









*Espacios, paisajes, fronteras*  
André-Louis Paré

«A diferencia de las demás, la utopía de hoy  
ha encontrado su lugar: el planeta mismo».  
Marc Augé<sup>1</sup>

*Arte y espacio*

En un texto breve de 1962, titulado *Arte y espacio*, Martin Heidegger reitera su deseo de situar el acto de filosofar a partir de nuestra relación con el espacio. Ya en *Ser y Tiempo*, su obra maestra de 1927, subrayaba la importancia de pensar nuestra relación con el mundo en relación con la espacialidad. Pero a partir de los años 50, cuestiona este vínculo existencial que tenemos con el espacio considerado como residencia de los humanos sobre la tierra. Y es que para Heidegger, el espacio toma sentido en lugares habitados. Existir es habitar un espacio. Dicho de otra manera, la residencia es el rasgo esencial de la condición humana. Y es justamente en el momento en que las artes del espacio incorporan lugares cuando la obra de arte descubre su auténtica dimensión. En calidad de «realización de la verdad», tiene la función de reunir y acordar las cosas a fin de posibilitar a los humanos su estancia en una tierra habitable<sup>2</sup>.

Mencionemos como hecho importante que estas reflexiones se elaboran en el momento en que se inicia la conquista del espacio entre los Estados Unidos de América y la URSS, en plena Guerra Fría. Estos primeros vuelos alrededor del planeta azul, apoyados por programas intensivos de puesta en órbita de satélites y naves habitadas, por más que hicieran progresar el conocimiento científico

<sup>1</sup> Marc Augé. «Culture et déplacement», *Université de tous les savoirs : L'art et la culture*, vol. 20. Paris, Odile Jacob, 2002, p. 73.

<sup>2</sup> Aunque hoy en día se produzca un «retorno al espacio» en la reflexión filosófica contemporánea (ver Foucault, Deleuze-Guattari, Sloterdijk, etc.), fue Heidegger, salvo error, el primero en hacer del espacio una cuestión primordial para los tiempos presentes. La cuestión de la espacialidad del ser del hombre se encuentra en los párrafos 22 a 24 de *Être et Temps* (Paris, Gallimard, 1986); el texto «Art et Espace» se publicó en *Questions IV* (Paris, Gallimard, 1976, p. 98-106). Finalmente, en *Essais et Conférences* (Paris, Gallimard, 1958), se pueden leer los textos «Bâtir, Habiter, Penser» y «...L'homme habite en poète...».

y aportaran una nueva dimensión a lo humano en el universo, en igual o mayor medida, tenían lugar en un ambiente de carrera armamentística y de explotación del espacio extraterrestre. Ante esta voluntad de dominio apoyada por el complejo científico-técnico, resulta primordial para Heidegger diferenciar el espacio considerado desde un punto de vista matemático, a partir de la revolución científica, de los espacios como lugares en los que el arte y su construcción, el pensamiento y su ocupación mantienen vínculos familiares. Ahora bien, estos lugares en los que nuestra relación con la tierra hace que se produzca el mundo, presuponen también la idea de frontera, que es constitutiva de la de espacio. Desde un punto de vista topográfico, la frontera traza una línea entre el propio entorno y el exterior, el aquí y el allá, lo próximo y lo lejano. En el plano estético, la frontera diferencia lo visible de lo invisible y hace que los espacios se transformen en paisaje. De esta manera, como límite de un lugar habitado, la frontera no es solamente aquello a partir de lo cual algo cesa, sino aquello a partir lo cual algo tiene lugar y comienza a existir. En resumen, al apostar por una poética del espacio y, más precisamente, por una «visión campesina» del territorio, el filósofo alemán responde al hecho de habitar de la Tierra como problema indiscutible de nuestro tiempo.

