

Zehar

REVISTA DE ARTELEKU-KO ALDIZKARIA



SEDUKZIOAK ETA HAUSTURAK

nº55 | 2005

SEDUCCIONES Y RUPTURAS

Zehar

Argitaratzailea

GIPUZKOAKO FORU ALDUNDIA
DIPUTACIÓN FORAL DE GIPUZKOA

Edita

Diputatu Nagusia

JOXE JOAN GONZALEZ DE TXABARRI MIRANDA

Diputado General

Kultura Zuzendari Nagusia

IMANOL AGOTE ALBERRO

Director General de Cultura

Artelekuko Zuzendaria

SANTIAGO ERASO BELOKI

Director de Arteleku

Aldizkariaren Zuzendaria

MIREN ERASO ITURRIOZ / K6 Kultur Gestioa

Directora de la Publicación

Koordinazioaren Laguntzaileak

K6 Kultur Gestioa

GORETTI ARRILLAGA ALDALUR
LARRAITZ MENDIZURI ARBELAITZ

Ayudantes de Coordinación

Kolaboratzaileak

MARIUS BABIAS

SUSANA BLAS

JOSEPHINE BOSMA

OIER ETXEBERRIA

IÑAKI IMAZ

NICOLAS MALEVÉ

ULRIKE OTTINGER

ESTHER REGUEIRA

ARTURO RODRÍGUEZ BORNAETXEA

IXIAR ROZAS

GERALD SIEGMUND

TERRE THAEMLITZ

Kolaboradores

Itzulpenak

Euskararen Normalkuntzarako Zuzendaritza Nagusia

Tisa

LUIS MANTEROLA

JUAN MARI MENDIZABAL

TIM NICHOLSON

AMAIA REKONDO

Traducciones

Testuen orrazketa

IDOIA GILLENEA

JOE LINEHAN

Revisión de textos

Diseinua

LAUREN HAMMOND

Diseño

Aurreinpresioa eta inprimaketa

ZYMA

Pre-impresión e impresión

Lege gordailua

SS.1.104/89

Depósito legal

ISSN 1133-844 X

© Argitalpenarena

GIPUZKOAKO FORU ALDUNDIA
DIPUTACIÓN FORAL DE GIPUZKOA

© de la Edición

Art Bibliographies Modern-ek indizatua

Indizada por Art Bibliographies Modern

AZALA PORTADA

Primer (for Raymond Williams)

Group Material, Artists Space, New York City, 1982.

Group Material-en kortesia

zeharek ez du derrigorrez bat egiten kolaboratzaileen iritziekin.
zehar no comparte necesariamente las opiniones de sus colaboradores.

Artelekuri buruz gehiago jakiteko, bisita ezazu web orrialdea.
Zeharren aurreko aleak ikusteko sar zaitetz www.zehar.net helbidean.
Visita la página web para conocer el programa de Arteleku.
Consulta www.zehar.net para leer números anteriores.

SEDUKZIOAK ETA HAUSTURAK

nº55 | 2005

SEDUCCIONES Y RUPTURAS

Editoriala 2

MIREN ERASO

Ulrike Ottinger zinemaren ispiluan 4
Ulrike Ottinger en el espejo del cine 10

GERALD SIEGMUND

¿Hitz batek zer hartzen du barne?
Astra Tour, Ion Munduateren lan bat 14
¿Qué encierra una palabra?
Astra Tour, una pieza de Ion Munduate 18

MARIUS BABIAS

Subjektu produkzioa eta
praktika artistiko-politikoak 20
Producción de sujeto y
práctica artístico-política 26

SUSANA BLAS

Hitoren ahotsa. Hito Steyer elkarrizketatua 30
La voz de Hito.
Entrevista con Hito Steyer 34

ARTURO RODRÍGUEZ BORNAETXEA

Turismo paradisura 38
Turismo al paraíso 43

FORUM

TERRE THAEMLITZ

iPod bortxatzen ari da neure herria
bortxatu zuten bortxatzaileak 46
El iPod está violando a los
violadores que violaron mi pueblo 51

NICOLAS MALEVÉ

Creative Commons: zertan dauden 54
El estado de las *Creative Commons* 61

FORUM *Kultur ekoizpenaren eta egile eskubidearen inguruan eta horien legezko aukeren eta banatzeko eren inguruan sortzen ari diren eztabaiden zabalkunderako behin-behineko gunea.*

Este espacio está dedicado temporalmente a la difusión de los debates que están surgiendo alrededor de la producción cultural y los derechos de autor, sus opciones legales y sus alternativas de distribución.

Laburrak

RESEÑAS 68-72

- IXIAR ROZAS & OIER ETXEBERRIA** Sacar la TV de sus casillas
- IBAN DEL CAMPO** Animac, Nazioarteko animazio jaialdia
- IÑAKI IMAZ** Package room
- ESTHER REGUEIRA** Vivir en Sevilla

SEDUCCIONES Y RUPTURAS

POR SANTIAGO ERASO BELOKI

Las actuales políticas culturales hegemónicas están cada vez más fascinadas y seducidas por modelos de producción basados principalmente en la espectacularización de la producción subjetiva, en la banalización de los discursos y en su consiguiente mercantilización.

En este sentido, la proliferación de museos, centros de cultura contemporánea y acontecimientos artísticos tienen que ver con una visión utilitaria de la cultura, en la que ésta funciona, sobre todo, como elemento de promoción turístico, reforma urbana o propaganda política, más que como herramienta de construcción social. Como dice Catherine David, el afianzamiento, casi mayoritario, de la cultura del espectáculo, en la década de los noventa, supuso el abandono de una política cultural que tuviera que ver con la producción y transmisión de la complejidad social, y con la toma de conciencia crítica de los fallos y faltas de dicha sociedad. Como consecuencia, se produjo una dimisión generalizada de cualquier tipo de compromiso cultural, y de construcción de ciudadanía.

En un momento en el que algunas prácticas artísticas y culturales se empeñan en legitimar sistemas de representación convencional, que impiden la visibilidad de otras formas emergentes, nos preguntamos cómo y hasta donde es posible pensar y actuar de otra manera. Parece que a determinadas prácticas culturales se les imponga un carácter decididamente sacrificial, incluso, en algunos casos, agónico. Pero es en este antagonismo con los consensos del discurso político dominante donde podemos abrir espacios para repensar las relaciones de sujeto, crear nuevas formas y maneras de ser y estar. Es en este conflicto entre asimilación y resistencia en el que tratamos de pensar estructuras de producción social y colectiva que acentúen las perspectivas políticas de la práctica cultural. Como apunta Marius Babias en su texto “a pesar de su marginalización creciente, sobrevive y continúa evolucionando una forma de práctica artística que apunta a nuevas posibilidades de resistencia cultural y a la construcción de redes críticas en las que intelectuales específicos, en el sentido foucaultiano, se unan para formar un auténtico intelectual colectivo que pueda dirigir sus pensamientos, acciones y rupturas de manera independiente”. También Martha Rosler, de la que hemos tomado prestado el título de este número, rebela su interés no sólo por la producción, exposición o difusión del trabajo artístico, sino también por el contexto social y político que lo determinan. «

SEDUKZIOAK ETA HAUSTURAK

Gaur nagusi diren kultur politikak gero eta liluratuago daude ekoizpen eredu jakin batzuekin, hain zuzen ere ekoizpen subjektiboa halabeharrez ikuskizun bihurtzen eta diskurtso hutsal eta merkantilismoan oinarritzen duten ereduak erakarrira.

Hortaz, bizi dugun museoen, kultur garaikideko zentroyen eta ospakizun artistikoen ugaritzea kulturaren ikuspegi utilitario baten ondorioa da, non kultura batez ere sustapen turistikorako, eraberritze urbanorako edo propaganda politikorako elementutzat hartzen den, ez eraikuntza soziale-rako tresnatzat. Catherine Davidek dioen bezala, laurogeita hamarreko urteetan ikuskizunaren kultura gailendu zen eta, hartara, gizartearen konplexutasuna ekoizten eta transmititzen eta, orobat, gizartearen akatsak eta hutsak kritikoki nabarmentzen saiatzen zen kultur politikak zokoratu ziren. Ondorioz, kultur konpromisoetatik eta herritargoaren eraikuntzatik bazter geratu zen gero eta jende gehiago.

Une hauetan, beraz, badira praktika artistiko eta kultural batzuk, behin eta berriz errepresentazio sistema konbentzionalak zilegiztatzeko saiatzen ari direnak. Errepresentazio sistema horiek, ordea, erretzen ari diren bestelako formak ikustea eragozten dute, eta horixe galdetu behar diogu gaur gure buruari: nola eta zenbateraino den posible bestelako pentsakerak eta jokaerak azalerritzea. Irudi luke arretgintza jakin batzuk ezinbestez neketsuak izatera behartu nahi lituzketela, are agonikoak ere. Baina gaur nagusi den diskurtso politikoari aurre eginez, ez bestela, zabaldu ahal izango ditugu zirrikitu batzuk, subjektu harremanak birpentsatzeko eta izateko nahiz egoteko era berriak sortzeko haizea emango digutenak. Asimilazioaren eta erresistentziaren arteko gatazka honetan ari gara, hain zuzen ere, ekoizpen sozial eta kolektiborako egiturak hausnartzen, kultur praktikaren ikuspegi politikoak nabarmentzeko. Marius Babiasek bere idazlanean aipatzen duen legez, “gero eta baztertuagoa gertatzen ari bada ere, bizirik iraun du eta eboluzionatzen jarraitzen du arte praktika kritiko batek, kultur erresistentziaren aukera berrietara eta sare kritikoen eraikuntzara, zeinetan ‘intelektual espezifikoei’, zentzu foucaultarrean, bat egiten baitute beren pentsamendu eta ekintza modu independentean gida ditzakeen benetako intelektual kolektibo baten moduan”. Martha Roslerrek ere —zeinari zor baitiogu zenbaki honen izenburua— interesa agertu du artelanaren ekoizpen, erakusketa edo zabalkundean, baita hura baldintzatzen duen testuinguru politiko eta sozialean ere. ◀

Ulrike Ottinger zinemaren ispiluan

Elkarrizketa hau Berlinen egin da, joan den otsailean. Ulrike

Ottinger zinema zuzendaria gai askoz mintzatu zen: egungo

gizartearen aldaketaz, emakumeaz eta zinemas, Eki eta Mendebal

Europaz, literaturaz, antzerkiaz, bai azaldu ere bere irudi artxi-

bategiaren edukia.

Miren Eraso (ME) Nola hasi zenuen zure artista bizitza, lehenik Parisen eta gero Berlinen?

Ulrike Ottinger (UO) Oso gazte hasi nintzen. Nire amak, bere lanbidea zela eta, asko bidaiatu behar izaten zuen, eta txikitant harekin bidaiatzen nuen. Bederatzi urte betetzean, Kodak Retina kamera txiki bat oparitu zidan. Argazkiak egin niezazkiokkeen ezagutzen nuen jende interesgarri hari guztiari. Halaxe hasi nintzen “bestea”-ren berri izaten. Gero antzerkia egiten jardun nuen, Konstantzan. Garai hartan zuzendari asko zeuden emigrazioetik itzuliak, frantziar kultura asko zegoen nonahi, militar frantziarrek Konstantzan zutelako kuartela. Aita margolaria zenez, harreman estua geneukan artistekin. Baina gero denbora asko behar izan nuen benetan zer nahi nuen erabakitzeko. Parisera joan nintzen, eta margolari moduan hasi. Geroago, garai hartan frantsesez “action” esaten zitzaiona egin nuen, ondoren performance bihurtuko zena. Parisen interes handia hartu nuen zineman.

ME Naturaltasun osoz pasatu zinen pinturatik zinemara. Zer nolako loturak ezarri dituzu arte plastikoaren eta zinemaren artean?

UO Parisen frantziar pintore gazte talde batekin aritu nintzen, talde post-surrealista gisako bat zen. Garai hartan zenbait erakusketa egin nituen; “peinture narrative” esaten genion gure estiloari, eta “bande dessinée” estiloan, komiki zerrendetakoan, hartzen zuen ideia. Sarri joaten nintzen Zinema-tekara, eta bertan ikusi nituen ez bakarrik zinemaren historia-ko klasikoak, baita abangoardia zinema ere, frantziar zein nazioartekoa. Oso garrantzitsua izan zen hura, eta orduan, azkenik, zinemarantz itzultzen hasi nintzen astiro-astiro; zailtasunekin, alderdi teknikoengatik, eta era berezian proiektu haien finantzatzeagatik.



Egilearen kortesia

Bildis einer Trinkerin (Sie) 1979

ME Zure lehen filmaren inguruan, *Laocoon & Sons*¹, 1973an egina, egin zenituen iruzkinetako batzuk errepikatu nahi nituzke:

*“Badatoz maitagarri-ipuinak
Maitagarri-ipuinak etorri dira bertan geratzeko
Irudi bat naiz
Maitagarri-ipuina bat naiz
Eta hau da musikaren soinua
Laocoon and Sons da hau
Laocoon and Sons edozein garaitarako istorioa da.
Abots batek, bik, biru abotsek, ebunek kontatzen dute
istorio hau
Gure begi-belarrien gozamenerako.
Emakume abotsak dira”.*

Nire ustez, hitz horiek zure lanaren ezaugarriak laburbiltzen dituzte, bai zure filmetako zenbait pertsonaia ere. Pasa gaitezen galderara: Zer esan nahi du “maitagarri-ipuina bat naiz” horrek? Haien hezurramitzea al zara?

UO Jakina. Zinemaren autobiografia deituko nioke nik. Ez dut inoiz lan egin nire autobiografiarekin, baina gauza normala da artista bizitza batean zure esperientzia eta interes guztiak garrantzitsuak izatea zure lanerako. Nire filmek literaturan hartzen dute ideia, bidaietan, esperientzietan: eguneroko bizitzan hartzen dute ideia. Ezin esplikatu deza-kezu, ordea, nola elkartzen dituzun askotariko osagai horiek; zure gogoan duzun halako *mosaiko* bat da, baina ez dakizu esplikatzeko nola itxuratzen den eta nola egiten den hautaketa. Kontu estetikoak ere bada.

ME *Laocoon & Sons* edozein garaitarako istorioa baldin bada, zer zentzu dauka mitoak egungo gure gizartean?

UO Nik uste interesgarria dela mitoez eta betetzen duten funtzioaz jakitea, eta haiek gure garaira transferitzea eduki berriekin, edo beharbada baita beste itxura batzuekin ere, edo itxura berarekin baina beste mito bat izanda. Iraganetik gure garaira bidaiatuta, arketipoak aurkitzen dituzu, irudi izugarri indartsuak, hain indartsuak, non jendea guzuz gogora ekartzen baitizkio, nahiz eta historiak gauza handirik ez jakin. Halaxe funtzionatzen dute publizitate guztiek. Batzuetan, jendeak ez du jakiten zergatik iruditzen zaizkion indartsuak irudi edo film jakin batzuk. Espezialista xume bilakatzen ari naiz antzinako forma horien arkeologian, eta aldatu diren moduan gure garaira moldatzearen. Izugarri interesatuta nago, gogoan bahituta... Ironiaz lantzen dut hori, noski, ongi pasatzen dut, *Madame X²* filmean bezala, baina aldi berean benaz hartzen ditut mitoak.



Dorian Gray in Spiegel der Boulevardpresse (Dorian Gray in the Mirror of the Yellow Press) 1983-4

ME *Madame X* filmean, Karsten Witte-k esan zuen bezala, beldurra sortzen saiatzen zara gizonezkoen iruditerian emakumezkoenean baino maizago agertzen den botere erritualizatu eta erabat estetizitatu horren aurka gogor egiten dutenen artean. Horrek gogora dakarkit ikuskizunaren plazeraren topikoa, Laura Mulveyk dei egin zienean estreinako bideo-artista emakumezkoei gizonezkoengana bideratutako zinematik eskainitako plazeraren aurka borroka zitezten.

UO Ideologia guztien aurka nago, ez, ordez, teoriaren aurka. Ideologia eta dogmen aurka nago, ezertarako laguntzen ez dutelako, ez artearen munduan ez bizitza errealean. Horrenbestez, zineman lan egiten baldin baduzu, irudi interesgarriak aurkitu behar dituzu, eta jakina seduzitzaileak direla, baina beharbada seduzitzaileak izan behar dute, eta ez nago horren aurka. Baina Laura Mulveyren

iruzkina adierazpen haiek egin ziren garaietako testuinguruan hartu behar dira, eta garai hartan argi zegoen gertatzen ari ziren gauza mordo baten aurka egon behar zela.

Garai hartan komedia gisako bat egin nuen, eta bertan erakusten zen emakumeen mugimendua beste dogma bat, beste ideologia bat bihurtzen ari zela. Baina iruditzen zitzaidan emakumeen mugimenduan askatasun gehiago zegoela eta neurri batean zabalik zegoela arte panoramaren aurrean. Emakume askok garai hartan zeuzkaten aukerak baino gehiago eskaintzen zuela ematen zuen.

ME Poemara itzulita, koruak, antzerki grekoaren talde-pertsonaia horrek, garrantzi handia du zure filmetan. Gaur egungo nortasun kolektibotzat jo genitzake, agian?

UO Beti dituzte itxura desberdinak. *Ticket of No Return*³ “emakume edale baten potreta” da, eta bertan agertzen dira hiru andere, “Estatistika”, “Zentzua” eta “Auzi soziala” izenekoak. Iruzkina egiten dituzte gertatzen den guztiaren inguruan —koru greko baten antzera— estatistikaren, auzi sozialen eta zentzuaren ikuspegietatik. Alemanian, hiru andere horiek agertu zirenean, iritzi publikoaren parte bat urduri samar jarri zen; ez zituzten gogoko, uste zutelako haien iruzkinak ez zirela atseginak. Baina gogoan dut film berak Britainia Handian izan zuen oihartzuna; estreinaldia Londreseko zinema areto handi batean izan zen, eta jendeak barrez eta algaraz jardun zuen. Horrek zerikusia du kultura eta pertzepzio alorreko desberdintasunekin eta umorearen sen desberdinekin. Baina *Dorian Gray*⁴ filmean ere hiru pertsonaia ditut; “agertokian” patuaren jainkosak dira, baina zentro mediatiko multinazionalen idazkariak dira, eta haien izenak kapazidade handiko benetako ordenagailuen izenak dira: “Susy”, alemanez “Suchsystem” (bilaketa sistema) esan nahi duena, “Golem” eta “Passat”. *Dorian Gray* horretan, Mabuse Doktoresa enpresa multinazional handi baten zuzendaria da, eta Dorian Gray gazte aberats lerdena, iragan exotikoa duena. Operan, Mabuse Doktoresa Sevilla hiriko “Inkisorre Handia” da, eta Dorian Gray Don Luis de la Cerda infantea. Beti egiten dut lan iraganeko mitologiarekin, eta orainera transferitzen dut. Hartara, orain hori konplexuago bilakatzen da.

ME Maitagarri-ipuinez ari garela, eta horren haritik, zergatik azpimarratzen duzu ahozko transmisioaren presentzia, poema horretan? Zure film gehienetan, ahozko transmisioak garrantzi handia du.

*Hizkuntza desberdinek
beren kultura, beren idatziak eta
beren musika daukate.*

UO Ahozko transmisioa poesia rapsodikoaren forma zaharrena da; Shakespearek berak ere tradizio horri jarraiki egin zuen lan: ozen errezitatu beharra zegoen, erritmoarengatik. Esperientzia handia dut nik Mongolia eta Afrikako rapsodia zoragarri horiekin, han bizirik baitirau tradizio horrek. Izan ere, idatzizko hizkuntza ahozko hizkuntza da. Hizkuntza desberdinek beren kultura, beren idatziak eta beren musika daukate. Nire filmetan hizkuntza desberdinak erabiltzea gustatzen zait. Nire azken filmean, *Twelve Chairs*⁵, uko egin nion elkarrizketak errusieratik itzultzeari, antzezleak Odesakoak baitira, eta beraiekin daramate kolore musikal miresgarri hori. Hura izan zen literaturan oinarritutako nire lehen filma. Eta film bihurtzeko era egokia eta modu espezifikoak aurkitu behar izan nituen. Parte emotibo eta zuzenenak antzezleen arteko elkarrizketa bizi bihurtu ziren, eta *Twelve Chairs* liburuaren hitzez hitzeko iruzkinak ekintzari erreparatzen diote ikuspegi izugarri ironiko batetik. Liburu aparta da, eta denetatik aurki daiteke bertan: berria, zaharra, fantasia eta errealtatea.

Ez zait gehiegi gustatzen ohiko zinema komertziala, emozioak esplotatzen dituenen bakarrik funtzionatzen baitu. Nolabaiteko materialismo basatia da. Nik uste gure lanean errealtatea islatu behar dugula. Lan egin behar dugula errealtatearekin, eta arte-marko baten barruan kokatu. Eta hori da arestiko zenbait dokumentaletan, bai fikzio filmetan ere, gertatzen ari ez dena, askotan emozioekin lan egiten baitute, baina garai honetan galtzen ari dira emozioak.

ME *Twelve Chairs* eleberri pikaresko moduan sailkatu du kritikak; egia esan, ordea, erakusten digu Errusian zer erlazio zegoen ekonomiaren eta politikaren artean aro komunistaren hasieran. Baina zuk gizarte kapitalista batean kokatu duzu ekintza. Zer erlazio ikusten dituzu bi garai horien artean?

UO Aldaketa handien garaietan, jende gehiena segurtasunik gabe sentitzen da, gehienek zerbaitek galtzen dute; aldaketa handien garai horiek guztiak erronka bat dira eguneroko bizitzarako. Artistek ikusi egiten dute hori, eta egoera horiekin lan egin. Orduan, *Twelve Chairs* horretan zera gertatzen da, deskribatzen ari direla Errusia tsarista zaharraren eta Errusia iraultzailearen arteko eguneroko bizitzako egoera *bitxi* horiek. Groteskotasunak liluratzen ninduen ni oso, batez ere literatura eta antzerki errusiarrean, zeinean groteskotasunaren forma artistiko eta estetiko erabiltzen baitute eguneroko bizitzaren ezintasunaz eta nekeez hitz egiteko. Haren aurretik *Southeast Passage*⁶ filma egin nuen. Berlinetik bidaiatu nuen Europako hego-ekialdeko herrialdeetara, oso txiroak baitira, eta mota guztietako arazoak aurka, zahar zein berri, ari dira borrokan. Ofizialki ez zeuden jadanik “altzairuzko harresia”-ren atzean, baina bada beste harresi bat, harresi sozial bat, beharbada lehengoa baino garaia dena. Hortaz, gure garaian errotiko aldaketak iraultza aurreko Errusiaren eta Sobiet Batasuneko aldi sozialistaren arteko garaian bezain handiak dira. Estrukturalki nahiko antzekoa da, baina orain gauza asko daude posibleak direnak, eta garai hartan ez zirenak. Nik halako elkarrizketa filmatu bat egin nahi nuen garai haren eta gurearen artean. Uste dut filmak ongi funtzionatzen duela aldaketak, sozialak edo bestelakoak, ezagutzen ari diren herrialdeetan. Esate baterako, Berlin da Eki edo Hego-Eki Europako jendearengandik hurbilen dagoen Mendebal Alemaniako hiria, eta hemen kontziente gara horretaz, eta beharbada apur bat hobeto ezagutzen ditugu aldaketa horiek.

Mobile Image Archive

ME Badakit zure dokumentuetako batzuk ikusgai jarri dituzula Witte de With-en iaz egin zen erakusketan. Nire ustez, egin dituzun film ugariak —nola fikziokoak hala dokumentalak— zure ikusizko munduaren aberastasuna erakusten dute; izan ere, mundu hori askotariko erreferentziaz beteta baitago: pikturikoak, literatura alorrekoak, historikoak, etnografikoak, antropologiakoak zein musikalak. Unibertso konplexu horrek argi erakusten du egin duzun lanaren tamaina. Baina badakigu unibertso zabal horren atzean solasaldi, bidaia, irakurketa, dokumentu, argazki, oroipen, egunkari ebakin, gutun eta abar daudela. Zenbat dokumentu, ahozko istorio, bizipen, liburu eta argazki erabili dituzu zure ikerketan? Susmoa dut zure artxibategiek ez ote duten ezkutatzen ez bakarrik iraganaren testigantza, baizik eta etorkizunarena ere bai.

UO Nire antzezlanetan —liburu itzelak dira, antzinako biblien antzekoak— saiatzen naiz filmaren halako miniatura bat egiten, eta bertan sartzen ditut elkarrizketak, nire argazkiak, posta txartel sortak, bildumatutako gauzak, mota guztietako materialak... “irudi artxibategia” esaten diodan hori. Urteak eman nituen Witte de Witheko erakusketa prestatzen, eta Catherine David bildumatzar hura arreta handiz ikustera etorri ohi zen nirekin. Witte de With museoko hamar gelak gaien arabera banatu nituen: lehena *Freak Orlando*⁷ filmaren ingurukoa zen; film hura egiteko oinarritu nintzen bigarren plano batean geratzen den jendearen, gutxiengoen, *freaken* istorioetan, eta terrore kolonialarekin eta nazionalsozialismoaren eta Inkisizioaren ankerkeriekin ere bazituen loturak. Atal batean Goyaren “Caprichos”-ekin lan egin nuen. Nire heroietako bat da, artearen ikuspegitik aztertu zituelako bere garaiko izugarrikeriak eta espainiar Inkisizioa “Desastres de la guerra” haietan. Era guztietako prozesioak ere badira, gai horri lotuak. Adibidez, Malagako Aste Santuaren argazkiak egin nituen. Hurrengo gairako elizetako hezur-eskulturak aukeratu nituen, Txekiar Errepublikan eta Eki Europan haien argazkiak egina bainintzen. Alemaniaren birbatzearen ostean, *Countdown*⁸ egin nuen, errealitateaz diharduen dokumental bat. Ez da film oso ikusgarria, ez da agertzen jendetza hori guztia banderak astintzen, atzean harresia dutela; desberdintasun xumeak erakusten ditu, jadanik orduan geroago hain garrantzitsuak izango ziren seinaleak zirenak. Aldatzen ari denaz jabetzean dut interesa. Eguzkitako handi horiek, zigarreren publizitatearen antzekoak, “Test the West” hitzekin, Eki Berlineko kafetegietan eta landetan agertu ziren. Publizitatea oldarkorra zen, kolore bizietakoa. Hain nabarmenak diren gauza ironiko horiek bildu besterik ez ziren egin behar, eta marko batean kokatu. Gero Eva Meyerrekin lan egin nuen, filosofo eta artista alemaniarrekin, Walter Benjaminen testu bilduma bat egiten. Gertatzen ari zena islatzen saiatzen ginen.

ME Baina nola pasatzen zara errealitate fikziora (halakorik baldin badago), eta alderantziz?

UO *Countdown* guztiz bestelakoa zen, eta ez zen fikzioko nire filma, imajinarioa dena, bezain ikusgarria. Itxura guztiz desberdina dute, baina nire ikuspuntua berbera da. Antzerki alorreko nire lana ere, Elfriede Jelinek-ekin elkarlanean egina, erakutsi nuen. Haren lehen antzezlanaren eraman nuen oholtzara, *Clara S.* (Clara Schumann); literatura modernoaren barruan lan liluragarria egiten duelakoan nago. Bi geletan fikzioko nire filmak eta Mongoliaren gaineko dokumentalak erakusten ziren, xamanismo saioetan egindako argazki eta pertsona ugari, eta abar. Nire bidaietan edo dokumentalazale

karreraren zehar antzezleei, lagunei eta beste zenbait pertsonari egindako potretetz bete nuen erakus-armairu antzeko bat. Fotonobelak ere egin nituen. Azken gelan Ekialdeko estiloko sofa bat ipini genuen, eta konbinazio desberdinetan aurkeztutako 220 diapositibak osatutako diorama bat antolatu nuen. Erakusketaren amaieran nolabait ulertu egiten zenuen nola elkartzen diren gai desberdinak testuinguru desberdinetan.

ME Zure filmen luzera ezohikoa da, eta antolatuta dauden modua dela-eta, zinema ez komertzializatzen gaituzake. Zure iritzian, nola iraun dezake bizirik zinema ez komertzialak gaur egungo mundu komertzializatuan?

UO Gero eta okerrago. Hirurogeita hamarreko eta laurogeiko hamarkadak artean bestelakoak ziren, gauza ezohikoak onartzen ziren, bai espero izan ere. Garai hartan, merkataritza eta artea ez ziren elkarren etsaiak. Zinema komertzialaren eta artistikoaren arteko errotiko haustura jada laurogeiko hamarkadan hasi zen. Komertzializatzeko handi hori izugarri sendotu da laurogeita hamarreko hamarkadatik hona. Uste dut ekonomia berriarekin jendea konturatzen dela sistema berri horretan zenbait desberdintasun arriskutsu daudela, oso burokratikoak baita Europar Batasunean ere. Ez naiz antieuroparra, inola ere ez, baina burokratizazio handiek arazo bat dute, alegia, gauzak gero eta arautuago daudela. Eta arteak beti behar du halako indar osmotiko bat, eta hori ez da jadanik existitzen. Horretaz gain, zinema europarrean Hollywooden bezain indartsu bihurtu nahian dabilta, komertzializazioari dagokionez. Uste dut ez dela batere errealista; horri, taxuzko yiddishez “Luftgeschäfte” esaten diogu, airean oinarritzen den negozioia.

ME Bukatzeko, esaguzu zer plan dituzun etorkizunerako.

UO Zenbait fikzioko film dauzkat filmatzen hasteko prest, ideia ugari dauzkat dokumentaletarako... Baina arazoa dirua aurkitzea da. Banpiro-esperpentto bikain bat daukat, Vienan eta Ekialdeko zenbait herrialdetan aurkeztu nahiko nukeena. Une honetan laurogeita hamarreko hamarkadan hasitako proiektu batera itzultzen ari naiz, *Diamond Dance*. Gero erakusketa batzuk egingo ditut, adibidez, Espainian, Castellonen (EACCn, 2005eko apirilaren 8tik ekainaren 19a arte) eta Valladoliden (Museo de la Pasión delakoan, 2005eko uztailearen 12tik abuztuaren 21a arte). Eta badakizu nola izaten den, urteak joan ahala lana pilatuz joaten zara, beraz horretan ere aritzen zara. Joan den urtean hamar-hamaika atzera begirako erakusketa izan nituen mundu osoan barrena. ❧

ULRIKE OTTINGER zinema zuzendaria da, eta Berlinean jarduten du. Film, testu, argazki eta biografiaren inguruko informazioa nahi izanez gero, bisita egin haren web orriari: <http://www.ulrikeottinger.com>



Die Betörung der Alien (Freak Orlando) 1981

AIPATUTAKO FILMEN SINOPSIAK

1 *Laocoon & Sons*. Bazen behin Laura Molloy izeneko herrialde bat. Laura Molloy zen herrialde haren izena. Laura Molloy hartan bakarrik emakumeak bizi ziren. Esmeralda del Rio emakume bat zen. Egun batean, Esmeralda del Riori otu zitzaion zenbait eraldatze jasatea, oso urruti eramango zutenak. Hain urruti iritsi zen, non noraino iritsi zen ez baitzuen jakiteko modurik aurkitu. Bi gauza ziren seguruak: Esmeralda del Rio horaila zen, eta, bere modura, nik "magia horaila" esango niokeena praktikatzan zuen.

2 *Madame X* emakume eder, anker eta bihozgabea da, Txinako Itsasoko koroarik gabeko erregina, eta deialdi bat egin die beren bizimodu eroso seguruak baina jasan ezineraino gogaikarriak arrisku eta zalantza betetako baina maitasunez eta abenturaz ere blaitutako mundu batengatik trukatu nahi duten emakume guztiak. Herrialde eta maila sozial guzti-etako emakumeek erantzun diote haren deialdiari. Haien atsekabe metatua batu egiten da osotasun indartsu bat eratzeko, eta haizea alde dutela abiatu dira.

3 *Ticket of No Return*. Emakumeak etorrikerik gabeko txartela erosi zuen Berlin-Tegel-era. Iragana ahaztu nahi zuen, edo, areago, hartatik ihes egin, etxe desjabetu batetik bezala. Energia guztiak gauza batean kontzentratu nahi zituen, berea zen zerbaitetan. Azkenik bere patuari jarraitzea zen haren desio bakarra. Berlin hirian erabateko arrotza zen, eta leku aproposa zirudien bere grinari emateko inork galaraz zezan gabe. Alkohola zuen grina, edateko bizi zen, eta mozkor baten bizitza bizitzeko edaten zuen. Bakardade narzisisista pesimistaren kultura bizitzeko zuen erabakia sendotu egin zen haren ihesaldian, harik eta bizia izan zitekeen maila batera iritsi zen arte. Bere planak gauzatzeko ordua iritsia zen.

4 *Dorian Gray in the Mirror of Yellow Press*. Gure erakundeak gure premien arabera moldatu eta manipulatu ahal izango dugun gizaki bat sortuko du. Dorian Gray: gaztea, aberatsa eta lerdena. Sortu, seduzitu eta suntsitu egingo dugu. Mabuse Doktoresak, nazioarteko inperio mediatiko baten burua bera, eskrupulurik gabeko plan bat diseinatu du are gehiago hedatzearenten.

5 *The Twelve Chairs...* Haren suhia, Ippolit Matwejewitch Worobjaninow, noble ohia da, benetako dandya, eta garai honetan ahitzen ari da hiri txiki batean epaile gisa, ezkontza zibilez arduratuta. Gogo berot hartzen du altxorren bilaketa. Bien bitartean, urteen joanaz, hamabi aulkiak herrialde osoan zehar sakabanatu dira. Alabaina, Worobjaninow ez da altxorren atzetik dabilen bakarra. Orpoz orpo ditu Ostap Bender, iruzurgile argi berezia, eta Aita Fjodor, aristokrata aberatsak bere sekretua fidatu dion apaiza. Halaxe hasten da bilaketa ero bat, iparretik hegora, sortaldetik sartaldera, itsaso zein kontinenteetan barrena, landetatik hirira.

