

Nº 59 - 2006

# Zehar

REVISTA DE ARTELEKU MAGAZINE



Sequences and Fragments    Secuencias y fragmentos

# Zehar

Nº 59 • 2006

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

**MARÍA JOSÉ BELBEL**  
**CHRISTA BLÜMLINGER**  
**NEUS CARBONELL**  
**MIREN JAIO**  
**MARÍA MORATA**  
**CARMEN PARDO**  
**ARTURO/FITO RODRÍGUEZ BORNAETXEA**  
**CRISTIAN SEGURA**  
**IÑAKI URDANIBIA**  
**IBAN URIZAR**  
**BEGOÑA VICARIO**  
Colaboradores

Translations

**Euskararen Normalkuntzarako Zuzendaritza Nagusia/Tisa**  
**MERVYN HENDERSON**  
**LUIS MARI LARRAÑAGA**  
**JUAN MARI MENDIZABAL**  
**TIM NICHOLSON**  
**ALLAN OWEN**  
Traducciones

Text Revisions

**IDOIA GILLENIA**  
**JOE LINEHAN**  
Revisión de textos

Art Director

**LAUREN HAMMOND**  
Diseño

Pre-press Production and Printing

**ZYMA**  
Pre-impresión e impresión

SS.1.104/89

Depósito legal

ISSN 1133-844 X

Referenced by Art Bibliographies Modern  
Indizada por Art Bibliographies Modern

This magazine, nor the institutions that fund it,  
do not necessarily share the opinions of its contributors.

**Zehar** no comparte necesariamente las opiniones de sus colaboradores.

**Zehar** is licensed under Attribution-NonCommercial-ShareAlike license by Creative Commons. You may copy, distribute and show in public the texts and translations for non commercial purposes. If you alter, transform, or build upon this work, you may distribute the resulting work only under a license identical to this one.



<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/legalcode>  
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.1/es/legalcode.es>

**Zehar** está bajo una licencia Recono-NoComercial-CompartirIgual de Creative Commons, bajo la cual se permite copiar, distribuir y comunicar públicamente los textos y las traducciones sin fines comerciales, y además se permite crear obras derivadas siempre que sean distribuidas bajo esta misma licencia.

COVER PORTADA

Isabel Herguera

Still from the animated film, *La gallina ciega*  
2005

Artelekuri buruz gehiago jakiteko, bisita ezazu web orrialdea.  
Zeharren aurreko aleak ikusteko sar zaitetz [www.zehar.net](http://www.zehar.net) helbidean.

Visita la página web para conocer el programa de Arteleku.  
Consulta [www.zehar.net](http://www.zehar.net) para leer números anteriores.

## SEQUENCES AND FRAGMENTS

## SECUENCIAS Y FRAGMENTOS

Editorial ..... 2

### NEUS CARBONELL

Spivak or the voice of the subaltern ..... 4

Spivak o la voz del subalterno ..... 8

### BEGOÑA VICARIO

Winter toys ..... 12

Juguetes de invierno ..... 16

### CHRISTA BLÜMLINGER

Harun Farocki/Image (Circum)volution ..... 20

Harun Farocki/(Circun)volución de la imagen ..... 26

### MIREN JAIO

*Up-tight* Methodology ..... 32

Metodología *up-tight* ..... 36

### ARTURO/FITO RODRÍGUEZ BORNAETXEA

The "Making of" as Working Material ..... 40

El *Making of* como material de trabajo ..... 44

## FORUM

### IBAN URIZAR

Contemporary music versus experimental music ..... 48

Música contemporánea versus música experimental ..... 51

### CARMEN PARDO

On Music as an Invitation to Nobility  
Interview with Daniel Charles ..... 54

De la música como invitación a la nobleza.  
Entrevista con Daniel Charles ..... 59

## SHORTS

MARÍA MORATA Smile Machines ..... 65

MARÍA JOSÉ BELBEL La letra pequeña ..... 66

CRISTIAN SEGURA A 30 años del último golpe militar  
en la Argentina ..... 67

IÑAKI URDANIBIA Un DJ filósofo ..... 68

# seQueNces And fRagmEnts

**What are we going to continue to call cinema exactly?** This is what Erik Bullot wondered when it came to establishing the relationship between cinema and modern art. If we consider the answer by employing the rigorous approach that is standard practice when we come to classifying things according to disciplines, then we may well fear that film has a rather uncertain future; however, on the other hand, if we try to provide a response to this question from the sphere of art, or the visual arts, which is a hybrid discipline, that has long been corrupted by other fields of knowledge and practices, we will be able to look towards the future optimistically. And although nowadays we may no longer be interested in the answer, the way in which it is framed, on the other hand, entails the potential for change that the motion picture currently has.

However, this change had already begun with the advent of the video camera. As artists were aware of its potential, they wanted to use this new device as a political tool, and gave a foretaste of what was to become an explosion with the digital camera: the boundaries between amateur and professional, analogue and digital, and fiction or documentary have gone beyond the genre of film and have given rise to a new scenario. It is now quite common to find installations in galleries in museums in which images converge from several projectors, that no longer correspond to the characteristic sequence followed in a linear narrative, that cinema has displayed so well, but reflects a serial, non-linear editing method. These “constructive ruptures” not only warn us that large-scale narratives are impossible, but also open up new courses of action, that are more modest, but are no less creative for all that.

“We are in the age of partial objects, of bricks, and leftovers or waste. We no longer believe in the false fragments that, like the pieces of an ancient statue, expect to be completed and stuck together again to form a unit that is also the original unit”, Deleuze and Guattari said in *Anti-Oedipus*. It looks as if they had written this sentence with editing software. This is the tool that enables us to build up a whole unit by starting out from fragments that previously could have another kind of unity, and which, in turn, may take on other different forms. It’s all about continuing to experiment and not merely fitting in with what is visually correct. «

# seCuenciAs y fRagmEntOs

**¿A qué vamos a seguir llamando exactamente cine?** Se preguntaba Erik Bullof al establecer la relación entre el cine y el arte contemporáneo. Si pensamos la respuesta desde el rigor al que la clasificación por disciplinas nos tiene acostumbrados, temeremos por el incierto futuro del cine; pero, en cambio, si tratamos de responder la cuestión desde el arte, o las artes visuales, disciplina híbrida, contaminada desde hace tiempo por otros saberes y prácticas, miraremos al futuro con optimismo. Y aunque quizá hoy ya no nos interese la respuesta, su formulación, en cambio, encierra el potencial de cambio que la imagen en movimiento tiene en la actualidad.

Pero este cambio ya se había iniciado con la llegada de la cámara de vídeo. El artista, consciente de su potencial, quiso utilizar esta nueva herramienta de manera política, y anticipó lo que con la cámara digital se convertiría en una explosión: las fronteras entre amateur y profesional, analógico y digital, ficción o documental han superado la categoría cinematográfica y han planteado un nuevo escenario. Hoy es habitual encontrar en las salas de los museos instalaciones en las que convergen imágenes que provienen de varios proyectores, que ya no responden a la secuencia propia de la narrativa lineal, que el cine tan bien nos ha mostrado, sino a la serie, a un esquema de montaje no lineal. Estas “rupturas constructivas” nos avisan de la imposibilidad de los grandes relatos, pero también nos abren nuevas líneas de acción, más modestas, pero no por eso menos creativas.

“Estamos en la edad de los objetos parciales, de los ladrillos, y de los restos o residuos. Ya no creemos en estos falsos fragmentos que, como los pedazos de la antigua estatua, esperan a ser completados y vueltos a pegar para componer una unidad que además es la unidad de origen”, decían Deleuze y Guattari en *El Anti Edipo*. Parece que hubieran escrito esta frase con un software de edición. Esta herramienta que nos permite construir un todo partiendo de fragmentos que con anterioridad podían poseer otra unidad y que, a su vez, podrán conformar otras formas nuevas. Se trata de seguir experimentando y de no acomodarse en lo visualmente correcto. ❧



# Spivak or the voice of the subaltern

**Gayatri Chakravorty Spivak is considered to be one of the most influential theoreticians in contemporary thought. Born in Calcutta in 1942, she moved to the United States in the mid-1960s to take a PhD in Comparative Literature. Since then, a solid academic career has turned her into one of the best-known critical voices of the moment. Her work displays a broad range of interests and influences, including deconstruction, Marxism, feminism, psychoanalysis and education, though it is in the area of post-colonial studies that her influence is strongest. Her work has often been classed as heterogeneous and fragmentary: heterogeneous both in its interests and in its defense of a postcolonial reality which is in itself disparate and impossible to homogenise; fragmentary, because her work, which owes much to deconstruction and psychoanalysis, resists any total or totalising representation.**

## **A heterogeneous and fragmentary work**

For this Indian author based in the United States, the post-colonial issue is in many ways heterogeneous but, it is in all cases a category that is run through by gender. Indeed, this is a crucial question which can be seen throughout her career: interrogating, searching, building the place of the gendered postcolonial subject. Although her readings and interpretations of literary texts have often taken the stance of feminist theory, Spivak has gone to great lengths to stress the dangers of a feminist individualism that repeats and even exacerbates the postcolonial discourse without managing to escape the effects of its power. In one of her most famous articles “Three Women’s Texts and a Critique of Imperialism”, she re-interprets Charlotte Brönte’s *Jane Eyre* in the light of a new interpretation of the role of Rochester’s first wife, the Creole Bertha<sup>1</sup> Mason, in opposition to the canonical teachings of feminist criticism. Instead of seeing Bertha Mason as Jane’s alter ego, Spivak argues that she cannot be understood outside the “epistemic violence” of the discourse of nineteenth-century imperialism. The necessary counterpoint to Jane’s supposed liberation is the “animalisation” of the “native” subject.

But as well as heterogeneous, Spivak’s work has also been classed as fragmentary. This is partly because it cannot easily be appropriated by any school of thought, even if she herself

Deepa Mehta *Water* 2005

considers that she is indebted to several of them. At the very least, her theoretical affiliations must be classed as complex. She played a pivotal role in the spread of what came to be known in the United States as “French literary theory” (principally deconstruction): in 1976 she made an English translation of Jacques Derrida’s work *Of Grammatology*, a key text in understanding the philosopher’s emergence in American academic circles. Since then, Spivak has championed the utility of deconstruction. Unlike those who see it as being a textual and textualist practice, difficult to politicise, she insists that deconstructionist strategies enable an analysis and critique of the conditions that allow the colonial discourse. She therefore uses deconstruction to demonstrate that any narrative is in itself a rhetorical knot that should be interpreted against the tide, to reveal what the text silences or hides—that which remains opaque though deeply significant. Her literary analyses, whose origins also owe much to psychoanalysis, pursue in the most marginal aspects, in the interstitial area of every text, that element which sustains its most purely ideological value, where the colonial discourse

is produced and reproduced. Spivak uses deconstruction in a political sense and in two directions; on the one hand to unmask the strategies of colonial power and, on the other, to trace (to use her own expression) the itineraries of the silencing of subjects who have been written out of history. The purpose, then, is not to turn the colonial discourse on its head, which would simply be another way of reinforcing it, but to reveal its blind angles, its very opacity, to allow new paths of negotiation and criticism. Unlike other theoreticians of postcolonial studies who strongly criticise the cultural assumptions of the west, Spivak does not relinquish the possibility of keeping an ambivalent position, sitting as she does on both sides of the spectrum, colonial and metropolitan. She unashamedly calls herself a pro-European, and defends strategies of negotiation to subvert the colonial discourse.

Deconstruction also allows her to escape the dangers of what one might term postcolonial fundamentalism. Her idea of the colonial subject does not mean imaginarizing a pure pre-colonial subject incarnating the essence of a supposedly



Deepa Mehta *Water* 2005

uncontaminated civilization. Far from it: Spivak is critical of identity politics<sup>2</sup> which she allows only a “strategic” margin of political action, feeling that they must immediately be called into question. She invokes the notion of a decentred subject which cannot be reduced to an idea of origin or even of belonging. The subject is not the result of a pure essence, but an effect of the discourse and hence must *always already*<sup>3</sup> be discontinuous. This is a “subject-effect” rather than an actual subject, the result of a heterogeneous constellation of discourses. Here, Spivak uses the Lacanian idea of the subject as an effect of the inscribing of the signifier on the being and Foucault’s idea of the subject as a place of multiple textual positions. Thus the subject can never be pinned down and immobilised, as identity politics might have one believe. For this reason too, she specifically rejects any semblance of “reverse ethnocentrism”, of “nativism”, of “uneasy colonial conscience” that might represent a nostalgia for a better, purer, more authentic colonial subject, echoing the notion of the noble savage—a better subject, in short, than the Western subject. The only possible concession to

identity may be strategically oriented. She has recently coined the term *synechdoching*<sup>4</sup> to refer to the way in which a subject can choose from a range of forms of identification for political purposes. Choosing to wear a sari or jeans, for example, takes on a political aspect which can allow a woman to champion certain identifying aspects at certain times. Spivak has said that this possibility of choosing *ad hoc* identifications is only available to educated middle class women, and that the liberation of the subaltern would involve an extension of this *synechdoche* to the more marginal classes. However, this “strategic essentialism” does not touch on the actual structure of the subject’s alienation from identity signifiers of identity and their effects. It might also be worthwhile analysing in greater depth what the current ideological conditions are that make it possible for ephemeral identifications to exist. The fact that this is possible in the case of westernised subjects and not in the case of those who live in more traditional societies seems to suggest that it is not merely a question of class, as Spivak maintains, but of the subject’s relationship with the discourse in a much wider and more complex way.



Spivak has said that this possibility of choosing *ad hoc* identifications is only available to educated middle class women, and that the liberation of the subaltern would involve an extension of this *synechdoche* to the more marginal classes.

### Can the subaltern speak?

The question asked by Spivak in 1988, “Can the Subaltern speak?” has had a considerable influence on the field of post-colonial studies, and cultural studies in general, over the last two decades. It is probably one of the most frequently quoted articles in contemporary critique. The term subaltern is used in Antonio Gramsci’s *Prison Notebooks* to refer to the underclasses, especially the rural proletariat. From the 1980s, Ranajit Guha’s *Subaltern studies group* used it to refer to the Indian rural classes. Their epistemological quest was to recover the voice of the subaltern, which had been silenced by hegemonic historiography, and to force a crisis in that hegemonic historiography. The subaltern is seen as the colonial subject but also as an agent of change and insurgency.

Spivak’s famous article “Can the Subaltern Speak?” addressed the presuppositions of subaltern studies and highlighted two difficulties. Firstly, she answered that the subaltern subject cannot speak because he or she has no site of enunciation where this is possible. Secondly, she argued that women occupy that radical place because of their twin condition as women and colonial subjects. The subaltern was thus held up as a figure of radical difference, the Other who cannot speak not because they literally cannot—evidently women in traditional Indian society did speak—but because they do not form part of the discourse.

The article sparked great controversy and the author herself refused to allow it to be included in a collection until she could clear up what she considered to be certain confusions caused by some interpretations of the text. The main thrust of the criticism was directed against the end of the article, where Spivak illustrated her argument with the suicide of a woman, Bhuvanewari Bhaduri, and went on to interpret the meaning of this the act. She was admonished for choosing a representative from the bourgeois nationalist elite as an example of the subaltern, in clear contradiction to the other definition she had given of subaltern status which only included the oppressed classes. Secondly, she was reproached for restoring the subaltern’s consciousness, by offering an interpretation of Bhuvanewari Bhaduri’s act as if she were capable of revealing the meaning and the truth of her sui-

cide, clearly contradicting the idea that the subaltern is incapable of speaking.

Spivak’s concept of the subaltern was also criticised for its confused relationship with the agency. Critics pointed out that the term appears to refer to a radical Other<sup>6</sup> which would be entirely inaccessible, a kind of blank page which cannot be included in the discourse. Here, the subaltern would be seen more as a conceptual category than a subjective designation, given that it would be difficult to maintain that women in colonial societies have remained radically at the margin of the patriarchal and hegemonic discourse. The subaltern is thus irremediably trapped in the silence, as its very condition of possibility<sup>7</sup>.

Spivak has answered these criticisms by providing another notion of the subaltern as the third-world woman who cannot speak because the discursive conditions do not exist to allow her to, but in any event, this should not be the case<sup>8</sup>. In her most recent declarations, Spivak has gone to some length to point out that her aim is to trace an itinerary of silencing so that the subaltern can have access to a site of enunciation where her voice can be heard. Hence too, her interest in teaching, as practice and as politics. Spivak has frequently moved her work to India and most recently to rural China, to look for ways of making the subaltern voices heard, and she asks how new spaces can be opened for enunciation. She does not let difficulties get in the way of her work; on the contrary, these difficulties are included in the search for new responses to the challenges of contemporary society. ❧

**NEUS CARBONELL** holds a PhD in comparative literature from the University of Indiana (USA). She currently teaches literary theory and Comparative Literature at the Universitat Oberta de Catalunya. She is also a contributing teacher at the Universidad de Barcelona’s Woman and Literature Centre. She was a co-founder of the magazine *Lectora. Revista de Mujeres y Textualidad*. She has published several books and articles in specialist journals on literary criticism, comparative literature, theory of literature and psychoanalysis. Her latest book is *La dona que no existeix. De la Il·lustració a la Globalització* (Eumo, 2003).

# Spivak o la voz del subalterno

Gayatri Chakravorty Spivak está considerada como una de las teóricas más influyentes en el pensamiento contemporáneo. Nacida en Calcuta en 1942, se trasladó a Estados Unidos a mediados de los años sesenta para realizar su doctorado en Literatura Comparada. Desde entonces, una sólida trayectoria académica la sitúa como una de las voces críticas más reconocidas actualmente. Su obra se distingue por un amplio abanico de intereses y de influencias de entre las cuales deben señalarse la deconstrucción, el marxismo, el feminismo, el psicoanálisis y la pedagogía, aunque es en el ámbito de los estudios postcoloniales donde su influencia se revela como más destacable. Su trabajo ha sido calificado a menudo como heterogéneo y fragmentario. Heterogéneo tanto en sus intereses como en la defensa de una realidad postcolonial en sí dispar e imposible de homogeneizar. Fragmentario, porque su obra, deudora de la deconstrucción y del psicoanálisis, se resiste a la posibilidad de una representación total y totalizante.

## Una obra heterogénea y fragmentaria

Para esta autora hindú afincada en Estados Unidos, el sujeto postcolonial es heterogéneo de múltiples maneras pero, en cualquier caso, se trata de una categoría atravesada por el género. En efecto, he aquí una cuestión crucial que insiste a lo largo de toda su carrera: interrogar, buscar, construir el lugar del sujeto postcolonial de género (*gendered postcolonial subject*). En este sentido, aunque sus lecturas e interpretaciones de textos literarios han tomado a menudo el punto de vista de la teoría feminista, Spivak ha puesto empeño en señalar los peligros de un individualismo feminista que repite e incluso exagera el discurso postcolonial sin poderse sustraer a los efectos de su poder. En uno de sus artículos más famosos “Three Women’s Texts and a Critique of Imperialism”, relea la novela de Charlotte Brönte *Jane Eyre* a la luz de una nueva interpretación del papel de la primera mujer de Rochester, la criolla Bertha Mason, en contra de las propuestas canónicas de la crítica feminista. Así, en lugar de ver en Bertha Mason un álter ego de la protagonista, Spivak señala que este personaje no puede entenderse al margen de la “violencia epistémica” del discurso del imperialismo decimonónico. La supuesta liberación de la protagonista, Jane Eyre, tiene en la novela como necesaria contraparte la “animalización” del sujeto “nativo”.

Pero además de heterogénea, la obra de Spivak ha sido calificada de fragmentaria. En parte, ello se debe a que su trabajo se resiste a ser apropiado por ninguna escuela de pensamiento, aunque ella misma se considere en deuda con varias de ellas. Sus filiaciones teóricas no pueden ser calificadas de menos que de complejas. En primer lugar debemos señalar la importancia que ella misma tuvo en la difusión de lo que en Estados Unidos se denominó la teoría literaria francesa —principalmente la deconstrucción— ya que en 1976 tradujo al inglés la obra de Jacques Derrida, *De la gramatología*, texto clave para entender la llegada de este filósofo a la academia norteamericana. Desde entonces, Spivak ha reivindicado la utilidad de la deconstrucción y, a diferencia de aquellos que la califican de práctica textual y textualista difícilmente politizable, nuestra profesora ha insistido en que las estrategias deconstructivistas permiten el análisis así como la crítica de las condiciones de posibilidad del discurso colonial. Por ello recurre a la deconstrucción para demostrar que cualquier narrativa es en sí misma un nudo retórico que se debe leer a contracorriente, mostrando así lo que el texto silencia u oculta, lo que permanece opaco aunque profundamente significativo. Sus análisis literarios, cuyo proceder también debe mucho al psicoanálisis, buscan en lo más marginal, en lo intersticial de cada texto, aquello que sostiene su valor más puramente ideológico, donde se produce y reproduce el discurso colonial. Spivak utiliza la deconstrucción en un sentido político y en una doble dirección; por un lado para desenmascarar las estrategias del poder colonial y, por otro, para trazar, siguiendo su propia expresión, los itinerarios del silencio de los sujetos que han quedado escritos fuera de la historia. No se trata, pues, de darle la vuelta al discurso colonial, lo cual no sería sino otra manera de reforzarlo, sino de mostrar sus ángulos ciegos, su propia opacidad, para permitir nuevas vías de negociación y de crítica. A diferencia de otros teóricos de los estudios post-coloniales que ejercen una dura crítica de los presupuestos culturales de Occidente, Spivak no reniega de una posición ambivalente, ya que se siente en ambos lados del espectro: el colonial y el de la metrópolis. Así, se denomina europeísta sin ambages y aboga por estrategias de negociación para subvertir el discurso colonial.

La deconstrucción le permite asimismo escapar a los peligros de lo que se podría llamar fundamentalismo postcolonial. Por ello, su idea de sujeto colonial no supone imaginar un sujeto puro anterior a la colonización que encarnaría la esencia de una supuesta civilización no contaminada. Ni mucho menos. Spivak es crítica con las políticas identitarias a las que concede solamente un margen “estratégico” de acción política, pero que deben ser inmediatamente puestas en cuestión. Se vale, pues de la noción de sujeto descentrado imposible de reducir a una idea de origen e incluso de pertenencia. El sujeto no es el resultado de una esencia pura, sino un efecto del discurso y, por tanto, siempre ya discontinuo. Se trata de un “efecto sujeto” más que propiamente de un sujeto, resultado de una constelación heterogénea de discursos. En este sentido, Spivak recurre a la idea lacaniana del sujeto como efecto de la inscripción del significante sobre el ser y a la idea de Foucault del sujeto como lugar de múltiples posiciones textuales. De manera que el sujeto nunca se puede atrapar de manera fija e inamovible, como lo pensarían las políticas identitarias. Por ello mismo, rechaza par-



Cortesía de Nodro Films

Mira Nair *Salaam Bombay!* 1988

Deepa Mehta *Water* 2005

ticularmente cualquier atisbo de “etnocentrismo al revés”, de “nativismo”, de “mala conciencia colonial” que supondría una nostalgia por un sujeto colonial mejor, más puro, más auténtico, que haría eco del buen salvaje, un sujeto mejor, en definitiva, que el sujeto occidental. La única concesión posible a lo identitario puede tener una orientación estratégica. Últimamente ha acuñado el término *sinecdoquizar* para referirse a la posibilidad de un sujeto de elegir entre distintas formas de identificación con un objetivo político. Así, vestirse con un sari o con unos tejanos adquiere una vertiente política que permitiría, pongamos por caso, a una mujer reivindicar aspectos identitarios en determinados momentos. Spivak ha señalado que esta posibilidad de elegir identificaciones *ad hoc* está solamente al alcance de las

mujeres de las clases medias y cultas, y que una forma de liberación de la subalternidad tendría que ver con la extensión de esta *sinecdoquización* a las clases más marginales. Sin embargo, este “esencialismo estratégico” deja sin tocar lo que constituye la estructura misma de la alienación del sujeto a significantes identitarios y sus efectos. Igualmente, cabría analizar más profundamente cuáles son las condiciones ideológicas actuales que hacen posible la existencia de identificaciones efímeras. El hecho de que ello sea posible en el caso de sujetos occidentalizados y no en aquellos que habitan sociedades más tradicionales indicaría que no se trata únicamente de una cuestión de clase, como Spivak sostiene, sino de la relación del sujeto con el discurso de una forma mucho más amplia y compleja.



Spivak ha señalado que esta posibilidad de elegir identificaciones *ad hoc* está solamente al alcance de las mujeres de las clases medias y cultas, y que una forma de liberación de la subalternidad tendría que ver con la extensión de esta *sinecdoquización* a las clases más marginales.