Esta interpretación filosófica del arte, basada en una ontotopología que incluye también la poesía como forma de revelar nuestra situación en el mundo, desgraciadamente no parece ofrecer ninguna perspectiva para el espacio presente. En el contexto de la mundialización actual, en el cual la idea de frontera se encuentra en plena mutación, la ocupación humana de nuestro mundo habitado no puede, evidentemente, quedar satisfecha con el mero arraigo de las obras respecto a una tierra natal. Esta interpretación por más que combata la estética clásica que identifica el arte a una mera actividad de representación, no se compromete sin embargo a pensar el arte como problematización y experimentación de la realidad. Así, para ello, es importante tener en cuenta la visión planetaria del espacio terrestre, lo cual nos obliga a reevaluar de una manera diferente la relación entre arte y espacio. En este sentido, dos proyectos artísticos han captado nuestra atención. Se trata de *Very Low Frequency (VLF)* de Jean-Pierre Aubé y *Makrolab*, iniciado por el artista esloveno Marko Peljhan.

#### *Espacio y paisaje sonoro*

Entre las numerosas exploraciones del paisaje que en pintura y fotografía han

acompañado al desarrollo urbano, habría que relacionar los diferentes desplazamientos efectuados en los espacios naturales por Jean-Pierre Aubé y los producidos por los artistas del Land Art. Sin embargo, si para la mayoría de estos artistas la verdadera aventura paisajística se producía sobre el sitio natural, de manera que el acondicionamiento *in situ* del territorio no era evocado más que por una documentación visual, las intervenciones de Aubé en medio urbano o en el desierto están concebidas con vistas a una instalación en galería. Por ejemplo, en 1998, con ocasión de la presentación de *Sédimentation* en Quartier Éphémère (Montreal), el artista recogió más de tres mil litros de agua residual directamente de los conductos de la ciudad de Montreal. Esta recuperación se realizó en el mismo lugar en el que antaño discurría el río Saint-Pierre ahora desaparecido. En la galería, los espectadores eran invitados a examinar el mecanismo de filtración del agua y su vertido en un aquarium en el que había unos cincuenta peces rojos que, se podría decir, hacían el papel de paisaje<sup>3</sup>. El artista llevó a cabo una actuación similar de recuperación en la Isla de las Liebres, situada en el río San Lorenzo. Durante una semana, Aubé instaló un aerogenerador fabricado por él mismo. Gracias a la fuerza del viento, el aerogenerador pudo almacenar la energía

transformada en potencia eléctrica. *Prélude à l'isolation* (*Machine à récupérer le vent*) será el título de la instalación presentada algunos meses más tarde en la galería Dare-Dare (Montreal). El aerogenerador, colocado horizontalmente ahora, debía generar viento gracias a las palas, que eran movidas por los acumuladores de corriente eléctrica.

Contrariamente a los artistas del Land Art para quienes, según algunos teóricos, el territorio desértico anuncia, en el momento que la actividad industrial se acelera, una vuelta a la tierra comprendida como uno de los cuatro elementos constitutivos de nuestro mundo, las dos instalaciones de Aubé —exactamente como el proyecto VLF que vendrá después— evocan más bien el desarrollo de una visión tecnológica del paisaje. Ésta se apoya en una recuperación de dos fenómenos naturales, es decir el agua y el viento. En primer lugar, el artista actúa sobre el paisaje con la cámara fotográfica en tanto que máquina destinada a registrar imágenes. Como corresponde, en todas sus instalaciones, unas cuantas fotografías dan testimonio de la acción *in situ*. Pero su testimonio no es más que un complemento a lo que los espectadores pueden apreciar *in visu*. Es que Aubé asume, como artista, la parte técnica correspondiente a esta transposición estética del espacio, cuando ésta se adueña de una experiencia límite

3 Para una lectura más detallada de *Sédimentation*, me permito remitir a mi artículo aparecido en *parachute*, n° 94 (abril, mayo, junio 1999), p. 46-47, y también al opúsculo *L'art du paysage* aparecido con motivo de esta exposición (Édition Quartier Éphémère, 1999).

