

Zehar

Nº 57 • 2005

REVISTA DE ARTELEKU-KO ALDIZKARIA



57
05

Trantsizioa Transición

Zehar

Nº 57 • 2005

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

KOLDO ALMANDOZ
KAREN ANDREASSIAN
ANA ARREGI
KOLDO ATXAGA
ANNA BARSEGHIAN
IGNASI LABASTIDA I JUAN
GEERT LOVINK
PLATONIQ.NET
NATXO RODRÍGUEZ
LEIRE VERGARA
Colaboradores

Itzulpenak

Euskararen Normalkuntzarako Zuzendaritza Nagusia
Tisa
JUAN MARI MENDIZABAL
TIM NICHOLSON
Traducciones

Testuen orrazketa

IDOIA GILLENEA
JOE LINEHAN
Revisión de textos

Diseinua

LAUREN HAMMOND
Diseño

Aurreinpresioa eta inprimaketa

ZYMA
Pre-impresión e impresión

Lege gordailua

SS.1.104/89
Depósito legal

ISSN 1133-844 X

Art Bibliographies Modern-ek indizatua
Indizada por Art Bibliographies Modern

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

AZALA PORTADA

Rafael Lozano-Hemmer

33 Preguntas por Minuto, Arquitectura Relacional 5
2000



Zehar Attribution-NonCommercial-ShareAlike gisako Creative Commons lizentzia baten mende dago. Hemengo testuak nahiz itzulpenak kopia, banatu eta jende aurrean erakutsi ditzakezu irabazi asmorik gabe baldin bada. Horrez gain, hemendik eratorritako lanik sortzen baduzu, lizentzia beraren mende egin behar duzu.

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

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

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.

Trantsizioa Transición

Nº 57 • 2005

Editoriala 2

MIREN ERASO

Alferrikakoaren egiaren inguruan
Elkarrizketa Belén Gopegui 4
Sobre la verdad inútil
Entrevista a Belén Gopegui 10

KAREN ANDREASSIAN

Trantsizioa Armenian 16
Transición en Armenia 22

LEIRE VERGARA

Artea, aukera eta demokrazia
Charles Escheri elkarrizketa 28
Arte, posibilidad y democracia
Entrevista a Charles Esche 34

GEERT LOVINK

Medio berriak, teknologia eta artea
Zorigaitzeko ezkontza ala sintesi perfektua? 40
Los nuevos medios, la tecnología y el arte
¿Matrimonio desgraciado o síntesis perfecta? 46

ANNA BARSEGHIAN

“Feminismoa” oraindik hitz gordina den lekua 52
Donde “feminismo” todavía es
una palabra malsonante 54

FORUM

NATXO RODRÍGUEZ

Copyrighta eta museoen etorkizun digital bikaina .. 56
Copyright y el brillante futuro digital
de los museos 60

IGNASI LABASTIDA I JUAN

Creative Commons lizentziak
Estatu espainiarrean 64
Las licencias Creative Commons en el
Estado Español 68

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

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

Laburrak

RESEÑAS 72

KOLDO ALMANDOZ ATASKOA vs. ataskoa

ANA ARREGI *Las amantes* treinta años después

PLATONIQ.NET ¿Copyfight o Copyright? ¿Liberar o liderar la cultura?

KOLDO ATXAGA EUSKADI™ una fruta tan apetitosa como prohibida

Trantsizioa

1995eko urrian, *documenta X* zela-eta Catherine David elkarrizketatuz ireki genuen *29. Zehar*, eta elkarrizketa hartako ideia batzuen eraginpean erabaki genuen hurrengo zenbakien ildo editoriala. *Zehar* hark, beste aldetik, trantsizioko garai baten hasiera ekarri zigun, orduan hasi baikin aldizkarian artxiboa espazio dokumentalaren ikuspegitik lantzen.

Azken urteotan, teknologia digitalen garapenari esker, artxiboak halako moldean hedatu du bere egitekoa, non gaur egun protagonista iritsi berrietako bat den artearen eskenatoki garaikidean. Azkenaldian, asko dira ideia horren inguruan egin eta antolatu diren obrak, agerraldiak, erakusketak eta argitalpenak. Izan ere, betekada estetikoaren garaiotan, nahitasun artistikoak dokumentuari begiratzen dio, objektu txit desiragarri bihurtzeraino. Dena den, artxiboak, erakunde gisa, sustrai sakonak ditu, kulturek sortutako memoria gordetzeaz arduratu baita tradizionalki. Horretan datza dokumentuaren ahalmen handia. Baina orain, aldi baterako proiektua ere izan liteke artxiboa, eta *Zehar* gonbidatu duen *dokumenta 12 magazine* proiektua dugu esandakoaren adibide argigarria. Aldizkari proiektu horren oinarrian, hain zuzen, elkar uztartuta ekoiztu eta banatzeko aukera ematen duen edizio deszentralizaturako tresna bat dugu. Hitz gutxitan esanda, arte eta kultura garaikideko aldizkarien edizioan trantsizio garaia bideratuko duen proiektu baten aurrean gaude.

Zenbaki honek *Trantsizioa* izena du, aurrerapenaren eta aldaketaren ideia agertu nahian, nahiz eta badakigun aurrerapena eta aldaketa ezegonkortasunaren iturri direla inoiz; elkarrekintzako prozesu dinamikoak abiarazteko oinarri ere badirela uste dugu. Gauzak horrela, bi trantsizio politiko aztertzen ditugu: Espainiako Estatuarena bata, eta Armeniako, berriz, bestea. Saiheska aztertzen dugu lehena, eta lau herritarren ahotsen bidez, bigarrena. Artikuluetan sarritan agertzen zaizkigu eztabaidagai desadostasunaren ideia, edo Leire Vergarak bere elkarrizketan aipatzen duen Chantal Mouffe-ren “etsai adiskidetsuak” kontzeptua, eta proiektu estetikoaren eta politikoaren araberako praktika artistikoa. Beste aldetik, azterketaren galbahetik pasatzen ditugu ere bai, batetik, kultur politikak eta haien baitako interesak, legitimazio politikoaren morrontzakoak direnez sarri askotan, eta, bestetik, ekoizpen artistikoaren finantzazioari buruzko eztabaida. *Forum* atalean, azkenik, testu bana aurkezten dugu egile eskubideei buruz eta eskubide horiek kudeatzeko lizentziei buruz. ❧

Transición

En octubre de 1995 abríamos el *Zehar 29* con una entrevista a Catherine David sobre *documenta X*. Algunas de las ideas allí analizadas marcaron la línea editorial de los futuros números; pero aquel *Zehar* también marcó el inicio de un periodo de transición, a partir del cual la revista fue trabajando con la idea de archivo como espacio documental.

Durante estos últimos años, el desarrollo de las tecnologías digitales ha permitido activar la función del archivo y éste se ha convertido en uno de los nuevos protagonistas de la escena artística contemporánea. Son muchas las obras, eventos, exposiciones y publicaciones que últimamente se están organizando alrededor de esta idea. En un momento de sobresaturación estética, el interés artístico gira hacia el documento y éste se convierte en el nuevo objeto de deseo. Sin embargo, el archivo como institución tiene una larga historia; tradicionalmente se ha encargado de guardar la memoria generada por las diferentes culturas, y éste es su gran potencial. Pero ahora, el archivo también puede ser un proyecto temporal. Pongamos un ejemplo concreto, *documenta 12 magazine*, proyecto dirigido por Georg Schöllhammer, al que *Zehar* ha sido invitado. Éste concibe su desarrollo a partir de una herramienta de edición descentralizada que permite la producción y distribución de contenidos de manera asociada. Un proyecto que marcará la transición en la edición de revistas de arte y cultura contemporánea.

Transición es el nombre que damos a este número, con él queremos transmitir la idea de transformación y cambio. Aunque sabemos que estos estados a veces provocan inestabilidad, también pensamos que son la base para un proceso dinámico de interacción. En este sentido, abordamos dos transiciones políticas: la del Estado Español, que se trata de manera sesgada, y la de Armenia, que se presenta a través de las voces de cuatro ciudadanos. La idea de disenso, o, en palabras de Chantal Mouffe, el concepto de “enemigos amistosos”, que recoge Leire Vergara en su entrevista, y la práctica artística como proyecto estético y político transitan por los diferentes artículos. También analizamos el devenir de las políticas culturales, sus intereses, muchas veces al servicio de la legitimación política, y el debate sobre la financiación de la producción artística. En la sección *Forum* presentamos dos nuevos textos sobre los derechos de autor y las licencias que gestionan sus derechos. ❖

Alferrikakoaren egiaren inguruan

Elkarrizketa Belén Gopegui

2005eko maiatza eta ekaina artean, *Periferiak* izeneko topaketan hirugarren saioa egin zen Bilbao eta Donostian. *Gerra-demokraziak eta lurralde bilakatzea mundu-ekonomia batean* izan zen aurtengo gertaldiaren izenburu orokorra, eta Belén Gopegui (BG) haren protagonistetako bat. E-postaz egindako elkarrizketa honetan, bere hitzaldiaren jendaurreko irakurketan jorratutako zenbait gai aztertu nahi izan ditugu, eta arakatzeko jarraitu politikarekin, fikzioarekin, errealarekin eta idaztearekin duen harremana.

ME *Alferrikakoaren egiaren inguruan* zuen izenburua zure hitzaldiak, eta bertako gizonak, eskua kristalean jarrita eta kalera begira dagoela, ez du jadanik iraultzaz amets egiten. Zein unetan utzi zion hartaz amets egiteari?

BG Hitzaldi hartako gizonak era mailakatuan utzi zion amets egiteari. Harresia erori baino urte batzuk lehenagotik gaur arte. Hala ere, uste dut hitzaldi horren gaia, funtsean, giza faktorea dela, erabakimena, zein neurritan huts egin daitekeen minutu batzuetan, zein neurritan asma daitekeen, eta ongi erabaki, minutu batzuetan. Kontzientziaren distiraldia. Nire teoria da distiraldi hori gertatu egin daitekeela hura bultzatu eta islatuko duen testuinguru bat baldin badago. Gizonak testuinguru horretara iristea lortzen duenean, osteria egiten du amets iraultzarekin; eta iraultza hori, Cernudaren hitzei jarraituta, defini liteke orobat herrialde kapitalista bateko *Katrina* baten kontrara: “bere sumin urdinaz hainbeste miseria hotz irentsiko lukeen itsasoa”.

ME Zure azken idazkietan, etengabeak dira egungo gizarte kapitalistari egiten dizkiozun kritikak, eta iraganaren nolabaiteko nostalgia, garai hartan aldaketa posiblea izan baitzen.

BG Susmagarria egiten zait egun indarrean dagoen nostalgia ideia, ez dut uste ezer bikainik galdu dugunik, eta aldaketa gaur posiblea delakoan nago. Ikusiak ikusita, ez dirudi trantsizioan aldaketa hain hurbil egon zenik; edonola ere, zenbait pertsonak, azkenean gutxi batzuek, eskatu zuten, baina, jakina denez, PCEk paktatu egin zuen orduan funtsezkoa zen hartan amore ematea. Kritika etorkizunetik egiten da beti, zuzenketarako espazioa badagoela pentsatzen delako egiten da. Hori da nire ikuspegia; beste gauza bat da nire liburuetan akatsak egotea eta nostalgian bizi den anbiguotasun hori iradoki ahal izatea. Liburuz liburu, saiatu naiz anbiguotasunetik ahalik eta gehien urruntzen. Kapitalismoari egiten diodan kritikak eginda egon nahi luke, eta hala izan dadin saiaturako naiz, borondatearen baikortasunaz; baita, ordea, agian premiaren baikortasuna esan lekiokkeen horretaz ere.



EFE agentziaren lortesia / Fernando Alvarado

Belén Gopegui, Europako Konstituzioaren kontra Madrilén egin zen manifestazio baten ondoren manifestu bat irakurtzen

ME Zure eleberrri eta filmetan irtenbide banakakoa marrazten da egungo paisaia neoliberalari aurre egiteko aukera moduan. Arrakasta profesionala (sozial zein ekonomikoa) alde batera utzi eta alde ekonomikotik hain “ahaltsua” ez izan arren, berarentzat “aberatsagoa” den bizitza pertsonal baten alde egitea izaten da zure pertsonaia batzuen patua. Haiiek, nola edo hala, beren eraldatze prozesuan, erlatibizatu, are hankaz gora jarri ere, egiten dituzte porrota eta arrakasta sozialaren aukerak. Baina nola utz diezaiokegu daukaguna, eta edukitzeko geratzen zaiguna, desiratzeari?

BG Uste dut nire pertsonaien irtenbide pertsonala beti egon dela taxututa politikoa ez bazen ere, gutxienez politikaren zain zegoen irtenbide baten gisara. Ez dut inoiz bere bidea tomateak landatuta edo gaztak ekoizita aurkitzen duen pertsonaia mota hori eraiki, eta bi jarduera horiekiko begirune osoz diot hori. Nire pertsonaia horiek badakite ez dagoela inorena ez den lurrik; gaztak merkatuan saltzen dira, eta gaur egun dagoen merkatua talde ekonomiko handien mendean dago. Aipatzen duzun buru-eusmena, nire ustez, aldaketa iraultzaile baten ondorioa izan liteke, ez, ordea, hara iristeko bidea. Kapitalismoa, Santiago Albak idatzi eta esango nuke ia frogatu duen bezala, bere gosearen biktima da, jan egin du

Albak ondasun orokorrak deitzen dien horiek: elektrizitatea, hezkuntza, etab.; eta orain ondasun unibertsalak jateari ekin dio: airea, genoma, kolore urdina. Kapitalismoari ezin esan dakiok: mesedez, izan zaitez moderatuxeago, kutsa ezazu apur bat gutxiago, esplota ezazu apur bat gutxiago. Beste sistema bat aukeratu eta ezarri beharra dago. Eta hori ez da lortuko banako borondate on hutsaren bidez; behar-beharrezko baldintza da borondate on hori antolatzea, politikoki antolatzea. Agian ez da baldintza nahikoa, baina badakigu edozein unetan lokartuta zeuden hainbat eta hainbat tentsio askatu egin litezkeela akats batengatik, hondamendi batengatik, ausardiako ekintza batengatik, xumea izan arren beste batekin eta beste batekin elkartzen dena kate-erreakzio bat eragin arte, eta abar.

ME Susmoa daukat hartu dugun heziketa, eta sustatzen jarraitzen duguna, lanean eta kontsumoan oinarritutakoa, aldatu egin beharko litzatekeela. Beharbada, Paul Lafarguek proposatu bezala, nagia izateko eskubideaz.

BG Ez dut uste haur bat hezi daitekeenik kontsumitu ez dezan, haren inguru osoan, jolasetan, filmetan, baina baita haren gurasoak bizi diren exijentzietan ere, denak oihuka ari zaizkionean: Kontsumitu! Heziketa helburu bati lotuta dago: institutu irakasle batek nola heziko ditu aldirietan bizi eta heziketa horrekin ezingo dutela ezer egin dakitenak? Heztea hezibidea ematea da, eta jendeak hutsune batean sartu behar du: indartsuenaren legearen hutsunean. Beste lege bat indarrean dagoenean, orduan posiblea izango da bestelako heziketa bat. Nagia izateko eskubideari dagokionez, kontua da ea nork erabakitzen duen zer ekoitzi behar den. Gizarte kapitalista batean, kaosak erabakitzen du hori, korporazio handiei datzekien jatunkeriaren ondorioa den kaosak; gailera gehiegi ekoitzen dira koipe kaltegarriez, eta faltan dira erabilerera-balioa eta ez bakarrik truke-balioa duten ikerketa proiektuak. Baina horrek ez dio axola herrialde kapitalista bateko ezoin politikariri; halako beldurra diote plangintzari, non uko egin baitiote politikari izateari: errealitatean, ez dira. Nola izan daiteke politikari, berak gobernatzen duen herrialdeak behar dituen gauzei buruz erabakirik hartu ezin dezakeen norbait? Inork hautatu ez dituen eta gehien-gehienetan politikariak itxuraz bakarrik gobernatzen duen herrialdekoak ez diren enpresa batzuen eskuetan konpetentzia hori uzten duen norbait?

Tomaso. Films-en kortesia



Gerardo Herrero *El principio de Arquímedes* 2004

ME *Lo real* trantsizio espainiarraren argazkia da, eta bertan behin baino gehiagotan aipatu izan duzun espazio komuna desagertu egin da, eta bide eman dio aberaste pertsonalari. Eta boterea arrakasta aukerari lotuta geratu da. Zer erlazio ikusten duzu errealitatearen eta fikzioaren artean?

BG Aberaste pertsonala burgesia tradizionalaren eta Jean-Claude Milnerrek gainsoldatapeko esaten dion burgesiaren funtsezko motorra izatea frankismoaren garaian existitu zen, eta indarrean jarraitu zuen ondoren. Horregatik da horren erraza medio handietako editorialak edo zutabegile gehien-gehienen artikulua dezifratzea; aberaste pertsonalari, idazten duen pertsonarenari edo medio handiaren jabea den enpresarenari, ongi datorkion edo kaltetzen duen horren bidez irakurritza, oso erraza da zertaz, noiz eta zein terminotan hitz egingo duten igartzea. Medioen adibidea aipatu dut askoren begien bistan daudelako, baina gauza bera esan liteke hainbat eta hainbat bestelako ibilbide profesionalaz.

Zer printzipiok egiten dio aurre aberastearen printzipio honi? Gutxik egiten diote aurre. Nire eleberrietan aipatzen dudana espazio komuna, hari aurre egin liezaiokeena, komunismoari deitzeko era estetiko bat da, grekoa, eufemistiko eta iruzurtia, nahi bada, edo agian, estrategikoa bakarrik. Hitz hori entzuna izan dadin modu bat da, nahiz eta, zeure diskurtsoa aldatzen duzun bakoitzean gertatzen zaizun bezala, arerioaren presioaren arabera, azken batean jarduteari uzten ari zaio presio horren mende. Oso interesatzen zait dilema hori: maltzurkeria beharrezkoa da politikan, baina seguru asko

ezinezkoa da era maltzurtean jardutea funtsezko gauzei dagokienez. Baina tira, harira itzulita, une hauetan, Europan, aberaste pertsonalari apenas egiten diote gogor ondo egingakoaren aristokraziaren hondar batzuek; badaude oraindik editoreak, agian idazleak ere bai, gauzak ongi eginda kapitalismoaren gosetik salbu dagoen espazio bat eraiki daitekeela uste dutenak. Posizio errespetagarria da, baina hondakin modukoa. Bizirik dira, orobat, langile kulturaren eta buru-estimua eta lana ongi egitea bezalako kontzeptuen hondarrek, aukera librea delako eta ez ugazabaren etekina areagotzeko modua, beste aldetik, etekin hori gehienetan berdin-berdin areagotuko baita lana ez hain ongi eginda ere. Baina munstroa ez dago hiltzerik ez bide batetik ez bestetik; urrundu egin daiteke, guztiarekin bukatuko duen unea atzeratu. Hala ere, nik uste bizirik irauteko sena eta poz politikoko kolektibo eta egituratu baten nahasketa batek ederki egin liezaiokeela aurre aberaste pertsonalaren printzipioari; eta orain Jean-Claude Milnerrera itzultzen naiz, eta *El salario del ideal* lanean azaltzen duen tesi interesgarria. Bertan deskribatzen du nola XIX. mendeko burgesia errentadunari gainerratu zitzaion XX. ean kapitalismoak hasiera batean bere lanagatik ordainduko liokeena baino gehiago irabazten duen burgesia bat. Gainsoldata hori ez du irabazten bere lanaren ekarpenen trukean —alderantziz, profesional askoren lana zenbat eta erabilgarriagoa izan, gero eta kaskarrago ordainduak izaten dira—, baizik eta botere kapitalistarekiko onarpenaren trukean, botere horren aliatu konplize bihurtzearen trukean. Alabaina, une honetan kapitalismoa, erraz antzematen zaion bezala, behartuta dago murriztera, eta batzuetan kentzera, eskuarki soldata potoloetan edo lan baldintza pribilegiatuetan ordaintzen zen gainsoldata, esaterako, unibertsitateko irakasle askoren kasuan. Prozesu horrek aurrera jarraitzen baldin badu, kapitalismoak eraikitako defentsakoltxo handia bertan behera eroriko da, eta behar bada haren aurka egingo ez badu ere, ahultze faktorea bihurtuko zaio. Nolabait esateko, indarkeria zuzena erabili gabe —gaur egun zeharkako indarkeriaren bidez lortzen da, besteek burgesaren, soldatapekoa edo ez, izenean egiten dutenaz— aberaste pertsonala lortzeko zailtasunak jarriko luke benetan kolokan motor hori. Errealitatearen eta fikzioaren artean, zure galderaren azkeneko parte erantzutearen, erlazio desberdina ikusten dut: nik esango nuke fikzioak errealitatea aldatzeko gaitasun diskretua duela; errealitateak, berriz, konstruktio soziala den aldetik, eragin larria du fikzioaren gainean.

