



Timescapes / B-Zone (Cronopaisajes / Zona B)

Angela Melitopoulos y Maurizio Lazzarato

El siguiente texto actualiza las ideas y los conceptos que permitieron el desarrollo del almacén del proyecto cooperativo no-lineal de videomontaje titulado *Timescapes / B-Zone*, en el que trabajaron durante más de tres años un grupo de autores (realizadores cinematográficos, activistas de medios de comunicación y artistas) de Turquía (Oktay Ince; el colectivo mediático Videa de Ankara), de Grecia (Freddy Vianellis), Serbia (Dragana Zarevac) y Alemania (Hito Steyerl; Angela Melitopoulos) elaborando un banco de datos común de vídeos.

El banco de datos de imágenes de *Timescapes* contiene 25 horas de material sin editar sobre el espacio geográfico compartido por los autores. Al comienzo, cada autor o grupo de autores producía filmaciones para el banco de datos de imágenes independientemente. Los locales de montaje de los autores estaban conectados vía Internet.

Durante el proceso de montaje se podían cargar y descargar los cortes desde una página común en Internet. Por lo tanto, el proceso creativo de la edición, la inclusión del material y las estrategias adoptadas a la hora de trabajar con él eran accesibles simultáneamente desde diferentes posiciones geográficas. Esta distancia espacial evidenció puntos de vista con formas artísticas radicales durante el montaje del material. El trabajo vía Internet neutralizaba la división existente entre producción y postproducción, entre creación y recepción: cada autor siguió siendo un agente activo en el procesamiento de su material y la inherente relación de las imágenes con el espacio, y podía trabajar individualmente así como intervenir en el trabajo de los demás antes de que fuera expuesto. El hecho de depender de los intercambios por Internet comportaba el riesgo de recibir críticas en lo referente a la elaboración del argumento o a la composición (como sería el caso de la extrema simplificación de complejos procesos subjetivos). El componente negativo de la concepción de *Timescapes* radica en ser presentado con forma de documental, lo cual imposibilita aclarar las divergencias existentes entre imagen copiada e imagen mnemónica.

Los vídeos de *Timescapes / B-Zone* abarcan hoy cinco instalaciones, relacionadas entre sí, y dos trabajos de pantalla única. Todos los proyectos fueron editados a partir del mismo material contenido en el banco de datos; en su mayor parte se componían de las mismas imágenes y sonidos, pero debido a cada plan de montaje desarrollaron distintas perspectivas sobre la geografía. En este artículo se presentan dos de los proyectos de *Timescapes / B-Zone: Behind the Mountain*, de Oktay Ince, un videoensayo sobre la emigración forzosa en Turquía, y mi proyecto *Corridor X*, una interpretación del banco de datos *Timescapes* que se centra en el significado histórico y actual del proyecto socialista de construcción de la autopista *Bratsvo i Jedinstvo* (Highway of Brotherhood and Unity [Autopista de la Hermandad y la Unidad]), en la antigua Yugoslavia, y hace hincapié en el significado actual del proyecto de conceptos socialistas como principios activos de comunidad. Otros proyectos de *Timescapes* se describieron detalladamente en la obra: *B-Zone: Becoming Europe and Beyond* (Actar, Barcelona, 2005).

Corridor X describe la situación de un territorio en el que han cambiado sustancialmente las condiciones de movilidad después de 1991. Este cambio repercutió también en el pensamiento espacial de una comunidad emigrante para la cual, hasta el estallido de las guerras yugoslavas, la *autoput* [autopista] o la Highway of Brotherhood and Unity significaba un espacio de memoria colectiva y transcultural, a la vez que una experiencia colectiva de viaje, un espacio intermedio o espacio de experiencia soberana.



Timescapes (videomontaje cooperativo)
La lógica de la frase

«Hay más lógica en una frase que en un discurso. En lugar de explicar todo con la ley de la evolución, presuntamente imperativa, que exige la reproducción de los fenómenos como un todo y su idéntica repetición en un orden determinado, y en lugar de explicar así lo pequeño por lo grande, el detalle por el conjunto, yo explico las similitudes de conjunto por la acumulación de pequeñas acciones elementales, lo grande por lo pequeño, el conjunto por el detalle.»¹

Gabriel Tarde

Timescapes es un proyecto cooperativo de investigación de las artes mediáticas en el sudeste de Europa que investiga técnicas de narración como una fuerza aglutinante de los intereses de la comunidad frente a poderes políticos que tratan de segmentar la memoria, la comunicación y los espacios de la imaginación. En *Timescapes* entendemos el «videomontaje» como un trabajo de la memoria a través del cual puede desarrollarse el potencial de la narración y la connotación: la geografía no es interpretada a través de la representación de objetos filmados sino a través de estructuras narrativas y de estrategias de montaje que emergen por medio de las impresiones evocadas por los flujos de imágenes.

Los vectores de tiempo de las imágenes (su devenir, su historia, su potencial asociativo) pueden formarse durante el montaje: la sintonía entre la imagen presente, su potencial mnemónico y su reaparición posterior, y lo que puede ser percibido como una decisión artística y al mismo tiempo ética, es la verdadera labor del montaje. La subjetividad contenida en él no puede reducirse sencillamente a una comparación individual entre la experiencia de la época actual y otra virtual, puesto que nuestro trabajo intelectual está unido a la capacidad de nuestra acción y la «subjetividad nunca es únicamente nuestra, es la de su tiempo».² Acceder al archivo a través del montaje nos ofrece la posibilidad de sacar conclusiones sobre la relación entre espacios de la imaginación, de la geografía y del espacio visual. El mayor logro de la tecnología de vídeo reside en la posibilidad de dar forma al movimiento contenido en el pensamiento y hacerlo asequible como topología del tiempo.

Geografías imaginarias

El concepto Zona B alude a los procesos de formación de nuevas zonas políticas en Europa tras la caída del muro de Berlín, cuyo desarrollo económico depende en muchos aspectos de la Zona A (UE / EE UU), ya establecida, más rígida y más homogénea. Señala no sólo vinculación y dependencia, sino también un potencial reversible: si la relación entre las zonas A y B y sus diferentes condiciones de movilidad local pueden integrarse con éxito en un proyecto de reflexión global que permita que

se generen nuevas economías, este logro será importante para la supervivencia de la zona A. De esta manera, la zona B se convierte en un espacio político y económico para la experimentación de iniciativas que podrían ser adoptadas en el futuro por la zona A. Así pues, la zona B es también un espacio virtual de la zona A. Se define siempre por su relación con otro territorio. Esta relación es espacial, temporal, cultural y mental: las diferentes continuidades (políticas y geográficas) entre la zona A y la zona B y los diferentes periodos históricos (posguerra, guerra fría, guerra, paz, auge económico, depresión económica) se entrelazan a través de la regulación de la movilidad en los siguientes aspectos: en el sentido mental (por medio de diferentes modos de representación, adaptación cultural, espacios lingüísticos singulares) tanto como en el sentido físico (migración, comunicación, infraestructura). La cuestión es: ¿cómo se inscribe esta relación de movilidad en los procesos de subjetividad?

Timescapes / B-Zone investiga la relación entre movilidad y subjetividad de una zona B que está unida gracias, por un lado, a la construcción de proyectos europeos de infraestructuras y, por otro, gracias a las rutas migratorias. Los autores y productores del proyecto trabajan en Ankara, Hakkari, Imroz, Tavşanlı, Atenas, Tesalónica, Belgrado, Colonia y en la Highway of Brotherhood and Unity, entre Múnich y Tesalónica. Esta dispersión de lugares se corresponde, junto a sus significaciones transnacionales, con un espacio disperso de la comunicación: con una relación lugar-a-lugar, una zona «A-B» o una zona «relativa» que debe traducirse permanentemente en el proyecto.

Corridors of subjection [Corredores de sujeción]

Timescapes / B-Zone sigue el «viejo eje europeo»³ a lo largo de la ruta del ferrocarril de Bagdad que hacia finales del siglo XIX fue celebrada como una idea económica brillante y gracias a la cual, por primera vez en Europa, las empresas privadas recibieron garantizados por contrato sus derechos territoriales soberanos dentro del Imperio otomano. Hoy en día, la Unión Europea impulsa la ampliación de los denominados «corredores» (carreteras, tecnologías de la comunicación, oleoductos) en forma de empresas mixtas (de capital público y privado) como centro de su política de expansión (programas de la Unión Europea: TENT - Trans European Transport Corridors, PETRA - Pan European Transport Corridors, TRACECA - Trans European Asian Corridors). En la actualidad el corredor III de Berlín a Kiev está planeado que llegue hasta China. El Corredor X, vía Zagreb, Belgrado, Skopje, Niš, Sofía/Tesalónica hacia Estambul, es la ruta que une realmente las ciudades en las que trabajan los autores de la red *Timescapes*. Sigue en su mayor parte el trazado de la ruta del ferrocarril de Bagdad. La conexión reticular del espacio europeo comenzó en el siglo XIX con los proyectos de infraestructuras poscoloniales como el ferrocarril de Bagdad, y continuó en el siglo XX con la Highway of Brotherhood and Unity en Yugoslavia como un medio de trabajar en la consecución de una nueva identidad nacional, convirtiéndose en parte de la geografía de la migración.