### ¿Puede hablar el subalterno?

La pregunta que Spivak lanzó en 1988, “¿Puede hablar el sujeto subalterno?” (*Can the Subaltern Speak?*) ha ejercido una influencia notabilísima en el campo de los estudios post-coloniales, y de los estudios culturales en general, en las dos últimas décadas. Probablemente se trate de uno de los artículos más citados en la crítica contemporánea. El término “subalterno” procede de las *Notas desde la prisión* de Antonio Gramsci para referirse a las clases subalternas, especialmente al proletariado rural. El grupo de estudios subalternos de Ranajit Guha (*Subaltern studies group*) lo utilizó desde los años ochenta para designar las clases rurales en la India. Su empeño epistemológico consistía en intentar recuperar la voz de los sujetos subalternos, que había quedado silenciada por la historiografía hegemónica, y forzar en esta última una crisis. El subalterno se constituía como el sujeto colonial pero también como un agente de cambio y de insurgencia. El notorio artículo de Spivak “Can the Subaltern Speak?” se dirigía de pleno a los presupuestos de los estudios subalternos y apuntaba dos dificultades. En primer lugar, Spivak respondía que el sujeto subalterno no puede hablar porque no tiene un lugar de enunciación que lo permita. En segundo lugar, afirmaba que la mujer ocupa ese lugar radical por su doble condición de mujer y de sujeto colonial. El subalterno se constituía así como una figura de la diferencia radical, del Otro que no puede hablar no porque literalmente no pueda —es evidente que las mujeres en la sociedad tradicional india hablaban— sino porque no forma parte del discurso.

El artículo generó una vasta polémica y la autora misma prohibió su inclusión en una compilación hasta poder aclarar lo que, a su parecer, habían sido confusiones causadas por algunas lecturas del texto. La crítica principal se dirigía al final del artículo en el que Spivak ilustra su argumento con el suicidio de una mujer, Bhuvanewari Bhaduri, e interpreta y da sentido a su acto. Se le recriminó que eligiera una representante de la elite burguesa y nacionalista como ejemplo del subalterno, en clara contradicción con otra definición suya de subalternidad que incluiría solamente las clases marginales. En segundo lugar, se le reprochó que ella misma restaurase la conciencia del subalterno y ofreciese una interpretación del acto de Bhuvanewari Bhaduri, como si fuera capaz de desvelar el sentido y la verdad de su suicidio, en

clara contradicción con el argumento de que el subalterno no puede hablar.

El concepto del subalterno de Spivak fue criticado también por su relación confusa con la agencia. La crítica ha señalado que el término parece hacer referencia a un Otro radical que no sería accesible de ninguna manera, una especie de página en blanco que no puede ser incluida en el discurso. En este sentido, el subalterno sería más una categoría conceptual, por así llamarlo, que una designación subjetiva, ya que es difícil sostener que las mujeres en sociedades coloniales puedan haber estado radicalmente al margen de los discursos patriarcales y hegemónicos. De este modo, el subalterno quedaría atrapado en el silencio de manera irremediable, así como su condición misma de posibilidad.

A estas críticas, Spivak ha respondido con otra noción del subalterno como la mujer del Tercer Mundo que no puede hablar porque no existen las condiciones discursivas para que sea así, pero que, en cualquier caso, debería ser de otro modo. De manera que en sus últimas intervenciones, Spivak se ha esforzado en señalar que se trata de trazar un itinerario del silencio para que el subalterno pueda acceder a un lugar de enunciación que haga posible que su voz sea escuchada. De ahí también su interés en la pedagogía, como práctica y como política. Spivak ha trasladado su trabajo a menudo a la India y recientemente a la China rural, para buscar maneras de hacer oír las voces subalternas, y se interroga sobre cómo abrir espacios que den lugar a nuevos lugares de enunciación. Su trabajo no se deja paralizar por las dificultades, sino que, todo lo contrario, éstas son incluidas en la búsqueda de nuevas respuestas a los retos de la sociedad contemporánea. «

**NEUS CARBONELL** es doctora en Literatura Comparada por la Universidad de Indiana (EEUU). Actualmente imparte las asignaturas de Teoría Literaria y Literatura Comparada en la Universitat Oberta de Catalunya. Es también docente colaboradora del Centro Mujer y Literatura de la Universidad de Barcelona. Fue cofundadora de la revista *Lectora. Revista de Mujeres y Textualidad*. Ha publicado libros y artículos en revistas especializadas sobre crítica literaria, literatura comparada, teoría de la literatura y psicoanálisis. Su último libro es *La dona que no existeix. De la Il·lustració a la Globalització* (Eumo, 2003).



B E G O Ñ A V I C A R I O

# Winter Toys

**What is the reason why someone decides to work in animation?**

**How do they develop and produce their work?**

**Where is the boundary between cinema, animation and art?**

These are just some of the questions that Begoña Vicario raises when she deals with her friend and colleague Isabel Herguera's professional career.

One of the devices commonly used by mothers with long experience and many children is to put some of the toys in the house away and after a few months take them out of the cupboard as if they were new, to the delight of the children. That was what Isabel Herguera's mother did, and so did mine, and I often think these ploys made an enormous impression on us — for instance, when we begin a project with reviews of old work, or when we take another look at those old projects and see new concepts within them.

We have never spoken of the parallel lives we have led, when we became acquainted on obtaining a grant to study our last year of *bachiller* in the United States — when we returned to graduate in Fine Arts, she went off to Germany to study animation, and I left for Russia. Living and studying here and there we have forged ahead in our animation work, with many similarities and differences, naturally, although in our heads we shared that special something which animated films give us.

Many attempts have been made to explain what on earth, like a drug, moves people to spend months on end in a room, using their hands to slowly and carefully move materials around

and take photos or whatever, often even shunning friends and life itself. The wonderful artist Caroline Leaf told me many times she felt she had lost out on part of her life, and so she hated every one of her fine films... but then she would also tell me that, deep down, her work had also helped her plunge into life and understand it better.

Herguera's artistic trajectory reached an important turning point when she left Bilbao to study in Germany. She had already taken the first steps towards her performances at the Bilbao Fine Arts Faculty, and she worked on developing her CV: at the beginning of the 1980s she presented her famous installation with Mikel Arce, in which the mark we leave on everyday objects and surrounding space was the main feature, presenting the subjective nature of the measurement of time. At the Kunst Akademie in Düsseldorf, however, she encountered far older representations of animation, and produced her first work there in 1988, *Spain loves you*, a film made with cut outs as fresh as they come — to the strains of a *paso doble*, it showed Isabel's family's Sunday outing, the Civil Guard, Franco and everything, in images with a special meaning for that generation.



Isabel Hegera *La gallina ciega* 2005

For her next two films, she used oil on glass — *Safari* (1988) and *Cante de ida y vuelta* (1989), and this led to a third, *El sueño de Inigo* (1990), although here she used chalk on slate. *Baquiné* (1991) was filmed using sand. Four years later, in 1994, she produced another piece, *Los muertitos*, and here she returned to the photo and cut out technique. Although between these projects she did much advertising work, for ten years she produced no more shorts — in other words, until 2003, when she made *The Balloon* with

Satinder Singh. It is accredited to Singh only, but this film is very Hegera.

A major tendency over the last ten years or so has been to classify animation projects in a very tendentious fashion — in other words, we have seen traditional animation and infography divided into two large sectors in so many places, from festivals to published articles. However, in my opinion, this is an extremely false classification, and the intention has been to represent work which uses 3D

programmes in an artistic fashion that ought to be continued, although all other techniques which are just as modern are rejected, as if they were too old. Many feel, as I do, that this classification is part of a marketing ploy for the big names, and those of us who have their feet firmly on the ground should not use it. For many of us feel that, if there is any need to classify, and if it is worth while, the real boundary lies between direct techniques and indirect techniques. Likewise, animation produced directly



Isabel Herguera *Los Muertitos* 1994

in front of the camera lens could be the first group, and animation executed away from the lens the second. This is a very different work mode for producers, who use their hands to directly remove heaps of sand, spots of colour and chalked lines, and then draw them again, taking photograms each step of the way. They are certainly aware that the work they are producing must be extremely accurate, because they have no chance of correcting it. If there are any errors at the end, in the lighting or the syntax, they will have to repeat the

entire shoot, and this can often mean a whole day's work. The indirect technique, however, using drawings or infography, for example, produces animation as the result of the screen play, and all circumstances can be tested, approved and corrected before the final shots are taken.

The reader will, of course, appreciate that the rush of adrenaline while filming is extremely different in both cases, and also in the case of direct techniques the work pace is much



faster, production time is cut back, and improvisation circumstances are much more frequent than in other techniques in terms of purity of movement and design, although adherence to the narrative script is much greater.

So it was that Isabel Herguera used direct techniques in all these initial works and, as she says, it has never been her intention to produce work which is too narrative, but to convey sensations to viewers in the proportion in which she creates the images, and she has always used movement rhythms to transport her work from the abstract to the figurative. In 2005, however, when she brought out *La gallina ciega*, she fully intensified this tendency of hers, and the work showed far more clearly than all the others the same abstract/figurative dichotomy – in many parts of the film, the sounds provided by Xabi Erkizia are the only helpful clues we have.

Herguera has used cartoons for the first time in *La gallina ciega*, one of the indirect techniques, as mentioned above. She had previously been forced to retain the discipline and continuity not encountered in her productions. It was also a considerable challenge from the outset, since the objective was to portray the way in which someone who is blind perceives reality, and also a great challenge for the producer since the first ideas and designs are already in place.

It is true that this production, as in all animation, but in this case in particular, requires viewers to make an enormous effort to understand it, and I had to see it several times myself to perceive all the hidden details. You might say that we should read this work by Isabel Herguera in the same way as we conduct a slow reading of a painting, or as when we look at a sculpture from all angles and take note of it as we walk around, but of course we cannot delve any deeper into it during a first screening. First, we must understand the codes used to portray the noises and sounds heard by the blind. Then, when we are presented with a representation of the sensation whose main components are space and its scale, through a dihedral system, our spatial patterns shatter, and we just have to reconstruct them to grasp the ultimate

reality. Isabel claims this is the most narrative work she has produced, because the main thread of the work has a beginning, a core, and an end, but in the same vein I would say all this is nothing more than an elegant structure in order to explain all the rest in images, and somehow make it more understandable, because it has always been important to Isabel that her work be understood.

It could be that this is actually the reason why a producer like Isabel would carry out a project, aware that a production process is so painstaking. When she is on a new film project, Isabel accumulates her wishes and her task – it is certainly extremely important there be a considerable number of tasks before launching into an animated film, because this will allow you to continue with the project as you stand there, despite tiredness, contradictions and all kinds of problems. It has been a year since she finished the film, and it was only recently that she started to relax after those anxious times. Outsiders will find this hard to imagine, but she thought she was never going to finish it, since she had to complete the job in time to avoid losing her grant. When the profile of the producer's ideological discourse is the end of the film, this is usually the hardest time, because you have to present your conception of the world and life in a small collection of images.

This Donostia artist certainly knows how to divide up her energy, she successfully enlists the assistance of those around her, and also knows how to use her resources. She is an artist with firm roots, she has grasped the economics of films in all senses, and with her latest production she has demonstrated that the best devices and maturity she employs to depict her ideological universe have now come to the fore. She also knows that, while she works on her animation, she will not be accepted as a film-maker or as a plastic artist in these two separate worlds, but she will continue to nourish herself with both of them, as she has done to date, and let both of them enrich her films and her artistic work. ❧

BEGOÑA VICARIO lectures at the Bilbao Fine Arts Faculty.



B E G O Ñ A V I C A R I O

# Juguetes de invierno

**¿Por qué decide una persona dedicarse a la animación?**

**¿Cómo desarrolla y produce su trabajo?**

**¿Dónde está la frontera entre el cine, la animación y el arte?**

Estas son algunas de las cuestiones que plantea Begoña Vicario al abordar el recorrido profesional de Isabel Herguera, amiga y compañera de trabajo.

Una de las herramientas de que disponen las madres de muchos niños, cargadas de experiencia, suele ser retirar algunos de los juguetes que andan por casa, y al cabo de varios meses volverlos a sacar del armario, como si de nuevos se tratasen, para disfrute de los niños. La madre de Isabel Herguera solía hacerlo, y también la mía, y algunas veces pienso que ese tipo de comportamiento nos ha dejado una profunda huella, por ejemplo a la hora de acometer algún proyecto, cuando empezamos por la revisión de algún trabajo anterior, o cuando, al volver a ver esos viejos trabajos, somos capaces de encontrarles elementos nuevos.

Alguna vez hemos comentado entre nosotras lo paralelas que han sido nuestras vidas, desde el momento en que nos conocimos al conseguir una ayuda económica para realizar el último curso de bachillerato en los Estados Unidos. A la vuelta, ambas nos licenciábamos en Bellas Artes, y ella se marchó a Alemania a estudiar animación. Yo me decidí por Rusia. Viviendo y aprendiendo aquí y allá, nuestro trabajo de animación ha dado sus pasos, cargado de semejanzas y diferencias, pero en lo fundamental, compartimos ese algo tan especial que nos proporciona el cine de animación.

Herguera ha intentado muchas veces explicar qué diablos es esa especie de droga, qué puede impulsar a una persona a pasar meses en una habitación, trabajando lentamente y con sumo cuidado con sus manos, moviendo y fotografiando el material de que se trate, y renunciando a menudo a los amigos y a la propia vida. Caroline Leaf, artista extraordinaria, me contaba que muchas veces sentía haber perdido una parte de su vida, y que por ello odia a todos y cada uno de sus bellos filmes, pero a continuación me confesaba que, en su fuero interno, sus trabajos le han ayudado muchísimo a imbuirse de la vida y a entenderla mejor.

La trayectoria artística de Herguera sufrió un cambio importante en el momento en que se marchó de Bilbao a Alemania a estudiar. En la Facultad de Bellas Artes de la capital vizcaína había dado comienzo ya al currículo que desbrozaría su camino hacia la performance: a comienzos de la década de los ochenta presentó su famosa instalación junto con Mikel Arce, en la que el tema principal era la huella que dejamos en el espacio que nos rodea y en los objetos cotidianos. A su vez, ya mostraba en la misma instalación la subjetividad de la medida del tiempo.



Isabel Herguera *Los Muertitos* 1994

Sin embargo, en la Kunst Akademie de Düsseldorf topó con los medios expresivos de la animación, que era mucho más antigua, y allí realizó su primer trabajo, en 1988, *Spain loves you*, un film lleno de frescura realizado con recortes de papel, en el que, a ritmo de pasodoble, se nos mostraba una excursión de domingo de la familia de la propia Isabel, con guardias civiles y Franco incluido, imágenes, en definitiva, cargadas de un significado especial para los que somos de esa generación. En sus dos filmes siguientes, utilizó óleo sobre cristal para realizar *Safari* (1988) y *Cante de ida y vuelta* (1989), y para el tercer trabajo de la serie, *El sueño de Iñigo* (1990), trabajó con tizas sobre pizarra; en *Baquiné* (1991), la

arena fue su elemento de trabajo. Cuatro años más tarde, en 1994, realizó *Los muertitos*, volviendo a la técnica de la fotografía y a los recortes de papel. A pesar de sus numerosos trabajos en publicidad, durante diez años, es decir, hasta el 2003, no produjo ningún otro cortometraje; fue *The Balloon*, realizado junto con Satinder Singh, y a pesar de llevar solamente la firma de este último, es un trabajo muy del estilo de Herguera.

Durante más o menos la última década ha sido habitual clasificar los trabajos de animación de un modo totalmente tendencioso. En muchos lugares hemos visto clasificadas la animación tradicional y la infografía en dos grupos distin-

tos, tanto en festivales como en artículos publicados. De todos modos, opino que es una clasificación falsa, y se ha pretendido presentar como la tendencia artística a seguir por los trabajos que utilizan programas 3D; todas las demás técnicas, igual de actuales que la citada, se rechazan tachándolas de caducas. En opinión de algunos, entre los que me encuentro, esta clasificación forma parte del marketing de las grandes firmas, y los que tenemos los pies en el suelo no la deberíamos utilizar. Muchos de nosotros pensamos que, en caso de ser necesario algún tipo de clasificación, y suponiendo que pudiera tener algún aspecto positivo, el límite real se encuentra entre la utilización de técnicas directas o de técnicas



Isabel Herguera *Spain loves you* 1988

indirectas. Al primer grupo pertenecería la animación que se trabaja directamente delante del objetivo de la cámara, y al segundo, la animación realizada fuera del objetivo. En el primer caso, el modo de trabajar es totalmente diferente para el realizador: borra y vuelve a dibujar los montones de arena, las manchas de color o las líneas de tiza, directa y manualmente, y extrae los fotogramas que corresponden a cada uno de los pasos, porque es totalmente consciente de que el trabajo que realiza requiere una precisión extrema, pues no hay posibilidad de corrección. Si al terminar observa que en el ritmo, en la iluminación o en la conjunción existe algún error, deberá repetir todo el plano, un trabajo que, muchas veces, le habrá llevado todo un día. Sin embargo, las técnicas indirectas, el dibujo y la infografía, por ejemplo, son trabajos de animación

realizados siguiendo un guión, y ofrecen la oportunidad de hacer todas las pruebas necesarias, y dar por buenas unas fotografías o modificar lo necesario, antes de realizar las fotografías definitivas.

El lector, por supuesto, entenderá que la carga de adrenalina del momento de la filmación difiere mucho de un caso a otro, y también dentro de las técnicas directas, con un ritmo mucho más rápido para realizar el trabajo, una producción mucho más corta, y con muchos más momentos en los que la improvisación puede tener lugar, donde el diseño y la claridad del movimiento son superiores, pero también lo es la supeditación a un guión narrativo.

Sin embargo, Isabel Herguera, en todos los trabajos citados, utilizó técnicas directas, y tal como afirmaba ella

misma, nunca ha tenido la intención de realizar un trabajo demasiado narrativo, sino de enviar al espectador sensaciones en la medida que va creando las imágenes, utilizando siempre el ritmo del movimiento para llevar sus trabajos de la abstracción al campo de lo figurativo. Durante el último año, sin embargo, cuando produjo *La gallina ciega* (2005), subrayó en grado sumo esa tendencia, mostrando más a las claras que en ningún otro trabajo esa dicotomía abstracción/figuración; en muchos momentos del filme, la única pista que nos sirve de ayuda es la música de Xabier Erkizia.

*La gallina ciega* es el primer filme en el que Herguera utiliza dibujos animados, es decir, una de esas técnicas indirectas que acabamos de citar, y le ha exigido mantener una continuidad y una disciplina que no había conocido en sus producciones anteriores. Además, ha sido un reto muy importante, con un objetivo definido, plasmar el modo en que un ciego puede captar la realidad, lo cual ha supuesto un reto descomunal para la realizadora, desde las ideas y los diseños iniciales.

Es innegable que este trabajo, al igual que la mayoría de los trabajos de animación, pero especialmente éste, exige muchísimo esfuerzo al espectador para llegar a entender lo que se le muestra, y yo misma he tenido que verlo varias veces para llegar a captar todos los detalles que permanecen ocultos. Podríamos decir que la lectura de ese trabajo de Isabel Herguera la debemos realizar como cuando observamos pausadamente una pintura, o como cuando miramos una escultura, paseando a su alrededor, para observarla en todas sus perspectivas; pero no, evidentemente, en una primera proyección no llegamos a captar toda su profundidad. Al principio, debemos entender los códigos que se utilizan para plasmar los ruidos y sonidos que escucha el ciego. Después, cuando mediante el sistema diédrico se nos ofrece la plasmación de la sensación que sobre el espacio y su escala tiene el protagonista, nuestros esquemas espaciales se rompen, y debemos volver a rehacerlos, para poder llegar a entender su realidad. Isabel afirma que éste es, precisamente, el trabajo más narrativo que ha realizado, porque el eje de la histo-

ria tiene un comienzo, un desarrollo y un final, pero, del mismo modo, yo diría que todo eso no es más que la estructura que necesita para ofrecernos en imágenes todo lo demás, para hacerlo más inteligible, porque para Isabel resultar inteligible ha sido, siempre, algo muy importante.

Precisamente quizá radique ahí la razón por la que realizadores como ella realicen su obra, conscientes en todo momento del esfuerzo que exige toda producción. Cuando tiene entre manos el proyecto de un nuevo filme, Isabel acumula ganas de hacer y necesidad, y esa necesidad debe de ser muy imperiosa a la hora de acometer la realización de un trabajo de animación, porque es la que te ayudará a mantener el trabajo en pie, ante todo tipo de desgaste, contradicciones y problemas. Ha transcurrido un año desde que terminó la película, y ha empezado ahora a relajarse de la tensión acumulada, aunque nos cueste imaginarlo; le parecía que nunca la iba a terminar, pero debía terminarla a tiempo, para que no se le retiraran las ayudas económicas que había recibido. El final del filme suele ser reflejo del discurso ideológico del realizador y, por tanto, es el momento más difícil, siempre, porque te exige mostrar la opinión que tienes sobre el mundo y sobre la vida, en una simple sucesión de imágenes.

La autora donostiarra sabe distribuir su energía, consigue un trato muy adecuado con sus colaboradores, y sabe aprovechar los recursos que tiene alrededor. Es una artista totalmente afianzada, una artista que ha hecho totalmente suya la economía filmica en todos los sentidos, y con su último filme ha mostrado que ya ha logrado las herramientas y la madurez necesarias para plasmar su universo ideológico; y sabe, además, que mientras realice trabajos de animación no será aceptada ni como cineasta ni como artista plástica en esos dos mundos aparte, pero ella seguirá bebiendo y alimentándose de ambos, al igual que hasta ahora, para enriquecerlos, a su vez, con sus trabajos filmicos y artísticos. ■

**BEGOÑA VICARIO** es profesora de la Facultad de Bellas Artes de Bilbao.

Harun Farocki/Image (circum)volution:

## On the Installation *Schnittstelle (Interface)*

**How does a filmmaker arrive at the artform of the museum installation?**

**Farocki finds himself in a small, albeit eminent group of like-minded filmmakers. In their installations, Chris Marker, Chantal Akerman, Raúl Ruiz or Peter Greenaway, whose films negotiate the relationship between word and image in equally radical fashion, conduct similar investigations into their own or each other's images, scenically bringing to account the metamorphoses of cinema through more recent audiovisual apparatus.**

**Perhaps it's about** giving the images distance so that a question that threads its way like a leitmotif through Harun Farocki's films and videos (and whose formulation is to be found —somewhat programmatically— in film titles such as *Ein Bild* [*An Image*, 1983] or *Wie man sieht* [*As/how you can see*, 1986]) can be posed anew: what is an image? A question Farocki has long linked to the aesthetic changes of information technology, and which today more than ever is relevant to the cinema. With the installation *Schnittstelle* [*Interface*, 1995] an essential focus of this issue is touched upon, namely the organizational form of moving pictures. This from the perspective of an auteur, who these days profiles himself more as an engineer than a creator: “What happens at the editing table, is this comparable to a scientific experiment?”<sup>1</sup>

*Schnittstelle* provokes the spectator's capacity to remember and to perceive in a double sense. Like the assembler of images, the spectator is first confronted with sequences of images running in parallel on two monitors which, in a further step (which is also a temporal one, because the visitor enters another space), are integrated on a third monitor, thus amenable to a new reading. Thus the viewer sees a

series of takes from various films by Farocki (images, for example, of the Romanian Revolution, workers leaving the factory, the interwar years, inexpressible violence in the Vietnam War, or photographic constructions of the female body). Above all though, the filmmaker is seen at work in the process of arranging and manipulating his images. That this arrangement<sup>2</sup> takes place in the context of a museum is crucial. On the one hand, it becomes clear that an expression of thought is entrusted to an artistic form and on the other, that this thinking through filmic and electronic means is being made by someone into the object of his own observation. (It's probably no coincidence that this theoretical and aesthetic effort comes from somebody who has long been a consequential film and media critic.) The title *Schnittstelle* brings to a head the dual technical and poetic paths. It is a matter of both the initial filmic processes of the spatio-temporal arrangement of the image material, and the interval, the interstices of images (and sounds), as well as the bringing into play of analogue and model-like —digital— representation, ultimately the info —and electro— tising of montage. Thus, it is less about the old quarrel as to whether the computer image has to imitate the cin-





Fritz Lang *Clash by Night* 1952 / Harun Farocki *Workers leaving the factory* 1995

ema, or whether it can lay claim to an independent existence; rather Farocki is concerned more generally with the binary principles of montage, with the power of abstraction arising from the motor processing of analogue images. Such is the perspective from which we are given to understand the pointedly pedagogical demonstration of the production of an electronically 'mixed' image (as opposed to the mechanically

'edited' one): as an exemplary research model. Thus even the most recent developments in virtual (digital) montage resonate in the media theory-directed interrogations of Farocki, even when they are not explicitly the object of this (re)presentation.

