

Zehar

REVISTA DE ARTELEKU'S MAGAZINE



DECOYS AND DISRUPTIONS

n°55 | 2005

SEDUCCIONES Y RUPTURAS

Zehar

Publisher

GIPUZKOAKO FORU ALDUNDIA
DIPUTACIÓN FORAL DE GIPUZKOA

Edita

General Councillor

JOXE JOAN GONZALEZ DE TXABARRI MIRANDA
Diputado General

Director of Culture

IMANOL AGOTE ALBERRO
Director General de Cultura

Director of Arteleku

SANTIAGO ERASO BELOKI
Director de Arteleku

Editorial Director

MIREN ERASO ITURRIOZ / K6 Kultur Gestioa
Directora de la Publicación

Assistant Editors

K6 Kultur Gestioa
GORETTI ARRILLAGA ALDALUR
LARRAITZ MENDIZURI ARBELAITZ
Ayudantes de Coordinación

Contributing Editors

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
Colaboradores

Translations

Euskararen Normalkuntzarako Zuzendaritza Nagusia

Tisa

LUIS MANTEROLA
JUAN MARI MENDIZABAL
TIM NICHOLSON
AMAIA REKONDO

Traducciones

Text Revisions

IDOIA GILLENEA
JOE LINEHAN
Revisión de textos

Art Director

LAUREN HAMMOND
Diseño

Pre-press Production and Printing

ZYMA
Pre-impresión e impresión

SS.488/05

Depósito legal

ISSN registro en trámite

GIPUZKOAKO FORU ALDUNDIA
DIPUTACIÓN FORAL DE GIPUZKOA

© de la Edición

Indexed by Art Bibliographies Modern
Indizada por Art Bibliographies Modern

ON THE COVER PORTADA

Primer (for Raymond Williams)

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

Courtesy of Group Material

zehar does not necessarily share the opinions of its contributors.
zehar no comparte necesariamente las opiniones de sus colaboradores.

Visit our website for more information.
To review back issues, go to www.zehar.net.
Visita la página web para conocer el programa de Arteleku.
Consulta www.zehar.net para leer números anteriores.

DECOYS AND DISRUPTIONS

nº55 | 2005

SEDUCCIONES Y RUPTURAS

Editorial2

MIREN ERASO

Ulrike Ottinger in the Mirror of Cinema4

Ulrike Ottinger en el espejo del cine10

GERALD SIEGMUND

What's in a word?

Ion Munduate's piece, *Astra Tour*14

¿Qué encierra una palabra?

Astra Tour, una pieza de Ion Munduate18

MARIUS BABIAS

Subject Production and

Political Practise20

Producción de sujeto y

práctica artístico-política26

SUSANA BLAS

Hito's voice. Hito Steyer Interviewed30

La voz de Hito.

Entrevista con Hito Steyer34

ARTURO RODRÍGUEZ BORNAETXEA

Sightseeing in Paradise38

Turismo al paraíso43

In this issue FORUM is devoted to disseminating debates taking place about cultural production and royalties, their legal options and distribution alternatives.

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.

FORUM

TERRE THAEMLITZ

iPod Raped the Rapists who Raped My Village46

El iPod está violando a los violadores que violaron mi pueblo51

NICOLAS MALEVÉ

The Creative Commons' Situation54

El estado de las Creative Commons61

Shorts

RESEÑAS.....68-72

IXIAR ROZAS & OIER ETXEBERRIA Sacar la TV de sus casillas
JOSEPHINE BOSMA Transmediale 05
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. «

DECOYS AND DISRUPTIONS

Increasingly, today's hegemonic cultural policies are becoming fascinated with and seduced by production models that are based largely on the spectacularisation of subjective production; on the trivialisation and subsequent mercantilisation of the discourses.

In this sense, the proliferation of museums, centres of contemporary culture and artistic events, forms part of a utilitarian vision of culture, where culture primarily operates as a feature for tourist promotion, urban reform or political propaganda, rather than a tool of social construction. As Catherine David says, the almost dominant consolidation of spectacle culture in the 1990s led to the abandonment of a cultural policy related to the production and transmission of social complexity, and with the critical building of an awareness of the faults and shortfalls in this society. The result was that cultural commitment—and the construction of citizenship—resigned *en masse*.

At a time when some artistic and cultural practices insist on legitimising conventional systems of representation, obstructing the visibility of other emerging forms, we wonder how and to what extent it is possible to think and act otherwise. A decidedly sacrificial—even agonic—character appears to be being imposed on certain cultural practices. But it is in this antagonism with the consensus of the prevailing political discourse that we can open up spaces for rethinking the subject relations, creating new forms and ways of essence and state. It is in this conflict between assimilation and resistance that we try to devise structures of social and collective production that accentuate the political perspectives of cultural practice. As Marius Babias says in his text, “despite a growing marginalisation, a form of artistic practice survives and continues to evolve which points to new possibilities of cultural resistance and the construction of critical networks in which ‘specific intellectuals’, in the Foucaultian sense, come together to form a genuine intellectual group which can direct its thoughts, actions and breaks independently”. Martha Rosler, from whom we have borrowed the title of this edition, also reveals her interest not only in the production, exhibition and dissemination of art work, but also in the social and political context that determines it. ◀

M I R E N E R A S O

Ulrike Ottinger in the Mirror of Cinema

This interview was held last February in Berlin. The filmmaker,
Ulrike Ottinger, spoke about changes in contemporary soci-
ety, women and the cinema, East and West Europe, literature,
theatre, and explained the content of her image archive.

Miren Eraso (ME) How did you begin your artistic life, first in Paris and then in Berlin?

Ulrike Ottinger (UO) I started very early. My mother had a profession in which she had to travel a lot and, as a child, I travelled with her. When I was nine she gave me a little Retina Kodak-camera. I could photograph all these interesting people that I met. So I started to discover the “other”. Then, I played theatre in Konstanz. At that time a lot of interesting directors were coming back from emigration, there was a lot of French culture around, with the French military being stationed at Konstanz. Because my father was a painter, we had a lot of contact with artists. But then, it took a long time for me to find out what I really wanted. I went to Paris, starting as a painter first. Then I did what was called at that time in French, “action”, later called performance. In Paris I became highly interested in cinema.

ME You passed from painting to cinema in a natural way. What kind of links have you made between visual art and film making?

UO In Paris I was in a group of young French painters, a kind of post-surrealist group. I had several exhibitions at this time, our style was called “*peinture narrative*”, inspired by “*bande dessinée*” — a sort of comic strip. I was one of the “*babitués*” of the Cinemathèque and there I saw not only the classics of film history, but also Cocteau and all the American independent directors, and French and international avant-garde cinema. This was quite important, and then, finally, I slowly started to turn to cinema — with difficulties because of the technical side, and especially because of the financing of such projects.



Courtesy of the author

Bildis einer Trinkerin (Sie) 1979

ME I'd like to repeat some of your comments about your first film, *Laocoon & Sons*¹, made in 1973:

*"Fairy tales are coming
Fairy tales are here to stay
I am a picture
I am a fairy tale
And this is the sound of music
This is Laocoon and Sons
Laocoon and Sons is a story for all seasons.
One or two or three or hundred voices tell this story
For the pleasure of your eyes and ears.
These are women's voices."*

In my opinion, these words summarise some of the features of your work, as well as some of the characters in your films. Let's turn to the question: What does "I am a fairy tale" mean? Are you the embodiment?

UO Of course. I would call it autobiography of cinema. I have never worked directly with my biography, but it is normal in an artistic life that all your experiences and your interests become important for your work. My films are inspired by literature, travels, experiences — inspired a lot by everyday life. But you can't explain how you bring these different elements together; it is like a *mosaic* which exists in your mind but you can't explain how the form and the final choice is made. It is also an aesthetic question.

ME If *Laocoon and Sons* is a story for all seasons, what is the sense of myth in our contemporary society?

UO I think that it is interesting to know about myths and the function of them, and transfer them into our time with new contents, and maybe also with other forms, or with the same form but with a new myth. Travelling from the past to our time you find archetypes; images so strong that they remind people of things, even if they do not have the historical knowledge, somehow - this is the way all publicity works. Sometimes people don't know why they feel strongly about some images or films. I'm becoming a little bit of a specialist in the archaeology of these old forms, how they have changed and transformed into our time. I'm highly interested, I'm fascinated... I'm working with this of course ironically, in an amusing way, as in *Madame X*² but, at the same time, I take them seriously.



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

ME In *Madame X*, as Karsten Witte said, you try to evoke fear in those who put up resistance against the fascination of this ritualised and totally aestheticised power — more frequent in men's imaginary than in women's. This reminds me of the topic of the pleasure of vision, when Laura Mulvey called on the first feminist video artists to fight the pleasure provided by male-orientated cinema.

OU I'm against all ideologies, but I'm not against theory, I'm against ideologies and dogmas, they are not helpful, neither in art nor in real life. So, if you work in cinema, you have to find interesting images, and of course they are seductive, but maybe they have to be seductive, so I'm not against that. But you have to take the comment of Laura Mulvey in the context of when this statement was made, when you had clearly to oppose a lot of things that were happening.

At this time I made a kind of comedy showing that the women's movement was becoming a new dogma, a new ideology. But I thought that the women's movement had more freedom and was partly open to the artistic scene. It seemed to offer more alternatives than a lot of women have had at that time.

ME Going back to the poem again, the chorus, a group character in Greek theatre, has strong importance in your films. Could they be considered as collective identities of today?

UO They have always different forms, *Ticket of No Return*³ is a “portrait of a woman drinker”, in which three ladies appear, named: “Statistic”, “Common Sense”, and “Social Question”. They make commentaries on everything what happens—as in a Greek chorus—from their perspectives of statistics, social questions and common sense. In Germany, when these three ladies appeared, some of the public became nervous, they didn’t like it because they felt their comments weren’t nice. But I remember the same film in Great Britain, with the premiere in London at a big cinema, and people couldn’t stop laughing. There is something about cultural differences, perceptions, and different senses of humour. But I also have three figures in *Dorian Gray*⁴, on the “stage” of the opera they are the Goddesses of Destiny while in the multinational media center they are secretaries who have names of real computers with enormous capacity: “Susy”, which means in German “Suchsystem”(research system), “Golem” and “Passat”. In *Dorian Gray* Madame Doctor Mabuse is the head of a big multinational enterprise, and Dorian Gray is young, rich and handsome with an exotic past. In the opera Madame Doctor Mabuse is the “great inquisitor” of the city of Sevilla, and Dorian Gray is the infant Don Luis de la Cerda. I always work with the mythology of the past and transfer it to the present which thus becomes more complex.

I always work with the mythology of the past and transfer it to the present.

ME Speaking about fairy tales, in this sense, why do you stress the presence of oral transmission in this poem? In most of your films oral transmission is very important.

UO Oral transmission is the oldest form of rhapsodic poetry — even Shakespeare worked in this tradition, you should recite it loudly because of the rhythm. I have a lot of experience with those wonderful rhapsodies from Mongolia and Africa, where this tradition is still alive. In fact, written language is spoken language. Different languages have their culture, their writings and their music. I like to use different languages in the films. In my new film *Twelve Chairs*⁵ I refused to translate the dialogues from Russian, because the actors were from Odessa, and they transport this wonderful musical colour. This was my first film based on literature. And I had to find the adequate form and find the specific way to transform it into a film. The most emotional and direct parts were transformed into lively dialogues between the actors, and the literal comments from the book, *Twelve Chairs*, observe the action from a highly ironic point of view. It is a fantastic book where you can find everything: new and old, fantasy and reality.

I am not so happy about usual commercial cinema which only works with exploitation of emotions. It is a kind of brutal materialism. I think we have to reflect reality in our work. And we have to work with reality, put it into an artistic frame. This is what is not happening in many new documentaries, and also in fiction films, which often works with emotions, at a time where emotions are being lost.

ME *Twelve Chairs* has been classified by the critics as a picaresque novel, whereas, in fact, it shows the relationship between economics and politics at the beginning of communism in Russia. But you have established the action in a capitalist society. What are the relationships you make between both periods?

