

Zehar

REVISTA DE ARTELEKU'S MAGAZINE

Dürer, ich
führe per=
sönlich
Baadert

+Meinhof
durch die
Dokumenta
V J. Beuys

ARTXIBOAREN GAITZA

nº 56 • 2005

MAL DE ARCHIVO

Zehar

Argitaratzailea

GIPUZKOAKO FORU ALDUNDIA
DIPUTACIÓN FORAL DE GIPUZKOA
Edita

Diputatu Nagusia

JOXE JOAN GONZALEZ DE TXABARRI MIRANDA
Diputado General

Kultura Zuzendari Nagusia

IMANOL AGOTE ALBERRO
Director General de Cultura

Artelekuko Zuzendaria

SANTIAGO ERASO BELOKI
Director de Arteleku

Aldizkariaren Zuzendaria

MIREN ERASO ITURRIOZ / K6 Kultur Gestioa
Directora de la Publicación

Koordinazioaren Laguntzaileak

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

Kolaboratzaileak

CECILIA ANDERSSON
ANA ARREGI
JORGE BLASCO
XABIER ERKIZIA
MIREN JAIO
ALESSANDRO LUDOVICO
JOSÉ LUIS PADRÓN
LAURENCE RASSEL
RAMÓN SALABERRIA
MARIEKE VAN SCHIJNDEL
JOOST SMIERS
IÑAKI URDANIBIA
LEIRE VERGARA
AZUCENA VIEITES
Colaboradores

Itzulpenak

Euskararen Normalkuntzarako Zuzendaritza Nagusia

Tisa
NÁROA AZURMENDI
MADDI EGIA
LUIS MARI LARRAÑAGA
LUIS MANTEROLA
JUAN MARI MENDIZABAL
TIM NICHOLSON
ALLAN OWEN
Traducciones

Testuen orrazketa

IDOIA GILLENIA
JOE LINEHAN
Revisión de textos

Diseinua

LAUREN HAMMOND
Diseño

Aurreinpresioa eta inprimaketa

ZYMA
Pre-impresión e impresión

Lege gordailua

SS. 1.104/89
Depósito legal

ISSN 1133-844 X

© Argitalpenarena

GIPUZKOAKO FORU ALDUNDIA
DIPUTACIÓN FORAL DE GIPUZKOA
© de la Edición

Art Bibliographies Modern-ek indizatua

Indizada por Art Bibliographies Modern

AZALA PORTADA

Joseph Beuys

Dürer, ich führe persönlich Baader + Meinhof durch die Dokumenta V
1972

Leihgeber Sammlung Speck, Köln

Artelekuri buruz gehiago jakiteko, bisita ezazu web orrialdea.
Zeharren aurreko aleak ikusteko sar zaitetz www.zehar.net helbidean.

Visita la página web para conocer el programa de Arteleku.
Consulta www.zehar.net para leer números anteriores.

ARTXIBOAREN GAITZA

nº 56 • 2005

MAL DE ARCHIVO

Editoriala 2

XABIER ERKIZIA

Soinu komunak 4

Sonidos comunes 8

AZUCENA VIEITES

Nik markatzen dut minutua 12

Yo marco el minuto 16

JORGE BLASCO GALLARDO

Artxibo kulturak, bidean den proiektu bat ... 20

Culturas de archivo, un proyecto en curso ... 24

MIREN JAIO

Gaitz sendaezina 28

Mal incurable 32

ALESSANDRO LUDOVICO

Papera eta pixela, mutazioa edizioan 36

Papel y píxel, mutación en la edición 40

LEIRE VERGARA

Artxibo gogotsua 44

El archivo entusiasta 47

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

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

FORUM

MARIEKE VAN SCHIJNDEL & JOOST SMIERS

Copyright-ik gabeko mundua imajinatzen ... 50

Imaginando un mundo sin copyright 54

RAMON SALABERRIA

Jabetza intelektuala liburutegian agertzen denean 58

Cuando la Propiedad Intelectual asoma por la biblioteca 61

Laburrak

RESEÑAS 62-68

CECILIA ANDERSSON Christian Marclay

IÑAKI URDANIBIA D como Deleuze, V como voz

ANA ARREGI Territorios de lo incierto

JOSÉ LUIS PADRÓN Begiradak

MAL DE ARCHIVO

Se trata de seguir un hilo determinado

¿¿Qué es un editorial?

Qué he visto, qué he leído, qué me han dicho en el cruce de caminos del archivo oficial y de la exposición y de la acción cultural, testigos de actos culturales, de evoluciones tecnológicas, "ser testigo consiste en ver, oír, etc., pero dar testimonio, es siempre hablar, tener, asumir, firmar un discurso. No se puede dar testimonio sin discurso".*

Los discursos aquí reunidos en forma de escritos son conscientes de su inscripción en un tiempo, en una política, en lo que ya es el pasado siendo un rastro del presente.

Entonces, ¿qué he leído? La evocación del cuerpo, de los dedos, de los ojos, de la lectura, como primer filtro. Este vínculo entre el archivo histórico y el archivo cultural que podemos llamar exposición. El objeto de arte ahora como documento, como archivo, es decir sustituto fetichista del objeto y del contexto del objeto ya desaparecido que jamás ha de retornar. La inscripción de todo acto, obra, discurso en su entorno, vinculado a otras fuentes de riqueza y empoderamiento. La inscripción de todo acto, obra, discurso en su entorno, en su recepción. Los límites siempre franqueados entre obra y trabajo, entre documento, archivo y arte, entre la posición del autor o la autora y el deseo de propiedad.

Cada texto se pregunta sobre las condiciones de lo que el autor o autora ha visto o ha hecho, ya que él/ella se inscribe en una evolución técnica, política, ya que él/ella se inscribe en un tiempo, en una relación con otros autores/autoras, instituciones, técnicas. Textos, obras, testimonios, documentos en situación. ❧

* Derrida, J. & Stiegler, B. *Ecografías de la televisión*, Buenos Aires : Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1988

ARTXIBOAREN GAITZA

Ezarritako hariari jarraitzen

Zer da editorial bat?

Zer ikusi dut, zer irakurri dut, zer esan didate artxibo ofizialaren eta erakusketaren eta ekintza kulturalaren bidegurutzean, ekitaldi kulturalen, eboluzio teknologikoen lekukoak, "ikustea, entzutea eta abar da lekuko izatea, baina lekukotasuna ematea, hitz egitea da beti, diskurtso bat izatea, bere gain hartzea, sinatzea. Diskurtsorik gabe ezin lekukotasunik eman". Hemen idazki eran bilduriko diskurtsoak, garai batean, politika batean kokaturik daude, eta horretaz jakitun dira, jadanik iraganean orainaren aztarna diren ber.

Zer irakurri dut orduan? Gorputzaren, behatzen, begien, irakurketaren oroitzapena lehen iragazki gisa. Artxibo historikoaren eta artxibo kulturalaren arteko lotura horri erakusketak dei diezaiokegu. Arte objektua jadanik dokumentu gisa, jadanik artxibo gisa, desagertu eta inoiz itzuliko ez den objektuaren eta objektuaren testuinguruaren ordezkatzaille fetitxista. Egintza, obra, diskurtsoak oro, beste hainbat aberastasun eta empowerment iturriekin loturik kokatzea. Egintza, obra, diskurtsoak oro beren ingurunean, beren harreraren kokatzea. Muga beti gaindituak: obraren eta lanaren artekoak, dokumentuaren, artxiboaren eta artearen artekoak, egilearen jarreraren eta jabetza nahiaren artekoak.

Testu bakoitzak aztertuko duen autoreak ikusi edo egin duenaren baldintzei buruz, zeren autorea eboluzio teknikoan, politikoan kokatzen baita, zeren autore horiek denboran kokatzen baitira, gainerako autore, erakunde, teknikekin loturik daudela. Testuak, obrak, lekukotasunak, dokumentuak egoeran. ❧

*Derrida, J. & Stiegler, B. *Echographies de la télévision*, Paris : INA/Galiée, 2002

“Lo que tiene la música de singular y anómalo es esto: transmitirla e interpretarla son un acto único. Un libro o un cuadro se pueden conservar en una biblioteca o en un museo, después de ser interpretados, pero es otro acto, autónomo, y que no tiene que ver con su simple conservación. La música, no. La música es sonido y existe en el momento en que se toca, y en el momento en el que es tocada, no se puede evitar interpretarla.”

Alessandro Baricco
El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin

X A B I E R E R K I Z I A

SOINU KOMUNAK

Musika sorkuntzaren bideak, zentzu batzuetan behintzat, izugarri aldatu dira azken hamarkadetan, nahiz eta, *revival* fenomenoak tarteko, maiz ez dirudien hala denik. Soinuarekin lan egiteko moduak, prozesuak, modu anitzetan ugaltu dira, zabaldu, eta inoiz ezagutu ez dugun egoera eta soinu-mapa ugarienaren aurrean gaude. Beharbada ez legoke soberan erratea, musika sorkuntza zentzu klasikoan ulertu dugun bezala, ez dela inoiz gehiago orain arte bezala izanen. Baina ugaritasun hori aztertzeko Bariccok proposatzen duenari jarraitzen badiogu, badira musikaren jatorriari so eginez aldatzen ez diren gauzak, eta nahiz eta berak hori dienez musika klasikoari (edo berak musika kultura bezala definitzen duenari) buruz ari den, gauza bera pentsa genezake edozein musika alor garaikideri buruz, eta zentzu zabalenean hartuta, soinu sorkuntzari buruz ari garenean ere bai. Musika jotzen den momentuan bertan sortzen eta bizitzen dela onartzen badugu, eta ondorioz interpretazioa autore bakoitzak lantzen duen pertsonalizazio sistemaren ariketa praktikoa bezala ulertzen badugu, musika sorkuntza garaikidearen inguruan gertatzen diren hainbat fenomeno ulertzeko pauso garrantzitsu bat eman dezakegu. Hauetako bat, eta hasiera batean oinarritzko ondorio izan daitekeena, interpretazioa baldintzatzen duten ezaugarriena da. Alegia, interpretazioa norberaren sorkuntzaren pertsonalizazio sistema bada eta sortzailearen pertsonalizazioa eta, bidenabar, nortasuna berriz, bizi dugun inguruan gertatzen denari emandako erantzun gisara, Bariccoren transmisioa-interpretazioa binakoarekin gertatzen den antzeko zeozer gertatzen da sortzailea-ingurua bikotearekin. Bat egiten dute. Bertze hitzetan, musikak eta sortzaileak inguruan dituzten ezaugarriek baldintzatuta daudela ulertu beharko genuke.

Zoritxarrez, ordea, gutxi dira erlazio horren inguruko hausnarketa zabalak egin dituztenak. Horrek ez du erran nahi gai horien inguruan interesik ez dagoenik, baina alde batetik onartu beharko genuke marketing sistema nagusiek egiten dituzten kanpainez gain, ez dela musika kontsumitzaileen interesekoa, ezta sortzaileen gehiengoarena ere. Beharbada, hasieran erran bezala, inoiz ez delako oraingoa bezalako momentu jakinik bizi izan.



Egilearen kortsia

Sygtriggur Berg Sigmarsson *Ertz* 2004

**Musikak eta sortzaileak inguruan
dituzten ezaugarriek baldintzatuta daudela
ulertu beharko genuke.**

Musikari buruz, beti ere arte diziplina bezala mintzatu nahi bagara, lehenik eta behin, badira kontuan hartu beharreko hainbat ezaugarri. Ezin gara musikaz mintzatu musika berez zer den jakin gabe, eta nahiz eta gaur egun munduko edozein txokotan denok dakigun zer den musika, zinez, artearen ikuspegitik, mugak ez dira hain garbiak, ezta kontzeptuak ere.

Zer da soinu-arteak gaur egun? Zein dira musika eta soinu-artearen arteko mugak? Nola erlazionatzen dira artistak beraien inguruarekin? Nola baldintzatzen ditu inguruneak sortzeko momentuan? Zerk bultzatzen ditu erabaki horiek hartzea? Zergatik sortzen dute?



Keith Rowe eta Toshimaru Nakamura *Ertz* 2004

Modu batera edo bertzera, gaur egun bereziki musika esperimentalaren sorkuntzaren edo soinuaren inguruan sortzen diren proiektu eta ikerketa esperimentalen artean, badaude zenbait ezaugarri, beharbada orain arte ezagutu ez ditugunak.

Hauetako bat, bereziki orain arte (eta oraindik) tresneria elektronikoa erabiltzen duten musiken mundua baldintzatu duen gaietako bat, alor teknikoa izan da. Baina berritasun horiek ordea, parekatze ariketa gisako bat bezala ulertu ditzakegu. Bertze hitzetan, gaur egun mundu osoan zehar banatuta dauden artistek hainbat ezaugarri tekniko dituzte komunean. Alegia, sorkuntza prozesuan erabiltzen diren tresnak, erran dezagun, ordenagailuak, soinu nahasketa mahaiak eta bertzelako audio tresnak, ia berdinak dira gehiengo zabalarentzat. Beraz,

orain arte musika elektronikoaren ardura izan duen alde tekniko hau alde batera uzten badugu, eta are gehiago komunean dauden puntu horietan oinarritzen bagara, zuzenean artistari begira jarriko gara: zein dira sortzaileen arteko desberdintasunak?

Seguru aski, galdera hori proposatzean, sortzaile bakoitzak ingurunearekin duen erlazioari buruz ari garela ondorioztatuko dugu.

Sortzaile edo artista, eta hori erraterakoan inprobisatzaile nahiz konposatzaileei buruz ari gara, bakoitzak bere erlazio pertsonala sortzen du bere inguruarekin. Batzuentzat, inprobisazioaren kasuan bezala, inguruak inprobisazioan parte hartzen duten musikariei egiten die erreferentzia, espazioarekin sortutako erlazioari bertzetan, eta noski norberaren herri-

aldeetan bizi diren errealitate sozial, ekonomiko nahiz politikoei gehienbat. Baina horretarako, komunitate honen errealitateen berezitasunak ere kontuan hartu behar dira, azterketa koherente eta sakon bat egin nahi badugu behintzat. Gaur egun sortzaileen sare honetako hainbat errealitate oraindik behar bezala aztertzeke daude. Erraterako, musikari horietako gehienak internet bidez komunikatzen dira komunitate ttiki baina zabal, indartsu eta dinamiko bat osatuz. Ezaugarri honek, komunikazio digitalak eskaintzen duen azkartasuna eta zuzentasuna kontuan harturik, banakoen errealitatea ezik, komunitate osoaren baldintzak aldatu ditu, aldi berean bertzelako errealitate birtualak edo errealak sortuz. Zentzu horretan, nomadismoa kontuan hartu beharreko bertze fenomeno berezi bat da. Nahiz eta aski alor minoritarioa izan, mundu osoko sare horren dinamikaren bitartez artista horiek mundu osoan zehar beraien lana aurkezteko aukera dute gaur, eta urteak aitzinera joan ahala, askorentzat hori bihurtu da beraien errealitatea, beraien ingurua. Beraz, horrelako baldintzek, erreferentzia kultural jakin batzuei begira jarri baino multikulturalitate forma berriak, edo kontrako kasuan neutraltasun kulturalak ere erakutsi ditzakete.

Analisi hori egiteko helburuarekin jaio da *Common sounds* proiektua, sortzaileen inguruari buruz gehiago jakin eta komunitatearen berezitasunak aztertu eta hobe ezagutzeko. *Common sounds* musika esperimentalaren sorkuntza garaikidearen inguruan egindako azterketa eta hausnarketa sakon baten ondorioz sortutako proiektua da. Komunikazio saiakera bat da barnetik kanporako norabidean, gutxitan aztertu den errealitate artistiko honetan sakontzeko helburuarekin.

Izan ere, orain dela urte gutxi imajinaezinezkoa zen produkzio maila batera iritsi den alorra da musika esperimentalena, edo erran dezakegun arriskutsuena, eta dudarik gabe, nahiz eta azken urteotan jakin-mina piztu duen, arrazoi askorengatik, artearen munduak, beharbada, gehiagotan kontuan hartu beharko lukeen alorra da.

Egitasmo honek atentzioa deitu nahi du sorkuntza zentro desberdinen inguruan, eta artista komunitate zabal honek bere baitan nahiz bere inguruarekin mantentzen duen erlazioan sakondu nahi du. Artista sare honen begirada zabal bat proposatu nahi du, eta aski egoera eta ingurune desberdinetan lan egiten duten bertze sortzaileekin batera esperientziak elkarbanatzeko egoerak sortu.

Proiektua garatuko den herrialde bakoitzeko esperientzia jakinen azterketatik abiatuz, errealitate ugari hau hobe ezagutzeko bide baliagarriak plazaratuko dituen diskurtso sendo eta zabal bat proposatu nahi du *Common soundsek*. Bakarrik artisten auto-ezagupen mekanismo bezala balio behar izan gabe, alor artistiko honen azterketa eta ikerketa gisara erabili daitekeen tresna izan nahi du, eta soinu sorkuntza garaikidea ikertzeko bide berriak proposatu. «

XABIER ERKIZIA musikaria, produktorea eta kazetaria da. Bere lana jende, soinu eta formatu desberdinen arteko ikerketan oinarritzen da, soinu instalazio, bakarka, taldekako edo inprobisazio kolektiboak bezalako formatuetan. Europa nahiz amerikako hainbat herrialdetan erakutsi du bere lana eta hainbat diska argitaratu ditu. Bertze musiken nazioarteko ERTZ www.ertza.net jaialdia zuzentzen du eta Artelekuko AUDIOLAB soinu departamentuaren koordinatzaile lanak betetzen ditu.

Nomadismoa kontuan hartu

beharreko bertze

fenomeno berezi bat da.

X A B I E R E R K I Z I A

SONIDOS COMUNES

“Lo que tiene la música de singular y anómalo es esto: transmitirla e interpretarla son un acto único. Un libro o un cuadro se pueden conservar en una biblioteca o en un museo, después de ser interpretados, pero es otro acto, autónomo, y que no tiene que ver con su simple conservación. La música, no. La música es sonido y existe en el momento en que se toca, y en el momento en el que es tocada, no se puede evitar interpretarla.”

Alessandro Baricco
El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin

Los caminos de la creatividad musical, por lo menos en algunos sentidos, han cambiado mucho en las últimas décadas, aunque, con el fenómeno *revival* por medio, a menudo no parezca que sea así. Las maneras, los procesos de trabajar con el sonido, se han multiplicado, extendido, en muchas maneras y estamos ante una situación y un mapa de sonidos tan variado como nunca antes habíamos conocido. Tal vez no estaría de más decir, tal y como hemos entendido la creatividad musical en el sentido clásico, que nunca más volverá a ser como hasta ahora. Pero si para analizar esa abundancia seguimos lo que propone Baricco, hay unas cosas que no cambian al observar el origen de la música, y aunque cuando él dice eso esté haciendo referencia a la música clásica (o a lo que él define como música culta), podríamos pensar lo mismo de cualquier campo musical contemporáneo, y tomándolo en sentido amplio, también cuando nos estamos refiriendo a la creación sonora.

Si admitimos que la música nace y vive en el mismo instante en el que se toca y, por consiguiente, si entendemos la interpretación como ejercicio práctico del sistema de personalización que cada autor elabora, podremos dar un paso importante para entender muchos de los fenómenos que acontecen en torno a la creación musical contemporánea.

Uno de ellos, y que en principio puede ser una consecuencia fundamental, es el de las características que condicionan la interpretación. Es decir, si la interpretación es el producto del sistema de personalización de la interpretación de cada uno y si, a su vez, la personalización del creador y, de hecho, su personalidad son la respuesta dada al entorno que le rodea, con la pareja creador-entorno sucede algo parecido a lo que sucede con el par de Baricco transmisión-interpretación. Se unen.

En otras palabras, deberíamos entender que las músicas y los creadores están condicionados por las características de su entorno.



Cortesía del autor

Xabier Erkizia CEE Buenos Aires 2004

Deberíamos entender que las músicas y

los creadores están condicionados por las características

de su entorno.

Pero por desgracia, son pocos los que han realizado profundas reflexiones sobre esta relación. Eso no quiere decir que no haya interés en torno a la cuestión, pero, por un lado, deberíamos aceptar que, además de las campañas que realizan los principales sistemas de marketing, la música no es del interés de los consumidores, ni tampoco de la mayoría de los creadores. Tal vez, como he dicho al principio, porque nunca se ha vivido un momento preciso como el actual.

En cuanto a la música se refiere, siempre que queramos hablar en términos de disciplina de arte, antes que nada, existen algunas características que deberíamos tener en cuenta. No podemos hablar de música sin saber lo que de por sí es la música, y aunque actualmente, en cualquier rincón del mundo todos sepamos qué es la música, en realidad, desde el punto de vista del arte, los límites no son tan claros, ni tampoco los conceptos.



John Duncan *Ertz* 2004

¿Qué es el arte sonoro actualmente?
¿Cuáles son los límites entre la música
y el arte sonoro? ¿Cómo se relacionan
los artistas con su entorno? ¿Cómo los
condiciona el entorno a la hora de
crear? ¿Qué les impulsa a tomar esas
decisiones? ¿Por qué crean?

De una manera o de otra, actualmente,
y especialmente en los proyectos e
investigaciones experimentales en
torno a la creación de música experi-
mental o al sonido, hay algunas caracte-
rísticas que tal vez hasta ahora no
hemos conocido.

Uno de ellos, especialmente hasta
ahora (y aún todavía), uno de los
temas que ha condicionado el mundo
de las músicas que utilizan instrumen-
tos electrónicos ha sido el campo téc-
nico. Sin embargo, esas innovaciones

las podemos entender como un ejercicio
de símil. En otras palabras, los artistas
que hoy en día están repartidos por
todo el mundo tienen características en
común. Es decir, las herramientas que
se utilizan en el proceso de creación,
pongamos por caso, los ordenadores,
las mesas de mezcla y otras herramientas
de audio, son casi los mismos para la
gran mayoría. Por lo tanto, si dejamos a
un lado esta parte técnica que hasta
ahora ha tenido la responsabilidad de la
música electrónica, y si nos apoyamos
aún más en esos puntos que hay en
común, nos pondremos mirando direc-
tamente hacia el artista: ¿cuáles son las
diferencias entre los artistas?
Seguramente, cuando se plantee esa
cuestión, concluiremos que estamos
hablando de la relación que cada
creador tiene con su entorno.

Creador o artista, y cuando decimos eso nos referimos tanto a improvisadores como a compositores, cada uno crea su relación personal con su entorno. Para algunos, como en el caso de la improvisación, el entorno hace referencia a los músicos que toman parte en la improvisación, en otros a la relación creada con el espacio, y por supuesto, sobre todo, a las realidades sociales, económicas y políticas que conviven en los países de cada uno. Pero para eso, también hay que tener en cuenta las peculiaridades de esta comunidad, por lo menos si queremos hacer un análisis coherente y profundo. Actualmente algunas de las realidades de este entramado todavía no se han analizado. Por ejemplo, la mayoría de esos músicos se comunica a través de internet y crea una pequeña pero amplia, fuerte y dinámica comunidad. Esa característica, teniendo en cuenta la rapidez y la corrección que ofrece la comunicación digital, salvo la realidad de los individuos, ha cambiado las condiciones de toda la comunidad, creando al mismo tiempo otras realidades virtuales y reales. En ese sentido, el nomadismo es otro fenómeno particular a tener en cuenta. Aunque sea un campo minoritario, esos artistas actualmente tienen la oportunidad de presentar su trabajo en todo el mundo por medio de la dinámica de esa red, y a medida que los años vayan pasando, para muchos eso se ha convertido en su realidad, en su entorno. Por lo tanto, ese tipo de condiciones, en vez de ponernos mirando hacia unas referencias culturales concretas, pueden mostrar nuevas formas multiculturales, o en el caso contrario, neutralizaciones culturales.

Con el objetivo de hacer ese análisis surgió el proyecto *Common sounds*, para saber más acerca del entorno de los creadores y para conocer mejor las peculiaridades de eso que es común. *Common sounds* es un proyecto que surgió de un profundo análisis y reflexión entorno a la creatividad contemporánea de la música experimental. Es un ensayo de comunicación desde dentro hacia fuera, con el objetivo de profundizar en una realidad artística que muy pocas veces se ha analizado.

De hecho, la música experimental es un campo que ha llegado a un nivel hasta hace poco inimaginable, o lo más arriesgado que podemos decir, y sin lugar a dudas, aunque estos últimos años haya despertado curiosidad, por muchas razones, tal vez sea un campo que el mundo del arte debería tomar en consideración más a menudo.

Esa iniciativa quiere llamar la atención sobre los distintos centros de creación, y quiere profundizar en la relación que esa amplia comunidad de artistas mantienen tanto entre ellos mismos como con su entorno. Quiere proponer una mirada amplia hacia esa red de artistas, y crear situaciones para compartir experiencias con otros creadores que trabajan en muy variadas situaciones y entornos.

Partiendo del análisis de situaciones concretas de cada país en el que se vaya a desarrollar el proyecto, *Common sounds* quiere proponer un discurso fuerte y amplio que pondrá nuevos medios para conocer mejor esa variada realidad. Sin que sólo sirva como mecanismo de autoconocimiento de los artistas, quiere ser un instrumento que se pueda utilizar como análisis e investigación de este campo artístico, y proponer nuevos cauces para la investigación de la creación musical contemporánea. ❧

XABIER ERKIZIA es músico, productor y periodista. Su trabajo se fundamenta en la investigación entre distintas personas, sonidos y formatos, en formatos como instalaciones acústicas, individuales, de grupo e improvisación colectiva. Ha mostrado su trabajo en varios países de Europa y América, y ha publicado varios discos. Dirige el festival de otras músicas ERTZ www.ertza.net y cumple las funciones de coordinador en el departamento de sonido AUDIO-LAB de Arteleku.

