



JAL 04



JORNADES D'ART DIGITAL
LLATINOAMERICÀ A BARCELONA

*Conferències, debats i mostres de treballs
de diferents col·lectius artístics*

2 - 6 JUNY

CaixaForum

CaixaForum
Av. Marqués de Comillas, 6-8
08038 Barcelona

Informació: 93 476 86 36 / 902 22 30 40
mediatecaonline.fundacio@lacaixa.es
www.fundacio.lacaixa.es
www.mediatecaonline.net



Fundació "la Caixa"



*Por y para los artistas, mis compañeros en esta experiencia. En
agradecimiento a su generosidad y en reconocimiento por aquello que ha
sido posible aprender.*

Neus Claros i Andolz



Índice

1. Declaración de intenciones.....	1
2. Impresiones.	
¿Una entrevistadora entre... <i>extraños</i>?	
¿Una <i>extraña</i> entre... creadores?.....	5
3. El juego de las palabras y las palabras del juego	
3.1. Los nombres para nombrar.....	13
3.2. La cultura: una noción limitante y una noción expansiva.....	16
3.3. La identidad: un proceso no siempre identificado.....	21
3.4. El inmigrante: una condición temporal, vitalicia, hereditaria... ..	25
¿Hasta cuando se es un inmigrante?	
3.5. Arte y tecnología: antiguas aliadas.....	31
4. Las entrevistas.....	37
4.1. Narraciones: fragmentos de vida.....	38
4.2. Expresiones: fragmentos de narración.....	41
4.2.1. Alrededor de las nociones de arte, obra de arte y artista....	42
4.2.2. Alrededor del arte y el diseño. Las dificultades de los sistemas de clasificación: nuevas y viejas clasificaciones, la indefinición controlada.....	46
4.2.3. Sobre el arte digital.....	49
4.2.4. Culturas e identidades.....	59
4.2.5. Punto final.....	72

1. Declaración de intenciones

Las «*Jornadas de Arte Digital Latinoamericano en Barcelona*» constituyen tal vez la fase final, tal vez un final abierto, pero de cualquier forma la parte pública y visible de una experiencia que reúne a seis artistas -individuales y colectivos-, vinculados a las nuevas tecnologías -en grados y modos diversos-, de diferentes procedencias que comparten, sin embargo, una situación común: sus orígenes en el área latinoamericana y su asentamiento en Cataluña. Las «Jornadas» pretenden invitar a un ejercicio reflexivo y autorreflexivo de la mano de los mismos participantes en su triple condición de artistas, de artistas digitales y de artistas inmigrantes. Supone, por lo tanto, la presentación de un testimonio vivo sobre las transformaciones experimentadas en la vida cotidiana y en el proceso creativo del artista en el tránsito de una cultura a otra.

Partiendo del convencimiento de que la práctica artística no constituye un ejercicio aislado, sino uno de incrustado en la densa red de agencias y relaciones sociales y entendiéndolo también, y simultáneamente, como causa y efecto de la generación y traducción de códigos culturales, se entiende como necesaria una aproximación a la vida cotidiana de los artistas, a los procesos y formas de organización del trabajo artístico, a la génesis de las ideas y proyectos, a los tipos de usos y apropiaciones de las tecnologías empleadas, a los espacios y las herramientas, al contexto y a la situación específica en la que se encuentran los artistas; en definitiva, un acercamiento a la obra a través de la exégesis de los propios artistas.

La intención, pues, es la de presentar, de boca de los protagonistas, la magnitud y los rasgos definitorios del tipo de impacto experimentado por el artista y su obra después del advenimiento del hecho migratorio, especialmente por efecto de la inmersión diferencial en otro escenario social y cultural. Igualmente, la de contemplar las convergencias y divergencias relativas a la comprensión y al ejercicio de la práctica artística -en particular, multimedia- atendiendo al doblete cultural en el que se encuentran instalados los artistas inmigrantes, es decir: los parámetros y valores de la sociedad de origen -Latinoamérica- y los de la sociedad de destino -Cataluña-.

Resulta indispensable atender a la definición de algunos de los términos manejados en la delimitación de los propósitos de la experiencia con la finalidad de minimizar aquello que de sesgado y tendencioso pudiesen albergar, bien por tratarse de términos que pueden encontrarse contenidos en un registro de acepciones comprensivas e interpretativas excesivamente amplio y vulgarizado o, al contrario, por tratarse de vocablos adoptados por particulares arenas sociales que tienden a reconvertirlos en términos de una lectura unívoca, aunque no por ello menos equívoca, mediante el uso -y, probablemente, el abuso- de una suerte de sinècdoque social y/o política.

Así, en primer lugar, se ha utilizado el término *impacto* para designar la especificidad de la experiencia vivida por el artista en calidad de inmigrante; es decir, de aquel que provisionalmente o definitivamente reside y produce en el seno de una sociedad diferente a la de origen. Puede, y de hecho debería, considerarse *impacto* como sinónimo de «*shock*» cultural; no obstante, se ha evitado inicialmente -que no definitivamente- y, sin duda, conscientemente, la expresión «*shock*» cultural con el único objetivo de extremar las precauciones ante concepciones que aíslan y dicotomizan las culturas, tanto como globalizan y homogeneizan éstas.

En segundo lugar, con *inmersión diferencial* se atiende a los diferentes grados, niveles, tipos o clases de asentamientos del artista inmigrante en la sociedad de destino y a la cantidad y calidad de la interacción con ésta, y que podría variar en cada artista en función de características personales, por orígenes nacional, social y cultural y por la capacidad de interacción de la sociedad receptora respecto a éste.

En tercer lugar, se entiende por *escenario social y cultural* el medio en el que todo sujeto -en tanto que individuo y en tanto que artista- hace sus evoluciones como actor o agente social, implicando todo ello la interpretación y el reconocimiento del conjunto de normas, convenciones, códigos y patrones culturales de conducta que rigen el conjunto de relaciones sociales.

En cuarto lugar, por *comprensión y ejercicio de la práctica artística digital* quiere significarse, por un lado, aquella concepción singular, específica, de aquello que por arte -y, concretamente, el arte vinculado a una determinada tecnología- entiendan estos artistas; y, por otro lado, la determinación de las características del tipo de correlación que se produce entre aquello sostenido en el plano ideacional y aquello ciertamente ejecutado en la praxis artística. Igualmente, deberán

contemplarse las similitudes y las variaciones o modulaciones que en ambos planos -en el ideal y en el práctico- se producen a razón de la nueva situación y del contexto en que se encuentra situado el artista.

Finalmente, con *doblete cultural* se hace alusión a la doble dimensión del artista inmigrante en tanto que se encuentra *entre* dos culturas: la de origen y la de adopción.

De especial interés es atender a aquellas declaraciones de los artistas que pueden permitir determinar la naturaleza del impulso y la génesis de la decisión de afrontar la emigración a Cataluña / Barcelona como vehículo de realización artística. De igual importancia resulta prestar atención a las formas de asunción de la condición de artista digital y el tipo de revisión efectuado sobre esta condición como resultado del nuevo marco sociocultural. Igualmente en lo que se refiere a las características de la imbricación entre las identidades de artista, de artista digital y de inmigrante (o extranjero) y su reflejo en la obra artística. Finalmente, a la manera en que se producen préstamos, adopciones y «transferencias culturales».

La experiencia, así, pretende visibilizar los intereses de los propios artistas, aspira a ofrecer la palabra viva de éstos, busca aproximar a la experiencia personal y grupal del contacto con otra cultura y, esencialmente, quizás en convertir en más comprensible la forma en que todo ello incide en la obra y se traduce en ella. Por este motivo la experiencia cuenta con dos fases de construcción: la primera, más larga en el tiempo, supone el contacto directo y personal con los artistas a través de la recopilación de sus narraciones, mediante entrevistas, sobre lo que supone para ellos ser artistas (o ser asimilados a la categoría de artista), adoptar cierta tecnología (la digital) para aplicarla a sus propósitos creativos, hacerlo en un lugar diferente del de origen (Argentina, Colombia, México) y evaluar la entrada y la recepción en este otro lugar (Cataluña / Barcelona). Las entrevistas recogen la información verbal proporcionada por los artistas y se adentran en el terreno de las creencias y valores de los individuos. Todavía en esta etapa, se aborda la narración de estos elementos a través de la filmación de una segunda ronda de entrevistas que, en cierta forma, proporciona cara y ojos, carne y piel, nombre y apellidos a la forma en que son experimentadas las condiciones y situaciones antes citadas; confiere corporeidad a las palabras, las sitúa en el interior de una específica trayectoria vital y las ubica allí donde les pertenece, que no es sólo de la boca de donde brotan las palabras, también de los ojos, de las manos, de los utensilios de



Declaración de intenciones

sus estudios y talleres, de los libros de sus estanterías, de los objetos ordenados en lugares específicos de sus hogares.

La segunda fase queda configurada por el acontecimiento público de las «Jornadas», es decir, por la presentación de parte de la producción, de la intencionalidad y de los objetivos de ésta, de los medios y de los procesos de trabajo y de la forma de experimentar la condición de artistas y, si corresponde, de inmigrantes a cargo de los propios artistas.

2. Impresiones.

¿Una entrevistadora entre... *extraños*?

¿Una *extraña* entre... creadores?

Cuando Sebastián Seifert, diseñador y artista, de nacionalidad argentina y con residencia en Barcelona, me propuso una colaboración en su proyecto, JAL04¹, algunos interrogantes sobrevolaron la atractiva oferta: ¿qué haría una no-artista entre artistas, diseñadores, creadores? ¿Cómo alguien ajeno -en la praxis- al ámbito artístico, creativo, podía efectuar una mirada interpretativa sobre ello? ¿Cómo alguien que, en rigor, no es lo que se dice un «extranjero» podía valorar qué significa ser «extranjero»? En definitiva, ¿cómo hablar de la piel de los otros cuando resulta imposible «ponerse en la piel del otro», por más que cotidianamente la expresión sea utilizada con la mejor de las voluntades?

La respuesta -que no el apaciguamiento absoluto de las dudas- provino de una toma de postura que podría evaluarse como, sencillamente, la de una persona con ansias de reconocer lo que se le proponía: qué es lo que impulsa a un individuo a cambiar de espacio; qué sucede cuando un individuo se desplaza en el espacio para iniciar, continuar o reencontrar su actividad principal; qué mueve a ciertas personas a desarrollar determinada tarea dentro de todas aquellas posibles de entre las que ofrece el organigrama social; qué hay delante, detrás, sobre y bajo el acto de producir piezas artísticas; qué significa la tecnología digital para aquellos que la utilizan en el campo de la práctica artística. Nada era completamente nuevo. Una experiencia similar, y anterior, en la que habíamos coincidido Sebastián Seifert y yo misma, en aquella ocasión a instancia mía, se había convertido en el inicio de un camino que, ahora, con objetivos, con propósitos y con resultados diferentes, proponía una cierta continuidad de una experiencia que tenía en común con la presente la intención de averiguar el porqué de determinadas acciones -las artísticas- entre determinadas personas -los artistas-, antes en un ámbito académico y con los procedimientos pertinentes, ahora en un ámbito especializado en la difusión de aquellas manifestaciones artísticas vinculadas de una u otra forma a la tecnología digital y con procedimientos, obviamente, distintos.

¹ *Jornades d'Art Digital Llatinoamericà a Barcelona* (2 y 3 de junio de 2004), en la Mediateca del CaixaForum de la Fundació La Caixa (Barcelona).

El proyecto tomó la forma de una experiencia compartida, compartida en primera instancia por un artista y diseñador, en calidad de coordinador, Sebastián Seifert, y por una entrevistadora, la que escribe, con formación antropológica y en Historia del arte e, inmediatamente, por seis creativos (artistas y diseñadores, individuales y colectivos) -donde se incluía el primero-, la entrevistadora y Patricio Vial, experto en imagen, encargado de la fijación en vídeo de una ronda de entrevistas, después de otras previas que permitieron delimitar la presentación, explicación y discusión autorreflexiva de las principales preocupaciones, inquietudes y significado de la práctica de los creadores.

Sin más, en realidad, se había constituido un equipo de trabajo con la finalidad de explorar, y de hacer emerger, de convertir en visibles, las razones y los efectos de determinadas acciones, donde debía prevalecer el carácter de testimonio por encima de otros criterios de presentación de la información. La elección de este modelo -el de testimonio- descansaba sobre la idea de que lo que se consideraba relevante era la creación de un espacio favorable para la explicación directa, sin excesivas mediaciones, de la génesis y la finalidad del trabajo de producción artística de boca de los propios creadores: los artistas hablando de los artistas; unos artistas hablando de ellos mismos; unas personas hablando de ellas mismas, en cierta forma tratando de objetivar -de objetivar en el sentido de convertir en explicable, en comprensible- su propio trabajo, sus opciones personales, una parte de su trayectoria vital y, en el camino, inevitablemente cuestionando -y cuestionándose, para ser más exactos- su entorno, su propia condición y la condición de otros.

No es difícil imaginar que los cuestionamientos no eran un propósito claro y previo, sino la consecuencia derivada de eso que, de la manera más coloquial, denominamos «explicar» nuestras vidas o, mejor, parcelas de nuestras vidas. Porque es evidente que las personas al hablar de sus trayectorias vitales, personales, hablan subjetivamente -como *sujetos* que son, que no objetos- de ellas, pero simultáneamente, se procede a un esforzado trabajo de síntesis -salpicada de elipsis- donde se criba la información en vistas a convertirla en inteligible para los interlocutores, para los interesados oyentes, para los receptores del mensaje. Este familiar ejercicio, repetido una y otra vez hasta la saciedad a lo largo de nuestra vida en las más variopintas situaciones y contextos, es aquello que más arriba se denominaba «objetivar», práctica que no puede recluirse al ámbito exclusivo de la ciencia, sino que conviene entenderlo como elemento vertebrador del reino de la *con-ciencia*. Dotar de sentido nuestras acciones implica indefectiblemente



Impresiones

racionalizarlas, y racionalizarlas no siempre es fácil cuando forman parte de nuestra cotidianidad, cuando son tan ordinarias, cuando están tan implantadas en nuestra vida diaria que resulta complicado divisarlas, discriminarlas. De la misma forma que no somos constantemente conscientes de nuestro ejercicio respiratorio (inspiración y espiración en armonioso -siempre que es posible- *tempo*, en exquisita distribución rítmica), tampoco es un juego de niños percatarse de las causas y de las implicaciones de todas y cada una de nuestras decisiones y acciones. Así, escuchar y escucharse, hablar y hablarse constituye -y construye- una singular relación con los otros y, muy especialmente, con uno mismo. He aquí, extraña relación la que es generada por uno consigo mismo: reconocerse y reconociéndose, presentarse; presentarse para ser reconocido en los términos deseados.

Los artistas no permitieron solamente la entrada a algunas parcelas de sus vidas -en lo relativo a su condición de artistas, de artistas digitales o de inmigrantes- a través de sus palabras, sino que accedieron a mostrar sus territorios cotidianos: sus estudios, sus hogares, sus compañeros de equipo, sus compañeros de piso, sus amigos, sus parejas, sus animales de compañía. Permitieron ser escuchados, ser interrogados, ser mirados, ser filmados, ser fotografiados, ser transcritos, ser traducidos, ser interpretados, ser seleccionados. Consintieron que se vieran -y se mirasen- sus sillas, sus ordenadores, sus fotografías, sus cuadros, sus objetos personales, sus recuerdos, sus proyectos de futuro, sus cocinas y sus baños, sus terrazas y sus balcones. Permitieron que se trasladaran muebles -para disponer adecuadamente el equipo de filmación-, que se bajaran las persianas -para conseguir la iluminación correcta-, que se descolgaran relojes de pared -para evitar sonidos infiltrados-, que se fijara la atención en determinados objetos -para su filmación y fotografía-. Apagaron teléfonos, fijos y móviles, y aparatos de alta fidelidad. Ofrecieron agua, té, café, leche, vino cerveza, dulces, tabaco y sustancias -nutritivas o no - diversas. Rogaron que no se fotografiaran o filmaran -que no se perpetuaran públicamente- fotografías de familia, objetos muy personales, frases demasiado íntimas o excesivamente comprometidas. Se excusaban por el desorden cuando no lo había, por los problemas técnicos cuando sí los había. Instaron a que no se tergiversaran sus palabras ni su imagen: petición más que justa. Se les entregó la transcripción literal de sus entrevistas a fin y efecto de que les fuese posible una supervisión de sus propias palabras. Fueron indescriptiblemente comprensivos y respetuosos con los resultados: no trastocaron

nada substancialmente significativo, únicamente errores de transcripción, de audición o nombres equivocados.

Esta, en realidad, sucinta enumeración no es gratuita, es el reflejo de múltiples interacciones cara a cara que presentaban características específicas.

Por un lado, las entrevistas no eran pactadas, digámoslo así. Todo aquél que ha participado sabía de qué era relevante que hablara porque, en definitiva, de él dependía el contenido de la experiencia. En segundo lugar, las filmaciones tampoco eran pactadas. Todos los artistas han permitido filmar y fotografiar aquello susceptible de mostrar el contexto -de trabajo y vital- que daba sentido al propósito de la experiencia. Pero no solamente eso, sino que propusieron prestar atención a algunos objetos, trabajos o espacios que consideraban significativos. Es necesario agradecer, entonces, la generosidad con que soportaron la cierta intromisión, incluso podría hablarse de *invasión* y de *agresión*, que supone la entrada en el espacio, en el territorio, tanto el físico como el cognitivo, de otra persona. Especialmente porque todos sentimos agredida aquello que Goffman denomina nuestra *reserva egocéntrica*²: el espacio que describe como aquel territorio que se mueve juntamente con el individuo, que es el centro de aquél, y que no es estable ni fijo y se redefine, remodela y adapta en función, precisamente, del territorio situacional en que se encuentra inmerso el individuo; y de ahí que cuando un individuo invade la reserva egocéntrica de otro, éste último lo considere una infracción por parte del primero y se movilice para reivindicarla: todos defendemos nuestra reserva egocéntrica cuando un extraño interfiere de algún modo en ella. Y aunque, en efecto, todos lo hicimos (preservar tanto como fuera posible la reserva egocéntrica mediante la estrategia de ofrecer lo que valorábamos como ofertable), es imprescindible mencionar que todos los artistas mostraron más de lo que, tal vez, podía imaginarse.

Por otro lado, el hecho de que ni las entrevistas ni las filmaciones ni las fotografías fuesen pactadas garantiza la espontaneidad de su intervención que, entonces, debe valorarse de la manera justa. Esta espontaneidad, sin embargo, podría argüirse que quedaría mitigada por cierta homogeneización resultante de la adopción de unos determinados criterios de entrevista, de filmación y de fotografía; es decir, a pesar de que pueda aducirse que estos factores pueden ser coercitivos

² GOFFMAN, Erving (1979) *Relaciones en público. Microestudios del orden público*. Madrid: Alianza Editorial, p. 47.

de la libertad expositiva de los interpelados (es cierto; otra cosa es cuando el registro del testimonio es autogestionado por los propios protagonistas), la inclinación por determinados criterios obedece a la intención de sistematizar los conocimientos y la información ofrecida por los artistas, sistematización a la que se subordina todo intento de conocimiento de alguna parcela de la realidad y que, por cierto, efectuamos todos y en similar proporción a diario. Aun y así el documento que supone el vídeo y la entrevista se complementa y acaba de conformarse en su totalidad con la presentación, en vivo y en directo, de los propios protagonistas que disponen de la posibilidad de matizar, así, aquello presentado visualmente o en forma de texto escrito.

Cuando más arriba se decía que el proyecto se dibujó bajo la forma de *experiencia compartida*, quiere decirse eso exactamente. Exactamente eso en el sentido de que a pesar de que cada uno de los miembros del equipo, por su formación, desarrollara tareas específicas para las que se consideraba expresamente capacitado, finalmente todo convergía en tratar de hacer emerger lo que querían convertir en visible los protagonistas, en su conjunción con lo que perseguía el coordinador, la entrevistadora o el experto en imagen. Es necesario entenderlo, por tanto, como toda relación social, como una negociación porque nada permanece, en algunos detalles, desde el principio hasta el fin en su estado puro, en aquello minuciosamente determinado con anterioridad, en aquello previsto en los esquemas de trabajo: se hacen concesiones y transacciones a todas bandas.

