

JULIAN STALLABRASS

GUERRILLEROS DIGITALES

Sobre Mute y las políticas culturales de la red

¿Cómo afectan las tecnologías de los nuevos medios de comunicación a la política y a la cultura? Las opiniones sobre estos efectos, siempre profundamente divididas, se han polarizado aún más a raíz de la crisis financiera y de la oposición que esta ha engendrado. En los extremos, las redes sociales, especialmente Twitter y Facebook, se consideran como poco condiciones necesarias para las protestas del movimiento Occupy y para las revoluciones de la Primavera árabe; de manera alternativa, esas mismas tecnologías son vistas como agentes de una mercantilización intrusiva y de un embrutecimiento, desplegados en contra de las más profundas subjetividades de las personas, a las que han embaucado para que se expongan en un espacio privatizado donde cada movimiento de cada persona es espiado. La revista *Mute*, con sede en Londres, viene estudiando las interconexiones entre las nuevas tecnologías, la política y la cultura desde 1994, es decir, desde el momento en que Internet se revolucionó con la introducción de los navegadores web que unificaron su interfaz, y que rápidamente trajeron consigo un gran número de usuarios en línea. La fundaron dos licenciados en bellas artes, Simon Worthington (que había estudiado en la Slade School of Art) y Pauline van Mourik Broekman (Central Saint Martins), quienes tomaron el nombre de una revista publicada en la Slade entre 1989 y 1992. La formación de los editores fundadores de *Mute* no solamente garantizó que se debatiera sobre arte en las mismas condiciones que, y con sus complejas relaciones con, la tecnología y la política, sino que también la revista tuviera un robusto diseño, concebida como un objeto visual con una dimensión conceptual y a su vez como un conjunto de ideas¹.

Una gran recopilación de artículos de *Mute* se ha reunido en un libro que explora la confluencia de temas importantes en la revista, tales como las ideologías de Internet y de las redes sociales; el arte en Internet y sus precursores; las realidades y fantasías ciborg; la privatización y los bienes comunes; las relaciones, simpatizantes y antagónicas, entre el arte y los negocios; la ciudad, los barrios bajos y la gentrificación; o la clase y el

¹ Los editores publicaron un libro sobre este tema: Simon Worthington *et al.*, *Mute Magazine. Graphic Design*, Londres, Eight Books, 2008.

trabajo inmaterial, entre otros². A pesar de que *Mute* se posiciona en general en la extrema izquierda, no sigue ninguna línea de partido concreta, y fomenta el debate y junta a menudo puntos de vista opuestos entre sí. Cuando sus editoriales no son simplemente humorísticos, tratan de explorar las interacciones de la cultura, la política y la tecnología en su rápidamente cambiante complejidad, a la vez que se distancian por igual de opiniones utópicas y distópicas. *Proud to be Flesh (Orgullosos de estar en carne y hueso)* contiene una distintiva mezcla de artículos de actualidad, testimonios, sátiras y constantes piezas de análisis; está organizado en capítulos temáticos, lo cual tiene la gran ventaja de permitirle al lector seguir de cerca el constante compromiso de la revista con temas específicos a lo largo de su historia, aunque sea a costa de eclipsar gran parte del claro sentido del desarrollo cronológico de *Mute*.

En su primera encarnación, *Mute* se imprimía en formato de periódico sábana (*broadsheet*) en las prensas del *Financial Times*, y empleaba su famoso papel rosa. Posteriormente evolucionó hacia un formato de revista más convencional, con la aspiración de publicar publicidad de grandes empresas y para emular la apariencia –aunque con una gran pizca de ironía– de una revistucha de estilo, siguiendo el modelo de *Wired* o, de manera más pertinente, de *Adbusters*. El sobrio diseño del libro, con sus ilustraciones en gran medida reducidas a unas pocas secciones de láminas en color, da una idea muy limitada del sorprendente carácter visual de la revista. Su atrevido y con frecuencia estridente diseño gráfico decoraba una extraña mezcla a la última de teoría, política radical, noticias de tecnología y sesiones fotográficas de moda; estas últimas a salvo de muchas críticas gracias a una gruesa capa de afectación. Más adelante, a partir de 2005, *Mute* dio prioridad a su publicación en Internet, y se transformó en una revista de impresión bajo demanda, que contenía una selección de artículos de su sitio web. La financiación del Arts Council England (ACE) permitió este cambio, mediante el cual se ofrecían todos sus contenidos de forma gratuita³.

¿Pero por qué imprimió *Mute* su contenido? Después de todo, grupos de discusión como Nettime han hecho prácticamente lo mismo mediante intercambios de correos electrónicos, y sus debates son animados, descontrolados, bien fundados y oportunos. *Mute* se imprimió en papel por motivos de acceso, control de calidad, volumen, diseño y comodidad, ya que en la década de 1990, naturalmente, el acceso a Internet era mucho menos omnipresente de lo que es ahora, y mucho más difícil y más caro de conseguir móvil. Nettime se moderaba pero no se editaba, por lo que enviaba a sus lectores docenas de correos electrónicos a diario que estos tenían que filtrar de acuerdo con sus propios intereses, a la vez que tra-

² Josephine Berry Slater y Pauline van Mourik Broekman (eds.), *Proud to be Flesh. A Mute Magazine Anthology of Cultural Policies After the Net*, Londres, Mute Publishing y Autonomedia, 2009; en adelante *PF*.

