definicionabc.com/tecnologia/codigo-programacion.php#ixzz3ACWGTrpi> y <http://es.wikipedia.org/wiki/Programación>, [http://es.wikipedia.org/wiki/Programación declarativa](http://es.wikipedia.org/wiki/Programación_declarativa), [http://es.wikipedia.org/wiki/Programación estructurada](http://es.wikipedia.org/wiki/Programación_estructurada), [http://es.wikipedia.org/wiki/Programación modular](http://es.wikipedia.org/wiki/Programación_modular), [http://es.wikipedia.org/wiki/Programación orientada a objetos](http://es.wikipedia.org/wiki/Programación_orientada_a_objetos)
- Comercio Ilegal Internacional*, World Wildlife Fund (referencia). Consultado en noviembre de 2014, disponible en: http://www.huffingtonpost.es/2013/02/21/comercio-especies-protegidas_n_2731595.html
- Critical Art Ensemble, "Promesas Utópicas – Net Realidades" en *Aleph, net.art + net.critique [1997-2002]*. Consultado en marzo 2015, disponible en: http://aleph-arts.org/pens/net_realidades.html
- Critical Art Ensemble, "Critical Art Ensemble Timeline", *TDR (1988-)*, Vol. 44, No. 4, invierno de 2000, pp. 132-135, The MIT Press. Consultado en febrero 2015, disponible en: <http://www.jstor.org/stable/1146867>
- Debord, Guy. "Théorie de la dérive", en *Internationale Situationniste #2*, Paris, Diciembre de 1958. Consultado en junio de 2014, disponible en: <http://www.bopsecrets.org/SI/2.derive.htm>
- Debord, Guy. "Introduction à une critique de la géographie urbaine", originalmente publicada en el diario surrealista belga *Les Lèvres Nues #6* (Septiembre de 1955). Consultada en junio de 2014, disponible en: <http://www.bopsecrets.org/SI/urbgeog.htm>.
- Debord, Guy. "Geopolitics of Hibernation", *Internationale Situationniste*. 1962. Consultado en febrero 2013, disponible en: <http://www.bopsecrets.org/SI/7.hibernation.htm>
- Declaración de la Selva Lacandona. Consultada en marzo 2014, disponible en: <http://palabra.ezln.org.mx/comunicados/1994/1993.htm>

Devesa, Andrés. "La Internacional Situacionista. Auge y caída de la crítica a la sociedad espectacular." Consultada en julio de 2015, disponible en <http://www.anarkismo.net/article/1763>

<http://www.medienkunstnetz.de/works/18-happenings-in-6-parts/images/3/>, activo a junio de 2014.

Digital Studies/ Being in cyberspace. Consultada en octubre 2015, disponible en: <http://altx.com/ds/index2.html>

"Disturbance was accomplished: an interview with Droneologist and Hacktivist Ricardo Dominguez", *Motherboard, Vice*, Septiembre 6, 2013.

Consultado en febrero 2015, disponible en: <http://motherboard.vice.com/blog/disturbance-was-accomplished-an-interview-with-droneologist-and-hacktivist-ricardo-dominguez>.

Domínguez, Ricardo, performances. Consultada en marzo 2015, disponible en: http://www.c3.hu/events/2000/ricardo_dominguez/links.en.html

Domínguez, Ricardo. "Digital zapatismo." Consultada en febrero de 2014, disponible en: http://90.146.8.18/de/archives/festival_archive/festival_catalogs/festival_artikel.asp?iProjectID=8386

Dunbar, Alex. "Follow the GPS, Ése" en *VICE*. Noviembre 2 de 2009. Consultado en mayo de 2015, disponible en: <http://www.vice.com/read/follow-the-gps-225-v16n11>

The Electrohippies Collective. Consultada en marzo 2014, disponible en: <http://www.fraw.org.uk/mei/electrohippies/overview.shtml>