The installation *Schnittstelle* invokes an apparatus which permits the simultaneity of images which film in principle

orders in succession, a well nigh perfect model of the solitary place where the author writes and processes images: "Today I can barely write a word unless an image is visible on the screen at the same time". Or, rather, on both screens. In this imaginary laboratory, at the simulated workplace of the filmmaker, the spectator is linked up with the composition of the video differently than in front of a (single) large





Charles Chaplin *Modern Times* 1936 / Harun Farocki *Workers leaving the factory* 1995



screen in the dark of the cinema. While a comparison is drawn in say, Farocki's *Arbeiter verlassen die Fabrik* [*Workers leaving the factory*, 1995] through following Lumière's primary film of the same name with excerpts from other stories of the cinema – such as Marilyn Monroe at the factory gate in Fritz Lang's *Clash by Night* (USA, 1952) and proletarian masses in step with each other in *Metropolis* (Germany 1925/26) — the association of these films can now be directly called up. Here on the left, the first motif from the history of film: male and female workers leaving a factory, in this case a factory which produces photographic items. And on the right: a century of images which repeat, vary and further develop the first motif.

Even if the visitor is not required to engage in any physical 'interactivity', as a reader, s/he develops a textual mobility when confronted with two audiovisual tracks whose arrangement is mutually dependent, as if in dialogue with each other. For *Schnittstelle* is a space in which various languages circulate, in accordance with a particular structural order. What the reader of this 25-minute long text, comparable with someone out for a stroll (in Barthes' sense)<sup>3</sup>, sees is multiple and irreducible, for each combination of events is unique to the one perceiving it and defines their promenade, which can only be repeated as different. Finally this is not about a closed text, but about an open form which simultaneously implicates variations and textual deviations, a possible film.

Differing from classical cinema setting, where the linear passage of images inscribes meaning diachronically, here the next best image to a moving picture or even a still is sought (and simultaneously shown) in a kind of horizontal montage. Hitherto, words, sometimes pieces of music, have commented on the images. Here images comment on images. The principle of this montage is complex. For the editing is not just articulated from right to left (whether it's a cut between sound and image, or between image and image), but gives rise to circulations through precisely calculated sequences of change and repetitions, not just within individual tracks, but above all between the two screens. A composi-

tional structure typical of Farocki becomes instantly recognizable, one that functions via anticipation and repetition. An image is introduced (viz. the figure of a chemist) which is later taken up again and explained (here for example, to elucidate the aesthetic process of distanciation: "The images say a laboratory doesn't look like that").

At the video-editing suite the variation of sequence matches can be achieved with the press of a button. One proceeds differently at a 16mm editing desk. In the second case (both are visually demonstrated by the author in *Schnittstelle*) each new edit has to be materially and physically prepared, such that the montage editor's fingertips may touch the spot of the cut or paste. What we see here is not, as still the case in Vertov's *Chelovek s Kinoapparatom* [*Man with the movie camera*, USSR, 1929], an expert cutter at her work, but an author, who manipulates his film in remote and ruminating fashion, surrounded only by machines and a note book. This illustrates how filmic dimensions like time and motion are capable of tactile translation, and that the choice of images ultimately follows as a solitary act: a twofold thought which is taken to extremes by Jean-Luc Godard's radical self portrait *JLG/JLG – Autoportrait de Décembre* (originating in 1994), with the figure of a blind female cutter.

In spite of its sensuous quality, the strip of celluloid is primarily, like money, a means to an end: "With a banknote it becomes especially clear how little the essence and the appearance coincide". As long as the film cutter is working manually on the other film, the celluloid strip, as the complete material basis of the 'actual' film, the one projected, the latter cannot be actualised in its projection. Video is different: here computerization allows montage—or better, mixing—a "direct" link up between manual editing operations and the appearance of the image. Beyond that a spatial replication of the images is possible, for the electronic image is constantly being reorganised. Ultimately, the direct temporal constitution of the electronic image allows for various viewing situations, for instance the illusion of the freeze frame that halts time, or the visual disorientation due to rapid sequences.

Farocki bore this relationship of stasis and motion in mind in the construction of his film *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* [*Images of the World and Inscription of War*, 1998]. There, as he notes in *Schnittstelle* by means of a brief recombining of particular elements without further explanation, the moving images have no accompanying text.

In this way Farocki symbolically submits his films to a re-vision at the museum's electronic "mixing suite", so as to radically ask of his own work the questions "What is an image?" and "How is a sequence of images put together?" What was hitherto examined in frequently found apparatuses and images, for instance the imploring gesture of an amateur filmmaker in *Videogramme einer Revolution* [*Videograms of a Revolution*, 1991/92] is now applied to the architecture of the films that arose out of them. Thus, with the sketchy montage of moving images from *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*, Farocki parades before the spectator the evidence that these repeat themselves according to the rule of a permutation: "when I was editing this film, I based decisions on a simple program, according to which the shots are combined and re-combined". This step, inspired (according to the author), by the rules of music composition or the rotors of one-arm bandits, can already be found in a film of apparently chronological observation whose structure is likewise based on the principle of repetition: Farocki speaks of the necessity of the unpremeditated gaze, in relation to revision of his apparatus film [Dispositiv-Film] *Ein Bild*, shot in the Munich "Playboy" studio and assembled without commentary.

Here the author does not present himself biographically, but as the observer and maker of his films, as writer and reader, as cinephile and bibliophile – akin to Godard. Farocki then concocts a self-portrait which develops via metaphors and analogies rather than via narrative structures. His figure is represented in images, yet it dissolves into serially arranged bodily attitudes that are always similar to each other. The video camera and monitor serve him as a mirror, but less in the sense of any "aesthetics of narcissism"<sup>4</sup> specific

to video, than as technical means of fabricating temporal differences and short circuits. Even where Farocki breaks through his pose of rereading to show, via a close-up of the burn scar on his arm, the trace of his self mutilation in the pamphlet-film *Nicht löschesbares Feuer* [*Inextinguishable fire*, 1968/69], it's not so much the real referent which is at stake in this rather actionist performance scene (an "it was really so") but a temporal referentiality of the photographic, which is to say, filmic image (an "it was"). As indicated in the original film by the match-cut of a burning piece of flesh, it's a matter of the aesthetic means of producing a comparison with one of the animals in the research laboratories and referring to mere connection points to the real world. For, in the film, the images of Vietnam are precisely what is not evoked; it is rather this war as unrepresentable.

Farocki at the "mixing suite", which he shows this time as a smouldering laboratory, implies forgery. It's no coincidence that he takes up again into his re-reading a shot from *Zwischen zwei Kriegen* [*Between two wars*, 1977/78], in which one can see the figure of the author with paper and pen at his writing desk, symbolically arriving at new combinations of a montage. And when, in *Schnittstelle*, code writers and decoding machines are (re)presented and critiqued, the double aspect of an installation is grasped which pretends to deal with a filmic work: "Is it a matter of unravelling a secret, or keeping it?"

There's nothing anecdotal about the new linking up of image shards. As soon as Farocki reverts to fragments of his films and videos, he analyses and dismembers the visual and acoustic image so as to usher the spectator into a mental space between the (acoustic and visual) images. In all the films this in-between space is valid for itself, where the cut is not a part of one or the other image, of one or the other sequence of images, which it separates and divides, as in films of linear narration, but the cut as it were "liberates"<sup>5</sup> itself, as Deleuze puts it. This kind of montage principle, insisting as it does on the interval, no longer creates sequences but series.

Beyond the relevant technical armature, the staging apparatus of the montage process fuses temporal moments: the (past) original take (to be determined as a filmic element) with the (present) act of rereading, i.e. re-viewing. The difference between these times and essences is communicated on the one hand via the placing in parallel or inseting of two images, on the other hand, via duplication here and there at the level of sound. The visual regression finds its correspondence in Farocki speaking for instance of *Nicht lösbares Feuer* as an echo of the person he once was (and who is rendered present through the projection). At the end of this layering comes the position of the visitor (transposed into the future), whose gaze and hearing are directed toward this serializing process of images and sounds, a process which perpetually repeats itself anew. To this, other than in cinema or on television, *Schnittstelle* runs in the museum as an endless loop and thus ideally—and in accordance with the principle of repetition—can be observed as long as one wants. The arrangement of the apparatus thus locates both the image literate viewer and the author in equal measure at the incisive divide (*Schnittstelle*) of observation and imagination. ❧

---

This essay was originally published in German in *Der Ärger mit den Bildern – Die Filme von Harun Farocki* (Konstanz: UVK Medien, 1998), edited by Rolf Aurich and Ulrich Kriest. The English translation is published here with the kind permission of the book's editors, publishers and the author.

CHRISTA BLÜMLINGER is currently Assistant Professor, Film Studies, Freie Universität, Berlin, and is teaching at the University Sorbonne Nouvelle, Paris, from Fall 2002 onwards. She is also a writer, art critic and curator. She has written for many magazines including *Trafic*, *Iris*, and *Blimp*, and her most recent books are *Ohne Untertitel Fragmente einer Geschichte des österreichischen Kinos* (Vienna 1996; together with Ruth Beckermann); *Von der Welt ins Bild. Augenzeugenberichte eines Cinephilen* (Berlin 2000, an edition of writings by Serge Daney); and *Das Gesicht im Zeitalter des bewegten Bildes* (Vienna: Sonderzahl, forthcoming; together with Karl Sierek).

## NOTES AND REFERENCES

- 1 This quotation, and all those which follow without full documentation, are taken from the commentary text spoken by Farocki in *Schnittstelle*.
- 2 *Schnittstelle* was first conceived in 1995, in the arrangement described above, for the exhibition *Le monde après la photographie* in the Musée d'Art Moderne de Villeneuve-d'Ascq (10.6. – 1.10.1995), and presented under the title *Section*. The video of this installation, which brings together both sequences of images (A and B) in a second room and in a single image (C), was then shown on channel 3sat on 25.6.1995 under the title *Schnittstelle*. In a further variation *Section* was finally exhibited as part of the exhibition *Face à l'histoire* (19.12.1996 – 7.4.1997) in the Musée National d'Art Moderne Centre Georges Pompidou. Here *Section* could be seen in an open cube, corresponding to the set-up from the first room of the installation in Villeneuve-d'Ascq.
- 3 On this concept of text, see Roland Barthes, "De l'Oeuvre au Texte", in *Revue Esthétique* 3 (1971), pp. 225-232.
- 4 Following the title of an essay by Rosalind Krauss, "Video: The Aesthetics as Narcissism", in *October* 1, Spring 1976.
- 5 Deleuze calls this the "irrational cut"; cf. Gilles Deleuze, *L'Image-Temps. Cinéma 2* Paris : Les Éditions de Minuit, 1985, p. 324.

**As soon as Farocki reverts to fragments of his films and videos, he analyses and dismembers the visual and acoustic image so as to usher the spectator into a mental space between the (acoustic and visual) images.**

Harun Farocki/(Circun)volución de la imagen:  
 Acerca de la instalación  
*Schnittstelle (Interfaz)*

**¿Cómo llega un realizador de cine a la forma artística de instalación para museo? Farocki se encuentra en un grupo pequeño pero eminente de realizadores afines. En sus instalaciones, Chris Marker, Chantal Akerman, Raúl Ruiz o Peter Greenaway, cuyas películas debaten sobre la relación entre palabra e imagen de forma igualmente radical, llevan a cabo investigaciones similares sobre sus propias imágenes o las de otros del grupo, y dan cuenta escénica de las metamorfosis del cine por medio de los aparatos audiovisuales más recientes.**

**Tal vez se trata de** dar distancia a las imágenes, para que una cuestión que se abre camino como un leitmotiv en todas las películas y vídeos de Harun Farocki (y cuya formulación en cierto modo programática se encuentra en títulos como *Ein Bild* [Una imagen, 1983] o *Wie man siebt* [Como/cómo se ve, 1986]) pueda plantearse de nuevo: ¿Qué es una imagen? Cuestión que Farocki ha vinculado desde hace tiempo a los cambios estéticos de las tecnologías de la información, y que hoy, más que nunca, es relevante para el cine. Con la instalación *Schnittstelle* [Interfaz, 1995] se hace hincapié en un aspecto fundamental de esta cuestión: a saber, la forma organizativa de las imágenes en movimiento. Esto desde la perspectiva de un autor que actualmente se perfila más como ingeniero que como creador: “¿Qué ocurre en la mesa de edición? ¿Es comparable a un experimento científico?”<sup>1</sup>.

*Schnittstelle* provoca la capacidad de recordar y de percibir del espectador en dos sentidos. Como recopilador de imágenes, el espectador se encara al principio a secuencias de imágenes que discurren en paralelo en dos pantallas que, dando un paso más (que es también un paso temporal, pues el visitante pasa a otro espacio), se inte-

gran en una tercera pantalla, haciendo así posible una tercera lectura. De ese modo, el espectador ve una serie de tomas de varias películas de Farocki (imágenes, por ejemplo, de la Revolución de Rumania, trabajadores saliendo de la fábrica, los años entre guerras, la inexpresable violencia de la guerra de Vietnam, o las construcciones fotográficas del cuerpo femenino). Pero, por encima de todo, al realizador se lo ve trabajando en el proceso de organizar y manipular sus imágenes. Que esa organización<sup>2</sup> tenga lugar en el contexto de un museo es algo crucial. Por una parte, se hace evidente que se confía una expresión del pensamiento a una forma artística, y por otra, que ese pensar por medios fílmicos y electrónicos lo hace alguien sobre el objeto de su propia observación (seguramente no es ninguna coincidencia que este esfuerzo teórico y estético provenga de alguien que ha sido un importante crítico de cine y de los medios). El título *Schnittstelle* hace pensar en dobles senderos técnicos y poéticos. Se trata tanto de los procesos fílmicos iniciales de una disposición espacio-temporal del material en imágenes, como del intervalo, de los intersticios de imágenes (y sonidos), así como de la puesta en juego de una representación analógica y prototípica —digital—; en





Harun Farocki *Videogramas de una revolución* 1992

definitiva, de la infotización y electrónica del montaje. De modo que tiene que ver menos con la vieja discusión de si la imagen de ordenador tiene que imitar al cine o si puede reivindicar una existencia independiente; Farocki tiende a estar más preocupado generalmente por los principios binarios del montaje, y por el poder de abstracción que surge del procesado motor de imágenes analógicas. Tal es

la perspectiva desde la cual se nos da a entender la demostración significativamente pedagógica de la producción de una imagen “mezclada” electrónicamente (en contraposición a la imagen “editada” mecánicamente): como modelo de investigación ejemplar. Así, hasta los acontecimientos más recientes en torno al montaje virtual (digital) resuenan en los interrogantes de Farocki sobre la teoría de los medios,

a pesar de no constituir explícitamente el objeto de su (re)presentación.

La instalación *Schnittstelle* invoca a un aparato que permite la simultaneidad de imágenes que la película en principio ordena en una sucesión, un modelo casi perfecto del lugar solitario en que el autor escribe y procesa imágenes: “Hoy apenas puedo escribir una palabra a menos que pueda ver a la



Harun Farocki *Videogramas de una revolución* 1992

vez una imagen en la pantalla". O, más bien, en ambas pantallas. En este laboratorio imaginario, en el lugar de trabajo simulado del realizador, el espectador se vincula con la composición del vídeo de manera diferente a cuando está frente a una (única) pantalla grande en la oscuridad de la sala de cine. Al establecerse una comparación en, digamos, *Arbeiter verlassen die Fabrik* [*Trabajadores saliendo de la fábrica*, 1995], de Farocki, poniendo junto a la película original homónima de Lumière una serie de fragmentos de otras historias del cine —como Marilyn Monroe a la puerta de la fábrica en *Clash by Night* (EUA, 1952), de Fritz Lang, y las masas proletarias en sintonía de *Metrópolis* (Alemania, 1925/26)—, la asociación entre esas películas ahora puede invocarse directamente. A la izquierda, el primer motivo desde el principio de la historia del

cine: obreros y obreras saliendo de una fábrica, en este caso una fábrica que produce material fotográfico. Y a la derecha: un siglo de imágenes que se repiten, cambian y siguen desarrollando el primer motivo.

Aunque a la persona visitante no se le pide que se entregue a ninguna "interactividad" física, como lectora desarrolla una movilidad textual al enfrentarse a dos bandas audiovisuales cuya disposición es mutuamente dependiente, como si estuvieran dialogando una con la otra. Porque *Schnittstelle* es un espacio en el que circulan diversos idiomas, según un orden estructural particular. Lo que ve quien lee este texto de 25 minutos de duración, comparable a salir a dar un paseo (en el sentido de Barthes)<sup>3</sup>, es múltiple e irreductible, ya que cada combinación de acontecimientos es algo singular para

quien la percibe, y define su paseo, que sólo puede repetirse haciéndolo diferente. Finalmente, no estamos hablando de un texto cerrado, sino de una forma abierta que simultáneamente implica variaciones y desviaciones textuales: una película posible.

A diferencia del marco del cine clásico, en el que el paso lineal de imágenes inscribe significado diacrónicamente, aquí se busca (y se muestra simultáneamente) una imagen casi tan buena como una película o incluso un fotograma, en una especie de montaje horizontal. Hasta ahora, las imágenes han sido comentadas mediante la palabra, a veces mediante fragmentos musicales. Aquí son las imágenes las que comentan las imágenes. El principio de ese tipo de montaje es complejo. Porque la edición no está solamente articulada de derecha a izquierda (trátese de un corte entre sonido e imagen, o entre imagen e imagen), sino que da lugar a circulaciones por medio de secuencias de cambio y repeticiones calculadas con precisión, no sólo en las bandas individuales, sino sobre todo entre ambas pantallas. Se hace reconocible al instante una estructura compositiva típica de Farocki, que funciona mediante la anticipación y la repetición. Se introduce una imagen (digamos, el personaje de un analista químico), y después se vuelve a tomar esa imagen y se explica (aquí, por ejemplo, para dilucidar el proceso estético del distanciamiento: “Las imágenes dicen que un laboratorio no tiene ese aspecto”).

En la sala de edición de vídeo, se puede lograr la variación de correspondencias entre secuencias simplemente pulsando un botón. En una mesa de edición para 16 mm se procede de otra manera. En el segundo caso (ambos casos son mostrados visualmente por el autor en *Schnittstelle*), cada nueva edición debe prepararse material y físicamente, de forma que los dedos del editor de montaje puedan tocar el lugar del corte o pegado. Lo que vemos aquí no es, como sigue siendo el caso en la película de Vertov *Chelovek s Kinoapparatom* [Hombre con una cámara de cine, URSS, 1929], una montadora experta trabajando, sino un autor que manipula su película de forma remota y reflexiva, rodeado de máquinas y un cuaderno de notas. Esto ilustra cómo dimensiones fílmicas

como tiempo y movimiento son capaces de una traducción táctil, y cómo en última instancia la elección de imágenes tiene que ser un acto solitario: una idea doble que se lleva hasta el extremo en el autorretrato radical de Jean-Luc Godard, *JLG/JLG – Autoportrait de Décembre* (empezada en 1994), con el personaje de una montadora ciega.

A pesar de su cualidad sensual, la cinta de celuloide es antes de nada, como el dinero, un medio para lograr un fin: “Con un billete de banco queda meridianamente claro lo poco que coinciden la esencia y la apariencia”. Siempre que el montador trabaje de forma manual en la otra película, la cinta de celuloide, como base material completa de la película “real”, la proyectada, esta última no puede ser realizada en su proyección. Con el vídeo es diferente: aquí la informatización permite que el montaje —o, mejor, la mezcla— sea un vínculo “directo” entre las operaciones de editaje manuales y la aparición de la imagen. Más allá, es posible una réplica espacial de las imágenes, porque la imagen electrónica se está reorganizando continuamente. En última instancia, la constitución temporal directa de la imagen electrónica permite diversas situaciones de visionado; por ejemplo, la ilusión de que la imagen congelada detiene el tiempo, o la desorientación visual debida a secuencias rápidas. Farocki tuvo presente esa relación entre estasis y movimiento en la construcción de su película *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* [Imágenes del mundo e inscripción de la guerra, 1998]. En ella, como observa en *Schnittstelle* por medio de una breve recombinación de elementos particulares sin más explicación, las imágenes en movimiento no tienen texto que las acompañe.

De ese modo, Farocki simbólicamente somete sus películas a una revisión en la “sala de mezclas” electrónica del museo, como queriendo formular sobre su propia obra las preguntas “¿Qué es una imagen?” y “¿Cómo se junta una secuencia de imágenes?”. Lo que hasta ahora se examinaba en aparatos e imágenes que se encuentran con frecuencia, por ejemplo el gesto implorante de un realizador aficionado en *Videogramme einer Revolution* [Videogramas de una revolución, 1991/92], se aplica ahora a la arquitectura de las películas que surgieron de

**Aquí son las imágenes las que comentan las imágenes.**





Harun Farocki *Videogramas de una revolución* 1992

ellos. Así, con el montaje rudimentario de imágenes en movimiento de *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*, Farocki hace desfilas ante el espectador las pruebas de que las imágenes se repiten siguiendo el modelo de una permutación: “cuando estaba editando esa película, basé mis decisiones en un programa simple, según el cual las tomas se combinan y vuelven a combinarse”. Ese paso, inspirado (según el autor) en las reglas de la composición musical o los rotores de las máquinas tragaperras,

puede encontrarse ya en una película de observación aparentemente cronológica cuya estructura se basa asimismo en el principio de repetición: Farocki habla de la necesidad de la mirada no premeditada en relación con la revisión de su película-aparato [Dispositiv-Film] *Ein Bild*, rodada en el estudio de “Playboy” de Munich y montada sin ningún comentario.

Aquí el autor no se presenta a sí mismo de manera autobiográfica, sino como

observador y realizador de sus películas, como escritor y lector, como cinéfilo y bibliófilo: parecido a Godard. Después Farocki trama un autorretrato que se desarrolla mediante metáforas y analogías, más que mediante estructuras narrativas. Su figura se representa en imágenes, pero se disuelve para dar lugar a actitudes corporales organizadas en serie que son siempre similares. La cámara y el monitor de vídeo le sirven de espejo, pero no tanto en el sentido de cualquier “estética del narcis-

sismo<sup>14</sup> característica del vídeo, sino como medio técnico de fabricar diferencias y cortocircuitos temporales. Incluso cuando Farocki rompe con su pose de releer para mostrar, mediante un primer plano de la cicatriz de una quemadura en su brazo, el rastro de su automutilación en la película-panfleto *Nicht lösbares Feuer* [Fuego inextinguible, 1968/69], no es tanto el referente real el que está en juego en esa escena de performance más bien accionista (un “pasó así realmente”), sino una referencialidad de la imagen fotográfica, es decir, filmica (un “pasó”). Tal como se indica en la película original mediante el corte por analogía de un pedazo de carne ardiendo, se trata del medio estético de establecer una comparación con uno de los animales de los laboratorios de investigación y referirlo a más puntos de conexión con el mundo real. Porque en la película las imágenes de Vietnam son precisamente lo que no se evoca; es más bien esa guerra como algo irrepresentable.

En la “sala de mezclas”, que esta vez muestra como un laboratorio ardiente, Farocki insinúa falsificación. No es ninguna coincidencia que vuelva a releer una toma de *Zwischen zwei Kriegen* [Entre dos guerras, 1977/78], en la que se ve al personaje del autor con papel y bolígrafo en su escritorio, llegando simbólicamente a nuevas combinaciones de un montaje. Y cuando, en *Schnittstelle*, se (re)presentan y critican las impresoras de códigos y las máquinas decodificadoras, se aprehende el doble aspecto de una instalación que pretende analizar una obra filmica: “¿Se trata de desentrañar un secreto, o de guardarlo?”.

No hay nada de anecdótico en el nuevo acoplamiento de fragmentos de imágenes. Tan pronto como Farocki vuelve a fragmentos de sus películas y vídeos, analiza y desmiembra la imagen visual y acústica, a fin de conducir al espectador a un espacio mental entre las imágenes (acústicas y visuales). En todas las películas ese espacio intermedio es válido por sí mismo, y el corte

no es parte de una u otra imagen, o de una u otra secuencia de imágenes que separa y divide, como en las películas con narrativa lineal, sino que el corte, por así decir, se “libera”<sup>15</sup>, como dice Deleuze. Este tipo de principio de montaje, aunque insiste en el intervalo, ya no crea secuencias, sino series.

