

en red

169162

network

SUSANA BLAS BRUNEL Ulrike Ottinger	60
KEBIR SABAR Route 181	61
ALESSANDRO LUDOVICO Tester, Nodes at Work	61
JUAN JOSÉ LAHUERTA El "souvenir" no es un recuerdo	62
JORDI FONT AGULLÓ En guerra	64
ISMAEL MANTEROLA ISPIZUA Manu Muniategiandikoetxea	65
JOSU MONTERO El tiempo y las manos	66
ANA ARREGI Gaixotasun bat daukat: hizkuntza ikusten dut	66
ELIZABETH MACKLIN If this sounds like the story of a life, OK	67
CARME ORTIZ TRANSACCIONES/FADAIAT	68

Ulrike Ottinger

Departamento de audiovisuales

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid,
del 12 de mayo al 3 de junio de 2004

Peculiar, extravagante, ambigua, irónica, perturbadora... son adjetivos que habitualmente aparecen asociados a la obra de la cineasta alemana Ulrike Ottinger (1942). Su trabajo es como una flor extraña. Una flor rara, bella pero incómoda, que crecería en lugares desérticos, y que a la vez que fascina se hace inclasificable, pues su obra tiene la peculiaridad de ser abanderada de diversos discursos, al tiempo que los desborda, descolocando a los que quieren domesticar su trabajo. Durante el mes de mayo y parte de junio, el Departamento de Audiovisuales del Museo Reina Sofía organizó un ciclo retrospectivo de sus películas. Durante la muestra, comisariada por Berta Sichel, se han presentado trece películas de la directora, desde su primer largometraje *Madame X, Soberana absoluta* (1977), hasta su último filme *Doce Sillas* (2004). La inauguración contó con la presencia de la autora y de la historiadora Jenet Kaplan, que ha entrevistado a la artista.

El ciclo ofrece por primera vez en España, la posibilidad de ver toda su filmografía incluyendo los documentales. Al mismo tiempo, se ha editado un selecto catálogo con textos críticos y fichas técnicas de todos sus filmes.

Aunque asociada desde el comienzo de su carrera, en los años 70, al pensamiento feminista, su obra, excesivamente escenográfica para algunas miradas ortodoxas, no encajaba en el grupo de filmes que trazaban una "temática femenina" o de crítica social. La visualidad onírica y caprichosa de su imágenes, desmoronaban cualquier canon, y hasta comienzos del siglo XXI, no se la ha vuelto a recuperar con fuerza dentro de los Nuevos Feminismos, que la han entronizado como precursora de la teoría *queer*. "Sus películas son un híbrido entre ciencia ficción, películas de aventuras, documental, fantasía, que se entretajan en complejas narraciones no lineales", escribe Berta Sichel en su texto sobre la autora; y continúa: "Su reapropiación de la estética del narcisismo desde un discurso feminista hace su obra muy inusual y enormemente diferente de muchas películas hechas por mujeres, por lo general documentales centrados en cuestiones propias del universo femenino: maternidad, prostitución, racismo o explotación económica. Las películas de Ottinger... proponen una renegociación de la subjetividad y superan los debates habituales sobre género y sexualidad de la teoría feminista tradicional"¹.

Por otra parte, su obra puede leerse más allá de la perspectiva feminista. Sus aportaciones son múltiples e inspiradoras. Su preocupación por la "temporalidad", las tensiones entre la ficción y lo real, los contactos-contrastos entre culturas distintas (particularmente las relaciones Oriente-Occidente); y el recurso a los viajes reales o imaginarios como vías para construir la vida, se abordan en su trabajo magistralmente.

Basta con echar una ojeada al contenido de sus películas para percatarse de esta variedad de elementos e intereses. El ciclo se ha organizado en cuatro bloques temáticos: "Trilogía": *Retrato de una alcohólica* (1979), *Freak Orlando* (1981), *La imagen de Dorian Gray en la prensa amarilla* (1983/84); "Ficción: películas etnográficas y de aventuras": *Madame X, Soberana absoluta* (1977), *Johanna d'Arc de Mongolia* (1989), *Taiga* (1991/92); "Underground, Fluxus y Simbolismo": *Fiebre berlinesa* (1973), *Soberbia* (1986), *Laocoonte & Hijos* (1972/73); y "Documentos de Hoy" (*Pasaje Sureste* (2002); *Cuenta Atrás* (1990). Completan la selección *Ester* (2002), que se proyectó en la sesión inaugural, y el estreno de su último filme, *Doce Sillas* (2004).

Y en esta vocación de trasgresión temporal y vital, intervienen dos elementos claves, para entender su forma de trabajar: uno es su "vivir viajando" que la hace romper las barreras del sedentarismo, y adoptar un modo de sentir en movimiento, nómada; y otro, la atracción por lo foráneo, con una predilección por la Antropología que conserva desde la infancia.

Bajo su mirada, la temporalidad no sólo se expande. Se dobla, se enreda. Ottinger hace convivir el tiempo histórico con el íntimo, el cronológico y el emocional. Las referencias a la literatura y los tópicos de nuestra cultura se "detournean", logrando fabricar nuevas referencias en nuestra mente. Y en ese imaginario, Mongolia es para la autora ese territorio "otro", propio, que rápidamente se hace nuestro también al visionar sus películas. Mongolia se convierte en nuestra Mongolia también. Confieso mi predilección por sus películas en este territorio, y mi fascinación por su *Johanna d'Arc de Mongolia* (1989), por ese encuentro "imposible" de mujeres culturalmente distintas, por ese viaje en transiberiano que nos lleva a la tundra y la taiga siberiana. El deseo, el temor y la ansiedad que nos provoca esa película nos termina haciendo querer ser todas las mujeres de Ulrike, primero las occidentales que viajan en el tren, y más tarde las mongolas, capitaneadas por la inquietante princesa Ulun Iga; para vivir con ellas "todos esos malentendidos culturales" que nos recomienda la cineasta: *Johanna d'Arc of Mongolia...* trata de malentendidos culturales, que pueden ser bastante divertidos. He viajado mucho y aprendido una buena cantidad de cosas acerca de estos malentendidos, que encuentro extremadamente interesantes"².

