

Alles Fertig: se acabó (una conversación).

Catherine David & Paul Virilio

Catherine David: Tu trabajo explora el mundo actual, un mundo en el que la tecnología de las telecomunicaciones tiende a abolir tiempo y espacio. En este contexto, tu propones la idea de una *deslocalización* general. ¿Cómo definirías un arte deslocalizado?

Paul Virilio: Está claro que la deconstrucción es una de las grandes cuestiones filosóficas y políticas de hoy en día. Y hablo de deconstrucción en un sentido amplio, no sólo de la deconstrucción de Derrida. El arte puede incluso haberse anticipado al debate sobre la deconstrucción, mucho antes que la arquitectura y que la filosofía.

Me gustaría recordar que la palabra deslocalización tiene la misma raíz que el verbo latino *dislocare*, dislocar: las dos palabras proceden de la misma fuente. La cuestión es entonces hasta qué punto puede el arte ser dislocado, deslocalizado. Eso nos lleva a la cuestión de la realidad virtual.

Hemos pasado de la dislocación espacial -en el arte abstracto y el cubismo- hasta la dislocación temporal que ahora está en curso. Esto representa la virtualización en su misma esencia: la virtualización de las acciones «mientras suceden» y no simplemente de lo que ya fue, recordando la idea de Barthes. No es la virtualización de la fotografía, de la reproducción o del cine; no se produce ya en tiempo diferido, sino en tiempo real.

También diría que la velocidad relativa ha sido la velocidad del arte en general. Todo arte ha tenido un tiempo interno relativo, no sólo la danza y la música, también la pintura. Lo que está entrando en juego hoy en día no es ya la velocidad relativa, sino la absoluta. Avanzamos contra la barrera del tiempo. La virtualidad es la velocidad electromagnética que nos lleva al límite de la aceleración. Es una barrera irrebasable. Esta es la cuestión de la transmisión en vivo, del tiempo global, de la intercomunicación casi instantánea. ¿No es la barrera del tiempo también una barrera irrebasable para el arte? ¿No tiene el arte que tratar esta contingencia, cuando choca con la barrera del tiempo real?

Catherine David: ¿Cómo ha alcanzado el arte esta barrera? ¿En qué forma y bajo qué condiciones?

Paul Virilio: Para entender lo que ha ocurrido entre la inscripción del arte y su deslocalización, necesitamos mirar atrás. El arte estaba inicialmente inscrito en cuerpos y materiales. Con las pinturas rupestres y los tatuajes, el arte estaba trazado en lo material. El arte de la inscripción es lo que era, emplazado en una

fijación material. Eso era la localización de arte. El arte y su localización eran inseparables del cuerpo marcado del hombre o del cuerpo de la cueva, más tarde los frescos, los mosaicos, etc. Así, existía una localización fija del arte desde sus orígenes; sólo con el transcurso de tiempo se inició la deslocalización, con los primeros cuadros que se liberaron de las cuevas y la piel, para convertirse en desplazables objetos nómadas. Era una deslocalización relativa, ni siquiera una pérdida de lugar, sino sólo una posibilidad de movimiento. La pintura, por ejemplo, estaba todavía inscrita en el relicario, el libro ilustrado o el lienzo. *Las Ricas horas del Duque de Berry* estaban deslocalizadas en el sentido de que podían ser trasladadas por el señor feudal, pero todavía estaban localizadas en el libro. La deslocalización con la que nos las tenemos que ver hoy es en cambio una deslocalización absoluta, sin lugar. El arte no puede estar en ningún sitio, no existe más que como emisión y recepción de una señal, sólo en el *feedback*. El arte de la era virtual es un arte de la retroalimentación -y todavía no estoy hablando de internet. Así que desplazándose desde su inicial inscripción en un lugar -cueva, pirámide o castillo- a través de museos, galerías y colecciones itinerantes, y más tarde a través de reproducciones fotográficas -donde el viaje es ya de otra índole- y del CD-rom, que todavía es un soporte material, el arte de hoy, con sus técnicas interactivas, ha alcanzado el nivel de intercambio instantáneo entre el actor y el espectador, la deslocalización final.

La moderna descomposición -del divisionismo, el puntillismo, el cubismo o la abstracción- manifiesta otro tipo de deslocalización; en esos movimientos artísticos los signos ya no existen para ser leídos como figuras humanas o animales, sino como figuras rotas. Este proceso de descomposición culmina en la imagen fractal y en el gráfico de ordenador. Pasamos de la descomposición moderna a lo fractal, la imagen digital y finalmente a la absoluta virtualización, es decir, la emisión y recepción de imágenes que son totalmente instrumentales.

Ese es un breve resumen del proceso que ha conducido a la dislocación o deslocalización del arte en nuestros días.

Para comprender lo que conlleva, me gustaría evocar lo que llamo cibersexualidad, el clímax de virtualización que está siendo impulsado, sobre todo por los japoneses hacia una separación de los cuerpos, el más absoluto divorcio. Puedes hacer el amor a larga distancia por medio de sensores que transmiten impulsos. Nunca me he reído de la cibersexualidad, realmente no le veo la gracia.

Si incluso el sexo llega a hacerse virtual, ¿qué ocurrirá con el arte? La cibersexualidad es el ejemplo de la total disociación o deslocalización: no hay lugares específicos, simplemente emisión y recepción de sensaciones. Está claro que el arte se verá afectado. Y me da la impresión de que el *land art* fue el último avatar de un arte de inscripción, antes de la total deslocalización del arte en realidad virtual. Se inscribía a escala de la tierra, el más amplio territorio posible. ¿Era el comienzo de una reterritorialización del arte, o era el último signo, el canto del cisne de la inscripción del arte en un terreno, antes de

su final desaparición en la realidad virtual del intercambio instantáneo?

Catherine David: Detengámonos un momento en el tema del *land art*. Me parece que tiene que ver con lo que se llamó la «desmaterialización del arte» al final de los sesenta. El trabajo se emplazaba en los complejos espacios -aquí y en cualquier otro lugar- que Robert Smithson, pero también Marcel Broodthaers, articulaban a través de la producción de estructuras expositivas. Era una manera de expresar el hecho de que la experiencia estética cobra forma en espacios materiales y mentales que van más allá del objeto singular.

Por otro lado, si das un vistazo a la escena artística actual, lo interesante es encontrar que todos esos momentos artísticos o fases todavía están presentes. Todavía tenemos pintura, escultura, instalaciones, cine, además de las así llamadas «obras» de Internet. Así que existe una gama bastante amplia.

Paul Virilio: ¿No ha sido siempre así? En el siglo XIX, el impresionismo coexistió con el arte *pompier*, con lo peor del arte. Lo que me interesa es lo que está en primera línea.