6 *Shouteast Passage*. Filma hiru zatitan dago egituratuta, eta kameraz erregistratzen ditu zenbait kultur topaketa: Berlinen hasi eta Eki Europa zeharkatzen duen bidaia bat, eta bi espedizio urbano, bata Odesara eta bestea Istanbulera. Ulrike Ottingerrek, xehetasunzale ikaragarria bera, eta begirunea erakusten diena elkarriketatzen dituen gizabanakoak, Europako ertzean bizi den eta Gerra Hotzaren amaieraz oraindik etekinik atera ez duen jendearen marrazki gisako bat egiten du.

7 *Freak Orlando*. Munduaren historia bat da, "munduaren antzerki txiki" moduan kontatua, hasieratik gure garaia arte, eta barne hartzen ditu hutsegiteak, ezgaitasuna, aginte gosea, beldurra, eromena, ankerkeria eta topikoak, bost ataletan.

8 *Countdown* filmak antzeko sekuentzia kronologikoa jarraitzen du. Berlinen eta inguruetan filmatu genuen 1990eko uztailaren 1ean moneitek bat egin zuten arteko azken hamar egunetan. Beraz, "Alemaniaren birbatzearen lehen fasea" markatu zuen datan bukatzen da.

Ulrike Ottinger en el espejo del cine

Esta entrevista se realizó en Berlín el pasado mes de febrero.

La directora de cine Ulrike Ottinger habló sobre los cambios producidos en la sociedad contemporánea, la mujer y el cine, Europa Oriental y Occidental, la literatura y el teatro, y explicó el contenido de su archivo de imágenes.

Miren Eraso (ME) ¿Cómo empezaste tu vida de artista, primero en París y después en Berlín?

Ulrike Ottinger (UO) Empecé muy joven. Mi madre, por su profesión, tenía que viajar mucho, y yo viajaba con ella de niña. Cuando cumplí nueve años, me regaló una pequeña cámara Kodak Retina. Podía sacar fotografías a toda la gente interesante que conocía. Así fue como empecé a descubrir al “otro”. Después actué en el teatro, en Constanza. En aquella época había un montón de directores que estaban volviendo de la emigración, había mucha cultura francesa por todas partes, porque los militares franceses estaban destacados en Constanza. Como mi padre era pintor, teníamos muchísimo contacto con artistas. Pero después necesité mucho tiempo para descubrir qué quería en realidad. Fui a París, y al principio empecé como pintora. Después, hice lo que en aquella época se llamaba en francés “action”, que después se llamaría performance. En París empecé a interesarme mucho por el cine.

ME Pasaste de la pintura al cine de forma natural. ¿Qué tipo de vínculos has establecido entre las artes plásticas y el cine?

UO En París estuve en un grupo de jóvenes pintores franceses, una especie de grupo post-surrealista. Hice varias exposiciones en aquella época; nuestro estilo se llamaba “peinture narrative” y estaba inspirado en el estilo de “bande dessinée”, de tira de cómic. Yo acudía regularmente a la Cinemateca, y allí vi no sólo los clásicos de la historia del cine, sino también la obra de Cocteau y todos los directores independientes estadounidenses, así como cine de vanguardia francés e internacional. Aquello fue muy importante, y entonces, finalmente, empecé poco a poco a volverme hacia el cine, con dificultades debido a los aspectos técnicos, y de manera especial debido a la financiación de tales proyectos.

ME Me gustaría repetir algunos de tus comentarios acerca de tu primera película, *Laocoon & Sons*¹, hecha en 1973:

“Llegan los cuentos de hadas

Los cuentos de hadas han llegado para quedarse

Soy una imagen

Soy un cuento de hadas

Y éste es el sonido de la música

Esto es Laocoon and Sons

Laocoon and Sons es una historia para todas las épocas.

Una, dos, tres o cien voces cuentan esta historia

Para deleite de nuestros ojos y oídos.

Se trata de voces de mujer”.

A mi entender, esas palabras resumen algunos de los rasgos de tu obra, así como algunos de los personajes de tus películas. Pasemos a la pregunta: ¿Qué significa “soy un cuento de hadas”? ¿Eres su personificación?

UO Por supuesto. Yo lo llamaría autobiografía del cine. Nunca he trabajado directamente con mi autobiografía, pero es normal en una vida artística que todas tus experiencias e intereses sean importantes para tu obra. Mis películas se inspiran en la literatura, viajes, experiencias, se inspiran mucho en la vida cotidiana. Pero no puedes explicar cómo juntas esos elementos diversos; es como un *mosaico* que existe en tu mente, pero no puedes explicar cómo le das forma y haces la elección. Es también una cuestión estética.

ME Si *Laocoon and Sons* es una historia para todas las épocas, ¿qué sentido tiene el mito en nuestra sociedad contemporánea?

UO Creo que es interesante saber acerca de los mitos y la función que desempeñan, y transferirlos a nuestra época con nuevos contenidos, y tal vez también con otras formas, o con la misma forma pero con un nuevo mito. Viajando desde el pasado hasta nuestra época, encuentras arquetipos, imágenes tan potentes que a la gente le hace recordar cosas, aun cuando no tengan conocimientos históricos. Es así como funcionan todas las publicidades. A veces la gente no sabe por qué les parecen potentes ciertas imágenes o películas. Me estoy convirtiendo en una especie de pequeña especialista en la arqueología de esas formas antiguas, en el modo en que han cambiado y se han transformado para adaptarse a nuestra época. Estoy sumamente interesada, fascinada... Trabajo con eso irónicamente, por supuesto, es como una diversión, como en *Madame X*², pero al mismo tiempo las tomo en serio.

ME En *Madame X*, como dijo Karsten Witte, tratas de suscitar miedo entre quienes oponen resistencia contra la fascinación de ese poder ritualizado y totalmente estetizado, más frecuentemente en el imaginario del hombre que en el de la mujer. Eso me recuerda el tópico del placer de la visión, cuando Laura Mulvey hizo un llamamiento a las primeras artistas feministas de vídeo para que lucharan contra el placer proporcionado por el cine orientado a los hombres.

UO Estoy en contra de todas las ideologías, pero no en contra de la teoría. Estoy en contra de ideologías y dogmas, no ayudan para nada, ni en el mundo del arte ni en la vida real. Por tanto, si trabajas en el cine, tienes que encontrar imágenes interesantes, y por supuesto que son seductoras, pero tal vez tienen que ser seductoras, y no estoy en contra de eso. Pero hay que tomar el comentario de Laura Mulvey en el contexto de cuando se hicieron esas declaraciones, cuando estaba claro que había que oponerse a un montón de cosas que estaban sucediendo.

Por esa época hice una especie de comedia que mostraba que el movimiento de las mujeres se estaba convirtiendo en un dogma más, en una ideología más. Pero me parecía que el movimiento de las mujeres tenía más libertad y estaba abierto en parte al panorama artístico. Parecía ofrecer más alternativas de las que muchas mujeres tenían en aquella época.

ME Volviendo al poema, el coro, un personaje grupal del teatro griego, tiene mucha importancia en tus películas.

¿Podrían considerarse identidades colectivas de hoy en día?

UO Siempre tienen formas diferentes. *Ticket of No Return*³ es un “retrato de una bebedora”, en el que aparecen tres señoras llamadas “Estadística”, “Sentido común” y “Cuestión social”. Hacen comentarios sobre todo cuanto ocurre —como en un coro griego—, desde su propia perspectiva de estadística, cuestiones sociales y sentido común. En Alemania, cuando aparecieron esas tres señoras, parte de la opinión pública se puso nerviosa; no les gustaban, porque les parecía que sus comentarios no eran amables. Pero recuerdo la misma película en Gran Bretaña; el estreno fue en un gran cine de Londres, y la gente no paraba de reír. Eso tiene que ver con las diferencias culturales, las diferencias de percepción y los diferentes sentidos del humor. Pero también tengo tres personajes en *Dorian Gray*⁴, que en el “escenario” de la ópera son las Diosas del destino, mientras que en el centro mediático multinacional son secretarías y tienen nombres de ordenadores de verdad con gran capacidad: “Susy”, que en alemán significa “Suchsystem” (sistema de búsqueda), “Golem” y “Passat”. En *Dorian Gray*, la Doctora Mabuse es la directora de una gran empresa multinacional, y Dorian Gray es un joven, rico y guapo, con un pasado exótico. En la ópera, la Doctora Mabuse es la “Gran Inquisidora” de la ciudad de Sevilla, y Dorian Gray es el infante Don Luis de la Cerda. Siempre trabajo con la mitología del pasado, y la transfiero al presente, que de ese modo se hace más complejo.

ME Hablando de cuentos de hadas, en ese sentido, ¿por qué haces hincapié en la presencia de la transmisión oral en ese poema? En la mayoría de tus películas, la transmisión oral es muy importante.

UO La transmisión oral es la forma más antigua de poesía rapsódica; hasta Shakespeare trabajó siguiendo esa tradición: había que recitar en voz alta, debido al ritmo. Yo tengo mucha experiencia con esas rapsodias maravillosas, de Mongolia y África, donde esa tradición se mantiene viva. De hecho, la lengua escrita es lengua hablada. Las diferentes lenguas tienen su cultura, sus escritos y su música. Me gusta utilizar diferentes lenguas en mis películas. En mi última película, *Twelve Chairs*⁵, me negué a traducir los diálogos del ruso, porque los actores son de Odessa, y llevan consigo ese maravilloso color musical. Ésa fue mi primera película basada en la literatura. Y tuve que encontrar la forma adecuada y el modo específico en que iba a convertirlo en película. Las partes más emotivas y directas se transformaron en diálogos vivaces entre los actores, y los comentarios literales del libro *Twelve Chairs* observan la acción desde un punto de vista sumamente irónico. Es un libro fantástico en el que puede encontrarse de todo: lo nuevo, lo antiguo, fantasía y realidad. No me gusta demasiado el cine comercial habitual que sólo funciona cuando explota las emociones. Es una especie de materialismo brutal. Creo que debemos reflejar la realidad en nuestra obra. Y que tenemos que trabajar con la realidad y ponerla dentro de un marco artístico. Esto es lo que no está sucediendo en muchos documentales recientes, y también en películas de ficción, que a menudo trabajan con las emociones, en una época en la que están perdiéndose las emociones.

ME *Twelve Chairs* ha sido clasificada por la crítica como una novela picaresca, mientras que de hecho muestra la relación existente en Rusia entre economía y política al principio de la era comunista. Pero tú haces que la acción se desarrolle en una sociedad capitalista. ¿Qué relaciones estableces entre ambos periodos?

UO En épocas de grandes cambios, la mayoría de la gente se siente insegura, la mayoría pierde algo; todas esas épocas de grandes cambios suponen un desafío para la vida diaria, cosa que los artistas suelen ver a menudo y trabajan con esas situaciones. De modo que lo que ocurre en *Twelve Chairs* es que están describiendo esas *extrañas* situaciones de la vida diaria entre la vieja Rusia zarista y la Rusia revolucionaria. Yo estaba muy fascinada por lo grotesco, sobre todo por la literatura y teatro rusos, donde usan una forma artística y estética de lo grotesco para hablar de la imposibilidad y las penalidades de la vida cotidiana. Antes de eso, hice la película *Southeast Passage*⁶. Viajé desde Berlín a los países del sureste europeo, que son muy pobres y luchan contra problemas de todo tipo, tanto antiguos como nuevos. Oficialmente, ya no están detrás del “telón de acero”, pero en cierto modo hay otro telón, un telón social, tal vez incluso más alto que el de antes. Por tanto, en nuestra época los cambios radicales son tan grandes como durante la época entre la Rusia prerrevolucionaria y el periodo socialista en la Unión Soviética. Estructuralmente es bastante similar, pero de hecho hay muchas cosas que ahora son posibles y que en aquella época no lo eran. Quería hacer una especie de diálogo filmado entre aquella época y la nuestra. Creo que la película funciona muy bien en países que están atravesando una fase de cambios, sociales o de otro tipo. Por ejemplo, en Berlín, somos la ciudad germano-occidental más cercana a la gente de la Europa del Este o del Sureste, y aquí somos conscientes de ello, y quizá comprendemos un poco mejor esos cambios.

*El arte siempre necesita
una especie de fuerza osmótica,
y eso ya no existe.*

Mobile Image Archive

ME Ya sé que has mostrado algunos de tus documentos en la exposición que tuvo lugar en el Witte de With el año pasado. Creo que la gran cantidad de películas que has hecho —tanto ficción como documentales— muestra la riqueza de tu mundo visual, que está lleno de referencias múltiples: pictóricas, literarias, históricas, etnográficas, antropológicas o musicales. Ese universo complejo muestra la magnitud de la obra que has realizado. Pero ya sabemos que ese vasto universo esconde muchas conversaciones, viajes, lecturas, documentos, fotos, recuerdos, recortes de periódico, cartas y demás. ¿Cuántos documentos, historias orales, experiencias vividas, libros y fotografías has empleado en tu investigación? Sospecho que tus archivos esconden el testimonio no sólo del pasado, sino del futuro.

UO Lo que trato de hacer con mis *screenplays* —que son libros enormes como grandes biblias antiguas— es una especie de miniatura de la película con diálogos, mis fotografías, colecciones de postales, cosas coleccionadas, todo tipo de materiales, lo que yo denomino “archivo de imágenes”. Pasé años organizando la exposición del Witte de With, y Catherine David solía venir a observar atentamente conmigo aquella enorme colección. Dividí las diez salas del museo Witte de With según los diversos temas: el primero era acerca de *Freak Orlando*⁷, que era una película que hice con historias de gente que queda en un segundo plano, minorías, *freaks*, y relacionada también con el terror colonial y las atrocidades del nacional-socialismo y la Inquisición. En uno de los episodios, trabajé con los “Caprichos” de Goya. Es uno de mis héroes, porque analizó desde el punto de vista artístico las atrocidades de su época y la Inquisición española en los “Desastres de la guerra”. También hay procesiones de todo tipo relacionadas con ese tema. Por ejemplo, hice fotos de la Semana Santa de Málaga. El tema siguiente fueron las esculturas de huesos dentro de iglesias, que había fotografiado en la República Checa y Europa del Este. Tras la reunificación de Alemania, hice *Countdown*⁸, un documental que trata de la realidad. No es una película muy espectacular, no aparece toda la gente agitando banderas con el muro al fondo; muestra pequeñas diferencias, señales ya entonces que más tarde serían tan importantes. Lo que me interesa es darme cuenta de lo que cambia. Esas sombrillas enormes en forma de publicidad de cigarrillos “Test the West” aparecieron en cafés de Berlín Este y en el campo. La publicidad era agresiva y de colores vivos. Todo ese estilo de cosas irónicas que son tan obvias, sólo tenías que recogerlas y ponerles un marco. Después trabajé con Eva Meyer, una filósofa y artista alemana, haciendo una compilación de textos de Walter Benjamin. Tratábamos de reflejar lo que estaba ocurriendo.

ME Pero, ¿cómo pasas de la realidad a la ficción (si es que aún existe), y viceversa?

UO *Countdown* era completamente diferente, no tan espectacular como mis películas de ficción, que son imaginarias. Parecen completamente diferentes, pero mi enfoque es el mismo. También mostré mi obra teatral, hecha en colaboración con Elfriede Jelinek. Llevé a escena su primera obra, *Clara S.* (Clara Schumann); me parece que hace un trabajo fascinante dentro de la literatura moderna. En dos salas se exhibían mis películas de ficción y documentales sobre Mongolia, un montón de fotos de sesiones chamanísticas y retratos, y demás. Hice una especie de vitrina con todo tipo de retratos que había hecho a actores, amigos y otras per-

sonas durante mis viajes o mi trabajo de documentalista. Hice también fotonovelas. En la última sala, colocamos un maravilloso diván oriental, organicé un diorama compuesto de unas 220 diapositivas presentadas en diferentes combinaciones. Al final de la exposición comprendías, en cierto modo, cómo se reúnen diferentes temas en diferentes contextos.

ME El metraje de tus películas es inusual, y están realizadas de forma que podemos considerarlas como cine no comercial. En tu opinión, ¿cómo puede sobrevivir el cine no comercial en el mundo comercializado de hoy en día?

UO Cada vez peor. Los años setenta y ochenta eran todavía diferentes, se aceptaban, e incluso esperaban, cosas inusuales. En aquella época, el comercio y el arte no eran opuestos entre sí. La ruptura radical entre el cine comercial y el artístico empezó ya a finales de los ochenta. La gran comercialización se ha reforzado enormemente desde mediados de los noventa hasta ahora. Yo creo que, con la nueva economía, la gente se da cuenta de que hay algunas diferencias peligrosas en ese nuevo sistema, que es también sumamente burocrático en la Unión Europea. No soy en absoluto antieuropea, pero el problema de la elevada burocratización es que las cosas se están poniendo tremendamente normativas. Y el arte siempre necesita una especie de fuerza osmótica, y eso ya no existe. Además, en el cine europeo están intentando hacerse tan fuertes como en Hollywood, en términos de comercialización. Yo creo que no es nada realista; es lo que en buen yiddish llamamos "Luftgeschäfte", un negocio sustentado en el aire.

ME Para terminar, dínos qué planes tienes de cara al futuro.

UO Tengo varias películas de ficción, listas para empezar a rodar, tengo muchas ideas para documentales... El problema es encontrar el dinero. Tengo un magnífico esperpento de vampiros que me gustaría presentar en Viena y algunos países del Este. En este momento, estoy volviendo a un proyecto que empecé a principios de los años noventa, *Diamond Dance*. Después haré varias exposiciones, por ejemplo, en España, en Castellón (en el EACC, del 8 de abril al 19 de junio de 2005) y Valladolid (en el Museo de la Pasión, del 12 de julio al 21 agosto de 2005). Y ya sabes, a medida que pasan los años vas compilando una obra, de modo que también trabajas en ello. El año pasado tuve diez u once retrospectivas por todo el mundo. ❧

ULRIKE OTTINGER es directora de cine, vive en Berlín. Para recabar información sobre películas, textos, fotografías y biografía, visitar la página web en <http://www.ulrikeottinger.com>

SINOPSIS DE LAS PELÍCULAS REFERENCIADAS

1 *Laocoon and Sons*. Érase una vez un país conocido por el nombre de Laura Molloy. Laura Molloy era el nombre de dicho país. En Laura Molloy sólo vivían mujeres. Esmeralda del Río era una mujer. Un día, a Esmeralda del Río se le ocurrió la idea de someterse a una serie de transformaciones, que iban a llevarla muy lejos. Llegó tan lejos, que no tuvo manera de saber hasta dónde había llegado. Dos cosas eran seguras: Esmeralda del Río era rubia, y, a su manera, practicaba un tipo de magia que me gustaría llamar "magia rubia".

2 *Madame X*, una belleza cruel y despiadada, reina sin corona del Mar de la China, hace un llamamiento a todas las mujeres que quieran cambiar sus vidas cómodas y seguras, pero insoportablemente tediosas, por un mundo lleno de peligros e incertidumbres, pero lleno de amor y aventura. Mujeres de las más diversas nacionalidades y condiciones sociales responden a su llamada. Todo su descontento acumulado se une para formar una totalidad potente, y parten viento en popa.

3 *Ticket of No Return*. [Ella] compró un billete sólo de ida a Berlín-Tegel. Quería olvidar su pasado, o más bien abandonarlo, como se abandona una casa expropiada. Quería concentrar todas sus energías en una cosa, algo que fuera suyo. Seguir su propio destino por fin era su único deseo. Berlín, una ciudad en la que era una completa extraña, parecía el lugar idóneo para entregarse a su pasión sin que la molestaran. Su pasión era el alcohol, vivía para beber y bebía para vivir la vida de una borracha. Su determinación por vivir un culto a la soledad narcisista, pesimista se reforzó durante su huida, hasta que alcanzó el nivel al cual podía ser vivido. Había llegado la hora de poner en acción sus planes.

4 *Dorian Gray in the Mirror of the Yellow Press*. Nuestra organización va a crear un ser humano que podamos moldear y manipular según nuestras necesidades. Dorian Gray: joven, rico y guapo. Lo haremos, lo seduciremos y lo destruiremos. La doctora Mabuse, jefa de un imperio mediático internacional, ha diseñado un plan sin escrúpulos para expandirse más aún.

5 *The Twelve Chairs*... Su yerno, Ippolit Matwejewitch Worobjaninow, es un antiguo noble y un dandy, que actualmente se consume en su cargo de magistrado de una ciudad pequeña, encargado de los matrimonios civiles. Toma con entusiasmo la búsqueda del tesoro. Mientras tanto, con el paso de los años, las doce sillas se han dispersado por todo el país. No obstante, Worobjaninow no es el único que busca el tesoro. Le pisan los talones Ostap Bender, un estafador listo y original, y el Padre Fjodor, un sacerdote a quien la rica aristócrata ha confesado también su secreto. Así empieza una búsqueda disparatada que se desarrolla de norte a sur, de este a oeste, a través de mares y continentes, del campo a la ciudad.

6 *Southeast Passage*. La película, estructurada en tres partes, registra encuentros culturales con la cámara: un viaje que partiendo de Berlín atraviesa la Europa Oriental, y dos expediciones urbanas, una a Odessa y la otra a Estambul. Detallista impresionante que muestra respeto por los individuos que entrevista, Ulrike Ottinger presenta un retrato de la gente que vive al borde de Europa y no ha conseguido beneficiarse del final de la Guerra Fría.

7 *Freak Orlando*. Es una historia del mundo, contada en forma de "pequeño teatro del mundo", desde sus comienzos hasta nuestra época, incluyendo los errores, la incompetencia, la sed de poder, el miedo, la locura, la crueldad y el tópico, en una historia estructurada en cinco episodios.

8 *Countdown* sigue una secuencia cronológica. La película se rodó en Berlín y alrededores durante el periodo de diez días inmediatamente anteriores a la unificación de las monedas, el 1 de julio de 1990. Por tanto, la película termina en la fecha que marca "la primera fase de la reunificación alemana".

Astra Tour Ion Munduatek Iberiar penintsulan kotxez egin zuen bidai batean hasi zen. Ibilbidea aldez aurretik mapan aukeratu zituen herriei jarraituz antolatu zuen. Bidaiak itxura hartu zuen, eta ondoren bi pieza osatu zituen, bideo-instalazio bat eta performance bat. Herrien izenek artikulatu zuten bi piezen kontaketa eta hitzaren espazioa aktibatzen saiatu ziren.

G E R A L D S I E G M U N D

Hitz batek zer hartzen du barne?

Astra Tour, Ion Munduateren lan bat

Hitz batek zer hartzen du barne? Antzinako tragedia grekoaren garaiaz geroztik, antzerkiak markoa eskaintzen dio subjektuak Bestearenganako duen mendekotasunari, hondamendi horri. Gatazka hori nabarmen uzten du elkarrizketa dramatikoaren edo antzerki lan bateko pertsonaien artean gertatzen den hizkuntza truke koherentearen eta antzezlearen gorputzaren artean gertatzen den bereizteak. Sofoklesen *Antigona* antzezlanean Polyneikesen gorpua lurperatzen uzten ez den bezala, gauzen ordena kultural eta sozialaren barruan dagokien lekua har dezan, gorputza bereizi egiten da hizkuntzatik. Aias-en oinazezko oihuak, ezin hizkuntzak adierazi eta eduki ezin ditzakeenak, beste adibide argigarri bat dira. Soberako gorputza den aldetik, hizkuntzaren arau eta erregulazioetatik haratago doa, baita komunikabide gisa duen funtziotik haratago ere. Gorputzak berezko bizia hartzen du. Hizkuntzaren eta haren lege inter-subjektiboen barruan kokatuta egon arren, gorputzak, antzerkian, garrantzia galdu du. Uko egiten dio arazorik gabeko integratzeari, eta bere ahalmen dramatikoa bereizte horretatik datorkio, hain zuten. Pentsa dezagun fartsa genero barruan zenbat eta zenbat gorputzek zeharkatzen duten agertokia ezkerrean edo eskuinera egin behar ote duten jakin gabe, nortasuna galduz doazenak koreografia gupidagabe baten abiadura zorabiagarrian. Antzokia beti izan da subjektuaren gorputzaren eta haren gainean agintzen duen hizkuntzaren arteko bereiztetik sortzen den hondamena kokatzen den leku bat.

Hitz batek zer hartzen du barne? Espazio oso bat, subjektuaren agertokia. *Astra Tour* bere lanean, Ion Munduate koreografo, dantzari eta performerrak guztiz hizkuntzaz osatuta dagoen mundu bat erakusten digu. Hizkuntza unibertso horren barruan bere gorputza sartzen du, bere jabearekin elkarreraginean jardun dezan. Karpa handi bat ikusten dugu zabalik agertokian, ospakizunetarako erabiltzen diren horietako bat. Aulki soil bat dago ezkerrean, eta atzeko oihalak pantaila funtzioa betetzen du, bertan diapositibak proiektatzeko. Ion Munduate bera arduratzen da diapositibak pasatzen joateaz. Agertokia erabateko iluntasunean murgilduta dagoela, lehen diapositiba agertzen da, "Espera" hitza idatzita daramana. Ion Munduate aulkian eserita dago, zain. "Luz" hitza agertzen denean, agertokiko argiak pizten dira. Jérôme



Bel-en *The Show Must Go On* lanean egindakoaren antzera, Munduatek mundu baten sorleku moduan irudikatzen du agertokia. Hurrengo berrogeita hamar minutuetan, zenbait errepide-txartel agertzen dira, herri izenekin. Toponimoak, Munduate bere Astra autoan iritsitako benetako herri espainiarren izenak, argibideak dira, Munduateren ekintzak gidatzen dituztenak. Herri bat eta ekintza bat atzean uzten dituen bakoitzean, txartela marra gorri batez urratzen da.

Hartara, agertokia berehala bihurtzen da kultur trukerako leku, eta hizkuntzaren mendean dagoela erakusten da. *Astra Tour* bidaia bat da, autoz Espainian barrena egindako bidaia baten ingurukoa, eta beste bidaia horren, bizitzaren, metafora bihurtzen da. Hitz bat agertzen da, eta hari lotutako irudikapen fisiko bat antzezten da. “Ser” hitza hamar aldiz baino gehiago agertzen da kanpadendaren atzealdean.

Ion Munduate guztiz hizkuntzaz osatuta dagoen mundu bat erakusten digu.



Estreinako aldian, Munduate zutik geratzen da besterik gabe, geldirik, eta lurrera erortzen da hitza urratzen denean. Ostera altxatzen da “Ser” hitza daraman diapositiba agertzen denean. Orain eskua bihotzean duela erori da. Harri astun bat darama sorbaldan, eta Munduate azpian hartu du. Lan egitea bezala, hitz egitea eta kantatzea bizitzaren parte dira, “Errealitatea”-ren bilaketa bezala; azken hau antzezten du agertokitik irtenda, fikziorako leku den aldetik handik ihes eginda. Munduatek era guztietako keinutxo eta ekintzak aurkitzen ditu, izaerak irudikatzen dituztenak.

La Compagnie lanean, beste performer bat, Amaia Urra, sartzen da karparen atzealdetik. Ion Munduaterekin elkartzen da hark ohol batetik abiatuta egin duen zabuan. Amaiak ozen irakurtzen du moda aldizkari bat. Harremanetarako iragarkiak nahasi egiten dira edertasun aholkuekin eta behiala Lur planetaren gainean igeri espazioa arakatu zuen kosmonauta errusiar baten istorioarekin. Hitza, agertokian gorputz bat inguratzen duen espazioa bera, unibertso oso bihurtzen da bat-batean. Lurreko biziak barne hartzen ditu orobat “Amor” -elkar besarkatzen dute-, “Alegría” —dantzan hasten dira musika alai baten doinuari jarraiki—, eta azkenik “Adiós” eta “Salir”, argiak itzali ondoren. Antzezpen horrek irudikatzen zuen mundua bere amaierara iritsi da, hitzez hitz.

Astra Touren, antzokia topaleku bilakutzen da, ez bakarrik performerren eta ikusleen arteko topaleku, baita hizkuntza, gorputza eta ekintzena ere. Hartara, agertokia tarteko gune-edo bihurtzen da, zeinean subjektibotasuna kultur testuinguru baten barruan aztertzen baita. Munduatek hizkuntzan eta kulturaren txertatuta dagoen gauzaki moduan aurkezten du gorputza.

Piezarekin batera doan bideo instalazioan, Munduate ikusten dugu herriak zeharkatzen eta eguzkitakoak aldatzen, txartelek iradokitzen duten gaiaren arabera. Pantaila erdibituta dago, ordea. Haizetakoaren atzean ezarritako kamera batek aurrean dagoen errepidearen irudien barruan, beste irudi bat agertzen da. Irudi txikia atzeko eserlekutik dago hartuta, eta Munduateren garondoa erakusten du. Erretrobisore barruan bakarrik ikusten da haren aurpegia; hala sortzen da hirugarren



pantaila beste irudi baterako. Bata bestean islatzen diren irudi sorta horrek irudi barruan zer dagoen eta haren laukitik kanpo zer geratzen den ikustera eramaten du gure arreta. Bizitza moduan ikusten duguna enkoadre gailu batzuen emaitza bat dela erreparatzera. Antzerkia bezala. Irudiak bezala. Hitzak bezala. Hitz batek zer hartzen du barne? Gorputz bat eta bizitza oso bat. ❧

Astra Touren, antzokia topaleku bilakatzen da, ez bakarrik performerren eta ikusleen arteko topaleku, baita hizkuntza, gorputza eta ekintzena ere.

GERALD SIEGMUNDEk eskolak ematen ditu Giessen-eko Unibertsitateko Antzerki Ikasketa Aplikatuaren Departamentuan. 1995ez geroztik dantza eta performance kritikari *freelance* ibili da *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, *Ballettanz* eta *Dance Europe* egunkari-aldizkarietan. Gauza anitz argitaratu ditu gaur egungo dantzaz eta antzerki-performanceaz.

ION MUNDUATEk Donostia, Madril eta Parisen ikasi zuen dantza. 1994an Blanca Calvo koreografoa ezagutu zuten eta elkarrekin ibili ziren lanean 1997ra arte; horren emaitza ditugu *M M M M* (1995) eta *Sangre grande* (1996). 1998an Ángel Bados eta Txomin Badiolak Artelekun eman zuten tailerrean parte hartu zuten. Ondoren bere kasa hasi zen lanean; *Lucía con zeta* (1998), *Boj de largo* (2000) eta *Flyball* (2000) egin zituen eta Europako hainbat hiritan aurkeztu zituen. 2002ko irailean *Astra Tour* proiektua hasi zuen. Bi pieza dira: bideo instalazio bat eta performance bat. Bideoa 2003ko uztailean aurkeztu zuen Lausanako Arsenic arte eszenikoen zentroan, eta performancea 2004ko martxoan Frantziako Tolosako Garonne antzokian. 1998. urteaz geroztik Mugatxoan proiektua —Artelekurekin eta Serralves Fundazioarekin lankidetzan egindako tailer-programazioa— zuzentzen du Blanca Calvorekin batera.

¿Qué encierra una palabra?

Astra Tour, una pieza de Ion Munduate

Astra Tour se inicia en un viaje que Ion Munduate hizo en coche por la Península Ibérica. El itinerario lo realizó siguiendo los nombres de los pueblos que previamente había elegido en el mapa. El viaje tomó forma y produjo dos piezas, una video-instalación y una performance, y los nombres de los pueblos articularon el relato de las mismas, e intentaron activar el espacio de la palabra.

¿Qué encierra una palabra? Desde los tiempos de la antigua tragedia griega, el teatro sirve de marco para esa catástrofe que es la dependencia que tiene el sujeto del Otro. Ese conflicto se pone de relieve debido a la disociación que sufre el cuerpo del actor del diálogo dramático o del intercambio lingüístico coherente entre los personajes de una obra. Igual que en la obra de Sófocles *Antígona* no se permite enterrar el cuerpo de Polyneikes a fin de que tome el lugar legítimo que le corresponde dentro del orden de cosas cultural y social, el cuerpo es disociado del lenguaje. Los gritos de dolor de Aias, que ningún lenguaje puede expresar o contener, son otro ejemplo que viene al caso. Como cuerpo superfluo que es, va más allá de las reglas y regulaciones del lenguaje, incluida su función como medio de comunicación. El cuerpo adquiere vida propia. Aunque está encuadrado dentro del lenguaje y sus leyes intersubjetivas, el cuerpo en el teatro ha caído en desgracia. Rechaza una integración sin problemas, y recibe su potencial dramático precisamente de esa división. Pensemos en la multitud de cuerpos dentro del género de la farsa que atraviesan el escenario sin saber si tienen que girar a derecha o izquierda, y pierden su identidad en la vertiginosa velocidad de una coreografía implacable. El teatro ha sido siempre un lugar donde encuadrar la catástrofe derivada de la disociación entre el cuerpo del sujeto y el lenguaje al cual está sujeto el cuerpo.

¿Qué encierra una palabra? Todo un espacio, que es el escenario del sujeto. En su pieza *Astra Tour*, el coreógrafo, bailarín y performer Ion Munduate presenta un mundo hecho enteramente en base al lenguaje. Dentro de ese universo lingüístico, introduce su cuerpo para hacer que interactúe con su amo. Vemos en el escenario una carpa grande, abierta, de las que suelen utilizarse para celebraciones festivas. Hay una simple silla colocada a la izquierda, mientras el telón de fondo sirve de pantalla para proyectar diapositivas. Es el propio Ion Munduate quien se encarga de ir pasando las diapositivas. Con el escenario sumido en completa oscuridad, aparece la primera diapositiva, con la inscripción "Espera". Ion Munduate está sentado en la silla, esperando. Cuando aparece la palabra "Luz", se encienden las luces del escenario. De forma similar a lo que ocurre en *The Show Must Go On*, de Jérôme Bel, Munduate imagina el escenario como lugar de creación de un mundo. Durante los siguientes cincuenta minutos, aparecen varios rótulos de carretera con nombres de pueblos. Los topónimos, nombres de pueblos españoles reales a los que ha llegado Munduate con su coche Astra, sirven de indicaciones que guían las acciones de Munduate. Cada vez que abandona un pueblo y la acción, el nombre que aparece en el cartel se tacha con una línea roja.