El nomadismo es otro fenómeno particular

a tener en cuenta.

Nik markatzen dut minutua

Duela gutxi elkarrizketa batean, musika talde bateko kideei galdetu zieten ea zer bultzatzen zituen besteen kantak jotzera, eta haiek erantzun: “Eskuarki, atsegin ditugun kantuak hartzen ditugu, eta geure ikuspegi propioa ematen saiatu”. Aldizkari berean, Londresen bizi den diseinatzaile batek dio musika oso garrantzitsua dela bere lanerako: “Musika estilo bakoitza estetika bat da, gogo aldarre bat”.

Gai izango banintz, nire lanaz mintzatzeko aipu eta zatiki segida batek osatutako testu bat idatziko nuke, egia esatearren nire marrazkiak horixe dira-eta, bata bestearen atzean, batzuk beste batzuen alboan.

Behin batean testu labur bat idatzi nuen, eta bertan garatu apartatu sorta bat, nire marrazkiak aurkezteko balio izan zidatenak. Beste artista batzuen gogoetak ere txertatzen nituen; kontua zen nabarmendu nahi nituen zenbait alderdi biltzea, nire lanari zegokionez eta beste pertsona batzuen lanarekin finkatutako loturei dagokionez. Ondare bat biltzea-edo zen, konplizitate mota bat, baita ezagutza mota bat ere.

Gogoan dut Bilboko Guggenheimera egindako bisita batean bazeudela Gerhard Richterren pieza batzuk eta bideo bat, zeinean artistak, komisarioarekin batera, bere atzera begirako erakusketa baten ibilbidea egiten baitzuten, ez naiz gogoratzen non zen; aretoetan sartu eta iruzkinak egiten zituzten lanen inguruan. Haietako batean, Richterrek esaten du garai hartan berak eta berarekin talde batean zebiltzan artistak sinetsita zeudela berek egiten zuten artea oso ona zela,

onena; kontzienteak ziren garai historiko bati lotutako arte oso garrantzitsua izango zela. Aurpegian erdi-irribarre bat marrazten zitzaioela zioen hori, “ausarta eta zintzoa” batera zela jakiteak eragindako irribarre. Hasieran aipatu dudan aldizkari berean, Madrilen bizi den Bilboko arropa diseinatzaile batek, beste pertsona bati erantzuten, hauxe esaten du: “Gauza bat esango dizut, sentimentalkeria edo hippy kutsua dariola uste baduzu ere. Batzuk elkartu bagara geure burua jainkotiar hartzen dugulako da, eta izen jakin batzuk ez zaizkigu interesatzen, irudi bat eman nahi dugulako, eta beharbada guk bakarrik hartzen ditugu jainkotzat geure buruak...”. Gozatu egiten dut erradikaltasunarekin eta gisa horretako adierazpenek ematen duten eskubideak berreskuratzeko gaitasunarekin. Pertsona eszeptikoagoentzat, gaineratuko dut gauzak ez direla beti hitzez hitz hartu behar, eta behar-beharrezkoa zaigula umorea. Ari-k, *No hay héroes* bere kantuan honako hau esaten du: “Ez da gauza bera nartzisismoa eta nork bere buruan konfiantza izatea”. Astrud-ek esango luke: “Dena kaka bat iruditzen zaigu, zuena izan ezik”, *El dúo estático*ren aipamena eginda. Astrudek agertoki batean kantatzen duenean, behean dituen zaleek koruak egiten dituzte: “Dena kaka bat iruditzen zaigu, zuena izan ezik”; Astrudek entzuleei esaten die hori *El dúo estático* dela-eta, eta entzuleek haiei itzultzen diete.

Eskubideak berreskuratzeko bide zirkunstantzialak. Aipu aurkituak. Informazioak areagotzea. Iturri desberdinetatik elikatzeak aberastasuna ekartzen du.

Artistaren kortsia





Nire lanaren inguruan testu bat idazteko eskatu didate eta gisa hone-tako gogoetak egiten ari naiz, baina, egia esan, egiten dudanaren prozesuaren parte bat dira. Dibertiarazi egiten nau, dibertiarazi egiten nau espero denari ez erantzutea, ezer espero baldin bada; alde hedonistena aldarrikatzea, plazera plazeragatik. Izan ere, ez dakit zer egin.

Idazkera automatikoaren, aurkitutako objektuaren halako izaera bat, “gure entzuleek ez liekete nahasketei beldur izan behar”.

Cathy Lomax artista da, Londreseko Transition Gallery zuzentzen du, eta *Arty* fanzinearen editorea da. Harentzat, garrantzitsua da bere lana beste esparru batzuetara zabaltzea; punk mugimenduaren zenbait ideia hartzen ditu, hala nola “zerorrek egizu”, eta zalantzan jartzen du birtuosismo teknikoak funtsezko tresna denik zerbit egiteko orduan. *Girly-bad girls* testuinguru batean neska gaiztoen irudiak bildumatzan dituzten beste emakumezko artista batzuen lana aurkezten digu; errealitatea edo fikzioa, berdin dio, parte ikonikoena hartzen digu errebultsibo izateko gaitasuna duelako. Emetasuna ukatsetik haratago, hura asaldatzea da kontua. Emakume bilakatzearen normatibotasunari aurre egiteko estrategiak. Artistengan interesa hartzen duzunean, kutsatzen zaituen, ekintzara bultzatzen duen halako espiritu, halako magia bat bilatzen duzu. Ikusleen erantzuna, desira terminoetan.

Uste dut sorkuntza prozesuek ezagutzari irekita egon behar dutela, artistak, gizonezkoa zein emakumezkoa, tarteari utzi behar dizkio ezezagunari bere lan prozesuan.

Queer desira baten irudikapenaren kasuan, kodeak, ikusle batzuentzako irudikapena diren aldetik, aldatu egiten dira. Artistaren eta entzuleen arteko harremanak iruditeria oso bat sortzen du, irudikapen formak eta identifikazioa janztearen, keinuen, begiradaren, gorputzaren inguruan.

Carme Nogueirak ikuslearen testuinguruaz eta paperaz hitz egiten digu, ikuslea zentzu-sortzailea den aldetik, ez lanean, edo gutxienez haren antzezpenean, agente den aldetik. Hark erreferentzia artelanaren espazioan zabaltzeaz hitz egiten du, agertokia zabalduko duen sekuentzia batez, aldi bereko hainbat eta hainbat irudiz. Logika narratiboa desmuntatzeaz ikuspuntu ez horren zentral bat gaineratzeko, edo agian ikuspuntu bat baino gehiago; hartara, ikusleak ere lanaren parte aktiboa izan daitezke.

Badirudi ezin nintekeela neure ahotsaz mintzatu, baina ez da egia, horixe ari naiz egiten; hasieran aipatu dudan moduan, alderdi batzuk bildu nahi ditut, eta haiek nabarmendu nire lanari dagokionez eta beste pertsona batzuenarekin ezartzen diren loturei dagokionez, baina askoz lotura gehiago izango lirateke, asko jende gehiagorekikoak.

Uste dut sorkuntza prozesuek ezagutzari irekita egon behar dutela, artistak, gizonezkoa zein emakumezkoa, tarreak utzi behar dizkio ezezagunari bere lan prozesuan. Valcárcel Medinarentzat, hizlariak gauza jakina den zerbait jendaurrean esateak (ez berak dakiena, haren ustez hori erabaki akats-gabea izango bailitzateke) ez du ezertarako balio, “alferreko-tasunaren kintaesentzia” da, eta alferrekoa da ez duelako ekarpenik egiten, lortua da xedea, hitzaldia jakitea ez da hura emateko egoera ideala.

Testu bat neukan idatzita; bertan aipatzen nuen betidanik erabili dudala marrazketa berez esperimendazio alorra den aldetik; lan prozesuaz hitz egiten nuen, nola marrazten dudana nire inguruetik abiatuta (askotariko argitalpenak, fanzineak, katalogoak, aldizkariak, CD azalak...), zenbait taktika txertatzeaz, hala nola apropiazioa, aipamena, esperimendazioa edo esanahi aldaketa. Nire lanean beti agertzen den ikuspegi feministaz ere mintzaten nintzen, haren norabidea markatu duten puntu garrantzitsuetako bat izan baita, alegia, marrazketa aukeratzea adierazpide gisa; horrek erraz kontrolatu eta maneiatu nitzakeen formatuekin lan egiten uzten zidan, material ekonomiarekin... Esaten nuen ez dudala inoiz marrazketa hitzez hitzeko moduan erabili nahi izan, egoerak edo argudioak ilustratzeko; medio horren aurrean kokatu izan dut neure burua beti, haren bidez diskurtso bat garatzeko, errealitate jakin batean gertatzen denarekiko borondate urratzailea duen diskurtsoa. Esaten nuen lanetik mesfidantza bat ondorioztatzen dela irudi bakarrekiko irudi absolutu den aldetik, baita narrazio forma linealarekiko ere; lanean bertan ere erreferentzia asko aurki daitezkeela, eta batzuetan horiek izaten direla benetan lanaren gakoa, modu zatikatuan, batzuetan modu periferikoetan, hutsuneei leku eginda, bertan pitzadurak eta galderak zabal daitezzen.

Ba hori, gauza asko nekizkien, eta hitzaldia jakitea ez zitzaidan abiapuntu egokia iruditzen. Ez nuen hizlariarena egin nahi, zeren hark, Valcárcel Medinak dioen moduan, aldi behin esaten du gauza jakina dena edo jada gauza jakina dena. Horra hor nire omenaldiak, arrakasta izan dezatela.■



AZUCENA VIEITES artista da eta *Erreakzioa-Reacción* arte eta feminismo faktoreen inguruko arte, kultura eta aktibismo sorkuntzarako espazio kolektiboko kidea da. Madrilen bizi da.

Yo marco el minuto

En una entrevista reciente les preguntan a los componentes de un grupo de música qué les mueve a tocar canciones ajenas y responden: “Normalmente tomamos canciones que nos gustan y a las que podemos dar una perspectiva propia”. En la misma revista una diseñadora afincada en Londres comenta que la música es muy importante en su trabajo: “Cada estilo de música es una estética, un estado de ánimo”.

Si fuera capaz, para hablar de mi trabajo escribiría un texto que fuera una continuación de citas, fragmentos, porque en realidad mis dibujos son eso, uno detrás de otro, unos al lado de los otros.

En una ocasión escribí un pequeño texto en el que desarrollé una serie de apartados que me sirvieron para mostrar dibujos. Incorporaban las reflexiones de otros artistas, se trataba de recoger aspectos que yo quería destacar en relación a mi propio trabajo y en relación a las conexiones que se establecen con el de otras personas. Recoger un legado o algo así, una forma de complicidad y también una forma de conocimiento.

Me acuerdo que en una visita que hice al Guggenheim de Bilbao, había unas piezas de Gerhard Richter y un vídeo en el que el artista, junto con el comisario, hacían un recorrido por una exposición retrospectiva suya, no recuerdo dónde, iban entrando en las distintas salas y comentando las piezas. En una de éstas, Richter habla de que

en aquella época él y el grupo de artistas al que pertenecía tenían la certeza de que el arte que ellos hacían era muy bueno, el mejor, tenían la consciencia de que iba a ser un arte significativo de un periodo histórico. Lo decía con una medio sonrisa en el rostro, la de saberse “osado y sincero” a la vez. En la misma revista de la que hablaba al principio, un diseñador de moda de Bilbao que vive en Madrid, respondiendo a otra persona dice: “Una cosa, aunque te suene a sentimental o a hippie o a lo que quieras. Si nos hemos reunido unos cuantos es porque nos consideramos divinos y hay ciertos nombres que no nos interesan porque queremos dar una imagen, y a lo mejor, sólo nosotros nos consideramos divinos...” Disfruto de la radicalidad y de la capacidad de empoderamiento que otorgan estas declaraciones. Para las personas más escépticas, añadiré que nunca hay que tomarse las cosas al pie de la letra, que no nos falte el sentido del humor. Ari en su canción *No hay héroes* dice: “No es lo mismo narcisismo que confiar en uno mismo”. Astrud decía: “Todo nos parece una mierda menos lo vuestro”, haciendo referencia a *El dúo estático*. Cuando Astrud lo canta en un escenario, sus fans desde abajo corean: “Todo nos parece una mierda menos lo vuestro”; Astrud lo dice al público sobre *El dúo estático* y el público se lo devuelve a ellos mismos.

Formas de empoderamiento circunstanciales. Citas encontradas. Ampliar las informaciones. Nutrirse de fuentes diversas supone una riqueza.



Cuando se interesa por artistas busca un tipo de espíritu, de energía que contagie, que invite a la acción.

Me han pedido que escriba un texto sobre mi trabajo y me encuentro haciendo este tipo de reflexiones, pero en realidad forman parte del proceso de lo que hago. Me divierte, me divierte no responder a las expectativas, si es que hubiera alguna, reivindicar el lado más hedonista, placer por placer, total no se qué hacer.

Un cierto carácter de escritura automática, de objeto encontrado, “nuestro público debería no temer a las mezclas”.

Cathy Lomax es artista, dirige Transition Gallery en Londres y edita el fanzine *Artz*. Para ella es importante extender su trabajo a otros campos, retoma ideas del punk como el “hazlo tú misma” y cuestiona el virtuosismo técnico como requisito fundamental a la hora de hacer algo. Nos introduce en la obra de otras artistas que en un contexto “girly”-“bad girls” coleccionan imágenes de chicas malvadas, malas, realidad o ficción, da igual, tomamos la parte más icónica por su capacidad revulsiva. Más allá de negar la femineidad se tratará de perturbarla. Estrategias de resistencia a la normatividad del devenir mujer. Cuando se interesa por artistas busca un tipo de espíritu, de energía que contagie, que invite a la acción. Respuesta de la audiencia en términos de deseo.

Para una representación de un deseo queer los códigos cambian en tanto que representación para un público. La relación entre artista y audiencia genera todo un imaginario, formas de

representación y reconocimiento en torno a la indumentaria, los gestos, la mirada, el cuerpo.

Carme Nogueira nos habla del contexto y del papel del espectador como generador de sentido, el lugar del espectador como un agente en la obra, o al menos en su interpretación. Habla de una ampliación de la referencia en el espacio de la obra de arte, de una secuencia, una multiplicidad de imágenes a un tiempo, que amplíen la escena. Desmontar la lógica narrativa para incorporar un punto de vista no tan central, o incluso más de un punto de vista, con lo cual la audiencia pueda ser también parte activa de la propia obra.

Parece que no pudiera hablar a través de mi propia voz, pero no es verdad, lo estoy haciendo, se trata, como he comentado al principio de recoger aspectos que quiero destacar en

relación a mi propio trabajo y en relación a las conexiones que se establecen con el de otras personas, aunque habría muchas conexiones más, con mucha más gente.

Creo que los procesos de creación deben estar abiertos al conocimiento, la o el artista deben dejar márgenes para lo desconocido en su proceso de trabajo. Para Valcárcel Medina que el conferenciante diga públicamente lo que ya se sabe (no lo que sabe, que según él sería una determinación intachable), no sirve para nada, “es la quintaesencia de la inutilidad”, y es inútil porque no aporta nada, ya está logrado, saberse la conferencia no es la situación ideal para darla.

Había escrito un texto en el que comentaba que he utilizado desde siempre el dibujo, como un campo de experimentación en sí mismo, hablaba del proceso de trabajo, dibujar a partir del entorno que me rodea (publicaciones diversas, fanzines, catálogos, revistas, portadas de CDs...), de incorporar tácticas como la apropiación, la citación, la experimentación o la resignificación. Hablaba también de la perspectiva feminista siempre presente en mi trabajo, uno de los puntos importantes que ha marcado la dirección de éste, que tuvo que ver en la elección del dibujo como medio de expresión,



me permitía trabajar formatos que podía controlar y manejar fácilmente, economía de materiales... Comentaba que nunca he querido utilizar el dibujo de manera literal, para ilustrar situaciones o argumentos, siempre ha sido un medio ante el que me he situado y a través del que desarrollar un discurso con voluntad transgresora en función de lo que ocurre en una realidad determinada. Comentaba que se desprende del trabajo una desconfianza hacia la imagen única como imagen absoluta, así como hacia la forma lineal de narración, que en la propia obra se pueden encontrar muchas referencias y a veces éstas son las que realmente dan las claves del trabajo, de forma fragmentada, en ocasiones periférica, dejando lugar a huecos que puedan abrir fisuras e interrogantes.

En fin, muchas cosas que ya me sabía y saberse la conferencia no me parecía un buen punto de partida. No quería representar a la conferenciante que, como comenta Valcárcel Medina, dice periódicamente lo que se sabe o lo que ya se sabe. Ahí van mis homenajes, parten la pana. «

AZUCENA VIEITES es artista y miembro del colectivo Erreakzioa-Reacción, espacio de creación artístico, cultural y activista en relación a los factores arte y feminismo. Vive en Madrid.



Artxibo kulturak, bidean den proiektu bat

Artxibo kulturak Fundació Antoni Tàpies-en sortu zen 2000ko udazkenean.

Erakusketa euskarri eta muntaia gisa, halako ukitu historiografiko bat du. Ukitu horren eraginez, irudiak eta testuak antolatzen dituzten sistemetako askok sorburu komuna partekatzen dute. Izan ere, oroimenaren antzerki eta jauregi erre-nazentistek, bitxikeria kabinetek, lehen-biziko erakusketa zientifikoek, lehenbiziko areto fotografikoek, propagandazko erakusketek eta holokaustoaren irudikapen hurbilekoek (are zapalkuntzarekin lotutako beste tragedia batzuek ere) etengabe gurutzatzen dute artxiboaren eta erakusketaren artean dagoen lerroa. Dena den, abiapuntua ez dute hainbeste sorburu edo genealogia horretan, baizik eta XX. mendeko artista eta narratzaileek artxiboetan izan dituzten esku-hartzeetan, eta informazioa biltzeko, oroimena eraikitzeko eta errealitatea antolatzeko moduaren inguruan lan horiek egin duten argian; izan ere, modu horrexek markatu du, eta markatzen jarraitzen du, gure kultur eta gizarte eremu osoa.



Bere edizioetan, proiektuak hainbat alderdi jorratu ditu, bai bere atariaren, erakusketen edo argitalpenen bitartez bai lantegi, mintegi eta hitzaldien bitartez. Proiektuko material eta edizio bakoitza aurkezteko unean izan diren testuek argi eta garbi dokumentatzen dute aztergai- eta prozesu-amalgama hau. Azken horiek guztiek, *Artxibo kulturak*-en elkarrekin direla, lagundu egiten dute proiektuak gaiaren beraren erdigunetik definitu nahi duen *artxibo kultura* hori zer den zehazten; hau da, proiektuak ez du kanpo definizio edo iruzkinik egin nahi, baizik eta zuzenean kultura horren zati izan, kultura horrekin jardun, eta kultura horretan sartu, berorren beste agente bat balitz bezala:

“Famili albuma barne-oroimenaren edukiontzi gisa; artxibo historiko, antropologiko, etnologiko, zientifiko, errepre-sibio edo poliziala; museoak agiriaren xede publikotzat dituen maila desberdinak; irudiz artxibatze-grina pribatua; nazio eta/edo etnologi identitateak bere objektu, paisaia edo norbanakoen identifikazioaz eraikitzea; egiaren eta fikzio dokumentalaren arteko tentsioa, artxiboaren eta erakusketaren artekoa, dokumentuaren erabileraren eta gehiegizko erabileraren artekoa; artxibo eta dokumentu egiturak estetika eta sorkuntza garaikidearen gainean dituen ondorio ikonografiko eta kontzeptualak; ohitura taxonomikoaren halako zentzugabekeria batzuk; oroimenaren artearen adar garaikideak; irudi eta testu antolaketak katalogatzeko eta, aldi berean, irudikatzen duten errealitatea eraikitzeko duten gaitasuna... kontzeptu eta jakinduria arlo horietako bakoitza “Artxibo kultura” horren zati bat da, hain zuen kultura horrek berak eskaintzen dituen kode ikonografiko eta erakusketa-egiturak baliaturik lan honek definitu nahi duen horrexena”.

Artxibo kulturak libururako sarrera



Montserrat Soto

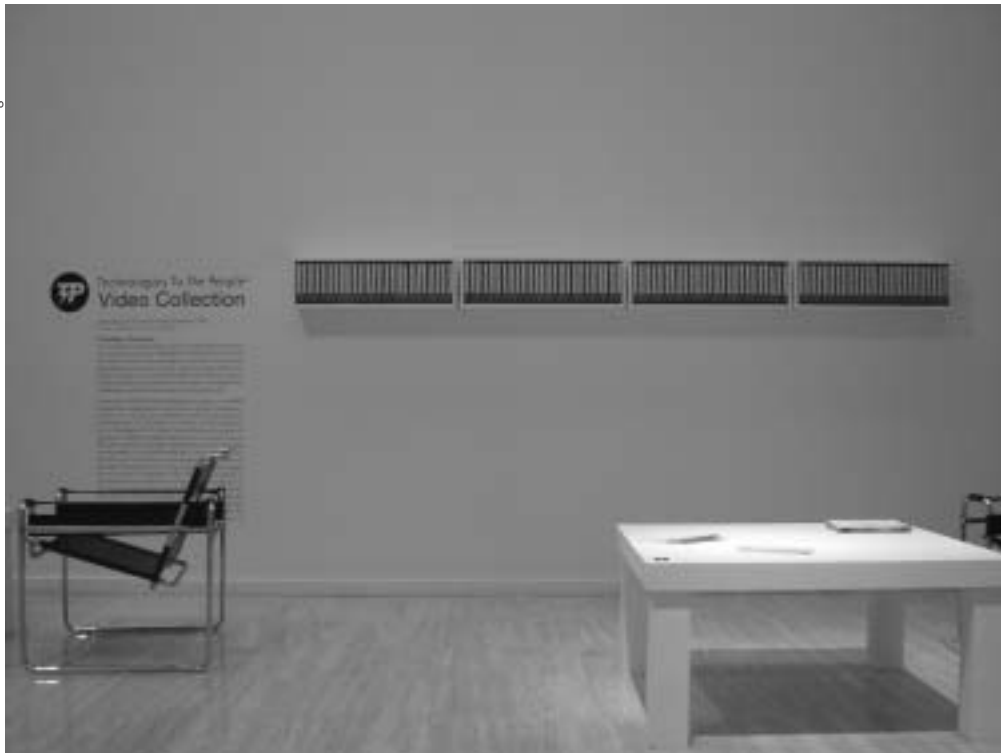
“Identitate bat kasuak bilduz eta sailkatuz eraikitzeak duen alderdi perbertsoa, batzuetan, edo traumak zatitutako identitatea berreraikitze beharrezko prozesu terapeutikoa, beste batzuetan; irudikapena eta honek, unean uneko poetika eta politika nagusien arabera errealitatea bera antolatuz, kontrolatuz eta itxuratuz, errealitateari buruzko ikuspegiak eraikitze duen ahalmena; dokumentuak aura bat bereganatzeko eta honen atzean bere jatorrizko erabilgarritasuna ezkutatzeko duen erraztasuna; irudi fotografiko eta dokumentazio propioaren kudeaketa pribatuaren analisia hainbat giza jarduera aztertze moduz; berria erregistratzea, ezinbesteko urrats gisa, obra edo asmakizun bat jenial eta bakartzat goraiatzeko, garatzen den modernitatearen eremua dena dela; artetzat sortu ez ziren erregistro, irudi, metaketa eta bildumetan praktika artistikoak behatzeko eta identifikatzeko uneko tentsioa; bere garaian —lan honetatik edizio, argitalpen, pauso edo prozesu bakoitzean definitu nahi den artxibo kultura horrek bere aztarna utzia duen garai horren— isla besterik izan ez daitezkeen praktika artistikoetan ikerlariaren eta artxibozainaren erudia sartu den modua...”

Artxibo kulturak liburuaren 2. alerako sarrera.

Artxibo kulturak, 2002az geroztik, hainbat lantegi egiten ari da, izen beraren pean eskaintzen baititu Bartzelonako Arkitekturako Goi Mailako Eskolan (ETSAB, UPC). Lantegi horiek proiektuaren erdigunean daude, ez dira erakusketa-muntaiak edo artxibo-espazioak bezain ikusgarriak, baina honen guztiaren funtsezko zatizat nabarmendu behar diren aurkikuntzak eta lan-espazioak sortarazten dituzte. Lantegien abiapuntua printzipio simple bat da: lantegiak egiten diren hiriko dokumentu-funtsetara jo behar da, aurrez erabakitako kultur diskurtso baterako ilustrazio iturri edo aitzakia gisa erabiltzeke; aitzitik, lantegi horietatik ateratzen diren proposamenen aitzakiak, aurkitzen diren dokumentu multzo horietatik dira, hain justu ere, eta multzo horiek beroiek

kontatzen dutena, artxibo osoaren barnean sistematizatuta, etiketatuta eta antolatuta dauden moduarekin batera.