Catherine David: Pero hay una diferencia fundamental, y es que ahora mismo la investigación más significativa no está necesariamente vinculada a un espacio de exhibición, o a los lugares tradicionales de la experiencia artística. ¿Puede que ése sea el problema de hoy?

Paul Virilio: Es por eso es exactamente que el *land art* es una fase tan importante. Al contrario que otras formas transitorias, el *land art* permanece lo suficiente para existir. La inscripción llegó antes que la exposición: incluso si un hombre expone sus tatuajes, el tatuaje se hizo en un principio para marcar un cuerpo. De igual manera, y si crees a Leroi-Gourhan y otros antropólogos, la cueva es ante todo un lugar para el misterio y la iniciación. Me pregunto entonces si el arte no ha regresado desde la exposición, desde la instalación en la pared o en la galería, hacia las inscripciones del *land art*, sólo para finalmente desaparecer, ya no inscrito en ninguna parte más que en el instantáneo intercambio de sensaciones ofrecido por la realidad virtual. Lo que tenemos hoy sería una estética sideral: una estética de la desaparición, y no una de la aparición. ¿Podemos agarrarnos a la balsa de la medusa que representa el *land art*, como a una especie de salvavidas que nos lleve hacia la reinscripción y reinstalación del arte en el aquí y ahora, el *hic et nunc*, en los que yo insisto? ¿O es ese salvavidas el signo de un barco hundiéndose -y la victoria caerá del lado de la realidad virtual como electrocución recíproca, en la instantaneidad de un arte que no deja rastro?

Catherine David: Las obras de *land art* que mejor han resistido son precisamente las que han sido capaces de articularse en diferentes lugares o tiempos: la *Spiral Jetty* de Smithson o el *Lighting Field* de Walter de Maria. Una obra concebida para un espacio no urbano, salvaje, magnético, un lugar adonde había que decidir ir, ... El acceso y el efecto eran diferidos, mediatizados y controlados por el propio artista, particularmente a través de un riguroso uso de la fotografía, que en ningún caso podía aparecer como

concesión.

Paul Virilio: Me gustaría resaltar que el *Lighting Field* es también un trabajo de electrocución. Podemos comparar este trabajo con el de Stellarc, que es otro hombre de electrocución. El *body art* no me interesa en absoluto, pero Stellarc sí. Él mismo es un campo de rayos, el soporte de una electrocución, de una terrible descarga -como lo es la tierra para Walter de Maria. Él regresa a un cuerpo que está siendo absorbido, destruido por células extrañas. Quiere llegar a ser un no-cuerpo, un cuerpo posthumano, un «más allá del cuerpo» para tomar prestado un término de un número de Kunstforum con el que colaboré. Hay un cuerpo territorial para el *land art*, y un cuerpo animal, masculino o femenino, para el *body art*. Hay una correlación entre el *lighting field* con actividad electromagnética y el intento de Stellarc de ser él mismo el campo de rayos, a través de todos sus enganches eléctricos.

Catherine David: ¿No tienes la impresión de que consiste en un directo e incluso arcaico regreso al cuerpo, una cierta manera de pagar con carne viva? Me pregunto si no está repitiendo algunas de las estrategias de los accionistas, o la estrategia de Chris Burden cuando se hizo disparar en el brazo. Cosas que nunca han sido resituadas en su contexto con precisión, el contexto del post-45.

Paul Virilio: Stellarc representa el intento de reemplazar el hombre por la máquina, es el contemporáneo de una crucifixión del cuerpo humano por la tecnología. Es el hombre pre-robot, el apóstol de la máquina que vendrá tras él. En cierto modo representa el final de su propio arte. Él quiere ser el S. Juan del Apocalipsis del cuerpo, el S. Juan de Patmos que profetiza el Apocalipsis. Por ello lo comparo con Artaud. Como Kafka, Artaud era contemporáneo de los campos de concentración. Sterllarc es el contemporáneo de los actos terribles que están sucediendo ahora en Yugoslavia y en otros lugares -que no son temas muy discutidos en arte pero que deberían serlo. Continúo escandalizado por la anterior edición de la Bienal de Venecia, que tiene lugar a escasa distancia de una guerra civil europea, y por la pobreza de las referencias que a ella se hacen.

Es una guerra que nos atraviesa, y Stellarc ilustra el hecho de que el hombre se ha convertido en inútil, y de que la máquina lo está reemplazando. Él manifiesta esta pérdida del propio cuerpo; es su lado barroco. Se jacta de que permite que su cuerpo sea reemplazado por la máquina.

[Mientras se graba esta entrevista, en el exterior se escuchan las consignas de una manifestación de estudiantes y huelguistas]

La gente que se manifiesta en París mientras hacemos esta entrevista es gente arrojada a las calles por el desempleo generalizado porque la automatización electrónica y la hiperproductividad reemplazan al hombre. El hombre como productor, soldado, padre y procreador, está anticuado.

Pero volvamos a Walter de Maria: su *Lightning field* es contemporáneo de la bomba atómica y del flash de Los Alamos. No son flashes de luz ordinarios.

Proceden de los flashes de la bomba que explotaba no demasiado lejos...

Catherine David: Tu interpretación es bastante diferente de las tradicionales lecturas de Walter de Maria, que le han encasillado siempre entre el *minimal* y el *land art*, criticando los aspectos megalómanos o incluso autoritarios de su obra (B. Buchloh).

Pero me gustaría retornar a tu queja sobre la escasez de implicación política o fuerte testimonio en el arte contemporáneo, a propósito de Venecia y Yugoslavia por ejemplo. El desvanecerse o la desaparición de lo que podríamos llamar arte crítico de los 70, ¿tiene que ver con la creciente dominación de las comunicaciones, con todo lo que supone la publicidad, la televisión y, simplificando, con las fuerzas que tienden a producir consenso y uniformidad?

Paul Virilio: La comunicación ha sido secuestrada por los mass-media y el sistema publicitario. El movimiento de las prácticas publicitarias es interesante, porque ha ido llegando hasta lo sideral y lo subliminal, donde no hay nada que ver, sólo lo imperceptible, sensaciones inconscientes pero muy efectivas.

El mercado del arte es un mercado publicitario y no sólo en el sentido económico. Está claro que la función crítica -y la función de la crítica de arte- de hecho han desaparecido con la comercialización de los signos. Por ello me refiero a Artaud, porque él era un crítico de arte, no simplemente un artista. Él criticaba a su tiempo mediante su arte. Como Kafka, era una especie de profeta del desastre de lo artístico, y a la vez de lo político. A través de su confinamiento y su judaísmo, Kafka anticipaba los campos de concentración, y que todos morirían allí, incluso Milena, en Dachau. A su manera, las profecías de Steller también revelan la violencia, a través de su tribulación, de la peligrosa presión de la tecnología sobre su propio cuerpo. Por supuesto que eso no es un compromiso político como en el de Picasso durante la guerra fría, con sus palomas... No tiene nada que ver tampoco con el *compromiso* de Sartre.