Ion Munduate presenta un mundo hecho enteramente en base al lenguaje.

Así, el escenario se convierte inmediatamente en un lugar para el intercambio cultural, que se muestra que depende del lenguaje. *Astra Tour* es un viaje acerca del viaje a través de España en un coche, que se convierte en metáfora de ese viaje que es la vida. Aparece una palabra, y se realiza una representación física relacionada con ella. La palabra “Ser” aparece más de diez veces en la parte trasera de la carpa. La primera vez, Munduate simplemente se queda en pie, quieto, para caer al suelo cuando se tacha la palabra. Vuelve a levantarse cuando vuelve a aparecer la diapositiva de “Ser”. Esta vez cae con la mano apretada contra el corazón. Carga con una piedra pesada, que lo sepulta. Igual que trabajar, hablar y cantar son parte también de la vida, igual que la búsqueda de lo “Real”, que él representa abandonando el escenario, escapando de él como lugar para la ficción. Munduate encuentra toda una serie de pequeños gestos y acciones que representan formas de ser.

En *La Compañía*, otra performer, Amaia Urra, entra por la parte trasera de la carpa. Se une a Ion Munduate en el balancín que aquél ha construido a partir de una plancha. Amaia lee en voz alta una revista de moda. Los anuncios de contactos se mezclan con consejos de belleza y con la historia de un cosmonauta ruso que una vez exploró el espacio flotando por encima del planeta Tierra. La palabra, que es un espacio que envuelve a un cuerpo en el escenario, se convierte de pronto en la totalidad del universo. La vida en la Tierra abarca también “Amor” —se abrazan—, “Alegría” —bailan al son de una música alegre—, y finalmente “Adiós” y “Salir”, después de apagarse las luces. El mundo que era esa representación ha llegado literalmente a su fin.

En *Astra Tour*, el teatro se convierte en lugar de encuentro no sólo para los bailarines y los públicos, sino también para el lenguaje, el cuerpo y las acciones. De ese modo, el escenario se convierte en una zona intermedia en la que se explora la subjetividad dentro de un contexto cultural. Munduate presenta el cuerpo como algo enmarcado en el lenguaje y la cultura.

En la instalación de vídeo que acompaña a la pieza, vemos a Munduate atravesando los pueblos, cambiando de gafas de

sol dependiendo del tema sugerido por las señales. Pero la pantalla está partida. Dentro de la imagen tomada por una cámara que hay tras el parabrisas, que muestra la carretera que hay delante, aparece otra imagen. La imagen pequeña está filmada desde el asiento trasero, y muestra la nuca de Munduate. Su rostro sólo se ve dentro del retrovisor, que produce así un tercer marco para otra imagen. Esa serie de imágenes reflejándose unas en otras hace dirigir la atención hacia qué está incluido en la imagen y qué queda fuera de su marco. Hace dirigir la atención al hecho de que lo que vemos como vida es una construcción de dispositivos de encuadre. Como el teatro. Como las imágenes. Como las palabras. ¿Qué encierra una palabra? Un cuerpo y toda una vida. ◀◀

GERALD SIEGMUND da clases en el Departamento de Estudios Teatrales Aplicados, en la Universidad de Giessen. Desde 1995 ha trabajado como crítico *freelance* de danza y performance para el *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, *Ballettanz* y *Dance Europe*. Ha publicado gran variedad de textos sobre danza contemporánea y performance teatral.

ION MUNDUATE Artista formado en danza en San Sebastián, Madrid y París. En 1994 conoce a la coreógrafa Blanca Calvo con la que inicia una colaboración artística hasta 1997, fruto de la cual son las piezas *M M M M* de 1995 y *Sangre grande* de 1996. En 1998 participa en el taller que Ángel Bados y Txomin Badiola imparten en Arteleku. A raíz de esta experiencia comienza a trabajar en sus propias piezas: *Lucía con zeta* de 1998, *Boj de largo* de 2000 y *Flyball* de 2000 presentadas en diversas ciudades europeas. En Septiembre 2002 comienza el proyecto *Astra Tour*, compuesto por dos piezas, una vídeo instalación y una performance. El vídeo se presentó en Julio 03 en Arsenic, Lausanne, y la performance en Marzo 2004 en el Teatre Garonne, Toulouse. Desde 1998 co-dirige junto a Blanca Calvo el proyecto *Mugatxoan*, taller-programación realizado en y con la colaboración de Arteleku y la Fundação Serralves.

Testu honen xedea 90eko hamarkadatik hona arte praktiken garapen historikoan antolaera ornamentala eta errealtate ereduaren aplikazioa erakustea da, ondoren frogatu ahal izateko artea desagertzeko zorian dagoela bere irudikapen ereduaren barruan eta, azkenik, erakustea zer nolako harreman zailak, harra-pakatzearen antzekoak, dituen esparru sozialarekin.

M A R I U S B A B I A S

Subjektu produkzioa eta praktika artistiko-politikoak

Une honetan, itxura denez bai eguneroko bizitza bai kultur bizitza freskotasunean, estilo kulturalarekin estuki elkarlotua, oinarritutako produkzio estetika baten mendean daude. “Crossover”, “Gesamtkunstwerk Pop” eta “Network” dira belaunaldi gazte baten esloganak; izan ere, belaunaldi hori gizarte forditar-ostekoaren aldaketa sozial eta ekonomikotik urrun ari da hazten, eta horientzat politikak apaingarri funtzioa besterik ez du betetzen. “Retro” eta “crossover” delako artea, Gameboy eta Playstationekin hazi ziren artisten belaunaldiak egina, estilo alderdi horri dagokio

batik bat, zeina dezente areagotu baita bere estatus sozialari dagokionez. Horrek, bere aldetik, subjektibotasuna bera ere salgai bihurtzea ekarri du, eta hura islatzen duen artea zeinubirkinbinatze burutsuek osatzea batez ere, haiei karga espekulatibo bat gaineratuta. Zaila da, beraz, hori teoriarik konbinatzea “benetako esperientzia”-ren promesa modernoarekin, eta hori behatzailearen eta artelanaren arteko konfrontaziotik sortzea espero zuen abangoardiak.

Argudio horrek ez dauka zerikusirik elite kulturaren eta masa kulturaren arteko muga-lerroekin. Gainera, bereizketa horiek lausotu egin zituzten Marcel Duchampek eta Walter Benjamin-ek, eta itxuraz erauzi egin zituen postmodernidadeak, “Poparen Gesamtkunstwerk” iragartzeko helburuarekin. Egungo marketing estrategiek, berriz, kontrako kultural batzuk iradokitzen dituzte, *underground/overground* gisakoak, errazagoa baita azpikultur erakargarriaz kargatutako produktuak saltzea. Hartara, ia-ia berrezarri egiten da kultura herrikoia alorreko garai eta apal arteko harremana egituratzen duten zeinuerregimen zorrotz bat. Zeinu-apartheid berri horren kodea soziala da, oraindik ere aurki baitaitezke han benetako baztertuak (etxerik gabeak, legez kontrako drogen kontsumitzaileak, ghetto mutikoak). Haien miseriak, era egokian bereganatua gailu estetikoaren bidez, arrakastaz lortzen du garaiaren eta apalaren arteko muga-lerroa berriro ere ikusgai egitea. Gaur egun, lerro hori poparen eta politika sozialaren artean dabil hor nonbait, eta bi parteak berreraikitze erabiltzen den teknikari funditua esaten zaio. Hain zuzen ere, etxerik gabeak eta gazte kontsumitzaileek masa-kontsumismoaren erakuslehoetan elkartzen direnean —dela Santa

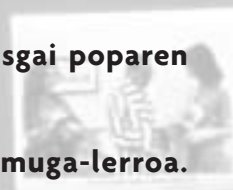
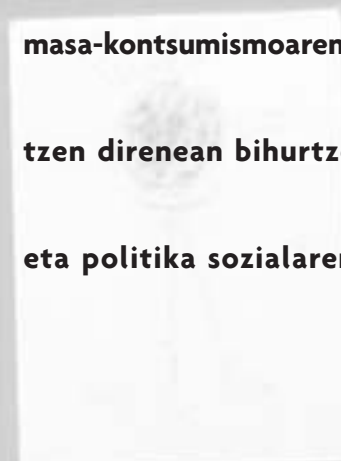


Etixerik gabeek eta gazte kontsumitzaileek

masa-kontsumismoaren erakusleihatetan elkar-

tzen direnean bihurtzen da ikusgai poparen

eta politika sozialaren arteko muga-lerroa.



Monicako Third Street pasealekuan, dela Frankfurteko Zeilen— bihurtzen da ikusgai poparen eta politika sozialaren arteko muga-lerroa. Berrito agertzen da higitzearen sinesgarritasunean inspiratutako arropa saltzen den dendetan, edo deialdi zentraletako enpleguak herrialde industrializatuetatik indiar programatzaileengana lekualdatzen direnean dirua aurrezteko, edo klase ertaineko gazte zuri arrazistek raperoen kale arropa eta jarrera beltza bereganatzen dituztenean.

Nortasunaren kultur produkzio berria

“Estilo aniztasun”-aren izaera hedakorra produkzioaren esparruan sartu da, eta iritzi estetikorako irizpideak birnahasi. Talde partaidetzek, estatusek eta freskotasanak balioa irabazten dute, eta irizpide analitikoek, galtzen. Baina zenbat eta gehiago aurreratu buruasetzea eta zoriona kontsumoaren alorrean, gero eta gehiago sendotzen dira partikularismoaren eta subjektibotasunaren egitura bakartzaileak. Plazera kimera bilakatzen da. Gizarte batean salgaiaren balioa hura produzitzeko erabilitako lan denboraren arabera zehazten denean, baina banakoek beren lan indarra ez badute erabiltzen edo birsortzen plazera sortzeko, orduan plazerak berak ez du inongo baliorik, baizik bere kultur karga propioa bakarrik hartzen du barne. Kasu zehatz horretan, arte ekoizpenaren alorrak agente bikoitz baten papera antzezten du.



Timeline: A Chronicle of U.S. Intervention in Central and Latin America, Group Material, P.S.1, Long Island City, 1984. Group Material-en kortesia.

Gazte talde batek beren libidoa proiektatzen duten objektuak (kirol oinetako batzuk, esaterako) bere prezioa du, taldearen antolakuntza egituratzen duena. Nortasun soziala produzitzeko prozesua demokratizatuz joan da, urratsez urrats, masa kontsumoaren ondorioz, zeren eta produktu egoki eta kultur karga dutenak, hala nola walkmanak, kirol oinetakoak, telefono mugikorrek, agendak, e.a. merketuz joan direlako. Prozesu horrek kontsumitzaile hazkunde bat eragiten badu ere, erosketaren ekintza posible egiten duten baldintza kultural eta ekonomikoak beren horretan jarraritzen dute “demokratizazio” mota horretan. Erosketak daukan kultur kargak banakoaren sentiberatasun handiago bat iradokitzen du, eta kultur kontsumoan iristen da gailurra. Haren asmoa da baldintza sozialak gainditzeko promesa faltsuari eustea. Nahiz eta komunikazioaren ordezko kolektiboek, hala nola janzte-kode jakin batzuk, parte-hartzaileen estatus soziala

egonkortzen duten, ez dituzte deuseztatzen oinarriko desberdintasun ekonomiko eta sozialak talde barruan zein kanpoan. Azken batean, komunikazioaren halako ordezko kolektiboak, barrutik oso egonkorak eman badezaketere ere, berez bazterkeria sozialerako mekanismoak dira kanpoaldeari dago-kionez.

Kulturaren kontsumoan gailurra jotzen duen sentsualitatearekiko harmen batek piztu egiten du eguneroko bizitzaren bereganatze ornamental bat, bai sendotu ere arteak eta kulturak integratziorako mekanismo sozio-politikoak diren aldetik bete beharreko funtzioa, eta ez, abangoardiek aitzindu zuten bezala, sentsualitatearen gauzatze atsegingarria erabili kontsumo gizartearen ezaugarriak diren komunikazioaren ordezkoak gaindi lezaketen banako emantzipazioaren aukerak askatzeko modua den aldetik. Kulturak oro har, eta bereziki artea (kultura gaztearen, poparen eta modaren arteko

interfaza den aldetik) gudu-zelai bihurtu dira, eta bertan erabakitzen da gailentasun sozial, politiko eta ekonomikoa. Bertan egiten dira estilo eta jarrera politikoen arteko gudu hegemonikoak, eta bertan irekitzen dira ibilbide profesional berriak. Talde sozial baztertuei arte proiektuetan mintzatzeko ahalmena ematen zaie, “klase” kategoriatik transferitzeko egungo estilo-konstruktio horretara, egungo jargoian “subjektu posizioak” esaten zaion horretara, beti ere hitz gakoa erabilia: “ahalmen ematea”. Honetan *zeitgeist*-en industriak lan erraza dauka bere esplotazio ekonomikoaren plangintza egiteko orduan. Pop artearen teoriak gazte inkonformisten portaeraren idazketa berri hori egiteak emaitza hauxe ekartzen du: kontsumitzen pozik dauden subjektuak artista “subertsibo” gisa estilizatzea. Horretarako, ezinbestekoa da korrante nagusia/underground kontraktasuna berreraikitzea, zeren eta karga azpikulturala duten kontsumitzaile hedonistek ez dute iragartzen bakarrik portaera disidenteak, baita salmenta handiagoak ere. Perspektiba horrekin, disidentzia kontzeptu gako bilakatzen da “ezkerreko bizimoduen” ugaritzean.

Testu honek zirriborratu besterik egiten ez badu ere subjektu produkzioaren arazoa arte plastikoetan, ondorio bat izan liteke kapitalismoak bere disidenteak askatzen dituela beren burua kontrola dezaten, disidente gisa definituta erakusketa aukera berriak periferian bilatzen dituztenak eskulan merke moduan, eta hartara erakundeen malgutzeari laguntzen diote, baita bizimodu sozioekonomiko berriak saiatu ere.

Denbora batean, aukera eskaini zitzaien medioetan hitz egiteko, normalean aukera hori “gutunak zuzendariari” atalera mugatzen baitira.

Aktibismo artistikoa: indar produktibo sozialen diorama bat

Gero eta baztertuagoa gertatzen ari bada ere, bizirik iraun du eta eboluzionatzen jarraitzen du kultur erresistentziaren aukera berrietara apuntatzen duen arte praktika kritiko batek. Praktika den aldetik, indar produktibo sozialen diorama moduan ulertzen du artea, eta horren adibidea izan liteke Group Material artista estatubatuarren kolektiboa. Group Materialelek —baita General Idea, Gran Fury, Guerrilla Girls edo Paper Tiger TV ere— gaur egungo arte estatubatuarrek Europako gertakizunei ekarritako indar estimulatzailea hezurramitzen zuen. Baina taldea 1996an (buru)desegin izana, arte munduaren eskuetan gero eta asimilatuago zegoelako, ez zen izan arte munduaren baldintza aldakorren ondorioa bakarrik, baizik eta aldaketa haien aurrean erantzun kritiko egokirako bidea ere zabaldu egin zuen. Taldearen historiak, hortaz, egungo arte praktika kritikoaren gorabeheren ikuspegi egokia eskaintzen du.

Group Material 1979an fundatu zen, eta hasieran hemezortzi pertsonak osatzen zuten, baina 1981ean banandu ziren, eta jatorrizko kideetatik Julie Ault, Mundy McLaughlin eta Tim Rollins izan ziren geratu ziren bakarrak. Doug Ashford-ek bat egin zuen haiekin 1982an, Felix Gonzalez-Torres-ek 1987an eta Karen Ranspacher-ek 1989an. 1990eko ekainean, *Democracy Poll/Demokratische Erhebung* proiektua, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst delakoak Berlinen antolatua, Alemaniaren birbatzearen aurreko erreakzio gisa muntatu zen. Garai hartan, Julie Ault, Doug Ashford eta Felix Gonzalez-Torres taldeko kideak ziren. Inkesta ez adierazgarri bat egin zen aldi berean Berlinen eta New Yorken, eta hirurogei bat pertsonari zenbait gairi buruz galdetu zitzairen, hala nola: Alemaniaren birbatzea, askatasuna, immigrazioa, nazionalismoa eta kontserbatismo berria. Erantzunak hiru modu desberdinetan argitaratu ziren: hamalau testu ipini ziren bost metro geltokitako publizitate panel handietan; hirurogei testu txertatu ziren Kurfürstendamm-eko Avnet pantaila elektronikoko erraldoian (2x2 esaldi bost minutuan behin); eta taldeak osagarri bat diseinatu zuen *Tagesspiegel* egunkari berlindarrarentzat (40.000 aleko argitaraldia), hemezortzi testu eta bost irudirekin.

Testuak hedatzeko, Group Materialek estrategia mediatiko heterogeneoa erabili zuen nahita, talde eta klase sozial desberdinetara iristeko, baita hartzaileen alor sozialean egindako infiltrazioan sakontzeko; izan ere, haien artean birbatzea agertzen ari zen medioetan batez ere balizko fenomeno historiko moduan, eguneroko bizitzaren esparruan baino gehiago. Inkesta erantzuten zutenen artean, itxaropenak, desioak eta beldurrak era zuzen eta eraginkorrean adierazi ziren. Denbora batean, aukera eskaini zitzaien medioetan hitz egiteko, normalean aukera hori “gutunak zuzendariari” atalera mugatzen baitira. Testuak, era nabarmenean kokatuak eta irudikatutako, Alemaniaren birbatze prozesuaren maila politiko abstraktuaren zuzenketa bat izan ziren, hura eragin pertsonal erreal batetik modu independentean garatzen baitzen, antza. Gainera, azpimarratu egin zuten gertakari politikoetan era errealean parte hartzeko aukera, ekintza esparru normatibo bat ezarri gabe.

Arte praktika kritikoa: dekonstrukzio kulturalaren metodoak

Bere karreraren barrena, Group Materialek proiektu kritiko sorta bat egin zuen, zeinen ezaugarria zen kultur praktikaren perspektiba politikoak azpimarratzen zituen produkzio egitura kolektibo bat. 1996ko hausturaz geroztik, eta hori ere asimilatzearen eta erresistentziaren arteko aurkakotasunetik sortzen den ondorio estrategikotzat jo daiteke, taldeko jatorrizko kideek lanean jarraitu dute, baina banako moduan.

Nahiz eta *Democracy Poll* birbatze alemaniarraren prozesuetan politikaren eta medioen alorrean diharduen arte praktika kolektiboaren adibide jotzen den, Julie Aulten *Power Up: Sister Corita and Donald Moffett, Interlocking* proiektu banakoak, 2000 urtean Los Angeleseko UCLA Hammer Museumen egina, kritikaren osotasun bat aldarrikatzetik eratorritako ondorio logikoak ateratzen ditu. Artistak askotarikotu egiten du bere ekintzaile papera, eta lanean dihardu bai komisario bai erakusketaren diseinatzaile gisa. Arte politikoak erakundeak desestabilizatzearen edo zilegiztatzearen artean duen dilemaz erabat jabetzen bada ere, erakusketa egitura bat eskaintzen du artistak, ekintzaileak eta bisitariak baldintza berdintasunean parte har dezaketen produkzio forma baterako egitura bat. Era horretan, kultur irudikapenaren kontzeptu burgesen barruan kontsumitu beharreko kritika bat eskaintzeko bere paper finkoa saihesteaz gain, hautsi ere egiten du arte praktika politikoaren paperak inposatutako interbentzio artistikoaren eta porrot politikoaren arteko kontrakotasuna.

Power Up bere erakusketa proiekturako, Aultek, Martin Beckekin elkarlanean, erakusketa egitura funtzioanitz bat eraiki zuen arreba Corita Kent eta Donald Moffetten lanak bertan egokitzeko. Serigrafiek, posterrek, egunkariko ebakinek, argazkiek eta bideo film dokumentalek osatzen zuten pieza. Arreba Corita —moja, artista eta ekintzaile politiko— gogor borrokatu zen Vietnameko gerraren aurka, eta beltzen esku-bide zibilen aldeko mugimenduari lagundu zion 60ko hamarkadatik aurrera. Moffett, *Gran Fury* (1987-93) taldearen kide fundatzailea eta Marlene McCartyren bulegoko lankidea 1989z geroztik, hiesaren ekintzailea da, eta ilustratzaile politiko ibiltzen da *Village Voice*-n. Erakusketa kubo formako aulkiek osatua, material historiko eta artistikoaren ikusizko edizio forma bat da, eta lanabes metodologikoetarako kutxa baten antzera operatzen du. Aulten ikuspegiaren arabera, berrebaluazio eta berreraikitze historikoen baldintzatutako metodoa da arte praktika kritikoa, eta frogatu nahian dabil praktika politikoaren eta kultur irudikapenaren artean dauden loturak. Material historikoari eta erakusketa espazioan egindako haren aurkezpenari emandako komisariotzazko ikuspegia, hartara, arte praktikaren ekintza esparru izendatzen da. Baina komisariotza ekintza ez da aukeratu eta berrantolatzaera mugatzen; hasiera-hasieratik hartzen ditu barne parte-hartzaile guztiak, eta haiek arte munduan betetzen duten paper eskuarki pasiboa eraldatu eta elkarlan forma aktibo bihurtzen du.

Laburpen

Testu honen xedea 90eko hamarkadatik hona arte praktiken garapen historikoan antolaera ornamentala eta errealtate ereduaren aplikazioa erakustea zen, ondoren frogatu ahal izateko artea desagertzeko zorian dagoela bere irudikapen ereduaren barruan eta, azkenik, erakustea zer nolako harreman zailak, harrapatzearen antzekoak, dituen esparru sozialarekin.

...komisariotza ekintza

ez da aukeratu eta

berrantolatzaera muga-

tzen; hasiera-hasieratik

hartzen ditu barne

parte-hartzaile guztiak.

Artea testuingurua, diskurtsoa eta bizi-moduek, milurtearen euforiak eta hedonismo kontsumistak taxututako errealtatearen identiko egiten den prozesuak, hala ere, perspektibak zabaltzen dizkio orobat arte praktika berri bati, zeinak ahalmena izan behar baitu kontrakotasun agerikoen garaian oinarritutako kolektibotasun eredu birdefinitu, teknologikoki aldatu edo erabat hausteko, frogatzen saiatu naizen bezala Julie Aulten praktika banakoaren kasuan. Pierre Bourdieuk teoriatik praktikara konpromiso politikoa eraldatu eta teoria sozialera egokitzeko prozesu beharrezko hori deskribatu zuen “intelektual kolektibo” bere kontzeptuan; kontzeptuak ekintzarako orientazio global estrategiko bat eskatzen die artista, egile eta akademikoei neoliberalismoaren eta subjektu produkziarako haren egitura ekonomiko berrien garaian. Bourdieuren arabera, ideologia neoliberalak mundu biziaren alor guztietan izan duen ugaltze bizkorri aurka egin beharko lioke erabaki sendo batek sare kritikoen aldetik, “zeinetan ‘intelektual espezifikoei’ (zentzu foucaultarrean, hots, eskarmentuko jakintsu trebeak)



Power Up: Sister Corita and Donald Moffett, Interlocking, Julie Ault, UCLA Hammer Museum, Los Angeles, 2000. Julie Ault-en kortesia.

bat egiten baitute beren pentsamendu eta ekintza modu independentean gida ditzakeen benetako intelektual kolektibo baten moduan”; labur esanda, bere autonomiari eusten dion baten moduan.

Bereziki, erudizioaren (errespetagarritasun akademikoa) eta konpromisoaren (dedikazio politikoa) artean bereizketa egiteko tradizio akademiko anglosaxoia zorrozki onartzen duen akademia mota batek lagundu besterik ez dio egingo penetratio neoliberalari beren ikerlanen eta aurkikuntzen bidez. Une egokia izango litzateke euspen akademikoa alde batera utzi, eta interpretazio burujabetasun politiko eta soziala birkonkistatzeko. “Intelektual kolektiboak” ardura negatiboak hartu beharko litzuzke hasieran, adibidez, era erradikalean kritikatzeko ekonomiak hartu duen gailentasuna, politikaren eta kulturaren gainera, berritze politikoari era positiboan lagundu baino lehen. Ekintzarako aliantza bat behar da, kolektibo trebatu baten autoritatea daukana, diziiplina akademikoak eta komunitate artistikoak barne hartzen dituen eta ordena neoliberalari egiten dion kritika praktikara eramango duena interbentzio zuzenen bidez, *agitprop* berri baten ildotik. Praktika akademiko, artistiko eta politikoak elkartuta agertzen direnean, parte-hartze politikoaren perspektiba erreal bat sortzen da. ❧

MARIUS BABIAS komisariokide eta komunikazioburu da Esseneko Kokerei Zollverein-en. Haren idazkiak *Kunstforum International*, *Kunst-Bulletin* eta *Metropolis M*-n argitaratu dira.

ERREFERENTZIAK

AULT, J. “Power Up, Reassembled” in AULT, J, BECK, M. *Critical Condition: Ausgewählte Texte im Dialog*. Essen : Kokerei Zollverein | Zeitgenössische Kunst und Kritik, 2003.

BABIAS, M. *Ware Subjektivität – eine Theorie-Novelle*. München : Silke Schreiber, 2002.

BOURDIEU, P. *Gegenfeuer 2*, Konstanz : UVK, 2001.

DELEUZE, G. ; GUATTARI, F. *Rhizom*, Berlin : Merve, 1976.

FIEDLER, A. L. “Cross the border: Close the gap” in *Wolfgang Welsch, Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, Weinheim : VCH, 1988.

MARCUSE, H. “Über den affirmativen Charakter der Kultur” in MARCUSE, H. *Kultur und Gesellschaft I* Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1965.



La intención de este texto es exponer la disposición ornamental y la aplicación de modelos de realidad en el desarrollo histórico de las prácticas artísticas desde los años 90, para demostrar después cómo el arte está en peligro de desaparecer dentro de sus modelos de representación y, finalmente, mostrar el tipo de relaciones problemáticas que mantiene con el ámbito de lo social.



M A R I U S B A B I A S

Producción de sujeto y práctica artístico-política

En este momento, tanto la vida cotidiana como la vida cultural parecen estar dominadas por una estética de producción basada en la frescura, íntimamente entrelazada con la cultura de estilo. “Crossover”, “Gesamtkunstwerk Pop” y “Network” son los eslóganes de una generación joven, que está creciendo alejada del cambio social y económico de la sociedad post-fordista, y para quien lo político cumple una función de adorno. El denominado arte “retro” y “crossover”, producido por la generación de artistas que crecieron con el Gameboy y la Playstation, se refiere sobre todo a ese aspecto de estilo, que ha crecido sensiblemente en cuanto a su estatus social. Eso, a su vez, ha implicado que la propia subjetividad se haya convertido en mercancía, y que el arte que la refleja se componga mayormente de ingeniosas re combinaciones de signos, a las que se imprime una carga especulativa. Es difícil, por tanto, combinar eso teóricamente con la promesa moderna de “auténtica experiencia”, algo que la vanguardia esperaba que surgiera de la confrontación entre el observador y la obra de arte.

Este argumento no tiene nada que ver con las líneas de demarcación entre cultura de élite y cultura de masas. Y es que esas distinciones fueron difuminadas por Marcel Duchamp y Walter Benjamin, y aparentemente erradicadas por la postmodernidad, a fin de anunciar el “Gesamtkunstwerk del pop”. En su lugar, las actuales estrategias de mercadotecnia sugieren diferentes opuestos culturales, tales como *underground/overground*, porque es más fácil vender productos cargados de atractivo subcultural. De ese modo, casi se reestablece un régimen de signos estricto, que estructura la relación entre alto y bajo en el campo de la cultura popular. El código de ese nuevo apartheid de signos es el social, porque aún pueden encontrarse allí auténticos marginados (gente sin techo, consumidores de drogas ilegales, chavales de ghetto). Su miseria, convenientemente apropiada mediante dispositivos estéticos, logra con éxito que la línea de demarcación entre lo alto y lo bajo se haga visible otra vez. Hoy en día, esa línea discurre entre el pop y las políticas sociales, mientras que a la técnica empleada para la reconstrucción de las dos partes se le llama fundido. Es precisamente cuando los sin techo y los jóvenes consumidores se encuentran realmente en los escaparates del consumismo de masas —sea en el paseo de Third Street en Santa Mónica o en el Zeil de Francfort— que se hace visible la línea divisoria entre el pop y la política social. Vuelve a aparecer en las tiendas que venden ropa inspirada en la credibilidad del deterioro, o cuando los empleos de centrales de llamadas se desplazan de los países industrializados a programadores indios a fin de ahorrar dinero, o cuando jóvenes blancos de clase media y racistas se apropian de la ropa callejera y la actitud “negra” de los raperos.

La nueva producción cultural de identidad

El carácter expansivo del “pluralismo de estilos” ha penetrado en el ámbito de la producción y ha remezclado los criterios para el juicio estético. Las afiliaciones grupales, el estatus y la frescura aumentan su valor, mientras que los criterios analíticos lo pierden. Pero cuanto más se anticipa la autosatisfacción y la felicidad en el campo del consumo, más se consolidan las estructuras aislantes del particularismo y la subjetividad. El placer se convierte en quimera. En una sociedad en la que el valor de la mercancía se determina según el tiempo de trabajo necesario para su producción, pero en la que los individuos no usan o reproducen su fuerza de trabajo para producir placer, entonces el propio placer no tiene ningún valor, sino que comprende su propia carga cultural. En ese caso concreto, el campo de la producción artística desempeña el papel de un agente doble.

El objeto (unas deportivas, por ejemplo) sobre el que un grupo de jóvenes proyecta su libido tiene un precio que estructura la organización del grupo. Ese proceso de producción de identidad social ha ido democratizándose, paso a paso, como resultado del consumo de masas, porque los productos apropiados y con carga cultural, tales como walkmans, deportivas, teléfonos móviles, agendas, etc. han ido abaratándose. Aunque ese proceso lleva a un aumento en la cantidad de consumidores, las condiciones culturales y económicas que hacen posible el acto de la compra siguen intactas en esa forma de “democratización”. La carga cultural que tiene la compra sugiere una mayor sensibilidad individual, que tiene su apogeo en el consumo de cultura. Pretende mantener la falsa promesa de superar las condiciones sociales. Aunque los sustitutos colectivos de la comunicación, tales como ciertos códigos de vestido, estabilizan el estatus social de los participantes, no anulan las diferencias económicas y sociales básicas tanto internas como externas al grupo. Después de todo, tales sustitutos colectivos de la comunicación, aunque pueden parecer muy estables por dentro, son en sí mecanismos de exclusión social en relación con el exterior.

Una receptividad hacia la sensualidad que culmine en el consumo de cultura estimula una apropiación ornamental de la vida cotidiana y refuerza la función del arte y la cultura como mecanismo socio-político de integración, en vez de, como anticiparon las vanguardias, emplear la materialización placentera de la sensualidad como medio para liberar las posibilidades de emancipación individual que podrían superar a los sustitutos de la comunicación propios de la sociedad de consumo. Las culturas en general y el arte en particular (como interfaz entre la cultura juvenil, el pop y la moda) se han convertido en el campo de batalla donde se dirime la

Es precisamente cuando los sin techo y los jóvenes consumidores se encuentran realmente en los escaparates del consumismo de masas que se hace visible la línea divisoria entre el pop y la política social.

supremacía social, política y económica. Es aquí donde se libran los combates hegemónicos entre estilos y actitudes políticas, y donde se abren nuevas trayectorias profesionales. A los grupos sociales desfavorecidos se les concede el poder del habla en proyectos artísticos, a fin de transferirlos desde la categoría de “clase” al constructo de estilo de las nuevas, como se las denomina en jerga contemporánea, “posiciones de sujeto”, bajo la palabra clave: “empoderamiento”. Aquí la industria del espíritu de la época tiene un trabajo fácil al planificar su explotación económica. Esa nueva escritura del comportamiento juvenil inconformista por parte de la teoría del arte pop trae como resultado la estilización de sujetos que son felices consumiendo como artistas “subversivos”. Para ello, la reconstrucción de la oposición corriente hegemónica/underground es indispensable, pues los consumidores hedonistas con carga subcultural no sólo prometen un comportamiento disidente, sino también mayores ventas. Con esa perspectiva, la disidencia se convierte en concepto clave en la proliferación de “estilos de vida de izquierdas”.

A pesar de que este texto no hace más que esbozar el problema de la producción de sujeto en las artes plásticas, una conclusión podría ser que el capitalismo libera a sus disidentes al autocontrol, definiendo como disidentes a los que prueban nuevas posibilidades de exposición en la periferia como mano de obra barata, contribuyendo así a la flexibilización de instituciones, así como ensayando nuevas formas socioeconómicas de vida.

Activismo artístico: un diorama de las fuerzas productivas sociales

A pesar de su marginalización creciente, ha sobrevivido y continúa evolucionando una forma de práctica artística crítica que apunta a nuevas posibilidades de resistencia cultural. Como práctica, entiende el arte como un diorama de las fuerzas productivas sociales, y un ejemplo de ello podría ser el colectivo de artistas estadounidenses Group Material. Group Material —así como General Idea, Gran Fury, las Guerrilla Girls o Paper Tiger TV— encarnaba la fuerza estimulante del arte estadounidense contemporáneo en los acontecimientos europeos. Pero la (auto)disolución del grupo en 1996, debido a su creciente asimilación por parte del mundo del arte, no sólo fue consecuencia de las condiciones cambiantes del mundo del arte, sino que también abrió un camino para una respuesta crítica apropiada a aquellos cambios. La historia del grupo, por tanto, ofrece una visión pertinente del qué y el cómo de la práctica artística crítica actual.