y convierte un fenómeno, supuestamente natural, en dispositivo artístico. Así, lejos del elogio de una tierra ancestral, el artista asume más bien la posición del artista ingeniero que manipula las máquinas necesarias para dominar el poder potencial de la naturaleza entendida como potencia física. En este caso, la Tierra ya no es considerada en su vocación mítica como tierra-madre, sino como un fenómeno físico particular dentro del sistema planetario. A esta concepción científica de la tierra se adhiere el proyecto VLF. Las VLF son frecuencias muy bajas que pueden sintonizarse por un receptor concebido para captar los sonidos producidos por las perturbaciones de la magnetosfera terrestre. En tanto que planeta, la Tierra no es un sistema inerte en absoluto. El campo magnético que la engloba, conductor de electricidad, sufre constantes fluctuaciones climáticas y electromagnéticas, tales como las tormentas eléctricas, los vientos solares y también las auroras polares, boreales o australes. Para captar estos fenómenos sonoros naturales, también denominados Natural Radio, Aubé en un principio utilizó una tecnología ofrecida por la NASA. Sin embargo, muy pronto tuvo que fabricar antenas más potentes a fin de captar una mayor variedad de estos fenómenos celestes. Contrariamente a lo que dijo el filósofo

y matemático Pascal, el espacio infinito dista mucho de ser silencioso. El universo eléctrico que rodea la tierra hace del espacio cósmico un entorno sonoro<sup>4</sup>. Los fenómenos provenientes de las auroras boreales son los que interesaron a Aubé y los que están en el origen de este proyecto de captación de las VLF. Para asegurarse una cosecha satisfactoria, se desplazó a diferentes territorios alejados de los centros urbanos de Quebec, Finlandia y Escocia<sup>5</sup>. Gracias a estas expediciones acumuló documentos sonoros que después le han servido para realizar paisajes sonoros.

Hablar de paisaje sonoro puede parecer contradictorio. La etimología de la palabra paisaje hace referencia esencialmente a la vista. Además, para la historia del arte, la invención del paisaje pasa por el estudio de la perspectiva. Por el contrario cuando los artistas del Land Art tuvieron la experiencia del paisaje *in situ*, la vista, aunque siguió siendo primordial para el documento fotográfico, no era ya el único sentido requerido sobre el terreno, sino que también lo eran el tacto y el oído, por ejemplo. Por otra parte, la palabra paisaje a menudo va asociada a vagos sentimientos interiores en los que se insinúan, gracias a la imaginación, diferentes tipos de paisajes. Así, toda música produce eventuales efectos estéticos que sugieren paisajes que pueden

4 Ver al respecto el artículo «Electric Readymade» de Raymond Gervais, aparecido en *parachute*, n° 107 (Dossier: Électrosons), p. 32-41.

5 En Québec, el artista se trasladó al lago Batiscan en el parque de Laurentides, y a una isla del río San Lorenzo. Después se trasladó a Finlandia, más precisamente a Laponia, a 250 km al norte del círculo polar, sobre el lago Jerisjarvi. Finalmente, estuvo en Escocia, a orillas del Loch Ness. Para más detalles, ver el sitio → [www.kloud.org](http://www.kloud.org)

calificarse de sonoros. Pero evidentemente no se refieren a esto las performances que propone Aubé. Gracias a estas captaciones de fenómenos naturales por los receptores de ondas VLF, las performances que el artista produce en galería conservan el origen artístico del paisaje como «artialización» del espacio sonoro<sup>6</sup>. Algunas de estas performances se producen con sonidos VLF que tienen como origen las auroras boreales, mientras que otras están compuestas a partir de la captación de sonidos del entorno inmediato<sup>7</sup>. *Save the Waves* [2004], por ejemplo, presentada por primera vez en Quartier Éphémère invertía el proceso de las VLF sonorizando y amplificando la polución electromagnética del medio ambiente.

Estas exposiciones en galería, compuestas por altavoces parabólicos muy *design* acompañados de una tecnología siempre eficaz, no deben en ningún caso hacernos olvidar que en estos ejercicios de captura de sonidos VLF se trata de documentos sonoros que tienen, según el artista, un valor científico<sup>8</sup>. Aun cuando, en tanto que documentos, sean tratados técnicamente y no conformen sino un ínfimo fragmento