Así que cuando veo la obra de Walter de Maria, no puedo evitar pensar en los impulsos electromagnéticos llamados EMP. Soy eso que se llama un «intelectual de la defensa», en el sentido de que estoy familiarizado con asuntos militares y con generales. La época del *Lighting Field* es el periodo de la tensión entre los bloques de poder, 1977. Se abrió entonces un debate sobre los efectos de los EMP, las descargas electromagnéticas provocadas por explosiones nucleares en las capas altas de la atmósfera. Antes de atacar a ningún otro punto, se estallaba una bomba en esas capas más altas para apagar los sistemas de comunicación, toda la intercomunicación entre los jefes. De hecho, es la razón por la que los americanos lanzaron Internet, sólo que en esta poca se la llamaba ARPANET. En el momento de una guerra nuclear se suponía que funcionase después del EMP, permitiendo así la comunicación a pesar de la destrucción de otras redes. Se trataba de proteger los mecanismos de la comunicación contra este efecto electromagnético que lo apagaría todo. ¡Ahora sí que entramos realmente en el tema del flash! Y he aquí un artista que pone en escena EMPs, aunque no supiera nada de ellos. Es un campo mas

extenso que los meros flashes de luz, es una especie de bomba atómica.

La deslocalización de la que estoy hablando procede del electromagnetismo. Los problemas de la proximidad, de la localización si se quiere, han estado siempre vinculados a las energías. La proximidad inmediata se vincula a la energía animal, yendo a caballo o caminando. El animal es el elemento energético del pasado y no es ninguna casualidad que la gente lo pintase en las cuevas. Más tarde, las relaciones de proximidad y localización se vinculan a lo mecánico: es la época del ferrocarril, del automóvil, todavía vigente. Pero desde los 70 hemos entrado en un efecto de proximidad electromagnética, de impulsos que fluyen, siempre el famoso correlato entre emisor y receptor.

Así que tengo la impresión de que esta cuestión de la dislocación y deslocalización en el arte está ligada a la energía que reemplaza a la energía mecánica del «ballet mecánico» de Leger y de los experimentos sobre música concreta, los cuales han tenido una influencia formativa tan importante para nosotros. Porque se necesita energía para deslocalizar, para perder el lugar.

Catherine David: Uno también tiene la sensación de que, si se exceptúa la pequeña minoría de artistas que están trabajando en la realidad virtual, el más visible, el más espectacular desarrollo es la parásita absorción del arte por parte de las estéticas de la comunicación, o mejor, por el diseño, el diseño cultural, social, o político. La energía no es realmente mi especialidad ... Pero si echas un vistazo a la escena, ¿no te parece que las posturas artísticas o las posiciones que pueden todavía sostenerse sobre sí mismas son aquellas que pueden marcar distancias o que, como diría Godard pueden todavía «cambiar la velocidad»?

Paul Virilio: ¡Es exactamente eso lo que está amenazado!

Catherine David: Esta clase de trabajos no son ni eventos, ni cosas, evitan toda idiosincrasia.

Paul Virilio: ¿No es la dislocación precisamente una resistencia a esta disolución del arte? Toma el ejemplo de la arquitectura: está también amenazada de disolución por las nuevas tecnologías. Las diferentes vías de investigación en el cristal y el acero son signos de una posible disolución de la materialidad arquitectónica. Cuando la arquitectura está amenazada de disolución -es decir, cuando «todo vale»- es una especie de deconstrucción lo que entra en juego. La gente inventa formas que dislocan la geometría ortodoxa del espacio arquitectónico. Esto es lo que sucede con Libeskin, Zaha Hadid y Eisenmann.

Enfrentado a la amenaza de disolución del arte, ¿podría una forma de deslocalización representar un intento de resistencia?

Catherine David: ¿Cómo identificarías a los artistas de la deslocalización en la escena contemporánea?

Paul Virilio: Serían gente que trabaja a partir del hecho de que el arte ya *no tiene lugar*, que se ha convertido en pura energía. Muchos artistas han

anticipado la pérdida de lugar, el des-emplazamiento del arte, lo anticipan en un energetismo que puede incluir las imágenes más espantosas, o la mayor aceleración de las imágenes en un nivel de *feedback*. ¿Es este intento energeticista una de las últimas maneras de afrontar la disolución? Como alguien que siente que las fuerzas te fallan y pone toda su fuerza en un último golpe, precisamente por que sabe que es el último.

Veo algo así en la danza, en el teatro, en video, en todas las artes de que todavía disfruto. Me repelen las artes plásticas ahora, porque no queda nada, para mí se acabó.

Catherine David: ¡Vaya, buenas noticias!

Paul Virilio: Está la danza, el teatro y la video-instalación en el sentido mas amplio. El teatro, por ejemplo, está experimentando con el video. Ya no lo hace con el cine, como intentó sin éxito. Tomaré como ejemplo una obra de Heiner Müller de la que no se ha hablado mucho, *Bildbeschreibungen*, que apareció poco después de mi libro *Logística de la percepción: Guerra y cine*, e influida por él, como el propio Müller admite. Aquí hay un teatro que realmente juega con el tiempo diferido del video: tienes un monitor que funciona como un retrovisor permitiendo al espectador ver algo más de lo que se ve en el escenario. Hay una visión directa de cuerpos sobre el escenario que se superpone a lo que en tiempo diferido ocurre en el video. Esto es un experimento entre otros muchos que podríamos mencionar en el área de teatro. Tomemos otro ejemplo de la danza. Me gusta mucho William Forsythe. El esfuerzo que exige a sus bailarines les conduce a un punto de quiebra, de crisis total. Es una *performance* del cuerpo, que se sitúa en los límites de la dislocación de sus bailarines.

En cuanto a las video instalaciones, se están desmaterializando. La coherencia y la estructura de *La región central*, de Michael Snow -una absoluta obra maestra en mi opinión, como también Deleuze dijo-, hicieron de ella *la* película del aquí y ahora. Plantas un objeto en el terreno, lo giras y sobre esa base muestras un mundo. Eso era la absoluta localización. Cuando ves instalaciones ahora puedes percibir que se están dislocando y deslocalizando a sí mismas. Son esfuerzos de romperse, de *perder lugar*, de estar «en ninguna parte». Estar dislocado, deslocalizado -y creo que los manifestantes en la calle no lo comprenden suficientemente- significa no estar en ningún lugar, no ir hacia ninguna parte. En Francia se habla de deslocalizar las corporaciones y de las administraciones. Pero deslocalizarlas no significa llevarlas a los suburbios o a las provincias, significa no tenerlas ya en ninguna parte. Este año IBM ha deslocalizado su oficina principal llevándola a ninguna parte. No tiene sede principal, IBM es la primera corporación deslocalizada, ...