Besteak beste, 2003an Arxiu Municipal del Districte de Sants (Bartzelona) delakoarekiko lankidetzan antolatutako lantegia aipatu beharko genuke. Artxibo horren interesgune nagusia bertako argazki-funtsa da. Sants-eko irudiz osatu funts historiko bat da, ia-ia argazkiaren hastapenetik aurrerakoa. Bere ezaugarri nagusia erakundeak sortua ez izana da; Sants-eko Txango Elkartetik heldu da, inguruko bizilagunengandik, urtean zehar arduratu baitziren irudi horiek biltzen, datatzen eta antolatzen, harik eta funtsa handiegi egin zitzaizen arte. Une horretan akordio bat egin zuten Arxiu-rekin, bertan uzteko. Irudien antolaketa bere garaian bizilagunek eman zieten berbera da, eta neurri handi batean inguru horretako biztanleak dira, gaur egun ere, funtsaren eta iristen diren elementu berrien kontserbazio eta antolaketa lanetan ari direnak. *Artxibo kulturak*-entzat ezinbestekoa zen mota honetako kasu bat jasotzea, ezen badirudi erakunde publiko bat eta auzo-ekimen bat ezin hobeto egokitzen zaizkiola elkarri. Osterantzean, kontuan izan behar da portuko eta Eremu Frankoko hainbat inguru Sants-enak direla, honen hondartzak baitziren, eta baita Bartzelonako geografiaren konplexutasun handiko lurraldea den Can Tunis ere. Inguru bateko bizilagunek berek egindako zona horrexen artxibo-irudikapena ikusi ahal izate hutsa pauso izugarri interesgarria zen, berez. Lantalde batzuek, hain zuzen ere, langaitzat hartu zuten “Playas” izeneko atalean bildutako lehenbiziko argazkiak —XIX. mendearen amaierakoak eta XX.eko hasierakoak— ikuspegi erromantikoak izatea eta horietan txalupa, etxea eta olatua gai errepikatuak izatea; krono-logikoki hurrenak Gerra Zibilaren garaiko argazkiak izatea —hauetako gehienak airetiko ikuspegiak dira—; eta “Playas” izeneko atal hau zuri-beltzezko famili argazkiez amaitzea, otordua eta baloia irudi-



Artxibo kulturak IV: irudikapenak (Gaztela eta Leongo Junta, 2004)
Technologies To The People, Bideo bilduma

an, kameraren aurreko posean zirela. Garai horretatik aurrera, ezer ez. Ez dago zona horren gaur egungo irudirik, begi-bistako arrazoiak direla eta auto-irudikapenari uko egin dion inguru bat baita.

Ahal den neurrian, ahalegina egiten da lantegien emaitzak euskarri bat izan dezan, lankide den artxiboan kopia bat uzteko moduko bat, bertako ondare dokumentalaren gaineko begirada hori erabilgarri egon dadin, alegia, etorkizunean izan daitezkeen erabiltzaileen-tzat ere bai.

Artxibo kulturak-en zerbait egin bada, hau izan da, oso joera politiko desberdinak eta oso egitura intelektual desberdinak dituzten erakundeekiko harremanak finkatzea. Ildo horretatik, proiektua lanabes bat izan da bertan lan egiten dugunontzat eta berarekin lankidetzan ari diren erakunde eta artxiboentzat; egoera-katalizatzaile bat izan da, ezen egoera horietan erakundeak, profesionalak, artistak eta beste batzuk elkartu egiten dira, *Artxibo kulturaren* definizio bat emateko, bilaketa amaigabe horretan.

Proiektuaren erakusketa-zatian argitara ateratzen diren dokumentu-funtsekiko hurbilketa, “paretara” eramaten dira bere baitan, denboran zehar era batera edo bestera kontserbatu eta antolatu dituztelako, dagoeneko diskurtso sendo bat duten multzoak. Beste erakusketa mota batzuetan ikusgai jartzen dituztenean, diskurtso historiko edo pedagogikoak osatzeko ekitaldietan dokumentuetako batek izan dezakeen esangura indibidualagatik izaten da. *Artxibo kulturak*-ek horiek erakusten dituztenean, denboran zehar irudiak eta testuak antolatzeko izan diren moduak harremanean jarri nahi ditu, poetika eta politika desberdinetan oinarrituta baitaude, eta beste dokumental multzo batzuekin batera erakusten ditu, gizakiaren eta gizakiaren gizartearen “artxibo” joera horren epidermis bat osatzeko.

Proiektutik beti azpimarratzen da materialari buruzko ikerlanen autoretza, hau da, *Artxibo kulturak*-ek kontzeptu-testuinguru bat eskaintzen du artxibozainek eta hainbat adarretako profesionalak urte askoan zehar ikertutako materialak erakusteko; eta aipatu horiexena da material hori mantendu eta aztertu izanaren eta lan hori proiektuarekin partekatze hartutako erabakiaren meritua. Eta elkartruke horretan *Artxibo kulturak* lanerako esparrutzat ageri da, inoiz ez besteren lan intelektualaz jabetzeko zein lan hori aurkitzeko espaziotzat. Ahal den neurrian, dokumentuak lagatzen dituzten erakundeekiko eta dokumentu horiekin lan egiten duenarekiko harreman posible oro hitzarmen tazitu honen mendean dago, eta hitzarmen honek ikusgarritasuna eskaintzen die, testuinguru berri batean, normalean beste bide batzuk jorratuz mugitzen diren lanei. Espazio bat eskaintzen da, hain zuzen ikerlari eta kudeatzaileek dagoeneko eginak dituzten —eta proiektuaren interesekin bat datozen— baina normalean ohiko erakusketetan ikusgai jartzea zaila den irakurketak argitara atera ahal izateko.

Lan hori guztia, bere bost urteko bidean zehar, eredu, baliabide edo lanabes bihurtu da, eta posible denaren espazio bat eraikitze hori du ezaugarritzat. Proiektuak, bere *curator* alderdirik nabarmenenean, edizio bakoitzean proiektuan sartzen diren artistekin ezarri nahi izaten duen harremana horixe da, eta saiatzen da horiekiko harremana, “autore artxi-boen” sortzaileekiko harremana, artxibo horiek kokatu ahal izateko eremu baten eraikuntzatik abia dadin, hain zuzen eremu horretan sendotu edo modelatu ahal izan daitezen, “autore artxibo” batek dituen oinarri politiko eta poetikoen oso bestelako batzuen ildotik —nahiz horiekin ezinbestean loturik— itxuratutako dokumentu multzoekiko harremanean. Horrela gehitu egiten zaizkio, beste elementu baten antzera, berak ere parte diren *artxibo kultura* horren definizioari. Horrelaxe gauzatu da behintzat lankidetzak, besteak beste, Pedro G. Romero-ren Archivo F.X., Technologies To The People (Photo-collection eta Video-collection) eta Nomedak eta Gediminas Urbonas-ekin (Trasaction project).

Valladolideko Errege Kantzelaritzako Artxiboarekiko lankidetzaren kasu zehatza argigarria izan daiteke, proiektuak lankidetzak jorratzen duen erakundeekin finkatzen duen harreman motari dagokionez; eta argitu dezake, halaber, proiektua nola den gai funtsei buruzko zenbait irakurketari euskarria emateko, funts hauekin lanean ari direnen gogoan egon arren irakurketa hauei oso zaila litzaiekeenean kultur ekitaldi ohikoagoetan erakusketa eta argitalpen testuinguru bat aurkitzea. Valladolideko Errege Kantzelaritzaren Artxiboaren historia erraz eskura daiteke hainbat argitalpenen bidez edo bere web orrira joz; beraz, ez dugu horretan zertan geldialdirik egin. Jakin beharrekoa da, ordea, bere garaian erakunde juridiko eta aktibo baten artxiboa zela, auzitegi batena alegia; beraz, orain eskuartean duguna beste garai batean peritugiriak zirenen patrimonializazioa da. Artxiboaren barnean funts harrigarri samar bat bada, olio-pinturak eta marrazkiak. Funts hori, zenbait unetan, oso arrisku larrian egon da, eta gaur egun Artxiboko lantaldeak kontserbatzea eta zaharberitzea lortu du. Olio-pinturak, zerbaitengatik auzi bidean zeuden lurralde eremuen irudikapenak, irudikapen geografikoak dira, eta alderdi baten edo bestearen arazoien erakusgarri erabiltzen zituzten, hau da, dokumentu edo frogak dira, 2x2 metrokoak batzuk, margotuak, eta artxiboan dagokien auzia dute lagun; eta honetan, besteak beste pinturaren beraren egiazkotasuna epaitzen zen. Material hori hainbat modutan erakutsi dute beste testuinguru batzuetan, eta sarritan Estatuko geografi inguru edo erregio batzuei buruzko erakusketa edo edizioetan erabili dute, horien beste irudikapen bat balitz bezala.

Baina irudien edo irudi multzo antolatuen azterketaren ikuspegitik, begi-bistakoa da funts horrek, berez, kalkulatu ezin dako interesa duela: geografia baten irudikapen judizialak olio-pinturaz eginak, pinturazko frogak, irudikatutako errealtatearen gaineko begirada gidatzeko unean pintzela baliatzen jakiteak moldatutako agiriak, eta hori guztia funts batean antolatuz, kasuan kasuko azalpen idatziez. Dokumentua eta bere ziurtagiria alegia.

Ez dugu baztertu behar proiektuaren lau erakusketa-edizioetan eta egin diren argitalpenetan Espainiako Gerra Zibilaren Artxibo Orokorren lankidetzak ere izan dela. Ez da lankidetzak apal bat izan, zeren eta proiektuari erakustearren lagatutako dokumentu pila handia baita, eta handia izan da

gainera edizio guztietan. Kontuan izan behar dira, halaber, lehen edizioaren data (2000, Fundació Antoni Tàpies) eta azkenarena (2005, Gaztela eta Leongo Junta). Bi horiek bat datoz bere garaian gudaroste “nazionalak” —edo diktaduran zehar— konfiskatu eta Brigada Politiko Sozialak edo Masoneria eta Komunismoaren Errepresiorako Auzitegi Bereziak kontrol eta zapalkuntza eginkizunetarako erabili zituzten dokumentuen erreklamazioarekin lotutako azken bi krisialdi garrantzitsuekin. Egin diren edizioen artxibo-espazioetan sartutako dokumentuen iturriak, besteak beste honakoak izan dira: sail Politiko-Sozialeko Argazkiak, PS-Bartzelona Generalitat, PS-Generalitat, PS-Santander, PS-Madril, Sekzio Berezia edo Masoneria, Teosofia Sekzioa, etab. Multzo edo dokumentu bakoitzaren azterketa zehatzetik haratago joz, edo dokumentazio hori artxibo-espazioetan agertzearen arazoia dena delarik —funtsean beste edozein kasutako berbera baita, bere diskurtso propio sendoa alegia—, mota honetako legatu batekin aritu eta gero kontu bat garbi geratu da: modu tragikoan sortzen den dokumentu multzo ororentzat komuna den zigorraz markaturiko ondarea da ezen, batera edo bestera, sinbolo bihurtuko da, egiaz badenaren miniatura historikoa izango da, eta idolatratu egingo dute, eta halaz galdu egingo ditu jakintzarako lanabes izateko aukera guztiak. ❧

JORGE BLASCO GALLARDO komisario independente eta Katalunyakoko Unibertsitate Politeknikoko ikertzailea da. *Artxibo kulturak*, www.culturasdearchivo.org proiektuaren egilea da.

Culturas de archivo, un proyecto en curso

Culturas de archivo nació en la Fundació Antoni Tàpies en otoño de 2000. Como soporte y montaje expositivo, se inserta en un sesgo historiográfico en que buena parte de los sistemas que organizan imágenes y textos comparten una genealogía común. En el que los teatros y palacios de la memoria renacentistas, los gabinetes de curiosidades, las primeras exposiciones científicas, los primeros salones fotográficos, las exposiciones propagandísticas y las cercanas representaciones del holocausto (u otras tragedias relacionadas con la represión) cruzan constantemente la línea existente entre archivo y exposición. No obstante, su punto de partida no está tanto en esa genealogía como en las intervenciones que artistas y narradores del siglo XX han realizado sobre el archivo y en la luz arrojada por estos trabajos sobre una forma de contener información, de construir memoria y ordenar la realidad que, sin duda, ha marcado y marca todo nuestro ámbito cultural y social.



A lo largo de sus ediciones, diferentes ámbitos han sido tratados por el proyecto, ya sea a través de su portal, sus exposiciones, sus publicaciones o través de talleres, seminarios y conferencias. Los textos con los que se ha presentado cada material y edición del proyecto documentan claramente esta amalgama de casos de estudio y de procesos que, juntos en *Culturas de archivo*, contribuyen a la definición de esa *cultura de archivo* que el proyecto intenta definir desde el centro mismo de la cuestión, es decir, no desde la definición o comentario externo, sino participando directamente de ella, con ella y en ella, como un agente más de la misma:

“El álbum familiar como contenedor de la memoria íntima; el archivo histórico, antropológico, etnológico, científico, represivo o policial; las diferentes categorías del museo como destino público del documento; la compulsión privada de archivar en imágenes; la construcción de identidades nacionales y/o etnológicas mediante la identificación de sus objetos, paisajes o individuos; la tensión entre verdad y ficción documental, entre archivo y exposición, entre uso y abuso del documento; la repercusión iconográfica y conceptual de la estructura archivística y documental sobre la estética y creación contemporáneas; ciertos absurdos de la costumbre taxonómica; las ramificaciones contemporáneas del arte de la memoria; la capacidad de las organizaciones de imágenes y textos para catalogar y, al mismo tiempo, construir la realidad que representan: cada uno de estos conceptos y áreas de conocimiento forma parte de esa *cultura de archivo* que este trabajo pretende definir mediante los códigos iconográficos y las estructuras expositivas que ella misma ofrece.”

Introducción al libro *Culturas de archivo*

“Lo perverso de la construcción de una identidad mediante la recolección y clasificación de casos, unas veces, o el necesario proceso terapéutico de reconstrucción de la identidad fragmentada por el trauma, otras; la representación y su poder para construir puntos de vista sobre la realidad, ordenándola, controlándola y conformándola de acuerdo a la poética y la política dominantes en cada momento; la facilidad con la que el documento adquiere aura y esconde tras ella su utilidad original; el análisis de la gestión privada de la imagen fotográfica y documentación propias como forma de estudio de diferentes actuaciones humanas; el registro de lo nuevo como paso necesario para consagrar una obra o invención como genial y única, sea cual sea el entorno de la modernidad en que se desarrolle; la tensión a la hora de observar e identificar prácticas artísticas en registros, imágenes, acumulaciones y colecciones que no fueron concebidas como arte; la forma en que el modelo del investigador y el archivero se ha filtrado en prácticas artísticas que no pueden ser sino reflejo de su propia época, una época marcada por esa cultura de archivo que desde este trabajo se intenta definir en cada edición, publicación, paso o proceso...”

Introducción al libro *Culturas de archivo vol. 2*

Culturas de archivo realiza desde 2002 una serie de talleres que, bajo el mismo nombre, se ofrecen en la Escuela Superior de Arquitectura de Barcelona (ETSAB, UPC). Dichos talleres están en el centro del proyecto, con menos espectacularidad que los montajes expositivos o espacios-archivo, pero dando lugar a hallazgos y espacios de trabajo que conviene reseñar como parte fundamental de todo esto. Los talleres parten de un principio sencillo: consisten en abordar fondos documentales de la ciudad donde tienen lugar sin utilizarlos como fuente de ilustraciones de un discurso cultural o pretexto ya decidido; al contrario, el pretexto de las propuestas que salen de esos talleres son precisamente los grupos documentales que se localizan y lo que ellos mismos narran tal y como están sistematizados, etiquetados y organizados dentro de la totalidad del archivo.

Habría que señalar, entre otros, el caso del taller que se organizó en 2003 en colaboración con el Arxiu Municipal del Districte de Sants (Barcelona). El principal interés en dicho archivo era el fondo fotográfico que contiene. Un fondo histórico de imágenes de Sants desde prácticamente los inicios de la fotografía. Su característica principal es no haber sido creado por la institución; procede de la Asociación Excursionista de Sants, de los vecinos de la zona que durante años se preocuparon por recopilar, datar y organizar esas imágenes hasta el momento en que el fondo se hizo demasiado grande. En ese momento se llegó a un acuerdo con el Arxiu para depositarlo allí. La organización de las imágenes es la misma que los vecinos dieron en su día, y en buena medida son vecinos de la zona los que hoy siguen con el trabajo de conservación y organización del fondo y de las nuevas incorporaciones. Para *Culturas de archivo* era fundamental incorporar un caso de este tipo, donde institución pública e iniciativa vecinal parecen encajar perfectamente. Por otro lado, hay que tener en cuenta que a Sants pertenecen partes del puerto y Zona Franca, que en tiempos eran sus playas, así como Can Tunis, un territorio especialmente complicado de la geografía de Barcelona. Sólo el hecho de tener la oportunidad de ver la representación archivística de su propia zona hecha por sus vecinos era ya un paso más que

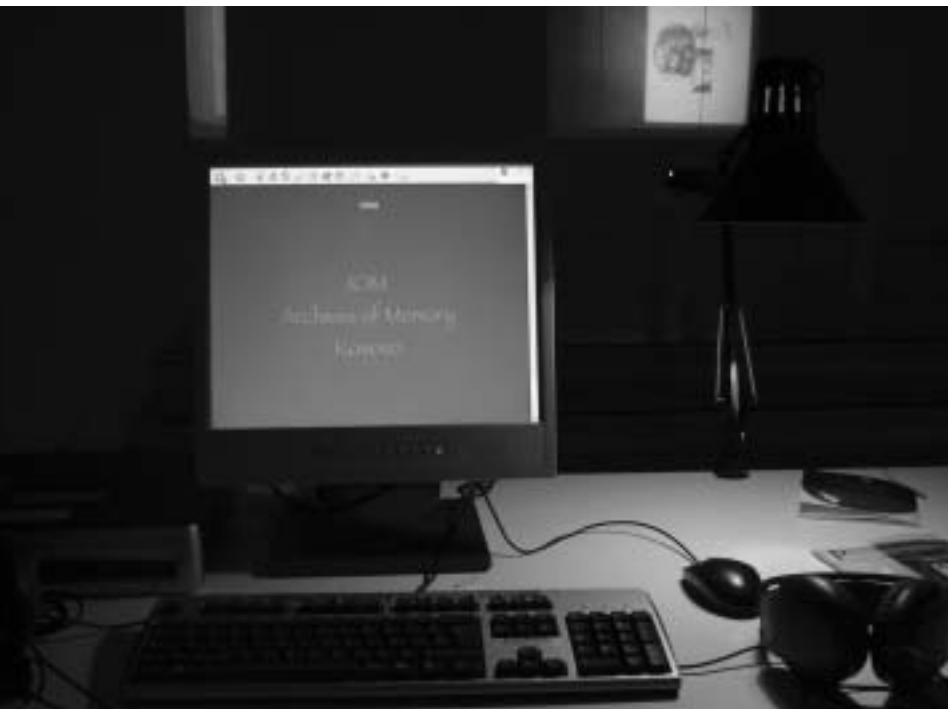


Imágenes cortesía del autor

Culturas de archivo IV: representaciones (Junta de Castilla y León, 2004)
Vista de la zona ocupada por el proyecto *Transaction (Gediminas y Nomedas Urbonas)*



Culturas de archivo IV: representaciones (Junta de Castilla y León, 2004)
Vista de la zona M que contiene documentación de PS-Colección Fotográfica (Archivo General Guerra Civil Española, Salamanca), Línea Miscelánea, y Repertori Iconogràfic d'Art Espanyol (MNAC, Barcelona)



Culturas de archivo IV: representaciones (Junta de Castilla y León, 2004)
 Vista de la mesa de referencia Archives of Memory Kosovo (IOM)

interesante. Algunos grupos de trabajo se centraron precisamente en la forma en que las primeras fotos de la sección agrupada como “Playas” —de finales del siglo XIX y principio del XX— correspondían a visiones románticas donde la barca, la casa y la ola eran temas recurrentes, en como cronológicamente seguían las fotografías de la época de la Guerra Civil —siendo la mayor parte de ellas vistas aéreas— y en como esta serie “Playas” finalizaba con fotografías en blanco y negro de familias con la comida y el balón posando frente a la cámara. A partir de esa época, nada. No hay imágenes de lo que actualmente es la zona, una zona negada en la auto-representación por razones obvias.

En la medida de lo posible se intenta que el resultado de los talleres tenga un soporte que permita dejar una copia en el archivo con el que se colabora, de manera que esa mirada sobre el patrimonio documental del mismo quede disponible para futuros usuarios.

Si hay algo que ha ocurrido en *Culturas de archivo* ha sido el establecer interrelaciones con instituciones de muy diversa tendencia política y de muy diferente estructura intelectual. En ese sentido el proyecto se ha ido convirtiendo en una herramienta en manos de quienes trabajamos en él y de las instituciones y archivos que colaboran con él, un catalizador de situaciones en que instituciones, profesionales, artistas y otros se unen en esa búsqueda inacabable de la definición de lo que significa *cultura de archivo*.

El acercamiento a los fondos documentales que se muestran, en la parte expositiva del proyecto, consiste en llevar “al muro” aquellos grupos que ya contienen en sí un potente discurso por el mero hecho de haber sido conservados y organizados de una manera u otra a lo largo del tiempo. Cuando son exhibidos en otro tipo de exposiciones, lo suelen ser por el significado individual de uno de sus documentos en eventos que ilustran discursos históricos o pedagógicos. *Culturas de archivo* los exhibe con la intención de poner en contacto diferentes modos de organizar imágenes y textos a lo largo del tiempo, modos basados en poéticas y políticas diversas, los muestra junto a otros grupos documentales, formando una epidermis de esa tendencia “de archivo” del ser humano y sus sociedades.

Desde el proyecto siempre se insiste en la autoría de las investigaciones sobre el material, es decir, *Culturas de archivo* ofrece un entorno conceptual para la exhibición de materiales investigados durante largos años por archiveros y profesionales de diferentes ramos, y son ellos lo que tienen el mérito de haber mantenido y analizado este material y el gesto de compartir dicho trabajo con el proyecto. Un intercambio en el que *Culturas de archivo* se ofrece como un territorio de trabajo y nunca como un espacio de apropiación o descubrimiento del trabajo intelectual de otros. En la medida de lo posible toda relación con las instituciones prestatarias de documentos y quien trabaja con ellos transcurre bajo este contrato tácito en el que se ofrece una visibilidad en un entorno nuevo a trabajos que normalmente se mueven por otros cauces. Se ofrece un espacio donde sacar a la luz lecturas que los investigadores y gestores ya contemplan —y que coinciden con los intereses del proyecto— pero que normalmente son difícil objeto de exposición en muestras al uso.

Es esa construcción de un espacio de lo posible lo que caracteriza el modelo, recurso o herramienta en que se ha convertido todo este trabajo durante estos cinco años de existencia. Del mismo modo que ésta es la relación que el proyecto, en

su aspecto más curatorial, intenta establecer con los artistas que entran a formar parte del equipo en cada edición, intentando que la relación con ellos, con los creadores de “archivos de autor”, parta de la construcción de un ámbito donde ubicar esos archivos, donde puedan reafirmarse o modelarse poniéndose en contacto con grupos documentales conformados con bases políticas y poéticas muy diferentes a las de un “archivo de autor” pero con las que están inevitablemente relacionados. De este modo se añaden como un elemento más a la definición de esa *cultura de archivo* de la que ellos son también parte. Es así, al menos, como se ha colaborado, entre otros, con el Archivo F.X. de Pedro G. Romero, Technologies To The People (Photo-collection and Video-collection) y con Nomedá y Gediminas Urbonas (Trasaction project).

El caso concreto de la colaboración con el Archivo de la Real Chancillería de Valladolid puede ser ilustrativo del tipo de relación que el proyecto entabla con las instituciones con las que colabora y del modo en que el proyecto es capaz de arropar lecturas sobre fondos que —aun estando en mente de quienes trabajan con ellos durante años— difícilmente encontrarían un contexto de exposición y publicación en los eventos culturales más habituales. La historia del Archivo de la Real Chancillería de Valladolid se puede obtener fácilmente a través de publicaciones o de su propia página web, por lo que no es necesario detenerse en ella. Si conviene saber que en su día era el archivo de una institución jurídica y activa, un tribunal, por lo tanto ante lo que ahora nos encontramos es ante la patrimonialización de lo que en otro tiempo eran documentos periciales. Dentro del archivo se encuentra un fondo especialmente sorprendente, los óleos y dibujos. Un fondo que ha estado en algunos momentos en grave peligro y que el actual equipo del Archivo ha conseguido conservar y restaurar. Los óleos, que representan extensiones de terreno que por un motivo u otro eran objeto de litigio, son representaciones geográficas utilizadas para demostrar la razón de una u otra parte, es decir, documentos o pruebas, algunos de 2x2 metros, pintados y acompañados en el archivo por el correspondiente litigio donde, entre otras cosas, se sometía a juicio la veracidad de dicha pintura. Este material ha sido expuesto de diferentes maneras en otros contextos, y a menudo ha sido utilizado en exposiciones o ediciones dedicadas a zonas geográficas o regionales del Estado como una representación más de las mismas.