• Susana Blas Brunel. sblas@jet.es

1 SICHEL, B. *Introducción Retrospectiva Ulrike Ottinger*, Madrid: MNCARS, 2004. p.11.

2 En la entrevista de Janet A.Kaplan a Ulrike Ottinger. Op. cit., p.33.



Madame X - Soberana absoluta 1977



Más allá de las fronteras

Route 181, fragments d'un voyage en

Palestine-Israël, 2003

Eyal Sivan y Michel Khleifi

¿Tienen sentido las fronteras, las resoluciones internacionales y los acuerdos de paz a la hora de resolver la situación de un pueblo desterrado y ocupado, cuando el ocupante no termina de construir su proyecto de Estado, depurado de toda presencia que no esté basada en una etnia y una religión?

De las fronteras de la resolución 181 adoptada por Naciones Unidas el 29 de noviembre de 1947, que preveía la partición de Palestina en dos Estados, —uno reservado a la minoría judía con el 56% del territorio, y el otro, con el 43%, para la mayoría árabe, y el resto del territorio zona internacional—, a la construcción, hoy día, del muro de hormigón y las vallas eléctricas, que pretenden encerrar a los palestinos en bantustanes después de cambiar de facto el trazado de la frontera de la resolución de 1967; habiendo pasado por las expulsiones, las guerras, los asentamientos de los colonos, los acuerdos de Oslo, la autoridad palestina, la intifada, las operaciones de los mártires y las operaciones de castigo masivo del ejército israelí, el panorama entre palestinos e israelíes es cada vez más sombrío.

Pero la invitación de los dos cineastas Michel Khleifi y Eyal Sivan a viajar con ellos a lo largo de la *Route 181*, que sigue la línea virtual de las fronteras de la resolución de 1947, nos introduce en un territorio poblado por los mitos, sueños, proyectos, alegrías, realidades y pesadillas con que se han construido las historias de vida de dos pueblos — palestino y judío— y una tierra, para unos Palestina, para otros Israel y para los dos cineastas Michel Khleifi y Eyal Sivan y, algunos más, como los militantes del movimiento Taáyush (convivir), Palestina-Israel. En este viaje iniciático atravesamos varios espacios y tiempos, nos encontramos con diferentes sujetos, pero ninguno está en el lugar y el momento que él cree que le corresponde. Además de los sujetos encontrados a lo largo del viaje, aparecen rastros, huellas y recuerdos de los que estuvieron en diferentes lugares y momentos, y que han sido barridos, expulsados, o transferidos a otros países. Estamos ante una ubicación imposible.

A lo largo del viaje hemos visto y escuchado a judíos traídos/venidos/emigrados de diferentes lugares (Yemen, Iraq, Rusia, Polonia, Etiopía, Marruecos, Túnez, etc.). Algunos se consideran pioneros en tierra de nadie, otros sueñan con el Gran Israel, otros hablan de vivir en un Estado de Israel con una minoría de árabes-israelíes, mientras que unos pocos anhelan una coexistencia entre los dos pueblos, en un país llamado Palestina-Israel. Pero cada uno de estos sueños-proyectos-realidad intenta esconder un malestar o una *conscience malheureuse* cuando se refiere al Otro (el árabe), él que vivía aquí, o vive entre ellos, o sobrevive ahí detrás de las vallas o del muro de hormigón, o en los otros países árabes.

Pero a pesar de las matanzas, las expoliaciones, las expulsiones, de los aviones militares, de los tanques en cada esquina, de la prepotencia de unos jovencísimos militares en los *checkpoint* o puntos de control, de los policías que vigilan a los presos palestinos impidiendo a sus madres tocarles, de las vallas y los muros de hormigón, de las casas derrumbadas, aparecen los palestinos hombres, mujeres, ancianos y jóvenes llevando con ellos su memoria, sus títulos de propiedad, su sufrimiento, su alegría y su lucha por su tierra y sus derechos, sin olvidar a los que están en la diáspora.

Al final del viaje, en un camino desierto, aparece una valla que indica que delante de nosotros está la frontera. Otra frontera más. Y ¿si palestinos e israelíes juntos, en un intento de máxima lucidez, borran todas las fronteras psíquicas (prejuicios, intolerancia) y físicas (vallas, muros de hormigón) para curar todas las heridas?

Los israelíes, que son “el ocupante”, deben comprender que nunca podrán obligar a los palestinos a que habiten el olvido, la desmemoria, el desarraigo y, en un intento de culminar su “solución final”, empujarle a deshabitar su ser, porque tampoco la “solución final” que se intentó con ellos tuvo éxito. • Kibir Sabar

Tester, Nodes at Work

Tester

Trabajo de Nodos/Adabegiak lanean/Nodes at Work, 2004

Fundación Rodríguez/Arteleku

Tester is an experiment of network culture in its most natural spirit. Actually, the founding members are developing a consistent number of elements exploiting the network culture paradigm. This paradigm is transposed into a structured organisation for independent physical nodes, each of which has its own responsibilities. To connect the different nodes, there is not only the mere technical infrastructure, but a common protocol of interaction and collaboration. This protocol allows the members to successfully regulate the flow of data into a critical dialogue on electronic art and globalisation. Furthermore, the core of the network has attracted other different affiliate entities with their own background, establishing a helpful relationship. This book documents the proportional increase of energy caused by this ‘core’ activity through activism projects, plagiarist use of software, creation of common archives, art installations or simply the process of approaching external structures, as well as the potential of every member to start a chain reaction. Scattered over a vast geographic area (San Sebastian, Berlin, Victoria, Ljubljana, Lima and Johannesburg), the core members of this initiative contribute to the meaningful debate concerning the hierarchical models of contemporary art, at the same time stressing the importance of involving less developed areas. The latter are not contextualised as ‘exotic’, but their contribution is included, respectful of their own culture. The active nodes have become a sort of ‘skilled agents’, involving compatible entities for enhancing their primary connected structure. They are plotting an enlightened path, collectively constructing sense through the interlinking of people and concepts they represent or simply connect. It’s an invisible mapping process that actively involves the participants, discovering, but, more significantly, creating sense through connections of networks. So the book could be seen as an analytical portrait of this process, representing the inspiring activities of the aforementioned ‘agents’ during a certain period of time. But it’s not a usual static ‘snapshot’ of different related projects. It could be defined as a ‘cultural log’. The difference between the two is evident: the editor/curator role, that usually selects the information critically, is not anymore arbitrary, but it depends on the ‘log’ of the network activities. And the line that connects the different projects is a red and electric one. It preserves the sense (enriched through every node) and the speed of communication. So the members (nodes) represent different cultural backgrounds, but moreover also different layers of interpretation of common themes. Every single work or action finds some contact points with the others, so the cultural energy flows and grows inside and outside the network reinforcing the involved parts. The total structure develops around its own activity in a virtuous process that slowly multiplies the initial cultural resources. And as in traditional networks, the flux of information goes inward and outward continuously, ‘infecting’ the external entities (more or less) involved in this transversal flow of inspired criticism. Printed in three languages (Basque, Spanish and English) and freely downloadable from the Internet, the text contains ramifications which cross one another and succeed in defining the group of nodes as an external point of reference and its entities as active agents within it. What Tester is, and promises to be in the future, is a dynamic and rich crucial node moving freely between the interactions of political reality and virtuality.