UO In times of big changes most people feel insecure, most people lose something, all these times of big changes are very challenging for daily life, and this is often seen by artists and they work with these situations. So, what happens in *Twelve Chairs* is that they are describing these *bizarre* daily life situations between the old Tzarist Russia and the revolutionary Russia. I was really fascinated with the grotesque, especially in Russian literature and theatre where they use an artistic and aesthetic form of grotesque to talk about the impossibility and hardship of everyday life. Before this film I made the film *Southeast Passage*⁶. I travelled from Berlin to the Southeast European countries, which are very poor and struggling with all kind of new and old problems. Officially they are no more behind the “Iron Curtain”, but in a way there is a new curtain, a social curtain, maybe even higher than before. So, in our times, radical changes are as big as in the time between pre-revolutionary Russia and the socialist period in the Soviet Union. Structurally it is quite similar, but in fact there are a lot of things which are now possible but were not at the time. I wanted to do a kind of filmed dialogue between that time and our time. I think the film works very well in countries that are going through a phase of social changes and otherwise. For example in Berlin, we are the nearest Western City for the people of East and Southeast Europe and here we are aware of it and maybe we understand a little bit better these changes.

Mobile Image Archive

ME You have displayed some of your documents in the exhibition held in Witte de With last year. I think that the large number of films — fiction and documentary — that you have made, shows the richness of your visual world, which is full of multiple references: pictorial, literary, historical, ethnographical, anthropological or musical. This complex universe shows the magnitude of the work you have carried out. But we already know that that vast world hides lots of conversations, travels, readings, documents, photos, memories, cuttings, letters and so on. How many documents, oral stories, lived experiences, books, and photographs have you used in your research? I suspect that your files hide the testimony not only of the past, but of the future.

UO What I am trying to do in my screenplays — which are enormous books like big, old bibles — is a miniature form of the film with dialogues, my photographs, collections of postcards, collected items, all kind of materials what I call “image archive”. I worked on the exhibition for Witte de With over years, and Catherine David used to come and looked carefully with me at this enormous collection. I divided the ten rooms at the *Witte de With* museum according to the different themes: The first was about *Freak Orlando*⁷, which was a film that I made with stories about outsiders, minorities, freaks, and also related to colonial terror and atrocities of national socialism and inquisition. In one of the episodes, I worked with Goya’s “Caprichos”. He is one of my heroes, because he artistically analysed the atrocities of his time and the late Spanish inquisition in “Desastres de la Guerra”. Related to these themes are also processions of all kind. For example, I made photos of the “Semana Santa” in Málaga. The next theme was the sculptures of bones in churches which I had photographed in the Czech Republic and Eastern Europe. After the reunification of Germany I made *Countdown*⁸, a documentary which deals with reality. It is not a very spectacular film, it doesn’t show all the people swaying flags on the wall, it shows tiny differences, already signs which became later on so important. I’m interested in noticing what is changing. These big umbrellas as cigarette publicity “Test the West” appeared in the café houses in East Berlin and in the countryside. The publicity was colourful and aggressive. All these kind of ironic things that are so obvious, you have just to pick them up, and give them a frame. Then I worked together with Eva Meyer, a German philosopher and artist, on a compilation of texts from Walter Benjamin. We tried to reflect what was happening.

*Art always needs a kind of osmotic power,
and this doesn't exist any more.*

ME But how do you cross from reality to fiction (if this still exists) and vice-versa?

UO *Countdown* was completely different — not so spectacular as my fiction film which is imaginary. They look completely different, but my approach is the same. I also exhibited the theatre work I did with Elfriede Jelinek. I put her first piece *Clara S.* (Clara Schumann) on stage — she works so fascinatingly in modern literature. And there were two rooms showing my fiction films and documentaries on Mongolia, a lot of photos of chamanistic seances and portraits, and so on. I did a sort of cabinet with all kinds of portraits I had taken from actors, friends and other people during my travels or documentary work. I also made photonovelas. In the last room, we placed a wonderful oriental divan, I arranged a diorama with about 220 slides on screen, presented in different combinations. At the end of the show, you understood, in a way, how different themes come together in different contexts.

ME The footage of your films is unusual, and they are undertaken in such a way that we can consider them as non-commercial cinema. In your opinion, how can non-commercial cinema survive in a contemporary commercialised world?

UO Less and less. The seventies and the eighties were still different, there were unusual things accepted, even expected. At this time commerce and art were not opposite to each other. The radical split between commerce and art cinema had already started in the late eighties. The high commercialisation became very strong from the middle nineties until now. My feeling is that, with the new economy, people understand that there are some dangerous differences in this new system that is also highly bureaucratic in the European Union. I’m absolutely not anti-European but the problem of the high bureaucratisation is that things are becoming so normative. And art always needs a kind of osmotic power, and this doesn’t exist any more. Also in European cinema they are trying to become as strong as Hollywood, speaking in terms of commercialisation. I think this is quite unrealistic — what we call in good Yiddish “Luftgeschäfte”, a business with nothing than air.



Die Betörung der Alten (Freak Orlando) 1981

ME To finish, tell us what your plans are for the future?

UO I have several fiction films ready to shoot, I have a lot of ideas for documentaries — the problem is finding the money. I have a wonderful vampire grotesque that I would like to do in Vienna and in some Eastern countries. At this moment I'm going back to a project which I developed at the beginning of the nineties, *Diamond Dance*. I continue doing several exhibitions, for example in Spain, in Castellón (at EACC, from 8th April to 19th June 2005) and Valladolid (at Museo de la Pasión, from 12th July to 21th August 2005). And you know, when you get older you have an *oeuvre*, so you are also busy with this. Last year I had ten or eleven retrospectives all over the world. «

ULRIKE OTTINGER is a filmmaker based in Berlin. For information about films, texts, photographs, and biography visit her web page at <http://www.ulrikeottinger.com>.

SYNOPSIS OF THE REFERENCED FILMS

1 *Laocoon and Sons*. Once upon a time there was a country known by the name of Laura Molloy. Laura Molloy was the name of this country. Only women lived in Laura Molloy. Esmeralda del Rio was a woman. One day, Esmeralda del Rio had the idea of undergoing a series of transformations, which were to take her very far. So far did she go that she had no way of knowing how far she had gone. Two things were certain: Esmeralda del Rio was blonde and in her own way she practised a kind of magic which I would like to call 'blonde magic'.

2 *Madame X*, a harsh, pitiless beauty and the cruel uncrowned ruler of the China Sea, launches an appeal to all women willing to exchange their comfortable and secure but unbearably dull lives for a world of dangers and uncertainties, but full of love and adventure. Women of the most diverse nationalities and walks of life respond to her call. All of their accumulated discontent unites to form a powerful whole, and they sail off with a favourable wind.

3 *Ticket of No Return*. She purchased a ticket of no return to Berlin-Tegel. She wanted to forget her past, or rather to abandon it like a condemned house. She wanted to concentrate all her energies on one thing, something all her own. To follow her own destiny at last was her only desire. Berlin, a city in which she was a complete stranger, seemed just the place to indulge her passion undisturbed. Her passion was alcohol, she lived to drink and drank to live, the life of a drunkard. Her resolve to live out a narcissistic, pessimistic cult of solitude strengthened during her flight until it reached the level at which it could be lived. The time was ripe to put her plans into action.

4 *Dorian Gray in the Mirror of the Yellow Press*. Our organisation will create a human being who we can shape and manipulate according to our needs. Dorian Gray: young, rich and handsome. We will make him, seduce him and break him. Frau Dr. Mabuse, boss of an international media empire, has devised an unscrupulous plan for further expansion.

5 *The Twelve Chairs* (...) Her son-in-law, Ippolit Matwejewitch Worobjaninow, is a former nobleman and a dandy who is currently wasting away as a small town magistrate in charge of civil marriages. He eagerly takes up the quest to find the treasure. Meanwhile, over the years, the twelve chairs have been dispersed all over the country. However, Worobjaninow is not the only one in pursuit of the treasure. Hot on its trail are Ostap Bender, a clever and colourful conman, as well as Father Fjodor, a priest to whom the wealthy aristocrat has also confessed her secret. Thus begins a wild chase that ranges from North to South, West to East, across water and land, from the country to the city.

6 *Southeast Passage*. Structured in three parts, the film records cultural encounters with the camera: a journey from Berlin through Eastern Europe, and two urban expeditions, one to Odessa and one to Istanbul. With an impressive eye for detail and respect for the individuals she meets, Ulrike Ottinger presents a portrait of the people on the edge of Europe who have failed to benefit from the end of the Cold War.

7 *Freak Orlando*. In the form of a "small theatre of the world", a history of the world from its beginnings to our day, including the errors, the incompetence, the thirst for power, the fear, the madness, the cruelty and the commonplace, in a story of five episodes.

8 *Countdown* follows a chronological sequence. The movie was shot in Berlin and environs over a ten-day period leading up to the unification of the currencies on July 1, 1990. The film thus ends on the date marking "the first stage of German reunification".

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 badas

Los cuentos de badas han llegado para quedarse

Soy una imagen

Soy un cuento de badas

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 began on a tour that Ion Munduate made by car around the Iberian Peninsula. He established his route by following the names of the villages that he had previously chosen on the map. The journey took shape and produced two pieces, a video-installation and a performance, and the names of the villages structured the narrative in these, and aimed to set up a space for the spoken word.

GERALD SIEGMUND

What's in a Word?

Ion Munduate's piece, *Astra Tour*

What's in a word? Ever since ancient Greek tragedy, the theatre frames the catastrophe that is the subject's dependence on the Other. This conflict is highlighted by the dissociation of the actor's body from dramatic dialogue or meaningful linguistic exchange between the characters of a play. Like the body of Polyneikes in Sophocles' play *Antigone* that is not allowed to be buried to take its rightful place in the cultural and social order of things, the body is dissociated from language. Aias's cries of pain that no language can express or hold is another case in point. As a surplus body it exceeds the rules and regulations of language including its function as a means of communication. The body gains a life of its own. Although it is framed by language and its intersubjective laws, the body in theatre has fallen from grace. It refuses smooth integration and gains its dramatic potential from precisely this rift. Think of the myriad of bodies in the genre of farce that run across stage not knowing whether to turn left or right, losing their identity in the dizzy speed of a relentless choreography. The theatre has always been the place for framing the catastrophe that stems from the dissociation of the subject's body and the language that it is subject to.

What's in a word? A whole space that is the subject's stage. In his piece, *Astra Tour*, choreographer, dancer and performer Ion Munduate presents a world that is entirely made up of language. Within this linguistic universe he places his body to make it interact with its master. On stage we see a white open tent usually used for festive celebrations. A simple chair is placed left, whereas the backdrop serves as a screen for slide projections. Ion Munduate changes the slides himself. While the stage remains completely dark, the first slide appears reading "Espera" [Wait]. Ion Mundaute sits on the chair and waits. When "Luz" [Light] appears, the stage lights are turned on. Similar to Jérôme Bel's *The Show Must Go On*, Munduate conceives of the stage as the creation of a world. In the following fifty minutes various road signs with the names of towns appear. The topographical place names, names of real Spanish villages that Munduate has driven to with his Astra car, serve as stage directions guiding Munduates actions. Whenever he leaves the town and the action, the name on the sign is barred by a red line.

Courtesy of the artist



Thus the stage is immediately turned into a place for cultural exchange that is shown to be dependent on language. *Astra Tour* is a journey about the journey across Spain in a car which becomes a metaphor for the journey that is life. A word appears—a physical representation that is connected to it is performed. More than ten times “Ser” [Being] shows up on the back of the tent. The first time Munduate simply stands still only to fall down when the word is crossed out. He gets up again when the slide for “Being” reappears. This time he falls down with his hand clutched to his heart. He shoulders a heavy stone that buries him. Like working, speaking and singing belong to life, too, just as the search for the “Real” which he performs by leaving the stage thus running away from it as a place for fiction. Munduate finds a whole range of small gestures and actions that represent ways of being.

Ion Munduate presents a world that is entirely made up of language.



For *La Compañía*, another performer, Amaia Urra, enters from behind the tent. She joins Ion Munduate on the see-saw he has built from a plank. She reads aloud from a fashion magazine. Contact ads mix with beauty tips and the story of a Russian cosmonaut who once explored space floating above planet earth. The word that is a space encompassing a body on stage all of a sudden becomes the whole wide universe. Life on earth also includes “Amor” —they embrace— La “Alegría” —they dance to jolly music and finally “Adios” and “Salir” [Exit] after the lights has been switched off. The world, that was this performance, has literally come to an end.