Timescapes / Corridor x

La lógica de la frase en la migración

Como emigrante se vive en un mundo de diferencias, singularidades, heterogeneidades (el «aquí», el lugar al que se emigra, y el «allí», el lugar del que se viene; la lengua materna y la lengua que hay que aprender, y la cultura a la que uno se tiene que adaptar). Se viven varios mundos a la vez, pero no se pueden reducir a uno sino que hay que dejarlos coexistir simultáneamente. Si se contraponen los mundos o se transforma sus diferencias en oposiciones, se arriesga uno a destruirlos. Para evitar esta destrucción, es preciso contemplar de cerca lo singular y ver cómo es posible enlazar un detalle con el siguiente, una singularidad con otra. Uno debe ser capaz de transformar la contrariedad en adaptación mediante la creación y la innovación. En lugar de oponer diferencias unas contra otras simultáneamente, éstas pueden alternarse gracias a las posibilidades de la movilidad, y pueden ser comprendidas como consecuencias o ritmos.

En este sentido, hay una tendencia a mantener la movilidad de las relaciones en la migración, o dicho de otro modo, a practicar un pensamiento no-lineal, tal como el que existe en el montaje no-lineal, esto es, a contemplar en las ideas y en las acciones propias elementos heterogéneos fruto de la potencialidad del tiempo que, en un presente inamovible, sería considerado como contradicción.

Mediante el potencial de movimiento de la migración se crea una manera propia de leer el mundo, una manera más propia de pensar y de enlazar las homogeneidades que pasan por ser incompatibles desde la perspectiva de las «sociedades seguras» sedimentarias (el Estado nacional como espacio homogéneo cultural y lingüístico).

El emigrante vive simultáneamente en zonas A y B, o mejor dicho, entre velocidades heterogéneas, materiales y mentales. El tipo de acción que surge a partir de este hecho es una conducta «micropolítica» de la movilidad que es ignorada y negada por la dimensión macropolítica.

Con la fotografía, el cine y la tecnología visual se desarrolla una nueva forma de pensar debido a la movilidad de la migración que tiene que alcanzar un espacio de imágenes (un «imaginario»), así como las dimensiones de la distribución, y que dibuja el viaje, las narraciones del aquí y del allí, los procesos de desterritorialización y de reterritorialización. La producción de imágenes es un mecanismo vital de la migración, pues a través de ella se comunica la emoción y es esencial para las relaciones espaciales de la diáspora. La fotografía privada como memoria visual juega un papel decisivo en la transmisión de la historia de la migración. Las imágenes viajan e invitan al viaje. La fotografía se convierte en el nexo de unión dentro del acto de la narración, en parte de la mnemotecnica de la migración. Así pues, junto a la migración viajan ideas e imágenes que son compartidas. Una idea «no vive en la conciencia aislada individual de una persona: si permanece allí únicamente, degenera y muere.

La idea comienza a vivir, es decir, a tomar forma, a desarrollarse, a encontrar y renovar su expresión verbal, a dar a luz nuevas ideas sólo cuando entabla relaciones genuinas de diálogo con otras ideas, con las ideas de otros. El pensamiento humano se vuelve pensamiento genuino, es decir, se vuelve una idea, únicamente en condiciones de contacto vivo con un pensamiento ajeno, un pensamiento que pertenece a la voz de otro, o sea, a la conciencia de otro expresada en el discurso. En el momento del encuentro entre voz y conciencia, la idea nace y vive». ⁴ La fotografía contiene un significado referente a la movilidad y se convierte en un factor esencial de las conexiones de la diáspora.

El uso de la fotografía en la migración forma intervalos en el acto de la narración que permiten que el flujo se repita y, a través de la repetición, construye frases melódicas (elementos musicales en el discurso). Estos potenciales mnemotécnicos sirven a la lógica del detalle y pueden introducir toda una secuencia de imágenes en la imaginación. «El sujeto toma una posición, conquista un lugar en el espacio imaginario y se busca un punto de vista interior», como lo llama Volosinov (M. Bajtin), es decir, un punto de vista desde el que se leen, o mejor aún, se ven los signos. ⁵ La importancia de los archivos privados como potencial de la movilización, del «haber estado allí» en el aquí, que puede revivirse, ya no es por tanto únicamente la colección nostálgica de momentos vitales felices, sino que es esencial para la producción de la idea de espacio en la migración. La imagen que fluye en el



relato se convierte en parte de un acto de montaje en el proceso de reterritorialización (una actualización) cuya dimensión no-lineal pone de manifiesto un pensamiento que se mueve corporalmente (una virtualización).

La lógica de la frase en el montaje

Según Gabriel Tarde, el potencial lógico de la frase es más efectivo que una lógica del discurso porque descuida menos detalles en su singularidad. Pero ¿cuál es ese potencial en el ámbito de la imagen en movimiento? En el montaje, en primer lugar se seleccionan y, en caso necesario, se comparan con experiencias tenidas en el lugar de rodaje. En esta revisión aparecen la mayoría de las veces nuevos acontecimientos imprevistos: hay tomas aisladas que acaban por convertirse en imágenes clave, de carácter central para la construcción de la narración. Apuntan más allá del espacio de su grabación, se separan de él, remiten a otros espacios, contextos, épocas y potenciales. Contienen un plus de realidad que llama a otras realidades, un potencial de vinculación que subyace en la materia microscópica de la imagen y que es percibido como una intensidad que moviliza nuestra memoria. Este plus en el fragmento de la imagen lo podemos elaborar, desarrollar como una lógica. Podríamos denominarlo como la «lógica de la frase» en la imagen, que remite a otras lógicas: lo que se pone de relieve aquí, en la corriente del flujo de imágenes, es una potencia mnemónica más efectiva que la

del «discurso» o la de la idea que nos impulsó a comenzar nuestra obra. Esta «lógica de la frase» en la producción de imágenes actúa de manera similar al potencial lógico de los nombres al que alude Walter Benjamin: «Los nombres», dice Benjamin, «no son solamente la última exclamación» sino «la verdadera llamada del lenguaje». ⁶ Una lógica que no sólo designa sino que remite y emite. Por otro lado, podemos entender la lógica del discurso como una representación de imágenes en la que trabajan «reclamos panorámicos»: ⁷ ilusiones que, para dirigir la mirada hacia la visión de conjunto, descuidan detalles de su singularidad.

Con los medios del montaje no-lineal pueden seguirse las remisiones y las llamadas en la imagen sin tener que invertir en la continuidad o igualdad/unidad entre espacio y tiempo de la narración (realismo) para producir la coherencia del conjunto. En lugar de eliminar elementos heterogéneos en su lógica del detalle como fuerzas que estorban en el panorama, la posibilidad de elaboración ofrece al montaje no-lineal mover la imagen digital al nivel molecular: armonizar las reverberaciones y los campos de intensidad, repetir imágenes y relacionar sus más detallados elementos microscópicos con otros elementos, con otros posibles niveles temporales. A través de estas resonancias en movimiento tienen lugar oposiciones simultáneas, opuestos que son desplazados en nuevas direcciones y adaptadas a otro tiempo. Así como se transforman «mutuamente en la naturaleza la oposición y la



adaptación»,⁸ es posible elaborar otra ordenación de la continuidad a partir de fragmentos heterogéneos si en la potencialidad del fragmento tenemos en todo momento la mirada puesta en sus remisiones, en su movimiento. En cuanto abandonamos esta «lógica de la frase», se pierde entonces el potencial posible de la cartografía que hay contenido en él: el tiempo virtual desaparece en el presente de una acumulación incoherente, de una perspectiva cerrada. Este espacio no ofrece ninguna posibilidad de tránsito. Para esta elaboración en el montaje es necesario otro régimen de percepción temporal durante el proceso de trabajo. Investigar los enlaces con las múltiples posibilidades de sus remisiones no sólo cuesta tiempo sino que hay que renunciar constantemente a la funcionalidad del tiempo en el sentido de «reclamo panorámico». Justo en este aspecto, la economía de tiempo de la industria mediática actúa en sentido inverso. El régimen estético de la producción capitalista de imágenes reproduce «reclamos panorámicos» con el argumento de la narración destinada a una «mayoría». Se vuelve mayoritaria justamente por el descuido del detalle, de la singularidad, en favor de una visión que subordina el detalle a un conjunto, que se reproduce mediante ideas pseudo-históricas y pseudo-espaciales, es decir, que se corresponde con los hábitos de imagen establecidos por el poder de la idea espacio-tiempo. Esta adopción «mayoritaria» se prodiga constantemente mediante la producción y distribución de imágenes en la industria mediática, es el botón cultural de las guerras ganadas (en el sentido de Benjamin). Este hecho apenas puede ser cuestionado si falta el potencial analítico del efecto de las imágenes. El informe mayoritario que somete la «lógica de la frase» a la «lógica del discurso» se convierte aquí en el instrumento de la homogeneización y extinción de realidades. Comienza a perderse entonces el potencial virtual de otras conexiones no establecidas o infrecuentes.

La narración no-lineal se corresponde con el espacio de pensamiento y de acción del emigrante. La interconexión de detalles, la percepción de singularidades y su importancia para otros mundos «de allí» o mundos virtuales de «no allí todavía», es parte de una práctica también minoritaria para las minorías. Las imágenes no copian ni reproducen aquí el mundo, se salen del uso lingüístico habitual y actúan como una referencia dentro de la situación de movilidad de la migración.