ME Zure idaztea kritikoa da ezarritako balioekin, baina inoiz adierazi izan dituzu literaturak diskurtso menderatzailearekin gatazkan sartzen diren ideiak zirkulatzen jartzeko duen gaitasunaren inguruan dituzun zalantzak. Hélène Cixous-ek *La risa de la medusan* zioen bezala, idazketaz ari zela: “Mundu guztiak daki badagoela leku bat behartuta ez dagoena ez ekonomikoki ez politikoki doilorkeria guztietara eta konpromiso guztietara. Sistema erreproduzitzera behartuta ez dagoena”. Literatura gai izan ote liteke sistema ahultzeko?

BG Ez dut liburu hori ezagutzen, eta ez dut uste mundu guztiak hori dakienik. Gogoko dut jakintzat ematearen estrategia erretorikoa, baina ez da horrela. Non dago leku hori? Etorkezinean baldin badago, edo irudimenean, orduan ez da leku bat. Kuban baldin badago, adibidez, orduan hori ez daki mundu guztiak. Nire ustez herrialde sozialista bat da herrialde bat zeinean hemen ekonomia esaten zaion hori, hau da, korporazio handien interes ekonomikoak, batzuetan haien barruan sartuta Estatu defentsa ministerioak, bada hori, leku horretan ekonomia ez dagoela politikaren gainetik. Bestalde, doilorkeria txarra da berez, baina konpromisoek ez dute zertan izanik; esate baterako, Kubak konpromisoa sentitzen zuen herri sahararrarenganako, eta horrek bultzatuta uko egin zion Marokorekin harreman komertzialak izateari, nahiz eta alde ekonomikotik oso interesatuta zegoen harreman haietan. Imajinatzen dut idazlea jarrera batez ari zela, leku batez baino gehiago. Inoiz idatzi dut jarrera bat sentimendu pentsatu bat dela. Cixous arituko zen behar bada bidegabearren aurrean ez makurtzeko jarrerak, berdintasun, justizia eta askatasun proiektu bati leiala izateko jarreraz. Literaturak inongo baliorik baldin badu, nire iritzian, hori gertatzen da zenbait testu, gehienetan ez ospetsuenak eta gorai patuenak, saiatu direlako jarrera hori elikatzen, iraunarazten eta hari lekua ematen.

ME Gai horri dagokionez, aipa dezagun kasu praktikoa bat: *El lado frío de la almohada* argitaratu ostean, zure eleberria kritikatu zuten *establishment* antikastristarekin bat egiten ez zuelako. Nolako izan da zure esperientzia? Zure jarrerak eraginik izan al du salmentetan?

BG Esperientzia interesgarria izan da, hari esker bidea ireki zaiolako nolabaiteko eztabaida politikoa bati, eztabaida hori posiblea izaten den leku nolabait esateko alternatibo baina minoritarioetatik haratago. Hala ere, uste dut hori gertatu zela berriro ere estrategiatik, kasu honetan literatur kutsuko hizkera eta anbiguotasunaren muga zeuden iritziak zeuzkan eleberri bat idazteko estrategia, hartara hitza eman zekidan. Gero, elkarrizketetan aukera izan nuen eleberrian zegoenetik haratago joateko. Aldi berean, agerian geratu da, beste aldetik, bagenekien gauza bat: medio handiek ez diotela sekula espazio errealik emango —erreal diodanean ez sinboliko esan nahi dut, ez aldi batean berebizikoa dela, eta gero kito— Kubako iraultzaren alde dauden jarrerari. Zaldiaren barruan zer zegoen jakin zenean, desagertu egin zen medio handietan hitz egiten jarraitzeko aukera. Horrek agerian uzten ditu bizi garen sistemaren mugak. Kontua ez da ezin daitekeela terrorismoaren apologiarik egin; kontua da ezin daitekeela sozialismoaren apologiarik ere egin, eta sozialismoa diodanean produkzio bideen jabetza pribatua zalantzan jartzeaz ari naiz. Teorian baimenduta dago hori egitea, baina bigarren mailako lekuetan, inoiz ez hamar mila pertsona baino gehiagorengana iritsi daitezkeen tribunetan. PSOE alderdi kapitalista da, inork ez luke, ez alderdi barruan ez kanpoan, bestelakorik esango. Izquierda Unida, oraingoz,

kapitalismoa “hobetzen” saiatzen den alderdia da, hau da, hura ere kapitalista. Ez parlamentuan ez komunikabide handietan ez dago bizi garen sistemaren inguruko eztabaidarik. Salmenten inguruan egin didazun galderari dagokionez, batez besteko salmenta berdintsuak izaten dituzte nire eleberriek, eta honetan ere gauza bera gertatu da; agian pare bat mila ale gehiago salduko ziren polemikagatik, baina uste dut gertatu zen gauza bakarria izan zela azkarrago saldu zirela, zeren epe ertainean beste liburuen ale kopuru bera salduko dut, nahiz eta imajinatu lekualdatze batzuk gertatuko zirela, irakurle mota batzuk alde egin eta beste batzuk etorriko zirela. Azkenik, ikustekoak izango dira polemikaren ondorioak epe luzera. Nolakoak izango da eztabaida nire hurrengo eleberria idazten dudanean, beste eleberri bat idazten baldin badut: politikaz hitz egingo da, formaz? Politikaz jarduteko erabiliko ote da forma?

ME Horren haritik, egile eskubideez eta jabego intelektualaz mintza gintezke. Behin baino gehiagotan adierazi duzu edukien hedapen librearen alde zaudela. Nola ulertzen duzu ideia hori bere liburuen salmentatik bizi den idazlea zaren aldetik?

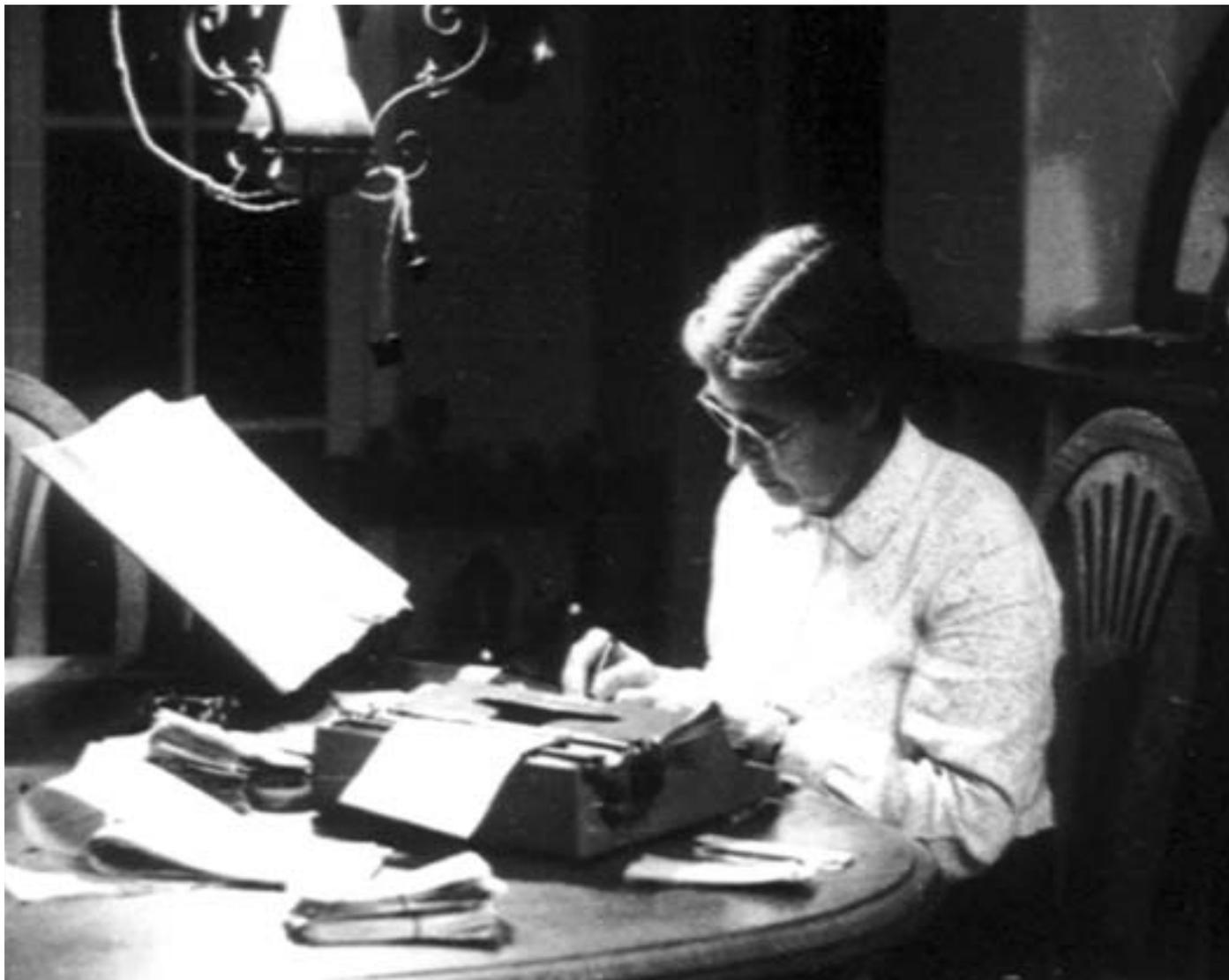
BG Uste dut copyleft delakoa nahitaezkoa dela, eta nire hurrengo liburua harekin argitaratzen ahaleginduko naiz. Copyleftak, beste aldetik, ez du eraginik liburu salmentetan, oso neurri leuna da. Niri gustatuko litzaidake egile eskubideak ezeztatzea, baina aldi berean bizimodu bat ateratzea; nire lanak bizi ahal izateko adina ematea, beste edozein pertsonarenak bezalaxe. Ez dut ulertzen lan intelektualak zergatik izan behar duen bestelako erregimenik. Gertatzen da, ordea, egile eskubide horien ezeztatze horrek idazleei, beste edozein herritarri bezala, esplotatu gabe eta esplotatua izan gabe bizitzen uzten dien sistema batean gertatu beharko lukeela.

ME Psikologia, fisika, politika, geografia edo historia dira, besteak beste, zure eleberrietan landu izan dituzun diziplinak. Nahasi egiten dira zure pertsonaien historia eta sentimenduekin, haiek, aipatu duzun bezala, egin, ezagutu, imajinatu eta ahalegindu egiten baitira. Nola eraikitzen dituzu zeure eleberriak?

BG Ez daukat metodo finkorik, gehienetan saiatu naiz galdera bati narrazioaren bidez erantzuten, eta aipatu dituzun diziplinak aztertu ditut uste dudalako lan egiten duten pertsonaiez ari garenean, ez dela komenigarria lana era anekdotikoan besterik gabe aipatzea; jakin egin behar da zer gertatzen den lantegian eta zer gertatzen den bizitza-denbora ere baden lan denboran. Gaur egun narratibaren parte handi bat pribatizatu egin da; ez du bakarrik politika militantea alde batera utzi, baizik eta familia gatazken edo fantasia metaliterarioen guneetara atzeratu da. Nire iritzian, alor horiek ez dira nahikoak, eta ezin bereiz daitezke eguneroko bizitzatik; fantasiak eta familia gatazkek desberdinak izaten dira, bizimodua ateratzeko presioaren arabekoak; bizimodua ateratzea esaerak berak ere eta hori egunerokoa izateak ez dio larritasunik kentzen, adierazten du partida hori irabazteko esplotazio egoera ezin daitekeela alde batera utzi. Orain neure buruari galdetzen diot nola eraiki behar duan hurrengo eleberria, eta jakina, buruan gero eta zehaztasun handiagoz sumatzen dudana baizik ez badaukat ere, eleberri ona esaten zaion baten arauak faltsututa daude jokalaririk iruzurti baten dadoak bezala; horregatik, pentsatzen hasi beharra dago arau horien aurretik dagoen leku batean.

ME Ni esateko zailtasuna, Christa Wolf-ek aipatzen duena *Noticias sobre Christan*, kritika feministak eztabaidatu izan duen gaia izan da, erlazioanuta dagoelako emakumeak gizartearen tradizioz izan duen aginte gabeziarekin. Gai hori, era batera edo bestera, beti agertzen da idaztean, baita zure idaztean ere. Joan gaitezen une batean *La escala de los mapas*en lehen ataleko bukaerara; bertan, subjektuaren agintea agerian geratzen da ustekabea, eta irakurlea harritu eta niaren, narratzailearen eta protagonistaren aniztasuna zalantzarik gabe planteatzen du. Anibalentzia horrek markatu egiten du irakurketa osoa, ez baita planteatzen ni esateko zailtasuna, jakintzat ematen delako, baizik eta harekin jolasten da.

BG Emakumea izatea ez dago klase-borrotatik kanpo: zeharka gurutzatzen da borroka horrekin. Emakumea izateak ekartzen du esplotazioaren ezagutza handiagoa izatea, gizon batek egoera berean izango lukeena baino. Juan Carlos Rodríguez esanetan, ni esateko zailtasuna *ni naizetik* dator: *zer naiz ni?* Kapitalismoan, pertsona gehienok esplotazioaren predikatua gaineratu behar izaten dugu, eta horrenbestez *ni naiz* horren askatasuna ez da jada inongo askatasuna. Horri generoarena gaineratzen bazaio, esplotazioa areagotu egiten da. Nire lehen eleberrian zailtasun hori saihesten saiatu nintzen, zehaztasun bidea erabilita. Bide zuzenagoak egon behar lukete, eta haien bila ahalegindu nintzen *Lo realeko* narratzailearengan *esplotatua naiz* bikoitz hori txertatzen. Idazten ari zaren testuinguruarenaz, literaturan indarrean dirau paternalismoak emakumeek idazten duten eta idatzi dutenari dagokionez, harri eta zurutzen nau zein neurritan dirauen indarrean.



Alberto Gómez Uriol *María Moliner: de la vida a la palabra* 2001

ME Liburuetako eskaintzak aintzatespen eta esker oneko erakusgarriak izaten dira. Zure azken liburua lau emakumeri eskaini zenien, haien artean María Moliner. Jakinaraziko al diguzu eskaintza horren atzean ezkutatzen den sekretua?

BG Elizak orain Galileori barkamen eskatzen dion bezala, Real Academia egunen batean iraina kitatu eta barkamen eskatzea espero dut, bere historiaren gauza absurdoena egiteagatik María Moliner akademiko ez izendatzean. Jakina, hiztegiaren egilea Pedro edo Jaime Moliner izan balitz, bestelakorik gertatuko zen. Zirkunstantzia hori alde batera utzita, eskaintzan aipatzen dut nolako zorra dudan ezagutzen dudan hiztegi ederren eta zehatzenarekin. Idazteaz jakin deza-

kedan apurretik gehiena hiztegi horren bidez ikasi dut. Eta, bide batez, jatorrizko edizioa hobesten dut, hitzak familien arabera ordenatzen dituen, eta ez ordena alfabetikoaren arabera. Hitz bakoitzaren inguruan hitzean bertan adina jakintza dago. Ordena alfabetikoaren irizpide funtzionalak jakintza hori gabe uzten zaitu; eraginkortasunak, beste hainbat alditan bezala, epe laburreko errentagarritasuna jartzen du beste edozein balioaren gainetik. ❖

BELÉN GOPEGUI Madrilén jaio zen 1963an. Zuzenbidean lizentziatua da. Kolaboratzaile izan da zenbait egunkari-medio eta argitaletxetan. Literatura ikastaroak eman ditu, bai zinemarako gidioak idazten lagundu ere (*La suerte dormida*, Ángeles González Sinde-rekin elkarlanean, eta *El principio de Arquímedes*, Gerardo Herrero-k zuzendua). Bost eleberridatzi ditu: *La escala de los mapas* (Anagrama, 1993), *Tocarnos la cara* (Anagrama, 1995), *La conquista del aire* (Anagrama, 1998), Gerardo Herrero-k zinemara eramana 2000n *Las razones de mis amigos* izenarekin, gidioa Ángeles González Sindek idatzia, *Lo real* (Anagrama, 2001) eta *El lado frío de la almohada* (Anagrama, 2004).

Sobre la verdad inútil

Entrevista a Belén Gopegui

Entre mayo y junio de 2005 se celebró la tercera edición de los encuentros *Periferiak*, que se desarrolló en Bilbao y San Sebastián. *Democracias de guerra y devenir territorio de una economía mundo*, fue el título general de la edición de este año, y Belén Gopegui (BG) una de sus protagonistas. En esta entrevista, realizada por e-mail, hemos querido abordar algunas de las cuestiones que lanzó en la lectura pública de su conferencia y continuar indagando sobre su relación con la política, la ficción, lo real, y la escritura.

ME En tu conferencia titulada *Sobre la verdad inútil*, el hombre que apoya la mano en el cristal mientras mira a la calle ya no sueña con la revolución. ¿En qué momento dejó de soñar con ella?

BG El hombre de esa conferencia dejó de soñar gradualmente. Desde unos años antes de la caída del muro hasta hoy. Sin embargo, creo que en el fondo, esa conferencia trata del factor humano, de la resolución, de hasta qué punto, así como en unos minutos, es posible equivocarse, hasta qué punto es posible acertar, elegir bien en unos minutos. Un fogonazo de conciencia. Mi teoría es que podría darse ese fogonazo si hay un contexto que lo impulse y refleje. Cuando el hombre logra acceder a ese contexto, vuelve a soñar con la revolución, con una revolución que, citando a Cernuda, podría también definirse como lo contrario de un *Katrina* en un país capitalista: “un mar cuya ira azul tragase tanta fría miseria”.

ME En tus últimos escritos las críticas a la sociedad capitalista actual son continuas, y encierran cierta nostalgia del pasado, tiempo en el que el cambio fue posible.

BG Recelo bastante de la idea vigente de nostalgia, no creo que hayamos perdido nada magnífico y creo que el cambio hoy es posible. Visto lo visto, no parece que en la transición el cambio estuviera tan cerca; en todo caso, algunas personas, pocas al final, lo exigían pero, como se sabe, el PCE pactó entonces renunciar a lo fundamental. La crítica se hace siempre desde el futuro, se hace porque se piensa que hay un espacio para la rectificación. Es mi visión, otra cosa es que los libros míos contengan errores y puedan inspirar esa ambigüedad que habita en la nostalgia. Libro a libro, he tratado de alejarme lo más posible de la ambigüedad. Mi crítica al capitalismo quisiera estar hecha, y así lo procuraré, con el optimismo de la voluntad pero también con lo que quizá podría llamarse el optimismo de la necesidad.



Alberto Gómez Uriol *María Moliner: de la vida a la palabra* 2001

ME En algunas de tus novelas y películas se dibuja la salida individual como opción para hacer frente al presente paisaje neoliberal. El abandono del éxito profesional (social y económico) a favor de una vida personal menos “poderosa” económicamente pero más “rica” personalmente suele ser el destino de algunos de tus personajes. Éstos, de alguna manera, en su transformación, relativizan, incluso subvierten, las opciones de fracaso y éxito social. Pero, ¿cómo podemos dejar de desear lo que tenemos, y lo que nos queda por poseer?

BG Creo que la salida “personal” de mis personajes siempre ha estado configurada como una salida si no política, al menos a la espera de la política. Nunca he construido ese tipo de personaje que encuentra su camino cultivando tomates o fabricando quesos, con todos mis respetos a ambas actividades. Son personajes que saben que no hay tierra de nadie, los quesos se venden en el mercado y el mercado que hoy existe está bajo el dominio de los grandes

grupos económicos. La autocontención de la que hablas creo que podría ser una consecuencia de un cambio revolucionario, pero no un camino para llegar hasta él. El capitalismo, como ha descrito y casi diría demostrado Santiago Alba, es víctima de su hambre, no puede dejar de comer, se ha comido lo que Alba denomina los bienes generales, la electricidad, la educación, etcétera, y ahora está empezando a comerse los bienes universales, el aire, el genoma, el color azul. Al capitalismo no se le puede decir: por favor, sé un poco más moderado, contamina un poco menos, explota un poco menos. Hay que elegir e instaurar otro sistema. Y eso no se logrará sólo con la buena voluntad individual; es condición necesaria organizar esa buena voluntad, organizarla políticamente. Quizá no sea condición suficiente, pero sabemos que en cualquier momento multitud de tensiones dormidas pueden precipitarse por un error, una catástrofe, un acto de valor insignificante que sin embargo se enlaza con otro y con otro hasta provocar una reacción en cadena, etcétera.

ME Sospecho que la educación que hemos recibido, y seguimos fomentando, basada en el trabajo y en el consumo debería cambiar. Quizá como propusiera Paul Lafargue con el derecho a la pereza.