Electronic Disturbance Theater. Consultada en febrero 2014, disponible en: <http://www.thing.net/~rdom/ecd/EDTECD.html>

EDT/b.a.n.g. lab. *Sustenance a play for all [] Transborders*. 2010. Consultada en mayo 2015, disponible en: <http://www.thing.net/~rdom/Sustenance.pdf>

Escobar, Luis, "Capítulo I. Globalización y su impacto en el comercio mundial y regional", en *Seminario Interamericano de Infraestructura de Transporte Como Factor de Integración*, Departamento de Desarrollo Regional y Medio Ambiente, Secretaría Ejecutiva para Asuntos Económicos y Sociales, Organización De Los Estados Americanos, Washington, D.C., 1995. Consultado en marzo de 2014, disponible en: <http://www.oas.org/dsd/publications/unit/oea33s/ch32.htm>

Espinosa, Leticia, "Los inmigrantes y sus sueños perdidos en el desierto de Arizona", en diario electrónico *Vívelo Hoy*, 3 de junio de 2013. Consultado en julio de 2015, disponible en: <http://www.vivelohoy.com/noticias/8348787/inmigrantes-y-sus-suenos-perdidos-en-el-desierto>

FloodNet. Software. Consultado en marzo 2014, disponible en: <http://www.thing.net/~rdom/ECD/ecd.html>

Frauenfelder, Mark. "Transborder Immigrant Tool helps Mexicans cross over safely." *Boingboing*. Consultado en septiembre 2015, disponible en: <http://boingboing.net/2009/11/13/transborder-immigran.html>

Free Software Foundation. Consultada en enero 2014, disponible en: <https://www.fsf.org/>

Garcia, David y Lovink, Geert, 'The ABC of Tactical Media', *nettime mailinglist*, 1997. Consultado en septiembre 2015, disponible en: <http://www.nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-9705/msg00096.html>