In *Astra Tour* the theatre becomes a meeting place not only for performers and audiences but also for language, the body and actions. The stage thus turns into an intermediate area where subjectivity in a cultural context is

explored. He presents the body as framed by language and culture.

In the video installation that accompanies the piece, we see Munduate driving through the towns changing sunglasses according to the theme suggested by the signs. But the screen is split. Inside the image taken by a camera behind the windscreen, which shows the road ahead, another frame appears. The small picture is filmed from the back seat showing the back of Munduate’s head. His face can only be seen inside the rear mirror which thus produces a third frame for yet another image. This set up of images mirroring themselves draws attention to that what is included in the image and what is left outside its frame. It draws attention the fact, that what we see as life is a construction of framing devices. Such as the theatre. Such as images. Such as words. What’s in a word? A body and a whole life. ❧



GERALD SIEGMUND teaches at the Department of Applied Theatre Studies at the University in Giessen. Since 1995 he has been working as a freelance dance and performance critic for *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, *Ballettanz* and *Dance Europe*. He has published widely on contemporary dance and theatre performance.

ION MUNDUATE is an artist who trained as a dancer in San Sebastián, Madrid and Paris. In 1994 he met the choreographer Blanca Calvo who he began an artistic partnership with that lasted until 1997, and which resulted in the pieces *M M M* in 1995 and *Sangre grande* in 1996. In 1998 he took part in the workshop that Ángel Bados and Txomin Badiola gave at Arteleku. As a result of this experience he began to work on his own pieces: *Lucía con zeta* in 1998, *Boj de largo* in 2000 and *Flyball* in 2000, which were presented in several European cities. In September 2002 he began the *Astra Tour* project, which consists of two pieces, a video installation and a performance. The video was presented in July 03 in Arsenic, Lausanne, and the performance in March 2004 at the Garonne Theatre in Toulouse. Since 1998 he has co-run together with Blanca Calvo the Mugatxoan project, a workshop-programme produced at, and in collaboration with, Arteleku and the Serralves Foundation.

In AstraTour the theatre becomes a meeting place not only for performers and audiences but also for language, the body and actions.

¿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.

Subject Production and Political Art Practise

This text aims to expose the ornamental arrangement and application of models of reality in the historical development of art practices since the 1990s, further to demonstrate how art threatens to disappear into its models of presentation and, finally, to show what kinds of problematic relations to plundering it maintains with the sphere of the social.

At the moment both everyday life and cultural life seem to be dominated by a production aesthetic of coolness closely interwoven with lifestyle culture. ‘Crossover’, ‘Gesamtkunstwerk Pop’ and ‘Network’ are the slogans of a young generation, growing up away from the social and economic change of post-Fordist society, and for whom the political has the function of an ornament. The so-called retro and crossover art, produced by the generation of artists that grew up with Gameboy and Playstation, predominantly refers to this lifestyle aspect, which has risen sharply in terms of its social status. This has, in turn, meant that subjectivity has itself become a commodity and the art that reflects it largely consists of clever re-combinations of signs given a speculative charge. It is therefore difficult to combine this theoretically with the modernist promise of ‘authentic experience’ — something that the avant-garde hoped would emerge in the confrontation between the viewer and the work of art.

This argument has nothing to do with the demarcation lines between elite culture and mass culture. Those distinctions were anyway blurred by Marcel Duchamp and Walter Benjamin and seemingly eradicated by post modernism in order to announce the ‘Gesamtkunstwerk of Pop’. Instead, current marketing strategies suggest different cultural opposites, such as underground/overground, because it is easier to sell products charged with subcultural appeal. In this way, a strict regime of signs are almost put back into place, structuring the relationship between high and low on the popular culture side of things. The code of this new apartheid of signs is the social, because you can still find real outcasts there (homeless people, drug consumers, ghetto-kids). Their misery, properly appropriated through aesthetic devices, successfully makes the demarcation line between high and low visible once again. Today, the line runs between pop and social politics, while the technique used for the reconstruction of the two parts is called dissolve. It is precisely when the homeless and consumer-kids meet for real in the shop windows of mass-consumerism — be it on the Third Street Promenade in Santa Monica or in Frankfurt’s Zeil — that the divide between pop and social politics becomes visible.



It is precisely when the homeless and consumer-

kids meet for real in the shop windows of mass-

consumerism that the divide between pop and

social politics becomes visible.



It appears again where those shops sell clothes modelled on the credibility of decay, or when call centre jobs are moved from the industrial nations to Indian programmers in order to save money, or when white, racist, middle-class kids in Arkansas appropriate the street wear and 'nigger' attitude of rappers.

The New Cultural Production of Identity

The expansive character of 'style-pluralism' has penetrated the sphere of production and remixed the criteria for aesthetic judgement. Group affiliations, status and coolness gain value while analytical criteria lose. But the more self-fulfilment and happiness are anticipated in the sphere of consumption, the more the isolating structures of particularism and subjectivity are consolidated. Pleasure turns into a chimera. In a society where commodity value is determined by the working time required to produce it, yet where individuals do not use or reproduce their working labour to produce pleasure, then pleasure itself is of no value but merely comprises its own cultural charge. At exactly this instance, the field of art production plays the role of double agent.

The object (a sneaker for instance) onto which a group of young people project their libido, has a price that structures the organisation of the group. This process of social identity production has been democratised step by step in the wake



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

of mass consumption because the appropriate, culturally charged commodities such as walkmans, sneakers, mobile phones, notebooks etc. have become cheaper and cheaper. While this process leads the way to increasing numbers of consumers, the cultural and economic conditions enabling the act of purchase remain untouched by this form of 'democratisation'. The cultural charge given by purchase suggests a heightened individual sensitivity culminating in the consumption of culture. It pretends to hold the false promise of overcoming social conditions. Although collective substitutes of communication, such as certain dress codes, do stabilize the social status of participants, they do not cancel out the basic economic and social differences within as well as outside of the group. After all, such collective substitutes of communication, as stable as they might seem on the inside, are themselves mechanisms of social exclusion in relation to the outside.

A receptivity to sensuality culminating in the consumption of culture stimulates an ornamental appropriation of everyday life and strengthens the function of art and culture as a socio-political mechanism of integration – instead of, as the avant-gardes anticipated, using the pleasurable realisation of sensuality as a means of setting free possibilities of individual emancipation that might overcome consumer society's substitutes of communication. Cultures in general and art in particular (as an interface between youth culture, pop and fashion) have turned into battlegrounds over social, political and economic supremacy. Here, hegemonic struggles between lifestyles and political attitudes are fought out and new career paths opened up. Underprivileged social groups are granted the power of speech in art projects in order to transfer them from the category of 'class' into the lifestyle-construct of new —as the contemporary jargon goes— 'subject positions' under the

key word: 'empowerment'. Here the *zeitgeist* industry has an easy job in planning their economic exploitation. This new writing of deviant juvenile behaviour by pop art theory results in the stylisation of consumption happy subjects as 'subversive' artists. For this, the reconstruction of the mainstream/underground opposition is indispensable, as subculturally charged consumer hedonists not only promise dissident behaviour but higher sales as well. With this perspective, dissidence becomes the key concept of a proliferating 'left lifestyle'.

Even if this text only roughly sketches out the problem of subject production in the visual arts, one conclusion might be that capitalism releases its dissidents into self-control, defining dissidents as those who try out new exhibition possibilities on the periphery as cheap labour and thus contributing to the flexibilisation of institutions as well as rehearsing new socio-economic forms of life.

Temporarily they were
granted the power of speech
in the media, usually restricted
to 'letters to the editor'.

Art Activism: A Diorama of the Social Forces of Production

Despite its increasing marginalisation, a form of critical art practice, pointing towards new possibilities of cultural resistance, did survive and continues to evolve. As a practice, it understands art as a diorama of the social forces of production and can be exemplified by the American artists' collective Group Material. Group Material – as well as General Idea, Gran Fury, the Guerrilla Girls or Paper Tiger TV – embodied the stimulating force of contemporary American art on European developments. Yet the (self)-disbanding of the group on account of its increasing co-optation by the art world in 1996 was not only a consequence of the changed conditions of art practice, but also cleared a path towards an appropriate critical response to those changes. The story of the group therefore provides a pertinent view of the what and how of critical art practice today.

Group Material was founded in 1979 and originally consisted of 18 people, breaking apart in 1981 with Julie Ault, Mundy McLaughlin and Tim Rollins as the only remaining members. Doug Ashford joined in 1982, Felix Gonzalez-Torres in 1987 and Karen Ranspacher in 1989. In June 1990, the project *Democracy Poll/Demokratische Erhebung* organized by the Neue Gesellschaft für Bildende Kunst in Berlin was staged as a reaction to German reunification. At the time Julie Ault, Doug Ashford and Felix Gonzalez-Torres were members. A non-representative survey was carried out concurrently in Berlin and New York that questioned around 60 people on topics such as German reunification, freedom, migration, nationalism, and neo-conservatism. The responses were published in three different forms: 14 texts were put up on large-scale billboards in five subway stations; 60 texts were fed into the electronic Avnet image-wall on Kurfürstendamm (2x2 statements every five minutes) and a supplement for the Berlin newspaper *Tagesspiegel* (circulation 40.000) was designed by the group containing 18 texts and five images.

For the dissemination of the statements, Group Material had deliberately chosen a heterogeneous media strategy in order to reach various social groups and classes, as well as increase the depth of infiltration into the social field of the addressees, for whom reunification was mainly unfolding in the media as a so-called historical phenomenon rather than in the sphere of everyday life. Among the respondents, expectations, desires and fears were expressed directly and effectively. Temporarily they were granted the power of speech in the media, usually restricted to 'letters to the editor'. Prominently placed and presented, the statements represented a corrective to the abstract political level of the process of German reunification seemingly evolving apart from actual personal influence. Moreover, they threw into relief the possibility of actually intervening in political developments without setting up a normative frame of action.

Critical Art Practice: The Methods of Cultural Deconstruction

Throughout their career, Group Material realised a series of critical projects characterised by a collective structure of production that accentuated the political perspectives of cultural practice. Since the 1996 break-up, which can be perceived as a strategic consequence emerging from the antagonism between co-optation and resistance, the former members of the group have been working individually. While Democracy Poll figures as an example of a collective art practice intervening on a political and media level into the processes of German reunification, Julie Ault's individual project *Power Up: Sister Corita and Donald Moffett, Interlocking*, realised in spring 2000 at UCLA Hammer Museum, Los Angeles, draws the logical conclusions from the claim to a totality of critique. The artist diversifies her role as an activist and operates as both curator and exhibition designer. While fully aware of the dilemma of political art to both destabilise and legitimise institutions, she provides the display structure for a collective form of production in which artists, activists and visitors can participate equally. Thus, she not only eludes her typecast role of providing critique to be consumed within bourgeois concepts of cultural representation, but also transgresses the antagonism between artistic intervention and political failure imposed by the concept of political art practice.

For her exhibition project *Power Up*, Ault, in collaboration with Martin Beck, constructed a multi-functional display structure that accommodated works by Sister Corita Kent and Donald Moffett. The piece consisted of silk-screen prints, posters, paper clippings, documentary photographs and videotapes. Sister Corita—a nun, artist, and political activist—had been active against the Vietnam War and supported the black civil rights movement since the 1960s. Moffett, founding member of Gran Fury (1987-93) and Marlene McCarty's Bureau partner since 1989, is an AIDS-activist and works as a political illustrator for *Village Voice*. Consisting of coloured partition walls, billboards and cube-chairs, the display structure constitutes a form of visual editing of historical and artistic material, operating as a kind of methodological toolbox. According to Ault's approach, critical art practice is a method governed by historical reassessment and recombination while aiming to demonstrate the connections between political practice and cultural representation. The curatorial approach to historical material and its presentation in the exhibition space is thus declared as the sphere of action of art practice. But the act of curating is not confined to selection and reordering, from the very beginning it includes all participants, which transforms their usually passive role in the art world into an active form of collaboration.

