



Publicación Analfabeta, 2016

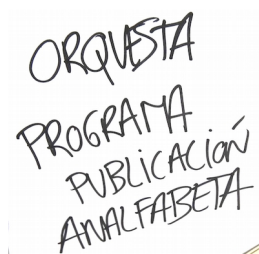
Traducción y revisión de textos:

Dafnis Linares, Anaitze Aguirre Larreta, Tomie Soro, Sandra Cuesta y Maite Vélaz

Imprenta: Artes gráficas Lorea, S.L

ISBN: 978-84-608-8878-9

apoyado por:



A través de Alphabet Orchestra

Larraitz Torres

Tres trabajos de edición *low-fi*

Azucena Vieites

DOOM Original Soundtrack (Robert Prince, 1993)

Jorge Nuñez

Learning to talk back

Valeria Graziano

The intellectual between abstraction and urgency

Aziza Harmel

Traducciones / Translations

New Track

Yolande van der Heide & Janine Armin (Casco)

A través de Analphabet Orquesta

Larraitz Torres

El ejercicio base de Analphabet Orquesta es tocar canciones "famosas o mainstream" sin saber tocar. Cada persona con el grupo y mediante unos auriculares, escucha la misma canción al mismo tiempo que "intenta copiarla" interpretándola. Se basa en esa práctica sin llegar nunca a aprenderse las canciones ni a tocar los instrumentos, quedándose siempre en ese previo paso. Se articulan así 3 niveles de atención simultáneos:

- < Interpretar y reproducir, la canción que se escucha en los auriculares (todo el grupo al mismo tiempo).
- < Escucharse a uno mismo. Escuchar lo que cada uno esta tocando con su instrumento.
- < Escuchar lo de los demás. Lo que están tocando con sus instrumentos (lo común).

Tocando lo que intentamos copiar, ponemos en marcha mecanismos de copia, y de construcción muy similares a los de cuando aprendemos algo. No es recibir información lo que nos enseña, sino que aprendemos cuando tenemos la experiencia con la información, cuando la interpretamos y la usamos para ir dónde y cómo queremos. Empleo el verbo interpretar, no en su sentido de descifrar ciertos códigos (como sería descifrar una partitura, o las letras/palabras al leer), sino en el sentido de dar o atribuir un significado determinado a algo, desvelando la inevitable subjetividad en ese hacer, tratándose también de un acto de libertad.

Lo que está fijado o muy sujeto en la A.O. es la pauta del ejercicio, que es "hacer para que se parezca", o mejor dicho, hacer lo que nos parece que sostiene la canción, buscar esos puntos de tensión y apoyo. Recordando cómo hablaba Sergio Prego de los dibujos de su publicación "Rank AMNH"¹, se trataba de dibujar mediante gestos, lo que sostenían los dibujos de las reproducciones de plantas del museo de historia natural, "lo que gobernaba y ordenaba el organismo vegetal" (citando a Goethe en la publicación), y con ello fijar la atención también en las articulaciones o membranas de los organismos, las que gestionan lo interior y lo exterior.

Los programas y sus formas

Este trabajo, con el ejercicio, los programas y sus formas, se basa en gestiones en las que se entrelaza el contenido teórico con sesiones que incluyen la praxis de tocar las canciones. Se plantean el mismo día, los programas de presentaciones o exposiciones de las invitadas y una de las pautas radica, en que éstas participen en

¹ **Programa Analfabeto día 2**, Larraskito Kluba Bilbao, 12 diciembre 2015: Presentación de texto-contribución a "Publicación Analfabeta" [DOOM Original Soundtrack (Robert Prince, 1993)] de Jorge Nuñez, Proyección de película "El Barco" de Sandra Cuesta, Presentación de publicación "Rank AMNH" de Sergio Prego y Proyección de vídeos "ejercicio interior 1,2/ exterior 1,2" de Claudia Lorenzo y Olatz Otalora. **Programa Analfabeto + sesión A.O día 1**, Bulegoa, 11 diciembre 2015: Presentación de Gelen Jeleton de los fanzines "Leelatu", una deriva de la publicación "Ayna#" de Aziza Harmel, + la muestra de trabajos en relación con el ejercicio de la A.O.: Los vídeos y la publicación del proyecto "Vélaz Restaurante-cafetería" de Maite Velaz. > Ver al final, relación de todas las sesiones y programas A.O.

la sesión de la orquesta junto a todo aquel que también participe, dando lugar a que se produzca un entrelazado entre el programa, los trabajos que allí se presentan y la sesión. En su conjunto, funciona como una estructura mutante que sobretodo, provoca o permite montajes diversos para quien esta dentro o fuera de la sesión.

La escucha como espectador de lo que suena cuando un grupo de A.O. toca, tiene la misma importancia que practicarla. Es como si se escuchara la distancia que hay entre lo que se hace y lo que se pretendía hacer. La acción de traducir se hace visible y con ello también su proyección queda revelada.

De lo amateur lo profesional

La palabra analfabeto estuvo desde el principio en el título² como reivindicación del hacer sin saber hacer y de hacer de lo amateur lo profesional. Pero sobre todo surgió, con el deseo de provocar "salidas" de marcos/entornos basados en perspectivas logocéntricas y ceñidas a formatos establecidos (aún aparentando lo contrario), tanto en instituciones de educación como de arte. Utilizarla entonces implicaba decidir "ser infiel" a técnicas/métodos establecidos, considerados profesionales o a convenciones que se daban por hecho.

Los tiempos

La elección de que este ejercicio parta del ámbito musical, responde a diferentes razones que tienen que ver con la poesía, a la cual le es posible buscar un tipo de precisión que no se da desde una forma informativa y explicativa. El hecho de que haya que tocar a través de lo que cada una escucha individualmente (aunque se trate de la misma canción), hace que la canción, que en sí ya lleva un ritmo, una melodía regular o por lo menos envolvente o hipnótica, no pueda ser reproducida tal y como es, y con ello pierda esa regularidad, ese ritmo, etc. Lo que se produce por no estar exactamente sincronizadas, por no tener un método del copiar común, y por no saber tocar el instrumento, es precisamente una canción "dislocada", deslocalizada de la canción original, la cual se podía localizar fácilmente (dentro de un género, de un contexto, etc). Esta dislocación, hace que lo producido sea irregular y discontinuo, es la que genera una distancia.

En lo musical, entra en juego "el estar tocando", la relación con el instrumento y con los demás que están tocando. También, es una práctica donde se traducen diferentes referencias para elaborar una misma canción. La metodología en este caso, niega el propio lenguaje (musical), lo que hace que todo quede dirigido a un estado de pre-gramática, de estructura móvil. De estructura sin dar pie a algún envoltorio, cubierta o "portada", haciéndose visible de este modo, la propia estructura.

Método

No tiene que ver con la experimentación ni con la improvisación, términos muy presentes en prácticas sonoras. El ejercicio de la orquesta no es nunca para

² Analphabet, no existe. El título en inglés sería: Illiterate Orquesta.

experimentar en resultados sonoros, tampoco la improvisación tiene aquí gran valor; simplemente se utiliza como recurso puntual. Como cuando algo no funciona como siempre lo ha hecho, y hay que improvisar para seguir, para seguir de otro modo; se trata de esa noción de la improvisación casi como supervivencia.

Otra de las principales razones por las que el ejercicio es "musical", es por encontrar un método de hacer y pensar en común, que se haga individualmente a la vez que en grupo, una forma de pensamiento en conjunto, pasando por vías que en principio no corresponden a las del ámbito de la reflexión o el conocimiento.

Lo que se trabaja en la orquesta, en el programa y ahora aquí en la publicación (en varios de sus contenidos y también su forma exterior), está basado en el "antes" de establecer un lenguaje y en el hecho de que sólo indicarlo, ya sea resultado. Ese indicar, debe basarse en lo que sostiene ese objeto (canción, programación, libro, dibujo, etc.) en una suma de gestos, previos, amorfos y cambiables, para no tener que condenarlos a ser un resultado final y único.

Reivindicar procesos de algún modo analfabetos, en los que los modos de hacer al uso, no funcionan y que por ello haya que buscar otros, me llevó a invitar artistas, y gente que trabaja entorno al arte, para que hablaran y enseñaran sus trabajos basados en desplazamientos o traducciones entre medios o entre diferentes elementos, haciendo visible la contraposición entre la libertad de interpretación y la toma de poder de cuando un lenguaje se establece.⁶

En este momento, después de haber realizado 12 sesiones y que cada una se haya canalizado de manera intrincada con las charlas, las sesiones (de la orquesta) o la performance, edito esta publicación para que sirva de documentación y de material para seguir trabajando en las siguientes sesiones o demás situaciones. "Publicación Analfabeta", cuenta con las contribuciones de artistas, y personas que trabajan entorno al arte que participaron en alguna sesión de Alphabet Orquesta, como Valeria Graziano, Yolande Van der Heide+Janine Armin (Casco), Aziza Harmel, Jorge Núñez y Azucena Vieites.

⁶ Ver la parte "Grammar for knowing less" del artículo de Valeria Graziano "Learning to talk back". Tercer texto de esta publicación.



3 (JUGUEMOS A PRISIONERAS 1995-DIBUJOS Serie *Juguemos a prisioneras*)
Juguemos a prisioneras. 1995

Tres trabajos de edición *low-fi*

Azucena Vieites

En la presentación de las jornadas *Programa analfabeto- Orquesta analfabeto- Publicación analfabeto* tomé algunas notas que conectan con mis intereses. Se proponían cuestiones acerca del lenguaje no establecido y del aprendizaje emancipador, también se reflexionaba en torno a la idea de la traducción, de la cara B del contexto o de hacer público, de publicar, desde la transdisciplinaridad o yuxtaposición entre distintos ámbitos.

Mi propuesta planteaba un recorrido en torno a la idea de la edición en una intersección entre la práctica artística, la cultura DIY y el pensamiento feminista. Al abordar estas cuestiones a partir de ejemplos concretos en el desarrollo de mi trabajo tuve que hacer una selección, y en la redacción de este texto he decidido mirar de forma sintética hacia tres momentos de esa selección. En un primer apartado, y a partir de uno de mis últimos proyectos *Woollen Body. Rehacer Fundido encadenado*, se trataría de recoger aspectos ligados a mi práctica a través del uso del dibujo, la serigrafía o el collage. Un segundo apartado *Coloring Book* agrupa una serie de reflexiones sobre las expectativas y lo conseguido a partir de la realización de talleres infantiles en el marco de mis propias exposiciones. Finalmente, un tercer apartado nos introduce en ciertos recursos que se sitúan entre el arte y el activismo feminista, espacio que ha definido el proyecto Erreakzioa en el que he trabajado en colaboración con Estibaliz Sádaba desde mediados de los años noventa.

Woollen Body. Rehacer Fundido encadenado

La multiplicidad, el fragmento o la repetición como ruptura con respecto a la imagen absoluta y a las formas lineales de narración o el carácter efímero y procesual de la obra se ponen de manifiesto como aspectos relevantes en el trabajo que he venido elaborando. Un trabajo que consiste en representar una memoria del momento presente a través de técnicas de edición de imágenes.

En mi última exposición *Woollen Body. Rehacer Fundido encadenado*, que tuvo lugar en la galería Carreras Múgica de Bilbao, desde el 24 de marzo al 23 de mayo de 2015, se mostraban un conjunto de serigrafías y una serie de collages. En la nota de sala comentaba que el recurso de la serigrafía posibilita traducir imágenes y así obtener una versión, una nueva mirada hacia las mismas. También pensar sobre la idea del original, la copia, la obra única, seriada o reproducible en un proceso que busca provocar extrañeza. Las serigrafías, de una estética *low-fi*, se realizaron en tinta negra sobre papel y los collages, de menor tamaño, con cartulinas de colores. Cartulinas ya usadas, pintadas, restos de procesos anteriores y encontradas en carpetas. Esta propuesta giraba en torno a cuestiones sobre las que ya había venido trabajando: la cita, la apropiación, las intervenciones sobre la idea del original y la copia, la cultura DIY, las políticas de género y el pensamiento feminista. La agrupación o instalación de este material en el espacio de la galería pretendía generar una atmósfera adecuada, o lo más precisa posible, para su visionado en la línea de lo que comenta la realizadora alemana Ulrike Ottinger: ‘Para mí cada película posee una forma determinada que tiene que ver con los colores, con el tiempo, con la estructura

dramática, con la manera de unir las imágenes. De modo que en cada película trabajo para encontrar una forma apropiada”.¹

Coloring Book

En algunos de mis últimos proyectos he incorporado la realización de talleres infantiles. *Collages: dibujos para colorear* fue el primero que hice y tuvo lugar en 2010 en el marco del proyecto *Valparaíso: in(ter)venciones*, Valparaíso, Chile. En esta propuesta y en otras posteriores, niñas y niños de edades entre tres y siete años podían colorear o intervenir mis propios dibujos. Con algunos de los resultados obtenidos elaboramos publicaciones tomando como referencia de trabajo la técnica de los fanzines.

No he llevado a cabo un análisis detenido de la diversidad de lo alcanzado. En uno de los talleres, por ejemplo, un niño aplicaba apresurado algunos trazos gestuales con ceras y así se hizo con un gran número de imágenes. Otro tenía una sensibilidad plástica que se apreciaba de manera muy evidente en lo que producía, en el tipo de líneas, en cómo aplicaba el color o en la manera de colocar en la pared aquello que iba realizando. Una niña estuvo todo el tiempo coloreando el mismo dibujo, insistiendo en hacerlo de manera detallada. Era interesante mirar hacia las distintas versiones que se generaban a partir de una misma elección. En ocasiones había quien no quería colorear y prefería hacer sus dibujos. En una de las propuestas que tuvo lugar en la ciudad de Melilla, convivían resultados similares a los de cualquier otro taller desarrollado anteriormente con otros más singulares. Se podía observar el uso de colores complementarios por parte de las niñas y niños, azules y naranjas o morados y amarillos; colocar juntos dos colores complementarios proporciona un mayor contraste y hace que la imagen parezca más brillante y luminosa. Hacer algo que te gusta en esas edades, como dibujar o pintar, no implica nada más que el hecho de que te apetece hacerlo al margen de cualquier tipo de valoración y solo por eso siempre he creído que está bien.

He mirado hacia los modos de hacer de la infancia por su capacidad de sorpresa, falta de convención y voluntad de construir lenguaje. Los talleres se han hecho como un intento de representación y aprendizaje desde lo lúdico y la fantasía. Se trataba de aprender y no tanto de enseñar, de dejar hacer procurando no influir en el proceso, sin establecer juicios. Me interesaba la posibilidad de trabajar un espacio en donde poder desarrollar una propia técnica al margen de lo que se presupone que tiene que ser algo. Todo esto conecta con la cultura DIY del punk y el pospunk y con el pensamiento feminista, los feminismos, en el sentido de generar contextos que puedan dotar de poder a grupos que no se sientan representados por una cultura oficial mayoritaria.

Entre la práctica artística y el activismo feminista

Los fanzines podrían ser un ejemplo de buena convivencia entre la práctica artística y el activismo feminista. El feminismo ha utilizado el fanzine como un medio de expresión, de divulgación del pensamiento y de creación de redes, desde una voluntad de cambio social y como un instrumento con el que las mujeres puedan pasar de ser objetos a sujetos de la acción, de la representación, en un proceso de toma de consciencia que mejore su autoestima, lo que en los países anglosajones se ha llamado *empowerment*. Los fanzine feministas, *femzines*, han abordado temas como la

¹ Ulrike Ottinger, MNCARS, 2004, p. 40.

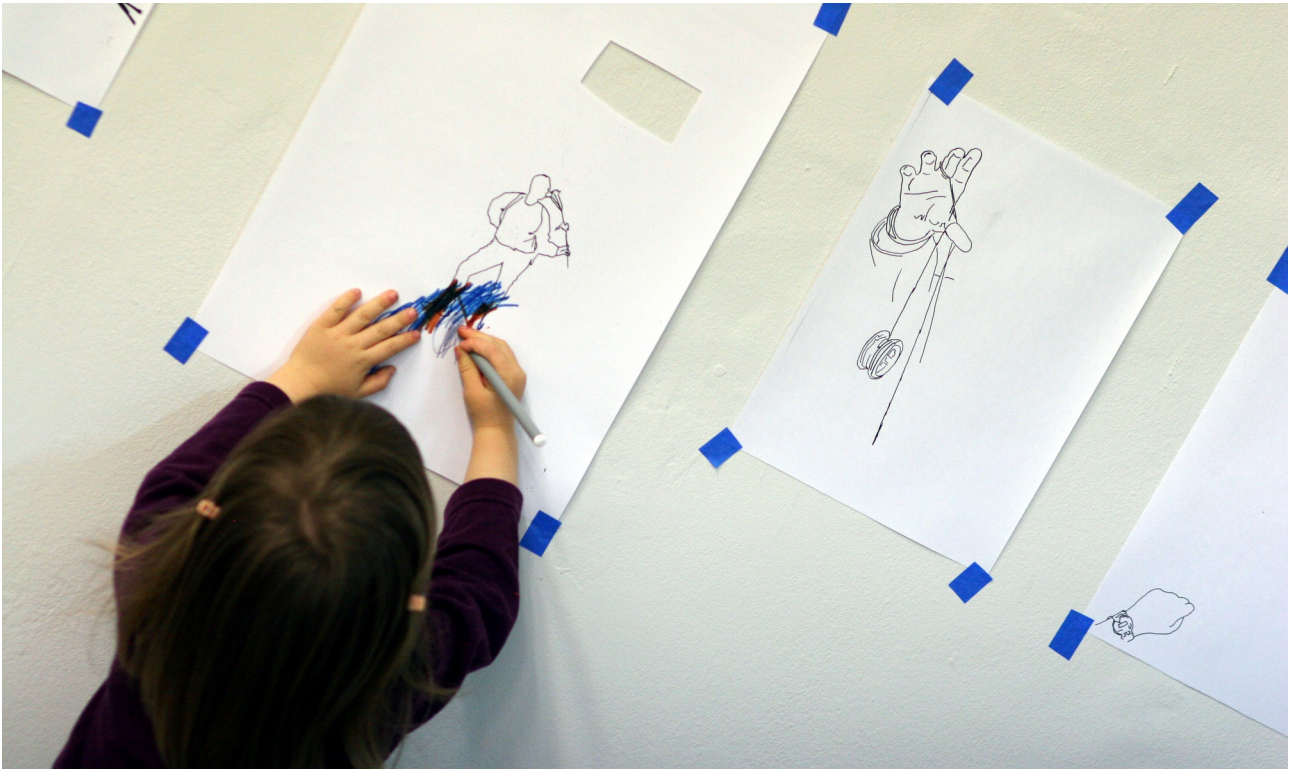
música, la literatura, el arte, los medios de comunicación y otros como la inmigración, la precariedad laboral, la violencia machista, los desórdenes alimenticios, la sexualidad o las nuevas realidades corporales.

El *zine* se enmarca en la cultura *Do It Yourself*. Tiene su genealogía en otros movimientos políticos, sociales o artísticos como el dadaísmo, el anarquismo, el punk, el situacionismo o los movimiento de liberación feministas y LGTB. En la actualidad podemos hablar de una reutilización de todo este universo y estrategias de la cultura DIY desde movimientos sociales que contemplan de una manera global otros mundos posibles. En el caso concreto de los fanzines feministas se establece como genealogía fundamental el pensamiento feminista, el trabajo hecho por las mujeres desde una idea de lo colectivo y de lo transdisciplinar, el movimiento punk y pospunk de mujeres de finales de la década de los setenta y de los ochenta y el movimiento Riot Grrrls, que surge a finales de los ochenta y principios de los años noventa en el panorama anglosajón: si no te gusta lo que hay a tu alrededor, cámbialo, hazlo tú misma, no necesitas grandes infraestructuras, pasa de ser objeto a sujeto, cuestiona el virtuosismo técnico como requisito fundamental a la hora de elaborar un proyecto -musical, artístico, editorial-, cuestiona la idea de “profesionalidad”, de “autoridad”, utiliza una estética expresamente *low-fi*. Se trataría de continuar con una tradición de generar contextos y espacios de trabajo independientes que doten de poder a las mujeres.