Era imposible que cada uno se mantuviera en el estrecho habitáculo del rol asignado, incluso autoasignado, previamente: cuando los individuos entramos en contacto -y siempre es así- con otros empiezan a producirse situaciones de tangencia -cuando no de intersección- en el embrollo de decisiones, acciones, pieles, palabras, silencios e imágenes. Las influencias recíprocas fueron numerosas porque paulatinamente se iba tejiendo un tapiz, todo un paisaje, de relaciones donde íbamos concediendo territorio los unos a los otros. No pasa desapercibido para nadie que el contagio -en su forma de mimesis y de reciprocidad- es una de las formas más aparentes de todo encuentro social: los artistas se interesaban por el tipo de entrevista que se realizaba, por lo que podía significar para la entrevistadora, por el hecho de que las entrevistas fueran semidirigidas o abiertas, de manera que era posible que éstas fueran construidas por los mismos protagonistas, por el hecho de que fuese entregada la transcripción literal a cada uno de los grupos, por el valor que se otorgaba a la espontaneidad, al discurso

ordenado en la manera deseada por el interlocutor. La entrevistadora, progresivamente, fue contagiándose de los procedimientos de los creativos y veía «posibilidades artísticas» en el documento vivo que constituye la filmación en vídeo y la presentación de las entrevistas. El experto en imagen quería saber más y más acerca del contenido de las entrevistas, de los aspectos destacables, de los conceptos manejados, descubría unidades temáticas y proponía la inclusión de otras no previstas. Los artistas se preocupaban por la imagen dada, prestada o robada, la entrevistadora de la de éstos y de la propia; el coordinador de su condición de tal y de la de artista y de los pasos de todos y cada uno de nosotros. Los contagios eran múltiples y las figuras podían eventualmente transvestirse, sin voluntad expresa, con relativa facilidad.

En otro orden de cosas, vale la pena destacar el virtuosismo de los artistas por conseguir colocar a una persona ajena a su práctica en la delicada tesitura de tomar una conciencia, cotidianamente no siempre tan consciente como sería deseable, de la existencia del otro y del respeto debido a éste (especialmente cuando el «otro» era yo) y del valor de la intersección de los territorios personales de cada uno: no hay nada tan efectivo como sentirse, ni que sea en pequeña medida, ni que sea eventualmente, «otro», «diferente», «extraño», para hacerse a la idea de lo que puede significar para otros que deben soportar la «alteridad», la «diferencia», de manera más permanente.

Diversos elementos concurrían para favorecer esta experiencia subjetiva que se cree oportuno mencionar, y es que no es necesario ser «extranjero» para sentirse extraño, para saberse diferente, para tomar conciencia de la existencia del otro. Para empezar puede contribuir a ello el uso diferencial que hacemos del lenguaje y, en particular, del lenguaje específico; la ausencia de un idéntico dominio y uso de la jergas artística, del diseño, de la técnica y de la tecnología y, sobre todo, la manera en que cada individuo lo experimenta es absolutamente ambivalente: ahí donde coincidíamos nos veíamos igualados, ahí donde nuestras percepciones, nuestros conocimientos, los bagajes nos separaban es increíblemente sencillo sentirse en otro mundo, un mundo en cierta medida extraño. El uso de términos específicos, el desarrollo de acciones determinadas, de procesos concretos dominados con pericia por aquellos que han hecho de su dominio una profesión, una vocación, una necesidad o un medio de expresión, de manifestación, puede convertir automáticamente en «disminuido», en «minusválido», en «extranjero» al que no practica los mismos usos y todavía más cuando se encuentra en situación

de minoría. Las referencias a los lugares de origen, desconocidos por la que escuchaba en la misma dimensión en que es atribuible a los entrevistados; las referencias a los lugares de destino desde un ángulo de visión jamás ensayado por aquella que es una local de toda la vida; la alusión a lugares, personas, nombres y acontecimientos ajenos al contexto habitual de quien escucha; la entrada en espacios, en territorios, que no son los propios, pueden erigirse como desestabilizadores, como ventanas a un mundo no inhóspito pero sí incógnito. Progresivamente, no obstante, van descifrándose códigos, van conociéndose claves, va compartiéndose léxico.

En este punto, es necesario tomar en consideración los efectos de la acción de «escuchar» en el contexto de la conversación: escuchar con atención, escuchar con la predisposición de aprender, que no con la premisa de ya saber, de lo ya sabido; escuchar con las orejas lo más limpias que a uno le sea posible. Escuchar para acumular información, sí, porque acumular información es la función del que escucha, pero escuchar también para entender, sí, porque entender también es la función del que escucha, empieza a crear una telaraña densísima de conexiones entre el que habla y el que fundamentalmente escucha (la entrevistadora). De manera que escuchar termina por convertirse en una acción que no consiste únicamente en disponer los oídos para retener a través de un canal invisible lo que emite el emisor, sino que supone, además, metamorfosearse, ni que sea eventual y parcialmente, en el otro, pudiendo llegar a lo que G. Tarde³ enunciaba alrededor de la conversación: que va igualando a los interlocutores con el juego de complicidades derivadas del asentimiento, la disensión, la sonrisa o el extrañamiento. Ésta es una de las formas en que nos acercamos los unos a los otros y, desde luego, en el acercamiento fortuito nos percatamos, también, de la distancia.

Para finalizar, y retornando al principio, aquello que convirtió en especialmente interesante el proyecto fue, sin duda, el hecho de que la iniciativa proviniera de un artista, de una persona que pensaba que valía la pena crear la posibilidad de mostrar, en alguna medida, el sentido de la práctica artística. Alguien que imaginaba imprescindible la difusión de primera mano del modo en que se

³ TARDE, Gabriel (1986) *La opinión y la multitud*, Madrid: Taurus.



Impresiones

experimentaba la situación en la que se encuentran aquellas personas que se dedican a la creación artística, de aquellas que se hallan en un entorno cultural y social diferente al de origen, de aquellas que se reconocen de determinada forma y que son reconocidas, tal vez, de otras maneras.

3. El juego de las palabras y las palabras del juego

Las páginas que siguen constituyen una reflexión derivada del contacto con los artistas, diseñadores, creadores en general, que propició la preparación del evento JAL04¹, y a través de las entrevistas construidas con ellos y, sobre todo, por ellos, y del intercambio de información y de opiniones fuera de la circunscripción misma de las entrevistas. No persiguen ser un reflejo directo ni una síntesis ni de sus opiniones, ni de sus palabras, ni de sus posturas ni de su producción. Lo que sigue es la reflexión resultante de la interacción recíproca y de la observación de determinadas condiciones de la realidad.

3.1. Los nombres para nombrar

Cuando se plantea cómo denominar cualquier cosa, emoción, acción, objeto, sujeto, circunstancia o acontecimiento se hace con el objetivo de delimitar territorios, ámbitos o áreas y supone tanto un acto incluyente como otro de excluyente. Implica un proceso de notable complejidad por más que se efectúe, aparentemente, de la manera más sencilla y, casi, automática. Se escogen algunos vocablos que pongan en relación directa unos determinados conceptos y la forma gráfica con que éstos son representados y reconocidos ordinariamente. Pero nada es inocente, las palabras tampoco. Recién terminada la ordenación, que creíamos en absoluto arbitraria, de las palabras dentro del enunciado, recién finalizada la construcción de una proposición lingüística, comienza su misma deconstrucción. No es necesario, no obstante, caer en la desesperación; en cambio, lo que sí es imprescindible es disponer de algún punto de partida: las palabras, *los nombres para nombrar*.

«*Jornadas de Arte Digital Latinoamericano en Barcelona*» es una breve sentencia que parece no levantar sospechas de ninguna clase. Los términos se aparentan suficientemente explícitos e, incluso, considerablemente unívocos; efectivamente parece que todos podemos entender a qué hace referencia. Al

¹ JAL04': *Jornadas de Arte Digital Latinoamericano en Barcelona* (2 y 3 de junio de 2004) en la Mediateca del CaixaForum de la Fundació La Caixa (Barcelona).

desglosar el título uno encuentra «jornadas» e interpreta que se trata de un espacio de tiempo que puede abarcar más de un día -en este caso, dos-, y se sabe que se utiliza para designar encuentros de cualquier género -y constituidos por diferentes personas- que se dedican al tratamiento monográfico -explicación, presentación, ponencia, conferencia, análisis, debate, interpretación- de algún tema. A continuación, uno se tropieza con «de», una preposición que no nos da ni frío ni calor, porque en sí misma nos aporta escasa información, la tomamos, más bien, como una especie de nexos entre vocablos y, cada vez con mayor inquietud, rabiamos por saber qué viene a continuación. Uno empieza a ver la luz cuando advierte la presencia del término «arte»: ahora sí, parece claro de qué estamos hablando, hacia dónde se centra la atención de las jornadas: hacia el trabajo de los artistas o quizás hacia aquella práctica erigida como institución por medio de una denominación genérica, «arte». El «arte»: aquella práctica y aquel producto resultante de la agencia de determinados individuos, los artistas, donde el esfuerzo intelectual se aplica mediante diversas técnicas, y adoptando determinada tecnología a su alcance, en la producción de objetos o acciones -tangibles o intangibles- con el objetivo de ponerlos en relación con potenciales receptores y provocar determinados estímulos o reacciones. Sí: todos sabemos qué significa «arte». Si al «arte» lo acompaña alguna adjetivación, las cosas parecen clarificarse, el ámbito de significación se restringe: si hablamos de arte barroco nos situamos en un tiempo e, incluso, en unos espacios, y, todavía, en unos temas, unos recursos, unos motivos, unas técnicas..., en suma, un «estilo». Si hablamos de arte «digital», tratamos de seguir el mismo proceso comprensivo: lo situamos en el tiempo y el espacio, buscamos temas, motivos y técnicas que se conviertan en rasgos que nos permitan su identificación y, también, seguro, lo asociaríamos a una tecnología determinada, la digital, que presuntamente ha favorecido en algún sentido la ejecución y la consecución de un específico tipo de manifestaciones artísticas. Y, todavía más, si lo anterior va seguido de algún otro complemento, «latinoamericano», podemos decidirnos a pensar que nos hallamos ante algo que dirige la atención hacia una determinada región del mundo, Latinoamérica, y tal vez, incluso, hacia una determinada cultura, hacia una determinada sociedad o hacia una determinada identidad, la latinoamericana. Finalmente, si la sentencia se cierra, después de mirar de refilón otra de aquellas partículas, una preposición, con «[en] Barcelona» terminamos de comprender haciendo una analogía con el término anterior, «latinoamericano», y somos capaces de discernir que nos movemos hacia

otra región del mundo, hacia un pequeño segmento de ésta -por lo menos comparativamente-, y vuelta a representarse otra cultura, otra sociedad u otra identidad.

Si tenemos ocasión, muy probablemente, trataremos de averiguar alguna cosa más, algún subtítulo, alguna ampliación explicativa para acabar de situar el problema. Imagínese que, a continuación, pudiese encontrarse esta información complementaria: *“[Esta experiencia] reúne a seis artistas -individuales y colectivos-, vinculados a las nuevas tecnologías -en grados y modos diversos-, de diferentes procedencias que comparten, sin embargo, una situación común: sus orígenes en el área latinoamericana y su asentamiento en Cataluña. Las «Jornadas» pretenden invitar a un ejercicio reflexivo y autorreflexivo de la mano de los mismos participantes en su triple condición de artistas, de artistas digitales y de artistas inmigrantes. Supone, por lo tanto, la presentación de un testimonio vivo sobre las transformaciones experimentadas en la vida cotidiana y en el proceso creativo del artista en el tránsito de una cultura a otra”*. El significado de lo mencionado en la primera proposición va dibujando su radio de acción, va mostrando -enseñando desvergonzadamente e insinuantemente- sus límites en una suerte de «striptease» a la inversa por el cual se va conociendo más a fuerza de añadir -que no de quitar- palabras.

Ciertamente éste era el punto de partida y, en cierto modo, también el punto final de la experiencia; en el camino, sin embargo, se descubrió -como ya podía sospecharse- que estas palabras no significaban lo mismo para cada uno de nosotros ni tampoco, claro está, para otras personas ajenas a la experiencia; no obstante, existía el acuerdo tácito de aceptar que éstas se convirtieran en el marco general de unas conversaciones que, ni que fuera ilusoriamente, nos permitieran hablar en un mismo idioma. Las propias conversaciones -las entrevistas- constituían, pues, una interpretación de lo que pueden significar algunos significantes: cultura, identidad, arte, tecnología...: *los nombres para nombrar*.

3.2. La cultura: una noción limitante y una noción expansiva

“La Cultura o la Civilización, tomada en su amplio sentido etnográfico, es aquel complejo conjunto que incluye el conocimiento, las creencias, las artes, la moral, las leyes, las costumbres y cualquier otra aptitud y hábito adquiridos por el hombre como miembro de la sociedad.”

(E.B. Tylor [1871])¹

“La historia de la civilización humana no se nos muestra como completamente determinada por una necesidad psicológica que conduce a una evolución uniforme en el mundo entero. Al contrario, vemos que cada grupo cultural tiene su propia y única historia, la cual depende en parte del desarrollo interno peculiar del grupo social, y en parte de las influencias externas a las que ha estado sujeto. [...] los fenómenos de aculturación demuestran que la transferencia de costumbres de una región a otra sin cambios añadidos a causa de la aculturación es muy infrecuente.”

(F. Boas [1920])²

El término «cultura» no por muy usado deja de ser un vocablo complejo y ambiguo por antonomasia. Es una noción que alberga, a veces de manera inocente, a veces de manera decididamente consciente, peligrosos equívocos.

De forma inespecífica, ordinaria, «cultura» puede referirse a aquel medio -el cultivo- que favorece o propicia el crecimiento, el desarrollo, de algún elemento vivo, y así la agricultura, la apicultura, etc. Se entiende también por «cultura» bien un atributo -«ser culto»-, bien una posesión -«tener cultura»- que referencia condiciones o situaciones en las que los individuos consiguen adquirir un cierto bagaje de conocimientos por las vías más diversas. «Cultura» puede hacer alusión también a aquella producción -de todo tipo, pero quizás más concretamente a la producción material- derivada de la agencia de un grupo humano: así la cultura magdalenense describe el conjunto de objetos hallados y fabricados por los homínidos de este período del Paleolítico superior. Todavía, «cultura» podría ser que se refiriera a aquellos rasgos básicos compartidos por algún grupo de personas en el desenvolvimiento de una actividad específica: la cultura médica, la cultura de las armas, la cultura empresarial, etc.

¹ TYLOR, Edward Burnett [1871] (1977) *Cultura primitiva*, Madrid: Ayuso, p.19.

² BOAS, Franz [1920] (1996) *Els mètodes de l'etnologia*, Barcelona: Icària Editorial, p. 80-81.

«Cultura», por otro lado -y por el lado más delicado-, se refiere al conjunto de normas y códigos, creencias y prácticas, costumbres y hábitos adoptados por los individuos en el seno de una sociedad determinada y que, naturalmente, comprende una base conceptual y otra de material en continua y recíproca influencia. Existen, sin embargo, diferentes interpretaciones de lo que esto significa e, inevitablemente, supone también instrumentalizaciones diversas.

En su acepción más bondadosa «cultura» puede significar, pues, el reconocimiento de unos específicos rasgos de conducta y de formas de organización y de comprensión de la realidad que distinguen a los diferentes grupos humanos. Y como parece obvio que todos en este mundo no somos iguales (no miramos ni vemos igual, no nos conducimos igual, no hablamos igual, no comemos lo mismo ni de la misma manera, no nos movemos igual, no rezamos igual, ni nos vestimos igual, ni tal vez, incluso, no amamos ni odiamos igual), encontramos el mundo naturalmente dividido en diferentes culturas. Con remarcable inocencia, pues, esto permite percibir como lógicas y naturales las diferencias entre pueblos. Con una más que admirable buena disposición, casi inconcebible en otros terrenos, inclusive consigue despertar en los individuos, de su letargo, el respeto por las culturas ajenas.

Pero, esta acepción -tan bondadosa como cándida- no tarda demasiado en convertirse en una trampa, en un cazador cazado, en víctima y verdugo al mismo tiempo, porque a pesar de su apariencia virginal -y tal vez por eso mismo- es fácilmente corruptible; se deja someter con facilidad inaudita a múltiples perversiones.

Desde una perspectiva antropológica la cultura no es una, con mayúscula, «Cultura», sino diversas, con minúscula, «culturas», y supone la comprensión de ésta como *“plural y relativista”*, resquebrajando y derrumbando, por lo tanto, *“el racismo científico y el evolucionismo etnocéntrico”*³. Pero la cultura -y las culturas, claro está- es asediada desde el interior de su propia definición por la polivalencia de las lecturas a que puede someterse y que provocan la aparición de fantasmas indeseables:

-Si bien esta noción de cultura goza de un talante abierto y holístico que garantiza la legitimidad y la supervivencia, el sentido y la coherencia de las

³ BARNARD, A. y SPENCER, J. (eds.) (1996) *Encyclopaedia of Social and Cultural Anthropology*, London: Routledge.

creencias y prácticas de los diferentes grupos humanos -llamémoslos pueblos, si conviene, o naciones, si se prefiere- posee igualmente la virtud -o, más exactamente, el defecto- de erigirse como un compartimento estanco, proponiéndose como una especie de receptáculo bien delimitado, uniforme, homogéneo, monolítico e impermeable que puede conducir, en una lectura errónea, a aprehender los distintos pueblos en términos de *diferentes en esencia*, incompatibles entre sí, sólo conciliables en la *tolerancia* -término tramposo sin parangón- que no en la *oportunidad* del encuentro, de la coexistencia e, incluso, del desencuentro si se da el caso.

-Que una concepción esencialista y primordialista de la cultura comporta la asunción de la supresión de la temporalidad, de la historicidad en definitiva, y orienta en la creencia de que la cultura es un hecho dado, un *a priori* no susceptible de ser modificado porque se encuentra al margen del tiempo y del efecto transformador de éste.

-Que si bien unas veces es entendido, y propagado, como un concepto relativamente neutro que, sobre todo, hace referencia a hábitos y costumbres, a la historia y la trayectoria de un grupo observando, especialmente, los aspectos folklóricos y las tradiciones populares -en definitiva bastante inocuo, inofensivo, incluso *simpático*-, otras veces se tiende a otorgarle preeminencia a su vinculación a nociones como la de nación -con fuerte componente ideológica y política-, convirtiendo la cultura en el soporte -o en imaginado cimiento- que puede explicar y justificar la constitución de una nación, desencadenando un proceso que se aparenta de lo más lógico: que las culturas descansan sobre los pueblos, que a menudo los pueblos quieren ser naciones, y que las naciones persiguen ser estados. Y viceversa: que si los estados lo son es porque responden a los deseos de la nación, que si la nación existe es porque se soporta en la voluntad de los pueblos y que si los pueblos son pueblos es porque comparten una cultura tenazmente edificada -aunque no se sabe exactamente cuándo, exactamente desde cuándo ni exactamente hasta cuándo-.

-Que si bien la relativización de la concepción de cultura se fundamenta sobre los principios de igualdad de estatus de cada una de las culturas como tales, frecuentemente se procede a su jerarquización en función de criterios arbitrarios y etnocéntricos -también folklóricos, pero esta vez no por populares, sino por relativos a la gresca, el desorden, el batiburrillo, la ebriedad de ideas, la borrachera y la confusión clasificatoria-. La aplicación de criterios soportados sobre el etnocentrismo puede llegar a hacer pensar en la existencia de sociedades que

pueden discurrir por entremedias de valoraciones como, por ejemplo, las de «modernas» y «tradicionales», «mejores» y «peores», «avanzadas» y «en vías de desarrollo», «complejas» y «simples»..., todo ello después de efectuar exámenes sobre alguno de los elementos constitutivos de la cultura con el rasero de aquella que observa las otras.

-Que, a menudo, si bien la cara amable del relativismo posibilita una mirada comprensiva -de comprender- sobre las culturas, también bajo la consigna del relativismo puede caerse en una constante suspensión del juicio crítico para con las culturas ajenas, convirtiéndolas en más impenetrables y más incomprensibles todavía. Puede parecer, pues, que no cabe la posibilidad de entender una cultura ajena si no se ha nacido en su seno, porque se presenta críptica y casi imposible de descifrar si no se posee el descodificador adecuado que, por otro lado, se da por entendido que casi forma parte del código genético de las personas y que se hereda no ambientalmente sino, eso, genéticamente.