de una realidad impalpable, no dejan de ser archivos que se refieren a fenómenos concretos en vías de desaparición. Tarde o temprano, y poco importa el lugar en que nos encontremos, el espacio sonoro del planeta se «artificializará» en provecho de diversos sistemas de telecomunicaciones hertzianas militares y comerciales y emisiones electromagnéticas de redes eléctricas. Debido a esto, el proyecto VLF de Aubé también es una ecología de las ondas. No se trata, claro está, de reivindicar derechos para la naturaleza, tal y como hacen algunos medioambientalistas. En un contexto artístico, esta ecología consiste sobre todo en transmitir la memoria de las ondas por medio de un trabajo documental. Es que incluso el espacio casi virgen todavía de las ondas VLF se reduce, habida cuenta del hecho de que la tecnología actual hace posible la utilización de frecuencias VLF con fines de telecomunicación. Desde ese momento, la ecología de las ondas parece ser la cara oculta del sistema de información mundial que acelera, cada vez más, la asunción por las redes de un «mundo sincrónico». Sincronicidad que amenaza, dentro de una movilidad planetaria, el proceso de individuación<sup>9</sup>.

6 La palabra «artialización» procede de Montaigne, pero ha sido reutilizado en historia del arte por Charles Lalo, y subraya el proceso cultural y técnico de la fabricación del paisaje. Ver al respecto *Court traité du paysage* de Alain Roger, París, Gallimard, 1997, p. 16-20.

7 Entre las performances que han utilizado sonidos VLF-Natural Radio, mencionaremos el Festival du Nouveau Cinéma et des Nouveaux Médias (Montréal, 2003) y Mains d'Oeuvres (Saint-Ouen, 2004). Entre las performances que utilizan sonidos VLF del ambiente inmediato, mencionaremos la instalación *Save the Waves* presentado en Quartier Éphémère, y las diferentes versiones que han sido realizadas posteriormente, principalmente en los Mois Multi (Québec, 2005), durante el acontecimiento Traffic organizado por el centro l'Écart (Rouyn-Noranda, 2005), y finalmente en zkm, Karlsruhe (Alemania, 2005).

8 Ver la entrevista que el artista concedió a Mathias Delplanque en el n°18 de *Musica Falsa* (Primavera, 2003), también disponible en el sitio → [www.kloud.org/vlf/entrevue.html](http://www.kloud.org/vlf/entrevue.html)

9 Sobre la sincronicidad ver Peter Sloterdijk, *L'heure du crime et le temps de l'oeuvre d'art*, París, Hachettes Littérature, coll. Pluriel, 2001, p. 216-223, y Bernard Stiegler, *Philosopher par accident. Entretiens avec Élie During*, París, Galilée, 2004, p. 106-111.

### *Espacio y transnacionalidad*

Es en el interior de esta esfera mediática del espacio sonoro donde se elaboran algunas de las actividades científico-artísticas llevadas a cabo por Makrolab. Con la intención de explorar, sobre todo, el espectro electromagnético de las comunicaciones, las acciones llevadas a cabo por Makrolab toman en cuenta el terreno político del universo de los medios de comunicación. El contexto de su creación cuenta para algo en todo ello. Concebido en 1994 por Marko Peljhan, el proyecto de una residencia-laboratorio llamada Makrolab nace durante la guerra de la antigua Yugoslavia en la isla de KrK, situada a la altura de Croacia en el mar Adriático<sup>10</sup>. En esta situación de crisis en la cual la creación artística es casi imposible, es razonable preguntarse, como hizo en otro tiempo el poeta Hölderlin, sobre la importancia del arte en tiempos de infortunio. Por este motivo, cuando las fronteras geopolíticas se van a reestructurar en función de alianzas étnico-político-religiosas que redefinen las nuevas naciones a partir de identidades locales, Peljhan, en *Luna-tierra de Krk*, trabaja la idea de una morada de aspecto futurista susceptible de insuflar una nueva esperanza, incluso de revitalizar la vida verdadera, aquella de la cual Rimbaud decía que estaba fuera, es decir

aquí mismo, pero de otra manera. En suma, había que responder a esta visión política desastrosa en la que comunicar ya no cae por su propio su peso, imaginando paisajes diferentes, «refugios de supervivencia», difíciles de describir, porque siempre están por venir. Sin embargo, Peljhan tenía algo claro. Fundador en 1992 de Projekt Atol, organismo que facilita la amalgama del arte y las nuevas tecnologías, consideraba importante que el arte pudiera interrogar al mundo tal cual va, con los mismos instrumentos que los que, en nombre de un cierto saber, detentan el poder.