BG No creo que sea posible educar a un niño para no consumir cuando todo su entorno, los juegos, las películas, pero también la exigencia bajo la que viven sus padres, todo le está gritando: ¡Consume! La educación tiene que ver con el para qué: ¿cómo va un profesor de instituto a educar a aquellos habitantes de suburbios que saben que no van a poder hacer nada con esa educación? Educar es formar, y el hueco en donde se tiene que meter la gente es el hueco de la ley del más fuerte. Cuando esté vigente otra ley, entonces será posible otra educación. En cuanto al derecho a la pereza, la cuestión es quién decide lo que hay que producir. En una sociedad capitalista lo decide el caos, que es a su vez consecuencia de la voracidad inherente a las grandes corporaciones; sobran galletas hechas con grasas dañinas y faltan proyectos de investigación que tengan valor de uso y no sólo valor de cambio, pero a ningún político de un país capitalista le importa eso, tienen tanto miedo a la planificación que han renunciado a ser políticos, en realidad no lo son: ¿cómo va a ser político alguien que no puede decidir sobre las cosas que necesita el país que está gobernando, alguien que entrega esa competencia en manos de unas empresas que nadie ha elegido y que la mayoría de las veces ni siquiera son del país sobre el que finge gobernar el político?



Gerardo Herrero *El principio de Arquímedes* 2004

ME En *Lo real*, retrato de la transición española, el espacio común, del que has hablado en más de una ocasión, ha desaparecido dando paso al enriquecimiento personal. Y el poder queda ligado a la oportunidad de éxito. ¿Qué relación estableces entre la realidad y la ficción?

BG El enriquecimiento personal como motor fundamental de la burguesía tradicional y de lo que Jean-Claude Milner llama burguesía sobreasalarada existió en el franquismo y continuó vigente después. Por eso resulta tan fácil descifrar los editoriales de los grandes medios o los artículos de la inmensa mayoría de columnistas; leyendo a través de aquello que conviene o perjudica al enriquecimiento personal, ya se trate de la persona que escribe o de la persona jurídica de la empresa propietaria del gran medio, es muy fácil prever de qué van a hablar, y cuándo y en qué términos. Pongo el ejemplo de los medios porque están a la vista de muchos, pero lo mismo valdría para otro tipo de trayectorias profesionales.

¿Qué principio hay que se oponga a éste del enriquecimiento? Que se opongan, pocos. El espacio común del que hablo en mis novelas y que podría oponérsele es un modo estético, griego, eufemístico y tramposo si quieres, o tal vez sólo estratégico, de llamar al comunismo. Es un modo de que esta palabra pueda ser oída, aunque como siempre que uno modifica su discurso, en función de la presión del adversario, está en el fondo dejando actuar ante esa presión. Es un dilema que me interesa mucho: la astucia es necesaria en política, pero seguramente no puede actuarse de un modo astuto con respecto a lo fundamental. Bueno, volviendo al tema, en estos momentos al enriquecimiento personal en Europa apenas sí se oponen algunos restos de la aristocracia de lo bien hecho, hay aún editores, quizá escritores,

quizá médicos, etcétera, que piensan que con el buen hacer se puede construir un espacio a salvo del hambre del capitalismo. Es una posición respetable pero residual. También permanecen restos de cultura obrera y de conceptos como la propia estimación, hacer bien el trabajo, porque es una elección libre y no una forma de aumentar el beneficio del patrón, beneficio que, por otro lado, las más de las veces, aumentará igual si el trabajo no se hace tan bien. Pero por ninguna de estas dos vías se puede matar al monstruo, se le puede alejar, retardar el momento en que acabe con todo. Pienso sin embargo que una mezcla de instinto de supervivencia y de alegría política colectiva y estructurada pudiera oponerse al principio del enriquecimiento personal, y vuelvo ahora a Jean-Claude Milner y a la interesante tesis que expone en *El salario del ideal*. Describe allí cómo a la burguesía rentista del siglo XIX se suma en el XX una burguesía remunerada con más de lo que, en principio, el capitalismo estaría dispuesto a pagarle por su trabajo. Ese salario de más no lo recibe a cambio de las aportaciones de su trabajo —por el contrario, cuanto más útil es el trabajo de muchos profesionales peor pagados suelen estar—, sino que lo recibe a cambio de su anuencia con respecto al poder capitalista, lo recibe para convertirse en aliada cómplice de ese poder. Sin embargo, en estos momentos el capitalismo, como es fácil observar, se ve obligado a reducir, y a veces suprimir, el sobresalario que normalmente pagaba en sueldos altos o en condiciones privilegiadas de trabajo, como en el caso de muchos profesores universitarios. Si el proceso continúa, el gran colchón de defensa que el capitalismo había construido se desmoronará y aunque quizá no se vuelva contra él, al menos constituirá un factor de debilitamiento. Por así decir, sería la dificultad de obtener un enriquecimiento personal sin que medie la violencia directa —hoy se obtiene a través de la violencia indirecta, la que otros realizan en nombre del burgués asalariado o no— la que acabaría cuestionando realmente ese motor. Entre la realidad y la ficción, para responder al final de tu pregunta, establezco una relación desigual: diría que la ficción tiene una capacidad discreta de modificar la realidad, mientras que la realidad, en tanto constructo social, actúa gravemente sobre la ficción.

ME Tu escritura es crítica con los valores establecidos, pero en alguna ocasión has expresado tus dudas sobre la capacidad que tiene la literatura de poner en circulación ideas que entren en conflicto con el discurso dominante. Como escritora Hélène Cixous en *La risa de la medusa* refiriéndose a la escritura: “Todo el mundo sabe que existe un lugar que no está obligado ni económica ni políticamente a todas las bajezas y a todos los compromisos. Que no está obligado a reproducir el sistema”. ¿Podría ser la literatura capaz de horadar el sistema?

BG No conozco ese libro, y no comparto que todo el mundo posea ese conocimiento. Me gusta la estrategia retórica de darlo por hecho pero no es así: ¿dónde está ese lugar? Si está en el futuro o si está en la imaginación entonces no es un lugar. Si está en Cuba, por ejemplo, entonces no todo el mundo lo sabe. Yo creo que un país socialista es un país donde lo que se entiende aquí por economía, es decir, los intereses económicos de las grandes corporaciones, incluyendo en ellas a veces los ministerios de defensa de los Estados, bien, es un lugar donde la economía no está por encima de la política. Por otro lado, las bajezas son malas en sí mismas, pero los compromisos no tienen por qué serlo; por ejemplo, Cuba se sentía comprometida con el pueblo saharauí y eso le hizo renunciar a mantener relaciones comerciales con Marruecos, a pesar de que económicamente le interesaban mucho esas relaciones. Imagino que la autora más que a un lugar se refiere a una actitud. He escrito alguna vez que una actitud es un sentimiento pensado. Cixous hablaría acaso de la actitud de no doblegarse ante el injusto, de la actitud de ser leal a un proyecto de igualdad, justicia y libertad. Si la literatura tiene algún valor, en mi opinión, es sólo porque algunos textos, la mayoría de las veces no los más celebrados ni alabados, han tratado de alimentar esa actitud, y hacerla durar, y darle espacio.

ME En relación con este tema, aludamos a un caso práctico: tras la publicación de *El lado frío de la almohada*, tu novela fue criticada por no haberse alineado con “el establishment” anticastro. ¿Cuál ha sido tu experiencia? ¿Ha repercutido tu posición en las ventas?

BG Ha sido una experiencia interesante porque me ha permitido una cierta discusión política más allá de los lugares digamos alternativos pero minoritarios donde esa discusión es posible. Sin embargo pienso que eso ocurrió debido, una vez más, a la estrategia, en este caso la estrategia de hacer una novela con un lenguaje literaturizado y unos pronunciamientos que rozaban la ambigüedad de tal modo que se me concediera la palabra. Después, pude ir más allá en las entrevistas de lo que había ido en la novela. Al mismo tiempo, se ha puesto de manifiesto lo que por otro lado ya sabíamos, que los grandes medios nunca concederán espacio real —por real quiero decir no simbólico, no excepcional en una ocasión y punto— a posiciones que estén a favor de la revolución cubana. Una vez que se supo lo que había en el interior del caballo, desapareció la posibilidad de seguir hablando en los grandes medios. Esto pone de manifiesto los límites del sistema en que habitamos. No es que no se pueda

hacer apología del terrorismo, es que no se puede hacer apología del socialismo, y entiendo por socialismo cuestionar la propiedad privada de los medios de producción. En teoría, está permitido hacerlo, pero sólo en lugares marginales, nunca en aquellas tribunas que puedan llegar a más de diez mil personas. El PSOE es un partido capitalista, nadie ni dentro del partido ni fuera sostendría otra cosa. Izquierda Unida, por el momento, es un partido que intenta “mejorar” el capitalismo, es decir, capitalista también. Ni en el parlamento ni en los grandes medios de comunicación existe un debate sobre el sistema en el que vivimos. En cuanto a tu pregunta por las ventas, yo tengo una venta media en casi todas mis novelas, y en ésta ha sido igual; quizá se vendieran un par de miles de ejemplares más por la polémica, pero pienso que lo único que ocurrió es que se vendieron más rápidamente, porque a medio plazo acabaré vendiendo más o menos lo mismo que de los demás libros, si bien imagino que se habrán producido algunos desplazamientos con abandonos e incorporaciones de distintos tipos de público. Resultará, por último, curioso ver las repercusiones de la polémica a largo plazo. Cómo será la discusión cuando publique mi próxima novela, si es que escribo otra novela: ¿se hablará de política, se hablará de la forma, se utilizará la forma para hablar de política?

ME En este sentido, también podemos hablar de los derechos de autor y la propiedad intelectual. En más de una ocasión te has manifestado a favor de la difusión libre de los contenidos. ¿Cómo entiendes esta idea desde tu posición de escritora que vive de la venta de sus libros?

BG Creo que el copyleft es imprescindible y trataré que mi próximo libro aparezca bajo él. El copyleft, por otro lado, no afecta a la venta de los libros, es una medida muy suave. Lo que a mí me gustaría es que se abolieran los derechos de autor pero al mismo tiempo poder mantenerme, que mi trabajo me sirviera como el de cualquier otra persona para poder vivir. No veo por qué el llamado trabajo intelectual debe tener un régimen distinto. Lo que pasa es que esa abolición de los derechos de autor debería darse en un sistema que permitiera vivir a los escritores, como a cualquier otro ciudadano, sin explotar y sin ser explotados.

ME La psicología, la física, la política, la geografía, o la historia son algunas de las disciplinas con las que has trabajado en tus novelas. Éstas se cruzan con la historia y los sentimientos de tus personajes, que como comentarías, hacen, conocen, imaginan y procuran. ¿Cómo construyes tus novelas?

BG No tengo un método, normalmente he tratado de responder a una pregunta a través de la narración, y si he abordado esas disciplinas que nombras es porque considero que cuando se trata con personajes que trabajan, no conviene limitarse a mencionar el trabajo de forma anecdótica sino que hay que saber qué pasa dentro del centro de trabajo y qué pasa en el tiempo de trabajo que es tiempo de vida. Hoy gran parte de la narrativa se ha privatizado, no sólo ha dejado fuera la política militante, sino que se ha retirado a las zonas de los conflictos familiares o de las fantasías metaliterarias. A mi modo de ver, esos campos ni son suficientes ni se pueden deslindar de la vida diaria; las fantasías y los conflictos familiares son distintos según lo sea la presión para ganarse la vida, ya la misma expresión de ganarse la vida, no por cotidiana menos terrible, indica que las condiciones de explotación en que se lucha por ganar esa partida no pueden ser dejadas de lado. La pregunta que me hago ahora es cómo construir la próxima novela y aun cuando sólo estoy pensando lo que cada vez intuyo con más precisión, es que las reglas de lo que se entiende por una buena novela están trucadas como los dados del jugador tramposo, y por tanto hay que empezar a pensar desde un lugar anterior a esas reglas.

ME La dificultad de decir yo, al que Christa Wolf alude en *Noticias sobre Christa*, ha sido un tema debatido por la crítica feminista por su relación con la tradicional ausencia de autoridad de la mujer en la sociedad. Este es un tema que, de una u otra manera, siempre está presente en la escritura, y como tal, también en la tuya. Vayamos por un momento al final del primer capítulo de *La escala de los mapa*, donde la autoridad del sujeto se desvela inesperadamente, sorprendiendo al lector y planteando sin equívocos la multiplicidad del yo, narrador y protagonista. Esta ambivalencia marcará toda la lectura, que ya no plantea la dificultad de decir yo porque está asumida, sino que juega con ella.

BG Ser mujer es una condición que no está al margen de la lucha de clases sino que se cruza de un modo transversal con esa lucha. Ser mujer supone tener un conocimiento mayor de la explotación que el conocimiento que en las mismas condiciones tendría un hombre. A decir de Juan Carlos Rodríguez, la dificultad de decir yo procede del *yo soy*, ¿*yo soy qué?*; en el capitalismo la mayoría de las personas tenemos que añadir el predicado de la explotación, y por lo tanto la libertad del *yo soy* ya no es tal libertad. Si a esto se le añade el género, la explotación aumenta. En mi primera novela traté de sortear esa dificultad, por la vía de lo oblicuo. Ha de haber otros caminos más directos, en busca de ellos procuré incluir ese doble *yo soy* explotada en la narradora de *Lo real*. En cuanto al contexto en que se escribe, en la literatura sigue estando vigente el paternalismo con respecto a lo que han escrito y escriben las mujeres en unos grados que no dejan de asombrarme.



Alberto Gómez Uriol *María Moliner: de la vida a la palabra* 2001

ME Las dedicatorias de los libros suelen ser muestras de reconocimiento y gratitud. Tu último libro se lo dedicabas a cuatro mujeres, entre las que se encontraba María Moliner. ¿Podrías desvelar el secreto que esconde esta dedicatoria?

BG Tal como la Iglesia pide ahora perdón a Galileo, espero que la Real Academia haga un día un acto de desagravio y pida perdón por haber cometido el mayor absurdo de su historia al no nombrar académica a María Moliner. Por supuesto, si el autor del diccionario hubiera sido Pedro o Jaime Moliner, los hechos habrían sido otros. Al margen de esta circunstancia, en la dedicatoria menciono una deuda contraída con el diccionario más hermoso y preciso que conozco. Lo poco que pueda saber de cómo se escribe, la mayor parte lo he aprendido a través de ese diccionario. Y reivindico por cierto su edición original, la que ordena las palabras por familias y no por orden alfabético. En el entorno de

cada palabra hay tanto conocimiento como en la palabra misma. El criterio funcional del orden alfabético priva de ese conocimiento; la eficacia, como en tantas ocasiones, coloca la rentabilidad a corto plazo por encima de cualquier otro valor. ❧

BELÉN GOPEGUI nació en Madrid en 1963. Licenciada en Derecho. Ha colaborado en diversos medios periodísticos y con diferentes editoriales. Ha impartido cursos de literatura y ha participado en la elaboración de guiones cinematográficos (*La suerte dormida*, en colaboración con Ángeles González Sinde y *El principio de Arquímedes*, dirigida por Gerardo Herrero). Ha publicado cinco novelas: *La escala de los mapas* (Anagrama, 1993), *Tocarnos la cara* (Anagrama, 1995), *La conquista del aire* (Anagrama, 1998), llevada al cine por Gerardo Herrero en el año 2000 con el título *Las razones de mis amigos* y con guión de Ángeles González Sinde, *Lo real* (Anagrama, 2001) y *El lado frío de la almohada* (Anagrama, 2004).

Trantsizioa Armenian

2005eko ekainaren 28tik uztailaren 3ra Kieven British Councilen antolatutako *Writing Europe* kongresuan Karen Andreassianek eta Miren Erasok batera eman zuten *Transition* hitzaldiaren pasarte bat da testu hau. Bi ahotsetan egin zuten hitzaldiak azken hamarkadetan Armeniak eta Espainiako Estatuak izan duten testuinguru politikoa aurkeztu zuen, hizlarien bizilekuak biak, baina egoera baten, espazio/denbora baten berri emateaz gainera, zubi bat ezarri zuten bi errealtate soziopolitikoaren artean, praktika artistikoaren izendatzaile komunitate abiatuta.

Trantsizio kontzeptuaz pentsatu nuen lehen aldian nire proiektuari izena emateko, kolpetik gogora etorri zitzaidan Sarkis jatorri armeniarreko artista frantziarrak 2004an Erevan-en egindako performancea. Performancean akuarela tantak botatzen ziren ur gainera. Hasieran, akuarela tanta izpi distiratsua bat da uretan; ondoren, apurka-apurka argitasuna galduz doa, harik eta guztiz disolbatu eta uretan galtzen den arte. Horrek gogorarazi zidan estreinako gogo bizia, Armeniako egoera iraultzailearen edo trantsizio garaia hasierakoa. Egia esan, nire ikerketan erabili dudana ikuspegiak algoritmo bera errepikatzen du. Jendea ureko puntu distiratsua dira, eta haiek jarraituta jendeak hartutako bidea jarraitzen dugu, eta horrek bat egiten du ureko akuarela tantaren algoritmoarekin. Azkenean ura arre geratzen da, uher.

Hemen dudana asmoa da aukera bat sortzea testuinguru berez agerian geratzen, testuinguru jakin batean arazo garrantzitsuei aurre egiten dien jendearen bitartez. Jende horrek esparru politiko eta soziokulturalak ordezkatzeko ditu. Niretzat oso argi egon zen hasiera-

hasieratik nori egin behar zitzaion elkarrizketa bat alde kulturalerako. Ezin gauza bera esan, ordea, esparru politikoari dagokionez; zaila da atzematen, izugarri labainkorra baita: ur nahasia, uherra. Arazoa ustekabearen konpondu zen. Kontua da topo egin nuela eskolako lagun batekin, trantsizio garaian paper garrantzitsua bete zuten alderdi erradikaletako baten kide egin zena. Arte jarduerak beti izan da malguena kultur alorrean, zuzenean lan egiten duela errealtatearekin eta haren arazoekin. Egia esan, paper garrantzitsua bete zuten trantsizio garaian, literatur esparrua alor dogmatikoena zen bitartean. Azken urteotan bakarrik, artearen egoerak eraginda, behar bada, alor horretako parte batek bizirik zegoela erakutsi zuten beste garapen maila batera pasatzean, hots, espazio diziplinarteko bat sortu eta zenbait eztabaidatarako guneak antolatzean. Elkarrizketa hauen xedea alor dogmatikoa aztertzea da, eta hartara funtzio higieniko bat betetzea.

Egoera politikoaren krisialdiak bere zigilua utzi du hirigintzan eta arkitekturen. Iparraldeko Hiribidea izenekoaren eraikuntza hirigunean, duela urtebete edo bi eraikin zaharren artean zutik zeuden lekuan, trantsizio garai horren emaitza nabarmena da. Giza eskubideak zapaldu dira, jendea iraitzi dute bere etxeetatik dirulaguntza oso eskasa eman ondoren, aldirietan gela bakarreko apartamentua ordaintzeko justua, inbertsio atzerritarren klanen arteko istiluak, etab. Horregatik daukat pentsatuta trantsizio garaiko testuinguru armeniarrean barrena nabigatzea bakar-bakarrik jendearen, haren biografien eta esperientzien bidez.



Iparraldeko Hiribidea Hirigintza eta arkitekturaren inguruko ikerketa. 1924an, Alexander Tamanyan-ek, Erevaneko Hiri Plan Orokorren egileak, Iparraldeko Hiribidea eraikitzea proposatu zuen. Operako eraikina Lenin Plazarekin (gaur egun Errepublikaren Plaza) lotuko zuena. Plan hori orain ari da gauzatzen, eta "Iparraldeko" izenak zenbait arazo eta joera soziopolitiko iradokitzen dituen esanahi sinbolikoa hartu du.

2005.02.04 EREVAN

Gabriel Ter-Karapetyan (GTK)

Yerevaneko Estatu Institutu Politeknikoaren Zibernetika Departamentuan graduatu zen, eta Ingeniaritza Informatikoko Institutuan lan egin du, besteak beste. Gaur egun lanik gabe dago.

Karen Andreassian (KA) Noiz egin zinen Nazio Determinazioarako Batasunaren (NDB) kide, eta zergatik?

GTK 1990ean egin nintzen NDBren kide, haren buruzagi Paruir Hairikyan atzerritik itzuli zenean, erbeste antzeko batetik. 1998ko maiatzaren 28an hasi nintzen modu aktiboago batean parte hartzen haien jardueretan; orduan antolatu zen lehen errepublika armeniar independentearen inguruan egindako aurreneko biltzarra. Garai oraindik sobietarrean gertatu zen hura,

eta jakina, ez zuen inongo babesik jaso, ezta Karabaj-eko Batzordearen aldetik ere, garai hartan mugimendu nazionalaren alderdi nagusia, gerora Armeniar Nazio Mugimenduaren antolatzea ekarriko zuena (ANM)¹. Haiek uste zuten tratu egingo zuela independentziaren arazoari konponbide bat lortzeko Karabajeko mugimenduak² egindako garapen ustez arrakastatsua. Eta zergatik egin nintzen kide? Ez naiz inoiz izan alderdi-funtzionarioa, ezta nahi izan ere. Baina lagundu egin nahi nion independentziaren bandera eskuetan zeraman jendeari. Irudipena nuen jende askok ez zuela gogo handirik haietan sartzeko, beharbada ausardia faltagatik, eta ematen zuen soil-soilik zenbait errotiko aldetaren alde borrokan ari ziren gazte ausartek osatzen zutela alderdi hura. Ekintzak egiteko prest zeuden haiek, irrealak



Gabriel Ter-Karapetyan

iruditzen zitzaizkionak jende helduagoari. Nire lantokian, jendeak esan ohi zuen heziketa maila apaleko jendeak osatzen zuela alderdi hura. Gisa horretako iruzkinak ANMk bultzatzen zituen, boterearen atzetik baitzebilien. Errealitate horiek kontuan hartuta, pertsona haiengana gehiago hurbiltzea erabaki nuen: han egon nahi nuen, ni bezalako gizon batek (programazio laborategiaren burua), eta ez bakarrik jende gazteak, ordezkaritza izan zezan NDBn.