Pero desde el punto de vista del estudio de las imágenes o de los conjuntos organizados de éstas, es obvio que ese fondo, en sí mismo, tiene un interés incalculable: representaciones judiciales de una geografía realizadas al óleo, pruebas

pictóricas, documentos modelados por el saber hacer del pincel a la hora de guiar la mirada sobre la realidad representada, y todo ello organizado en un fondo con sus correspondientes justificaciones escritas. El documento y su certificado.

No hay que dejar de lado que en las cuatro ediciones expositivas del proyecto y en las diferentes publicaciones se ha contando con la colaboración del Archivo General de la Guerra Civil Española. Y no se trata de una colaboración tímida, ya que la cantidad de documentos cedidos para su exposición al proyecto es grande y lo ha sido en todas las ediciones. Hay que tener en cuenta las fechas de la primera edición (2000, Fundació Antoni Tàpies) y de la última (2005, Junta de Castilla y León). Ambas coinciden con las dos últimas grandes crisis relacionadas con la reclamación de los documentos incautados en su día por tropas “nacionales” —o durante la dictadura— y utilizados para tareas de control y represión por la brigada Político Social o por el Tribunal Especial para la Represión de la Masonería y el Comunismo. Se han incluido en los espacios-archivo de las sucesivas ediciones documentos de la series Político-Social Fotografías, PS-Barcelona Generalitat, PS-Generalitat, PS-Santader, PS-Madrid, Sección Especial o Masonería, Sección Teosofía, etc. Más allá del estudio concreto de cada grupo o documento, o de la razón de la presencia de esta documentación en los espacios-archivo —básicamente la misma que en cualquier otro caso, su potente discurso propio— una cosa queda clara después de tratar con legado de este tipo, es un patrimonio marcado por una condena común a todo aquel grupo documental que surge de un modo trágico: convertirse, de un modo u otro, en símbolo, convertirse en una miniatura histórica de lo que es y ser idolatrado, con lo que todas sus posibilidades como herramienta de conocimiento quedan desactivadas. ❖

JORGE BLASCO GALLARDO es investigador independiente, escritor, profesor y director del proyecto *Culturas de archivo*, www.culturasdearchivo.org

Gaitz sendaezina

artxiboa iz 1 dagoeneko jazo diren gertakariak erregistratzen dituzten dokumentuen bilduma 2 Kontakizun nagusiek berezkoa duten elementua, osotasuna eta unibertsaltasuna izan nahi dituen, baina izaeraz ez-oso eta partziala dena 3 Hausturak sortzen ditu existentzia osotasun etengabea eta gorabeherarik gabea dela ulertzeko joeran 4 Izaera funtzionala du: iraganaren artxiboa orainari eta etorkizunari zentzua emateko erabiltzen da 5 Bere baitatik kanpora ez da ia ezer geratzen, eta omnipresentea da iruditeria kolektiboan.

Artxibo hitzak, hortaz, adiera asko ditu.

Ondoren, artxiboaren gaitza analizatzen saiatuko gara, hiru adiera aztertuta.

DOKUMENTUA GEHIEGIKERIA GISA

Horretan kontsentsua dago: mundua leku zaila da. Gauzak azkar aldatzen dira, batzuk besteen gainean metatzen dira abiadura handian, eta horrek zalantzak sortu eta mundua zailtzen du. Egoera horretan, artxiboa erresistentzia modu bat da, etengabeko aldaketa eta metatze dinamika horren aurrean.

Alferrikako erresistentzia da, ordea. Izan ere, dokumentuen erregistrotik ezerk ere ihes egiten ez duen honetan, lortzen al du, bada, artxiboak gauzak aldatzeko abiadura hori mantsotzerik? Ez. Lortzen al du, bederen, gehiegiakeria eta pilaketa gutxitzea? Ezta. Artxiboaren eginkizuna berez zentzua eta ordena jartzea den arren, artxiboa sortzean zarata eta kondar gehiago eransten dizkiogu hasierako gehiegiakeriari.

Corbis Corporation enpresa Bill Gates-ena da, eta artelanen erreproduktzio digitalizatuak saltzen ditu sarean. Irudi horien kopia originalak, ia hirurogeita hamar milioi, antzinako meategi batzuetan biltegiatuta dauzkate. Ez da ezagutzen gordailu horien barruko argazkirik, baina Pittsburg-eko kanpoaldeko arkeologia industrialeko paisaiaren zati dira.

Meategi abandonatu baten leizea, irudien bilerrri biburtua. Irudi ikusigabe hori dokumentu kondarraren metafora da. Badu, baita ere, beste esanabi ez horren metaforikoa: sistema kapitalistaren logikak zein mugataraino garamatzen erakusten digu, muga absurdu baina errentagarrietara iristen baita kapitalismoa, den-dena, kondarra barne, kontsumogai biburtzeko duen grinarekin.



ARTXIBOAREN EGINKIZUNA

BEREZ ZENTZUA ETA

ORDENA JARTZEA DEN

ARREN, ARTXIBOA

SORTZEAN ZARATA ETA

KONDAR GEHIAGO

ERANSTEN DIZKIOGU

HASIERAKO GEHIEGIKERIARI.

Joseph Beuys *Dürer; ich führe persönlich Baader + Meinhof durch die Dokumenta V* 1972
Leihgeber Sammlung Speck, Köln



Eskorbuto Videoclip *Antes en las guerras* 1984 · Creativideo Produktora

DOKUMENTUA FETITXE GISA

Artxiboa fetitxista da zentzu batean, desiratutako gauzen ordezkoak gordetzen baititu bere baitan. Zentzu horretan, beraz, dokumentua zera da beti: iraganeko unearen ordez gordetako uzten dugun objektua. Artearen alorrean, gainera, dokumentuak beste fetitxizazio maila bat hartzen du. Artelanaren beraren ordez agertzen denekoa. Berrogei urteko praktika artistiko anitz eta desberdinak (prozesualak, ez objektualak, kontzeptualak...) igaro ondoren, dokumentua testuinguru artistikoan naturalizatu dela esan daiteke.

Transferentzia hori, ordea, bi noranzkotan gertatzen da: dokumentua objektu artistiko baten ordezkoa izateaz gainera objektu artistiko “izan badaiteke”, objektu artistikoa beti “da” dokumentu bat. Ildo hori jarraituz, adibidez, diktadura frankistari buruzko erakusketa historiko batean zilegi izango da Francoren zaldizko estatua bat agertzea, balio estetiko handia nahiz txikia izan. Kasu horretan, dokumentuak eta artelanak parekatuta daude, distantzia atzera begirakoaren ondorioz. Baina zer gertatzen da dokumentuak eta artelanak arte garaikideko espazio batera biltzen direnean, eta hor alderdi estetiko nagusi denean? Bada, parekatze hori beste nonbaitetik etorriko dela. Balio estetiko berezkoa dute artelanek, baina espazio artistiko batean dokumentu bati balio estetiko aitortzen diona eta haren estatusa aldatzen duena, azken batean, komisarioaren erabaki denotatiboa —eta, batzuetan, harroa— da.

Berlinen, 2005eko urtarriletik maiatzera bitartean erakusketa berezi bat izan da: “Izuaren errepresentazioa: Red Army Faction taldearen erakusketa”. Berrogeita hamabi artistaren lanak bildu ditu erakusketa honek. Nabita egindako salbuespenen bat izan ezik, dokumentuen arloa eta erakusketaren arloa ongi bereizita egon dira.

Bebean, dokumentazioaren esparruan, kriptatutako gela ilun samar batean, Alemaniatik kanpo argitaratutako materialak daude. Paretan Andreas Baader eta Gudrun Ensslin-en hiruzpalau argazki daude, zuri-beltzean. Hirurogeiko hamar-kadaren amaiera aldekoak dira, Parisen erbestera-turik egon zirenekoak. Gazte eta lasai ageri dira. Kamerari begira irri-barrez ari dira, Pariseko kafetegi ispiluz bete batean. Gauloises erretzen ari dira, Campari-ren hautsontzi baten ondoan duten pakete batetik.

Erakusketa esparruko azkeneko solairuan, Johan Grimont-en DIAL HISTORY proiektatzen ari den bitartean, monitore batean Jean-Luc Godard-en A bout de soufflé filma ikus daiteke. Irudietan Belmondo eta Seberg ageri dira, obean etzanda, bizketan ari diren bitartean zigarroak erre eta erre. Gazteak dira, ederrak, basatiak, eta estiloa darie. A bout de soufflé zen, hain zuzen ere, Andreas Baader-en film gustukoena.

DOKUMENTUA NOSTALGIA GISA

Artxiboa fetitxista da. Baita nostalgikoa ere. Izan ere, ez dagoen objektua desiratzeaz gain, artxiboak arrazoia nahi du, desira horren arrazoi galduta.

2004ko urri eta abendu artean, *Beste Bat!* aurkeztu zen Rekalde aretoko sarrera gunean. Proiektu hori Arturo F. Rodríguezek eta biok komisionatu genuen eta artxibo modura aurkeztu zen, *euskal rock erradikalaren* dokumentuekin. 77ko punkari jarraiki sortu zen euskal rock erradikala, eta 80ko hamarkadan izan zuen zabalkunde gorena, hamarkada asaldatuaren sintoma eta katalizataile izan zelarik; etsipena, heroina, hiesa, industriaren gainbehera, langabezia, ETA gogortzea eta GAL agertzea izan ziren garai horretako ezau-garri nagusiak.

Artxiboko materialarekin erakusketak egiteak arrisku asko dakartza berekin (gai antolatze antzua, totalitarismo didaktizista, mistifikazio arbitrarioa...). Baina, zalantzarik gabe, guztien biografia pertsonaletatik hain gertuko gaiei heltzen zien proiektuaren gainean hausnartzen zuen mamurik handiena nostalgia zen. Norbaitek erakusketako ohar liburuan idatzi zuen bezala, Eskorbutok bere ohiko argitasun nihilistarekin honakoa esan zuen: "... iragana da/eta horren alde ez da deus egin behar/orainak porrot egin du/eta geroa ez da ikusten", eta iragan horren mitifikazioan ez genuen erori nahi.

Halaz ere, *Beste Bat!*-en ezkutuko agendak zerikusitua handia zuen nostalgia irrikarekin. Lasaitze aldera, irrika hori fantasmen exorzismentotik gertuago zegoela esaten genuen, norbere ospakizun atseginetik baino. Izan ere, helburuetako bat zen garai haien eta gaurkoen arteko lerroa jarraitua ez zela ikustea, "hogeit urte ez dira ezer" esaera gezurtatzea. Teorian, ariketa horrek lagunduko liguke desiraren arrazoia ikusten, behin gauzak konponbiderik gabe aldatuta daudenean galtzen den arrazoia. Artxiboaren metodologia, "gure jarraitasunak oztopatzen dizkiguna", izango litzateke egokiena. Edozelan ere, ezinezkoa da nostalgiami ihes egitea.

Etenaldi horiek eta guztiok genuen jarrera anibalentea gero eta nabarmenagoak ziren mahai-inguruetan, kontzertuetan edo ohar liburuko idatzietan. "Asko botatzen dut faltan" -, Rekalde aretora sartu gaituztenetik momia bat bezala sentitzen naiz (sua Rekalde aretoari!).

Azken azalpen hori ulertzekoa da. *Euskal rock erradikala* Rekalde aretoan sartzea — Guggenheimetik oinez minutu gutxira eta 80ko hamarkadan rock horrek arrakasta itzela izan zuen taberna eta gaztetxeetatik orduetako distantzia mentalera dago Rekalde aretoa—, haren heriotza akta sinatzea baino gehiago izan zen. Abandoko ingurune burgesean, fenomenoaren asaldura behin betiko, bai, baltsamotu egiten zen.

Hala, erakustaretoa bera eta errepresentazio sistema gaiaren islatzaileak eta desaktibatzaileak izan ziren, eta etendurak guk uste baino gehiago nabarmendu ziren.

Eguerdiko hamabiak. Rekalde aretoak hiriko etorbide nagusietako batera ematen du beirate handi batez, hiriko kale nagusietako batean. Beirate horrek ispilu barremana sortzen du barrukoaren eta kanpokoaren artean. Alde batean, zenbait gazte pantailako fanzineei eta bideoei begira daude. Beste aldean, protesta batek kalea itxi du.

GUZTIEN BIOGRAFIA PERTSONALETATIK**HAIN GERTUKO GAIEI HELTZEN****ZIEN PROIEKTUAREN GAINEN HAUS-****NARTZEN ZUEN MAMURIK HANDIENA****NOSTALGIA ZEN.**

Manifestazioan daudenek beirateari bizkarra ematen diote. Haien baserreen xedea aurreko eraikinean dago, PSOEren egoitzan. Adin ertaineko ebunka gizon, lan-jantziak dituztenak, paskinak banatzen ari dira eta lemak batera esaten. La Naval-eko langileak dira, itxuraz berehala itxiko duten Euskal Herriko azken ontziola handikoak.

Barruan, pantailatiko bideo batek duela hogeit urte beste Euskal Herriko ontziola handia, Euskalduna, itxi zuteneko protestak gogora ekarri ditu. Itxiera bura, orduan ere gobernu sozialistak agindutakoa, industria eraitsi zen garaian euskal gizartearen borroka eta protesta solidarioaren ikur bilakatu zen.

Beiraren beste aldean gertatzen ari dena, ordea, nabiz eta berpizteko hainbat eta hainbat satakerak instituzional egin, beste gauza bat da. Historia antzekoa da, baina egoera desberdina. Duela hogeit urte (La Naval-eko langileei solidarioak ez izatea leporatu zitzaizenean), protesta jendetsua egin zen. Orain beste garai batean gaude: alde batetik deslokalizazio ekonomikoaren garaian gaude, baina, bestetik, oparaldia, banakotasuna eta aukera ugaritasuna bizi ditugu bertan. Bien bitartean, babesik gabe sentitzen gara gehienok, historia kolektiboaren zentzua eta zorigaitzarena galdu ditugulako babesik gabe. Baina, hala ere, "iraganari eusteko dugun indarra oso gogorra da, eta batzuetan zaila da ulertzea zergatik lehen funtzionatzen zuten gauza haiek orain ez dabilen." ❧

MIREN JAIO Artearen Historiako kritikoa eta irakaslea da. Bilbon bizi da.

OHARRAK ETA ERREFERENTZIAK

- 1 ZIZEK, S. *El frágil absoluto*. Valencia : Pre-textos, 2002. (En la melancolía nos encontramos con el "objeto del deseo privado de su causa").
- 2 ESKORBUTO Cerebros destruidos, Anti-todo, Discos Suicidas, Getxo, 1986.
- 3 GARDEL, C. y LE PERA, A. *Volver*, 1935.
- 4 FOUCAULT, M. *The Archaeology of Knowledge*, London : Tavistock Publications, 1982.
- 5 Ohar liburua. Rekalde aretoa. Bilbo, 2004.
- 6 MENAND, L. *American Studies*, New York City, NY : Farrar, Straus & Giroux, 2002.

Mal incurable

archivo *n* **1** Compilación de documentos que registran acontecimientos ya sucedidos **2** Elemento connatural a los grandes relatos, aspira a la totalidad y a la universalidad, aunque su naturaleza es incompleta y parcial **3** Crea rupturas en la percepción habitual de la existencia como un todo continuo sin fisuras **4** Tiene carácter funcional: se emplea el archivo del pasado para intentar dar sentido al presente y al futuro **5** Apenas queda nada fuera de él y es omnipresente en el imaginario colectivo. Curiosamente, “imaginario” también es un tipo de archivo.

Son muchas las acepciones posibles asociadas al “archivo”. A continuación se intenta analizar el porqué del mal de archivo a través del análisis de tres acepciones del término.

EL DOCUMENTO COMO EXCESO

En esto hay consenso: el mundo es un lugar hostil. La incertidumbre que genera la velocidad con la que las cosas cambian y se acumulan una sobre la otra hace que lo sea. Ante este panorama, el archivo se presenta como una forma de resistencia a una dinámica de mutación y acumulación constantes.

Una resistencia inútil. Porque, cuando ya nada escapa al registro documental, ¿consigue frenar el archivo la velocidad con la que las cosas cambian? No. ¿Consigue al menos frenar el exceso, la acumulación? Tampoco. Si el archivo tiene como misión dar sentido y orden, paradójicamente, al generar archivo, se suma más ruido y residuo al exceso previo.

Corbis Corporation, empresa propiedad de Bill Gates, se dedica a comercializar en la red reproducciones digitalizadas de obras de arte. Las copias originales de las imágenes, cerca de setenta millones, se almacenan en distintas minas en desuso. No se conocen fotografías del interior de estos depósitos que forman parte del paisaje de arqueología industrial de las afueras de Pittsburg.

La sima de una mina abandonada como cementerio de imágenes. Esta imagen no vista funciona como metáfora del documento como residuo. También guarda un significado menos metafórico: el de los límites, no por absurdos menos rentables, a los que llega la lógica del sistema capitalista en su obsesión por transformarlo todo, incluso el residuo, en producto de consumo.



Cartel de la colección de Eresbil, Archivo Vasco de la Música, presentado en la exposición *Beste Bat!* Sala Rekalde del 21 de octubre al 5 de diciembre de 2004

EL DOCUMENTO COMO FETICHE

El archivo es fetichista, si por este nombre se entiende aquel sujeto que sustituye el objeto de deseo ausente por otro. Según esto, el documento es siempre el objeto que se encuentra en lugar del momento pasado del que es testimonio.

En el espacio del arte, el documento asume un segundo grado de fetichización. Aquél en el que aparece en sustitución de la obra de arte. Así, tras cuarenta años de prácticas artísticas diversas (procesuales, no objetuales, conceptuales...), puede hablarse de una naturalización del documento en el contexto artístico.

Esta relación de transferencia no es, sin embargo, de sentido único: si el documento “puede” no sólo estar en lugar de, sino ser un objeto artístico, el objeto artístico “es” siempre un documento. Siguiendo con esto, independientemente de su valor estético, una estatua ecuestre de Franco aparecerá de manera legítima en una exposición histórica sobre la dictadura franquista.

**SI EL ARCHIVO TIENE COMO
MISIÓN DAR SENTIDO Y ORDEN,
PARADÓJICAMENTE, AL GENERAR
ARCHIVO, SE SUMA MÁS RUIDO
Y RESIDUO AL EXCESO PREVIO.**

BALDIN BADAK ARGI ETA GARBI DIO: LUR AZPIAN BUKATUKO DUZUE

(The text in this block is a reproduction of a newspaper article, partially cut off on the right side. It discusses various topics including social issues, local news, and possibly related to the 'Beste Bat!' collection mentioned in the caption.)



**EL MAYOR DE LOS FANTASMAS
PLANEANDO SOBRE UN PROYECTO QUE
ABORDABA ASUNTOS TAN PRÓXIMOS A
LAS BIOGRAFÍAS PERSONALES DE
TODOS ERA EL DE LA NOSTALGIA.**

En el caso anterior, documentos y obras de arte aparecen nivelados por la distancia retrospectiva. Pero, ¿qué sucede cuando éstos comparten contexto en un espacio de arte contemporáneo donde el énfasis se pone en lo estético? Pues que la operación de nivelación vendrá por otro lado. Si el valor estético es intrínseco a la obra de arte, lo que dota a un documento de valor estético en un espacio artístico, y lo que altera su status, es el gesto denotativo —y, en ocasiones, soberbio— del comisario.

La representación del terror: la exposición de la Red Army Faction celebrada en KW-Berlín entre enero y mayo de 2005 reúne material documental y obras de arte de cincuenta y dos artistas. Con alguna excepción puntual y deliberada, las dos áreas, documental y de exposición, se encuentran claramente delimitadas.

Abajo, en la zona de documentación, una pequeña sala en forma de cripta poco iluminada recoge materiales editados fuera de Alemania. En la pared, tres o cuatro fotos en blanco y negro de Andreas Baader y Gudrun Ensslin durante su exilio en París a finales de los 60. Jóvenes y relajados, sonríen a la cámara desde la mesa de un café parisino cubierto de espejos mientras fuman Gauloises de un paquete colocado junto a un cenicero donde se lee "Campari".

En el último piso de la zona de exposición, junto a la gran proyección de DIAL History de Johan Grimontprez, en un monitor se proyecta A bout de soufflé de Godard. Tumbados sobre una cama, Belmondo y Seberg hablan y fuman cigarrillos sin parar. Son jóvenes, guapos, salvajes y tienen estilo. A bout de soufflé era la película favorita de Andreas Baader.

Revista musical *Muskaria* de la colección de Eresbil, Archivo Vasco de la Música, digitalizada con ocasión de *Beste Bat!*

EL DOCUMENTO COMO NOSTALGIA

El archivo es fetichista. También nostálgico. Porque, además de desear el objeto ausente, el archivo desea la causa, también perdida, de ese deseo¹.

Entre octubre y diciembre de 2004, se presentó *Beste Bat!* en el espacio de entrada de la Sala Rekalde. Este proyecto que comisariamos Arturo F. Rodríguez y yo se presentó en forma de archivo con material documental del *rock radical vasco*. Este fenómeno continuador del punk del 77 que estalló en el País Vasco en los 80 fue a la vez síntoma y catalizador de una década convulsa marcada por el desánimo, la heroína, el sida, el desmantelamiento industrial, el paro, el endurecimiento de ETA y la aparición de los GAL.

Muchos son los peligros (tematización estéril, totalitarismo didacticista, mixtificación arbitraria...) que acechan a una exposición con material de archivo. Pero sin duda, el mayor de los fantasmas planeando sobre un proyecto que abordaba asuntos tan próximos a las biografías personales de todos era el de la nostalgia. No queríamos caer en la mitificación de un



Foto: Mikel Zabala

AVANTIA INTELIGENCIA, ESTOY POR FUERA

AVANTIA CLAVIL EN EL PASADO-ABANDONADO

TERESA ARRIBA FOTÓ: MARIÁ CALERA

18

menos todo aquello”—, “Desde que nos han metido en la Sala Rekalde me siento como embalsamado (¡fuego a la Sala Rekalde!)”⁵.

El último comentario resulta comprensible. La entrada del *rrv* en la Sala Rekalde —situada a pocos minutos andando del Guggenheim y a horas de distancia mental de los bares y gaztetzex donde en los 80 brilló el *rrv*—, iba más allá del dictado del acta de defunción. En el entorno burgués de Abando, la rebeldía del fenómeno quedaba definitivamente, sí, embalsamada.

Así, el propio dispositivo expositivo y representacional (y el aislamiento desactivador de él derivado) y la ubicación de la sala contribuyeron a evidenciar esas discontinuidades de maneras que no habíamos imaginado:

Doce del mediodía. La Sala Rekalde se abre a través de una enorme cristalera a la avenida Recalde, una de las arterias de la ciudad. Esta cristalera crea una relación especular entre el dentro y el afuera. A un lado, varios jóvenes miran fanzines y vídeos en monitores. Al otro, una protesta cierra la calle. Los manifestantes dan la espalda a la cristalera. El objeto de sus iras se encuentra en el edificio de enfrente, la sede del PSOE. Cientos de hombres de mediana edad vestidos con monos reparten pasquines y corean lemas. Son los trabajadores de La Naval, el último gran astillero del País Vasco, cuyo cierre parece inminente.

Dentro, uno de los vídeos de los monitores recuerda las protestas por el cierre del otro gran astillero vasco, Euskalduna (La Vasca), hace veinte años. El cierre, también decretado por un gobierno socialista, se convirtió en un símbolo de lucha y protesta solidaria de la sociedad vasca durante el proceso de desmantelamiento industrial.

Lo que sucede al otro lado del cristal, sin embargo, y a pesar de diversos intentos institucionales de resucitación, es otra cosa. La historia es parecida, pero las circunstancias son muy distintas. Hace veinte años (cuando los trabajadores de La Naval fueron tachados de insolidarios), la protesta popular fue masiva. Hoy son otros tiempos, no sólo los de la deslocalización, sino los de la bonanza económica local, las soluciones individuales y la multiplicación de opciones. Mientras tanto, el sentimiento dominante sigue siendo el de desamparo, desamparo por la pérdida de sentido de la historia colectiva y de lo trágico. A pesar de ello, “el impulso para aferrarse al pasado es muy fuerte, y a veces cuesta trabajo entender por qué aquellas cosas que una vez funcionaron ya no lo hacen”⁶.

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

NOTAS & REFERENCIAS

- 1 ZIZEK, S. *El frágil absoluto*, Valencia : Pre-textos, 2002. (En la melancolía nos encontramos con el “objeto del deseo privado de su causa”).
- 2 ESKORBUTO: *Cerebros destruidos, Anti-todo, Discos Suicidas*, Getxo, 1986.
- 3 GARDEL, C. y LE PERA, A. *Volver*, 1935.
- 4 FOUCAULT, M. *The Archaeology of Knowledge*, London : Tavistock Publications, 1982.
- 5 Libro de comentarios, Sala Rekalde, Bilbao, 2004.
- 6 MENAND, L. *American Studies*, New York City : Farrar, Straus & Giroux, 2002.

pasado del que, como alguien anotó en el libro de comentarios, Eskorbuto dijo con su lucidez nihilista habitual que “... ha pasado/y por él nada hay que hacer/el presente es un fracaso/y el futuro no se ve”².