Estoy mezclando muchos niveles, por supuesto, y lo estoy haciendo a propósito. No soy un crítico de arte, soy más bien un crítico de nuevas tecnologías.

Resumiendo, me parece que -a través los ejemplos propuestos de danza y teatro- para resistir a la disolución del arte, por no decir al final del arte y a su

total desaparición, se está asumiendo el desafío de la dislocación o la deslocalización, de una conversión en energía. Un arte que ya no será otra cosa que energético.

Catherine David: No has mencionado el cine en absoluto.

Paul Virilio: Para mí el cine está acabado. Durante años no he soportado el cine, principalmente porque ya no soporto el ritual de los cines. El cine tenía que haber cambiado sus escenarios de presentación. Existe gracias al lugar llamado «cine», y ese lugar, como el arte, debe revolucionarse constantemente.

Pero obviamente es más caro hacer nuevas salas de cine cada dos años que hacer nuevas películas cada dos años. A menudo Serge Daney y yo mismo hemos comentado que es preciso sacar a Godard de la sala de cine, de otra forma el propio Godard desaparecerá. El cine «tiene lugar», tiene su propio cuarto oscuro, su cámara oscura, y es necesario hacer que ese «lugar» evolucione. Hoy la cámara oscura es el espacio virtual, es el video-casco, ya no hay «cuarto oscuro». Es otra deslocalización...

Catherine David: ¿No son en eso las artes plásticas como el cine -en que fundamentalmente necesitan un «lugar», aunque sólo sea temporalmente?

Paul Virilio: Eso nos lleva de vuelta al mismo problema, el problema del cuerpo. Tú ya no haces una llamada desde tu casa, desde un lugar. Llamas desde la calle y el teléfono lo llevas encima, es portátil, celular. ¿Nos encaminamos hacia un arte celular, como los teléfonos? ¿Un arte portátil, que se llevaría encima, o incluso dentro de ti?

Catherine David: ¿Cómo interpretas la actitud de los jóvenes artistas que afirman trabajar en y sobre lo social?

Paul Virilio: Lucy Orta, por ejemplo, ha trabajado en esta línea. Trabaja sobre el cuerpo, las ropas, lo portátil. Sus ropas no son moda, sino supervivencia. Son ropas apocalípticas, en cierto modo. Ella hace ropa para varias personas, cinco personas que se ponen los mismos trajes, una especie de ropa de supervivencia; trajes coordinados, lugares de proximidad coyuntural... Lo hace porque hay más y más gente fuera en la calle. De hecho ella se inició en el ejército de salvación, donde se celebraron sus primeras exposiciones. Su arte es una especie de signo de alarma: ropa sintomática de un drama, el drama de la supervivencia en la ciudad bajo las condiciones normales.

Catherine David: ¿Sería esto un arte crítico contemporáneo?

Paul Virilio: Sí, en el sentido de Kafka o Artaud. En el sentido fundamental,

no en el sentido de compromiso político.

Me gustaría volver sobre las últimas resistencias a la dislocación y a la deslocalización. Desde que el arte ya ha perdido su lugar y ha empezado a flotar entre los mundos de la publicidad y los media, la última cosa que resiste es el cuerpo. Piensen lo que piensen artistas como Stellarc o la gente del teatro o la danza, son artistas del *habeas corpus*, aportan sus cuerpos. Aún así, ellos señalan la línea de avanzadilla, la posibilidad de ir más allá del cuerpo pasa por ellos. Lo dramático del teatro, la danza y el *body art*, en el sentido que venimos hablando, es que prefiguran un límite. Plantean la cuestión del «hasta dónde». Es también una pregunta ética en el contexto de la ingeniería genética, ante los problemas del tráfico de seres humanos como materia prima mejorable, el cuerpo considerado como una materia prima, el cuerpo de la «hominicultura» como dicen algunos científicos.

Por eso yo estoy enamorado de los cuerpos. Creo que junto al «SOS: salvad nuestras almas», deberían inventar también un «SOS: salvad nuestros cuerpos de la electrocución electromagnética». Todo el mundo debería releer el maravilloso libro de Villiers de l'Isle Adam, *La Eva Futura*, modelo de María, la «mujer eléctrica» de *Metrópolis* de Fritz Lang. El libro anticipa la superación del cuerpo por ondas corporales, por cuerpos de emisión y recepción. Y por tanto la cibersexualidad -pero también la cibersexualidad, la cibercultura en general...

Catherine David: ¿Cómo explicarías la paradójica coexistencia entre los más jóvenes artistas de un cierto tipo de trabajo sobre el cuerpo y al mismo tiempo una fascinación por Internet?

Paul Virilio: Es tentador convertirse en ángel, pero es demasiado leve la distancia entre ser un ángel y no ser. Muchos artistas jóvenes se sienten tentados por la desmaterialización, es el salto del ángel. No quieren morir: quieren estar muertos, es decir, estar privados en cierto modo de tener que preocuparse por tener un cuerpo, sentirse cansados, o ser molestados por la gente que les rodea. Y las telecomunicaciones son un sistema de zapear tus mensajes, de privilegiar al más remoto frente a tu vecino. «Ama al más lejano como a ti mismo», decía Nietzsche: eso significa, sé capaz de comunicar con él. Por el contrario, amar al prójimo es más difícil, porque no hay zap, no hay salto o cambio; te toca tratar directamente con él, su olor, su demanda.

Hay una especie de mito del devenir ángel que es tentador. Pero cuando eres viejo sabes que muy pronto serás ángel ...

Catherine David: Si todo cambia, si incluso durante un cierto tiempo no puedes reconocer el significado de ese cambio, entonces ¿qué puedes hacer?

Paul Virilio: Sobresaltar al otro, electrocutarlo, desactivarlo. El terrorismo no es sólo un fenómeno político, es también un fenómeno artístico. Se da en la publicidad, en los media, en el *reality show*, en el media pornográfico. Lo único que queda por hacer es darle al otro un puñetazo en la cara para despertarle. Es la imagen del niño ciego, sordo y mudo de los 50 que estaba

totalmente aislado del mundo y que era sacado de su aislamiento a golpes: el sobresalto le devolvía el habla.