• Alessandro Ludovico

El “souvenir” no es un recuerdo

Tour-ismes. La derrota de la dissiensió

Fundació Antoni Tàpies, Barcelona,
del 15 de mayo al 29 de agosto de 2004

Empezaré esta breve nota recordando algo obvio: *Tour-ismes* es una exposición que tiene lugar en un centro de arte, es decir, que no se trata de un tratado científico más o menos ceñido sobre los orígenes, la historia o los desarrollos y efectos del turismo, ni es un estudio sociológico, o etnográfico, o urbanístico o económico llevado a cabo por expertos que han acudido a archivos, cotejado datos, diseñado gráficos, establecido estadísticas, elaborado análisis, comparado resultados, ofrecido soluciones. Bien al contrario, los participantes en esta exposición son, como es lógico, en su gran mayoría artistas, y los objetos presentados en ella, obras de arte o, por lo menos, si no queremos perdernos en otras consideraciones que ahora no son del caso —a qué llamamos arte y bla bla bla—, obras de artista: fotografías, filmaciones, instalaciones... Podríamos decir, ya sé que muy someramente, que un estudio científico tiene que ser o contener una presentación objetiva de la realidad estudiada o, como mínimo, pretenderlo; la obra de arte, en cambio, o la labor del artista, se mueve en el terreno de la representación, allí donde la subjetividad, tanto del artista como del público, se convierte en el factor esencial y en el resorte de los infinitos significados que la obra, como un gran depósito, acumula. El estudio científico es por condición y necesidad un documento elaborado sobre documentos; la obra de arte, en cambio, podrá eventualmente ser considerada como un documento, pero no precisará serlo para ser obra de arte. En el fondo se trata de la antiquísima distinción aristotélica entre historia y poesía, donde la primera explica las cosas como fueron, mientras que la segunda lo hace como pudieron haber sido, o como deberían ser. Por eso no tiene mucho sentido quejarse de que esta exposición no sea lo que no puede ser: un estudio “integral y totalizador” de los fenómenos del turismo; pero tampoco sorprenderse o afectar sorprenderse de que una “crítica” a la ideología del turismo pueda hacerse desde el interior de un programa que no sólo participa de esa ideología, sino que parece querer convertirse en su vanguardia más sofisticada y retorcida, como es el del “Fòrum Ciutat”, en el que la exposición se incluye. Una de las características del arte como modo de conocimiento suele ser, justamente, su emboscamiento, y aquí, ya lo digo, estamos hablando de arte, o, al menos, ya lo digo también, de obras de artista. Y de artistas que, como veremos, no huyen ni de las contradicciones ni de los compromisos. Así que si alguien quiere de verdad escandalizarse que vaya a ver algunas exposiciones del mismo “Fòrum”, celebradas en su recinto, como por ejemplo ésa de las “esquinas”, que es justo lo contrario de la que nos ocupa, en la que el mundo es descaradamente presentado como un juguete para ser mirado de un solo golpe de vista, una maquetita para entretenerse un momento —“¡oh, qué bonito!”—, y en la que todo rastro de deseo de conocimiento y aún de vergüenza parece haber desaparecido por completo. Siniestra ideología y puro conformismo, pues, en comparación con lo que nos encontramos en la Fundació Tàpies: ideas, mejores o peores, pero ideas, conciencia y resistencia.

Veamos, pues. Intencionadamente, inteligentemente, los comisarios de la exposición se han referido al arte en el forzamiento de la palabra que da título a la misma. “Tour” nos habla del viaje que los artistas académicos —y no tanto— emprendían hacia los lugares en los que se encontraban sus grandes modelos históricos, como parte esencial de su formación: Italia, Grecia... “Ismes”, de los infinitos modos, formas, estilos y capillas que han ido haciéndose y deshaciéndose en la historia del arte moderno. Respecto a la primera parte de la palabra, es notorio que en el “Tour” de los artistas e intelectuales nórdicos y centroeuropeos hacia el Sur está uno de los orígenes más importantes del turismo. Respecto a la segunda, baste señalar que la vertiginosa sucesión de “ismos” de las vanguardias constituye la más clara y trágica manifestación de las neurosis infantiles de la modernidad, amén de ser su más pertinaz propaganda: la obsesión por la novedad a toda costa y la obsesión por la ubicuidad, entre otras obsesiones. ¿No era el lema de una de esas vanguardias “Ubi Fluxus, ibi motus”? ¿Y no podría ser ése también, sin más, para nuestra desdicha, el lema del turismo? Para decirlo claramente: ese título, esa palabra que podía parecer forzada ingenuamente, nos habla, con sutileza pero sin pretextos, de las responsabilidades del arte en la formación de ese fenómeno devastador, de esa gran desgracia, que es el turismo; de sus responsabilidades en la creación de una ideología basada en la tabla rasa constante, en la novedad constante, en el flujo, en el cambio que hace de todo, empezando por nosotros mismos, turistas perennes, es decir, productos de la producción. La nuestra, decía Benjamin, es la época del infierno: la de lo siempre nuevo como lo siempre igual (cuya traducción más repugnante y banal en el actual lenguaje de la política turística consiste en ofrecer continuamente “tradicición y modernidad”). En esta condena, las servidumbres del arte son mucho más importantes de lo que suele y quiere pensarse: los artistas “conscientes” tienen que ser “conscientes” de eso, justamente, y en *Tour-ismes* lo que vemos no es a artistas que “critican” el fenómeno del turismo como si fuera una cosa que ha surgido de algún lugar que no va con ellos, sino a artistas que sin remedio reflejan en su obra las responsabilidades del arte en esos fenómenos, y que, en consecuencia, honestamente se preguntan por las posibilidades que le quedan al arte como forma de conocimiento. Los artistas no “critican” el sistema con tonterías como exponer las facturas y recibos de lo que ha costado su exposición (¡ide las facturas y recibos: como si de eso no supiésemos todos, que los pagamos cada día y por cualquier cosa!) sino haciendo surgir la obra de las tragedias y las farsas que el arte moderno ha representado y continúa representando en este mundo. Tal vez por eso, por esa conciencia, las mejores piezas de *Tour-ismes* —y las hay muy buenas— están envueltas en un halo de melancolía. Acertadamente, como una clave oscura de lo que vamos a ver, los comisarios han colocado al principio del recorrido dos obras que hacen referencia a lo que se desliza, a lo que se escurre: *Turistas resbalando*, un montaje de filmaciones de los años setenta hechas por José Val del Omar en la Alhambra y el Generalife, y *Cascade*, un vídeo de MICA TV y Dan Graham. En el primero la cámara fija y la velocidad de la proyección nos permiten ver cómo los lugares permanecen inmutables frente a las multitudes de turistas que pasan, aunque, en verdad, también los turistas repiten inmutablemente los mismos gestos y se fotografían inmutablemente de los mismos modos frente a tales o cuales rincones, siempre los mismos. A la pregunta, ¿qué se gastará o agotará antes?, la obra de Val del Omar parece responder con el pesimismo de una gran “vanitas”: todo. Esa es la condición de un tiempo acelerado como una rueda que muestra también, con medios totalmente distintos, el vídeo de Dan Graham: las vistas de las ciudades que visitamos, las cosas que comparamos, caen —a veces hacia arriba— en un precipicio sin fin, como aquellos en los que nos hundimos en las peores pesadillas. Esa visión del infierno, esa imposibilidad de asirse, esa angustia de la caída libre, es lo que muestran también las obras de Lisl Ponger, desde mi punto de vista lo mejor de la exposición: en películas como *Déjà vu*, *Passagen*