...from the very
beginning it includes
all participants,
which transforms
their usually passive
role in the art world
into an active form
of collaboration.

Summary

This text aimed to expose the ornamental arrangement and application of models of reality in the historical development of art practices since the 1990s, further to demonstrate how art threatens to disappear into its models of presentation and, finally, to show what kinds of problematic relations to plundering it maintains with the sphere of the social.

The process of art becoming identical with context, discourse, and reality mediated by lifestyles, millennium euphoria and consumerist hedonism does, however, also open up perspectives of a new critical art practice which potentially has to redefine, technologically modify or completely transgress the model of collectivity sustained in times of visible antagonisms, as I tried to show in the case of Julie Ault's individual practice. Pierre Bourdieu described this necessary process of transformation and adaptation of political commitment to social reality, of theory to practice, in his concept of the 'collective intellectual', a concept that demands a strategic global orientation of action from artists, authors, and academics in the era of neo-liberalism with its new economic structures of subject production.



Power Up: Sister Corita and Donald Moffett, Interlocking, organized by Julie Ault, UCLA Hammer Museum, Los Angeles, 2000. Courtesy Julie Ault.

According to Bourdieu, the rapid proliferation of neo-liberalist ideology in all realms of the lived world would have to be countered by the fierce determination of critical networks 'in which 'specific intellectuals' (in the Foucauldian sense of skilled and competent scholars) coalesce as a truly collective intellectual who is able to direct his thoughts and actions independently, who, in short, maintains his autonomy'.

In particular, the kind of academia that strictly subscribes to the Anglo-Saxon academic tradition of differentiating between scholarship (academic respectability) and commitment (political dedication), can only help the neo-liberal breakthrough with its research and insights. Now would be the time to give up academic restraint and re-conquer the political and social sovereignty of interpretation. The 'collective intellectual' would first have to take on negative responsibilities, i.e. to radically criticise the hegemony of the economic over the political and cultural, before contributing to political renewal in a positive way. What is necessary is an alliance for action endowed with the authority of a competent and skilled collective embracing academic disciplines and art communities that implements its critique of the neo-liberal order in the form of direct interventions in the sense of a new agitprop. Where academic, artistic and political practices appear in union, an actual perspective of political participation emerges. ❖

Text translated by Charles Esche and Daniel Pies.

MARIUS BABIAS is co-curator and head of communications at the Kokerei Zollverein in Essen. His writings have been published in *Kunstforum International*, *Kunst-Bulletin* and *Metropolis M*.

REFERENCES

- 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 vídeo 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

Hito's Voice

It has been a long time since we have seen such a sincere mixture of reality, fiction and a questioning of the strategies behind the creation and manipulation of history. Hito Steyerl's latest film, *November*, released in 2004 within the context of art and experimental cinema, has left its mark wherever it has been screened.¹

November is a documentary with its own singular texture and tempo in which the director's lifetime and creative decisions are made immediately clear. Although the starting point is in itself an appealing one—a reconstruction of the life of the director's teenage friend, Andrea Wolf, fatally wounded in 1998 in Kurdistan, probably the victim of an illegal execution by members of the Turkish armed forces—the treatment and approach end up winning out over any morbid detail the synopsis might suggest. Hito manages to give a partisan, sentimental, look at the issue, while at the same time revealing all the fragments she has used. She places them, dismantled, face up on the table, allowing us to put the pieces together ourselves, in a way which is much easier than after viewing an ordinary, supposedly “objective” documentary².

Hito soon realised that she would have to make up her own narrative: “I underwent the experience of discovering that there was no possible form of discourse that would enable me to express my personal grief over the Andrea Wolf's death. Obviously, the official state discourse on her death was not enough, but neither could I do it within the parameters of the particular discourse on political martyrdom put forward by various political organisations that shared her ideas. So there was no language that would in any way articulate that grief. So the film might be seen as being an attempt to create a new language to express this sort of deadlock”.

Perhaps the first thing that fascinates us, though, along with those disturbing images of the martial arts films Andrea and Hito made in their adolescence, is Hito's Voice. The director's voice brings together the various pieces that make up the narrative. The timbre, the untrembling tone as she comments on or counterpoises the pictures we are seeing; she expresses herself unhesitatingly with statements like the one at the beginning of the “Attitudes and Gestures” section: “Ladies and Gentlemen, welcome to violence. Word and action. Violence devours everything it touches and its voracious appetite is hardly ever sated. However, violence not only destroys, it also creates and shapes. We are going to take a close-up look at this dangerous diabolic creation, this new race, encased and contained within a woman's soft skin”.



Courtesy of the artist

It unmasks the way in which political propaganda and its symbols pervert political causes.

Her voice is imperfect, an amateur voice, internal. Ultimately, that was another conscious decision: “What can you do? Use an actress to say: ‘This is me’, when you show a photo of me on the screen? That would be weird too. The fact is that this story is made up of so many fragments, each of which pulls in a different direction, that it needs a point of coherence simply to tell Andrea’s story and what happened to her. At the same time, the narrator is also a very unreliable and often quite paradoxical guide. What she says does not always coincide with the picture on the screen. There is often a certain tension between the image and the narration, which is not resolved or which creates a new significance which hangs over the two”.

This tension Hito speaks about, this unstable territory in which the ghosts of politics swim alongside the ghosts of sentiment, lends its own character to a film which addresses a series of ideas, such as the concept of terrorism, the history of Kurdistan, the unworkability of ideology and so on, while at the same time paying tribute to her friend. It unmasks the way in which political propaganda and its symbols pervert political causes. To do this, Hito challenges the existing images and deciphers them, superimposing the veil of desires, the dreams of autonomy and liberation we all have. “In those days we used to imitate female militant icons—

“...despite everything, as well as being a place of violence and terror, the floating world is also a place of beauty, grace and even humour. It is this last aspect I am trying to highlight”.

Andrea herself was later to become one of them. But these processes of transformation never occur in a linear fashion—there were, one might say, many problems in translating from fiction to reality, and for me these translation problems came to be a very important object of contemplation. It is here that ideology comes into play, only allowing certain forms of visibility and invalidating others”[...] “I tried to attract other images into the frame, images that one would not necessarily connect with the visual discourse of terrorism, such as martial arts films and things like that to show that the idea we have of the phenomenon called terrorism is based on an economy of images and desires which is much more general and less exceptional than we tend to believe”.

And within this documentary jumble which mixes archive documents from the time (real video and cinema pictures of Andrea in the Kurdish cause, and the films that the two girls made in their youth), perhaps it is those Super-8s they made when they were sixteen which produce a certain empathy and some unusual duplicity in the spectator, foreshadowing, as they do, subsequent events. “Going back to the Super-8 film we made together was the only way of finding a sincere approach to this story: it not only shows her involvement as a militant in the world of militant myth, pose and gesture, but also my own as a film-maker. And the film includes this double path—her overlapping in the maze of travelling images, but also my own. There is one scene in the film where I suddenly appear on television as a Kurdish demonstrator—when in fact what I was trying to do was simply to document this situation. What this means is that nobody, or at least not me, is innocent: we are all involved in this constant creation of propaganda—or to put it in a more neutral way, this constant transfer between fiction and political reality—whether we intend to be or not. In this Andrea and I were, in principle, no different; we simply took different decisions in life”.

Another of the nuances this work contributes, as well as its capacity for disassembling the control strategies of propaganda, is its commitment to feminism. Hito places herself unambiguously in this movement, being very aware of the way in which women continue to be excluded from the militant patriarchal discourses: “...The subject of the film is the subject



of a militant form of struggle for specifically feminine emancipation. I wanted to show that this form of struggle is very ambivalent, that it relates representations of female empowerment with male fantasies of dominant pin-up women, who despite everything continue to be sex objects. In many liberation armies the problem of women’s equality has never been resolved and in many others it has never even been addressed”[...] “For me this is one of the reasons why the old model of national liberation has failed in most of the world. In the best of cases, it has created a limited emancipation, which has often excluded women, minorities, and often the working class itself as a whole. Naturally, this applies not only to the armies of liberation but also to the entire project of liberal democracy. Gender equality continues to be a utopia. And as long as this continues to be the case, new feminist projects are and will be increasingly necessary”

Hito’s voice conquers; it is at once a sinuous and brave voice. We soon want to know what projects and concerns she has been caught up in... and she doesn’t disappoint us: “I start from a personal experience—making a living working as a semi-nude model in the Japanese porn industry and

then, after I ran into problems with the mafia, as a producer of fetishist underwear. I literally paid my way through college by selling my underwear. In some ways this is the material basis of my subsequent career as a film maker. It would be difficult to imagine any more absurd working experience. The world of desire and fantasy turned into merchandise provided me with one of the most bizarre working experiences anyone could have. Historically this type of work is anchored in the social sector of creative work and sex work, which was called the “floating world” in eighteenth-century Japan. It produced beautiful art, mostly wood-carvings which came to exercise a great influence on the form acquired by modern western art, particularly French impressionism. I think this fleeting world made up of dreams and desires and solidly grounded in blackmail, violence and instability has broken out of the confines of prostitution and the sex industry, and become a global reality for many deprived workers working in equally absurd conditions. The floating world is the mirror image of the total flexibilisation of the economy and the economy of desire turned into merchandise which characterises the working life of many women. It is a place many of us inhabit today, with temporary jobs, no type of social security, subject to pressure, threats and often violence”.

If you have seen *November*, you will agree that it is difficult not to read these quotes: from the interview with Hito without superimposing the memory of her voice, connecting the labyrinths of our mind and interweaving our experiences and reflections, that which has been believed, desired and missed, but from a mood which, although critical, exudes humour and optimism: “But, despite everything, as well as being a place of violence and terror, the floating world is also a place of beauty, grace and even humour. It is this last aspect I am trying to highlight”. ❀

SUSANA BLAS BRUNEL is a contemporary art historian, specialising in audio-visual art. She currently writes for the television programme *Metrópolis* (TVE2), which deals with contemporary art. She writes in various publications on electronic art. She has curated a number of seasons of video art, such as “Videos XX” (Photoespaña 2002), “Adolescentes” (Reina Sofía 2003) and others. Since February 2004 she has regularly curated the permanent video art collection at La Casa Encendida: “Videomix”.

HITO STEYERL has carried out a number of works as a filmmaker and author associated with the field of essay and documentary film and to post-colonial criticism, both at production and theoretical level. Her work stands at an interface between cinema and fine arts, and between theory and practice. She also works as a political journalist, film critic, author of catalogues and books, and compiler of feminist film programmes. Films: *Germany and Identity* (1994), *Land of Smiles* (1996), *Babenhausen* (1997), *The Empty Centre* (1998), *Normality 1-9* (1999), *Normality 1-10* (2000/2001), *November* (2003). She also co-edited with Encarnación Gutiérrez Rodríguez the book *Can the Subaltern speak German? Postcolonial Critique and Migration*. Münster : Unrast Verlag, 2003; and “Dokumentarismus als Politik der Wahrheit” in *Differences and Representations*, published by Geranium Raunig, Vienna: Turia und Kant, 2004.

NOTES & REFERENCES

1 Hito Steyerl was born in Munich in 1966. Her video *November* was first screened in November 2003 as part of the Tester season (www.e-tester.net), organised by Fundación Rodríguez in San Sebastian, from June to September 2004 within the San Sebastian *Manifesta 5*, and subsequently in last autumn’s *Cine Casi Cine* programme, organised by the Audiovisual Department of the MNCARS in Madrid. Synopsis: *November* is about a close teenage friend of the director’s called Andrea Wolf. It starts with a feminist martial arts film made by the two girls in Super 8. Andrea Wolf would later end up being considered as an enemy of the state, after she went underground and joined the PKK, the Kurdish guerrilla movement. She was fatally wounded in 1998 in Kurdistan, probably the victim of an illegal execution by members of the Turkish armed forces. The video asks what remains of the dreams of the internationalist left in an era of global war on terrorism. It also examines the role played by images taken in a global context in relation to women’s resistance in popular culture and its political implications, and the icon or image of the militant woman.