³ El contenido en línea de *Mute* se puede encontrar en <http://www.metamute.org>.

taban de averiguar qué podía significar en inglés algún que otro término críptico o inusual; muchas personas imprimían los mensajes de correo electrónico de Nettime para leerlos cómodamente (cabe recordar, también, la calidad de las pantallas en la década de 1990), y pocos tenían las veloces conexiones necesarias para ver páginas web de gran contenido gráfico. Para Nettime, en efecto, mereció la pena imprimir su propia antología⁴. Por lo tanto la línea editorial y la apariencia de *Mute* tenían sentido sobre papel, a pesar de que estas ventajas fueron mermando a medida que la tecnología digital se volvió más rápida, más barata y más ampliamente disponible.

Mute contiene una buena dosis de comentarios de noticias, y la gran –en cuanto a nuevas tecnologías se refiere, verdaderamente colosal– amplitud temporal de la recopilación nos recuerda que las preocupaciones actuales sobre las nuevas tecnologías, el activismo y la cultura de consumo se han debatido durante muchos años. Las afirmaciones formuladas sobre la tecnología y la Primavera árabe, por ejemplo, también se habían realizado sobre las revoluciones contra las dictaduras del bloque oriental. La revuelta argentina contra el neoliberalismo de 2001-2002, al igual que las protestas del movimiento Occupy en la actualidad, tuvo un carácter altamente descentralizado, y su reivindicación más importante fue negativa: que la corrupta clase política se tenía que marchar⁵. David García, uno de los primeros teóricos de los medios tácticos (de los cuales trataremos más adelante), comentó sobre el papel que las nuevas formas de comunicación jugaron en la caída de los regímenes de la antigua Unión Soviética:

Era como si el espíritu del *samizdat*, ampliado e intensificado por la proliferación de los media domésticos, hiciera que las tiranías estatistas y centralizadas de la Unión Soviética se volvieran insostenibles. Algunos de nosotros nos permitimos creer que era solamente una cuestión de tiempo que esas mismas fuerzas desafiaran a nuestras propias trilladas y deslustradas oligarquías [...] llegamos a creer que el poder jerárquico había perdido fuerza⁶.

García articulaba una advertencia en contra de hacerse ilusiones. Una de las características preponderantes de *Mute* ha sido su bien fundado escepticismo frente a una serie de influentes corrientes utópicas que se han propagado a través del discurso de las nuevas tecnologías de los medios de comunicación, las que imaginan y apoyan tanto los comerciantes que tratan de vender cosas a la gente como los teóricos que las ven como una vía rápida y no sangrienta para un cambio social radical.

⁴ Josephine Bosma et al. (eds.), *Readme! Filtered by Nettime. ASCII Culture and the Revenge of Knowledge*, Nueva York, Autonomedia, 1999.

⁵ Horacio Tarcus, «Get Rid of the Lot of Them! Argentinean Society Stands Against Politics» (2002), *PF*, pp. 249-250.

⁶ David García, «Learning the Right Lessons» (2006), *PF*, p. 338.

Entre los objetivos de ese escepticismo se encontraba la teoría posmoderna que, tal como fue quedando claro paulatinamente, cuestionaba el ritmo vertiginoso de modernización puesto en marcha por la tecnología informática conectada en red. *Mute* lanzó una serie de críticas contra el ciberfeminismo en tanto que este ofrecía una visión esencialista de las mujeres, percibidas como máquinas naturalmente emergentes, por ser todo y nada y estar en ninguna parte y en todas a la vez⁷. *Mute* también se opuso a las ideas más desorbitadas propuestas como soporte teórico para el arte en red con la tecnología más puntera. Los destacados teóricos de los nuevos medios que publicó, tales como Matthew Fuller o Geert Lovink, fueron de los primeros en probar a utilizar las ideas postestructuralistas en el entorno de los nuevos medios, y en ver que no daban la talla.

El rizoma de Deleuze y Guattari, por escoger el ejemplo más extendido, había sido una manera muy popular de teorizar sobre Internet años antes de que muchas personas lo usaran, y de que al hacerlo se entendiera. A pesar de que describía convincentemente el principio de descentramiento de la red, el rizoma resultaba inútil a la hora de describir sus jerarquías y su estructura real, por no hablar de la rápida comercialización a la que pronto se vio sujeta. Aunque algunos colaboradores de *Mute* utilizan la terminología deleuziana, la revista publicó un prolongado ataque contra el deleuzianismo digital de la mano de Richard Barbrook, que cuestionaba si la desterritorialización producía o no una democracia directa y una economía del don, y si era capaz de debilitar al poder centralizado. Para apoyar su argumento, Barbrook relató el fracaso de la participación de Guattari en un proyecto de radio comunitaria con sede en París como un experimento con estas mismas ideas anterior a la red informática⁸. Barbrook, junto con muchos otros colaboradores de *Mute*, también plantea preguntas acerca de los alegatos teóricos a favor del software libre y del código abierto como alternativa radical a las plataformas cerradas y de propiedad exclusiva de Microsoft y de Apple. Si realmente se trata de una alternativa «anarco-comunista», ¿cómo se explica la participación concertada de las grandes corporaciones?