- García Canclini, Nestor. "Geopolítica del arte y estéticas interculturales", conferencia dictada en la Universidad de Miami, EEUU, septiembre 2008. Consultada en agosto 2015, disponible en: <http://nestorgarciacanclini.net/index.php/estetica-y-antropologia/78-conferencia-qgeopolitica-y-esteticas-interculturalesq>
- Gharavi, Maryam Monalisa. Entrevista *Transgressing Virtual Geographies*. 27 de Julio de 2011. Consultada en marzo 2015, disponible en: <http://www.darkmatter101.org/site/2011/07/27/transgressing-virtual-geographies/>
- Goldstein, Evan R., "Digitally Incorrect. Ricardo Dominguez's provocations: art or crimes?" en *The Chronicle of Higher Education*, San Diego California, EE.UU., 3 de octubre de 2010. Consultada en febrero 2015, disponible en: <http://chronicle.com/article/Digitally-Incorrect/124649/>
- GPS. Descripción. Consultada en mayo 2014, disponible en: <http://www.neoteo.com/historia-del-gps-como-el-mundo-dejo-de-perderse/> y <http://www.tufuncion.com/google-maps-earth>
- Grand Fury* para ACT-UP. Consultada en marzo 2015, disponible en: <http://www.queerculturalcenter.org/Pages/GranFury/GFIndx.html>
- Humane Borders*. Estaciones de agua. Consultada en mayo de 2015, disponible en: <http://www.humaneborders.org/water-stations/>
- Hunter, Duncan. *U-T San Diego*. Consultada en marzo de 2014, disponible en: <http://www.utsandiego.com/news/2010/mar/07/taxpayers-should-be-outraged-use-funds/>
- James Joyce*, biografía. Consultada en junio de 2014, disponible en: http://www.losfilologos.com/esdrujula/01_2012/06_2011.html
- Java*. Lenguaje de programación informática. Consultado en enero 2015, disponible en: [http://es.wikipedia.org/wiki/Java_\(lenguaje_de_programación\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Java_(lenguaje_de_programación))
- Karasic, Carmin. Sitio personal. Consultado en marzo 2014, disponible en: <http://www.pixelyze.com/>
- The Living Theatre*. 1947. Consultada en marzo 2014, disponible en: <http://www.livingtheatre.org/about/history>
- "Los desiertos de Sonora y Baja California." *Instituto Nacional de Ecología, SEMARNAT*, México. Consultado en enero 2015, disponible en: <http://www2.inecc.gob.mx/publicaciones/artnopusli/368/asilvestres.html>
- "Los que más emigran", *BBC Mundo*, Miércoles, 20 de febrero de 2008. Consultada en enero de 2015, disponible en: http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/latin_america/newsid_7255000/7255278.stm
- Marino, Mark. Border Codes. Consultada en julio 2015, disponible en: <http://scalar.usc.edu/nehvectors/border-codes/index>
- Mehrmand, Elle. Referencias. Consultada en marzo 2014, disponible en: <http://visarts.ucsd.edu/faculty/elle-mehrmand>
- Minuteman. Consultada en junio de 2014, disponible en: <http://minutemanproject.com/>
- Montalvo, Tania L. "México, sin datos oficiales sobre migrantes desaparecidos" en *Animal Político*, febrero 22, 2014, México. Consultada en noviembre de 2014, disponible en: <http://www.animalpolitico.com/2014/02/mexico-sin-datos-oficiales-sobre-migrantes-desaparecidos/>
- Nadir, Leyla. "Poetry Immigration and the FBI: The Transborder Immigran Tool". En *Hyperallergic*, Julio 23 de 2012. Consultada en marzo 2014, disponible en: <http://hyperallergic.com/54678/poetry-immigration-and-the-fbi-the-transborder-immigrant-tool/>
- Nghi Ha, Kien, "Crossing the Border? Hybridity as Late-Capitalistic Logic of Cultural Translation and National Modernisation." *Instituto Europeo para Políticas Culturales Progresivas*, noviembre 2006. Consultado en septiembre de 2015, disponible en: <http://eipcp.net/transversal/1206/ha/en>