La decisión de emigrar, de cambiar de manera de vivir, es un gesto que se abre a un mundo nuevo y desconocido que es peligroso e incierto, pero que también está lleno de posibilidades. Apela al futuro y a la confianza en el mundo y en los demás (precisamente esta creencia «ingenua» es la más ausente en el norte rico y hastiado). Con este gesto da comienzo un proceso imprevisible e impredecible lleno de riesgos y de incertidumbres, pero también lleno de esperanza para la realización de las posibilidades que el gesto mismo ofrece. Lanzándose a lo desconocido, arriesgándose, comprometiéndose su persona, renueva el mundo y sus posibilidades. El mundo del emigrante no es un mundo que está ya dado, no es un mundo ya acabado, sino un mundo que está haciéndose y un mundo que está

por hacer. Es un mundo en movimiento y que pone en movimiento incluso su subjetividad puesto que está también por hacer, por producirse, por construirse. En este «mundo abierto», ni las imágenes ni las ideas se limitan a copiarlo sino que añaden algunas cosas al mundo, lo completan, lo enriquecen. La imagen no tiene como función primordial el representar adecuadamente la realidad preexistente o acentuar la correspondencia entre nuestra memoria y los objetos reales. Tanto la imagen como la idea se convierten en un elemento que orienta nuestra conciencia, que dirige el flujo de los pensamientos y de las imágenes que la recorren. Las singularidades, las frases, los detalles guían al emigrante en un mundo desconocido. Le sirven como cartografía de un territorio que no puede ser reconocido sino que tiene que ser reinventado.

De la misma manera, las singularidades, las frases, los detalles guían el trabajo del artista.

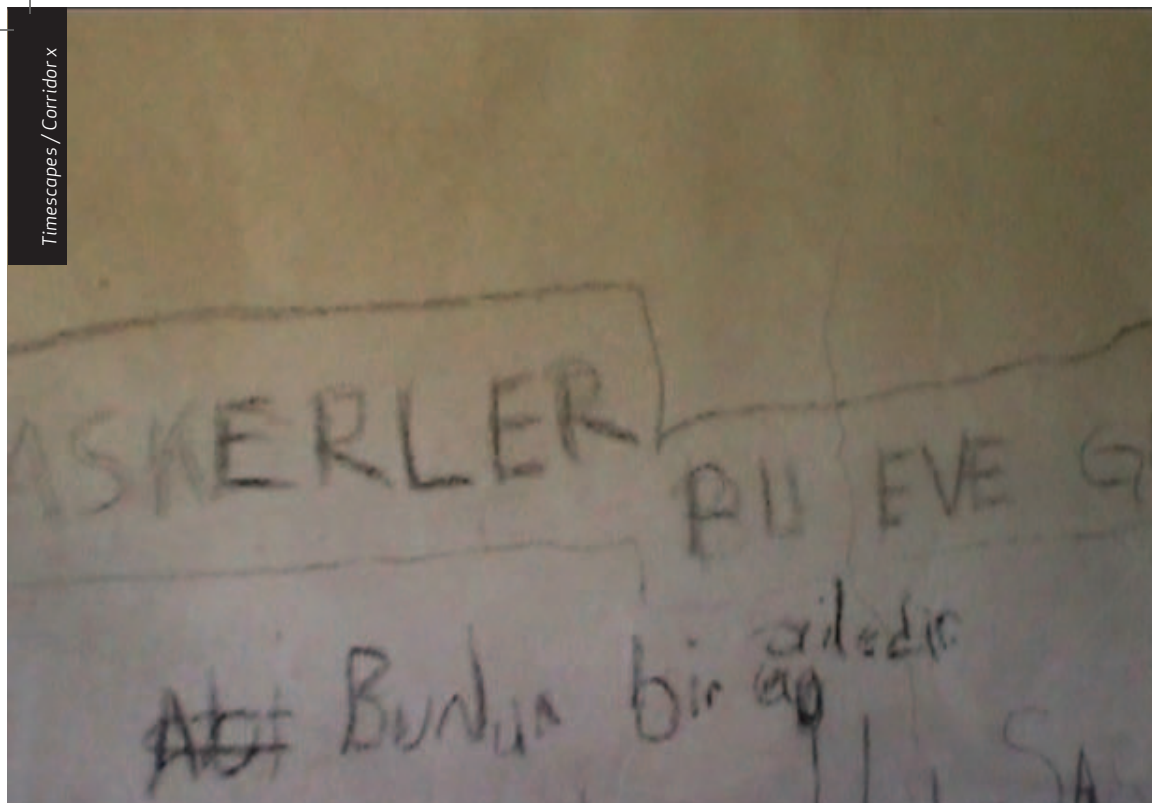
De ahí resulta la facultad de una percepción detallada que se basa en una percepción autónoma del tiempo (autonomía temporal), en tiempos alocados. Tanto en la huida como en el arte, tomar la decisión correcta en el momento adecuado significa conceder tiempo al pensamiento y a la intuición, y sin duda hacerlo con relativa independencia. Esta facultad de la percepción autónoma del tiempo no se pierde si la huida llega felizmente a buen puerto, o si se culmina la obra. Sigue produciendo efecto cuando el fugaz contexto temporal se apacigua: el pensamiento y la representación del espacio como vía o como espacio de tiempo, en el que pueden pensarse relaciones nuevas en cada punto, en cada momento, en el que cada suceso posible pudiera conducir a un nuevo lugar desconocido o cada lugar a un nuevo suceso. La percepción de líneas posibles de fuga en un espacio que parece en un principio una superficie cerrada está unida al proceso de detalles microscópicos, lo cual se refleja con bastante frecuencia en la narración de historias de huidas. Esta posibilidad de lo narrativo da su carácter a la red de la diáspora.

Ejemplo del banco de datos Timescapes de Freddy Vianellis a partir de una conversación con un joven emigrante iraquí en la plaza Monastiraki, de Atenas, que relató cómo cruzó las fronteras hasta Grecia.

A: Los cogieron a todos sin dejar ni uno, pero yo conseguí pasar. Estaba en primera línea, llamé a un amigo para que viniera conmigo, pero no vino. Así que fui solo, era invierno con mucha nieve, dormí sobre la nieve.

FV: ¿Solo?

A: Sí, estuve afuera hasta por la mañana, por la mañana vi un pueblo: llegué hasta él, fui a una casa, me dejaron entrar, me cambié de ropa y pedí que me dejaran llamar por teléfono a Estambul, a un amigo. Tenía muchos amigos allí, y éste me dijo adónde debía ir para coger un autobús a Estambul. Entonces



Soldiers! Don't



come to this house!

fui a un pueblo llamado Van, donde hay mucha gente de paso. Escribí mi número de teléfono en una pared. Cuando pasaron por allí algunos compañeros que me conocían, vieron el número de teléfono y me llamaron.

FV: Debió ser muy emocionante volveros a ver.

A: Sí, entonces fuimos en coche...

La ilusión no-lineal

Los esquemas programáticos en las imágenes de vídeo, es decir, las posibilidades de conexión y de enlace, constituyen el potencial mnemónico de nuestra representación del espacio, el cual remite, transmite, distribuye y establece una dimensión no-lineal. Así pues, cuando en el montaje se forma de manera «no lineal» –lo cual sucede gracias a la lógica de la frase–, se trata entonces de una cualidad formal de la movilidad de la imagen. Pero este potencial virtual guía también la motricidad de la industria de la información y sus sistemas de producción. La no-linealidad se simula más bien en el formato de los documentales de entretenimiento mediante determinadas estéticas producidas por la cámara y por el trabajo de montaje, mediante la maquinaria de producción de estudios de noticias en red y de sus agencias de fotos como forma de movimiento y experiencia espacial, pues falta la experiencia subjetiva de un movimiento por el que se hace pensable la no-linealidad.

Si la emigración y las representaciones espaciales vinculadas a ella generan no-linealidad como forma de pensamiento y de acción, debido a que nos movemos entre mundos y culturas heterogéneos, entre el aquí y el allí, podemos preguntarnos a la inversa en qué espacio de movimiento y en qué tipo de movimiento se basa realmente la industria de la información. ¿Hay alguna reversibilidad entre la forma no-lineal y su movimiento? ¿Qué sucede si se utilizan formas no-lineales pero falta el movimiento que precede a la forma? ¿Se simula aquí la posibilidad de ensamblar espacios heterogéneos sin que sea necesaria una perspectiva coherente, subjetiva?

El régimen visual de la industria de la información aparece como un ojo que lo ve todo y en todas partes, cuyo movimiento es sobrehumano, que no tiene que unir los contrarios en los mundos reales, los coloca unos al lado de otros sin tomar en consideración una situación autónoma y subjetiva de movimiento, sino reproduciendo continuamente hegemonías prefabricadas de subjetividades y escenificando de manera mediática una representación prefabricada del espacio. El detalle irregular de la grabación es adaptado a un centro de interés estático, ficticio (espacial y culturalmente) en la forma ideológica de una sociedad de mayorías. El detallismo de la noticia del aquí sobre el allí puede que la haga parecer fáctica (como esas noticias escabrosas que suelen presentarse como entretenimiento), pero no lo es. Mediante la forma de la no-linealidad y del detalle, remite únicamente a la escenifica-

ción de un sistema de poder que puede controlar el espacio, y convierte en aparentemente coherentes las diferencias. Un poder que domina un mundo hecho de discontinuidades, fracturas, singularidades, haciendo pasar el control sobre el flujo de imágenes como si se tratara de un control geopolítico.