—y los títulos siguen refiriéndose a lo que fluye para repetirse siempre igual— o *Souvenirs*, realizadas en gran parte montando filmaciones domésticas, la fijación del tópico, la institucionalización del prejuicio, la estandarización y, en definitiva, la reiteración de lo mismo como lo nuevo, se manifiestan en toda su crudeza allí donde el “souvenir” significa todo lo contrario del recuerdo; la exposición constante de lo ya visto se convierte en el muro opaco que nos impide, en verdad, ver: eso es lo que explican estas películas, con mucha tristeza. Y muy triste es, también, la magnífica película de Javier Camarasa y Jorge Luis Marzo, realizada en playas del Levante español y llena de auténtica bilis negra, del humor terrible de los melancólicos. Con parsimonia la cámara se pasea y detiene en las gentes que apretujadas toman el sol en la arena, sobre las toallas y tumbonas, bajo los parasoles, sudorosos, relucientes, cremosos, pringosos. Muchedumbres congestionadas y taciturnas que poco tienen que ver con las alegres imágenes de las promociones: ni el sol acaricia, ni la playa idílica, ni los cuerpos gráciles, ni los refrescos refrescan, ni las gentes disfrutan de la eterna juventud. Aquí está el secreto: que todo era como si fuera. Una música solemne, monumental, lleva al límite, por contraste, la trivialidad de lo que vemos y las mentiras de lo prometido. En una valla publicitaria de una más nueva promoción leemos el eslogan que da título a la película: “Más allá de la tierra, más cerca de los sueños”. Debajo, gran imagen de la resistencia, figura de la verdad, alguien ha escrito con spray blanco y caligrafía redondilla la palabra mágica: “mierda”. • Juan José Lahuerta

Este texto fue escrito para el número 108 del suplemento Cultura's de La Vanguardia (14-7-04), pero, sin advertir previamente al autor, apareció considerablemente mutilado, cambiando su sentido. Publicamos aquí la versión original completa.



*Ramon Parramon, Enric Carreras, Jose Carvajal, Pedro Coelbo
T.P. Viatge interromput (detalle) 2004*

En Guerra

Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona,
del 18 de mayo al 26 de septiembre de 2004

Hoy día resulta frecuente la atribución de un alto contenido explicativo al hecho cultural. No obstante, la concesión de esta autoridad interpretativa al campo de la cultura puede convertirse en un elemento de distorsión cuando el propósito es llevar a cabo un análisis crítico, ya sea de un capítulo determinado del pasado o del presente de carácter colectivo o particular, ya sea, incluso de la misma producción cultural. A menudo, estas percepciones comportan la omisión de elementos estructurales de primer orden relacionados con las formas sociales y económicas que rigen las sociedades.

A nuestro entender, en el comisariado de la exposición *En Guerra*, a cargo de Antonio Monegal, Francesc Torres y José M. Ridaio, se divisaba un celo culturalista más o menos sobredimensionado. A primera vista y si hacemos caso a la justificación teórica del montaje, una impresión general de la exposición podría ir por este lado. En efecto, en los cinco apartados temáticos (“la socialización de la violencia”, “la construcción del enemigo”, “hostilidades”, “victoria y derrota” y “memoria”) que dividían el recorrido expositivo predominaba una atención considerable sobre los aspectos culturales desde una óptica quizás demasiado monocausal. De esta manera, algunos de estos rasgos serían el origen de los conflictos bélicos y otros serían el resultado de sus secuelas. Sin duda, la presencia de estos factores es innegable, pero habría sido mucho más enriquecedor incluirlos en una visión más integradora, junto con cuestiones geopolíticas, ideológicas, sociales y económicas. Posiblemente, con esta incorporación esta exposición —que bien merece un notable— hubiese alcanzado un elevado grado de excelencia. Por lo tanto, pese a las carencias señaladas, en el CCCB se ha podido ver una muestra más que interesante, que, además, ha contado con una programación paralela que constaba de debates y una selección de películas y documentales de gran calidad. Afortunadamente, la paradoja que afecta a las visiones que aducen de un partidismo monolítico por las aproximaciones culturalistas radica en el hecho que los mismos productos culturales, cuando tienen la fuerza y la ambición de perdurar, acogen en su seno la diversidad de la realidad del mundo. Lo que implica la superación de cualquier reduc-