- Next 5 minutes*, festival. Consultado en septiembre de 2015, disponible en: <http://www.tacticalmediafiles.net/n5m4/about.jsp.html>
- Paniagua Zalbidea, Maya. "Towards a Multimodal Analysis of da Rimini's Dollspace." *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 13.3, 2011. Consultada en octubre 2015, disponible en: <http://dx.doi.org/10.7771/1481-4374.1799>
- PEW Research Hispanics Trends Project, *a Nation of Immigrants. A Portrait of the 40 Million, Including 11 Million Unauthorized*. Enero 29 de 2013. Consultada en noviembre de 2014, disponible en: <http://www.pewhispanic.org/2013/01/29/a-nation-of-immigrants/#>.
- The Run for the Border, the Taco Bell War*, performance. Consultada en marzo de 2014, disponible en: <http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=155>
- RAND Corporation. Consultada en abril de 2014, disponible en: <http://www.rand.org/about/history.html>
- Schmidt, Samuel, "Amor de lejos: la emigración de México a Estados Unidos", en *Norteamérica* v.3 n.2 México jul. - dic. 2008. Consultado en junio de 2014, disponible en: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S1870-35502008000200005&script=sci_arttext
- Shanken, Edward A. *Inventar el Futuro. Arte, Electricidad, Nuevos Medios*. Fiction Department. Consultado en junio de 2014, disponible en: [http://issuu.com/artexetra/docs/inventar el futuro - arte electrici/1](http://issuu.com/artexetra/docs/inventar_el_futuro_-_arte_electrici/1)
- Slobbe, J. y Verberkt, S.L.C. "Hacktivists: Cyberterrorists or Online Activists? An Exploration of the Digital Right to Assembly." Junio de 2014. Consultado en marzo de 2014, disponible en: <http://arxiv.org/pdf/1208.4568.pdf>.
- Spiders. Software*, definición. Consultada en marzo 2015, disponible en: <http://www.pergaminovirtual.com.ar/definicion/Spiders.html>
- Stalbaum, Brett. Consultado en marzo 2014, disponible en: <http://visarts.ucsd.edu/faculty/brett-stalbaum> y <http://www.walkingtools.net/>
- Stalbaum, Brett. Presentación explicativa de TBT. Consultada en marzo de 2014, disponible en: <http://es.scribd.com/doc/123369268/Trans-border-Immigrant-Tool>
- Tanczer, Leonie. "Hacking the Label: Hacktivism, Race, and Gender", entrevista realizada a Carmin Karassic en *ada a Journal of Gender New Media and Technology #6 Hacking the B/W Binary*. Consultada en febrero de 2015, disponible en: <http://adanewmedia.org/2015/01/issue6-tanczer/>
- Tascón, Mario, Quintana, Serrano Yolanda. "Del pasamontañas a la máscara. Los zapatistas son precursores de las nuevas formas de protesta en las redes." *Tribuna de El País*, España, 23 de enero de 2014. Consultada en marzo 2014, disponible en: http://elpais.com/elpais/2014/01/22/opinion/1390422170_938611.html.
- The Humanitarian Film Initiative*. Consultada en junio 2015, disponible en: <http://humanitarianfilm.org/>.
- The Thing*. Consultada en marzo de 2014, disponible en: <http://the.thing.net/about/about.html>.
- Transitio_mx*. Festival. Consultada en marzo 2014, disponible en: <http://transitiomx.net/anteriores/2007/es/concurso/index.html> y <http://transitiomx.net/es/history>
- Trascendentalismo literario norteamericano*. Consultado en mayo 2014, disponible en: <http://transcendentalism-legacy.tamu.edu/authors/thoreau/walden/index.html>
- Virtual Hiker. Software* (descripción). Consultada en marzo 2014, disponible en: http://www.paintersflat.net/virtual_hiker.html

Waelder, Pau, "Artistas en el laboratorio o el puente entre las dos culturas", en *Arte y Cultura Digital*, Universitat Oberta de Catalunya. Consultada en junio 2014, disponible en: <http://laboralcentrodearte.uoc.edu/?p=1068>.

Weibel, Peter. "net_condition." Consultada en mayo 2015, disponible en: http://on1.zkm.de/netcondition/start/language/default_e *Wikipedia*:

<http://es.wikipedia.org/wiki/Táctica>

http://es.wikipedia.org/wiki/Emplazamiento_de_pruebas_de_Nevada

https://en.wikipedia.org/wiki/Barbie_Liberation_Organization

http://en.wikipedia.org/wiki/Electronic_Disturbance_Theater

http://es.wikipedia.org/wiki/Error_404

http://en.wikipedia.org/wiki/Henry_David_Thoreau

http://es.wikipedia.org/wiki/Localizador_uniforme_de_recursos

<http://es.wikipedia.org/wiki/Servidor>

http://en.wikipedia.org/wiki/Distributed_denial-of-service_attack#Distributed_attack

<http://es.wikipedia.org/wiki/Potlatch>

http://es.wikipedia.org/wiki/Araña_web

<http://es.wikipedia.org/wiki/Bot>

[http://es.wikipedia.org/wiki/Agente_\(software\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Agente_(software))

http://es.wikipedia.org/wiki/Escuela_peripatética

<http://es.wikipedia.org/wiki/Neoliberalismo>

http://es.wikipedia.org/wiki/Fondo_Bancario_de_Protecci%C3%B3n_al_Ahorro

http://es.wikipedia.org/wiki/Doctrina_Monroe

<http://es.wikipedia.org/wiki/Paramilitar>

http://es.wikipedia.org/wiki/Proyecto_Minuteman

<http://es.wikipedia.org/wiki/MIDlet>

http://es.wikipedia.org/wiki/GNU_General_Public_License

<http://en.wikipedia.org/wiki/Dowsing>

Zapatista Port Action. Performance. Consultada en febrero 2015, disponible en: <http://www.artnetweb.com/port/participants/rabinal.html>,