Más allá de ese armazón técnico importante, el aparato de escenificación del proceso de montaje funde momentos temporales: la toma original (pasada) (algo a determinar como elemento filmico) con el (presente) acto de releerla, es decir, re-visarla. La diferencia entre esos tiempos y esencias se comunica, por una parte, mediante la colocación en paralelo o inserción de dos imágenes, y por otra parte mediante la duplicación por aquí y por allá a nivel de sonido. La regresión visual tiene su correspondencia en Farocki hablando, por ejemplo, de *Nicht lösbares Feuer* como un eco de la persona que fue una vez (y que ahora se hace presente por medio de la proyección). Al final de esa estratificación llega la posición del visitante (transportada al futuro), cuya mirada y oído son dirigidos hacia ese proceso serializador de imágenes y videos, un proceso que se repite y renueva a perpetuidad. A esto hay que añadir que, a diferencia del cine o la televisión, *Schnittstelle* se proyecta en el museo como un bucle sin fin, y por tanto idealmente —y de acuerdo con el principio de repetición— puede observarse tanto tiempo como se desee. La organización del aparato coloca así en igual medida tanto al espectador culto de la imagen como al autor en la incisiva división (*Schnittstelle*) entre observación e imaginación. ■

Este ensayo se publicó originalmente en alemán, en *Der Ärger mit den Bildern – Die Filme von Harun Farocki* (Konstanz: UVK Medien, 1998), editado por Rolf Aurich y Ulrich Kriest. La traducción española se publica aquí con la amable autorización de los editores del libro, la editorial y el autor.

CHRISTA BLÜMLINGER es actualmente profesora adjunta de Estudios Filmicos en la Universidad Libre de Berlín, e imparte clases en la Universidad Sorbonne Nouvelle de París desde otoño de 2002. Es también escritora, crítica de arte y comisaria. Ha escrito para multitud de revistas, entre otras *Trafic*, *Iris* y *Blimp*, y sus libros más recientes son *Ohne Untertitel Fragmente einer Geschichte des Österreichischen Kinos* (Wien, 1996, en colaboración con Ruth Beckermann); *Von der Welt ins Bild. Augenzeugenberichte eines Cinephilen* (Berlín, 2000, una edición de escritos de Serge Daney); y *Das Gesicht im Zeitalter des bewegten Bildes* (Wien: Sonderzahl, de próxima aparición, en colaboración con Karl Sierek).

#### NOTAS Y REFERENCIAS

- 1 Esta cita, así como todas las que no están totalmente documentadas, están tomadas del texto con las descripciones de Farocki en *Schnittstelle*.
- 2 *Schnittstelle* se concibió en 1995, en la configuración antes descrita, para la exposición *Le monde après la photographie* en el Musée d'Art Moderne de Villeneuve-d'Ascq (10.6. – 1.10.1995), y se presentó bajo el título de *Section*. El vídeo de aquella instalación, que reúne ambas secuencias de imágenes (A y B) en una segunda sala y en una sola imagen (C), se pasó por el canal 3sat el 25.6.1995 bajo el título *Schnittstelle*. En una variación más, *Section* se expuso finalmente como parte de la exposición *Face à l'histoire* (19.12.1996 – 7.4.1997) en el Musée National d'Art Moderne Centre Georges Pompidou. Allí se veía *Section* en un cubo abierto correspondiente al montaje para la primera sala de la instalación de Villeneuve-d'Ascq.
- 3 Sobre ese concepto de texto, ver Roland Barthes, “De l' Oeuvre au Texte”, en *Revue Esthétique* 3 (1971), pp. 225-232.
- 4 Extraído del título de un ensayo de Rosalind Krauss, *Video: The Aesthetics as Narcissism*, en *October* 1, primavera de 1976.
- 5 Deleuze llama a eso el “corte irracional”; cf. Gilles Deleuze, *L'Image-Temps. Cinéma 2* Paris : Les Éditions de Minuit, 1985, p. 324.



M I R E N J A I O

## *Up-tight*<sup>1</sup> Methodology

The following is a description of  
two videos by Iñaki Garmendia  
with explanatory notes.

### **IZARRA** [14']

A car by night on a road. The car halts with its occupants, four young people, inside and outside. These same young people inside a building that looks like an abandoned schoolhouse. In classrooms and corridors, with tables and chairs stacked up in the corners, the four in the dark: in a circle with their eyes closed and their hands linked, standing facing forwards as if frozen, curled up on the ground. One of them with traces of something that might be blood on his hands. A young man looks at another dancing on the mini-display of a video camera, and then repeats the dance. Again, the four in a dark corridor, facing forward, lit by an erratic light.

This is a rough synopsis of *Izarra*<sup>2</sup>. The fourteen minutes of the video contain no linked series of actions building a narrative thread but instead a number of situations heaped on top of each other, generating a tension that is never fully resolved (things are going to happen and things have happened, but little happens). In opposition to the notion of action as the driving force of cinematographic narration, the camera always seeks out the fringes: ghostly, abandoned places, blurred rehearsals and preparations, saturated atmospheres of waiting, traces of what has been done or what is yet to do, obscure rituals of adolescent groups, intrusion and furtive prowling<sup>3</sup>.

The camera is not a passive instrument recording the action. Its insistent presence creates unease and tension in its objects. These objects, the actors, always in a stationary position, as if the film had got stuck at a particular frame, are forced to maintain an interplay with an intrusive camera using what might be termed an *up-tight*<sup>3</sup> methodology. This results in a series of discontinuities in the course of the action—moments in which hardly anything is happening apart from the camera moving between the bodies of the actors<sup>4</sup>—which are dilated in time and become an expressive condensation. The result is a gallery of vibrating, individual and collective portraits, which the camera draws out of the darkness.



*Red Light/Straight Edge* 2005

### **RED LIGHT/STRAIGHT EDGE**<sup>5</sup> (20' 17")

Two characters, a girl and a boy, alternate on the screen. In the dark, lit by a red light, they sing *a capella* versions of *Red Light*<sup>6</sup> and *Straight Edge* as the camera frames them in a series of close-ups.

*Red Light / Straight Edge* is another “black portrait” video using an *up-tight* methodology, but whereas in *Izarra* the portrait was created through an elusion/illusion or interruption of the action, here it is the result of a saturation of action, based on song. The camera continues to impose a dominant relationship<sup>7</sup>. However, the hand-to-hand struggle is now between the actors and the songs they are performing, and on which they impose their own phrasing, melody, modulations and rhythm.

The singer’s body thus becomes an instrument, serving the song. At times, the voice is carried away by the sensual but controlled rhythm of the melodies (“Come into this room /

Come into this gloom); at others, it breaks down and the singing comes close to being a shout or a moan, and the discipline imposed becomes difficult to follow (“But I’ve got better things to do/Than sit around and smoke dope/.../I’ve got the straight edge”). The performer’s submission to the text<sup>8</sup> generates tension. In *Izarra*, this was created out of the potential of something that might happen but does not. In *Red Light / Straight Edge*, it is resolved as violence, unleashed maintained and unresolved (when one shot follows another and this is followed by a third...). The nakedness with which the main elements of the video are presented helps condense the *pathos* created: face, voice and song are all presented without an anecdotic background landscape, a devoted audience or a musical accompaniment to sustain them.

On the screen the different shots come one after another (some failed, others interrupted, no two alike). These are both rehearsals and performances<sup>9</sup>, with the camera as the only audience<sup>10</sup>. Occasionally, the discontinuous succession

of shots in which the body fights on relentlessly with the song or, to put it another way, the text, is arbitrarily interrupted with written texts containing information (“Josetxo does Straight Edge”, “Nobody”)<sup>11</sup>.

The video is based on structural elements organised in the form of a binome: two very different songs<sup>12</sup>, two singers, a man and a woman, who approach interpretation in very different ways, two video projections facing each other in their installation for the exhibition hall. A series of arbitrarily-introduced (but necessary) distortions and dissonances break the appearance of a symmetrical structure (the alternation of songs and performers does not follow any regular pattern, the voice of one of the singers plays over the image of the other singer performing the same song...). There is, however, one reason which explains why, despite it all, *Red Light/Straight Edge* is not a film of antagonism or dichotomies. Its component elements are ultimately conditional on rhythm, the unifying principle that runs like an underground stream through all the images and all the sounds<sup>13</sup>. ◀

MIREN JAIO is an art critic and lecturer in art history. She lives in Bilbao.

#### NOTES AND REFERENCES

1 It was Barbara Rubin who had suggested the “Andy Warhol, Up-Tight” name and developed the concept of making people “up-tight” rather than relaxed by filming their responses with her movie camera” for the multimedia rock show “Andy Warhol, Up-Tight” (New York, 1966). In V. Bockris & G. Malanga: *up-tight. The Velvet Underground Story*, Omnibus Press, London, 1983.

1 *Izarra* is a town in the province of Alava which was home to a well-known school of the same name, now abandoned, for school drop-outs. It was here that the video was filmed. In Basque, “*izarra*” means “star”.

2 These references appear in one form or another throughout Iñaki Garmendia’s work. They are most clearly seen in *Kanala* (1999) and in the photograph in the catalogue of the workshop directed by Angel Bados and Txomin Badiola in Arteleku in 1997.

4 “The body (...) is no longer viewed in terms of its actions but of its posture”. Deleuze, speaking of the image and film actors after the Second World War. In G. Deleuze: *Conversaciones*, Pre-Textos, Valencia, 1999. p. 116.

5 *Red Light* is a song from *Kaleidoscope* (1980) by Siouxsie and the Banshees and *Straight Edge* is from the album of the same name by Minor Threat in 1981.



*Red Light/Straight Edge* 2005

- 6 In the choice of songs to be performed in this video there is a tribute to *Red Light*, the 1995 video by Itziar Okariz, one of the most important artists on the Basque scene. Garmendia and Okariz also share certain programming aspects, both arguing that the intuitive is a necessary part of their work process and both deriving an emotional charge from this position.
- 7 This *up-tight* method has also been used by Jon Mikel Euba in some of his videos (*Neska, La Noche*). However, his approaches are different: in the case of Euba, starting from a built situation, the device of the camera operates as a projection of the desire to control everything; in Garmendia's case, the camera seeks to record everything, even the things that lie outside its control.
- 8 The tacit submission by the actors to a hard and demanding discipline is reminiscent of the principles behind Artaud's theatre of cruelty.
- 9 Where a rehearsal is always an action and an action is always the rehearsal of a song in a chain of possible and never definitive versions. This is because as an artistic form developed over time, music—unlike the visual arts, cinema or literature—allows for the constant recreation of an already competed work. In other words, time-based art forms follow a logic whereby each new version is at once entirely new and always the same thing.
- 10 Garmendia also worked with the musical performance format in *Kolpez kolpe* in the Taipei Biennial 2002 and in *Harder, Better, Faster, Stronger* for Manifesta5 in 2004. Throughout much of the first of these videos, we see a Taiwanese punk-rock group preparing to perform versions of music from the *Radical Basque Rock* movement at the opening of the biennial (sound tests, review of the Chinese transcriptions of the songs in Basque, listening to the original versions on CD, waiting). It is not until the last few minutes that the actual concert begins (though, using the arguments set out above, the preparations could also be classed as performances). No audience is visible on the screen. Only at the end, a few spontaneous groupies come into the field of the camera, not to cheer the group, but to dance with their backs to them as they pose and wave at the camera. *Harder, Better, Faster, Stronger* shows a concert by the German group Terrorgruppe in Berlin. The camera is positioned behind the members of the group, giving intimate portraits of the audience in the front rows.

The three videos start from one of the basic pillars of the liturgy of the rock concert, the agreed transferral and feedback of energy between group and audience, and then go on to fracture this flow: in *Kolpez kolpe*, the energy is lost and delayed in the waiting and the preparations; in *Harder...*, the film centres on a specific feature of the syntax of the rock concert documentary, the shot of the audience seen from the stage, but it omits the counter-shot, the group as seen from the audience; in *Red Light / Straight Edge*, there is no audience to receive and return the electrical charge of the performances which are churned out one after another with no sense of continuity. The drive of the energy—violence, almost—to find a pole of transmission is left hanging in the air, unsatisfied.

- 11 Text, in the form of sound or image, plays a predominant part in the artist's work. In *Red Light / Straight Edge*, the sung text is the theme. As in *Kolpez kolpe*, the actors are performing a song in a language that is not their own. Only in the first one does the text appear as an impediment and a foreign element. In the video of a Taiwanese group performing songs from the *Radical Basque Rock* movement, their approximate and imperfect version can be seen as a valid form of translation which goes beyond the impossible, and at the same time unnecessary, total translation. In *Red Light / Straight Edge*, a similar narrative excuse is used to stage the song as the body's struggle to appropriate and interiorise a text.

Taken generally from song lyrics, the texts come in a range of forms with different interpretations: the explanatory and redundant text in black and white appearing in the middle of the action ("Josetxo does Straight Edge") does not fulfil any semantic function, but rather a graphic, rhythmical one; in *Kolpez kolpe*, the group leaf through some sheets of paper, whose contents are barely visible. These are the phonetic transcriptions of the songs.

Garmendia's thematic, sentimental universe is a post-punk one, hence the fragmentary texts that appear in his work. The reasons behind them are never the same (they are there for their phonetic value, their graphic power, their meaning, their capacity to dislocate the rhythm of the edit...). They are texts taken from a limbo of lost messages whose origin we do not need to know. Distributed in a random, scattered way, their meaning never manages to impose itself over the images beside them.

There is one work which symbolises the artist's need for these enigmatic messages: a photograph of a group of young people sitting on the ground after a concert in Berlin. All the faces are looking away from the camera. It is an image taken from a *Columbine* world. In the foreground, curled up, a dark-haired boy in a black T-shirt is turning his back to the spectator. His evasive profile and a white arm stand out against the dark background. The artist has put a phrase in red on the T-Shirt: "Orain bihotzak inoiz baino gehiago daude sutan" [*Now more than ever, hearts are on fire*].

- 12 The songs exemplify the two great irreconcilable lines of punk, two forms of subversion that seem to cancel one another out. On the one hand, there is the line represented by the sinister rock of Siouxsie & The Banshees and its particular attributes—femininity, private worlds that are not subject to the rules, erotic and hedonistic abandon, and epidermal masquerade—and on the other, the line led by the *straight edge* of the American *hard-core*, characterised by its masculinity, by the utopia of going back to a natural order, the control—Puritanical in its origins—over political movements and commitment (for an in-depth analysis from a gender perspective, see J. Press and S. Reynolds: *Sex Revolts, Serpent's Tail*, London, 1995). This polarisation (and its difficult resolution) can be seen at the heart of Iñaki Garmendia's work and also that of Asier Mendizabal, an artist with whom he shares references and working methods, and with whom he has collaborated on a number of occasions. Traceable from the historical avant-garde down to punk, through the *nouvelle vague*, this polarisation comes to symbolise the eternal struggle between *love and politics*, or how to reconcile the individual and the collective; what comes before and what comes afterwards; how, why and, finally, what to do.
- 13 Music in the artist's work operates not only as a referent, but as a structural aspect. Internal musical features such as rhythm or melodies, which in *Red Light / Straight Edge*, appear in syncopated fashion and as a *mantra* respectively, are integrated naturally in his work. Garmendia's work is also less evidently marked by other features which in principle are not strictly musical, such as the arrangement and order of the songs on a disc, the reasons for choosing one or another, etc.

# Metodología *up-tight*<sup>1</sup>

A continuación, una descripción formal con notas explicativas de dos vídeos de Iñaki Garmendia.

## IZARRA [14']

Un coche de noche por la carretera. El coche parado con sus ocupantes, cuatro jóvenes, dentro y fuera de él. Esos mismos jóvenes en el interior de un edificio con aspecto de escuela abandonada. En aulas y pasillos —en las esquinas, mesas y sillas apiladas—, los cuatro en la oscuridad: en círculo con los ojos cerrados y unidos de las manos, de pie mirando al frente como congelados, acurrucados en el suelo. Uno de ellos con rastros de algo que podría ser sangre en las manos. Después de mirar en la minipantalla de una vídeo-cámara a un joven bailando, otro repite el baile. De nuevo, los cuatro en un pasillo oscuro mirando al frente iluminados por una luz errática.

Ésta sería una sinopsis aproximada de *Izarra*<sup>2</sup>. A lo largo de sus catorce minutos no se da una concatenación de acciones que construyen determinado hilo narrativo, sino un apilamiento de situaciones que generan una tensión que no termina de resolverse (van a pasar cosas y han pasado cosas, poco pasa). Frente a la acción como motor de la narración cinematográfica, la cámara se dirige siempre a la periferia de aquélla: lugares abandonados y espectrales, ensayos y preparativos difusos, ambientes de espera saturados, rastros de lo hecho o por hacer, oscuros rituales de grupos adolescentes, intrusión y merodeos furtivos<sup>3</sup>.

La cámara no es el instrumento pasivo que registra la acción. Ella provoca con su presencia insistente una respuesta de incomodidad y tensión en sus objetos. Éstos, los actores, siempre en posición detenida, como si la película se hubiera atascado en un fotograma concreto del metraje, se ven forzados a mantener un *tour de force* con una cámara intrusa que sigue una metodología que podría denominarse *up-tight*. De ahí se derivan una serie de discontinuidades en el discurrir de la acción —momentos en los que apenas pasa nada más que la cámara moviéndose entre los cuerpos de los actores<sup>4</sup>— que se dilatan en el tiempo y devienen en condensación expresiva. El resultante es una galería de retratos vibrantes, individuales y colectivos, que la cámara hace salir de la oscuridad.





Izarra 2005

### RED LIGHT/STRAIGHT EDGE<sup>5</sup> (20' 17")

Dos personajes, una chica y un chico, se alternan en la pantalla. En la oscuridad, iluminados por una luz roja, cantan a capella *Red Light*<sup>6</sup> y *Straight Edge* mientras la cámara les encuadra en una serie de primeros planos.

*Red Light / Straight Edge* es también un vídeo retratístico “en negro” que sigue una metodología *uptight*. Pero si en *Izarra* el retrato sucedía por elusión o interrupción de la acción, aquí resulta por saturación de ésta, a partir del canto. La cámara sigue imponiendo una relación de dominación<sup>7</sup>. Sin embargo, ahora la lucha cuerpo a cuerpo se desarrolla entre el actor y la canción que interpreta y que le impone su propio fraseo, melodía, modulaciones y ritmo.

El cuerpo del intérprete se convierte así en instrumento, medio al servicio de la canción. A veces la voz se deja llevar por el ritmo sensual pero controlado de la melodía (“Come into this room / Come into this gloom); otras, se quiebra y el canto se acerca al grito o al gemido cuando la disciplina impuesta resulta difícil de seguir (“But I’ve got better things to do / Than sit around and smoke dope / ... / I’ve got the

straight edge”). La sumisión del intérprete al texto<sup>8</sup> genera tensión. En *Izarra*, ésta nacía de la potencia de algo que puede pero no acaba de suceder. En *Red Light / Straight Edge*, se resuelve como violencia desatada, mantenida e irresuelta (cuando una toma sucede a otra y a ésta le sigue una tercera...). La desnudez con la que se presentan los elementos principales del vídeo contribuye a condensar el *pathos* creado: rostro, voz y canción se presentan sin fondo paisajístico anecdótico, público entregado o instrumento de acompañamiento que los sostenga.

En la pantalla se suceden una tras otra las diferentes tomas (algunas fallidas, otras interrumpidas, ninguna igual a otra). Éstas son tanto ensayos como performances<sup>9</sup>, con la cámara como único público<sup>10</sup>. De vez en cuando, la sucesión sin solución de continuidad de tomas en las que el cuerpo insiste en su lucha agónica con la canción o, lo que es lo mismo, el texto, se rompe de manera arbitraria con la irrupción de textos escritos con contenido informativo (“Josetxo hace Straight Edge”, “Nadia”)<sup>11</sup>.

El vídeo parte de elementos estructurales organizados en forma de binomio: dos canciones muy diferentes<sup>12</sup>, dos can-



Izarra 2005

tantes, hombre y mujer, que se acercan a la interpretación de muy distintas maneras, dos proyecciones de vídeo confrontadas en su instalación para sala. Una serie de distorsiones y disonancias introducidas de manera arbitraria pero necesaria rompe con la apariencia de estructura simétrica (la alternancia de canciones e intérpretes no responde a una pauta regular, la voz de uno de los cantantes se monta sobre la imagen de la otra cantante que interpreta la misma canción...). Hay, sin embargo, una razón que explica mejor por qué, a pesar de todo, *Red Light / Straight Edge* no es una película de antagonismos ni dicotomías. Los elementos que la componen están en última instancia supeditados al ritmo, el principio unificador que recorre como una corriente subterránea todas las imágenes y todos los sonidos<sup>13</sup>. ■

MIREN JAIO es crítica y profesora de Historia del Arte. Vive en Bilbao.

## NOTAS Y REFERENCIAS

- 1 Barbara Rubin desarrolló el concepto “*up-tight*” de “hacer que la gente se sintiera tensa en lugar de relajada al filmar sus reacciones con la cámara” para el espectáculo de rock multimedia. “Andy Warhol, *Uptight*”, New York, (1965-1966). En V. Bockris & G. Malanga. *Uptight. The Velvet Underground Story*, London : Omnibus Press, 1983.
- 2 El título *Izarra* es un topónimo que hace referencia al municipio alavés que da nombre a un conocido colegio destinado al fracaso escolar privilegiado, hoy día abandonado, en el que se rodó el vídeo. La traducción castellana del término vasco “*izarra*” es “estrella”.
- 3 Estos referentes aparecen de una u otra manera a lo largo del trabajo de Iñaki Garmendia. Donde más claramente lo hacen es en *Kanala* de 1999 y en la fotografía que figura en el catálogo del taller dirigido por Ángel Bados y Txomin Badiola en Arteleku, en 1997.
- 4 “El cuerpo (...) no se considera ya en sus acciones sino en su postura”. Deleuze, a propósito de la imagen y los actores en el cine posterior a la Segunda Guerra Mundial. En G. Deleuze: *Conversaciones*, Pre-Textos, Valencia, 1999. Pág. 116.
- 5 *Red Light* es una canción del disco *Kaleidoscope* (1980) de Siouxsie and The Banshees y *Straight Edge* pertenece al disco homónimo de Minor Threat de 1981.
- 6 En la elección de las canciones interpretadas en este vídeo hay un homenaje a *Red Light*, el vídeo de 1995 de Itziar Okariz, una de las artistas más valiosas del panorama vasco. Garmendia y Okariz comparten, además, ciertos aspectos programáticos como, por ejemplo, el status de necesidad que dan a lo intuitivo en su proceso de trabajo y la carga emocional que se deriva de esa toma de posición.
- 7 Esta metodología *uptight* ha sido también utilizada por Jon Mikel Euba en algunos de sus vídeos (*Neska*, *La Noche*). Sin embargo, sus aproximaciones son distintas: en el caso de Euba, partiendo de una situación construida, el dispositivo de la cámara funciona como proyección del deseo de controlarlo todo; en el de Garmendia, la cámara busca registrarlo todo, también aquello que escapa a su control.

8 El sometimiento tácito de los actores a una disciplina dura y exigente recuerda los principios del teatro de la crueldad de Artaud.

9 Donde un ensayo es siempre una actuación y una actuación es siempre el ensayo de una canción en una cadena de versiones posibles y nunca definitivas. Esto es así porque, frente a las artes visuales, el cine o la literatura, la música, en tanto que forma artística desarrollada en el tiempo, permite la recreación constante de una obra ya terminada. Es decir, las formas artísticas de base temporal siguen una lógica según la cual con cada nueva versión se está ante una cosa que, siendo totalmente nueva, nunca deja de ser la misma cosa.

10 Garmendia trabajó también con el formato de actuación musical en *Kolpez kolpe* en la Bienal de Taipei de 2002 y en *Harder, Better, Faster, Stronger* para Manifesta5 en 2004. A lo largo de gran parte del metraje del primero se asiste a los preparativos de un grupo de punk-rock taiwanés que va a interpretar versiones de *rock radical vasco* durante la inauguración de la bienal (pruebas de sonido, repastos de las transcripciones al chino de las canciones en euskera, audiciones en CD de las versiones originales, esperas). No es hasta los minutos finales cuando comienza el concierto (aunque, siguiendo con lo argumentado más arriba, los previos también serían performances). En la pantalla no hay público a la vista. Sólo al final, unas *groupies* espontáneas se cuelan en el campo de la cámara, no para animar al grupo, sino para bailar de espaldas a él mientras posan y saludan a la cámara. *Harder, Better, Faster, Stronger* recoge un concierto del grupo alemán Terrorgruppe en Berlín. La cámara se coloca detrás de los miembros del grupo mientras realiza retratos intimistas del público de las primeras filas.