cionismo. Y, evidentemente, esto también se da en aquellas obras que tienen la pretensión de formalizar la experiencia de la guerra. En este sentido, en el conjunto del cuidado marco expositivo, los visitantes han podido apreciar un ingente muestrario de obras que reúnen estas características. Desde los dibujos y pinturas de autores como Paul Nash, Georges Leroux, Otto Dix, Georges Grosz, Kasimir Malevich, Leon Golub hasta los trabajos fotográficos impresionantes de James Nachtwey, Adi Ness i Simon Norfolk, pasando por los fotoreportajes de Robert Capa, Agustí Centelles, Larry Burrows, Don McCullin, los fotocollages de Martha Rosler, el vídeo de Daniel Reeves con Jon L. Hilton, las instalaciones de Alfredo Jaar y Francesc Torres o la sugerente serie fotográfica de David Levinthal. En fin, piezas, todas ellas, de un valor artístico a tener en cuenta y también, como es lógico, portadoras de un gran calado político en un sentido amplio del término. Al margen del acierto en la elección de las obras (de las cuales sólo hemos citado una pequeña parte), un comentario especial hay que dedicarlo a la sección denominada “la vanguardia literal” —que, debido a su naturaleza inédita, bien podría adjudicarse la categoría de exposición dentro de la exposición—. Es decir, aquellos pintores que, contratados por los ejércitos, reproducían escenas de combate de primera línea de fuego con el riesgo de perecer en su trabajo. Otra cuestión que no puede dejarse de mencionar es la metodología utilizada en el montaje. En efecto, inspirada en lo que ya son tradicionales postulados posmodernistas no siempre tan aceptados como parece, se hacía palpable un afán de contaminación en la disposición espacial de los materiales expuestos; o sea, de auténtica amalgama entre los productos que se considerarían de alta cultura y aquello que formaría parte del universo de la cultura de masas. Sin embargo, en algunas ocasiones esta loable propuesta perdía atractivo a causa de un apasionamiento fetichista excesivo y de la recreación de algunas escenografías innecesarias.

En resumen, *En Guerra* contenía suficientes aspectos positivos como para considerarla una exposición de gran relevancia. Tan sólo cabe fijarse en el esfuerzo detectable en la clasificación y la búsqueda de las obras presentadas. Lástima que en el discurso global del comisariado no se impuso la conceptualización plural de la guerra que sí se aprecia, por ejemplo, en la instalación *Memorial* (1992), cuyo autor es Francesc Torres, uno de los comisarios. Teniendo en cuenta que el ámbito cronológico escogido era fundamentalmente el siglo XX, la exposición se hubiera beneficiado de una aproximación en torno a la violencia bélica menos asociada a una supuesta constitución congénita del ser humano. Hubiéramos preferido una mayor confianza en métodos de análisis y puntos de vista en los que el hecho cultural se integra, como parte y fruto, en la complejidad de los procesos históricos y en los que, obviamente, la misma cultura tiene un papel eminente. • Jordi Font Agulló



James Nachtwey *La pasión del Islam* 2004

Manu Muniategiandikoetxea

Ni ez naiz hemengoa

Rekalde aretoa, Bilbo

2004ko apirilaren 29tik ekainaren 27ra

Manu Muniategiandikoetxeak Rekalde aretoan duen erakusketa ikusterakoan pinturaz ez pentsatzea zaila da. Horregatik, orain dela hilabete batzuk azaldu nuen Iñaki Imazen erakusketarekin (ikus *Zehar* 53.) parekatzea ezinbestekoa iruditu zait.

Manuk areto handia bete behar izan du eta horretarako tamaina handiko lanak sartu ditu Rekalde aretoan. Pintura, marrazkiak eta eskulturak erabili ditu azken urtetan egiten duen moduan, eta marrazkiaren kasuan behintzat, baliabideak ematen duen askatasuna erabili du. Ez da gauza bera gertatzen koadroekin. Manuren koadroen abiapuntua ez da marrazkietan erabiltzen duen irudia, nahiago baititu hiru dimentsioko egiturak.

Beraz, emaitza bitxi samarra dela onartu behar dugu, pintatutako eskulturak bi zentzutan azaltzen baitzaizkigu begien aurrean, eta gure burua uste baino ariketa kontzeptualagora bultzatzen du. Aspaldian, egitura horiek zituzten koadroak aurkezten zituen erakusketetan; gaur egun, aldiz, koadroak inspiratu dituzten eskulturak ere jartzen ditu erakusgai eta pinturarako beste euskarri bat bilakatu ditu, lehen aipatu dudan ariketa kontzeptuala indartzearen.

Iñaki Imazen kasuan bezala, ez da erraza pinturari buruzko hausnarketa kontzeptuala egitea gaur egun. Abangoardiek ia guztia esan zutela dirudi eta horregatik, pinturaren heriotzaren topikoa saihesteko aukera txikia dela onartu behar dugu. Hala ere, ihes egiteko aukerak bide ezberdinetatik proposatu dizkigute artista gazte hauek aipatu ditudan erakusketetan. Iñaki Imazek irudia du oinarri eta bigarren abangoardien aurrean zalantza handiago azaltzen du. Manuk mende hasierako abangoardia historikoak hartzen ditu abiapuntu edo aitzaki moduan, posmodernismoak ia agortu arte erabili zuen bidearen bitartez, hau da, garai hartako artelanak berrerabiltzea zentzua hustu arte edo eduki berriak gehitu arte.

Nik uste dut 80ko hamarkadan hainbeste erabili zen bide hori Manuren arte ibilbidearen abiapuntua izan zela eta oraindik ere pisu handia duela bere pinturan. Hala ere, 80ko hamarkadako pinturaren hustasuna eta errepikapena gainditzea da Manuren arrakastarik handie-

netakoa. Hiru dimentsioko eskultura historikoak hartuta pinturaren barne egituren azterketa egitea ez da lan erraza. Konstruktibismoa eta Oteizaren lanak pinturaren esparrura eramatea ariketa kritikoa da, bai baliabideak zalantzan jartzen dituelako, baina baita artearen historiaren berrirakurtzea ere egiten duelako. Oteizak bi dimentsioanalitateari edo espresionismoari eta informalismoari egindako kritika zorrotzak zalantzan jartzen ditu, eskulturak pintzelada soltearen bidez mihisetan irudikatu ondoren, eta, niri gehien interesatzen zaidana, espazioan zabaltzen diren egituren azterketa piktorikoa egin ondoren. Oteizaren kutxa metafisikoak ez dira "euska" irudi (ia korporatibo) hutsak *Loreak Mendian*-ek atera duen kamisetan ikus dezakegun bezala; artelan bat osatzeko erabili daitekeen egitura formal eta narratiboa/programatikoa ere izan daiteke eta, hain zuzen, azken hau da Iñaki Imazen pinturatik edo lanetik aldentzen duena. Iñakiri hizkuntzaren erabilpenak ematen dion arintasunaren aurrean, Manuren pinturan espazioak, eskulturak eta historiak gehiegizko pisua hartzeko arriskua dago. • Ismael Manterola Ispizua

Begoña Zubero





El tiempo y las manos

Mientras tanto, dame la mano

Kirmen Uribe. Trad: K. Uribe, G. Markuleta, Ana Arregi Visor, 2004

A veces se produce en la literatura un misterioso fenómeno: un amplio sector de personas, y no forzosamente lectoras, adoptan a un poeta. Me atrevería a afirmar que Kirmen Uribe es uno de ellos. Ha sabido llegar al público más allá de los libros, lo hace a través de recitales interdisciplinarios, colaboraciones con músicos y artistas plásticos, CDs... Poquísimos poetas euskaldunes han sido traducidos al castellano tan tempranamente y en una editorial además tan reputada.