Timescapes, la movilidad y el conjunto

Timescapes nos muestra dos maneras de trabajar en la composición, en el conjunto, en las combinaciones (montaje) de los elementos contrarios, discontinuos, fragmentados o heterogéneos. A través de la totalización y universalización como en los grandes proyectos europeos de infraestructuras (una de las formas de la ilusión panorámica) y a través de una lógica que traza líneas, conexiones, entre las singularidades (detalles) sin encerrarlas en un todo. Este universo de las minorías, de los movimientos de diáspora, no hay que entenderlo como un universo en bloque, al por mayor, en donde los objetos y las relaciones convergen hacia una totalidad, sino en forma de mosaico, de *patchwork*, de archipiélago. Un universo inacabado e incompleto en el que la realidad y el conocimiento se van haciendo paulatinamente, por adición, reuniendo partes y fragmentos, entretejiendo flujos y nudos. Un universo en el que la composición debe seguir la cartografía a partir de las singularidades, de los pequeños mundos y de las diferentes fragmentaciones que la animan. Un mundo aditivo donde no se llegue nunca a la totalidad y que comprende las relaciones espaciales, el aquí y el allá, gracias, no a la acción del sujeto universal, sino a la contribución dispersa de singularidades heterogéneas. En este mundo de lo incompleto, de lo posible, en el que la novedad y el conocimiento se producen por las tareas, por las plazas, por las zonas, los individuos y las singularidades pueden actuar realmente (y no solamente los sujetos colectivos o universales) y conocer. Las modalidades de unificación «absoluta y completa» y las modalidades de composición pluralista, remiten a las lógicas mayoritarias y minoritarias, a través de las cuales Deleuze y Guattari definen las políticas en las sociedades modernas.

Hemos tomado prestados estos conceptos del pragmatismo de William James. Si sus ideas parecen estar en sintonía con los comportamientos y las formas de vida de los emigrantes, es porque su filosofía parece dirigida a otras experiencias de la movilidad, las de los hobos, a caballo entre los siglos XIX y XX.

«Los hobos formaron un inmenso flujo disperso de trabajadores emigrantes que cruzaron Estados Unidos, desde Chicago hasta la costa oeste»,⁹ siguiendo los movimientos de la economía capitalista norteamericana. Los emigrantes contemporáneos son los herederos de este nomadismo obrero, de la dromomanía del proletariado norteamericano antes de la crisis del 29. Igual que los hobos al lanzarse hacia las nuevas rutas abiertas por el capitalismo, ponen en juego sus vidas y arriesgan mucho más y de diferente manera que los trabajadores sedentarios. Dibujan una nueva cartografía

de la flexibilidad y de la precariedad que afecta de modo distinto a todo el norte capitalista. Si se quieren encontrar nuevas formas de seguridad contra las políticas neoliberales, habrá que estudiar y tener en cuenta su movilidad material y mental.

Son estos saberes secundarios de composición y de ruptura, de repetición y de invención de los que carece el proyecto europeo, enquistado en concepciones totalizadoras y universalistas de la política (compartidas tanto por los defensores como por los detractores de la constitución europea).

Un territorio es una estratificación y una sedimentación de los movimientos, de los flujos. Está hecho de relaciones, de uniones y desuniones, de llegadas y partidas, de hibridación y de enlace. El territorio es, para continuar con esta metáfora, un *patchwork*. El espacio europeo no escapa a esta regla.

Los movimientos migratorios, de diáspora, son constitutivos de este aspecto y esto es así desde hace ya mucho tiempo. La dinámica constitucional de Europa los ignora, los menosprecia, no los tiene en cuenta. Únicamente las minorías elaboran estas conexiones, enriqueciendo las hibridaciones, tejiendo relaciones entre singularidades. Bajo la representación lineal de la historia es necesario reconocer la dinámica del acontecer y de la constitución de las minorías. Ésta es la realidad que *Timescapes* nos hace ver en el cruce de la estética y de la política.

Realizaciones de Timescapes / Zona-B

La posibilidad de dirigir la mirada al otro en el paso previo a la representación y de desarrollar un asunto común, condujo durante el proyecto a numerosos debates a través de la plataforma de correo electrónico de *Timescapes*. Pero, sorprendentemente, aparecían siempre tópicos lingüísticos de la imaginación espacial (por ejemplo, el oeste y el este). Además, las posibilidades individuales de movilidad (diferentes condiciones de vida de los artistas, su posicionamiento como productores de cultura, su acceso a la opinión pública, que es diferente en Serbia, Turquía, Grecia y Alemania) se traducían como vectores afectivos en el proceso de comunicación: simpatías y antipatías conformaban ejes y alianzas geográficas (por ejemplo en el caso de Grecia y Turquía). Algunas observaciones puntuales e individuales fueron leídas en ocasiones como una interpretación geográfica, en la que la particularidad de un lugar caía víctima de los «reclamos panorámicos» de los discursos de mayorías comunicados de forma mediática. Eso pudo deberse por un lado al idioma (el inglés), pero por otro lado también nos remite a los hábitos establecidos por la verbalidad de la industria mediática. De todas formas, los potenciales no-verbales del videomontaje (cómo se utiliza el sonido, qué potencial tienen los ambientes en la interpretación de la imagen, a qué conduce el tono del lenguaje, el ojo-cámara, etcétera) fueron los que dieron estímulos positivos al proceso como potencial de creación más allá de la conexión en red. Gracias a ellos se



comunicaron nuevas posibilidades que propiciaron su realización en el montaje. El universo lingüístico a-modal, pre-individual, del montaje, lo que hay entre imagen, sonido y tiempo, la «volatilidad» en el acto de la articulación (por ejemplo, cómo hacer que algo destaque) explica lo que moviliza, como potencial de la acción (montaje), otras acciones. Esta potencia prelingüística, que en su composición material como flujo de imagen y sonido escapa en el archivo a los procesos de formación por los medios de comunicación, es aquí potencial mnemónico en el flujo de imágenes, la lógica de la frase en la comunicación de este proceso cooperativo.

A continuación trato de describir, mediante dos ejemplos, las imágenes como lógicas de frase en los trabajos realizados.

***Behind the Mountain*, de Oktay Ince, 70 min., 2005**

Oktay es miembro fundador del grupo Videa de Ankara que, dentro de Turquía, construye y se encarga de una red activista de realizadores de vídeo. Su actividad práctica en el trabajo mediático para el proyecto *Timescapes* abarca la producción de vídeo como medio de comunicación dentro de situaciones políticas conflictivas, se encarga de la filmación y la proyección de vídeos como práctica activista en Turquía. Videa produjo para el banco de datos *Timescapes* tres estudios en vídeo

sobre el tema de la emigración forzosa en Turquía. Se refieren a tres épocas diferentes de políticas nacionales y estatales en relación con las minorías: el conflicto turco-griego en el ejemplo de la isla de Imroz, el conflicto kurdo en el ejemplo de los traperos de la periferia de Ankara y en Hakkari, y las actuales políticas de globalización en Turquía con el ejemplo de Tavsanlı, una población que fue desmantelada para la explotación de materias primas.

El ojo-cámara de Oktay Ince, su práctica de videorealizador como documentalista, es entendido por él como «acción de vídeo», la dinámica que sigue de una imagen de acción a la acción de la imagen. Ince filma manifestaciones y estudios prolongados sobre minorías: miembros de la comunidad kurda trabajando como traperos en Ankara, pero también los niños callejeros, los sin-techo, los artistas. Pone de relieve la inmediatez y la temporalidad de una vida al desnudo que ya no tiene que ver con el régimen del refugiado, sino con el régimen del IDP (Internally Displaced Person). Su proceder completamente autónomo como productor de vídeo le posibilita establecer una comunicación en las tomas de rodaje, en las que la autonomía de la expresión queda reflejada en el lenguaje de sus protagonistas.

Con la instalación *Behind the Mountain*, Ince retoma el formato de la proyección doble que probamos en nuestro taller de Sofía para experimentar con las imágenes del banco de datos. Ince ensam-

bla en las dos pantallas los niveles no-verbales de la inmediatez de una «vida al desnudo» con su expresión verbal. A continuación transfiere esta forma de acceso a todo el banco de datos y esboza –en palabras del mismo Ince en Berlín, en la exposición de su trabajo– «una documentación radical» sobre la emigración forzosa en Turquía como un régimen del azar y sin planificación donde se incluyen imágenes de otros lugares nuevos. La lógica espacial de la emigración forzosa se transfiere como lógica lingüística. *Behind the Mountain* subordina las emociones sonoras y visuales producidas por las imágenes del banco de datos *Timescapes* a este principio, omite una localización geográfica de las situaciones de grabación por separado, se salta explicaciones y comentarios que comúnmente sirven a nuestro interés por clasificar geográficamente las imágenes a partir de situaciones políticas conflictivas. Con este montaje, Oktay Ince se retira del círculo de la videocomunicación interna que él mismo estableciera, de la videocomunicación de movimientos activistas en los que estuvo trabajando durante los últimos años. Y acepta la propuesta de establecer la relación histórica del *Corredor X* con la política turca enfocada hacia las minorías y su significado para la emigración europea. De entre todos los trabajos que componen *Timescapes / Zona-B, Behind the Mountain* es quizás el más radical en el sentido de la lógica de la frase anteriormente mencionada. Bosqueja, juega, construye continuidad para minorías desde la perspectiva de las minorías.