Sin embargo, la agenda oculta de *Beste Bat!* tenía mucho que ver con la pulsión nostálgica. Como descargo, nos decíamos que ésta andaba más cerca del exorcismo de fantasmas que de la celebración autocomplaciente. Porque uno de los objetivos era identificar la línea de discontinuidad entre el hoy y aquellos días, contradecir aquello de que “veinte años son nada”³. Teóricamente, el ejercicio ayudaría a identificar la causa del deseo perdida una vez que las cosas han cambiado sin remedio. La metodología del archivo, aquel que “nos priva de nuestras continuidades”⁴, sería la más adecuada. En cualquier caso, imposible escapar a la nostalgia.

Esas discontinuidades y la actitud ambivalente por todos compartida se hicieron más que evidentes en las mesas redondas, los conciertos o las anotaciones en el cuaderno de comentarios: “Asko botatzen dut faltan” —“Echo mucho de

Papera eta pixela,

mutazioa edizioan

Ez zen gertatu paperaren heriotza

XX. mendearen hasieran paperaren heriotza iragarri zen.

Halaxe gertatu behar omen zuen, indarretxe publiko sortu ahala eta, horien eraginez, eraginez etorritako irratia eta telegrafoa bezalako medio iraultzaile berriak hedatu ahala. Bulkada berritzaile hark hipotesi bat finkatzea ekarri zuen, alegia, ahotsaren transmisio elektrikoak inprimatutako informazioaren banaketaren amaiera ekarriko zuela, eta aldizkari zein liburuen lekua hartuko zuela ahotsak, bizkorrago transmititzen baitzen kable bidez. Bazirudien etorkizuna kableak nonahi ezartzean zegoela; horrek hedatu egingo zuela etxe bakoitzeko edo espazio publikoetako liburutegien edukia, entzungailuak zituzten nolabaiteko kiosko igorleen bidez. Mende erdi bat geroago, Marshall McLuhanek antzeko prozesu bat aurreikusi zuen: “komunikatzeko modu gero eta zaharkituagoa [da] liburua”, oso mantsoa baita, telebistarekin alderatuta. Berrogeita hamarrek hamarraldiaren amaieran abiadura zen gakoa, denboraren eta espazioaren pertzepzio aldakorra, eta medio inprimatuak mantsoegia ematen zuen informazioa hedatu eta kontsumitzeko. Azkenik, paperaren amaiera laurogeiko hamarraldiko profezia okerrenetako bat izan zen, informazio pertsonalaren aroaren hasieran. Ordenagailu pertsonalaren marketinak amets bat irudikatzen zuen, “paperik gabeko bulegoa”, bertako paper kopuru itzelen ordeztu artxibategi magnetiko eskerga erabilia. Baina kontua da hura guztia ez zela gertatu. Are gehiago, paperak eta medio inprimatuak, oro har, oso lagundu zuten kultura eta kontzientzia mediatiko berria zabaltzen. Beraz, paperak hemen jarraituko du. Eta ez dago aldizkari edo liburu inprimatu bat itxi dezakeen elektrizitate etenik.

Orrin inprimatuaren funtzioa errotik aldatu da, berezko medioa izatetik medio osagarria izatera pasatu baita, sarri askotan erabiltzen dena eduki elektronikoen edukiontzi estatiko moduan. Orrin inprimatua gauza baliotsu bilakatu da. Eta hala gertatu da paperak duplikazio prozesu mugatuak, garestiak, denbora asko eskatzen dutenak eta espazio asko kontsumitzen dutenak dituelako. Liburu baten kopia fisikoa egiteko orriz orri fotokopiatu behar da, edo artxibategi batetik inprimatu, orriz orri ere kasu honetan. Espazio fisiko handia hartzen duen paper mordo bat da emaitza. Eta



n_Gen Design Machine, <http://www.theremediproject.com/projects/issue10/movengen>

aldizkariekin beste horrenbeste gertatzen da: editoreek askoz arreta handiagoz aukeratu behar dituzte orain haien edukia, sare elektronikoetan eskura dauden dohaineko eduki kopuru ikaragarria dela eta. Gainera, sare elektronikoek eragina izan dute orobat edizio pertsonalean; izan ere, material autoproduzitu asko dago modu inprimatuan aipatua edo kritikatu izan nahi duena, eta horregatik paper inprimatuaren espazioa, berriro ere, baliotsua da. Izatez, papera eta pixela elkarren osagarriak direla ematen du. Kopia inprimatua funtsezko bihurtzen ari da interneten. Material inprimatuaren editorea komisarioa da, giza iragazkia, berak erabakitzen du zer jarri medio egonkor batean eta zer utzi interneteko itsasora jaurtitako botila barruko mezu forman. Hartara, orri inprimatuak eta hura era erlaxatuan gozatzeak irakurleari gelditzen, gogoeta egiten edo oharrak hartzen uzten diote, aldi berean indar elektrikotik independentea baita. Eta paperean ari da gordetzen kultura digitalaren parte handi bat, hardwarerik zein softwarerik gabe, medio zahar baten alderdi teknikitik medio berriak deskribatzeko.

Orri inprimatuaren

funtzioa errotik aldatu da,

berezko medioa izatetik

medio osagarria izatera

pasatu baita, sarri askotan

erabiltzen dena eduki

elektronikoen edukiontzi

estatiko moduan.



Internet Archive BookMobile, <http://www.archive.org/texts/bookmobile.php>

Aldizkari/liburu fisikoaren bertsio elektronikoak definitu gabeko produktua izaten jarraitzen du.

Tinta elektroien aurka

Desberdintasun asko daude informazioa paperean eta euskarri digitalean kontsumitzearen artean. Paperak zentzumen askoren erabilera eskatzen du, batik bat ukimena, usaimena eta ikusmena. Ukimenak esaten dizu zer motatako informazioa ari zaren irakurtzen orriak pasatzean (latzagoak dira testuliburu edo fotokopietan, leunagoak aldizkari edo liburu ilustratuen kasuan). Paperaren usainak esan dezake zer antzinasun duen informazioak (tinta freskoaren usaina arestian inprimatutako materialean, eta lizun edo hauts usaina testu zaharragoetan). Orrien koloreak ere haien adina adieraz dezake. Horizta dagoen paperak zaharra dela adierazten du, baina hamarraldiak behar izaten dira endekatze prozesu hori bukatzeko. Medio elektronikoak oso zentratuta daude ikusmenean. Informazioen mota eta antzinasuna kalkula daiteke, batez ere erreparatzen baldin badiogu erabilitako teknologiarik —hala nola erreboluzioari eta kolore kopuruari irudi digitaletan— edo erabilitako estilo grafikoari. Desberdintasun asko daude aldizkari inprimatuen eta elektronikoaren artean. Bizkorrago kontsulta daiteke paper orri mordo bat aurkibiderik ez duten orri elektronikoak baino, denak berehala ikus ditzakezulako, hatzen artean pasazaita, klik egin eta hurrengo orria noiz aterako zain egon beharrean.

Beste faktore estrategiko bat izaten da zein neurritan erabil daitekeen oroimen fotografikoa informazioa bilatzeko. Paperak utzitako oroipen fotografikoa begien bistako gauza da, estatikoa. Aldizkari bateko orri baten maketazioa gogora dezakegu (bai erlazionatu ere erosi genuen egunarekin), fisikoki leku zehatz hartan dagoelako. Oroimen fotografikoak, ordea, ez du funtzionatzen pantailaren kasuan, dinamikoa delako eta etengabe aldatzen ari delako, nahiz fisikoki leku bera izan, eduki aldakorrek. Gogoratu behar dugunean non ikusi dugun informazio bat, ziur aski URL-a aipatzen da, edo haraino eraman duen esteka, baina ez dago lagunduko digun askoz gauza gehiagorik. Argia ere oso garrantzitsua da. Medio elektronikoetan, pantaila atzetik dago argizatuta. Marshall McLuhan konturatu zen ezaugarri horrek halako erreberentzia mistiko bat sortzen duela ikuslearengan, Erdi Aroan elizetako beirategiek egiten zuten antzera. Gainera, bideoaren argiak erretinan distiratsen du, eta askoz gehiago kitzikatzen du ikusmena. Papera, ordea, aurretik dago argiztatuta, askoz erlaxatzaileagoa da ikusmenarentzat, eta argia ingurunearen arabera aldatzen da.

Oroipenaren offline hedapena

Online dagoen informazio kopuru eskergaren aurrean, irakurlearentzat trebeziarik behinena bere iragazki pertsonala da. Interneten dagoen ezaugarri egongaitzeko informazio itsasoan arakatzek jendea kontziente bihurtzen du papera oroipen egonkorren luzapen bat dela, plataformetatik independentea eta fisikoki mugatua. Liburuak eta aldizkariak mikrofilm teknologia erabilia (iragandako hamarraldietan) digitalizatzeko egindako ahalegin itzelaren ondoren, orain ahalegin ugari ari dira egiten material inprimatuak gordetzen eta berriro eskura jartzen. Eskanerrak, OCR softwarea, PDF eta HTML estandarrek lortu egiten dute hilik, agortuta edo desagertuta zeuden hainbat liburu eta aldizkari ostera biziaraztea. Ahaztuta dagoen edo lortzen zaila den materialaren birjaiotze hori laguntzen ari da eztabaida espezifiko

teoriko zein historikoa gerta dadin. *Photostatic Retrograde*, esate baterako, laurogeiko eta laurogeita hamarrekoko hamarraldietan argitaratu zen arte fanzine fotokopiatu bat zen. Ale guztien PFD artxiboak egiteari ekin diote, argitaratu zuten azkenekotik hasita, eta lanaren ia bi heren eginda daukate jadanik. Beste aldetik, The Langlois Foundation delakoak dirulaguntza eman zion antzeko proiektu bati, *Radical Software* aldizkariari, seguru asko arte mediatikoaren inguruan inoiz argitaratu den lehen aldizkaria. Ale guztiak, hamaika orotara (hirurogeita hamarrekoko hamarraldian argitaratuak) digitalizatu eta eskura jarri zuten beren web orrian, eta hori oso lagungarri gertatu zaie kultura mediatikoaren inguruan diharduten mundu osoko ikertzaile zein adituei.

Paper simulatua

Ekoizpen tipografikoan iraultza gertatu zen laurogeiko hamarraldiaren erdialdean, Apple Macintoshi eta laser bideko haren inprimagailuari esker. Gero, eskannerrek eta bestelako softwareak osatu zuten behar zen oinarrizko tresneria diseinatzaileek eta prentsa-aurreko teknikariek behin betiko ekoizpen digitalera pasatzea desira zezaten. Egia esan, prozesu digitalek behin betikoz gaintutuko dute ekoizpen mekanikoa. Puntu zian, hori, magenta eta beltzen banaketa estokastikoaren bidez koloreak simulatzea, adibidez, ezin egin daiteke mekanika analogikoa erabilia, kalkulu kopuru oso garaia egin behar izaten delako. Beraz, erabateko automatizazioa etorkizuneko urrats beldurgarrietako bat izango dela ematen du, sormena falta den kate-begi prometigarrien moduan ulertuta. “Makinak sormena duen jendearen lekua hartuko du” ikuspegi hori bi software tresnek erakutsi dute. N_gen software serioa da: “prototipo azkarretarako diseinu grafikozko gailu autodefinituak [da], erabiltzailearen testuaren edukitik bertatik abiatuta eta n_Gen Diseinu Moduloetatik iragazita, gorde daitezkeen artxibategi grafikoa sortzen dituena”. Maketazio posmoderno, erakargarri eta kalitate onekoak dira emaitza, anonimo samarrak izan arren, baina aldi berean ezin dira bereizi gizaki batek osatutako maketazio batetik. Aro baten amaiera irudi balezake ere, argi dago ez dela halakorik. Izan ere, tresna horrek ezin ditu diseinatzaileak ordeztu konplexutasun ertaineko lanetarako, baina presioa egin lezake haien jarrerak aldatzeko eta forma eta esanahien konbinazio berritzaileak ekoizteko, beti arau berdinei jarraitu beharrean. Kontuan hartu beharreko beste tresna bat Adrian Ward-en Signwave Auto-Illustrator da, alde formaletik “[...] softwarezko artelan semiautonomo eta sortzailea, eta bektore bidezko diseinu grafikozko aplikazio erabat funtzionala [...]”. Autoreak gonbidatzen gaitu aurkitzera “zein erraza den diseinu konplexuak ekoiztea egungo softwareak nola jokatu beharko lukeen zalantzan jartzen duen ingurune kitzikagarri eta erronkazko batean”. Tresna horrek, baina, ironia maila handia du, eta horrek jokabide ustekabeak ekartzen ditu, eta, batzuetan, hutsegite sarkastikoak, beti jolasten lan zama makinari pasatzeko ametsarekin, eta behar bezala funtzionarazteko orduan datorren frustrazioarekin.

Banaketa eta tratamendu pertsonalizatua

Aldizkari/liburu fisikoaren bertsio elektronikoa definitu gabeko produktua izaten jarraitzen du. Alde batetik, edukia digitalizatzea eta ondoren soil-soilik beharrezko kopiak inprimatzea estrategia bat da, interneteko Bookmobile proiektuak erakusten duen moduan. Internet Archive delakoaren fun-datzaile Brewster Khale-k landutako proiektuak testu elektronikoa era fisikoan hedatzen ditu, eta eskariaren arabera

inprimatu liburutegi, eskola eta museoan aurrean. Khalek oinarrizko teknologiak erabiltzen ditu (ordena-gailua, inprimagailua, azaleztagailua), furgoneta batean daramatza horiek, eta Estatu Batuen itzulua egin zuen furgoneta harekin. Gisa horretako ahaleginak, egia esan, liburu eta paper elektronikoen jabegoaren aldeko borrokaren aurka doa, azken batean editorearen eskubideak hobeto babestea besterik ez baitu bilatzen hark. “Enkriptatze eta ur marka sistemak erabilia, editoreek espero dute liburu baten kopia bakoitza pertsona jakin bati lotzea eta beste inork irakur dezan eragozte”, ohartarazi zuen Richard Stallman-ek. Norke behar ditu ordenadorea bezalako gailuak, testu elektronikoko egongaitzak irakurtzeko gai direnak egile eskubideen iragazkitik pasa ondoren? Alderantziz, mundu guztiak behar du testu elektronikoen trukea dohainik izatea, eta horiek paperezko kopia iraunkorrak sortu beharko lituzkete, eta merkeak diren erreproduzio eta zirkulazio bideak. Eta maila berekoen arteko sareetan pilan ibiliko liratekeen liburu ezagunak, zer? Best-sellerren PDF, RTF edo testu hutsezko bertsioak deskargatzea gauza erraz eta eraginkorra da; baina, eta hau garrantzitsuagoa da, horrek erakusten du jendeak edukiak partekatzea eskatzen duela, aukera demokratikoa den aldetik. Seguruenik paper inprimatuaren hurrengo eta behin betiko bilakaera elektronikoa zera izango da, edukiak eskariaren arabera inprimatzea, edo jendeari uztea inprimatzeko eduki multzo batetik aukera dezan, eta gero liburu edo aldizkari baten kopia bakarra entregatzea. Kopia bakoitzaren pertsonalizatze maila oso hobetuko da teknologia horiek garatu ahala. Eta pertsonalizatze horrek aldatu egingo du, inondik ere, editorearen funtzioa. Paperezko edukiaren amaiera ere aldarrikatuko du, eduki berbera duten milaka kopia moduan ulertua. Muga horrek zalantzan utziko ditu idazleak, beren edukiak bezero guztiengana iritsiko ote diren, baina askatasun askoz handiagoa emango die irakurleei.

Izatez, beraz, papera haragia da, eta pantaila metala. Eta kultur bizimodu cyborg horrek izugarri eboluzionatuko du etorkizunean. ❧

ALESSANDRO LUDOVICO *Neural* aldizkariko zuzendaria da <http://www.neural.it>. Barin, Italian bizi da.

Papel y píxel, mutación de la edición

La muerte del papel no ocurrió

A principios del siglo XX se vaticinó la muerte del papel.

Se previó inmediatamente después de la llegada de las centrales eléctricas públicas y la consiguiente difusión de nuevos medios revolucionarios como la radio y el telégrafo. El ímpetu innovador indujo la hipótesis de que la transmisión eléctrica de la voz habría puesto fin a la distribución de información impresa, reemplazando a revistas y libros por la voz, más rápida, que se transmitía mediante cables. Parecía que el futuro estaba en poner cables en todas partes, lo que habría difundido el contenido de las bibliotecas de cada casa o de los espacios públicos mediante algún tipo de quioscos de emisión provistos de auriculares. Medio siglo más tarde, Marshall McLuhan previó un proceso similar: “el libro [es] una forma de comunicación cada vez más obsoleta”, debido a su lentitud, comparada con la televisión. A finales de los cincuenta, todo era cuestión de velocidad, de percepción cambiante del tiempo y el espacio, y el medio impreso parecía demasiado lento para la difusión y el consumo de información. Finalmente, el fin del papel fue una de las peores profecías de los ochenta, al principio de la era de la información personal. La mercadotecnia del ordenador personal imaginaba el sueño de la “oficina sin papeles”, con enormes archivos magnéticos que habrían reemplazado a cantidades ingentes de papel. Pero todo eso, sencillamente, no ocurrió. Más aún, el papel y los medios impresos en general contribuyeron de manera importante a extender la nueva cultura y conciencia mediáticas. De modo que el papel no va a desaparecer. Y no hay corte de electricidad que pueda cerrar una revista o libro impreso.

La función de la página impresa ha cambiado radicalmente de ser un medio de uso generalizado a ser un medio complementario, empleado a menudo como depósito estático de contenidos electrónicos. La página impresa se ha convertido en algo precioso. Y eso se debe a que el papel tiene unos procesos de duplicación limitados, costosos, que resultan caros en cuanto al tiempo invertido, y que consumen mucho espacio. Hacer la copia física de un libro requiere fotocopiarlo página a página o imprimirlo a partir de un archivo, en



Internet Archive BookMobile, <http://www.archive.org/texts/bookmobile.php>

este caso también página a página. El resultado es un montón de papel que ocupa un espacio físico importante. Y con las revistas ocurre lo mismo: los editores tienen que seleccionar su contenido con mucho más cuidado ahora, debido a la enorme cantidad de contenidos gratuitos disponibles en las redes electrónicas. Además, las redes electrónicas han afectado también a la edición personal, porque hay muchísimo material autoproducido que quiere que se lo cite o le hagan reseñas de forma impresa, de modo que el espacio del papel impreso es, una vez más, precioso. De hecho, el papel y el píxel parecen ser complementarios. La copia impresa se está convirtiendo en fundamental para internet. El editor de material impreso es el comisario, el filtro humano, es quien decide qué poner en un medio estable y qué dejar en forma de mensaje en una botella lanzada al mar de internet. Así, la página impresa y su disfrute relajado permiten al lector detenerse, reflexionar o tomar apuntes, pues es a la vez independiente de la electricidad. Y el papel está conservando una parte importante de la cultura digital sin hardware y software, describiendo a los nuevos medios desde el aspecto técnico de un medio antiguo.

La función de la página impresa ha cambiado radicalmente de ser un medio de uso generalizado a ser un medio complementario, empleado a menudo como depósito estático de contenidos electrónicos.

La versión electrónica de la revista/libro físico sigue siendo un producto sin definir.

Tinta contra electrones

Las diferencias entre consumir información en papel o en soporte digital son muchas. El papel entraña el uso de muchos sentidos, principalmente el tacto, el olor y la vista. El tacto te dice qué tipo de información estás leyendo cuando pasas las páginas (texto más áspero en los libros de texto o fotocopias, suave en el caso de revistas o libros ilustrados). El olor del papel puede decirte cuál es la antigüedad de la información (olor a tinta fresca en el material recientemente impreso, y mohoso o a polvo en los textos más antiguos). El color de las páginas puede indicar su edad. El papel que está amarillento indica que es viejo, pero hacen falta décadas para que se complete ese proceso degenerativo. Los medios electrónicos están muy centrados en la vista. Se puede adivinar el tipo y antigüedad de las informaciones, principalmente por la tecnología empleada, como la resolución y la cantidad de colores para las imágenes digitales, o el estilo gráfico que se ha utilizado. Existen muchas diferencias entre las revistas impresas y las electrónicas. Se puede consultar más rápidamente un montón de papel que páginas electrónicas sin índice, porque puedes verlas todas enseguida, haciéndolas correr entre los dedos, en lugar de hacer clic y esperar a que salga la página siguiente.

Otro factor estratégico es en qué medida puede uno usar su memoria fotográfica para buscar la información. La memoria fotográfica referida al papel es algo evidente y estático. Se puede recordar la maquetación de una página de una revista (e incluso relacionarla con cuándo se compró), porque está físicamente en aquel lugar concreto. La memoria fotográfica no suele funcionar bien en el caso de la pantalla, porque ésta es dinámica y cambia constantemente, a pesar de ser físicamente el mismo lugar con contenidos cambiantes.

Cuando se trata de recordar dónde se ha visto una información, probablemente se refiere uno al URL o al vínculo que lo ha llevado allí, pero no hay mucho más que pueda servir de ayuda. Y la luz es también muy importante. En los medios electrónicos, la pantalla está iluminada por detrás. Marshall McLuhan adivinó que esa característica provoca una reverencia mística en el espectador, como lo hacían las vidrieras de las iglesias durante la Edad Media. Además, la luz de vídeo brilla en la retina y estimula mucho la vista. El papel, al contrario, está iluminado de frente, es mucho más relajante para la vista, y su luz cambia según el entorno.

Difusión de memoria offline

Con la gran abundancia de información disponible online, la destreza más importante para el lector es su filtro personal. Explorar el mar de información que hay en internet, con sus características inestables, hace a la gente consciente de que el papel es una extensión de memoria estable, independientemente de plataformas y físicamente limitada. Tras el gigantesco esfuerzo de digitalizar libros y revistas empleando la tecnología del microfilm (durante las décadas pasadas), ahora se hacen esfuerzos ingentes por conservar los materiales impresos y volver a ponerlos a disposición del público. Escáneres, software de OCR, los estándares de PDF y HTML logran devolver la vida a libros y revistas muertos, agotados o fuera de circulación. Ese renacer de material olvidado o difícil de encontrar está contribuyendo a un debate específico teórico e histórico. *Photostatic Retrograde*, por ejemplo, era un fanzine de arte fotocopiado que se editó durante los años ochenta y noventa. Han empezado a hacer archivos en PDF de todos los números, empezando por el último que publicaron, y a cargarlos en su página web para poder bajarlos gratis, y ya han hecho casi las dos terceras partes del trabajo. Por otra parte, The Langlois Foundation subvencionó un proyecto similar para *Radical Software*, probablemente la primera revista de arte mediático jamás publicada. Los once números (publicados en los años setenta) se digitalizaron en su totalidad, y los pusieron a disposición de quien los quisiera en su página web, lo que ha supuesto una gran ayuda para los investigadores y expertos en cultura mediática de todo el mundo.

Papel simulado

La producción tipográfica se revolucionó a mediados de los años ochenta, gracias a Apple Macintosh y su primera impresora de láser. Después, los escáneres y diverso software completaron la batería de herramientas básicas precisas para hacer que los diseñadores y los técnicos de pre-prensa desearan pasar definitivamente a la producción digital. De hecho, los procesos digitales van a superar de manera definitiva a la producción mecánica. La simulación de colores mediante la distribución estocástica de los puntos cianes, amarillos, magentas y negros, por ejemplo, no puede realizarse con mecánica analógica, debido a la elevada cantidad de cálculos que requiere. De modo que la automatización total parece ser uno de los futuros pasos espantosos, considerando a la creatividad como el eslabón perdido más prometedor. Dos herramientas de software han mostrado ese enfoque de “la máquina va a reemplazar a la gente creativa”. El software *n_Gen* es el serio: es un “dispositivo de diseño gráfico y autodefinido para prototipos rápidos que genera archivos gráficos guardables a partir del propio contenido de texto del usuario filtrado por los Módulos de Diseño *n_Gen*”. Los resultados son maquetaciones posmodernas atractivas y de buena calidad, aunque algo anónimas, pero al mismo tiempo imposibles de distinguir de una maquetación compuesta por un ser humano. Aunque esto pueda parecer el final de una época, está claro que no lo es. De hecho, esa herramienta no puede sustituir a los diseñadores para trabajos de complejidad intermedia, pero desde luego que puede impulsarlos a producir combinaciones innovadoras de formas y significados, en vez de estar siempre siguiendo las mismas normas. La otra herramienta a considerar es el *Signwave Auto-Illustrator* de Adrian Ward, formalmente “una [...] obra de arte por software semiautónoma y generativa, y una aplicación de diseño gráfico por vectores totalmente funcional [...]”. El autor invita a “descubrir lo fácil que es producir diseños complejos en un entorno estimulante y retador que pone en tela de juicio cómo debería comportarse el software contemporáneo”. Pero la herramienta contiene un alto grado de ironía, que degenera en comportamientos imprevisibles y, a veces, en errores sarcásticos, y juega con el sueño de pasar la carga de trabajo a la máquina, y la frustración resultante a la hora de hacerla funcionar como es debido.