Ahora es evidente que en las periferias el diálogo es reemplazado por la violencia. El puñetazo es el inicio de la comunicación: es un puñetazo lo que devuelve a la realidad cuando se carece de palabras. El arte está ahora en ese punto. La tentación terrorista del arte se ha establecido en todas partes. La exposición *Femininmasculin*, sin embargo, que hubiera sido ese puñetazo en los cincuenta o en la era victoriana, no es hoy ya más que marketing.

Todo se ha hecho, es cierto, a pesar de Auschwitz. Uno nunca debería olvidar la pregunta de Adorno: ¿es posible la poesía después de Auschwitz? Tras el final del arte abstracto, tras toda esa gente que todavía era gente culta, nosotros tartamudeamos de horror ante el horror revelado en Auschwitz e Hiroshima.

Catherine David: Ahí estaba también el cine, Rossellini, ...

Paul Virilio: Cierto, al mismo tiempo ahí estaba Rosellini, *Roma ciudad abierta*, todo ese extraordinario trabajo documental ...

Catherine David: En este contexto, ¿cuál sería el patrón ideal de exposición?

Paul Virilio: Hay que luchar por el aquí y el ahora. «Estar aquí» es ahora una de las grandes preguntas filosóficas, pero también una de las grandes preguntas artísticas. La telesexualidad es la desaparición del ser, es un fenómeno de la diversificación de la especie humana: hacer el amor con un ángel, con la futura Eva. La pregunta por el «aquí y ahora» es una cuestión absoluta en todos los campos. Es absoluta en cuanto a la democracia, a las costumbres o la socialidad.

De la misma forma, te tienes que plantear la cuestión de la presencia del arte. ¿Existe una telepresencia del arte? y ¿hasta qué punto puede el arte ser tele-representado sin desaparecer?

Catherine David: Es el problema de si la exposición debe crear o recrear un lugar, aunque sólo sea temporalmente.

Paul Virilio: La instalación me interesa porque plantea el problema del lugar y el no-lugar. Tomemos tres ejemplos. En arquitectura, primero, el no-lugar del vestíbulo en la casa burguesa, un espacio semi-público, semi-privado. La gente entra en un espacio semi-virtual, porque entran sin haber sido invitados -como por ejemplo lo hace el cartero. El segundo es la cabina de teléfonos, que también es un lugar semi-privado y semi-público: no hay allí otros cuerpos, tan sólo una voz. El tercero -que apenas ahora está empezando a funcionar- es el portal virtual -la «cámara de llamada». Una habitación habitada por el clon de tu invitado, su espectro. Puedes ver al clon, él te ve, le saludas, hueles su perfume ... Lo único que no puedes hacer es tomarte una copa de vino con él. ¡La tele-cata todavía no es posible!

Ese es el ejemplo de la deslocalización definitiva, el encuentro entre espectros,

entre ángeles, la dislocación del encuentro real con el otro.

El arte participa en esta situación. Su aquí y ahora está también puesto en cuestión.

Catherine David: El interés esencial de una exposición es ofrecer una alternativa al encuentro de clones. Te molesta en ir para ver cosas que nunca has visto antes, o por lo menos no bajo las mismas condiciones.

Paul Virilio: ¿Qué ha ocurrido realmente con la presencia *real* del arte? Te propongo otra imagen, esta vez de Michael de Certeau. Cuando Galileo inventó el telescopio, los jesuitas de su tiempo plantearon una cuestión teológica: si miramos a través de un telescopio, ¿sería asistir a misa?

Cuando hoy Bill Gates muestra en la pantalla los cuadros del Louvre invoca la telepresencia del arte. La cuestión de la reproducción ha sido planteada a partir de la fotografía. Barthes ya lo dijo todo al respecto. Es un movimiento hacia la espectralización del arte, hacia lo clónico.

Incluso los no-lugares evolucionan hacia lo inmaterial. El no-lugar, en el sentido de Marc Augé -los aeropuertos, las cabinas telefónicas, los nudos de autopista- son pese a todo «no-lugares» construidos. Mientras la cabina telefónica está todavía muy presente, la estructura modular solo deja un espectro. La estatua somos nosotros.

Así que: ¿hay un fantasma del arte?

Catherine David: Los grandes artistas contemporáneos como Smithson, Broodthaers y Dan Graham han trabajado intensamente con las estructuras de la exposición. Con Broodthaers por ejemplo, la obra es concebida como una exposición y la misma exposición como la obra. Estamos todavía lejos de la telepresencia.

Paul Virilio: Pero están amenazados de dislocación. Pensemos en el video, un medio todavía material. Incluso aunque sea un arte del no-lugar, todavía tiene su inscripción, una materialidad que la realidad virtual y el *computer art* ya ha perdido. Así vuelvo a mi pregunta: ¿qué ocurre con la presencia en el arte? Es una cuestión filosófica, que prácticamente no tiene respuesta, pero al mismo tiempo es la cuestión más concreta que se plantea en nuestros días.

Catherine David: No obstante me parece que haya dos realidades, una posible y otra actual. Tengo el *feeling* de que la telesexualidad, por ejemplo, no es universalmente accesible. De la misma forma sólo hay un puñado de artistas trabajando con la realidad virtual.

Paul Virilio: Desde luego, pero hay una tensión. Lo interesante no es el hecho de que exista, sino de que es ya activamente buscada. La guerra del Golfo fue ya una guerra telecomandada, a distancia. Ahora ya se trabaja en la ciberguerra, con sensores del tamaño de un insecto. En vez de satélites o aviones de reconocimiento, se envían pequeñísimos sensores de imagen y

sonido que vigilan el espacio como avispas. Pero al mismo tiempo existe la guerra real en Yugoslavia, es cierto.

Catherine David: De la misma forma el arte asume una presencia material.

Paul Virilio: ¿Por cuánto tiempo?

Catherine David: Una exposición como Documenta intenta trabajar con el aquí y ahora. De tal manera que nos corresponde investigar sobre la forma de presentar obras que todavía propongan una experiencia real, una experiencia estética, sensible, cognitiva e incluso ética.

Paul Virilio: Lo que debe ser mostrado es aquello que, fundamentalmente, *resiste*, pero no de forma conservadora sino provocadora. Yo no soy un *curator* de las antiguas formas de arte: pero sí digo que la conservación se convierte en un fenómeno provocativo. La conservación del aquí y ahora, de la presencia y localización, es un fenómeno provocativo. Los *fauves* de hoy son precisamente aquellos que trabajan sobre la presencia del arte.