2 Hito remarks: “I felt that a sentimental approach (which to some extent is the classical documentary approach), with the film based on people’s recollections of the person, told more or less objectively from a range of different perspectives, would be the worst of all possible options. For example, you might show Andrea’s friends and then the police who were chasing her as a terrorist and then possibly also the guy who killed her. What for? Is that the actual truth of the story or just some hypocritical attempt to keep what really happened at enough of a distance for one to feel safe with it?”

La voz de Hito

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

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

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 *Metrópolis* (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?".

Sightseeing in Paradise

The text is based on the author's memories of a single viewing of José Val del Omar's film *Tira tu reloj al agua, Variaciones sobre una cinegrafía intuitiva* directed, unscripted and edited by Eugeni Bonet.

José Val del Omar (Granada 1904 – Madrid 1982) unleashed his contemporary intuition in various spheres of art, poetry and practices in which these creative experiences become intertwined and confused.

As a result, his work is thematically distinct, technically demanding and serenely complex. Driven by the ideal of attaining that intense instant of the audio-visual maelstrom, his work is dedicated to exploration and research and he has left us a rich legacy of visions, spirits and inventions.

With *Tira tu reloj al agua* [Throw Your Watch To the Water], Eugeni Bonet (Barcelona 1954) offers an approach to that “vortex” (the ruling symbol in Val del Omar's creative theory), through a sensorial whirlwind which is difficult to classify and even more difficult to analyse. Very close to the summit, almost at the centre of the cyclone, we discover some culminating moments of that “vortiginous” intention, thanks to this film made from within the images and given form “outwards”, as if the images (with their own enchantment) were searching for some place in the connected thinking of the two authors: Catalan director, Andalusian film-maker.

All is return, all is beginning, every present intertwined and every super-montage transparent, all suspense

(Voice off)

All nothing | vertex vortex | sweeping whirlwind |
unclocked time | spaceless time space | with neither feet
nor ground

(inter-titles of the film)

But first I must crave my readers' indulgence if their credulity is at any point offended and ask them to remember the nature of this type of essay, whose sole object is to speak of the art of images, even when these are inexpressible. One cannot expect the same laws of interpretation or analysis to apply as in conventional films, where the structures are known and predictable (because they are generic). One must remember that one is in the halls of an enchanted palace, and that everything is wonderful and fantastic. Or at least, different.



Eugeni Bonet *Tira tu reloj al agua* 2004

Tira tu reloj al agua is a film of films, a fine piece of assembly, an oeuvre constructed from gems entwined in delicate settings. Silverwork and brass pots and pans on the house fronts. Reflections in the copper, flashes in the water, invented sparkles, brilliances and irradiations achieved through technical experimentation, which appear to be the protagonists until one discovers that they are simply the medium for transmitting a sensitivity in continuous movement, which is ceaseless, like the water which runs constantly in the courtyards of the Alcazaba, always in the background...

“A hybrid film because of its digital creation and because it represents an interpretation of the truncated work of another artist: this is one way of defining the artefact that has occupied me for the last two years”, says Bonet himself.

This film of films is an experiment full of experiments. Small experiments which broaden when they are placed

in open dialogue with other complex essays. Essays that confirm that the complexity appears when someone expresses an idea very precisely. This is why the simple is complex; this is why (true) art communicates complexity rather than informing. Because of all this and because of something else which I cannot explain, the enjoyment of this film is a complex experience, before which one must find one's own arguments, since there is no induced information, or expressly indicated path; no secret track turning us into spectators (in the sense of passive devourers of spectacle).

Working from a position of complexity means organising that information, which is arranged with a view to creating a vision of the world which is as multidimensional as possible. And having a multidimensional vision means being aware of the relationship and feedback between the individual and the local and global context. The complexity we are offered by these images situates us in an area where thought



and action coincide in the local and the global. On the one hand, we have a dialogical thought, which encourages discussion of the work—a regenerative and evolutionary thought, hologramatic and polyscopic. And, on the other hand, we have a kind of action which is distinguished from the homogenous and expressed in the articulation of the heterogeneous. On the one hand, we have the action of filming thinking about the editing (Val del Omar), and on the other the action of editing without being able to get away from the thought of how these pictures were filmed... (Bonet).

The expression of the images of yesterday, edited today as if they were of tomorrow for their timeless digestion; because there is no time that dominates their duration, there will be no expiry and no extension in this exercise of cinematic divergence.

Cinema must be an illuminated intensity, and this judgement makes my techniques applicable: my lyrical techniques and my techniques of subliminal perception—acoustic, optical and luminous—seeking to get rid of the withered lights of the inert routine, which adheres so closely to cinematographic precepts.

(Voice off of Val del Omar)

Tira tu reloj al agua is also a symphony. When the structure is dissolved in a sensed order, perhaps the best thing is to call it a symphony. The soundtrack has come to be so close to the swarm of pictures that it is no longer possible to separate one from the other. Once again, the project manages to seek out its own executors over time. Through Bonet, Val del Omar encounters in FMOL trio a team of musicians who add sounds to his images, even though on occasions, only silence is capable of enduring their fury.



In preparing the sound material, we sampled everything from Falla to Japanese improvisers; we manipulated discs, from Miles Davis to Enrique Morente; we recorded acoustic material, water, voices, etc; and we used sound material from Val del Omar's own archive (FMOL trio).

The brittle cry of a gypsy is forcefully projected onto the Arabesques. You can hear the water in the more abstract passages: pumping out mirages; the original sound is respectfully integrated wherever it is most necessary. Different treatments for apparently conflicting passages which, through the effect of the editing and the audio, associate and harmonise a chain of scenes.

Tira tu reloj al agua is made for the senses; it is a composition that is devoted to the audio-visual and it is a "journey through much of life's time", through lots of little big things... It crosses eras, experiences, memories, it travels alongside the technique and it participates, from the start to the end of its adventure, as a project for a harmonious association between the cinema of the past century and present-day technology.

"I think José Val del Omar, whom I met briefly, was not a strange or avant-garde film-maker. He was nothing less than an amateur. I use this word with the same great respect as Maya Deren, Stan Brakhage and Jean Cocteau, in the meaning of the lover—or as Val del Omar himself suggested, the believer in cinema..." (Eugeni Bonet)

The film is structured into four sections or movements, plus an introductory segment. In these four parts, dissolved in sounds, fades, dissolves and other connective experiments, on-screen texts, intertitles, voices off and even the voice of Val del Omar himself are all in turn dissolved, allowing an exchange of impulses that gives the images a transcendental relief.

Constantly the water. The Alhambra always in the centre. In the background, always Granada. The Arabesque as a cinematographic structure. The film, composed of tracteries, foliage, spirals and volutes, projected on screens that are wainscots, socles and friezes. The syntax, underwater; the argument, full of sensations; the conclusions, packed.

This way, please, this way. You probably find the other [courtyard], the one with the lions, prettier, don't you? But I should tell you that this courtyard we're standing in now is the real Arab-Andalusian courtyard. And now, ladies and gentlemen, photo time.

(voice of tourist guide in the film)

Still lifes, television, the series Kung Fu, presenters —male and female— in black and white, closedown, Franco. Modular geometries in the tools of vision. Embossed folklore, vaults from which centuries of splendour fall in silence. Buses marked "Turismo", a line of people - movie cameras, "tourists slipping" to the rhythm set by the shutters of their cameras, tourists defeated by the impossibility of achieving the peace of the place they are visiting.

Tira tu reloj al agua has two executors and plenty of culprits, and they come together to frustrate any debate on authorship.

The final part of the film, where Bonet pays tribute to Val del Omar, is intense and serious; it cannot escape the need for a passionate coda to culminate this Mare Magnum of lights, of colours.

I would like to know who I am:
awake or asleep, open or closed, bad
or good in respect to the creatures
that surrounded me and those that
still surround me today.

I am a professional of nothing; a
poor human animal who uses for his
task of communication the contagion
of his own blind, disordered, chaotic
passion. I was at death's door and I
was reborn to the will to live: light,
colour, joy, serenity, harmony, unity.

Yes, unity attracted me strongly. I
sensed it torn in all its parts, and this
secret sought to encourage me to
communicate it in the only way in
which I had received the information:
through shock. Through the spectacle
of everyday life.

I am a poor monkey trying not to die.

A thirsty madman, looking for the
water of God in all His creatures.
An urban madman, who was never
interested in the real estate of Space.
A passionate man, hurling himself
into the mute transparent abyss of
Great Time.

I sensed a transparent God, silenced
time immemorial. With neither matter
nor figure. With neither colour nor
taste nor boundary

So close as to be untouchable. So
absolute as to be invisible.
My God is the firm Firmament, the
mute seat of all the trembling that
makes the Universe dance.
My God is Time.
(Voice off)

It is a discourse that is difficult to avoid
if one wants to discuss this film.

These brimming words, which accom-
pany "upward" pictures, overflow into
the same spiral that leads to the vortex
Val del Omar imagined.

In this final coda texts heard in off and
manuscript titles are mixed.

The end of the film gradually overtakes
us with the firmness of its powerful
images, backed by a tense and resis-
tant basting.

In Bonet's words: "A type of "sus-
tained" conclusion which is extended,
postponed, as if to allow time for that
dying/germinating or symbolic rebirth,
imagined...". ❧

ARTURO RODRÍGUEZ BORNAETXEA is
an artist. He lives in Vitoria-Gasteiz.

*This text intersperses information on
the film available at www.valdelomar.com, with
intertitles and texts from the
voices off. The text is based on the
author's memories of a single viewing
of the film (Bilbao, Museo de Bellas
Artes, 22 December 2004), within the
framework of the "exhibition of audio-
visuals" organised by the School of Fine
Arts of the University of the Basque
Country.*



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 formalizado “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 arrebató | 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 poliscópico. 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 filmica.

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 intuido, 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 tracerías, 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 magnum 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.

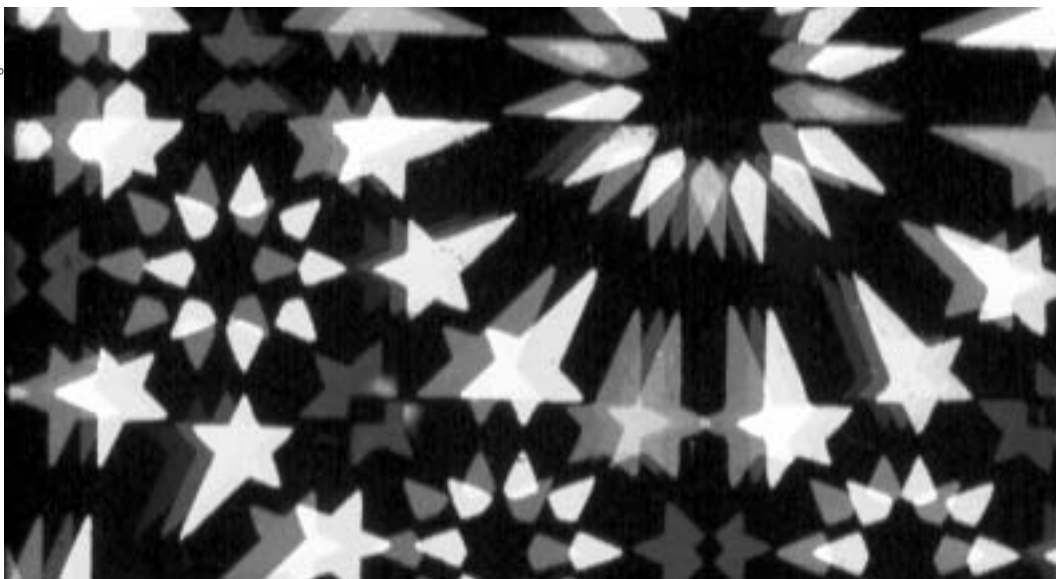
Intuí a un Dios transparente, callado tiempo eterno. Sin materia ni figura. Sin color ni sabor ni confín

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)

Cortesía de Eugeni Bonet



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 is Raping the Rapists who Raped My Village

An economic overview of contemporary audio production

During the past 12 years or so that I've been commercially releasing electronic music, I've noticed a trend: every 4 or 5 years a major electronic music distributor goes out of business, taking a ton of small record labels with it. In 2004, it was EFA, the most important electronic music distributor in Germany. "So what?" you ask. To which I add, "Distributors are generally money driven fuckers of the worst kind anyway, pushing shit music in the same way book distributors try to pass off 'Best Sellers' as literature. Good riddance. Fight the power, etcetera, etcetera."