En la prensa liberal, una explicación tan escéptica y materialista de la teoría europea podría haber conducido a una actitud irónica de pérdida de poder y razón cínica, pero en *Mute* constituía los cimientos de una exploración del activismo. En esto no estaba sola. A medida que las manifiestas oportunidades que ofrecían las nuevas tecnologías de la comunicación desgastaban la resignación posmoderna, estas entraban en obvia tensión con el posmodernismo producido por la televisión. De repente, al parecer, tras el ascenso del navegador web, surgió un dinámico mundo tecnológico, cultural y social, sujeto a cambios vertiginosos, y susceptible de manipulación social y política.

⁷ Caroline Bassett, «With a Little Help from our (New) Friends» (1997), *PF*, p. 133.

⁸ Richard Barbrook, «The Holy Fools» (1998), *PF*, pp. 223-236.

Trabajo inmaterial

Las ideas autonomistas sobre el trabajo inmaterial, en particular los escritos de Michael Hardt y Antonio Negri, se discutieron y criticaron con frecuencia; tal como era de esperar, dado que este debate estaba vinculado con el gran proyecto de definir la clase emergente que sustituiría al proletariado en la era de la información. El análisis de Negri sobre la imposibilidad de medir el tiempo de trabajo en la nueva economía –que por lo tanto ya no puede servir como base para el valor, dejando que el capital gobierne únicamente mediante la dominación y el poder de mando– se hizo eco en los trabajadores digitales para los cuales el tiempo de trabajo y el tiempo de ocio se habían difuminado hasta perder su identidad. Steve Wright señaló las ventajas para el capital en su intento de externalizar los costes a través de que el trabajo se realice sin ser remunerado: al elidir los límites entre trabajo y ocio a través de la utilización de dispositivos técnicos para garantizar que siempre se pueda llamar a los empleados para trabajar, y al conseguir que los consumidores realicen trabajos administrativos para la empresa (mediante la cumplimentación de formularios electrónicos, o escaneando las mercancías compradas en una tienda)⁹. Aunque el «Fragmento sobre las máquinas» de los *Grundrisse* de Marx se ha conjurado con frecuencia en las páginas *Mute*, se cuestionó la idea de que el trabajo inmaterial y el trabajo afectivo unirían solidariamente al empresario de la última tecnología y al trabajador que opera desde su casa, así como la prevalencia y la novedad de la nueva era del trabajo. El artículo de Steve Wright de 2005, titulado de manera eficaz «Reality Check», ofrece un contraste entre el trabajo de gama alta, que puede ser cooperativo y permitir a los empleados cierta autonomía, y el trabajo «afectivo» de gama baja del sector servicios. Wright se pregunta: «¿constituye realmente la obligación de preguntar “¿desea patatas fritas con su comida?” una ruptura con los regímenes de trabajo fordistas?». También señalaba la notable escasez de pruebas ofrecidas por Hardt y Negri en *Multitud* para apoyar la idea de que el trabajo inmaterial se ha vuelto hegemónico.

Si bien la teoría europea, perezosamente aplicada a los nuevos medios, no salió bien parada, *Mute* también contenía una fuerte –y a menudo entretenida– crítica contra las fantasías tecnolibertarias centradas en Estados Unidos. En una influyente polémica, Richard Barbrook y Andy Cameron arremetieron contra lo que ellos denominaban «la ideología californiana», en la cual se aliaban la futurología y el republicanismo libertario, y que sigue constituyendo la forma de ver la vida de la mayoría de los multimillonarios de Silicon Valley¹⁰. La revista *Wired* es un repositorio clave de ese tipo de visiones en las que las nuevas tecnologías han de liberarse de cualquier intervención del Estado, para que el genio del libre mercado pueda impulsar su creatividad plena y sin restricciones y produzca así in-

⁹ Steve Wright, «Reality Check. Are We Living in an Immaterial World?» (2005), *PF*, p. 477.

¹⁰ Richard Barbrook y Andy Cameron, «The Californian Ideology» (1995), *PF*, p. 29.

calculables riquezas y beneficios, al menos para los ciberelegidos; incluso hasta el punto de alcanzar la inmortalidad en la esfera virtual. Frente a estas fantasías, *Mute* no sólo señaló las enormes subvenciones estatales que se encuentran detrás de la mayor parte de las innovaciones técnicas (entre las cuales está, por supuesto, Internet), sino que también hizo hincapié en los cuerpos que trabajan con la pantalla, el teclado y el ratón; es decir, en los aspectos materiales y corporales del «trabajo inmaterial». De ahí el que ha sido lema de la revista durante mucho tiempo y ahora título de la antología: *Proud to be Flesb*¹¹. De hecho, *Mute* pasó de examinar la «clase virtual» a una mayor exploración de la clase baja, como los teleoperadores, los estudiantes universitarios que realizan trabajos temporales y el trabajo precario en general.