Corredor X, de Angela Melitopoulos



Roadmovie a lo largo del corredor europeo número 10. Proyección doble, 124 min., en 13 partes, en varias lenguas, con subtítulos en inglés, 2006.

Corredor X es un proyecto de vídeo sobre la ruta histórica de tránsito que une Alemania con Turquía pasando por Salzburgo, Liubliana, Zagreb, Belgrado, Skopje, Niš, Sofía/ Tesalónica hasta Estambul. Por un lado, el vídeo tematiza las infraestructuras como herramienta de la

política de ampliación de la Unión Europea; por el otro, *Corredor X* es la narración de una ruta que formó el pensamiento espacial del oeste de Europa por parte de los emigrantes hasta el estallido de las guerras yugoslavas.

El «corredor X», denominado en otro tiempo la *autoput* [autopista], era escasamente conocido, fuera de Yugoslavia, por su significación política: hoy en día, ese proyecto socialista de construcción de la autopista *Bratsvo i Jedinstvo*, que fue proclamado por Tito (Josip Bros) como programa para la construcción del estado nacional yugoslavo, aparece bajo otra perspectiva. *Bratsvo i Jedinstvo* fue también una idea de proyecto socialista gracias a la cual pudo formarse la comuni-



dad yugoslava. Posteriormente, la *autoput* se convirtió en el frente de guerra entre las milicias serbias y croatas, y en 1995 fue destruida en el tramo entre Zagreb y Belgrado. Permaneció cerrada durante cinco años y no fue reabierta hasta hace poco tiempo. Desde 1992, la construcción de infraestructuras, la planificación de los denominados «corredores» (carreteras, tecnologías de la comunicación, oleoductos) mediante PPP (*public private partnerships*) están en el centro de la política de ampliación de la Unión Europea hacia el este. La interrupción del tramo de tránsito en la antigua Yugoslavia ha quedado ciertamente superada, pero hay voces que advierten de que los problemas de Yugoslavia podrían convertirse en los problemas de Europa. La descentralización política que se nos aconseja llevar a cabo en nuestros días fue ejemplarmente desarrollada en la desaparecida Yugoslavia. Hoy debemos reconstruir aquello que destruimos. Y no se trata únicamente de la carretera. Habrá que dar paso a todo lo demás. Europa se topará con los mismos problemas. No sé si se tratará de la economía, pero algo sucederá que podrá destruirla.

Como proyección doble y un despliegue de sonido con seis altavoces, la instalación cinematográfica *Corredor X* se distribuye en el espacio sobre dos niveles de imagen y tres de sonido en la sala. Esta disposición adopta como instalación espacial el núcleo de aquello que la interfaz bidimensional del montaje no-lineal ofrece como superficie de configuración: dos pantallas (reproductora y grabadora) en las que hay diferentes secuencias, unas al lado de las otras, y la posibilidad de superponer varias fuentes de audio. En el montaje se decide qué suceso debe ser desarrollado entre la imagen y el sonido. En esta instalación, el espectador puede decidir la intensidad que quiere dedicarle a la observación moviéndose en el interior del corredor.

El factor de movilidad de esta *roadmovie* recuerda los problemas de representación en el formato de documental: la posibilidad de desarrollar y de analizar un tema depende de la estructura temporal que el autor pueda desplegar en un lugar determinado. En este formato a modo de ensayo de *road movie* a doble pantalla, se establecen conexiones continuas entre secuencias, lugares, tiempos, archivos. En este punto la propuesta para el trabajo común en el banco de datos fue ofrecer el espacio vacío y tecnificado del corredor como entresuelo para los detalles y fragmentos con el fin de extraerlos de la lógica y del régimen temporal de un lugar. La relación surge gracias a la diferente forma de la movilidad en el material filmado. Cuando las películas se ponen a dialogar la una con la otra, el significado y las conexiones aparecen y desaparecen a la misma velocidad con que lo hacen en un viaje. El tipo de conexión que se origina a partir de este movimiento es el de la travesía. Ésta constituye la forma primaria de la narrativa de *Corredor X*.

La travesía posiciona la perspectiva narrativa simulando el inicio o la continuación de la mirada fija del uno y en el otro: la mirada que se dirige a la lente de la cámara y la propia mirada de la lente

de la cámara. En *Corredor X* el proceso de hallar estas relaciones que ya no existen y de otras nuevas que se forman es lento. La velocidad del viaje se presenta como una biografía: el plan de movimiento como formación de una subjetividad que se originó por la emigración formando una percepción espacial –que es el principio ordenador de mi memoria– será experimentado de forma novedosa y reformulado.

Fuera del espacio del coche «pasan» fronteras, cordilleras, túneles, monumentos funerarios, pueblos destruidos, bases militares, áreas de restaurantes, gasolineras, conversaciones y accidentes que llevan a escena un espacio «de diáspora», mi relación con otro lugar. Estas conexiones se están creando continuamente: lo que será, lo que se mueve y desarrolla toma forma permanente. Continuidad y linealidad se disuelven en esta narrativa. Se despliegan a lo largo de la carretera como un espacio multipolar de pensamiento: la razón lógica de la zona B es su vinculación a la zona A, pero la fragmentación de la zona B puede promover otras lógicas que pueden transformar ambas zonas.

Como proyecto de investigación del arte, en el que la lógica de la frase adquiere un carácter central como régimen de producción de un asunto migrante, la forma de tránsito entre dos secuencias cinematográficas se convierte en una forma de conocimiento. El relato de esta narrativa construye el presente del individuo –el proceso del devenir, los mundos potenciales e imaginarios del plan de movilidad–, y todo esto no es únicamente relevante para la minoría emigrante: no obstante, normalmente se expresa únicamente a través de sus voces.

NOTAS

¹ Gabriel Tarde, *Les Lois sociales. Oeuvres de Gabriel Tarde*, Volume IV, París: Les Empêcheurs de penser en rond, 1999, pág. 115.

² Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, 2ª edición, Fráncfort: Suhrkamp, 1999, pág. 113. [G. Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1996]

³ Con el final de las guerras turco-rusas, en el Congreso de Berlín de 1878, bajo la dirección de Bismarck, se negoció el equilibrio político entre Rusia, el Imperio Austro-húngaro e Inglaterra a lo largo del «eje europeo», y se redistribuyeron los territorios que el Imperio otomano había perdido.

⁴ Ulus Baker, 2004, Conferencia en el marco del Proyecto *Transcultural Geographies* en Estambul. Ulus Baker presenta aquí a Mijael Bajtin.

⁵ Karl Sierek, Ophüls: Bachtin, *Versuche mit Film zu reden* [Intentos de hablar con Película], pág. 65, en la edición de Stromfeld/Nexus.

⁶ Walter Benjamin, *Über die Sprache des Menschen und über die Sprache überhaupt* [Sobre el lenguaje humano y sobre el lenguaje en general], 1916.

⁷ El reclamo panorámico nos hace creer que la disposición de los hechos sólo se vuelve perceptible cuando éstos emergen a partir de sus detalles hasta alcanzar «la visión panorámica sobre el gran conjunto». Gabriel Tarde, *op. cit.* pág. 108.

⁸ Gabriel Tarde, *op. cit.*, pág. 108.

⁹ Davide Lapoujade, *William James – Empirisme et pragmatisme*, Puf. París: 1977.

TIMESCAPES / B-ZONE

Angela Melitopoulos and Maurizio Lazzarato

The following text updates the ideas and concepts which led to the structural design of the co-operative non-linear montage project *Timescapes / B-Zone*.

Over the course of three years a group of authors (filmmakers, media activists, artists) from Turkey (Oktay Ince; the Vide Media Collective from Ankara), Greece (Freddy Vianellis), Serbia (Dragana Zarevac) and Germany (Hito Steyerl; Angela Melitopoulos) worked on a collective video database.

The *Timescapes* image database contains 25 hours of pre-edited raw material on the authors' shared geography. Initially, every author or author group produced footage for the database independently. The editing rooms of the authors were connected via the internet.

During the process of montage, edit-lists could be saved on a common web-page and downloaded. Consequently, the creation process of editing, the adoption of, and approach to the material was simultaneously available from different geographical positions. This spatial distance was translated into radically artistic ways of seeing becoming evident in the montage. Working via the internet neutralised the division between production and postproduction, between creation and reception: each author remained an active agent in the processing of his/her material and the inherent spatiality of imagery, and was able to work individually as well as intervene in the work of the others before it was exhibited. Depending on internet exchange, *Timescapes* always entailed the risk of being criticised regarding plot development or composition (such as the oversimplification of complex subjectivity processes). The negative matrix of the concept of *Timescapes* lay in a documentary representation, which failed to work through the existing divergences between copy image and mnemonic image.

The videos of *Timescapes / B-Zone* comprise five interlinking installations and two single screen works. The works were all edited from the same data bank material, mostly consisting of the same images and sounds, but depicting – through the concept of montage – different perspectives on geography. This article introduces two of the *Timescapes / B-Zone* Projects: *Behind the Mountain* by Oktay Ince, a video essay on forced migration in Turkey and my own project, *Corridor X*, an interpretation of the *Timescapes* data bank that focuses on the historic and contemporary significance of the socialist highway building project *Bratsvo i Jedinstvo* ('Highway of Brotherhood and Unity') in ex-Yugoslavia. It also highlights the current meaning of the project of socialist concepts as active constituents of communality. Further *Timescape* projects have been fully described in the book, *B-Zone: Becoming Europe and Beyond*. (Actar, Barcelona, 2006).