Aunque hay en este libro un texto inicial en prosa, "Un secreto", que funciona a modo de poética, es en dos o tres poemas en los que se exponen las verdaderas intenciones de Uribe. Los versos de "No se puede decir" son meridianos al respecto: "Una riada se ha llevado los puentes entre las palabras y las cosas. / La lengua es imperfecta, los signos se han desgastado / como las viejas muelas del molino, de tanto girar, por eso, / no se puede decir Amor, no se puede decir Belleza, / Solidaridad, no se puede. / Ni árbol, ni río, ni corazón / La ley antigua ha sido olvidada". Ya lo había dicho Atxaga, la palabra-piedra de Aresti se había convertido en arena, la Utopía en Etiopía; pero Uribe no se queda ahí, no se quiere creer que las palabras sean herramientas poco fiables por oxidadas e inservibles: "Sin embargo, si me dices 'mi amor', / siento un escalofrío, / sea verdad o mentira". Usar las palabras poniéndolas a resguardo de ese "sin embargo", ahí está el empeño de Uribe; volver a tender puentes, aunque sean de frágil poesía, entre las palabras y las cosas. Y, sobre todo, entre las palabras y las personas. Uribe consigue transmitir a sus versos humanidad, fisicidad incluso: la respiración, el fluir de la sangre, el latir del corazón, del suyo o de los personajes de los poemas. O del lector. "Sin embargo" o "mientras tanto". Mientras tanto, dame la mano: humanidad, calor, cuerpo, vuelta a "lo real", a lo tangible.

En "Ejercicio de memoria" se oculta una de las más bellas y sutiles definiciones del trabajo de poeta que conozco: "Y me queda también la intención / de ponerme del otro lado / sin perder lo que una vez fui, / y trabajar el tiempo con mis manos, / sin cerrar los ojos, despacio, / como las sombras de los árboles". Ésta es otra de las virtudes de Uribe, esa habilidad o sabiduría para ponerse al otro lado —en el lado de la escritura y, por tanto, de la memoria— sin abandonar del todo el lado de acá —el del común de los mortales, el de la realidad—: trabajar el tiempo con las manos. En ese texto inicial en prosa, "Un secreto", habla Uribe, a propósito de Caravaggio, de la importancia de cuidar los detalles y de decidir lo que se dice y lo que no se dice en el poema, ya que es preciso utilizar las palabras justas, las necesarias; el peor defecto del escritor es decir demasiado. Y concluye: "La poesía es un juego con el silencio"; y para jugarlo es preciso dominar el sutil arte de trabajar el tiempo con las manos. En algunos poemas de este libro, ese arte del claroscuro, de velar y mostrar, alcanza el emocionante equilibrio del punto justo.

La sorpresa de algunos finales, la ternura que desprenden las palabras, ese lirismo siempre en el filo pero que nunca cae del lado de lo sentimentaloides, la verdad que parece latir en los versos que no nos hablan sino de "cómo llenar los huecos que tenemos dentro" o la sencillez a veces naif de un tono ajeno a la impostación, son otras razones que explican la fortuna de unos versos que, traducidos al castellano por el propio poeta, por Gerardo Markuleta y por Ana Arregi, siguen conservando esa fuerza tan frágil que les caracteriza. • Josu Montero

Este texto se publicó por primera vez en *Mugalari*, 24-7-04

Gaixotasun bat daukat: hizkuntza ikusten dut *Bitartean heldu eskutik*

Kirmen Uribe

Susa, 2003

Seifollah Samadian artista iraniarraren *The White Station* bideo-lanean emakume bat ikusten da, *chador* beltz batez jantzita, eta aterki ilun batekin, elurte izugarri baten erdian. Emakumea bakarrik dago, inoiz helden ez den autobus baten zain, antza. Kalea Teherangoa da, hangoak dira autoen hotsak; bideoan ez dago beste hitzik, haizearena eta elurrarena ez bada, txorien kantak eta autoarenak ez badira. Han dugu beltzez jantzitako emakume hori elur zuriaren erdian itxoitzen, ezohizko Teheran elurtsu batean.

Memoriak animalia kaskarin bat bezala jokatzeko du batzuetan.

Kaskarina, ez baitakizu oso ondo nora joko duen, nola lotuko dituen ezberdinak eta urrunak diren gauzak. Baina memoriak bere arrazoiak ditu, gehienetan ezkutatuak badira ere. *The White Station* lana ikusi nuen, Kirmen Uriberen poema bat etorri zitzaidan burura, "Ibaia" izenekoa hain zuzen. "Ibaia" poeman haizea dabil hirian eta jendeak nekez egiten du aurrera kaleetan zehar. Etxe bateko laugarren pisuan, emakume bat ari da arropa botatzen, eta botatzen dituen arropen artean txarolezko zapata zuribeltz batzuk daude. Zapata horiekin herri-tik hirira etorri zen neguko egun batean. "Hegabera izoztuak ematen zuten bere oinek lurretan", irudi horren bidez nire memoria bihurriak beti egiten du salto Samadian-en lanera, Samadian-en *The White Station* bideoa ikusi nuen unean Kirmen Uriberen lana burura etorri zitzaidan bezala. Irudi zuribeltza bi norabideko zubia da oraingoan, lan batetik bestera joateko. Baina bien arteko lotura ez da bakarrik hor etenda geratzen. Bi lanetan, isiltasuna dela medio, istorio ezkutu bat dago. Poemak dioen moduan "denok dugu barruan uhola dakarren ibai estali bat". Egileek xumeki deskribatzen digute egoera bat; batean, emakume bat autobusaren zain omen dago, bestean, emakume bat leihotik arropa botatzen ari da. Baina irakurleak, edo ikusleak, badaki bi kasuetan zerbait gehiago dagoela. Egileak ez ditu azalpenik ematen, elipsiaz baliatzen baita, baina xehetasunek bere presentzia dute eta memoriaren geratzen dira, iltzaturik. Teherango kaleak elurrez estalita ikusteak aldaketa izugarria suposatzen du, iraultza meteorologiko bat Iranen. Gure kaleetan emakume batek bere ezkontzako soinekoa leihotik botatzen badu isileko oihu ozen bat entzuten da. Bietan anekdotatik haratago doan hausnarketa dago irudien azpian. Egunez egun, gurean edo Iranen, ehuntzen ari den historia islatzen da errealtatearen zatiki hauetan, funtsezkoak eta adierazgarriak diren uneak errealtatearen arizten diren isiltasun berberaz landuta biak.