KA Zein da NDBren helburua?

GTK NDBren helburu nagusia da genozidioaren ondoren sortutako egoera³ eta haren ondorioak gainditzea. Historian apur bat sakontzen hasiz gero, independentziaren aldeko lehen mugimendua 1965eko apirilaren 24an sortu zen, genozidioaren 50. urteurrenean. Eguna ospatu egin zen, jakina, ez gobernuak, bai ordea abertzale talde batek “Gure lurak bihurtu” leloarekin ibilaldi bat antolatu zuena. Manifestazioak ezustean harrapatu zituen agintariak, eta ezin izan zuten saihestu. Hurrengo urteko egun berean, atxiloketak eta indarkeria nagusitu ziren. Harrez geroztik, herritarren parte aktibo batek alderdi baten inguruan elkartzeari desiratu izan du, Nazio Alderdi Batua (NAB). Huraxe izan zen SESBko lehen erakunde klandestino. Armenian independentzia berreskuratzea zuen xede, eta NDBrentzako oinarria izan zen. NDB 1987an fundatu zen, Paruir Hairikyan espetxetik irten eta Gorbachovengana jo zuenean

alderdi bat sortu nahi zuela jakinarazteko (perestroika, glasnot). Erantzunik jaso ez bazuen ere, alderdia fundatu egin zen, eta, are garrantzitsuago, NDBk erreferendum kontzeptua hartu zuen, nazioak autodeterminatzeko duen eskubidea oinarri hartuta, independentzia lortzeko bide bakarra zelakoan. Ordu arte, NABeko buruzagiek erabaki gabe zeukatzen independentzia nola eskuratu.

KA Zein dira NDBren egungo helburuak?

GTK Gaur egungo helburuei dagokionez, esan liteke helburu nagusia, alegia, Armenia independentea, lortu egin dela. Alabaina, hori bezain garrantzitsua zen Armenia aske bat lortzea, eta gaur egun ez dago halakorik. Armenia independente⁴ bat sortzeak ez zuen esan nahi kanpoko diktadura ezeztatzea eta haren ordez barne sistema diktatoriala ezartzea, baina horixe daukagu gaur egun gure herrialdean. Askatasunari dagokionez, zenbait kasutan gainbehera bat sumatzen da. Gainbehera hura ez zen ezustekoa izan. Independentziaren hasiera-hasieratik, botere transferentzia bat izan zen Armenian. Ez zen hauteskunderik egin, hauteskundeen simulakro bat baizik. Mosku ahalegindu zen boterea berari komeni zitzaion pertsoneri pasatzen. Gauza jakina da garai hartan lehen ministro izan zenak, Vazgen Manookyan, 1991n dimisioa eman ondoren, argi eta garbi jakinarazi zuela KGBren buru Krjuchkovek aginduak eman zituela gauzak egin zitezkeen Paruir Hairikyanek agintea lortu ez zezan moduan. Bestela esanda, Moskuk ez zituen lider nazionalak ikusi nahi estatu independenteen buruan; osterantzean, prozesuak azkarragoak eta eraginkorragoak izango ziren.

KA Zer antzekotasun eta zer desberdintasun izan ziren ondoko hauteskundeekin?

GTK Antzekotasuna izan zen hauteskundeen emaitzak aurretik erabakita zeudela; agintariak saiakera bat egin zuten hauteskundeen emaitzak alde aurretik adosteko eta haiek tratatzeko. Hau da, agintea erreproduzitu egin zen. 1990eko hauteskundeetan, artean lege sobietar akastunak zeuden indarrean; hala ere, hauteskundeak garbi samarrak izan ziren, eta lege urratze gutxi gertatu zen. Ondoren, legeak hobetu egin ziren, eta hauteskunde berrietarako arautegiak gero eta hobeak egin ziren. Eta faltsutzearen

teknologiak ere faltsutu egin ziren.

Zergatik? Zein zen arrazoia?

Erreproduzio bakoitzaren ondoren, aginte ofiziala txirikordatu egin da klan egiturekin, eta zenbait baliabide ekonomiko eskuratu; horrekin batera, gizabanako kriminal batzuk ere agertu dira. Hauteskunde garaia iritsi zenean, agintariak beldur ziren agintea galdu ondoren, batez ere hauteskundeak garbiak baldin baziren, bozketetatik ateratako agintariek ez ote zuten dena agerian utziko. Orduan, eta zeukaten agintea ez galtzarren, hurrengo hauteskundeak antolatuko zituzten agintea gordetzeko edo beren “jende/klan”ari pasatzeko moduan.

2005.02.07 EREVAN

Nazareth Karoyan (NK), arte kritikaria eta komisarioa.

KA Zein dituzu kezka nagusiak gaur egun?

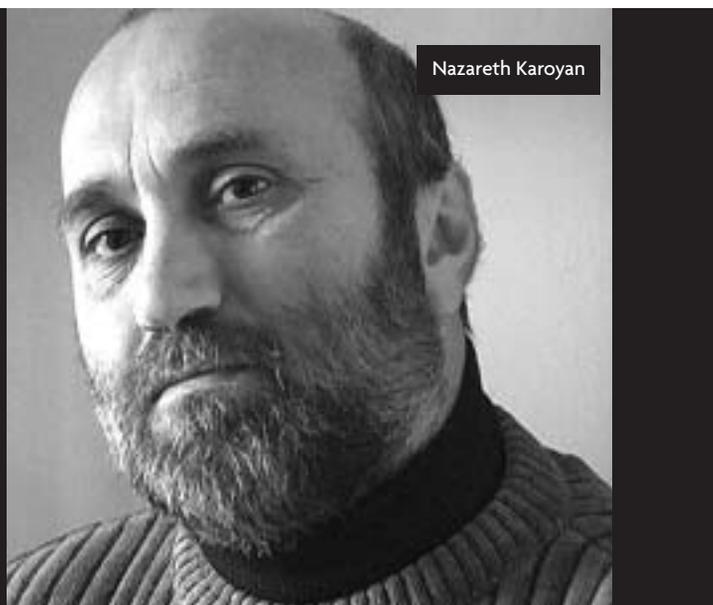
NK Nire interes estrategiko nagusia da diskurtsoen eta egituren arteko harremana, eta nire ustezko interes taktikoak komunikazio egiturak dira, kanpoko zein barruko komunikazio motei dagozkienak. Armeniako egungo arte egoera zehaztugabe jo liteke. Ez dago inongo erlaziorik berez diskurtsoaren planoen artean. Alegia, gaur egun arte diskurtsoak hiru maila ditu. Lehena barne maila da, artelanaren mailan dagoena; bigarrena kanpotik datorrena da, hau da, arte esparruaren barruan diharduena, artearen maila publikoaren inguruko diskurtsoa da; eta hirugarrena artearen eta beste jarduera sozialen eta bestelakoen arteko diskurtsoa da. Arte esparru hau zehaztugabea da, diskretua, eta bi errealitate historikok erabakitzen dute: arte egoera azpigaratua eta beste zenbait errealitate, gaur egun ere gailentzen diren ezaugarri soziopolitikoek-edo baldintzatuak. Horren ondorioz, gaur egungo arte alorra, berez, kultur fenomeno edo esparrua den aldetik, ikusezina da. Ikusezintasun hori diskurtsoaren barne eta kanpo esparruak bat ez etortzearen ondorioa da; alegia, gogo artistiko sortzaileak maila batean dihardu, eta arte aurkezpenen aukerak beste nonbait agertzen dira.

KA Deskribatu hitz gutxi batzuetan egungo arte egoeraren jatorria.

NK Gogoan izango duzu adierazpen bat egin nuela Genevan egungo arte egoeraren jatorriaz: gaur egungo arte egoera artisten jardueren emaitza gisa sortu zen, arte egoera artelanen ezta sortuko balu bezala. Artistak berak ere beren lanaren bakardadetik irteten saiatu dira, eta arte esparru bat sortzen, haien ustez esparru hori beharrezko baldintza baita jendaurrean beren lana aurkezteko. Beste aldetik, egoera hori ezin izan da inoiz sendo finkatu, egonkortu; eta artistek beraiek, jada hasiak zenbait aurkezpen proiektutan, eragin zuten beren arteko deskonexioa, disoluzioa. Bestela esanda, beren sorkaria suntsitu zuten. Ezin zitekeen besterik gertatu, azpiegitura haiei lotutako helburuak iristea ezinezkoa zitzaien-eta. Beste arrazoi bat Armenian dauden kultur ezaugarri historiko tradizionalak izan litezke.

KA Zer inbertsio egin ziren gaur egungo artean?

NK Gaur egungo arte alorra gauzatu da atzerriko inbertsioei esker, batez ere diaspora armeniarren aldetik. Diasporak egindako inbertsioak oso zehatzak dira. Diasporako *intelligentsiaren* ordezkariak jabetzen ziren artearen garrantziaz, gaur egungo egoera irudikatzen bidea den aldetik. Baina inbertsio haiek oso modu berezian egiten ziren. Diasporaren ordezkariak ez zituzten kontuan hartu inbertsio



Nazareth Karoyan

zehatz hura egin aurretik zeuden tokiko ezaugarriak espazioari, testuinguruari eta garapen historikoari dagokienez. Beraz, inbertsio horien bidez, gauzatu egin dute beren ametsa, baina hori sarri askotan tokiko interes artistikoen aurka joan daiteke, espazio sakratu, baliotsutik haratago joan nahi dutenen interesen aurka. Haratago joate horrek ekartzen du harremanetan hasia testuinguruarekin, arte egoeratik haratago, armeniar mugetatik haratagoko gure lagunekin (hori ez zaio diasporari oso ideia ona iruditzen, arrazoi historiko zehatzak direla medio). Hortaz, gure proiektu sakratuaren oskolean bakartuta bizi behar dugu. Aldaketa bat gertatzen da diskurtsoan eta egiturari. Orain diskurtso eta interferentzia desberdinak sakabanatuta daude. Sobiet osteko armeniar gizarteak, antza denez, ez dauka izen hori merezi duen arte testuingururik. Artista oso interesgarriak daude, proiektu oso interesgarriak, baina ez daukate inolako eraginik bizitza sozialaren alderdi mental, espiritual eta kulturaletan, eta bakartuta daude, beren proiektuen baitan harrapatuta.

2005.02.05 EREVAN

Violet Grigoryan (VG), poeta, *Bnagir*: www.bnagir.am literatur aldizkariaren kofundatzailea.

KA Zein izan ziren aldizkaria sortzeko arrazoiak?

VG Neure lan pertsonalak, garai hartan zeuden egunkari eta aldizkarietan argitaratua bera, bazterrak nahasi zituen, zenbaitetan irain pertsonaletara iristeraino. Nik eztabaidarako gune bat sortu nahi nuen gauza serioez hitz egiteko. Baina elkarriketa mugatuta zegoen baimenduta dagoenaren eta ez dagoenaren artera (adibidez hitz bat, edo gai sakratu bat), ez zen haratago iristen. Nik esandakoaren aurrean erantzuna jasoko nuen lekuan egon nahi nuen, hark eztabaidatzeko aukerak emango baitzituen. Halako lekurik ez zen existitzen. Beste arazorik ere bazegoen. Gaur egun, bideo eta audio produkzioak presio ikaragarria egiten dute hizkuntzaren gainean. Hizkuntza krisialdi bat pasatzen ari da. Garai latzak dira literatura egiteko, diotenez. Ez dut sekula sinetsi izan hori. Sinesten dut, hori bai, hizkuntzak funtzio berebizikoa betetzen duela. Sinetsita egote horrek eta neure arazo pertsonalak bultzatu ninduten aldizkaria fundatzera.

KA Zer baliabide ditu aldizkariak?

VG Askatasunari dagozkion arazoez gain, badira beste zenbait ere, Armeniaren mendetasunari lotuta daudenak. Vahram-ekin batera, mendetasun guztiak (finantza alorreko mendetasunak barne) ahal zen neurrien murriztea erabaki genuen, baita laborategi bat sortzea ere, idazleentzat eta guk bezala esateko zerbait daukan jendearentzat. Geure finantzabideetan oinarrituta, literatur aldizkaria sortu genuen, zeinak guretzat printzipio nolabait berriak zirenak enuntziatzen baitzituen. Aldizkariak egiaztatu egin du hitzaren balioa askatasun horren bitartez.



Violet Grigoryan

2005.02.06 EREVAN

Arman Grigoryan (AG), artista, idazlea, *Bnagiren* argitaratutako "Gora Iraultza" eleberraren egilea.

KA Aldatu egin al da gaur egungo artearen inguruan hasieran zenuen jarrera?

AG Hari eusten saiatzen naiz. Nire ideia zen herrialde totalitario batean bizi ginenez, arteak libratu egin behar duela artista baimenduengandik, Artisten Sindikatukoak zein Idazleen Sindikatukoak izan, ez baitago alderik. Nire ustez, lan sortzailea edonork egin dezake, paper emantzipatzailea dauka. *The Third Floor* ideia horretan oinarritzen zen. Uste dut gaur egun ere egia dela.

KA Zergatik idatzi zenuen eleberririk bat?

AG *Bnagiren* zirkulu txikian irakurri ahal izateko bakarrik. Sarri biltzen ginen han hitz egitera, eta nik maiz kritikitzen nituen idazleak literatura errusiarraren halako eragina zutelako. Nire argudioa zera da: norengandik nahi genuen independente izan? Errusiarrangandik. Hala izanda, arteak ere haiengandik independizatu beharko luke. Horregatik hartu nuen nire lehen eleberrirako gaia independentziaren lehen uneak, 1917ko iraultzarekin batera. Iraultza hark autodeterminazioa lortzeko aukera eman zien nazioei. Baina errusiarrak zerbait gertatzen zaie, tsar irudiari lotuta dagoena, batez ere Nikolas II.ari. Errusiarrak errudun sentimendua dute hilketaren inguruan. Beharbada horregatik adierazten dute etengabe monarkia itzultzeko desira. Konpromisoaren beharra esplikatu izan balitzaie aristokratei, ez zuten tsarra hilko. Eta nire eleberrian erakutsi nahi nuen gizakiaren baitako esklaboa hil beharrean, gizakiaren baitako aristokrata hil beharko litzatekeela, biak, esklaboa eta aristokrata, gauza bera direlakoan. Logika hori gogoratu beharko litzateke iraultzaren ostean etorriko zen mundu berriaren atalasean. Nik pentsatzen nituen aldaketa eta aukerak Lehen Mundu Gerraren ondoren gerta zitezkeen, eta Bigarren Mundu Gerraren tragedia saihestuko zuten. Nire eleberririk gai hori jorratzen du, gaingiroki.



Eleberraren zati bat:

GORA IRAULTZA

Vladimir Ilich ate ondoan agertu zen. Urdu ematen zuen. Nik ez nekien Sovnarkom-ak erabakirik hartu zuen edo ez. Baina ziur nengoen ez zela beranduegi. Zerbait egin zitezkeen. Ukondoak erabilia bidea ireki nuen korridorean zegoen jendearen artean Leninengana iritsi arte. Bilera aretora itzultzeko zorian zegoen orduan.

-Vladimir Ilich, eten ezazu arazoaren inguruko eztabaida gutxienez astebetez. Gauza garrantzitsu bat esan behar dizut -azken bitzak xuxurlatu egin nituen, inork aditu ez zitzaiz. Lenin isilik egon zen puska batean, eta gero galdetu zidan:

-Ezer gertatu al da?

-Sineitsita nago oraindik ez dugula aukera onena aztertu.

-Zer aukera?

-Tsarra boltxebikeen alde egiten baldin badu, egoera erabat aldatuko da.

Mundua txundituta geratuko da. Gerra zibila amaitu egingo da. Eta Munduko Iraultzak aurrera egin dezan aukera bat izango da.

-Nikolas marxista egin da, ala? -xuxurlatu zidan Leninek, isekari eta barreka.

-Antola nezake. Nikolas konbentzi nezake. Vladimir Ilich, erabili zure eragina eta barremanak -esan nion, bizkor-bizkor; gogoberotuta nengoen eta gero eta ozenago ari nintzen bizketan-. Ez dugu zorigaitzoko butsegiterik egin

behar. Exekuzioak ez du arazoa konponduko. Ez dezagun berriro egin frantziarren eta ingelesen hutsegitea.

Bilera aretoan sartu ginen, Leninek azkar itxi zuen atea eta, Sovnarkomeko kideei begiratu zien.

-Itxaron egin behar dugu erabakia hartzeko -esan zuen, eta niri begira jarraitu-: Arman kamarada irtenbide ustekabeko batekin etorri zaigu.

Interesgarria dirudi, fantastiko samarra izan arren.

KAREN ANDREASSIAN artista da.

Erebanen bizi da, Armenian.

Voghchaberd izeneko haren proiektuaren inguruko informazioa lortzeko:

<http://www.voghchaberd.am>

www.format.am/

OHARRAK ETA ERREFERENTZIAK

- 1 Karabajeko herriak autodeterminazioaren aldeko borroka babesten zuen nazio mugimendu indartsu baten buruan ibili zen erakunde hori. Gero Karabajeko Errepublika Independentean agintzen duen alderdi bihurtu zen.
- 2 1921ean, Stalinek hala erabakita, Nagorno-Karabaj (Artsaj eskualde historikoki armeniarra) indarrez elkartu zuten Azerbaijanekin. 1988an eskualdeak bozketa bidez erabaki zuen Azerbaijanetik bereizi eta Armeniarekin bat egitea.
- 3 Turkia Otomandarrak gauzatu zuen armeniarren genozidioa 1914 eta 1918 artean. Milioi eta erdi edo bi milioi armeniar hil zituzten, eta milaka eta milaka abiatu ziren atzerrira. Horren ondorioz sortu zen diaspora armeniarren nozioa. Komunitate indartsuenak AEBn, Frantzia, Australia eta Erresuma Batuan daude.
- 4 1991n, Armeniak independentzia lortu zuen erreferendum baten bitartez.

Transición en Armenia

Este texto es un fragmento de la conferencia *Transition* que Karen Andreassian y Miren Eraso presentaron conjuntamente en el congreso *Writing Europe*, organizado por el British Council en Kiev, del 28 de junio al 3 de julio de 2005. La conferencia, que se realizó a dos voces, presentó el contexto político de las últimas décadas de Armenia y del Estado Español, lugares de residencia de los conferenciantes, pero además de perfilar una situación, un espacio/tiempo determinado, estableció un puente entre las dos realidades sociopolíticas desde el denominador común de la práctica artística.

La primera vez que pensé en el concepto *transición* como título para mi proyecto, de pronto recordé la performance que hizo Sarkis, artista francés de origen armenio, en Yerevan en 2004. La performance consistía en usar acuarelas sobre el agua. Al principio, la gota de acuarela es un destello brillante en el agua; después, poco a poco va perdiendo luminosidad hasta que se disuelve totalmente y se pierde en el agua. Aquello me recordó el entusiasmo inicial, al principio de la situación revolucionaria o periodo de transición en Armenia. De hecho, el enfoque que he usado en esta investigación repite el mismo algoritmo. La gente son los puntos brillantes del agua, y siguiéndolos, seguimos el sendero que han tomado, que coincide con el algoritmo de la gota de acuarela en el agua. Lo que queda al final es el agua agitada, turbia.

Mi intención aquí es crear una posibilidad de que el contexto se revele por sí mismo, por medio de la gente que trata directamente con los problemas importantes en un contexto determinado. Esa gente representa a los ámbitos políticos y socioculturales. Para mí estuvo muy claro desde el principio a quién había que hacer una entrevista

para la parte cultural. Sin embargo, no puedo decir lo mismo respecto al ámbito político, que es difícil de aprehender porque es muy escurridizo: el agua agitada, turbia. El problema se resolvió por casualidad. Resultó que me encontré con un compañero de clase que durante el periodo de transición se afilió a uno de los partidos radicales que desempeñaron un papel clave durante dicha transición. La situación artística ha sido siempre la más flexible del campo cultural, porque trabaja directamente con la realidad y sus problemas. Tuvo un importante papel de hecho en el periodo de transición, mientras que el ámbito literario era el campo más dogmático. Y sólo en años recientes, tal vez influido por la situación artística, parte de él demostró estar vivo al pasar a un nuevo estadio de desarrollo, creando un espacio multidisciplinar y un foro para diversas discusiones. El objetivo de estas entrevistas es revisar el campo dogmático y adoptar así una función higiénica.