Distribución y tratamiento personalizado

La versión electrónica de la revista/libro físico sigue siendo un producto sin definir. Por una parte, digitalizar el contenido y después imprimir solamente las copias esenciales es una estrategia, como lo prueba el proyecto para internet *Bookmobile*. Fundado por Brewster Khale, fundador del Internet Archive, difunde físicamente textos electrónicos, y

los imprimen según la demanda frente a bibliotecas, escuelas y museos. Khale emplea tecnologías básicas (ordenador, impresora, encuadernadora) que lleva en una furgoneta con la que dio la vuelta a los Estados Unidos. Ese tipo de esfuerzos van, de hecho, en contra de la batalla por la propiedad en libros y papel electrónico, que a fin de cuentas sólo busca proteger mejor los derechos del editor. “Emplear sistemas de encriptado y filigranas, los editores esperan conectar cada copia de un libro con una persona conocida y evitar que ninguna otra persona lo lea”, observó Richard Stallman. ¿Quién necesita dispositivos como el ordenador, capaces de leer textos electrónicos inestables y con el filtro de los derechos de autor? Al contrario, todo el mundo necesita el intercambio gratuito de textos electrónicos que deberían generar copias permanentes en papel, con métodos de reproducción y circulación que sean baratos. Y ¿qué hay de la circulación en masa de libros populares en redes entre iguales? Descargar las versiones en PDF, RTF o sólo texto de bestsellers es algo fácil y efectivo, pero, y esto es más importante, es prueba de que se demanda compartir contenidos como posibilidad democrática. La próxima y definitiva evolución electrónica del papel impreso será probablemente imprimir contenidos según demanda, o dejar que la gente elija entre una variedad de contenidos a imprimir y entregar como copia única de un libro o una revista. El nivel de personalizado de cada copia mejorará de manera significativa a medida que evolucionen esas tecnologías. Y el tratamiento personalizado cambiará sin duda el papel del editor. También proclamará el final del contenido en papel, entendido como miles de copias que tienen exactamente el mismo contenido. Ese límite fijado hará que los escritores estén inseguros de que su contenido vaya a ir a manos de todos los clientes, pero dará mucha más libertad a los lectores. De modo que, de hecho, el papel es carne y la pantalla es metal. Y esa forma de vida cultural cyborg va a evolucionar muchísimo en el porvenir. ◀

ALESSANDRO LUDOVICO es editor de la revista *Neural*, <http://www.neural.it>. Vive en Bari, Italia.

Artxibo gogotsua

1994an Londresen, Jaques Derridak *Memoria: artxiboen gaia* nazioarteko sinposioaren barruan eskaini zuen hitzaldian, *Artxiboaren kontzeptua: freudtar inpresioa*, artxiboa memoriaren erabilerarekiko egitura akats bat zela aipatu zuen, hil-irrika bere horretan errealitatea erregistratzeko desira bera mugitzen duen mehatxua eta motorra dela. Hitzaldi hori argitaratzean, Derridak izenburua aldatzea erabaki zuen: *Artxiboaren gaitza: freudtar inpresioa*¹.

Neil Cummings-en eta Marysia Lewandowska-ren praktika artistikoaz geroztik, bereziki euren ekoizpen berrienaz geroztik, *Gogoia*, artxibotik eredu artistiko gisa ateratako inplikazio kontzeptualetako batzuk aztertzen dira. Jarraian garatzen den azterketa Arte Kontzeptualetik datozen alde aurreko adierazpenak dituen egitura-formatu horren eta Kritika Instituzionala² deritzonaren artean ezartzen den eraginean oinarritzen da. Hemen defendatzen den artxiboaren ideiak aintzakotzat hartzen ditu gailu fisikoa, metodo gisa, nahiz Derridaren erabilera bera duen *artxiboaren pultsioa*.

Neil Cummingsen eta Marysia Lewandoswkaren *Gogoia* Polonian, aro komunistan, ezarritako zinema amateurrari eta zine-klubaren sareari buruzko ikerketa batetik sortutako lan multzoaren zati bat da. Erakusketak bilera gela baten barnealdearen berreraikuntza akatsgabea du, baita hiru proiektio gela berreraikuntza ere, beste eskenatoki posible batera garamatzen izoztutako eszenaratze multzo gisa: Polonia sozialistaren paisaia politiko aldakorra, berrogeita hamarrek hamarkadatik laurogeikora. Kontzeptualki, proiektua zine-klubaren irudikapenean eta bere jardueran oinarritzen da, *ready-made* bat balitz bezala. Cummingsen eta Lewandowskaren esku-hartze artistikoa berreraikuntza horren diseinuan adierazten da; hiru programatan antolatutako pelikula multzo baten hautaketa, honako izenburu hauekin: maitasuna, desira, lana; artxibo gela baten antolamendua, bisitariek euren programa sortzeko eta material hori *Creative Commons*-en eskubideen mende erregistratzeko.

Gogoia-ren kutsu artxibatzaile eta dokumentalak Cummingsen eta Lewandowskaren aurreko proiektuen jarraipena baieztatzen du, esaterako, *Not Hansard: the common wealth* (2000). Bertan, tokiko klubek, afizionatu taldeek, bildumazaleek eta elkarteek auto-ordezkaritza edo *Free Trade* (2003) ariketa propio gisa ekoiztutako dokumentu grafikoak pilatzen zituzten eta horietan, artearen eta kapitalaren loturak aztertzen zituzten, Manchester Art Gallery-ko bildumaren bitartez. Artista horiek formatu horretan narratiba partikularrak baino gehiago, lurraldeak eraikitze aukera ikusten dute, edo interpretazioa egunerokoaren azterketa-prozesu amaigabe gisa sustatzeko gaitasuna³.

Izenburua: Sisyphus 1971
Egilea: T.Wudzki
88mm, 5'30, B&W
Kortesia: AKF Wiedza, Warszawa

*Gogo*a-k erakusketa gailu gisa eta zinema amateurren artxi-
bo eraginkor gisa funtzionatzen du. Izan ere, proiektu hori
Poloniako beste estatu bildumen katalogaziotik kanpoko
film-material ororen gaineko ikerketa-lan batetik hasi zen.
Formatu horren egitura teknikoari dagokionez, Derridak
adierazten zuen artxibatzeak, erregistratzeaz gain, gertaera
sortu egiten duela⁴. Horrekin dokumentuaren sorkuntzaren
eta etorkizunarekiko harremanaren artean lotura ezartzen zuen.
Idea hori interesgarria da Cummingsen eta Lwandowskaren
proiektua bi une oso ezberdinetan eratorri dela egiaztatzean.
Batetik, *Gogotsu* izenburupean, Varsoviako Centre for
Contemporary Art-en izandako inaugurazioa, testuinguru kul-
tural eta sozialari loturik zinemagile amateurren subjektibota-
suna indartzen zuena. Bestetik, *Gogo*a-ren aurkezpena
Londresko Whitechapelen, Berlingo KWN eta Bartzelonako
Fundació Tàpies-en. Bertan, motibazio-indar gogotsu kolekti-
botik abiatzen da, kontrakulturaren eragile gisa sistema
sozialistan. Bigarren fase horretan, beste ikuspuntu sozial eta
kultural garaikidetatik egindako berrinterpretazioaren balioak
indartu egiten du sozialismoaren eta beranduko kapitalismoa-
ren arteko irudikapenaren arazoa.

Poloniako Errepublikan Popularrean sortutako zine-klubak
langileei eguneroko bizitza filmean harrapatzeko beharrezko
materiala ematen zitzaaien lantegiei lotutako erakundeak
ziren. Horrela, egileak autonomiaz eta era kolektiboan
sartzen ziren ekoizpen bideetan. Artistek proiektu horretarako
hautatutako materialak egunerokoaren genealogia izan daite-
keena jasotzen du tresna subertsibo gisa. Arreta amateur
gogotsuan beran jartzen dute, ekoizpenaren xedea denaren
aurrean duen afizionatu jarrerari dagokionez. Irrika pertsonalek
gidatutako jarduera aisialdiaren eta lanaren arteko denbo-
razko dualtasun nabarmen batean inskribatuta agertzen da.
Baldintza horien aurrean, bere motibazioa, egunerokoa bal-
dintzatu gabe irudikatzea lortzeko desirara zuzentzen zen;
espazio kritiko, autonomo eta auto-irudika-penezkoa erai-
kitzeko konpromisoa, eta bizitza sozialaren erregistroa
ekintza historikoaren tranpen aurrean kontrolatzeko premia.

Krzysztof Kiéskowskik 1979an burututako *Camera Buff*-ek
(Kamera-amateurra) hirurogeita hamarrekota hamarkadan
erakunde horietan garatutako jarduerari buruzko fikzio-ikus-
puntu bat eskaintzen digu. Pelikula Filip Moszek bere seme
jaioberria grabatzeko filmagailu bat erosten duenean hasten
da. Geroago, lantegiko zuzendariak langileei buruzko peliku-
lak egiteko proposatzen dio eta zine-kluba antolatzeko
enkargua ematen dio. Pixkanaka jabetuz grabaketa erreali-



Irrika pertsonalek gidatutako jarduera aisialdiaren eta lanaren arteko denborazko dualtasun nabarmen batean inskribatuta agertzen da.

tatean sartzeak duen indarrak eta horrek ohikoaren utopian duen eragin negatiboaz, Filipek kamera bereganantz jiratzten du, erretratu soziala bere erretratu propioaz ordezkatzeko. Pelikula horren estreinaldia *Gogoa*-ren artxiboko gelan agertzen da, eta Whitechapel Galleryn egindako aurkezpenean hitzaldien gelan modu paraleloan proiektatu da. Afizionatuaren edo profesionalaren ekoizpenaren arteko erreferentzi-gurutzatzeak, baita dokumentuaren eta fikzioaren artekoak ere, zine-klub horien litekeen jarduera gogotsuan ezarritako korapilo morala berreskuratzeko aukera ematen dio bisitariari: grabaketaren indar dialektikoa (objektiboa/subjektiboa den) tresna edo mehatxu bihurtzen da sistema sozialistaren logika hauskorren aurrean.

Industria ondoko testuinguruan, aisialdiaren eta lanaren arteko banaketa geroz eta lausoagoa da; horrek eragotzi egiten digu eremu sozialaren gaineko gogoaren egungo balioa argitasunez definitzea.

Aisialdian garatutako Polonia sozialistako zinemagile amateurraren sortzeko gaitasunak ordain kultural bat eragin zuen. Gaur egun, motibazio horrek berak lana era argian ordezkatzeko ekar dezake eta kapital garaikiderako baliabide berri bihurtzeko. Merkatu libreko gizarte batean, amateur berriak etengabe aztertu beharko du soziala den orori gerturatzeko modu informala.

Artxiboko materiala *Creative Commons*-en arauen pean

Neil Cummings-ek eta Marysia Lewandowsk-ak, pelikulen egileekin batera, *Gogoa*-n bildutako materiala *Creative Commons* lizentzia pean erregistratzea erabaki dute. Beraien asmoa bilduma kokatzea da estatuko zinema amateurraren artxibo zaharrekiko oposizio eta kontrastezko espazio berri batean. Artxibo horiek pribatizatu egin dira eta diru kopuru handia kobratzen dute materiala eskuratzeko edo erreproduktzio eskubideengatik. *Gogoa*-ren interesa iturri ireki gisa eratzeko da, hau da, digitalizatuko den eta *online* eskuratzeko moduan egongo den emandako pelikula multzo bat izango da, ez ikusteko bakarrik, baizik eta etorkizuneko zinemagileek baliabide material gisa erabili ahal izateko⁵.

Creative Commons-ekin batera *open source* mugimendua copyrightaren diskurtso nagusiarekiko aurkakotasun indartsu baten espazio gisa azaleratzen ari da. Bada, era alternatiboan ezagutzaren ekoizpena eta banaketa zalantzan jartzen ditu⁶. *Artxibo gogotsua*-k, *Creative Commons*-en arauen pean, eragin zuen laguntza-motibazioa itzultzen dio material horri. Era berean, partaidetza aktiboa ematen die egileei, pelikulen etorkizuneko erabilerei, aldaketei eta banaketei buruz erabakiak hartzean. ❧

LEIRE VERGARA komisario independente eta ikertzailea da, Bilbon bizi da. Peio Agirrerekin batera, 2002tik egoitza Donostian duen D.A.E.-ko (Donostiako Arte Ekinbideak) ekoizpen artistikoaren egitura zuzendu du.

Testu hontan azaltzen diren irudiak *Creative Commons* lizentzia-pean banatzen dira: Atribuzioa-EzKomertziala-BerdinBanatu 2.0.

OHARRAK & ERREFERENTZIAK

1 DERRIDA, J. *Archive Fever: A Freudian Impression*, Chicago : The University of Chicago Press, 1995.

2 Ideia horrekin loturik, artxiboak artea sortu, banatu eta kontsumitzen den egituren azterketa kritikoa errazten duen diskurtso-esparru gisa funtzionatzen du. Ikuskera horrek "kultura materialaren esparruari" hurbilketa berri bat gehitzen dio, eta hausnarketa ireki bat eskaintzen du helburu artistikoari eta horrek erakundearekin eta errealitatearen beste egoera batzuekin duen harremanari buruz.

3 CUMMINGS, N. eta LEWANDOWSKA M. *Enthusiasm*, London : Whitechapel, Berlin : KW Institute for Contemporary Art, Bartzelona : Fundació Tàpies, 2005.

4 DERRIDA, J. Op.cit. 17. orria.

5 CUMMINGS, N. eta LEWANDOWSKA, M. Op.cit. 27. orria.

6 LIANG, L. *Guide to open content licences*, Rotterdam : Piet Zwart Institute, 2004.

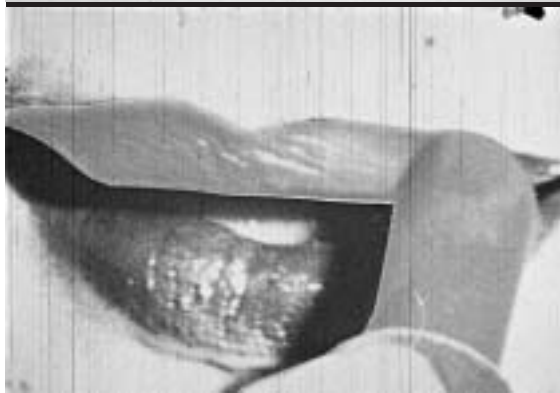
El archivo entusiasta

Jacques Derrida, en la conferencia titulada *El concepto de archivo: una impresión freudiana* que ofreció en Londres en 1994, dentro del simposio internacional *Memoria: la cuestión de los archivos*, se refería al archivo como un fallo estructural respecto al ejercicio de la memoria, bajo la tesis de que la pulsión de muerte en sí misma supone la amenaza y el motor que mueve al propio deseo por el registro de la realidad. Para la publicación de esta conferencia Derrida decidió modificar su título por *Mal de archivo: una impresión freudiana*¹.

A partir de la práctica artística de Neil Cummings y Marysia Lewandowska, especialmente de su más reciente producción *Entusiasmo*, se examinan algunas de las implicaciones conceptuales extraídas del archivo como modelo artístico. El análisis que a continuación se desarrolla se concentra en la influencia que se establece entre este formato estructural, con expresiones previas provenientes del Arte Conceptual, y la denominada Crítica Institucional². La idea de archivo que aquí se defiende atiende tanto al dispositivo físico como método, como al propio empleo derridiano de *pulsión de archivo*.

Entusiasmo de Neil Cummings y Marysia Lewandowska forma parte de un cuerpo de trabajo generado a partir de una investigación sobre el movimiento de cine amateur y la red de cine-clubs establecidos en Polonia durante la era comunista. La exposición cuenta con la reconstrucción impecable del interior de una sala de reuniones y la recreación de tres salas de proyección como un conjunto de escenificación congelada que nos transporta a otro posible escenario: el cambiante paisaje político de la Polonia socialista desde los años cincuenta a los ochenta. El proyecto se apoya conceptualmente en la reproducción del cine-club y su actividad como si de un *ready-made* se tratase. La intervención artística de Cummings y Lewandowska se traduce en el diseño de dicha recreación; la selección de un conjunto de películas organizada en tres programas bajo los títulos de: amor, deseo, trabajo; la disposición de un salón de archivo donde los visitantes crean sus propios programas y el registro de dicho material bajo los derechos de las *Creative Commons*.

El acento archivador y documental de *Entusiasmo* confirma la continuación de proyectos anteriores de Cummings y Lewandowska como *Not Hansard: the common wealth* (2000), donde recopilaban documentos gráficos producido por clubes locales, grupos de aficionados, coleccionistas y asociaciones como ejercicios propios de auto-representación o *Free Trade* (2003), donde examinaban los vínculos del arte y el capital a través de la colección de la Manchester Art Gallery. Estos artistas reconocen en dicho formato la posibilidad de construir territorios más que narrativas particulares, o la capacidad de promover la interpretación como un proceso interminable de análisis de lo cotidiano³.



Entusiasmo funciona tanto como dispositivo de exposición como un archivo efectivo de cine amateur. De hecho, este proyecto comienza a partir de una labor de investigación sobre todo material fílmico fuera de catalogación de otras colecciones estatales de Polonia. En relación a la estructura técnica de este formato, Derrida apuntaba hacia el hecho de que la archivación produce, tanto como registra, el acontecimiento⁴. Con esto, establecía un vínculo entre el surgir mismo del documento y su relación con el porvenir. Esta idea es interesante al comprobar que el proyecto de Cummings y Lewandowska ha derivado en dos instantes bien diferenciados. Por un lado, su inauguración bajo el título de *Entusiastas* en el Centre for Contemporary Art de Varsovia, donde se reforzaba la subjetividad de los cineastas amateur en relación a su contexto cultural y social. Por otro, la presentación de *Entusiasmo* en la Whitechapel de Londres, en el KW de Berlín y la Fundació Tàpies de Barcelona, donde se parte de la fuerza de motivación entusiasta colectiva como desencadenante de contracultura en el sistema socialista. En esta segunda fase, el valor de la re-interpretación ejercida desde otras perspectivas sociales y culturales contemporáneas refuerza el problema de representación entre socialismo y capitalismo tardío.

Los cine-clubs creados durante la República Popular de Polonia eran organizaciones vinculadas a las fábricas donde se proporcionaba a los trabajadores el material necesario para capturar en film la vida diaria. De esta manera, los autores accedían con autonomía y de forma colectiva a los medios de producción. El material seleccionado por los artistas para este proyecto recoge una posible genealogía de lo cotidiano como herramienta subversiva. La atención la concentran en la propia figura del amateur entusiasta, en cuanto a su posición de aficionado ante el objeto de la producción. Su actividad guiada por pasiones personales aparece inscrita en una marcada dualidad temporal entre el tiempo libre y el trabajo. Ante estas condiciones, su motivación se dirigía hacia el deseo por llegar a la representación de lo cotidiano sin mediatizar; el compromiso en la construcción de un espacio crítico, autónomo y de auto-representación, y la urgencia por controlar el registro de la vida social ante las trampas de la acción histórica.

Camera Buff (Cámara-aficionado) de Krzysztof Kiéskowski realizada en 1979 viene a ofrecernos una perspectiva de ficción sobre la actividad desarrollada en estas organizaciones durante la década de los setenta. La película comienza cuando Filip Mosz compra un tomavistas para grabar a su hijo recién nacido. Más tarde, el director de la fábrica le propone realizar películas sobre los trabajadores y le encarga la organización del cine-club. La toma de conciencia paulatina ante la fuerza de intromisión de la grabación en lo real y su repercusión negativa sobre la utopía de lo común, le llevan a

Título: *Function 1981*
Autor: Z. Zinczuk
16mm, 1'07, colour
Cortesía: AKF Awa, Poznan

La atención la concentran en la propia figura del amateur entusiasta, en cuanto a su posición de aficionado ante el objeto de la producción.

Filip a volver la cámara sobre sí mismo para sustituir el retrato social por el suyo propio. El premier de esta película aparece incluido en el salón de archivo de *Entusiasmo*, y durante su presentación en la Whitechapel Gallery se ha proyectado de forma paralela en la sala de conferencias. El cruce referencial entre producción de aficionado o profesional, e incluso entre documento y ficción, permite al visitante recuperar el enredo moral depositado en la posible actividad entusiasta de estos cine-clubs: la fuerza dialéctica de la grabación (en tanto que objetiva / subjetiva) se torna instrumento o amenaza ante las lógicas quebradizas del sistema socialista.

En el contexto post-industrial, la división entre ocio y trabajo cada vez es más difusa, lo que nos impide definir con claridad el valor actual del entusiasmo sobre la esfera social. La capacidad creativa del cineasta amateur de la Polonia socialista desarrollada en su tiempo libre dio lugar a una contrapartida cultural. Hoy en día, esta misma motivación puede generar una clara sustitución al trabajo y convertirse en un nuevo recurso para el capital contemporáneo. En una sociedad de libre mercado, el nuevo amateur deberá analizar constantemente la manera informal con la que se aproxima a lo social.

El material de archivo bajo las reglas de las *Creative Commons*

Neil Cummings y Marysia Lewandowska, junto a los autores de las películas, han decidido registrar el material reunido en *Entusiasmo* bajo la licencia *Creative Commons*. Su intención es la de situar la colección en un nuevo espacio de oposición y contraste con los antiguos archivos estatales de cine amateur. Estos archivos se han privatizado y cobran una gran cantidad de dinero por el acceso al material o por los derechos de reproducción. El interés de *Entusiasmo* se centra en constituirse como una fuente abierta, es decir, un conjunto de películas cedidas que se van a digitalizar y estarán accesibles *online*, no sólo para su visualización, sino para que los futuros cineastas puedan utilizarlas como recurso material⁵.

El movimiento de *open source* junto a las *Creative Commons* está emergiendo como un espacio de fuerte confrontación al discurso dominante del copyright, de tal forma que de manera alternativa cuestiona la producción y distribución del conocimiento⁶. El *Archivo Entusiasta* bajo las reglas de las *Creative Commons* devuelve a este material la motivación colaborativa que lo produjo. Al tiempo que concede a sus autores participación activa en la toma de decisiones sobre los futuros usos, modificaciones y distribuciones de las películas. ◀

LEIRE VERGARA es comisaria independiente e investigadora, vive en Bilbao. Desde 2002 ha dirigido junto a Peio Aguirre la estructura de producción artística D.A.E. (Donosiako Arte Ekinbideak) con base en Donostia-San Sebastián.

Las imágenes de este texto se distribuyen bajo la licencia *Creative Commons*: Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 2.1.

NOTAS & REFERENCIAS

1 DERRIDA, J. *Archive Fever: A Freudian Impression*, Chicago : The University of Chicago Press, 1995.

2 En relación a esta idea, el archivo funciona como un terreno discursivo que facilita el análisis crítico de aquellas estructuras con las que se produce, distribuye y consume el arte. Dicha concepción añade una nueva aproximación al "marco de la cultura material", y ofrece una reflexión abierta sobre el objeto artístico y su relación con la institución y con otras estancias de la realidad.

3 CUMMINGS, N. Y LEWANDOWSKA M. *Enthusiasm*, London : Whitechapel; Berlin : KW Institute for Contemporary Art; Barcelona : Fundació Tàpies, 2005.

4 DERRIDA, J. Op. cit. p. 17.

5 CUMMINGS, N. y LEWANDOWSKA, M. Op. cit. p. 27.

6 LIANG, L. *Guide to open content licences*, Rotterdam : Piet Zwart Institute, 2004.

Copyrightik gabeko mundua imajinatzen

Copyrighta artistei diru sarrera egokiak bermatzeko bidea izan zen behinola. Benetan hala funtzionatzen zuen edo ez alde batera utzita —gehienek ez zuten sekula sosik atera eta gaur egun ere, ez diote zentimorik zor sistemari—, onartu behar dugu copyrightak oso bestelako helburua duela egungo munduan. Gaur egun musika, publizitate, irudi eta filmen industriako konglomeratuen tresna da, euren merkatuak kontrolatzeko. Eurek erabakitzen dute eurek harrapatu dituzten materialak besteek erabil ditzaketan edo ez.

Eta baimenduz gero, zer baldintzatan eta zer prezioetan. Europako eta Estatu Batuetako legeriak pribilegio hori alargunei ere hedatzen die —gutxienez hirurogeita hamar urte baditu— jatorrizko egilea hil ondoren! Ondorioak? Etengabe hazten ari den gure kultur adierazpenen zati bat pribatizatzea, hori baita, hain zuzen, copyrightak egiten duena. Zer gehiago? Kultura eta artea elkarrekin banatzeko eskubide demokratikoa astiro baina ziur kentzen ari zaizkigula.

Hala ere, gauza guztiz harrigarri bat ari da gertatzen gure begien aurrean. Internet bidez musika eta filmak elkar trukatzeko dituzten milioika pertsonak ez dute jada onartzen enpresa erraldoiek, hain zuzen, milioika doinuren *jabe* izatea. Beraz, digitalizazioa copyright sistemaren oinarriak berak karraskatzen ari da. Baina badira bestelako kezka batzuk ere. Esan bezala, artisten gehiengoak ez du irabazirik lortzen copyright sistematik. Sistema horrek, izan ere, izugarritzko kalteak eragin dizkie. Halaber, onartezina da sorkuntza kulturalak zerbitzatzeko dizkiguten eran kontsumitu behar izatea eta hura biltzen duen papera eta edukia ere aldatzerik ez izatea. Hori dela eta, arrazoi ugari dugu copyrightaren *alternatiba* bideragarri bati buruz hausnarketa egiteko.



OKFA Amateur Film Festival, Oswiecim 1971 Kortesia: S.Puls, Bydgoszcz

Gure ikuspuntutik, nolakoa izango litzateke copyrightaren kontzeptualizazio alternatibo hori? Alternatiba horretara iristeko, lehendabizi, artistak enpresaburuak direla onartu behar dugu. Euren gain hartzen dute lan jakin bat moldatu eta merkatu batean eskaintzeko ekimena. Beste batzuek ere euren gain har dezakete ekimen hori, adibidez, ekoizle batek edo, era berean, artistak kontratatzen dituen mezenas batek. Ekintzaile horiek guztiak gauza batean datoz bat: enpresa-arriskuak hartzen dituztela euren gain.