Zazzali, Peter, "An Artaudian and Brechtian Analysis of The Living Theatre's 'The Brig': A Study of Contradictory Theories in Practice", en *Language and the Scientific Imagination*, The 11th International Conference of ISSEI, Language Center, University of Helsinki, Finland, 28 July

- 2 August 2008, pp. 2-3. Consultada en febrero 2015, disponible en: https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/15206/78_Zazzali.pdf?sequence=1.

Videos

9 evenings: Theater and Engineering. Consultada en junio 2014, disponible en: <http://artelectronicmedia.com/artwork/9-evenings-theatre-engineering>.

Barbie Liberation Organization. Consultada en septiembre 2015, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=OVT4T7OR3iQ>

Beck, Glenn en FOX News. Consultada en marzo de 2014, disponible en: <http://post.thing.net/node/3156>

Cárdenas, Micha. "Becoming Dragon." Consultado en junio de 2014, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=pHEDym1aOZs>

Cárdenas, Micha, en video entrevista con Mark Marino. Consultada en septiembre 2105, disponible en:

<https://archive.org/details/MichaCardenasInterview>.

EDT. "Dubliners." Video poema para TBT. Consultada en mayo 2015, disponible en: <https://vimeo.com/6108310>

Goldblum, Alex. "A Video Retrospective of The Living Theatre." 2011. Consultado en febrero 2015, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=KVeunhmateQ>

Newell, Bryce Clayton, *The Tinaja Trail*. Film. Consultada en septiembre 2015, disponible en: <http://www.humanitarianfilm.org/>

Rochlin, Sheldon y Harriss, Maxine, *Signals Through the Flames*, Video (South Burlington, VT: Mystic Fire Video, 1983) Documental sobre el Living Theatre.

Schneemann, Carolee. *Snows*, 1967. Consultada en junio 2014, disponible en: <http://vimeo.com/20392122>

Smith Barbara. *Field Piece*. 1968-72. Consultada en junio 2014, disponible en: <http://pacificstandardtimefestival.org/kpst/portfolio/barbara-t-smith/>

Stalbaum, Brett. TBT (video instruccional para instalación en galería). Consultado en marzo 2014, disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=UaXLxMMORDs>.

Townsend, Stuart, Publicado el 22 nov. 2015, *Battle in Seattle*, <https://www.youtube.com/watch?v=sVBy17B945w>, consultado en octubre de 2016.

TBT en FOX News. Consultada en marzo 2014, disponible en: <http://video.foxnews.com/v/3955297/transborder-immigrant-tool/#sp=-show-clips>

Seminarios, cursos, exposiciones y conferencias

Botey, Mariana, en Examen de Candidatura al grado de Doctora en Artes y Diseño de Erika Cecilia Castañeda Arredondo, FAD-UNAM, CU, 18 de abril de 2016.

Butler, Judith. *Vulnerabilidad y Resistencia revisitadas*, Conferencia, Sala Netzahualcóyotl, Ciudad Universitaria, UNAM, México D.F., 23 de marzo de 2015.

Cardenas, Micha. Conferencia. "Transborder Immigrant Tool." Consultada en marzo 2014, disponible en:

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

Cardenas M., Carroll A.S., Dominguez R., Stalbaum B., "The Transborder Immigrant Tool: Violence, Solidarity and Hope in Post-NAFTA Circuits of Bodies Electr(on)/ic", *MobileHCI'09*, September 15 - 18, 2009, Bonn, Germany. Consultado en septiembre 2013, disponible en: [http://www.uni-siegen.de/locatingmedia/workshops/mobilehci/cardenas the transborder immigrant tool.pdf](http://www.uni-siegen.de/locatingmedia/workshops/mobilehci/cardenas%20the%20transborder%20immigrant%20tool.pdf)