Catherine David: Eso implica inventar estructuras de exposición. Sería loco y peligroso intentar eliminar la televisión. Mucha gente de hecho intenta citar la televisión como posible espacio de exposición. Por otro lado, creo que es urgente establecer barreras contra el *zapping*.

Paul Virilio: En cualquier caso, la televisión está desfasada, en crisis. Lo multimedia representará muy pronto la muerte de la televisión, su absorción por la realidad virtual. El cine ha muerto, como ya he dicho, pero es el cine lo que mantiene viva a la televisión. Si no fuera por el cine la televisión habría pasado hace tiempo. Los dos cadáveres se sostienen mutuamente. Y digo esto desde el amor que un día le tuve al cine -y ya no puedo mantener.

En un período de ocupación no se habla de la resistencia, como dice Serge Daney. La ocupación es por el media. Estamos ocupados por las teletecnologías, y debemos ser parte de la resistencia. Hoy lo que hay son colaboracionistas.

Yo estoy en la resistencia. Lo que estamos haciendo ahora, con todo este preguntarnos, es explorar la zona oscura del arte. Eso es la resistencia. No resistencia conservadora, sino liberadora.

Catherine David: ¿Y cómo puede una exposición -que es cada vez más un espacio de consumo cultural «sin cualidades»- ser un espacio de resistencia?

Paul Virilio: Cuando François Burckhardt estaba en el Pompidou, Lyotard y yo recibimos dos encargos. *Los inmateriales* fue una de las grandes exposiciones, un fracaso y un toque de genio a la vez, un hermoso fracaso, una contradicción. Él recibió un encargo sobre la resistencia, que registrara toda forma de resistencia -eléctrica, social, militar, etc. Y yo recibí un encargo sobre la aceleración. Dos exposiciones contradictorias, obviamente. Todo aquello de lo que estoy hablando tiene que ver con una aceleración que nos emancipa de

los lugares, el cuerpo, de nosotros mismos, de los otros e incluso de la democracia ...

Catherine David: ¿Pueden inventarse estrategias para resistir a la aceleración, para mantener las distancias, la profundidad, la heterogeneidad de elementos que todavía existe en la producción estética -estrategias que no signifiquen intentos desesperados de restaurar los viejos regímenes, como el que se pudo ver en Venecia en el 95?

Paul Virilio: Inicialmente, cuando el Centro Pompidou era todavía un proyecto, lo que se planeaba era no sólo presentar exposiciones, sino también los procesos de creación, estudios y laboratorios, una especie de zoo de los artistas trabajando. Un lugar en que la creación pudiera ser mostrada mientras ocurría, no un depósito de obras sino un centro de investigación. El «exploratorio» de San Francisco tiene la misma dimensión, de algún modo. Tienes la «obra del día», la obra se presenta como trayectoria y no como objeto. Se te ofrece lo que en ese momento llega, como en una estación de tren. Según esa idea del Beaubourg, el arte es su propio proceso de realización, y no sólo el resultado.

Pero en realidad esa no era una idea nueva. Los pintores románticos del xix hacían algo parecido en sus inauguraciones, terminaban las pinturas ante los visitantes. Cuando Turner añadió humo a la locomotora que aparecía entre la niebla y por primera vez en una pintura representaba la velocidad, anticipó la idea del arte como proceso acabando la pintura ante el público. Algo comenzó allí que continúa en la idea del Beaubourg. No consumir el producto final, sino estar al nivel de la acción, o de la teatralización de la acción. Es la idea de un arte que no se entrega en diferido, sino en tiempo real, en vivo. Detrás de este espíritu se esconde algo muy importante acerca del tiempo del arte, no sé muy bien qué. Es el mismo interés que se pone en la improvisación, en el jazz, es el interés en un arte que se está *haciendo*.

Catherine David: Aún así, tengo la impresión de que detrás del deseo de «tiempo real» hay otras motivaciones menos confesables -la búsqueda del espectáculo, el exhibicionismo, ... «Todo es arte, todo el tiempo, todo el mundo es artista ... «: un relativismo absoluto.

Paul Virilio: Es cierto que si todo el mundo fuese artista entonces no habría arte -y eso es en cierta forma lo que está pasando. Es por esa razón que me digo: las artes plásticas se han acabado. Se acabó. *¡Alles fertig!* ¡No bromeo!

Catherine David: Le estás diciendo eso a alguien encargado de organizar una gran exposición ...

Paul Virilio: ... Que se va a llamar «*¡Alles fertig!*», «se acabó». No, en serio. La presencia del arte, y por lo tanto su localización, está amenazada. Y es exactamente ahí donde reside la solución a la amenaza: en la cuestión de la temporalidad del arte de hoy. Hemos alcanzado el límite de velocidad, la capacidad de ubicuidad, de instantaneidad e inmediatez. El hecho de haber roto el muro de la velocidad de la luz nos hace contemporáneos de la

ubicuidad. El arte entra en una fase de globalización.

Yo no tengo la solución, pero seguro que está en esa cuestión, y es a los artistas a quienes corresponde resolverla. Algunos videoartistas lo han hecho - Gary Hill, Bill Viola, Michael Snow. El teatro lo hace, los coreógrafos lo hacen -pero los artistas plásticos no lo suficiente.

Catherine David: Pero lo que ocurre con el teatro, a diferencia de las artes plásticas, es del orden de la representación, y la representación implica distancia. Una estética sin distancia es pura publicidad. ¿Cómo te plantearías la cuestión de la distancia?

Paul Virilio: Es un problema de intervalo. El intervalo de tiempo, de espacio, y el tercer intervalo según los físicos, que es el intervalo de luz: la señal cero. Este tercer intervalo es el que pone en juego la cuestión de la ubicuidad. Es lo que te permite ser contemporáneo de algo que ocurre en el otro extremo del mundo.

Catherine David: Sin intervalo, estás en «lo mismo», no puedes ser testigo. Ser testigo exige haber visto, no desde demasiado lejos. ¿Puede todavía el arte tener testigos? No pretendo suscribir las tesis de la nueva sociología al uso acerca de la recepción, pero me parece evidente que la cuestión del testigo es importante.

Paul Virilio: Siempre volvemos al punto ciego de la presencia del arte hoy ... La posibilidad de una desaparición del arte ya fue evocada en el XIX por Rodin, Cezanne y muchos otros, que creyeron que el arte en aquella época podía desaparecer. Y no lo pretendían, ni lo consideraban desde una perspectiva apocalíptica. El arte puede desaparecer. En cierta forma Auschwitz supuso una desaparición del arte, fue un acontecimiento tan fuera de la historia que probó que lo peor puede ocurrir. Pertenezco a una generación acostumbrada a afrontar la idea de que el arte puede desaparecer. Todo lo que estamos planteando aquí gira alrededor de la cuestión de esa desaparición. Tan pronto como se niegue la posible desaparición del arte dejará de haber arte. En cambio, pensar en el aquí y ahora, en la temporalidad y presencia del arte, es oponerse a su desaparición, rechazar colaborar con ella.