Puede que en muchos aspectos a *Mute* se la considere la antítesis de *Wired*: de izquierdas, y no libertaria (*libertarian*); más interesada en la acción comunitaria que en la competencia individualista; planteando preguntas críticas sobre los efectos de las nuevas tecnologías en lugar de celebrarlos con una tecnofilia refleja; y una revista de diálogo en lugar de publicidad dirigida a los consumidores. También las contraponen sus distintas ubicaciones geográficas. *Wired* es una publicación de San Francisco, con Silicon Valley muy cerca, y se caracteriza por una fascinación con los enormes gastos y los extravagantes proyectos de la que es, con diferencia, la maquinaria militar más avanzada a nivel tecnológico del planeta. *Mute* tiene su sede en Londres, que, dominada por la City, con su débil gobierno local y sus decadentes infraestructuras, ofrece fecundas oportunidades de simbiosis entre los trabajadores de las últimas tecnologías, el capital financiero y la especulación inmobiliaria. La asociación con el *Financial Times* tiene por lo tanto un claro sentido irónico.

De hecho, uno de los temas constantes de la revista es el efecto del «desarrollo» especulativo en las ciudades del Reino Unido, donde se supone que los recortes del gasto público en bienestar e infraestructura se van a compensar con proyectos culturales en espacios urbanos privatizados. En 1998, Simon Pope se burló de la simbiosis entre los trabajadores culturales de Londres y los especuladores de la propiedad en un retrato paródico de los «culturemprendedores» del East End¹². Cinco años más tarde, el desarrollo de un «barrio creativo» en Town Hall Square en Hackney —denominado «HTH2»— fue objeto de un ácido análisis que describió claramente estas componendas. Benedict Seymour y David Panos describieron la venta de propiedades municipales a un consorcio de fondos privados como parte de un proyecto más amplio de «esterilización espacial» de la zona,

¹¹ Introducción al capítulo 8, *PF*, p. 427.

¹² Simon Pope, «The Futile Style of London» (1998), *PF*, pp. 435-438. El término fue acuñado por Anthony Davies y Simon Ford en «Art Capital», *Art Monthly* 213 (febrero de 1998). Davies también tiene un artículo en *PF*, «Take Me I'm Yours. Neoliberalizing the Cultural Institution» (2007), pp. 494-501. La llegada de empresas de nuevas tecnologías a la «Silicon Roundabout» de Hoxton todavía quedaba en el futuro lejano.

una forma de «limpieza social»¹³. *Mute* no prestó una atención menor a las realidades materiales del trabajo en Gran Bretaña. El artículo de John Barker sobre inmigrantes indocumentados reveló «el sucio secreto del éxito económico del Reino Unido bajo el gobierno del Nuevo Laborismo»: una mano de obra mayormente asiática reclutada para mantener la producción a bajo coste en nuevas plantas «flexibles», mientras que los tradicionales centros fabriles del país se atrofiaban¹⁴.

Arte y redes sociales

Mute se fundó también en un momento en el que el «joven arte británico» constituía un inevitable fenómeno mediático. La revista ignoró esa tendencia, aparte de algún ocasional artículo paródico, y ofreció su alternativa implícita: lo que (para muchos) era una abrumadora combinación inteligente de nuevas tecnologías y políticas culturales. A mediados de la década de 1990, los artistas/activistas que supieran de tecnología y con un conocimiento de las vanguardias históricas y de la teoría marxista y posmarxista escaseaban, aunque comenzaban a aparecer. *Mute* era, naturalmente, uno de los principales lugares en los que se podía leer sobre *net art*, el arte del navegador web (*web browser*) que rápidamente exploró las posibilidades vanguardistas de la nueva variante tecnológica. Saul Albert exploró hábilmente sus afinidades históricas con el arte conceptual, sobre todo con la idea de que la activación del espectador completaría la obra¹⁵. Al mismo tiempo, la revista era hostil al arte de última tecnología que se utilizaba para mostrar y publicitar distintos aparatos, y adoptó como uno de sus principales objetivos la crítica de estas prácticas empleando teoría de vanguardia. Este escepticismo frente al arte tecnófilo se expresó a través de textos que examinaron anteriores muestras de la profunda complicidad del arte con la tecnología militar y de consumo, tales como el artículo de Simon Ford sobre el artista autodestructivo Gustav Metzger, quien había planteado durante mucho tiempo una crítica semejante; o la explicación de Michael Corris de la intrincación del arte conceptual y la cibernética¹⁶.

Mute también desconfiaba del estridente interés de los museos de arte en el *net art*, interés que coincidió con – y no sobrevivió a– el boom «punto-com». Una de sus pensadoras pioneras, Josephine Bosma, expuso clara-

¹³ Benedict Seymour y David Panos, «Fear Death by Water. The Regeneration Siege in Central Hackney» (2003), *PF*, pp. 358-364.

¹⁴ John Barker, «Cheap Chinese» (2005), *PF*, p. 375.

¹⁵ Saul Albert, «Artware» (1999), *PF*, p. 89.