La crisis de la situación política ha puesto su sello también en la planificación urbana y en la arquitectura. La construcción de la denominada Avenida del Norte en el centro de la ciudad, donde hace un año o dos aún se alzaban los edificios más antiguos, es el resultado palpable de ese periodo de transición. Se han violado derechos humanos, la gente ha sido expulsada de sus casas con muy escasa ayuda financiera, lo justo para un apartamento de una habitación en las afueras de la ciudad, inversiones extranjeras, choques entre clanes, etc. Es por lo que mi idea es navegar por el contexto armenio en un periodo de transición sólo por medio de la gente, de sus biografías y sus experiencias.



Avenida del Norte, Yerevan Investigación sobre planificación urbana y arquitectura. En 1924 Alexander Tamanyan, autor del Plan General Urbano de Yerevan, propuso la construcción de la Avenida del Norte, que iba a unir el edificio de la Ópera con la Plaza Lenin (actualmente la Plaza de la República). Ese plan se está realizando ahora, y el nombre “del Norte” ha adquirido un significado simbólico que apunta a ciertos problemas y tendencias geopolíticos.

4.02.2005 YEREVAN

Gabriel Ter-Karapetyan (GTK) se graduó en el Departamento de Cibernética del Instituto Politécnico Estatal de Yerevan y ha trabajado en el Instituto de Ingeniería Informática. Actualmente está sin trabajo.

Karen Andreassian (KA) ¿Cuándo te afiliaste a la Unión para la Determinación Nacional (UDN), y por qué?

GTK Me afilié a la UDN en 1990, cuando Paruir Hairikyan, su líder, volvió del extranjero, donde había estado en una especie de exilio. Empecé a participar de forma más activa en sus actividades a partir del 28 de mayo de 1988, cuando tuvo lugar la primera conferencia dedicada a la primera república armenia independiente. Aquello ocurrió durante el periodo aún soviético, y como es natural no fue apoyado, ni

siquiera por el Comité de Karabaj, que entonces era el partido líder del movimiento nacional, que después llevaría a la organización del Movimiento Nacional Armenio (MNA)¹. Ellos pensaban que iba a interferir en el desarrollo supuestamente exitoso del movimiento de Karabaj² para lograr una solución al problema de la independencia. ¿Por qué me afilié? Nunca he sido ni nunca quise ser un funcionario de partido. Pero quería apoyar a la gente que sostenía la idea de la independencia. Me daba la sensación de que mucha gente era reacia a afiliarse, tal vez por falta de valentía, pero aquel partido parecía estar compuesto únicamente por jóvenes valientes que luchaban por una serie de cambios radicales. Estaban dispuestos a llevar a cabo acciones que parecían irreales para gente más madura. Hasta en mi lugar de trabajo la gente solía decir que



aquel partido se componía de gente con bajo nivel educativo. Ese tipo de comentarios eran impulsados sobre todo por el MNA, que ansiaba el poder. Teniendo en cuenta todas esas realidades, decidí acercarme más a aquellas personas: quería estar allí, que un hombre como yo (jefe del laboratorio de programación), y no sólo gente joven, estuviera representado en la UDN.

KA ¿Cuál es el objetivo de la UDN?

GTK El principal objetivo de la UDN es superar la situación creada tras el genocidio³ y sus consecuencias: la restauración de la independencia de Armenia. Si ahondamos un poco en la historia, el primer movimiento en favor de la independencia surgió el 24 de abril de 1965, en el 50 aniversario del genocidio. Naturalmente, aquel día fue conmemorado, no por el gobierno, sino por un grupo de patriotas que organizó una marcha con el lema “Devolvednos nuestras tierras”. La manifestación cogió por sorpresa a las autoridades y no pudieron evitarla. El mismo día del año siguiente fue marcado por las detenciones y la violencia. Desde entonces, una parte activa de la población ha estado deseando unirse en un partido, el Partido Nacional Unido (PNU). Aquélla fue la primera organización clandestina de la URSS. Aspiraba a la restauración de la independencia de Armenia, y sirvió de base para la UDN. La UDN se fundó

en 1987, cuando Paruir Hairikyan salió de la cárcel y se dirigió a Gorbachov para informarle de que quería fundar un partido (perestroika, glasnot). Aunque no recibió respuesta, el partido se fundó y, lo más importante, la UDN adoptó la noción de un referéndum basado en el derecho de la nación a la autodeterminación como único medio de lograr la independencia. Hasta entonces, los líderes del PNU no habían decidido cómo lograr la independencia.

KA ¿Cuáles son los objetivos actuales de la UDN?

GTK En cuanto a los objetivos a día de hoy, puede decirse que el objetivo principal, es decir, una Armenia independiente, se ha logrado. No obstante, tan importante como aquello era lograr una Armenia libre, que hoy en día no existe. Crear una Armenia independiente⁴ no significaba la abolición de la dictadura externa y la creación de un sistema dictatorial interno, que es lo que hay actualmente en nuestro país. En cuanto a la libertad, en algunos casos se aprecia un declive. Ese declive no era algo accidental. Desde el principio mismo de la independencia, hubo un traspaso de poder en Armenia. No hubo elecciones, hubo un simulacro de elecciones. Moscú hizo lo posible para transferir el poder a quienes consideraba más conveniente. Es un hecho conocido que quien era en aquellos tiempos primer ministro, Vazgen Manookyan, después de dimitir en 1991, anunció abiertamente que el jefe de la KGB, Krjuchkov, había ordenado que las cosas se hicieran de forma que no estuviera Paruir Hairikyan en el poder. Dicho con otras palabras, Moscú no quería ver líderes nacionales a la cabeza de los estados independientes; si no, los procesos habrían sido más rápidos y más eficaces.

KA ¿Cuáles fueron las similitudes y las diferencias con las elecciones posteriores?

GTK La similitud fue que los resultados de las elecciones estaban predeterminados; las autoridades hicieron un intento de acordar de antemano los resultados de las elecciones para interferir en ellas. Es decir, el poder se reprodujo. Durante las elecciones de 1990, teníamos aún unas leyes soviéticas imperfectas; a pesar de ello, las elecciones fueron más o menos limpias, sólo hubo unas pocas infrac-

ciones. Después las leyes mejoraron, y para cada nuevo proceso electoral las regulaciones eran cada vez mejores. Y las tecnologías de la falsificación fueron también falsificadas. ¿Por qué? ¿Cuál era la razón? Tras cada reproducción, el poder oficial se entrelaza con las estructuras de clan y adquiere ciertos resortes económicos, incluso aparecen algunos elementos criminales. Cuando llegó la época de elecciones, las autoridades temieron que tras la pérdida de poder, sobre todo si las elecciones eran limpias, el poder recién salido de las urnas dejaría todo al descubierto. Entonces, para no perder el poder que tenían, iban a organizar las siguientes elecciones de modo que conservaran el poder o lo transfirieran a su propia "gente/clan".

7.02.2005 YEREVAN

Nazareth Karoyan (NK), crítico de arte y comisario.

KA ¿Cuáles son tus principales inquietudes ahora?

NK Mi interés estratégico principal es la interrelación de discursos y estructuras, y mis denominados intereses tácticos son las estructuras de comunicación, referidas a tipos de comunicación tanto externos como internos. La situación artística actual de Armenia puede calificarse de difusa. No hay ninguna relación como tal entre los diversos planos del discurso. Por ejemplo, actualmente existen tres planos del discurso artístico. El primero es el plano interno, que está al nivel de la obra de arte; el segundo es externo, es decir, opera dentro de la situación artística, es un discurso sobre el plano público del arte; y el tercero es el discurso entre el arte y otras actividades, sociales y demás. Esa situación artística difusa, discreta, viene determinada por dos realidades históricas: la situación artística subdesarrollada y otras realidades condicionadas por, digamos, rasgos psicológico-políticos que hoy en día aún prevalecen. En consecuencia, la situación artística contemporánea como tal, como fenómeno o campo cultural, es invisible. Existe, funciona, pero no se ve. Esa invisibilidad está determinada por el hecho de que las esferas internas y externas del discurso no coinciden; es decir, la mente artística creativa opera en un plano, y las oportunidades de las presentaciones artísticas se revelan en otra parte.

KA Di unas pocas palabras acerca del origen de la situación artística actual.

NK Recordarás que hice la siguiente declaración acerca del origen de la situación artística contemporánea en Ginebra: la situación artística contemporánea se originó como resultado de las actividades de artistas, como si la situación artística se creara debido a la explosión de obras de arte. Los propios artistas han tratado de salir del aislamiento de su trabajo y crear una situación artística, situación que consideran condición necesaria para la presentación en público de su obra. Por otra parte, esa situación nunca ha podido asentarse con firmeza, estabilizarse; y los artistas, que dieron inicio a varios proyectos de presentación, fueron quienes causaron su propia desconexión, su disolución. Dicho de otro modo, destruyeron su propia creación. No podía haber sido de otro modo, pues los objetivos relacionados con aquellas estructuras eran imposibles de alcanzar para ellos. Otra razón podría ser los rasgos culturales históricos tradicionales existentes en Armenia.

KA ¿Qué inversiones se realizaron en arte contemporáneo?

NK La situación artística contemporánea se ha alcanzado gracias a las inversiones extranjeras, sobre todo por parte de la diáspora armenia. Las inversiones hechas por la diáspora son muy específicas. Los representantes de la *intelligentsia* de la



Nazareth Karoyan

diáspora entendían la importancia del arte como medio de representación de la situación contemporánea. Pero aquellas inversiones se hicieron de manera muy especial. Los representantes de la diáspora no tuvieron en cuenta los rasgos locales del espacio, contexto y desarrollo histórico existentes antes de aquella inversión concreta. En consecuencia, por medio de las inversiones, materializan su sueño, lo que bastantes veces pueden ir contra los intereses artísticos locales, los de quienes quieren ir más allá del espacio sagrado, precioso. Esto último significa interrelacionarse con el contexto, más allá de la situación artística, con nuestros vecinos más allá de las fronteras armenias (ésta no parece una idea muy buena a la diáspora, por razones históricas concretas). Por consiguiente, tenemos que vivir reclusos en el caparazón de nuestro proyecto sagrado. Aparece un cambio de discurso y estructura. Así, esos variados discursos e interferencias se encuentran desperdigados. La sociedad armenia post-soviética parece carecer de un contexto artístico como tal. Hay artistas muy interesantes, proyectos muy interesantes, pero no tienen ninguna influencia de ningún tipo sobre los aspectos mentales, espirituales y culturales de la vida social, y se encuentran aislados, encerrados dentro de sus propios proyectos.

5.02.2005 YEREVAN

Violet Grigoryan (VG), poetisa, co-fundadora de la revista literaria *Bnagir*: www.bnagir.am

KA ¿Cuáles fueron las razones para fundar la revista?

VG Mi obra personal, publicada en los periódicos y revistas existentes entonces, causó mucho revuelo, que podía llegar hasta los insultos personales. Yo quería crear un foro para hablar de cosas serias. Pero la conversación estaba delimitada sólo por lo que está permitido y lo que no lo está (p. ej. una palabra, un tema sagrado), no iba más allá. Yo quería estar en un lugar donde recibiera una respuesta a lo que decía, lo que daría oportunidades de debatir. No existía un lugar así. Había también otro problema. Hoy en día hay una enorme presión por parte de la producción de vídeo y audio sobre el lenguaje. El lenguaje está pasando por una crisis. Son tiempos duros para la literatura, dicen. Jamás he creído eso. Lo que sí creo es que el lenguaje cumple una función excepcional. Ese convencimiento y mi problema personal me impulsaron a fundar la revista.

KA ¿De qué recursos dispone la revista?

VG Además de los problemas relacionados con la libertad, hay otros que tienen que ver con las dependencias en Armenia. Junto con Vahram, decidimos minimizar en la medida de lo posible todas las dependencias (incluida la financiera), y crear un laboratorio que sirviera para escritores y gente como nosotros que tiene algo que decir. Con nuestros propios medios financieros creamos la revista literaria, que de alguna manera enunciaba nuevos principios para nosotros. La revista ha puesto a prueba el valor de la palabra por medio de esa libertad.



Violet Grigoryan

6.02.2005 YEREVAN

Arman Grigoryan (AG), artista, escritor, autor de la novela "Viva la Revolución", publicada en *Bnagir*.

KA ¿Ha cambiado tu actitud inicial hacia el arte contemporáneo?

AG Trato de mantenerla. Pensaba que, ya que vivíamos en un país totalitario, el arte tiene que liberarse de los artistas autorizados, sean del Sindicato de Artistas o del Sindicato de Escritores, da igual. En mi opinión, el trabajo creativo es algo que cualquiera puede hacer, tiene un papel emancipador. *The Third Floor* se basaba en esa idea. Creo que sigue siendo cierto en los tiempos actuales.

KA ¿Por qué escribiste una novela?

AG Sólo para poder leerla en el pequeño círculo de *Bnagir*. A menudo nos reuníamos allí para hablar, y yo los criticaba a menudo por estar tan influidos por la literatura rusa. Mi argumentación es: ¿De quién queríamos independizarnos? De los rusos. En ese caso, el arte también debería independizarse de ellos. Por eso tomé como tema para mi primera novela los primeros momentos de la independencia, con la revolución de 1917. Aquella revolución dio a las naciones la oportunidad de lograr la autodeterminación. Pero hay algo sobre los rusos, relacionado con la noción de zar, sobre todo de Nicolás II. Los rusos tienen una sensación de culpabilidad en relación con su asesinato. Quizá sea ésa la razón de su deseo constante de volver a una monarquía. Si la necesidad del compromiso se les hubiera explicado a los aristócratas, el zar no habría muerto. Es decir, en mi novela quería mostrar que, en lugar de matar al esclavo interior del hombre, habría que matar al aristócrata interior del hombre, como si ambas cosas, esclavo y aristócrata, fueran lo mismo. Habría que recordar esa lógica en el umbral del mundo nuevo que va a venir tras la revolución. Los cambios y posibilidades en los que yo pensaba, que podrían haberse dado tras la Primera Guerra Mundial, habrían evitado la tragedia de la Segunda Guerra Mundial. Mi novela trata de eso, a grandes rasgos.



Fragmento de la novela:

VIVA LA REVOLUCIÓN

Vladimir Ilich apareció junto a la puerta. Parecía apurado. Yo no sabía si el Sovnarkom había tomado una decisión o no. Pero estaba seguro de que no era demasiado tarde. Podía hacerse algo. Me abrí paso a codazos entre la gente reunida en el pasillo hasta llegar a Lenin. Estaba a punto de volver a la sala de reuniones.

-Vladimir Ilich, suspende la discusión del problema al menos durante una semana. Tengo que decirte algo importante -susurré las últimas palabras para que no me oyera nadie. Lenin estuvo callado un rato, y después preguntó:

-¿Ha ocurrido algo?

-Estoy convencido de que aún no hemos analizado la mejor posibilidad.

-¿Qué posibilidad?

-Si el zar se pone del lado de los bolcheviques, la situación va a cambiar drásticamente. El mundo se quedará impresionado. La guerra civil terminará. Y habrá una posibilidad real de que la Revolución Mundial logre la victoria.

-Nicolás se ha hecho marxista, ¿verdad?

-susurró Lenin, en tono de burla, riendo.

-Puedo organizarlo. Puedo convencer a Nicolás. Vladimir Ilich, usa tu influencia y contactos -dije, hablando con rapidez; estaba exaltado y hablaba en voz cada vez más alta-. No debemos cometer un error fatal. La ejecución no resolverá el problema. No repetamos el error de los ingleses y los franceses.

Entramos en la sala de reuniones, Lenin cerró apresuradamente la puerta y, volviéndose a los miembros del Sovnarkom, dijo:

-Tenemos que esperar con la decisión -dijo; después continuó hablando mirándome-. El camarada Arman ha pensado una solución inesperada. Parece interesante, aunque bastante fantástica.

KAREN ANDREASSIAN es artista. Vive en Yerevan, Armenia. Información sobre sus proyectos en: www.voghchaber.am y www.format.am

NOTAS Y REFERENCIAS

- 1 Organización que encabezó un potente movimiento nacional que apoyaba la lucha del pueblo de Karabaj en favor de la autodeterminación. Después se convirtió en el partido gobernante de la República Independiente de Karabaj.
- 2 En 1921, por decisión de Stalin, Nagorno-Karabaj (la región históricamente armenia de Artsaj) fue anexionada por la fuerza a Azerbaiyán. En 1988 decidió en votación separarse de Azerbaiyán y unirse a Armenia.
- 3 El genocidio de los armenios fue llevado a cabo por la Turquía Otomana entre 1914 y 1918. Millón y medio o dos millones de armenios fueron asesinados, y varios miles de ellos partieron al extranjero. Como consecuencia, apareció la noción de la diáspora armenia. Las comunidades más potentes están en los EUA, Francia, Australia y Reino Unido.
- 4 En 1991, Armenia se independizó de la URSS por medio de un referéndum.

2005ean Cork hiri irlandarra europar kultura-hiriburua izan da, eta hori dela eta, programatutako jarduerako bat *Cork Caucus* izan da. Proiektu horretan esku hartu dute artistek, ekoizpen egiturek, idazleek eta teorikoek, eta heziketarako plataforma moduan eratu da borondate kolektiboaren inguruko elkarrizketa eta eztabaida sustatzeko. Programaren antolatzaileek, Art-Not Art, Charles Esche (CE) eta Annie Fletcher, National Sculpture Factory delakoarekin elkarlanean, proposatu dute europar ospakizun horren emaitza kulturalari lehentasuna ematea, testuinguru horren zirkunstantzia zehatzen gainean jarduteko orduan.

LEIRE VERGARA

Artea, aukera eta demokrazia

Charles Escheri elkarrizketa

LV *Cork Caucus* jarduera planteatzen da aurkezpen, *picnic*, tailer, irakurketa talde, erakusketa eta bilera informal anitzetik abiatuta garatutako topaketa gisa. *Caucus* kontzeptua erabaki garrantzitsuak hartzen diren barne bilera politikoko bati dagokio, hala nola, parlamentuko hautagaiak hautatzea. Nola planteatu duzue eredu hori proiektuaren barruan?

CE Lehenengo eta behin, *caucus* ereduak badu zerikusirik hasieran demokraziaren geroaz genuen interesarekin. Egungo esparru politikoa, demokrazia gero eta mugatuago dago, diskurtso politikoa gero eta murriztuago. Egoera horrek baldintzatu egiten du irudimen gaitasuna, inondik ere. Geure buruari egin diogun galdera izan da ea artea erabil daitekeen diskurtso, truke eta demokrazia forma berriak sortzeko leku moduan. Egitura berri hauek politikari jaramonik ez egitera irits daitezke, era alternatiboan finkatu eta jendearen borondaterantz gidatu. Beste aldetik, *caucus* kontzeptua buru-hautatuen arteko topaketa posible baten ideian ere oinarritzen da. Hori diodanean inklusio sozial moduan ulertutako kulturaren aurkako errealitate batez ari naiz, edo denek partekatu beharreko ondasun komun moduan ulertutako arteaz. Ez nago ados kultura eredu horrekin, eta ez dut uste arteak horrela funtzionatzen duenik, ezta artezaleak edo artearekin engaiatutako jendea premisa horien arabera sortzen direnik ere. *Caucus* ideiak aukera bat eskaintzen du talde batean esku hartzeko, topaketa horretan kide aktibo moduan parte hartzeko, eta jakina, era irekian eta murrizketarik gabe. Alabaina, hasieratik bagenekien proiektu honek ez zuela ikusle kopuru handirik izango.

LV Topaketa planteatzeko orduan beste erreferentzia bat izan da Joseph Beuysek 1970eko hamarkadan egindako proposamena, hots, Irlandan *Free International University* proiektua gauzatzearena. Zer erlazio ikusten duzu deskribatutako ereduarekin?

CE Beuysen erreferentziak hark politikotasunarekin zuen kezka eta konpromisoa azpimarratzen du, eta barne hartzen du orobat demokraziaren eta demokrazia eredu desberdinen



Caucus Centre, Evergreen Street, Cork

inguruko hasierako kontua. Beuysek proposatu zuen *Free International University* delakoa Dublinen egitea. Ideia horren jatorrian zegoen artistak kultura zeltarekin zuen harreman erromantiko eta mitologikoa. Beuysentzat, Irlanda lurralde birjina zen, garatu gabea oraindik, eta bertan edozein gauza egin zitekeen. Kontzepzio hori okerra da nolabait, baina agerian uzten du artistak kultura hartan zuen interes pertsonala. Guretzat, Irlandan heziketa, demokrazia eta artearen inguruko proiektu bat finkatu nahian genbiltzanez, saihestezina zen adibide horren erreferentzia izatea. *Free International University* proiektuak hurbildu egiten gintuen lan egin nahi genuen testuinguru zehatzera. Hala ere, ez diogu garrantzi gehiegirik eman nahi izan; gaur egun eredu hura berrasmatzea ez zitzaigun interesatzen, proposamena bera ere izugarri arazotsu ikusten genuelako.