Roland Barthes-ek zioen: "Gaixotasun bat daukat: hizkuntza ikusten dut." Aurkakoen arteko lotura honen bitartez eta gaixotasunaren konnotazio txarraren kontra, Barthes-ek hizkuntzaren gorpuzkera aldarrikatu zuen. Era berean, Kirmen Uribe-ren *Bitartean heldu eskutik* liburua-ren poemetan gorputza dute hitzek, ikusten dira soinuak, entzuten dira irudiak, ukitzen ditugu hitzak. "Udare zurituak gure gorputzak" dio "Irla" poemak, lau hitz baino ez ditu erabiltzen eta ikusten ditugu ur tantak azalean, dastatzen dugu maitalearen gazi-gozo zaporea, sentitzen dugu gure barnean erotismoaren gezia. Horrexegatik, hain zuzen, Kirmen Uribe irudien egile moduan ikusten dut, zentzu zabalean, poeta edo idazle baino. Hitzekin egiten du lan Kirmen Uribe baina emaitzak artista plastiko batenak dira. "Aresti-Duchamp Xake partida" poema luzean Arestiren eta Duchamp-en arteko elkarrizketa bi egileenena da. Harrizko hitzez egiten du lan Arestik, isiltasunean zuloak irekitzeko, "soilik behar beharrezkoak diren zuloak"; Duchamp-ek, bitartean, beira du gustuko: "Hik harriak eta nik beira. / Ez diagu bikote txarra egiten". Isiltasuna, zuloak, harriak...g ogora datozkit Jorge Oteizaren hitzak, bere asmo esperimentalaren burututa, eskultura egiteari utzi eta gero, poesia-aren idazketari helduko diola azaltzen duenean: "Konturatu nintzen nire eskultoretatik / hitzak ateratzen zirela / amaiera zela sentitu nuen / horrela nire eskultura-hizkuntzatik motela eta garestia / zorientsuagoa seguruagoa praktikoagoa den hizkuntzaren ekonomia honetara pasatu nintzen". • Ana Arregi



Seifollah Samadian *The White Station* 1999

Bitartean heldu eskutik
Hold my hand meanwhile

Kirmen Uribe

"If this sounds like the story of a life, O.K."

Raymond Carver

I come from a plain-speaking family, most of whom are now dead; and it may have been this —and not just the plain plainness of the language and syntax— that drew me to, and into, the poetry of Kirmen Uribe.

When I first looked at *Bitartean heldu eskutik*, in the spring of 2002, I hadn't studied enough Basque to read the book straight through; in fact, it's only with *Mientras tanto dame la mano* that I've done that. I had to translate a poem to be able to read it, and I started with the ones that contained the fewest unknown words.

Or I started with one that contained a very well-known word: "Carver." In the context —the poem "Oroimen ariketa" (*Memory exercise*)— Carver couldn't have been anyone but Raymond Carver (Clatskanie, Oregon, US, 1938), among the plainspokenest of our twentieth-century plainspeakers. The poem's first two lines were beyond me —weeping postponed?— but the rest came through: it took off from a shopping list that Carver, a drinker who had managed to stop and to save his life for a decade, had written a month before dying of cancer, in Port Angeles, Washington, in 1988:

"Butter, eggs, chocolate...
Go to Antarctica — or else Australia?"

The Uribe poem was about the temptation to flight in opposition to taking responsibility, its context a flood-season street in which a dear friend has been lost forever. The poem's speaker was at one with Carver's transformatory impulse: "the urge to take stock, the push toward a change, / the haste to keep on with my demon-phantoms."

But —as a detour— a brief encounter between the Basque Country and New York City in spring 2003, in the persons of Kirmen Uribe and the post-Beat N.Y. poet, Bob Holman (LaFollette, Tennessee, 1948), proprietor of the Bowery Poetry Club, as he comes, with arms outstretched in a near-despairing gesture of enthusiasm, to greet Uribe after a bilingual reading there: "Man, you are able to be *so romantic!*" What *could* he have meant by that? At first, I understood him to be

speaking in the lowercase sense: For an American male poet to be so openly vulnerable but willing, at once so desirous and restrained, in the way Uribe is able to be in a poem like "Irla," which he read that night ... In the context of our 30+-year call-and-response of changing roles in a changing culture, it must seem nearly taboo, is what I thought at the time.

Later I thought Holman *might* have meant an uppercase Romantic. After all, the first epigraph in Uribe's book is from John Keats, perhaps the hardest-working of the second-generation English Romantic poets. Not unthinkable.

Bernardo Atxaga, in a recent interview in *El País*, spoke of the iffiness of *el romanticismo*, saying that "politically, of course, it was an extremely dangerous ideology"— "[be]cause, fundamentally, it spoke of things that were not of this world." But given the this-worldliness of Uribe's poems — a taste of salt on a woman's breast (in "Irla" [*Island*]), the smell that an immigrant has left in a parked car ("Arrotza" [*Stranger*]), the feel and sight of the large, gnarled hand of an uncle who is about to die ("Bada beldur bat" [*Then a fear*]) — no uppercase Romanticism of the kind could have been on the table.

Uribe's frequent collaborator, Mikel Urdangarin, in an interview last spring, defined the term more modestly: a romantic was "not a partisan of utopia, of dreaming," but was someone who "has in himself the desire for the world to change, even if it's often impossible." By such a definition, romanticism is simply a corollary of creation, the artist's hopes against the blankness of the canvas.