In every instance I've known of, the problem is the same - mismanagement of inventory, and "returns." For those who are not familiar with how distributors work, it goes something like this: distributors promote releases with free copies to get record stores to place orders (hyping what will "sell," and paying less attention to what won't sell as much); distributors then ship physical records to stores based on orders received, but the stores are allowed to return unsold items within a certain period (usually 6 months to one year) - these are the "returns"; and distributors then pay the record labels according to the number of records sold. Distributors have to keep pushing new items to get

new orders, and the retailers have to keep placing new orders to keep their inventories up to date, which means shipping back "returns" to make shelf space. As the years go by, an ongoing cycle of returns flow in to distributors at random intervals often beyond the return period, and there soon emerges a discrepancy between distributors' accounts to labels of what records have been sold, versus what records have been returned. In the year or two before a distributor goes out of business, it starts withholding payments to record labels based on this discrepancy between previously reported CD sales and "returns" of those same items. Of course, money begets power, so they start by withholding payments from their small clients — independent record labels with the least sales.

Despite not receiving payments from distributors, record labels must continue manufacturing and releasing products in order to maintain market visibility and hope everything will eventually even out — which it rarely does. In order to cover their continued manufacturing expenses, record labels start withholding payments to producers and artists. Eventually the distributors go out of business, with all of their inventory being frozen as company

Of course, money begets power, so they start by withholding payments from their small clients — independent record labels with the least sales.



Lovebomb (video still) 2003

assets (even though the distributors generally never paid the record labels yet, meaning the products should still be considered the property of the record labels who paid for manufacturing), and the record labels must then attempt to buy back their own catalogue from the distributors' bankruptcy lawyers. Unfortunately, due to a lack of payments from distributors in the preceding months or years, the smaller record labels are usually penniless by this point, and also go bankrupt. "So what?" you ask. To which I add, "Labels are generally money driven fuckers of the worst kind anyway, pushing shit music in the same way book publishers try to pass off 'Best Sellers' as literature. Good riddance. Fight the power, etcetera, etcetera."

Ultimately, these financial troubles trickle down to producers like myself. Our CDs from bankrupt distributor inventories eventually enter the sales market through discount dumping, and we stand no chance to collect sales royalties. Again, "So what?" you ask. To which I add —"Producers and artists are..."— well, you get the point.

Out of this situation, we producers have to find alternative ways to pay the rent. Despite the popular confusion of name recognition for financial success, most electronic musicians do not live in MTV Cribs. When we have hard times I'm not talking about MC Hammer losing a mansion he should have never been allowed to mortgage in the first place. We live economically on what usually amounts to a part-time salary, which makes it hard to accumulate savings. Truth be told, the bulk of that income doesn't come from record sales, but from performances - even though our music might not be suited for "live" stage or club venues. In this way, our financially unsupportive CD releases are basically promotional tools for catching the eyes of event organizers and promoters willing to pay us. But when our record labels go out of business (such as Mille Plateaux did last year in the wake of EFA's closure) and we have no upcoming releases, our performance bookings generally go down. And so we have to look for income outside the music marketplace, which either means getting a "real job" if we don't have one already (programming or design are popular alternatives), or partaking in funded Art

events and exhibitions. This latter option usually marks an economic shift away from capitalist enterprise and entrepreneurship (sales) toward national and private subsidy (grants).

Unfortunately, the unavoidable expansion of our activities beyond the world of Music throws us into the midst of a tiresome ideological battle between "Music for the masses" and "elitist Art." On the one hand, music's precious claim to encompass all that "really matters to people in the real world" means our activities in the Arts smack of betrayal and haughty self-indulgence (not to be confused with acceptable self-indulgences such as masturbatory rock-guitar solos). On the other hand, the Art world's social insularity and blindness toward other cultural arenas has led to its recent excitement about the "new" Sound Art, which lays claim to inventing everything we have been doing outside the Arts for years (let alone forgetting decades of self-described Sound Art). Cheering for the music side, David Toop recently started an electronic record review by saying, "One curious trend of the past five years is the way artists with a strong footing in music have gravitated towards financially unrewarding fields such as sound art and minimalist Improv. Career suicide, some might say, but perhaps it's just symptomatic of today's chronic polarisation between the esoteric but fulfilling, on the one hand, and a great deal of everything else (all seemingly radiating from Elton John or Michael Parkinson), on the other." (The Wire, January 2005.) While a notion of economics does fit into Toop's statement by conceding the "financially unrewarding" nature of subsidized Art, it is a notion of economics through the looking glass in that he totally ignores the dire economics of the music marketplace which make such "financially unrewarding" employment necessary. For many producers, increasingly accepting work within the Arts is not about prioritising self-fulfilment as Toop suggests, but an attempt to find alternate income in the wake of music's eroded economy. It's like balancing a day job at Wal-Mart with the night shift at McDonalds.

...the Art world's social insularity and blindness toward other cultural arenas has led to its recent excitement about the "new" Sound Art, which lays claim to inventing everything we have been doing outside the Arts for years.

I imagine this denial of economic circumstance will only increase with the transition toward download audio, and the obsolescence of CDs and other product-based formats. Through downloads, music is gradually being recast as a matter of “pure information,” the rhetoric of which makes us further lose sight of the material methods of such information’s production and distribution. At the forefront of this misinformation is Jacques Attali, who said at the 2001 Cybersalon Net Music Conference: “Music is very specific for a number of reasons. One economic reason is that music is pure information. In economics, information is a devil - it’s impossible to manage. For example, the whole of economic theory is the theory of scarce resources... but it doesn’t work for music; it doesn’t work for information as whole. If I have a pot of milk, and I give it to you, I don’t have it anymore. But if I give you a piece of information I still have it, I keep it. Which means that if I have something and I give it to you, I create something new: abundance. And this means that economic theory doesn’t work for information, when that information can be separated from its material support - a CD, or whatever is the case today.... In an information economy, something has more value when a lot of people have it. For example, if I am the only one to have a telephone, it doesn’t mean anything, not if there is no one else to call.... We must be very careful, when we speak about music, not to have in mind the main economic laws”.

While Attali and others purport we are entering a new economic phase, the ideological underpinnings of information economy are straight in line with the development of capitalist systems in which all experience is reified and regurgitated in the form of abstract relations. In many ways, it seems only logical that we find it difficult not to conceive of information — of our own knowledge — as commodities for barter. To paraphrase from Karl Marx’s *Capital* (bear with me, this is important), we might say that information, like use-value, “possesses the peculiar property of being a source of value, whose actual consumption, therefore, is itself an embodiment of labour and, consequently, a creation of value.” But given that information starts in worthless singularity (such as a thought), it can only be traded for its “surplus-value” through transference and replication, in which case it “reproduces the equivalent of its own value [zero], and also produces an excess, a surplus-value, which may itself vary, may be more or less according to the circumstances.” As information only takes on value in the late phases of surplus-value once it is somehow recorded, it becomes easy to dismiss the materials of information development (such as my home-studio production time), which assumes a corollary use-value of zero. We enter the world of the “no overhead” bedroom studio capable of yielding pure profits, forgetting about the actual costs of studio gear, space and utilities. Economically, the advent of the bedroom studio meant an album’s “advances” that were traditionally paid *in advance* in order to subsidize studio expenses (imagine that!), are now typically paid on or after an album’s release, and are considered advances strictly on the future revenues of the end-commodity itself. Labels act as though the “bedroom musician” produces audio with no raw materials, auxiliary materials, instruments of labour, cost of living, nor any other material expenses. Audio without overheads. Therefore, we can see that the ultimate underpinning of Attali’s information economics is no more than the capitalist dream of profits unmitigated by circumstance.

And so, as the old-school CD and record distributors will increasingly go out of business, we move toward a brave new era of download distribution - with crap audio resolution, crap internet graphics resolution lacking visual continuity between web browsers, and virtually no end-user product quality control. Hooray, society is liberated of countless CD commodities! ...And shackled to the iPod. Same shit, different profiteer... “So what?” you ask. To which I add, “You’re all money driven fuckers of the worst kind anyway, listening to shit music in the same way you read ‘Best Sellers’ and think they’re literature. Good riddance. Fight the power, etcetera, etcetera.” ❧

TERRE THAEMLITZ is an award winning multi-media producer, writer, public speaker, educator, audio remixer, DJ and owner of the Comatonse Recordings record label. His work critically combines themes of identity politics — including gender, sexuality, class, linguistics, ethnicity and race - with an ongoing critique of the socio-economics of commercial media production. This diversity of themes is matched by Thaemlitz’ wide range of production styles, which include electroacoustic computer music, club oriented deep house, digital jazz, ambient, and computer composed neo-expressionist piano solos. He has released twelve solo albums, as well as numerous 12-inch EPs, 7-inch singles, collaborative albums, remixes, and video works. His writings on music and culture have been published internationally in a number of books, academic journals and magazines. As a speaker and educator on issues of non-essentialist transgenderism and Queer theory, Thaemlitz has participated in panel discussions throughout Europe and Japan, as well as held numerous cross-cultural sensitivity workshops at Tokyo’s Uplink Factory, near his current residence in Kawasaki, Japan.

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 Comatonse 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.

The *Creative Commons*' Situation

This text analyses the *Creative Commons* proposal, and places it in some perspective, looking at the nature of the *General Public License*, one of the major alternatives to the use of intellectual property, as used by big business and software multinationals. And it compares *Creative Commons* with another proposal which has received less media coverage, the *Free Art Licence*.

Adaptation of the *Creative Commons* to various European legislation has provoked a flurry of articles in the press. The reason most often adduced for their importance is that they will make it possible for many Internet users to do something legally which could currently land them in court — downloading music free of charge. The *Creative Commons* are designed to put an end to the war between the distributors, users, artists and producers.

Our view of this “conflict” may be conditioned by the polarisation of the participants. In the current debate, the conflict is defined as being one of simple opposition: bootleggers *v* large companies. We consider this polarisation to be dubious, given that it silences the space from which we seek to understand/place the artists/writers/coders/researchers, etc. It is built on a twin amalgam:

- ▶ the economy of musical creation backs a war which faces off the large companies against the users of music files, strategically likened to pirates.
- ▶ the artistic economies are reduced to the paradigm of commercial musical production.

It is really quite disappointing that, in this scheme of things, the only position that remains for artists is very close to that of the producers — poor creators pillaged by the greed of the Internauts. Thus, the artist, as if under a spell, expresses solidarity with his or her “distributor”. If we conduct a bit of research, however, we clearly see that artists are far from being unanimous on this question. Many consider that citation, “sampling”, “remix” and reappropriation of existing resources all form part of a certain artistic practice. And there are many and sometimes concurrent reasons why large numbers of artists severely criticise the notion of (the rights to) authorship. It would be difficult to find a common thread to the postmodern reinterpretations of Sherrie Levine and Elaine Sturtevant; the pop appropriation of Warhol or Lichtenstein; the deterrent policy of the situationists and the collaborative openings of *mail-art*. The theoretical influences/affiliations



Many consider that citation,

“sampling”, “remix” and reappropriation

of existing resources all form

part of a certain artistic practice.

surrounding them (postmodernism, situationism, critical feminism, etc) are also different and even sometimes competing. And if we leave the area of “high art” and look at “pop” culture, we can also hear dissonant voices: from the pragmatic criticism of Courtney Love¹, through the rebellion of “Prince/The Love symbol”², to the numerous lawsuits filed against fans have made a range of less than indulgent re-interpretations of TV series or commercial productions³. Finally, a growing number of artists are showing themselves to be sensitive to the problems raised by the application of royalties in these international challenges: their role in supporting America’s industrial and commercial hegemony (transformation of European author’s rights (royalties) into copyright, pillaging of the intellectual resources of developing countries⁴, etc)

It is easy to show up the bias in this analysis and bring out its true purpose. In an attempt to protect artistic creation, strong pressure is being brought to bear to achieve and ensure technical and legal measures are taken that will greatly outweigh the financial problems of the musicians and their representatives: confiscation of the dissemination tool — in this case the internet — the strengthening of the monopolies of certain players (the ever greater power of management companies), the consolidation of control policies (EUCD⁵), etc.