¹⁶ Simon Ford, «Technological Kindergarten. Gustav Metzger and Early Computer Art» (2003), *PF*, pp. 114-120; Michael Corris, «Systems Upgrade. Conceptual Art and the Recoding of Information, Knowledge and Technology» (2001), *PF*, pp. 107-113. Pamela M. Lee, «Aesthetic Strategist. Albert Wohlstetter, the Cold War and a Theory of Mid-Century Modernism», *October* 138 (otoño de 2011), pp. 15-36, trata la complicidad de los artistas con la máquina de la guerra tecnológica.

mente el asunto con una cita del comisario Benjamin Weil, quien afirmó que, en su encarnación digital, el arte podía aproximarse a los negocios no en búsqueda de donativos, sino como un «activo»¹⁷. En una típica e ideal combinación de *Mute* dos artículos interesantes, divertidos, irónicos y breves expusieron las razones de por qué el mundo del arte ama y odia el arte digital. Matthew Fuller escribió sobre ese amor, mencionando la necesidad para el mundo del arte de reservarse algunos abstrusos intereses minoritarios por si acaso le sobreviniera una crisis de legitimación, y también el atractivo del bajo precio del arte digital y de sus sistemas de distribución intrínsecos; en lo que al odio se refiere, Ewan Morrison reiteró la posición del mundo del arte respecto a la distancia destructiva del arte digital: «sin una distancia objetiva, no hay contemplación; sin contemplación, no hay metafísica. La virtualidad y la interactividad son la muerte no sólo del arte sino también de la propia cultura»¹⁸. A esto le siguieron quejas sobre que el arte digital reivindicaba la autenticidad de la simulación, y que estaba estancado en un estadio infantil, creando en lugar de deconstruir su lenguaje. Era este un relato preciso de las objeciones habituales del mundo del arte, enunciadas con una claridad suficiente como para hacer explícita e inútil la ideología de las mismas. *Mute* también parodió las reacciones de los típicos defensores del arte posmoderno, a quienes horrorizaba el retorno de la historia y de la modernidad.

Una posterior ola de despliegue publicitario, esta vez en torno a la denominada «Web 2.0» o redes sociales, en las que el contenido generado por los usuarios se articula en páginas que ofrecen una manera fácil de subir y de compartir material, también fue objeto de continuas críticas, en particular en un detallado artículo de Dmytri Kleiner y Brian Wyrick. Las grandes organizaciones, que utilizan el caro software no libre (*proprietary software*) en sistemas cerrados, habían podido compartir información durante mucho tiempo de una manera semejante a una primitiva Web 2.0, por lo que esta tecnología no era nueva, sino que simplemente se había abaratado y vuelto más accesible¹⁹. Era posible brindar esta crítica debido a que los colaboradores de *Mute*, y muchos de sus lectores, habían experimentado sus precursores más radicales, en particular los sistemas P2P de intercambio de archivos, que permitían a los usuarios controlar tanto la estructura como el contenido, y que ofrecían eficacia, privacidad y carecían de censura. Herramientas tales como Usenet, por ejemplo, habían permitido compartir periodismo y fotografía entre activistas sin un control central ni propiedad.

La Web 2.0, entonces, se percibió como el vallado de lo que antes había sido un territorio común. Por ejemplo, en YouTube, «la apropiación pri-

¹⁷ Josephine Bosma, «Is it a Commercial? Nooo... Is it Spam? Nooo... It's Net Art!» (1998), *PF*, p. 79.

¹⁸ Matthew Fuller, «Ten Reasons Why the Art World Loves Digital Art» (1998), *PF*, pp. 86-88; Ewan Morrison, «Ten Reasons Why the Art World Hates Digital Art» (1998), *PF*, p. 85.

¹⁹ Dmytri Kleiner y Brian Wyrick, «Info-Enclosure 2.0» (2007), *PF*, p. 66.

vada del valor creado por la comunidad constituye una traición a la promesa de compartir la tecnología y de cooperar desinteresadamente». En otra externalización de costes, la gente ofrecía su trabajo no remunerado para llenar las páginas de las grandes empresas (y en este caso, a la hora de conectar gente, la economía de escala lo es todo). Peor aún, en el marco de este nuevo modelo empresarial se atacaron de manera activa los sistemas de intercambio de archivos P2P a través de conexiones de banda ancha asincrónicas, que permiten que la velocidad de descarga sea mucho más rápida que la de subida de datos, y por medio de contratos que ofrecían servicios de Internet que prohibían de manera explícita que la gente administrara sus propios servidores. Kleiner y Wyrick ofrecieron una visión de «un proletariado “sin tierra” dispuesto a proporcionar un trabajo alienado de creación de contenidos para los nuevos terratenientes de la información de la Web 2.0». La antología de *Mute* ofrece muy poco para equilibrar este fundado aunque mordaz punto de vista. Puede que los usuarios estén apartados de la estructura y de las reglas de las páginas de intercambio social, tal como atestiguan las controversias sobre las políticas de privacidad de Facebook, pero no está tan claro que estén apartados de los contenidos. Los efectos extraordinarios de este enorme crecimiento en el número de productores culturales siguen en su mayoría sin explorarse.

Contradicciones necesarias

Mute contiene un prolongado compromiso con el activismo anticapitalista y con la protesta, tanto electrónicamente como en su soporte físico. Escribe Berry Slater:

Aunque, para muchos, la manifestación contra la OMC en Seattle en noviembre de 1999 señala la consolidación del movimiento «antiglobalización», el Carnaval Contra el Capitalismo en la City de Londres el mes de junio previo señaló su espectacular comienzo, al menos para los editores de *Mute*. En ese momento, nuestra oficina estaba ubicada en Shoreditch, a pocos minutos a pie del punto de encuentro de la manifestación en Liverpool Street Station, y creo que es justo decir que la famosa «eclosión» de activistas de las múltiples salidas de la estación, en dirección al cercano distrito financiero, es una fuerza que impulsó a nuestra redacción en una nueva dirección, y que poco a poco pasó a dominar el foco de atención de la revista²⁰.