Los tres vídeos parten de uno de los pilares que sostienen la liturgia del concierto de rock, el trasvase y retroalimentación consensuados de energía entre grupo y público, para, a continuación, fracturar este flujo: en *Kolpez kolpe*, la energía se pierde y se demora en las esperas y los preparativos; en *Harder...*, la película se centra en un elemento concreto de la sintaxis del documental del concierto de rock, el plano del público visto desde el escenario, pero se omite su contraplano,

el del grupo visto desde el público; en *Red Light/Straight Edge*, no hay público que recoja y devuelva la carga eléctrica de las interpretaciones editadas una detrás de la otra sin solución de continuidad. La pulsión de la energía, casi violencia, por encontrar un polo de transmisión queda colgando en el aire, insatisfecha.

11 El texto, como sonido o como imagen, tiene una presencia preferente en el trabajo del artista. En *Red Light/Straight Edge*, el texto cantado es el hilo conductor. Al igual que en *Kolpez kolpe*, los actores interpretan una canción en un idioma que no es el suyo. Sólo en el primero se presenta el texto como impedimento y elemento extraño. En el vídeo en el que un grupo taiwanés interpreta canciones del *rock radical vasco*, la versión aproximada e imperfecta aparece como forma de traducción válida más allá de la imposible, y por otra parte innecesaria, traducción total. En *Red Light/Straight Edge*, una excusa narrativa similar sirve para escenificar el canto como lucha del cuerpo por apropiarse e interiorizar un texto.

Las formas y lecturas que adoptan los textos son extraídos generalmente de letras de canciones diversas: el texto explicativo y redundante en blanco sobre negro que irrumpe en mitad de la acción (“Josetxo hace Straight Edge”) no cumple una función semántica, sino gráfica y rítmica; en *Kolpez kolpe*, el grupo hojea unos papeles. Apenas se distingue lo que está ahí escrito. Son las transcripciones fonéticas de las canciones.

El universo temático y sentimental del que parte Garmendia es el del post-punk. De ahí proceden los textos fragmentarios que aparecen en su trabajo, siempre por razones diversas y nunca coincidentes (por su valor fonético, potencia gráfica, significado, capacidad para dislocar el ritmo del montaje...). Son textos procedentes de un limbo de mensajes perdidos cuyo origen no es preciso conocer. Distribuidos de manera aleatoria y dispersa, su sentido nunca llega a imponerse sobre lo que tienen a su lado.

Hay un trabajo que simboliza el carácter necesario para el artista de estos mensajes enigmáticos: una fotografía de un grupo de chavales sentados en el suelo después de un concierto berlinés. Todos los rostros

eluden la cámara. Es una imagen de un mundo *columbine*. En primer plano, acurrucado, un chico de pelo oscuro y camiseta negra da la espalda al espectador. Su perfil huidizo y un brazo blanco se recortan contra el fondo oscuro. El artista ha colocado una frase en rojo sobre la camiseta: “Orain bihotzak inoiz baino gehiago daude sutan”.

12 Las canciones ejemplifican las dos grandes líneas irreconciliables del punk, dos vías de subversión que parecen anularse la una a la otra. Por un lado, aquélla representada por el rock siniestro de Siouxsie & The Banshees y sus particulares atributos, feminidad, mundos privados no sometidos a las normas, abandono erótico y hedonista, y mascarada epidérmica; por otro, la línea que lidera el *straight edge* del *hardcore* americano, caracterizada por la masculinidad, la utopía de retorno a un orden natural, el control de raíz puritana sobre las propias pulsiones y el compromiso político (para un análisis en profundidad desde el punto de vista del género, ver J. Press y S. Reynolds: *Sex Revolts, Serpent's Tail*, London, 1995). Esta polarización (y su difícil resolución) se encuentra en el fondo del trabajo de Iñaki Garmendia y también el de Asier Mendizabal, un artista con el que comparte referencias y formas de trabajo, y con el que ha colaborado en diversas ocasiones. Esta polarización, rastreada desde las vanguardias históricas hasta el punk, pasando por la *nouvelle vague*, viene a simbolizar la eterna lucha entre *lovey & politics*, o de cómo conciliar lo individual y lo colectivo, qué viene antes y qué después, cómo y por qué y, finalmente, qué hacer.

13 La música en la obra del artista no sólo funciona como referente, sino en su aspecto estructural. Elementos musicales internos como el ritmo o la melodía, que en *Red Light/Straight Edge*, aparecen de forma sincopada y como *mantra*, respectivamente, se integran de manera natural en su trabajo. También marcan de forma no evidente la obra de Garmendia otros elementos que en principio no resultan ser estrictamente musicales, como son la disposición y el orden de las canciones en un disco, las razones por las que ésta sí y ésta no, etc.

## The “Making of” as Working Material

(Concerning production, distribution and dissemination)

The author gives an account of the experiences from the *Art and Electricity* and *Tester* projects which the Fundación Rodríguez has worked on during the last few years. In the text he reflects on the working process and the dissemination of these projects, and raises questions that are applicable to the creation of contemporary culture in general.

Writing about the subject that I want to address here involves observing, checking and comparing the issues that have structured our work in recent years. These are practices in which craft and industry, technology and rudiment, digital and analogue meld together to form a slippery, wriggling cultural product which we sometimes fail to embrace openly; it slips from our grasp, lost to our artlessness and our vertigo.

Writing about these issues is like walking across quicksand, with nothing but the clothes on your back, to get a better view of the completed projects from a certain distance. Understanding this crossing as an extension of the project itself is the only way of starting to sketch out new plans.

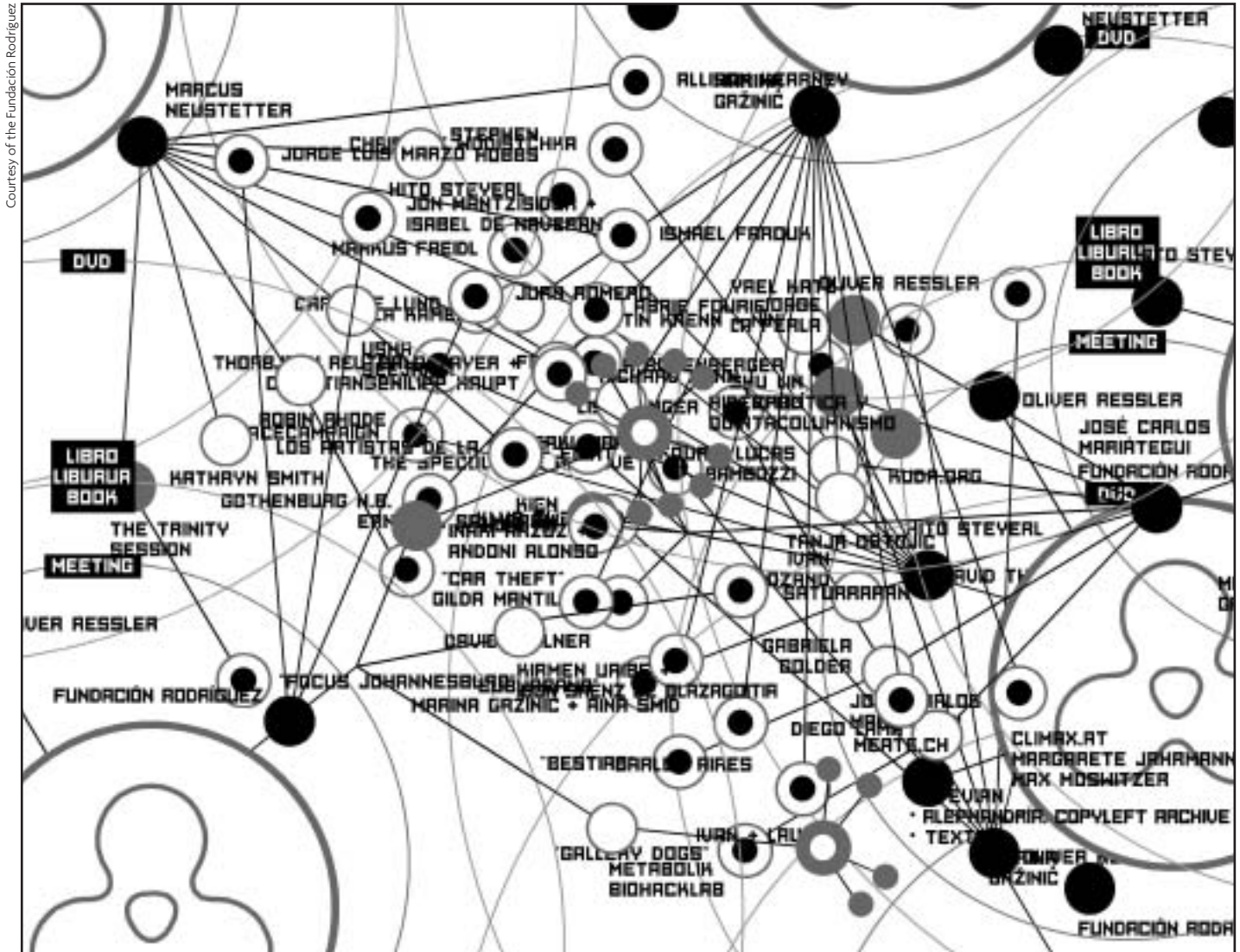
### **Three things**

Looking at today’s art, we clearly see that ideas such as production, distribution and dissemination now form part of the contemporary project, and it is precisely the interrelations and interferences between these three concepts that determine their true projection in society, the art world and in the very thing that unites them.

If this projection pivots to a great extent on the three axes we have identified, which are in turn supported on foundations that are favoured by the sociological, ideological and political context, then we appear to be bound to accept that contamination and contagion are central features of the discourses that art generates.

This is a complex situation and it serves to remind us of the need to work at very different levels — obliquely, sometimes from an overwhelming sense of responsibility and with a necessary understanding of the relations between the forces this whole horizon has to offer.





Courtesy of the Fundación Rodríguez

Fundación Rodríguez *Tester*

**Sequence**

While this engineering does not in any way lessen the intensity required by any creative initiative, we need to see production, distribution and dissemination as a logical sequence, unwrapping as in a game of pass-the-parcel.

Thus we see that the idea of production is tied in with the paradigm shift, with an entirely new critical atmosphere which is debating the meaning of work in this post-Ford era, and which has shown that three types of action that previously seemed unconnected —work, politics and art— now coincide in one single attitude, and are essential to any production process.

We can then see distribution as being associated with the idea of “visibility”, the ability to “arrive” and the long-awaited conquest of the gaze. In many cases, the artistic proposal ends precisely here, in distribution, since it is this visibility which tends to take centre stage, hogging the limelight.

Another issue is the conquest of attention. This is related to seductive capacity and, if successful, in close association with “dissemination”, makes it possible to take a further step, leading to opinions and evaluations — in short, to debate.... Distribution makes the parcel arrive; it connects the product to the potential consumer.

If we try to complete the sequence, we could see dissemination as a sort of “emission”, an “outreach” of the message. It is at this point that this message —which was inscribed in the production process and that travelled on whatever medium bore it— now emerges and gets unwrapped and projected.

Dissemination might thus be said to correspond to the higher state of this sequence, since it means gaining access to certain channels, frequencies, circuits, tracks and programmes, but it also means using them to make the contents of the project progress beyond the minds that shaped it. Being disseminated or issued means “arriving” with a mes-



Isa Rosenberger *Sarajevo Guided Tours* 2002 NODO: Oliver Ressler

sage (if indeed there was ever anything to be said). This means successfully culminating a process which sought to bridge the complexity that has built up in the old “transmitter-receiver” arrangement.

Dissemination is the moment when the parcel is unwrapped, the gift is revealed and its value is understood.

### **Discontinuity**

Just as the sequence we have described seeks to organise the times of a project, its discontinuity can reveal its incompetence or shortfalls, but it could also provide different and unsuspected scenarios for action: spaces, forums and targets that have appeared circumstantially on branch routes not taken in account when the route was first mapped out.

Discontinuity as a working material can prove useful as an end in itself. From the stance of the project, infiltration, camouflage, and a range of strategies and tactics could work to question this concept of series or frequency by subverting the order of the factors or by integrating them as a unitary proposal.

Underlying some of the proposals that have arisen from the sphere of art, there is a therefore a logical reluctance to become trapped in mechanical operations that lead to mar-

keting, or even an irresistible fascination in this type of relation, which end up handing the project over to a merely business-oriented activity.

This is the slippery ground some of us have found ourselves skating over on several occasions, however much warning we may have had. We have gone around needing to get our work known, but making it clear that it is not “just another product”; wanting to maintain the cultural or artistic seal on our work but keeping our eyes open for any chance of commercial distribution. We have been driven by our desire to get as far as possible without knowing what vehicle to use. We have been pushed along by the urgency to emit (i.e. broadcast) but without knowing how to get there in the first place.

And frequently we don't know who we want to reach nor how to transmit.

## Anti-slip

Producing also means explaining yourself, making yourself understood through the word. Here, in the production of thought, the idea of the network has required a phenomenon capable of unifying production, distribution and dissemination. This is where the “network” comes in, working in certain situations as an evolved stage of the new production processes. Either because of its simplicity or the stability its mere mention invokes, its pregnancy—in other words its capacity to catch attention—seems to act like a trusted brand, perhaps because of the contemporary nature of the concept. But the net is not as tight as we might like when there is a product that requires physical support. Even if it is only a question of time before everything can be distributed and broadcast over the Net, there is already a new creative anxiety which has arisen precisely out of this circumstance, and which is forcing cultural producers to find mixed, upgradable solutions.

The result is that, just when we thought we had got past the object, we find our attention swinging right back to it. True, it is a new type of object, stripped of its auras (though not exempt from rules), but it is still an object, which, from its reproductive characteristic, requires us right from the start of the production process to think about its journey, its arrival, its transmitting ejection...

How can we embed our object in that other complex network which is not “ours”—a hard, reinforced, inexorable distribution network? How can we use our network to allow cultural products to be circulated?

Experience forces us to think of a “tight” network that takes over the sequence of production, distribution and dissemination.

Experience forces us to think about the target audience of each new project, about people and citizens (an instant before they become consumers); it forces us to think about

possible audiences or perhaps about the creation of a new audience. With every new project we will think about influential areas and areas that can be influenced where we can conduct our work. Many other assessments will be required to try to progress beyond the old formula of production (which obliges us to evaluate the working conditions constantly), and which will keep open the possibilities of updating the relations between distribution and dissemination. And it will also be necessary to believe in new formulas of irradiation, linking sensitivities and producing new growth in our network of aspirations.

Alexis Vaillant, talking about the work of Matthieu Laurette, says:

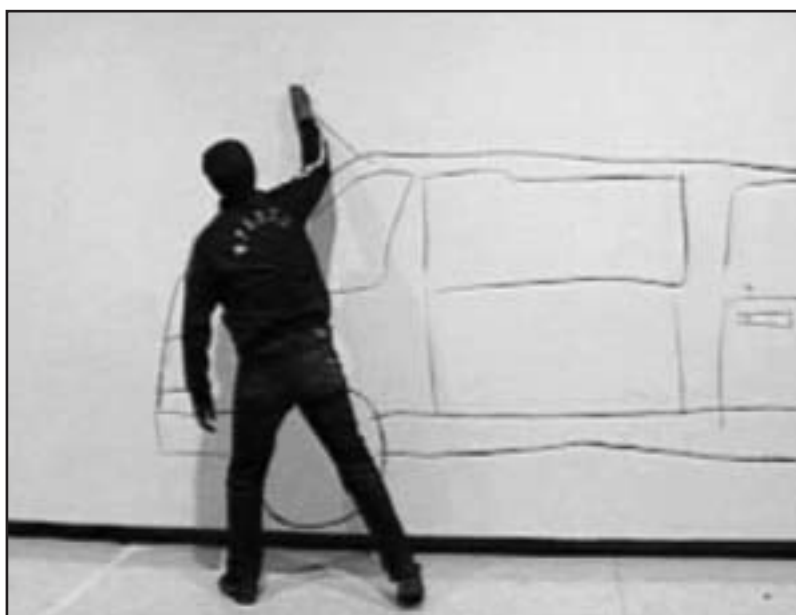
“Artists prove that what is at stake is, above all, the very nature of the dissemination space”.

This (perhaps utopian) emanation, in which the emancipating message becomes confused with the medium used, and which mixes creative quality and the effectiveness of reception until they become identified with each other, will to a large extent compensate the artistic project for the resulting lag vis-à-vis the mass media.

Where we need to work, undoubtedly, is in the very essence of the area of dissemination. As Franco “Bifo” Berardi says, “communication is not an instrument of political action, but political action itself”. However, we must not forget that we have to make the parcel arrive and unwrap it. Somewhere, there is a gift waiting for you. ❧

ARTURO/FITO RODRÍGUEZ BORNAETXEA is a member of Fundación Rodríguez ([www.fundacionrdz.com](http://www.fundacionrdz.com)).

This text is based on real events: the experience with the projects *Art and Electricity* ([www.artyelectricidad.net](http://www.artyelectricidad.net)) and *Tester* ([www.e-tester.net](http://www.e-tester.net)), both by Fundación Rodríguez and produced by Arteleku.



Robin Rhode *Car Theft1* South Africa 2003 NODO: Marcus Neustetter

# El *Making of* como material de trabajo

(Sobre producción, distribución y difusión)

El autor realiza un recorrido por las experiencias derivadas de los proyectos *Arte y Electricidad* y *Tester* en los que la Fundación Rodríguez ha trabajado estos últimos años. En el texto reflexiona sobre el proceso de trabajo y la difusión de los proyectos arriba mencionados, y plantea cuestiones aplicables a la producción de cultura contemporánea en general.

Escribir sobre lo que aquí escribo significa observar, verificar y contrastar aquellas cuestiones que han organizado nuestro trabajo en los últimos años.

Prácticas en las que lo artesanal y lo industrial, lo tecnológico y lo rudimentario, lo digital y lo analógico se derriten conformando un producto cultural movedizo y deslizante que a veces no alcanzamos a abrazar abiertamente porque se escurre entre nuestras impericias y nuestros vértigos.

Escribir sobre estas cuestiones es adentrarse en un terreno de arenas movedizas que hay que atravesar con lo puesto para poder ver con cierta distancia los proyectos realizados. Entender esta travesía como una extensión del propio proyecto es la única manera de comenzar a bosquejar nuevos planes.

## **Tres cosas**

Una mirada sobre el arte actual nos demuestra que ideas como producción, distribución y difusión aparecen integradas en el proyecto contemporáneo y que son las interrelaciones y las interferencias que se dan entre estos tres conceptos las que determinan su verdadera proyección en la sociedad, en el mundo del arte y en aquello que los une.

Si esta proyección pivota en gran medida sobre los tres ejes citados, que a su vez se apoyan en soportes propiciados por el contexto sociológico, ideológico y político, parece necesario aceptar que las contaminaciones y los contagios constituyen una característica central de los discursos que el arte genera.

Una complejidad que vuelve a hablarnos de la necesidad de trabajar en muy diferentes niveles, de forma oblicua, a veces desde una abrumadora responsabilidad y con una necesaria comprensión de las relaciones de fuerzas que ofrece todo este horizonte.







Regina Aguilar *Centro América Now* Honduras 2004 NODO: José Carlos Mariategui

Se podría decir que la difusión correspondería entonces al estadio más elevado de esta secuencia, ya que significa acceder a ciertos canales, frecuencias, circuitos, pistas, programas, pero además, significa utilizarlos para hacer progresar el contenido de la propuesta más allá de las mentes que le dieron forma.

Ser difundido o emitido es “llegar” con el mensaje (si es que había algo que decir), lo que comporta culminar con éxito un proceso que no pretendía otra cosa que salvar la complejidad que ha venido cobrando el antiguo esquema “emisor-receptor”.

La difusión es el momento en que se desenvuelve el paquete, se descubre el regalo y se entiende su valor.

### **Discontinuidad**

Del mismo modo que la secuencia citada intenta organizar los tiempos de un proyecto, su discontinuidad podría descubrir las incompetencias o carencias del mismo, pero también podría ofrecer escenarios de actuación diferentes e insospechados. Espacios, foros y destinatarios aparecidos circunstancialmente en ramales que no habían sido tenidos en cuenta a la hora de trazar la ruta.

La discontinuidad como material de trabajo puede resultar también provechosa siendo un fin en sí mismo. La infiltración, el camuflaje, así como diferentes estrategias y tácticas podrían desde el planteamiento de un proyecto cuestionar este concepto de serie o de frecuencia al subvertir el orden de los factores o al integrarlos como propuesta unitaria.

Subyace así, en algunas propuestas surgidas desde el arte, una lógica reserva a caer en funcionamientos mecánicos que conduzcan al marketing o a la mercadotecnia, cuando no

una irresistible fascinación por este tipo de relaciones, que acaban entregando el proyecto a la actividad meramente empresarial.

Éste es el deslizante piso en el que algunos nos hemos visto patinando en ciertas ocasiones por más que estuviéramos advertidos. Hemos circulado con la necesidad de dar a conocer un trabajo, pero con la precaución de no ser un “producto” más. Queriendo mantener el sello cultural o artístico de nuestro trabajo pero mirando de reojo la distribución comercial. Nos han conducido las ganas de llegar lo más lejos posible pero sin saber en qué vehículo hacerlo y nos ha impulsado la urgencia por emitir (por transmitir) pero sin antes haber sabido llegar. Y en muchas ocasiones sin saber a quién llegar y sin saber cómo transmitir.

### Antideslizantes

Producir es también explicarse, darse a entender por medio de la palabra. Aquí, en la producción de pensamiento, la idea de red ha supuesto un fenómeno capaz de unificar producción, distribución y difusión. Así, la imagen de “red” aparece señalada en determinadas situaciones como una etapa evolucionada de los nuevos procesos de producción. Su pregnancia, esto es, la capacidad de captar la atención, bien sea por la simplicidad o la estabilidad que representa su sola mención, parece funcionar como una etiqueta de confianza, tal vez por lo contemporáneo del concepto. Pero la red no llega a ser todo lo tensa que sería deseable cuando existe un producto que precisa del soporte físico. Porque aunque sea una cuestión de tiempo, el hecho de que todo pueda distribuirse y emitirse por la red, existe ya toda una nueva ansiedad creativa surgida precisamente de esta circunstancia, que obliga a los productores culturales a encontrar soluciones mixtas y actualizables.

Y de este modo, cuando lo creíamos ya “superado”, la atención recae de nuevo en el objeto. Otro objeto, es cierto, desprendido de auras aunque no exento de cánones, pero objeto al fin y al cabo, que a partir de su característica reproducible, obliga ya desde la puesta en marcha del proceso de producción a pensar en su viaje, en su llegada, en su ejecución transmisora...

¿Cómo incrustar nuestro objeto en esa otra compleja red que no es la “nuestra”? Una red de distribución dura, blindada, inexorable. ¿Cómo utilizar nuestra red para hacer posible la circulación de productos culturales?

La experiencia nos obliga a pensar en una red “tensa” que haga suya la secuencia de producción, distribución y difusión. La experiencia nos obliga a pensar con cada nuevo proyecto en sus destinatarios, en personas y ciudadanos (un momento antes de que sean consumidores), nos obliga a pensar en públicos posibles o quizá en la creación de nuevos públicos. Con cada nuevo proyecto pensaremos en ámbitos influyentes y ámbitos influenciados en los cuales desarrollar el trabajo. Serán necesarias otras muchas valoraciones que vengan a intentar un avance con respecto a la anterior fórmula de producción (lo que obliga a valorar permanentemente las condiciones de trabajo) y que mantengan abiertas las posibilidades de actualizar las relaciones entre distribución y difusión.

Y será preciso también creer en nuevas fórmulas de irradiación, que conecten sensibilidades y produzcan nuevos brotes en nuestra red de aspiraciones.

Alexis Vaillant, refiriéndose a la obra de Matthieu Laurette, dice:

“Los artistas nos demuestran que lo que está en juego concierne ante todo a la naturaleza misma del espacio de difusión”.

Esa emanación, quizá utópica, en la que se confundiera el mensaje emancipador con el medio utilizado, y que mezclara hasta identificarlas calidad creativa y eficacia de recepción, vendría a resarcir en buena medida al proyecto artístico del desfase que acarrea con respecto a los medios de comunicación de masas.

Sin duda, es sobre la esencia misma del espacio de difusión sobre la que hay que trabajar porque como dice Franco Berardi, “Bifo”: “La comunicación no es un instrumento de la acción política, sino la acción política misma”, pero no podemos olvidarnos de que hay que hacer llegar un paquete y desarrollarlo.

En algún sitio, te está esperando un regalo. «

ARTURO/FITO RODRÍGUEZ BORNAETXEA es miembro de Fundación Rodríguez ([www.fundacionrdz.com](http://www.fundacionrdz.com)).