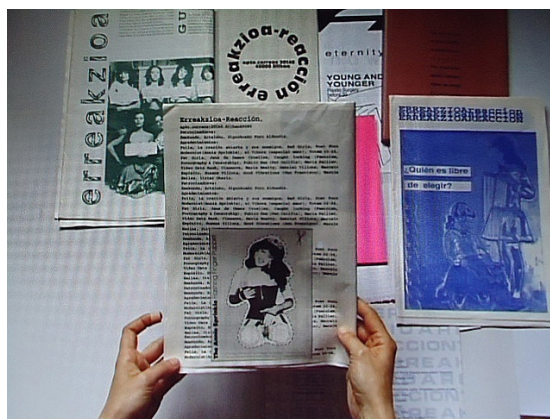
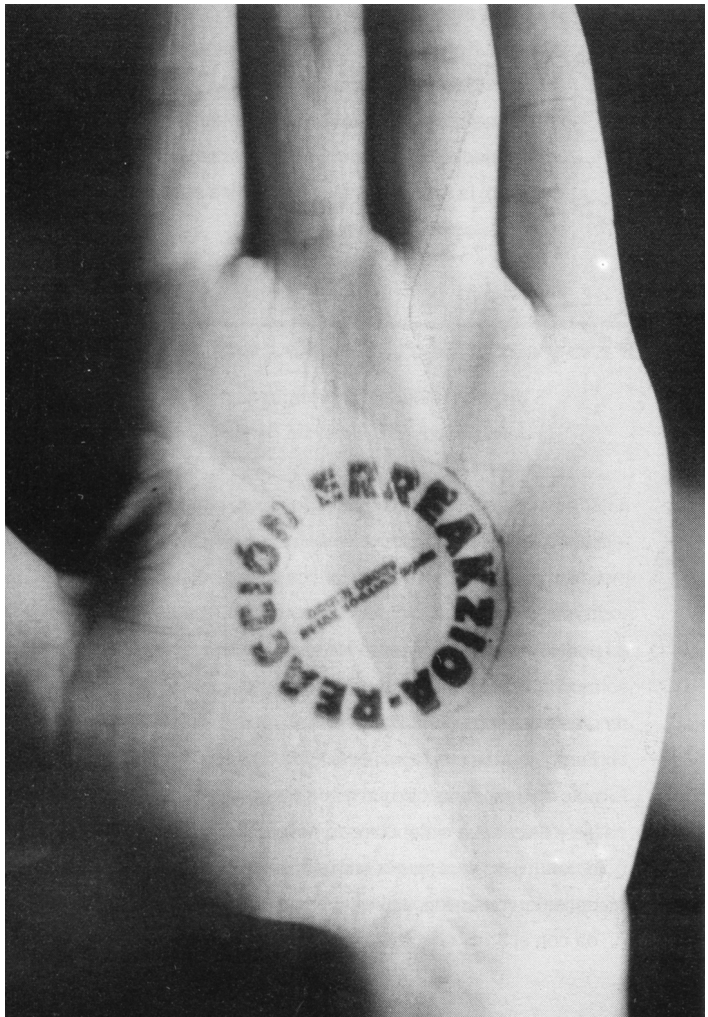
Recopilé gran parte de mis primeros dibujos de los años noventa en una publicación un tanto fanzine que hice en 1997. Por otro lado, el trabajo de Erreakzioa se ha venido desarrollando desde esta filosofía y modos de hacer, en este recorrido hemos ido conociendo otras propuestas que nos han servido de referencia y aprendizaje.



1.1 / 1.2 *Woollen Body. Rehacer Fundido encadenado.* Galería Carreras Múgica. Bilbao. 2015.



2.1 / 2.2 *Coloring Book / Valparaíso: in(ter)venciones*. Valparaíso, Chile, 2010.
Coloring Book / Fundido encadenado – Break You Nice. MUSAC, León, 2012.



DOOM Original Soundtrack (Robert Prince, 1993)

Jorge Nuñez



Programa Analfabeto Orquesta Analfabeto Publicación Analfabeto agregó 2 fotos nuevas.

ESTO ES LO MÁS!!! GRACIAS MILES A TODAS!!!
Y LO MEJOR???
QUE NO ACABA! JAJAJAJ
QUE SIGUE Y SIGUE CON OTRAS FORMAS!

At Doom's gate

The id Software development team originally wanted me to do nothing but metal songs for DOOM. I did not think that this type of music would be appropriate throughout the game, but I roughed out several original songs and also created MIDI sequences of some cover material. This was before any level design and was before most of the artworks type of music was I had been created. As the game came together, the guys at id saw that not appropriate for many of the levels in DOOM. Thinking that this would be the case, I had also roughed out a lot of ambient moody background music, much of which ended up in the game. This song was one of the first of its type that I wrote. I heard it as being on a level that went by real fast. As it turns out, John Romero (who placed all of the songs on the levels) decided it was a perfect song for the first level. (<http://www.doomworld.com/classicdoom/info/music.php>)

En 1993 la empresa id Software creó el videojuego *Doom*. En la estación de Phobos, una de las lunas de Marte, ha ocurrido un fallo en el sistema de tele-transportación abriendo las puertas del infierno. El lugar se llena de demonios, zombis, espíritus y monstruos, y tú eres el único superviviente. El videojuego es en primera persona, un *shoot'em up*. La pantalla simula ser tu visión. En la parte inferior se puede ver el arma que llevas en cada instante, además de indicadores de vida, armadura y un retrato de tu propia cara, cuyo aspecto depende de tu puntuación de vida. Me interesan varias cosas del *Doom*. La atmósfera desprende soledad triste, aunque no es tristeza en blanco y negro. Es un mundo sin esperanza, en el que el cielo es un techo de aire viciado, un cúmulo sin salida. Las construcciones son templos de condenación abandonados y absolutamente vacíos. El espacio entre los elementos se palpa.

En el videojuego no puedes saltar. Cuando caes de una altura considerable se te oye un quejido y el porcentaje de vida disminuye. También me interesa el juego arcaico de luces, sin sombras. La oscuridad aparece como una roca y los monstruos al comienzo te dan la espalda, mientras vibran nerviosos. Hay un ser en concreto que me encanta: es marrón y se llama Imp.

Dark halls

Antes de entrar había un meollo oscuro. Giraba la cabeza para mirar a todas partes pero daba igual ya que todo era oscuridad. Sentía el movimiento en mi cerebro, en mis ojos, pero la visión apenas cambiaba. Tan solo veía aquellas manchas esquivas de colores ensoñados; cuanto más pensaba en su color más se me olvidaba. De pronto la canción comenzó, la canción sonaba y estaba ante un teclado sonoro junto a otras personas que también tenían instrumentos musicales. Ya era la segunda vez que escuchaba esa canción pero ahora la tenía que interpretar, es decir, que ese elemento generase en mí una estructura desde la que partir para tocar el teclado y conformar junto a los demás de la sesión una canción. Esto me encandila, y me hace trabajar como loco. Me aprendo muchas canciones que son del ámbito de las "pegadizas" como *Me voy* de Julieta Venegas, *El imperio contraataca* de Los Nikis, *Colgando en tus manos* de Carlos Baute y Marta Sánchez, *Work* de Iggy Azalea, *Jesús* de Los Planetas, *Turnedo* de Iván Ferreiro, *Marilyn Monroe* de Nicki Minaj, *Loretta's scars* de Pavement, *Baraja de cuchillos* de Joe Crepúsculo, *Barras de terror* de Tote King, *La chica tripolar* de Manos de Topo, *Hurt* de Nine Inch Nails, *Hurt* de Johnny Cash, *Cosas que hacer antes de morir* de Grosgroroth, *Eurovision* de La Habitación Roja, *Perdido en Silent Hill* de Strawberry Hardcore, *Live forever* de Oasis, *Natives* de Blink 182, *Self steem* de The Offspring, *Basket case* de Green Day, *Texas never whispers* de Pavement, *Mattress* de Beck, *Evolution* de Mercromina, *Enjoy the silence* de Depeche Mode, *I wanna be adored* de The Stone Roses, *Streets of Philadelphia* de Bruce Springsteen. Algunas de estas canciones ya me cansan. Las he exprimido demasiado, mucho *repeat*, y escucharlas de nuevo con sus grupos actuando en la televisión es refrescante. Frescor de agua empantanada. -léase **Kitchen ace (and taking names)**- Y pienso en la actuación que hacen Pavement en el programa de Jay Leno. Tocaban su hit *Cut your hair* y lo interpretan de manera muy pasada de rosca. Se versionan. Siento que están aburridos de tocar tanto ese tema y lo que hacen es interpretarlo raro, como de sobrados, ya se lo saben de memoria, lo cantan diferente, es muy especial, siempre pensando en divertirse primero ellos porque hacen lo que les gusta. Dejaron escapar su oportunidad de seguir en la brecha del *mainstream* porque la gente quería escuchar la canción tal y como la conocían y Pavement la hizo como querían en ese momento. Al final de la actuación, se puede ver a Jay Leno intentando interactuar con ellos, con Stephen Malkmus en concreto, y no coinciden en el mismo plano espacial-temporal.



ES



pavement cut your hair



Deep into the code

If everyone at id Software worked as long and hard as John Carmack, id Software would be absolutely untouchable by any competition. Everyone else at id Software would answer this by saying that they have a life outside of developing games! John would answer that he does too, but he'd rather be programming all of the time :) The reason I bring this up is that while I was at id during the development of DOOM, I stayed in the office many, many hours myself (after all, that's where all of my transplanted music toys were located). As a result of long hours at the office, John and I were often there at the same wee hours of the night. John would only leave his office to nab a coke or run to the mens' room -- that is except when he had something special programmed and wanted someone to see it. Those kinds of things happen a lot around John, too. He is always coming up with some cool addition to his engines. Many times in those wee hours, I would come to a point where I couldn't make positive progress toward completing a song or a sound effect. I would go out into the then main room where a pool table sat and just roll the balls around the table. I could look into John's office and he would be sitting there in a world of his own, oblivious to anything else going on. When I worked on this song, I took a break at the pool table and saw John working away. That's when the name of this song hit me. (<http://www.doomworld.com/classicdoom/info/music.php>)

Demons on the prey

Demon: Demonio pequeño de color rosa, el cual no posee ataque a larga distancia, pero es bastante veloz y tiene una resistencia realmente notable. Ataca al jugador mordiénolo.

Donna to the rescue

Hay películas que subrayan una y otra vez el guión escrito desde el que se han proyectado/construido. Hace unos días he visto *Witches of the Caribbean* (David DeCoteau, 2005) en la que la protagonista tiene un sueño recurrente en el que ve una quema de una bruja a manos de unos hombres encapuchados en una playa del mar Caribe. Ella narra el sueño mientras se ve en el inicio de la película. A lo largo de esta el sueño se va desplegando, desmenuzando y ampliando. El guión va replicando esa situación hasta enroscarse sobremanera en la trama. Este elemento sirve de unión entre el equipo técnico, las intérpretes, las productoras, hasta que el producto audiovisual ya se finaliza como tal para su consumo. Yo viendo *Witches of the Caribbean* pienso en la brujería, las túnicas, las magias, el misterio y todo el hechizo potencial que es propio del cine de género fantástico. Las secuencias se estiran creando ciertos puntos dramáticos, y así se forma una película funcional, televisiva, de entretenimiento, en la que gracias a esa actitud existen lagunas donde borbotean desconexiones y disfrutes de las situaciones fílmicas por sí mismas. Sobre todo ocurre en los momentos de los asesinatos del grupo de jóvenes. Hay un goce por el propio drama que me hace olvidar ese elemento primario que es el guión. Bailando en la arena del cine abstracto. Y es que insisto en que el guión es un elemento de comunicación para con las otras personas que toman parte de la realización de una película, en este caso, y mediante el cuál surgen otras vías de actuación. Me gusta, me excita pensar en un chicle de menta, una persiana veneciana, una bicicleta, una fotografía, un plato de macarrones como guiones para hacer una película. Que un ceviche sea el guión, que su picante sea la forma de los clímax de la película, que el sabor del cilantro sea cómo hablen los personajes. ¿Qué sistemas de traducción se dan en mi mente? Es un punto del que me encanta partir. Ahora estoy dándole vueltas para mi próxima película. Se titulará algo así como *Alien Witches* o *Las Cicatrices de las Brujas*. He escrito el título en papeles, de muchas formas, con rotulador morado, verde también. Se ha desteñido porque ha caído agua encima de los papeles. De momento estoy apuntando cosas que quiero que tenga la película, después intentaré que tenga esas cosas. Algo así como una mesa en la que hay unos plásticos negros totales, brillantes, y alrededor de ello hay unas brujas que hacen magia y se conectan con un universo interplanetario de alienígenas con los que hacen tratos. La cámara gira alrededor de ellas, al igual que los focos de luz. Mucho contraluz. Mucho rayo y los reflejos en la lente de mi cámara. El cristal está sucio. El plástico negro arrugado y con brillos, mientras lo miran las brujas hechiceras, es algo que tengo en mi mente y me fascina.



Imagen de la película *Witches of the Caribbean* (David Decoteau, 2005)

Hay brillos pero son feos. Pienso en las autopsias de alienígenas, en las maneras de indagar en cosas extraterrestres. Ello lo hacen las brujas, pero me gusta más la palabra *witches*. También algo de cicatrices, que las veo en relación al dibujo y cómo se representan así. Que de la oscuridad surja la forma de las brujas.



<http://www.universalbaby.es/pintar-cicatrices-para-halloween/>

End game

Se despliega una alfombra de improvisación pero la partitura siempre se me está proponiendo.

Facing the spider

Spiderdemon: Consiste en un cerebro gigante con rostro posicionado en un cuerpo mecánico de cuatro patas parecido al de una araña. Es el segundo enemigo más fuerte del juego y jefe final del mismo, apareciendo en el tercer y último episodio (*Inferno*). Es el enemigo más

incómodo del juego; ataca utilizando una ametralladora en el centro de su maquinaria y no se detiene hasta haber liquidado al jugador.

Hiding the secrets

La melodía una y otra vez, octava arriba, octava abajo, mientras la batería busca su acomodo. Aún ganando en intensidad sonora, e incluso repitiendo hasta la saciedad la melodía, no va más allá. Es un repiqueo algo cómico. Los secretos siguen ocultándose. El recorrido vuelve sobre sí y el portal interdimensional se colapsa en bucle. Hay algún golpeo de platillo en la batería que me da repelús. Este movimiento de ida y vuelta, de dentera, mirar y remirar con vértigo y mareo. En la película *Grand Piano* (Eugenio Mira, 2013) hay que interpretar una partitura de manera perfecta para conseguir una llave y destapar un secreto. ¿Qué pasa con esto? Hay que ejecutarlo correctamente para que unos engranajes se activen y otorguen ese premio a la persona que lo haya interpretado bien. Es la partitura perfectamente leída y tocada, al piano.

I sawed the demons

Spectre: Idéntico al *Demon*, pero con la particularidad de que es casi invisible lo que dificulta localizarlo en un primer plano y en sitios más oscuros.

Esta canción tiene un ritmo feroz, de *night club* desatado con trompetas y saxofones, solos de guitarra y unos golpes de platillo que hacen coger impulso a los redobles de batería. Habla de un pasado. Acaba de ver a los Demonios pero ahora tiene en su interior un nerviosismo que no le deja descansar y aún ve el eco de aquellos bichos, una reverberación que le embiste con fuerza.

Intermission from Doom

Los fraseos melódicos son contundentes, al igual que los ecos de los golpes de los tam-tam de la batería. No tengo ni idea de escribir sobre música, de vocabulario musical.

Kitchen ace (and taking names)

Suelo ver actuaciones de grupos de música en programas de televisión. Me gusta mucho ese formato. Sobre todo en el *night show* de David Letterman. Allí han tenido lugar muchas de mis actuaciones favoritas: Dinosaur Jr. - *I feel the pain*, SpaceHog - *In the meantime*, Oasis - *Supersonic*, Courtney Love - *Hold on to me*, Elastica - *Connection*. Tiene un gusto definido David.

Nobody told me about id

El progreso que propone esta canción es fundamental en la atmósfera extraña de toda esta banda sonora. Tiene unos ecos que se salen de la olla. Acordeón con efecto de *phase*, oda a los marineros, a Annie Lennox, a los *gremlins*, fiesta alienígena vecinal, y con ello se consigue una progresión cercana a lo demencial.

On the hunt

Así la caza sigue; esta vez entre bosques en los que los haces de luz de los focos de los todoterrenos marcan los troncos creando un paisaje de verticales y horizontales cruzadas, una malla de la persecución, la caza. Mi voz se solapa con otras voces. Cuando canto una versión black metal de *Streets of Philadelphia* de Springsteen pienso en la textura de voz de Joaquín Sabina, y lo odio. Es por esa confluencia rítmica entre los dos estilos musicales. Las melodías del heavy metal nórdico se atascan con lo meloso de la canción de autor mediterránea. Esto no le ocurre a Courtney Love, ni mucho menos. Ella sabe construir con su voz unos torrentes de energía y melancolía, aunque siempre hacia adelante. Sin mirar atrás.

Sign of Evil

La guitarra ya se postra ante el puro *death metal*. Hace poco vi a la banda bilbaína Sonämbula en directo en el Sentinel (Erandio, Bizkaia). Fabulosa. En ese momento eran Rapha Decline a la voz y guitarra, y Maider a la batería. Sonaron muy crudas y precisas. El horizonte que proponían iba generándose constante, los riffs aparecían rugosos, encajados con cinta adhesiva a los golpes de bombo-caja-platillo. No eran ni lentas ni milimétricas, pero la actitud desembocaba en pura firmeza. Las miradas estaban en llamas mientras que los cuerpos estaban congelados. El teatro de las máscaras. En varios momentos Rapha hizo gestos con el brazo y la mano. Recuerdo dos perfectamente: 1) Mientras cantaba se pasó el dedo índice por el cuello de un lado al otro, claro signo de muerte; 2) También mientras cantaba, levantó su brazo hacia delante mientras su mano apretaba con fuerza algo invisible, como de hechicero. Los dos gestos fueron mágicos. Generaron una tensión en la sala ya que había una sinceridad aplastante en ellos a la vez que había una deslocalización. Algo fallaba. El edificio comenzó a derrumbarse y las entrañas brotaron hacia fuera. Me encantaron. Han sacado un disco, se titula *Hilen argia* y esta es su tracklist:

1. Lascivia
2. Hilen Argia
3. El Laberinto De La Musa Verde

4. Luna Del Desierto

5. Karnimata

Karni Mata es un templo hindú dedicado a la adoración de las ratas. Los platillos finales son abismales y abren un vórtice.

Sinister

Me puse a ver la película *El Buque Maldito* de Amando de Ossorio del año 1974. Historia de fantasmas errantes que caminan entre la neblina de un antiguo galeón. La cámara está enfrente de este ejército de condenados mientras ellos caminan lentamente hacia ella. Me dormí y abrí los ojos varias veces, muy poquito. Siempre estaban ahí delante los fantasmas, envueltos en cenizas, con capucha y cuerpo esquelético. Su carne estaba seca y podrida. Más oscura que el azabache. Siempre la lentitud y la producción de imágenes impasibles, muy crueles y cruentas. Sin concesiones se trabaja el terror de manera clásica a la vez que la actitud de mostrar es imparable. Hay neblina, pero la mínima como para que parezca que haya, como para nombrarla. Hay neblina. La imagen exterior del galeón es una postal, un recuerdo fijado al que se recurre como apoyo a la narración. Es una película en la mar sin horizonte. Esto ocurrió hace unos días mientras estaba en L'Estruch en Sabadell de residente. Estaba tumbado en el sofá.