Entre los ejemplos de este compromiso en *Proud to be Flesh* está una historia resumida del movimiento italiano de los «Tute Bianche», los «Monos Blancos», tan prominente en el momento de las protestas de Génova, pero que en el presente pelea por «mantener la lucha corrosiva y autónoma con

²⁰ J. Berry Slater, «Disgruntled Addicts. *Mute Magazine and its History*», *PF*, pp. 17-18.

respecto al sistema de partidos, sin quedarse al margen, y en donde el único dividendo es la incesante atención de la policía»²¹.

En el contexto de guerra imperial y aumento de la vigilancia posterior al 11 de septiembre, la revista atacó los mitos liberales sobre la tecnología de la información, en particular la idea de que la disponibilidad de datos en y por sí misma habría de liberar al receptor. En un artículo, Anustup Basu describía cómo la información y el campo de los medios de comunicación se utilizaron para propagar mentiras, repetidas hasta que se aceptaron como verdades, sobre los vínculos existentes entre el régimen iraquí y los ataques del 11 de septiembre, y también invocaba su más oscuro precedente, el fascismo como resultado de «la electrificación de la esfera pública» a través de la radio y del cine²². *Mute* adoptó en términos generales una postura antibelicista durante la invasión y ocupación de Irak, publicando una pieza de Retort y también un breve texto sobre la «Revolution in Military Affairs», la revolución de los asuntos militares mediante la cual los recursos militares, entre los cuales se encuentran los soldados, se expresan estrictamente en términos económicos y los daños «colaterales» se descuentan; otro análisis subrayaba la continuidad en la represión del activismo de clase obrera tanto durante el gobierno del partido Baaz como en la ocupación²³. En todo esto, la revista no adoptó un discurso coherente con respecto a la guerra, del mismo modo que tampoco lo había hecho con ningún otro tema, y en un editorial presentó la afirmación de que lo que había evolucionado, en muchos aspectos, no era un único movimiento contra la guerra, sino una rica variedad de críticas desde múltiples ángulos, a la cual la revista habría de contribuir²⁴.

La revista estaba dispuesta a tolerar la ilegalidad en la oposición a la apropiación de lo común, planteando el pirateo de software no libre como una alternativa realista a la utilización de software de código abierto, y publicando una favorable entrevista con Palle Torson, de Pirate Bay, sobre las bases sociales del movimiento, los movimientos políticos en su contra, y la extensión de la piratería de la música y del cine a los libros de texto para estudiantes²⁵. También entrevistaron al Critical Art Ensemble (CAE), el colectivo artístico, teórico y activista, que argumentaba que aunque las bromas y el espectáculo anticapitalista están bien en sí mismos, estos no representan ningún desafío real al poder. Eso sólo puede lograrse a través del sabotaje de las comunicaciones de datos y de la ralentización de la velocidad de la información. Semejante actividad es criminal y debe ocultarse:

²¹ Hydrarchist, «Disobbedienti, Ciao» (2005), *PF*, p. 266.

²² Anustup Basu, «Bombs and Bytes» (2004), *PF*, p. 59.

²³ J. J. King, «War's Exciting New Features. The Revolution in Military Affairs», *Mute*, verano-otoño de 2003; Ewa Jasiewicz, «Internal Intifada. Workers' Struggle in Occupied Iraq», *Mute*, verano-otoño de 2004.

²⁴ Pauline van Mourik Broekman, «Weapons of Choice», *Mute*, verano-otoño de 2003.

²⁵ «Copy that Floppy!», Entrevista de Anthony Iles a Palle Torson, *PF*, pp. 197-200.

Cualquier institución afectada por estas acciones nunca podría revelarlo públicamente por razones que estoy seguro que puedes deducir. Y, si CAE supiera de algunos casos, ¡sin duda no hablaríamos de ellos! Este tipo de activismo constituye una acción política real y no una política del espectáculo, por lo que no tiene ningún foro público. Sólo puede aparecer la teoría; la actividad es clandestina²⁶.

El FBI posteriormente se tomó la delincuencia de un miembro de CAE, Steve Kurtz, tan en serio como para arrestarlo bajo cargos de terrorismo biológico en 2004. En lo que más tarde se convertiría en un caso famoso, Kurtz fue acusado finalmente de fraude postal y electrónico, aunque estos cargos se consideraron finalmente carentes de fundamento tras cuatro años de lucha legal.