Concretamente, Makrolab es una residencia nómada que desde su inauguración en 1997 circula por diferentes países y continentes. Desde un punto de vista arquitectónico, se parece a una casa móvil de forma octogonal. Elevada del suelo gracias a unas patas tubulares, esta construcción podría identificarse con un vehículo espacial de nuevo cuño. Makrolab está hecho para vivir dentro durante varias semanas, e incluso meses, y está equipado para ser enteramente autónomo con sus parábolas, sus antenas de radio, su aerogenerador y sus paneles solares. Como residencia, acoge artistas apasionados por las nuevas tecnologías, científicos y también especialistas del activismo mediático. En cada estancia, de cuatro a ocho

<sup>10</sup> Ver los textos de Marko Peljhan y de Brian Holmes  
→ [multitudes.samizdat.net/article.php3?id\\_article=1281](http://multitudes.samizdat.net/article.php3?id_article=1281)

participantes de diversas nacionalidades, están invitados a trabajar en colaboración en torno a diversas cuestiones relacionadas principalmente con la ecología. Así pues, las investigaciones realizadas durante estas estancias tienen por principal objetivo las telecomunicaciones, la meteorología y las migraciones de los animales y de los humanos. Por ejemplo, durante la estancia efectuada con ocasión de la Bienal de Venecia de 2003, se trató particularmente de la ecología del radioespectro en relación, sobre todo, con la polución causada por los sonar en la fauna submarina, así como un estudio ornitológico que tenía por objeto los pájaros y el aeropuerto. Según Peljhan, las diferentes investigaciones emprendidas por los participantes en el seno de Makrolab deberían permitir poco a poco una mejor comprensión del funcionamiento natural, tecnológico y social de nuestro planeta sometido cada vez más a lo que Sloterdijk denomina «monstruosidad» inherente a nuestra modernidad<sup>11</sup>.

Además de su primera versión (Mark I) apostado en el bosque de Lutterberg en la periferia de la Documenta X de Kassel en 1997 y su emplazamiento sobre la isla deshabitada de Campalto en la laguna de Venecia, también hemos podido ver el Makrolab en Eslovenia [1999], en Australia [2000], en Escocia [2002], en el simposio

de ISEA en Helsinki [2004], en África del Sur [2004] y, eventualmente, en Nunavut en el Gran Norte canadiense. Previsto para una duración de diez años, este proyecto artístico fuera de lo común finalizará en 2007, y se instalará de una manera definitiva en la Antártida, único continente transnacional, según nos recuerda Peljhan<sup>12</sup>. Como visión del futuro de nuestro planeta, esta transnacionalidad reitera una visión cosmopolita que remonta a la antigüedad griega. Esta visión —que tenía el Mediterráneo como decorado— respondía al deseo de vivir fuera de los límites de la patria, y de hacer del mundo, del cosmos, el teatro de las actividades humanas. Pero hay que saber distinguir esa visión, hoy en día, del supuesto cosmopolitismo que promueve la mundialización. Efectivamente, se trata de poder diferenciar entre el cosmopolitismo cuya intención es unificar el espacio planetario por medio de la apertura de mercados y el cosmopolitismo asociado a una política de la pluralidad y de la hospitalidad, abierto al mestizaje de las ideas y al saber compartido. Asociando artistas, investigadores y net-activistas, Makrolab favorece nuevas formas de sociabilidad que, sin comunicación con el exterior, exigen una «ciudadanía mundial»<sup>13</sup>. Al igual que los astronautas en órbita, los habitantes de Makrolab

11 Según Sloterdijk, la monstruosidad caracteriza la modernidad en el seno de la cual el desarrollo técnico es la causa de nuestra situación excepcional en la Tierra en el momento de su devastación. Ver *L'heure du crime et le temps de l'oeuvre d'art*, op. cit., p. 205-234.

12 «La noción de transnacionalidad es definitivamente crucial para el planeta y la Antártida transformada podría servir de modelo para nuestro presente-futuro». Ver la entrevista con Marko Pejhan en la dirección → [www.transfert.net/a8965](http://www.transfert.net/a8965).