Hoy por hoy el arte juega con su posible desaparición, lo encuentra entretenido porque no lo toma en serio. Muchos artistas se nutren de la idea de la muerte del arte. No son como Artaud, que anunciaba la posibilidad del fin: en realidad son ya póstumos y se aprovechan. Su herencia es un cadáver.

Creo que nuestro tiempo es un tiempo tan inaudito como el previo al renacimiento. Antes de la increíble explosión renacentista estaba la tragedia. Y hoy estamos en esa tragedia. Un mundo está llegando a su fin. Atención: no se trata del fin *del* mundo, no me interesa toda la cháchara apocalíptica contemporánea. Pero estoy seguro de que es el fin *de un* mundo. Cuando entiendes así la situación -y qué clase de intimidante situación es, amenazando con un mundo inaudito e inabarcable- entonces también tienes que reconocer que es algo maravillosamente excitante.

Velocidad e información. ¡Alarma en el ciberespacio!

Paul Virilio.

Los fenómenos asociados de inmediatez e instantaneidad son en nuestros días uno de los problemas más apremiantes que confrontan las estrategias políticas y militares. El tiempo real prevalece sobre el espacio real y la geosfera. La supremacía del tiempo real, la inmediatez, sobre espacio y superficie es un hecho consumado y tiene un valor inaugural (anuncia una nueva época). Algo correctamente evocado en un anuncio francés elogiaba con estas palabras los teléfonos celulares: "el planeta Tierra nunca ha sido tan pequeño". Es un momento dramático en nuestra relación con el mundo y para nuestra visión del mundo.

Hay tres barreras físicas establecidas: el sonido, el calor y la luz. Las dos primeras ya han sido superadas. La barrera del sonido ha sido barrida por el super e hipersónico avión, mientras la barrera del calor es penetrada por el cohete que saca a seres humanos fuera de la órbita de la Tierra para aterrizar en la Luna. Pero la tercera barrera, la de la luz, no es algo que se pueda traspasar: te estrellas contra ella. Es precisamente esta barrera del tiempo la que confronta la historia en el día de hoy. Haber alcanzado la barrera de la luz, haber alcanzado la velocidad de la luz, es un hecho histórico que deja la historia en desorden y confunde la relación del ser viviente con el mundo. El sistema político que no hace esto explícito desinforma y engaña a sus ciudadanos. Tenemos que reconocer aquí un cambio principal que afecta a la geopolítica, geoestrategia, pero también por supuesto a la democracia. puesto que ésta última es tan dependiente de un lugar concreto, la ciudad.

El gran evento que amenaza para el siglo XXI en conexión con esta velocidad absoluta es la invención de una perspectiva de tiempo real, que suplantarán a la perspectiva del espacio real que fue inventada por los artistas italianos del Quattrocento. Todavía no ha sido suficientemente enfatizada con cuanta profundidad, la ciudad, la política, la guerra y la economía del mundo medieval fueron revolucionadas por la invención de la perspectiva.

El ciberespacio es una nueva forma de perspectiva. No coincide con la perspectiva audiovisual que ya conocemos, Es una perspectiva completamente nueva, libre de cualquier referencia previa: es una perspectiva táctil.

Ver a distancia, oír a distancia: esa era la esencia de la antigua perspectiva audiovisual. Pero tocar a distancia, sentir a distancia, esto equivale un cambio de perspectiva hacia un dominio que todavía no se abarca: el del contacto, el contacto a distancia, el telecontacto.

Junto al levantamiento de las superautopistas estamos enfrentándonos a un nuevo fenómeno: la pérdida de orientación. Una pérdida de la orientación fundamental que complementa y concluye la liberación social y la realización de los mercados financieros cuyos nefastos efectos son bien conocidos. Se está haciendo una duplicación de realidad sensible en realidad y virtualidad. Amenaza una estereo-realidad de géneros. Una pérdida total de los comportamientos del individuo que amenaza con ser abundante. Existir es existir - in situ -, aquí y ahora, - hic et nunc -. Esto es precisamente lo que se está viendo amenazado por el ciberespacio y lo instantáneo, la información globalizada fluye, lo que hay delante es una distorsión de la realidad; es un shock, una conmoción mental, y este resultado debería interesarnos. ¿Por qué?: Porque nunca ningún progreso en una técnica ha sido llevado a cabo sin acercarte a sus aspectos negativos específicos. El aspecto negativo de estas autopistas de la información es precisamente esa pérdida de la orientación en lo que se refiere en la alteridad (el otro); es la perturbación en la relación con el

otro y con el mundo.