-Que si bien la cultura, al convertirse en el marco de referencia de los individuos que pertenecen a ella, los protege y dota de sentido su existencia social, por otro lado, y contrariamente, se convierte también en una jaula, una prisión, que sanciona la diferencia, la disidencia, la distancia de los patrones y de los baremos de conducta en el interior de la propia cultura o en su contacto con otra. Como un útero protege, como unos grilletes esclaviza. Y de la mera función clasificatoria a la turbia acción estigmatizadora hay apenas dos pasos.

-Que si bien el reconocimiento de la pluralidad de las culturas, en pie de igualdad, hace posible la existencia del rango universal de «cultura» homogeneizando, con justicia, a los pueblos en su condición de humanos y de humanos creadores de los sistemas culturales -porque todos disponen de una cultura-, su misma vertiente diversa, plural, puede ser utilizada para aislar y oponer culturas, a veces, incluso, con carácter belicoso.

-Que si bien las culturas no disponen de una génesis independiente, autónoma, sino que se construyen sobre los préstamos, transferencias, trueques y adaptaciones entre pueblos a lo largo del tiempo y del espacio, la tendencia, en muchas ocasiones, es la de pensar que se trata de condiciones puras, impolutas, que son la causa y el efecto de su singularidad.

-Que bajo el disfraz de la voluntad de no perder, o de no provocar la pérdida de, la especificidad cultural se propugna la independencia de las culturas, cuando lo que en verdad se teme es que se produzcan contaminaciones, contagios, envenenamientos, desequilibrios en una determinada cultura -aquella en situación

de debilidad institucional o, al contrario, aquella en situación de poder, da igual- y, sin reparos ni timidez alguna, puede llegar a afirmarse -y no es necesario que sea explícitamente- que *por su propio bien es mejor que las culturas se mantengan aisladas*⁴, como los niños de las niñas, los blancos de los negros, los cuerdos de los locos...

Al final lo que resulta más pernicioso no son los vicios del intento mismo de definición de cultura, ni tan solo la sinécdoque a que se la somete en tomar una parte por el todo, sino la falta de reconocimiento consciente de su instrumentalización, de la que, por otro lado, ninguno escapamos con algún tipo de contribución (tampoco es necesario cargarle la culpa, que curiosamente es muy negra, a nadie en concreto, aunque existen fuerzas más... *forzudas*, más poderosas que otras). Por eso no estaría de más preguntarse, como bien señala Verena Stolcke⁵, sobre la actual ubicuidad del término «cultura», de un término que venía formando parte del reservorio del léxico específico de las ciencias sociales; término que venía siendo central, vital, en una disciplina como la antropología que, desde sus orígenes, ha vertido cantidades ingentes de tinta tratando de dilucidar su naturaleza, su alcance, su sentido; disciplina que en gran medida ha hecho de ella y de las sociedades el objeto de su investigación científica, el propósito de su propia existencia; disciplina que ha contribuido, con virtudes y con defectos, a su creación.

¿A qué obedece la omnipresencia de la/s cultura/s en toda clase de discursos? ¿A qué responde la preocupación política por la *diversidad cultural* y la insistencia en la *diferencia*? ¿Qué significa el, quizás, cada vez más evidente e intenso contacto entre culturas como resultado de los movimientos migratorios actuales y de las nuevas tecnologías de la información y de la comunicación? ¿Proviene, la omnipresencia, del firme convencimiento de que es necesario, y de justicia, el reconocimiento de la legitimidad de las diferentes culturas, o proviene de la necesidad de la reafirmación de la cultura propia a través de la confirmación de las otras culturas porque, claro está, salvándolas todas se salva la propia también, y porque no se puede salvar la propia sin salvar las otras, a no ser que el sentido de la coherencia importe más bien poco?

⁴ Es Verena Stolcke quien utiliza, crítica e irónicamente, esta expresión para denunciar una cierta doble moral, una hipocresía (STOLCKE, Verena (1993) "El «problema» de la inmigración en Europa: el fundamentalismo cultural como nueva retórica de exclusión", *Mientras tanto*, 55:84).

⁵ *Ibidem*, p.74.

3.3. La identidad: un proceso no siempre identificado

Parfraseando uno de los títulos del dramaturgo Miguel Mihura, *Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario*, bien podría decirse, en referencia a eso que llamamos «identidad», que *ni somos tan diferentes ni tampoco nos parecemos tanto, sino todo lo contrario*. Esto, sin duda, es un juego de palabras, o un disparate, si se quiere, o, sencillamente, podría entenderse como una forma, no falta de ironía, de referirse a los mecanismos cambiantes, a las contracciones y dilataciones que rigen la construcción de identidades. La identidad puede convertirse en inefable si nos entregamos a verla como una condición permanente y no convenimos en entenderla como un estado transitorio y transitable, o sea, como un proceso.

«Identidad» parece ser aquel conjunto de rasgos característicos que convierten en singular, único e irrepetible a un individuo, pudiendo ser así por efecto de las causas más diversas: por su morfología, por su filiación, por su lugar de origen, por la disposición de su dentadura, por lo irrepetible de sus huellas digitales, por la singularidad de su ADN, por el tono de su voz, por su trayectoria personal, por el lugar que ocupa en su comunidad, por su forma de experimentar el entorno...: la persona x es la persona x, y no la persona z, y existen suficientes criterios subjetivos y objetivos, vulgares y científicos, para garantizar que no se produzca la confusión.

Pero, por el mismo precio, otra noción de «identidad» también posee la virtud de convertir en idénticos -en el sentido de identificables bajo una misma etiqueta- a los individuos cuando éstos comparten algunos atributos relativos a una esfera que supera la de su propia individuación. En este caso, la identidad, paradójicamente, goza de la prerrogativa de singularizar, individuos y pueblos, mediante un procedimiento que comprende en sus entrañas justo la característica antitética -la homogeneización- de aquella que persigue destacar como resultado -la singularización-; es decir, a través del reconocimiento de rasgos particulares de parecido que facilitan el agrupamiento, por asimilación, de aquellos sujetos que las comparten, o sea, que participan de las semejanzas, se consigue -no sin maravilla- su particularización. La identidad es, pues, ambas cosas: singularizadora y homogeneizadora; mejor dicho, singularizadora a través de la homogeneización.



Así, por ejemplo, a pesar de las *diferencias* de todo género que presuntamente podrían argüirse que existen entre una persona brasileña, una persona argentina y una persona mexicana, según en que situaciones puede convenirse que todas ellas poseen aquello que se denomina una «identidad latinoamericana», porque unos criterios ahora *dominantes* han convertido en *recesivos* aquellos que antes eran útiles para la particularización de cada una de las identidades anteriores. Quizás un argentino es argentino en Latinoamérica, distinguiéndose de otros habitantes del sur del continente, pero latinoamericano en Europa, resultando indistinguible de otros habitantes de la misma parte del continente, por ejemplo.

De modo y manera que, en un extraño pero, al mismo tiempo, muy ordinario proceso, *decidimos parecernos* para conseguir *diferenciarnos de otros*, y diferenciarnos de otros para lograr parecernos efectivamente -con eficacia- a un «nosotros», a los primeros, o sea, a nosotros mismos.

Para conseguir llevar a buen puerto estrategia tan ingeniosa un determinado grupo de individuos es muy capaz de identificarse colectivamente haciendo abstracción de todo aquello que los distancia entre ellos y que los convierte en heterogéneos entre sí, y también es muy diestro en magnificar todo aquello que se considera común. En lo que se refiere al primer proceso, el de eliminación de las disensiones, los grupos humanos hacen uso de la elipsis, de la elisión, que parecen gobernar los procesos de construcción identitaria: se borran, con una goma de borrar especial, aquellos rasgos divergentes que distorsionan la visión homogénea del conjunto y, por otro lado, en el segundo proceso, el de la creación de lazos comunes, se encuentran o se imaginan, pero en cualquier caso se registran y fijan, aquellos rasgos compartidos o compartibles, y se escriben con una tinta -igual de especial- aquellos rasgos convergentes. Sucede, así, que no sólo creamos estereotipos, sino que tratamos de ajustarnos y reconocernos en ellos, y un proceso similar efectuamos -con o sin su permiso- sobre los otros, los diferentes a nosotros. Y probablemente lo hacemos porque es una vía útil para proceder a saciar una de nuestras necesidades más perentorias: la de *identificar, identificarse y ser identificado* y la de *definir, definirse y ser definido*. Nuevas elisiones y nuevos añadidos en cada circunstancia, en cada situación, son las herramientas para la construcción de una nueva identidad o para la reconstrucción de una de antigua. Como si de un número incontable de círculos concéntricos se tratara va



dibujándose el esquema de construcción identitaria, donde los desplazamientos -individuales o grupales- de un círculo a otro dependen de con qué otros círculos identitarios interseccionen: de ahí procedería que los individuos puedan asumirse ahora *uropeos* en referencia (¿oposición?) a otros continentes; *uropeos del sur* en referencia (¿oposición?) a los nórdicos; *latinos* junto con los latinoamericanos en referencia (¿por oposición?) al resto del mundo; pero *uropeos* respecto (¿en oposición?) a los mismos latinoamericanos. Lo mismo serviría para identidades construidas alrededor de otros criterios que no fuesen el cultural o el nacional, y que fueran, pongamos por caso, criterios políticos, profesionales, sociales...

He aquí que en cuanto cambian los referentes, las situaciones, las identidades se someten a una especie de depuración, de catarsis, de adaptación, de habilitación al nuevo contexto. Y no se trata de que los individuos pasen sus vidas propiciando contradicciones, sino de la asunción de una cierta indefinición -siempre controlada- de la identidad que debería tomarse más bien como un privilegio y que consiste en su versatilidad; otra cuestión es que por razones diversas el individuo pueda vivirlo, o se le haga experimentar, como una constante contradicción, o como una indefinición estructural.

A esta manera de relativizar la propia identidad y la de otros debería añadirse, por otro lado, que tampoco puede obviarse que en la autoatribución de identidades los individuos proceden con voluntad comprensiva -de hacer comprender, de hacerse comprensibles-, esforzándose siempre por resultar identificables para los interlocutores, pugnando por ser legibles para los otros actores sociales dentro de una situación concreta, y con este propósito adaptará su identidad al nivel de conocimientos, y por lo tanto de comprensión, que de las particularidades identitarias tenga el otro. Así, se irán obviando segmentos de información hasta que se alcance el umbral de comprensión del interlocutor, del co-actor: probablemente sea absurdo explicarle a un nacional senegalés que uno es del Guinardó, si no ha oído hablar de Barcelona, o de Barcelona si no ha oído hablar de Cataluña o de Cataluña si no ha oído hablar de España, y así sucesivamente; y lo mismo sirve a la inversa: inicialmente será poco productivo que el nacional senegalés hable a alguien de su aldea o de su etnia si el umbral de conocimientos de este otro, sobre el continente africano, se acaba en los modernos estados africanos, si todo lo que conoce el otro es el Senegal y si ignora sus



circunscripciones administrativas, la distribución en provincias, en etnias... Por tanto, depende tanto del emisor de identidad como del receptor de aquella emisión de identidad, que no es definida únicamente a voluntad propia, sino que viene impuesta, y también negociada, buscando hábilmente aquel punto en que las dos partes comienzan a entender de qué se está hablando.

Así, la identidad, como la cultura, constituye una esfera con porosidades, permeable, elástica; tan relativa como la cultura, se construye dependiendo de referentes externos a la propia naturaleza de aquella identidad individual. Probablemente sea así porque únicamente cobra sentido en contacto, en oposición frecuentemente, a otras identidades. La identidad se presenta, entonces, no como una manifestación directa del *ego* sino, probablemente, como una de diferida, de refractada y de interseccionada del *alter ego*, de muchos *alter ego*. Es por ello que conviene no tomar la identidad como un valor absoluto, sino relativo; como un proceso de continua transformación y en permanente construcción. No queda entonces más remedio que convenir que la identidad es multifacética, adopta una u otra cara en función del entorno inmediato; es camaleónica no por voluntad hipócrita, sino por exigencias del guión, por necesidad adaptativa; y adaptación no querrá decir aquí sumisión -aunque a veces sí-, sino supervivencia. Tal vez el hombre no *venga del mono*, tal vez *venga del camaleón*.

No obstante, los individuos se rompen los cuernos invirtiendo considerables esfuerzos por convertir en firme algo azaroso (la identidad por nacionalidad, por ejemplo, en aquellos casos en que ésta viene dada por algo no escogido por el individuo, como por ejemplo su lugar de nacimiento; la identidad étnica, por ejemplo, cuando ésta se hace muy visible a través de específicos rasgos fenotípicos que el individuo, es evidente, no ha podido escoger). Y cabe la posibilidad, no deseable, de que estos mismos esfuerzos se conviertan en instrumentos estigmatizadores donde otros (los otros, unos otros, quizás nosotros) se dejen la piel por mutar lo aleatorio y accidental en un estigma, pudiendo llegar a culpabilizar al otro por elementos descriptores que no puede variar o escoger.

¿Y si la identidad fuese como las muñecas rusas que una vez abiertas todas y cada una de las piezas al final no quedara nada más, o quizás no quedara nada más que algo que pudiera denominarse *condición humana*?

3.4. El inmigrante: una condición temporal, vitalicia, hereditaria... ¿Hasta cuándo se es un inmigrante?

Si se entiende, en rigor, que el migrante es aquel sujeto que se traslada desde su lugar de origen a otro (u otros) territorio(s) y que las migraciones pueden ser tipificadas, según su duración -y sin diferenciar si se trata de migraciones interiores o exteriores (interiores o exteriores al estado-nación)-, como definitivas, temporales, estacionales y también diarias o pendulares, como resultado de ello sólo puede concluirse que todos somos migrantes, e indefectiblemente en la doble condición de emigrantes y de inmigrantes (¿quién no se mueve a diario, o casi a diario, desde la estrecha circunscripción de su empadronamiento hacia otras áreas?).

Pero no todos los movimientos poblacionales son socialmente, colectivamente, percibidos de la misma forma; no todos son concebidos ni desde el conflicto, ni desde el choque cultural, ni desde la necesidad de integración o de asimilación, ni tan solo desde la noción misma de movimiento migratorio. Es necesario que intervenga una sucesión de factores para que un migrante sea percibido como inmigrante. Los criterios que de manera colectiva y/o institucional permiten discriminar al inmigrante de entre un vivo hormiguero, en realidad un muestrario variadísimo, de residentes (porque se suele reservar el término «ciudadano» para los naturales o naturalizados, para los nacionales o nacionalizados) puede suceder que se soporten sobre una mezcla, a menudo incolumbrable, de fundamentos objetivos y subjetivos, adquiriendo, a veces, un peso fundamental aquellos más subjetivos.

Véanse algunas de las formas de percepción y su significación en aquello relativo a la importancia que toma el número (de inmigrantes) y, en relación al número o sin relación con él, su visibilidad. En un determinado territorio empieza a hablarse de inmigrantes cuando se inaugura o aumenta la sensación del incremento del número de inmigrantes (de *recién llegados*, de *extranjeros*, de *extraños*) dependiendo de su visibilidad, o sea, cuando éstos *se ven*, se hacen ostensiblemente visibles en virtud de que son morfológicamente distinguibles o en virtud de que son el acento de determinado tipo de incomodidades (evitaremos por ahora y por razones de honestidad y de justicia el término «conflicto»).

Así, las sociedades receptoras pueden realizar valoraciones erróneas como, por ejemplo, algunas de las siguientes:

-Puede ser que se equivoquen en sus percepciones y que imaginen que cuando los migrantes son «pocos» no pasan de ser extranjeros o visitantes y, por lo tanto, no tendría más relevancia. Ahora bien, cuando les parece que son «muchos», se produce un cambio de perspectiva porque *quién sabe si el pastel llegará para todos*, puede ser que piensen algunos.

Pero lo que no puede perderse vista es que la cantidad es algo contemplado subjetivamente y resulta difícil definir lo que sea «poco» o «mucho», porque no sólo se establece en referencia al porcentaje de foráneos respecto de la población autóctona, sino que está en relación directa con la capacidad de absorción (y no sólo laboral o económica) que de la población ajena tengan las sociedades receptoras. A menudo la percepción de las cantidades puede verse trastocada en el sentido de que puede ser experimentada como superior a la real: los números *cantan*, es cierto, pero no siempre lo hacen afinadamente. La prospectiva, que muchas veces puede verse convertida en profecía, puede suceder que no haga previsiones, sino amenazas antes del acontecimiento real de los hechos que, sin duda, terminarán por verse confirmados por haber sido creados antes de existir. De manera que a algunas personas, o a algunas sociedades, se les aparenta que llega un día en que, efectivamente, es así («¡ya lo decían alguna voces preclaras!», podrán decir las mismas voces preclaras): son «muchos» (y el «mucho» y el «demasiado» tienden peligrosamente a convertirse en sinónimos sin grandes dificultades).

-Otra percepción equivocada que puede desarrollarse sería aquella que cree que los inmigrantes proceden de lugares calificados desde la sociedad receptora como países, estados, regiones, incluso continentes marcados por situaciones de *carencia*, y pueden hacerse peligrosas extrapolaciones y generalizaciones al respecto, como llegar a pensar que los inmigrantes sufren, en sus lugares de origen, de carencias de cualquier tipo o, incluso, de todos los tipos (relacionadas con la subsistencia, la libertad, la seguridad y la paz, por ejemplo). Se suele creer que no hay, en definitiva, alguno, algunos o ninguno de los indispensables para la subsistencia, el bienestar y la seguridad de las personas. Pero para llegar a estas conclusiones, las sociedades receptoras puede que hayan mezclado incorrectamente factores objetivos y factores subjetivos y que, por este motivo, tiendan a homogeneizar y a crear una figura del inmigrante que no se corresponde con la realidad, y, sobre todo, con la realidad individual.

-También es posible que se cometa el error de creer que, sobre todo, se trata de mano de obra y de mano de obra no cualificada: porque, por un lado, existe el convencimiento de que se trata de trabajadores sin cualificación específica cuya función es la de ocupar lugares de trabajo abandonados voluntariamente por la población autóctona (aunque no tanto por no requerir trabajo especializado, como porque se trata de lugares despreciados por razón de salario, de riesgo, de expectativas de futuro, por precariedad laboral, por el tipo de valoración y prestigio social que se les concede, o sencillamente por las reestructuraciones del mundo laboral abordadas por las sociedades postindustriales). Y, por el otro lado, porque también existe el convencimiento de que, en efecto, los trabajadores inmigrantes no disponen de ninguna formación específica en ningún sentido, ignorando que su capacitación laboral y su grado de formación, muchas veces, es como mínimo igualable a la de la media del país receptor. Quiere decir, pues, que no siempre existe una correspondencia entre el grado de formación y el puesto de trabajo obtenido, es decir, que el segundo puede estar por debajo del primero (circunstancia que, por otro lado, también conoce la población autóctona en sus propias carnes).

-A menudo, y también equivocadamente, puede que las sociedades receptoras piensen que los nuevos residentes vienen a trastocar, desestabilizar, o como mínimo a cuestionar, el orden, la estabilidad, el bienestar y el correcto -o, mejor dicho, *acostumbrado*- funcionamiento de la sociedad receptora. Ésta a menudo cree que la inmigración *subvierte el orden establecido*¹. Y no es sólo que lo crea, sino que es ciertamente así porque es incontestable que se propicia la ocasión de ver los déficits de una sociedad idealizada, la receptora. En este punto las valoraciones que la sociedad de destino hace del llamado «fenómeno de la inmigración» (cuando no «el problema de la inmigración»), y de rebote del inmigrante, no pueden ser más que ambiguas y ambivalentes, enfrentadas: por un lado, destaca un sentimiento de autocomplacencia nutrido por la sensación, incluso por la seguridad, de que se ha convertido en una sociedad -si no superior- tal vez fuerte y *moderna*, quizás *rica* y *estable*, pletórica, si se quiere, de *oportunidades*, es decir, susceptible de ser receptora. Esto se agudiza si, en otros momentos de su historia, la situación era a la inversa, o sea, si era una sociedad de emisión. Pero en lo que se refiere a su propia historia (que prefiere no recordar, que no sabe recordar, que no quiere recordar, que quiere olvidar) menudea aquella suerte de

¹ SAYAD, Abdelmalek (1999) "Inmigration et «pensée d'État»", *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 129:5-14.

conformación defectuosa de la memoria -de la colectiva y de la individual- que la aproxima a una amnesia más o menos generalizada, o, por decirlo con mayor propiedad, a lo que se denomina un «olvido histórico», del que la historia de todos los pueblos está abundantemente aliñada. Es, sin más, lo que Danielle Provansal² resume bajo la expresión «la memoria corta»: la ausencia de memoria colectiva sobre la emigración, en el caso que estudia, española.