LV Baina gaur egun Joseph Beuysek politikotasunarekiko konpromisoa pizteko zeukan presa berriro aztertzeak garrantzitsua ematen du, Estetikaren eta Politikaren arteko dikotomiaz une honetan berriro zabaldu den eztabaida kontuan hartuta. Nola interpretatzen duzu beste aldetik kontu zahar bat den eztabaida hori?

CE Ez dut uste inork aldarrikatzen duenik gauza berria balitz bezala. Arte praktika aktibo baten eta politikotasunarekiko duen harreman ez nahitaez efektiboaren gaineko gogoeta zabalik dago gizateriaren hasieratik. Hala ere, une honetan dagoen egoerak presazko gauza egiten du neurri batean. Horrek zerikusia du azken 30 edo 40 urteetan gertatutako demokraziaren porrotarekin. Termino ekonomiko edo korporatiboetan, garapen handia bultzatu da zenbait zentzutan, baina teoria eta praktika politikoa gelditu dira ez aurrera ez atzera. Nire iritziz, gaur egun Europar Batasunean, Europa zaharrean, gerra hotzean Bloke estatubatuarrak babestutako Europa kapitalistan dagoen egoera Sobiet Batasuneko 70eko hamarkadakoarekin aldera genezake. Hau da, ez aurrera ez atzerako une batean gaude, irudimen eta aukera galerako une batean, alor politikoan. Ez dakit zenbat denbora iraun dezakeen paralisi horrek, *perestroikaren* antzeko prozesu baten zain gaudela ematen du. Krisialdi horrek islatu besterik ez du egiten ez dagoela diskurtso landu, kritiko eta inteligente bat Europaz eta Nazio Batuek; ezta, ordea, immigrazioaz, Ongizate Estatuaren erreformak zabaldutako aukera politikoaz, gizarte kontzeptuaz. Gai horietaz ez da ostera zorrotz teorizatu 1968az geroztik.

Nola jardun dezakegu era kolektiboan?



Charles Esche, Cork Caucus 2005

LV Catherine Davidek, Estetika eta Politikaren inguruko bere mintegian, espezifikitate kontzeptua proposatzen zuen bikote horren izaera generikoari aurre egiteko tresna izan daitekeen aldetik. Shep Steiner-ek ere erabili izan du hitz hori Giorgio Agamben-en *Datorren komunitatearen* inguruan antolatutako bere taldean.

CE Uste dut termino hori erabiltzea oso egokia dela eztabaida honetan sartzen garenean generalizazioaren amarruan ez erortzeko. Nik ere balioa ematen diot inondik ere espezifikotasunari, mikro denari, Leninen hitzetan *baldintza zebatzan azterketa zebatzari*; horregatik bat nator adibideak erabili behar direla, kontingenteak, espezifikoak, tokikoak diren aldetik. Giorgio Agambenek aipatzen du orobat adibidea *Datorren komunitatean*. Hori dela eta, *Cork Caucus*en dau den lehentasunetako bat, eta nolabait orain funtzionatzen hasten ikusten ari garen gauza, *grassroots* fasea da, azken topaketa honen aurreko ekitaldi programa bera, Dobz O'Brien eta Fergal Gaynor Art-not Art taldeko kideek zuzendua urte osoan. Jarduera horiek egin dira hiri honen nondik norako espezifikoen gainean zuzenean jarduteko asmoz, baita, ordea, kontuan hartuta Art-not Arten zirkunstantzia espezifikoak, proiektuan eragile aktiboa den aldetik, eta Corken sormen ekoizpena sustatzeko faktore beharrezkoak ere. Hasiera-hasieratik, garrantzitsu jo dugu proiektuak tokiko artisten komunitatearentzat funtzionatzea, informazio-injekzio huts ez bihurtzea. Nola Catherine Daviden hala Shep Steinerren saioetan, irakurketa arretatsua (*close reading*) sustatu da. Liverpooleko Static kolektiboak proiektu bat garatuko du ideia horren inguruan; haien asmoa da Cork Unibertsitateko Arte Ederretako fakultateko ikasleekin lan

egitea. Badira leku honen berezitasunetan txertatzen diren beste zenbait proiektu; hala nola, Bik Van der Pol-en *Ford Boxes* proiektua. Baina garrantzitsuena da proposamen horiek nolabaiteko oihartzuna eragitea hiriaren etorkizunean, *Cork Caucus* hiru aste hauetako topaketatik haratago hedada dadin.

LV *Cork Caucus* proiektuak beste bikote bat ezartzen du: aukera artistikoa eta demokrazia. Zein zentzutan?

CE Horretaz da, hain zuzen, *Cork Caucus*. Egiten den galdera da ea posiblea den artearen alorretik demokrazia aztertzea. Alegia, nola jardun dezakegu era kolektiboan? Demokrazia borondate kolektiboaren adierazpena da, baina adieraz ote dezakegu hori artetik abiatuta, artea azken batean praktika gizabanakoarena, subjektibo jotzen badugu? Egin al liteke hori? Artearen helburua aukera huts hori sortzea ote da, hots, borondate kolekti-

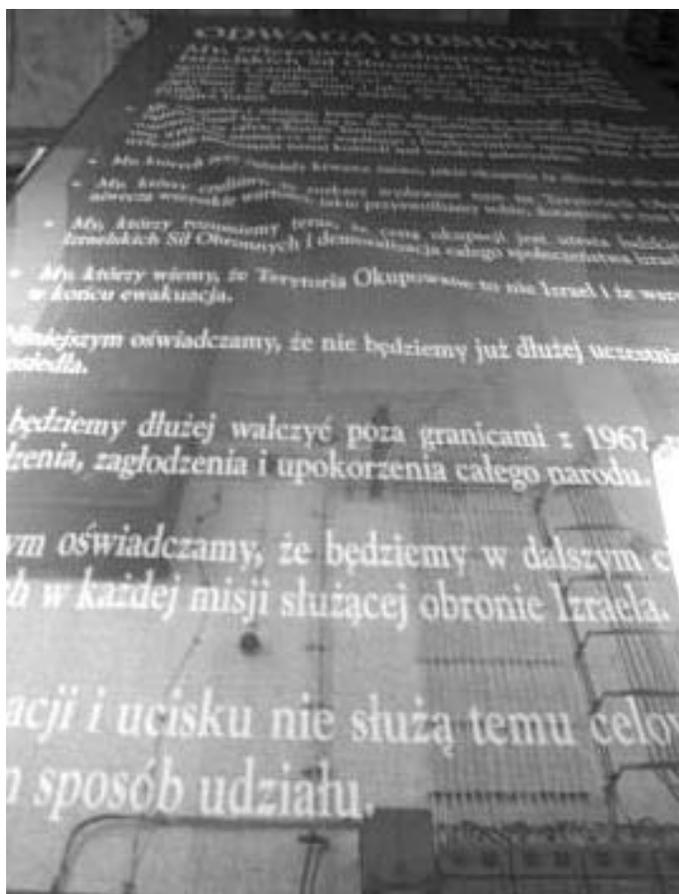
boa adieraziko duen plataforma hornitzea? Eta azkenik, zer nolako harremanak eratzen dira artearen eta demokraziaren artean? Harreman horiek izugarri zailak dira nire ustez, demokrazia errealista baita, ukigaia, eta argi dago borondate kolektibotik abiatuta ez dela arterik sortzen. Edonola ere, elkarreraginak daude. Demokrazia etengabe ari da elkarreaginean artearekin, adibidez, museoetara zenbat jende joaten den jakin nahi duenean.

LV Orduan, demokraziak batzuetan eragin negatiboa izan al dezake artean, hau da, kontrol neurri bilakatu?

CE Demokrata sinetsizat dut neure burua; zentzu batean, anarkia ere demokrazia da, eta horren alde borrokatu behar dugu. Demokrazia gehiago behar dugu. Baina Europako ipar-mendebaldeko demokraziak adibide txarrak dira aipatu dudana "aukera demokratikoa" adierazteko. Agian arteak eredu berriak sortu ahal izango ditu. Kultura herrikoitik, joera dugu sinesteko demokrazia errealitate bakar bat dela, bizitzaren ari garena; baina prozesu bat da, bilakatze etengabe bat. Horretaz hitz egin dute Shep Steinerren mintegian, alegia, nola, totalitarismoaren kontrara, demokraziatik abegi ona bezalako ekintzak landu daitezkeen haiek mehatxu bilakatu gabe. Arazoa sortzen da, esaterako, argi geratzen ez denean Estatu Batuetan demokraziaren edo totalitarismoaren aurrean ote gauden. Nire familia Errepublikan Demokratiko Alemaniarretik dator, eta horregatik konturatzan naiz demokrazia era askotarikoan interpreta daitekeela.

LV Chantal Mouffen agonia kontzeptua erabili duzu programa horretaz ari zinela, eta era berezian bere "etsai adiskidetsuak" (*friendly enemies*) ideia. Zertaz ari zinen?

CE Adibide argiena *grassroots* jardueretan eta proiektuaren muinean dago. Alde batetik, tokiko diskurtsoa dago, zerikusizuzena duena hemen bizi den jendearekin; bestetik, nazioarteko taldea dago. Bien arteko harremanak ez dira errazak, baina tentsio onuragarria da, agonia onuragarria. Beharbada garrantzi handiagoa izango du hemen programaren ondoren gertatuko denak hiru aste hauetako gorabeherekin baino. Hemen kontzentratu egiten da tentsioa.



Shane Cullen *Courage to Refuse* Cork Caucus 2005

LV Zer motatako ekoizpena sustatu nahi izan duzue?

CE Badira espezifikoki ekoizten diren proiektuak. Adibidez, zenbait artistari, hala nola Bik Van der Pol, Phil Collins edo Surasi Kusolwong, lan berria ekoizten ezaten eskatu zaie. Edonola ere, ez dugu dena alde aurretik erabaki nahi izan; erabiltzen ez den eskola zahar honetako gela bakar batek aukera eskaintzen digu elkarlan gehiago eragiteko edo hiriko ikasleak ezagutzea sustatzeko. Harreman horretan sakontzea gehiago interesatu izan zaigu artisten proiektu berriak ekoiztea baino.

LV Hortaz, *Cork Caucus*en gehiago biltzen da arreta ezagutzaren ekoizpena.

CE Baita elkarrizketa, eztabaida aktiboa ekoiztera ere. Horrek zerikusia du *Cork Caucus*en historiarekin, bai prozesuan sortzen diren zenbait konturekin ere. Hau da, nola formula dezakegu nazioarteko lotura egoki bat eszena partikular honetarako? Nolatan bultza dezakegu tokiko ekoizpen prozesu bat, aldi berean nazioarteko eszenan txertatuko dena? Beraz, garrantzitsua da diskurtsoan konfiantza sortzea, eta hori modu progresiboan bakarrik lor dezakegu. Horren haritik, Cork ez da soilik programa garatzen den lekua, osagai zentral ere bihurtzen da. Proiektua hiri honetako arte egoera espezifikora egokitzen da, eta sortu dugun egitura nazioarteko eszenarekiko informazio edo harreman gabezia horri erantzuteko sortzen da. Alabaina, nire iritziz, gisa honetako proiektuek erakusketa handiaren ereduari jarraitzen diote, era alternatiboan. Egia esateko, National Sculpture Factoryren lehen proposamena erakusketa-gertakari handi bat antolatzea zen. Niri ez zitzaidan interesatzen Corken horrela jardutea. Ni ere era horretako egoerek artista gazteengan beste motibazio batzuk sortzen dituztelakoan nago. Erakusketetara joateak ez du esperientzia maila bera ematen, ezta konpromiso maila bera ere. Horrela lan egiteko moduan sartu behar dugu buru-belarri, komunitate baten kideak garen aldetik. Uste dut interesgarria dela hau bezalako gertakariak bienalekin alderatzea, eta ikustea zehazki zer eskain dezaket. Horren haritik, asko ikasi nuen *La Cumbre-Tiempo de transacción* proiektutik (Consonnik eta Artelekuk 2003an antolatua). Dena malgutasunik gabe gaideterminatu nahi baldin bada, erraza da proiektua erasanda gertatzea. Corken, dena den, sarrera-fase batean gaude. Egoera ideala izango litzateke topaketa hau urtero egitea, agian bost urte segidan, eta bertara jende bera gonbidatzea urtero-urtero. Arazoa, jakina, dirua da.

Abiadurak hustu egiten du ekintza kritikoa. Kapitalismoak ergelkeriaren premia du kontsumo gehiago sortzeko. Pentsamendu kritikoren gabeziak etekina areagotzen du.

LV Nola lotzen duzu *Cork Caucus* lehendik garatutako beste heziketa-proiektuekin?

CE *Cork Caucus* sortu zen Seulen eta Jakartan antolatu nituen bi tailerretako esperientziatik. Europatik eta Asiatik zetozen artista taldeek parte hartu zuten haietan. Kontua zen parte hartzaileek ideiak trukatzeko eta testuinguru desberdinekin lan egiteko zuten moduz jendaurrean eztabaidatzeko aukera izan zezatela; azken batean, asmoa zen arte globala aztertzeke beste ikuspegi bat probokatzea, eta beste lotura batzuk sortzea. Hemen ere, solasaldi horiek berez ekoizpen forma moduan ikus ditzakegu; haietatik abiatuta, proiektu interesgarriak ekoitziko dira datozen hilabete edo urteetan. Horixe da heziketa ereduaren, proto-akademiaren alderdi adierazgarria.

LV Horrek badu zerikusirik Walter Benjaminen “autorea, ekoizle” nozioarekin ...

CE Preseski. Kontua da hartu duzun horren inguruan esanahi berri bat sortzea. Probokatu egin behar dugu jendeak era kritikoa pentsa dezan.

LV Beste aldetik, egitura horiek globalizazioaren berezko azelerazioaren aurkako dinamikak ere sortzen dituzte.

CE Noski, niri pentsamendu kritikoa elika daitekeen egoera bat ahalbidetzea interesatzen zait. Abiadurak hustu egiten du ekintza kritikoa. Kapitalismoak ergelkeriaren premia du kontsumo gehiago sortzeko. Pentsamendu kritikoren gabeziak etekina areagotzen du.

LV Noiz edo noiz aipatu izan duzu ez zaizula modu geografikoan lan egitea interesatzen. Istanbulko IX. Bienalean komisario izango zara Vasif Kortun-ekin batera, eta *Istanbul* izena jarri diozue. Nola planteatzen duzue tokikotasun kontzeptua?

CE Modu geografikoan lan egitea ez zaidala interesatzen diodanean, esan nahi dut ez nagoela interesatuta nazio-estatu kontzeptuarekin lan egiten, eta hori tokikotasun kontzeptuaren bestelakoa da. Ez nago kulturak nazio kontzeptua sustatzearen alde. Interesatzen zaidan geografia hirien geografia da. Ez zait interesatzen nazioek nola eratzen duten irudi oso zehatz bat arte eskoziarra, euskal artea, arte espainiarra denaren inguruan... Garrantzitsua da estatu-nazio kontzeptuaren baldintzetatik harago joatea. Geografia interesatzen zait leku zehatz baten izaera espezifikoa eta lekuen artean eratzen diren desberdintasunei dagokienez. Nazioarteko bienal batek, kultur interbentzioa den aldetik, gogoeta egin dezake espezifikitate horien inguruan, aldetak proposa ditzake, edo haien gainean era kritiko batean pentsatu. Istanbulko Bienalaren kasuan, hura kokatuko den lekua berezitasunetan kontzentratu gara. Vasif Kortunentzat eta niretzat ere planteamendu hori bienalaren eredu zaharraren aurka doa, hau da, komisarioak munduan barrena bidaiatzen dueneko gaur egungo artearen adibide onenen bila, gero hiriko eraikin exotiko eta historikoetan aurkezteko. Lehen une batean, hasi ginen artistak zuzenean gonbidatzen Istanbulen inguruan lan egin zezaten egoitza-programen bitartez. Baina berehala konturatu ginen hura ez zela nahikoa, eragin esentzialista sortzeko arriskuan baikeuden. Horregatik erabaki genuen zuzenean beste testuinguru batzuen gainean lanean ari ziren artistak ere gonbidatzea, eta haien lanak hirian txertatzea. Hartara, lortu genuen aldi berean nabarmentzea errealtatean Istanbul ez den hori guztia; hau da, testuinguruarekin harreman dialektiko bat finkatzea. Edozein premisa linguitikotan bezala, definizio bat formulatu nahi denean, segituan agertzen da haren aurkakoa, itzal moduan.



Peio Aguirre eta Leire Vergara *Models of Resistance* Cork Caucus 2005

LV Planteamendu hori zein modutan bereizten da leku zehatz batean finkatzean zentratzen diren beste bienalekin? Kokapen horren esparru sozio-politikoaren inguruko itxaropenek zein neurritan baldintzatzen dute artisten lanaren interpretazioa?

CE Hasieratik eman nion garrantzia hiriko norbaitekin elkar-lanean aritzeari. Istanbulen ezin izango nuen lan egin Vasif Kortun gabe. Komisarioen taldean badira halaber bi kide, bata herritar ingelesa baina Istanbulen finkatua, eta bestea hiri horretan jaioa; beraz, taldea berriro ere oinarrizten da Istanbul-Ez Istanbul harreman dialektikoan. Horrek hiriaren gaineko ezagutza sofistikatuagoa izatea ekarri du. Horren haritik, beste bienal batzuekin alderatuta, Istanbulen kanpo-koaren eta barrukoaren artean bestelako dinamika bat sortzen ahalegindu gara. Hala ere, ez gara inoiz saiatu artisten lanaren bidez testuinguruaren estatusa gaindeterminatzen. Gehiago interesatu zaigu erreakzio agoniako bat eragitea hiriaren gaineko gure irakurketaren eta haien proposamenen artean. Berriro ere, bienalak, artisten ekoizpenetik abiatuta, egoera mikro bat sustatzen du.

LV Garrantzitsua iruditzen zait artistengan kontzentratzeko hartu duzuen erabakia. Nolabait, gaur goizean Surasi Kusolwong-ek esan duen zerbait dakarkit gogora: artistez fidatu beharra dago, artea ilusio hutsa baita.

CE Artistak mundua alda dezakeela sinestea da kontua. «

Charles Escheren elkarriketa hau ekainaren 22an egin zen, Corken. Informazio gehiago lortzeko:
<http://www.corkcaucus.org/>

CHARLES ESCHE Eindhoven-eko Van Abbe Museoaren zuzendaria da, *Afterall* aldizkariaren kide editorea (Londres-Los Angeles) eta Vasif Kortun-ekin batera komisarioa Istanbulleko IX. Bienalean.

LEIRE VERGARA komisario independentea eta ikertzailea da. Peio Agirrerekin batera zuzendu du D.A.E. (Donostiako Arte Ekinbideak) ekoizpen egitura.

Arte, posibilidad y democracia

Entrevista a Charles Esche

Durante 2005 la ciudad irlandesa de Cork ha sido capital europea de la cultura y *Cork Caucus* ha formado parte de las actividades programadas. Este proyecto ha contado con la participación de artistas, estructuras de producción, escritores y teóricos, y se ha constituido en plataforma educativa para activar la conversación y el debate sobre la voluntad colectiva. Los organizadores del programa, Art-Not Art, Charles Esche (CE) y Annie Fletcher, en colaboración con la National Sculpture Factory, han propuesto el legado cultural de esta celebración europea como prioridad a la hora de actuar sobre las condiciones específicas de este contexto.

LV *Cork Caucus* se plantea como un encuentro desarrollado a partir de presentaciones, *picnics*, talleres, grupos de lectura, exposiciones y reuniones informales. El concepto *caucus* hace referencia a una reunión política interna a través de la cual se toman decisiones relevantes, como la elección de los candidatos parlamentarios. ¿Cómo habéis planteado este modelo dentro del proyecto?

CE En primer lugar, el modelo *caucus* tiene que ver con nuestro interés inicial por el futuro de la democracia. Dentro de la esfera política actual, la democracia se encuentra cada vez más delimitada, el discurso político cada vez más reducido. La capacidad de imaginación queda sin duda condicionada por esta situación. La pregunta que nos hemos hecho es si el arte puede utilizarse como un lugar desde donde crear nuevos discursos, intercambios y formas de democracia. Estas nuevas estructuras pueden ignorar incluso la política, estableciéndose de manera alternativa y dirigiéndose hacia la propia voluntad de la gente. Por otro lado, el concepto de *caucus* también se fundamenta sobre la idea de un posible encuentro entre auto-elegidos. Con esto me refiero a una realidad contraria a la cultura entendida como inclusión social, o al arte como un bien común que debe ser compartido por todo el mundo. No comparto ese modelo de cultura y no creo que el arte funcione así, ni que la audiencia o la gente comprometida con el arte se constituya bajo estas premisas. La idea de *caucus* plantea la posibilidad de formar parte de un grupo, de poder elegir participar como un miembro activo en este encuentro y por supuesto, de manera abierta y no restringida. Sin embargo, desde el principio sabíamos que este proyecto no iba a contar con una gran audiencia.