Suspense

Tengo varias cosas apuntadas en un papel. Las voy a transcribir así de este modo mismo. Son apuntes a partir de cuatro películas que siempre tengo en mente además de un triángulo y una base con las que he trabajado anteriormente: *Possession* (Andrzej Zulawski, 1981), *The ghost and Mrs. Muir* (Joseph L. Mankiewicz, 1947), *The Devil's rain* (Robert Fuest, 1975) y *Skyline* (The Brothers Strause, 2010). Las películas que tengo ahora en mente son otras cuatro. Estas: *Last days* (Gus Van Sant, 2005), *Demon seed* (Donald Cammell, 1977), *Johnny Suede* (Tom DiCillo, 1991) y *Dead man* (Jim Jarmusch, 1995).

Last days. Deambular, comer cereales, convertirse en fantasma, ver un videoclip de Boyz II Men dormido, tocar la batería y la guitarra haciendo bucles sobre tu música.

Demon seed. El engendro mecánico. Cocina on fire, derritiéndose, de-collage -léase **Untitled**-. ¿Dónde está lo potencial? ¿De dónde hacia dónde?

Johnny Suede. Cantar una canción en un hangar, no tener nada en la nevera, Nick Cave te canta en un patio interior.

Dead man. Conversación entre William Blake (interpretado por Johnny Depp) y el personaje interpretado por Crispin Glover: *Look out the window. And doesn't this remind you of when you were in the boat, and then later than night, you were lying, looking up at the ceiling, and the water in your head was not dissimilar from the landscape, and you think to yourself, "Why is it that the landscape is moving, but the boat is still?"*

The demons from Adrian's pen

This song was inspired by watching Adrian Carmack, the lead artist at id Software, while he was touching up the artwork on the Spider Boss in Doom. Adrian conceived the demons in Doom. He starts out doing a pencil sketch. The sketch is then either transferred into computer art by hand or it is made into a model which is then digitized. The digitizing of the model sounds simple, but there is much that has to be done before digitized artwork can be used. A good "bit level artist" is worth his/her weight in gold when it comes to superior game art work. Starting about 1 minute and 12 seconds into the song you will hear a musical technique that helps to keep a song interesting without being obvious. What the composer does is change the feel of the downbeat. There are many ways to do this, but in this case, I started playing the bass drum/snare drum parts an 8th note later than it had been played up to that time. This makes the music feel like it is pushing ahead while seeming to rotate or turn around. It's almost the same thing as causing a car to start spinning out of control. At 1 minute 36 seconds, the "car" all of a sudden jerks back out of the spin. (<http://www.doomworld.com/classicdoom/info/music.php>)

The Imp's song

Imp: Demonio humanoide de color marrón claro con cuernos a su alrededor. Es el enemigo no-humano más débil del juego y uno de los más abundantes. Ataca lanzando pequeñas bolas de fuego, pero si se encuentra próximo al jugador utilizará sus garras para atacarlo.

La canción es muy rockera. Pienso en cantarla por encima, inventarme una letra divertida, de esas que dan risa cantarla porque se produce esa unión tan sentida entre el ritmo de la batería y la melodía del teclado y el bajo. Empieza como de tensión, de gotas de agua, de callejón pero enseguida dobla la esquina y ahí están los Imps bailando en sus cuerpos marrones.

La letra de la canción podría ser esta:

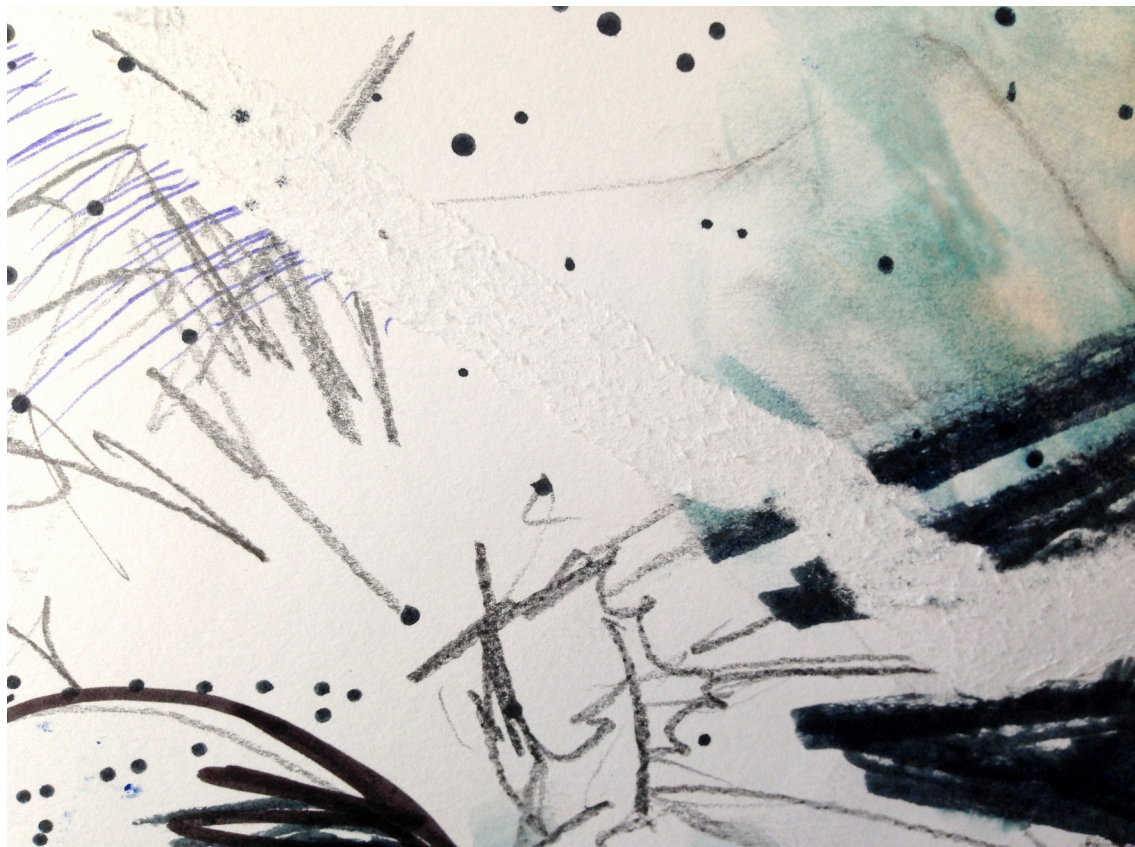
*Te veo tras la cortina
sobresalen tus pinchos
del hombro
y se ve el fulgor
de tus ojos rojos
tras lo translúcido.
Te mueves nervioso*

eres marrón
con fuego interior
cuerpo musculado.
Hay un fulgor rojo
saliendo de tu boca
se refleja en tu pecho
que antes era dorado.
Ser de las ascuas
tienes los ojos rojos
nos bañamos en las aguas
juguete roto.
El rastro de las llamas
en este callejón
al doblar la esquina
muestra tu dolor.

They're going to get you

Al escuchar una canción pensando que luego tengo que interpretarla por encima para después volverla a interpretar sin que suene esa canción, me veo con unos materiales en el proceso que son muy gozosos. Tienen unos márgenes de maniobra y de manejo que me incitan a bailarlos al mismo tiempo que me sujetan sin remedio. El aire está fresquito mientras hay gelatinas calientes flotando también. Son vitamina pura y voy a por ellas, van a por mí. Esto, ya al final, cuando la canción de la que se parte ya no está, sigue estando como un cojín, una almohada, pero si me excito y dejo la partitura ya no disfruto porque no hay una focalización de la música ni un nombramiento de lo que estoy interpretando. Es lo pop disfrutado, sin abandonarlo, la ciencia lo niega, luego no existe. El espacio ya se ha creado como un salón de baile sin dejar de ser pegajoso. *En este barco, aparte de un gran tesoro, existen unas cajas con forma de sarcófagos que contienen los cuerpos momificados de aquellos sectarios y todas las noches cobran vida para realizar su orgía de sangre.* Es un playback del pasado-presente. Mi voz antes estaba con la de Kate Perry aunque ya después está sola mi voz. No están ni la voz de Kate ni el resto de su música. Del resto añadido ha quedado mi voz, mi interpretación de su canción. Ella me ha dado los materiales que se mezclan con las normas mientras que yo me propongo unas reglas mezclando lo que me apetece y lo que funciona, destruyéndose todas entre sí pero saludando moviendo la mano.

Untitled



Victory music

Waltz of the demons



Dibujo de Lukas Parma

Learning to talk back

Valeria Graziano

*"The only war that matters is the war against the imagination.
All other wars are subsumed by it."
—Diane Di Prima, "Rant," from Pieces of a Song*

During the recent cycle of international protests against the privatization of education (2011), some students protected themselves from the police using plastic shields decorated with book covers sporting titles from classic literature and philosophical texts. The Book Blocs provided a stunning image that went viral across the globe, allegorically narrating the performative encounter between the state and the multitudes as one between the repressive violence of batons and the liberating/protecting potency of knowledge. But the image of the Book Blocs could also be mis-read in another way. The most stunning elements of this visual representation of what's wrong with the education system were the bodies of the young people beyond the blown-up book covers, being exposed, perhaps for the first time in their young lives, to the systemic violence that sustains the expectations of feeling protected by erudition, a violence that is more often directed elsewhere, on different kinds of populations who would not necessarily be familiar with de Beauvoir or Deleuze. As the cardboard shields came apart in the struggles against law enforcement, perhaps a new kind of knowledge became possible, a different way of learning, together, about the embodied vulnerability of freedom of thought, and of the links between thinking, relating and acting. Looking at the images of police breaking the giant books covers apart, I wonder how the feeling of their claws on the students' hooded jackets modified the meaning of Beckett and Huxley for them. How do we know when it is time to read and when it is time to stop reading, when reading needs to re-become a mean and not an end? When does knowledge take up the form of a shield from reality, it can function as an alibi to postpone feeling implicated with an issue and letting ourselves be touched by life, becoming responsible towards those other bodies with whom we are not connected via a textual thelos.

We are often advised: it is good to read. But what if we are swapping the means with the ends? What if reading should not be held as the ultimate value, but it is simply the more common, visible signpost for something else that goes on, and perhaps has to go on, to a certain extent, unmarked? Statistical studies show that people are generally happier when they read¹. However, what these study found is merely a correlation between the state of wellbeing and the activity of reading. Could it be that reading is a gateway to experiencing otherwise, that is, to learning, but to learn without being taught, and it is that which makes readers increase their joy?

The Talking Book

In 1772 Mr. James Albert Ukawsaw Gronniosaw, an African-born former slave in the English towns of Colchester and Kidderminster, wrote the autobiography of his life. In what was to become one of the foundational documents of Black English literature, Gronniosaw included a powerful anecdote from his life as a slave, which became known in literature studies as the Talking Book trope. His master, he recalls,

¹ See Cesmer and Università Roma 3, *La felicità di leggere*, statistical study commissioned by GeMS, 2015; and Ceridewen Dovey, 'Can Reading Make You Happier?', *The New Yorker*, June 9, 2015. Available at: <http://www.newyorker.com/culture/cultural-comment/can-reading-make-you-happier> (accessed 30th October 2015).

used to read prayers in public to the ship's crew every Sabbath day; and when I first saw him read, I was never so surprised in my life, as when I saw the book talk to my master; for I thought it did, as I observed him to look upon it, and move his lips. — I wished it would do so with me. As soon as my master had done reading I follow'd him to the place where he put the book, being mightily delighted with it, and when nobody saw me, I open'd it, and put my ear down close upon it, in great hope that it would say something to me; but I was very sorry and greatly disappointed, when I found it would not speak, this thought immediately presented itself to me, that every body and every thing despised me because I was black.

The situation describe in this passage is paradigmatic on many different intersecting levels: it allegorically illustrates the introjection of racism on the part of slaves; the relationship between knowledge and power, but also the incommensurable difference between the oral and written cultures, and on a broader level, it stands also to testify to the smudged borders between formats, technologies and infrastructures of knowledge on the one hand, and the contents, subjectivities and practices they sustain. Despite the fact that Ukawsaw Gronniosaw could not read the book, his desire to enter into conversation with it demonstrates an incredibly profound and accurate understanding of what reading is all about, a conversation with distant people about subjects that merit to travel far.

What is also peculiar about the Talking Book, or more accurately, the Non-Talking Book, is that this very same episode is also narrated, with minor variations, by a number of other Afro-American or Afro-British authors, such as John Marrant (1785), Quobna Ottobah Cugoana (1787), Olaudah Equiano (1789), and John Jea (c. 1815) who recounted their experience of slavery. In a foundational text of 1988 titled *The Signifying Monkey*, literary critic Henry Louis Gates Jr. suggested that the practice of borrowing scenes and images from each other's text and incorporating them in new narratives should be understood as a specific literary skill of black vernaculars, which often play with the dissonances between the figurative and denotative meaning of expression. In other words, the reappearance of the Talking Book in various autobiographies of former slaves constitutes a different form of quotation from the one adopted in western academic canon of bibliographic referencing.

Gilles Deleuze commented, in order to paint something new, the painter does not start from a blank canvas, but she has to find the free areas that are left unmarked by all the previous images, virtual or actual, who came before². However, here the task is less to find the blank spaces between what is already filled in, but to find ways of reactivating a given repertoire to match the expressive potential of the present situation. In bypassing the fixation with origins and originality, the vernaculars analyzed by Gates refuse to translate the incommensurability of mutual 'influences' into a regime of property of ideas, in favor of a proliferation of powerful stories that needed to be heard and shared, to have many authors so as not to have any and nourish the repertoire of a common memory.

In the same spirit, my first encounter with the Talking Book trope was also one of generative misunderstanding. It was mentioned briefly within a book on radical history methodologies titled *All Knees and Elbows of Susceptibility and Refusal: Reading History From Below*³ that I was using at the time as a tool for thinking through a different set of preoccupations. Despite not paying much deliberate attention to that particular story at the time, its kernel image somehow kept hunting me, simmering in the peripheries of consciousness, gently connecting itself to other fragments of meanings, until my memory morphed it somehow into a never-existent Talking Back at Books episode, where as I (wrongly) recalled it, Gronniosaw would, after obtaining no answer from the book, proceed to 'talk back' at it, throwing some impertinent or insolent reply right back at that inert, dumb object of the master, rather than introjecting its lack of response as a confirmation of his inferiority.

2 Gilles Deleuze, *Francis Bacon: The Logic of Sensation*, Continuum, 2003. p.71.

3 Anthony Iles and Tom Roberts, *All Knees and Elbows of Susceptibility and Refusal: Reading History From Below*, Transmission Gallery, 2012.

In my imagination, Gronniosaw would be whispering to the book some important questions about his life or the fate of his loved ones. He would be try to articulate the questions respectfully, beautifully, to convey his eagerness to learn a way out, to improve himself, to find any kind of redeeming meaning to quench the nonsense that is structural violence. Perhaps he asked advises on weather to nourish his desire to be dead or his desire to kill the masters. And I could (only) imagine the feeling of loss, embarrassment, shame and self-hatred he must have felt when the book refused to talk to him, to deliver any answer, to produce an alternative story of redemption, revenge or escape for him. To give any sense of believable hope to which one could grow an attachment, a sense of meaning where to feel at home. The secret that all those with power seem to be in on, those whose life prepared to feel entitled to meaning and purpose in life, remained in the book, and this silence must have felt like a punch in the face. What an awful, intolerable finale for such a powerful courageous act of transgression. And so, my imagination smudged the final lines as written in memory, and conjured up the image of Gronniosaw cursing the book back, and telling it to, frankly, fuck off.

I am not an historian and I do not know how (im)plausible this reaction could have been for the subjectivity of an 18th century slave, however I believe that my misunderstanding was generated by a specific process of taking sides.

Anthropologist Franco La Cecla dedicated a study to the art of intentional misunderstanding as one of the secret ingredients for the encounter among different populations and cultural traditions⁴. He proposed misunderstandings as a specific art of misinterpreting and false associations that allow for a primary encounter to take place instead of fear, hate or mutual expulsion. In the absence of a common language and away from sanitized and innocuous versions of multiculturalism, misunderstandings allow us to start meeting the other by modifying our own thresholds to include the possibility of a difference, even when the actual meaning of that difference is still vague and opaque, difficult to read or simply not there. What misunderstanding make possible is an encounter with the experience of others that is not resting upon the false pretense of endless communicability and immediate translatability. This does not amount to a glorification of ignorance and stereotyping. To the contrary, misunderstanding is a necessary phase or process in getting to know something or someone new, and of incorporating their meaning into our own without preemptively superimposing one's own interpretative frameworks and meanings onto them. Misunderstanding is an art and an acquired taste for pushing through failure, for becoming undone, and for felling a bit silly and falling short. It invites the practice of self-irony and looking the other way, pretending not to notice, what might go wrong. In exchange for all the awkwardness, which is the inevitable price to pay for all true encounters with other beings, from sex to meeting your friends' babies for the first time, misunderstandings gift us with the rare opportunity to let intentions matter more than performances. Meaning that knowledge involves the production of solidarity, a taking of sides.

In the end, the misunderstanding in which I got caught circuitously brought me back to realign with Gronniosaw's act, finally understanding that he did, in fact, talk back to the book by the very act of writing his own autobiography in which his life, the life of a former slave, was going to be recorded for future generations and testify to the capacity of learning as the act of freedom, and in which the master's book would be silent for ever. This is not to suggest in any way that I wish to romanticize the experience of Gronniosaw or trivialize the history of rebellion against slavery, which should actually be called a revolution, and which was not allowed to take place in the messy practice of misunderstanding, but had to be spelled out in war. As Harney and Moten say, to survive the coming genocide⁵, we better learn from those who had to survive a genocide. Thus one step in this direction might as well be debunk the myths currently providing the bases for the contemporary necrophilic, asphyctic, genocidal "cultural" practices of today.

When Ukawsaw Gronniosaw the slave picked up a book thinking that he might strike a conversation with it, his misunderstanding was in fact not so far from the truth.

4 Franco La Cecla, *Il Malinteso. Antropologia dell'Incontro*. Laterza, 2009

5 Stefano Harney and Fred Moten, 'Michael Brown', *boundary 2*, 42:4 (2015) DOI 10.1215/01903659-3156141, Duke Press.

Indeed, reading was for a long time understood as a dialogic activity with an absent interlocutor and/or as a collective practice of interpretation. As Alberto Manguel reconstructed in his book on the *History of Reading*⁶, during antiquity the engagement with book was primarily a bodily one. Reading was an aural experience: words were by default recited with one's lips, performatively, aloud, or in a murmur if one was in library – which would have been a buzzy place, vibrant with the cacophony of hundreds of different simultaneous conversations, rather than a perfectly silent one. Beyond a dialogue with an absent interlocutor, reading was moreover an occasion of conversation with one's immediate circles, it was a way of engineering new kinds of communities of interest, different from the communities of proximity which would have constituted the predominant social landscape. Imagine a world in which reading could be heard by others, family members, friends, colleagues, who could stop by to eavesdrop and occasionally decide to interrupt the reader to on the story being told, to ask questions or express opinions, thus generating further opportunities for discussion and collective elaboration of ideas. Apparently it is only in the 5th century that silent reading in public becomes established as an acceptable conduct, or at least the first historical sources place the phenomenon at this time. The first author to speak about this is Augustine, who wrote in his Confessions that Ambrose, bishop of Milan, developed this stupefying habit of reading silently to avoid being interrupted by the other monks. What was gained in this passage is surely a greater freedom of thought, the possibility to engage in speculative and imaginative musings without being immediately subjected to collective scrutiny (and censorship). However, this new faculty also represents the abandonment of another possible way of conceiving of autonomous learning as a form of freedom that takes care of the circulation of ideas and stories. As the link between reading and conversations becomes looser, the corollary buzzing nebula of side commentary, misunderstandings, divergent opinions and reciprocal convincing that grounds ideas in the relationships with the others who contribute to a conversation begins to fade as well. In its place, we have the fragmentation of knowledge operated by didactics, that is, paraphrasing Ivan Illich, the ideology according to which all that is worth knowing has to be taught in order to be known.