Courtesy of Lawrence Liang

This cartoon was done by people from the Alternative Law Forum (Bangalore) as a critique on the cartoon done by the World Intellectual Property Organization:
<http://www.altlawforum.org/lawmedia/CC.pdf>

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

inspired by the alternatives that preceded them. In order to understand the complexity of the *Creative Commons* proposal, we want to place it in some perspective, by briefly looking at the nature of the *General Public License*, one of the major alternatives to the use of intellectual property, as used by big business and software multinationals. We also want to compare the *Creative Commons* with another proposal which has received less media coverage, the *Free Art Licence*.

The *General Public License*, copyright reinterpreted

The *General Public License* (GPL) was created by Richard Stallman in 1983 and adopted by free software developers. This licence unambiguously guarantees the right to use a computer program free from any restriction (the program may be used for any purpose), the right to study (we can learn how the programme works), the right to copy, modify and distribute copies free of charge or commercially. Some have described the GPL as a “viral licence”. To understand the meaning of the word “viral” in this context, we need to look at the mechanism governing *copyleft* within the framework of the GPL. *Copyleft* is not a negation of the author’s rights; rather it is a reformulation of the way they are applied. It is a rerouting of the author’s rights. Because I am the author of a work, I can convey greater liberties to my users under contract than the law awards them by default. As Florian Cramer points out, the word “licence” comes from the verb *licere* meaning to authorise. In order to authorise the additional uses of a



All of these features need to be examined in greater detail, but within the framework of this presentation, we will centre on the *Creative Commons* which have grown up in the fertile terrain of this criticism and this dimension on author’s rights. If the *Creative Commons* have drawn heavily from the critique/controversy sparked by author’s rights, they have also been

production, one needs to be its owner. And in the field of intellectual property, this means being the author (or possessing rights equivalent to those of the author).

These additional rights are attributed with one sole condition: that the same freedom is guaranteed with *copyleft* for any work deriving from it. One cannot place a work under *copyleft* if one does not own the rights (a work cannot be “laundered”) and one cannot restrict the usage authorisations which have been awarded to a free work, either for that specific work or for the consequent works.

In the context in which *copyleft* has emerged, the world of IT, re-using the code is a fundamental challenge.

Programmers write a generic code on which others can build higher-level applications. Otherwise, it would be necessary to reinvent the wheel for each new program. Offering an open code thus represents a huge advantage, in that it enables *hackers*⁶ to spend their time writing what still remains to be written, instead of on what has already been written. Another element essential to any understanding of the success of this model in this context, is that the emergence of *copyleft* is a “conservative” movement which seeks to go back to the practices of exchange that prevailed before *copyright* on computer programs came on the scene. For many years, exchange of codes and free circulation of sources was the norm. The GPL did not create practical solutions out of nothing. It reinforced a tradition solidly anchored in the computer media.

An alternative can be a way of escaping from the world and digging oneself into a trench; of living apart. In this scenario, the world is left behind and a new world built outside the world. An alternative can also be a way of transforming the world we live in so as to be better off. The viral aspect of these licences, the fact that they are based on existing practices and on grounded necessities represents a real challenge in this distinction. The progressive adoption of free software, in fields as varied as scientific applications, public administrations and the arts, shows that a growing number of individuals are

Copyleft is not a negation of the author’s rights; rather it is a reformulation of the way they are applied.

convinced that they offer *empowerment*, that access to the code allows a plural definition of culture and knowledge. Creations as refined as the Linux operating system and the Apache server are inescapable proof of this. In the case of free software, the fact that the GPL is more than an avoidance of the world, does not mean that it has not been designed with a view to isolation. If it is not disseminated, use of this licence essentially operates as a filter, rejecting all the impurity at the frontier of its utopian world and the project becomes an avoidance of the world. That which is free is condemned to live on the basis of this paradox, because it is based on the author’s right to transform the practice. In effect, this danger/temptation is always present given that the users of the GPL must recreate, from original materials, creations that stand at the beginning of a chain. The GPL takes to heart the idea of a new genealogy of works, encouraging the re-appropriation and transformation of free materials. *Copyleft* obliges the user to maintain the genealogy of these creations. *Copyleft* has not arisen out of the paradigm of *copyright*, it reinterprets it.

For many, the scope of the GPL is not limited to information technology. It is a model of resistance which can be applied to various fields. We find its influence behind projects for encyclopaedias, information, scientific research. The GPL’s potential consists of “releasing” the knowledge, the resources and the conditions of access to those “universal assets”. It is a way of renegotiating the social contract, i.e., the limits of property, the conditions of its application and, in short, the relations between the individuals and the state.

Copyleft, as defined by the GPL, encompasses a set of things: legal practice (reappropriation of author’s rights), methods of dissemination (viral aspect) and political project. Let us now look where subsequent licences such as the *Licence Art Libre* and the *Creative Commons* stand vis-à-vis these different aspects — how they incorporate them, qualify them, disseminate them or reject them.

The *Licence Art Libre* — the GPL in the context of Contemporary Art

The *Licence Art Libre* (LAL) was drawn up in 2000 by *Copyleft Attitude*, a French group made up of artists and legal experts. The goal was to transfer the GPL to the artistic field. The interest shown by the group in the GPL was oriented towards a pragmatic and ideological use. In the GPL, *Copyleft Attitude* was looking for a tool of cultural transformation, rather than a convenient and effective means to help disseminate a piece of work. The world of art (the dissemination of culture) was perceived as being entirely dominated by a mercantile logic, monopolies and the political impositions deriving from closed circles. *Copyleft Attitude* tried to seek out a reconciliation with an artistic practice which was not centred on the author, which encouraged participation over consumption, and which broke the mechanism of singularity that formed the basis of the processes of exclusion in the art world, by providing ways of encouraging dissemination, multiplication, etc. *Copyleft Attitude* prioritises a viral opposition/alternative rather than a head-on one. From there on, the LAL faithfully transposes the GPL: authors are invited to create free materials on which other authors are in turn invited to work, to recreate an artistic origin from which a genealogy can be opened up. The process has not been free from problems. In the art world, for example, the existing practices were mostly individualist. Despite the fact that there was a tradition of artists working in an open way, even if *sampling* and *collage* could not exist without using material made by others, the value given to the name, to the author was, in short, a synonym of uniqueness. Whereas Warhol drew unreservedly on the repertoire of images provided by American popular culture, his estate has mercilessly persecuted anyone trying to use his work without paying very high royalties. The use of existing materials in art cannot be compared to the situation in the field of IT. Images or sounds are often not used as building material, but instead they are torn out, transformed against their will, attacked, ridiculed and criticised. Artists rightly attack the emblems of the consumer society, commercial propaganda and the tricks of the new powers that are colonising our minds.

This place the creators of the LAL in a paradoxical situation: they now have a licence which is more elaborate than the practice it is supposed to defend — a positive collaboration instead of a reappropriation. This licence is therefore supposed to accompany the propagation of a model of positive collaborative creation which is rarely found in this area (although the Internet is increasingly changing this situation). And only if these practices are adopted can the LAL acquire an authentic transforming status and emerge from a distant utopia into this world. The members of the group, conscious of this problem, hold public events, *Copyleft* parties, which are at the same time a chance for exhibition and a chance for participative creation.

The LAL shares with the GPL the project of re-examining the existing terms of the relations between individuals and access to creation and artworks. While LAL is not intended to renegotiate the social contract in general, it does include elements of great interest from an egalitarian point of view between the creators who use them. The position of the different authors in the chain of works, does not consist of a hierarchy between the first author and subsequent one. Rather, the licence defines the subsequent works as original works “resulting from modification of a copy of the original work or from modification of a copy of a consequent work”, and throughout the text of the licence they are mentioned regularly. This concern has left its mark on various of the group’s practices and, of course, on the licence logo — of which there are as many different versions as there are interested users.

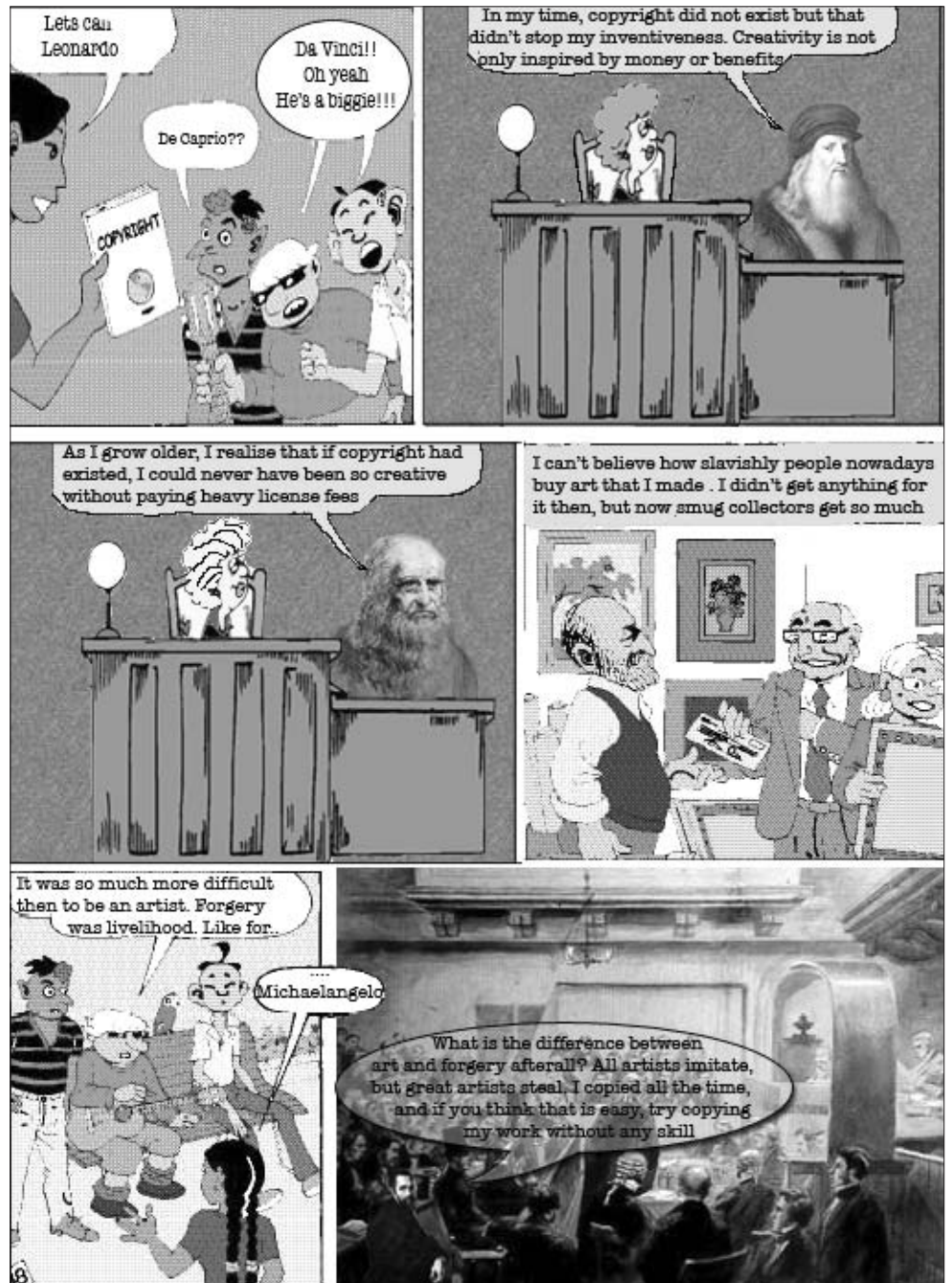


The Creative Commons, a Legal Toolbox⁷

Set up in 2001 by an essentially academic group (legal experts, scientists, employers and a director of documentaries) and backed by one foundation and several universities, the *Creative Commons* acknowledged that their inspiration came from the GPL.