...desde el principio a todos los participantes, y transforma su papel normalmente pasivo dentro del mundo del arte en una forma activa de colaboración.

Group Material se fundó en 1979, y originalmente lo componían dieciocho personas que se separaron en 1981, siendo Julie Ault, Mundy McLaughlin y Tim Rollins los únicos miembros originales que quedaron. Doug Ashford se les unió en 1982, Félix González-Torres en 1987 y Karen Ramspacher en 1989. En junio de 1990, el proyecto *Democracy Poll/Demokratische Erhebung*, organizado por la Neue Gesellschaft für Bildende Kunst en Berlín, se montó como una reacción a la reunificación alemana. En aquella época, Julie Ault, Doug Ashford y Félix González-Torres eran miembros del grupo. Se llevó a cabo una encuesta no representativa simultáneamente en Berlín y Nueva York, en la que se preguntó a unas sesenta personas sobre temas como la reunificación alemana, la libertad, la inmigración, el nacionalismo y el neoconservadurismo. Las respuestas se publicaron de tres formas diferentes: se colocaron catorce textos en grandes paneles publicitarios de cinco estaciones de metro; se insertaron sesenta textos en la gigantesca pantalla electrónica Avnet de la Kurfürstendamm (2x2 frases cada cinco minutos); y el grupo diseñó un suplemento para el periódico berlinés *Tagesspiegel* (tirada: 40.000 ejemplares), que contenía dieciocho textos y cinco imágenes.

Para la difusión de los textos, Group Material eligió a propósito una estrategia mediática heterogénea, a fin de llegar a diversos grupos y clases sociales, así como para aumentar la profundidad de la infiltración en el campo social de los destinatarios, para quienes la reunificación se estaba mostrando en los medios sobre todo como supuesto fenómeno histórico, más que en el ámbito de la vida cotidiana. Entre los encuestados, las expectativas, deseos y temores se expresaron directa y efectivamente. Durante cierto tiempo se les concedió la posibilidad de expresarse en los medios, que normalmente la restringen a las “cartas al director”. Los textos, colocados y presentados de forma prominente, representaron una rectificación del nivel político abstracto del proceso de la reunificación alemana, que aparentemente se desarrollaba independientemente de una influencia personal real. Además, pusieron de relieve la posibilidad de intervenir realmente en los acontecimientos políticos sin establecer un marco de acción normativo.

Práctica artística crítica: los métodos de la deconstrucción cultural

A lo largo de su carrera, Group Material realizó una serie de proyectos críticos caracterizados por una estructura de producción colectiva que acentuaba las perspectivas políticas de la práctica cultural. Desde la ruptura de 1996, que puede considerarse como consecuencia estratégica que surge del antagonismo entre asimilación y resistencia, los miembros originales del grupo han seguido trabajando de manera individual.

Aunque *Democracy Poll* se considera un ejemplo de práctica artística colectiva que interviene a nivel de política y medios en los procesos de la reunificación alemana, el proyecto individual de Julie Ault *Power Up: Sister Corita and Donald Moffett, Interlocking*, realizado en 2000 en el UCLA Hammer Museum de Los Angeles, extrae las consecuencias lógicas derivadas de reivindicar una totalidad en la crítica. La artista diversifica su papel de activista y opera como comisaria y también como diseñadora de exposición. Aunque plenamente consciente del dilema del arte político entre desestabilizar o legitimar a las instituciones, ofrece la estructura expositiva para una forma de producción en la que artistas, activistas y visitantes pueden participar en igualdad de condiciones. Así, no sólo elude su papel encasillado de ofrecer una crítica a consumir dentro de los conceptos burgueses de la representación cultural, sino que también transgrede el antagonismo entre la intervención artística y el fracaso político, impuesto por el concepto de la práctica artística política.

Para su proyecto de exposición *Power Up*, Ault, en colaboración con Martin Beck, construyó una estructura expositiva multifuncional en la que encontraban acomodo obras de Sor Corita Kent y Donald Moffett. La pieza se componía de serigrafías, posters, recortes de periódico, fotografías y cintas de video documentales. Sor Corita —monja, artista y activista política— luchó activamente contra la guerra de Vietnam y apoyó al movimiento en favor de los derechos civiles de los negros desde los años 60. Moffett, miembro fundador de Gran Fury (1987-93) y compañero en el Marlene McCarty's Bureau desde 1989, es un activista del sida que trabaja como ilustrador político en el *Village Voice*. La estructura expositiva, que se compone de tabiques pintados, paneles publicitarios y asientos con forma de cubo, constituye una forma de edición visual de material histórico y artístico que opera como una especie de caja de herramientas metodológicas. Según la perspectiva de Ault, la práctica artística crítica es un método determinado por la reevaluación y reconstrucción históricas, y pretende demostrar las conexiones entre práctica política y representación cultural. El enfoque comisarial dado al material histórico y a su presentación en el espacio expositivo se declara así como ámbito de acción de la práctica artística. Pero el acto de comisariar no se limita a seleccionar y reordenar; incluye desde el principio a todos los participantes, y transforma su papel normalmente pasivo dentro del mundo del arte en una forma activa de colaboración.

Resumen

La intención de este texto era exponer la disposición ornamental y la aplicación de modelos de realidad en el desarrollo histórico de las prácticas artísticas desde los años 90, para demostrar después cómo el arte está en peligro de desaparecer dentro de sus modelos de representación y, finalmente, mostrar el tipo de relaciones problemáticas, parecidas al saqueo, que mantiene con el ámbito de lo social.

El proceso por el que el arte se hace idéntico al contexto, discurso y realidad mediada por estilos de vida, la euforia del milenio y el hedonismo consumista, no obstante, abre también perspectivas a una nueva práctica artística que tiene que ser capaz de redefinir, modificar tecnológicamente o transgredir completamente el modelo de colectividad mantenido en tiempos de antagonismos visibles, como he tratado de mostrar en el caso de la práctica individual de Julie Ault. Pierre Bourdieu describió ese proceso necesario de transformación y adaptación del compromiso político a la teoría social, desde la teoría hasta la práctica, en su concepto de “intelectual colectivo”, un concepto que exige una orientación global estratégica de acción por parte de artistas, autores y académicos en la era del neoliberalismo y sus nuevas estructuras económicas de producción de sujeto. Según Bourdieu, la rápida proliferación de la ideología neoliberal en todos los campos del mundo vivo debería ser contrarrestada por la feroz determinación de redes críticas en las que “intelectuales específicos” (en el sentido foucaultiano de eruditos expertos y competentes) se unen para formar un auténtico intelectual colectivo que puede dirigir sus pensamientos y acciones de manera independiente; en pocas palabras, que mantiene su autonomía.

De manera especial, el tipo de academia que suscribe estrictamente la tradición académica anglosajona de diferenciar entre erudición (respetabilidad académica) y compromiso (dedicación política) no puede sino ayudar a la penetración neoliberal con sus investigaciones y perspicacia. Sería el momento de abandonar la contención académica y reconquistar la soberanía de interpretación política y social. El “intelectual colectivo” tendría que asumir responsabilidades negativas al principio, p. ej. criticar de forma radical la hegemonía de lo económico por encima de lo político y lo cultural, antes de contribuir a la renovación política de forma positiva. Lo que hace falta es una alianza para la acción, dotada de la autoridad de un colectivo competente y diestro, que abarque disciplinas académicas y comunidades artísticas, y ponga en práctica su crítica del orden neoliberal en forma de intervenciones directas, en el sentido de un nuevo *agitprop*. Cuando aparecen unidas las prácticas académicas, artísticas y políticas, surge una perspectiva real de participación política. ❧

MARIUS BABIAS es comisario adjunto y jefe de comunicaciones en el Kokerei Zollverein de Essen. Sus escritos se han publicado en *Kunstforum International*, *Kunst-Bulletin* y *Metropolis M*.

REFERENCIAS ver página 25

Hitoren ahotsa

Aspaldi honetan ez genion aurre egin errealitatea, fikzioa eta Historiaren sorkuntza eta manipulaziorako estrategiak zalantzan jartzearen halako nahasketa zintzo bati. 2004an *November* filma — Hito Steyerlen azken filma artearen eta zinema esperimentalaren testuinguruan— ez da oharkabean pasatu aurkeztu den lekuetan.¹

November dokumentalak testura eta *tempo* bereziak ditu, egilearen bizi eta sorkuntza alorreko erabakiak gardentzen baititu. Zeren eta abiapuntua, hots, nerabegaroko lagun minaren bizitza berreraikitzea berez erakargarria izan arren —Andrea Wolf, 1998an Kurdistanen hila, seguruenik armada turkiarreko kideek exekuzio ilegal batean tirokatuta— tratamenduak eta azterketak gaina hartzen diote azkenean sinopsiak eskain zezakeen edozein xehetasun iluni. Hitok arazoaren begirada sentimental, partzial bat eraikitzea lortzen du, eta aldi berean argitara eman erabili dituen zatiki guztiak, mahai gainean jarri, zatikatuta/berezita, geure puzzlea osa dezagun, ustez “objektiboa” den ohiko dokumental bat ikusi ondoren baino askoz errazago².

Hito segituan konturatu da bere narratiba asmatu beharrean dagoela: “Esperientzia latza izan zen jabetzea Andrea Wolfen heriotzaren aurrean neure samina adieraz zezakeen ezekin diskurtso motarik ez zegoela. Izan ere, haren heriotzaz estatuak egiten zuen diskurtsoa ez zitzaidan balio, baina haren ideia berak zituzten zenbait erakunde politikok proposatutako martiritza politikoaren diskurtso jakin baten barruan ere ezin nezakeen adierazi. Horrenbestez, ez zegoen inondik ere oinaze hura artikulatuko zuen lengoaiarik, eta filma interpreta liteke ez aurrera ez atzerako egoera hori artikulatuko duen lengoaia berri bat sortzeko ahalegin moduan”.

Baina beharbada hasieran liluratuko gaituena, egileak eta Andreak gaztetan filmatu zituzten borroka filmetako irudi kezkarrien alboan, Hitoren ahotsa da. Narrazioa osatzen duten zatiak elkartzen dituen zuzendariaren ahotsa. Haren tinbrea, haren tonua, dardarik gabeak, ikusten ari garen irudiei aurka egin edo iruzkintzeko orduan; ez du zalantzarik egiten adierazpen irmoak egiteko orduan, hala nola “Jarrerak eta Keinuak” izeneko atala irekitzen dutenak: “Jaun-andreok: ongi etorri indarkeriara. Hitzera eta ekintzara. Indarkeriak irentsi egiten du ukitzen duen gauza oro, eta haren jangura ez da ia inoiz asebeteta geratzen. Alabaina, indarkeriak ez du suntsitzen bakarrik, sortu eta eratu ere egiten du. Azter dezagun bertatik bertara deabruzko sorkari arriskutsu hori, emakume baten larruazal leunaren barruan gordeta dagoen arraza berri hori”.



Artistaren kortsia

Agerian uzten du propaganda politikoak eta haren sinboloek nola usteltzen dituzten kausa politikoak.

Hitoren ahotsa ez da perfektua, ahots amateurra da, barne ahotsa, beste erabaki bat, zeren eta azken batean: “Zer egin dezakezu? Aktorea bat erabili, “Hori ni naiz” esan dezan nire argazki bat pantailan agertzen denean? Hori ere bitxia izango litzateke. Gauzak honela dira: historia hau hainbeste zatikiz egina da, zein bere norabidean tiraka, non koherentzia gutxieneko bat behar baitu Andrearen historia eta gertatu zitzaiona besterik gabe kontatu ahal izateko. Beste alde batetik, narrazioa ez da oso gidari fidagarria; nahikoa paradoxikoa da, bederen. Esaten duena ez dator beti bat pantailan agertzen denarekin. Sarri askotan, halako tentsio bat dago irudiaren eta offeko ahotsaren artean, lasatzen ez dena edo bien gainean hegatu dabilen esanahi bat sortzen duena”.

Hitok aipatzen duen tentsio horrek, alor politikoaren mamuak alor sentimentalaren mamuekin batera igerika ari diren lurralde egongaitz horrek, bere izaera berezia ematen dio film honi, azkenean mintzo egiten dena zenbait gairen gainean, hala nola terrorismoaren kontzeptua, Kurdistanen historia, ideologiaren eraginkortasunik eza... eta aldi berean bere lagunari gorazarre egiten dio. Agerian uzten du propaganda politikoak eta haren sinboloek nola usteltzen dituzten kausa politikoak. Horretarako, Hitok berriro hartu ditu existitzen diren, batera eta bestera dabiltzan irudiak, eta dekodetu egin ditu, eta gainean ezarri denok ditugun desioen, autono-

“...Askapen armada askotan ez da inoiz konpondu izan emakumeen berdintasunaren arazoa; beste batzuetan, berriz, arazoa aztertzeraz ere ez dira iritsi”.

mia eta askapen ametsen beloa. “Garai hartan militantzia femeninoaren ikonoak imitatzen genituen; geroago, Andrea bera haietako bat bilakatuko zen. Baina eraldatze prozesu horiek ez ziren inoiz modu lineal batean gertatu; bazegoen, nolabait esateko, mordo bat itzulpen arazo fikzioaren eta errealitatearen artean, eta itzulpen arazo horiek aztergai oso garrantzitsu bilakatu ziren niretzat. Hor sartzen da jokoan ideologia, ikusgaitasun modu jakin batzuk bakarrik baimentzen baititu, eta beste batzuk baliogabetzen”... “beste irudi batzuk markoaren barrura erakartzen saiatu nintzen, terrorismoaren ikusizko diskurtsoarekin lotuko ez genituzkeenak nahitaez, hala nola borroka arteetako filmak eta antzeko gauzak, erakutsi nahian terrorismoa delakoaren fenomenoaz daukagun ideia sinesteko joera dugun baino askoz orokorragoa eta batere salbuespenezkoa ez den irudi eta desio ekonomia batean oinarritzen dela”.

Eta garai hartako artxibategi dokumentuak nahastekatzen dituen nahaspila dokumental horren barruan —Andrearen benetako irudiak, film zein bideozkoak, kausa kurduaren ingurukoak, eta biek gaztetan egin zituzten filmak— beharbada hamasei urterekin egin zituzten superzortzi horiek dira ikuslearengan enpatia eta zentzu bikoiztasun ezohikoak sortzen dituztenak, geroago gertatuko zenaren aurrerapen bihurtzen baitira. “Bion artean egin genuen superzortziko filmara itzultzea zen historia honi dagokionez ikuspegi zintzo bat aurkitzeko bide bakarra. Izan ere, ez baitu erakusten bakarrik haren ekintzaile inplikazioa mito, pose eta keinu militantarenean munduan, neure inplikazioa film egile naizen aldetik ere erakusten du. Eta filmak ibilbide bikoitz hori egiten du: irudi bidaiarietako labirintuan hark zeukan teilakatzea, baina nirea ere bai. Filmeko eszena batean, telebistan agertzen naiz bat-batean, manifestari kurdu moduan; baina nik nahi nuen gauza bakarra egoera hori dokumentatzea zen. Horretan inplizitu dagoena zera da, inor ez dela errugabea, ni ez, behintzat, denok parte hartzen dugula fikzioaren eta errealitate politikoaren arteko propaganda, edo —modu neutroago batean esatearren— transferentzia sortze etengabe horretan, gure asmoa hori izan edo ez. Horretan Andrea eta ni ez gara desberdinak hasiera batean; bizitzan erabaki desberdinak hartu ditugu, besterik ez”.



Lanak ekartzen duen beste ñabarduna bat, propagandaren kontrol estrategiak desmuntatzeko duen gaitasunaz gain, feminismoarekin duen engainamendua da; izan ere, haren barruan Hitok inongo anbiguotasunik gabe kokatzen du bere burua, eta ongi jabetzen da emakumeek baztertuta izaten jarraitzen dutela diskurtso militante patriarkaletan: “... Filmaren gaia espezifikoki femeninoa den emantzipazio borroka forma militantarenean gaia da. Aditza eman nahi nuen borroka mota hori oso anbigualentea dela, botere hartze femeninoaren irudikapenak posterretako emakume menderatzaileen —hala ere sexu-objektuak izaten jarraitzen dutenak— fantasia maskulinoekin lotzen baititu. Askapen armada askotan ez da inoiz konpondu izan emakumeen berdintasunaren arazoa; beste batzuetan, berriz, arazoa aztertzeraz ere ez dira iritsi”... “Niretzat, askapen nazionalerako eredu zaharrak horrexegatik egin du huts munduko alde gehiengotan. Kasurik onenean ere, emantzipazio mugatu bat sortu du, sarritan emakumeak, gutxiengoak eta maiztasun handiz klase langile osoa ere baztertu egin baititu. Baina jakina, hori ez zaie askapen armadei soilik aplikatzen, demokrazia liberalaren proiektu osoari ere badagokio. Genero berdintasunak utopia izaten jarraitzen du. Gauzak horrela izaten jarraitzen duten bitartean, gero eta beharrezkoagoak izango dira feminismoaren proiektu berriak”.

Hitoren ahotsak konkistatu egiten zaitu, ahots seduzitzailea eta adoretsua da batera. Berehala jakin nahi dugu zer proiektu eta kezkan dabilen murgilduta egilea... eta ez digu huts egiten: “Esperientzia pertsonal batetik abiatzen naiz: bizimodua ateratzen nuen modelo erdi biluzi moduan pornografia japoniarraren industrian, eta gero, mafiarekin arazoak izan nituenean, azpiko jantzi fetixisten ekoizle gisa. Ikasketak ordaindu nituen neure azpiko arropa salduz, halaxe da. Nolabait, hori izan da ondoko film egile karrerarako oinarri materiala. Nekez irudika daiteke lan esperientzia absurdoagorik. Desioaren eta fantasia salgai bilakatutakoaren munduak pertsona batek izan dezakeen lan esperientzia bitxienetako bat eman zidan. Historikoki, lan mota hori sorkuntza lanaren eta sexu lanaren sektore sozialean txertatzen da, XVIII. mendeko Japonian “iraupen gutxiko mundua” esaten zitzaien hartan; horrek arte eder bat sortu du, zurezko tailuak, gehienbat, arte mendebaldar modernoak, bereziki frantziar inpresionismoak, hartu zuen itxuran eragin handia izan zutenak. Uste dut mundu iheskor hori, ametssez eta desioez egin eta xantaian, indarkerian eta eskasian sendo oinarritua, prostituzioaren eta sexuaren mugetatik aldendu eta errealtate global bilakatu dela baldintza absurdoetan lan egiten duten eta aldizkako lanetan dabilzan emakume askorentzat. Iraupen gutxiko mundua ekonomiaren eta emakume askoren lan bizitzaren ezaugarria den salgai bihurtutako desioaren ekonomiaren ispilu-irudia da. Gutako asko bizi gara leku horretan gaur egun, aldi bateko enpleguekin, inolako gizarte segurantzarik gabe, presioaren, mehatxuen eta, sarri, indarkeriaren mendean”.

November ikusi duzuenek nirekin ados egongo zarete zaila dela Hitok elkarrizketa honetan egiten dituen adierazpenak irakurtzea haren ahotsaren oroipena, gure gogoaren labirintuei lotzen den hori, gainjarri gabe, gure bizipenak eta gogoetak, sinetsia, desiratua eta mira egindakoa txirikordatzen baitute, baina kritikoa izateari utzi gabe, umorez eta optimismoz gainezka dagoen aldarte batetik abiatuta: “Baina hala ere, indarkeria eta terrorearen lekua izan ez ezik, iraupen laburreko mundua bada orobat edertasun, grazia eta ere umorezko leku bat ere. Azken alderdi hau ari naiz azpimarratu nahian”. ◀

SUSANA BLAS BRUNEL arte garaikidearen historiagilea da, ikus-entzunezko sorkuntzan espezializatua. *Metropolis* (TVE2) gaur egungo artearen inguruko teleaioaren erredaktorea da. Arte elektronikoei buruzko zenbait argitalpenetan idazten du. Komisario izan da bideoarteari buruzko zenbait ziklotan, hala nola *Videos XX* (Photoespaña 2002), *Adolescentes* (Reina Sofia 2003). 2004ko otsailaz geroztik komisario ohikoa da La Casa Encendida-ren bideoarteari buruzko *Videomix*-en programazio egonkorrean.

HITO STEYERLek zenbait lan egin ditu zinemagile moduan, baita autore gisa ere, saiakera eta dokumentalen filmografiaren eta kritika poskolonialaren alorrean, bai ekoizle moduan bai alor teorikoan. Haren lanak zinemaren eta artearen interfaze batean kokatzen dira, teoriaren eta praktikaren artean. Jorratzen dituen beste jardura batzuen artean, kazetaritza politikoa egiten du, zinema kritika, katalogo eta liburu editorea, baita programa zinematografiko feministen bildumatze lana ere. Filmak: *Germany and Identity* (1994), *Land of Smiles* (1996), *Babenhause*n (1997), *The Empty Centre* (1998), *Normality 1-9* (1999), *Normality 1-10* (2000/01), *November* (2003). *Can the Subalterm speak German? Postcolonial Critique and Migration*, Münster: Unrast Verlag, 2003, liburuaren editore izan da halaber, Encarnación Gutierrez Rodríguez-ekin batera; eta “Dokumentarismus als Politik der Wahrheit, in *Differences and Representations*, 2004.

OHARRAK & ERREFERENTZIAK

1 Hito Steyerl Munich-en jaio zen 1966an. *November* bideoa estreinako aldiz ikusi ahal izan zen 2003ko azaroan, Fundación Rodríguez Donostian antolatutako Tester (www.e-tester.net) zikloaren barruan, 2004ko ekainetik iraila arte *Manifesta 5-en*, Donostian, eta ondoren Madrilgo MNCARS-ko Ikus-entzunezko Departamentuak joan den udazkenean antolatutako *Cine Casi Cine* programazioaren barruan. Sinopsia: *November* filma Andrea Wolf izeneko gaztaroko lagun min baten ingurukoa da. Bien arteen inguruan egindako borroka arteez egindako Super 8ko film feminista batekin hasten da. Andrea Wolf geroago estatuaren etsaitzat hartua izan zen. Klandestinitatera pasatu eta Kurdistaneko PKK gerrillan sartu zen. Hil egin zuten 1998an Kurdistanen, seguruenik armada turkiarraren kideek exekuzio ilegal batean tirokatuta. Aurkezpe-nean aztertzen den auzia da zer geratzen den ezker internazionalistaren ametsetatik terrorismoaren aurkako gerra globalaren garai honetan. Aztertzen du orobat zer paper jokatzeko duten alor globalean egindako irudiek kultura herrikoian dagoen emakumearen erresistentzian eta bere inplikazio politikoan, eta emakume ekintzailearen ikono edo sinboloa ere aztertzen du.

2 Honi dagokionez, hona Hitoren iruzkina: Pentsatu nuen ikuspegi sentimental bat, alegia, dokumentaletan ikuspegi klasikoa izaten dena, zeinean filma pertsonaren oroipenetan zentratu ohi baita, era gutxi-asko objektibo batez narratuta, izan litezkeen guztien artean okerrena izango litzatekeela. Esate baterako, Andrearen lagunak erakusten dituzu, eta gero terrorista zela-eta atzetik ibili zitzaizkion polizian, eta gero baita beharbada hil zuen tipoa ere bai. Zertarako, ordea? Hori zer da, historiaren egia, edo soil-soilik gertatutakoa niregandik distantzia segurua batera mantentzeko saio hipokrita bat?

La voz de Hito

November es un documental dotado de una textura y un *tempo* singulares que transparentan las decisiones vitales y creativas de la autora. Porque a pesar de que el punto de partida ya es atrayente, es decir, reconstruir la vida de su amiga de adolescencia, Andrea Wolf, quien cayó herida de muerte en 1998 en Kurdistán, probablemente tiroteada por miembros de la armada turca en una ejecución ilegal, el tratamiento y el acercamiento terminan ganando la partida a cualquier detalle escabroso que ofrezca la sinopsis. Hito logra construir una mirada sentimental, parcial, del asunto, al tiempo que saca a la luz todos los fragmentos que ha utilizado, los pone sobre la mesa, para que desmembrados, podamos nosotros hacer nuestro propio rompecabezas, con mucha más facilidad que después de visionar un documental al uso, supuestamente “objetivo”².

Hito se da cuenta enseguida que tiene que inventarse su propia narrativa: “Pasé por la experiencia de comprobar que no había ninguna forma de discurso posible que me permitiera expresar mi dolor personal por la muerte de Andrea Wolf. Desde luego no me valía el discurso estatal sobre su muerte, pero tampoco podía hacerlo dentro de los parámetros de un determinado discurso de martirio político propuesto por diferentes organizaciones políticas que compartían sus ideas. De manera que no había lenguaje para articular ese dolor en absoluto y la película puede verse como una tentativa de crear un nuevo lenguaje para articular esta suerte de punto muerto”.

Pero tal vez, lo primero que nos fascine, junto a esas inquietantes imágenes de las películas de artes marciales que la autora y Andrea rodaron de adolescentes, sea la voz de Hito. La voz de la realizadora que aglutina los diversos pedazos que conforman la narración. Su timbre, su tono, que no tiemblan a la hora de comentar o contraponerse a las imágenes que vemos; no duda en expresarse con firmeza en declaraciones como las que abren el apartado “Actitudes y Gestos”: “Señoras y Señores: bienvenidos a la violencia. La palabra y la acción. La violencia devora todo lo que toca y su apetito voraz casi nunca queda satisfecho. Sin embargo, la violencia no sólo destruye, también crea y forma. Vamos a examinar de cerca esta peligrosa creación diabólica, esta nueva raza, encerrada y contenida dentro de la suave piel de una mujer”. Su voz es imperfecta, una voz amateur, interior, una decisión más, al fin y al cabo: “¿Qué puedes hacer? ¿Usar a una actriz para que diga: ‘Ésta soy yo’, cuando se muestra una foto mía en la pantalla? Eso también sería extraño. El hecho es el siguiente: esta historia está hecha de tantos fragmentos, cada

Hacia tiempo que no nos enfrentábamos a una mezcla tan sincera de realidad, ficción y cuestionamiento de las estrategias de creación y de manipulación de la Historia. La aparición en 2004 de *November*, la última película de Hito Steyerl en el contexto del arte y del cine experimental, no ha podido pasar desapercibida allí donde se ha presentado.¹

Desenmascara el modo en que la propaganda política y sus símbolos pervierten las causas políticas.

uno de los cuales tira en una dirección diferente, que necesita un punto de coherencia simplemente para poder contar la historia de Andrea y lo que le sucedió. Por otra parte, la narradora es también una guía muy poco de fiar o bastante paradójica. Lo que dice no siempre coincide con la imagen en la pantalla. A menudo existe una cierta tensión entre la imagen y la voz en off, que no se resuelve o que crea un significado que planea sobre las dos”.

Esa tensión de la que Hito habla, ese territorio inestable en el que los fantasmas de lo político nadan con los de lo sentimental, da su propio carácter a un film que termina hablando de diversos capítulos, como el concepto de terrorismo, la historia del Kurdistán, la inoperancia de las ideologías... al tiempo que homenajea a su amiga. Desenmascara el modo en que la propaganda política y sus símbolos pervierten las causas políticas. Para ello Hito retoma las imágenes existentes, en circulación, y las descifra, superponiendo el velo de los deseos, los sueños de autonomía y liberación que cada uno tenemos. “Por aquel tiempo imitábamos a los iconos de la militancia femenina —más tarde la propia Andrea se convertiría en uno de ellos. Pero estos procesos de transformación nunca se dieron de manera lineal— había, por así decirlo, muchísimos problemas de traducción entre la ficción y la realidad, y estos problemas de traducción llegaron a ser para mí un objeto de contemplación muy importante. Es ahí donde entra en juego la ideología, que sólo permite ciertas formas de visibilidad e invalida otras...” intenté atraer otras imágenes al interior del marco, imágenes que uno no conectaría necesariamente con el discurso visual del terrorismo, tales como las películas de artes marciales y cosas por el estilo para mostrar que la idea que tenemos del fenómeno llamado terrorismo descansa sobre una economía de imágenes y deseos mucho más general y menos excepcional de lo que tendemos a creer”.

Y dentro de este amasijo documental que entremezcla documentos de archivo de la época —imágenes reales en vídeo y cine de Andrea en la causa kurda, y las películas que ambas realizaron en su juventud— tal vez sean esos superochos que realizaron con dieciséis años los que produzcan un efecto de empatía y de dobleces inusitados en el espectador, pues se convierten en una prefiguración de lo que ocurriría posteriormente. “Volver a la película de superocho que hicimos juntas era la única manera de encontrar un enfoque sincero con relación a esta historia. Porque no sólo muestra su implicación de militante en el mundo del mito, la pose y el gesto militante, sino también la mía en tanto que cineasta. Y la

película recorre esta trayectoria doble —su imbricación en el laberinto de imágenes viajeras, pero también la mía. Hay una escena en la película donde yo aparezco de repente en la televisión haciendo de manifestante kurda— cuando en realidad lo que pretendía era simplemente documentar esta situación. Lo que está implícito es que nadie, no yo al menos, es inocente, que todos participamos en esta creación constante de propaganda —o para decirlo de una manera más neutral— de transferencia constante entre ficción y realidad política, sea esa o no nuestra intención. En esto Andrea y yo no somos diferentes en principio, simplemente tomamos decisiones diferentes en la vida”.

Otro de los matices que la obra aporta, además de su capacidad para desmontar las estrategias de control de la propaganda, sería su compromiso con el feminismo, dentro del cual Hito se sitúa sin ambigüedad, siendo muy consciente del modo en que a las mujeres se las sigue excluyendo en los discursos militantes patriarcales: “...El tema de la película es el tema de una forma militante de lucha de emancipación específicamente femenina. Quería dar a entender que esta forma de lucha es muy ambivalente, que conecta representaciones de toma de poder femenino con fantasías masculinas de mujeres dominantes de póster que a pesar de todo siguen siendo objetos sexuales. En muchos ejércitos de liberación el problema de la igualdad de las mujeres nunca ha sido resuelto, en muchos otros ni siquiera ha llegado a abordarse nunca”... “Ésta es para mí una de las razones por las cuales el viejo modelo de liberación nacional ha fracasado en la mayor parte del mundo. En el mejor de los casos ha creado una emancipación limitada, que a menudo ha excluido a las mujeres, a las minorías, y con mucha frecuencia a la propia clase trabajadora en su conjunto. Naturalmente esto no es sólo válido para los ejércitos de liberación sino también para todo el proyecto de la democracia liberal. La igualdad de género sigue siendo una utopía. Mientras éste siga siendo el caso, nuevos proyectos de feminismo son y serán cada vez más necesarios”.

La voz de Hito conquista, es una voz sinuosa y valiente a un tiempo. Enseguida queremos saber en qué proyectos y preocupaciones se encuentra inmersa la autora... y no nos decepciona: “Parto de una experiencia personal —ganarme la vida haciendo de modelo semidesnuda en la industria de la pornografía japonesa y posteriormente, cuando tuve problemas con la mafia, de productora de ropa interior fetichista—. Me pagué los estudios vendiendo mi ropa interior literalmente. De alguna manera ésta es la base material de mi posterior carrera de cineasta. Difícilmente se podrá imaginar una experiencia laboral más absurda. El mundo del deseo y la fantasía convertidos en mercancía me proporcionó una de las experiencias laborales más curiosas que se puedan tener. Históricamente este tipo de trabajo está anclado en el sector social del trabajo creativo y el trabajo sexual, que llamaban “el mundo efímero” en el Japón del siglo dieciocho y que ha producido

“...pese a ello, además de ser un lugar de violencia y terror, el mundo efímero es también un lugar de belleza, gracia e incluso humor. Es éste último aspecto el que estoy intentando poner de relieve”

un arte bello, mayormente tallas de madera que llegaron a tener una gran influencia en la forma que adquirió el arte moderno occidental, particularmente el impresionismo francés. Creo que este mundo fugaz hecho de sueños y de deseos y basado sólidamente en el chantaje, la violencia y la precariedad ha abandonado los confines del sector de la prostitución y el sexo, y se ha convertido en una realidad global para muchas trabajadoras precarias que trabajan en condiciones igualmente absurdas. El mundo efímero es la imagen especular de la flexibilización total de la economía y la economía del deseo convertido en mercancía que caracteriza la vida laboral de muchas mujeres. Es un lugar en donde muchas de nosotras vivimos hoy en día, con empleos temporales, sin ningún tipo de seguridad social, sujetas a la presión, las amenazas y a menudo la violencia”.

Estaréis de acuerdo conmigo, los que hayáis visto *November*, que resulta difícil no leer las declaraciones de Hito de esta entrevista sin superponer el recuerdo de su voz que conecta con los laberintos de nuestra mente, y entrelazan nuestras vivencias y reflexiones, lo creído, lo deseado y lo añorado, pero desde un talante que sin dejar de ser crítico, rezuma humor y optimismo: “Pero, pese a ello, además de ser un lugar de violencia y terror, el mundo efímero es también un lugar de belleza, gracia e incluso humor. Es éste último aspecto el que estoy intentando poner de relieve”. ❧

Ernesto Ortega Blázquez ha traducido las declaraciones de Hito Steyerl publicadas en este texto.