Grammar for knowing less

In a series of articles on pedagogy from the early 1980s, Ivan Illich excavated another historical fact which forever changed the practice of collective thought in the modern world, as he maps the invention of grammar books for living languages as the precursors of the ongoing infantilization of society via the ubiquitous spread of didactic methods of control. Illich underlined how the first modern grammar ever compiled, the Castilian grammar put together in 1442 by Antonio de Nebrija, was financed by the Spanish crown in the person of Queen Isabella at the very same time while she is sponsoring Columbus' voyage to the Indies via an alternative route. Both projects concur to a new conception of sovereignty with the ambition of growing enormously not only in its extension, but also in the intensity of its power.

What Illich notes as significant was the letter of request for funding that Nebrija sent to the queen, and the argumentation he presented to convince her of the importance of his project. At the time, the only languages for which grammar books had been compiled were dead ones, Latin and Greek. The idea that living language, ever evolving in countless local variations, could be systematized seemed odd. People learned how to speak from their communities, and the monarchy did not even imagine that the teaching of language could be part of sovereign governance. The idea must have seemed so odd the monarch rejected it at first. But Nebrija persisted with a seductive argumentation: the new grammar will serve the sovereign power because it will help prevent the proliferation of vernacular printed books that was an emergent cause of concern for instituted powers at the time. The printing press had been invented a few decades prior, and by 1442 many books were being printed in vernacular languages and circulated autonomously. What kind of books were people

6 Alberto Manguel *History of Reading*, Flamingo, 1997.

writing and reading? Illich let us know that the most popular genres at this time were how-to manuals and self-help books on a variety of topics, from acquiring the skill of calligraphy to knowing how to die well. What people were doing with the new technology of books was, in other words, to learn without teachers, expressing a desire for autonomous study without the hierarchies of sanctioned authoritative knowledge. The same desire that, one could argue, propelled the first spread of the written word as an apparatus that supported and amplified the opportunities for conversation, both with absent, far away partners, and with immediate circles of acquaintances.

The impact of Nebrija's operation was destined to impact the world with a force comparable with Columbus' first voyage across the Atlantic, and the coincidence that the grammatization of language and the colonial process begun in the same year is saturated with symbolic meanings. Both projects were expeditions in foreign territories and opened the way for a new kind of imperial power, enabling it to become incommensurably more extended geographically, but also capable to reach much deeper within people's subjectivities.

Illich's meticulous account of Nebrija's project actually serve this author as a setting of the stage for the coming of John Amos Comenius, around one and a half century later, who was the first scholar to advocate for universal didactics, or the opportunity for experts to teach people everything according to specific methods. Illich was a vocal opposition to this idea, warning of the dangerous effects of a didactic society that actually would erode the art of autonomous knowledge production⁷.

His proposition is not however a populist embracing of the supposed wisdom of ignorance and superstition; nor it is advocating for the banality of common sense understood as a collation of cliché ideas and hearsay believes. Instead, in gesturing to wards a shift of emphasis from teaching to learning lies the opportunity to realize that "*all knowledge*", to say it with Peter McLaren, "*is forged in histories that are played out in the field of social antagonisms*."⁸ What Illich passionately warned against with his theory of deschooling was that at times educational establishments⁹ protect and encourage learning as a capacity to be more and other from what we already are, but other times they do exactly the opposite, keeping learning at bay, literally, not allowing it to sail off. That is why it is important to explore the conditions in which learning can happen.

An art without name

Writing in 1994, at a moment that witnessed the adoption of computers in pedagogical context, educator Seymour Papert wrote:

Why is there no world in English for the art of learning? Webster says that the word *pedagogy* means the art of teaching. What is missing is a parallel word for learning. In schools of education, courses on the art of teaching are often listed simply as 'methods'. Everyone understands that the methods of importance in education are those of teaching – these courses supply what is thought to be needed to become a skilled teacher. What about methods of learning? What courses are offered for those who want to become skilled learners?¹⁰

It is this art of learning that is threatened by a didactic grammatization of life. It is an art that can persist only by whipping itself up in a state of having to be reinvented constantly. As artist Larraitz Torres told me in conversation, learning is an art that has

7 Ivan Illich, 'Vernacular Values', in *Shadow Work*, pp. 27-51, Open Forum, 1981.

8 Shirley R. Steinberg, 'Critical Multiculturalism and Democratic Schooling: An Interview with Peter McLaren and Joe Kincheloe', *International Journal of Educational Reform*, v.1, n.4 p.392-405, October 1992.

9 By 'educational establishment' I do not mean simply physical places like schools and universities, but also the corollary diffused procedures that organize activities associated with knowledge acquisition.

10 Seymour Papert, *The Children Machine, Rethinking School In The Age Of The Computer*, Basic Books, 1994, p.82.

no interest in being accepted as such, and yet it calls forth platforms where it can be accepted as such; it is an art that has no name and yet it invents the names that can resist the indexical nomenclature of power, allowing us to make sense of experience otherwise.

Back in the 1970s the Black Panthers Party asked all of their members to read for two hours every day¹¹. The underlying understanding was that members had to “keep abreast of the political situation”, familiarising themselves with the fundamentals of Marxist and postcolonial critique. Yet, the emphasis of the invitation was to *read*, for at least two hours, everyday. The Panthers are more famous today for being the first social justice movement that has legitimized the use of weapons for self-defence (against racist and police brutality). Alongside this, they also organized medical aid centres and free breakfast programmes for children in all their branches. The simultaneous necessity of courage and tenderness is key to understand the Panthers’ political experience, as they understood that one without the other would have been an impotent political choice in the face of the dominant violence. Reading for two hours a day was the hinge able to keep together these two wildly different modes of action, the defence and the care. They gave the art of learning a corner of respite, for legitimately existing as a social practice. What intellectual, material and affective means could we dedicate to the art of learning today?

BIBLIOGRAPHY

- Black Panthers Party, *Rules of the Black Panthers Party*, available at: http://www2.iath.virginia.edu/sixties/HTML_docs/Resources/Primary/Manifestos/Panther_rules.html , 1966 (accessed 10th June 2015).
- Cesmer and Università Roma 3, *La felicità di leggere*, GeMS, 2015.
- Deleuze, Gilles. *Francis Bacon: The Logic of Sensation*, Continuum, 2003.
- Dovey, Ceridwen. ‘Can Reading Make You Happier?’, *The New Yorker*, June 9, 2015. Available at: <http://www.newyorker.com/culture/cultural-comment/can-reading-make-you-happier> (accessed 30 October 2015).
- Gates, Henry Louis Jr. *The Signifying Monkey: a Theory of African-American Literary Criticism*, Oxford University Press, 1988, p. 52
- Gronniosaw, James Albert Ukawsaw. *A Narrative of the Most Remarkable Particulars in the Life of James Albert Ukawsaw Gronniosaw, an African Prince, as Related by Himself*. Electronic Edition. Shirley, Walter, 1725-1786
Electronic edition: <http://docsouth.unc.edu/neh/gronniosaw/gronnios.html>
University of North Carolina at Chapel Hill, 2001 (accessed 4th June 2015).
- Harney, Stefano and Fred Moten, ‘Michael Brown’, *boundary 2*, 42:4 (2015) DOI 10.1215/01903659-3156141, Duke Press.
- Iles, Anthony and Tom Roberts. *All Knees and Elbows of Susceptibility and Refusal: Reading History From Below*, Transmission Gallery, 2012.
- Illich, Ivan. *Shadow Work*, Open Forum , 1981.
- Jackson, Leon. "The Talking Book and the Talking Book Historian: African American Cultures of Print—The State of the Discipline." *Book History* 13.1 (2010): 251-308.
- La Cecla, Franco. *Il Malinteso. Antropologia dell'Incontro*. Laterza, 2009.
- Manguel, Alberto. *History of Reading*, Flamingo, 1997.
- Papert, Seymour. *The Children Machine, Rethinking School In The Age Of The Computer*, Basic Books, 1994.
- Steinberg, Shirley R. 'Critical Multiculturalism and Democratic Schooling: An Interview with Peter McLaren and Joe Kincheloe'. *International Journal of Educational Reform*, v.1, n.4 p.392-405, October 1992.

¹¹ Rules of the Black Panthers Party, available at: http://www2.iath.virginia.edu/sixties/HTML_docs/Resources/Primary/Manifestos/Panther_rules.html (accessed 10th June 2015).

The Intellectual between abstraction and urgency

Aziza Harmel

Yet being aware of the necessity of a collapse between abstraction and urgency does not guarantee a collapse of theoretical explanation with emancipatory activity. **So how can we find a link between the conceptual and the social at the level of practice?**

The Lyotardian Intellectual:

“Yet it seems to me that intellectuals are more like thinkers who situate themselves in the position of man, humanity, the nation, the people, the proletariat, the creature or some such entity. That is to say they are thinkers who identify themselves with a subject endowed with a universal value so as to describe and analyze a situation or a condition from this point of view and to prescribe what ought to be done in order for this subject to realize itself, or at least in order for its realization to progress. The ‘intellectuals’ address each individual insofar as each is the repository of the embryo of this entity. Their statements refer to and arise from the individual according to the same rule. The responsibility of ‘intellectuals’ is inseparable from the (shared) idea of a universal subject.”¹

In this passage from the essay *Tomb of the intellectual*, Lyotard gives us a definition of the intellectual. According to him, the condition sine qua non to the notion of the intellectual is its responsibility and engagement towards what he defines as a universal-subject victim and it is precisely this universality that has been impossible to refer to since at least the middle of the century. Lyotard does not claim that intellectuals do not exist anymore but rather that the understanding and the function of the intellectual has shifted, or must shift.

Still it is very hard to define clearly what the role of the intellectual is in society today. Liberal politics have been animated by the Enlightenment and its grand narratives. Yet progress in the sciences has almost put an end to our gullibility towards the encompassing and totalizing arguments that used to provide explanations of human history. The revolution in theoretical physics has contributed to disruption of the idea of the centrality of human beings and therefore displaced the modern notion of universality. There is no universal subject-victim because there is no such a thing as a universal justice. We cannot think about justice in a platonic way according to Lyotard, who preferred the more pragmatic approach of Aristotle; who thinks that just decisions are the result of a case’s good lecture.

We all know that the strongest argument of the Enlightenment was education. In fact, the “intellectuals” of that time stated that propagating it would free citizens and make a better world. According to Lyotard, “Today no one expects teaching, which is discredited everywhere, to train more enlightened citizens, only professionals who perform better”² This statement certainly holds some weight but appears to disregard how broad education not only transmits knowledge but also the accumulated experience of social living.

1 Jean-Francois Lyotard, *The Tomb of the Intellectual in Political Writings*, Trans. Bill Readings and Kevin Paul Geiman (London: UCL Press, 1993). Trans. of *Tombeau de l'Intellectuel et Autres Papiers* (Paris: Editions Gallilée, 1984) p.3

2 Idem

Yet we cannot deny that in a neoliberal system it is a matter of “performance defined by the best input/output (cost/benefit) ratio relative to an operation”³. Lyotard states that new technologies have attracted numerous thinkers but these are not intellectuals as such because they have no vocation to universality. The professional practice of their intelligence is directed to the assigned domain. Here one could say that a philosopher theorises but he is not responsible to the becoming of these abstractions after words. It is not his function, according to Lyotard, to make these abstractions concrete or to relate them to any action or any kind of urgency. Here the separation between urgency and abstraction is very clear. In fact, the fragmentation of disciplines makes an anticipatory logic between urgency and abstraction necessary.

“The only responsibility of artists, writers, or philosophers as such is a responsibility toward the question, what is painting, writing, thought? If anyone says to them, “Your work is for the most part unintelligible,” they have the right, they even have the duty not to take any notice of this objection. Their addressee is not the public and, I would say, is not even the “community” of artists, writers, and so forth. To tell the truth, they do not know who their addressee is, and this is what it is to be an artist, a writer, and so forth: to throw a “message” out into the void. Nor do they have any better idea of who their judge is, because in doing what they do, they also, question the accepted criteria of judgement in painting, literature, and so forth. And the same goes for the limits that define recognized domains, genres, and disciplines. Let us say that they experiment. They in no way seek to cultivate, educate, or train anyone at all. Anything that pushes them to locate their activities within the game quite rightly appears as unacceptable.”⁴

The Cognitariat are the Intellectuals of Today: Remember that you have a body

According to the Leninist tradition, the party was a professional organization of intellectuals whose ultimate goal was the emancipation of the proletariat. The party was considered to be a collective intellectual who served the proletarian cause. Taking in consideration cultural hegemony, Antonio Gramsci introduced the concept of the organic intellectual, who is basically a mediator between the party and the proletariat. Gramsci remained essentially attached to the idea of an intellectual who is, by definition, adherent of an ideology. Gramsci’s organic intellectual is the link between the workers and the party, meaning that she or he can only access collective or political dimensions through the party. The industrialization of culture that developed during the 1900s totally changed these models. The network environment and digital technologies have redefined what an intellectual is today and made the Leninist conception of the party outdated.

We in Tunisia, as stated earlier, are disappointed with the political parties. Thus we start to be aware that this concept is outdated; aware that although it is still necessary, the role of the intellectual is no longer related to it. But before proposing another model let me also remark that the notion of the intellectual in Tunisia is not only connected to cultural and philosophical production for the reasons stated earlier, but also for other local reasons. For instance, even if 90% of the population is literate we have 3 different languages: spoken Arabic, literary Arabic (taught in school) and French, and not everyone is proficient in all three.

3 Idem p.4

4 Idem

Some books are written in French, so remain beyond the reach of certain parts of the Tunisian population. The same situation of exclusion applies for the generation that had a French education, and who is consequentially not able to read what has been written in Arabic. The fact that spoken Arabic is different from written Arabic complicates this situation even further. This is a simplified explanation, but it reveals something about Tunisia's relationship to literary production. Another important example is our relation to 'popular' arts like cinema and theater: we do not have a cinema tradition, so the industry is almost non-existent; which is not the case in Egypt for instance. Even if this is changing and cultural production is getting richer, the point is that the intellectual in Tunisia can not be only a producer of culture and thoughts.

Franco Bifo Berardi claims that when the digital web fragmented and recombined the global labor process, production was transformed in a techno-scientific way, and the role of the intellectual completely changed.

"No longer are intellectuals a class independent of production, or free individualities that take upon themselves the task of a purely ethical and freely cognitive choice; instead the intellectual becomes a mass social subject that tends to become an integral part of the general productive process."⁵

Following the compositionist thought led by Paolo Virno, Christian Marazzi, Carlo Formenti, who introduced the concept of mass intellectuality, Berardi proposes a re-examination of the Marxian concept of 'General Intellect'. According to him, today, intellectual labor follows the configuration that Marx had, in the *Grundrisse*, defined by the expression 'General Intellect.'

"What counts now is the formation of a new social concatenation, which we can call the cognitariat, representing the social subjectivity of the general intellect."⁶

The formation of this new social concatenation that Berardi calls the cognitariat represents the hope to push capitalism to an interesting and positive progression. The last global crisis and the culture of exploitation have made cognitive laborers aware of their condition and of the necessity to recombine and reorient their cognitive action in order to emancipate the market from monopolies, and to deconstruct the chain of automatisms through which capitalism fortifies itself.

This new figure of intellectuality might be the embodiment of an interesting balance between abstraction and urgency. Bifo's main focus is finding ways to recombine the entire cycle of social labor by organizing cognitive labor and making it a factor of transformation within our everyday life. One of his propositions is to redefine the rhythm imposed on our lives. In other words, he proposes to find a way to resist the acceleration inherent to today's capitalism.

The theory of Berardi is that because capitalism has exhausted every possibility for further expansion, time is the new colonized territory.

This new perception of time and the cultural mutation that resulted from it is, according to Berardi, is due to an intersection between cyberspace and cybertime, both of which are pushed towards expansion.

Yet cybertime is the potential of our cognitive and psychic apparatus, only limited by the organic capacities of the human brain. Cybertime, therefore, cannot be expanded without limitation. Cyberspace, on the contrary, is a purely extendable dimension.

5 Franco Berardi, *Precarious Rhapsody: Semiocapitalism and the Pathologies of the Post-alpha Generation*, (London: Minor Compositions, 2009), p.63

6 Idem p.65

Corollary to that, the technological environment is much faster than our over-solicited cognitive responsiveness. In fact, the human brain cannot adapt or expand beyond its organic nature; it cannot keep up with the vertiginous rhythm of the information sphere.

Through the acceleration that the human brain is pushed towards, a loss of intensity in the sphere of sensibility is produced, and the confrontation with the other is emptied of its potential sensuality. Sensuality is slowness. Our curiosity is diminished and our stress and anxiety increase to reach pathological levels.

Berardi defines the role of the cognitariat as follows:

"Assembling elements of knowledge according to criteria other than those of profit and the accumulation of value. It is no longer a case of constructing forms of political representation but of giving form to processes of knowledge, and of technical and productive concatenation based on epistemological models, that are autonomous of profit instead and motivated by their social utility. Intellectuals no longer find the realm of political action to be outside of their daily practices; it now lies in the transversal connections between knowledge and social practices".⁷

Following the uprising, we in Tunisia are faced with the fact that we need to update certain notions in our society, such as the notion of the intellectual. The intellectual is now faced with the task of renegotiating his or her role in society. Mired in the social and professional dynamics of late-capitalism, and caught between an identity of otherness, a historical role as the vanguard of revolution, and a historical role as a pillar of autocracy, the intellectual must find a balance between abstraction and urgency: the abstraction of apolitical theory and the urgency of political action.

Stirred into Tunisians' lives by revolt and uprising, an experience of the sublime has transgressed the social and theoretical frameworks that have bound the intellectual in social, political and ethical paralysis, and collapsed them. This experience of the sublime could orient those concerned with the question of social justice or any kind of justice to see that they must surpass the presentable in search of the unrepresentable.

Diverted from the obsession with producing profit, the contemporary subject of cognitive capitalism is not simply a producer of knowledge, but also someone who relates to the problem of access to knowledge. Subjects are faced with addressing this problem of access within the parameters of a neoliberal context, that is to say, without exteriority. As such, to defy it, they must defy it from within. In order to gain power and authority certain neoliberal notions must be diverted to allow people to express aspirations and demands that the promoters of these notions had not intended.

The speed at which the uprising uprooted the barriers forming and preserving societal notions is met by many with a longing for a slow affectivity. This longing could create a space in which the notion of the intellectual is reimagined and repurposed, in a way which not only provides valuable cognitive resources toward the construction of our future, but is also welcomed by, and engaged with, within wider Tunisian society.

It is clear that how intellectuals might realize a cognitive traction on the abstract dynamics of capital is an unresolved question. But, the fact that knowledge is not independent of production or reproduction, although not necessarily a problem, is an issue which the intellectual must be conscious of in order to compose it responsibly and effectively.

⁷ Franco Berardi, *Precarious Rhapsody: Semiocapitalism and the Pathologies of the Post-alpha Generation*, (London: Minor Compositions, 2009), p.66

To a critical eye, Tunisian society seems largely unaware of the urgency to rethink the notion of the intellectual in order to bring them into the process of imagining a future. The cognitariat is therefore faced with the situation where they must accept the responsibility of redefining their role in order to engage with greater Tunisian society and produce meaningful change. It is of course perilous to simply rely on individuals to organize the reimagining of notions continually redefined by the community. The most practical solution is that new forms of organization be developed to facilitate this reimagining, new forms that could surpass party politics and utilize the cognitive resources required to: take advantage of this opportunity to realize real social and political change, and suitably meet the challenge of negotiating the embrace of the neoliberal paradigm.

A sensible way to achieve is to not expect that these changes will happen, yet continue to work with certain methodologies, with the idea that these changes must happen. In other words, we should remove deterministic hope from the equation but continue nevertheless to imagine that there can be meaningful change. This method does not make the thought of utopia irrelevant, it uses it as a valuable reflexive method that can further thinking about possible and different futures. Only through such methods might we find a way to avert the current political melancholy and achieve the realizable and sustainable change that the uprising made possible.