Es obvio que esta pérdida de la orientación, esta no-situación, va a anunciar una profunda crisis que afectará a la sociedad y por lo tanto a la democracia. La dictadura de la velocidad al límite chocará cada vez más con la democracia representativa. Cuando algunos ensayistas se dirigen a nosotros en términos de "ciberdemocracia", de democracia virtual; cuando otros afirman que la "democracia de opinión" va a reemplazar a la "democracia de partidos políticos", uno no puede dejar de ver nada que no sea esa falta de orientación en asuntos de política, de los cuales el "media-comp" de Mayo de 1994 de Silvio Berlusconi fue una prefiguración de estilo italiano. La llegada de la era de los videntes y los sondeos de opinión necesariamente avanzarán con este tipo de tecnología. La palabra globalización es una farsa. No hay globalización, sólo hay virtualización. Lo que está siendo efectivamente globalizado es el tiempo. Ahora todo sucede dentro de la perspectiva del tiempo real: de hoy en adelante estamos pensados para vivir en un sistema de tiempo único⁽¹⁾. Por primera vez la historia va a revelarse dentro de un sistema de tiempo único: el tiempo global. Hasta ahora la historia ha tenido lugar dentro de tiempos locales, estructuras locales, regiones y naciones. Pero ahora, en cierto modo, la globalización y la virtualización están inaugurando un tiempo universal que prefigura una nueva forma de tiranía. Si la historia es tan rica, es debido a que era local, fue gracias a la existencia de tiempos limitados espacialmente que no hicieron caso a algo que hasta ahora sólo ha ocurrido en la astronomía, el tiempo universal. Pero en un futuro muy cercano, nuestra historia sucederá únicamente en tiempo universal, es, en sí mismo el resultado de la instantaneidad. De este modo vemos por un lado al tiempo real sustituyendo al espacio real. Un fenómeno que está haciendo de ambas distancias y superficies algo irrelevante en favor del "time-span" (tiempo de duración), y un extremadamente corto tiempo de duración en esto. Por otro lado tenemos el tiempo global, perteneciente al multimedia, al ciberespacio, increíblemente dominando la estructura del tiempo local de nuestras ciudades, nuestras vecindades. Tanto que hay un debate para sustituir el término "global" por "glocal", una concatenación de las palabras local y global. Esto surge de la idea de que lo local ha llegado, por definición, a ser global y lo global, a ser local. Tal deconstrucción de la relación con el mundo no está desprovista de consecuencias en la relación entre los propios ciudadanos, nada se obtiene sin que se tenga también algo que perder. Lo que se ganará de la información y la comunicación electrónica necesariamente provocará una pérdida en alguna otra cosa. Si no somos conscientes de esa pérdida y no la tenemos en cuenta, lo que ganemos carecerá de valor. Esta es la lección que debe aprenderse del previo desarrollo de la tecnología de los transportes. La realización del servicio de ferrocarril de alta velocidad ha sido posible sólo porque los ingenieros del s. XIX habían inventado el sistema de bloqueo automático⁽²⁾ que es un método para regular el tráfico de forma que los trenes son acelerados sin riesgo de catástrofes ferroviarias. Pero hasta ahora la ingeniería de control del tráfico en las autopistas de la información brilla por su ausencia. Hallamos aquí otro punto importante: que ninguna información existe sin desinformación, y ahora un nuevo tipo de desinformación está poniéndose a la cabeza y es totalmente distinta a la censura voluntaria. Tiene que ver con cierto tipo de obstrucción de los sentidos, una pérdida de control sobre la razón de los géneros. Aquí yace un nuevo y mayor riesgo para la humanidad procedente de la multimedia y los ordenadores. Albert Einstein ya lo había profetizado en la década de los cincuenta, cuando habló sobre la "segunda bomba". La bomba electrónica, después de la atómica. Una bomba por la cual la integración del tiempo real será a la información lo que la radioactividad es a la energía: La desintegración no afectará sólo a las partículas de materia sino también a la gente que compone nuestras sociedades.

Esto es precisamente lo que se puede ver en el trabajo con la masa de desempleo, los trabajos unidos y el brote de empresas deslocalizadas. Uno podría suponer que del mismo modo que el surgimiento de la bomba atómica provocó la rápida elaboración

de una política de disuasión adaptada al s. XXI, ésta podría ser una forma de disuasión para contrarrestar el daño causado por la explosión de información ilimitada. Éste será el mayor accidente del futuro, el que viene detrás de la sucesión de accidentes que fue específica de la era industrial. (Así mientras barcos, trenes, aviones o plantas nucleares fueron inventadas, naufragios, descarrilamientos, accidentes de aviación y el desastre de Chernobyl también fueron inventados al mismo tiempo...) Después de la globalización de las comunicaciones se debería esperar un tipo generalizado de accidente, sería algo como lo que Epicuro llamó el "accidente de accidentes" (y Saddam Hussein seguramente llamaría la "madre de todos los accidentes"). El colapso de la bolsa es una mera figura de ello sin importancia. Nadie ha visto este accidente generalizado todavía. Pero vigila si oyes hablar sobre la "burbuja financiera en la economía": una metáfora muy significativa es utilizada aquí y hace aparecer visiones de algún tipo de nube recordándonos algunas otras nubes tan espantosas como las de Chernobyl... Cuando uno se cuestiona sobre los riesgos de accidentes en las autopistas de la información la finalidad no es la información en sí misma sino la absoluta velocidad de los datos electrónicos. El problema aquí es la interactividad. La ciencia de los ordenadores no es el problema, sino la comunicación por ordenadores, o más bien el (todavía no completamente conocido) potencial de la comunicación por ordenadores. En los USA, el Pentágono (origen de *internet*) está incluso hablando en términos de una "revolución de lo militar" junto con una "guerra de conocimiento", que podría sustituir a la guerra de cerco, de la cual Sarajevo es un trágico recordatorio. Cuando Eisenhower dejó la Casa Blanca en 1961 apellidó el complejo militar - industrial "como una amenaza contra la democracia". Sabía de lo que estaba hablando, ya que él ayudó a construirlo en primer lugar. Pero llega 1995, momento en el que el complejo militar informático está tomando forma con algunos líderes políticos americanos, más notablemente con Russ Perot y Newt Gingrich, que hablan sobre la "democracia virtual" [3] en un espíritu con reminiscencias del misticismo fundamentalista, ¿cómo no alarmarse?. ¿Cómo no ver las *outlines* de la cibernética convertidas en una política social? El narcocapitalismo del *wired world*, el poder sugestivo de las tecnologías virtuales no tiene paralelo. Al lado del ilícito narco-capitalismo basado en drogas, que está actualmente desestabilizando la economía mundial, se está construyendo rápidamente una narco-economía de comunicación por ordenadores. La cuestión sería si los países desarrollados no están jugando con tecnologías virtuales para devolver la pelota a los países subdesarrollados que están, especialmente en Latinoamérica, viviendo de la producción ilícita de drogas químicas. Cuando uno observa cuánto esfuerzo de investigación en tecnologías avanzadas se ha canalizado en el campo del ocio (videojuegos, gafas de realidad virtual, etc...). ¿Debería este potencial, sometido e instantáneo, que está siendo desencadenado por estas nuevas técnicas en las poblaciones, permanecer oculto?. Algo está flotando entre nosotros que parece un "ciberculto". Debemos saber que las nuevas tecnologías de conocimiento sólo promoverían la democracia si, y solamente si, nos oponemos desde el principio a la caricatura de la sociedad global que es tramada para nosotros desde las grandes empresas multinacionales lanzándose a sí mismas, en una marcha peligrosa, a las autopistas de la información.;

Este artículo apareció en "Le monde diplomatique" en Agosto de 1995.

1. "Le temps unique", en francés. Esta es una referencia a la ahora casi paradigmática editorial "La perseè unique" de Ignacio Ramonet, en Le Monde Diplomatique, Enero de 1995.

2. El sistema de bloqueo automático consiste en separar una red de ferrocarril en segmentos, cada uno protegido por una señal de acceso. Un tren recorriendo un

segmento automáticamente lo cierra (mientras al segmento previo sólo se puede acceder con una reducida velocidad). Este sistema permite a una hilera de trenes correr a alta velocidad dentro de una distancia controlada (dos bloqueos por ejemplo, típicamente, 3 1/2 millas entre cada uno). Este sistema no puede prevenir totalmente colisiones frontales, y es por lo tanto utilizado mejor en redes ferroviarias de varias vías.