Copyrightak, hain zuzen, arrisku horiek mugatzen ditu. Kultur enpresaburuak bere lanaren inguruan hesi babesle bat eraikitzeko eskubidearen jabe egiten da, hain zuzen, lana epe amaigabe batean ustiatzeko monopolioa. Babes horrek barne hartzen du, orobat, nola edo hala lanaren antza duen edozer. Bitxia benetan! Kontuan izan behar dugu, jakina, artelan ororen —telenobela baten, Luciano Berioaren konposizio baten edo protagonistatzat Arnold Schwarzenegger



Jan Dzida, 1975 Kortesia: AKF Klaps, Chybie

duen film baten— zati handiena beste batzuek egindako lanetik eratorzen dela, jabari publikotik, alegia. Originaltasuna kontzeptu erlatiboa da. Munduko beste kulturetan, egungo Mendebaldekoan izan ezik, pertsona batek ezin du bere burua doinu, irudi edo hitz baten jabe izendatu. Hori dela eta, gehiegikeria hutsa da dohainik lan bati horrenbesteko babesaren ematea, jabetza titulua esleitzea eta arriskuetatik guttiz salbuestea, hori baita, hain zuzen, copyrightak eskaintzen duena.

Galde genezake ea geruza babesle hori benetan beharrezkoa den sorkuntza artistikoaren prozesua bilaka dadin. Hiru urrats dituen gure proposamenak hori ez dela horrela frogatuko du. Gure iritzi, zerk ordezka dezake copy-

righta? Lehendabizi, lan batek bere kasa saiatuko beharko du merkatuan, copyrightak eskaintzen duen luxuzko babesik gabe. Azken batean, merkatu-ratzen lehenak denbora eta arreta alde ditu. Proposamen honetan interesgarriena da kolpe izugarria ematen diela kultur monopolistei, copyrightaren laguntzaz, euren izarrak, film arrakastatsuek eta best-sellerrak merkatua monopolizatzeko eta artistek egindako gainerako artelanetatik arreta desbideratzeko erabiltzen dituztenak. Hori arazo handia da gure gizartearentzat, arte adierazpenaren forma aniztasunaren behar handia dugun honetan.

Zer bilakaera aurreikusten diogu kolpe hilgarri horri? Copyrightak eskaintzen duen geruza babeslea desagertuz gero,

Kultura monopolistak etsi-etsian sinestarazi nahi digute, copyrightik gabe ez dugula arte sorkuntzarik izango eta, beraz, ez dugula entretenimendurik izango.

libreki ustiatuko dugu arte adierazpen guztiak eta gure pentsamoldearen arabera egokituko ditugu. Egoera guztiz desatsegina ekartzen die horrek kultur monopolistei, kultur produktu bakarrarekin erlazioa duten filmetan, liburuetan, elastikoetan eta bestelako salgaietan eskandaluzko moduan inbertitzen jarraitzeko pizgarria kentzen baitie. Azken batean, zergatik jarraitu behar dute inbertsio horiek egiten jada ez badira gai produktuak euren mende izateko eta oztoporik gabe ustiatzeko?

Esquetatik ihes egiten die kultur merkatuan duten nagusitasunak. Gure proposamenaren ondorioz, kultur merkatua kultur monopolistarik gabe geratuko da eta hainbat artistaren arteko lehia kultural eta ekonomikoak, berriro ere, bere bideari jarraituko dio. Horrek perspektiba berriak eskaintzen dizkio artista askori. Jada ez dira publikoaren ikusmenetik kanpo egongo eta horietako asko, lehendabizikoz, euren lanari esker ondo bizitzeko gai izango dira. Azken batean, aurrerantzean ez diote kultura erraldioen nagusitasunari aurre egin —eta mende egon— beharrik izango, desagertu egingo baita! Merkatua normalizatu egingo da.

Jakina, gerta liteke arte adierazpen jakin batzuek hasieran inbertsio handien behar izatea. Hori da konponbidea aurkitu behar diogun bigarren egoera. Har ditzagun filmak edo eleberriak. Guk proposatzen dugu arriskatu behar direnek —artistek, ekoizleek edo mezenasek— izan dezatela mota horretako lanen gainean urtebeteko *usufruktua*, hain zuzen, jabari publikotik eratorritako lanen emaitzak erabiltzeko eskubidea. Azken batean, gure lehenengo adibidearen kasuan bezala, artelana jabari publikoarena izango da sortu eta berehala. Hemen azaltzen dugun bigarren egoeran, ordea, desberdintasun bat dago. Arriskatu denak, kontuan hartzeko inbertsioa egin duenak, urtebete izango du lana ekonomikoki ustiatzeko. Horrek enpresaburuari bere inbertsioak berreskuratzeko bidea emango dio. Orduan ere, norberaren erabakia izango da inbertsio handiak egitea edo ez, adibidez, film bat egitea, baina inori ez zaio urtebete baino gehiagoko usufruktua bermatuko. Epea amaitzen denean, bakoitzak nahi duena egingo du lanarekin.

Konponbidea aurkitu behar diogun hirugarren egoera hau da: demagun arte sorkuntza jakin batek merkatu lehiakor batean, nahiz eta urtebeteko usufruktua izan, aurrera egiteko zailtasunak dituela. Gerta liteke publikoak oraindik horrekiko

gustua garatu behar izatea, baina, hala ere, uste dugu, kultur aniztasunaren ikuspuntutik, lan horiei izateko aukera ere eman behar zaiela. Horretarako beharrezkoa da dirulaguntza dezente eta bestelako neurri pizgarriak ezartzea, izan ere, komunitate bat garen aldetik, era guztietako arte adierazpenei bidezko aukera emateko lana geure gain hartzeko irrikaz egon behar genuke.

Kultura monopolistak etsi-etsian sinestarazi nahi digute, copyrightik gabe ez dugula arte sorkuntzarik izango eta, beraz, ez dugula entretenimendurik izango. Horrek ez du zentzurik. Gehiago edukiko ditugu eta anitzagoak. Erraza da copyrightik gabeko mundua imajinatzea. Kultur ekoizpenaren *jokaleku berdindua*, hau da, guztion eskura dagoen merkatua, berriro ere ezarriko da. Copyrightik gabeko munduak artista askori irabazi onak bermatzen dizkio, ezagutzaren eta sorkuntzaren jabari publikoaren babesa ere eskaintzen du eta guri, publikoa garen aldetik, honako hau eskura izateko eskubidea: alternatiba artistikoen menu aberats eta askotarikoa. ❧

JOOST SMIERS *Arts Under Pressure. Promoting Cultural Diversity in the Age of Globalization* (Artea presiopean. Kultur aniztasunaren sustapena globalizazioaren garaian) lanaren egilea eta Utrecht School of the Arts-eko Artea eta Ekonomia Ikerketa Taldean, arteen zientzia politikoaren irakaslea da.

MARIEKE VAN SCHIJNDEL politika aholkularia eta publizista da, eta kultur arloan egiten du lan. Artikulu honek bere iritzia pertsonalak besterik ez ditu islatzen.

Testu hontan azaltzen diren irudiak *Creative Commons* lizentziapean banatzen dira: Atribuzioa-EzKomertziala-BerdinBanatu 2.0.

Imaginando un mundo sin copyright

En su día el copyright era un medio para garantizar a los artistas unos ingresos dignos. Además de la cuestión de si realmente funcionaba como tal —muchos artistas nunca sacaron gran provecho de ello y aún hoy, no le deben ni un duro al sistema— tenemos que admitir que el copyright tiene un objetivo totalmente diferente en el mundo actual. Hoy día es la herramienta de los conglomerados de la industria musical, publicitaria, de la imagen y cinematográfica para controlar sus mercados.

Ellos son los que deciden si los materiales a los que han echado mano pueden ser utilizados por otros. Y si lo permiten, bajo qué condiciones y a qué precio. La legislación europea y estadounidense extienden ese privilegio a las viudas —cuando tenga por lo menos setenta años— ¡y después de morir el autor original! ¿Las consecuencias? La privatización de una parte cada vez mayor de nuestras expresiones culturales, porque eso es precisamente lo que hace el copyright. ¿Qué más? Se nos está arrebatando lentamente pero con firmeza el derecho democrático a la libertad de un intercambio cultural y artístico.

Sin embargo, algo verdaderamente fascinante está sucediendo ante nuestros propios ojos. Millones de personas que intercambian música y películas a través de internet se niegan ya a aceptar que las empresas gigantes puedan realmente *ser dueños* de, por ejemplo, millones de melodías. Por lo tanto, la digitalización está royendo los mismísimos fundamentos del sistema de copyright. Pero también existen otras preocupaciones. Como se ha dicho, la mayoría de los artistas no obtiene beneficios económicos del sistema de copyright, un sistema que, de hecho, les ha perjudicado enormemente. También es inaceptable que debamos



Jan Piechura, 1973 Cortesía: AKF Sawa, Warszawa

consumir las creaciones culturales en la manera en que nos las sirven, y de las que no podemos cambiar ni el envoltorio ni el contenido. Por eso, tenemos muchas razones para considerar una *alternativa* viable al copyright.

¿Cómo sería, desde nuestro punto de vista, esa conceptualización alternativa del copyright? Para llegar a esa alternativa, primero debemos admitir que los artistas son empresarios. Ellos son los que toman la iniciativa de moldear unos trabajos determinados y ofrecerlos a un mercado. También pueden ser otros quienes tomen la iniciativa, por ejemplo, un productor o un mecenas, quien, a su vez, emplea a los artistas. Todos estos emprendedores artísticos tienen algo en común: asumen riesgos empresariales.

Lo que hace el copyright es precisamente limitar esos riesgos. El empresario cultural recibe el derecho de construir



Krzysztof Kieslowski con Engelbert Kral durante el taller organizado por Amateur Film Club Alchemik, Kedzierzyn, 1978. Cortesía: S.Puls, Bydgoszcz

una barrera protectora alrededor de su obra, particularmente un monopolio para explotar la obra, al parecer por un periodo de tiempo infinito. Esa protección cubre además todo lo que se parezca a la obra de una manera o de otra. Es muy extraño. Debemos tener en cuenta que por supuesto toda obra artística —tenga que ver con una telenovela, con una composición de Luciano Berio o con una película protagonizada por Arnold Schwarzenegger— deriva en su mayor parte de la obra de otros, del dominio público. La originalidad es un concepto relativo. En ninguna otra cultura del resto del mundo, exceptuando en la del Occidente actual, podría o puede una persona conside-

rarse a sí misma dueña de una melodía, una imagen o una palabra. Por lo tanto, es una exageración permitir gratuitamente a esa obra una protección tan desmesurada, el título de propiedad y la exclusión de riesgos, porque eso es exactamente lo que ofrece el copyright.

Uno puede preguntarse si esa capa protectora es realmente necesaria para el proceso evolutivo de la creación artística. Nuestra propuesta, que implica tres pasos, demostrará que ése no es el caso. Entonces, en nuestra opinión, ¿qué puede reemplazar al copyright? En primer lugar, la obra tendrá que hacer un intento en el mercado por sí misma, sin la lujosa protección ofrecida

Debemos admitir que los artistas son empresarios. Ellos son los que toman la iniciativa de moldear unos trabajos determinados y ofrecerlos a un mercado.

por los copyright. Después de todo, el primero en saltar al mercado tiene ventaja en cuanto al tiempo y a la atención que se le va a prestar. Lo más interesante de esta propuesta es que da un golpe fatal a unos cuantos monopolistas culturales que, con la protección del copyright, utilizan a sus estrellas, éxitos de taquilla y best-sellers para monopolizar el mercado y desviar la atención del resto de las obras artísticas producidas por artistas. Eso es un problema en una sociedad como la nuestra, en la que estamos verdaderamente necesitados de esa pluriformidad en la expresión artística.

¿Cómo prevemos que funcione ese golpe fatal? Si la capa protectora que ofrece el copyright deja de existir, podemos explotar libremente todas las expresiones artísticas existentes y adaptarlas de acuerdo con nuestra propia forma de pensar. Eso crea una situación totalmente desagradable para los monopolistas culturales, ya que les priva del incentivo de continuar invirtiendo escandalosamente en películas, libros, camisetas y cualquier otra mercancía relacionada con un único producto cultural. Después de todo, ¿por qué razón continuarían invirtiendo en ello si no fuesen capaces ya de controlar los productos que provienen de ellos y explotarlos sin ningún impedimento?

Se les arrebatara de las manos el dominio del mercado cultural. La consecuencia de nuestra propuesta es que el mercado cultural se libre de los monopolistas culturales y que se permita que la competitividad cultural y económica entre artistas siga su curso de nuevo. Esto ofrece nuevas perspectivas para muchos artistas. Ya no los apartarán del ojo público y muchos de ellos, por primera vez, serán capaces de vivir bien de su trabajo. Después de todo, ya no tendrán que desafiar —y someterse— al predominio del mercado de los gigantes culturales, porque éste desaparecerá. El mercado se normalizará.

Puede suceder, por supuesto, que ciertas expresiones artísticas demanden unas inversiones iniciales considerables. Ésa es la segunda situación a la que debemos encontrar una solución. Piensen en las películas y en las novelas. Nosotros proponemos que los que vayan a asumir el riesgo —el artista, el productor o el mecenas— reciban el *usufructo* de un año por obras de ese tipo: ése es el derecho a utilizar los frutos de las obras derivadas del dominio público. Después de todo, como en el caso de nuestro primer ejemplo, la obra artística pertenecerá al dominio público inmediatamente después de su concepción. Pero en la segunda situación que

describimos aquí, existe la diferencia de que quien asume el riesgo, quien ha realizado una inversión considerable, dispondrá de un año para explotar económicamente la obra. Esto permitirá al empresario recuperar su inversión. Seguirá siendo todavía una decisión personal de cada cual realizar o no inversiones extremadamente elevadas, por ejemplo, al realizar una película, pero nadie tendrá garantizado el usufructo de esa obra durante más de un año. Cuando finalice ese periodo, cada uno podrá hacer con la obra lo que desee.

La tercera situación a la cual tenemos que buscar una solución se refiere a una determinada creación artística que no tenga probabilidades de prosperar en un mercado competitivo, ni siquiera con el usufructo de un año. Puede que suceda que el público tenga todavía que desarrollar el gusto por ella, pero aún seguimos pensando, desde el punto de vista de la diversidad cultural, que hay que permitir que tales obras existan. Para dicha situación, es necesario establecer un gran abanico de subvenciones y otras medidas estimulantes, porque como comunidad, deberíamos estar deseando asumir la responsabilidad de dar una oportunidad justa a todo tipo de expresiones artísticas.

Los monopolistas culturales quieren desesperadamente que creamos que sin copyright no tendremos creaciones artísticas ni, por lo tanto, entretenimiento. Eso no tiene sentido. Tendremos más y más diversas. Es fácil imaginarse un mundo sin copyright. El *campo de juego nivelado* de la producción cultural, que es un mercado cultural accesible para todos, será restablecido de nuevo. Un mundo sin copyright ofrece la garantía de unos buenos ingresos para muchos artistas, la protección del dominio público del conocimiento y la creatividad, y para nosotros, como miembros del público, algo a lo que tenemos derecho: un menú sorprendentemente rico y variado de alternativas artísticas.■

JOOST SMIERS es el autor de *Arts Under Pressure. Promoting Cultural Diversity in the Age of Globalization* y profesor de ciencia política de las artes del Grupo de Investigación Arte y Economía en la Utrecht School of the Arts.

MARIEKE VAN SCHIJNDEL es asesora política y publicista, y trabaja en el campo cultural. Este artículo refleja únicamente sus opiniones personales.

Las imágenes de este texto se distribuyen bajo la licencia *Creative Commons: Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 2.1*.

Garai latzak dira ondasun publikoentzat; liburutegi publikoen aurkako erasoak ez du etenik. Jabetza Intelektualaren aitzakian hainbat xedapen onartu dira debekatzeko, esate baterako, norberak erabiltzeko kopiak egitea edo liburutegien kasuan, dokumentu digitalak kontserbatzeko kopiak ateratzea. Ez da hori, ordea, artikuluko honen gaia, izan ere, beste arau baten bidez mailegu bakoitzeko diru kopuru jakin bat ordaintzera behartu nahi dituzte liburutegiak.

R A M Ó N S A L A B E R R I A

Jabetza Intelektuala liburutegian agertzen denean

1992ko azaroan argitaratu zen Jabetza Intelektualaren esparruko alogera eta mailegu eskubideei eta egile eskubideen pareko beste eskubide batzuei buruzko Europako zuzentaraua. Europan hainbat herrialdetan indarrean zeuden arauak bateratzea zuen helburu. Lehenengo artikuluan dio eskubideen titularrek bakarrik baimendu edo debekatu dezaketela beren lanen mailegua eta eskubide hori ez dela agortzen lehenengo banaketarekin edo salmentarekin.

Mailegu publikoko eskubidea legez onartutako figura bat da, herrialde askotan erabili izan dena egileak konpentsatzeko, eta zenbait kasutan, zenbaitetan bakarrik, baita editoreak ere, beren lanak liburutegi publikoetan erabiltzearen truke; toki batzuetan unibertsitateetako eta ikastetxeetako liburutegiak eta liburutegi nazionalak ere sartzan dira neurri horren barruan. Mailegu publikoko eskubidea liburutegi sistema sendoa eta mailegu kopuru altuak dituzten herrialdeetan sortu eta garatu zen. Orain Europako herrialde guztietara zabaldu nahi da neurria, liburutegi onak eta mailegu kopuru altua izan edo ez kontuan hartu gabe (hori da, hain zuzen, Espainiako egoera, ikastetxeetan ez dago ia liburutegirik eta liburutegi publikoak Europako batez besteko mailatik urruti baino urrutiago daude). Beste ezaugarri bat da onartu ziren aurreneko legeak hiztun kopuruari begiratuta gutxitutzat har ditzakegun hizkuntzak babesteko eta irakurketa sustatzeko sortu zirela: Danimarkan (1946), Norvegian (1947), Suedian (1955), Finlandian (1961) eta Islandian (1963). Lege horien arabera, herri horietako hizkuntzan idazten zuten egileen liburuak maileguan hartzeagatik bakarrik ordaindu behar zen; gainerako hizkuntzetako idazleen liburuak hartuz gero ez zegoen ordaindu beharrik.

Gogoan hartzeko datua: zuzentaraua onartzeko orduan estatu guztien adostasuna lortzeko 5. artikuluan salbuespen batzuk sartu behar izan ziren, eta horren ondorioz estatuak eskubidea dute zenbait liburutegi mota ordaindu behar horretatik kanpo uzteko. Aukera hori hartu zuen, hain zuzen, Espainiak, eta gaur egun indarrean dagoen jabetza intelektualaren legearen bidez arautu zuen alderdi hori. Salbuespen batzuk jarri zituen, horien artean aipatzekoak liburutegi publiko guztiek eta diru irabazi asmorik ez duten elkarten ardurapeko erabilera publikoko liburutegiek ez dutela ezer ordaindu beharrik.



*Borrokalariaren Liburutegia.
Socorro Internacional Rojo elkarteak utzitako irudia.*

Liburutegiak premia larrian

Espainiako liburutegi sistemak ez du aurkezpen beharrik, jakina baita zenbat gabezia duen, eta urtetan eta urtetan herritarrei liburutegietara joateko eskubidea ukatu zaiela. Agian interesgarriagoa izango da hainbat datu ematea eta Europako beste herrialde batzuetakoekin alderatzea, izan ere, herrialde horien parean jarri nahi baikaituzte, baina ordaintzeko orduan bakarrik.

2005. urtean lehen eta bigarren hezkuntzako ikasleek oraindik ezin dute liburutegi edo dokumentazio zentro batera jo, ikastetxe eta institutu gehienetan ez baitago liburutegirik. Unibertsitateetako liburutegiek, ordea, beste bide batetik jo dute, zorionez. 1981 eta 2002 bitartean unibertsitateetako liburutegietan ikasle bakoitzeko zegoen langile kopurua hirukoiztu egin zen, ikasle bakoitzeko azalera bikoiztu egin zen, liburutegi gastua hamar aldiz handitu zen eta ikasle bakoitzeko liburu kopurua nabarmen handitu zen, 9'9tik 21'8ra, hain zuzen.

Lege horien arabera, herri horietako

hizkuntzan idazten zuten egileen

liburuak maileguan hartzeagatik

bakarrik ordaindu behar zen; gainerako

hizkuntzetako idazleen liburuak hartuz

gero ez zegoen ordaindu beharrik.

Beste modu batera esanda, Espainiako liburutegi publikoen maileguak gaur egun duten erritmoan haziko balira, 2030. urtean lortuko lukete Europakoek 1998an zuten batez bestekoa.

Baina mugatu gaitzen liburutegi publikoetara, horiek egiten baitituzte maileguen bi heren baino gehiago (%68). Azken hamabost urteetan liburutegi kopurua %62 hazi da, fondoak %85 eta erabiltzaileak %141. Hala ere, oraindik liburutegi publikoa erabiltzen duen herritarren ehunekoa %20ra baino ez da iristen; Europan, berriz, herritarren erdiak erabili ohi du, batez beste. Administrazioek —zentralak, erkidegoetakoek eta batez ere udalek— egiten dituzten inbertsioak ozta-ozta iristen dira Europako Batasunean batez beste egiten diren inbertsioen herenera. 2000. urtean Espainiako liburutegiek 0'67 euroko gastua egin zuten biztanleko dokumentu berriak eskuratzeko; bi urte lehenago, Europako Batasunean 1'88 euroko gastua egin zuten batez beste, hau da, hiru aldiz gehiago. Adibide batzuk horren lekuko: Danimarkan liburutegi publikoek bi biztanleko liburu bat eskuratzeko, Finlandian hiru biztanleko bat eta Espainian, berriz, hogeita biztanleko bat.

Orain azter ditzagun maileguak. 2000. urtean Espainiako liburutegiek hamar urte lehenago baino ia halako bi mailegu egin zuten (0'77 mailegu biztanleko eta urteko); hala ere, Europako Batasuneko datuekin alderatuz gero datu hori urruti gelditzen da, 1998. urtean 4'93 mailegu egin baitziren batez beste biztanleko, hau da, sei aldiz gehiago. Beste modu batera esanda, Espainiako liburutegi publikoen maileguak gaur egun duten erritmoan haziko balira, 2030. urtean lortuko lukete Europakoek 1998an zuten batez bestekoa. Azken datuak: 1996. urtean Herbehereetako liburutegi publikoek 11'10 mailegu egiten zituzten biztanleko eta urteko; Erresuma Batukoek, 9'20 eta Espainiakoek, 0'62.

Mobilizazioa

2004ko lehenengo egunetan, Europako Batasunak informazio espedientea ireki zien hainbat herrialderi (Espainia, Italia, Portugal...) eta zuzentaraua aplikatzeko moduari buruzko argibideak eskatu zizkien. Liburutegien inguruan inoiz izan den mugimendurik handiena sortu zen horrela. Hilabete gutxiren buruan alorreko profesionalentzako jardunaldiak antolatu ziren gaia aztertzeko, eta adin eta estilo guztietako 400 idazlek baino gehiagok (Delibes, Gopegui, Regás, Marsé, Erice, Lindo, Puertolas, Saramago, Savater, Lledó, Lóriga, Trapiello, Carme Riera...), unibertsitateko 500 irakaslek eta liburutegiak erabiltzen dituzten 200.000 herritarrek baino gehiagok mailegu kanona ezartzearen aurkako manifestua sinatu zuten.

Irailean Espainiako Gobernuak alegatua aurkeztu zuen Europako Batzordean, baina Batzordeak ez zituen arrazoiak nahikotzat jo eta auzia jarri zion Espainiako Gobernuari Europako Justizia Auzitegian. Jabetza eskubideen kudeaketaz arduratzen diren sozietate indartsuen abokatu zerrenda luzea hasi da dagoeneko hortzak zorrozten.❧

RAMÓN SALABERRIA liburuzaina da. Oaxacan bizi da, Mexikon.

Cuando la Propiedad Intelectual asoma por la biblioteca

Los bienes públicos (el caso de las bibliotecas públicas) están sometidos hoy a un intenso fuego enemigo. Bajo el estandarte de la Propiedad Intelectual se dictan disposiciones que, por ejemplo, suprimen prácticamente el derecho a la copia para uso personal o, en el caso de la biblioteca, para la conservación de los documentos digitales. Este artículo trata de otra disposición, con fuerte carga simbólica, que pretende que las bibliotecas abonen una cantidad por los préstamos que realizan.

En noviembre de 1992 se publicaba la directiva europea sobre derechos de alquiler y préstamo, y otros derechos afines a los derechos de autor en el ámbito de la propiedad intelectual. La directiva nació con la pretensión de armonizar la legislación existente en los diversos países europeos. Su artículo 1º establece que los titulares de los derechos tienen poder exclusivo para prohibir o autorizar el préstamo de sus obras y que ese derecho no se agota con la primera distribución o venta.