However, they are more influenced by the pragmatic potential (how to resolve a problem) of the GPL than by its potential to transform. In effect, the *Creative Commons* are presented as the “guarantors of balance, of the middle ground and of moderation”. Unlike the GPL, which is a specific mechanism for effecting a modification in the system of creation/ dissemination of software, the *Creative Commons* have been set up to smoothen it out, make it more flexible, more moderate, although not entirely different. The main aim is to save the cost of a legal transaction when drawing up a contract, and to restore the friendly image of the Internet — which has been turned into a battlefield with the growing number of lawsuits against Internauts — in order to restore confidence among possible investors.

What the *Creative Commons* propose is a palette of licences that offer the possibility of granting users certain rights. These rights may be more limited than those awarded by the GPL and the LAL. Users of the *Creative Commons* can choose between authorising or prohibiting modification of their work, commercial use of their work and a possible obligation to re-distribute the subsequent work under the same conditions. Two distinctions are re-introduced which were not contained in the GPL: the possibility of prohibiting modification of a work and the difference between commercial and non-commercial use. The *Creative Commons* give the author a predominant position. Whereas the LAL view the author as being like the others in a given genealogy, the *Creative Commons* see him/her as a person who stands at the beginning of the



chain. He or she can decide whether to authorise the subsequent use of the work, and is defined as the original author. When this decision is taken, the authors can request that their names not be associated with a derived work whose contents they do not approve of. If the GPL excludes the commercial/non-commercial distinction (the user is given the freedom to sell the software), it is because the possibility of trading with the resulting code will

help accelerate its propagation. The greater the propagation, the greater the dissemination achieved by the free software and the greater the number of monopolies that will be abolished. The business made from a piece of free software is simply considered as another means of propagation. It accelerates the process that allows a social contract to be renegotiated. The *Creative Commons* do not place as much stress on propagation — the viral aspect.

They were not conceived as the outriders of a renegotiation of the social contract, but as tools for renegotiating individual contracts, based on individual relations. Naturally, we can use the *Creative Commons* to create a licence close to the LAL/GPL; accepting the transformations and commercial use, on condition that the author is paid a certain amount and that these conditions are applied to subsequent works. But this is just one of the possibilities on offer. As Antoine Moreau said, the *Creative Commons* represent free choice and the LAL represents one free choice. Or as Femke Snelting suggested⁸ at the launch of the *Guide to Open Content Licences*, the *Creative Commons* are licences which have gradually erased their narrative potential (their way of narrating the world) to become tools. As tools, these licences logically anticipate the varieties of conflicts which might arise with the use of the work as a commercial reappropriation or the deformation/de-naturalisation of a text or a film.

Even at the risk of oversimplifying, we could start from the postulate that the *Creative Commons* and the LAL are legal tools which allow another application of authors' rights.

In the case of the LAL, a stress is placed on the transforming potential for the field in which it is applied: art. This transforming potential can only be produced if this licence reduces/supports a series of practices. And these practices, in this particular field, are still not very widespread, although this is changing. The LAL always faces the temptation of defining itself as a project of society or, at the very least as a project for art. And the identity question hangs over it: do we really form a group because we use the same licence or stop using it?

In the case of the *Creative Commons*, an entire discourse, the image, the choice of representatives, etc., is there to erase/mask any attempt at transformation. This is more of a desire for arbitration, for compromise, to make do and to contribute the tools to do so without *a priori*. Of course, this supposed "neutrality" has been called into question by many players. The artist/activist Sebastian Luetger⁹ referred to the *Creative Commons* as the "social democracy of the Commons". This may be a valid criticism if we take into account the general spirit of the licences and the promotional discourse which follows. In some later article, we should examine how users react: the true potential of these licences can only be measured by looking at how those interested use them and if observing the dichotomy — sometimes flagrant — between all of the projects and the skilfully selected sample on the website creativecommons.org¹⁰. But in terms of the *Creative Commons*' official discourse, the message is clear; they are defined as a service, and not as a project.

The "alternative" licences give a vision of creative exchanges in society. In doing so they have a twin aim: to announce to the participants in a project, the rules of a game to which they are invited, but also to highlight through contrast — and it is a worthy quality — the narration that underlies "traditional law". What was considered as something that had been acquired, as a fact, suddenly becomes a project. We no longer have the law and what is outside the law. We have the law as a project and the world that the law creates by narrating it. ❧

Copyleft. This text has been published in accordance with the conditions set out in the Licence Art Libre.

NICOLAS MALEVÉ Since 1988 Nicolas Melavé has been an active member of the association, Constant, which has its headquarters in Brussels. As such, he has taken part in organizing various activities to do with alternatives to royalties and copy culture, such as Copy.cult & The Original Si(g)n, held in 2000. He has been developing freely licensed web applications. His research work is currently focused on information structures, metadata and the semantic web. <http://www.constantvzw.com>.

LINKS

<http://www.gnu.org>
<http://artlibre.org>
<http://creativecommons.org>

NOTES & REFERENCES

- 1 Courtney Love Does The Math. In this article, published in salon.org, the singer shows with figures that the music production/distribution system is designed to minimise the revenue of the performer. She does not accept that Internauts should be treated as pirates while the large corporation are behaving like unscrupulous predators.
- 2 The name "Prince" has been the legal property of Warner since 1993. Prince decided to change his name to protect the independence of his work. He was one of the pioneers in the struggle against the large companies. He has been followed by stars such as George Michael and 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: A Choice of No Choice for Artists and Third World Countries; The Public Domain is Losing Anyway, Joost Smiers. <http://www.constantvzw.com/copy.cult/copyrights.pdf>
- 5 EUCD, "European Union Copyright Directive", and EU directive whose purpose is to harmonise author's rights in the member states of the Union. Adoption of this directive jeopardises the right to private copy and tends to restrict the exercise of "exceptions" to authors' rights. <http://wiki.ael.be/index.php/EUCD-Status>
- 6 On the occasion of the launch of the book "*Guide to Open Content Licences*" by Lawrence Liang, Florian Cramer gave an analysis of the notion of "license" in relation to artwork. http://www.constantvzw.com/cn_core/vj8/events.php?id=23
<http://userpage.fu-berlin.de/~cantsin/homepage/>
- 7 "In spite of all its qualities, the LAL suffers a considerable handicap insofar as it is targeted at artists, to whom precisely the idea of art is something distant, given that the best of them prefer to practise art or even, although this is more difficult, not to make art, and as a result they avoid using the LAL. By dint of overly restricting its goal, the LAL runs the risk of losing its practical value and being remarkable only for its beauty". Comparatif de Licences Libres, Isabelle Vodjdani, 31 May 2004. http://www.transactiv-exe.org/article.php?id_article=95
- 8 Term used by Séverine Dusollier, a researcher at the "Centre de Recherche Informatique et Droit", of Facultés Notre Dame de la Paix (Namur), in charge of coordinating adaptation of the *Creative Commons* to Belgian law.
- 9 On the occasion of the launch of the book *Guide to Open Content Licences*, Femke Snelting gave an analysis of the development of the logos used by the different copyleft movements. http://www.constantvzw.com/cn_core/vj8/guests.php?id=255
- 10 Follow the interesting debate on the mailing list [nettime](http://amsterdam.nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-0407/msg00020.html): <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 subsiguientes 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 utilizadoras 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.

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 Si(g)n*, 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 Licencias Libres, Isabelle Vodjdani, 31 mayo 2004.
http://www.transactiv-exe.org/article.php3?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.

**Success can only be measured by
an ability to create a critical com-
plicity between text and reader.**

MARIA FUSCO

IXIAR ROZAS & OIER ETXEBERRIA Sacar la TV de sus casillas.....	69
JOSEPHINE BOSMA Transmediale 05	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 Manifiesta 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



Cortesía de amatauTV

BASICS

Transmediale 05

International Media Art Festival, Berlin

From February 4th to 8th 2005

“Copyright Developments Turn Us All Into Thieves”

The atmosphere of Transmediale 2005 was dominated by the presence of Steve Kurtz, member of Critical Art Ensemble (CAE). CAE's work has always been critical of the politics that touch on the basics of our existence: our food, our sex, our control over communication and knowledge. He was the first artist that has been actively prosecuted under the anti-terrorist laws in the United States. Kurtz and CAE collaborator, Claire Pentecost, presented his case at a special session before the conference, leaving the audience stunned with disbelief. It made one realize how we are really all submitted to war politics after the Twin Towers attack, even if we can still sip our café latte at the conference café. With this case, putting the finger on a very sore spot, it was hard not to see all other presentations in the light of cultural and/or political relevance and effectiveness. When talking 'basics of media art', the first panel discussion unfortunately got stuck in lamenting the lack of interest for media art from the art world. An attempt at boosting media art's self-esteem by saying "if *they* don't get it, it's *their* loss", in the words of 'fifth' panelist and Transmediale director, Andreas Broeckman, didn't help. The most interesting talk in this panel was by Gunalan Nadarajan, from the LASALLE-SIA College of the Arts in Singapore, who also seems to have been responsible for the abolishment of categories in the Transmediale award. He made a strong point for reflecting on media art from a deep historical perspective, suggesting a comparison with the ancient Greek science of Hero or Philo. Christiane Paul, curator at the Whitney Museum, New York, asked for caution when using the term 'media art', but then (maybe understandably) lost herself in negative descriptions of encounters with 'fine art' colleagues. Sally Jane Norman of the Culture Lab in Newcastle probably gave the most contradictive talk, by first quoting the composer Erik Satie saying: "Experience is a form of paralysis", and then embarking on a lecture on how questioning the use of the term 'media art' undermined the work of those that came earlier. She even suggested that a critical reflection of terminology is redundant and arrogant in the light of earlier discourses. No need to say this seemed very inappropriate and paralyzing. The Re-Thinking Media Art History panel was better, but not half as interesting as its title would suggest. One major reason for this was that the panel was divided in two sections. This was a pity, because before the break, the presentations of Woody Vasulka and Siegfried Zielinski opened up many interesting issues, yet the energy had disappeared at the final discussion. Vasulka spoke of early video art being more or less condemned to have a dead end, as if it embodied an ideology. The picture he drew was that of a closed circuit of artists, that did not connect to art at large, and who mocked their own possible future by saying that one day they would be called 'the tribe that worshipped electricity.' Zielinski warned against technological developments in the scientific and historical approach of media art, a materialistic approach to solving cultural issues, which simplify and falsify histories. Sometimes "progressive is regressive."

The panels 'Basics of Life' and 'Basics of Security' were the strongest and apparently central themes of the conference. The first was very lively, because of the presence of artists Steve Kurtz and Claire Pentecost, which was topped by the choice of the third speaker, philosopher Henk Oosterling. He constantly provoked Kurtz and Pentecost to explain their motivations and choices, which evoked the only spicy discussion in the entire conference. A few quotes from the panel: "artists became the cheerleaders of the sciences in the past few decades" (Kurtz); "we either help change the developments [in copyright and biotech], or we will all be turned into thieves" (Pentecost); "the hypocritical position is the best form of resistance [to recompose the world as it exists today]" (Oosterling). In his eyes, there is no productive outsider position anymore. The panel made clear that biotech and copyright issues are going to be the most important issues of the next decades. Basics of Security started off with a lecture by Konrad Becker that was a bit like a video being played fast forward. Even if this made some of his message being lost, it provided an alert audience for the next two speakers: Wendy Hui Kyong Chun and McKenzie Wark. The one problem with this panel was however that the theme of 'Basics of Security' was taken so literally that the panel did not really connect well to the outcome or practice of security politics, as was outlined in for instance the Steve Kurtz/CAE presentations. This seemed another opportunity missed by the conference. Unfortunately, I had no time to stay for more than four days, through which I missed the Media Art Education panel on Tuesday. Hopefully, media art education is more up to speed than the theoretical panels around media art at Transmediale would suggest. Even if the conference was not entirely living up to its potential, it did show Transmediale's strongest point: reflecting current issues. They show the deep and often obscured connection between technological, cultural and political developments. For artists to work in this context, that new definition of 'media art' everybody seemed to wish for, might be handy after all. Josephine Bosma



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 Viky 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

I have often, in my work, invoked the image of the decoy, a lure that attracts attention by posing as something immediately —reassuringly, attractively— known. The disclosure of the decoy's otherness unsettles certainty and disrupts expectations.

MARTHA ROSLER