TRANSLATIONS/TRADUCCIONES:

THROUGH ANALPHABET ORQUESTRA

Larraitx Torres

Analphabet Orchestra's base exercise is playing "Famous or mainstream" songs without knowing how to play. Each person within the group uses headphones to listen to the same song at the same time and "tries to copy" or interpret it. This practice is based on playing without ever learning the songs or knowing how to play the instruments; always staying in the previous step. Three levels of simultaneous attention are articulated:

- Interpret and play, the song you hear on the headphones (the whole group at the same time).
- Listen to oneself. To what each one is playing on their instrument.
- Listen to the others. To what others are playing with their instruments.

Playing what we are trying to copy, we start building copying and constructing mechanisms that are very similar to when we learn something. Learning is not just receiving information that teaches us, we learn with what we experience with this information, when we interpret it and use it to go where and how we want. I use the verb interpret, not in the sense of deciphering certain codes (as one would decipher a score, or letters / words when reading), but in the sense of giving or attributing a particular meaning to something, revealing the inevitable subjectivity involved in making; being as an act of freedom.

What is fixed in the A.O. is the pattern of the exercise, which is "make it look like", or, in other words, do what you think is holding the song. Look for those points of tension and support. Recalling how Sergio Prego talked about the drawings in his publication "Rank AMNH"¹, about trying to draw by gestures the drawing reproductions of plants from the NY Museum of Natural History; which was organizing and ruling them (quoting Goethe in the publication), and also thereby drawing attention to the joints or membranes, managing the inner and the outer.

The programs and its forms

This project, within the exercise, the programs and its forms (shapes), is based on arrangements where the theoretical contents are interlaced with the praxis of playing the songs in the session. Programs, presentations and exhibitions of the guests are carried out on the same day. One of the guidelines is that the guests participate in the session of the orchestra along with anyone who also participate, resulting in an interleaved between the program, the works presented there and the session. As a whole, the project functions as a mutant structure, and above all, creates or facilitates a different making of different assemblies of whom is inside or "outside".

The listening of a spectator to how it sounds when a group of A.O. plays is as important as the practice. It is as if it makes audible the distance between what is done and what was intended. The action of translation becomes visible and thus also the projection becomes revealed.

¹Analphabet program Day 2, Larraskito Kluba Bilbao, December 12, 2015: Presentation of the text-contribution to Analphabet publication [DOOM Original Soundtrack (Robert Prince, 1993)] Jorge Nuñez, Projection of the film "The Boat" Sandra Cuesta, Presentation of the publication "Rank AMNH" Sergio Prego and video projection "inner exercise 1.2 / outdoor 1.2" by Claudia Lorenzo and Olatz Otalora. Analphabet program Day 1, Bulegoa, December 11, 2015: Presentation of the fanzines "Leelatu" by Gelen Jeletón, a drift of the publication "Ayna #" by Aziza Harmel, + Videos and publication from "Vélaz restaurante-bar" project by Maite Velaz. <See in the end, Analphabet sessions and programs 2013-2016

The amateur as the professional

From the beginning, the word Analphabet (meaning illiterate) in the title signifies reclaiming “the doing not knowing how” and the amateur doing as the professional. It also stems from the desire to provoke "outputs" from logocentric based perspectives and closed formats, in both educational and art institutions. The using of the term then meant deciding on being "unfaithful" to technical / established methods; meant re-considered professional conventions which are taken for granted.

The times

The exercise of A.O. chooses to appropriate from the musical field for different reasons having to do with poetry, from which it seeks to enable a type of precision that is not possible from informative and explanatory forms. The fact that each listener have to play through what each one individually hear (even if it is the same song) makes the produced song, which itself already has a rhythm, a regular melody or at the least a hypnotic collection of sound, impossible to be reproduced as it is, and thus loses its regularly, rhythm, etc. What precisely happens when the participants are not exactly synchronized, because of not having a common method to copy and not knowing how to play the instrument, is the creation of a "Dislocated" song; delocalized from the original song, which could be easily located (within a genre, a context, etc.). This dislocation makes what is produced irregular and discontinuous; it is what generates a distance.

Music implies "being playing", the relationship with the instrument and with others who are playing, a practice that is done individually while a part of a group. It is also a practice where different references are translated to produce a single song. The methodology in the case of A.O. denies language (musical) itself, which directs everything to a state of pre-grammar. To structure without giving rise to packaging, to cover or "covers", to make visible in this way the structure itself.

Method

It has nothing to do with experimentation or with improvisation, terms very present in sound practices. The exercise of the orchestra is never to be experienced in results of sound, nor does improvisation have a great value here; simply it is used as a punctual resource. Just as when something does not work, as often happens, you have to improvise to continue, to continue anyway. This is the A.O.'s notion of improvisation, almost as a survival tool.

Another major reason why the exercise is musical is to find a method of doing and thinking in common, a way of thinking together, through paths which don't belong to the scope of reflection or knowledge.

What is developed in the orchestra, the program and now here on the publication (in several of its contents and through its material form), is based on the "before" of establishing a language and on its own indication in being a result. What A.O. indicates is based on where the object (song, programming, book, drawing, etc.) is sustained, within an amount of gestures, previous, amorphous and changing or changeable, and on not having to condemn them to be an end result or unique.

To claim somehow illiterate processes within frames/scopes where usual modes of doing don't work (and where therefore we have to look for others), led me to invite artists and people working around art to speak and show their works based on displacements or translations, displacements and translations between media or between different elements making visible the contrast between freedom of interpretation and the power of established languages.²

² See "Grammar for Knowing less" part of Valeria Graziano's article "Learning to talk back" Third text on this publication.

Currently, after completing 12 sessions, each one been channeled intricately with lectures, sessions (orchestra) or performance. I produce this publication to serve as documentation and material to facilitate the continuing work on the upcoming sessions and other situations. "Alphabet Publication 1" features contributions from artists and people working around the art who participated in a session of Alphabet Orchestra, such as Valeria Graziano, Yolande Van der Heide & Janine Armin (CasCo), Aziza Harmel, Azucena Vieites and Jorge Nuñez.

Three editing low-fi works

Azucena Vieites

During the introduction of *Programa analfabeto-Orquesta analfabeta-Publicación analfabeta* I took some notes which connect with my interests: Questions about non-established language and emancipatory learning were proposed. Also of interest were reflections around the idea of translation, the context's B face, making public, to publish, and transdisciplinarity or juxtaposition between different areas.

My proposal put forward a journey around the idea of publishing at an intersection between artistic practice, DIY culture and feminist thought. In addressing these issues from concrete examples in the development of my work I had to make a choice, and in the writing of this text I have decided to look synthetically to three moments of that selection. The first section, from one of my latest projects Woollen Body: Remaking Crossfade, is to collect aspects related to my practice through the use of drawing, serigraph or collage. The second section, Coloring Book, includes a series of reflections on expectations and on what has been achieved from children's workshops within my own exhibitions. Finally, the third section introduces some resources that lie between art and feminist activism, a space that the project Erreakzioa has defined (a project in which I've collaborated with Estibaliz Sádaba since the mid-nineties).

Woollen Body: Remaking Crossfade

The multiplicity, the fragment or repetition as a break from the absolute image and linear forms of narration, or the ephemeral and procedural nature of the work, are revealed as relevant aspects of the work I have been developing. A job that consist in representing a present moment memory through image-editing techniques.

In my last exhibition Woollen Body: Remaking Crossfade, held in the gallery Carreras Múgica in Bilbao, from 24 March to 23 May 2015, a set of serigraphs and a series of collages were shown. In a text accompanying the show I mentioned that the serigraph's resource allows for the translation of images and the production of versions; a new gaze at them. Also, I was interested in ideas of the original, the copy, the unique, the serial or reproducible in a process that seeks to provoke strangeness. The serigraphs, with a low-fi aesthetic, were black ink on paper, and the collages, which were smaller, were made with colored cardboards and used painted cardboard; remnants of previous processes found in folders. This proposal revolved around issues on which I had already been working: the quotation, appropriation, interventions on the idea of original and copy, DIY culture, and gender politics and feminist thought. The group, and the installation of this material in the gallery space, sought to create a suitable atmosphere, or as precise as possible, for viewing it in a way according to which, as says German filmmaker Ulrike Ottinger, "every film has a certain shape that has to do with colors, with time, with the dramatic structure, with the way of joining the images. So that in each movie I work in order to find an appropriate shape".³

³ Ulrike Ottinger, MNCARS, 2004, p. 40.

Coloring Book

Within some of my latest projects I have incorporated the delivering of children's workshops. Collages: Coloring Drawings was the first I did and took place in 2010 in Valparaíso: in(ter)venciones, Valparaíso, Chile. In this proposal and in later ones, children aged three to seven years old could color or intervene in my own drawings. With some of the results we produced publications in line with the method of the fanzine.

I have not developed an analysis about the diversity of what has been achieved. In one workshop, for example, a child applied some rushed gestural traces with wax-crayons and in that way he made a large number of images. Another child had a plastic sensitivity which was easy to appreciate in what he was producing; in the type of lines, in how he applied the color or in the way he put what he was doing on the wall. One girl spent all the time coloring the same drawing, insisting on doing it in a very detailed way. It was interesting to look at the different versions that were generated from the same proposition. Sometimes there were those who did not want to color and preferred to do their own drawings. One of the projects that took place in the city of Melilla produced similar outcomes to the workshops developed earlier but with more unique results. You could see the use of complementary colors by the children, blue and oranges or purple and yellows; to put together two complementary colors provides a higher contrast and makes the image appear brighter and luminous. To do something you like at this age, such as drawing or painting, implies nothing more than the fact that you feel like doing it regardless of any kind of assessment and because of just that I have always believed that it's okay.

I have looked into children's ways of making because their surprising ability, lack of convention, and will to build language. The workshops have been made as an attempt to represent and learn from the playful and fantastic. It was not so much to learn, but more to teach, to allow for trying not to influence the process, and without making judgments. I was interested in the possibility of working in a space in which the development of one's own technique is allowed regardless of assumptions of what something has to be. All this connects with the DIY culture of punk and post-punk, feminist thought, and feminisms, in the sense of generating contexts that can empower groups who do not feel represented by an official majority culture.

Between artistic practice and feminist activism

Fanzines could be an example of good relations between artistic practice and feminist activism. Stemming from a desire for social change and recognizing it as an instrument with which women can move from being objects to subjects of action, feminism has used the fanzine as a means of expression. It has used it to disseminate thought, for networking, and as a conscious making-process to improve self-esteem; which in Anglo-Saxon countries has been called empowerment. The feminist fanzines, femzines, have often addressed topics such as music, literature, art, and media, as well as immigration, job insecurity, machist violence, alimentary disorders, sexuality, and the new physical realities.

The zine is part of the Do It Yourself culture. It has its genealogy in other political, social or artistic movements such as Dadaism, anarchism, punk, situationism or feminist and LGBT liberation movements. Today we can speak of a reuse of this whole universe and strategies from DIY culture and social movements that include a comprehensive manner with which to think of other possible worlds. In the concrete case of feminist fanzines, feminist thought is established as a fundamental genealogy, the work done by women from an idea of the collective and transdisciplinary, punk movement and post-punk, from women in the late seventies and eighties, and the Riot Grrrl movement, which emerged in the late eighties and early nineties in the anglosaxon context: if you do not like what's around you, change it, do it yourself, you do not need major infrastructure, change from object to subject, question technical virtuosity as a fundamental requirement when preparing a -Musical, artistic, editorial project, question the idea of "professionalism", of "authority", use a low-fi aesthetic specifically. This would be

continuing a tradition of creating contexts and spaces that endow independent work by empowering women.

I collected much of my first drawings of the nineties in a published fanzine I did in 1997. On the other hand, the Erreakzioa work has been developed from this philosophy and ways of doing things, in this journey we have met other proposals we have used as a reference and learning.

DOOM Original Soundtrack (Robert Prince, 1993)

Jorge Nuñez

En la puerta de la condena

El equipo de desarrollo de id software en un principio me quería para que hiciera sólo canciones de metal para DOOM. No pensé que este tipo de música sería apropiada para el video juego, pero esboqué varias canciones y secuencias MIDI de material de versiones. Esto fue antes de cualquier fase de diseño y antes de la mayoría de música de tipo arte que había hecho. A medida que el juego se iba realizando muchas personas en id no vieron bien estas canciones para varias pantallas en DOOM. Pensando que éste sería el caso, también había esbozado una gran cantidad de música de fondo, de ambiente, mucha de la cual terminó en el juego. Esta canción fue una de las primeras de este tipo que escribí. Lo oí como si estuviera en una pantalla en la que iba muy rápida. Como resultado, John Romero (que puso todas las canciones en las diferentes pantallas) decidió que era una canción perfecta para la primera pantalla. ([Http://www.doomworld.com/classicdoom/info/music.php](http://www.doomworld.com/classicdoom/info/music.php))

In 1993 the id Software company created the video game Doom. In Phobos station, one of the Mars' moons, a failure in the teleportation system opened the gates of hell. The place is filled with demons, zombies, ghosts and monsters, and you are the only survivor. The game is played in first person; it is a shoot'em up. The screen simulates your vision. At its bottom you can see the weapon that you are using at that moment, as well as indicators of life, armor and a portrait of your face (its appearance changing depending on your life score). I'm interested in several things about Doom. The atmosphere appears like lonely sadness, but not a black and white type of sadness. It is a world without hope, where the sky is a ceiling of stale air, a cluster without exit. The buildings are abandoned temples of condemnation and are absolutely empty. The space between the elements can be palpable. In the game you cannot jump. When you fall from a considerable height you hear a whimper and a percentage of life decreases. I am also interested in the archaic set of lights, without shadows. Darkness appears as a rock, and the monsters at the beginning show you their back, while vibrating nervously. There is one that I specifically love: it is brown and is called Imp.

Salas oscuras

Before entering there was a dark core. I turned the head to look everywhere but as everything was dark it didn't matter. I felt movement in my brain, in my eyes, but the vision hardly changed. I could just see those elusive spots of dreamlike colors; the more I thought of their color more I forgot. Suddenly the song began, the sounds began, and I was playing a large keyboard surrounded by other people also playing musical instruments. It was the second time I had heard that song but now I had to play it, that is to say, that this element, my memory of the song, had to generate a structure in me from which I could play the keyboard and accompany the others. This excited me and made me work like crazy. I have learned from and developed

many catchy songs, such as: Me voy by Julieta Venegas, El imperio contraataca by Los Nikis, Colgando en tus manos by Carlos Baute & Marta Sánchez, Work from Iggy Azalea, Jesús from Los Planetas, Turnedo from Iván Ferreiro, Marilyn Monroe from Nicki Minaj, Loretta's scars from Pavement, Baraja de cuchillos by Joe Crepúsculo, Barras de terror by Tote King, La chica tripolar by Manos de Topo, Hurt by Nine Inch Nails, Hurt by Johnny Cash, Cosas que hacer antes de morir by Groszgroth, Eurovision by La Habitación Roja, Perdido en Silent Hill by Strawberry Hardcore, Live forever by Oasis, Natives by Blink 182, Self esteem by The Offspring, Basket case by Green Day, Texas never whispers by Pavement, Mattress by Beck, Evolution by Mercromina, Enjoy the silence by Depeche Mode, I wanna be adored by The Stone Roses, Streets of Philadelphia by Bruce Springsteen. Some of these songs I am already fed up with. I have squeezed them too much, a lot of repetition, and listening to them again with their bands on television is refreshing. Bugged water freshness. -see **Kitchen ace (and taking names)** - I think about the performance that Pavement did on Jay Leno's program. They played their hit Cut your hair and interpreted it in a very different way. They versioned themselves. I think that they are bored of playing that song and so they interpreted it strangely, as if distorting it. Though they already know it by heart, they sing it differently, specially. They always think of having fun first because they do what they like. They passed on their chance to play to the mainstream because people wanted to hear the song as it was originally but Pavement played it the way they wanted. At the end of the performance, you can see Jay Leno trying to interact with them, with Stephen Malkmus in particular, though they do not coincide in the same spatial-temporal shot.

Muy dentro del código

Si todo el mundo en id Software trabajó tanto tiempo y tan duro como John Carmack, id Software sería absolutamente intocable para cualquier rival. Todo el mundo en id Software decía ¡tienen vida a parte de la producción de juegos! John lo decía también, pero él preferiría estar programando todo el tiempo :) La razón por la que digo esto es porque mientras estaba en id para el desarrollo de Doom, me quedé en la oficina muchas horas solo (después de todo, es donde estaban todos mis juguetes musicales trasplantados). Como pasábamos muchas horas en la oficina, John y yo coincidíamos a menudo allí a las mismas altas horas de la noche. John solo salía de su oficina para pillar una coca cola o ir al baño-- bueno, excepto cuando tenía algo especial programado y quería enseñárselo a alguien. Ese tipo de cosas le pasaban también. Él siempre estaba maquinando algo con un plus guay. Muchas veces a esas horas de la madrugada, llegaba un punto en el que no podía hacer ningún progreso positivo de una canción o un efecto de sonido. Me iba a la sala principal, donde había una mesa de villar para sólo lanzar las bolas en la mesa. Miraba a la oficina de John y él podía estar sentado en un mundo propio, ajeno a cualquier otra cosa que pasara. Cuando trabajé en esta canción, me tomé un descanso en la mesa de villar y vi a John que trabajaba allí a lo lejos. Fue entonces cuando me vino el nombre de esta canción.

(<http://www.doomworld.com/classicdoom/info/music.php>)

Demonios en la caza

Demonio: little pink Demon which has no long-range attack, but it is quite fast and has a really remarkable resilience. He attacks the player by biting.

Donna al rescate

There are films that emphasize over and over again the written script from which they have been constructed. A few days ago I saw Witches of the Caribbean (David DeCoteau, 2005) in which the protagonist has a recurring dream in which she sees the burning of a witch by some hooded men on a beach in the Caribbean Sea. She tells the dream at the same time as it is seen in the beginning of the movie. Throughout it, the dream is being unfolded, shred and expanded. The script replicates this process until it is comprehensively curled up within the plot. This element operates as a link between the technical equipment, performers, and producers, until the audiovisual product is completed for consumption. While watching Witches of the Caribbean, I think of witchcraft, tunics, magic, mystery and all the potential spells within its own film fantasy genre,. The sequences stretch certain dramatic points, and then a functional and entertaining telefilm is built, in which, thanks to this attitude, there are gaps with sparkling

disconnections and joys of the filmic situations themselves. This especially happens with the murders of the youth group. There is an enjoyment in the drama itself that makes me forget that the primary element is the script. Dancing in the abstract film's sand. In this case I insist on the idea of the script as an element of communication with the other people taking part in the making of a movie, and through it other courses of action arise. I like it, thinking of a mint chewing-gum excites me, a venetian blind, a bicycle, a photograph, a plate of macaroni as scripts in order to make a film. A ceviche to be the script, its spice to be the shapes of the climax of the film, the cilantro taste to be how the characters speak. What kind of translation systems are acting in my mind? It is a point from which I love to depart. I am now thinking about it for my next film. It is going to be titled something like Alien Witches or Witches' Scars. I wrote the title in many ways, with purple or green pens. It has faded because water has fallen over the papers. For now I'm pointing to things I want the film to contain, and then I will try to incorporate those things. Something like a glossy black plastic table, and around it witches making magic, connecting them with an interplanetary universe of aliens with whom they make deals. The camera rotates around them, as do the lights. Lots of backlight, lots of lightning and reflections in the lens of my camera. The glass is dirty. The black plastic wrinkled and shiny while the witches look at it, it is something that I have in my mind, something that fascinates me.

There are shines but they are ugly. I think of alien autopsies, of ways to investigate alien things. Witches do it, but I like the word witches. Also some scars, I see them in relation to drawing and how they are represented as well. And from the darkness the witches' shape arises.

Juego final

A carpet of improvisation is unfolded but I am always structured by the score.