Cortesía de la artista

SUSANA BLAS BRUNEL es historiadora del arte contemporáneo, especializada en creación audiovisual. Actualmente es redactora del espacio de televisión *Metropolis* (TVE2) dedicado al arte actual. Escribe en distintas publicaciones sobre artes electrónicas. Ha comisariado diversos ciclos sobre videoarte, como "Videos XX" (Photoespaña 2002), "Adolescentes" (Reina Sofía 2003), entre otros. Desde febrero de 2004 comisaría habitualmente la programación estable de videoarte de La Casa Encendida: "Videomix".

HITO STEYERL nació en Munich en 1966. Ha realizado diversos trabajos como cineasta y autora ligada al campo de la filmografía ensayística y documental y a la crítica poscolonial, tanto a nivel de productora como a nivel teórico. Sus trabajos se sitúan en una interfaz entre el cine y las bellas artes, y entre la teoría y la práctica. En otras actividades realiza trabajos de periodismo político, crítica de cine, autoría de catálogos y libros, así como recopilación de programas cinematográficos feministas. Películas: *Germany and Identity* (1994), *Land of Smiles* (1996), *Babenhause* (1997), *The Empty Centre* (1998), *Normality 1-9* (1999), *Normality 1-10* (2000/2001), *November* (2003). También ha sido editora, junto a Encarnación Gutiérrez Rodríguez, del libro *Can the Subaltern speak German? Postcolonial Critique and Migration*. Münster : Unrast Verlag, 2003; y "Dokumentarismus als Politik der Wahrheit" en *Differences and Representations*, editor, Gerald Raunig, Vienna : Turia und Kant, 2004.

NOTAS & REFERENCIAS

1 El vídeo *November* se pudo ver primero en Noviembre de 2003 dentro del ciclo *Tester* (www.e-tester.net), organizado por Fundación Rodríguez en Donostia, de junio a septiembre de 2004 en *Manifesta 5* en Donostia, y posteriormente en el programa del pasado otoño de *Cine Casi Cine*, organizado por el Departamento de Audiovisuales del MNCARS en Madrid. Sinopsis: *November* trata sobre una íntima amiga de juventud llamada Andrea Wolf. Comienza con un film feminista Super 8 de artes marciales realizado entre ambas. Andrea Wolf acabó más tarde siendo considerada una enemiga del estado. Pasó al movimiento clandestino y se unió al PKK, la guerrilla del Kurdistán. Cayó herida de muerte en 1998 en el Kurdistán, probablemente tiroteada por miembros de la armada turca en una ejecución ilegal. La presentación trata sobre la cuestión de qué es lo que queda de los sueños de la izquierda internacionalista en la era de la guerra global contra el terrorismo. Trata también sobre el papel que juegan imágenes tomadas a nivel global en relación a la resistencia de la mujer en la cultura popular y sus implicaciones políticas así como el icono o imagen de la mujer militante.

2 A este respecto Hito ha comentado: "Pensé que un enfoque sentimental, que de alguna manera es el enfoque clásico de los documentales, donde el filme se centra en los recuerdos de la persona, narrados de una manera más o menos objetiva y desde perspectivas múltiples, sería el peor de todos los posibles. Por ejemplo, muestras a los amigos de Andrea y después también a los policías que la persiguieron por terrorista y después posiblemente también al tipo que la mató. ¿Para qué? ¿Es ésa la verdad de la historia o sólo una tentativa hipócrita de mantener lo sucedido a una distancia lo suficientemente lejana de una misma como para considerarla segura?".

Turismoa paradisura

Jose Val del Omarrek (Granada 1904 – Madril 1982) artearen, poesiaren eta sormenezko esperientzia horiek nahasi eta bat egiten duten praktiken alderdi desberdinetan deskargatu zuen bere intuizio gaur egungoa.

Hala, haren lana askotariko egiten da gaiaren aldetik, zorrotza teknika aldetik eta baretasunean konplexu. Ikus-entzunezko zurrunbiloaren une bizia lortzeko ideala gogoan, haren lanak, esplorazioari eta ikertzeari eskainia, ikuspen, iratxo zein asmakizun ondare aberats bat utzi digu.

Tira tu reloj al agua filmaren bidez, Eugeni Bonetek (Bartzelona, 1954) hurbilketa bat proposatzen digu “zurrunbilo” horretara (zeina Val del Omarren sormenari buruzko teoriarik agintzen duen sinboloa baita), sailkatzen gaitza eta aztertzen are gaitzagoa den zentzumenen alorreko zurrunbilo baten bidez. Erpinetik oso gertu, ia-ia zikloiaren erdian, zenbait une aurkitzen ditugu, asmo «zurrunbilotsu» horrek beteta film honi esker, irudien barrutik egingo baita, eta «kanporantz» formalizatua, irudiek (berezko sorgintasun batez) kokapen bat bilatuko balute bezala bi egile horien (zuzendari katalana, zinemagile andaluzar) pentsamendu elkarlotuan.

Dena da itzulketa, dena da hasiera, dena bilbadura, dena gainjarri gardena, dena dilindan
(offeko ahotsa)

Dena ezer ez | erpin zurrunbilo | oldar-zurrunbilo | erlojurik gabeko denbora | espaziorik gabeko denbora | oinik zein lurrik gabea
(filmean txertatutako testuak)

Baina beste ezer baino lehen, irakurleari eskatu behar diot barkabera izan dadila bere sineskortasuna noizbait zaurtuta suertatzen bada, eta saio mota horren izaera gogoratzea; izan ere, irudien arteaz mintzatzea ez beste helbururik ez baitute, haiek adierazezinak diren arren.

Ezin espero daiteke film konbentzionaletan agintzen duten irakurketa edo azterketa lege berek hemen agintzea, haietan egiturak ezagunak eta aurrez ikus daitezkeenak (generikoak diren aldetik) baitira.

Irakurleak kontuan hartu behar du jauregi sorgindu baten aretoetan dagoela, eta dena zoragarri eta fantastikoa dela. Edo, gutxienez, bestelakoa.

Testu hau behin ikusitako film baten oroipenetan oinarrituta osatu da: Jose Val del Omar-en *Tira tu reloj al agua*, *Variaciones sobre una cinegrafía intuida*, Eugeni Bonet-ek zuzendu, ez-gidoia egin eta muntatua.



Eugeni Bonet *Tira tu reloj al agua* 2004

Tira tu reloj al agua filmen gaineko filma da, muntatze lan fina, elkarrisotil-sotil kateatutako harri bitxiez egindako lana.

Zilarrerria eta letoizko trasteak etxeen fatxadetan. Islak kobrean, distirak ur gainean, asmatutako dirdirak, dirdai eta irradatzeak, esperimentatze teknikoaren ondorioz lortutakoak, ez alferrik esperimentatze horrek baitirudi protagonista, harik eta jabetzen zaren arte etengabeko mugimenduan ari den sentiberatasun bat transmititzeko bitartekoa besterik ez dela; etenik ez du sentiberatasun horrek, urak bezala, etengabe jariatzen Alcazaba-ko patioetan, beti atzealdean...

“Film hibridoa da, teknika digitalez egina delako, eta beste artista baten lan zapuztu baten interpretazioa delako: hori izan liteke bi urtez lanpetuta eduki nauen artefaktuaren definizio posible bat”, dio Bonetek berak.

Filmen film hau esperimentuz betetako esperimentua da. Esperimentu txikiak, beste saio konplexu batzuekin elkarrizketa irekian ari direnean zabaldu egiten direnak. Saio horiek berretsi egiten dute norbaitek ideia bat era oso zehatzean adierazten duenean agertzen dela konplexutasuna. Horregatik da konplexu simplea dena, horregatik komunikatzen du konplexutasuna (benetako) arteak, jakinarazten digu. Horregatik guztiagatik eta guztiz ezin esplika dezakedan beste arrazoiren batengatik, film hau gozatzea esperientzia konplexua da, eta horren aurrean nork bere argudioak aurkitu behar ditu, ez baitago informazio induziturik, ez bide espresuki seinalaturik, ez aztar-na sekreturik ikusle gisa (alegia, ikuskizun irense pasibo) eratuko gaituenik.

Konplexutasunetik abiatuta lan egitea da eskura dauden datuak antolatzea, xedea izaki munduaren ikuspegi ahalik



eta dimentsioanitzena izatea. Eta ikus-
pegi dimentsioanitzekoa izatea da
gizabanakoak testuinguru tokiko eta
globalarekin duen harremanaz eta
elkarreragiaz jabetzea. Irudiok
eskaintzen diguten konplexutasunak
pentsamenduak eta ekintzak tokikoan
eta globalean bat egiten duten alor
batean kokatzen gaitu. Alde batetik,
pentsamendu dialogiko bat, lanaz hitz
egitera bultzatzen duena, pensamendu
birsortzaile ebolutiboa, hologramatikoa
eta poliskopikoa. Bestetik, nolabaiteko
ekintza bat, homogenea denetik
bereizten dena eta heterogeneoa dena-
ren artikulazioan adierazten dena. Alde
batetik filmatzeko ekintza muntaian
pentsatua (Val del Omar), bestetik
muntatzeko ekintza, burutik kendu
ezinik irudi horiek nola izan ziren
filmatuak... (Bonet).
Atzoko irudien artikulazioa, gaur edi-
tatuak biharkoak balira bezala, haien
txegoste atenporalerako; izan ere, ez
baitago bere iraupenean agintzen duen
denborarik, ez da amaitzerik ez luza-

penik izango dibergentzia filmekoaren
alorrean egindako ariketa honetan.

Bizitasun argizatua behar du izan
zinemak, eta iritzi horrek erabateko
indarra ematen die nire teknika
lirikoei eta pertzepzio subliminaleko
alorrekoei —akustiko, optiko zein
argizkoei—, eta araudi
zinematografikoari hain atxikita
dagoen errutina geldoaren argi histu-
ak deuseztatzen saiatu.

(Val del Omarren offeko ahotsa)

Tira tu reloj al agua sinfonia ere bada.
Egitura ordena intuitu batean disol-
batzen denean, agian sinfonia deitzea
da onena. Soinu banda iritsi da irudi
saldotik hain hurbil egotera, non
ezinezkoa baita dagoeneko bata
bestetik bereiztea. Berriro ere, proiektu-
a arduratzen da gauzatuko dutenak
bilatzeaz denboran barrena. Boneten
bidez, Val del Omarrek bere irudiei
soinuak lotzen dizkieten musikari
taldea aurkitzen du FMOL hirukotean,



nahiz eta batzuetan isiltasuna bakarrik den haien karrari eusteko gai.

Soinu-materiala prestatzean, sanpleatu egiten ditugu Fallatik hasi eta inprobisatzaile japoniarrenganaino; diskoak manipulatzeko ditugu, Miles Davisengandik Enrique Morenterengaino; material akustikoa grabatzen dugu, ura, ahotsak, etab.; eta Val del Omarren artxibategiko materiala ere badaukagu (FMOL hirukotea).

Ijito baten oihu hautsia indarrez proiektatzen da arabeskoen gainean. Ura aditu daiteke pasarte abstraktuetan: ispilutzeen turrusta; jatorrizko soinua errespetuz integratzen da beharrezkoen den lekuetan. Tratamendu desberdinak itxuraz bat ez datozen pasarteetan, muntaia eta audioari esker sekuentziak segidan elkarri lotu eta harmonizatu egiten dituztenak.

Tira tu reloj al agua zentzumenetarako dago eginda, ikus-entzunezkoari eskainitako konposaketa da, eta «bizitzaren denbora luzearen ibilbidea» ere bada, gauza txiki handi askoren ibilbidea...

Aroak, bizipenak, oroipenak zeharkatzen ditu, teknikaren alboan bidaiatzen du eta hasieratik amaieraraino parte hartzen du bere abenturan, joan den mendeko zinemaren eta egungo teknologiaren arteko lotura harmonikorako proiektua den aldetik.

“Uste dut Jose Val del Omar, denbora laburrean ezagutu nuen bera, ez zela zinemagile arraro edo abangoardista, baizik eta amateurra, ez gehiago ez gutxiago. Begirunerik handienez ari naiz erabiltzen amateur hitza, Maya Deren, Stan Brakhage edo Jean Cocteau bezalakoek egin zuten bezala zinema maitalearen, edo, Val del Omarrek berak iradoki zuen bezala, zineman sinesten duenaren adieran...”
(Eugeni Bonet)

Lau sekzio edo mugimendutan dago egituratuta filma, sarre-rako zatiaz gain. Lau zati horietan, soinu, funditu, trantsizio eta gainerako lotura-esperimentuetan disolbatuak, disolbatu egiten dira pantailako testuak, txertatutako testuak, offeko ahotsa, baita Val del Omarren beraren ahotsa ere, bulkada gurutzatze bat ahalbidetzen dutenak, eta hartara irudiei garrantzizko erliebea eman.

Ura etengabe. Alhambra beti erdigunean. Atzeko aldean, beti Granada.

Arabeskoa egitura zinematografikotzat hartua. Ojiba gotikoetako apaindurek, landaretzak, zerrendek eta landaretzako espiralek osatzen dute filma; eta proiektatu, friso, idulki eta zerrenda apaingarriak diren pantailan proiektatzen dira.

Sintaxia, urazpikoa; haria, sentipenez egina; ondorioak, bete-beteak.

Ea, zatozte hona, mesedez. Bestea [beste patioa], lehoiena, politagoa ikusiko duzue, zein gauza ederra, ezta?, baina gauza bat esango dizuet: orain gauden patioa, bai?, benetako patio arabiar-andaluzua da.
Eta orain, jaunok, argazkiak egin ditzakezue..
(filmeko gidari turistikoaren ahotsa)

Izadi biziak izadi hilen aurka, telebista, Kung Fu telesaila, gizon-emakume aurkezleak zuri-beltzean, emanaldien amaiera, Franco.

Geometria modularrak ikusteko tresnetan. Folklore trokela-tua, bikaintasunezko mendeak isiltasunean erortzen diren gangak.

“Turismo” hitza daramaten autobusak, pertsona-zinema kameran desfilea, “turistak irristatzen” beren kameran kliskatzeek markatutako erritmoan, turista azpiratuak, ezinezkoa zaielako bisitatzen ari diren lekuko bakea bereganatzea.

Tira tu reloj al agua honek bi exekututzaile eta errudun mordo bat dauka, eta denak antolatzen dira egiletzaren inguruko edozein eztabaida lurreratzeke.

Filmaren azken parte, Bonetek Val del Omarri gorazarre egiten diona, bizia da, larria, ezin da itzuri koloretako argizko maremagnum honen gailurra izango den koda sutu baten premiatik.

Nor naizen jakin nahi nuke: esna edo lokartuta, irekia edo itxia, gaiztoa edo ona inguratu ninduten eta oraindik ere inguratzen nauten izakiei dago-kienez.

Deusezaren profesionala naiz. Giza xomorro koitadu bat, komunikatzeko daukan egitekoan bere gar itsu, nahasi, kaotikoaren kutsadura erabiltzen duena.

Hilzorian egon nintzen, eta bizi nahi izatera birjaio nintzen: argira, kolore-ra, pozera, lasaitasunera, harmoniara, Batasunera.

Bai, Batasunak izugarri erakarri ninduen. Intuitu egin nuen urratu guztietan, eta sekretu horrek hats eman zidan informazioak iritsi zitzaizkidan modu bakarrean komunikatzeko: zirraren bidez. Eguneroko biziaren ikuskizunaren bidez.

Hil nahi ez duen tximino kaxkar bat naiz.

Ero egarritu bat, Jainkoaren uraren bila haren izaki guztiengan. Espazioko higiezinak sekula interesatu izan ez zaizkion ero urbano bat. Alditsu bat, Denbora Handiaren amildegia garden mutuan behera erortzen.

Jainko garden bat intuitu nuen, denbora eternal isila. Materia zein itxurarik gabea. Kolorerik, zaporerik, mugarik gabea.

Hain hurbil izanagatik, ukitu ezina. Hain absolutua izanagatik, ikusezina. Nire Jainkoa zero sendoa da, Unibertsoa dantzan jartzen duten dardara guztien kokaleku mutua. Nire Jainkoa Denbora da. (offeko ahotsa)

Diskurtso saihesten zaila film honetaz hitz egin nahi denean. Hitz gainezkako horiek, "goranzko" irudi batzuei lagun egiten dietenak, gainezkaren gainezkaz iristen dute Val del Omarrek iruditutako zurrunbilora daraman espiral berbera.

Azken koda horretan nahasten dira offean aditzen diren testuak eta eskuz idatzitako izenburuak.

Filmaren amaiera pixkana-pixkana iristen da, irudi indartsu batzuen sendotasunez, orratz puntada tenkatu gogor batean oinarrituta.

Boneten hitzetan: "Halako amaiera "eskegi" bat da, luzatuz doana, atzeratuz, denbora emateko bezala irudikatutako hiltze-ernamuintze edo birjaiotze sinboliko horri...". «

ARTURO RODRÍGUEZ BORNAETXEA
artista da. Gasteizen bizi da.

Testu bonetan tartekatu egin da filmaren (www.valdelomar.com-en dago eskura) inguruko informazioa, txertatutako testuak eta offeko abotsen testuak barne. Testu hau behin ikusitako filmaren oroipenetan oinarrituta osatu da (Bilbo, Arte Eder Museoa, 2004ko abenduaren 22an), EHUko Arte Ederretako Fakultateak antolatutako "ikus-entzunezkoen erakusketa"-ren ekintzen barruan.



Turismo al paraíso

El texto está compuesto en base a los recuerdos de un solo visionado de la película *Tira tu reloj al agua, Variaciones sobre una cinegrafía intuida* de José Val del Omar, dirigida, singuionada y montada por Eugeni Bonet.

José Val del Omar (Granada 1904 – Madrid 1982) descargó su intuición contemporánea en diferentes vertientes del arte, de la poesía y de las prácticas en las que estas experiencias creativas se enredan y se confunden.

Así, su trabajo se hace diverso temáticamente, exigente técnicamente y complejo serenamente. Con el ideal de alcanzar el instante intenso de la vorágine audiovisual, su obra se consagra a la exploración y la investigación, dejándonos un rico legado de visiones, duendes e invenciones.

A través de la película *Tira tu reloj al agua*, Eugeni Bonet (Barcelona 1954) nos propone un acercamiento a ese “vórtice” (símbolo gobernante en la teoría creativa de Val del Omar), mediante un torbellino sensorial de difícil clasificación y aún más difícil estudio. Muy cerca de la cúspide, casi en el centro del ciclón, descubrimos algunos momentos álgidos de esa intención “vortiginosa” gracias a este film realizado desde dentro de las imágenes y formalizando “hacia fuera”, como si las imágenes (con embrujo propio) buscaran su acomodo en el pensamiento conectado de ambos autores: director catalán, cineasta andaluz.

Todo es retorno, todo es principio, todo presente entramado
todo sobremontado transparente, todo suspenso
(voz en off)

Todo nada | vértice vórtice | torbellino de arrebatos | tiempo
sin reloj | tiempo sin espacio | sin pies ni suelo
(intertítulos de la película)

Pero antes de nada debo pedirle al lector que se muestre indulgente si su credulidad se ve lastimada en algún momento y que recuerde la naturaleza de este tipo de ensayos, que no tienen otro objeto que hablar del arte de las imágenes, aun cuando éstas sean inexpresables. No puede esperar aquí que rijan las mismas leyes de lectura o análisis que en los films convencionales, en los que las estructuras son conocidas y previsibles (por genéricas). Tiene que tener en cuenta que se halla en los salones de un palacio encantado, y que todo es maravilloso y fantástico. O al menos, distinto.

Tira tu reloj al agua es una película de películas, un fino trabajo de ensamblaje, una pieza realizada a base de piedras preciosas reunidas mediante delicados engarces.

Platería y cacharros de latón en las fachadas de las casas. Reflejos en el cobre, destellos en el agua, brillos inventados, fulgores e irradiaciones conseguidos como resultado de la experimentación técnica, que parece ser protagonista hasta el momento en que uno descubre que simplemente es el medio

para la transmisión de una sensibilidad en movimiento continuo, que no cesa, como el agua que no cesa de correr en los patios de la Alcazaba, siempre de fondo...

“Un film híbrido por su elaboración digital y por constituir una interpretación de la obra truncada de otro artista: esta sería una posible definición del artefacto que me ha tenido ocupado durante dos años”, dice el propio Bonet.

Este film de films es un experimento repleto de experimentos. Experimentos pequeños que se ensanchan al verse en diálogo abierto con otros ensayos complejos. Ensayos que confirman que la complejidad aparece cuando alguien expresa una idea de forma muy precisa. Por eso lo sencillo es complejo, por eso el (verdadero) arte comunica complejidad, no informa.

Por todo eso y por alguna cosa más que no alcanzo a relatar, el disfrute de esta película es una experiencia compleja, ante la cual uno ha de encontrar sus propios argumentos, ya que no hay una información inducida, ni una vía expresamente señalada, ni una pista secreta que nos conforme como espectadores (en el sentido de pasivos devoradores de espectáculo).

Trabajar desde la complejidad es organizar aquellos datos que se disponen con vistas a una visión del mundo lo más multidimensional posible. Y tener visión multidimensional es tener conciencia de la relación y la retroacción del individuo con el contexto local y global. La complejidad que nos ofrecen estas imágenes nos sitúa en un ámbito donde coinciden pensamiento y acción en lo local y lo global. De un lado, un pensamiento dialógico, que propicia el hablar sobre la obra, un pensamiento regenerativo y evolutivo, hologramático y polis cópico. De otro, una suerte de acción que se distingue de lo homogéneo y se expresa en la articulación de lo heterogéneo. De un lado la acción de filmar pensando en el montaje (Val del Omar), de otro la acción de montar sin poder quitar el pensamiento de cómo fueron filmadas estas imágenes... (Bonet)

Articulación de las imágenes de ayer, hoy editadas como si fueran de mañana para su digestión atemporal; porque no hay tiempo que domine su duración, no habrá vencimiento ni prórroga en este ejercicio de divergencia fílmica.

El cine debe ser intensidad iluminada, y este juicio da plena vigencia a mis técnicas líricas y de percepción subliminal —acústica, óptica y luminosa—, procurando eliminar las luces marchitas de la inerte rutina, tan pegadiza a la preceptiva cinematográfica.

(Voz en off de Val del Omar)

Tira tu reloj al agua es, también, una sinfonía. Cuando la estructura se disuelve en un orden intuitivo, quizá lo mejor sea llamarlo sinfonía. La banda sonora ha llegado a estar tan cerca de la bandada de imágenes que ya no es posible despegar la una de la otra. De nuevo, el proyecto se encarga de buscar a sus ejecutantes a través del tiempo. A través de Bonet, Val del Omar encuentra en FMOL trío un equipo de músicos que anudan sonidos a sus imágenes, aun cuando en ocasiones, solo el silencio es capaz de aguantar el fervor de estas.

En la preparación del material sonoro sampleamos desde Falla a improvisadores japoneses; manipulamos discos, desde Miles Davis hasta Enrique Morente; grabamos material acusmático, agua, voces, etc. y contamos con el material sonoro propio del archivo de Val del Omar (FMOL trío).

El grito quebradizo de un gitano se proyecta con fuerza sobre los arabescos. Puede oírse el agua en los pasajes más abstractos: surtidor de espejismos; el sonido original se integra con respeto allí donde es más necesario. Tratamientos diversos para pasajes aparentemente desacordes que, por efecto del montaje y del audio, ligan y armonizan secuencias en cascada.

Tira tu reloj al agua está hecha para los sentidos, es una composición consagrada a lo audio-visual y es “travesía de mucho tiempo de vida”, de muchas pequeñas grandes cosas...

Atraviesa épocas, vivencias, recuerdos, viaja junto a la técnica y participa, desde el principio hasta el final de su aventura, como proyecto de un vínculo armónico entre el cine del siglo pasado y la tecnología actual.

“Pienso que José Val del Omar, a quién conocí brevemente, no fue un cineasta raro ni vanguardista sino nada menos que un amateur. Empleo esta palabra con la más alta consideración, tal como lo hicieron Maya Deren, Stan Brakhage o Jean Cocteau, en la acepción del amante o, como el propio Val del Omar sugirió, el creyente del cinema...” (Eugeni Bonet)

El film está estructurado en cuatro secciones o movimientos, más un segmento introductorio. En estas cuatro partes, disueltas en sonidos, fundidos, transiciones y demás experimentos conectivos, se disuelven a su vez textos en pantalla, intertítulos, voz en off e incluso la voz del propio Val del Omar, que permiten un cruce de impulsos que dota de un relieve trascendente a las imágenes.

El agua constantemente. La Alhambra siempre en el centro. De fondo, siempre Granada.

El arabesco como estructura cinematográfica. El film hecho de traserías, follajes, cintas y roleos, proyectado en pantallas que son frisos, zócalos y cenefas.

La sintaxis, subacuática; el argumento, lleno de sensaciones; las conclusiones, repletas.

A ver, venid aquí ahora, por favor. El otro [patio], el de los leones, lo verán ustedes más bonito, cosa más preciosa ¿no?, pero les diré que este patio en el cual estamos, ¿eh?, es el verdadero patio arábigo-andaluz. Y ahora, señores, a hacer las fotografías.
(voz de guía turístico en la película)

Bodegones vivos contra naturalezas muertas, la televisión, la serie Kung fu, presentadores y presentadoras en blanco y negro, cierre de emisión, Franco. Geometrías modulares en las herramientas de visión. Folklore troquelado, bóvedas de las que caen siglos de esplendor en silencio.

Autobuses con la leyenda “turismo”, desfile de personas-tomavistas, “turistas resbalando” al ritmo que marcan los disparos de sus cámaras, turistas derrotados ante la imposibilidad de conseguir la paz del lugar que visitan.

Tira tu reloj al agua tiene dos ejecutores y un montón de culpables, y todos ellos se organizan para echar por tierra cualquier debate sobre la autoría. La parte final de la película, aquella en la que Bonet homenajea a Val del Omar, es intensa, grave, no puede escapar a la necesidad de una coda enardecida que culmine este mare mágnum de luces de colores.

Quisiera saber quién soy: despierto o dormido, abierto o cerrado, malo o bueno en relación con las criaturas que me rodearon y las que todavía hoy me rodean.

Soy un profesional de nada. Un pobre bicho humano que emplea para su tarea de comunicación el contagio de su propia pasión ciega, desordenada, caótica.

Estuve al borde de la muerte y renací a la querencia a vivir: luz, color, alegría, serenidad, armonía, Unidad.

Sí, la Unidad me atrajo fuertemente. La intuí en todo desgarrado, y tal secreto quiso animarme a comunicarlo por la única manera en que a mí me habían llegado las informaciones: por la conmoción. Por el espectáculo de la vida cotidiana.

Soy un pobre mono pretendiendo no morir.

Un loco sediento, buscando el agua de Dios en todas sus criaturas.

Un loco urbano, al que no le interesaron nunca los inmuebles del Espacio.

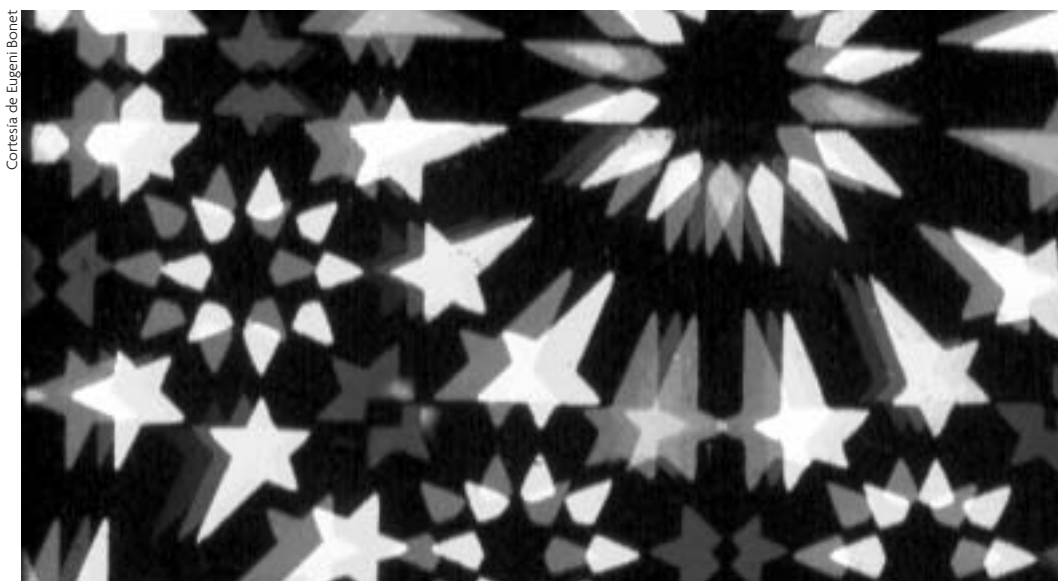
Un arrebatado precipitándose al vacío transparente y mudo del Gran Tiempo.

Intuí a un Dios transparente, callado tiempo eterno. Sin materia ni figura. Sin color ni sabor ni confín

De tan próximo, impalpable. De tan absoluto, invisible.

Mi Dios es el firme Firmamento, el mudo asiento de todos los temblores que hacen danzar al Universo.

Mi Dios es el Tiempo.
(voz en off)



Eugeni Bonet *Tira tu reloj al agua* 2004

Discurso difícil de evadir cuando se intenta hablar de esta película. Estas palabras rebosantes que acompañan a unas imágenes “hacia arriba”, alcanzan por desbordamiento la misma espiral que conduce al vórtice imaginado por Val del Omar.

En esta coda final se mezclan textos que se escuchan en off y títulos manuscritos.

El final del film se viene encima poco a poco con la firmeza de unas imágenes poderosas, apoyadas en un hilván tenso y resistente.

En palabras de Bonet: “Una especie de conclusión “sostenida” que se va alargando, demorando, como para dar tiempo a ese morir-germinar o renacer simbólico, imaginado...”. «

ARTURO RODRÍGUEZ BORNAETXEA
es artista. Vive en Vitoria-Gasteiz.

En este texto se han intercalado la información de la película disponible en (www.valdelomar.com), con intertítulos y textos de las voces en off. El texto está compuesto en base a los recuerdos de un solo visionado de la película (Bilbao, Museo de Bellas Artes, 22 de diciembre de 2004), en el marco de los actos de la “exposición de audiovisuales” organizada por la Facultad de Bellas Artes de la U.P.V/E.H.U.

iPod bortxatzen ari da neure herria bortxatu zuten bortxatzaileak

Gaur egungo audio produkzioaren ikuspegi ekonomikoa bat

Musika elektronikoa argitaratzen daramatzadan azken hamabi urte inguru hauetan, joera bat sumatu uste izan dut: lauzpabost urtean behin, musika elektronikoa alorreko banatzaile handi bat desagertzen da merkatutik, eta atzetik eramaten du diskoetxe txiki mordo bat. 2004an BFaren txanda iritsi zen, Alemaniako musika elektronikoa alorreko banatzaile handienarena. “Eta zer?”, galdetuko duzue. Eta nik gaineratu, “banatzaileak oro har kabroi batzuk dira, diruak bakarrik mugiarazten dituenak, eta musika zaborra banatzen dute, liburu banatzaileek best-sellerrak literatura balitz bezala pasatzen saiatzen diren bezala. Nahikoa dugu! Botereari aurre egitea, eta abar, eta abar”.

Ezagutu ditudan kasu guztietan arazo bera gertatzen da: estoken kudeaketa kaskarra eta “itzulketak”. Banatzaileen lan egiteko moduarekin etxekotuta ez daudenentzat, honela funtzionatzen dute, gutxi gorabehera: lehenik sustatu egiten dituzte disko berriak haien kopiak oparitututa, disko dendeak eskariak egin ditzaten (“salduko” dutena sustatuta eta hainbeste salduko ez dena alde batera utzita); ondoren, banatzaileek dendetara bidaltzen dituzte diskoak, hartu dituzten eskarrietan oinarrituta, baina disko dendei utzi egiten zaie halako denbora epe jakin batean (gehienetan sei hilabete eta

urtebete artekoa) saldu ez dituzten aleak itzultzen: horiexek ditugu itzulketak. Ondoren, banatzaileek disko etxeei ordaintzen diete saldutako disko kopuruaren arabera. Banatzaileek etengabe egon behar dute produktu berriak sustatzen eskari gehiago hartzeko, eta dende etengabe ibili behar dute eskari berriak egiten beren estokak eguneratuta edukitzearren, eta horrek behartzen ditu “itzulketak” egitera, apaletan espazio pixka bat egiteko. Urteak joan urteak etorri, etenik gabeko itzulketa ziklo bat sortzen da, banatzaileei ausazko maiztasunez iristen zaizkienak, sarri askotan itzultzeko epea iragan eta gero, eta luze gabe gertatzen da banatzaileek disko etxeei aurkezten dizkieten saldutako diskoen kontuak eta itzuli direnen kontuak ez datozela bat. Banatzaile bat merkatutik desagertu aurreko urtebete edo bi urteetan, disko etxeei egin beharreko ordainketak atxikitzen hasten da, lehendik jakinarazitako CDen salmentak eta salgai horien “itzulketak” bat ez datozela argudiatuta. Jakina denez, diruak boterea ematen du, eta horrenbestez ordainketak atxikitzen hasten dira bezero txikiei, hots, disko etxe independenteei, horiek baitira gutxien saltzen dutenak.

Banatzaileen aldetik ordainketarik jaso ez arren, disko etxeek jarraitu egin behar dute produktuak ekoizti eta argi-

...musika ekoizleok errenta
ordaintzeko era alternatiboak
bilatu behar izaten ditugu.