Este texto está basado en hechos reales: la experiencia llevada a cabo con los proyectos *Arte y Electricidad* ([www.arteyelectricidad.net](http://www.arteyelectricidad.net)) y *Tester* ([www.e-tester.net](http://www.e-tester.net)), ambos de Fundación Rodríguez y producidos por Arteleku.



Ralo Mayer & Philip Haupt *Gothenburg N.B.* Manoa Free University 2004  
NODO: Marina Grzinic

## FORUM

*This space is temporarily devoted to disseminating debates taking place about sound production and the [UN]COMMON SOUNDS project.*

I B A N U R I Z A R

# Contemporary music versus experimental music\*

**On more than one occasion** I have been to a concert of *experimental music* with friends or acquaintances, who — through a lack of understanding of the medium— come out with the same hackneyed phrase: this isn't music; it's just noise. Those of us who enjoy diving deep amidst the structures of sound and space know how to accustom ourselves to the sensations brought to us by that magma of sound that forces us to mentally travel different states of consciousness, in keeping with our socio-cultural situation.

The fall from grace of so-called concert music was a result of the divorce between the artist and the audience. This divorce became increasingly patent throughout the twentieth century, as composers became fixated on the idea of breaking with the rules that had underlain western musical harmony for centuries. Dissonance was assimilated, as a promising new element for opening the doors of sound wide open. Wagner had taken music to the height of grandiloquence and maximalism. Schönberg sought to open up the range of sound possibilities by bringing in the twelve-tone technique, and Stravinsky fired the starting gun for a revolution which would ultimately lead to an ever-greater rift between the artist and the listener.

Meanwhile, popular music continued on its way, feeding off increased education and the industrial revolution. The difference between written music and the oral tradition became a thing of the past. Edison had merely kept sounding the death knell of oral tradition, first rung years before with the transcription of popular melodies for safekeeping, a custom which would be kept up with the appearance of recording and reproducing apparatuses. In 1877, Edison managed to record sound for the first time. Ten years later he would make the first recording of "classical" music.

Many composers used popular melodies from the oral tradition as the inspiration for their work, which was intended to delight the ears of that pure and educated audience, with its almost inexplicable rejection of popular music. But the composer... oh, the composer!! Since Beethoven, the figure of the composer had taken on a life of its own, with the composer

---

\*This article is published as Zehar's contribution to *documenta 12 magazines*, a collective editorial project linking worldwide over 70 print and on-line periodicals, as well as other media ([www.documenta.de](http://www.documenta.de)).



Ray Wilson *DIY-Synth*

depicted as an artistic personality and not as some mere worker at the service of the clergy or the bourgeoisie. The difference between concert music and popular music became the paradigm of the most classist and reprehensible ethnocentrism, traces of which continue to contaminate and condition musical creation and enjoyment. The rise of musical nationalisms during the nineteenth century had repercussions on musical creation, with composers and musicologists like Bela Bartok collecting popular melodies which they then used as the inspiration for their works — works that symbolised love of the homeland and the national spirit. Seeing all this, it is difficult to believe in the separation of those two worlds of concert music and popular music.

Adorno (1903-1969), in his *Philosophy of New Music* (University of Minnesota Press, 2006), analyses the social condition of twentieth-century contemporary music, from an excessively academic stance for my taste, but he cast light on many of the issues he addresses, in that very many of the questions he tackles vis-à-vis contemporary music are reflected today in more “popular” musical practices. The term “contemporary music”, like “classical music”, encompasses a certain aesthetic or musical practice whose social hierarchy still operates

today. Adorno spoke of the separation between the audience and the artist, in that the channels of musical expansion, clearly educational and conductive in nature (press, radio, etc.), leaves an audience used to arias and harmony bereft. The artist, who is often unwilling to explain his work and its whys and wherefores, is believed to be hiding behind the incomprehensibility of his work to justify its quality. The result is that the listener takes up a position against his music with a feeling of orphanhood which is difficult to overcome. Incomprehension is born out of ignorance. The artist does not seek beauty with music, but social relevance, and that brings him into opposition with an audience which is occasionally receptive but generally indifferent.

The word *experimental*, placed before the word *music*, gives us a term we love to use; it allows us to sum up in just two words that whole universe of sound which not even recordings are capable of capturing in all its magnitude. The same thing happens to this term as with *contemporary music*: It is explained but not understood. If we take the term *experimental music* to group together the most daring of “popular” musical practices and *contemporary music* for academic musical practice, then something very odd emerges: aestheti-



Prague Symphony Orchestra 2004

cally they end up merging. Artists with no formal musical education can keep up a musical discourse which comes close to entirely academic movements, just with a change of venue, and of course, of audience. The audience for contemporary music and the audience for experimental music are far from belonging to the same socio-cultural background, but nonetheless, in both worlds I perceive a certain elitism vis-à-vis their relative positions within the overall corpus of music. Do terms such as “advanced music” mean that other types of music are backward? If one type of music is termed “educated” (*musica culta*), is there such a thing as “uneducated” (*inculta*) music? These terms question the validity of other types of music whose innovative nature may not be reflected solely in the tools they use.

In contemporary music we have the figure of the musical illiterate, the person who does not understand dissonance or music science and is incapable of taking in the development of musical history. Their discourse is rejected as being inept. They don't know about music and therefore they might as well be deaf. How are they going to understand a type of musical practice which has nothing to offer them? Does this condition the value of the work? Perhaps. Something similar happens with experimental music. Technology applied to music extends the possibilities for manipulating the sound material, but in turn it constructs an increasingly complex discourse, as if this manipulation were distancing it from a social reality and bringing it closer to some other one. The “popular” audience will find it difficult to assimilate the application of technology in music and the resulting plethora

of proposals: the academic aesthetics of many musical practices makes them off-putting. This type of practice is associated with a specific setting and aesthetic, which has been laid down through musical history. The assimilation of certain musical proposals is hindered by the mis-en-scene unrelated to their social corpus, and it is from here that the incomprehension arises. Do different musical proposals need to be adapted to a receptive setting and audience? Or is it the audience which has to adapt itself to the different proposals? Terms such as “contemporary music” and “experimental music” remain all-encompassing but they will find it difficult to decipher the aesthetic or behavioural codes in each of the musical proposals that have arisen over history. ❧

**IBAN URIZAR** Born in Elgoibar in 1975. After completing a degree in music he moved to Barcelona to take a PhD in musicology. Working under researchers such as Josep Martí and Jaume Ayats he became involved in the field of ethnomusicology, where he found himself an intermediary space between musical anthropology and sociology. He promotes and participates in several groups of music and projects, and has also composed music for some short films. He is currently lecturing at the Universidad del País Vasco, and also teaches the trumpet in music schools.

#### NOTE

I have decided not to append a bibliography, as I do not believe in direct references. Any reference to authors, texts or books I have used in writing this text will have been affected by other authors, texts and thoughts, and it would therefore be unfair to limit my references to a list of books.

Este espacio está dedicado temporalmente a la difusión de los debates que están surgiendo alrededor de la producción sonora y del proyecto [UN]COMMON SOUNDS.

I B A N U R I Z A R

# Música contemporánea versus música experimental\*

**Más de una vez** me ha tocado asistir a un concierto de *música experimental* con algún amigo o conocido que obligado por su incomprensión sonora condena el acto con una expresión harto utilizada: esto no es música, es ruido. Los que disfrutamos buceando entre entramados de sonido y espacio sabemos acomodarnos a las sensaciones que nos aporta todo ese magma de sonido, que nos obliga a recorrer mentalmente diferentes estados de conciencia acordes con nuestra situación sociocultural.

La caída del pedestal de las maravillas de la música mal llamada culta se debió al divorcio entre artista y público. Este divorcio se hizo notorio a lo largo del s. XX, ya que los compositores se empeñaban en romper con las reglas que durante siglos habían sedimentado la armonía musical occidental. Esto llevó a la asimilación de la disonancia como elemento esperanzador para abrir las puertas del sonido de par en par. Wagner había llevado la música a la grandilocuencia y al maximalismo. Schönberg decidió abrir el abanico de posibilidades sonoras dando paso al dodecafonismo, y Stravinsky dio el pistoletazo de salida a toda una revolución que desembocaría en la separación cada vez mayor entre artista y oyente.

Mientras tanto la música popular, término que los angloparlantes utilizan con un significado más certero por su globalidad, seguía su curso alimentándose de la culturización y la revolución industrial. Atrás quedaba la diferencia entre la música escrita y la de tradición oral. Edison había perpetuado la condena de la tradición oral, condena que había comenzado años atrás con la transcripción de las melodías populares para su conservación, costumbre que se mantendría con la aparición de aparatos grabadores y reproductores. En 1877,

\*Este texto se publica como una contribución de Zehar a *documenta 12 magazines*, un proyecto editorial colectivo en el que participan 70 revistas del todo el mundo ([www.documenta.de](http://www.documenta.de)).



Gamelan orchestra. Bali, 2002

Edison consiguió grabar sonidos por primera vez. Diez años más tarde haría la primera grabación de música “clásica”.

Muchos han sido los compositores que se han valido de melodías populares de tradición oral para inspirar sus obras, cuya finalidad era deleitar los oídos de ese público culto y puro, cuyo rechazo constante hacia la música popular rozaba lo inexplicable. Pero el compositor, ¡¡oh, el compositor!! Desde Beethoven, la figura del compositor cobró autonomía propia, y mostró la imagen del compositor como figura artística y no como mero trabajador al servicio del clero o la burguesía. La diferencia entre la música culta y la música popular se convirtió en el paradigma del etnocentrismo más clasista y condenable, cuyo residuo sigue contaminando y condicionando la creación y el disfrute musical. El auge de los nacionalismos musicales que se dio durante el s. XIX tuvo repercusión en la creación musical, ya que compositores y musicólogos como Bela Bartok recogieron melodías populares que usarían como inspiración para sus obras. Obras que simbolizaban el amor patrio y el espíritu nacional. Viendo esto, es difícil de creer en la separación de esos dos mundos que son la música culta y la música popular.

Adorno (1903-1969), en su *Filosofía de la nueva música* (Akal, 2003), analiza la condición social de la música contemporánea del s. XX, desde una vertiente excesivamente academicista para mi gusto, pero esclarecedora en muchos de los puntos que explica, ya que infinidad de las cuestiones que aborda sobre la situación de la música contemporánea se ven reflejados hoy en día en prácticas musicales más “populares”. El término música contemporánea, al igual que *música clásica*, engloba cierta estética o práctica musical

cuya jerarquía social sigue estando vigente hoy en día. Adorno habla sobre la separación entre público y artista, ya que los canales de expansión musical, con claro carácter didáctico y conductivo (prensa, radio,...), deja huérfano a un público acostumbrado a arias y armonías. El artista, que muchas veces rehuye explicar su obra y sus porqués, cree escudarse en la incompreensión de su obra para justificar su calidad, y eso lleva al oyente a posicionarse frente a su música con una orfandad difícilmente superable. La incompreensión nace del desconocimiento. El artista no busca belleza con la música, sino relevancia social, y eso le hace enfrentarse a un público en ocasiones receptivo pero generalmente indiferente.

La palabra *experimental*, colocada detrás de la palabra *música*, propone un término que nos encanta utilizar; poder englobar en dos palabras todo ese universo sonoro que ni las grabaciones son capaces de captar en toda su magnitud. A ese término le ocurre lo mismo que al de *música contemporánea*: se explica pero no se entiende. Si tomamos el término *música experimental* para agrupar las prácticas musicales “populares” más arriesgadas y *música contemporánea* para las académicas nos encontramos con algo muy curioso: estéticamente se han acabado fusionando. Artistas sin ninguna formación musical pueden mantener un discurso musical cercano a corrientes enteramente academicistas, solo hace falta un cambio de escenario, y por supuesto, de público. El público de la música contemporánea y el de la experimental dista mucho de pertenecer al mismo entorno socio-cultural, pero sin embargo, veo en los dos mundos cierto carácter elitista en cuanto a su situación en el corpus de la música global. ¿Términos como música avanzada hacen suponer que el resto de músicas son atrasadas? ¿Si una música es denomi-



nada culta, es que existe una música inculta? Estos términos cuestionan la validez de otras músicas cuyo carácter innovador puede que no se refleje sólo en las herramientas que manejan.

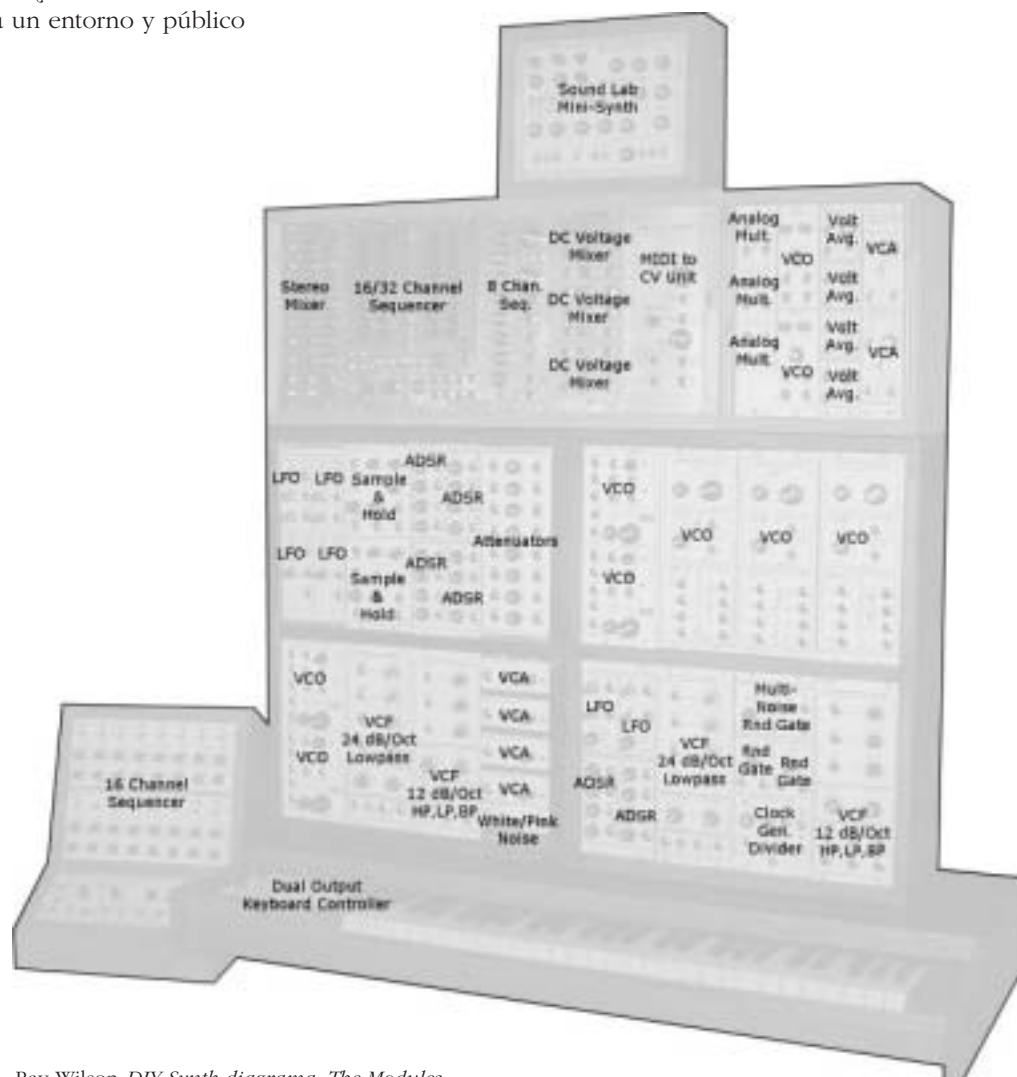
En música contemporánea existe la figura del analfabeto musical, ese que no entiende de disonancias ni de ciencia musical, ni es capaz de comprender la evolución de la historia musical. Su discurso es rechazado por ineptitud. No sabe de música, por lo tanto es como si estuviera sordo. ¿Cómo va a comprender una práctica musical que no tiene nada que ofrecerle? ¿Esto condiciona el valor de la obra? Puede ser. En música experimental, pasa un tanto de lo mismo. La tecnología aplicada a la música amplía las posibilidades de manipulación del material sonoro, pero a su vez construye un discurso cada vez más complejo, como si dicha manipulación estuviera alejándolo de una realidad social para acercarla a otra. La aplicación de la tecnología en la música y la proliferación de propuestas resultantes difícilmente podrán ser asimiladas por el público "popular", ya que muchas prácticas musicales despistan por su estética academicista. Este tipo de prácticas se asocian a un entorno y una estética concreta la cual se ha sedimentado a través de la historia musical. La asimilación de ciertas propuestas musicales se ven entorpecidas por puestas en escena ajenas a su corpus social, y de ahí nace la incomprensión. ¿Es necesario adecuar las diferentes propuestas musicales a un entorno y público

receptivo? ¿O es el público el que tiene que adecuarse a las diferentes propuestas? Términos como música contemporánea o música experimental mantienen su carácter englobador pero difícilmente podrán descifrar los códigos estéticos o de conducta en cada una de las propuestas musicales que han ido surgiendo a través de la historia.

**IBAN URIZAR** Nace en Elgoibar en 1975. Terminados los estudios de música, realiza en Barcelona el doctorado en musicología. Investigadores como Josep Martí o Jaume Ayats le ayudan a entrar en el campo de la etnomusicología, como elemento intermedio entre la antropología musical y la sociología. Es miembro de varios grupos y proyectos musicales, y ha compuesto la música de varios cortometrajes. Hoy en día imparte clases en la Universidad del País Vasco, y como profesor de trompeta en varias escuelas de música.

#### NOTA

He decidido no adjuntar bibliografía, ya que no creo en referencias directas. Toda referencia a autores, textos o libros que he utilizado para este texto se habrán visto afectados por otros autores o textos, o pensamientos, por lo tanto no sería justo limitar mis referencias a una lista de libros.



Ray Wilson *DIY-Synth diagrama, The Modules*



# On Music as An Invitation to Nobility\*

**This interview is taken from a conversation between Daniel Charles (DC) and Carmen Pardo (CP) in Madrid on 15 February, 2006, in which the two subtly and profoundly analyse the relationship between philosophy and music and John Cage's conception of music as an invitation to nobility, in the Buddhist sense of detaching the emotions, and its relationship to and difference with Nietzsche's thinking on music. They also address other questions, such as the problem of redefining sound in the light of Deleuze's input.**

**CP** In *For the Birds*, a compilation of your conversations with John Cage from the 1970s, Cage refers to music as being an invitation to nobility; where he is referring to "nobility" in the sense used in the Buddhist tradition, as a way of detaching the emotions. Clearly he is not using the term in the same way as Nietzsche in *The Genealogy of Morals*, for example, but wasn't the way this notion runs through the philosopher's thinking on music in some way premonitory? Whatever about Nietzsche's personal reservations about Buddhism, doesn't the idea of nobility make one think about the development of western music between the end of the nineteenth century and the second half of the twentieth century?

**DC** That is both an impressive and a subtle question: it operates on so many different planes and requires a very fine comprehension. One could not really answer without properly examining not only Buddhism and Nietzsche, but also Buddhism as John Cage knew and practiced it, and also looking at the possibility that Nietzsche was being "repeated" by Cage himself.

To concentrate first on Nietzsche, it is true that after the *Wagner Case*, his loyalty to Bizet was disconcerting.<sup>1</sup> It is difficult to understand how such a passionate admirer of Wagner could claim to have been "converted" to what

\*This article is published as Zehar's contribution to *documenta 12 magazines*, a collective editorial project linking worldwide over 70 print and on-line periodicals, as well as other media ([www.documenta.de](http://www.documenta.de)).

Courtesy of the musician



Daniel Charles

appears to be a kind of aesthetic formalism. Some critics see this *volte-face* as simply marking a return to classicism, arguing that Nietzsche mentions *Carmen* by mistake, without having checked up on it as the result of some regrettable oversight, or even that he got his musicians mixed up and was actually talking about Mozart!

But what *was* this “mistake”? How can anyone really believe that it was an oversight? Not only Nietzsche’s writings, but also annotations he made in the score of *Carmen*, are clear evidence of the admiration he felt for a truly “active” music, an authentic “music of the South”. The fact that he referred to *Carmen* as “the best opera” (in a letter to Köselitz in 1881), and not —whatever Boulez might now try to argue— a Sevillian operetta, requires us to examine carefully the author of *The Gay Science*’s concept of the MUSICAL. Nietzsche was very sensitive to the “absolute logic” he saw in Offenbach and gave great importance to the *montage* and *cut* of a score. If you think about it, perhaps we can already see in Bizet something of that *clarity* John Cage was defending, when he said that he had been born with a “*sunny disposition*”, in reference to his Californian origins.

**CP** Choosing Bizet over Wagner means looking at the question of repetition in music from a different angle. One should

not forget that the twentieth century was the century of repetitive, apparently static musical forms. Nonetheless, unlike those who see it merely as redundant music, in a text from 1976, “*La musique et l’oubli*”, you say that repetition is a function of forgetting and not of memory.<sup>2</sup> How do you think this shift by music towards forgetting operates in Wagner’s work?

**DC** Nietzsche saw in Wagner a “degeneration of rhythmic feeling”, combined with a frequent, and often unintended, interruption of the regular beat of alternating strong and weak tempos. When Wagnerised, the music ran the risk of *disappearing into oblivion/forgetting...* in the Alzheimerian sense of the word! Its specificity, initially submerged from time to time in the rhythmic evanescence, ran the risk of ultimately being drowned.

For Wagner, the important thing was not to safeguard the symmetry and periodicity of the musical flow, but rather to tie the flow to the leaps and bounds of the WORD, which could heighten the *dramatic* reception of the discourse. He saw each of the words introduced by the libretto, as bearers of *part of the meaning*, as being worthy of *monopolising the audience’s entire attention*. The result is that the way the strong tempos were distributed varied from one word to

William Gedney



John Cage 1967

another. And the *meaning* was reduced to the rank of a simple *exponent* of those fluctuations: the music ran the risk of sinking, of being *sent to the bottom*. Hence Nietzsche's objection: Wagner had come to *prioritise an appearance*—or to use an Adornian term, to *fetishize a phantasmagoria*—that of a *flow in perpetual drift*.

The importance of this problem did not escape the critics. As André Boucourechliev recalled, the Wagnerian propensity to change tonality caused, as these modulations progressed, a loss of orientation in the ear, to such an extent that it diluted the diachronic understanding of these melodies, as it was classically established. Was this not the price that had to be paid for tonality to be officially—in other words historically—suspended? Soon there would be a horizon on which the atonal and then the serial adventures could appear.<sup>3</sup> To go back to “*La musique et l'oubli*”, I think the article marked an essential shift *vis-à-vis* Gisèle Brelet's conception of the relations between space and musical time. It was my master Gilles Deleuze who suggested this change to me when I summarised his course on Nietzsche in the Sorbonne for my colleagues in 1958. Taking my inspiration from Deleuzian terminology, instead of reducing forgetting to a simple *lack of memory*, I saw instead the *positive* side to a *radical liberation from the empire of the memory*. I didn't want to pick a fight with Nietzsche... or assimilate Cage into Wagner. For me, the problem consisted of *redefining sound as a differential singularity, unconnected to other singularities*; this absence of a nexus had to allow the nexus itself to be established in any singularity. This is what John Cage called achieving the “*continuity of no-continuity*”.

**CP** And that gesture would make it possible to cancel out the *difference* between *difference and repetition*, since against the backdrop of forgetting, difference and repetition come to be the Same.

**DC** That's exactly it. Deleuze had played with this identity of difference and repetition, arguing that only difference is repeated. One might equally say that only repetition is differ-

entiated! The Same, is the forgetting of the *between*, or of the *and*. Here we come back to your allusion to Buddhism, with which you rightly associate Cage's thinking—though he also stressed certain Taoist aspects of his philosophy, and the *I Ching*. Indeed, he continued to celebrate “interpenetration without obstruction” among beings (and especially among sounds), in keeping with Daisetz Teitaro Suzuki's teachings from the 1950s.

Although when you say “*difference and repetition come to be the Same*”, this “*Same*” is exactly what Heidegger's seminar in Zähringen in 1973 was to call “*tautological thinking*”,<sup>4</sup> which he saw as “a way leading over there, forward... (*ein Weg der binführt vor...*), which reveals this forward to which it is led (*und sich zeigen lässt das wovor is geführt wird*).

However, what is announced could be a *non-visual* discipline, the *gathering* of a *listening*.

**CP** And it is precisely the question of listening which occupied John Cage throughout his life. He raised this issue both through his music and through his discussion of music, but particularly in his life itself, because of course he drew no distinction between art and life. This lack of distinction, is what you have invited us to harmonise with an *aesthetic* defined as a way of life and not as the contemplation of beauty. But is it not also an aesthetic that once again needed to concern itself with obtaining concepts? Now that the musical world has been blown apart, do we not need *tools* of thought that will help show and understand what happens in a way that is not authoritarian—tools which, as Cage would say, leave no traces. How did you, or would you, set about achieving such a task?