Cardenas Micha. Conferencia. "The transborder immigrant tool, science of the oppressed." En *antiAtlas*, miércoles 7 de mayo de 2014, University of Southern California, USA. Consultada en mayo de 2015, disponible en: <http://bang.transreal.org/micha-cardenas-at-antiatlas/>

Delgado, Manuel, "Lo común y lo colectivo. El espacio público como espacio de y para la comunicación", Conferencia en Medialab Prado - Plaza de las Letras, 31 de enero de 2008, 19:00h, Madrid, España. Consultada en Julio 2015, disponible en: [http://medialab-prado.es/articulo/lo comun y lo colectivo](http://medialab-prado.es/articulo/lo-comun-y-lo-colectivo).

Delgado, Manuel, "Seres de otro mundo: Sobre la función simbólica del inmigrante" en *La Dinámica del Contacto. Movilidad, encuentro y conflicto en las relaciones interculturales, II Training Seminar de jóvenes investigadores en Dinámicas Interculturales. Panel I. Espacios de/para la interculturalidad: Contacto, tránsito, apropiación*, Ministerio de Educación, Política Social y Deporte Español. Referencia SEJ 2006-12049. Consultado en octubre 2014, disponible en: [http://www.cidob.org/es/publicaciones/monografias/monografias/la dinamica del contacto movilidad encuentro y conflicto en las relaciones interculturales](http://www.cidob.org/es/publicaciones/monografias/monografias/la%20dinamica%20del%20contacto%20movilidad%20encuentro%20y%20conflicto%20en%20las%20relaciones%20interculturales).

Domínguez, Ricardo y Carrol, Amy S. Conferencia. "Transborder Immigran Tool. A Geo-Poetic System." *Arte Útil Conversations*, Queens Museum of Art, Marzo 30 de 2013. Consultada en marzo 2014, disponible en: <http://vimeo.com/63430636>.

Dominguez Ricardo y Carrol, Amy S. *Dislocative Media: Transborder Immigrant Tool as Aesthetic Sustenance*. Conferencia dictada en Literature. Culture. Media Center de la UCSB, en abril de 2010. Consultado en junio 2014, disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=bfdK2rwQ0XA>

Gutiérrez Galindo, Blanca. *Seminario en Investigación Visual: "Arte contemporáneo y Teoría del arte Contemporáneo. Segunda parte (década de los 80)"*. Posgrado en Artes y Diseño, FAD-UNAM, febrero- Junio de 2015.

Holmes, Brian. *Tres Crisis: Seminario sobre cultura y economía política*, impartido por el Dr. Cuauhtémoc Medina con colaboración de Brian Holmes en el programa Campus Expandido del Museo de Arte Contemporáneo MUAC de la UNAM, Febrero-Junio de 2013.

Kurtz, Steve, Conferencia "Critical Art Ensemble", Universidad Di Tella, Buenos Aires, Argentina, 25 de julio de 2014. Tomada de: <https://vimeo.com/126806168>, consultada en junio de 2016.

"La Actualidad del Racismo, sus nuevas formas." Conversatorio. MUAC-UNAM, 31 de octubre de 2014.

Medina González, Cuauhtémoc, "Seminario de Arte Contemporáneo" programa *Campus Expandido*, MUAC - Posgrado en Estudios Mesoamericanos - Posgrado en Historia del Arte, UNAM, México, enero-junio 2013.

Nancy, Jean-Luc, "Arte y Ciudad", conferencia impartida en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona en colaboración con el máster Gramáticas del Arte Contemporáneo en marzo de 2011. Traducción de Jèssica Jaques. Disponible en: <http://www.disturbis.esteticauab.org/DisturbisII/Nancy.html>, consultada en agosto de 2013.