David Garcia reivindicó el compromiso con el activismo en un excelente artículo que trazaba los cambios en *Tactical Media*, los medios tácticos, un «movimiento que ocupaba una “tierra de nadie” en las fronteras del arte experimental de los medios de comunicación, del periodismo y del activismo político». Esta tendencia radical se basaba en el rechazo de la objetividad en el periodismo, de la disciplina y del instrumentalismo de los movimientos políticos convencionales, y de los mitos y de los cultos a la personalidad del mundo del arte. Hacía hincapié, en cambio, en «rápidas, efímeras, e improvisadas colaboraciones»²⁷. A medida que se desarrollaba este tipo de activismo, muchos se dieron cuenta de que la velocidad y lo efímero no eran valores fundamentales en sí mismos, y que la micropolítica se podía integrar en grandes conjuntos; de que la duración y un compromiso continuado eran a menudo necesarios, y de que las nuevas acciones en los nuevos medios podían operar en conjunto con las físicas, incluida la protesta callejera. J. J. King, por su parte, expuso la tendencia de los movimientos anticapitalistas a centrarse más en su forma de organización que en su contenido político, con el efecto de minimizar o de incluso ocultar las divisiones políticas²⁸. Se valoraba demasiado el carácter abierto como algo que conducía directamente al radicalismo, en una alianza de los modelos del software libre y del código abierto, y de la organización política. De hecho, sostiene King, este aparente carácter abierto oculta con frecuencia las jerarquías y los movimientos que están dominados por un pequeño número de individuos activos. Tal organización puede resultar necesaria, dado el clima en el que opera la protesta, pues un verdadero carácter abierto requeriría una esfera política ya radicalizada. Una vez más, la posición inquisitiva de *Mute* resultaba perspicaz y valiosa, pero tal vez restó importancia al proceso dialéctico por el cual los procedimientos abiertos de la democracia directa en los movimientos de protesta comenzaban a radicalizar el am-

²⁶ «Vector Block on Telecom Avenue. Critical Art Ensemble interviewed by Mark Dery» (1998), *PF*, p. 283.

²⁷ D. Garcia, «Learning the Right Lessons», cit., p. 334.

²⁸ J. J. King, «The Packet Gang. Openness and its Discontents» (2004), *PF*, pp. 255-265.

biente, que a cambio contribuía a una mayor apertura en un proceso de refuerzo mutuo.

Entre las bromas y el espectáculo había obras de arte que se hacían eco del estilo corporativo. Josephine Berry examinó el caso de etoy, un colectivo de arte en Internet, que asumió una estructura empresarial (en parte por motivos de protección jurídica) y participó en un victorioso tira y afloja con una gran empresa de juguetes en Internet, eToys, que había intentado forzar a los artistas a cerrar su sitio web. El colectivo etoy organizó ataques de denegación de servicio (DoS) contra los servidores de eToys, que coincidieron con una caída en el precio de las acciones de la compañía. Berry sostenía que la estrategia de etoy, en la que el modelo del mercado y de la empresa no sólo se convierte en el tema del arte, sino en el propio arte, del mismo modo que la pintura moderna hizo que se viniera abajo la separación entre el lienzo y el tema del que trata, supone un riesgo para la autonomía del arte al pasar del pastiche a la manipulación del mercado²⁹. Sus preocupaciones las compartió Paul Helliwell en un artículo sobre la estrecha relación existente entre las empresas que venden películas y música, a medida que la base mercantil de esos medios de comunicación se pone en tela de juicio, y el desplazamiento del mundo del arte hacia la «estética relacional», en la que las interacciones sociales se convierten en obras de arte³⁰. El artículo de Helliwell expone claramente el problema debido a que el arte y los negocios se han estado copiando el uno al otro atentamente, y la distancia que los separa se va acortando desde ambos extremos.

La protesta, también, imita el mundo de los negocios, tal como señalan una serie de colaboradores de *Mute*. Nuevamente, en palabras de Berry Slater:

El «movimiento de movimientos» compartía muchas de las mismas formas de organización y de las técnicas de las empresas en proceso de reestructuración para adaptarse a las necesidades del capital y del pensamiento directivo posfordista. Redes planas, organizaciones «huecas», alianzas: el capitalismo y el anticapitalismo operaban de manera pareja, a medida que empresas de gran solidez y partidos políticos previamente unificados se iban desmaterializando en estructuras flexibles, virtuales y dinámicas³¹.

Puede que este caso se haya exagerado para crear un efecto retórico. Las empresas, por supuesto, sí que mantienen unas jerarquías marcadas, definidas muy claramente mediante las diferencias retributivas que ha traído consigo el neoliberalismo. La «flexibilidad» se les impone a quienes resultan más incapaces de resistirse a ella, tal como muestran otros artículos de esta antología. Sin embargo, parte del cometido que se fijaron los medios tácticos y

²⁹ Josephine Berry, «Do As They Do, Not As They Do: etoy and the Art of Simulacral Warfare» (2000), *PF*, p. 292.

³⁰ Paul Helliwell, «Zombie Nation» (2007), *PF*, pp. 537-545.

³¹ J. Berry Slater, «Disgruntled Addicts», cit., p. 18. Véase también Anthony Davies, «J18 and All That» (1999), *PF*, p. 239.

grupos como Critical Art Ensemble fue atacar las estructuras corporativas mediante el uso de técnicas empresariales. *Mute* planteó en ocasiones un desafío a tales tácticas —una introducción a una sección de la antología cita al colectivo de artistas Inventory: «la mimesis irónica no constituye una crítica, ¡es la mentalidad del esclavo!»³²—, pero también las ha ilustrado. Las facultades de bellas artes educan a grandes individualistas y les inculcan el espíritu de la flexibilidad empresarial, y la propia *Mute* se ha encontrado en la coyuntura de estar ofreciendo a la vez «crítica y apoyo». La inicial imitación del aspecto del *Financial Times* constituye otro indicador de esta tensión. En el propio intento de mantener una revista de estilo del activismo radical, existe una profunda forma del dilema que se encuentra en cualquier proyecto de izquierdas: la necesaria y contradictoria tarea de comercializar el comunismo.