Pero, por otro lado, en el extremo opuesto de esta autocomplacencia, se encuentra emboscado el temor a que este estatus, que tiende a experimentarse como una aleatoria mixtura de privilegio y derecho, ganado a pulso (que no se dirá que no), pero también ganado a expensas de muchas otras cosas (tampoco se dirá que no), pueda verse amenazado por la llegada -la irrupción- de foráneos que, sin haberlos pedido (o mejor, habiéndolos pedido), pueden ser potenciales elementos de desequilibrio, pérdida, declive y competencia (para algunos ¿desleal?) en campo propio (según algunos: ¡De fuera llegará quien de casa nos echará! -¿?-).

Cualquiera de estos factores o combinaciones, semisumas o todos ellos sumados -y muchos otros, obviamente- son capaces de generar una imagen -real o imaginada- de lo que puede ser un inmigrante y, además, siguiendo la descripción realizada por M. Delgado³, se crean unidades mínimas de lo que podría denominarse, utilizando un neologismo, «inmigridad». Quiere decir esto que habría individuos, grupos, colectivos, países, continentes que contienen más o menos dosis, cantidad, de la cualidad de inmigrante. No se trata de nada que pueda asumirse como natural, claro está, sino que es variable no sólo según el receptor, sino según el tiempo, según el momento histórico. De manera que según dónde y según cuándo un inmigrante de origen magrebí puede que sea percibido como más inmigrante que un inmigrante de origen japonés, o un inmigrante de origen latinoamericano más que un inmigrante de origen francés, sólo por poner algunos ejemplos, y esto podrá ir cambiando según las circunstancias. Así que una condición, la de inmigrante, que, según extendida definición, no admitiría grados, resulta que sí que los admite y, en consecuencia, hay categorías de inmigrantes que contienen más o menos de la condición que los define en función del lugar de salida y del de llegada.

² PROVANSAL, Danielle (2000) "La inmigración extranjera: necesidad económica y representación colectiva", separata de la revista *Documentación Social* correspondiente al número 121:149-151.

³ DELGADO, Manuel (s/d) ¿Quién puede ser un «inmigrante» en la ciudad? [En línea] <<http://www.gipuzkoakultura.net/ediciones/papeles/graficos/Manuel%20Delgado.doc>> [Consulta, 2 de abril de 2004].

El estigma de la carencia, que más arriba se había mencionado, se arrastra y se proyecta más allá de la idea que la sociedad receptora pueda haberse forjado de la(s) sociedad(es) de emisión. Así, siguiendo la apreciación de Fernando Oliván⁴ en relación a la percepción del inmigrante y del extranjero, es destacable que exista la tendencia a definirlo *en negativo*: no por lo que es sino por lo que no es, no por lo que tiene sino por lo que le falta. El inmigrante se convierte así, injustamente, en una especie de niño permanente: en constante proceso de adaptación al nuevo medio, en continuo proceso de aprendizaje, en interminable proceso de resocialización. Se le convierte en una suerte de tullido social y cultural: a menudo no habla la misma lengua; quizás no viste igual; tal vez no tiene la misma historia; todavía más, puede suceder que no sienta predilección por las mismas comidas; incluso podría ser que no exhiba las mismas creencias y prácticas... Es transfigurado en una especie de entidad amputada a la que le faltan miembros, vísceras o apéndices para ser homologable a los naturales del lugar de destino.

El inmigrante, pues, es aprehendido frecuentemente como una *anomalía*, en tanto que se aparenta que se escapa de los parámetros de normalidad del grupo por el que es recibido (Santamaría 2000 y 2002; Sayad 1999)⁵ y la anomalía puede discurrir entre el *exotismo* (una acepción pervertible de la diversidad) y la *criminalización* (el cabeza de turco de gran parte de los males que sufre la sociedad en la que se ha instalado).

Ahora bien, efectivamente, el inmigrante es en cierta medida diferente, le faltan al inicio de su experiencia como tal, también es cierto, gran parte de las herramientas, de las competencias necesarias para desenvolverse en igualdad de condiciones que los otros residentes, tiene problemas y puede ser que haga cuajar otros, no es conveniente negarlo. La cuestión no radica en negar el problema, sino en buscar las raíces de éste y en ofrecer respuestas que procuren su solución (T. San Román 1996)⁶. La cuestión radica en que los problemas de los inmigrantes y los problemas presuntamente desencadenados por éstos no sean atribuidos en exclusividad a ellos mismos, sino asumidos como problemas de la sociedad receptora: *“no debemos tener miedo de afirmar que la presencia de inmigrantes es*

⁴ OLIVÁN, Fernando (1998) *El extranjero y su sombra. Crítica del nacionalismo desde el derecho de extranjería*. Madrid: San Pablo.

⁵ SANTAMARÍA, Enrique (2000) “El cerco de papel.... O los avatares de la construcción periodística del (anti)sujeto europeo” en AA.VV. *Extranjeros en el paraíso*, Barcelona: La Lletra/Virus.

SANTAMARÍA, Enrique (2002) *La incógnita del extraño. Una aproximación a la significación sociológica de la «inmigración no comunitaria»*, Barcelona: Anthropos.

SAYAD, Abdelmalek (1999) “Immigration et «pensée d’État»”, *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 129:5-14.

⁶ SAN ROMÁN, Teresa (1996) *Los muros de la separación. Ensayo sobre alterofobia y filantropía*. Barcelona: Tecnos.

un problema, siempre que precisemos que es nuestro problema (y hablo como ciudadano) y no el suyo” (R. Zapata-Barrero 2002)⁷. El inmigrante, por desgracia, está siempre bajo sospecha, su primera falta es la de ser inmigrante; todas las otras que puedan venir “son doblemente faltas” (A. Sayad 1999)⁸.

Cuando J. Casey⁹ dice que *“uno de los primeros supuestos -o, quizás mejor dicho, esperanzas- de los países receptores cuando empiezan a recibir inmigrantes suele ser que éstos sean trabajadores temporales que retornarán a su país de origen, o bien que llegaran a adoptar las características lingüísticas y culturales de la sociedad receptora para ser asimilados, y así pasar desapercibidos”,* abandera un tipo de denuncia similar a la de Álvarez Dorronsoro cuando distingue la presencia de una especie de «egoísmo nacional»¹⁰ en el interior de la sociedad receptora. Mientras que lo que, probablemente, sería deseable debería ser iniciar una «política de acomodación» que significaría, según Zapata-Barrero, que *“un inmigrante está acomodado cuando se siente autónomo al actuar en la esfera pública. Es decir, cuando sienta que tiene los recursos suficientes para poder participar en los asuntos públicos de su comunidad de residencia, como un ciudadano más. Un inmigrante está acomodado simplemente cuando ni él mismo se siente inmigrante en situaciones de conflicto, ni los otros [...] le recuerdan en momentos puntuales su condición”¹¹.*

Pero, el inmigrante es el individuo que no pasa desapercibido, que no puede pasar desapercibido, a quien no se le deja pasar desapercibido. Esta situación es la que M. Delgado¹² denominará *racismo*: la negación a pasar desapercibido, que, por sencilla y por obvia, resulta fundamental y brillante. Igualmente afirmará que la diferencia entre un autóctono y un inmigrante radica en la antigüedad diferencial de su condición de inmigrante: *“el autóctono no es nada más que un inmigrante más veterano”*. Y es que, como en el mundo laboral, la antigüedad y los trienios parece que cuentan.

¿En qué consiste la condición de inmigrante: es una de temporal, de vitalicia, de hereditaria...? ¿Hasta cuándo se es inmigrante? Y, sobre todo, ¿por qué?

⁷ ZAPATA-BARRERO, Ricard (2002) *L’hora del immigrants. Esferes de justícia i polítiques d’acomodació*, Barcelona: Proa.

⁸ SAYAD, Abdelmalek (1999). *Ibíd.*

⁹ CASEY, J. (1998) “Les associacions i la integració d’immigrants estrangers”, *Revista Catalana de Sociologia*, 6:9-22.

¹⁰ ÁLVAREZ DORRONSORO, Ignasi (1994) “Estado-nación y ciudadanía en la Europa de la inmigración” en AA.VV. *Extranjeros en el paraíso*, Barcelona: La Lletra/Virus.

¹¹ ZAPATA-BARRERO, Ricard (2002). *Ibíd.*

¹² Ver nota 3.

3.5. Arte y tecnología: antiguas aliadas

*“En Egipto se tiñen las telas con un procedimiento muy original. Las telas, en un principio blancas, se abatanan y después se recubren no de colores sino de mordientes, que aplicados así no aparecen en las telas; a continuación, se las sumerge en una caldera de tinte hirviendo y un instante después se retiran enteramente teñidas: **esto es lo admirable**¹, que, habiendo un solo color en la caldera, la tela que sale de ella es de diferentes colores, según sea la naturaleza de los mordientes; y estos colores no desaparecen con el lavado.”*

(Plinio el Viejo, *Historia Natural*, ca. 77 dC)²

¿Qué es lo que hace que se hable de «arte digital»? ¿Constituye una expresión homologable a la de «pintura al óleo», «pintura acrílica», «escultura de mármol» o «arquitectura de hierro y cristal»? La fórmula «arte digital», ¿dice lo suficiente sobre aquellos individuos que lo practican? Y, sobre todo, ¿qué es lo que dice de éstos? ¿Qué es lo que tienen en común todos aquellos individuos que producen arte que los convierte en artistas digitales? ¿Podríamos atrevernos a decir que si son llamados artistas digitales es porque comparten la preferencia por el uso de una determinada tecnología?

No es difícil barruntar que algún proceso tuerce severamente las respuestas y, sin duda, estructura y gobierna con rigidez, y no sin peligros, las preguntas mismas. Probablemente lo primero con lo que uno tropieza es con la relevancia pública que toma el tipo de tecnología utilizada para la producción de artefactos artísticos: en este caso la tecnología digital. Pero la adjetivación, «digital», que se aparenta como un dato objetivo y neutro, oculta la variedad de formas en que los individuos pueden asumir determinada tecnología. En realidad, la fórmula «arte digital» minimiza la capacidad de los individuos de concebir y usar las nuevas tecnologías de maneras diversas y de instrumentalizarlas, en el buen sentido de la palabra, en función de sus propias necesidades, dotando entonces, y sólo entonces, de auténtico significado y existencia a éstas.

¹ El énfasis ha sido añadido en este texto.

² PITARCH, Antonio José et al. (ed.) (1982) *Fuentes y Documentos para la Historia del Arte. Arte Antiguo. Próximo Oriente, Grecia y Roma*. Barcelona: Gustavo Gili, p.435.

Las llamadas «nuevas tecnologías» (tal vez ya no tan nuevas; ¿hasta cuándo nuevas?) vienen tomando una dimensión que las acerca o las sumerge de lleno en algo asimilable a un estadio revolucionario de la humanidad -al menos de una parte de la humanidad- que posee la capacidad de dibujar una línea divisoria generadora de un «antes» y un «después»³, a la manera en que la llegada de Cristo marcó igualmente un antes y un después -al menos para una parte de la humanidad-: el final de una era y el inicio de otra nueva. No es necesario ser tan pazguato como para pensar que la tecnología digital no supone un hecho relevante en la existencia social y en sus procesos y estructuras, pero tampoco hace falta ser demasiado espabilado para darse cuenta de que no es, en ella misma y aisladamente -autónomamente-, capaz de fomentar, propiciar y generar, incontestablemente e incontestadamente, todo género de revolucionarios cambios en el seno de las estructuras y de las relaciones sociales. El determinismo tecnológico (como cualquier otro determinismo), tanto en su vertiente tecnófoba como tecnófila, no es lo que se dice «el mejor amigo del hombre». El determinismo tecnológico constituye una explicación reduccionista del papel jugado por la tecnología en el interior de una sociedad; por lo general ningún fenómeno queda adecuadamente explicado mediante una causalidad única.

En primer lugar, sería necesario considerar que la tecnología no es que incida en lo social, sino que nace de lo social; es decir, es el resultado de determinadas aspiraciones sociales, de determinadas ideaciones humanas, de determinadas necesidades colectivas. Es necesaria, indispensable, la existencia de un substrato social que favorezca su aparición y, posteriormente, su extensión. Es cierto que remodela y redefine estructuras y conductas, pero no puede dejar de observarse que también es el resultado de determinadas formas de relación social ya preexistentes. Una de las aplicaciones de la tecnología digital, la Red, hace esto: imitar las redes, cualquier clase de redes, redes de conexión, redes de comunicación, redes de relación que suponen una prolongación de modelos anteriores de comunicación, conexión y relación, por ejemplo, sociales; eso sí: bajo formatos diferentes y, claro está, de un alcance distinto. Probablemente los individuos construyen *sobre, a partir de, como* respuesta a modelos preexistentes. Esto obligaría a observar la tecnología digital desde una perspectiva constructivista que abunda en su surgimiento, desarrollo y reinenciones en el seno de las

³ LATOUR, B (1994) *Nous n'avons pas jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*. Paris: Éditions La Découverte, p.96.

relaciones sociales. En este sentido es remarcable el concepto de «*negociación tecnológica*» usado por Lahera con el que trata de definir la interrelación entre artefacto tecnológico y formas de organización del trabajo, rechazando el determinismo tecnológico por el cual “*la tecnología impondría una determinada pauta de nuevas relaciones sociales: la innovación tecnológica modela la sociedad autónomamente*”⁴. En su lugar prefiere hablar de constructivismo tecnológico donde la tecnología nace mediada por unas determinadas relaciones sociales que encuentran su reflejo en el diseño del propio artefacto tecnológico. Se trataría de contemplar la conformación de la tecnología como un proceso que no observa su etapa final en el diseño del artefacto tecnológico, sino en el sumatorio de usos que van otorgándosele y que es posterior al diseño mismo, evidentemente. Así, serían los usuarios mismos -que no pueden ser reducidos a receptores pasivos- los que convierten en definitivos los usos de la máquina e, incluso, los que hacen demanda de nuevas aplicaciones. Esta cadena puede tomar, y de hecho toma, las maneras de una sucesión ininterrumpida de causas y efectos donde se crea un continuo flujo y reflujo de interferencias e influencias entre diseñadores y usuarios.

No hay duda de que la tecnología -la que sea- impone una cierta línea de usos y, por tanto, de conductas. Sólo hay que pensar en las estrategias de comercialización adoptadas: se lanza una tecnología pensada para cumplir determinada aplicación, se crea o se fuerza su necesidad, se adapta a todos los gustos -globales, locales, grupales e, incluso, individuales- con el propósito de convertirlo en indispensable para todo el mundo: el negocio está garantizado, es cierto. Los laboratorios tecnológicos incorporan en los departamentos de investigación profesionales presuntamente ajenos a la tecnología y a la ciencia, como por ejemplo los artistas, con el objetivo de captar las características de las necesidades de este sector determinado de la población, como podrían hacerlo -y lo hacen- al respecto de otros sectores. Pero, igualmente, debe hacerse la lectura a la inversa: grupos específicos de población, como por ejemplo los artistas otra vez, pueden, y de hecho lo hacen, demandar constantemente nuevas aplicaciones adaptadas a sus necesidades o, sencillamente, pueden optar por dar un uso no previsto, inesperado, extra-ordinario, a alguna aplicación ya conocida, ya dada, ya determinada.

⁴ LAHERA, A. (2000) “El diseño de artefactos tecnológicos”, *Sociología del trabajo*, 38:57-59.

La manera en que los sujetos van construyendo su noción de tecnología, la forma en que la perciben -como algo natural que ha formado parte de su enculturación, como algo naturalizado a fuerza de reciclajes forzados-, el tipo de selección que efectúan de todo aquello que puede ofrecerles -seleccionando aquellas aplicaciones que se entienden como útiles y menospreciando las que escapan a sus intereses y necesidades-, el rendimiento que persiguen obtener -que no es otro que aquél que certifique el sentido de sus acciones-, no hace más que corroborar que los individuos -entre ellos los artistas- adoptan de la tecnología aquello que da sentido y coherencia a sus acciones, aquello que se ajusta a sus necesidades, aquello que facilita la vehiculación de las ideas, conductas, conceptos que se desean materializar y aquello que les permite convertir en realidad un deseable. Los artista digitales negocian igualmente aquello que sea la tecnología y lo hacen a través de los usos que le dan y de la intencionalidad que le depositan así como de los resultados obtenidos, de la misma manera que negocian aquello que sea el arte.

Así, a grandes rasgos, según la noción que de la tecnología digital se maneje y según la noción que del artefacto artístico se tenga, pueden contemplarse diferentes tipos de evaluaciones de las características de la relación entre arte y tecnología digital, el arte digital.

De manera sucinta, e implicando ello una simplificación consciente, puede encontrarse que el arte digital sea contemplado:

- a) como una novedad absoluta
- b) como una novedad relativa
- c) o que no se trate de una manifestación artística.

La primera opción, el arte digital entendido como *una novedad absoluta*, implica la asunción de la tecnología digital como el medio que permite asistir a un tipo de práctica y a la recepción de un tipo de objeto artístico que mantendría pocos puntos de contacto, pocos rasgos comunes, con los tipos anteriores, o coetáneos, basados en otra tecnología. La especificidad del medio de producción y del circuito de difusión -que pueden coincidir-, la celebrada o criticada inmaterialidad del artefacto, la ponderada o infamada reproducibilidad del objeto artístico, el tipo de relación establecida con el receptor -muy especialmente a razón de la interactividad que convierte al receptor en usuario y potencialmente en co-creador-, la relación del

agente ejecutor con los procesos de trabajo..., provoca que algunos se inclinen por convertir el arte digital en una manifestación casi sin antecedentes. Se suele marcar una distancia con la percepción de lo digital como herramienta para decantarse a entender la tecnología digital como un nuevo medio que dispone de un lenguaje específico que es imprescindible que al artista que quiera trabajar con él lo conozca en todos sus detalles para lograr hacer un uso adecuado, completo, conociendo todas sus posibilidades. En estos casos se evidencia una cierta adscripción a la acepción de las nuevas tecnologías como una novedad sin condiciones, una revolución que desencadena cambios sin precedentes

En el segundo caso, el de la evaluación del arte digital como *una novedad relativa*, suele ser aquella tendencia que ve en el arte digital la adopción de una determinada tecnología en su acepción de herramienta, de instrumento o de vehículo para conseguir determinados resultados y efectos: son aquellos que a pesar de las diferencias continúan distinguiendo precedentes de algunos de los rasgos significativos de esta manifestación en otro tipo de manifestaciones anteriores. Así, por ejemplo, el *multimedia* podría tener un antecedente en el concepto de *obra total* que engloba diversos medios y técnicas; la *interactividad*, a su vez, podría ver algún antepasado en la noción de obra abierta, aquella que ampliaba la significación de una obra en la percepción, la lectura específica y la reelaboración que, indiscutiblemente, el receptor efectúa sobre la pieza.

El tercer tipo de evaluación, la que diría que el arte digital *no puede ser categorizado como arte*, admite dos lecturas: una se revela como una versión radical, extrema, de la primera, donde la cualidad de definitiva ruptura que la novedad presenta, toma una dimensión hiperbólica hasta el punto de sentirse con la fuerza de aseverar que uno se encuentra ante un tipo de agencia artística tan absolutamente diferente que no hay un solo vínculo entre aquello que por consenso se entiende por arte y esto último. Constituye una sublimación del ingrediente revolucionario de la tecnología digital. Serían aquellos que creerían que ésta es la *verdadera muerte del arte*, que ya no ha de poderse seguir hablando más de arte en sentido estricto, o sea, que se asistiría al hundimiento y punto final de un paradigma. La otra lectura es el reverso de todas, es la cara amarga (especialmente para los que practican el arte digital) del ejercicio artístico digital: es la negación, la insignificación, la impugnación, la *imposibilidad, por defecto, de*

atribuir la cualidad de artístico, la artísticidad, a los resultados del artista aplicado al ordenador, fundamentalmente porque se piensa que no es posible producir arte mediante una tecnología no pensada originalmente para estos efectos y a través de una máquina tan *ordinaria*, tan *vulgar*, tan *prosaica* como el ordenador. Huelga decir que esta evaluación supone la confusión entre artefacto artístico y el medio y técnicas que pueden ser utilizados para su consecución; la Historia del arte ofrece abundantes ejemplos para refutarlo sin dificultades.