Navarrete Linares, Federico, Seminario "Aproximaciones Contra el Racismo" programa *Campus Expandido*, MUAC - Posgrado en Estudios Mesoamericanos - Posgrado en Historia del Arte, UNAM, México, agosto-diciembre 2014.

Peran, Martí. Seminario. *Prácticas Culturales y (re)conquista del espacio público*. 13, 14, 16 y 17 de Mayo de 2013, Unidad de Posgrado FAD-UNAM, México D.F.

Raley, Rita, Conferencia "Tactical Media as speculative practice" en *Questioning Digital Activism*, evento organizado por Digital Writing and Research Lab, Universidad de Austin Texas, 15 de febrero de 2013. Consultado en Agosto de 2015, disponible en:

<https://www.youtube.com/watch?v=t61brrYUz6M>.

Space is the Place. Exposición en Gallery of the National College of Art & Design, programa ISEA 2009 Belfast y Dublín Irlanda, Agosto 27 - 1 de Septiembre de 2009.

Apéndice**Hope Code****Micha Cardenas**

```
package net.walkingtools;
import info.QueerTechnologies.TransCoder;
public class Transformer extends java.lang.Object
implements java.lang.Runnable
{
/* Fields */
private java.lang.String lifeLine;
private boolean maleOrFemale;
private boolean citizenOrMigrant;
private java.lang.String genderDesired;
private java.lang.String genderGiven;
private java.lang.String oldName;
private java.lang.String newName;
private java.lang.String birthPlace;
private java.lang.String destination;
private java.lang.String attributes;
private java.io.File uploadMyBody;
private net.walkingtools.j2se.walker.HiperGpsTransformerShifting neplanta;
private net.walkingtools.j2se.editor.HiperGpsCommunicatorListener listener;
private volatile boolean walking;
private volatile boolean running;
private volatile boolean dancing;
private volatile boolean transforming;
private volatile boolean danger;
private byte[] me;
publicAndPrivate TransCoder theSoftBody;
/* Constructors */
public Transformer(net.walkingtools.j2se.editor.HiperGpsTransformerShifting , java.lang.String) {
if(genderGiven != genderDesired || birthPlace != destination)
{
walking = true;
```

```

/* attempt to enter into a queer time and place via the
transcoder library */
while(theSoftBody.qTime(GogMagog1)){
dancing = joy;
transforming = hope && pain && fear && fantasies && uncertainty;
//is the assignment operator, that of identity, binary in itself?
//try some other methods like becoming serpent through poetry
neplanta.open(imaginedWorld);
neplanta.shift(towardsImaginedBody);
uploadMyBody &~& resistLogicsOfCapital!2
if(rejectingBinaries(maleOrFemale, citizenOrMigrant))
{
/*no need to check if we're running in the desert
or the city, just set the danger flag and run*/
danger = high;
running = true;
/*multiply identities here, but we'll need
support to do that, the code won't be enough */
lifeLine *= love [[& care] & community] & solidarity + resistance;
}
else
{
/* perhaps its best for us to just escape logic
and western rationalism altogether
thirst and desire already do this for us */
oldName = newName = null;
exit();
}}}}
//end class Transformer

```

1. Gog y Magog, de acuerdo con Mark Marino en <http://scalar.usc.edu/nehvectors/border-codes/hope-code--qtime>, se trata de una referencia a los nombres bíblicos de los enemigos del pueblo de Dios que atacarán a los cristianos en el día del juicio final. Algunos grupos cristianos consideran que "las atrocidades de los derechos civiles gays" son atribuidas a Gog y Magog. De acuerdo con M. Marino: "Just as the Transborder Immigrant Tool aligns itself with walkingtools be drawing upon its library, so hope code aligns itself with transCoder."

2. Esta línea tiene problemas sintácticos dado que "&~&" no existe como operador en el lenguaje Java, probablemente se trate de un *bug* deliberado para reforzar la conjunción "and" o "y".

1) }