Encarando la araña

Spiderdemon: It consists of a giant faced brain with a four-legged mechanical body, similar to a spider. The second strongest enemy of the game and final boss, it appears in the third and final episode (Inferno). It is the most uncomfortable enemy of the game; repeatedly attacking with a machine gun in the center of its own machine until it kills the player.

Guardando los secretos

The melody over and over again, octave up, octave down, while the drum looks for its accommodation. Even as it is gaining in sound intensity and repeating the melody endlessly, it doesn't go beyond. It is a somewhat comic tapping. Secrets still hidden. The tour retraces itself and the interdimensional portal collapses in a loop. In the drums there are striking cymbals that give me the willies. This back and forth movement, looking and looking again with vertigo and dizziness. In the film *Grand Piano* (Eugenio Mira, 2013), the score needs to be interpreted perfectly to get a key and uncover a secret. What about this? You have to do it properly so that the gears are activated and that you get an award, with a prize going to the person who has played best, that is, who has read and played the score perfectly.

Serré los demonios

Spectre: Identical to Demon, but with the difference that it is almost invisible, making it difficult to locate it in the foreground and in the darkest places.

This song has a ferocious rhythm, like an unleashed night club with trumpets and saxophones, guitar solos and cymbal beats that gain intensity with the drum's roll. It speaks about a past. The demons have just been seen, but now a nervousness inside doesn't let it rest, an echo of those bugs remain; a reverberation that impacts strongly.

Entremedio desde la fatalidad

The melodic phrasings are blunt, like the echoes of the beats of the tam-tam drums. I have no idea about writing about music, musical vocabulary.

As de cocina (y escogiendo nombres)

I usually see bands' performances on television. I like that format a lot. Especially in David Letterman's night show; many of my favorite performances took place there: Dinosaur Jr. - I feel the pain, SpaceHog - In the Meantime, Oasis - Supersonic, Courtney Love - Hold on to me, Elastica - Connection. David has a definite taste.

Nadie me habló de id

The progress proposed in this song is fundamental to the strange atmosphere of this whole soundtrack. It has some crazy amazing echoes. Accordion with a phase effect, ode to the sailors, Annie Lennox, the gremlins, neighborhood alien party, and with it a progression close to the demented is achieved.

En la caza

So the hunt continues; this time between forests where the light is given by the 4x4's focuses, with the marks on the trunks creating a landscape of crossed verticals and horizontals, a mesh of persecution, the hunting. My voice overlaps with other voices. When I sing a black metal version of Springsteen's Streets of Philadelphia I think about Joaquín Sabina voice's texture, and I hate it. It is because of the rhythmic confluence between the two musical styles. Nordic heavy metal melodies stuck with a syrupy Mediterranean author's song. This does not happen to Courtney Love, no way. She knows how to build a torrent of energy and melancholy with her voice, although always forward. Without looking back.

Señal del mal

Now the guitar postures as pure death metal. I recently saw the Bilbao band Sonämbula live in the Sentinel (Erandio, Bizkaia). Fabulous. At that time Rapha Decline was on vocals and guitar, and Maider on the drums. They sounded very raw and precise. The horizon they proposed was constantly generating itself, the riffs appeared rough, tied with tape to the beats of the bass, snare and cymbals. They were neither slow nor millimetric, but the attitude flowed into pure strength. Their gazes were on fire while their bodies were frozen. The masks' theater. At various moments Rapha gestured with his arm and hand. I remember two perfectly: 1) While singing he passed his index finger through the neck in a clear sign of death; 2) Also as he sang, he raised his arm forward and his hand clenched tightly around something invisible; like a sorcerer. Both gestures were magical. They generated a tension in the room because of their overwhelming sincerity while at the same time there was a de-location. Something was not going right. The building began to collapse and entrails gushed out. I loved them. They have released an album, titled dead's light and this is the tracklist:

1. Lascivia
2. Dead's light / 2.la luz de los muertos
3. The Labyrinth Of Green Musa / 3. El laberinto de la musa verde
4. Desert Moon / 4. Luna del desierto
5. Karnimata

Karni Mata is a Hindu temple dedicated to the worship of rats. The final cymbals look into an abyss and open a vortex.

Siniestro

I started watching the film El Buque maldito by Amando de Ossorio, 1974. A history of wandering ghosts that walk through the haze on an old galleon. The camera is in front of this condemned army as they walk slowly towards it. I fell asleep and I opened my eyes several times, very little. They were always there, the ghosts, wrapped in ashes, hooded with skeletal bodies. Their flesh was dry and rotten. Darker than jet black. Always a slowness and the production of impassive, cruel and bloody images. Without concessions, terror is worked classically while the attitude of showing is unstoppable. Foggy, but only the minimum as to appear so; as to name it foggy. The exterior image of the galleon is a postcard, a memory set which could be used to support the narrative. It is a film in the sea without a horizon. This happened a few days ago while I was at the L'Estruch residency. I was laying on the sofa.

Suspense

I have noted several things on a page. I am going to transcribe them as they are. They are notes on four films that I always have in mind in addition to a triangle and a base with which I have worked before: Possession (Andrzej Zulawski, 1981), The Ghost and Mrs. Muir (Joseph L. Mankiewicz, 1947), The Devil's rain (Robert Fuest, 1975) and Skyline (The Brothers Strause, 2010). The films that I now have in mind are another four. These Last Days (Gus Van Sant, 2005), Demon Seed (Donald Cammell, 1977), Johnny Suede (Tom DiCillo, 1991) and Dead man (Jim Jarmusch, 1995).

Last days. Wander, eat cereal, become ghost, watch a video clip by Boyz II Men asleep, playing drums and guitar looping over itself.

Demon seed. The mechanical monstrosity. Kitchen on fire, melting, de-collage -read **Untitled-**. Where is the potential? Where from, where to?

Johnny Suede. Sing a song in a hangar, having nothing in the fridge, Nick Cave sings for you in a patio.

Dead man. Conversation between William Blake (played by Johnny Depp) and the character played by Crispin Glover: *Look out the window. And does this not remind you of When You Were in the boat, and later that night, you were lying, looking up at the ceiling, and the water in your head was not dissimilar from the landscape, and you thought to yourself, "Why is it That the landscape is moving, but the boat is still?"*

Los demonios del rotulador de Adrain

Esta canción fue inspirada por ver a Adrian Carmack, el artista principal en el id software, mientras que él estaba metiendo mano a la obra del SpiderBoss en Doom. Adrian concibió los demonios en Doom. Comienza haciendo un dibujo a lápiz. El dibujo se transfiere al ordenador a mano o se hace un modelo que luego se digitaliza. La digitalización del modelo suena simple, pero es mucho lo que se tiene que hacer antes de digitalizar la pieza para que pueda ser utilizada. Un buen "artista de nivel bit" merece su peso en oro cuando llega a un nivel superior en arte de juegos. A partir de aproximadamente 1 minuto y 12 segundos en la canción se escuchará una técnica musical que ayuda a mantener la canción sea interesante sin que sea obvio. Lo que el compositor hace es cambiar la sensación del golpeo de los bajos. Hay muchas maneras de hacer esto, pero en este caso, empecé a tocar el bombo y partes de batería una octava más tarde de lo que había sido tocado. Esto hace que la música se sienta como que está impulsando al tiempo que parece girar o dar la vuelta. Es casi lo mismo que hacer que un coche empiece a girar fuera de control. En 1 minuto 36 segundos, el "coche" de repente empieza a dar tirones en el giro. ([Http://www.doomworld.com/classicdoom/info/music.php](http://www.doomworld.com/classicdoom/info/music.php))

El canción de Imp

Imp: light brown colored humanoid demon with horns. It is the weakest non-human enemy of the game and one of the most abundant. It attacks by throwing small fireballs, but if it's near the player it will use its claws to attack him.

It's a rock song. I think to sing it over itself, invent a funny lyric, like those songs that make you laugh to sing them because of this deeply felt connection between the rhythm of drums, the keyboard melody and the bass. It begins as voltage's tension, like drops of water, like an alley but then suddenly you turn the corner and there are the Imps dancing in their brown bodies.

The lyrics of the song could be this:

I see you behind the curtain
your skewers standing
from the shoulder
and glare is seen
from your red eyes
behind the translucent.
You move nervous
brown you are
with inner fire
muscled body.
There is a red glow
coming out of your mouth
reflected in your chest

that before was golden
being embers'
You have red eyes
we take bathes in the waters
broken toy.
The trail of flames
in this alley
around the corner
shows your pain.

Te van a pillar

When listening to a song, thinking that I then had to interpret it and then play it again without it sounding like that song, I discovered very joyful materials embedded in the process. They have some leeway and free management ways that encourage me to dance with them while they are holding me hopeless. The air is chilly yet there are hot gelatins floating there too. They are pure vitamin and as I go towards them, they come to get me. In the end, when the song from which I departed is no longer playing, it continues to function as a cushion, as a pillow, but if I get excited and abandon the score, I will cease to enjoy it because there is no musical focalization or a way to name what it is that I am interpreting. It is enjoyable pop. Without abandoning it, science denies it, and then it does not exist. The space has already been created as a ballroom, without stopping to be sticky. On this ship, apart from a great treasure, there are boxes shaped like coffins. They contain the mummified bodies of the sectarians and every night they come alive to do their bloodletting. It is a playback of the past-present. Before my voice was with Kate Perry but then it was alone. They are neither Kate's voice nor the rest. From the rest of the music it is my voice that is still there, my interpretation of her song. She gave me the materials mixed with the rules while I proposed rules by mixing what I want and what works, destroying all together but saying hello by moving hands.

Sin título

La música de victoria

El vals de los demonios

Aprendiendo a rebatir

Valeria Graziano

“La única guerra importante es la guerra contra la imaginación.
todas las demás guerras están subsumidas por ésta” -Diane Di Prima, “Rant”, from Pieces of
a Song

Durante el reciente ciclo de protestas internacionales en contra de la privatización de la educación (2011), algunos estudiantes se protegieron de la policía usando escudos de plástico decorados con carátulas de libros de textos de literatura clásica y filosófica mostrando sus títulos. Los bloques de libros mostraron una asombrosa imagen que se convirtió en viral alrededor del mundo, narrando alegóricamente el encuentro performativo entre el estado y las multitudes así como el encuentro entre la violenta represión de las porras y la liberadora/protectora fuerza del conocimiento. Pero la imagen de los bloques de libros pudo haberse malinterpretado de otra forma. Los más asombrosos elementos de esta representación visual de lo que está mal en el sistema educativo fueron los cuerpos de las y los jóvenes más allá de las carátulas de libros reventadas en sus escudos, siendo expuestos, tal vez por primera vez en sus jóvenes vidas, a la violencia sistémica que mantiene la esperanza de sentirse protegido por la erudición, una violencia que normalmente se dirige a cualquier otro lado, hacia diferentes tipos de habitantes que no necesariamente están familiarizadas con de Beauvoir o Deleuze. A medida que los escudos de cartón fueron cayendo en la lucha contra las fuerzas del orden, tal vez una nueva forma de conocimiento podía ser posible, una forma diferente de aprender, juntas, acerca de la vulnerabilidad encarnada del libre pensamiento, y de las relaciones entre pensar, relacionar y actuar. Mirando las imágenes de la policía rompiendo las gigantescas carátulas de libros, me pregunto cómo el sentir las garras destrozando sus sudaderas de capuchas cambiaba el significado de Beckett y Huxley para ellas. Cómo sabemos cuándo es tiempo de leer y cuando es el momento de dejar de hacerlo, cuando leer necesita volver a tener un sentido y no fin? Cuando el conocimiento toma forma de escudo de la realidad, puede funcionar como coartada para posponer sentimientos implicados con una cuestión y nos permite conmovernos por la vida, volviéndonos responsables hacia aquellos otros cuerpos con quienes no estamos conectados vía un thelos textual.

Continuamente nos aconsejan: Es bueno leer. Pero ¿qué pasa si estamos cambiando los medios por los fines? Qué pasa si leer no fuera entendido como el principal valor, sino simplemente como el más común, un indicador visible de algo más que está pasando, y que tal vez tiene que seguir, hacia una cierta extensión limpio de connotaciones? Estudios estadísticos muestran que las personas son generalmente más felices cuando leen.¹ Aunque, lo que estos estudios muestran es una simple correlación entre el estado de bienestar y la actividad de la lectura. Podría ser que la lectura fuera una vía a poder experimentar de otra manera, o sea, aprendiendo, pero aprender sin ser enseñado, y que sea eso precisamente lo que hace a los lectores aumentar su placer por la lectura?

EL LIBRO PARLANTE

En 1772 el señor James Albert Ukawsaw Gronniosaw, un ex-esclavo proveniente de África que vivía en los pueblos ingleses de Colchester y Kidderminster, escribió la autobiografía de su vida. La cual vendría a convertirse en el documento fundamental de la literatura Negra Inglesa, Gronniosaw incluyó una poderosa anécdota de su vida como esclavo, que se hizo famosa en el ámbito de los estudios de literatura como el tropo del Libro Parlante. Su amo, recuerda el autor,

solía leer oraciones a la tripulación de barco cada día de Sabbath; y cuando le vi por primera vez leyendo, nunca nada me sorprendió tanto en mi vida, como aquella vez que vi al libro hablarle a mi amo; o al menos fue lo que creí, le vi a él observándolo y mover sus labios.- Deseé que hiciera lo mismo conmigo. Tan pronto como mi amo termino la lectura le seguí hasta el sitio donde el guardaba el libro, y cuando nadie podía verme, abrí el libro y acerque mi oreja, con la esperanza de que me dijera algo también a mí; pero me sentí muy avergonzado y decepcionado cuando me percaté de que no me iba a hablar, y apareció inmediatamente ante mí este pensamiento que todo el mundo y todas las cosas me despreciaban por ser negro.

La situación descrita en este fragmento es paradigmática a muy diferentes niveles que se entrecruzan: Alegóricamente ilustra la introyección del racismo por parte de los esclavos; la relación entre conocimiento y poder, pero también la incommensurable diferencia entre las

¹Ver: Cesmer and Università Roma 3, *La felicità di leggere*, estudio estadístico encargado por GeMS, 2015; y Ceridewen Dovey, 'Can Reading Make You Happier?', *The New Yorker*, June 9, 2015. Accesible en: <http://www.newyorker.com/culture/cultural-comment/can-reading-make-you-happier> (consultado el 30 de octubre de 2015).

culturas orales y las escritas, y en un sentido más amplio, demuestra la delgada línea que separa formatos, tecnologías e infraestructuras del conocimiento por un lado, y los contenidos, subjetividades y prácticas que lo sustentan. A pesar del hecho de que Ukawsaw Gronniosaw no pudo leer el libro, su deseo de conversar con él demuestra un increíblemente profundo y preciso entendimiento de la finalidad del acto de leer, una conversación con gente lejana acerca de temas que se merecen viajar lejos.

Lo que también llama la atención sobre el Libro Parlante, o mejor dicho, el Libro No-Parlante, es que este mismo episodio es también narrado, con pocas variaciones por muchos otros autores Afro-Americanos o Afro-Ingleses, como es el caso de John Marrant (1785), Quobna Ottobah Cugoana (1787), Olaudah Equiano (1789), y John Jea (1815) quienes narraron su experiencia de la esclavitud. En un texto crucial de 1988 titulado *The Signifying Monkey*, el crítico literario Henry Louis Gates Jr sugiere que la práctica de tomar prestadas escenas o imágenes de los textos de otros e incorporarlos a nuevas narrativas debería de ser comprendido como una habilidad específica literaria de la lengua vernácula negra, que continuamente juega con disonancias entre el significado figurativo y denotativo de la expresión. En otras palabras, la reaparición del libro parlante en varias autobiografías de antiguos esclavos constituye una forma de citar distinta, diferente de las citas bibliográficas que se usan en el ámbito académico occidental.

Gilles Deleuze dijo, que para pintar algo nuevo, el pintor no comienza por un lienzo en blanco, sino que tiene que encontrar las áreas libres que estaban sin marcas de todas las imágenes anteriores, virtuales o actuales que estaban anteriormente.² Sin embargo aquí el trabajo no es tanto encontrar los espacios en blanco entre lo que ya está “pintado”, sino encontrar formas de reactivar un repertorio ya dado para conectar el potencial expresivo de la situación presente. Evitando la obsesión con los orígenes y la originalidad, las lenguas vernáculas analizadas por Gates rechazan traducir la inconmensurabilidad de las “influencias” mutuas en un régimen de propiedad de ideas, a favor de una proliferación de poderosas historias que necesitan ser escuchadas y compartidas, de tener muchas autorías a no tener ninguna y nutrir el repertorio de una memoria en común.

Siguiendo con este tema, mi primer encuentro con el tropo del Libro Parlante fue también una malinterpretación generativa. Se mencionaba brevemente dentro de un libro sobre la historia de las metodologías radicales llamado *All Knees and Elbows of Susceptibility and Refusal: Reading History From Below*³ que estaba yo usando en ese momento como herramienta para pensar a través de una estructura diferente de inquietudes. A pesar de no haberle prestado mucha atención deliberadamente en ese momento a esa historia en particular, su imagen kernel rondaba mi cabeza, estallando en las periferias de la conciencia, conectándose poco a poco a otros fragmentos de significado, hasta que mi memoria de alguna forma lo transformó en un episodio inexistente de Rebatir a los Libros la historia literaria; donde cómo yo (equivocadamente) recordaba, Gronniosaw pudo, después de no haber obtenido respuesta alguna del libro, proceder a “replicarle” de nuevo, lanzando alguna insolente o impertinente respuesta a aquel inerte, tonto objeto del amo, en vez de introyectar su falta de respuesta como una confirmación de su inferioridad.

En mi imaginación, Gronniosaw pudo haber susurrado al libro algunas preguntas importantes acerca de su propia vida o el destino de sus seres queridos. Pudo haber tratado de articular las preguntas con respeto, delicadamente, para expresar el entusiasmo de estar aprendiendo una forma de salir, de mejorarse a sí mismo, de encontrar cualquier forma de encontrar sentido para saciar el sinsentido que es violencia estructural. Tal vez el pidió consejos sobre si alimentar su deseo de estar muerto o el de matar a sus amos. Y sólo puedo imaginar el sentimiento de pérdida, vergüenza, lastima y auto rechazo que él tuvo que sentir cuando el libro no quiso hablar con él, ni darle ninguna respuesta con la que producir una historia alternativa de redención, venganza o escape para él. De dar cualquier sentido de esperanza real en la cual uno

² Gilles Deleuze, *Francis Bacon: The Logic of Sensation*, Continuum, 2003. p.71.

³ Anthony Iles and Tom Roberts, *All Knees and Elbows of Susceptibility and Refusal: Reading History From Below*, Transmission Gallery, 2012.

podiera crear lazos, una razón de ser, un sentimiento de tranquilidad. El secreto que parecen compartir todos aquellos con poder, aquellos a quien la vida ha preparado para sentirse con derecho a tener un sentido y un propósito en la vida, permanecía en el libro, y este silencio debió de haberse sentido como un puñetazo en la cara. Qué horrible e intolerable final para un acto de coraje tan poderoso como transgresor. Y sí, mi imaginación emborronó las líneas finales como escritas en la memoria y conjuró la imagen de Gronniosaw maldiciendo al libro y casi contestándole con franqueza, que te jodan.