Pero se hace difícil hablar de la desaparición del objeto de arte y de la práctica artística no sólo por lo mencionado justo antes, sino porque puede ser que se consideren las nuevas tecnologías como reemplazables: podría ser que gran parte de los artistas asumieran que continuarían produciendo arte incluso si la tecnología digital, misteriosamente, desapareciera del mapa, porque algunas aseveraciones de los propios artistas hacen pensar que el impulso y la voluntad artísticos no se someten a la contingencia de las tecnologías; más bien se aprovechan de ellas.

Y es que, en cierta forma, hablar de arte y tecnología no deja de ser un pleonazgo: bien podría ser que constituyera una redundancia del estilo de «verlo con los propios ojos» (¿cómo si no?) o «volar por los aires» (¿por dónde si no?) o «subir hacia arriba» (claro) o «bajar hacia abajo» (lo mismo). El arte comprende y aúna, amalgama de manera indisoluble, unas habilidades intelectuales y una pericia técnica que únicamente en su alianza, que no es fortuita sino estructural, da como resultado un determinado producto, que es el fruto de un específico tipo de agencia⁵, la del artista, que entra en funcionamiento respondiendo a determinados estímulos sociales, tamizados por la experiencia y el gesto individual, y que encuentra su final -o mejor, su continuación- en los estímulos generados en el receptor. El artista retorna al grupo social, después de haberlo procesado, aquello que antes le había arrebatado.

⁵ Sobre la agencia del artista y, en general, sobre el arte y la agencia, desde una perspectiva antropológica, resultan útiles estos trabajos de Alfred Gell: "The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology" en COOTE, J.; SHELTON, A. (eds.) (1992) *Anthropology, Art and Aesthetics*. Oxford: Clarendon Press, p. 40-63. También, *Art and Agency. An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press (1998) y "Vogel's Net: Traps as Artworks and Artworks as Traps" en GELL, Alfred (1999) *The Art of Anthropology. Essays and Diagrams*. London: London School of Economics Monographs on Social Anthropology, p. 187-214.

4. Las entrevistas¹

Algunas advertencias

Es necesario advertir que las entrevistas mantienen su forma original, es decir, se trata de transcripciones literales de las entrevistas grabadas en el marco de conversaciones semiformales. Así pues, éstas reflejan el tono conversacional y el registro propio del lenguaje oral y coloquial. No han sido modificadas *a posteriori*. Únicamente se han revisado con el objeto de adaptar la lengua hablada a la lengua escrita tratando de conseguir textos cómodamente legibles por medio de la introducción de los signos de puntuación pertinentes, aquellos que más se aproximasen a las pausas naturales del registro oral, o que reprodujeran -o, mejor dicho, evocaran- de la manera más fiel posible la entonación y la especificidad del habla. Igualmente, por este motivo se han reducido aquellos rasgos iterativos que aparecen en las conversaciones: interjecciones, pausas intraoracionales, muletillas, cuando podían convertir en fatigosa la lectura.

Por este motivo quiere insistirse en que la ordenación temática, las estructuras de las frases, las expresiones coloquiales o el uso de un determinado léxico que, desde la lectura, pueden aparentarse no habituales responden a las maneras y las necesidades más ordinarias, más comunes, indispensables, inevitables e insubstituibles del lenguaje oral y su espontaneidad.

La revisión de los textos, en una primera fase, se llevó a cabo por parte de los propios interesados, en gran medida para abandonar a su criterio aspectos de las entrevistas que podían poner al descubierto parcelas demasiado íntimas de sus vidas, de sus proyectos o de personas relacionadas con ellos. La segunda fase de la revisión comprende los aspectos formales que se han referido unas líneas arriba.

Igualmente, se ha conservado la lengua original utilizada durante las entrevistas con la voluntad de preservar la especificidad de una lengua: la lengua española hablada fuera de los límites del territorio del estado español. Y, con esta finalidad, se han mantenido expresiones, giros lingüísticos, léxico particular y los usos concretos de esta lengua y de su habla.

¹ Las entrevistas pueden encontrarse en <www.mediatecaonline.net/jal04> y en <www.randomstudios.org/jal04> En el interior de este texto pueden verse fragmentos de éstas ordenados por unidades temáticas en el apartado 4.2. (p. 41 y ss.).

4.1. Narraciones: fragmentos de vida

Las entrevistas ofrecen un testimonio de lo que los creadores han querido dar a conocer alrededor de su condición de artistas y de inmigrantes. Constituyen, en cada caso, una narración que, dependiendo de cada uno de los artistas, ha podido incidir más en unos u otros aspectos. Una vez delimitados los ámbitos a tratar, cada individuo o cada colectivo construyó su propia narración de los hechos -sus hechos- en el orden deseado y deteniéndose en aquellas situaciones que, para él o ellos, gozaban de mayor relevancia. En tanto que las entrevistas no eran pactadas, sino semidirigidas -sólo conducidas o reconducidas-, el contenido es el reflejo de la voluntad de los entrevistados.

A pesar de la libertad narrativa que ello supone, podrán distinguirse -explícita o implícitamente-, en todas las entrevistas, áreas temáticas comunes, sin un orden preestablecido y, por tanto, cambiante en cada caso, como por ejemplo:

a) *una presentación de carácter biográfico* en aquello relativo a *la asunción de la vocación artística* (o sencillamente creativa, gráfica, visual, musical o cualquier otra opción relacionada con las anteriores, y que puede ser que cuestione la categoría de «artista» según pueda ser ésta entendida convencionalmente). Se llegará a la caracterización biográfica insistiendo en la *formación específica*, en los primeros pasos sobre el territorio creativo, en las bases fundacionales o el *ideario* de los grupos o de los artistas individuales, en los rasgos particulares de los *primeros proyectos* y en las características de la *trayectoria* posterior.

b) una toma de posición alrededor de las *definiciones de arte, de obra de arte y de artista* a partir de tres ejes de pensamiento:

b.1) *por comparación*, oposición, contraste o hermanamiento -puntual o completo- con el *diseño gráfico*, y con el *diseño gráfico digital* en particular.

b.2) *por comparación*, oposición, contraste o hermanamiento -puntual o completo- con el *arte digital*, de donde tanto puede desprenderse que el arte digital constituye una ramificación más dentro de la producción artística -del arte- y que, por tanto, se proceda a la comparación entre tendencias o

corrientes artísticas, o bien desde una cierta indefinición de la creación digital que permitiría que los que la practican puedan ser reconocidos desde el exterior como artistas o no, o, todavía más, que se reconozcan desde su interior como artistas o no.

b.3) por las *diferentes perspectivas* que supone contemplar el mismo hecho -el artístico- desde los distintos ángulos de visión que proponen sus *diferentes formaciones de base*: diseño gráfico, bellas artes, artes digitales, ingeniería informática, ingeniería electrónica, música, cine, teatro..., y que pueden haber conducido a expresiones, o a intenciones, o a objetivos o a resultados similares en su diversidad incuestionable.

c) aproximación a la *definición* y al *papel jugado por la tecnología* y por la *tecnología digital en particular en el interior de la práctica creativa*, procediendo desde las siguientes bases:

c.1) por medio de la *valoración de la utilidad prestada por la tecnología digital al trabajo creativo*; es decir, a partir de la evaluación del conjunto de herramientas o técnicas que despliega esta tecnología y de las que se obtiene algún provecho.

c.2) por medio de la *igualación entre tecnologías* en aquello referido al arte a lo largo de la historia; de donde la tecnología digital, a pesar de sus particularidades, cumpliría un papel similar al de otras tecnologías.

c.3) por el énfasis depositado en aquellas *características consideradas como exclusivas de la tecnología digital* y que les permitirían hablar de especificidades en el arte digital.

c.4) a través de las valoraciones acerca de la *tecnología digital más allá del ámbito artístico*; es decir, como tecnología de la información y de la comunicación, de alcance global pero de uso vedado a una porción del mundo y, así, poniendo de relieve sus glorias y sus miserias, o la liberación y también las servidumbres que puede generar.

d) aproximación a la *valoración de la condición de inmigrante y/o de extranjero* soportándose sobre la experiencia vivida en sus lugares de origen y en el de destino: diferentes países de Latinoamérica y Barcelona, respectivamente. Se podrá proceder de las siguientes maneras:

d.1.) por *comparación entre diferentes lugares de destino*: algunos de los artistas han residido en más de un lugar diferente al de origen, por lo que establecerán correlaciones entre éstos estableciendo semejanzas y diferencias en lo que se refiere a la capacidad de acogida y sus rasgos distintivos, buscando explicaciones a los diferentes tipos y grados de adaptación en función de criterios de proximidad o lejanía cultural de su lugar de origen respecto de los de destino.

d.2) por *comparación entre el lugar de origen y el de destino*: con los mismos criterios anteriormente descritos se juzgará el grado de adaptación en el interior de la sociedad de acogida, estableciendo convergencias y divergencias de talante cultural entre ambas.

d.3) por *evaluación en negativo*: esto quiere decir por las trabas y dificultades experimentadas, pudiendo obedecer éstas a razones intrínsecas o extrínsecas; es decir, internas al propio individuo o externas al mismo dependiendo de factores relacionados con la «generosidad» o el «egoísmo» de la predisposición de la sociedad receptora, y por tanto, que pueden ser atribuidas a razones personales o subjetivas, o razones externas u objetivas.

d.4) por *evaluación en positivo*; esto significa por las ventajas observadas y la progresiva inmersión experimentada en el nuevo medio; es decir, en virtud del cumplimiento satisfactorio de las expectativas depositadas con anterioridad a la empresa de la inmigración.

d.5) por la *comparación del panorama artístico o creativo en el lugar de origen y en el de destino*; o sea, por las características de los circuitos creativos y de las instituciones culturales en un lugar y otro, así como por su accesibilidad, y, desde luego, por el abanico de posibilidades de supervivencia profesional y personal que ofrezcan uno y otro lugar.

d.6) por *comparación con otros tipos de inmigrantes o de extranjeros* en el lugar de recepción: es decir, por la toma de conciencia del lugar ocupado en la jerarquía de inmigrantes y extranjeros diseñada por la sociedad de recepción.

4.2. Expresiones: fragmentos de narración

Bajo la denominación de «expresiones» aparecen inscritas, en las siguientes páginas, algunas de las valoraciones, opiniones o reflexiones en torno a la manera en que la práctica creativa, la tecnología digital en relación a ésta y la condición personal de inmigrante es experimentada por los artistas. Supone, inevitablemente, una descontextualización de sus palabras que, en verdad, toman su sentido completo en el interior de las entrevistas íntegras¹. La pretensión última, y se cree que lícita, es la de llamar la atención sobre algunas formas de percepción de aquello que los ocupa -el ejercicio creativo- y el entorno donde lo desarrollan.

Los epígrafes de encabezamiento han permitido la agrupación de las declaraciones en una de guiada por la revisión de conceptos fundamentales para la comprensión de su experiencia: los fragmentos son suficientemente explícitos y lo que quiere registrarse es lo que constituía el objetivo de JAL04¹: su testimonio. Se ofrecen de manera opcional observaciones o aclaraciones a manera de nota a pie de página con la intención de no interrumpir el discurso global construido alrededor de las declaraciones de los artistas.

Más allá, las posibles, y probables, interpretaciones se dejan en manos de los lectores, aunque el proceso de selección y agrupación temática, así como las observaciones y aclaraciones, ya implican en si mismos algún tipo de interpretación, que se desea no sea excesivamente tendenciosa.

¹ Las entrevistas completas pueden encontrarse en <www.mediatecaonline.net/jal04> y en <www.randomstudios.org/jal04>

4.2.1. Alrededor de las nociones de arte, de obra de arte y de artista²

4.2.1.1. ¿Qué es el arte?

“El arte es algo que tiene que escapar de la materialidad, algo que tiene que ver con la espiritualidad, con la esencia misma del hombre, que tiene que ver... (incluso podría hablarse del «alma»³) con las emociones, y que escapa del tema del mercantilismo o de la retribución material.“

(Sebastián Seifert, *Random Studios*)

“Las cosas que mantienen un sentimiento, una expresión de emoción espiritual, y logran transmitir a la gente eso, ¿por qué no llamarlas arte?.“

(Sebastián Seifert, *Random Studios*)

² Se incluyen aquí algunas declaraciones que abordan de manera directa o de manera indirecta una reflexión acerca de las definiciones de «arte», de «obra de arte» y de «artista». A través de muchas de las aserciones que siguen podrán inferirse diversas aproximaciones a la noción de «arte» por comparación o contrapunto con la de «diseño», con la de «juego», o, incluso, mediante la de «arte digital» que puede ser que sea utilizada para re-evaluar aquello que pueda ser «arte».

En algunos casos se renuncia a la categoría de arte según sea convencionalmente, y ampliamente, entendida y extendida o, como mínimo, ésta se pone en cuestión en función de lo que puede concluirse en virtud de la experiencia propia. En ocasiones puede percibirse cierta resistencia al etiquetado gratuito y reduccionista, por una intención de alejarse de las definiciones de arte que puedan entenderse como próximas -demasiado próximas, para gran parte de ellos- a convenciones que, según su parecer, pueden responder a criterios clasistas y elitistas. O también puede evidenciarse cierto distanciamiento de la noción ordinaria de «obra de arte», más exactamente, partiendo de las consideraciones que sobre la producción propia se haga.

Gran parte de los cuestionamientos proceden del convencimiento de que pesa más el interés por llegar al receptor de manera directa, y no solamente por lo que se denomina «contemplación estética» en su sentido pasivo, sino, en todo caso, por una suerte de «participación estética» en su sentido activo: la agencia del receptor / usuario se muestra como algo relevante, casi indispensable. El hecho de que algunas de sus piezas, instalaciones, acciones, intervenciones o diseños... -interactivos o no- gocen (o sufran) de la cualidad de poder ser percibidas como «obras de arte» o como «alguna otra cosa» proporcionan fuerza a esta postura y a esta forma de entender la propia práctica. Por un lado, no se hacen melindres a la hora de ensanchar la categoría de arte para dar cabida a prácticas diversas que convoquen estímulos y reacciones de carácter audiovisual (aliados con la actividad intelectual) y que discurren entre lo concebido y percibido como artístico o no siendo así, precisamente, para minimizar los efectos clasistas y elitistas de la producción y de la recepción de arte; por otro lado, tampoco conviene creer que todo y todo el mundo *es arte* o *hace arte*.

³ El artista al hablar del «alma», en el contexto de la conversación, había hecho paralelismos con la religión y hacía referencia a lo intangible, a lo empíricamente no mesurable, pero no había una filiación religiosa específica en sus aseveraciones, por tanto, no se defendía que el arte fuese una cuestión de fe en su carácter más dogmático, sino que, más bien, hacía referencia a aquella faceta humana que tiende a asimilarse a la espiritualidad (que, a menudo, entra en sinonimia con el intelecto), es decir, a lo no circunscrito al terreno de la estricta materialidad y sus servidumbres más inmediatas. El arte provendría, en cierta medida, de la esfera de las emociones (pero también del intelecto en su componente racional) para, en cierta manera también, retornar a ella (y, nuevamente, al intelecto).

“Hay cosas que no pueden explicarse con las palabras ni con las convenciones que usualmente nos manejamos. Y el arte es un poco así; por eso es tan difícil de clasificar: tiene ese «no sé qué» que nos dice algo y que no sabemos bien lo que es, pero que sabemos que nos comunica algo. Como cuando te entiendes con las personas sin hablar. Hay personas con las que te entiendes sin hablar, que las *presientes*⁴. Pues bien: uno tiene que poder *presentir el arte*⁵.

El tema de la percepción: no voy a decir esa palabra -que ya es un concepto muy tomado por la teoría del arte, la estética...-, me quedo en *presentir* porque tiene lo de *percepción* y lo de *sentir*⁶.”

(Sebastián Seifert, *Random Studios*)

“En realidad, para nosotros fue fuerte porque veníamos de Ingeniería y al estudiar arte digital nos encontramos con la cuestión esa del «arte». No es que uno no se asuma como artista, sino que, por lo menos para mí, la cuestión «arte» es prácticamente nueva. Pero yo creo que, al final, uno se mete, mira un poco a su alrededor y, después, se sale, afortunadamente. Bueno, no todo el mundo sale, pero creo que en la forma en que abordamos el trabajo, realmente, nunca nos hemos preocupado [exclusivamente] por cuestiones «artísticas».”

(Eugenio Tisselli, *Vaina Systems*)

4.2.1.2. ¿Para qué el arte?

“En nuestra sociedad, y como ha sido siempre, para ponerlo muy simple, el arte ha tenido, y tiene, una función social, cultural y espiritual, básicamente. Y creo que el arte cumple con esas funciones.”

(Sebastián Seifert, *Random Studios*)

“Al final hacemos lo que nos gusta, lo que nos divierte, lo que sabemos que también puede ser divertido para otras personas pero con una reflexión, no de forma instrumental; no como «hagámoslo porque se puede hacer».”

(Eugenio Tisselli, *Vaina Systems*)⁷

⁴ Énfasis en la versión original hablada.

⁵ Ídem.

⁶ Ídem.

⁷ Ambas declaraciones enlazan, de alguna forma, con la cuestión de que el arte no es exactamente «a-funcional» como se desprendería de la noción de arte imperante en el mundo occidental, desde hace tres centurias aproximadamente, después de los estrechos vínculos establecidos entre el arte y

4.2.1.3. ¿Para quién el arte?

“Uno puede hacer una obra maestra y guardársela en el bolsillo, pero no tiene mucho sentido. Lo que era muy difícil era, efectivamente, sacarlo al público y mostrarlo.”

(Federico Joselevich, *area3*)

“Los centros de las ciudades latinoamericanas funcionan con dinámicas muy diferentes a los de las ciudades europeas: queríamos llegar a otro público, el público que generalmente no va a las galerías o museos.”

(Andrea Gómez, *Joystick*)

“Hemos hecho muchos trabajos en la calle. Pensamos que existe una forma directa de que las imágenes lleguen a las personas. Porque la gente ve, seguramente porque les resulte cercano, lo que hay en las paredes, en los pósters, en revistas gratuitas. Algunos de nuestros proyectos se han basado en ello.”

(Andrea Gómez, *Joystick*)

“Es difícil esto de la implicación del artista con el público, del público con la obra... A nosotros nos interesa más el contacto real con el público, aunque sea poquita la gente a la que le llegue.”

(Ricardo Duque, *Joystick*)

la subdisciplina filosófica de la Estética y que dejaría definido el arte bajo las consignas del anti-utilitarismo, la a-funcionalidad y el des-interés (una actividad de origen desinteresado) como el resultado de su desincrustación de la realidad material (social).

Por un lado, no obstante, a lo largo de las diferentes aseveraciones que siguen, puede entreverse el peso de la concepción del arte como esfera autónoma y, por el otro, de la práctica artística y su resultado, el arte, como algo plenamente inscrito en el tejido social, como cualquier otra actividad humana. Esta ambivalencia es fruto, por un lado, de concebir el arte como una manifestación que se desembaraza de la contingencia de la materialidad al mismo tiempo que nace de ella e incide sobre ella: el arte, por lo tanto, no sería el fruto del capricho de unos determinados sujetos como tampoco únicamente algo nacido para ser una mercancía.

El difícil equilibrio entre las necesidades del agente artístico y las del grupo humano que recibe el resultado de su agencia, y la no menos complicada -y buscada y deseada- convergencia, o conexión, entre las necesidades de ambas partes explica la ambigüedad de la definición y de la comprensión del arte en nuestra sociedad; ahora bien, toda agencia artística persigue provocar algún efecto y no solamente en el estrecho dominio de la recepción individual, sino en el amplio territorio de la configuración social: las cosas -las artísticas también- no se hacen «porque sí», sólo «porque pueden hacerse», exclusivamente por una demostración de virtuosismo: existen determinadas causas y se producen determinados efectos.

“No es nada más que esto: no es cambiar la humanidad, ni cambiar Colombia, ni cambiar Barcelona; es sólo eso: encontrar tres o cuatro personas que, verdaderamente, están muy interesadas.”

(Ricardo Duque, *Joystick*)⁸

4.2.1.4. ¿Qué es un artista?

“Cuando uno logra vencer la barrera del miedo de dedicarse al arte, que es el miedo a no tener nada, ya te permites hacer muchas cosas.”

(Federico Joselevich, *area3*)

“En cierto modo, creo que la misión del artista es la de ser un «comunicador espiritual», el arte sería una forma de «comunicación espiritual».”

(Sebastián Seifert, *Random Studios*)

“De hecho, cada persona debería ser un poquito artista en lo que hace, en el sentido del artista como persona que investiga, en el sentido de aportar algo a él mismo o a los demás; pero que el valor que lo mueva no sea solamente el económico o de subsistencia.”