Every
LOVE SONG
is a work of
ANTHROPOLOGY

ラブソングはどれも
人類学の作品

© T. Thaeplitz, 2003

Lovebomb 2003 Bideoaren irudia

taratzen, merkatuan ikusgarritasunari eusteko, denboraren joanak gauzak konponduko dituelakoan, baina hori oso gutxitan gertatzen da. Ekoizpen jarraitu horren gastuei heldu nahian, disko etxeak hasten dira ekoizleei eta artistei ordainketak atxikitzen. Denbora iragan ahala, banatzaileak merkatutik desagertzen dira, haien estok guztiak izoztuta geratzen dira konpainiaren aktiboak diren aldetik (nahiz eta banatzaileak eskuarki ez diren iritsi disko etxeei ordaintzera, beraz produktu horiek disko etheen jabegotzat jo behariko lirateke, haiek ordaindu baituzte ekoizpen kostuak), eta orduan disko etxeek saiatu behar izaten dute beren katalogoa berrerosen banatzailearen bankarrotaz arduratzen diren abokatuei. Zoritxarrez, aurreko hila-bete edo urteetako banatzaileen ordainketarik eza dela eta, disko etxe txikiak sosik gabe egoten dira ordurako, eta haiek ere erreka jotzen dute. “Eta zer?”, galdetuko duzue. Eta nik gaineratu, “Disko etxeak oro har kabroi batzuk dira, diruak bakarrik mugiarazten dituenak, eta musika zaborra bultzatzen dute, liburu banatzaileek best-sellerrak literatura balitz bezala pasatzen saiatzen diren bezala. Nahikoa dugu! Botereari aurre egitea, eta abar, eta abar”.

Azkenean, arazo finantzario horiek ni bezalako ekoizleenganaino iristen dira, apurka-apurka. Erreka jotako banatzaileen estoketatik datozen gure CDak deskontuen *dumping* baten bidez sartzen dira merkatuan, sartzekotan, eta ez dugu salmenta horiei dagozkien eskubideak kobratzeko aukerarik izaten. Berrito ere “Eta zer?”, galdetuko duzue. Eta nik gaineratu, “ekoizleak eta artistak oro har...”. Tira, ulertzen duzue zer esan nahi dudan.

Egoera horren ondorioz, musika ekoizleok errenta ordaintzeko era alternatiboak bilatu behar izaten ditugu. Izen ezaguna arrakasta finantzarioarekin lotzeko joera zabaldua gorabehera, musikari elektroniko gehienak ez gara MTVn azaltzen. Garai latzak direla diodanean, ez naiz ari MC Hammerrek galdu duen jauretxeaz, hasteko ez baitzioten hipotekatzen utzi behar ere. Bizitzeko daukaguna lanaldi partzial batetik irabaziko genukeenaren baliokidea da sarritan, eta horrela oso zaila izaten da aurrezte. Egia esan, diru sarrera horietatik gehiena ez da disko salmentatik iristen, kontzertue-

tatik baizik, nahiz eta gure musika egokiena ez izan “zuzenean” kontzertuak emateko, agertokietan zein klubetan. Izan ere, gure CDen argitalpena, ikuspegi finantzariotik hondagarria, sustapenerako tresna da funtsean, gertakariak antolatuta eta sustatzeaz gain guri ordaintzeko prest daudenen begiradak erakartzeko. Baina gure disko etxeak merkatutik irteten direnean (iaz Mille Plateaux disko etxeari gertatu zitzaion bezala, EFaren itxieraren ondorioz) eta aurki argitaratu beharrekorik ez daukagunean, gure kontzertuen eskaria ere apaldu egiten da. Orduan, musika merkatutik kanpo bilatu behar izaten ditugu diru sarrerak, eta horrek esan nahi du “taxuzko lan” bat lortu behar izaten duzula, lehendik halakorik ez bazeneukan (programazioa eta diseinua izaten dira gehien aukeratzen direnak), edo bestela dirulaguntzak jasotako arte gertakari eta erakusketetan esku hartu. Azken aukera horren kasuan, urruntze ekonomiko bat gertatzen da enpresa eta enpresa jarduera kapitalistatik (salmentak) laguntza publiko zein pribatuetarantz (dirulaguntzak).

Zoritxarrez, gure jarduerak halabeharrez musikaren mundutik harago hedatzeak “masentzako musika” eta “arte elitista” aurrez aurre dauden gudu ideologiko gogaikarri baten erdira jaurtitzen gaitu. Alde batetik, musikaren eskakizun funtsezkoak, hots, “mundu errealeko benetako jendeari interesatzen zaiona” barne hartzekoak, esan nahi du arteetako gure jarduerari traizio eta buru-indulgentzia harroaren usaina dariela (ez nahasi onargarriak diren beste zenbait buru-indulgentziarekin, hala nola rock gitarraren solo masturbatzaileak). Bestetik, arte munduaren uhartetasun eta itsumenak, beste kultur esparru batzuei dagokienez, zalaparta handia ekarri du arestian Soinu Arte “berria” dela eta ez dela, haren aldarrikapena izanik berak asmatu duela urte luzeetan zehar Arteetatik landa egiten aritu garen guztia (baita Soinu Artea moduan deskribatutakoaren hamarkadak ahaztu ere). Alde musikariari hats eman nahian, duela gutxi David Toop-ek honela hasten zuen musika elektronikoaren alorreko disko bati egindako kritika: “Azken urteotako joera harrigarri bat izan da musikan oinarri sendoa zuten artista batzuek diru aldetik oso errentagarriak ez diren esparruetara aldatzea, hala nola soinu artea eta inprobisazio minimalista. Suizidio profesionala, esan lezake norbaitek, baina beharbada sintoma bat da gaur egun dagoen polarizazioarena: alde batetik esoterikoa baina gogobetegarria dago, eta bestetik mota askotako makina bat gauza (itxura denez, denak Elton John edo Michael Parkinsonengandik eratorriak)” (*The Wire*, 2005eko urtarrila). Nahiz eta egon, badagoen Toopen baieztapenari, alegia, dirulaguntzak hartutako Artearen izaera ez oso errentagarriari, egokitzen zaion nozio ekonomiko bat, nozio hori ispiluaren beste aldeko ekonomiari dagokio; izan ere, ez baitu kontuan hartzen musika merkatuaren zorigaitzoko ekonomiak beharrezko egiten duela hain “errentagarritasun gutxiko” enplegua. Ekoizle askoren kasuan, Arteen barruan sartzen diren lanak gero eta gehiago onartzeak ez du zerikusirik buru-asetzeari lehentasuna ematearekin, Toopek itxuraz iradokitzen duen legez, baizik eta diru sarrera alternatiboak bilatzeko saioarekin, musika munduko ekonomia higatuaren aurrean. Wal-Mart batean egunez lan egitea gaueko txanda McDonald’s batean eginez konpentsatzea bezala da.

Pentsatzen dut zirkunstantzia ekonomikoaren arbuiaze hori areagotu baino ez dela egingo audioak deskargatzen diren garai hauetan, CDak eta produktuan oinarritutako beste formatu batzuk zaharkituta dauden honetan. Deskargen bidez,

musika era mailakatuan berregituratzen ari da “informazio huts”ezko kontua balitz bezala, eta erretorika horrek bistaz are gehiago galarazten dizkigu informazio horren ekoizpen eta banaketaren osagai materialak. Okerreko informazio horren lehen lerroan Jacques Attali dugu, zeinak honako hau adierazi baitzuen Cybersalon Net Music Biltzarrean: “Musika oso espezifiko da zenbait arrazoi direla medio. Arrazoi ekonomikoetako bat da musika informazio hutsa dela. Ekonomia alorrean, informazioa deabrua da, erabat gobernaezina. Esate baterako, teoria ekonomiko guztia baliabide eskasen teoria da... baina ez du musikarekin funtzionatzen; ezta informazioarekin ere, eskuarki. Esne ontzi bat baldin badaukat eta eman egiten badizut, jada ez daukat. Informazio bat ematen dizudanean, ordea, oraindik daukat, gorde egiten dut. Horrek esan nahi du nik zerbait baldin badaukat eta eman egiten badizut, gauza berri bat sortzen dela: ugaritasuna. Eta horrek esan nahi du teoria ekonomikoak ez duela informazioaren alorrean funtzionatzen informazio hori bere euskarri materialetik, CD bat edo dena delakoa, bereizi daitekeenean. Informazioaren ekonomia batean, gauza batek balioa du jende askok daukanean. Adibidez, telefonoa daukan bakarria baldin banaiz, horrek ez dit ezertarako balio, ez behintzat nori deitu ez badut... Kontu handiz ibili behar dugu, musikaz ari garenean, lege ekonomiko nagusien arabera ez pentsatzeko”.

Nahiz eta Attalik eta beste batzuek beste fase ekonomiko batean sartzen ari garela baieztatu, informazio ekonomia oinarri ideologikoek sistema kapitalisten garapen-lerroei jarraitzen diete, haietan esperientzia oro gauza bihurtu eta gero egotzi egiten baita harreman abstraktuen forma hartuta. Zentzu askotan, gauzarik logikoena dirudi guri zail egitea informazioa —geure ezagutza— trukegaiak moduan ez irudikatzea. Karl Marxek *Kapitalean* zioen bezala (pazientzia, hau garrantzitsua baita), esan genezake informazioak, erabilera-balioak bezala, “balio iturburu izateko berezitasuna dauka, eta horrenbestez haren kontsumo erreala, berez, lanaren hezur-mamitzea da, eta horren ondorioz balio sorrera”. Baina informazioa baliorik gabeko berezitasun batez hasten denez (pentsamendua bezalaxe), soil-soilik truka daiteke bere “gainbalioa”-rekin transferentzia eta erreproduktzio bidez, eta kasu horretan “erreproduzitu egiten du bere balioaren baliokidea [zero], eta soberakin bat ere sortzen du, gainbalio bat, alda egin daitekeena, handiagoa edo txikiagoa izan daitekeena, egoeraren arabera”. Informazioak azken gainbalio faseetan bakarrik hartzen duenez balioa, grabatuta-edo dagoenean, erraza izaten da informazioaren garapeneko materialak baztertzea (hala nola, neure etxeko estudioan emandako ekoizpen denbora), eta horrek ondorioz dakar erabilera-balioa zero izatea. “Gastu orokorrik gabeko” estudio-logelaren munduan ari gara sartzen, etekin garbiak emateko gai dena, ekipamenduaren, espazioaren eta estudioko gastu orokorren kostu erreala ahaztuta. Ikuspegi ekonomikotik, estudio-logelaren etorrerak ekarri zuen «aurrerapenak», betidanik *aldez aurretik* ordaintzen zirenak, estudio gastuei aurre egin ahal izateko (sinestezina!), orain diskoa kaleratzen denean ordaindu ohi dira, edo justu ondoren, eta azken produktuaren beraren geroko etekinen gainean bakarrik egindako aurrerapentzat jotzen dira. Disko etxeek jarduten dute “logela-musikariak” audioa lehengairik gabe, laguntzazko materialik gabe, lanabesik gabe, biziaren kosturik zein beste ezein gastu materialik gabe produzituko balu bezala. Gastu orokorrik gabeko audioa. Horrenbestez,

ikus dezakegu Attalik aipatutako informazio ekonomia azken funtsa betiko amets kapitalista besterik ez dela, etekinak ez murriztea egoera edozein dela.

Eta horrela, eskola zaharreko CD eta disko banatzaileak merkatutik gero eta gehiago egotziak izango diren bitartean, aro berri baterantz ari gara mugitzen, deskarga bidezko banaketaren aro berrirantz: audio bereizmen kaskarrekoa, Interneteko grafikoen bereizmen kaskarra eta nabigatzaileen arteko ikusizko jarraipenik gabea, eta azken erabiltzaileari iristen zaion produktuan ia-ia kalitate kontrolik ez. Aupa!, gizartea CD formatuko salgai ugaritatik libratu da! Eta iPod-i kateatu. Kaka berbera, beste espekulatzaile bat. “Eta zer?”, galdetuko duzue. Eta nik gaineratu, “Kabroi batzuk zarete denak, diruak bakarrik mugiarazten zaituzte eta musika zaborra entzuten duzue, best-sellerrak irakurri eta literatura dela pentsatzen duzuen bezala. Nahikoa dugu! Botereari aurre egitea, eta abar, eta abar”. ❧

TERRE THAEMLITZ multimedia ekoizle, idazle, hizlari publiko, hezitzaile, audio birnahasle, DJ eta zenbait sari irabazitako Comatone Recordings disko etxearen jabea dugu. Haren lanak era kritikoan konbinatzen ditu nortasun politikari dagozkion gaiak —hala nola, genero, sexualitate, klase, hizkuntzalaritza, etnizitate eta arraza gaiak— medio komertzialen ekoizpenaren sozioekonomiaren kritika etengabe batekin. Gai ugaritasun horri dagokio Thaemlitzen ekoizpen-estilo sorta zabala, zeinak barne hartzen baitu ordenagailuzko musika elektroakustikoa, klubetara bideratutako *deep house*, jazz digitala, *ambient* eta ordenagailuz konposatutako piano solo neoespresionistak. Hamabi disko argitaratu ditu, hamabi hazbeteko hainbat EP, zazpi hazbeteko singleak, elkarlanean egindako diskoak, birnahasketak eta bideo lanak. Musikaz eta kulturaz idatzi duena nazioartean argitaratu da zenbait liburu eta aldizkari akademikotan. Transgenero ez-esentzialista eta *queer* teoria gaietan hizlari eta hezitzailea den aldetik, mahai inguruetan parte hartu izan du Europa osoan eta Japonian, sentiberatasun transkulturalaren inguruko tailer anitz antolatu izan ditu orobat Tokyoko Uplink Factory delakoan, Japoniako Kawasaki bere oraingo etxetik hurbil.



El iPod está violando a los violadores que violaron mi pueblo

Una perspectiva económica de la producción de audio contemporánea

Durante los últimos doce años, aproximadamente, en que he estado publicando música electrónica, he percibido una tendencia: cada cuatro o cinco años, una gran distribuidora de música electrónica desaparece del negocio, llevándose consigo un montón de pequeñas casas discográficas. En 2004 le tocó a EFA, la distribuidora más importante de música electrónica de Alemania. “¿Y qué?”, se me preguntará. A lo que añado, “los distribuidores son por lo general unos cabrones de la peor especie, que sólo se mueven por dinero y difunden una mierda de música, del mismo modo en que los distribuidores de libros tratan de hacer pasar por literatura los best-sellers. ¡Ya les vale! Enfrentarse al poder, etcétera, etcétera”.

En todos los casos que he conocido, se da el mismo problema: mala gestión de las existencias, y “devoluciones”. Para quienes no están familiarizados con la forma de trabajar de los distribuidores, funcionan más o menos así: primero promocionan las novedades regalando copias, para que las tiendas de discos hagan pedidos (promocionando lo que va a «vender», y prestando menos atención a lo que no va a vender tanto); después, los distribuidores envían discos a las tiendas, basados en los pedidos recibidos, pero a

las tiendas se les permite devolver los artículos que no hayan vendido dentro de un cierto periodo de tiempo (normalmente, entre seis meses y un año): esas son las devoluciones. A continuación, los distribuidores pagan a las casas discográficas según la cantidad de discos vendidos. Los distribuidores tienen que estar continuamente promocionando nuevos productos, a fin de recibir más pedidos, y las tiendas tienen que hacer continuamente nuevos pedidos a fin de tener sus existencias al día, lo que lleva a efectuar “devoluciones”, a fin de liberar espacio de estantería. Con el transcurso de los años, hay un ciclo continuo de devoluciones que fluyen a los distribuidores a intervalos aleatorios, a menudo una vez pasado el tiempo de devolución, y pronto surge una discrepancia entre las cuentas que presentan los distribuidores a las discográficas de los discos que se han vendido, y de los que se han devuelto. Durante el año o dos anteriores a la desaparición de un distribuidor, empieza a retener los pagos a las casas de discos, basándose en esa discrepancia entre las ventas de CDs comunicadas con anterioridad y las “devoluciones” de esos mismos artículos. Naturalmente, el dinero da poder, de manera que empiezan a retener pagos a sus clientes pequeños: las discográficas independientes, que son las que menos venden.

A pesar de no recibir pagos de los distribuidores, las discográficas deben continuar produciendo y sacando productos a fin de mantener visibilidad en el mercado y esperar que las cosas se arreglen con el paso del tiempo, cosa que rara vez ocurre. A fin de cubrir sus gastos de producción continuada, las discográficas empiezan por retener pagos a productores y artistas. Con el tiempo, los distribuidores desaparecen del mercado, todas sus existencias quedan congeladas como activos de la compañía (a pesar de que los distribuidores generalmente no habían llegado a pagar a las discográficas, lo que quiere decir que los productos deberían considerarse propiedad de las discográficas, que habían pagado los costes de producción), y entonces las discográficas deben tratar de volver a comprar su propio catálogo a los abogados encargados de la bancarrota de la distribuidora. Por desgracia, debido a la falta de pagos de los distribuidores durante los meses o años anteriores, las discográficas pequeñas suelen estar sin un céntimo para entonces, y van también a la quiebra. “¿Y qué?”, se me preguntará. A lo que añado, “las discográficas son por lo general unos cabrones de la peor especie, que sólo se mueven por dinero y difunden una mierda de música, del mismo modo en que los distribuidores de libros tratan de hacer pasar por literatura los best-sellers. ¡Ya les vale! Enfrentarse al poder, etcétera, etcétera”.

Al final, esos problemas financieros van goteando hasta impregnar a productores como yo. Nuestros CDs procedentes de existencias de distribuidoras en quiebra entran, en su caso, en el mercado por medio del dumping de los descuentos, y no tenemos ninguna posibilidad de cobrar derechos de autor. Preguntarán una vez más: “¿Y qué?”. A lo que añado, “los productores y artistas son...”. Bueno, ya me entienden.

Como resultado de esa situación, los productores tenemos que encontrar modos alternativos de pagar la renta. A pesar de la identificación popular entre un nombre reconocido y el éxito financiero, la mayoría de los músicos electrónicos no viven en las programaciones de la MTV. Cuando digo que lo pasamos mal, no estoy hablando de que MC Hammer pierda una mansión por la que, para empezar, no se le

debería haber permitido hacer una hipoteca. Vivimos económicamente de lo que a menudo equivale a un salario a tiempo parcial, cosa que hace difícil ahorrar. A decir verdad, la mayor parte de esos ingresos no procede de ventas de discos, sino de conciertos, a pesar de que nuestra música no es la más adecuada para conciertos “en vivo”, sea en escenarios o en clubes. Así, la publicación de nuestros CDs, ruinosa del punto de vista financiero, es básicamente un instrumento de promoción para atraer las miradas de organizadores y promotores de eventos dispuestos a pagarnos. Pero cuando nuestras discográficas se cierran (como le ocurrió a Mille Plateaux el año pasado, tras el cierre de EFA) y no tenemos ningún lanzamiento inminente, suele disminuir también la demanda de nuestros conciertos. Entonces, tenemos que buscar ingresos fuera del mercado musical, lo que implica conseguir un “trabajo de verdad” si no lo tenías antes (la programación y el diseño suelen ser las alternativas habituales), o bien participar en eventos y exposiciones de arte subvencionadas. Esta última opción generalmente suele venir acompañada de un alejamiento económico de la empresa y actividades empresariales (ventas) capitalistas y un acercamiento a las ayudas, tanto públicas como privadas (subvenciones).

Por desgracia, la inevitable expansión de nuestras actividades más allá del mundo de la música nos arroja en medio de una fatigosa batalla ideológica entre la “música para las masas” y el “arte elitista”. Por una parte, la reivindicación esencial de la música de abarcar todo lo que “importa realmente a la gente del mundo de verdad” significa que nuestras actividades en las artes despiden un tufillo a traición y engreída autoindulgencia (no confundirla con otras autoindulgencias aceptables, tales como los solos masturbatorios de la guitarra de rock). Por otra, la insularidad y ceguera del mundo artístico hacia otros ámbitos culturales ha llevado al reciente alboroto acerca del “nuevo” Arte Sonoro, que reivindica haber inventado todo cuanto hemos estado haciendo fuera de las Artes durante años (aparte de olvidar décadas del autodenominado Arte Sonoro). Para alentar el aspecto musical, David Toop empezaba recientemente una crítica de un disco de música electrónica diciendo: «Una tendencia curiosa de los últimos años es que artistas con fuerte implantación en la música han gravitado hacia campos financieramente poco gratificantes, como el arte sonoro y la improvisación minimalista. Suicidio profesional, podría decir alguien, pero puede que sea sintomático de la polarización crónica actual entre lo esotérico pero satisfactorio, por una parte, y un montón de muchas otras cosas (aparentemente todas ellas irradiando de Elton John o Michael Parkinson), por otra (*The Wire*, enero 2005). Aunque hay una noción de economía que encaja con la afirmación de Toop al reconocer la naturaleza “financieramente poco gratificante” del arte subvencionado, se trata de una noción de economía al otro lado del espejo, en la medida en que ignora la funesta economía del mercado musical que hace necesario un empleo tan “poco gratificante financieramente”. Para muchos productores, la aceptación creciente de trabajos dentro de las Artes no tiene que ver con dar prioridad a la autosatisfacción, como parece sugerir Toop, sino un intento de encontrar ingresos alternativos a consecuencia de la economía erosionada que impera en el mundo de la música. Es como compensar un trabajo diurno en un Wal-Mart con el turno de noche en un McDonald’s.

Me imagino que ese rechazo de la circunstancia económica no hará sino aumentar con la transición hacia el audio descargado y la obsolescencia de los CDs y otros formatos basados en el producto. Mediante las descargas, la música está siendo gradualmente reestructurada como una cuestión de «pura información», cuya retórica nos hace perder aún más de vista los métodos materiales de producción y distribución de tal información. En primera línea de esa información errónea está Jacques Attali, quien dijo lo siguiente en el Congreso de Cybersalon Net Music: “La música es muy específica por una serie de razones. Una razón económica es que la música es pura información. En economía, la información es un diablo, una cosa ingobernable. Por ejemplo, toda la teoría económica es una teoría de recursos escasos... pero no funciona con la música; tampoco funciona con la información, en general. Si tengo un cazo de leche y te lo doy, ya no lo tengo. Pero si te doy una información, sigo teniéndola, la guardo. Lo que implica que si yo tengo algo y te lo doy, creo algo nuevo: abundancia. Y eso significa que la teoría económica no funciona con la información cuando esa información puede separarse de su soporte material, un CD o lo que sea. En una economía de la información, algo tiene más valor cuando mucha gente lo posee. Por ejemplo, si soy el único que tiene teléfono, eso no significa nada, a menos que tenga alguien a quien llamar... Debemos tener mucho cuidado, cuando hablamos de música, de no estar pensando con las leyes fundamentales de la economía”.

Aunque Attali y otros afirman que estamos entrando en otra fase económica, las bases ideológicas de la economía de la información siguen las líneas del desarrollo de los sistemas capitalistas, en los que toda experiencia se cosifica y regurgita en forma de relaciones abstractas. En muchos sentidos, parece lo más lógico que se nos haga difícil no imaginar la información —nuestro propio conocimiento— como bienes para el intercambio. Parafraseando *El capital* de Karl Marx (paciencia, esto

es importante), podríamos decir que la información, como el valor de uso, “posee la peculiaridad de ser fuente de valor, cuyo consumo real, por tanto, es en sí una encarnación del trabajo y, en consecuencia, una creación de valor”. Pero dado que la información empieza en una singularidad sin valor (igual que un pensamiento), solamente puede ser canjeada por su “plusvalía” mediante la transferencia y reproducción, en cuyo caso “reproduce el equivalente de su propio valor [cero], y produce también un exceso, una plusvalía, que puede a su vez variar, que puede ser mayor o menor, dependiendo de las circunstancias”. Como la información sólo adquiere valor en las fases finales de plusvalía, una vez que ya se ha grabado, es fácil desechar los materiales del desarrollo de la información (como la época de producción en mi estudio casero), lo cual que supone un corolario valor de uso de cero. Entramos en el mundo del estudio-dormitorio “sin gastos generales”, capaz de proporcionar beneficios puros, olvidando los costes reales del equipo, espacio y gastos generales del estudio. Económicamente, la llegada del estudio-dormitorio supuso que los “adelantos”, que tradicionalmente se pagaban antes, para poder costear los gastos de estudio (¡increíble!), ahora suelen pagarse al salir el álbum, o inmediatamente después, y se consideran únicamente adelantos sobre los futuros ingresos de la propia mercancía final. Las discográficas actúan como si el “músico de dormitorio” produjera audio sin materias primas, materiales auxiliares, instrumentos de trabajo, coste de la vida ni ningún otro gasto material. Audio sin gastos generales. Por consiguiente, podemos ver que el fundamento definitivo de la economía de la información a que alude Attali no es otra cosa que el sueño capitalista de beneficios crecientes, independientemente de las circunstancias.

Y así, mientras los distribuidores de CDs y discos de la vieja escuela irán abandonando el negocio cada vez más, nos movemos hacia una nueva era feliz de distribución por descarga: con una basura de resolución audio, una mierda de resolución de los gráficos de internet a los que falta continuidad visual entre navegadores, y prácticamente ningún control de calidad del producto para el usuario final. ¡Bravo,

la sociedad se ha liberado de innumerables mercancías en CD! ... Y encadenado al iPod. La misma mierda, un especulador diferente... “¿Y qué?”, se me preguntará. A lo que añado, “sois todos unos cabrones que sólo os movéis por dinero y escucháis una mierda de música, del mismo modo que leéis best-sellers y pensáis que son literatura. ¡Ya os vale! Enfrentarse al poder, etcétera, etcétera”. ❧

TERRE THAEMLITZ es un productor multimedia, escritor, orador público, educador, remezclador de audio, DJ y propietario de la discográfica Comatone Recordings, que ha ganado varios premios. Su obra combina de forma crítica temas de política de identidad —incluidos temas de género, sexualidad, clase, lingüística, etnicidad y raza— con una crítica continua de la socioeconomía de la producción de media comerciales. Esa diversidad de temas se ve correspondida por la amplia gama de estilos de producción de Thaemlitz, en la que se incluyen música electroacústica por ordenador, deep house orientado a los clubes, jazz digital, ambient, y solos de piano neo-expresionistas compuestos por ordenador. Ha publicado doce álbumes, así como numerosos EPs de doce pulgadas, singles de siete pulgadas, álbumes en colaboración, remezclas y obras de vídeo. Sus escritos sobre música y cultura han sido publicados a nivel internacional en una serie de libros y revistas académicas. Como orador y educador en temas de transgénero no-esencialista y teoría queer, Thaemlitz ha participado en mesas redondas por todo Europa y Japón, y también ha montado numerosos talleres de sensibilidad transcultural en la Uplink Factory de Tokyo, cerca de su actual residencia en Kawasaki, Japón.

Creative Commons: zertan dauden

Textu honek *Creative Commons* bezalako proposamen baten konplexutasuna kontuan hartuz, beste zenbait lizentzien perspektiban jartzen ditu. Batetik, *General Public License* delakoa (Erabilera Publiko Orokorreko Lizentzia), hots, jabetza intelektualaren erabileran gehien nabarmentzen den alternatibetako bat. Bestetik, komunikabideek gutxiago zabalduko *Licence Art Libre* (Arte Askea Lizentzia) proposamenarekin paraleloan jartzen du.

Artikulu ugari argitaratu dira *Creative Commons* direlakoei buruz, haiek Europako legeriei egokitzeko lanak zirela eta. Egunkarien irakurketak haien garrantzia azaltzerakoan gehien aipatzen den arrazoia azaltzen digu: musika internetetik dohainik jaitea, gaur egun erabiltzaileen zati bat kondentatua izatera eraman dezakeena, legez egiteko bide emango luketela *Creative Commons*-ek. Pentsatzekoa da *Creative Commons*-ek amaiera eman liezaioketela zabalzaileen, erabiltzaileen, artisten eta ekoizleen artean piztu den gerrari.

“Gatazka” honetaz jabetzeko era parte-hartzaileak kokatzen ditugun eraren arabera izango da. Ohiko diskurtsoan, gatazka hori oposizio garbi baten bidez definitzen da: piratak *vs.* konpainia handiak. Zalantzakoa iruditzen zaigu polarizazio hori, deus gutxi esaten baitu artistak/idazleak/kodeatzaileak/ikerlariak ulertzen saiatzen garen lekuaz, gure kokapenaz. Nahaste bikoitzaren gainean eraikia da

- ▶ gerra bati aurre egin beharrean dago musika sorkuntzaren ekonomia: konpainia handiak eta estrategikoki piratekin parekatu ageri diren musika artxiboen erabiltzaileak buruz buru ezartzen dituen.
- ▶ arte ekonomiak musika ekoizpen komertzialetara mugatzen dira.

Eskema horretan aski etsigarria gertatzen da artistei dagokien leku bakarra ekoizleentik guztiz hurbil izatea, sortzaile gaixo horiek internauten irrikaz ebatsiak. Hala, artista orok, sorginkeriagatik edo, bat egiten du bere “banatzailearekin”. Guztiarekin ere, zerbait barnatuz gero, garbiro ageri da artisten jarrera ez dela unibokoa auzi honetan. Hala, artista askoren ustetan, “sampling”, “remix” direlakoak edo dauden baliabideak berreskuratzea, arte jarduera baten osagaiak dira. Are gehiago, artista ugari egile (eskubidearen) nozioa zorrozki kritikatzekoan azaltzen dituzten arrazoiak askotarikoak dira, baita bateraezinak ere zenbaitetan. Hainbat berrikurketaren artean —Sherrie Levine edo Elaine Sturtevant-en post-modernoak, Warhol edo Lichtenstein-en pop moldearen



Artista askoren ustetan, “sampling”,

“remix” direlakoak edo dauden

baliabideak berreskuratzea, arte jarduera

baten osagaiak dira.

eskuratzea, situazionisten desbideratze politikoa, *mail-art*-en elkarlanaren irekitasuna— zaila gertatzen da batasuna antzematea. Inguratzen dituzten eragin/lotura teorikoak (postmodernismoa, situazionismoa, kritika feminista, eta abar), era berean, askotarikoak dira, eta zenbaitetan lehiakideak. “High art” delakoaren eremua alde batera utzi eta “pop” kultura aztertzeari ekinez gero, desadostasunezko ahotsak entzuten dira hor ere bai: Courtney Love-ren kritika pragmatikotik¹, “Prince/The Love symbol”-en erreboltatik² iraganik, zaletuen aurka jarritako auzi ugarietaraino, telebistako sailez edo ekoizpen komertzialez egindako irakurketa desberdin eta ez oso adeitsuengatik³. Azkenik, gero eta artista gehiago sentibera azaltzen dira egile eskubidea nazioarteko jokalekuetan aplikatzeak sortzen dituen arazoekiko: horren zeregina amerikar hegemonia industrial eta komertzialaren euskarri gisa (europar egile eskubidea copyright bilakatzea, garapen bidean dauden herrialdeen baliabide intelektualen harropaketa⁴, eta abar). Erraza da azterketa horren partzialtasuna agertzea eta haren benetako helburuak azalaraztea. Sorkuntza babesteko aitzakian, musikarien eta haien ordezkarien arazo ekonomikoak aise gainditzen dituzten neurri teknikoak eta legalak hartzeko presio gogorra egiten da: zabalkunderako tresna konfiskatzea, kasu honetan internet, zenbait aktoreren monopolioak geroz gehiago sendotzea (kudeaketa enpresen botere geroz handiagoa), kontrol politikak geroz gehiago sendotzea (EUCD⁵), eta abar.



Lawrence Liang en kortesia

Komiki hau Lege Foru Alternatiboko (Bangalore) kideek egin da, Jabetza Interlektualaren Munduko Erakundeak argitaratu zuen komikiaren kritika eta parodia gisa:

<http://www.altlawforum.org/lawmedia/CC.pdf>

Jatorrizkoa hemen:

http://www.wipo.org/about-wipo/en/info_center/cartoons/pdf/copyright_cartoon.pdf

Creative Commons bezalako proposamen baten konplexutasuna kontuan hartu ahal izateko, perspektiban jartzea erabaki dugu, laburki oroitaratuz zer den *General Public License* delakoa (Erabilera Publiko Orokorreko Lizentzia), hots, jabetza intelektualaren erabileraren aurrean —disko konpainia handiek eta softwareko multinazionalak jabetza hori ulertzen duten moduan— gehien nabarmentzen den alternatibetako bat. Halaber, komunikabideek gutxiago zabalduko *Licence Art Libre* (Arte Askea Lizentzia) proposamenarekin paraleloan jartzea erabaki dugu.