Autarquía y autonomía

Una de las consecuencias de la crisis financiera y de la elección del gobierno de coalición en el Reino Unido ha sido una serie de recortes en la financiación del Arts Council England (ACE). Anunciados en marzo de 2011, se aplicaron de una manera desigual para premiar a algunos grupos y castigar a otros. A Mute Publishing, con sus distintas actividades, entre las cuales estaba la realización de la revista, se le retiró toda la financiación. En respuesta, Pauline van Mourik Broekman escribió un extraordinario informe sobre esta decisión y sobre el sistema de financiación competitiva:

Consideramos que el proceso de hacernos competir con otras organizaciones dedicadas a las artes es pernicioso y desvía la atención [...] Nosotros lo reconocemos como una parte familiar del principio del divide y vencerás que desde hace tiempo ha caracterizado el funcionamiento de los organismos financiadores, como es el caso del ACE, en donde la dependencia crónica de un organismo principal para obtener el mecanismo básico de reproducción organizativa alimenta el miedo entre los «dependientes», y lenta pero inexorablemente les despoja de cualquier idea de que puedan operar por sí mismos, y muchísimo menos juntos [...] El espectáculo de agradecimiento servil por el botín de los fondos públicos, en el que incluso las organizaciones a quienes se les recortaron o se les retiraron por completo se sintieron obligadas a reiterar los principios básicos del modelo financiador del ACE (excelencia, innovación, liderazgo mundial y creatividad), resultaba verdaderamente deprimente en este aspecto, pues ninguna de ellas se desmarcó del resto para ofrecer una visión o una praxis diferente³³.

Había, en efecto, pocas voces, al menos en público, que discreparan de la competencia artificial a la que se sometía a las organizaciones dedicadas al arte (del mismo modo que a escuelas, universidades, hospitales y con-

³² Introducción al capítulo 6, *PF*, p. 271.

³³ Pauline van Mourik Broekman, «*Mute's* 100 per cent cut by ACE—A Personal Consideration of *Mute's* Defunding», en <http://www.metamute.org>.

sultorios médicos), o de sus efectos socialmente corrosivos. Van Mourik Broekman continuó criticando la afirmación del ACE de que premiaba a las organizaciones que se arriesgan; de hecho, exigía conformidad:

Para ser un «ganador» en la variante de las artes de esta competición [...] se requieren distintas formas de conformidad. En primer lugar, una creencia casi religiosa en el poder del arte de «producir» una transformación personal. En segundo lugar, un modelo normativo y ya totalmente tipificado de desarrollo de las organizaciones del ámbito de las artes, en donde el éxito se mide a través de la capacidad de diversificar las fuentes de financiación (a través de actividades comerciales, la gestión de derechos, el patrocinio, la filantropía y diversas fuentes no públicas), de que las actividades tengan «alcance e impacto» (un gran cajón de sastre en el que se combina el público, la acogida en los medios de comunicación o la influencia) y de que resulten «atractivas».

Esta versión corporativizada del arte que echa por tierra la diversidad y el antagonismo, y que desincentiva la crítica, es «una de las historias más grandes sin contar de la cultura contemporánea dominante». Como ya hemos mencionado, la subvención del ACE le había permitido a *Mute* ofrecer su contenido en Internet de manera gratuita. Aumentaron los lectores en línea, pero se desplomó la demanda de servicios de pago, entre los cuales estaba la edición impresa de la revista. ¿Está *Mute* mucho mejor sin la financiación del ACE y sin el estilo empresarial ni la cultura de la auditoría que trae consigo?

La instrumentalización de la cultura cada vez se siente de una manera más pronunciada, a medida que las organizaciones del ámbito de las artes se ven atrapadas entre las exigencias de los Estados y las de las grandes empresas, y la autonomía deja de ser un ideal para convertirse en una máscara ideológica que disimula el control de la cultura. *Mute* ha recibido su último pago del ACE. La supervivencia, o no, de la revista constituirá en sí misma una evaluación del poder de la cooperación y del trabajo inmaterial, sobre los cuales ha planteado cuestiones tan perspicaces. A principios de 2012 el sitio web de *Mute* mostraba este mensaje:

A *Mute* le gustaría dar las gracias públicamente a todos aquellos lectores y seguidores que, desde que se anunció el recorte de nuestra financiación, han realizado donativos. También nos gustaría dar las gracias a los colaboradores que solidariamente han renunciado a sus honorarios. Sin lectores ni colaboradores no existiría *Mute* y, con vuestro apoyo constante, esperamos mantener la voz crítica y heterogénea que conforma *Mute*.

La colaboración y los donativos resultan ciertamente esenciales para cualquier iniciativa en Internet, y hacer funcionar una empresa de este tipo requiere menos capital que poner en pie una planta siderúrgica; mas, ¿es posible conseguir suficientes ingresos como para sustentar a los trabajadores y a las personas que dependen de ellos, y mantener los servidores en funcionamiento? ¿Es posible mantener esta voz valiente e incómoda?