El Derecho de Préstamo Público es una figura legal que han utilizado algunos países para compensar a los autores, y en algunos casos, sólo en algunos, también a los editores, por el uso de sus obras en las bibliotecas públicas, aunque en algunos lugares la medida también alcanza a las bibliotecas universitarias y escolares e incluso nacionales. El Derecho de Préstamo Público nació y se desarrolló en países con sólidos sistemas bibliotecarios y elevadas cifras de préstamo. Ahora se pretende ampliar a todos los países europeos, tengan buenas bibliotecas y alto número de préstamos o carezcan de ellas (como en el caso español, donde las bibliotecas escolares son prácticamente inexistentes y las públicas están a muchos años de distancia de alcanzar el nivel medio europeo). Otra característica es que las primeras leyes surgen con el afán de proteger y alentar la escritura en lenguas que por su número de practicantes podríamos considerar minoritarias: Dinamarca (1946), Noruega (1947), Suecia (1955), Finlandia (1961), Islandia (1963). En estas leyes no se instaba al pago por los préstamos en biblioteca de la obra de cualquier autor sino sólo a aquellos autores que escribían en la lengua del país.

Un aspecto crucial: el acuerdo para establecer la citada directiva europea sólo se logró con la inclusión de las excepciones recogidas en el artículo 5º, que permiten, entre otras, que los estados miembros puedan eximir a determinadas categorías de establecimientos del pago de la remuneración. A este tercer supuesto se acogió el Estado Español que reguló esta materia en la vigente ley de la Propiedad Intelectual estableciendo una serie de excepciones entre las que destaca el que todas las bibliotecas públicas y aquellas de uso público dependientes de organizaciones sin ánimo de lucro estén exentas de dicho pago.

LA RÉPUBLIQUE ESPAGNOLE AU SERVICE DE LA CULTURE



En estas leyes no se instaba al pago por los préstamos en biblioteca de la obra de cualquier autor sino sólo a aquellos autores que escribían en la lengua del país.

Pobres bibliotecas

Quizás no sea necesario extenderse en la descripción del sistema bibliotecario español pues es de sobra conocido sus múltiples carencias y las largas décadas durante las cuales el derecho a la biblioteca fue un derecho usurpado a los ciudadanos. Probablemente sea más interesante mostrar distintos indicadores y compararlos con los de países europeos a los que nos quieren equiparar, eso sí, sólo a la hora de pagar.

En 2005 los estudiantes de primaria y secundaria siguen cursando su escolaridad sin tener que recurrir a una biblioteca o centro de documentación, pues todavía hoy no existen bibliotecas escolares en la mayor parte de colegios e institutos. En cambio, el discurrir de las bibliotecas universitarias ha sido, afortunadamente, opuesto al de las bibliotecas escolares. Entre 1981 y 2002 el personal bibliotecario por estudiante se triplicó, los metros cuadrados de biblioteca por estudiante se duplicaron, el gasto bibliotecario por estudiante se multiplicó por diez y el número de libros por estudiante pasó de 9'9 en 1981 a 21'8 en 2002.

Pero centrémonos en las bibliotecas públicas que son las que efectúan más de dos tercios de los préstamos (68%). En estos últimos quince años, el número de estas bibliotecas ha aumentado en 62%, sus fondos han crecido en 85% y los usuarios lo han hecho en

141%. Pero, todavía, apenas llega al 20% el número de ciudadanos que usa la biblioteca pública, frente al 50% de la media europea. Las inversiones de las administraciones — central, autonómica y, sobre todo, municipal— apenas alcanzan la tercera parte de las realizadas como media en la Unión Europea. En el año 2000 las bibliotecas públicas en España destinaron un gasto de 0'67 euros por habitante para la adquisición de nuevos documentos; dos años antes la media estimada para la Unión Europea era el triple, 1'88 euros. Mientras que se adquiere un libro para las bibliotecas públicas danesas por cada dos habitantes y en Finlandia un libro por cada tres ciudadanos, en España se adquiere un libro por cada veinte.

Veamos los préstamos realizados. Aunque las bibliotecas públicas en España prestaban en el 2000 (0'77 préstamo/habitante/año) casi el doble que diez años antes, quedaban todavía a años luz de lo que era la media estimada para la Unión Europea en 1998, que era de 4'93, seis veces más. Dicho de otra manera: si el préstamo de la biblioteca pública en España creciera al ritmo actual, alcanzaría la media europea de 1998 allá por el 2030. Últimos datos: en 1996 las bibliotecas públicas en Holanda hacían 11'10 préstamos/habitante/año, en Reino Unido 9'20 y en España 0'62.

La movilización

En los primeros días de 2004, la Unión Europea abrió un expediente informativo a varios países (España, Italia, Portugal...) solicitando explicaciones sobre la forma de aplicar la directiva. Con ello se consiguió alentar la más grande movilización bibliotecaria. En pocos meses se organizaron jornadas profesionales para debatir el tema, más de 400 autores de toda edad y estilo (Delibes, Gopegui, Regàs, Marsé, Erice, Lindo, Puertolas, Saramago, Savater, Lledó, Lóriga, Trapiello, Carme Riera...) firmaron un manifiesto contra la implantación de un canon por préstamo, al igual que lo hicieron más de 500 profesores universitarios y, especialmente, más de 200.000 ciudadanos usuarios de bibliotecas.

En septiembre el Gobierno Español presentó su alegato ante la Comisión Europea, que no se dio por satisfecha con la argumentación y demandó a España ante el Tribunal Europeo de Justicia. La larga nómina de abogados de las muy poderosas sociedades de gestión de derechos de autor afila los colmillos.◀

RAMÓN SALABERRIA es bibliotecario. Vive en Oaxaca, México.

El tema del relato es el reconocimiento de la diferencia del otro, pero, constantemente, incitando al sujeto a la posibilidad de ser otro. Hélène Cixous

PRESEÑAS

CECILIA ANDERSSON	
Christian Marclay	65
IÑAKI URDANIBIA	
D como Deleuze, V como voz	66
ANA ARREGI	
Territorios de lo incierto	67
JOSÉ LUIS PADRÓN	
Begiradak	68



Christian Marclay

Barbican Art Gallery, Londres

Del 17 de febrero al 2 de mayo de 2005

Fue un malentendido. Se suponía que iba a entrevistar a Christian Marclay por teléfono. Iba a llamarlo de Liverpool a las 3 de la tarde, y él cogería el teléfono en Nueva York a las 10 de la noche. Yo estaba emocionada, y tenía preparada mi primera pregunta: tenía que ver con su obsesión por los teléfonos. Pero cuando cogió el teléfono a las 3, no quería ser entrevistado. Ya había informado de ello a la persona encargada de prensa del Barbican de Londres, lo que pasa es que ella no me dijo nada. De modo que hablamos brevemente y colgué. Pero olvidé preguntarle acerca de su obsesión con el teléfono.

En el Barbican, donde hay actualmente expuesta una gran retrospectiva de su obra, hay 750 moldes de escayola de receptores de teléfono desperdigados por el suelo que hacen recordar a una fosa común. Los receptores blancos, sin hilos, han sido despojados de sus conexiones y ahora yacen en silencioso tributo a numerosas conversaciones pasadas. *Boneyard* (1990) es sólo una de las obras de la exposición en la que aparecen los teléfonos como tema recurrente.

Marclay trabaja con una amplia variedad de soportes, entre otros vídeo, discos de vinilo, cinta magnética, fotografía e instrumentos musicales. Construye su obra en torno a la fisicalidad del sonido y el lenguaje visual de la industria musical. Es un performer y turntablista que anima activamente a sus espectadores y escuchas a que rompan con la frontera percibida entre una y otra práctica. Su obra explora el espacio dinámico existente entre lo visible y lo audible.

La exposición contiene la conocida serie *Body Mix* (1991-92), en la que un abanico ecléctico de portadas de discos cosidas unas a otras conectan un elemento visual con el siguiente. Por ejemplo, Jim Morrison en una cubierta junto a un yoyo en otra, junto a la parte inferior de un torso de una mujer en bragas. Lo que al principio parece ser un juego de imágenes bastante inocente y en cierto modo natural, revela algunos de los valores cuestionables que operan dentro de la industria de la música. *The Dictators e Incognita* (1990) son ensamblajes a gran escala de portadas de discos que exploran las representaciones estereotipadas de mujeres y hombres. Y en cuanto al producto en sí, el vinilo real, pues para la serie *Recycled Records* (1980-1986) los discos han sido destrozados y vueltos a prensar para producir discos que son aún audibles. Pero en *Mosaic* (1987) el aspecto de la audibilidad se ha perdido irremisiblemente en el proceso de collage. La fascinación que siente Marclay por las marcas que se generan en la manipulación física de discos de vinilo se manifiesta en sus instrucciones de NO tratar con cuidado los discos, como, por ejemplo, en *Record Without a Cover* (1985). La idea de que los discos sean una especie de autorretrato puede observarse también en *My Weight in Records* (1995), donde hay cuatro cajas pulcramente alineadas paralelamente a la pared.

Continuando con la idea de retrato, en *Guitar Drag* (2000) la protagonista es una guitarra Fender amplificadora. Una camioneta transporta la guitarra por carreteras polvorientas de Texas, mientras de los altavoces montados en la plataforma sale un sonido estruendoso. El vídeo documenta el deterioro espectacular del cuerpo y el sonido de la guitarra. Esta obra hace referencia a la práctica, dentro del rock&roll, por ejemplo en el caso de Pete Townsend, quien, furioso, rompía su guitarra en el escenario cuando estaba desafinada, y también al más reciente linchamiento racista de James Byrd Jr., al que arrastraron con una camioneta hasta matarlo, en Texas, en 1998. Cecilia Andersson

Una pieza central de la exposición es la instalación con cuatro pantallas *Video Quartet* (2002). Aquí, la obsesión de Marclay por recoger, yuxtaponer, hacer collage, integrar y, en última instancia, "ejecutar" como un instrumento tanto la vista como el sonido, se manifiesta magistralmente. Tras seleccionar casi 700 clips de películas, por ejemplo de *Psicosis*, *Barbarella*, *Regreso al Futuro* y *Poltergeist*, *Video Quartet* subyuga nuestro sentido del oído y la vista. Orquestando los sonidos de los clips para hacer una pieza musical, las imágenes en movimiento acompañan a esa banda sonora y ponen en marcha un enorme viaje visual asociativo. La propia escala de la instalación imposibilita que el espectador pueda seguir la acción simultáneamente en las cuatro pantallas. Es el sonido lo que mantiene el todo unido. Esta obra de 14 minutos lleva la práctica de sampleado y collage de Marclay a un clímax alucinante.

Mediante un enfoque taxonómico hacia todas las cosas que remiten a la referencia del sonido, Marclay construye nuevos vocabularios, y su obra hace visibles sus procesos asociativos. La exposición muestra obra de principios de los años 80 hasta hoy en día, y pueden detectarse huellas de Fluxus, John Cage, los surrealistas y Marcel Duchamp. Viendo la exposición, se hace evidente cómo ha influido el singular enfoque de Marclay respecto a las prácticas artísticas contemporáneas en una generación de artistas más jóvenes, tales como Matthias Müller, Douglas Blau y toda la práctica del turntablismo.

Página web de Marclay:
http://www.mcchicago.org/cm_media/run-index.htm

L'Abécédaire de Gilles Deleuze

Periferiak

Democracias de guerra y devenir territorio en una economía mundo

Arteleku

Del 30 de mayo al 2 de junio de 2005

D como Deleuze,



L'Abécédaire de Gilles Deleuze se proyectó en Arteleku (los días 30 y 31 de mayo), en versión doblada al castellano. La “caja de herramientas” de Deleuze, en colaboración con Claire Parnet, aparecida en 1996 (Éditions Montparnasse) recoge las conversaciones mantenidas por ambos entre 1988 y 1989, con la condición propuesta por el filósofo de que no se difundiera hasta después de su fallecimiento, escogido por Gilles Deleuze el 4 de noviembre de 1995.

L'Abécédaire de Gilles Deleuze recoge casi ocho horas de palabras que se van intercambiando entre la alumna (en Vincennes) y amiga, y recae, como no podía ser de otro modo, el mayor peso en la voz del filósofo, que hacía buena aquella tarea que su amigo Michel Foucault asignara a la filosofía: *penser autrement*, pensar de otra manera. Ahí están sus desmitificaciones, por su hipocresía, de los tan manoseados “derechos humanos”, sus definiciones de la izquierda y su relación inseparable con los devenires-minoritarios: mujer, negro... frente a los modelos dominantes: hombre, blanco, occidental, etc.

Decía Deleuze subrayando sus características propias —y cito de memoria— que había viajado poco, que no había sido heideggeriano, que no había pertenecido al PCF y que no había renegado de Mayo del 68. Pues bien, en el material presentado el filósofo se entrega a un incesante vagabundeo, a un nomadismo conceptual, que va avanzando con una multiplicidad rizomática, que en un zigzag discursivo y reflexivo nos va entregando unas lecciones innumerables de filosofía, en una deriva —por tomar una singular expresión de su colega Jean-François Lyotard— que hace que en el desierto inmenso del pensar vayan asomando oasis, en forma de conceptualizaciones, que al fin y al cabo son la actividad creadora del filosofar, según expresa con absoluta claridad —y repetición— el sujeto del viaje filosófico propuesto. Ante el caos del mundo, son tres las aproximaciones a él: el arte, la ciencia, y, por supuesto, la filosofía, que es a lo que se dedica el material presentado.

Estamos ante un encuentro (*rencontre*), ante una actividad entre dos, un intercambio que pone en funcionamiento “alguna cosa que está entre los dos, fuera de los dos, y que fluye en otra dirección”, como señalase en sus *Dialogues* con la misma Claire Parnet en 1977. Encuentros que tanto suponen en el quehacer deleuziano como él mismo especifica en este *Abecedario*; con Kant, Bergson, Hume, Nietzsche, y —por medio de la *sucia* (*sale*) palabra— con Foucault, Bene, Beckett, y...por supuesto, con su alumna —y cómplice— Claire Parnet. Las entradas son propuestas por la joven, y las respuestas fluyen en un constante devenir, y a una velocidad cambiante, y creciente, que hace que cada letra se convierta en un particular abecedario sin un orden regular y normalizado. Se van entrelazando —con la imprevisibilidad de las raíces— la vida y el pensar del autor, en una interrelación permanente entre empirismo y subjetividad...Ya desde la A como Animal, surgen devenir, territorio, desterritorialización, familia, ...en unas continuas líneas de fuga que van completando el rompecabezas, que es el pensar que se cruza con la literatura, el psicoanálisis, el arte, y los problemas existenciales y políticos de la actualidad. Un virtuoso ejercicio —absolutamente libre— de *free-filosofar* que se acerca al jazz, variaciones plenamente pertinentes en la medida en que se mueven dentro del campo propuesto.

Filosofía en acto que funciona, según explicita el propio Deleuze, como el arte de crear; ahí están los ejemplos de los pintores que primero con humildad y paciencia se hinchaban a realizar retratos (*portraits*) con *colores-patate*, para luego lanzarse a los colores vivos y propios, en una actividad creadora de conceptos que respondan a problemáticas concretas; así las Ideas de Platón, las mónadas de Leibniz, y las propias de Deleuze, utilizando —y retocándolas para hacerlas suyas— el tiempo contractado bergsonian, el cuerpo-sin-órganos de Artaud... en una tarea reivindicadora de la singularidad y la diferencia frente a la sistematicidad hegeliana que las absorbía en el todo: “el todo es un muro de ladrillos no cementados” afirmará Deleuze del mismo modo que Adorno señalase que “el todo es falso”. Reivindicando una inmanencia sin afuera superior, es decir, sin relación con una trascendencia del tipo que sea... Un “ateísmo tranquilo”, un ejercicio de creación, una fabricación de monumentos del pensar del mismo modo que “el artista crea bloques de preceptos y afectos...”
D como Deleuze, Diferencia, Devenir, Desterritorialización, Despliegue...V como Voz, Vida, Viaje... Inaki Urdanibia

V como Voz

Estrella de Diego
Travesías por la incertidumbre
 Madrid : Seix Barral, 2005

Territorios de lo incierto

“De la Arqueología/se ha de extraer, al menos, una enseñanza,/a saber: todos/nuestros libros de texto nos engañan”. Son palabras de Auden y nos ponen en guardia ante los libros. Pero acabamos de abrir uno, *Travesías por la incertidumbre*, y de pronto la lectura del epígrafe de Auden enuncia, como pocas veces las palabras suelen hacerlo, el viaje que vamos a realizar por el territorio de lo incierto; abrimos el libro, leemos los versos de Auden y las páginas que tenemos por delante son témpanos de hielo a la deriva, puro temblor.

Los poetas saben bien que nunca se da con la palabra adecuada; Estrella de Diego lo sabe. Nada está dicho definitivamente. Todos los discursos son vulnerables. Y los libros, metáfora del saber en Occidente, son una trampa. Y, sin embargo, Estrella de Diego, como Auden, eligen la palabra y el libro para recordárnoslo, en prueba de su propia vulnerabilidad. Y así, también el lector que se embarca en *Travesías por la incertidumbre* se hace vulnerable a su vez, porque si todos los libros nos engañan, ¿éste también? Pero la respuesta es precisamente esa incertidumbre, la sombra de la sospecha alargándose hacia nosotros, como ese espectro, el cuarto hombre que aparece en las fotografías de la expedición al polo de Sir Ernest Shackleton, cuando en el barco sólo iban tres hombres. Porque en *Travesías por la incertidumbre* todo es incierto. Ver con los propios ojos no es ya garantía de nada, nos recuerda Estrella de Diego. Vemos lo que ha sido ya nombrado e identificado, y volvemos para volver a contarlo; de lo contrario el viaje sería extravío, y sólo habría retorno al explicarlo desde lo conocido de antemano. Y qué decir de la palabra. ¿Se llega a decir alguna vez lo verdaderamente importante? ¿No son los secretos lo único de lo que merece la pena hablar? Entonces, sigue Estrella de Diego, el secreto para que siga

Cortesía del artista



Joxerra Melguizo "Territorios" 2005

siéndolo, necesita del silencio. Ésa es su paradoja, las palabras más importantes para seguir siéndolo no han de ser dichas. Se bordearán, proyectarán sombras inciertas, ligeras aproximaciones pero no serán nombradas: ése es el pacto que los poetas han de respetar. Y, sin embargo, Occidente construye su imperio de la certeza sobre la mirada y la palabra: observación científica y razonamiento lógico son sus más preciados tesoros.

Por eso la poesía se halla en los bordes, como la muerte, la única certeza que Occidente se obstina en ver como incertidumbre, en silenciar. Porque es la muerte, escribe Estrella de Diego, lo que impone el mayor desorden, y las estrategias de realidad y hasta de verosimilitud que Occidente ha ido creando son, en parte, técnicas para distraer esa muerte. Volvemos a pisar tierra falsa, otra vez. Y en estas travesías por lo incierto llegamos al territorio de la memoria que parecía intocable, reserva cultural de Occidente y sobre la que ha construido su monumento más emblemático la Historia, o “memoria

manufacturada” dice la autora. Hay que recordar, luchar contra el olvido, y Occidente ha intentado imponer una manera de hacerlo, de homogeneizar la memoria. Pero la resistencia es posible, memorias personales sin aspiraciones a la autenticidad de los hechos, pero que por ello precisamente son necesarias, y múltiples, y diferentes. Marina Tsvietaieva, compañera siempre de Estrella de Diego en travesías anteriores, es un ejemplo “*tal vez porque sabe* que la memoria es aquello que no se logra escribir, lo que se escapa, el relato que reta a la verdad y la autenticidad, ya que recordamos lo que podemos y hasta donde podemos”. *Tal vez porque sabe*. Ana Arregi

Begiradak. Miradas y memorias desde el margen
Glances and memories from the fringes
 Donostia: Diputación Foral de Guipuzcoa; Periferike, 2005

La mirada que va más allá

La mirada es lo primero que nos llega, antes incluso que la palabra. El niño mira y observa antes de aprender a hablar. La mirada determina el lugar que ocupamos dentro del mundo que nos rodea, luego expresamos ese mundo con palabras. Todo aquello que sabemos o que suponemos influye en nuestro modo de ver las cosas. Sólo vemos aquello que miramos, y el hecho de denominarlo nos pone en contacto con él, ya que la palabra es una mirada incesante, de continuo movimiento, que no deja de aprender qué es y qué somos.

Los libros y el documental en formato de DVD titulado *Gezurren Labirintoa*, recién publicados gracias al trabajo en común del grupo de acción cultural "Periferiak" y al centro cultural Koldo Mitxelena, reúnen los proyectos que "Periferiak" ha llevado a cabo durante los dos últimos años en Livorno, Italia, y en Bilbao. Las miradas más inteligentes, mordaces e inconformistas del panorama intelectual europeo, como por ejemplo las de los autores Gianni Celati, John Berger, Bernardo Atxaga, Joaquín Jordá, José Luis Guerín, Lydie Salvayre, Alessandro Dal Lago, María Muñoz, Paolo Virno, Marina Garcés, Yann Moulier Boutang o Emmanuel Renault, entre otros. Miradas imprescindibles contra los satisfechos de conciencia y los comportamientos dóciles de nuestros conciudadanos. Como abrir una puerta al final del pasillo y echar un vistazo.

A través de una de las calles descubiertas del mercado, nuestra mirada se puede encontrar con entrevistas a cargo de Ixiar Rozas, coloquios dirigidos por Dario Malventi y Álvaro Rodríguez, fotografías de Peppe Maisto o dibujos de Concetta Probanza, entre otros. Son todas miradas sobre los conflictos entre la memoria y la actitud humana, miradas que cuestionan la actual política del miedo y los núcleos de poder, que quieren además renovar las funciones de la cultura y analizar la crisis de las ciudades y los ciudadanos. La mirada que abre la puerta al final del pasillo.

En toda esta blancura del pensamiento, el fuego del sol del libro *Begiradak* llena nuestros ojos de luz, y nuestra mirada se tropieza con él, con los ojos llenos de luz.

El cielo de Livorno que aparece en el documental *Gezurren labirintoa* disfruta observando la hermosa puesta de sol de las palabras al atardecer. Y escuchamos como si fueran los últimos rayos de sol las voces, las opiniones y las pequeñas palabras que no se pierden en vano, y oímos cómo nos hablan tan claramente como un niño.

El objetivo del trabajo es valiente, como lo es la tormenta que no daña al cultivo, la corriente de la esencia tanto del libro como del documental es un mensaje que aparece como un canto cuyo origen se encuentra bajo tierra. La mirada de todo un mundo que se funde por todas partes.

La mirada es anterior a la palabra. El niño mira y observa antes de aprender a hablar. La mirada determina el lugar que ocupamos dentro del mundo que nos rodea, luego expresamos ese mundo con palabras. Como una política totalmente nueva, una mirada mundana. Miradas posibles. José Luis Padrón





MagNet is a network of European magazines focusing on a broad, critical interpretation of electronic culture and globalisation. From urbanism, sound and digital art, to postcolonial critique and theories of information politics, the editorial of MagNet's publications takes the 'digital revolution' one step further – asking questions, extending debates, and proposing examples

MagNet is now offering a collective subscription to five of its magazines. For one, reduced price, you will receive a year's worth of titles – getting a glimpse of a fast-changing culture from the Basque Country to Slovakia

ANNUAL SUBSCRIPTION 88 for:

- 3/4 Revue Magazine (Slovak Republic, 4 per year)
- Mute Magazine (UK, 2 per year)
- Neural Magazine (Italy, 3 per year)
- Springer Magazine (Austria, 4 per year)
- Zehar Magazine (Basque Country, Spain, 3 per year)

To order, email:
subs@magnet-ecp.org

MagNet accepts payment
in Euros and by Paypal

Or send your request, with payment, to:
MagNet
C/o Springer
Museumsplatz 1
A-1070 Wien / Vienna
Austria
T +43 1 522 91 24
F +43 1 522 91 25

<http://www.magnet-ecp.org>

El Commons Service Group* declara **Zehar**
una



*Committed to building the commons through serving art, artists, and audiences
<http://www.ecoledumagasin.com/esg/>



TESTER

TESTER DVD + DVD-ROM

6 NODOS / NODES / ADBEGIAK

Marina Gržinić (Ljubljana), José Carlos Maristegui (Lima), Hito Steyerl (Berlin), Marcus Heustetter (Johannesburg), Fundación Rodríguez (Vitoria-Gasteiz / Donostia) & Oliver Ressler (Viena)

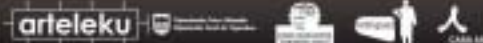


- 60 AUTORES Y COLECTIVOS / AUTHORS AND COLLECTIVES
- 60 EGILE ETA TALDE
- 360 MIN. VIDEO
- ROM: TXTS + TESTER LIBRO / BOOK / LIBURUA. PDF 263 PÁGS.
- + X-EUIAN GNU / LINUX DISTA.
- + ALEPHANDRIA (COYPLEFT ARCHIVO / ARCHIVE / ARTXIBOIA)
- + COLABORACIONES GRÁFICAS / GRAPHIC COLLABORATIONS
- KOLABORAZIO GRAFIKOK

LIBRO / LIBURUA / BOOK ALSO AVAILABLE
TRABJO DE NODOS. ADBEGIAK LANEA. NODES AT WORK

WWW.E-TESTER.NET

info@fundacionrdz.com



La democratización efectiva se mide siempre por este criterio esencial:
la participación y el acceso al archivo, a su constitución y a su interpretación.
Mal de Archivo. Jacques Derrida