**DC** If we go back to Nietzsche, speaking of a “will for power”, is he not bringing in a “not-wanting (*non vouloir*)” similar to the one Maître Eckhart referred to? And might the “power” of such a “non-wanting” —presuming that it reveals some Nietzschean premonition— not have caught the attention in the twentieth century of the initiator of the *objet trouvé*, Marcel Duchamp? John Cage devoted himself to sculpting this collage “outside time”, when he said there was a secret connivance between “Marcel Eckhart” and “Meister Duchamp”. A year before his death, he composed an extraordinary poem for Emilie Zum Brunn, interspersing phrases by Eckhart and Duchamp. Revealingly, the poem is entitled “*Meister Duchamp, or Living on Water*”.<sup>5</sup>

It is a *mesostic*, in other words a text arranged typographically so that a ciphered visual message, reading from top down, serves as the spine for a verse or a page. The vertical message is simply the name of the person to whom the piece is dedicated, the subject of the poem. But “subject” does not necessarily mean “subjectivity”. Cage rejected any type of subjectivity. Whenever anyone on the phone asked for his last name, he would ritually respond: “My Name is Cage, like cage for birds”. And he would always add that “the cage was always open”...

Let’s not get away from this apparently formal question of the spelling of concepts, and the reference to Heidegger. When Ernst Jünger told him in a letter of an Englishman’s astonishment about the German rule on capitalising letters, Heidegger told him he should ask the Englishman why the only word in his language to have the honour of being capitalised was “*I*”. Did that mean it would be impossible, in this Anglo-Saxon language mushrooming across the globe, to designate the first person, *regardless of what person*, the *Subjectivity in person*, without giving it this excessive tribute?

**CP** Heidegger’s irony deserves attention. But is his suspicion of an exaggerated “subjectivisation” not related precisely to what you reveal in Cage when you say he rejects “subjection” [*assujettissement*], without calling into question the subjectivity?

**DC** One key work on John Cage will help me answer your question, and it’s a book you know better than anyone, given that you’re the author! The title, *La escucha oblicua* [*The Oblique Listening*], defines what I think is the primary answer to your question—mine too—on the status of *repetition* and the future of *listening* today.

Why this obliqueness? I don’t think I’m getting away from your perspective by looking again at the problem of forgetting as I addressed it when I spoke of an *inversion of nega-*

*tive forgetting*—subordinated to memory—in benefit of a kind of *positive* forgetting, at once de-memorizing and liberating — *a pre-established forgetting, prior to all memory and to the negative forgetting*. What is “oblique”, indeed, is the free look that does not seek to take stock of the future because it is concerned with the present time, with what Nietzsche calls *genealogy*, which reveals the *original* range and title. Nor does it seek to recapitulate what has been lost in the past; that would make it the slave of a history that is limited to computing a chronology of *beginnings*. The *oblique forgetting* only asks one to *open one’s ears, to listen to (about) the instant*. *The fineness of listening* from obliqueness, is a *non-violent aesthetic tool* par excellence!

If the way in which Nietzsche distanced himself from Wagner by praising Bizet seemed to me to be exemplary, it was because it provided a “tool” —a contrasting framework in which the aspects, initially ambiguous, could come into connection, redistribute and not be hindered, so that they could open on an *intensive time*— dependent on a *listening through*. A listening, perhaps without pretensions and only an *oblique* one, but which according to Nietzsche submerges one in the “chaos one needs in one’s soul to give birth to a dancing star.”

**CP** And isn’t it true that Nietzsche, considering himself as a composer, try to “put his own ideas into music”? Didn’t he operate *musically* in this aspect?

**DC** Yes and as one might imagine, he did so provocatively. I will mention only the piano piece he composed in 1871 —a year before the *The Birth of Tragedy*— with the revealing title of “*Fragment an sich*”, in which he examines the idea of the eternal return for the first time. It is a single page containing a sequence in choral form, with the conventional harmonies, in which the sequence is repeated over and over again in a loop. There is nothing particularly noteworthy about it; in any case, at first sight no *musical* impregnation of a philosophical theme emerges. If you want to perceive it, you have to play the work, in other words to perform a kind of “*da capo con malinconia*” which the author has written at the end of the score, which puts absolutely no limit on the number of times it is to be repeated.

**CP** One might perhaps call Nietzsche the unknown precursor of the repetitive musicians who appeared in America and Europe in the last third of the twentieth century. And one might claim that if Cage had known of the existence of the *Fragment an sich*, he would have paid it the same attention as he gave Satie's famous *Vexations*. Without wanting to compare the two works, do you not think that the *Vexations* acted as the *revelation* the *Fragment an sich* would have been if it had been performed around the same time?

**CD** I asked John Cage, not exactly the same question, because at that time the *Fragment* was only known by a few odd scholars, of whom I was not one, but a question which I mistakenly thought was equivalent: might it not be true that the development of repetitive music was stimulated by that fateful year of 1963, which saw, in New York at Cage's initiative, the creation of *Vexations*, whose *princeps* page and 840 *da capos* were interpreted over 18 hours 40 minutes by an army of ten pianists (plus two substitutes)? Does the revelation of an *unending music*, creating an almost *ad libitum* extension of the duration, not make a new arrangement of time inevitable? John's answer was very simple: "the "use" of time could not be the same in Satie and in the repetitive composers, since Satie never stressed the search for the domination of the other by the self". My question made no sense... The listening is inseparable from the ethic. Let's not forget that John Cage, who had taken the exploration of sound art to its extremes, silences included, suddenly realised that the word *mushroom* came immediately before *music* in all the dictionaries, and straight away he helped found the New York Mycological Society? And having become a recognised expert in rhizomes, after his first trip to Japan he took a continued interest in the mosses which stubbornly manage to creep into the tiniest join (the Japanese call them *ma* or *aida*) between the sand and the fifteen stones in the famous "dry garden" of Ryoan-ji in Kyoto?<sup>6</sup> And the pleasure he took in telling the story of how Buddha died of "natural causes" after dining on mushrooms —because their mission, as everyone knows, is to "free the world of old waste"? This might help us to understand Cage's irony when he called himself a "Sunday Buddhist"— his rejection of all proselytising in this controversial area, as well as a bit of modesty, a large pinch of non-violence... In short, a certain nobility.☛

**DANIEL CHARLES** is a musician and philosopher. In 1969 he founded the music department at the University of Paris VIII (Vincennes) and has taught aesthetics for ten years at Paris IV (Sorbonne) and nine at Nice-Sophia Antipolis. Among other works, he is the author of *Pour les Oiseaux* (interview with John Cage, 1976); *Gloses sur John Cage* (1978, revised and extended ed. 2002); *Le Temps de la voix* (1978); *Musik und Vergessen* (1984); *Musiques nomades* (1998) and *La Fiction de la postmodernité selon l'esprit de la musique* (2001).

**CARMEN PARDO** holds a PhD in philosophy from the University of Barcelona; she is the author of the edition and translation of John Cage's writings, *Escritos al oído* (1999); *La escucha oblicua: una invitación a John Cage* (2001) and *Robert Wilson* (2003) (in collaboration with Miguel Morey).

#### NOTES AND REFERENCES

- 1 For more on Nietzsche's position on Bizet and, in general, the Nietzschean conception of music, see Eric Dufour, *L'Esthétique musicale de Nietzsche*, Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2005, from whom the following basic points were taken.
- 2 CHARLES, D. "La musique et l'oubli", *Traverses*, No. 4, Paris, C.C.I. (Centre Pompidou), May 1976, p. 14-23. *Sahara, l'esthétique de Gilles Deleuze*, by Mireille Buydens (Paris : Vrin, 1990, pp. 155-165), contains an exhaustive analysis of "La musique et l'oubli", and the interpretation Deleuze offered in *Mille Plateaux* (Paris : Minuit, 1980, p. 325 sq.).
- 3 BOUCOURECHLIEV, A. *Dire la musique*, Paris : Minerve, 1995, pp. 138-139.
- 4 HEIDEGGER, M. *Le Séminaire de Zähringen* (trans. rev. by Cl. Roles and J. Beaufret of the seminar of 8 September, 1973), in *Questions*, IV, pp. 338-339.
- 5 The poem *Meister Duchamp, or Living on Water*, dated 14 April 1991, which John Cage did me the honour of composing for the Emilie Zum Brunn compilation *Voici Maître Eckhart* (Grenoble, Jérôme Miles, 1994), reproduced in Daniel Charles, *Gloses sur John Cage, suivies d'une Glose sur Meister Duchamp*, Paris : Desclée de Brouwer, 2002, pp. 326-327.
- 6 Cfr. "Gloses sur le Ryoan-ji" in D. Charles, *op. cit.*, pp. 301-323 and the commentary on the film by Takahiko Imura *Ma: Space/Time in the Garden of Ryoan-ji*, in "Le Ryoan-ji porté à l'écran", *Revue d'Esthétique*, No. 39, 2001, pp. 27-31.



## De la música como invitación a la nobleza\*

Esta entrevista es un extracto de la conversación que mantuvieron Daniel Charles (DC) y Carmen Pardo (CP) en Madrid, el 15 de febrero de 2006. En la misma se analizan, con sutileza y en profundidad, las relaciones entre la filosofía y la música, la idea de John Cage sobre la música como una invitación a la nobleza en el sentido budista, como un distanciamiento de las emociones, y su relación y diferenciación con el pensamiento de Nietzsche sobre la música; también aborda, entre otras muchas cuestiones, la problemática de la redefinición del sonido a la luz de las aportaciones de Deleuze.

**CP** En *Para los Pájaros*, donde se reúnen sus conversaciones de los años 70 con John Cage, el músico norteamericano se refiere a la música como a una invitación a la nobleza. Una nobleza que comprende en el sentido de la tradición budista, como un distanciamiento de las emociones. El sentido que le da a este término difiere evidentemente del que le asignaba por ejemplo Nietzsche en *La Genealogía de la moral*, pero el modo en que esta noción atraviesa el pensamiento del filósofo en relación con la música ¿no era en cierto sentido premonitorio? Más allá de las reservas personales de Nietzsche hacia el budismo, la idea de nobleza ¿no nos hace pensar acaso, en la evolución de la música occidental entre el final del siglo XIX y la segunda mitad del siglo XX?

**DC** Su pregunta es a la vez grandiosa y sutil, por la multiplicidad de planos sobre los que se sitúa y la finura de apreciación que requiere. No se puede responder verdaderamente sin librarnos de una investigación circunstancial, no sólo sobre el budismo y Nietzsche, sino también sobre el budismo tal y como lo conoció y practicó John Cage, así como sobre la posible “repetición” de Nietzsche por el mismo Cage...

Si nos centramos en Nietzsche, es cierto que a partir del *Caso Wagner*, desconcierta su fidelidad a Bizet<sup>1</sup>. Que un admirador apasionado de Wagner haya proclamado así su “conversión” a un formalismo estético al menos aparente, no

\*Este texto se publica como una contribución de Zehar a *documenta 12 magazines*, un proyecto editorial colectivo en el que participan 70 revistas del todo el mundo ([www.documenta.de](http://www.documenta.de)).

se comprende fácilmente. Este giro podría ser comprendido como un simple retorno al clasicismo, como dan a entender ciertos críticos cuando argumentan que Nietzsche menciona *Carmen por error* o *sin haberlo verificado*, por culpa de una deplorable distracción, o como si hubiera sufrido un lapsus, ya que se nos asegura que es a Mozart a quien tendría que haberse referido.

Pero, ¿de qué “error” se trataba? ¿Cómo dar crédito a la idea de un lapsus? No sólo los escritos, sino también los manuscritos de Nietzsche sobre la partitura de *Carmen*, testimonian la admiración que sentía su autor por una verdadera música “activa”, una auténtica “música del Sur”. Que *Carmen* sea considerada, según una carta a Köselitz de 1881, como “la mejor ópera”, y que no se trate —a pesar de lo que pretende ahora Boulez— de una opereta sevillana, obliga a analizar con cuidado la concepción de lo MUSICAL que había forjado el autor de *La Gaya Ciencia*. Sensible a la “lógica absoluta” que él situaba en Offenbach, Nietzsche otorgaba el más alto valor al *montaje* y al *corte* de una partitura. Y si pensamos en ello, tal vez hay ya en Bizet algo comparable a esta *claridad* que John Cage reivindicaba, en alusión a sus orígenes californianos, cuando decía que había nacido con una “*sunny disposition*”.

**CP** Elegir Bizet frente a Wagner, supone plantear de otro modo la cuestión de la repetición en música, y no hemos de olvidar que el siglo XX ha sido el de las músicas repetitivas, músicas aparentemente estáticas. No obstante, y contrariamente a todos los que ven en ellas sólo músicas redundantes, en un texto de 1976, “La musique et l’oubli”, usted hace de la repetición una función del olvido y no de la memoria<sup>2</sup>. ¿Cómo cree que se opera este desplazamiento de la música hacia el olvido en la obra de Wagner?

**DC** Nietzsche observaba en Wagner una “degeneración del sentido del ritmo”, unida a una interrupción frecuente, y a menudo imprevista —respecto a la medida regular—, de las alternancias entre tiempos fuertes y débiles. Wagnerizada, ¡la música corría el riesgo de *caer en el olvido*, en sentido alzheimeriano! Su especificidad, sumergida primero de tiempo en tiempo en la evanescencia rítmica, se arriesgaba a la larga, a perderse.

Lo importante para Wagner, no era salvaguardar la simetría y la periodicidad del desarrollo musical, sino más bien ligar éste a los saltos y azares de la PALABRA, susceptibles de acentuar la repetición *dramática* del discurso. Cada uno de los vocablos introducidos por el libreto de una ópera, en tanto que portadores de una *parte del sentido*, le parecían que merecían *monopolizar toda la atención del espectador*. Resultado: la distribución de los tiempos fuertes variaba de una palabra a otra. Y el *sentido* se reducía al estado de simple *exponente* de sus fluctuaciones: la música corría el riesgo de hundirse, de ser *enviada al fondo*. De ahí la objeción de Nietzsche: Wagner había llegado a *privilegiar una apariencia* —o según el léxico adorniano, a *fetichizar una fantasmagoría*—, la de un *flujo en deriva perpetuo*.

La importancia de esta problemática no escapó a los críticos. Como recordó André Boucourechliev, la propensión wagneriana a cambiar de tonalidad provocaba, al hilo de estas modulaciones, la pérdida de orientación del oído, hasta que se terminó por diluir la comprensión diacrónica de estas melodías, tal como la había establecido la época clásica. ¿No era el precio a pagar para que la tonalidad fuera oficialmente —es decir, históricamente—, suspendida? Pronto la aventura atonal, y después serial, dispone de un horizonte en el que perfilarse<sup>3</sup>.

Si volvemos a “La musique et l’oubli”, me parece que este texto realizaba una mutación esencial respecto a la concepción de las relaciones entre espacio y tiempo musical que elaboró Gisèle Brelet. Esta mutación me fue sugerida por mi maestro Gilles Deleuze, del que sinteticé el curso de la Sorbonne sobre Nietzsche para mis compañeros en 1958. Inspirándome en la terminología deleuziana, lejos de reducir el olvido a un simple *fallo de la memoria*, vi más bien lo *positivo* de una *liberación radical del imperio de dicha memoria*. Por lo tanto, no se trataba de romper una lanza por Nietzsche... ni de asimilar Cage a Wagner. La problemática, era para mí, la *redefinición del sonido en tanto que singularidad diferencial no ligada a otras singularidades*, y esta ausencia de nexo debía permitir al nexo mismo establecerse en cualquier singularidad. Es lo que John Cage denominaba alcanzar la “*continuidad de la no-continuidad*”.



John Cage 1967

**CP** Y este gesto permitiría anular la *diferencia* entre *diferencia* y *repetición*, ya que sobre el fondo del olvido, diferencia y repetición llegan a ser lo Mismo.

**DC** Es eso exactamente. Deleuze había jugado con esta identidad de la diferencia y la repetición, alegando que sólo se repetía la diferencia. Se podría también decir que sólo se diferenciaba la repetición. Lo Mismo, es el olvido del *entre*, o del *y*. Volvemos con ello a su alusión al budismo, al que liga con razón el pensamiento de Cage —aunque él insistió también sobre ciertos aspectos taoístas de su filosofía, y sobre el *I Ching*. De hecho, no dejó de celebrar la “interpenetración sin obstrucción” entre los seres (y sobre todo entre los sonidos), tal como predicaba en los años 50 Daisetz Teitaro Suzuki.

Aunque cuando usted pronuncia estas palabras “*diferencia y repetición llegan a ser lo Mismo*”, este “Mismo” responde a lo que el Seminario impartido por Heidegger en Zähringen en 1973 llamará “*el pensamiento tautológico*”, y que considerará como “un camino que conduce allá-abajo, delante... (*ein Weg der hinführt vor...*), y se deja mostrar este delante al que es conducido (*und sich zeigen lässt das wovor es geführt wird*).

Sin embargo, lo que se anuncia podría responder a una disciplina *no-visual*, al *recogimiento* de una *escucha*.

**CP** Y es justamente la cuestión de la escucha la que ocupó a John Cage durante toda su vida. Planteó esta cuestión tanto en la música como al hablar sobre la música, pero sobre todo la planteó en la vida misma, ya que no establecía diferencias entre arte y vida. Esta indistinción es la que usted ha invitado a poner en consonancia con una *estética* definida como modo de vida y no como contemplación de la belleza. Pero, ¿no es también una estética que debía encargarse de nuevo de procurar conceptos? Habiendo estallado el mundo musical, ¿acaso no tenemos necesidad de *herramientas* del pensamiento que muestren y comprendan lo que pasa de un modo que no sea autoritario, esas herramientas que no dejen huella, como decía Cage? ¿Cómo ha realizado una tarea tal, o cómo haría para realizarla?

**DC** Si volvemos a Nietzsche, hablar de una “voluntad de poder”, ¿no pone en juego un “*no querer*” cercano al que había tratado Maître Eckhart? Y el “poder” de un tal “no querer”, suponiendo que revele alguna premonición nietzscheana, ¿no habría podido llamar la atención en el siglo XX del iniciador del *ready-made*, Marcel Duchamp? John Cage se dedicó a esculpir este collage “fuera de tiempo”, cuando presumía que había una connivencia secreta entre “Marcel Eckhart” y “Meister Duchamp”. Un año antes de su muerte, compuso para Emilie Zum Brunn un poema extraordinario en el que se entremezclaban las frases de Eckhart y de Duchamp, con el título revelador de “*Meister Duchamp, o vivir sobre el agua*”.

Se trataba de un *mesostic*, es decir un texto dispuesto tipográficamente de modo que un mensaje visual, a descifrar de arriba abajo, en la vertical, sirviera de columna vertebral a una estrofa o una página. El mensaje vertical no es otro que el nombre de aquél a quien es dedicado, el sujeto del poema. Pero “sujeto” no implica obligatoriamente “subjetivismo”. Cage rechazaba cualquier tipo de subjetivismo. Cuando alguien al teléfono, le pedía que confirmara su apellido respondía ritualmente: “My name is Cage, like Cage for birds”. Y jamás olvidaba añadir que “la jaula estaba siempre abierta”.

No nos alejemos de esta cuestión aparentemente formal de la grafía de los conceptos, ni de la referencia a Heidegger. Respondiendo a una carta de Ernst Jünger, quien le explicaba el asombro de un inglés acerca de la regla alemana de la mayúscula, Heidegger aconsejó pedir a este inglés por qué, en la lengua de Shakespeare, la sola palabra a la que se le otorgaba el honor de ir en mayúscula era “*T*”, el “Yo”. En consecuencia, ¿sería imposible, en este idioma anglosajón que tiende a extenderse por todo el planeta, designar la primera persona, *no importa qué primera persona*, la *Subjetividad en persona*, sin hacerle este homenaje excesivo?

**CP** Vale la pena pensar la ironía de Heidegger. Pero la sospecha que él expresa de una “subjetivación” exagerada ¿no se relaciona justamente con lo que usted descubre en Cage cuando dice que rechaza la “sujeción” [assujettissement], sin que esto ponga en cuestión sin embargo la subjetividad?

**DC** Una obra clave sobre John Cage me ayudará a responder, y es un libro que usted conoce mejor que nadie pues es la autora. El título, *La escucha oblicua*, define la respuesta que me parece imponerse frente a su interrogación —*que es también la mía*—, en lo que concierne al estatus de la *repetición* y el devenir de la *escucha* hoy.

¿Por qué esta oblicuidad? Creo que no me alejo de su perspectiva retomando la problemática del olvido tal como la planteé cuando hablaba de una *inversión del olvido negativo* —subordinado a la memoria—, en beneficio de una forma de olvido *positiva*, a la vez desmemoriada y liberadora —*un olvido preestablecido, anterior a toda memoria y al olvido negativo*. “Oblicua” en efecto es la mirada libre que no busca hacer inventario del futuro porque se preocupa, en el momento presente, de lo que Nietzsche llama la *genealogía*, que desvela el rango y el título *originales*. Y tampoco pretende recapitular lo que ha perdido en el pasado, lo que haría de ella la esclava de una historia que se limitaría a calcular la cronología de los *inicios*. El *olvido oblicuo* sólo pediría *abrir los oídos, escuchar (sobre) el instante*. ¡*La finura de escucha* de la oblicuidad, es la *herramienta estética no-violenta* por excelencia!

Si el modo en el que Nietzsche se alejaba de Wagner elogiando a Bizet me pareció ejemplar, era porque ponía sobre la mesa una “herramienta” tal —un esquema contrastante en el que los aspectos, inicialmente ambiguos, podrían entrar en conexión, redistribuirse y no obstaculizarse para abrirse sobre un *tiempo intensivo*— dependiente de una *escucha a través*. Escucha, tal vez sin pretensiones y solamente *oblicua*, pero que sumerge, según Nietzsche, en el “caos que es necesario llevar en sí para dar a luz una estrella danzarina”...

William Gedney



Asistente de John Cage 1967

**CP** Y Nietzsche considerándose compositor, ¿no intentó “poner en música” sus propias ideas? ¿No obró *musicalmente* en este aspecto?

**DC** Sí y como se puede imaginar, de modo provocador. Mencionaré tan sólo la pieza para piano que compuso en 1871 —un año antes de *El Nacimiento de la tragedia*— con el título revelador de “*Fragment an sich*”, y en la que sin duda ahonda por primera vez en la idea del eterno retorno. Se trata de una sola página que desgrana una secuencia en forma coral, con los acordes convencionales, y en la que lo expuesto vuelve una y otra vez en forma de bucle. Nada que llame especialmente la atención; en todo caso, la impregnación *musical* de una temática de orden filosófico no aflora a primera vista. Para percibirla, es necesario TOCAR [JOUER] la obra, es decir realizar una especie de “*da capo con malinconia*” que el autor ha escrito al final de la partitura, y que no indica límite alguno al número de reiteraciones.



**CP** Se podría decir tal vez, que Nietzsche ha sido un precursor desconocido de los músicos repetitivos que aparecieron en América y Europa en el último tercio del siglo XX. Y se puede afirmar que si Cage hubiera conocido la existencia del *Fragment an sich*, le habría consagrado la misma atención que otorgaba a las famosas *Vexations* de Satie. Sin pretender comparar las dos obras, ¿no cree que las *Vexations* han podido jugar el papel de *revelación* que hubiera tenido el *Fragment an sich* si éste se hubiera interpretado hacia la misma época?

**DC** Le puse a John Cage, no exactamente esta cuestión, ya que el *Fragment* sólo era conocido por algunos raros eruditos entre los que yo no estaba, sino una pregunta que, erróneamente, pensaba que era equivalente: ¿No se podría pensar que el desarrollo de las músicas repetitivas se vio estimulado a partir de la fatídica fecha de 1963, el año en el que tuvo lugar en Nueva York, bajo la iniciativa de Cage, la creación mundial de *Vexations*, de la que la página *princeps* y los 840 *da capos* fueron interpretados durante 18h40m por una armada de diez pianistas (más dos de recambio)? La revelación de una *música sin fin*, obrando una distensión casi *ad libitum* de la duración ¿no hacía inevitable una nueva disposición del tiempo? La respuesta de John fue muy simple: “el “uso” del tiempo no podía ser el mismo en Satie y en los compositores repetitivos, porque la atención jamás se dirigía, en Satie, a la búsqueda de la dominación del otro por el ego”. Mi interrogación no tenía sentido...