Corridor X describes the situation of a territory in which the mobility conditions after 1991 have fundamentally changed. These changes had an impact on the way in which space was conceived by migrant communities. Up to the outbreak of the Yugoslavian wars, the Autoput (Freeway) or the 'Highway of Brotherhood and Unity', had been a collective and transcultural memory-space, a collective travelling experience, an in-between zone or a space of sovereign experience.

***Timescapes* (collaborative video montage)**

The Logic of the Sentence

*There is more logic in a sentence than in a speech. Instead of explaining everything with the purportedly imperative law of evolution that demands the reproduction of phenomena as a whole and their identical repetition in a certain order, and instead of explaining the small with the large, the detail with the bulk, I explain the similarities of the entirety with the joining of small, elementary actions, the large with the small, the bulk with the detail.*¹

(Gabriel Tarde)

Timescapes is a collaborative media art research project in South Eastern Europe which investigates techniques of narration as a constituting force of commonality against the power politics

of segmentation of memory, communication and the spaces of the imagination. In *Timescapes* video montage is understood as a mnemonic effort through which the potential of narration and connotation is being developed: geography is not assessed through the representation of filmed objects but via narrative structures and montage strategies that emerge through affects evoked by image flows. Vectors of time in imagery (the becoming, the history, and the potential of association of the image) can be formed in the montage: what should resonate between the present image, its mnemonic potential and its future reappearance, and what can be perceived as an artistic as well as an ethical decision making process is the very work of montage. The subjectivity therein cannot simply be reduced to an individual adjustment of actual and virtual time experience, since our intellectual work is linked to the capacity of our actions and 'Subjectivity is never only ours alone, it is also that of time.'² Accessing the archive through the montage gives us the possibility to draw conclusions on the relationship between spaces of imagination, of geography and of visual space. Video technology's main asset is the possibility to shape motion contained in thought and to make it accessible as a topology of time.

Imaginary Geographies

The concept B-Zone alludes to the process of the formation of political zones in Europe after the fall of the Berlin Wall. The B-Zone's economic development is, in many cases, dependent on the constituted, more stratified and more homogenous A-Zone (EU/USA). The term B-Zone does not only indicate linkage or dependence but also a reversible potential: if the relation between Zones A and B and their different local mobility conditions can be successfully integrated into a global thought project and thus generate new economies, such success becomes important for the survival of the A-Zone. In this way, the B-Zone becomes a political and economic space for experiment, which in the future can be adapted for the A-Zone. The B-Zone is thus a virtual space of the A-Zone. The B-Zone always defines itself in relation to another region. This relation is characterised by space, time, culture and the mental. Different continuities between the A and B-Zones (of a political and geographic nature), and different time periods (postwar, Cold War, war, peace, boom and depression) intertwine through the regulation of mobility in the following areas: in the mental (through modes of representation, cultural adaptation, singular speech regions), as well as in the physical sense (migration, communication, infrastructure). The question is how is this relation of mobility being inscribed in the processes of subjectivity?

Timescapes / B-Zone explores the relation between the mobility and subjectivity of a B-Zone which is linked through both, the construction of European projects of infrastructure and migration routes. The authors and producers of the project worked in Ankara, Hakkari, Imroz, Tavsanlı, Athens, Thessalonica, Belgrade, and Cologne and on the Highway of Brotherhood and Unity

between Munich and Thessalonica. This dispersion of places corresponds, together with its transnational significance, with a scattered space of communication (a place-to-place relation, an 'A B' space or a 'relational' space) that needs constant translation.

Corridors of subjection

Timescapes / B-Zone follows the 'old European axis'³ along the Baghdad Railway which towards the end of the nineteenth century was celebrated as a brilliant, economic idea and through which for the first time in Europe private enterprises managed to secure sovereign territorial rights in the Ottoman Empire. Today, the European Union introduces the construction of so-called corridors (roads, communication networks, oil pipelines) in the form of 'public-private partnerships' (PPP) in the centre of its expansion policies (EU programme: TENT – Trans European Transport Corridors, PETRA – Pan European Transport Corridors, TRACECA – Trans European Asian Corridors). Today, Corridor III from Berlin to Kiev is planned to continue to China. Corridor X, via Zagreb, Belgrade, Skopje, Nis, Sophia/Thessalonica to Istanbul is the road that connects the cities in which *Timescapes* authors work. Its itinerary mostly coincides with the Baghdad Railway route. The networking of Europe which began in the nineteenth century with postcolonial infrastructure projects such as the Baghdad Railway, and continued in the twentieth century with the Highway of Brotherhood and Unity in Yugoslavia as a means to build new national identity, had transformed into a geography of migration.

The Logic of the Sentence in Migration

The migrant lives in a world of differences, singularities, heterogeneities (*here* denotes the place of immigration, *there* is the place one comes from). Thus, there is the mother tongue and the other tongue: the language to be learned and the culture one has to adapt to. The migrant lives simultaneously in many worlds but cannot reduce them to one. Each world has to be allowed to exist alongside the other. If worlds are placed against each other, or if their differences are transformed into oppositions, there is the risk of destruction. To avoid this destruction, it is worth observing the singular closely, to see how, at each moment, one detail can be linked to the next detail, one singularity to other singularities. One has to be able to transform an opposition into an adaptation, that is to say, through creation and innovation. Instead of simultaneously placing differences against each other, they can be alternated through the possibilities of mobility and then understood as consequences or rhythms.

In this sense, there is a constant tendency to maintain mobility relations in migration, which means practising non-linear thinking, such as exists in the non-linear montage. This also means that it is necessary to observe, in one's imagination and actions, heterogeneous elements

through time potential which, in an 'immobile now' might be seen as paradoxical. Through migration's mobility potential, a personal reading of the world arises, a personal way of thinking and of linking up heterogeneous elements which, from a perspective of the sedimentary, established 'safe communities' seem to be incompatible to. The migrant lives simultaneously in A and B-Zones, or rather between heterogeneous, material and mental speeds. This gives rise to a mode of agency which can be termed 'micro-political' behaviour, and is dismissed or ignored from the macro-political dimension.

In photography, film and video technology, a new mode of thought develops due to migration-mobility that has to grasp imaginary space as well as the dimensions of distribution, narratives of *here/there*, the recording of de- and re-territorialisation processes. Image production is a vital mechanism of migration because in it, movement can be communicated and this is important for the spatial relation in the construction of Diaspora. Private photography plays an important role in the transmission of migration history. Photographs travel and incite to travel. Photographs are the connecting link in the act of narrating and a part of the mnemonic technique of migrancy. Along with migration ideas and photos do travel and are shared. An idea lives not in one person's isolated individual consciousness – if it remains there only, it degenerates and dies. The idea begins to live, that is, to take shape, to develop, to find and renew its verbal expression, to give birth to new ideas, only when it enters into genuine dialogic relationships with other ideas, with the ideas of others. Human thought becomes genuine thought, that is, an idea, only under conditions of living contact with another and alien thought, a thought embodied in someone else's voice, that is, in someone else's consciousness expressed in discourse. At that point of contact between voice-consciousness the idea is born and lives.⁴ The photograph holds meaning for mobility and becomes an essential factor for diasporic connectedness.

This use of photography in migration constructs intervals in the act of narrating that allow the flow of the narrative to be repeated and through repetition it constructs melodic sentences (musical elements in speech). This testimonial potential serves a logic of details and can introduce a whole sequence of images in the imagination. 'The subject takes up a position, conquers a place in the imaginary space and searches for an inner point of view', as Volosinov (M. Bakhtin) calls it; 'a standpoint from which signs can be read or rather seen.'⁵ The meaning of private files as a potential of mobilisation, the 'I have been *there*' whilst being *here*, the chance to relive them, is not only a nostalgic collection of happy moments in life but becomes important for the production of imaginary space in migration. The image that enters the narrative becomes part of a performative montage act in the process of re-territorialisation (an actualisation) whose the non-linear dimension attests to a school of thought that physically moves (a virtualisation).

The Logic of the sentence in the montage

According to G. Tarde, the logic potential of the sentence is more effective than the logic of discourse because the former neglects fewer details of singularity. What, however, is this in the realm of the moving image? In the work of montage, first all images are being sifted and if necessary checked against experiences made during shooting. In this selection process, mostly new and unexpected events appear: some shots emerge as key images that become central to the narrative structure. They go beyond the space of the filming, set themselves loose from that space and direct the viewer to other spaces, other connections, times and potentials.

They imply an additional extra to the real, which calls up other realities, the potential for linking up, which lies in the microscopic material of the image and is perceived as an intensity, which mobilises our memory. This additional extra, or excess, in the fragment of the image can be worked upon and developed into logic. It can be perceived as the Logic of the Sentence applied to the image, which refers to other logics: what appears in the flow of images is a more effective, mnemonic force than that of the discourses that initially triggered production. This sentence logic in image production acts similarly to the logic potential of names according to Walter Benjamin: 'Name', Benjamin writes, 'however, is not only the last utterance of language but also the true call of it'.⁶ A logic that not only denotes but also does direct and send. The logic of discourse, on the other hand, can be understood as a representation of images worked into the panoramic allurements⁷: illusions which, in order to direct the gaze towards the whole ensemble, ultimately neglect the most singular of details.