*

In every Kirmen Uribe poem I've read there's a tacit tension between what's sweet — or *goxoa*: not *too* sweet — and what's tough, in the New York sense of the word. The book's rhythm, it turns out, resembles that of any given poem. At the end of "Oroimen ariketa," tears do appear (though not in the Spanish version), "so the shadows' lengthening-out can take me alive." Tough and sweet, not "wild and sweet," as the *romanticismo* Romantics had it. • Elizabeth Macklin

TRANSACCIONES/FADAIAT

Libertad de conocimiento/libertad de movimiento
Universidad Internacional de Andalucía
UNIA arteypensamiento
<http://hackitectura.net/fadaiat>
Tarifa/Tánger, del 22 al 23 de junio de 2004

El proyecto TRANSACCIONES/FADAIAT, que se articuló, tal como inicialmente querían sus organizadores, en un formato de debate y asamblea estructurado en torno al binomio resistencia/creación. Se centró en la idea de investigar y participar en los procesos emergentes de interconexión entre algunos conceptos interesantes, complejos y actuales, como son: la libertad de conocimiento y la libertad de movimiento; se incidió, asimismo, en determinados procesos donde se están produciendo nuevas alianzas, a veces fluidas y otras veces geométricamente variables, entre trabajadores itinerantes y productores inmateriales: activistas, teóricos, comunicadores, hackers y artistas. Colectivos todos ellos que estuvieron presentes en las diferentes zonas autónomas, interconectadas entre sí, que funcionaron ininterrumpidamente a lo largo de los dos días y desde donde los participantes podían visualizar las diferentes micronarrativas que se habían dado cita en el acontecimiento.

En un ejercicio simbólico de reconquista del espacio público que tiene en cuenta la resignificación de conceptos como lo local y lo global que se han producido en la cultura electrónica; *Transacciones/Fadaiat*, se desarrolló en torno a tres ejes: dos de carácter documental, uno denominado el archivo on line multimedia, de documentación de las prácticas artísticas que están contribuyendo a la construcción de narrativas críticas, concretamente las micronarrativas que ha generado el fenómeno que transcurre en el espacio geopolítico del Estrecho de Gibraltar desde hace más de una década: la inmigración clandestina o flujo continuo de ciudadanos de la orilla del sur a la del norte. Todos los documentos que acoge el archivo son documentos sobre el fenómeno de la inmigración en la frontera sur de Europa que tienen como punto de interés el denominador común del análisis, la reflexión y el diálogo, producidos desde el campo de la creación plástica, literaria y audiovisual. Con el archivo se ha podido, aparte de difundir esas prácticas y producciones, confeccionar un corpus plural de discursos de crítica cultural, que se pueden encontrar en la siguiente dirección: <http://transacciones.wewearbuildings.cc>. El otro eje documental es la cartografía del Estrecho, organizado en diferentes temas —militarización, migraciones, flujos de capital, trabajo social,...— con la intención de hacer una edición en papel después de su elaboración colectiva en el tercer eje el laboratorio fadaiat. Este laboratorio se entendió como un lugar de discusión, debate y diálogo. Se desarrolló en un lugar emblemático el Castillo de Guzmán en Tarifa y en la École Nationale des Sciences Appliquées (ENSA) de Tánger. Se articuló en torno al Patio Lab, laboratorio descentralizado de nuevos

medios, con diferentes nodos —Tarifa/Castillo, Tarifa/Playa, Tánger—, pretendió un uso crítico de las nuevas tecnologías, generó didáctica sobre los software libres, e intentó producir un análisis sobre el concepto de territorio con acciones de conectividad entre el sur de España y el norte de Marruecos, entre otras múltiples acciones. Otro espacio era la Sala, donde tuvieron lugar los encuentros interdisciplinarios, abiertos al público, entre diferentes personas que provenían del activismo, las ciencias sociales, la crítica cultural, el trabajo social, el mundo de la comunicación, el sindicalista... Fueron los momentos más asamblearios, se debatió sobre la frontera, género, inmigración,... en la sociedad actual y, en particular, en el contexto geopolítico del Estrecho. El último espacio era el Patio AV, donde se pudo ver: un extra de vídeo (vídeos de los Archivos del Observatorio ovni -observatorio de vídeo no identificado (www.desorg.org)). Seleccionado y presentado por Toni Serra; también las proyecciones audiovisuales del Archivo, en diferentes ordenadores dispuestos en espacios del castillo y la biblioteca municipal; tuvo lugar una edición especial del programa de música *Graffiti*, a cargo de los dj's Jalil & voluble; y se pudo ver la performance *Front-eras* de Miguel Benlloch, la danza contemporánea *Errando las ondas* de Salud López) y Streamings. M&P (música y proyecciones).

Transacciones/Fadaiat, es un proyecto del programa UNIA arte y pensamiento 2004 que se llevó a cabo con la colaboración del Área de Cultura, Ayuntamiento de Tarifa; La Consejería de Gobernación (Iniciativa comunitaria Interreg IIIA —España/Marruecos, FEDER), Junta de Andalucía; ENSA (École Nationale des Sciences Appliquées), Universidad Abdelmalek Essaadi, Tánger y Radio Medil, Tánger. Conjunto de instituciones públicas que contaron con un largo listado de organizadores y participantes y el siguiente equipo base que trabajó en el proceso: proyecto coordinado por Mar Villaespesa de UNIA arteypensamiento 2004, producido por BNV producciones, en colaboración con Indymedia Estrecho y zemos 98 (representados por José Pérez de Lama, Sergio Moreno, Pablo de Soto, Pedro Jiménez y Daniel Villar), con la participación del nodo Tarifa (representado por Fran M. Cabeza de vaca y José Vicente Araujo), el equipo editor de TV Tarifa (representado por Ángeles Rondón), el nodo Tánger (representado por Mercedes Jiménez y Helena Maleno del Colectivo Aljaima), el nodo Málaga (representado por Pilar Monsell de Casa de Iniciativas 1.5-radio madiaq) y el nodo Barcelona (representado por Mike Harris de psand). Todos ellos consiguieron un proyecto de formato participativo que recuperó, tal como he dicho al principio del artículo, una estructura de asamblea (de formato horizontal), que trabajó al margen del espectáculo en el que caen muchos de los acontecimientos artísticos y sociales actuales. Proyectos como éste, con conclusiones abiertas, actúan como antídoto frente a la arrogancia de los grandes formatos, muchas veces vacíos de contenido, y cada vez menos beligerantes y críticos con el contexto, a la vez que más vanidosos y ensimismados.

• Carme Ortiz



Rogelio López Cuenca *Marina/Seascape* 1998