General Public License, egile eskubidea berrinterpretatua

Richard Stallmanek sortu zuen *General Public License* (GPL), 1983an, eta software askeko informati-koek bereganatu egin zuten. Lizentzia horrek anbiguotasunik batere gabe ondokoak bermatzen ditu: informatika programa bat mugariki gabe erabiltzeko eskubidea (programa bat edozertarako erabil dezakegu), ikasteko eskubidea (programa baten funtzionamendua ikas dezakegu), kopiak dohainik egin, eraldatu eta horiek banatzeko eskubidea, dohainik edo merkaturatuz. Lizentzia "birala" deitu dute GPLa. "Biral" testuinguru horretan ulertu ahal izateko, GPLaren esparruan *copyleft* izeneko gobernatzaren mekanismoa ulertu beharra dago. *Copyleft* hori ez da egile eskubidearen ukapena, baizik eta eskubide hori aplikatzeko moduaren beste formulazio bat. Egile eskubidearen desbideratze bat da. Obraren egilea naizenez, kontratu bidez, legeak emandakoa

Elementu horiek guztiek gehiago sakontzea eskatuko lukete, baina txosten honen esparruan, *Creative Commons* horiek hartuko ditugu mintzagai, egile eskubideekiko kritika eta desadostasunaren alor emankorrean itxuratu baitira horiek. *Creative Commons* direlakoak, beraz, hein handi batean, egile eskubideak sorturiko kritikaz/polemikaz elikatu badira ere, era berean lehenago azalduko egile eskubidearen alternatibek inspiraturik daude.

baino askatasun gehiago ematen ahal diet nire erabiltzaileei. Florian Cramer-ek azpimarratu duenez, lizentzia *licere* aditzetik dator, eta baimendu esan nahi du. Ekoizpen baten erabilera gehigarriak baimendu ahal izateko horren jabetza izan behar dugu. Eta ondasun intelektualen alorrean, horrek egile izatea (edo egile eskubidearen baliokide direnak izatea) esan nahi du. Eskubide gehigarri horiek baldintza bakar batekin esleitu ohi dira: erabilera askatasun bera bermatzea *copyleft* duen obra sorburu izan dezakeen edozein obratarako. Ezin daiteke obra bat *copyleft* azpian jarri, haren eskubideen jabe ez garenean (ezin dezakegu obra bat “zuritu”) eta ezin ditzakegu obra aske bati emaniko erabilera lizentziak murriztu, ez obra horretarako, ez eta horretatik datozkeen obratarako ere. *Copyleft*-a ezagutzera eman den testuinguruan, informatikaren munduan alegia, kodearen berrerabilera funtsezko postura dugu. Programatzaileek kode generiko bat idazten dute, eta horren gainean goragoko mailako aplikazioak molda ditzakete gainerakoek. Horrela ez izatera, programa berri bakoitzeko gurpila berriro asmatu beharrean izango ginatke. Kode ireki bat eskaintzeak abantaila izugarria dakar; modu horretara, *hacker*-ek⁶ idazteko dagoenari ekinez eman dezakete beren denbora, jadanik idatzia dagoenaz arduratu gabe. Testuinguru horretan, aipaturiko ereduak izan duen arrakasta ulertu ahal izateko funtsezkoa gertatzen den beste elementu bat zera da, *copyleft*-aren agertze hori mugimendu “kontserbadorea” dela, programa informatikoen gaineko *copyright*-a jokoan sartu aitzin nagusi ziren truke moldeetara itzultzen delako. Urte askotan, kodeen trukea, iturrien zirkulazioa ohiko araua izan ziren. GPL lizentziak ez zituen irtenbide praktikoak ezerezetik sortzen. Informatika giroetan sendo ezarririko tradizioa formalizatu besterik ez zuen egiten. Alternatiba bat, alabaina, mundutik ateratzeko, ezkutatze, bazterturik bizitzeko modu bat izan daiteke. Ikuspegi horretatik, mundua alde batera utzi eta mundutik at den beste mundu bat eratzen dugu. Alternatiba bat, halaber, gure mundu hau aldatzeko era bat izan daiteke, bertan hobeto egon gaitezen. Lizentzia horien alderdi birala, aurretik badauden jardueretan

Copyleft hori ez da egile eskubidearen ukapena, baizik eta eskubide hori aplikatzeko moduaren beste formulazio bat.

eta finkaturiko premietan oinarriturik izatea, benetako erronka bat gertatzen da bereizketa horri dagokionez. Software askea hainbat alor desberdinetan, hala nola aplikazio zientifikoetan, administra-zioetan edo arteetan, gero eta gehiago erabiltzeak erakusten digu gizabanako gero eta gehiagok uste osoa duela horren *empowerment* alderdian, bai eta koderako sarbideak kultura eta ezagupenen adiera anitzeko definizioa bideratzen duela ere. Linux sistema eragilea edo Apache zerbitzaria bezain sorkuntza sotilak horren froga saihestezina dugu. Informatika askearen kasuan, GPLaren erabilera mundua ekiditea baino gehiago bada ere, horrek ez du esan nahi betiere nor beraren baitan biltzeko aukera ez denik. Zabaltzen ez bada, lizentzia horren aukerak iragazki gisa funtzionatzen badu, lohi den guztia bere mundu utopikoaren mugetan errefusatzeko duela, mundua ekiditeko era bilakatzen da proiektua. Aske dena paradoxa horren arabera bizi izatera kondenaturik dago, egile eskubidean oinarritzen delako baina horren praktika aldatzeko. Hain zuzen ere, arrisku/tentazio hori beti dago hor zeren GPLaren erabiltzaileek birsortu egin behar baitute, katearen hasieran dauden material originaletan oinarrituz. Material askeak berreskuratu eta beren eraldaketa bultzatuko duen obren genealogia berri baten ideia benaz hartzen du GPLak. *Copyleft*-ak sorkuntza horien genealogia mantentzera behartzen du. *Copyleft*-a ez da egile eskubidearen paradigmatik ateratzen, berrinterpretatu egiten du. Jende askorentzat, informatikaren esparrutik haratago doa GPLa. Hainbat alorri aplikatu dakiekeen erresistentzia eredu da. Haren eragina alor anitzeko hainbat proiektutan aurkitzen dugu: entziklopediak, informazioa, ikerketa zientifikoa. Jakiteak, komunikabideak eta “ondasun unibertsal” horietara iristeko baldintzak “askatzea” izango litzateke GPLaren indarra. Kontratu soziala, hau da, jabetzaren mugak, hori aplikatzeko baldintzak eta, azken batean, gizabanakoen eta Estatuaren arteko harremanak berriro negoziatzeko era bat litzateke. *Copyleft*-a, gaur egun GPLak definitzen duen eran, hainbat gauza hartzen ditu bere barnean: teknika juridiko bat (egile eskubideaz berriro jabetzea), barreiatze metodoak (alderdi birala) eta proiektu politiko bat. Gure azterketaren gaia hauze izango da: ondoko lizentziek, hala nola *Licence Art Libre* eta *Creative Commons*, nolako jarrera hartzen duten aipatu alderdi horiei buruz eta horiek beretzeko, zehazteko, zabaltzeko edo ukatzeko erak.

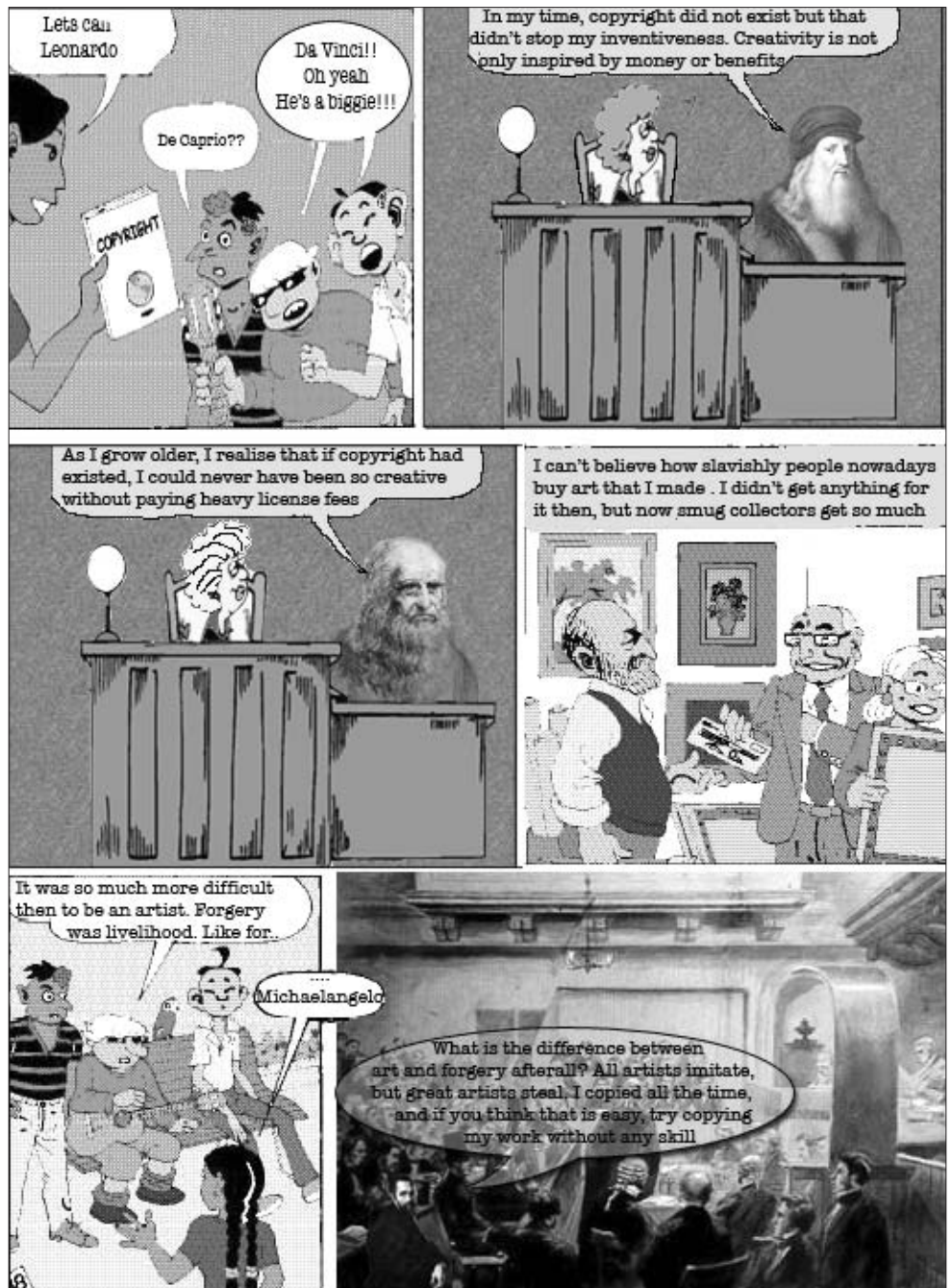
Licence Art Libre, Gaur egungo Artearen eremuko GPLa

Licence Art Libre (LAL) deituriko lizentzia 2000 urtean moldatu zuen *Copyleft Attitude*, artista eta legetariak osaturiko frantses taldeak. GPL lizentzia artearen alorrera eramatea zuten helburu. Taldeak GPL horrekiko azalduko interesa bai erabilera pragmatikora bai alderdi ideologikora zuzendu zen. *Copyleft Attitude*-k aldaketa kulturalerako tresna bat bilatu nahi zuen GPL lizentzian, obra baten zabalkundea bideratuko lukeen bitarteko eroso eta eragilea baino areago. Merkataritza logikak, monopolioek eta zirkulu itxietatik zetozen ezarpenek erabat menderaturiko mundutzat hartzen zuten artearen mundua (kulturaren zabalkundea). Egilea guztizko arreta gaitzat hartzen ez zuen arte praktika batekin berriro lotu nahi zuen *Copyleft Attitude*-k, hots, kontsumoa baino areago parte hartzea bultzatzen zuenarekin eta arte munduan bazterketa prozesuen oinarrian den singularitasunaren mekanismoa hausten zuenarekin, obra barreiatzeko, ugaltzeko... bitartekoak bideratuz. *Copyleft Attitude*-k oposizio/alternatiba birala lehenesten du, aurrez aurrekoa baino areago. Ildo horretatik, LAL delakoak GPLa leialki aldaratzen du: egileak material askeak sortzera gonbidaturik daude, bai eta horien gainean beste egile batzuk ere lan egitera gonbidatu ere, sorburu artistiko bat birsortzera, halako eran non horretatik genealogia bat heda daitekeen. Baina hori ez da arazorik gabe gertatzen. Hala, esaterako, artearen munduan zeuden praktikak, gehienetan, praktika indibidualistak ziren. Modu irekian lan egiten zuten artisten tradizio bat bazen ere, *sampling* edo *collage* direlakoak bestek egindako materialik gabe ezin existitu baziren ere, izena, egilea balioestea, azken finean, bakartasunaren sinonimo ziren. Warholek Amerikako herri kulturak emandako irudi errepetorioaz baliatzen bazen ere, haren ondorengoei atertu gabe jazartzen dute *royalty* guztiz altuak ordaindu gabe beren obra erabiltzen saiatzen den edonor. Artearen alorrari gagozkio, alde aurretik badauden materialen erabilera ezin da konparatu informatikaren alorrean egiten denarekin. Irudi edo hots asko ez dira eraikuntza gai gisa erabiltzen, baizik eta maiz askotan urratuak, gogoz bestera eraldatuak, erasanak, barregarri bilakatuak, kritikatuak izaten dira. Eta, arrazoiz,

kontsumo gizartearen ikurrei ekiten diete, propaganda komertzialaren aurka, buruak kolonizatzen dituzten botere berrien aurka jotzen dute. Horrek paradoxa baten aurrean jartzen ditu LAL lizentziaren sortzaileak: ustez babestu behar duen praktika baino lizentzia landuago bat izatea, birjabetzea baino areago lankidetzat positiboa. Horrenbestez, lizentzia horrek elkarlaneko sorkuntza eredu positibo baten hedapenarekin batera joan behar du, eta hori ez da ohikoa giro horretan (nahiz eta internet egoera hori aldatzen ari den gero eta gehiago). Eta soilik praktika horiek beretuz gero, benetan eskuratu ahal izango du LALak eraldatzaile estatuta, eta mundu honetakoa ez den utopiatik aterako da. Arazo horretaz kontziente izanik, taldeko kideek ekitaldi publikoak, *Copyleft* jaiak, batera erakusketa une eta sorkuntza parte hartzaileko une direnak. Bi-biek, hala LALak nola GPLak, gizabanakoen arteko harremanen baldintzak eta sorkuntzarako zein obretarako sarbidea birplanteatzeko proiektua partekatzen dute. LAL lizentziak, oro har, kontratu soziala berriro negoziatzeko bokaziorik ez badu ere, interes handiko elementuak kontuan hartzen ditu, erabiltzen dituzten kreatorien arteko ikuspegi berdintzaile batetik. Egileek, obrek moldatzen duten zuhaitz antzeko baten erdian, hartzen duten lekuak ez dakar berekin lehen egilearen eta ondoko egileen arteko hierarkiari. Obra original gisa definitzen ditu lizentziak geroztikako obrak, "obra originalaren kopia bat eraldatzearen ondoriozkoak edo ondorio den obra baten kopiaren eraldatzearen ondoriozkoak", eta lizentziaren testuan zehar erregulatasunez aipatzen dira horiek. Ardura horrek badu eraginik taldearen hainbat jardueratan eta, jakina, lizentziaren logotipoan ere, zeina proposatzen dituzten erabiltzaileak adinako bertsioetan ageri den.

Creative Commons, erreminta kaxa juridikoa?

2001. urtean, funtsean akademikoek osaturiko talde batek (legelariak, zientzialariak, enpresariak eta dokumental egile bat) sortu zituzten *Creative Commons* (CC) horiek, fundazio batek eta hainbat unibertsitatek babesturikoak, GPL lizentziak inspiratuak omen daude. Nolanahi ere, haietan eragin handiagoa izan du GPLaren alderdi pragmatikoak (nola konpondu arazo bat) horien alderdi eraldatzaileak baino. Hain zuzen ere, CCak "orekaren, erdiko terminoaren eta moderazioaren bermatzaile" gisa ageri dira. GPLa ez bezala, softwarea sortzeko/hedatzeko sistemaren aldaketa lortzeko mekanismo zehatza baita hori, CCak sistema horren koskak berdintzeko, malguagoa, moderatuagoa egiteko sortu dira, baina ez sistema guztiz desberdina egiteko. Kontratu bat idazterakoan transakzio legal baten kostua aurrezteko da horien helburu nagusia, bai eta, internauten aurka gero eta gehiago egiten ari diren epaiketa horiek direla-eta, borrokaleku bihurtu den interneti irudi atsegina itzultzea ere, litezkeen inbertsoreei konfiantza itzultzearen. Erabiltzaileei eskubide jakin batzuk ematea eskaintzen duten lizentzia sail bat da CCek proposatzen dutena. Eskubide horiek GPLak eta LALak emandakoak baino murriztagoak izan daitezke. CCen erabiltzaile batek hainbat burubideren artean aukera dezake: bere lanaren aldaketa baimentzea edo debekatzea, bere lanaren erabilera komertziala, eta ondoko obra baldintza beretan banatzeko obligazioa edo ez. CCetan berriro agertzen dira GPLak egiten ez zituen bereizketa bi: obra baten aldaketa debekatzeko ahalbidea eta haren erabilera komertzialaren eta ez komertzialaren artean bereiztea. CCek toki gailena ematen diote egileari. LAL lizentzian ez bezala, genealogia baten barnean gainerakoak bezalako egile bat izan beharrean, hemen katearen hasieran den pertsona hartzen da halakotzat. Horrek bere obraren geroztikako erabilera baimentzea erabakitzen du eta egile original gisa definiturik geratzen da. Erabaki hori hartzerakoan, berak eska dezake bere




izena obra deribatu bati ez atxikitzea, horren edukia atsegin ez izanez gero. GPLak komertziala/ez komertziala bereizketa bertan behera —erabiltzaileari software askea saltzeko askatasuna emanez— uzteko arrazoiak zera da, ekoizturiko kodearekin negozioa egiteko ahalbideak haren hedapena azkartzeko eta zabalduko duela. Zenbat eta hedapen gehiago izan, software askeak zabalkunde gehiago izango du eta ezeztatzen diren monopolioen kopurua handiagoa izango da. Software aske batean oinarrituriko negozio bat soilki hedapen bektore bat gehiago izango da. Kontratu sozial bat birnegoziatzea ahalbidetuko duen prozesua bizkortzen du. CCek, ordea, ez dute hedapena nabarmentzen, ez alderdi birala horren

deliberatuki azpimarratzen. Ez dira kontratu sozialaren birnegoziarioaren aurrerapen gisa pentsatuak izan, baizik eta kontratu indibidualak birnegoziatzeko tresna gisa, harreman indibidualetan oinarriturik baitaude. Jakina, CCen bidez LAL/GPL horietatik hurbil den lizentzia bat molda dezakegu: eraldaketak eta erabilera komertziala onartzea, egileak diru bat jasotzeko baldintzapean, eta baldintza horiek geroztikako obrei aplikatzekotan. Baina ahalbide hori beste kasu bat gehiago bezala sartu da. Antoine Moreau-k zioenez, CCek askatasunez aukeratzea adierazten dute, eta LALak aukera askea. Edo, *Guide to Open Content Licenses* izenburuko ateratzerakoan, Femke Snelling-en⁸ hitzek iradokitzen

zutenez, CCak pixkanaka-pixkanaka beren narrazio indarra —mundua kontatzeko era— galduz joan diren lizentziak dira, eta azkenik tresna bilakatu dira. Tresnak direnez, lizentzia horiek logikaren logikaz aurreratu egiten dituzte obraren erabilerarekin gerta litezkeen gatazkak, berreskuratzeko komertziala dela edo testu edo film baten desitxuratzeko/andatzeko dela.

Gehiegi sinplifikatzeko arriskua bada ere, postulatu honetatik abia gaitzke: CCak eta LALa egile eskubidearen beste aplikazio bat ahalbidetzen duten tresna juridikoak dira. LAL lizentziaren kasuan, horren aplikazio alorrera, artera, dakarren indar eraldatzailea azpimarratzen da. Lizentzia horrek praktika multzo bat bermatu edo bultzatuko duen heinean gauzatuko da indar eraldatzaile hori. Eta alor horretako praktikak ez dira gehiegi ageri oraino, baina hori ere aldatzen ari da. LAL lizentzia gizarte proiektu gisa definitzeko tentazioa dago beti edo, nolabehere, arterako proiektu gisa. Eta identitatearen arazoaz arduraturik ageri da: talde bat, kolektibo bat osatzen dugu lizentzia bera erabiltzen dugulako edo erabiltzen ez dugulako?

CCei dagokionez, horien diskurtsoan, irudian, ordezkariak aukeratzekoan eta abarrean, guzti-guztia edonolako asmo eraldatzaileak ezabatzeko dago hor. Gogo bat da beste ezer baino areago: arbitrajeko, akordiorako, moldatzeko eta *a priori*-rik gabe egin ahal izateko eta tresnak ekartzeko gogoia. Jakina, “neutralitate” hori eztabaidagarria da eragile askorentzat. Sebastian Luetgert⁹ artistaren/ekintzailearen hitzetan, CCak “social democracy of the Commons” (ondasun komun sozialdemokrazia) dira. Kritika hori baliozkoa izan liteke, lizentzien espiritu orokorra eta ondoren datorren dikurtso promozionala kontuan hartuz gero. Garrantzitsua litzateke ikustea, ondoko artikulu batean, nola erantzuten duten erabiltzaileak. Ezen lizentzia horien indarrak erabat jabetzeko kontuan hartu beharra dago interesatuek nola beretzen dituzten alde batetik, eta bestetik, proiektu multzoaren eta arreta handiz creativecommons.org¹⁰ webgunean hautaturiko laginaren arteko dikotomia —zenbaitetan— nabarmena. Alabaina, CCen diskurtso ofizialari dagokionez, mezua garbi dago, zerbitzu gisa definitzen dira, ez proiektu gisa. Lizentzia “alternatiboek” gizarteko truke sortzaileen ikuspegi bat ematen digute. Eta hori ikuspegi bikoitzetik egiten dute. Proiektu bateko parte hartzaileei, gonbidaturik dauden joko baten arauen berri ematen diete, baina baita, kontraste bidez, eta ez da hori gutxien laudatu beharrekoa, “lege tradizionalaren” azpian den narrazioa agerrarazten dute. Bereganatutzat hartzen zena, berezko gertaeratzat jotzen zena, bat-batean proiektu bilakatzen da berriro. Dagoeneko, ez dago legerik, ez eta legez kanpo dagoenik ere. Legea proiektu gisa dago hor, bai eta legez kanpo dagoenik ere. Legea proiektu gisa dago hor, bai eta legez kanpo dagoenik ere. 

Copyleft. Testu hau Licence Art Libre lizentzian jasoriko baldintzen arabera argitaratu da.

NICOLAS MALEVÉ Bruselako Constant elkarteko kidea da. 1997an sorturiko elkarte horren helburua obra sortzaileak eta/edo kritikoak publikoaren eta artisten artean sustatzea da, bide berriak erabiliz bestelako adierazpen formekin elkarrizketan. Ildo horretatik, Constant-ek erakusketak, hitzaldiak eta tailerrak antolatu eta testuak argitaratzen ditu, gaur egungo arazo mediatikoei ekitearren. <http://www.constantvzw.com>.

LOTURAK

<http://www.gnu.org>

<http://artlibre.org>

<http://creativecommons.org>

OHARRAK ETA ERREFERENTZIAK

1 Courtney Love Does The Math. Artikulua, salon.org webgunean agertu zen. Bertan kantariak frogatu egiten du, zifrak erabiliz, musikaren ekoizpen/banaketa sistema artisten sarrerak txikiagotzeko diseinaturik dagoela. Ez du onartzen internautak piratatzat hartzea, konpainia handiek eskrupulorik gabeko harrapari gisa jokatzeko duten bitartean.

2 Prince izenaren jabetza juridikoa Warnerrena da 1993tik. Princek bere izena aldatzea erabaki zuen bere ekoizpen autonomia gorde ahal izateko. Aitzindarietako bat da konpainia handien aurkako borrokan. Horretan, George Michael edo Courtney Love bezalako artistek jarraitu diote.

3 -The Poachers and the Stormtroopers, Henry Jenkins, http://www.strangelove.com/slideshows/articles/The_Poachers_and_the_Stormtroopers.htm

-Textual Poachers: Television Fans & Participatory Culture (Studies in Culture and Communication), Henry Jenkins, Routledge (1992ko ekainak 1)

4 Copyright: aukerarik gabeko aukera artistentzat eta Hirugarren Munduko herrialdeentzat; jabetza publikoa galtzen ari da nolabehere, Joost Smiers. <http://www.constantvzw.com/copy.cult/copyrights.pdf>

5 EUCD, “European Union Copyright Directive”, Europako Batasuneko herrialdeetan egile eskubidea adostea helburu duen zuzentaraua. Kopia pribatua arriskuan jartzen du zuzentarau horren onarpenak, eta egile eskubidearen “salbuespenen” erabilera mugatzeko joera du. <http://wiki.ael.be/index.php/EUCD-Status>

6 Lawrence Liang-ek idatzirik *“Guide to Open Content Licenses”* liburua-aren aurkezpenean, Florian Cramer-ek arte jarduerari dagokien lizentziaren nozioa aztertzen du. http://www.constantvzw.com/cn_core/vj8/events.php?id=23

<http://userpage.fu-berlin.de/~cantsin/homepage/>

7 Hacker hitza jatorrizko esanahian erabilia da, hau da, teknologiarekin jolastu, brikolatu, esperimentatzen duena. Hitz hori maiz “cracker” hitzarekin nahastzen da, beronek bidegabe makinetan eta sareetan sartzen den pertsona deskribatzen du.

8 “LAL baimenaren alderdi onak gorabehera, badu oztopo handi bat: artistengana zuzendurik izatea, hain zuzen ere, artearen ideia hain gora ezarria duten horiengana, halako eran non horietatik onenek artea praktikatzea nahiago duten edo, zailago bada ere, arterik ez egitea. Eta horrek LALaren erabilera ekiditera bultzatzen ditu. LAL lizentziak, bere objektuaz sobera ongi mintzatuz, erabilera balioa galtzeko arriskua du, soilki bere edertasunaz distiratzeko”. *Comparatif de Licences Libres* (Lizentzia Askeen Konparazio Azterlana), Isabelle Vodjdani, 2004ko maiatzak 31. http://www.transactiv-exe.org/article.php3?id_article=95

9 Séverine Dusollier, Naumur-eko Notre Dame de la Paix Fakultateko Centre de Recherche Informatique et Droit-eko ikertzaileak erabilitako hitza. Séverine Dusollier *Creative Commons* lizentziak Belgikako zuzenbidera egokitzeko arduraduna da.

10 “*Guide to Open Content Licenses*” liburua-aren aurkezpen ekitaldian, *copyleft* mugimenduek erabilitako logotipoen bilakaerari buruzko azterlan bat aurkeztu zuen Femke Snelting-ek. http://www.constantvzw.com/cn_core/vj8/guests.php?id=255

11 Jarraitu eztabaida interesgarri hori nettime mail zerrendan: <http://amsterdam.nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-0407/msg00020.html>

Estado de las *Creative Commons*

Este texto analiza qué son las *Creative Commons*, en qué consiste la *General Public License* (la licencia de uso público general), una de las alternativas que más destaca frente al uso de la propiedad intelectual, tal y como la utilizan las grandes compañías o las multinacionales de software. Y las relaciona con otra propuesta menos mediatizada, la *Licence Arte Libre*.

Con motivo de la adaptación de las *Creative Commons* a las diferentes legislaciones europeas, se han publicado al respecto numerosos artículos. Una lectura de los diarios nos muestra que la razón que más se invoca a la hora de justificar su importancia es la de que permitirían hacer legalmente aquello por lo que, hoy en día, una parte de los usuarios de internet podría ser condenada: descargar música gratuitamente. Se supone que las *Creative Commons* deberían poner término a la guerra declarada entre los difusores, usuarios, artistas, productores. La comprensión que podemos tener de este “conflicto” depende de cómo se polariza a los participantes. En el discurso corriente, este conflicto se define en base a una sencilla oposición: los piratas *vs.* las grandes compañías. Esta polarización nos parece dudosa, dado que silencia el espacio, desde el cual pretendemos entender/posicionarnos, a los artistas/escritores/codificadores/investigadores, etc. Se construye sobre una doble amalgama

- ▶ la economía de la creación musical soporta una guerra que enfrenta a las grandes compañías con los usuarios de archivos musicales, estratégicamente equiparados con piratas.
- ▶ las economías artísticas se reducen al paradigma de la producción musical comercial.

Resulta bastante decepcionante que, en este esquema, el único espacio reservado a los artistas esté muy próximo a los productores, pobres creadores expoliados por la avidez de los internautas. Así, el artista, como por encanto, se muestra solidario con su “distribuidor”. Sin embargo, un poco de investigación muestra claramente que la posición de los artistas dista mucho de ser unívoca con respecto a esta cuestión. Así, un gran número de artistas consideran que la cita, el “sampling”, el “remix” y la reapropiación de recursos existentes forman parte de una cierta práctica artística. Y aún más, las razones por las que numerosos artistas critican severamente la noción (de derechos) de autor son múltiples y a veces concurrentes. Entre las relecturas postmodernas de Sherrie Levine o Elaine Sturtevant, la apropiación pop de Warhol o Lichtenstein, la disuasión política de los situacionistas, la apertura colaborativa del *mail-art*, resulta difícil dibujar una unidad. Las influencias/filiaciones teóricas que les rodean (postmodernismo, situacionismo, crítica feminista, etc.) son también diversas y a veces competidoras. Si abandonamos el ámbito del “high art” para examinar la cultura “pop”, se escuchan voces discordantes: de la crítica pragmática de Courtney Love¹, pasando por la rebelión de “Prince/The Love symbol”², hasta los numerosos juicios entablados contra los fans que proponen relecturas variadas y poco complacientes de series televisivas o de producciones comerciales³. Por último, un número creciente de artistas se mues-



Cortesia de Lawrence Liang

Este cómic fue realizado por gente del colectivo Alternative Law Forum (Bangalore) para criticar el cómic realizado por el World Intellectual Property Organization:

http://www.wipo.org/about-wipo/en/info_center/cartoons/pdf/copyright_cartoon.pdf

Ver cómic de ALF en:

<http://www.altlawforum.org/lawmedia/CC.pdf>

tra sensible a los problemas planteados por la aplicación de los derechos de autor en esos retos internacionales: su papel en el apoyo a la hegemonía industrial y comercial americana (transformación del derecho de autor europeo en copyright, saqueo de los recursos intelectuales de los países en vías de desarrollo⁴, etc.).

Resulta fácil demostrar el aspecto sesgado de dicho análisis y hacer emerger sus verdaderos objetivos. En aras de la protección de la creación, se ejerce una fuerte presión encaminada a la adopción de medidas técnicas y legales que superan con creces los problemas financieros de los músicos y de sus representantes: la confiscación de la herramienta de difusión, en este caso internet, el fortalecimiento de los monopolios de ciertos actores (el poder cada vez mayor de las empresas de gestión), la consolidación de políticas de control (EUCD⁵), etc.

Todos estos elementos exigirían un desarrollo más profundo, pero en el marco de esta presentación, nos centraremos en las *Creative Commons* que han tomado forma en el terreno fértil de esta crítica y de esta dimensión con respecto al derecho de autor. Si las *Creative Commons* se han alimentado copiosamente de la crítica/polémica suscitada por el derecho de autor, también se han inspirado en las alternativas al derecho de autor que les han precedido. Con objeto de tener en cuenta la complejidad de una propuesta como *Creative Commons*, hemos optado por ponerlas en perspectiva, recordando brevemente en qué consiste la *General Public License* (la licencia de uso público general), una de las alternativas que más destaca frente al uso de la propiedad intelectual, tal y como la utilizan las grandes compañías o las multinacionales de software. También hemos decidido ponerlas en paralelo con respecto a otra propuesta menos mediatizada, la *Licencia Arte Libre*.

La *General Public License*, el derecho de autor reinterpretado

La *General Public License* (GPL) fue creada por Richard Stallman en 1983 y adoptada por los informáticos del software libre. Esta licencia garantiza sin ambigüedades el derecho a utilizar un programa informático sin limitación alguna (podemos utilizar un programa

para cualquier uso), el derecho a estudiar (podemos aprender el funcionamiento del programa), el derecho a copiar, modificar y distribuir copias gratuitamente o comercialmente. La GPL ha sido calificada de licencia vírica. Para comprender el sentido de la palabra “vírica” en este contexto, es preciso examinar el mecanismo que rige al *copyleft* en el marco de la GPL. El *copyleft* no es la negación del derecho de autor, es una reformulación de su modo de aplicación. Es una desviación del derecho de autor. Puesto que soy el autor de obra, puedo atribuir, mediante contrato, a mis usuarios, más libertades que las que, por defecto, la ley le otorga. Tal y como lo recalca Florian Cramer, el término licencia viene del verbo *licere* que significa autorizar. Para poder autorizar los usos adicionales de una producción, hemos de ser su propietario. Y en el campo de los bienes intelectuales, esto significa ser el autor (o poseer derechos equivalentes a los del autor). Estos derechos adicionales se atribuyen con una única condición: que se garantice la misma libertad para cualquier obra que se derive de aquella con *copyleft*. No se puede poner una obra bajo *copyleft* cuando no tenemos sus derechos (no podemos “blanquear” una obra) y no podemos restringir las autorizaciones de uso que han sido otorgadas a una obra libre, ni para esa obra en concreto, ni para las obras subsiguientes.

En el contexto en el que ha salido a la luz el *copyleft*, el mundo de la informática, la reutilización del código representa un reto fundamental. Los programadores y programadoras escriben un código genérico sobre el cual los demás pueden construir aplicaciones de nivel más alto. De lo contrario, para cada nuevo programa sería necesario reinventar la rueda. De esta manera, ofrecer un código abierto supone una enorme ventaja, la de permitir a los *hackers*⁶ dedicar su tiempo a la escritura de lo que queda por escribir, en lugar de dedicarlo a lo que ya está escrito. Otro elemento esencial para poder entender el éxito de dicho modelo en este contexto, es que la aparición del *copyleft* es un movimiento “conservador” que vuelve a las prácticas de intercambio que prevalecían antes de la entrada en escena del *copyright* sobre los programas informáticos. Durante muchos años, el intercambio de códigos, la circulación de las fuentes, habían sido la norma. La GPL no creaba salidas prácticas de la nada. Reforzaban una tradición solidamente anclada en los medios informáticos.