Through the techniques of non-linear montage, references and calling in the image can be followed without investing in the continuity or similarity/unity between space and time in the narrative (as in realism) in order to give the ensemble coherence. Instead of eliminating heterogeneous elements in their logic of detail as an obstructive force, what the working of non-linear montage offers is to transfer the digital image to the molecular level: to make reverberations and intensity fields resonate, to layer images and to link their most detailed microscopic elements to other elements, and to other possible time levels. Simultaneous oppositions run through these resonances in a movement, oppositions are moved in other directions and adapt to another time. Just as in nature, opposition and adaptation⁸ transform each other, it is possible to work out another order of continuity out of heterogeneous single elements if at each moment the potential of the fragment in its reference and in its movement is imagined. As soon as this logic of sentences is left behind, the inherent potential of cartography is lost: virtual time dissolves into the presence of an incoherent collection, a closed perspective. Such space is unable to offer a passage elsewhere. In the montage another regulation of time awareness is necessary in the work process. To study

the connection of the multiple possibilities of references not only takes up time, the functioning of time in the sense of panoramic temptation or enticement constantly has to be renounced. It is precisely here that the time economy of the media industry acts in reverse. The aesthetic regulation of the capitalist production of images reproduces panoramic illusions coinciding with the master narrative, or the narrative of the majority. It becomes a master narrative because it neglects details and singularity in favour of a gaze that subordinates details to the whole, which is reproduced through pseudo-historical and pseudo-spatial ideas, that is to say, pictorial habits established by power according to their imaginary space and time. This adoption by the majority is constantly being dispersed by film production and film distribution in the media industry, it is the cultural loot that is won in a war, in Benjamin's terms. This can hardly be questioned as long as the analytical potential in image agency is lacking. The 'majoritarian' account which subjects the logic of the sentence to the logic of discourse, becomes the tool for the homogenisation and the elimination of realities. The virtual potential of other, unusual or non-established connections is then getting lost.

Non-linear narrative corresponds with the migrant's space of thought and agency. The linking up of details, the awareness of singularities and their significance for different worlds 'there' or virtual worlds 'not yet there', is part of a minority practice for the minorities themselves. Images do not copy and reproduce the world, they step out of the usual linguistic usage, and act as a reference within the moving situation of migration.

The decision to migrate, to leave one's past life behind, is a gesture that opens up to a new and unknown world that is both dangerous and insecure but also promises many possibilities. It appeals to the future, to trust in the world and in others (it is this 'naïve' belief which the blasé, rich North most need!). With this gesture there begins an unforeseeable and unpredictable trajectory full of risks and insecurity but also full of hope: to be able to put into practice what this very gesture is offering. This risky act of going out into the unknown renews the world and its possibilities because, through it, the world is not perceived to be finished. It is still in the making, just as is the process of subjectivity which is still to be produced and constructed. During this 'open time' ideas and images do not illustrate – they add something to the world, making it richer and more complete. The essential function of the image is not to adequately represent an established reality or to stress the correspondence between real objects and the memory of them, rather the image and the idea become one element which orientates our awareness and diverts our flow of thought and images when crossing it. Singularities, sentences, details guide the migrant in a yet unknown world. They serve to map out new territories which may not be recognised but must be newly invented.

This is exactly how singularities, sentences and details move the work of artists.

The ability that grew out of an awareness to detail, is based on an autonomous time perception (a time autonomy) in frenzied times. On the run and in art, to make the right decision at the right moment guarantees time for thought and intuition and, indeed, relative independence. This ability of autonomous time perception is not lost when the flight is successful or the work has been completed. It continues to have effect when time racing past slow down: thought and the imagination of space as a path or as a time period, in which at each point, at every moment, new relations can be thought out where any possible event can lead to a new, unknown place or each place to a new event. The perception of possible escape lines, in what at first seems to be a closed area of an emerging space, is connected to the process of microscopic details, something that is reflected again and again in the telling of flight narratives. This possibility of the narrative is inscribed in the Diaspora.

An example in the *Timescapes* databank from Freddy Vianellis conversation with a young Iraqi migrant in Monastiraki Square in Athens, who is describing his border crossing into Greece:

A: They caught every single one of them, but I got through. I was in the very front of the pack, I called a friend to come along but he didn't. So I went alone, it was winter and a lot of snow, I slept out in the snow...

FV: Alone?

A: Yes, I stayed out till the morning, in the morning I saw a village: I went to it, I went to a house, they let me in, I changed my clothes and then I asked to phone to a friend in Istanbul. I had many friends there, and he told me where to go and get a bus for Istanbul.

Then I went to a village that is called Van, where a lot of people on the move pass. I wrote my phone number on a wall. When people I knew were passing by, they saw the phone number and called me.

FV: *It must have been great to see each other.*

A: Yes, then we left by car....

The non-linear illusion

The programmed schemes in video imagery, that is the possibilities to connect, link, and constitute the mnemonic potential of our spatial imagination which then directs, leads on, distributes and establishes a non-linear dimension. Thus, when non-linearity is formed in the montage, which is what happens through the logic of the sentence, this becomes a formal characteristic of film activation.

This virtual potential also moves the motor functions of the media information industry and its system of production. Non-linearity is being simulated in the *docutainment* format (document-

entertainment) through certain aesthetic techniques of camera and montage work, through the production machinery of news-network studios and their picture agencies as a form of movement and spatial experience. What is missing is the subjective experience of movement, through which non-linearity can become conceivable.

If migration and its linking spatial imagination generate non-linearity as forms of thought and action, this is because one is between heterogeneous worlds and cultures. One can reverse the question and ask which mobility spaces and which mobility modes are really at the bottom of the information industry. Is there a possibility of reversing the non-linear form and its movement? What happens when non-linear forms are used but the previous movement is missing? Is it possible here to simulate heterogeneous spaces for assembly without the need of a coherent subjective perspective?

The gaze of the information industry appears as an all-seeing eye, whose movement is superhuman and which demands that oppositions in the real world must not be brought together but placed alongside each other without taking into account subjective mobility situations. It then demands that they reproduce ready-made hegemonies of subjectivity and stage a ready-made media spatial imagination. The irregular detail of the scene shot is adjusted to adapt to a fictitious, fixed view (both spatial and cultural) according to the ideological form of a society of majorities. The detailing of the news from *here* about the *there* might seem to be based on fact (the agonies of *docutainment!*), but it is not.

Through the form of non-linearity and detailing power systems are staged in order to pretend to control space, and to make differences seem to be coherent. It ultimately becomes a power which aims at ruling a world of discontinuities, ruptures, singularities, by distributing control over the flow of images as geopolitical control.

Timescapes, mobility and togetherness

Timescapes suggests two modes of working on composition, combination (montage) of differences, singularities and discontinuities. Firstly by way of totalising and universalising as in great European infrastructure projects (a form of panoramic illusion) and secondly through a logic which draws lines and connections between singularities (details) without locking them up in a unity of sameness. The universe of minorities and diasporic movement should not be perceived as a unit or as a block where things and their relationships converge into a whole. Rather, the perspective should be of a mosaic, a patchwork, an archipelago, like an emended universe, whose reality and knowledge are generated through the close links, accumulated movements, the collection of bits and pieces and the interweaving of flows and knots. A universe that is animated by a composition which follows the car-

tographies of singularities and small worlds. A world forever accumulating that will always remain incomplete, where spatial perspectives of *here* and *there* are not controlled by a universal subject but by the dispersed proceedings of single heterogeneous elements. In such a world of incompleteness and of the possible, in which novelty and knowledge are being produced in bits, in pieces and in places, the individual can really know and act (not only the collective or universal subject).

The modalities of an 'absolutist and complete' unification and the modalities of a pluralist composition refer back to the logic of minorities and majorities, through which Deleuze/Guattari define the politics of modern societies.

We have borrowed these concepts from the pragmatism of William James. If his ideas seem to resonate and be in symphony with the behavioural and living patterns of migrants it is because his philosophy reflects other experiences of mobility, e.g. that of the *hobos* on horseback between the nineteenth and twentieth centuries.

'The *hobos* formed an immense dispersed flow of migrant workers who crossed the United States, from Chicago to the west coast'⁹, following the movements of American capitalist economy. The contemporary emigrants are heirs of these working-class nomads, of the 'dromomania' of the American proletariat before the crisis of 1929. Like the *hobos*, they rush out into the new routes of capitalism, putting their lives at risk and more – much more than sedentary workers. They map out a new Cartography of flexibility and precariousness that has a different effect from that of the capitalist North. In order to find new modes of protection against neo-liberal politics, the emigrants' material and mental mobility conditions should be carefully studied.

What the European Project lacks is this alternative knowledge of composition, rupture, repetition and invention. It is too deeply entrenched in a politics that totalises and universalises. It is a politics shared not only by the defenders of the European constitution but also those who oppose it.

A territory is a stratification and a sedimentation of movements and flows. It is composed of relations, junctions and disjunctions, of arrivals and departures, of hybridisations and of merging. Territory is a patchwork, and the territory of Europe is no exception.

Diasporic migratory movements constitute this space and have done so for a long time. The constitutional dynamic of Europe has ignored and neglected this and has failed to take it into consideration. It is only the minorities that work on these relations and thereby enrich the mixing and hybridisation of cultural singularities. It is necessary to foreground the dynamics and constitu-

tion of minority peoples within the linear representation of history. This is what *Timescapes* does, at the crossroads of aesthetics and politics.