13 Sobre la ciudadanía mundial, ver *Empire* de Antonio Negri y Michael Hardt, Paris, Exils, 2000, p. 480-481.

—los makronautas— viven en situación de aislamiento con el propósito no de retirarse definitivamente a un mundo aparte, sino más bien de estimular el principio del laboratorio como lugar de creaciones intensivas.

Lo interesante, tanto para Peljhan como para todos los artistas atraídos por la aventura de Makrolab, es lograr un buen dominio de las herramientas de las telecomunicaciones y de los nuevos medios de comunicación. Las competencias de cada cual en lo concerniente al software libre, networking, tecnología sin hilos, etc., enriquecen claro está el universo tecnológico propio de Makrolab. Además, la reapropiación por parte de los artistas de este saber técnico permite llevar a cabo acciones eficaces. Para Peljhan, resulta esencial operar una desviación de los saberes científico-técnicos puestos al servicio del mundo militar para reorientarlos a nuevos fines en el mundo civil. En este sentido, no se trata solamente de resistir para crear, también es necesario convertir unas tecnologías demasiado a menudo afiliadas al proyecto de dominio de las voluntades personales en nuevas posibilidades de creación individual. Es por ello que, según Peljhan, los activistas contestatarios de los medios de comunicación, que trabajan en la divulgación de los efectos nefastos de la concentración del poder técnico y

económico, son bienvenidos en el seno del proyecto Makrolab. Así pues, Makrolab como estructura arquitectónica, por más que se presente bajo aspectos high tech, se adorne con las tecnologías más avanzadas y se asocie con los organismos que alían arte, diseño, media y tecnología (Projekt Atol, Ellipse, Arts Catalyst, Srishti College of Art, Design and Technology), su complicidad con la tecnocultura únicamente tiene presente una mejor ocupación de nuestra residencia en la Tierra. En este contexto, la creación artística no puede contentarse con el ideal modernista. Si «vivimos, como lo piensa Peljhan, en un período difícil», la creación no puede tener lugar al margen de una voluntad de asumir nuestro deseo de supervivencia. Deseo de supervivencia que no puede enfocarse sino a partir de nuestra individualidad, allí donde la idea de frontera entra todavía en el dominio de lo posible.

### *Fronteras y utopía*

Al igual que Makrolab, el proyecto VLF de Aubé, asociado a una ecología de las ondas, subraya la explotación del espacio sonoro a partir del cual se perfila, por medio de varios sistemas de telecomunicaciones, el paisaje político y militar de nuestro planeta. Para ello, estos dos proyectos optan igualmente

por adaptarse a las tecnologías accesibles y aceptan «arreglárselas con ellas». Pero este «arreglárselas con ellas» no se aplica más que a las tecnologías utilizadas como instrumentos. De esta manera, para Aubé y Peljhan la tecnología no sirve sino como instrumento. Para ellos se trata de una mera relación instrumental. Esta relación, en lo que concierne a Aubé, se desarrolla en un contexto esencialmente artístico y pone en práctica performances sonoras que actúan sobre los oyentes-espectadores como tantos otros «módulos de sensación»<sup>14</sup>. Por tanto, su trabajo de técnico adaptado al de artista productor de afectos no necesita jamás encontrarse con el mundo científico. Por el contrario, en el contexto de Makrolab, habida cuenta de las diversas colaboraciones e investigaciones desarrolladas en relación con cuestiones ecológicas, este encuentro a menudo aparece como necesario. Sin embargo, debe tenerse en cuenta que el conjunto de proyectos apuntan a la adaptación de las tecnologías con fines de creación. La técnica, liberada del complejo científico-técnico del capitalismo mundializado, puede revelarse como un instrumento que permita acceder a nuevas formas de libertad. En esta perspectiva en la que el individuo recupera su creatividad es donde aparecen los que Peljhan llama «paisajes del futuro»<sup>15</sup>.