Fotografías cortesía del National Sculpture Factory of Cork

Bik van der Pol *Ford Boxes* Cork Caucus 2005

LV Otra referencia a la hora de plantear el encuentro ha sido la propuesta de Joseph Beuys en la década de 1970 de establecer en Irlanda el proyecto *Free International University*. ¿Qué relación establece con el modelo descrito?

CE La referencia a Beuys apunta hacia su propia preocupación y compromiso con lo político y recoge asimismo la cuestión inicial sobre la democracia y sobre los diferentes modelos de democracia. Beuys propuso establecer la *Free International University* en Dublín. Esta idea venía dada por una relación romántica y mitológica del artista con la cultura celta. Beuys consideraba a Irlanda como un territorio virgen, todavía por desarrollar y donde todo era posible. Esta concepción en cierto sentido es errónea, pero revela el interés personal del artista por esta cultura. Sin embargo, para nosotros, que queríamos establecer un proyecto en Irlanda sobre educación, democracia y arte, era inevitable referirnos a este ejemplo. *Free International University* nos acercaba al contexto específico sobre el que queríamos trabajar. De

todas formas, no hemos querido darle demasiada importancia; reinventar este modelo hoy en día no nos interesaba ya que la propia propuesta la considerábamos enormemente problemática.

LV Sin embargo retomar hoy la urgencia de Joseph Beuys por activar el compromiso con lo político parece relevante en relación al debate reabierto en este momento sobre la dicotomía entre Estética y Política. ¿Cómo interpretas este debate que por otro lado resulta ser una vieja cuestión?

CE Creo que nadie lo reclama como algo nuevo. La reflexión sobre el desarrollo de una práctica artística activa y su relación con lo político de manera no necesariamente efectiva permanece abierta desde el comienzo de la humanidad. Aun así, se dan en este momento circunstancias que lo hacen en cierta medida urgente. Esto tiene que ver con el fracaso de la democracia política en los últimos 30 ó 40 años. En términos económicos o corporativos, se ha generado un



Catherine David, Cork Caucus 2005

gran desarrollo en varios sentidos, pero la teoría y la práctica políticas están estancadas. En mi opinión, la situación actual de la Unión Europea, la vieja Europa, la Europa capitalista apoyada por el Bloque americano en la guerra fría, la podemos comparar con la década de los 70 en la Unión Soviética. Es decir, vivimos otro momento de estancamiento, de pérdida de imaginación y posibilidad en el campo político. No sé cuánto tiempo puede durar esta parálisis, parece como si estuviésemos a la espera de un proceso *à la perestroika*. Esta crisis no es más que el reflejo de la falta de un discurso elaborado, crítico e inteligente sobre Europa y las Naciones Unidas, pero también sobre la inmigración, la posibilidad política ante la reforma del Estado de Bienestar, el concepto de sociedad. Nada de esto se ha vuelto a teorizar de manera rigurosa desde 1968.

LV Catherine David en su seminario sobre Estética y Política proponía el concepto de especificidad como herramienta para confrontar el carácter genérico de este binario. Shep Steiner también se ha referido a este término en su grupo organizado alrededor de la lectura de *La Comunidad que viene* de Giorgio Agamben.

CE Creo que la utilización de este término es muy adecuada a la hora de evitar caer en la trampa de la generalización cuando accedemos a este debate. Yo también valoro de manera rotunda lo específico, lo micro, como Lenin diría, *el análisis concreto de las condiciones concretas*, por ello estoy de acuerdo en la necesidad del empleo de modelos, en cuanto que contingentes, específicos, locales. Giorgio Agamben también se refiere al ejemplo en *La Comunidad que viene*. Por ello, una de las prioridades en *Cork Caucus* y en cierto modo algo que estamos empezando a ver funcionar ahora es la fase de los *grassroots*, un programa de actividades previas a este último encuentro y que han sido guiadas por Dobz O'Brien y Fergal Gaynor miembros del colectivo Art-not Art durante todo el año. Estas actividades se han desarrollado con la intención de trabajar directamente sobre las condiciones específicas de esta ciudad pero también teniendo en cuenta las condiciones específicas de Art-not Art como agente activo en el proyecto y los factores necesarios para estimular una producción creativa en Cork. Desde el principio, hemos considerado importante que el proyecto funcionase para la comunidad local de artistas, que no se convirtiese en una mera inyección de información. En las sesiones tanto de Catherine David como de Shep Steiner, se ha propiciado una lectura atenta (*close reading*). El colectivo Static afincado en Liverpool va a desarrollar un proyecto cercano a esta idea, su intención es la de trabajar con los alumnos de la facultad de Bellas Artes de la Universidad de Cork. Hay otros proyectos que se insertan igualmente sobre las especificidades de este lugar como el proyecto *Ford Boxes* de Bik Van der Pol. Pero lo importante es que estas propuestas provoquen cierta resonancia en el futuro de la ciudad para que *Cork Caucus* trascienda el propio encuentro de estas tres semanas.

LV *Cork Caucus* establece un nuevo binario: posibilidad artística y democracia, ¿en qué sentido?

CE Esto es de lo que realmente trata *Cork Caucus*. La pregunta que se plantea es si es posible desde el campo del arte examinar la democracia. Es decir, ¿cómo podemos actuar de manera colectiva? La democracia es la expresión de la voluntad colectiva, pero ¿podemos realmente expresar esto a partir del arte, si entendemos el arte como una práctica que en definitiva es individual, subjetiva? ¿Es esto posible? ¿Puede ser quizás el objetivo del arte crear esta mera posibilidad, es decir, facilitar la plataforma que exprese una voluntad colectiva? Por último, ¿cuáles son las relaciones que se establecen entre arte y democracia? Estas relaciones en mi opinión son extremadamente difíciles, ya que la democracia es realista, tangible, pragmática y evidentemente no se crea arte a partir de una voluntad democrática. Sin embargo, existen influencias recíprocas. La democracia está constantemente interactuando con el arte, por ejemplo cuando exige conocer los datos de asistencia de los museos.

LV Entonces, ¿puede la democracia actuar en ocasiones de forma negativa sobre el arte, es decir, convertirse en una medida de control?

CE Me considero un demócrata convencido, en cierto sentido, la anarquía es también democracia y es por lo que debemos luchar. Necesitamos más democracia. Pero las democracias del noroeste de Europa son malos ejemplos de lo que quiero decir cuando me refiero a la "posibilidad democrática". Quizás el arte pueda crear nuevos modelos. Desde la cultura popular tendemos a creer que la democracia es una realidad única, la que estamos viviendo, pero se trata de un proceso, un continuo devenir. De esto se ha hablado en el seminario de Shep Steiner, es decir, de cómo, en contraste con el totalitarismo, desde la democracia se pueden cultivar acciones como la hospitalidad sin que éstas se conviertan en amenazas. El problema surge cuando por ejemplo en los Estados Unidos, no queda claro si se está ante una democracia o un totalitarismo. Mi familia viene de la República Democrática Alemana, por ello soy consciente de que la democracia puede interpretarse de maneras muy diferentes.



Workshop, Paul Sullivan *Static* Cork Caucus 2005

LV Has empleado el concepto de agonía de Chantal Mouffe en relación a este programa, particularmente a su idea de "enemigos amistosos" (*friendly enemies*). ¿A qué te referías?

CE El ejemplo más claro se encuentra en las actividades *grassroots* y el núcleo del proyecto. Por un lado, está el discurso local que tiene que ver directamente con la gente que vive aquí; por el otro, está el grupo internacional. Las relaciones entre ambos no son fáciles, pero se trata de una tensión saludable, una agonía saludable. Quizás lo que vaya a suceder aquí después del programa sea más importante que el propio desarrollo de estas tres semanas. Aquí se concentra la tensión.

LV ¿Qué tipo de producción habéis querido fomentar?

CE Hay proyectos que se han producido específicamente. Así, algunos artistas como Bik Van der Pol, Phil Collins o Surasi Kusolwong han sido invitados a producir nueva obra. De todas formas no hemos querido determinar todo de antemano, una sola habitación de esta vieja escuela en desuso nos ofrece la posibilidad de provocar nuevas colaboraciones o el encuentro con los estudiantes de la ciudad. Profundizar en esta relación es algo que nos ha interesado más que producir nuevos proyectos de artistas.

LV Por lo tanto, *Cork Caucus* se concentra más en la producción de conocimiento.

CE Pero también en la producción de conversación, de debate activo. Esto tiene que ver con el legado de *Cork Caucus* pero también con una serie de cuestiones que se plantean en el proceso. Es decir, ¿cómo podemos formular una conexión internacional apropiada para esta escena particular?, ¿cómo podemos potenciar un proceso de producción local que a su vez se integre en la escena internacional? Es importante por lo tanto crear confianza en el discurso, y esto sólo lo podemos lograr de manera progresiva. En este sentido *Cork* no es únicamente el lugar donde se desarrolla el programa sino que se convierte en un elemento central. El proyecto se adapta a la situación artística específica de esta ciudad, y la estructura que hemos planteado se genera en respuesta a esta falta de información o contacto con la escena internacional. Sin embargo, en mi opinión, este tipo de proyectos atienden de forma alternativa al modelo de la gran exposición. De hecho, la primera propuesta de la National Sculpture Factory era la de organizar un gran evento expositivo. A mí no me interesaba actuar de esta manera en *Cork*. Comparto la opinión de que una situación de este tipo genera otras motivaciones en los artistas jóvenes. Visitar exposiciones no ofrece el mismo nivel de experiencia, ni de compromiso. Ésta es la forma de trabajar con la que nos tenemos que involucrar como miembros de una comunidad. Creo que es importante comparar este tipo de proyectos con las bienales y observar qué es exactamente lo que pueden ofrecer. En este sentido, aprendí mucho del proyecto de *La Cumbre-Tiempo de transacción* (organizado por Consonni y Arteleku en 2003). Si se intenta sobredeterminar todo de forma inflexible, es muy fácil que el proyecto se resienta. En *Cork*, de todas formas, nos encontramos en una fase introductoria. La celebración de este encuentro cada año, invitando a la misma gente; quizás durante cinco años consecutivos, sería una situación ideal. Por supuesto, el problema es el dinero.

LV ¿Qué relación estableces entre *Cork Caucus* y otros proyectos educativos que has desarrollado con anterioridad?
CE *Cork Caucus* se ha originado a partir de la experiencia de dos talleres anteriores que organicé en Seúl y Yakarta. En ellos participaron grupos de artistas provenientes de Europa y Asia. Se trataba de que los participantes pudiesen intercambiar ideas y discutir públicamente sobre su forma de trabajar con diferentes contextos; en definitiva, se pretendía provocar otro tipo de acercamiento al arte global, y generar otras conexiones. Una vez más, estas conversaciones podemos verlas como formas de producción en sí mismas, a partir de ellas se producirán proyectos interesantes en los próximos meses o años. Este es el aspecto revelador del modelo educativo, de la proto-academia.

LV Esto tiene que ver con la noción de Walter Benjamin del autor como productor...

CE Justamente. Se trata de producir un nuevo significado sobre aquello que has recibido. Necesitamos provocar que la gente piense de manera crítica.

LV Por otro lado, estas estructuras también generan dinámicas contrarias a la aceleración propia de la globalización.
CE Por supuesto, me interesa posibilitar una situación donde se pueda alimentar el pensamiento crítico. La velocidad desinfla la acción crítica. El capitalismo requiere de la estupidez para generar mayor consumo. La falta de pensamiento crítico genera mayor beneficio.

LV En alguna ocasión has mencionado que no estás interesado en trabajar de manera geográfica. La 9ª edición de la bienal de Estambul que comisariás junto a Vasif Kortun la habéis titulado *Estambul*. ¿Cómo planteáis el concepto de localidad?

CE Cuando me refiero a que no estoy interesado en trabajar de manera geográfica, me refiero a que no estoy interesado en trabajar con la noción de nación-estado y esto es diferente del concepto de localidad. No estoy a favor de que la cultura promueva el concepto de nación. La geografía que me interesa es la geografía de las ciudades. No me interesa la forma en la que las naciones forjan una imagen muy concreta sobre lo que es arte escocés, arte vasco, arte español... Es importante trascender el condicionamiento del concepto de estado-nación.

Me interesa la geografía en cuanto a las condiciones específicas de un lugar concreto y las diferencias que se establecen entre lugares. Una bienal internacional en tanto que intervención cultural puede reflexionar sobre dichas especificidades, puede plantear cambios o pensar de manera crítica sobre ellas. En el caso de la Bienal de Estambul, nos hemos concentrado en las especificidades del lugar donde se inserta. Para Vasif Kortun y para mí este planteamiento va en contra del viejo modelo de la bienal, es decir, a la idea de que el comisario viaja por el mundo en busca de los mejores ejemplos de arte contemporáneo para presentarlos más tarde en edificios exóticos e históricos de la ciudad. En un primer momento, empezamos invitando a artistas a trabajar directamente sobre Estambul a través de residencias. Pero en seguida nos dimos cuenta de que no era suficiente ya que corríamos el peligro de crear un efecto esencialista. Por ello decidimos invitar también a artistas que estuviesen trabajando directamente sobre otros contextos e insertar sus trabajos en la ciudad. De esta forma conseguimos apuntar al mismo tiempo hacia todo aquello que Estambul no es en realidad, es decir establecer una relación dialéctica con el contexto. Como en toda premisa lingüística: en el momento en el que se intenta formular una definición, inmediatamente su opuesto sale al paso en forma de sombra.

La velocidad desinfla la acción crítica. El capitalismo requiere de la estupidez para generar mayor consumo. La falta de pensamiento crítico genera mayor beneficio.

LV ¿En qué sentido se diferencia este planteamiento de otras bienales que se concentran en el asentamiento sobre un lugar concreto? ¿Hasta qué punto las expectativas sobre la esfera socio-política de dicho emplazamiento condicionan la interpretación del trabajo de los artistas?

CE Desde el principio me parecía importante colaborar con alguien de la ciudad. Yo no podría haber trabajado en Estambul sin Vasif Kortun. El equipo curatorial cuenta también con otros dos miembros asistentes, uno de nacionalidad británica pero afincado en Estambul y el otro originario de esta ciudad; por lo tanto el grupo se fundamenta de nuevo sobre la relación dialéctica de Estambul-No Estambul. Esto ha provocado un entendimiento más sofisticado sobre la ciudad. En este sentido, si lo comparamos con otras bienales, hemos intentado crear otra dinámica entre lo exterior y lo interior a Estambul. Sin embargo, en ningún momento hemos tratado de sobredeterminar el estatus del contexto a través del trabajo de los artistas. Hemos estado más interesados en provocar una reacción agónica entre nuestra lectura de la ciudad y sus propias propuestas. Una vez más la bienal potencia a partir de la producción de los artistas una situación micro.

LV Creo que es importante vuestra decisión de concentraros en los artistas, de alguna forma me recuerda a algo que Surasi Kusolwong ha dicho esta mañana: se tiene que confiar en los artistas ya que el arte es mera ilusión.

CE Se trata de creer que el artista puede cambiar el mundo.☞

Esta entrevista con Charles Esche tuvo lugar el día 22 de junio en Cork.

Más información:

<http://www.corkcaucus.org/>

CHARLES ESCHE es director del Van Abbe Museum (Eindhoven), miembro editor de la revista *Afterall*, (Londres-Los Angeles), comisario junto a Vasif Kortun de la 9ª edición de la Bienal de Estambul.

LEIRE VERGARA es comisaria independiente e investigadora. Ha dirigido junto a Peio Aguirre la estructura de producción D.A.E. (Donostiako Arte Ekinbideak).



Surasi Kusolwong *Bang Cork* Cork Caucus 2005

G E E R T L O V I N K

Medio berriak, teknologia eta artea

Zorigaitzeko ezkontza ala sintesi perfektua?

Zergatik izaten da irudipena arte mediatiko berria zirkulu izugarri itxi eta autoerreferentzial bat dela? Azken teknologiek ino experimentatzen duten artistek zergatik ezin dute parte hartu pop kulturaren eta arte merkatuan?

Zein izan dira puntucom-en aro “joriaren” ondorioak? Eta zergatik dago zientzia akademikoarekiko halako mendetasunezko jarrera arte mediatiko berriaren esparruan? Eta irten bide bakarria hezkuntza sistema al da?

Datozen lerroetan, nahiago izan dut artelanen adibide zehatzik ez eman, argudio orokorra urtzeko beldur nintzelako. Rafael Lozano-Hemmer, Stelarc eta Jodi artista arrakastatsuak direla ukalezina da, noski. Baina ez dugu ikusten haietako inor bienaletan, bideo arrunt sinpleen proiektzioetan ainguratuta jarraitzen baitute. Aurkeztuko ditudan argudio guztiak faltsutu egin daitezke, hemen frogatzen saiatzen ari naizenaren aurkakoa frogatzen duten artelan espezifikoa aipatuta. Niri interesatzen zaidana da arte mediatiko berriaren gertatzen ari den joera orokorra; nire ustez, egoera hori mugatzailea da premiarik gabe, forma mediatiko berriaren garapen komertzial eta pertzepzio sozial bizkorra gertatzen ari den une honetan. “Arte elektronikoa” delakoaren premisen —eta existentziaren beraren— azterketa kritikoaz batera, nire argudio-ildoak gogor egiten die “gaur egungo artearen” sisteman dauden joera elitistek, erreproduzitu egiten baita bereizketa atzerakoi bat, alegia, efektu bereziaren faltsutasunaren eta “egiazko artistek” irudi biluziarekin duten benetako borrokaren arteko bereizketa. Saiakera honen bigarren partean Australian oraindik orain gertatutako eztabaida laburbilduko dut, arteari dirulaguntzak emateko organismoak “arte mediatiko berria”ren alorreko batzorde autonomoa desegiteko erabakiari emandako erantzun gisa izandako eztabaida. Hobe al da arte mediatiko berria egun dauden egituretan sartzea, edo alderantziz, lan interesgarriagoak lortzen al dira teknologian oinarritutako arteak bere dirulaguntza egiturak, bere laborategi eta zentro mediatiko propioak baldin baditu?

Argazkiak, transmediale-ren kortsia



Seiko Mikami, Sota Ichikawa *Gravicells - Gravity and Resistance* transmediale.05 Exhibition 2005



Venzha & the house of natural fiber CAUS#3 transmediale.05, Performance 2005

Tentsio —areriotasun irekia ez esateagatik— gero eta handiagoa ari da gertatzen forma artistikoen eta haien erakundeen artean. Hori egotz dakioke neurri handi batean 68ko gerraosteko belaunaldi estrabertituari eta haren gorazaletasun goseari, zeinaren egungo helburua erretiro ahalik eta handiena izatea baita. Progresibo eta esperimental izatetik jarrera defentsibo kontserbadorea agertzera, haiengan gertatutako metamorfosi kolektiboa gauza txundigarria da. Haien historia idazteke dago oraindik. Gaur egun zergatik eraman behar ditu operak dirulaguntza gehienak? Zer dute interesgarri hildako pintoreek? Zergatik laga beharko lirarteke techno delakoa eta “kultura urbana” merkatuaren indarretara?

Ez dago inongo oinarri filosofikorik “gaur egungo” delako artearen eta arte “mediatiko”ren artean bereizketa egiteko. Biak dira digitalak sakonean, eta ikusizko kulturaren errota daude. Ez alferrik, puntu asko baitute komunean. Hirurogeita hamarreko eta laurogeiko hamarkadetako bideoarteak arte korronte nagusian izandako txertatze arrakastatsuek argi asko erakusten du zein txirikordatuta dauden “gaur egungo artea” eta “arte mediatiko berria”. Beharbada Luhmann eta Bourdieu, praktika instituzionala den aldetik idatzi baitzuten arteaz, lagungarriak izango zaizkigu horretan. Borroka artistikoak gaur egun ezin uler daitezke termino metafisikoetan, politika zikoitzetatik sortzen baitira batik bat. Artea testuinguru instituzionaletan bakarrik uler daiteke. Merkatuak berak ere —termino neoliberal metafisikoetan, eskaintza eta eskari terminoetan— bigarren mailako funtzioa betetzen du. Arte historialari eta kritikari gehienek ez dute balio azpian dauden joera berriez guri informatzeko, beraiek ere dagoen sistemaren parte direlako, are gehiago, haren gatuak direla ere esango nuke, eta dauden tentsio eta nahasteak erreproduzitu besterik ez dute egiten. Gauza bera egiten du egungo artearen parte handi batek.