Una alternativa puede ser una manera de salir del mundo, de atrincherarse, de vivir apartado. Desde esta perspectiva, se deja de lado al mundo, construimos un mundo fuera del mundo. Una alternativa también puede ser una manera de transformar el mundo en el que estamos para poder estar mejor. El aspecto vírico de estas licencias, el hecho de que se basan en prácticas existentes y en necesidades afianzadas constituye un auténtico desafío en esta distinción. La progresión de la adopción de softwares libres, en campos tan variados como el de las aplicaciones científicas, las administraciones o las artes, demuestra que un creciente número de individuos están convencidos de su aspecto *empowerment*, de que el acceso al código permite una definición plurívoca de la cultura y de los conocimientos. Creaciones tan refinadas como el sistema operativo Linux o el servidor Apache constituyen una prueba ineludible. Si en el caso de la informática libre, el uso de la GPL es más que una evitación del mundo, ello no es óbice para que siempre exista la posibilidad de un

El aspecto vírico de estas licencias, el hecho de que se basan en prácticas existentes y en necesidades afianzadas constituye un auténtico desafío en esta distinción.

recogimiento en sí mismo. Si no se difunde, la elección de esta licencia funciona como un filtro que rechaza todo lo impuro en la frontera de su mundo utópico, el proyecto se convierte en una evitación del mundo. Lo libre está condenado a existir en base a esta paradoja, porque se basa en el derecho de autor para transformar la práctica. En efecto, este peligro/tentación siempre está presente ya que los usuarios de la GPL deben recrear a partir de materiales originales, creaciones que se encuentran al inicio de una cadena. La GPL se toma a pecho la idea de una nueva genealogía de obras, que fomenten la reapropiación de los materiales libres y su transformación. El *copyleft* obliga a mantener la genealogía de estas creaciones. El *copyleft* no sale del paradigma del derecho de autor, lo reinterpreta.

Para muchos, el alcance de la GPL va más allá del marco de la informática. Es un modelo de resistencia que puede aplicarse a varios campos. Encontramos su influencia detrás de proyectos de enciclopedias, información, investigación científica. El potencial de la GPL consistiría en “liberar” los conocimientos, los medios de comunicación y las condiciones de acceso a esos “bienes universales”. Sería una manera de renegociar el contrato social, es decir, los límites de la propiedad, las condiciones de su aplicación y, en definitiva, las relaciones entre los individuos y el Estado.

El *copyleft*, tal y como aparece definido por la GPL, abarca un conjunto de cosas: técnica jurídica (reapropiación del derecho de autor), métodos de diseminación (aspecto vírico) y proyecto político. Nuestro análisis lo dedicaremos a la manera según la cual las licencias posteriores como la *Licence Art Libre* y las *Creative Commons* se posicionan con respecto a estos diferentes aspectos, la manera de incorporarlos, matizarlos, difundirlos o rechazarlos.

**La *Licence Art Libre*,
la GPL en el contexto del
Arte Contemporáneo**

La *Licence Art Libre* (LAL) fue elaborada en el año 2000 por *Copyleft Attitude*, un colectivo francés formado por artistas y juristas. Su objetivo era trasladar al campo artístico la GPL. El interés que este colectivo demostró por la GPL estaba orientado al uso pragmático e ideológico. *Copyleft Attitude* buscaba en la GPL una herramienta de transformación cultural, más que un medio cómodo y eficaz que facilitara la difusión de una obra. El mundo del arte (la difusión de la cultura) era percibido como un mundo enteramente dominado por la lógica mercantil, los monopolios y las imposiciones políticas procedentes de círculos cerrados. *Copyleft Attitude* quería reconciliarse con una práctica artística que no se centraba en el autor, que fomentaba la participación más que el consumo, y que rompía el mecanismo de la singularidad que constituye la base de los procesos de exclusión en el mundo artístico, proporcionando maneras de fomentar la difusión, la multiplicación, etc. *Copyleft Attitude* privilegia una oposición/alternativa vírica más que frontal. A partir de ahí, la LAL transpone fielmente la GPL: los autores son invitados a crear materiales libres sobre los cuales otros autores son a su vez invitados a trabajar, a recrear un origen artístico a partir del cual puede desplegarse una genealogía. Lo cual no se halla exento de problemas. Así, por ejemplo, en el mundo del arte, las prácticas existentes eran en su mayoría prácticas individualistas. A pesar del hecho de que había una tradición de artistas que trabajaban de manera abierta, aun cuando el *sampling* o el *collage* no podían existir sin utilizar material hecho por otro, la valorización del nombre, del autor era en definitiva sinónimo de unicidad. Si Warhol se basaba sin moderación alguna en el repertorio de imágenes que le proporcionaba la cultura popular americana, sus herederos persiguen sin tregua a todo aquel que intente utilizar su obra sin pagar unos derechos de autor sumamente elevados. La utilización de materiales preexistentes en el arte no puede compararse con la que existe en el campo de la informática. Muchas imágenes o sonidos no son utilizados como material de construcción, sino que con frecuencia son desgarrados, transformados contra su voluntad, ata-

cados, ridiculizados, criticados. Y con razón, arremeten contra los emblemas de la sociedad de consumo, contra la propaganda comercial, contra los engaños de los nuevos poderes que colonizan las mentes. Esto pone a los creadores y creadoras de la LAL frente a una paradoja: la de tener una licencia más elaborada que la práctica que supuestamente debe respaldar, la de una colaboración positiva más que una reapropiación. Por lo tanto, a esta licencia debe acompañarle la propagación de un modelo de creación colaborativa positiva que está poco presente en este ámbito (aunque cada vez más internet esté cambiando la situación). Y solamente con la condición de que se adopten estas prácticas, la LAL podrá adquirir un auténtico status transformador y saldrá de una utopía ajena a este mundo. Conscientes de este problema, los miembros del colectivo organizan actos públicos, las fiestas *Copyleft* son a la vez momentos de exposición y momentos de creación participativa.

La LAL comparte con la GPL el proyecto de replantear los términos de las relaciones existentes entre los individuos y el acceso a la creación y a las obras. Si la LAL no tiene vocación de renegociar el contrato social en general, si que incluye elementos de gran interés desde un enfoque igualitario entre los creadores y creadoras que las utilizan. El lugar que ocupan los diferentes autores en medio de una arborescencia de obras, no implica una jerarquía entre el autor primero y los autores posteriores. La licencia define las obras subsecuentes como obras originales "resultantes de la modificación de una copia de la obra original o de la modificación de una copia de una obra consecuente", y a lo largo del texto de la licencia son mencionadas con regularidad. Dicho empeño tiene su incidencia en diferentes prácticas del colectivo y, por supuesto, en el logotipo de la licencia que existe en tantas versiones diferentes como utilizadores y utlizadoras que las proponen.

Las *Creative Commons*, una caja de herramientas jurídica⁷

Creadas en el 2001, por un equipo esencialmente académico (juristas, científicos, empresarios y un realizador de documentales) y respaldadas por una fundación y varias universidades, las *Creative Commons* reconocen inspirarse en la GPL. Sin embargo, están más influenciadas por el alcance pragmático (cómo resolver un problema) de la GPL que por su alcance transformador. En efecto, las *Creative Commons* se presentan como los “garantes del equilibrio, del término medio y de la moderación”. A diferencia de la GPL que es un mecanismo concreto para obtener una modificación del sistema de creación/difusión del software, las *Creative Commons* han sido creadas para limar asperezas, para hacerlo más flexible, más moderado, aunque no del todo diferente. Su principal objetivo es el de ahorrarse el coste de una transacción legal a la hora de redactar un contrato, y volver a dar una imagen amable a internet, que se transforma en campo de batalla con los crecientes juicios de los internautas, con objeto de devolver la confianza a los posibles inversores.

Lo que proponen las *Creative Commons* es una paleta de licencias que ofrecen la posibilidad de otorgar ciertos derechos a los usuarios. Estos derechos pueden ser más reducidos que los otorgados por la GPL y la LAL. Un usuario de las *Creative Commons* puede elegir entre autorizar o prohibir la modificación de su trabajo, la utilización comercial de su trabajo, y la obligación o no de volver a distribuir la obra ulterior ateniéndose a las mismas condiciones. En las *Creative Commons*, se vuelven a introducir dos distinciones que la GPL no tiene: la posibilidad de prohibir la modificación de una obra y la diferencia entre su utilización comercial y no comercial. Las *Creative Commons* confieren al autor un lugar preponderante. Lejos de ser como en la LAL, un autor como los demás dentro de una genealogía, aquí es considerado como una persona que está al inicio de la cadena. Ésta decide autorizar una utilización ulterior de la obra y queda definida como el autor original. Cuando se toma esta decisión, esta persona puede solicitar que no se asocie su nombre con una obra derivada cuyo contenido le desagrade. Si la GPL excluye la distinción comercial/no comercial (se otorga al usuario la libertad de vender el software libre), es que la posibilidad de hacer negocio con el código producido va a acelerar su propagación. Cuanto mayor sea su propagación, mayor difusión alcanza el software libre y mayor será el número de monopolios abolidos. El negocio hecho a partir de un software libre es simplemente considerado como un vector de propagación más. Acelera el proceso que permite renegociar un contrato social. Las *Creative Commons* no ponen el acento sobre la propagación, sobre el aspecto vírico con tanta determinación. No han sido pensadas como el anticipo de una renegociación del contrato social, sino como herramientas para renegociar los contratos individuales, basándose en relaciones individuales. Por supuesto, con las *Creative Commons* podemos componer una licencia cercana a la LAL/GPL: aceptar las transformaciones y la utilización comercial, con la condición de que el autor cobre un dinero y que estas condiciones se apliquen a las obras ulteriores. Pero esta posibilidad ha sido introducida como un caso más. Como decía Antoine Moreau, las *Creative Commons* representan la libre elección y la LAL una elección libre. O, como sugería la intervención de Femke Snelting⁸ en el lanzamiento de *Guide to Open Content Licenses*, las *Creative Commons* son licencias que poco a poco han ido borrando su potencial

Los autores son invitados a crear materiales libres sobre los cuales otros autores son a su vez invitados a trabajar, a recrear un origen artístico a partir del cual puede desplegarse una genealogía.



Femke Snelling, *Open Content Logo Repository* (April 2005)
 Versión en color en: <http://pzwart2.wdka.bro.nl/~fsneling/OCL>

narrativo (la manera de contar el mundo) para convertirse en herramientas. Como herramientas, estas licencias anticipan lógicamente las variedades de conflictos que podrían surgir con la utilización de la obra como reapropiación comercial o la deformación/ desnaturalización de un texto o de un filme.

Aun corriendo el riesgo de simplificar en exceso, podríamos partir del postulado de que las *Creative Commons* y la LAL son herramientas jurídicas que permiten otra aplicación del derecho de autor.

En el caso de la LAL, se pone énfasis en el alcance transformador para el campo en el que se aplica: el arte. Este alcance transformador sólo puede producirse si dicha licencia recorta/apoya una serie de prácticas. Y estas prácticas, en este campo, aún no están muy presentes, pero eso está cambiando. La LAL tiene siempre la tentación de definirse como un proyecto de sociedad o, en cualquier caso, como un proyecto para el arte. Y sobre ella pesa la cuestión identitaria: ¿acaso formamos un grupo, un colectivo porque utilizamos la misma licencia o dejamos de utilizarla?

En el caso de las *Creative Commons*, todo en el discurso, la imagen, la elección de los representantes, etc., está ahí para borrar/enmascarar toda pretensión transformadora. Se trata más de una voluntad de arbitraje, de acuerdo, de componérselas y de aportar las herramientas para hacerlo sin *a priori*. Por supuesto, esta “neutralidad” es cuestionada por numerosos actores y actrices. El artista/activista Sebastian Luetgert⁹ calificaba a las *Creative Commons* como “social democracy of the Commons” (“la social democracia de los bienes comunales”). Esta crítica podría ser válida si tenemos en cuenta el espíritu general de las licencias y el discurso promocional que le sigue. Sería importante, en un artículo posterior, ver cómo reaccionan los usuarios, dado que el potencial de estas licencias tan solo puede ser medido si vemos como los interesados las utilizan y observamos la dicotomía, a veces flagrante, entre el conjunto de los proyectos y la muestra seleccionada con esmero en la web creativecommons.org¹⁰. Pero en cuanto al discurso oficial de las *Creative Commons*, el mensaje es claro, se definen como un servicio, y no como un proyecto.

Las licencias “alternativas” dan cuenta de una visión de intercambios creativos en la sociedad. Y haciendo eso tienen una doble perspectiva. La de anunciar al/los participante/s de un proyecto, las reglas de un juego al que les invitan, pero también de resaltar por contraste, lo que no es menos loable, la narración subyacente a la de la “ley tradicional”. Lo que era considerado como algo adquirido, como un hecho, de repente vuelve a ser un proyecto. Ya no está la ley y lo que queda fuera de ésta. Está la ley como proyecto y el mundo que la ley suscita narrándolo.◀

Copyleft. Este texto se ha publicado de acuerdo con las condiciones recogidas en la *Licence Art Libre*.

NICOLAS MALEVÉ es miembro activo de la asociación Constant, con sede en Bruselas, desde el año 1998. Como tal, ha participado en la organización de diversas actividades en torno a las alternativas al derecho de autor y a la cultura de la copia, como *Copy.cult* & *The Original Sign*, celebrada en el año 2000. Ha desarrollado aplicaciones web bajo licencias libres. Actualmente, sus investigaciones están centradas en las estructuras de la información, los metadatos y la web semántica. <http://www.constantvzw.com>

ENLACES

<http://www.gnu.org>

<http://artlibre.org>

<http://creativecommons.org>

NOTAS & REFERENCIAS

1 Courtney Love Does The Math. Es un artículo publicado en salon.org, en el que la cantante demuestra con cifras que el sistema de producción/distribución de la música está diseñado para minimizar los ingresos de los artistas. No acepta que se traten a los internautas como piratas mientras que las grandes compañías se comportan como depredadores sin escrúpulos.

2 El nombre de Prince es propiedad jurídica de la Warner desde 1993. Prince decide cambiar de nombre para proteger su autonomía de producción. Es uno de los pioneros en la lucha con las grandes compañías. Le han seguido estrellas como George Michael o Courtney Love.

3 -The Poachers and the Stormtroopers, Henry Jenkins.
http://www.strangelove.com/slideshows/articles/The_Poachers_and_the_Stormtroopers.htm

-Textual Poachers: Television Fans & Participatory Culture (Studies in Culture and Communication), Henry Jenkins, Routledge (June 1, 1992).

4 Copyrights: una opción sin opción para los artistas y los países del Tercer Mundo; el dominio público se está perdiendo de todos modos, Joost Smiers.

<http://www.constantvzw.com/copy.cult/copyrights.pdf>

5 EUCD, "European Union Copyright Directive", directiva europea cuyo objetivo es armonizar el derecho de autor en los diferentes países de la Unión. La adopción de esta directiva pone en peligro el derecho de copia privada y tiende a restringir el ejercicio de las "excepciones" al derecho de autor.

<http://wiki.ael.be/index.php/EUCD-Status>

6 Con motivo de la presentación del libro *Guide to Open Content Licenses* escrito por Lawrence Liang, Florian Cramer ha analizado la noción de licencia en relación con las prácticas artísticas.

http://www.constantvzw.com/cn_core/vj8/events.php?id=23

<http://userpage.fu-berlin.de/~cantsin/homepage/>

7 "A pesar de sus cualidades, la LAL presenta un handicap no deseable, que es el de dirigirse a los artistas, a quienes precisamente la idea de arte les queda lejos, ya que los mejores de entre ellos prefieren practicar el arte o incluso, aunque sea más difícil, no hacer arte, lo que les empuja a evitar el uso de la LAL. A fuerza de limitar en exceso su objeto, la LAL corre el riesgo de perder su valor de uso para brillar solamente por su propia belleza". Comparativo de Licences Libres, Isabelle Vodjdani, 31 mayo 2004.

http://www.transactiv-exe.org/article.php?id_article=95

8 Término utilizado por Séverine Dusollier, investigadora en el "Centre de Recherche Informatique et Droit", de la Facultad de Notre Dame de la Paix, Namur, encargada de coordinar la adaptación de las *Creative Commons* al derecho belga.

9 Con motivo de la presentación del libro *Guide to Open Content Licenses*, Femke Snelting presentó un análisis de la evolución de los logotipos utilizados por los diferentes movimientos *copyleft*.

http://www.constantvzw.com/cn_core/vj8/guests.php?id=255

10 Seguir el interesante debate en la lista de correo *nettime*:

<http://amsterdam.nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-0407/msg00020.html>

Pero en cuanto al discurso oficial de las *Creative Commons*, el mensaje es claro, se definen como un servicio, y no como un proyecto.

Ezin zen egia izan. Ezin zuen sinetsi. Orduantxe konturatu zen bila ari zen postaleko herri hura, herria bezala zela baina mendi aldeko ikuspegitik margotua.

KIRMEN URIBE

PRESEÑAS

IXIAR ROZAS & OIER ETXEBERRIA

Sacar la TV de sus casillas..... **69**

IBAN DEL CAMPO

Animac, Nazioarteko animazio jaialdia..... **70**

IÑAKI IMAZ

Package room..... **71**

ESTHER REGUEIRA

Vivir en Sevilla..... **72**

Sacar la TV de sus casillas

a-n-t-e-n-a-k))) —Hiriko haizeak, la ciudad en el aire—

Bilbao, del 7 al 14 de noviembre de 2004

Situada en el céntrico-periférico barrio de San Francisco de Bilbao, amatauTV nace de una voluntad de trabajar y pensar colectivamente los procesos de transformación que la metrópoli contemporánea viene sufriendo. Desde el uso del espacio público y las intervenciones urbanísticas a los movimientos migratorios, desde la socialización de las nuevas tecnologías a la tematización del arte y la cultura, amatauTV se concibe como un pequeño observatorio de las placas tectónicas de este gran laboratorio que es la ciudad. Para ello y atendiendo a la observación de Heisenberg de que “la acción del observador altera el sistema observado”, cree necesario dotarse de ciertos instrumentos: un local, una infraestructura de comunicación y una red de colaboraciones.

Las jornadas que se organizaron con el título *a-n-t-e-n-a-k))) —Hiriko haizeak, la ciudad en el aire—*, se preguntaban sobre todo esto, y si tenían algún objetivo, éste era el de no dejar las seseras encerradas en la sala de conferencias de ninguna aula magna. Con este fin se intercalaron charlas y conferencias en los sitios clásicos donde circula el saber con desayunos y paseos con los invitados, reuniones con las asociaciones del barrio, a las que se les invitaba al taller sobre tecnología, e intervención en los medios que se organizó gracias a la atenta colaboración de Metabolik hack-lab, una fiesta en el local de la coordinadora y un viaje en barco por la ría de Bilbao, con el siempre dispuesto arquitecto-narrador Iñaki Uriarte.

Partimos de que la ampliación del conocimiento es más necesaria que nunca, pero constatamos que el descafeinamiento con el que se identifica ésta no tiene razón de ser, mas si cabe en el entorno en el que se situaba el evento: un barrio donde el índice de pobreza, paro y analfabetismo es uno de los más altos de la comunidad vasca. Como observará el lector, llegados a este punto, el plato estaba servido.

Cinco ilusiones y una propuesta, siguiendo el artículo homónimo publicado en Archipiélago nº 60, abrió las jornadas de Antenak, con Santiago Alba Rico en la librería Likiniano. Para el autor de *Las reglas del caos* “la televisión es, ante todo, un sistema de construcción de la mirada, un espectáculo que fabrica y reproduce al espectador”. Las cinco ilusiones continuaron a la mañana siguiente, en el primer desayuno de cortes 29-31. Ese mismo día llegaron a Bilbao, equipos en mano, los invitados de varias telestreets italianas. Nada más pisar la city, ya dirigían sus miradas felinas hacia tejados y antenas.

Con Marina Garcés volvimos al *Fòrum de les cultures S.A.*, siguiendo el informe realizado por Espai en Blanc para la publicación que ha editado Bellaterra. La autora de *En las prisiones de lo posible*, retrató el fascismo postmoderno, “el régimen político que domina el

territorio metropolitano de Barcelona”. Dicho informe va más allá de la mera denuncia, ya que permite desvelar mentiras, pero también poner nombres, pasar de relacionarse con las mentiras a relacionarse con las verdades. En la misma mesa, Marcelo Expósito presentó experiencias directas con imágenes del vídeo realizado durante el Fòrum y con el *Mayday* de Barcelona. Lástima que no quedara tiempo para que los presentes pudiéramos detenernos sobre el efecto Manifesta para “abrir brechas en el consenso de la máquina de producción de miradas”, que el evento catalán ha iconizado.

A lo largo de la semana escuchamos también las experiencias de Indymedia Euskal Herria, de Eguzki Bideoak, de la Fundación Rodríguez y de las telestreets italianas, así como una descripción de la historia del barrio y de los movimientos vecinales de la mano de Carlos y Arturo —coordinadora de grupos de San Francisco—. Más allá de las imágenes sobre el *Mayday* de Milán —con una puesta en escena de la que mucho tendríamos que aprender—, nos quedamos con las reflexiones de la experiencia romana sobre la supuesta horizontalidad de una *telestreet*. Según Claudio de *Spengilatv*, una televisión de barrio debería funcionar como “una ventana en la que entran y salen experiencias. La televisión, instrumento de producción de experiencias, más allá de la imagen, que la corta, o de la denuncia, que impide la representación”.

Para continuar hablando sobre la ciudad y la producción cultural, se impone superar la espectacularización de la cultura, apagar la televisión y crear nuevos espaciamentos. En nuestras mentes, en nuestros cuerpos.

Oier Etxeberria & Ixiar Rozas



Cortésia de amatauTV

Animac, Nazioarteko animazio jaialdia
Lleida, otsailaren 24tik 27ra
Donostia, Arteleku, martxoaren 1, 2, 3 eta 5ean
Alex Mendizabalen kontzertua

Altabozak geldi gehiago inoiz ez!!



Miliet Arbiza

Agian hau izan liteke Curva Chiusa proiektuaren lema, soinua mugimenduan. Alex Mendizabal donostiar soinu artista, konposatzaile, instrumentu egile, asmatzaile... bildumatzailak Erroman bizi denetik esku eta belarri artean dituen proiektuetako bat da Curva Chiusarena. Soinu iturriak mugitu, bai bizikleta gainean egindako kontzertuak direla, bai instrumentuaren mugimendu fisikoaren bitartez.

Joan den martxoan izan nuen Mendizabalen entzunaldi bitxi bat lehen aldiz zuzenean gozatzeko aukera, Lleidan ospatzen den Animac jaialdian. Animazioko zinemaren bilakaera eta gaur egungo joeren berri izateko ezinbesteko bilakatu den hitzordu honek Artelekurekin mantentzen duen kolaborazioari esker, Mendizabalen lana ere ekarri zuten Donosti aldera martxoan.

Lleidan Mendizabalek "Ea ezer" izenburupean aurkeztu zuen bere lana. Jaialdiaren esku programan, izenburua eta "En directe" hitzak soilik, azalpen gehiagorik gabe. Prentsa arduradunak larri ibili ziren Mendizabalen proposamena kazetariei azaltzerakoan. Pista gutxi zeuden, soinua mugimenduan, irudirik gabeko zinema, iluntasuna... Aretoa gainezka zegoen entzunaldia hasterakoan, beltz, ilun, isilik. Iluntasunak betidanik izan du oso prentsa txarra, konnotazio negatiboak gehienbat. Beldurra, isilta-

sun, gaua, gelditasuna, ezereza, heriotza... Mendizabalek berriz, iluntasuna soinuarekin jantzi eta emozio eta sentimenduz betetzen du. Eskertzekoa da mila irudiz hornituriko jaialdi baten egitarauan honelako proposamen bat agertzea. Zirrara gozo bat, lasaitasuna. Ia begiek ikusten ez dutenean, iluntasunak dakarren sosegua. Beste zentzumenak pizten dira, kasu honetan, entzumenak.

Zinema teorikoki irudiz eta soinu osatzen da, *fifty-fifty*. Baina batak eta besteak ohiko ekoizpenetan izaten duten garrantzia edo presentzia ez da gaur egun batera orekatua. Mendizabalek ehuneko ehuna ematen dio soinuari eta ikus-entzuleak sortu ditza-ke irudiak, nahi izanez gero. Bere lanaren alderdi bat diren film itsu hauek aspaldi dela sortzen ditu. 1999tik 2004ra arte Lazkaoko beneditarrek utzitako lokal batean aritu da honetan, hain zaila den erabateko iluntasunaren bila, eta 1996tik zinemagile independente askorekin elkarlanean, ikusmena eta entzumenaren arteko tirabirak aztertu ditu. Lehenago ere Zine Animau (film bat ez da zuzendariarena, proiektatzen duenarena baizik!) izeneko taldea izan zuen Euskal Herrian, Juanjo Arangurenekin batera.

Film itsuen zergatiak galdetzen zaionean, zinema *kynema* moduan ulertzen duela dio, mugimendua. Irudia ez da begien bistakoa bere ustez, lengoia baino lehen dagoen pertzepzioa baino. Esperimentazio eta kontzeptu hauek ikus-entzuleari adierazteko, Lleidak emanaldian aplikadore gabeko muntaia organiko ederra prestatu zuen Mendizabalek. Sokekin osaturiko sare antzeko bat sabai moduan. Soka horietan banaturik soinu iturri desberdinak, hondarra, ura, eta Mendizabal aretoaren txoko batean soketatik tiraka, soinuak sortzen. Pentagrama kaotiko baten antza zuen tramankuluak, entzunaldia amaitu ondoren, argiak piztean, gure gainean ikusi genuenean.

Geroago jakin nuen telebista batekoek "Ea ezer" emanaldiaren irudiak grabatzeko baimena eskatu zietela jaialdiko arduradunei. Ez dakit zer erantzungo zion prentsa arduradunak, baina azkenean ez ziren kamerarekin agertu. Hemendik aurrera jakingo dute zinema ere itsua izan daitekeela, eta soinua mugimendua. Altabozak geldi gehiago inoiz ez!! Iban Del Campo

Cortesía del artista



Package room

Iñaki Gracenea

DV Galería, San Sebastián

Del 14 de enero al 12 de marzo de 2005

El título de la exposición hace referencia a la intervención en una parte del espacio de la galería en la que, aprovechando un altísimo de la propia sala, el artista ha cerrado una habitación y serigrafiado en paredes, suelo y techo una trama negra en crecimiento con aspecto de red mineral vista al microscopio. Al entrar en ella el día de la inauguración, alguien comentaba que era como penetrar en el cerebro. Esa habitación sin embargo, no se percibe a primera vista, y es el lema *no time*, escrito en una tipografía confusa, el que preside la muestra desde una impresión digital de grandes dimensiones. Se puede decir que el resto de la obra (pinturas e impresiones digitales) se refiere en su imagen a esa habitación y también al lema, por las repetidas anotaciones de códigos numéricos similares a las cuentas atrás de los lanzamientos espaciales. Podemos pensar, por tanto, que es una exposición sobre el espacio y el tiempo. Pero el espacio, en general, es más bien plano, en el caso de las imágenes por necesidad y en el de la habitación por la pérdida de referencias que provocan unas luces difusas y la serigrafía envolvente. Del tiempo, se dice que no hay, cuestión extraña cuando parece que es precisamente lo que sobra, si atendemos al laborioso modo de producción de las imágenes, basado en una muy cuidada y deliberada

acumulación de tramas, líneas, círculos, etc., para el cual lo que desde luego hace falta es tiempo de ejecución. Tenemos así, por un lado, los temas, y por otro, en conflicto con ellos, la realidad de la obra. Un espacio que es imagen y una falta de tiempo que es exactamente lo contrario. Y entre ambos, el compromiso del artista. Lo digo de este modo porque a mi entender es en esos desacuerdos donde precisamente aparece la ideología en acción, donde algo se propone y se revela. Hay un cuadro que se podría ver como simple contrapunto formal a las acumulaciones abstractas del resto de la obra, pero que también puede servir como clave interpretativa al desviarse de la lógica dominante de la exposición. Se trata de la imagen de unos edificios semiderruidos, aparentemente ruinas de guerra, pintada de modo fotográfico. No es fotografía,

pero puede llegar a parecerlo a un ojo despistado. Y una imagen fotográfica nunca está llena de cosas porque es instantánea. La acumulación es sólo imagen de acumulación, no amontonamiento real. Probablemente por eso resulta psicológicamente asimilable en un grado superior y más rápido que el resto de las obras. En una imagen de ese tipo, el trabajo de síntesis ya está hecho.

En el resto, en comparación con la ruina virtual, la imagen tiene dificultades para llegar a constituirse como totalidad, ya que la percepción de la propia pintura, del mismo proceso, del tiempo diseminado en miles de líneas y pinceladas, lo impiden. Por eso creo que la imagen de la ruina puede ser la interpretante de las demás, en las cuales parece que todo el empeño del artista pasase por alcanzar la misma limpieza, la sensación total e instantánea que anhela todo pintor y que además, hoy día, es casi exigencia social, y pretendiese alcanzarla a través del trabajo, por medio de la acumulación y la demora del momento final. Es ese esfuerzo, el que por inútil, resulta para mí tan revelador. El desacuerdo que mencionaba arriba, nos demuestra así que no se trata de que exista algún tema sobre el que trabajar, sino que en realidad lo que hay es un trabajo que tematizar. De modo que en este caso, el artista solicita más que da, se expone en su obsesión a la espera de un tema, de una imagen que no llega. Al fin y al cabo, lo mismo que muchos otros hoy, que muchos de nosotros, demanda una sintonía que podremos ofrecer quienes estemos exactamente igual de perdidos, sin espacio que nos acoja y dispuestos a gastar nuestro tiempo para tratar de encontrarlo. Iñaki Imaz



Vivir en Sevilla

Construcciones visuales, flamenco y cultura de masas desde 1966

Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla
Del 20 de enero al 27 de marzo de 2005

Vivir en Sevilla. Construcciones visuales, flamenco y cultura de masas desde 1966, presenta la heterogénea y rica escena contracultural que se dio en Sevilla —y su alrededores— durante el periodo que va desde los últimos años del franquismo hasta la consolidación de la democracia. Un trabajo de arqueología cultural que muestra producciones estéticas influidas tanto por las manifestaciones culturales populares —los toros, las celebraciones y fiestas religiosas y civiles, y sobre todo el flamenco— como por el discurso de las vanguardias y del movimiento contracultural anglosajón. Fotografías, portadas de discos, libros, pinturas, dibujos, cómics, producciones musicales (magnífico archivo sonoro con más de 250 horas de grabaciones musicales), cinematográficas (el ciclo de cine *Inflamable II*) y programas de radio (se reproduce aquella novedosa manera de hacer radio: el invitado trae su música favorita al estudio), retratan este peculiar momento en el que Sevilla optó por vivir arriesgadamente el presente. El flamenco cruza transversalmente la exposición al acompañar a la mayoría de los trabajos que se presentan, subrayando así, en palabras del comisario, “lo que de colectivo tiene esta praxis artística, el carácter político en el sentido más ciudadano que esta palabra alcanza”. Este movimiento cultural, comprometido y vital que *Vivir en Sevilla* nos ofrece y que, al contrario de la Movida Madrileña o la cultura del Rollo en Barcelona, carece de nombre propio, es difícil de entender sin considerar el contexto socio-cultural general y la situación geopolítica particular en el que vivieron sus protagonistas. En los años que precedieron a la llegada de la democracia, en Sevilla se vivían claras influencias culturales anglosajonas (con la consecuente toma de actitud que ello conllevaba), que procedían de las bases militares estadounidense de Rota o Morón de la Frontera. Así, en parte de Andalucía, en esos momentos, se tenía acceso inmediato a la música de Bob Dylan o Jimmy Hendrix. Junto a esto cohabitaban las influencias culturales del estraperlo cultural (libros, discos, película, etc.) que traían aquellos que viajaban al extranjero, y que según nos cuentan a los que no vivimos esa época, rulaban más que los mecheros. Sólo teniendo en cuenta estos y otros factores que configuraban el paisaje político y cultural del momento, podemos entender cómo alguien se atrevía



Fotograma de *Vivir en Sevilla* de Gonzalo García Pelayo, 1978



Carátula del disco del grupo Triana, 1977

a bailar por bulerías al compás de una guitarra eléctrica, el nacimiento de las bandas Goma o Smash, la música de Gualberto, las nuevas maneras de hacer flamenco de Camarón o de Lole y Manuel, la música de fusión de Triana o Patanegra, etc. “La luz de Sevilla sólo se puede entender con su lado oscuro”, comenta Pedro G. Romero, comisario de *Vivir en Sevilla*, quien cuestiona la historia del arte oficial e intenta reconstruir una esfera cultural pública crítica al tejer cientos de trabajos de numerosas personas (más o menos actores de esa escena), y crear una red de interrelaciones entre ellos, en ocasiones quizás demasiado personal. Elemento crucial en la exposición es Gonzalo García Pelayo —director de cine, productor musical y jugador profesional—, una de cuyas películas da título a la muestra. Otros nombres son Ricardo Pachón —persona clave—, Agustín García Calvo, Pive Amador, Máximo Moreno, Carlos Teillefer, Pilar Távora o Gerardo Delgado; la Esmeralda y Vicky Aranda, pioneras del transformismo; andaluces protagonistas de la escena contracultural catalana como Ocaña o Nazario; los *esquizos*: Luis Gordillo, Carlos Alcolea, Manolo Quejido, Guillermo Pérez Villalta y Chema Cobo; la fotografía y el diseño de Máximo Moreno; y así hasta un largo etcétera (masculino en su mayoría, por cierto) completan la muestra; destaca la presencia del material del festival *Salta la tapia* celebrado en el psiquiátrico de Miraflores en 1978 y 1982, que incluía actuaciones de Camarón, Veneno y Silvio entre otros. Esther Regueira

La exposición viajará a Brasil y a México. El ciclo de cine Inflamable II (23 películas) se presentará en La Casa Encendida, Madrid; el Centro José Guerrero, Granada y en la Fundación Antoni Tàpies, Barcelona.



Tribujos 14 de Manolo Quejido, 1973

En mi trabajo he invocado a menudo la imagen de la trampa, como un señuelo que atrae la atención presentándose como algo inmediatamente — tranquilizadora y atractivamente— sabido. La revelación de la otra cara de la trampa cuestiona la certeza y rompe con las expectativas.

MARTHA ROSLER