Timescapes / B-Zone Realisation

The possibility in the foreground of the representation of directing the gaze at one another and constructing a common subject, was one of the many issues arising in the project via the *Timescapes* e-mail platform. Surprisingly, however, speech habits on spatial imagination came up again and again (e.g. from the West and the East). Then the individual possibilities of mobility were also translated (different living conditions of the artists, their positioning as cultural producers, the access to being published: all these factors are conditioned differently in Serbia, Turkey, Greece, Germany) and this took place in the processes of communication as affective vectors: sympathies and antipathies formed geographic alliances (e.g. Greece/Turkey).

Individual on-the-spot observations were sometimes read as geographic interpretations in which the originality of a place was subordinated to the requirements of the panoramic illusion of the media communication discourses directed at a majority public. On the one hand, this might have been due to the language used (English) and, on the other, due to speech habits of the media industry. In any case, it was the non-verbal potential of the video montage (how to use sound, what potential does the context have in the interpretation of the image, where does the tone of language lead, the eye of the camera, etc.) which rendered positive stimulus to the process as a potential of creation beyond the internet. Thanks to this, new possibilities were communicated which made their inclusion in the video montage desirable. The a-modal, pre-individual world language of the montage, that which lies between image, sound and time, the 'volatility' in the act of articulation (e.g. how one can make something stand out) – all this explains how the potential of the act (the montage) sets other acts in motion. This pre-linguistic strength which results from the materiality of the moving image escapes the confines of linguistic mass media structures and becomes the mnemonic potential in a flow of images which is the sentence logic in the communication of collaborative processes.

I chose two examples in an attempt to describe the image relationship as sentence logic in completed works.

Behind the Mountain, by Oktay Ince, 70 minutes, 2005

Oktay is a founding member of the Videa group from Ankara, which maintains and constructs an activist network of video producers. Their media work for the *Timescapes* project sees video production as a means of communication within political conflict situations, and establishes the filming and showing of videos as political activism within Turkey. Videa produces for the *Timescapes* data bank

three video case studies on the subject of forced migration in Turkey. They refer to three different time periods of national state minority policies: Insel Imroz's example of the Greek/Turkish conflict; the Kurdish conflict traced down to Kurdish collectors of waste-paper in the outskirts of Ankara and in Hakkari; and a third example which describes present day global politics in the Turkish town of Tavsanlı, chosen to be the site for the dismantling of raw material and therefore flooded.

Oktay sees his own work as video action, the dynamic that follows from an image of action to an action of image. His camera gaze, his video practice as a documentary writer and activist (demonstrations and long term studies on minorities: the Kurdish community of waste-paper collectors in Ankara, but also filming street children, the homeless and artists) sets forth the immediacy and timeliness of naked life that no longer has much to do with the regulation of refugees but with the regulation of IDPs (Internally Displaced Persons). Ince's complete autonomy as video producer allows him to establish a communication in filming which mirrors his artistic independence in the language of his protagonists.

With the installation *Behind the Mountain* Ince adopts the format of double projection, which experiments with images in the data bank. Ince transferred onto two screens non-verbal levels of the immediacy of naked lives with verbal expression. He then transferred this same form of access to the complete data bank and proposed, according to his comments in his Berlin exhibition, a radical documentation on forced migration in Turkey as a system of coincidence. The spatial logic of forced migration is translated as linguistic logic. *Behind the Mountain* subordinates sound and visual image effects of the *Timescapes* data bank according to this principle. It leaves out the geographical placing of single film situations and skips explanations or comments, which usually serve our interest, in geographically classifying images according to political conflict situations. With this montage, Oktay Ince steps outside the circle, which he himself had founded, of the internal video-communication activist movements, in which he had worked for the past years. He responded to the offer proposed by *Corridor X* on the historical relations between minority policies in Turkey and their significance for European migration. Of all the works of *Timescapes / B-Zone*, *Behind the Mountain* is perhaps the most radical because of the aforementioned sentence logic it expresses. It sketches, plays with and constructs continuities from the perspective of the minorities for the minorities.

Corridor X, by Angela Melitopoulos

Roadmovie along the 10 European Corridors

A double-screen projection, 124 minutes. In thirteen parts, in various languages with English subtitles, 2006.

Corridor X is a video project on the historical transit route linking Germany with Turkey via Salzburg, Ljubljana, Zagreb, Belgrade, Skopje, Nis, Sophia/Thessalonica on to Istanbul. On the one hand *Corridor X* discusses the theme of infrastructures as a tool for European expansion policies, while on the other it is a narrative of a route that conditioned the migrant's perspective of space in the west of Europe until the breakout of the Yugoslavian wars.

The political significance of *Corridor X*, once called the *Autoput* (highway) had little publicity outside Yugoslavia. Today this socialist infrastructure project which Tito (Josip Bros) proclaimed as part of the political programme for the construction of the Yugoslav National State is being considered from a different perspective. The project of *Bratsvo i Jedinstvo* was also a socialist idea that contributed towards the formation of the Yugoslavian community. Later, in 1995, the *Autoput* was the hard fought frontier between the Serbian and Croatian militias and, in that same year, the stretch between Zagreb and Belgrade was destroyed. It was banned to traffic for five years and was only re-opened a few years ago. Since 1992, the construction of infrastructures and the planning of so-called corridors have become a central issue in European Union expansion policies in the East. This includes the building of roads, communication technologies and oil pipelines through PPPs, that is: public private partnerships. The ban of the transit route in the former Yugoslavia may have been lifted, but there are warning voices that the problems of Yugoslavia could become the problems of Europe. The political decentralisation that we are recommended to build today was perfectly developed in former Yugoslavia. Today we have to rebuild the same thing that we actually destroyed. It's not only the highway. Everything follows. Europe will have the same problems. I don't know if it will be the economy, but something will happen to destroy it.

As a double projection and sound display with six loudspeakers, the film installation *Corridor X* is distributed among two image levels and three sound levels in the room. As a spatial installation, this arrangement takes up the core of what the two-dimensional interface of the non-linear edit presents as a field of composition: two screens (player and recorder) on which different sequences stand beside each other, with the possibility of overlaying several audio sources. In the cutting process it is decided which event between image and sound should be developed. In this installation the observer can decide on the intensity of the observing through moving within the corridor.

The mobility factor in this road movie brings to mind problems of representation in the documentary format. The possibility of developing and analysing a theme depends on a framework of time that the author can invest in a place. In this essayistic format of a double screen road movie, links between sequences, places, times and archives develop continuously. The proposal of collective work in the data bank was to offer the empty technical space of the corridor as an *entresol*. The

relation is produced through the different mobility forms in the filmed material. When films enter into dialogue with each other, meaning and connections appear and disappear with the same speed they do on a journey. The nature of connections produced in this specific movement, is that of the passage. The passage is the constituting form of the narrative of *Corridor X*.

The passage positions the narrative perspective simulating a switching onto – or holding onto – each other's gaze: the gaze looking at the camera lens and the gaze of the camera lens itself. In *Corridor X* the process of finding out those links which no longer exist and those which are newly formed, is slow. The travelling speed of the journey is presented as a biography: the mobility plan as a formation of the subjective which originated from migration and constructs spatial awareness – which is the ordering principle of my memory – will be newly experienced and further thought out.

From within the car, borders, mountain ranges, tunnels, memorials, destroyed villages, military bases, rest stops, service stations, conversations, and accidents 'come to pass' and stage my 'diasporic' space, my relationship to a second place. These connections are permanently being built – what will be, what moves and develops takes on form permanently. Continuity and linearity dissolve in this narrative. They unfold along the road as a multi-polar thought space: the logical reason of the B-Zone is its link to the A-Zone, yet the fragmentation of the B-Zone can incite other logics, which will change both zones.

As a research project of art, where sentence logic is central to the production of a migrant subject, the form of passage between two film sequences becomes a form of knowledge. The telling of the narrative constructs the individual's present – the process of becoming, the potential and imaginary worlds of the mobility plan – all of this is not only relevant for the migrant minority: nevertheless, it is usually only articulated through their voices.

NOTES

¹ Gabriel Tarde, *Les Lois sociales, Oeuvres de Gabriel Tarde*, Volume IV, Paris: Les Empêcheurs de penser en rond, 1999, p. 115.

² Gilles Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image*, London: The Athlone Press, 1989, p. 89.

³ At the end of the Turkish-Russian war, the 1878 Berliner Kongress, following the invitation of chancellor Bismarck, negotiated a alliances between Russia, the AustroHungarian Empire and England along the European axis. Territories lost by the Ottoman Empire were then redistributed.

⁴ Ulus Baker, 2004, Lecture from *Transcultural Geographies*, Istanbul. Baker is referring here to Mikhail Bakhtin.

⁵ Karl Sierck, *Ophuls: Bachtin, Versuche mit Film zu reden*, p.65, Edition Stromfeld/Nexus.

⁶ Walter Benjamin, *Über die Sprache des Menschen und über die Sprache überhaupt*, 1916.

⁷ Panoramic illusion makes us believe that the ordering of facts can only be acknowledged when irregularities are extracted from them until they embrace the 'panoramic view of the whole.' Gabriel Tarde, *op.cit.* p.108.

⁸ Gabriel Tarde, *op.cit.*, p. 108.

⁹ Davide Lapoujade, *William James – Empirisme et pragmatisme*, Puf. Paris: 1977.

Translation revised by Dunja Christochowitz and Angela Melitopoulos.