Como tierra separada por el agua, la isla es una figura geográfica que encontramos tanto en la trayectoria artística de Aubé como en la de Peljhan. Sin duda alguna, la imagen de la isla conlleva múltiples visiones, pero desde la modernidad antes que nada es el arquetipo de la utopía<sup>16</sup>. El proyecto Makrolab que nació en una isla remite precisamente a la utopía. Claro está, las utopías políticas del siglo pasado han podido dejarnos perplejos con respecto a esta palabra, pero aquí no es tributaria de ninguna ideología, sino más bien de un pensamiento que intenta reevaluar la relación de los individuos en el seno de la colectividad. Esta reevaluación pasa por la creación libre, por la capacidad de cada cual a asumir su autonomía. Es por esta razón que Peljhan habla del aislamiento/soledad como proceso creador de individuación. Proceso que permite, como en cualquier pensamiento que se pretenda crítico, empezar de nuevo. Empezar de nuevo no es nunca retornar a cualquier origen, sino restablecer la capacidad de pensar, de crear. En un contexto político y social en el que la información se encuentra monopolizada, esta necesidad creadora no es en absoluto abstracta. Así pues, se fomenta la voluntad decidida de comprender el medio técnico en el que el ser humano del futuro tendrá que moverse. Es en este contexto donde hay evolución social. De esta manera, el

14 Esta expresión es de Gilles Deleuze y Félix Guattari. *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Édition de Minuit, 1991, p.158.

15 Ver los textos de Marko Peljhan en [→ multitudes.samizdat.net/article.php3?id\\_article=1281](http://multitudes.samizdat.net/article.php3?id_article=1281)

16 «Como buen occidental, se exige nada menos que una isla para volver a empezar. Las islas desiertas son el arquetipo de la utopía. Se trata de la ilusión de la tabula rasa, o bien el postulado del segundo principio. No se puede ser un buen representante de la civilización occidental sin compartir la exigencia de un segundo principio». Ver Peter Sloterdijk en su entrevista con Alain Finkielkraut, *Les battements du monde*, Paris, Éd. Pauvert, p. 160.

aislamiento no es sino una condición previa a la implementación de una «máquina de guerra», de un combate incesante por la capacidad de crear su propia individualidad. La utopía puede entonces ser calificada de nómada, como lo hace Schérer<sup>17</sup>. Esta utopía no reivindica ninguna tierra como suya. Es, por así decirlo, transnacional. Si el aislamiento de las islas puede dar a entender un encerrarse en sí mismo debido al mar que las separa del resto del mundo, esto no puede ser más que un contratiempo menor; las islas están naturalmente abiertas a los cambios, a la vida interior, a los encuentros y mestizajes de toda clase. En suma, la individualidad integral no es más que la otra cara del cosmopolitismo. Solo, el individuo es capaz de desplazarse de un territorio a otro, de pasar de un espacio a otro, teniendo la fuerza de marcar por su existencia su propia frontera.

Más que el proyecto VLF, Makrolab con sus investigaciones científico-artísticas y sus intenciones educativas, confunde los principios a partir de los cuales identificamos las obras de arte. Renuncia a la estética moderna asociada a la recepción de las obras por los espectadores. Aparte del dinamismo engendrado por los intercambios y las relaciones establecidas entre los diversos actores invitados a participar, el objetivo último de Makrolab es ante todo

informar y transmitir una reflexión sobre las capacidades creadoras de cada individuo en relación con el mundo técnico. Al respecto, Makrolab difunde sobre su sitio Internet lo que se hace durante estas estancias<sup>18</sup>. Invita a dialogar a través de diálogos, conferencias, publicaciones, vídeos, etc. En este sentido, el arte no queda ya confinado a un territorio de exposición reconocido y oficializado por el medio artístico; se trata más bien, como a veces se ha dicho, de una creatividad difusa. Sin duda alguna, el arte como lo entiende Makrolab y su iniciador Marko Peljhan no debe ser considerado como una actividad separada de la existencia. Al contrario, ésta debe ser una actividad de combate por la existencia. Al fin y al cabo, la noción de frontera como la de vanguardia tiene un origen militar. Pero no se trata aquí de hacer tabla rasa del pasado, sino de hacer frente para que nuestra relación al espacio, es decir a la existencia, pueda armonizarse con un futuro habitable.

18 → [www.makrolab.ljudmila.org](http://www.makrolab.ljudmila.org)

Este artículo se publicó por primera vez en la revista *parachute* 120, 2005.

17 René Schérer, *L'utopie nomade*, Paris, Séguier, 1996.