Y es que la escucha es inseparable de la ética. ¿Es necesario recordar que John Cage, que había emprendido la exploración del arte de los sonidos hasta el final, silencios incluidos, se dio cuenta de que *musbroom* precedía a *music* en todos los diccionarios, y contribuyó inmediatamente después a fundar la Sociedad de Micología de Nueva York? ¿Que convertido en experto reconocido en materia de rizomas, no dejó de interesarse, desde su primer viaje a Japón, por los musgos que obstinadamente se insinúan en la mínima juntura (*ma*, lo llaman los japoneses, o bien *aida*) entre la arena y las quince piedras que sobresalen, en el famoso “jardín seco” de Ryoan-ji en Kyoto?<sup>6</sup> ¿Que con placer repetía la historia según la cual Buda habría muerto “de muerte natural” después de una cena con setas, ya que la misión de estas consistía (como todo el mundo sabe) en “liberar al mundo de los viejos residuos”? Esto nos podría terminar de aclarar la ironía de Cage cuando se declaraba “budista de domingo”, su rechazo a todo proselitismo en este ámbito controvertido, así como una parte de modestia, una gran pizca de no-violencia... En resumen, una cierta nobleza.■

**DANIEL CHARLES** es músico y filósofo. En 1969 funda el Departamento de Música de la Universidad de Paris VIII (Vincennes), y enseña Estética durante diez años en Paris IV (Sorbonne) y durante nueve, en Niza-Sophia Antipolis. Es autor de, entre otros, *Pour les Oiseaux* (entrevista con John Cage, 1976); *Gloses sur John Cage* (1978, ed. rev. y aum. 2002); *Le Temps de la voix* (1978); *Musik und Vergessen* (1984); *Musiques nomades* (1998) y *La Fiction de la postmodernité selon l'esprit de la musique* (2001).

**CARMEN PARDO** es doctora en Filosofía por la Universidad de Barcelona; es autora de la edición y traducción de John Cage, *Escritos al oído* (1999); *La escucha oblicua: una invitación a John Cage* (2001) y *Robert Wilson* (2003) (en colaboración con Miguel Morey).

#### NOTAS Y REFERENCIAS

1 Respecto a la posición de Nietzsche frente a Bizet y, en general, a la concepción nietzscheana de la música, cfr. Eric Dufour, *L'Esthétique musicale de Nietzsche*, Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2005, de quien tomamos las precisiones esenciales que siguen.

2 CHARLES, D. “La musique et l'oubli”, *Traverses*, n° 4, Paris, C.C.I. (Centre Pompidou), mayo 1976, p. 14-23. En *Sahara, l'esthétique de Gilles Deleuze*, de Mireille Buydens (Paris : Vrin, 1990, pp. 155-165), se realiza un exhaustivo análisis de “La musique et l'oubli”, y de la lectura que Deleuze ha propuesto en *Mille Plateaux* (Paris : Minuit, 1980, p. 325 sq.).

3 BOUCOURECHLIEV, A. *Dire la musique*, Paris : Minerve, 1995, pp. 138-139.

4 HEIDEGGER, M. “Le Séminaire de Zähringen” (trad. rev. por Cl. Roles y J. Beaufret del seminario del 8 de septiembre de 1973), en *Questions*, IV, pp. 338-339.

5 El poema Meister Duchamp, or Living on Water, del 14 de abril de 1991, que John Cage me hizo el honor de componer para la compilación de Emilie Zum Brunn Voici Maître Eckhart (Grenoble, Jérôme Millon, 1994), ha sido retomado en Daniel Charles, *Gloses sur John Cage, suivies d'une Glose sur Meister Duchamp*, Paris : Desclée de Brouwer, 2002, pp. 326-327.

6 Cfr. “Gloses sur le Ryoan-ji” en D. Charles, op. cit., pp. 301-323 y el comentario del filme de Takahiko Imura *Ma: Space/Time in the Garden of Ryoan-ji*, en “Le Ryoan-ji porté à l'écran”, *Revue d'Esthétique*, n° 39, 2001, pp. 27-31.

# SHORTS

*The actual content of a book is not a product of the author but of a team: of editors, designers, publishers, writers — and there is an element of authorship in all of these roles.*

*Katherine Gillieson*

Courtesy of transmediale.06 Copyright: Jonathan Gröger



## Smile Machines

### transmediale.06

Akademie der Künste, Berlin

From the 3rd of February to the 19th of March 2006

A useless amiable robot reacts awkwardly to the presence of visitors, almost as if it were looking for someone to stroke it. Another starts to get exasperated, the more people try to help it, and a mechanical, ramshackle mobile, made of mundane objects, turns over waste material and moves it around. *Petit mal* by Simon Penny, *Helpless Robot* by Norman White, or *Remue-ménage* by Jean-Pierre Gauthier are just some of the works that members of the public had to deal with on their visit to *Smile Machines*. The exhibition, curated by the art historian and lecturer at the University of Paris I, Anne-Marie Duguet, opened this February at the *transmediale.06. Festival for art and digital culture* in Berlin.

These robotic-handcrafted structures not only question the relationship between man and machine as far as affectivity, rebellion, the seizure of power, or the autonomy of objects are concerned, but also openly declare their opposition to a highly technologised complex world in which there is little room left for DIY. The selection of work in *Smile Machines* offers a critical proposal about the links

between technology and art and how these are reflected in everyday life, using humour as a thread: pink humour and black humour; irony and mockery; irreverence and provocation. Humour as a strategy for stepping back from and analysing a society modelled or imodulated (as Anne-Marie Duguet might put it, quoting Deleuze in *Conversations 1972-1990*) by digital techniques.

Through a historical overview that brings together work from the Fluxus group and the early video-art of the 1960s, including the interactive work and media critique of the 1990s, right up to Internet activism and current video performances, *Smile Machines* brings together a variety of artistic stances that explore the critical, therapeutic and analytical potential of humour.

Black humour is a women's thing in *Smile Machines*. In *Black in Black*, 2003, by Maja Bajevic, a group of Bosnians chew up the consequences of the war by telling impossible jokes about the armed conflict to the camera. The Israeli artist Tamy Ben-Tor shatters the taboo about representing Hitler in her controversial video *Hitler, the*

*Horror and the Horrah*, 2003, by dressing up as Hitler or by caricaturing various opinions about him. Eva Meyer-Keller repeatedly tortures some shiny red cherries with harmless objects in *Death is Certain*, 2004, and Annette Messenger embroiders misogynist proverbs on seamed doilies in a deliberately sloppy way in *Ma collection de proverbes*, 1974.

Antoni Muntadas's media critique recreates the cold-hearted glamour of advertising in the video installation, *Slogans*, 1986-87, by bringing the viewer face to face with subtle strategies and commercial illusions. Christian Möller also questions the authenticity of the media in *Cheese*, 2003; he asks six actresses to smile for as long as possible to the camera and penalises them for the slightest trace of seriousness. However, the best way not to lose your smile is definitely what Georges Maciunas proposes with his *Flux Smile Machine*, 1971: this is a device that tenses the muscles in your mouth to create a permanent smile and reduce to a minimum the subtle boundary between expressing a smile and a smirk in a piece that provides just the right name for the exhibition. María Morata

# Los Angeles 1955-1985, el nacimiento de una capital artística

Centre Pompidou, París  
Del 8 de marzo al 17 de julio de 2006

## LA LETRA PEQUEÑA

*Si la gente no se acuerda de vosotros, da lo mismo.  
Si la gente no se acuerda de vosotros, yo me acuerdo.* —Astrud

La exposición *Los Angeles 1955-1985, el nacimiento de una capital artística*, tiene como objetivo presentar un panorama de dicha ciudad a través de treinta años desde *el anticonformismo de la generación Beat y la energía crítica del ensamblaje de mediados de los años cincuenta a las generaciones de las décadas de los años sesenta y setenta, en las que una constelación de artistas compartían su interés por librarse de los valores establecidos, su predilección por la experimentación y su compromiso con redes multiculturales paralelas para terminar en la transformación artística de la ciudad en los años ochenta con la inauguración de nuevos museos y galerías, aumento del coleccionismo y la influencia excepcional de sus facultades de arte*, lo que hizo posible que Los Ángeles se viera convertida en parte de la escena internacional que se ofrece a sí misma como alternativa a los movimientos neoyorkinos.

Se trata de una exposición importante, con la voluntad de impregnar en el imaginario de aquellos que la visiten la idea de que L.A. es una superpotencia en el terreno del arte contemporáneo. Para ello se ha editado un amplio catálogo con dos ediciones: una en francés y otra en inglés. La muestra se acompaña de un ciclo de películas sobre L.A., algunas de las cuales se han visto recientemente en cines comerciales y se pueden alquilar en la tienda de la esquina, pero ayudan a la construcción del imaginario: nuestros queridos David Lynch, Ridley Scott, Win Wenders y los hermanos Cohen. ¿Verdad, corazones?

*As the spider, from some little promontory, throwing out filament after filament, tirelessly out of itself, that one at least may catch and form a link, a bridge, a connection.* —Walt Whitman

Exposición *Los Ángeles: 1955-1985, el nacimiento de una capital artística*. Disputar la capitalidad artística a Nueva York. El Pacífico está más cerca de Asia, que es el futuro: China y la India, con armamento nuclear, amplio territorio, mano de obra muy barata, dictadura, barbarie ecológica, acumulación de capital/capitalismo de Estado.

El Pompidou proporciona un cuestionario vía Internet para comentar la exposición. Los museos potentes sólo pueden ser grandes escaparates; cuanto más grande el escaparate mayor el espectáculo. Qué les vas a decir que ya no sepan.

Comienza la visita y después de pagar la entrada se pasa a una pequeña tienda de libros relacionados con la exposición. Deberíamos adquirir el catálogo y pensar que seguramente habrá mucha información interesante en la letra pequeña. Se puede construir una joya informativa con la letra pequeña. Les doy las gracias a las dos documentalistas de la publicación: Sophie Dannenmüller y Annalisa Rimmaudo. También encuentro dos libros de interés:

*Performance Artists Talking in the Eighties*, un libro de artista editado por Linda Montano con entrevistas a unos cien artistas, alrededor de un 60% son mujeres, con perdón para las políticas no identitarias. El otro, *Theory-ART-Feminism: An Anthology, 1968-2000*, editado por Hilary Robinson. La introducción de la editora es un ejemplo de archivo donde se trata de incluir y no excluir, de dar espacio a lo poco conocido y entender por qué y cómo se producen los procesos de exclusión... para no repetirlos. La propia naturaleza del archivo, tan candente en la actualidad, es problemática. Pero con frecuencia suele esconder un problema de mayor envergadura: la voluntad de exclusión apriorística que tienen ciertos proyectos de archivo, generadores de un canon excluyente, y que se creen vacunados de propiciar dichas políticas, tan sólo por autodenominarse archivos en proceso y sin voluntad canónica. Aquellos para los que las políticas feministas, el cuestionamiento de la heteronormatividad y las políticas radicales en torno a la sexualidad siguen siendo meros apéndices. El eterno problema de la izquierda.

Me adentro en la exposición de la mano del folleto gratuito que se le da al cliente del museo. Solamente para ver las películas experimentales y los videos que documentan performances y acciones voy a necesitar de siete a ocho horas ¿Y si no es así, por qué se exhiben de esa manera? ¿Y por qué los de las mujeres se muestran agrupados en dos salas y los de nuestros queridos artistas blancos, occidentales y presuntamente *breeders* en espacios individuales, oscuros y en pantalla grande? ¿Verdad, corazones? Voy a empezar por la última sala, voy a saltarme la jerarquía que va de lo primero a lo último: por la sala diecisiete, la de los hermanos Yonemoto y Kenneth Anger... maricón el último.

Muchos artistas conocidos y queridos en esta exposición. Siempre es un placer ver su trabajo y saber que existió una época radical de la que el arte formó parte de una manera necesariamente radical.

Disfrutemos de nuestros queridos y archi-conocidos Chris Burden, Mike Kelley, Raymond Pettibon, Paul McCarthy, Baldessari, Alan Kaprow, Bruce Nauman, William Wegman, Bill Viola... ¿Verdad, corazones?

E indagemos en la letra pequeña y en el por qué de la letra pequeña. Las artistas de performance (de los grupos de conciencia feminista a la performance y su influencia germinal), la ingente cantidad de publicaciones y espacios que se generaron desde el feminismo que trabajaba de manera colectiva. Leonor Antin, Miriam Shapiro, Judy Chicago, Nancy Buchanan, Leslie Lebowitz, Suzanne Lacy, Pauline Oliveros, The Waitresses, Martha Rosler, Rachel Rosenthal, Susan Mogul, Barbara Smith, Faith Wielding, Sister Corita, Linda Frye Burnham, Cheri Gaulke, Vanalyne Green, Faith Ringgold... entre otras muchas. Las y los artistas americano-japoneses, afro-americanos y chicanos, también transgénero y feministas.

La letra pequeña nos hablará de la respuesta de la nueva izquierda a la izquierda tradicional: la política radical en la vida cotidiana, los fines y los medios, la horizontalidad, el racismo, las tecnologías de género, lo personal es político, las posiciones de enunciación de los sujetos políticos... Quizás no se aprende más porque en realidad no se quiere aprender de la letra pequeña, esa letra escarlata. Aunque no sea un mal sitio la letra pequeña, según cómo se mire, y aunque tampoco una quiera realmente reivindicarla, para que ésta no se vea reducida a un espacio desde donde pueda ser interpretada como un poquito víctima y un poquito perdedora.

María José Belbel



# 30 años, Estéticas de la Memoria

Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires  
 www.centroculturalrecoleta.org  
 Del 9 de marzo al 2 de abril de 2006

## A 30 AÑOS DEL ÚLTIMO GOLPE MILITAR EN LA ARGENTINA

El 24 de marzo de 1976 se produce el golpe militar encabezado por el Teniente Gral. Jorge Rafael Videla, el Almirante Eduardo Massera y el Brigadier Gral. Orlando Agosti, que inició en Argentina una de sus etapas más siniestras, con miles de casos de desaparición forzada de personas, torturas, secuestros, enclaustramientos y asesinatos, que habría de extenderse hasta 1983, año del retorno a la democracia.

“30 años, Estéticas de la Memoria” es el nombre de la muestra de mayor envergadura relacionada con la conmemoración de aquel tiempo en que el terror se instaló en todos los ámbitos de la vida social. Presentada por el Centro Cultural Recoleta, reúne en 3650 metros cuadrados (14 salas y 6 espacios), las obras de más de 200 artistas de distintas expresiones culturales como artes plásticas, *performances*, cine, video, teatro y danza.

¿De qué manera estos artistas —de diferentes edades y experiencias de vida— asumen el pasado en sus obras? ¿Cómo miran desde el arte esa época trágica y sombría?

En el pasillo de ingreso, León Ferrari (1920), expone “Nosotros no sabíamos”, una instalación que compila 100 notas periodísticas aparecidas en los diarios durante los primeros siete meses de la dictadura militar. “Son las noticias que lograron pasar el tamiz de la censura, o que se dejaron pasar como mensajeras del terror”. Los titulares son contundentes. Y dan cuenta del “plan sistemático” de tortura y exterminio que imperaba en esa época: “Aparecieron en Pilar 30 cadáveres dinamitados”, “Nueve cadáveres en el Canal San Fernando”, “Ocho cadáveres en San Telmo”...

Marcelo Brodsky (1954), exiliado en Barcelona durante la dictadura y de regreso en Buenos Aires hace 10 años, exhibe en la Sala 4 “El Río de la Plata”, una enorme fotografía de las aguas que se convirtieron en tumbas de miles de cuerpos arrojados desde aviones de las Fuerzas Armadas durante los llamados “vuelos de la muerte”.



Victor Grippo *Argentina 78* 2001

En la misma sala y bajo el título “Argentina 78”, Víctor Grippo (1936 – 2002), reúne testimonios de la época en una caja que se estructura a modo de vitrina. En ella hay vidrios, jeringas, ganchos, un mortero, y otros diversos objetos que son un estímulo para la capacidad de asociar. Pero es una azucarera con el logo del Mundial de Fútbol '78 la que refiere directamente al campeonato organizado por la Junta Militar con el objetivo de ocultar los problemas del país, y el triunfo final de la selección argentina que lo tuvo oculto mucho tiempo más.

En la Sala 12, Julieta Hanono (1962) presenta un video en el que registra con su propia cámara el regreso al centro clan-

destino de detención “El Pozo”, que funcionó en la Jefatura de Policía de la ciudad de Rosario entre 1977 y 1979, lugar donde la artista estuvo “chupada” a los 16 años. La cámara ubicada en la pieza central —donde se encontraba el guardián— gira muy lentamente “al ritmo de un tiempo que en el fondo está detenido”, en un intento de reencuentro con el otro. Los cuartos ahora vacíos son de una gran carga simbólica, pues representan a los más de 30.000 desaparecidos en todo el país.

Las obras se incrementan a cada paso y lejos de ser una mera narración de los hechos históricos, nos permiten visitar el pasado reciente, y nos dejan una experiencia intensa, difícil de olvidar.

Cristian Segura

Slavoj Zizek  
*Arriesgar lo imposible*  
 Madrid : Trotta, 2006

## Un DJ filósofo

Hablaba Gilles Deleuze de la conveniencia de devenir “Pop filósofo”, y se refería metafóricamente a Bob Dylan. Ahora al nombrar al filósofo esloveno Zizek se acude habitualmente a la expresión deleuziana. Si bien, él es más bien un disc-jockey que en su sintetizador enlata muchos sonos: así podremos escuchar atmósferas densas tipo Joy Division, o ambientales a lo Brian Eno, o ritmos más bailongos onda Talking Heads, o dificultosos y oscuros propios de Nick Cave & The Birthday Party, para pasar a momentos velvetianos, pearljamianos, o de Chemical Brother, (y...ino sigol!). En el autor de *El sujeto espinoso* se eleva el mix y el remix al altar de lo culto; mezcla gozosa —y multidireccional— de ligereza y densidad. Y así, si el de más allá hablaba de filosofar con el martillo, o el otro proponía la *deriva* como manera de pensar en los lindes de la apatía teórica, en el caso que nos ocupa estamos ante un pensamiento veleta, y ello a pesar de que los ejes sobre los que dice sustentarse son pensamientos fuertes: el psicoanálisis lacaniano y el materialismo histórico, aderezados con continuas referencias a productos culturales —e ideológicos— de la actualidad, en especial, cinematográfica. Con Zizek se pasa de un sesudo análisis de lo Real en Lacan, o la visión heideggeriana de la historia de la filosofía, a sutiles análisis de *Matrix*, o de objetos banales como los huevos Kinder o los tamagoshi... ¡Y así!

En el libro de conversaciones mantenidas con Glyn Daly se nos presenta al filósofo en pleno ejercicio centrífugo, con un tono desenfadado (huella de la ironía socrática) y hasta descuidado, deambulando por los temas que le son caros; mostrando sus fobias y sus filias, y sus opiniones sobre distintos filósofos y temas (¡ay la pena del muerte! ¡ay el multiculturalismo!...) a través de las que, por momentos, se desprende cierto tufillo eurocéntrico. Material que bien puede servir como acercamiento a este pensamiento difícil de caracterizar, siempre en movimiento y que subsume el derecho y el revés (en buen hegeliano) y que en su plenitud energética desborda cualquier límite y cualquier concepto anquilosado (hasta los de los propios autores a los que pretendidamente sigue, y a los que maneja a su antojo) hasta los mismos bordes de lo virtual (*Bienvenidos al desierto de lo real*). Se inicia, el libro, con datos biográficos de sus años de formación y su despertar del sueño despistado-cinematográfico a la opción filosófica por medio de Kant; luego vendrían Heidegger, Derrida y Lacan; sin olvidar todas las peripecias en medio estalinista, que tanta importancia tendría en la conformación de su *superego*. Desde tal base se irán desplegando sus teorías sobre el sujeto (con claros tintes cartesianos), sus incursiones y maridajes entre la negatividad autorelacional del idealismo alemán y la pulsión de muerte freudiana, unas sagaces puntualizaciones a las posturas cognitivistas, su inversión de la conceptualización de la ideología, un desmenuzamiento de lo Real (Real real, Real simbólico y Real imaginario; y revicerversas) para acabar con sus análisis —contracorriente y pepitogrillescos— sobre la globalización. Siempre el teologismo (lo



imposible y universal como sucedáneo de la divinidad) y el teleologismo (la esperanza en un fin en que los objetivos antes nombrados sean posibilitados) acompañan el peregrinar zizekiano.

Queda claro sólo con nombrar algunas de las recurrentes referencias (Lacan, Kubrick, Lenin, Deleuze, Hegel, Badiou, Hitchcock, Resnais, Scorsese, *pêl-mêle*) que estamos ante un pensamiento volátil, esquivo y con límites borrosos en lo que hace a lo conceptual y a los precisos diagnósticos de los tiempos presentes, objetivo que al fin y al cabo es el que parece tratar de elaborar el pensador, suministrando una repleta “caja de herramientas” para esta actualidad, herramientas que pueden resultar para el usuario absolutamente desconocidas, por no habituales, y así inservibles. Pensamiento cuyo intento no disimulado es descolocar a los pensamientos trillados, cambiar el escenario —o el guión— considerado el apropiado, tanto en lo que hace al vocabulario comúnmente aceptado (ahí están sus arreglos de cuentas con los tan manidos tolerancia, totalitarismo...); es como si pretendiese trapear la realidad (o la hiperrealidad —ya trapeada— que se nos da como tal), a los participantes de ella, y a los distintos análisis que se vanaglorian de haberla, poco menos que, disecado. Trastornar las reglas de juego del discurso filosófico sobre lo social, cambiar los comportamientos asignados a cada cual en el rol atribuido en el escenario colectivo... no tanto resistiendo, sino manteniendo una postura de espera —en estos tiempos de vacío— a la par que de preparación del terreno apropiado para alcanzar esa deseable comunidad universal, senda iniciada por la ruptura paulina —interpretación en perfecta sintonía con Alain Badiou— corte con el carácter étnico del pueblo elegido para proponer la unión electiva de la colectividad revolucionaria (transformadora) a la que uno desea pertenecer, abriendo así la militancia a un horizonte universal, que luego sería continuada por Lenin, y demás *tovariches*. En esa dirección, y en estos tiempos de cierto estancamiento, es en los que Zizek viene a proponer, una intensiva siembra que prepare la cosecha, o la síntesis... Un pensamiento empeñado en agitar las pasiones políticas e incitar a la discordia, a la intolerancia... con el fin de soliviantar a la sociedad bienpensante y sus consolidados —e insuperables— cánones. Una reflexión —de altura y de bajura— que abre innumerables caminos a la rumia y al debate. Zizek es un agitador de las buenas conciencias o de los pensares fosilizados.

Supone así la diseminada filosofía del autor un compromiso ético en pos de la universalidad, manteniendo en alto la bandera de lo abierto, frente a lo dogmático, a la *political correctness*, que obstaculizaría la marcha de la libertad, y se empeñaría en desactivar ese quietismo indeciso, en persistente y tenaz *epojé*, que es el propio del personaje de Melville, que se empeña en repetir “I would prefer not to...”, que, significativamente, parece que será el tema de su siguiente libro. Iñaki Urdanibia

arteleku



Daniel Blanchard

Ahora puedes seguir en directo todos los actos que se celebran en Arteleku, aunque no puedas desplazarte hasta el centro.

Orain zuzenean jarrai dezakezu Artelekun gertatzen den guztia, bertan ez bazaudere.

Now you can follow all the events at Arteleku, even though you can't be there in person.

<http://www.arteleku.net/artelekutv/directo>

\*conferencia de Daniel Blanchard retransmitida el 4 de Abril de 2006

Proyectos de investigación entre artistas internacionales y unidades de I+D+i localizadas en el País Vasco

Convocatoria de artistas abierta hasta el 5 de julio

Nazioarteko artisten eta Euskal Herriko I+G+b unitateen arteko ikerketa proiektuak

Artistel deialdia uztailaren 5a arte irekia

**D|SONANC|AS**  
Artea eta berrikuntza  
Art for innovation

Interactividad

**DAISALUX**

Innovación social

**VICOMTech**

Arts

Creatividad aplicada

**GAIKER**

Destacaciones

**FORMICA**

**GRUPO ALFA LAN**

Feedback

Tecnología

**EITB**

Ezagutza trukea

Artiskua

Ikerketa

**EL CORREO**

Lan prozesuak

**EUVE**

Prototipos

[www.disonancias.com](http://www.disonancias.com)

with **Divergentes**  
gaitz

Patroizateko  
Gelarria



Erakunde kolaboratzaileak  
Erakunde elkarrekin



Colaboratzaileak  
Laguntzaileak



Funtzionario  
Erakunde



ZE HAR IS A CONTRIBUTOR TO:

**DOCUMENTA  
MAGAZINES**