(Sebastián Seifert, *Random Studios*)

“Creo que si alguien quisiera ser un buen artista debería ser un buen ser humano, porque si no, ¿para qué?; es decir, ¿para qué emocionarnos [si no]?”

(Sebastián Seifert, *Random Studios*)

⁸ Estas aseveraciones aproximan a una noción de quién puede ser el receptor de la práctica artística de otros: puede ser que interese más la calidad de la recepción que la cantidad. Esto no implica necesariamente que se persiga la creación de elites receptoras, sino que, por las conversaciones con los artistas, se infiere que lo definitivo es la sinceridad, el entusiasmo, el grado de participación; en suma, la comunión establecida entre la obra y el receptor / usuario como consecuencia de la capacidad del artefacto artístico de provocar reacciones y conexiones *en* y *con* el receptor, respectivamente. Más adelante se verá la toma de conciencia, por parte de los artistas, de los daños colaterales provocados por la extensión limitada de la tecnología digital, si se contempla su uso y acceso restringido a una parte del mundo. Igualmente, sin embargo, se verá la cara amable de la tecnología digital: localmente el acceso es superior al de otros medios de difusión de las manifestaciones artísticas, invitando a una participación superior y más “democrática” por parte del usuario. Desde luego, se verá el acento depositado en la creación y el uso racional, económico e inteligible de la tecnología mediante la búsqueda, investigación, experimentación y producción de interfaces de uso sencillo, lo menos complejo posible, con el propósito de acercar los artefactos a los usuarios, tal vez no expertos en el manejo de determinada tecnología.

“Respecto a la estética efímera pero sin fundamento, estoy en contra. Si vas a ser alternativo, haz cosas realmente alternativas, no te quedes ahí copiando, [...], imitando a otros y sin un discurso. Si vas a hacer algo, que sea interesante.”

(Eric Olivares)⁹

4.2.2. Alrededor del arte y el diseño. Las dificultades de los sistemas de clasificación: nuevas y viejas clasificaciones, la indefinición controlada.

4.2.2.1. Arte y diseño: fronteras sinuosas

“En lo que se refiere al arte y el diseño, diría que en el arte digital sucede algo concreto: estamos llegando a un punto donde las herramientas del diseñador y del artista son tan iguales, y condicionan tanto las estéticas de mucha gente, que se han desdibujado los límites.”

(Sebastián Seifert, *Random Studios*)

⁹ La asunción del riesgo, la defensa de la originalidad, la demanda de coherencia, las tareas de investigación y de experimentación y la capacidad de comunicación y de mediación entre humanos se erigen aquí como distintivos de la condición de artista. En el contexto de la conversación, el «riesgo» aparecía definido como la asunción de la posibilidad o la imposibilidad de la autosubsistencia mediante la práctica artística. Esta circunstancia sitúa al artista en una encrucijada: la de «poder vivir» o «no poder vivir» del arte. Según la primera declaración conviene asumir la posibilidad de cierta precariedad al dedicarse al arte o, mejor dicho, la precariedad -los riesgos económicos- no han de convertirse en factor limitante o inhibidor de la práctica artística. La asunción de los riesgos, precisamente, se mutaría en un liberador. Las causas por las que ser productor de arte pueda implicar un riesgo descansan sobre el tipo de reconocimiento social que se ofrece a la figura del artista, así como la paradoja generada en la difusión de la producción artística, que se encuentra enmarcada por la ley de la oferta y la demanda construida por los mercados del arte y que regula sus objetos como lo haría cualquier otro mercado.

Para superar estos obstáculos existen alternativas que pueden implicar el desarrollo de otras actividades, afines o no a la artística, «más productivas» según obligan los mercados. A partir de ahí puede ser que se busque el equilibrio entre el «trabajo comercial» y el «trabajo libre» cuando ambos gozan de la componente creativa (como podría ser el caso del diseño y el arte) o que la actividad artística se sufrague mediante inversiones procedentes de fuentes ajenas a la actividad artística misma. La falta de sincronía entre la oferta (personalizada, individual) y la demanda (difusa, global, colectiva) de arte en la sociedad occidental y su ambigüedad funcional favorecen la generación de esta paradoja.

De la misma manera, el hecho de que el artista pueda ser definido como un “*comunicador espiritual*” enlaza con la idea de que una de las funciones del arte sería, precisamente, conseguir aquella «comunidad», antes mencionada, entre individuos mediante el artefacto artístico, más allá del valor de mercancía que pueda tener el producto artístico, valor que, según esta concepción, no sería sustancia sino accidente.

Por otro lado, la «originalidad», a lo largo de la conversación, se había descrito como la antítesis de la copia, la mera imitación, del seguimiento superfluo de modas y tendencias o del oportunismo. La «originalidad» podía traducirse como la aplicación del artista al trabajo, la experimentación y la investigación, la formulación de objetivos y la consecución de éstos según reglas de honestidad definidas por el reconocimiento de las cualidades y limitaciones propias y ajenas. La expresión del artista procedía de la crítica al uso de la tecnología digital (pero también de cualquier otra) y de sus técnicas y recursos por el mero hecho de usarlos: era necesario poner la tecnología y las técnicas al servicio de los conceptos e ideas que se desease expresar o comunicar, no al revés.

“Aprovechamos las mismas armas técnicas, tecnológicas y creativas que tenemos para aplicar en un trabajo comercial a algo que no es eso. En esta subversión del medio es como generamos lo que hacemos normalmente: obras, o piezas, o como se llame.”

(Sebastián Puiggros, *area3*)

“Siempre he sido una persona que veo el arte y el diseño como un todo y, sobre todo, el diseño, en todas sus variantes, lo veo como un todo. Tengo una visión bastante multidisciplinar del diseño y me meto a experimentar de todo.”

(Eric Olivares)

“Simplemente el trabajo del arte es muy arriesgado y también, según qué hagas, es mucho más complejo [que el diseño].”

(Eric Olivares)

“Lo que sí estamos buscando siempre es una especie de equilibrio, porque es muy difícil vivir de esto. Siempre estamos balanceándonos en curvas sinusoidales, y con un pie en el arte, y aprovechando nuestros conocimientos para desarrollar también trabajo denominado «comercial», que intentamos que igualmente sea un trabajo en el que nos sintamos a gusto.”

(Sebastián Puiggros, *area3*)

“Cuando empezamos a pensar en *area3*, estaba también la idea de que aquí trabajar en diseño gráfico era una de dos cosas: o hacíamos esta historia, o bien terminabas metido dentro de una empresa, encajonado. [...] *area3* es como una vía de escape para poder hacer lo que realmente tenemos ganas de hacer.”

(Federico Joselevich, *area3*)

“Lo que pasa es que siendo humanos también podemos llegar a convenciones, y buscamos personas que tengan voz y voto para poder, con cierta autoridad, decir qué es arte y qué no.”

(Sebastián Seifert, *Random Studios*)

4.2.2.2. Arte y diseño: funciones diferentes

“Como grafista siempre tenía que esperar a ver alguna reacción con mis carteles, por ejemplo: si lo pintarrajeaban, o lo arrancaban de la pared, o se lo robaban y lo tenían de decoración en su casa, para saber si había servido de algo o si había habido una reacción por parte del público que estaba viendo ese planteamiento. En cambio, la *performance* me decía instantáneamente cuál era la respuesta.”

(Eric Olivares)

“En realidad, el mismo diseño deviene del arte. Van juntos pero, sin embargo, yo creo que es muy claro para mí definir entre lo que hago: esto es diseño; hasta aquí es diseño, y esta otra cosa es arte. [La diferencia está] en la función. El diseño es para la gente y tiene una función muy específica o institucional, un encargo específico, con limitantes y necesidades específicas, y el arte también, pero es más una cuestión de que te satisfaga a ti como creador, tiene otros parámetros. No es que el diseño no los tenga y que no pueda llegar a ser también arte, pero no se concibe como tal... Ahora bien, el diseño en el momento en que alguien se roba un gráfico, un cartel o algo, lo enmarca y lo pone en su casa o lo pone en un museo, ya está transgrediendo más su función de comunicar, ya tiene otro valor más; pero no fue generado con esta intención. En cambio el arte, sí.”

(Eric Olivares)

“Sí veo diferencias claras entre arte y diseño: el diseño tiene una misión sumamente social, más que nada tiene una *función funcional*.”

(Sebastián Seifert, *Random Studios*)¹⁰

¹⁰ Gran parte de las citas de estos apartados ponen de relieve la existencia de ciertas dificultades en el momento de proceder al enunciado de una distinción nítida entre «arte» y «diseño» y tomando como referencia al arte digital. La indistinción descansaría sobre la evidencia del hecho de compartir herramientas y técnicas que, al mismo tiempo, podrían dar a luz «estéticas» parecidas, una imaginaria similar e incluso propósitos coincidentes. La principal diferencia, según se habrá observado, radica en las funciones de uno y otro: el diseño se aplica en la resolución de necesidades diferidas (aquellas del que hace el encargo) y el arte obedece a la resolución de necesidades directas del mismo agente creador o de éste en tanto que intérprete o mediador de otros. El diseño se asimila al trabajo comercial y el arte al trabajo libre y experimental.

Cabe decir, no obstante, que tanto la distinción como la indistinción entre arte y diseño tiene una larga historia en el interior de la Historia del arte, así como la artesanía y las artes suntuarias, por ejemplo. A la Historia del arte no siempre se le presenta fácil el porqué ha quedado incluido o no, a lo largo del tiempo, en sus catálogos muestras de estas actividades, ni por qué algunas de decididamente «artísticas» a las que se pueden atribuir condicionantes similares a los del diseño, la artesanía o las artes suntuarias (trabajo por encargo, limitaciones de diseño del objeto, limitaciones temáticas, de materiales, de colores, ubicaciones predeterminadas, funciones específicamente determinadas, etc.) no son cuestionadas o no son segregadas.

4.2.3. Sobre el arte digital

4.2.3.1. El trabajo: el equipo multidisciplinar

“Todos trabajamos en solitario, pero lo que podamos dar juntos, en equipo, lo valoramos mucho. Mucho.”

(Chema Longobardo, *area3*)

“Sí que se puede poner una persona sola a hacer las cosas, pero creo que no tiene nada que ver con la potencia que tiene un equipo multidisciplinar, donde además somos de diferentes países, de diferentes mentalidades, y podemos entendernos.”

(Chema Longobardo, *area3*)

“Nuestra experiencia de trabajo en grupo fundó las bases de algunos planteamientos de *Joystick*. Fue en ese momento que entendimos de verdad la fuerza del trabajo en grupo: que «la unión hace la fuerza».”

(Andrea Gómez, *Joystick*)

“Yo no soy programador. En realidad, [...] me he vuelto más como una especie de arquitecto, soy *proyectista*, digámoslo así. [...] Luego busco quién me pueda ayudar a resolver lo que no sé hacer. Y llegamos a una simbiosis.”

(Eric Olivares) ¹¹

¹¹ Esencialmente se aparenta que son dos las razones de la valoración positiva del trabajo en equipo: por un lado aquella que tiene que ver con la necesidad de complementar conocimientos específicos dado que puede ser que un solo individuo no domine -por su formación, por preferencias personales o por cualquier otro motivo- todas las fases del proceso de producción y, entonces, sea obligado trabajar «simbióticamente». Por otro lado, además de lo dicho, puede ser que exista el convencimiento de que el trabajo en equipo responda a un principio de compromiso social por el cual la diversidad del propio equipo de trabajo ya implica en sí mismo un sentido de la reciprocidad que acaba por traducirse en la búsqueda de esta misma reciprocidad en la complicidad con el potencial receptor, que con su interacción pasará, ni que sea eventualmente, a formar parte del equipo de trabajo. Finalmente, el carácter de «multimedia» y de «obra total» de gran parte de la producción exige de la presencia de especialistas de diversas áreas (pongamos por caso, diseñadores, programadores, pintores, dibujantes, escultores, músicos, bailarines, actores, escenógrafos...).

4.2.3.2. La tecnología digital subordinándose a la voluntad artística (un preferible)

“Nosotros estamos siempre más ocupados en buscar cuál es la mejor solución que en buscar una solución para esta tecnología. Consiste más en preguntarnos de todas esas herramientas cuál vamos a usar, que cómo vamos a hacer para esta herramienta aplicarla a esta [idea].”

(Federico Joselevich, *area3*)

“Nosotros no intentamos adaptarnos tanto a lo que se espera, sino a lo que queremos hacer en ese momento. La tecnología, para nosotros, es lo que es: unas técnicas para poder hacer lo que queremos hacer.”

(Chema Longobardo, *area3*)

“La tecnología es, en realidad, una consecuencia; es una herramienta.”

(Federico Joselevich, *area3*)

“Nos invitaron a una muestra en la cual se quería trabajar con artistas que venían de países con pocos recursos, por decirlo así, y, entonces, que se hiciera un uso más o menos racional de la tecnología. No un despliegue de 60 pantallas, sino un uso de otro tipo. Y como nosotros lo hacemos todo en casa, y con madera, y sensores hechos en casa, y *software* hecho en casa, se interesaron en nuestro trabajo.”

(Eugenio Tisselli, *Vaina Systems*)

“No es que estemos limitados y que por las circunstancias hagamos cosas sencillas, sino que creo que nos interesa más desarrollar aquellas cosas que podemos hacer con nuestros propios medios, [más] que montar superproducciones y súper proyectos que, por más súper proyecto y súper tecnología que tengas, si el contenido no es interesante, no hay nada que hacer.”

(Eugenio Tisselli, *Vaina Systems*)

“Lo que hacemos con *Vaina Systems* es una cosa casi artesanal. Artesanal, pero artesanal en el buen sentido de la palabra. Artesanal de cuando ya lo tienes

interiorizado de tal forma que hasta en tu casa te lo puedes montar sin necesidad de hacer demasiado despliegue tecnológico [ni] contratar a treinta personas que trabajen para ti... Nos reunimos, nos tomamos unas cervezas, nos tomamos unas patatas, fabricamos una parte de la interfaz, programamos un poco... Para mí es la forma de hacerlo, porque si no disfrutas de lo que estás haciendo, mejor te pones a trabajar en una oficina con traje y corbata. Yo qué sé...”

(Eugenio Tisselli, *Vaina Systems*)

“Puede ser interesante utilizar la tecnología para realizar tus ideas, y no que la tecnología te domine a ti.”

(Eric Olivares)

“Básicamente, lo que trato de proponer es que las interfaces sean extensión de lo que uno haga; o sea, no prótesis, [...], sino interfaces donde no tengas que ponerte nada encima, si acaso un micrófono, una cosa muy sencilla, y que lo demás sea consecuencia de tu físico: tu voz, tu tacto. Una interfaz natural.”

(Eric Olivares)

“Es muy sencillo. El festival salió como convocatoria de decir: *“hay herramientas que permiten hacer cosas, explicar mensajes, explicar ideas de forma novedosa...”*”

(Sergi Bueno, *OFFF, We Are the True Clowns*)

“Y después de todo lo que aprendí durante dos años [acerca de la tecnología digital y diseño de *webs*], pensé que con todas esas herramientas, a lo mejor, se podía retomar el tema del cine [que me interesaba ya antes] y, a partir de ahí, se me ocurrió el festival de películas en *Flash*. Entonces, se me ocurrió. Y monté unas bases, y monté una *web*; así, como ocurren las cosas en Internet, y lo lancé todo. Y rápidamente, por la gente y por el efecto *boom* que tenía en aquella época Internet, el festival se lanzó. Se lanzó y empezó a crecer él solito.”

(Héctor Ayuso, *OFFF, We Are the True Clowns*)

4.2.3.3. El arte subordinándose a la tecnología digital (eso mejor que no)

“Creo que, en cierta forma, si no lo utilizas del todo bien, y lo utilizas como el todo y no como la herramienta que conduce al concepto, la tecnología se convierte en el centro de la obra.”

(Sebastián Seifert, *Random Studios*)

“Hay una política especial: [el arte] tiene que llevar lo tecnológico; les gusta mucho más, les parece que la tecnología es arte. Se cae en el error [de pensar que lo mejor es] lo más nuevo, lo más nuevo, lo más nuevo..., y no tiene porqué.”

(Chema Longobardo, *area3*)

“Me parece que puedes perderte en un laberinto con la tecnología, un laberinto del cual no puedas salir airoso; es decir, que creas que la mera herramienta o el funcionamiento de una instalación, en sus aspectos lúdico o de simple interacción, sean la base de tu trabajo.”

(Sebastián Seifert, *Random Studios*)

“He hablado con artistas del norte de Europa, por ejemplo, y te plantean, sin ningún tipo de dudas, que la tecnología en sí misma es arte para ellos.”

(Sebastián Seifert, *Random Studios*)

“[Lo que he visto en algunos festivales, a veces,] me pareció pretencioso; por ejemplo, hubo un artista que llegó con una especie de encefalograma, pero en lugar de sacar la señal a un gráfico, salía a unos brazos robóticos industriales como los que ocupan en la industria automotriz, y se movían. Pero, y... ¿el concepto qué?”

(Eric Olivares)

“Si logramos poner conceptos, en este tipo de herramientas, en esta forma de difusión y de expresión -que no son más que formas de expresión y difusión, para mí-, si logramos mostrar los conceptos de siempre, o nuevos, pero que, en cierta forma, son los que están presentes en el origen de lo humano, estará bien. Si no es con esta finalidad, tampoco tiene mucho sentido. Si no, es un mero juego tecnológico, son juguetes: “*Juguemos con las luces, los sensores, con mi*

movimiento cambiar un objeto visual...”, que no lo desmerezco, pero me parece quedarse a mitad de camino.”

(Sebastián Seifert, *Random Studios*)

“La relación de los individuos con la tecnología, muchas veces, se convierte casi en una religión, en un objeto de culto.”

(Eugenio Tisselli, *Vaina Systems*)¹²

4.2.3.4. El arte digital: ruptura y continuidad

“Quienes manejan las cuentas en este momento es la generación, o media generación, mayores que nosotros, que todavía no terminaron de meterse en el mundo tecnológico en que vivimos.”

(Federico Joselevich, *area3*)

“Creo que el verdadero cambio de Internet es el acceso real a la información, y el acceso real para que la gente pueda mostrar lo que quiere, los contenidos.”

(Ricardo Duque, *Joystick*)

“«*I'm a net.artist*» explica cómo tú ves el arte cuando entras en un museo, cuando entras en un entorno así, cuando lo has pagado; sin embargo, el net.artista puede estar en Bagdad, Nueva York y en cualquier otro sitio del mundo al mismo tiempo.”

(Chema Longobardo, *area3*)

“Vivimos en un mundo en que la exclusividad del objeto [y del objeto artístico] determina el valor que tiene. [...] Toda la tecnología digital pervierte absolutamente estos conceptos. Es muy difícil que alguien te pueda pagar diez millones por algo que tiene él, pero que tienen, a lo mejor, no sé cuántos millones de internautas.”

(Sebastián Puiggros, *area3*)

¹² Estos dos apartados muestran algunos aspectos de la percepción y evaluación de la tecnología digital. Lo primeramente destacable bien podría ser lo de entender la tecnología digital como una «herramienta» empleada para la resolución y materialización de una idea o concepto con voluntad artística. Resulta destacable esa posición que advierte de los peligros de la subordinación de la voluntad artística a la tecnología, especialmente en medio del maremagnum de modas, oportunismos y uso superfluo y gratuito de la tecnología, y donde la «novedad» y la «modernidad» parecen hacer una demanda coyuntural de «tecnología».

“Creo que, en realidad, nunca nos hemos planteado si estamos haciendo arte o si lo que hacemos es arte o no; pero, digamos, que es un formato que se conoce dentro del arte digital como la «instalación interactiva». Y hemos podido mostrar nuestros trabajos también en contextos artísticos. [...] Yo me siento siempre con un pie dentro y un pie fuera.”

(Eugenio Tisselli, *Vaina Systems*)

“Se ha creado otra mentalidad en estos campos: ya no sólo puede ser el artista que se idea sus cosas, sino que necesita también esos elementos técnicos, si no, no va a poder trabajar el medio. Es necesario tener un pie dentro y otro fuera.”

(José Lozano, *Vaina Systems*)

“Es rara¹³ la diferencia entre lo que es un *juego* y lo que podrían ser *unas imágenes artísticas*.”