No soy historiadora y no sé cuán creíble pueda ser esta reacción para la subjetividad de un esclavo del siglo 18, sin embargo creo que mi confusión esta generada por un proceso específico de tomar un bando. El antropólogo Franco La Cecla dedicó un estudio al arte del malentendido intencionado como uno de los ingredientes secretos para el encuentro entre diferentes personas y tradiciones culturales.⁴ Propuso los malentendidos como una forma específica de malinterpretar y de hacer falsas asociaciones que permitan que un primer encuentro se lleve a cabo libre de miedo, odio o rechazo. En ausencia de un lenguaje común y lejos de otras versiones de multiculturalismo saneadas e inocuas, los malentendidos a veces permiten que empecemos a encontrarnos con el otro modificando nuestra propia percepción para incluir la posibilidad de una diferencia, incluso cuando el verdadero significado de esa diferencia es todavía vago y opaco, difícil de ver o simplemente no existe. Lo que el malentendido hace posible es un encuentro con las experiencias de otras que no se basen sobre las falsas pretensiones de la comunicabilidad infinita e inmediata traducibilidad. Esto no viene a ser una glorificación de la ignorancia y los estereotipos. Al contrario el malentendido es una fase necesaria o proceso necesario para conocer algo nuevo o a alguien nuevo, y de incorporar su sentido al nuestro propio sin superponerles preferentemente nuestras propias estructuras interpretativas y sentidos. El malentendido es un arte y algo con lo que se le coge el gusto a transitar el fracaso, a sentirse un poco imbécil, a lo desatado y a no llegar a lo esperado. Nos sugiere la práctica de la auto-ironía y la de mirar para otro lado y fingir que no nos damos cuenta de lo que pueda ir mal. A cambio de toda la torpeza que es el inevitable precio a pagar por todos los encuentros con otros seres, desde el sexo hasta conocer a los bebés de tus amigos por primera vez, los malentendidos nos regalan la oportunidad única de dejar que las intenciones importen más que el comportamiento mismo. Entender esto aumenta el deseo de solidaridad y la toma de bando.

Al final, el malentendido que me atrapó en espiral, me llevó de vuelta a realinearme con el acto de Gronniosaw, finalmente entendiendo que de hecho él replicó al libro con el acto de haber escrito su propia autobiografía en la cual su vida, la vida de un ex-esclavo, iba quedar registrada para las futuras generaciones y dar fe de que el conocimiento, aprender, es un acto de libertad, con lo cual el libro del amo se callaría para siempre. Esto no pretende sugerir de ninguna manera que yo trato de hacer romántica la experiencia de Gronniosaw o que quito importancia a la historia de la rebelión contra la esclavitud, que de hecho debería denominarse “revolución”, en la cual no cabía ninguna práctica del malentendido, sino que tenía que darse en guerra. Como dijeron Harney y Moten, para sobrevivir al próximo genocidio,⁵ más nos vale aprender de aquellos que han sobrevivido a un genocidio. Así, en esa dirección se deberían también desacreditar los mitos que actualmente proveen las bases de las necrofílicas, asfixiantes y genocidas prácticas “culturales” del presente.

Cuando el esclavo Ukawsaw Gronniosaw cogió un libro pensando que tal vez podía tener una conversación con él, su malentendido no estaba demasiado lejos de la verdad. De hecho la lectura fue considerada por mucho tiempo como una actividad dialógica ausente de interlocutor y/o como una practica colectiva de interpretación. Como reconstruyo Alberto Manguel en su libro *History of Reading*,⁶ en la antigüedad el compromiso para con un libro se llevaba a cabo muy primeramente como algo corporal. La lectura era una experiencia sublime: las palabras eran siempre recitadas con los labios por una misma, como actuando, en voz alta, o en un

⁴ Franco La Cecla, *Il Malinteso. Antropologia dell'Incontro*. Laterza, 2009

⁵ Stefano Harney and Fred Moten, 'Michael Brown', *boundary 2*, 42:4 (2015) DOI 10.1215/01903659-3156141, Duke Press.

⁶ Alberto Manguel *History of Reading*, Flamingo, 1997.

murmullo si se estaba dentro de una biblioteca – que por cierto, debieron ser unos lugares muy bulliciosos, vibrantes con la cacofonía de cientos de conversaciones de toda clase, en vez de un lugar totalmente silencioso. Más allá de un dialogo con un interlocutor ausente, leer era además una ocasión de entablar conversación con el círculo social cercano, era un modo de engranar nuevas formas de comunidades de intereses comunes, diferentes de las comunidades de proximidad que hubieran podido constituir el paisaje social predominante. Imagina un mundo en el cual lo que leemos pudiera ser escuchado por otros, familiares, amistades, colegas que podrían haberse detenido para escuchar disimuladamente y ocasionalmente, incluso interrumpir al lector, para hacer preguntas o expresar opiniones, generando así oportunidades más amplias para la discusión y elaboración colectiva de ideas. Aparentemente es solo en el siglo V que leer en silencio en público se estableció como la forma correcta de hacerlo, o al menos es el primer dato histórico que se conoce del fenómeno. El primer autor que habló de esto fue Augustine, quien escribió en sus confesiones que Ambrose, obispo de Milán, desarrolló este increíble hábito de leer silenciosamente para evitar ser interrumpido por los demás monjes. Lo que se obtuvo de este episodio fue seguramente una mayor libertad de pensamiento, la posibilidad de engranar especulativos e imaginativos pensamientos sin ser inmediatamente sujeto del escrutinio colectivo (y censura). Sin embargo esta nueva facultad también representa el abandono de otra posible forma de concebir el aprendizaje autónomo como una forma de libertad que se encarga de la circulación de ideas e historias. A medida que el vínculo entre lectura y conversación se fue perdiendo, el resultado de esa nebulosa bulliciosa que son los comentarios, malentendidos, opiniones divergentes y convencimiento recíproco que sostiene ideas en las relaciones entre quienes contribuyen a una conversación comenzaron a desvanecerse también. En su lugar, tenemos la fragmentación del conocimiento dirigido por la didáctica, que es, parafraseando a Ivan Illich, la ideología de que todo lo que merece la pena saber tiene que ser enseñado para ser conocido.

Gramática para saber menos

En una serie de artículos sobre pedagogía de los años 80, Ivan Illich desenterró otro dato histórico que cambiaría la forma del pensamiento colectivo en el mundo moderno, cuando señala la invención de los libros de gramática para las lenguas vivas como los precursores de la infantilización de la sociedad por medio de la expansión de los métodos didácticos de control. Illich subrayó cómo la nueva gramática moderna, la gramática castellana recopilada por Antonio de Nebrija en 1492, fue financiada por la reina Isabel al mismo tiempo que ésta financiaba las expediciones de Colón a las indias por una ruta alternativa. Ambos proyectos coincidían con una nueva concepción de la soberanía con la ambición de crecer enormemente no sólo en extensión, sino también en la intensidad de su poder.

Lo que Illich resaltó como algo relevante fue la carta pidiendo financiación que Nebrija envió a la reina, y los argumentos que expuso en la misma para demostrar la importancia de su proyecto. En ese momento, las únicas lenguas que se habían compilado en un libro de gramática eran las lenguas muertas, el latín y el griego. La idea de que una lengua viva, siempre en evolución constante en incontables variaciones locales, podía ser sistematizada parecía extraña. La gente aprendía a hablar en sus comunidades, y la monarquía ni siquiera se imaginaba que la enseñanza de la lengua pudiera ser parte de un gobierno soberano. La idea debió de parecerles tan absurda que fue rechazada al principio. Pero Nebrija persistió con un argumento muy seductor: La nueva gramática serviría al poder soberano porque ayudaría a prevenir la proliferación de libros impresos en lengua vernácula, que en ese momento era una causa emergente de preocupación para los poderes instituidos de aquel momento. La imprenta había sido inventada algunas décadas antes y para 1492 muchos libros habían sido impresos en lengua vernácula y circulaban autónomamente. Qué clase de libros estaba escribiendo y leyendo la gente? Illich nos hace saber que los géneros más populares en la época eran manuales de cómo-hacer o libros de autoayuda, sobre muchos temas, desde aprender caligrafía hasta aprender a morir de manera adecuada. Lo que la gente estaba haciendo con la nueva tecnología de los libros era, en otras palabras, aprender sin maestros, expresando un deseo de estudiar autónomamente sin las jerarquías autoritarias y sancionadoras del conocimiento. El mismo deseo que, podría decirse, impulsó la primera oleada de la palabra escrita como un dispositivo

que sostenía y amplificaba las oportunidades para la conversación, ambas con ausentes, socios lejanos, y con círculos cercanos.

La fuerza de la operación de Nebrija estaba destinada a impactar al mundo de una forma comparable al primer viaje de Colón a través del Atlántico, y la coincidencia de que la gramatización del lenguaje y el proceso colonial empezaron el mismo año se satura de significados simbólicos. Ambos proyectos fueron expediciones a tierras lejanas y abrieron el camino para una nueva forma de poder imperial, permitiéndole expandirse de una forma inconmensurable en extensión geográfica, pero también capaz de impactar muy profundamente la subjetividad de las personas.

El meticuloso estudio que hizo Illich del proyecto de Nebrija en realidad sirvió al autor como el escenario ideal para la llegada de John Amos Comenius, alrededor de un siglo y medio después, quien fue el primer erudito en abogar por la didáctica universal, o la oportunidad para los expertos de enseñar a la gente todo según métodos específicos.⁷

Illich era una voz en contra de esta idea, advirtiendo sobre los efectos peligrosos de una sociedad didáctica que en realidad podría mermar el arte de la producción de conocimiento autónomo. Su propuesta sin embargo no es acoger de una forma populista la supuesta sabiduría de la ignorancia y la superstición; ni está abogando por la banalidad del sentido común entendido como una recopilación de ideas cliché y creencias populares. En su lugar, es un gesto de énfasis en cambiar la enseñanza por el aprendizaje que posibilita el darse cuenta de que “todo el conocimiento”, como dijo Peter McLaren, “Esta forjado en historias que son reproducidas en el campo de los antagonismos sociales”.⁸ Lo que Illich apasionadamente advirtió con su teoría de la desescolarización era que a veces los pilares educacionales⁹ incentivan el aprendizaje como capacidad de ser más y de otra forma de la que ya somos, pero otras veces hacen totalmente lo opuesto, manteniendo el aprendizaje en la costa, literalmente, no permitiendo salir a navegar. Por eso es importante explorar las condiciones en las cuales el aprendizaje se puede dar.

Un arte sin nombre

Escrito en 1994, en el momento en el que fuimos testigos de la adopción de las computadoras en el contexto pedagógico, el educador Seymour Papert escribió:

“¿Por qué no hay una palabra en inglés para el arte del aprendizaje? Webster dice que la palabra pedagogía significa el arte de enseñar. Lo que falta es una palabra equivalente para “aprender”. En las escuelas de educación, los cursos sobre el arte de enseñar a menudo se menciona simplemente como ‘métodos’. Todos entendemos que los métodos de importancia en educación son los de la enseñanza –estos cursos proveen lo que se cree que se necesita para llegar a ser un profesor con talento. Pero, qué es de los métodos de aprendizaje? qué cursos se ofrecen para aquellos que quieren convertirse en alumnos talentosos?”¹⁰

Es este arte del aprendizaje lo que está amenazado por la didáctica gramatización de la vida. Es un arte que puede persistir solo porque se activa a sí mismo en un estado en el que tener que ser reinventado constantemente. Como la artista Larraitz Torres me dijo en una conversación, el aprendizaje es un arte que no tiene interés en ser aceptado como tal, y sin embargo a la vez atrae plataformas donde puede aceptarse como cual; es un arte que no tiene nombre y aun así inventa los nombres que pueden resistir las principales nomenclaturas del poder, permitiéndonos tomar

⁷ Ivan Illich, ‘Vernacular Values’, en *Shadow Work*, pp. 27-51, Open Forum, 1981.

⁸ Shirley R. Steinberg, ‘Critical Multiculturalism and Democratic Schooling: entrevista con Peter McLaren y Joe Kincheloe’. *International Journal of Educational Reform*, v.1, n.4 p.392-405, Octubre, 1992.

⁹ Nota de la autora: “con educational establishments”, no me refiero simplemente a lugares físicos como escuelas y universidades, sino procedimientos difusos como corolario, que gestionan actividades asociadas con la adquisición de conocimiento.

¹⁰ Seymour Papert, *The Children Machine, Rethinking School In The Age Of The Computer*, Basic Books, 1994, p.82

conciencia de la experiencia de otra manera.

En los años 70 el partido de las Panteras Negras pedía a todos sus miembros que leyeran 2 horas cada día.¹¹ El concepto era que los miembros “se mantuvieran al día de la situación política”, familiarizándose con los fundamentos de la crítica post-colonial y marxista. Por eso el énfasis en la invitación a leer al menos 2 horas diarias. Las Panteras son más famosas hoy en día por haber sido el primer movimiento de justicia social que legitimó el uso de armas de fuego para defensa propia (en contra del racismo y la brutalidad policial). Al mismo tiempo, organizaron también centros de ayuda médica y programas de desayunos gratuitos para niños. La simultánea necesidad de coraje y ternura es la llave para entender la trayectoria del partido político Panteras Negras, así como ellas entendieron que esos dos elementos eran imprescindibles para enfrentar la violencia dominante. La clave para mantener juntos estos dos salvajemente diferentes modos de acción era leer dos horas cada día, la defensa y el cuidado. Le dieron al arte del aprendizaje un espacio de respiro, al legitimar su existencia como una práctica social. Qué medios intelectuales, materiales y afectivos podríamos dedicar al arte del aprender hoy en día?

Intelectual, entre la abstracción y la urgencia

Aziza Harmel

Aún siendo conscientes de la necesidad de un colapso entre la abstracción y la urgencia, no se garantiza un colapso en una justificación teórica de una actividad emancipadora. Entonces, ¿cómo podemos encontrar un vínculo entre lo conceptual y lo social en la práctica?

El intelectual de Lyotard

"me parece que los intelectuales son más como pensadores que se sitúan en la posición del hombre, la humanidad, la nación, el pueblo, el proletariado, la criatura o alguna entidad. Es decir que son pensadores que se identifican con un sujeto dotado de un valor universal, con el fin de describir y analizar una situación o condición desde ese punto de vista y prescribir lo que debe hacerse para que éste sujeto se realice a sí mismo, o al menos para que su realización progrese. Los 'intelectuales' sitúan cada individuo en la medida en que cada uno es el depositario del embrión de esta entidad. Sus declaraciones se refieren a y surgen del individuo de acuerdo con la misma regla. La responsabilidad de los «intelectuales» es inseparable de la idea (compartida) de un sujeto universal."¹

En este fragmento del ensayo *The Tomb of the Intellectual*, Lyotard nos da una definición de intelectual. Según él, la condición sine qua non para la noción del intelectual es su responsabilidad y compromiso hacia lo que él define como una sujeto-víctima universal y es

¹¹ Leyes de The Black Panthers Party, disponibles en:

http://www2.iath.virginia.edu/sixties/HTML_docs/Resources/Primary/Manifestos/Panther_rules.html (consultado 10 Junio 2015).

¹ Jean-Francois Lyotard, *The Tomb of the Intellectual en Political Writings*, Trans. Bill Readings and Kevin Paul Geiman (London: UCL Press, 1993). Trans. de *Tombeau de l'Intellectuel et Autres Papiers* (Paris: Editions Gallilée, 1984) p.3

precisamente a esta universalidad que ha sido imposible referirse por lo menos desde la mitad de siglo. Lyotard no afirma que los intelectuales ya no existen, sino que el entendimiento y la función del intelectual se ha desplazado, o deben cambiar.

Aún es muy difícil de definir con claridad cuál es el papel del intelectual en la sociedad actual. La política liberal ha sido creada por la Ilustración y sus grandes relatos. El progreso en las ciencias casi ha puesto fin a nuestra credulidad sobre los argumentos totalizadores que proporcionan explicaciones de la historia de la humanidad. La revolución en la física teórica ha contribuido a la interrupción de la idea de la centralidad del ser humano y, por tanto, la noción moderna de universalidad ha sido desplazada. No hay sujeto-víctima universal, porque no hay tal cosa como la justicia universal. No podemos pensar en la justicia de un modo platónico según Lyotard, éste prefirió el enfoque más pragmático de Aristóteles; que piensa que sólo las decisiones son el resultado de una buena lectura de un caso.

Sabemos que el argumento más fuerte de la Ilustración era la educación. De hecho, los "intelectuales" de la época afirmaron que su propagación supondría la libertad de los ciudadanos y hacer un mundo mejor. Según Lyotard, "hoy nadie aspira a la enseñanza, está desacreditada en todas partes para formar más ciudadanos ilustrados, sólo existe para los profesionales que actúen (performen) mejor".² Esta afirmación definitivamente tiene algo de peso, pero parece no tener en cuenta cómo la educación expandida no sólo transmite conocimiento, sino también la experiencia acumulada de la vida en sociedad.

Sin embargo, no podemos negar que en un sistema neoliberal es una cuestión de "la actuación regida por el mejor ratio entrada/salida (costo/beneficio) relativo a una operación"³. Lyotard afirma que las nuevas tecnologías han atraído a numerosos pensadores, pero estos no son intelectuales porque no tienen vocación de universalidad. La práctica profesional de su inteligencia está dirigida al dominio asignado. Aquí uno podría decir que el filósofo teoriza pero después de todo no es responsable del devenir de estas abstracciones. No es su función, según Lyotard, concretar estas abstracciones o relacionarlos con cualquier acción o cualquier tipo de urgencia. Aquí la separación entre la urgencia y la abstracción esta muy clara. De hecho, la fragmentación de las disciplinas produce ya una lógica entre la urgencia y la abstracción.

“La única responsabilidad de los artistas, escritores, filósofos, es una responsabilidad hacia la cuestión de, ¿cuál es la pintura, la escritura, el pensamiento? Si alguien les dice: "Tu trabajo en general, es incomprensible", tienen el derecho, incluso tienen el deber de no hacer caso a esta queja. Su destinatario no es el público y yo diría incluso, que no es ni siquiera la "comunidad" de los artistas, escritores, y demás. Para decir la verdad, no saben quién es su destinatario, y esto es lo que es ser un artista, un escritor, y demás: lanzar un "mensaje" al vacío. Tampoco tienen otra idea mejor sobre quién es su juez, porque al hacer lo que hacen, cuestionan el criterio aceptado del juicio en la pintura, la literatura, etc. Y lo mismo pasa con los límites que definen los dominios reconocidos, los géneros y las disciplinas. Digamos que experimentan. Estos de ninguna manera pretenden, cultivar, educar, entrenar a nadie en absoluto. Cualquier cosa que les empuje a localizar sus actividades dentro del juego con toda la razón es inaceptable.”⁴

El cognitariado son los intelectuales de hoy en día: recuerda que tienes un cuerpo

De acuerdo con la tradición leninista, el partido era una organización profesional de intelectuales cuyo objetivo final era la emancipación del proletariado. Se suponía que el partido

2 Idem

3 Idem p.4

4 Idem

era un colectivo intelectual que servía a la causa del proletariado. Tomando en cuenta la hegemonía cultural, Antonio Gramsci introdujo el concepto del intelectual orgánico, que es básicamente un mediador entre el partido y el proletariado. Gramsci se mantuvo básicamente de acuerdo con la idea de un intelectual que es, seguidor de una ideología. El intelectual orgánico de Gramsci es el vínculo entre los trabajadores y el partido, lo que significa que él o ella sólo puede acceder dimensiones colectivas o políticas a través del partido. La industrialización de la cultura que se desarrolló durante 1900 cambió totalmente estos modelos. Las áreas de la red y las tecnologías digitales han redefinido lo que es hoy en día un intelectual y han hecho del concepto del partido leninista algo obsoleto.

En Túnez, los partidos políticos nos han decepcionado. Así que empezamos a ser conscientes de que este concepto está obsoleto; conscientes de que aunque todavía es necesario, el papel del intelectual ya no está relacionado con él. Pero antes de proponer otro modelo, quisiera remarcar que la noción del intelectual en Túnez no está conectada únicamente a la producción cultural y filosófica por las razones expuestas anteriormente, sino también por otras razones locales. Por ejemplo, aunque el 90% de la población sabe leer y escribir, tenemos 3 diferentes idiomas: árabe hablado, árabe alfabetizado (instruido, enseñado en la escuela) y francés, y no todo el mundo es competente en los tres. Algunos libros están escritos en francés, por lo que se mantienen fuera del alcance de ciertas partes de la población tunecina. La misma situación de exclusión se produce en la generación que tenía una educación francesa, y que en consecuencia no es capaz de leer lo que está escrito en árabe. El hecho de que el árabe hablado sea diferente del árabe escrito complica más aún esta situación. Esta es una explicación simplificada, pero revela algo acerca de la relación de Túnez con la producción alfabetizada (instruida).