(José Lozano, *Vaina Systems*)

“Sí [que] nos preocupamos por cierto contenido en nuestras obras. Que haya un contenido diferente a lo que sea sólo utilizar lo que sabemos de la tecnología nada más que por utilizarlo. Entonces, no lo vemos exclusivamente como artístico el proyecto (*Futbolín*), pero tampoco que sólo sea una demostración de tecnología.”

(José Lozano, *Vaina Systems*)

“Nosotros, en realidad, nos sentimos súper identificados con toda la problemática de la distribución, de la difusión, y sobre cómo no cuesta nada compartir ficheros: es *tuyo* y es *tu propiedad*¹⁴ y, por lo tanto, puedes distribuirlo como quieras, ¿por qué no?.”

(Ricardo Duque, *Joystick*)

¹³ En el contexto de la conversación original «rara» significaba «extraña», «complicada», en el sentido de no ser siempre nítida, clara o definitiva la diferencia entre lo que denominamos «juego» y eso otro que llamamos «pieza artística», pudiendo ser así por la coincidencia de tecnologías, técnicas y materiales, la confusión de funciones, la convergencia de voluntades, y dependiendo de los entornos de exhibición y de la percepción de los receptores, entre otros factores.

¹⁴ Énfasis en la versión original hablada.

“A través de Internet hemos ido recibiendo respuesta a distintos proyectos desde distintas partes. Este tipo de cosas es lo que pienso que hace fuerte este tipo de manifestación. Pero está lo de siempre: que en Internet no existe el tiempo, no existe el espacio, y un proyecto obtiene respuesta de inmediato o a los ocho meses: da igual. A mí me parece que eso es increíble.”

(Ricardo Duque, *Joystick*)

“Hay una empresa que se llama *Infusion Systems* que fabrica interfaces para sensores, precisamente para conectar sensores al ordenador. Entonces nosotros dijimos: “*nosotros vamos a hacer Vaina Systems*” que es «tecnología hecha en casa», armada en casa, con poco dinero, pocos recursos, pero que funciona.”

(Eugenio Tisselli, *Vaina Systems*)

“Había mucha inquietud de parte de muchos artistas por trabajar con interactividad, y sensores, y mapeo de espacio físico a espacio virtual, pero la tecnología era inalcanzable en cuanto a precio. Entonces, nosotros nos propusimos hacer nuestras propias interfaces de *hardware* y también de *software*.”

(Eugenio Tisselli, *Vaina Systems*)

“Si bien Internet es una herramienta fuerte para utilizarse a nivel globalizador, también ha hecho posible que mucha gente pudiera tener contacto, a través de esto, con mucha información.”

(Sebastián Seifert, *Random Studios*)

“Entonces, yo lo veo como un medio y los medios los puedes utilizar como quieras. [...]. Es sólo un medio, y el que tiene que utilizar el medio y darle el valor positivo o negativo, por último, son los hombres que utilizan ese medio, y no el medio en sí mismo, porque en sí mismo no significa algo malo o bueno. Es lo mismo que un arma de guerra: un arma, un avión o un tanque no son malos en sí mismos, si no lo hubiera creado un hombre ni lo manejara [con determinados fines].”

(Sebastián Seifert, *Random Studios*)

“La gran mayoría de la humanidad no tienen ni idea de esto de lo que estamos hablando, ni tienen porque tenerla, porque lamentablemente están tratando de resolver unas necesidades totalmente básicas, que aún no han sido resueltas, y

que ponerse a debatir de esto, realmente, creo que no les significa nada. Y a mí tampoco. Creo, que en esas condiciones, no me significaría absolutamente nada.”

(Sebastián Seifert, *Random Studios*)¹⁵

4.2.3.5. El arte digital: *el discreto encanto de la ambigüedad (por ahora).* **«Épater les bourgeois». Apoyo institucional y reconocimiento social.** **Reeducación.**

“El arte digital todavía es un territorio inexplorado: el arte, las herramientas, la estética, los soportes... Un lugar totalmente experimental que, gracias a eso, también tiene cierta libertad [respecto] de los sistemas o circuitos más establecidos que, a su vez, lo tratan un poco como hijo bastardo. [Lo tratan como hijo bastardo], muchas veces, porque, además, al no ser vendible, al no saber aún cómo se vende, al estar fuera de lo mercantil, es posible [todavía] una mayor experimentación.”

(Sebastián Seifert, *Random Studios*)

¹⁵ Puede apreciarse, en primer lugar, la existencia de una especie de desajuste social en lo que se refiere al grado y tipo de acceso, comprensión y uso de la tecnología digital. No existe, para todos los individuos de una sociedad, y mucho menos del mundo, lo que D. Boullier (2001) denomina «un universo socio-técnico común» [“Les conventions pour une appropriation durable des TIC. Utiliser un ordinateur et conduire une voiture”, *Sociologie du travail*, 43:369-387]; en definitiva, no todos los individuos se encuentran en igualdad de condiciones, ni todos tienen la misma necesidad, ni todos disponen de los instrumentos para proceder a su aprendizaje. De forma que algunos individuos se quedan atrás o definitivamente fuera, en situación de marginalidad respecto a la introducción de las nuevas tecnologías; las instituciones sociales no siempre consiguen la extensión rápida y efectiva de éstas a todos los sectores de la población. Los efectos de este desequilibrio pueden traducirse en el desconocimiento y la incomprensión del trabajo producido mediante esta tecnología -como bien podría ser el arte digital- o, sencillamente, en la relativización del alcance y trascendencia de ésta desde una perspectiva global (véase la última cita del apartado).

Por otro lado, de manera local, la tecnología digital y el arte digital pueden suponer la democratización -con el desvanecimiento de las fronteras espacio-tiempo- de la producción y la difusión de arte, así como, de manera más general, del acceso a la información, que se vería descentralizada. Esta condición podría señalar diferencias respecto de otros tipos de manifestaciones artísticas. Como también lo haría, según algunas de las declaraciones anteriores, la transgresión de la regla del objeto de arte como pieza única y exclusiva, en tanto que el arte digital permitiría una especie de ubicuidad del objeto y rompería con la norma de la exclusividad en la indiferenciación entre original y copia a fuerza de su reproducibilidad (y donde cabría la posibilidad de que el objeto no perdiese el aura de la que hablaba W. Benjamin [*L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica*. Barcelona: Edicions 62/Diputació de Barcelona]).

Se observará también la ambigüedad del género artístico vinculado a las nuevas tecnologías: susceptible de ser categorizado como arte o no, en su camino, tal vez aún joven. Y que, además, puede ser que sea entendido como el crisol de la génesis de una nueva figura a medio camino entre el artista y el ingeniero, o al menos, de un trabajo en «simbiosis» necesaria, como se había visto más arriba.

Igualmente, la respuesta directa, inmediata o no, del usuario puede presentarse como un acicate de la agencia artística, así como de la condición viva del artefacto artístico.

La defensa de un uso racional de la tecnología, finalmente, desenmascara la tecnología misma tratando de reconvertirla en algo al alcance de los individuos, en algo «hecho en casa», en algo «artesanal», en algo a la medida de los hombres; no en un derroche, sino en una economía.

“¿Dónde estamos? [...] Si no se apoya a nivel institucional, a nivel legal, a nivel económico, a toda la gente que genera cultura, que genera arte... Ésta es la gente que, luego, junto a mucha otra gente, educa y hace que se recrezca la población.”

(Sebastián Puiggros, *area3*)

“El net.art está más apartado todavía [que otras manifestaciones artísticas], no existe una protección por parte de la institución museo.”

(Chema Longobardo, *area3*)

“También hace falta criterio: hay grandes expertos en arte, hay grandes expertos en joyas..., pero, realmente, grandes expertos en nuevo y buen arte digital, no hay tantos. Entonces hay un filtro de alguien que no tiene suficiente conocimiento sobre la materia.”

(Sebastián Puiggros, *area3*)

“No tienen la más remota idea de lo que nosotros estamos haciendo. Cuando alguien les habla de arte digital, dicen: “Bueno, ¿ustedes qué hacen? ¿Peliculitas?”. Me imagino que cosas similares les pasaban a otros artistas con otras tecnologías.”

(Federico Joselevich, *area3*)

“Yo creo que en casi todos los trabajos nos han pagado. Mucha gente que les comentas que te pagan, se sorprenden. Y parece curioso. Y nosotros casi todos: si no en la producción, por lo menos, algún honorario. Creemos que también falta un poco de apoyo en esto.”

(José Lozano, *Vaina Systems*)¹⁶

¹⁶ La juventud de este tipo de manifestación artística así como cierta dificultad -que no tiene porque entenderse como imposibilidad- de convertirse en mercancía, por lo menos hasta el momento, puede ser que permita, entre sus practicantes, un margen de libertad y de experimentación superior al de otros tipos de manifestaciones artísticas. No obstante, esto podría ser que tuviera su cara negativa: el desconocimiento de este tipo de trabajo, la falta de criterio firme y sabio de algunos sectores y la desprotección institucional que acabaría por obstaculizar y marginar esta práctica. Por ello, sería necesaria una reeducación artística sobre la población receptora. No se pierde de vista, sin embargo, la capacidad de absorción del sistema, o del «mundo del arte», respecto de las producciones inicialmente marginales (sólo es necesario dar un vistazo a la Historia del arte para llegar al convencimiento de ello).

4.2.3.6. El arte digital: entre la homogenización identitaria y las particularidades identitarias.

“Yo creo que tiene totalmente sentido hablar de identidades, pero, de todas maneras, sí creo que este tipo de arte y, además, Internet y las nuevas tecnologías han ayudado a generar una identidad global.”

(Sebastián Seifert, *Random Studios*)

“Le veo un carácter más emocional a las obras de gente de Latinoamérica que [lo] que veo en Europa, desde el punto de vista del arte digital.”

(Sebastián Seifert, *Random Studios*)

“Lo más interesante de ese festival es que justamente incluso los que ganaron los premios, y otros integrantes, eran de Latinoamérica [...]. ¿Sabes por qué? Porque a menores recursos, mayor creatividad. Este profesor, Melquíades Herrera, nos decía esto: “*a menos recursos, más creatividad*”, y es verdad; tú dices: “*no tienes nada, ¿a ver qué eres capaz de hacer con esto?*.”

(Eric Olivares)

“Yo creo que hay una forma de ver la realidad, cuando vienes de Latinoamérica, que no tiene porque ser igual que la de Europa o América del Norte o Asia, sino que es una mirada propia de ese lugar por las vivencias que uno tiene, pero que, básicamente, tienen un aspecto muy propio y una identidad muy fuerte.”

(Sebastián Seifert, *Random Studios*)

“[La relación de algunos artistas con la tecnología] es justo diferente de las personas de Latinoamérica que, creo, que enfocan mucho más sus obras hacia unos contenidos de valor humano, político, ideológico.”

(Sebastián Seifert, *Random Studios*)

“Uno de mis orgullos como latinoamericana es ver como [los artistas, diseñadores, creativos en general] conservan realmente su esencia: cómo es la magia del latinoamericano que logra involucrar su contexto cultural con su contexto social dentro de sus trabajos, y que no va tanto, solamente, a lo bonito o a la forma [...]. Trabajan con elementos diferentes a los que trabajan los demás, y con otras

barreras, fundamentalmente la económica. [Y, sin embargo,] ver que se sobreponen a eso, y que se crea comunidad y tendencias, y que están ahí presentando cosas.”

(Aimée Campos, *OFFF, We Are the True Clowns*)¹⁷

4.2.4. Culturas e identidades

4.2.4.1. La emigración y las expectativas

“Estábamos buscando una forma de integrar dos cosas muy concretas que era la tecnología y el arte. [...] El problema era que la situación en Argentina, en un país latinoamericano, es muy complicada [...], porque más allá de que hay mucha gente que hace arte [...], la verdad es que no hay dinero.”

(Federico Joselevich, *area3*)

“En Buenos Aires existe esa cosa muy soberbia de decir: «yo soy el mejor y tengo lo mejor todo el tiempo»: es una competencia constante para ver quién es el mejor.”

(Federico Joselevich, *area3*)

“Para poder acceder a los circuitos de arte en Argentina, uno tenía que estar moviéndose en un circuito de mucho dinero, muy esnob, para poder jugar con esa cosa de autosubvencionarse, o no. Lograr que el circuito de arte te contara como un artista era difícil, si no, sencillamente, la única alternativa era dedicarte a otra cosa y hacer lo que pudieras hacer como arte en tus momentos libres.”

(Federico Joselevich, *area3*)

¹⁷ Como cualquier otra manifestación o actividad humana, este tipo de producción artística es susceptible de ser experimentada y percibida desde una perspectiva particular o desde una de global o ambas cosas simultáneamente. Si bien las nuevas tecnologías de la información y la comunicación suponen un factor globalizador y mundializador (con sus aspectos positivos y negativos), igualmente algunas de estas declaraciones dan fe de la preservación de rasgos identitarios particulares a pesar del aspecto universalizador del medio; las condiciones de base y el talante cultural de los pueblos, reflejado en los individuos, parece mantener cierta supervivencia. Ahora bien, la propiciación de la aproximación de lenguajes, medios, repertorios, tendencias, gustos y sensibilidades parece, también, indiscutible.

“Culturalmente hablando, a nivel de arte y diseño, aquí las perspectivas a las cuales puedo tener acceso, es decir, al menos las que hay a nivel de trabajo y competencia, son bastante distintas -entre comillas-, pero sí hay más tela de donde cortar. De otra manera, tenemos ahí, en México, a nuestros vecinos [estadounidenses] que es lo que ya conoces; y necesitaba conocer otras cosas.”
(Eric Olivares)

“En Latinoamérica, ¿pues qué quieres que te diga?: la tecnología no está al alcance de todos.”
(Aimée Campos, *OFFF, We Are the True Clowns*)¹⁸

4.2.4.2. Los lugares de origen y sus inmigrantes: una autocrítica.

“Por ejemplo en México, la gente es muy racista. Pero desde la época prehispánica, incluso. Pero lo peor de todo es que es racista con su propia gente: “«¡No seas indio!»”. ¡Pero si es lo más puro que queda!: no puedes utilizarlo como insulto; pero, sin embargo, se da.”
(Eric Olivares)

“En Argentina se ve mucha discriminación racial y cultural con respecto a otras personas. Creo que eso le ha generado al argentino no ser muy bien visto, en muchos aspectos, en Latinoamérica. Pero el problema es que muchas veces el argentino que se muestra es este argentino de la ciudad, de la urbe, de la ciudad que ha tenido sus momentos de riqueza, de mucha cultura, el argentino de raza más bien europea, el argentino blanco, que no es igual tratado que el mestizo que puedes ver en el interior del país, que fue en el puerto donde llegaron los inmigrantes.”
(Sebastián Seifert, *Random Studios*)

¹⁸ En la decisión y el acto de emigrar, obviamente, pueden intervenir múltiples factores que no resultan explícitos en estas declaraciones. Aquí se han visto destacados los de carácter profesional, laboral, vocacional y también de ampliación personal de los conocimientos, convirtiendo el viaje físico en un viaje, quizás también, «espiritual» a la manera de las novelas de aprendizaje, las *Bildungsroman*. De todos modos, precediendo todo acto y toda decisión, también ésta, hay ciertas expectativas que pueden verse o no cumplidas, total o parcialmente, dependiendo de cómo se ajusten lo planificado y la realidad encontrada.

“También he de decir que, para mi desgracia (y no sé si eso lo compartimos en toda Latinoamérica, que yo creo que sí), ese mismo racismo viene, incluso, de nuestros países de origen. Debo decirlo porque lo mismo me ocurría en México. O sea, por tener cierto aspecto físico eres mejor tratado, aun cuando seas menos cualificado.

Y eso es así. Es una situación muy compleja.”

(Aimée Campos, *OFFF, We Are the True Clowns*)¹⁹

4.2.4.3. Los lugares de origen: algunas caracterizaciones

“En México, en particular, la gente está acostumbrada a no tener nada: trabajas o no comes. Ni pensiones, ni el paro, ni nada, nada, nada. Entonces, o te espabilas o no sobrevives.”

(Eric Olivares)

“Los argentinos, de por sí, no son unas personas que culturalmente sean muy dóciles, ni a integrarse ni en su accionar. Son personas bastante activas desde los dos puntos de vista: negativo y positivo.”

(Sebastián Seifert, *Random Studios*)

“Argentina se ha dado cuenta de que es parte de Latinoamérica, que tiene una identidad latinoamericana, y me parece que eso se está fortaleciendo: que el argentino se dé cuenta de quién es y del lugar que está ocupando en su realidad.”

(Sebastián Seifert, *Random Studios*)

¹⁹ La xenofobia, l'alterofobia, el racismo -como el clasismo, el sexismo...- se revelan como lacras desgraciadamente compartidas por los pueblos más diversos. Convertirse potencialmente en «objeto de» sensibiliza significativamente acerca del problema. La capacidad de autocrítica de la que disponemos los individuos puede contribuir a relativizar -en el sentido de descentralizar y despersonalizar- el hecho y, al relativizarlo, a desposeerlo de su fuerza. Las características de la acogida por parte de la sociedad receptora y las semejanzas culturales pueden agudizar o minimizar la experiencia de la inserción, aunque no siempre las similitudes culturales (lingüísticas o religiosas, por ejemplo) serán factores favorecedores. En una determinada sociedad receptora grupos muy distantes culturalmente pueden ser «más bien recibidos» que grupos humanos más próximos culturalmente o históricamente, porque intervienen también factores como el número, la representación que de lo que sea un inmigrante o un extranjero se haga ésta, su visibilidad y su incidencia sobre la vida social, por ejemplo.

4.2.4.4. El inmigrante y las trabas legales

“A nivel de inmigración tenemos serios problemas [...]. Con los miembros del equipo extranjeros extracomunitarios hemos tenido serios problemas para poderlos integrar de una forma legal.”

(Sebastián Puiggros, *area3*)

“Hemos hecho una oferta de trabajo y se nos ha negado con el argumento de que hay un español que seguro que sabe hacer este trabajo antes que él.”

(Sebastián Puiggros, *area3*)

“Cuando uno cruza las fronteras, más allá de que las fronteras no existen -entre comillas- en Europa, estás con los «huevos» aquí [señala su cuello, su garganta], porque realmente no sabes si te va a parar en ese momento un policía y te va a preguntar: si..., si..., “¿qué?, ¿qué haces aquí?”.

(Federico Joselevich, *area3*)

“Para los colombianos, una forma factible, real, de quedarse en España, con residencia, es buscar una esposa española o un esposo español. No hay otra forma: es casarse.”

(Ricardo Duque, *Joystick*)

“En general, la gente se enfrenta a muchísimos problemas. Tengo muchas amigas y conocidas, que incluso colaboran con nosotros en *OFFF*, que son personas muy talentosas y muy trabajadoras, pero que tienen uno, dos, tres, cuatro años, viviendo de manera ilegal aquí.”

(Aimée Campos, *OFFF, We Are the True Clowns*)

4.2.4.5. El inmigrante y las trabas sociales

“Fue mucha gente la que se fue de España [tras la guerra civil española, 1936-1939]: clases medias, medias bajas, obreros, rojos, anarquistas, republicanos..., que, ahora, cuando vuelven, tampoco les quieren, ni a nosotros como hijos, nietos o bisnietos.”

(Federico Joselevich, *area3*)

“Estamos trabajando, y siempre tuvimos la esperanza de que si trabajábamos con *Joystick* y funcionaban las cosas, sería más fácil conseguir una visa. Pero, no. La ley lo entorpece. Es decir, tú puedes traer cocaína en ositos de peluche o hacer *stickers* en la calle y ser el mismo colombiano.”

(Ricardo Duque, *Joystick*)

“Una de las cuestiones que desgraciadamente viví en Alemania fue el racismo en carne propia. Precisamente en una ocasión apenas recién llegado ahí: cogí un tranvía para llegar a la residencia donde tenía que estar y abordé el tranvía, en inglés le pedí al conductor que me diera un billete de tres marcos, le dejé el importe exacto y el tío hacía como si yo no estuviera, hasta que la gente empezó a murmurar y entonces me enfadé, le dije: “*Deme mi ticket*” y me lo tiró. Fue bastante desagradable.”

(Eric Olivares)

“En Barcelona, caminando por la calle, pasaron unos chicos con una moto:

“¡*Sudaca!*” y me escupieron.”

(Eric Olivares)

“Tengo no sé si la ventaja o la desventaja de no parecer mexicana: hablo del asunto físico; eso es muy triste y me ocurrió allá en Nueva York. Las mexicanas no solemos ser así todas y, sin embargo, es muy triste darte cuenta que gente que es de otro color o que tiene otras características físicas es tratada de otra forma. Y eso ocurre también aquí, desgraciadamente.”

(Aimée Campos, *OFFF, We Are the True Clowns*)²⁰

²⁰ Con las trabas legales y sociales puede ser que se inicie la quiebra, al menos parcial, de las expectativas del migrante. Trabas que, por un lado, pueden atacar por todos los flancos imaginables y desde los ámbitos más diversos: el jurídico -con sus obstáculos para conseguir el estatus de legalidad-, el laboral -con las dificultades para conseguir los permisos de trabajo y de residencia-, desde la esfera de las representaciones colectivas -donde algunos sectores ceden a la retórica de la criminalización del inmigrante-, el de la seguridad personal -por efecto de la xenofobia, el racismo o, sencillamente, el temor irracional al extraño o el miedo desbocado a la competencia-. Convencimientos estos últimos que, se ha visto, pueden tener la capacidad de provocar, en algunas personas, respuestas fisiológicas como la de la sordera selectiva, los movimientos reflejos y la descoordinación motriz, así como la hipersalivación -y la necesidad de su evacuación indiscriminada- de los que los adoptan, los convencimientos en cuestión.

4.2.4.6. La inmigración y el fantasma de la ¿«amenaza»?

“Hay círculos que no lo entienden [la afluencia de inmigrantes] y empiezan a verlo como una amenaza seria, aun cuando no lo sea.”

(Aimée Campos, *OFFF, We Are the True Clowns*)

“Pero igual que hay gente que viene aquí con un carácter negativo, también hay otra que la recibe aquí con un carácter negativo. Éstas últimas, aunque sean de aquí, me parecen tan culpables de esos trastornos como las que están viniendo: me parece que generan que los que vienen sean discriminados porque vienen a disputar ciertos lugares o a desenvolverse de formas que aquí no se conocían. Eso genera aprensión o miedo a perder ciertos espacios en manos de gente extranjera que no deberían estar aquí tocando un poco... el piano.”

(Sebastián Seifert, *Random Studios*)

“Por otro lado, te encuentras también con las actitudes de la gente que yo veo que fueron inmigrantes aquí mismo, en España, que llegaron a Cataluña e incluso a varios países como Argentina y México, exiliados de la guerra. En el piso anterior donde estábamos, había un pintor que se quejaba de que venían los inmigrantes “a quitarnos el trabajo”; naturalmente yo le contesté que por mí no se preocupara, por el momento.”

(Eric Olivares)²¹

²¹ El inmigrante, el extranjero, el foráneo en general tienen una larga historia de ser concebidos como una «amenaza»: se les atribuye la capacidad de hacer tambalearse al orden establecido en el seno de la sociedad receptora, de poner en peligro la supervivencia -en su sentido más amplio: cultural, social, económica, religiosa, lingüística...- del conjunto de autóctonos y de conducir a la confusión, derroche y estropicio de los derechos, deberes, privilegios y libertades de los mismos. Precisamente la confusión se alimenta desde el grupo receptor que acaba por considerar un derecho lo que en verdad es un privilegio. Frecuentemente la amenaza no viene de fuera, viene de dentro, de las debilidades y deficiencias de los sistemas de organización social y política.

4.2.4.7. El inmigrante y el resentimiento

“Conlleva que si esas personas no quieren integrarse del todo, porque piensen que podrían perder su identidad, (o aunque quieran), pero sí quieren integrarse en parte y ven que eso no es posible, puede ocurrir como cuando tiras una fuerza, la sueltas y vuelve hacia atrás: se vuelven más conservadoras, como cultura y como personas.”

(Sebastián Seifert, *Random Studios*)

“El inmigrante, como persona que va a otro lugar, puede sentirse discriminado, porque muchas de las políticas que se utilizan son sumamente discriminatorias. Y eso genera un resentimiento muy fuerte.”

(Sebastián Seifert, *Random Studios*)²²

4.2.4.8. El inmigrante y la solidaridad

“Estamos todo el tiempo informados acerca de cuáles son las nuevas leyes de inmigración, porque es también nuestro contexto, por la gente que nos rodea y que colabora con nosotros dentro del festival. En ese sentido, creo que no solamente se trata de una cuestión amistosa, sino de un compromiso humano.”

(Aimée Campos, *OFFF, We Are the True Clowns*)

²² En el marco de la conversación completa y en otras con otros artistas, el «resentimiento» puede tomar dos significaciones diferentes: puede ser la respuesta directa (en forma de sentimiento o en forma de actuación pasiva o activa, defensiva u ofensiva, respecto de la sociedad receptora) que puede desarrollar, en determinadas situaciones, el inmigrante. La respuesta derivaría directamente de la discriminación (del carácter que sea o de una mezcla de ellas -discriminación jurídica, política, social, religiosa...-) de la que pueda ser objeto.

Otra significación de «resentimiento» hace alusión a una experiencia que tiene su origen en un momento anterior al de la emigración propiamente dicha: «resentimiento», entonces, resumiría la condición y la percepción que de la experiencia migratoria tiene el migrante en los casos en que ésta no es exactamente voluntaria y/o deseada, sino una especie de imperativo que no tiene porque obedecer en absoluto a coerciones definidas o personalizadas, sino, sencillamente, a la imposibilidad de realizarse como individuo -profesionalmente, por ejemplo- en el lugar de origen, cosa que obligaría o le haría sentirse obligado a desarrollarse profesionalmente, en este caso, en otro lugar. Los sentimientos que esta situación pueda generar pueden ser experimentados como altamente contradictorios: lo que se quiere hacer -tristemente, tal vez- no puede hacerse allí donde se querría -o sea, en el lugar de origen- y debe hacerse en otro lugar; las sensaciones de impotencia se pueden mezclar con las de liberación al cubrir las expectativas en otro sitio, o con una nueva clase de impotencia cuando éstas fracasan. Cualquiera de las dos acepciones de «resentimiento» pueden ser experimentadas por el emigrante / inmigrante como un lastre. Que la sociedad receptora pueda percibir al inmigrante como una «amenaza» agrava la condición vivida.

“El hecho de conocer a otros artistas de tu mismo continente, nos hermana a pesar de las situaciones particulares que tenga cada uno.”

(Eric Olivares)

“Estamos haciendo cosas aquí, en Barcelona, pero es prioridad hacer cosas allá, en Colombia. Sí, porque hay un *feedback* también.”

(Andrea Gómez, *Joystick*)²³

4.2.4.9. El nacionalizado y el comunitario: «con papeles»

“Por suerte, yo tengo nacionalidad española, entonces tampoco ha sido dramático.”

(José Lozano, *Vaina Systems*)

“Mi padre es italiano y, entonces, tengo pasaporte italiano. Afortunadamente tampoco tengo problemas de papeles.”

(Eugenio Tisselli, *Vaina Systems*)

4.2.4.10. El inmigrante y el cosmopolitismo

“En realidad, las fronteras para nosotros no son nada. [...] Sí nos gusta sentirnos identificados con los lugares, y los amamos, y todo lo que quieras, pero no nos sentimos exactamente de un lugar.”

(Sebastián Puiggros, *area3*)

²³ Las redes de solidaridad entre los individuos cuando se hallan desplazados de su lugar de origen se densifican, en cierta medida, por efecto del fortalecimiento de la identidad al encontrarse distinguida de la del lugar de recepción. Dependiendo de las actuaciones de la sociedad de destino, la necesidad de reforzar los vínculos entre compatriotas inmigrantes, por ejemplo, puede conducir, indeseablemente, a la segregación forzada de grupos de inmigrantes.

“Somos de la idea de que se debe poder vivir en donde se quiera, en el sitio que se quiera, cuando se quiera.”

(Federico Joselevich, *area3*)²⁴

4.2.4.11. Los beneficios del contacto entre culturas

“Lo que sí nos están aportando estos flujos migratorios [...] es que, por fuerza, se generan flujos de comunicación, se van a ir generando más, se van a tener que ir juntando mucho más las culturas. En Barcelona, los guetos estarán -porque ya se está formando uno en el Raval-, pero, al mismo tiempo, [espero que] se generen de otra manera, y si lo aprovechas es una riqueza de conoc[imiento] que se está notando.”

(Sergi Bueno, *OFFF, We Are the True Clowns*)

“Ahora, ya hay gente de toda Europa y de todo el mundo viviendo aquí [en Barcelona]; y me gusta ese ambiente, me gusta porque da una riqueza cultural tremenda.”

(Eric Olivares)

“Nosotros, a veces, ponemos un humor en ciertas cosas, un humor que es diferente al de los nórdicos. Por eso nos gusta que siempre haya estudiantes de algún país del norte, de Europa, de donde sea, que vengan aquí y que trabajen con nosotros.

Es muy enriquecedor siempre.”

(Chema Longobardo, *area3*)

²⁴ Puede ser que el migrante, y sobre todo el migrante de destino múltiple o el individuo -migrante o no- en constante contacto con individuos de diferentes procedencias y orígenes, puede ser, decíamos, que desde su propia experiencia, pueda adoptar, con menos dificultades respecto de las ordinarias, la condición de cosmopolita. A menudo cuando uno «no es de ningún lugar» o «de muchos lugares al mismo tiempo» puede superar su condición de cierta liminaridad mediante una especie de desterritorialización voluntaria y de anclaje distribuido entre todos aquellos territorios por los que haya transitado y, por extensión, a cualquier otro territorio haya estado asentado en él o no.

“Veo la condición del inmigrante como la de un eterno viajero. No me gusta hablar de desarraigo en términos sociológicos, prefiero continuar en la búsqueda de fabricar la sociedad en la que vivo y, en la que, de manera constante está presente la preocupación de integrar mi mexicanidad. Los inmigrantes tenemos y convivimos con dos realidades, la que vivimos día a día lejos de nuestro lugar de origen y la de nuestro propio país; trabajamos, pensamos y sentimos a dos bandas. Y deseamos que ambas realidades se vean fortalecidas de esta condición.”

(Aimée Campos, *OFFF, We Are the True Clowns*)²⁵

4.2.4.12. Barcelona: una ciudad

“Barcelona es una ciudad muy amable para estar y para vivir.”

(Federico Joselevich, *area3*)

“Barcelona es una pequeña isla [...] Hay más permisividad. [...]. Creo que todavía hay un cierto margen de comportamiento social [diferente].”

(Chema Longobardo, *area3*)

“Barcelona me parece una ciudad maravillosa.”

(Aimée Campos, *OFFF, We Are the True Clowns*)

“Creo que una de las maravillas de Barcelona es que la gente está haciendo muchas cosas y, aun cuando tú no lo estés produciendo, tienes la oportunidad de verlo, y de convivir directamente con la gente que hace las cosas, y de ver nuevas propuestas todo el tiempo. Y se está generando una ciudad que, a su vez, genera muchos contenidos, y muchísimos lenguajes, y muchísimas propuestas, muy concentradas. Para ser una ciudad tan pequeña tiene un movimiento cultural incesante, sobre todo de cara al diseño, y eso es muy rico. No lo puedes encontrar con tanta facilidad [primero] en las grandes ciudades y [segundo] en

Latinoamérica.”

(Aimée Campos, *OFFF, We Are the True Clowns*)

²⁵ La nota común a todas las citas es la del «enriquecimiento» como resultado inequívoco y beneficioso del contacto entre culturas. Los diccionarios dicen que «enriquecer», esencialmente, significa aumentar, añadir, crecer, procurar que algo adquiera buenas o mejores cualidades. He aquí los beneficios del contacto entre culturas según las declaraciones transcritas más arriba.

“Yo viví en Nueva York dos años, y para mí Barcelona ha sido como un oasis: realmente ha sido mi segunda casa. Soy consciente de todos los problemas que como inmigrante tienes en cualquier lugar, pero he tenido muy buena suerte. Yo he venido a Barcelona a caer en un lugar muy «en blandito». Hablo como ser humano, como artista, como creadora y trabajadora.”

(Aimée Campos, *OFFF, We Are the True Clowns*)

“Es que es perfecta Barcelona. Es perfecta porque es una ciudad con la justa medida, y tiene mar, ¿qué quieres que te diga? Es perfecta. Algo que a mí también me sorprendió muchísimo es que no veía policías, y eso también psicológicamente te da la sensación de que no hay problemas.”

(Aimée Campos, *OFFF, We Are the True Clowns*)

“Barcelona es maravillosa. Es una ciudad bonita, hermosa, perfecta, limpia... Se respira tranquilidad. A mí algo que me encantó de Barcelona desde que llegué, ahora se nota más, pero cuando yo llegué no notabas las clases sociales. Y eso es desde que pisas la primera calle: no importando que estés un barrio rico o en un barrio pobre. [...] . Llegar a un lugar donde no lo hay o no lo percibes de una manera tan dramática, automáticamente, yo creo que inconscientemente activas eso de: “aquí hay una oportunidad para mí”, “aquí puedo estar tranquilo”, “aquí veo que todo el mundo va más o menos en la misma corriente”: “yo puedo”, “si tengo ganas, yo puedo”. O sea, no lo sé, tampoco conozco Europa, pero que a mí me da esa impresión con Barcelona. [...]. Aunque, luego, claro, de cara a la realidad, veamos que [adolece] de los mismos síntomas. En dos años, también es cierto, he visto cómo la ciudad y el entorno está cambiando dramáticamente. Y eso es lo que me da miedo: que no es lo mismo lo que encontré hace dos años a cómo se están sucediendo las cosas ahora, porque lo vivo en carne propia...”

(Aimée Campos, *OFFF, We Are the True Clowns*)

“Hay que explicar el impacto que causa venir de Colombia y ver que puedes amueblar tu casa con lo que te encuentras en las calles de Barcelona. Esto no pasa allá: las cosas no se tiran, las cosas se reparan o se las regalas a un amigo... De ahí surgió nuestro trabajo *Gracias a la basura que me ha dado tanto y Trash.*”

(Andrea Gómez, *Joystick*)

“Mientras sigan pensando que Barcelona es una ciudad cara porque es una ciudad para ricos... Nosotros que somos de aquí ya tenemos dificultades. Porque yo, que se supone que lo tengo bien, ya estoy pensando en largarme de Barcelona... Pues, ¡imagínate la gente que viene para acá! Y, aún así, la gente quiere seguir viniendo a Barcelona. Que ese sería otro tema a debatir: ¿qué es lo que tiene Barcelona para que todo el mundo se quiera quedar? ¿Qué tiene Barcelona que a todo el mundo le *mola*? Porque nos encontramos con muchos invitados del festival, que vienen cuatro días al festival y cuando se van te dicen directamente: “*me quiero venir a vivir a Barcelona*”. Y hay casos que están a punto de aterrizar aquí. “

(Héctor Ayuso, *OFFF, We Are the True Clowns*)

“A veces aquí también hay una saturación. Puedes llegar a saturarte y no saber exactamente qué esperas de qué, quién es quién, cómo funcionan las cosas.”

(Sergi Bueno, *OFFF, We Are the True Clowns*)²⁶

4.2.4.13. Cómo nos vemos a nosotros mismos y los unos a los otros: la objetividad, la subjetividad y el peso de los estereotipos

“Con los catalanes siempre hay una cosa que es muy difícil: el primer contacto. Cuando uno logra vencer las barreras, el mundo es maravilloso; pero esas primeras barreras son muy duras.”

(Federico Joselevich, *area3*)

²⁶ Gran parte de las valoraciones sobre la ciudad de destino, Barcelona, se fundamentan en el juicio comparativo entre los lugares de origen y el de recepción. Se valoran aspectos que son, eso, valiosos en su relatividad -que no en términos absolutos-, como por ejemplo su dimensión que es percibida como la de una ciudad a escala humana (es imprescindible considerar que algunos de los artistas proceden de megalópolis) y traduciéndose ello en ciertas ventajas en lo que se refiere a los sistemas de vida, de trabajo, de ocio, de acceso a los acontecimientos culturales, de participación en la vida ciudadana, de formación de redes de relación social...

En lo que se refiere al contexto socio-económico en el que se encuentra inserida la ciudad se destaca la apariencia de homogeneidad de estatus de la población (en algunos casos aseveran que la polarización entre riqueza y pobreza se muestra de manera más aguda en sus lugares de origen obedeciendo a una distribución más desigual de la riqueza). Cuestiones como la seguridad ciudadana, se habrá visto, establecen ciertos elementos diferenciadores entre lugares de residencia.

Los comentarios más críticos alrededor de la ciudad provienen en algunos casos de los autóctonos o de inmigrantes de larga estancia, tal vez por una familiaridad superior con el objeto de valoración.

“Inicialmente la sociedad catalana puede parecer una “*sociedad cerrada*”, “*hermética*”, “*impermeable*”, pero cuando tienes la oportunidad de ir entrando, va produciéndose un efecto en “*cadena*” y, entonces, cada vez es más fácil [introducirse].”

(Eric Olivares)

“Cuando una persona empieza a hablar un poco, a chapurrear, catalán, los catalanes se derriten. Que se agradece tanto, que ha valido la pena el esfuerzo.”

(Chema Longobardo, *area3*)

“Cuando empiezas a entender el catalán y cuando empiezas a hablarlo, “*los catalanes se derriten*”.”

(Eric Olivares)

“Si tu idioma más rico es el catalán, ¿por qué te vas a comunicar en castellano? Si uno se siente más cómodo hablando en catalán, ¿por qué no va a hablar en catalán? Y si uno viene de fuera, ¿qué derecho tiene uno de venir a discutir eso?”

(Federico Joselevich, *area3*)

“No puedes venir aquí con la pretensión de no reconocer una historia, una cultura, un idioma -para ser más específicos- y pensar que esta gente que está acá está equivocada y que el que está correcto eres tú, que estás viniendo de otro lugar, y que tienen que adaptarse a ti.”

(Sebastián Seifert, *Random Studios*)

“En Cataluña debería reconocerse ya: porque todo el mundo es hijo de inmigrante aquí. Tienen que ver claramente que la rueda sigue rodando, y que aquí vinimos de toda España, y vamos a seguir viniendo de todo el mundo, y cuando se acabe el mundo van a venir de otros planetas.”

(Sergi Bueno, *OFFF, We Are the True Clowns*)

“Hay cierta simpatía por los argentinos acá; por su modo de ser, por el tema de cómo hablan, de cómo se mueven, de que son bastante extrovertidos, en general.

Eso a cierta gente le cae bien, aunque a cierta gente le cae mal.”

(Sebastián Seifert, *Random Studios*)²⁷

4.2.5. Punto final

“Creo que apegarnos a dogmas, a nacionalidades, a ideas, tan cerradamente que no se puedan aceptar las otras o entenderlas, no es la mejor postura. Creo que eso juega en contra de todos.”

(Sebastián Seifert, *Random Studios*)

“En conclusión: en todos lados hay gente que tiene una actitud positiva y negativa hacia la sociedad dónde va a emigrar y [hacia] la sociedad donde él mismo vive.

Eso sucede aquí en Cataluña, en la China, en Argentina y en donde sea. O sea, simplifiquémoslo: hay gente con «buena leche» y gente con «mala leche».

Así que, vuelvo a tomar la identidad global y veo que el humano, sí, para mí, tiene una identidad global que es la de su condición de ser humano.”

(Sebastián Seifert, *Random Studios*)

“Creo que estamos todos bastante convencidos de que los problemas del mundo no son particulares de cada país, sino que son problemas del mundo.”

(Federico Joselevich, *area3*)²⁸

Texto: Neus Claros i Andolz

Barcelona 2004

²⁷ No deja de ser curioso que se den coincidencias léxicas entre personas que ofrecen sus declaraciones en lugares y momentos diferentes y en desconocimiento de lo que dicen otros. Términos que califican la sociedad receptora como inicialmente inaccesible, «cerrada», pueden dar fe de cierta característica definitoria o exclusiva de ésta y por comparación con otras. O bien pueden atestiguar el hecho de que la entrada a un mundo de códigos culturales diferentes (en medida variable según el lugar de origen, y en ausencia de las herramientas que permiten el desciframiento, la lectura, la comprensión y la interiorización de éstos hasta poderlos manejar cómodamente), indefectiblemente, hace percibir el nuevo lugar como un «mundo cerrado» y, por tanto, incógnito y, en algunos casos, podría ser que hostil. El progresivo conocimiento de éste, el uso y dominio de los elementos distintivos (como puede ser la lengua, por ejemplo) y el reconocimiento o la adopción de conductas y comportamientos concordantes con los de la «mayoría» va franqueando las barreras.

²⁸ No se creen necesarias más observaciones, las citas son de lo más elocuente y contundente.