Otro ejemplo importante es nuestra relación con las artes 'populares' como el cine y el teatro: no tenemos una tradición de cine, por lo que esta industria es casi inexistente; que no es el caso en Egipto, sin embargo. Aunque esto esté cambiando y la producción cultural sea cada vez más rica, la cuestión es que el intelectual en Túnez no puede ser sólo un productor de la cultura y de pensamiento.

Franco Bifo Berardi afirma que cuando la web digital fragmentó y recombino el proceso de trabajo mundial, la producción se transformó de un modo tecno-científico, y el papel del intelectual cambió por completo.

"Los intelectuales ya no son una clase independiente de la producción, o individualidades libres que se responsabilizan de la tarea de una elección puramente ética y libremente cognitiva; sino que, el intelectual se convierte en un sujeto social de masas que tiende a convertirse en una parte integral del proceso productivo en general." ⁵

Siguiendo el pensamiento composicionista dirigido por Paolo Virno, Christian Marazzi y Carlo Formenti, quienes introdujeron el concepto de la intelectualidad de masas, Berardi propone una nueva revisión del concepto marxista "Intelecto general". Según él, hoy en día, el trabajo intelectual sigue la configuración que tenía Marx, en *Grundrisse*, que se define por la expresión "Intelecto general".

"Lo que importa ahora es la formación de una nueva concatenación social, lo que podemos llamar el cognitariado, representando la subjetividad social del intelecto general" ⁶

La formación de esta nueva concatenación social que Berardi llama el cognitariado representa

⁵ Franco Berardi, *Precarious Rhapsody: Semiocapitalism and the Pathologies of the Post-alpha Generation*, (London: Minor Compositions, 2009), p.63

⁶ Idem p.65

la esperanza para empujar el capitalismo hacia una interesante y positiva progresión. La última crisis global y la cultura de explotación han hecho que los trabajadores cognitivos sean conscientes de su condición y de la necesidad de recombinar y reorientar su acción cognitiva para emancipar el mercado de la mano de los monopolios, y así deconstruir la cadena de automatismo a través de la cual el capitalismo se fortalece a sí mismo.

Esta nueva figura de la intelectualidad podría ser la realización de un interesante equilibrio entre la abstracción y la urgencia. El principal enfoque de Bifo es encontrar maneras de recombinar todo el ciclo de trabajo social, organizando el trabajo cognitivo y hacer de ello un factor de transformación en nuestra vida cotidiana. Una de sus propuestas es redefinir el ritmo impuesto en nuestras vidas. En otras palabras, propone encontrar una manera de resistir a la aceleración inherente al capitalismo de hoy en día.

La teoría de Berardi viene debido a que el capitalismo ha agotado todas las posibilidades para una mayor expansión, el tiempo es el nuevo territorio colonizado. Esta nueva percepción del tiempo y la mutación cultural que viene de este proceso, según Berardi, se debe a una intersección entre el ciberespacio y cibertiempo, ambos empujados hacia la expansión.

Sin embargo el cibertiempo es el potencial de nuestro aparato cognitivo y psíquico, solamente limitado por las capacidades orgánicas del cerebro humano. El cibertiempo, por lo tanto, no puede ser expandido sin límites. El ciberespacio, por el contrario, es una dimensión puramente extensible. Por esto mismo, el entorno tecnológico es mucho más rápido que nuestra sobresolicitada capacidad de respuesta cognitiva. De hecho, el cerebro humano no puede adaptarse o expandirse más allá de su naturaleza orgánica; no puede con el ritmo vertiginoso del mundo de la información. A través de la aceleración el cerebro humano es empujado, se produce una pérdida de intensidad en el área de la sensibilidad, y la confrontación con el otro se vacía de su sensualidad potencial. La sensualidad es la lentitud. Nuestra curiosidad se ve disminuida y nuestro estrés y la ansiedad aumenta y llega a niveles patológicos.

Berardi define el papel del cognitariado así:

"Ensamblar elementos de conocimiento de acuerdo a criterios distintos a los de la ganancia y la acumulación de valor. Ya no se trata de un caso de construcción de formas de representación política, sino de dar forma a procesos de conocimiento, y de concatenación técnica y productiva basada en modelos epistemológicos, que sean autónomos de la ganancia y estén motivados por su utilidad social. Los intelectuales ya no encuentran el ámbito de la acción política fuera de sus prácticas diarias; ahora reside en las conexiones transversales entre conocimiento y prácticas sociales".⁷

Tras la revuelta, en Túnez nos encontramos ante el hecho de que necesitamos actualizar ciertas nociones en nuestra sociedad, tales como la noción del intelectual. El intelectual se enfrenta ahora a la tarea de renegociar su papel en la sociedad. Sumido en la dinámica social y profesional de capitalismo tardío, y atrapado entre una identidad de la alteridad, un papel clásico en la vanguardia de la revolución, y un papel clásico como pilar de la autocracia, el intelectual debe encontrar un equilibrio entre la abstracción y la urgencia: la abstracción de la teoría apolítica y la urgencia de la acción política.

La vida de la población ha sido agitada por la revuelta y los levantamientos, una experiencia de lo sublime ha transgredido los marcos sociales y teóricos que unieron al intelectual en la parálisis social, política y ética, y les colapsaron. Esta experiencia de lo sublime podría orientar

⁷ Franco Berardi, *Precarious Rhapsody: Semiocapitalism and the Pathologies of the Post-alpha Generation*, (London: Minor Compositions, 2009), p.66

a quienes tienen un compromiso con las cuestiones de la justicia social o cualquier tipo de justicia para ver que tienen que exceder lo presentable en busca de lo impresentable.

Entretenidos con la obsesión por la producción de beneficio, el sujeto contemporáneo del capitalismo cognitivo no es simplemente un productor de conocimiento, sino también alguien que se relaciona con el problema del acceso al conocimiento. Los sujetos se enfrentan a abordar este problema de acceso en los parámetros de un contexto neoliberal, es decir, sin exterioridad. Como tal, para resistir esto, deben hacerlo desde dentro. Para ganar poder y autoridad, ciertas nociones neoliberales deberían ser desviadas para permitir que la gente exprese las aspiraciones y demandas que los promotores de estas nociones no habían pretendido que fuesen posibles.

La velocidad en la que el levantamiento puso las barreras formando y preservando nociones sociales se considera por muchos un anhelo de una afectividad lenta. Este anhelo podría crear un espacio en el que se vuelve a imaginar y a re-proponer la noción del intelectual, de una manera en la que no sólo proporcione recursos cognitivos valiosos para la construcción de nuestro futuro, sino que también sea bien recibida por, y dentro de la sociedad tunecina más amplia.

Está claro que la forma en que los intelectuales deberían realizar una tracción cognitiva sobre las dinámicas abstractas del capital es una cuestión no resuelta. Sin embargo, el hecho de que el conocimiento no es independiente de la producción o reproducción, aunque no sea necesariamente un problema, es una cuestión de la que el intelectual debe ser consciente para componerlo de manera responsable y efectiva.

Desde un ojo crítico, la sociedad tunecina parece en su mayoría inconsciente de la urgencia de repensar la noción del intelectual para incorporarlos en el proceso de imaginar un futuro. Por consiguiente, el cognitariado se enfrenta a la situación en la que deben aceptar la responsabilidad de redefinir su papel para participar con una mayor parte de la sociedad tunecina y producir un cambio significativo. Por supuesto, es peligroso confiar en que simplemente individuos organicen la reinención de las nociones continuamente redefinidas por la comunidad. La solución más práctica es que se desarrollen nuevas formas de organización para facilitar esta reinención, nuevas formas que pudieran superar la política de partidos y utilizar los recursos cognitivos necesarios para: aprovechar esta oportunidad de realizar un cambio social y político real, y adecuadamente enfrentar el reto de negociar la acogida del paradigma neoliberal.

Una forma adecuada de conseguir esto, es no esperar que estos cambios van a suceder; sin embargo, seguir trabajando con ciertas metodologías, la idea de que estos cambios deben ocurrir. En otras palabras, debemos eliminar la esperanza determinista de la ecuación, pero sin embargo seguir imaginando que puede haber un cambio significativo. Este método no hace de la idea de utopía algo irrelevante, sino que la utiliza como un método reflexivo valioso que permita ir más allá y pensar sobre futuros posibles y diferentes. Sólo a través de estos métodos podríamos encontrar una manera de evitar la melancolía política actual y conseguir un cambio realizable y sostenible.

Nuevo Tema

Yolande van der Heide + Janine Armin (Casco)

Quiero banana, un poco de agua, y bailar con el mismo tema (x6)

Creo que hay algo malo con este sistema

No me des bananas patatas y mermelada al mismo tiempo (x6)

¿Te has dado cuenta que todo el mundo protesta por el sistema? ¡Todo el mundo! A cada lugar al que voy

Quiero Banana, más libertad y bailar con el mismo tema (x6)

Creo que hay algo no va bien con el sistema...Todo el mundo lo dice, ¡Por eso lo creo!

Quiero Banana, más libertad y bailar con el mismo tema (x6)

¿Te has dado cuenta que el sistema es malo? ¿Oh ya lo sabes? ¿Y encima quieres quedarte así?
¿Eso quieres decir? Hehehe...

Dame más banana y libertad para bailar con el nuevo tema (x6)

Si, el sistema es malo, pero por favor no me deis bananas, patatas, y mermelada al mismo tiempo. Si me dais bananas, patatas, y mermelada al mismo tiempo y me decís: “¡cómelo! ¡cómelo!” ¿De verdad esperáis que obedezca?

No me deis bananas, patatas, y mermelada al mismo tiempo (x6)

Creedme, hay algo que no va bien con el sistema. ¡Sí totalmente!
Necesitamos que venga un cambio: cultural, político, económico, lo que sea.
Oh si, un nuevo tema ¡eso es lo que necesitamos! ¡Nuevo tema! ¡Nuevo tema!

Las bananas son blancas,
las patatas son blancas
la mermelada es Insolentemente blancas.
Venga, ahora, ¿no tienes otro color que te quede por ahí?
Oh venga ¡un nuevo tema!
Oh véte a buscar otro color, otro color para tu vida, uho.
¡Nuevo tema! ¡Nuevo tema!

Francis Bebey, New track, 1982, 8:16

Analphabet Orquesta sessions 2013-16:

Marfa residency (TX, EEUU) session 1 CasCo (Utrecht) session 2 Dutch Art Institute (Arnhem, NL) session 3 Arteleku (Donostia) session 4 Stroom Den Hague, La Haya (NL) session 5, within Christian Nyampeta's Radio-installation + Analphabet Orquesta (5) Sukaldea, TBK (Donostia) Lecture program with: Casco, Mugatxoan, Azucena Vieites + Analphabet Orquesta session (7) PAF, St. Erme (Fr) Paf summer university: "MEADOW (it's all writing) - TXT In Contemporary Aesthetic Practices" with Marten Spangberg, Amaia Urra, Alejandra Pombo and Valeria Graziano + Analphabet Orquesta session (9) Bulegoa, Bilbao-A side Lecture program with: Aziza Harmel y Gelen Alcántara Jeletón and Maite Vélaz's installation + Analphabet Orquesta session (10) Larraskito kluba, Bilbao-B side Lecture program with: Sergio Prego and Jorge Nuñez, + films by Sandra Cuesta and Claudia Lorenzo+Olatz Otalora. ZarataFest performanceEspacio Azala, Alaba Lecture program with: Paula Caspao y Sandra Cuesta + Analphabet Orquesta session (11) La Caníbal + L' Estruch (Barcelona-Sabadell) Lecture program with: Jesús Jeletón y Sandra Cuesta + Analphabet Orquesta session (12)

+ Info guests from the several sessions:

- Casco (Utrecht) define themselves as an "office of art, design and theory into artistic research and experiments that are transdisciplinary, open to collaboration and guided by the processual" Yolande Van Der Heide (project coordinator in Casco and Publishing Class) and Janine Armin, (writer, editor and Casco's collaborator). <http://cascoprojects.org/>

- Azucena Vieites (Hernani, 1967) Artist. She approaches contemporary visual culture through drawing or collage. Her solo exhibitions include: Woolen body, Carreras Mugica Gallery (2015), Tableau vivant, Reina Sofia Museum (Madrid, 2013) and Crossfade-Break You Nice, MUSAC (León, 2012). Associate Professor at the Faculty of Fine Arts of the University of Salamanca. Co-founder in 1994 of Erreakzioa-Reaction, an initiative to develop proposals between art and feminism. Her talk developed her approach from fanzines lady fest to ideological concepts of "cut and paste". In her work, processes of appropriation take place which involve the redefinition of iconographic materials and references that are linked to contemporary cultural imagination.

- Blanca Calvo + Ion Munduate (Mugatxoan, Donostia). Mugatxoan reinforces critical and experimental practices linked to performance and their derivations, inscribing into the local and international context. In their contribution to the program, they talked about the translation of art projects into printed matter. Mugatxoan latest project is the production of 3 publications (Notebook 0, 1, 2) Forming an amalgam of several artworks that have been part of a research context between artistic processual experience productions and ways to make them visible.

-Maite Vélaz (Tafalla) is an artist and her exhibitions include: in 2015, STRUCTURE, awning, canal, PAVEMENT, month and a half in the hall of El

Sario UPNA in Pamplona; in 2013, divided into two sessions, tours and re visits: Recoletas and Level F altarpiece, also in Pamplona; in 2012, for 33 days, Objects involved in the oven Citadel in Pamplona, and in 2010 People here know the city. Remembrances and Lives, one morning in Córdoba, Losada cutlery.

-Sandra Cuesta, lives and work in Hondarribi. Her artistic practice departs from a sculptural point of view resulting in the production of videos in which the manual is manifested in images, objects and sound. Her work has been presented at: Fundação de Serralves, Museum San Telmo or CA2M. And also in different contexts related to sound such as Le Club Larraxkito, the Festival of other musics ERTZ, Issue 0 of Mugatxoan or Datscha-Radio in Berlin-ROSENDHAL. Publication, The Grass grows on the backside, talks about the notion of space in the lyrics of songs and poetic musical and artistic structures; counting on the contributions of Joaquín Pascual Surfin 'bugs, or Teresa Iturrioz Le Mans or single, and artists like Maite Vélaz, Ion Munduate or Oscar Holgado.

-In 2013, artist Jorge Nunez de la Visitation (Bilbao), alongside Laura Fernandez Conde and Rosa Parma, founded the cultural space Puerta. His films include Exotic (Screaming tides) (2009), Cabudanni (2010, in collaboration with Ander Lauzirika), Brown Mummy (2012) (in collaboration with Miguel A. Garcia), Bath Salts (2013), The Mask of Atlantis (2013), Aladdin & His Friends (2014) (in collaboration with Sarah Rasines and Al Karpenter), a group of Delicias love 140 (in collaboration with Rosa Parma), and Merlin The Sorcerer (2015); has an alter-ego called Fascist fog doing shows and video performances. He annually organizes the cinema festival Phantom Screen (since 2012) and publishes the magazine-blog Lifeforce (since 2009).

-Aziza Harmel (Tunisia) is a graphic designer and curator. Her latest work is about a particular house in Tunisia; a specific place during the times of dictatorship. Through readings and conversation exercises about decolonization and anti-doctrine, the house hosted learning practices that worked as resistance. Her publication attempts to reactivate the house as a way of working. It also works as a call to an upcoming event that seeks to recreate the house in a time of need.

-Paula Caspão (Lisboa-Paris) is a writer, researcher and dramaturge based in Lisbon, working at the crossroads of choreographic performance and other fields, and between theory and practice.

-Gelen Jeleton (Mercia) is an artist and member of Jeleton team with Jesus Arpal Moya. In addition to art and music productions, together they have produced editions linked to the fanzine and publications. Currently her work involves placing her artistic research within "A DIY archive". She has also been involved in projects such as Leelatu. which engages with female prisoners from the prison Santa Martha Acatitla (Mexico City), encouraging self-awareness of their situation in prison through the production of fanzines.

-Valeria Graziano (Torino-London) is a cultural theorist, practitioner and educator concerned with antiwork activism and inventing postwork alternatives. She has a background in critical management studies and visual culture, and presently she is a postdoctoral research fellow at the Art and Design Research Institute, Middlesex University, London.

-Claudia Rebeca Lorenzo (Logroño, La Rioja) graduated from Fine Arts at the UPV / EHU in 2012, following a Seneca scholarship in 2011 in Barcelona UB. Having attended the master PEI in Macba Barcelona, in 2013 she completed a residency in China (Beijing). In the same year she completed the master studies in research and creation INCREARTE in the UPV / EHU. She recently participated in

the experimental education project KALOSTRA in Donosti, although her current residence is located in Bilbao.

-Olatz Otalora (Algorta, 1990) After completing her studies at the Faculty of Fine Arts of the UPV / EHU and UB Barcelona, she has completed a number of artist residencies in Madrid and Brussels. Returning to Bilbao she became involved in different collective exhibitions and programming projects. She underlines the formation received in kalostra and Bilbao. Currently she lives in Algorta as artist assistant while developing her work and is funded by the Culture Department of the Basque government.

<http://analphabet.hotglue.me/start/>

I wanna banana, some water and dance on the new track
I wanna banana, some water and dance on the new track
I wanna banana, some water and dance on the new track
I wanna banana, some water and dance on the new track
I wanna banana, some water and dance on the new track
I wanna banana, some water and dance on the new track

Don't give me bananas potatoes and yam at the same time
Don't give me bananas potatoes and yam at the same time
Don't give me bananas potatoes and yam at the same time
Don't give me bananas potatoes and yam at the same time
Don't give me bananas potatoes and yam at the same time
Don't give me bananas potatoes and yam at the same time

Have you noticed that everybody's complaining about the system? Everybody! Anywhere I get off.

I wanna banana, more freedom and dance on the new track
I wanna banana, more freedom and dance on the new track
I wanna banana, more freedom and dance on the new track
I wanna banana, more freedom and dance on the new track
I wanna banana, more freedom and dance on the new track
I wanna banana, more freedom and dance on the new track

It's my belief that there's something wrong with the system. ... Everybody says so, that's why I believe it!

I wanna banana, more freedom and dance on the new track
I wanna banana, more freedom and dance on the new track
I wanna banana, more freedom and dance on the new track
I wanna banana, more freedom and dance on the new track
I wanna banana, more freedom and dance on the new track
I wanna banana, more freedom and dance on the new track

It's my belief that there's something wrong with that system.

Do you also realize that the system is bad? Oh you know it? And yet you wanna stay on, it hey? Is that what you mean?
Hehehe ...

Give me a banana and freedom to dance on the new track
Give me a banana and freedom to dance on the new track
Give me a banana and freedom to dance on the new track
Give me a banana and freedom to dance on the new track
Give me a banana and freedom to dance on the new track
Give me a banana and freedom to dance on the new track

Yes, the system is bad, but please don't give me banana, potatoes, and yam at the same time.
If you give me bananas, potatoes, and yam at the same time and tell me: "Eat it! Eat it!" Do you really expect me to obey?
Hahaha....

Don't give me bananas, potatoes, and yam at the same time
Don't give me bananas, potatoes, and yam at the same time
Don't give me bananas, potatoes, and yam at the same time
Don't give me bananas, potatoes, and yam at the same time
Don't give me bananas, potatoes, and yam at the same time
Don't give me bananas, potatoes, and yam at the same time

Believe me, there is something wrong with the system.
Oh yes definitely!
We need a change to come: cultural, political, economic, whatever.
A new order!
Something to make us feel free to eat our banana and dance on new track.
Oh yes, new track that's what we need! New track! New track!

Bananas are white,
Potatoes are white. More or less,
Yam is defiantly white.
Now c'mon don't you have any other color left?
Oh c'mon, new track!
Oh go find another color, another color for your life, uho.

New track! New track!