“Gaur egungo artea”ren sisteman, irudi puruarekiko duen miresmena da harrigarriena. Arte mediatiko berriaren kasuan ez bezala, arte bideo, DVD edo web orri “benetakoek” primitiboak izan behar dute. Ustekabekoan bilatzen da sublimea. Erakusketa, bienal edo galerietan erakusten diren bideo gehienek berariarazko itxura amateurra dute, “ezusteko performance”en inguruko dokumentuak balira bezala. Telebistako *reality show*ei (eta bestelako telebista forma “amateur”ei) eta etxeko bideoei zabalduak erreferentzia, eta haiei emandako denbora, kontrastean agertzen dira publizitatearen luxuzko itxurarekin eta Hollywoodeko produkzio balioekin. Bereizte binario hori, “hau edo bestea” hori atzealdean dela, agertzen da “techno” artea —zeinak benetan erreparatzen baitie edizioari, konposizioari eta erritmoari— irudi komertzial multzo gisa. Estilo landugabeko arte bideoak berez benetako bihurtzeko aukeraren alde egiten du, artearen fase objektualera itzuli behar izan gabe. Ez artifizialtasunak ez animazioak ezin dute artxibo digital bat artelan bihurtu. Errealia ez da pintorearen pintzela edo eskultorearen harria, editatu gabeko bideoa baizik, efektu berezirik gabekoa. Sortzen ari diren artistak, laurogeita hamarreko hamarkadaren erdialdetik beren bideo lanak galeria-arte gisa kokatu dutenak, eta kontzienteki saihesten zutenak inork identifika zitzan erabiltzen zituzten teknologiekin, modu eraginkorrean erabili dute estrategia hori. Ekipamendu, software edo ezagutza sofistikatuen gabezia onuragarri suertatu zaie. “Biluztasun digital”aren premia horren berri izan zutenean, modu ezin hobean baliatu zuten merkatu aukera hura. Ez zuten estiloz aldatu ekipamendu hobia lortu zutenean. Hogeiko eta hogeita hamarreko hamarkadetan ez bezala, orduan abangoardia obsesionatuta baitzegoen muntaiarekin, enkoadorearekin, argiarekin, etab., gaur egungo lan mediatikoak arte bilaka daitezke soil-soilik baldin eta egoera grabatu baten ikuspegia, esanahia eta testuingurua aldatzen badute. Aldaketa horren sotiltasunak ekartzen du “arte” moduan sailkatuak izatea. Ez da esperimentazioa sustatzen. Darabiltzaten tresnen barne botere-egituren ezagutza falta zaie artista horiei. Sareen arkitekturen oinarritzko ezagutza ere falta zaie. “Sortzez digitalak” (ordenagailuekin hazi zirenak) adituak dira bizi-estiloen kontsumoan. Haluzinatze modukoak dira haien trebeziak, eta ez gutxiago jolasten diren tresnen inguruan duten ignorantzia politikoa. Sare mediatikoetatik nabigatzen dute, baina ez dute ideiarik ere horren azpian dauden mekanismoek. Egia esan, “gaur egungo artista gazteek”, antza denez, uste dute konprometitu egingo direla gehiegi identifikatzen badira beren kamera, ordenagailu eramangarri eta software digitalarekin. Modaz pasatuko dira komisario eta kritikarientzat edizioan, animazioan eta bestelako irudi manipulazio tekniketara interesik ñimiñoena erakusten duten unean. Zeren eta, azken batean, hori “sorkuntza industriari” esparruari baitagokio, ez benetako artearenari.

Medio berrien sorrera estuki lotuta dago ordenagailuen demokratizazioari. Batzuen arabera, Fluxusen *Geistetik*, haien arte bideo eta performanceetatik sortutako arte forma da. Beste batzuek hirurogeita hamarreko hamarkadako jendaurreko jardueren edo musika elektronikoaren eragina azpimarratzen dute, eta gero laurogeiko hamarkadako aktibismo postindustrialarena. Praktika multzo bat adierazteko “arte mediatiko berria” ez zen laurogeiko hamarkadaren amaiera arte iritsi, eta lotuta dago zehazki ordenagailu bidezko edizioaren eta CD-ROMen produkzioaren gorakadari. Interneten inplikazioa nahikoa berandu hasi zen, 1994-95 urteetatik aurrera, World Wide Web delakoaren sarreraren ondoren. Arte mediatiko berria, beste ezer baino lehen, “ikusizko kultura”ren testuinguru zabalagoaren parte bat da. Nahiz eta esteka sendoak dituen diskurtso idatziekin, soinuarekin, baita arte eta performance abstraktu eta kontzeptualarekin ere, hala eta guztiz ere esanenezake ikusizko artearen osagaiak duela garrantzirik handiena. Arte mediatiko berriaren “hasieren” inguruko kontakizun horien arazoa, ordea, artista banakoengan eta haien lanetan ezartzen duten enfasi gehiegizkoa da. Halako kontakizunei kontzientzia instituzionala falta zaie. Teknologia azkar garatu bazen ere, sektore horren ezagutza instituzionala oso mantsoa izan da. Bidenabar, arte mediatiko terminoa desegokia da, behin eta berriro erreproduzitzen duelako modernidadearen dilema, autonomia estetikoaren eta konpromiso sozialaren artekoa. “Arte” hitza elkartzen badiozu, arazo bat sortzen ari zara. Arte mediatiko berriaren kasuan ez zegoen —eta oraindik ere ez dago— ez merkatu ez galeriarik, komisario eta kritikari gutxi, eta ikusle-goia nahiko espezializatua, ia-ia “kultuzkoa”. Eta garrantzitsuena: ez dago abangoardia moduan jokatzearen sentipen “suprematista”rik. Konfiantza historikoa falta da hemen. Eta horren ordez, praktika “txikiak” egitearen sentipen sendoa dago, finkatutako praktiken itzalean, hala nola zinema, ikusizko arteak, telebista eta diseinu grafikoa.

Ados nago herrialde desberdinetako klima politikoak erabat desberdinak izaten direla. Herbeheretan “e-kultura”ri emandako dirulaguntza politika hazi bada ere azken urteetan, egoera Berlinen, Parisen eta Londresen, esate baterako, nahiko goibela da. Jarduera akademikoak portu segurua izaten jarraitzen du AEBetan, baina beste lekuetan dirulaguntza gutxi eskaintzen zaio. Edonola ere, arte mediatiko berriaren barruan argi dago geldialdi sakon samarra ari dela gertatzen, eta aztertu beharra dago hori. Kritika honen xedea ez da destainaz begiratzea “teknologikoki sublimea denaren absentsia erabatekoari”. Arte mediatiko berria ez da entitate bakan bat. “Bilaketa” bat da, funtsean zentratzen ez dena ez narratiba handiosetan ez galeria batean eros daitezkeen lan bukatuetan. Forma baten bila ari diren formak dira. Edukia falta zaie, jakina, proba-mahai bati bezala. Lan asko ez dira ez freskoak ez ironikoak, gaur egungo hainbat eta hainbat artelaren modura. Alderantziz, sarri askotan sentipen jostari bat ematen dute, apur bat tolesgabea. Arte elektronikoa, termino zaharxeagoa, batzuetan arte mediatiko berriaren sinonimo gisa erabiltzen dena, muntaia esperimental bat da, neurri handi batean teknikariek ezarritako kultur parametroen mende dagoen diziplina finkatua baino areago. Esparru horretako antzezle gakoetako askok “artearen” eta “teknologia”ren artean dagoen gune hauskor horretan kokatzen dute beren praktika, eta horrek arazoak ekar ditzake. Izan ere, zer esan nahi du ordenagailu-zientzalariei bezainbat arte komisarioei atsegin eman behar horrek? Ez arte mundua ez IKTen

Gaur egun, beren zerbitzuak saltzea da artistek hilaren amaierara iristeko duten modua.

profesionalak ez dira arte elektronikoaren zale sutsuak. “Mirarien ganbera” bati legozkiokeen artelanek ez dute eskari handirik. Informatika-jaleen ikuspegitik, erabiltzaileek egiten dituzte, ez sustatzaileek. Arte mediatiko berriaren lanek “aplikatu” egiten dituzte teknologia berriak, eta ez dute laguntzen teknologia horiek aurrera egin dezaten. Artearen profesionalentzat, bestalde, arte mediatiko berria hobeto dago hezkuntza alorreko zientzia museoetan eta jolas parkeetan gaur egungo artera bideratutako erakusketetan baino. Korrante nagusiko kritikariak irakurrita, arteak Egia eta Emozioa transmititu beharko luke. Ikuskizunaren egungo gizartean ez dago lekurik bide-erdiko arte baterako, bost axola zenbat dokumentu arautzailek goraipatzen duten arte mediatiko berria Berritzeko Desira erakusten duelako.

2004ko abenduan, Australiako Arte Kontseiluak Arte Mediatiko Berriaren Batzordea eta Kultura Komunitarioaren Garapenerako Batzordea desegiteko asmoa iragarri zuen. Batzorde horiek dirulaguntzak ematen zizkien, hurrenez hurren, medio berriekin lan egiten zuten artistei eta komunitate zehatzei, hala nola gazte baztertuei, presoei eta etxerik gabeei. Orain laburbildu egin nahi nituzke Fibreculture medio berrien ikerketa eta kultura aztertzen dituen posta-zerrenda australiarrean agertutako erreakzioetako batzuk. Paul Brown-ek idazten du beti pentsatu izan duela “dirulaguntzetarako erakunde bereziak ezartzeak funtsean baztertu egiten duela praktika, eta kontserbadoreei ahalbidetzen diela halabeharrezkoa onartzea atzeratzea”. Nahiz eta Danny Butt-ek ulertzen duen beharbada artistek sailka ditzaten nahi ez izatea, haren iritziz “beti bidera dezakezu diru mordo bat bestera eta «zeure merezimen-duez lehiatu» paisaia pintoreekin, horrenbeste kezkatzen bazaitu. [Australiako Arte Kontseiluaren] neurri horrek berriaren, sortzen ari denaren eta politikoaren ukazioa dakar, ezagunaren eta komertzialaren onurarako (arte garaia negozio handia da)”.

Anna Munster teorikoak funtzio garrantzitsua bete zuen eztabaidan, eta gogor kritikatu zuen Kontseiluaren erabakia. Fibreculturen idatzi zuen: “Informatibismoan sakon murgilduta bizi gara, zirkunstantzia sozial eta politikoaren multzoa den aldetik. Alorrak eta azpiegiturak behar ditugu babes emateko horren inguruan sortzen diren erreakzio eta esperimenduei. Ez dio axola Arte Mediatiko Berriaren Batzordea begizta semantiko batean harrapatuta egotea edo ez «medio berriak» terminoaren inguruan. Kontua da hemen, Australian, egindako lan oso interesgarrien eta izugarri esperimentalen kopuru eskerga bat ezin izango zela egin hura gabe”. Munsterrek belaunaldi gaztearen etorkizunari so egiten dio. “Nora joko dute orain laguntza bila gure artista gazteek, orain sortzen ari direnek, informazioaren kulturatik elikatu eta bizi diren horiek? Lau sos atera beharko dituzte sarerako diseinua eginez, telefono dei-tonuak konposatuz edo etekin ahalik eta handiena aterata Hollywoodeko superproduktzio bat Fox-en estudioetan lurreratzen den bakoitzean. Edo jarduera akademikoaren bide akigarria hartuko dute; horixe izango da, ordea, medio berriek murrizketak jasango dituzten hurrengo alorra. Jakina, halako zerrikeriak egin behar dituzte/ditugu bizimodua ateratzeko, eta halako bideetatik jo behar izaten dugu gure praktika esperimentalagoak sustengatu ahal izateko. Aurreko batzordeak dirulaguntzak emandako jende multzoak denbora jarraitu gehiago izan zuen ideiak ongi pentsatu eta erabat burutu ahal izateko. Denbora hori ezin eduki dezakezu dirulaguntzarik gabe”.

Anna Munsterrek aipatzen du halaber arte praktikaren egungo posizio “prekarioa”, ordainik gabeko lan boluntarioaz egina izanik. “Ongizate egoera batetik komertzializazioa mugitzen ari garela —edo aritu beharko genukeela— dioen ideiak gobernuaren hauteskunde hitz-jario sinplista bereganatzea da. Bizitzen ari garen garai ekonomikoan, artista garen aldetik sektore publiko eta pribatuaren nahasketa bat gertatzen da, berregituratzen ari baitira zerbitzuetan oinarritutako ekonomia baterantz doazen aldaketa globalen argitan. Errealitatea, artista gehienentzat, izaten da dirulaguntzaren bat hartzea sektore publikotik, babes komertzial pixka bat, eta gero gainerako denbora beren zerbitzuak saltzen ematen dute, beren praktika ordaindu ahal izateko. Gaur egun, beren zerbitzuak saltzea da artistek hilaren amaierara iristeko duten modua”.

Internet artista eta komisario Melinda Rackham-ek onura argia atera du egungo egituratik. “Batzordearena epe laburreko konponbidea izan arren, oso konponbide ona zen, eta herrialde askotan ari dira jarraitzen. Lagundu egin zuen fantasiako lanak egin zitezen, elkarizketa sortu zuen eta gure artistak globalki bultzatu zituen. Eta oso inbertsio gutxi egin zen”. Queensland Unibertsitateko bekadun Lucy Cameron-ek beste joera bat aipatzen du: “Iradokitzen ari da etorkizunean dirulaguntza gutxiago izango direla ‘talentu berrientzat’ eta gehiago ‘ziklo bertutetsuentzat’, loturak dituzun erakundearen historian oinarrituta —lehenago dirulaguntzak/kontratuak eman badizkizute, aukera gehiago izango dituzu etorkizunean ere dirulaguntzak hartzeko—; prozesu horri babes ematen dio gobernu egun iradokitzen ari denak, alegia, Australian aurki itzuliko garela bi mailako hezkuntza sistema batera: bata hezkuntza hutsa, eta bestea hezkuntza eta ikerketa erakunde elitistagoek osatua. Merkatu librearen, hazkunde endogeno hankaz gorakoaren filosofia estatubatuar horren guztizko eragina da gaitasun komertziala falta zaiola, talentu banakoa baino gehiago”.

Australiako Arte Kontseiluaren lehendakariari idatzitako gutun ireki batean, Simon Biggs artista mediatikoak arte mediatiko berriaren “bigarren mailako” alderdi batzuk laburbiltzen ditu, funtsezko auziaz gain, hots, hori artea ote den (edo ez). “Arte mediatiko berriaren sorrera gizartearentzat baliozkotzat jo daiteke ez bakarrik sortzen den artearengatik. Australia liderra da munduan industria mediatiko berriei dagokienez, eta hori neurri batean zor zaie arte mediatiko berriari gertatu diren praktika kultural esperimentalen eta aurkikuntza horien esplotazio komertzialaren artean izandako truke prozesu ongi dokumentatuari. Hezkuntza esparruan ere Australia liderra da mundu mailan, eta beste aldetik hori areagotu egin du nabarmen Australiako unibertsitate askotan arte mediatiko berriaren alorreko departamentu espezializatuak sortu izanak; eta frogatu egiten du orobat mundu osoko unibertsitateetako antzeko departamentuetan lanean ari diren artista australiar mordoak”. Baina Lucy Cameronek aipatzen zuen bezala, arrakasta batez ere banakako talentu gisa neurtzen da, eta ez da gauzatu eskoletan, sareetan, mugimenduetan, kontzeptuetan, ezta erakundeetan ere. Australiako Arte Kontseiluaren joan den hamarkadako dirulaguntza-politikak artista multzo sakabanatu bat sortu du, ongi trebatuak, inondik ere, eta ongi informatuak, baina orain gero eta etsiago daude esparruaren instituzionalizazioaren hurrengo eta beharrezko fasea ez delako gertatu. Erakunde txiki sorta bati dirulaguntzak ematea eta zegoen diru urria

banakoen artean banatu izanak jomuga erraz bihurtu du Arte Mediatiko Berriaren Batzordea, bai sektore osoa ere.

Antipodatik datorren *lebrstück* brechtiar honek tesi batera eraman gintzake, hots, arte mediatiko berriaren benetako potentziala desagertzeko duen gaitasunean dagoela. Arte mediatiko berria hegeliar proiektu bihurtzen da, bere burutik harago joatera bideratua. Ez da helburu bat berez, gauza nabarmena izan arren joera autoerreferentzialak dituela, gizartearen jarduera guztiek bezala. Epe laburrean, arte mediatiko berriak teknologia berrien barne logika, estandarrak eta arkitekturek aurkitu nahi zituen, baina antza denez prozesu horrek iraupen laburra izan dezake bakarrik. Esperimentazio fasea nahitaez amaituko da. Haren aurkikuntzak gizartearen barreiari buruzkoak dira. ❧

GEERT LOVINK teorizatzailea, internet kritikaria eta aktibista da. 2003ko urtarrilaz geroztik Queensland-eko (Brisbane) Unibertsitateko Errektoretzaren kide doktoratu ostekoa da. Legez Kontrako Ezagutzaren Aurrerapenaren aldeko Adilkno Fundazioaren kidea da, 1983an sortutako medioekin zerikusia zuten intelektualek elkarte librearena (Agentur Bilwet auf Deutsch). Lovinken eta Adilknoaren hasierako testu gehienak, nederlandera, alemanez eta ingelesez, hemen aurki daitezke: <http://thing.desk.nl/bilwet>. Geert Lovinken testu berri online artxibategia hemen dago: www.laudanum.net/geert. Arte mediatikoaren inguruko *Mediamatic* aldizkariaren editorea izan zen (1989-94), eta medioen teoriaren gaineko eskolak eta hitzaldiak ematen jardun du Erdi eta Ekialdeko Europan.

Los nuevos medios, la tecnología y el arte ¿Matrimonio desgraciado o síntesis perfecta?

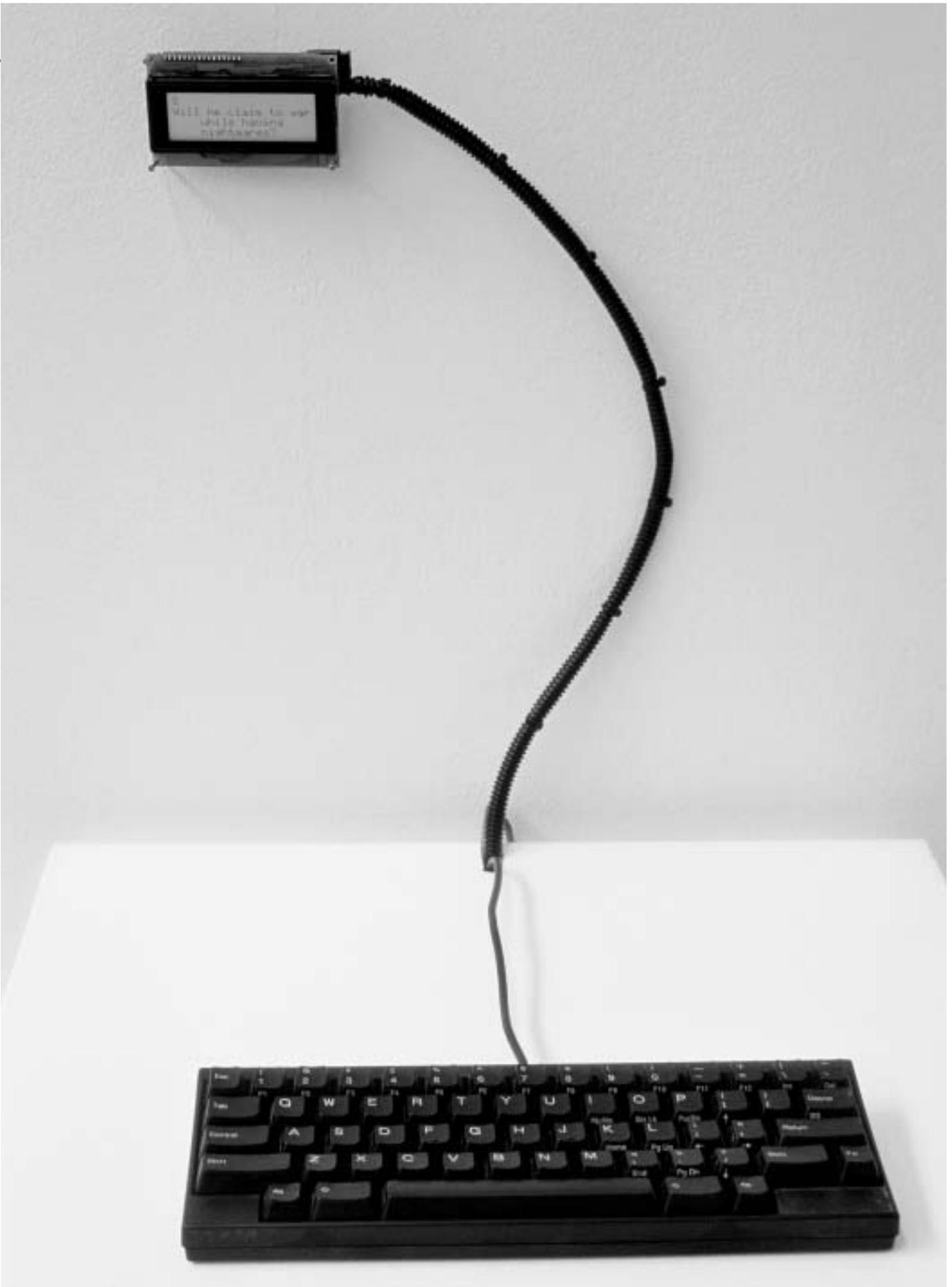
¿Por qué se percibe el nuevo arte mediático como un círculo tan cerrado y autorreferencial?

¿Por qué los artistas que experimentan con las últimas tecnologías no pueden ser parte de la cultura pop y el mercado del arte?

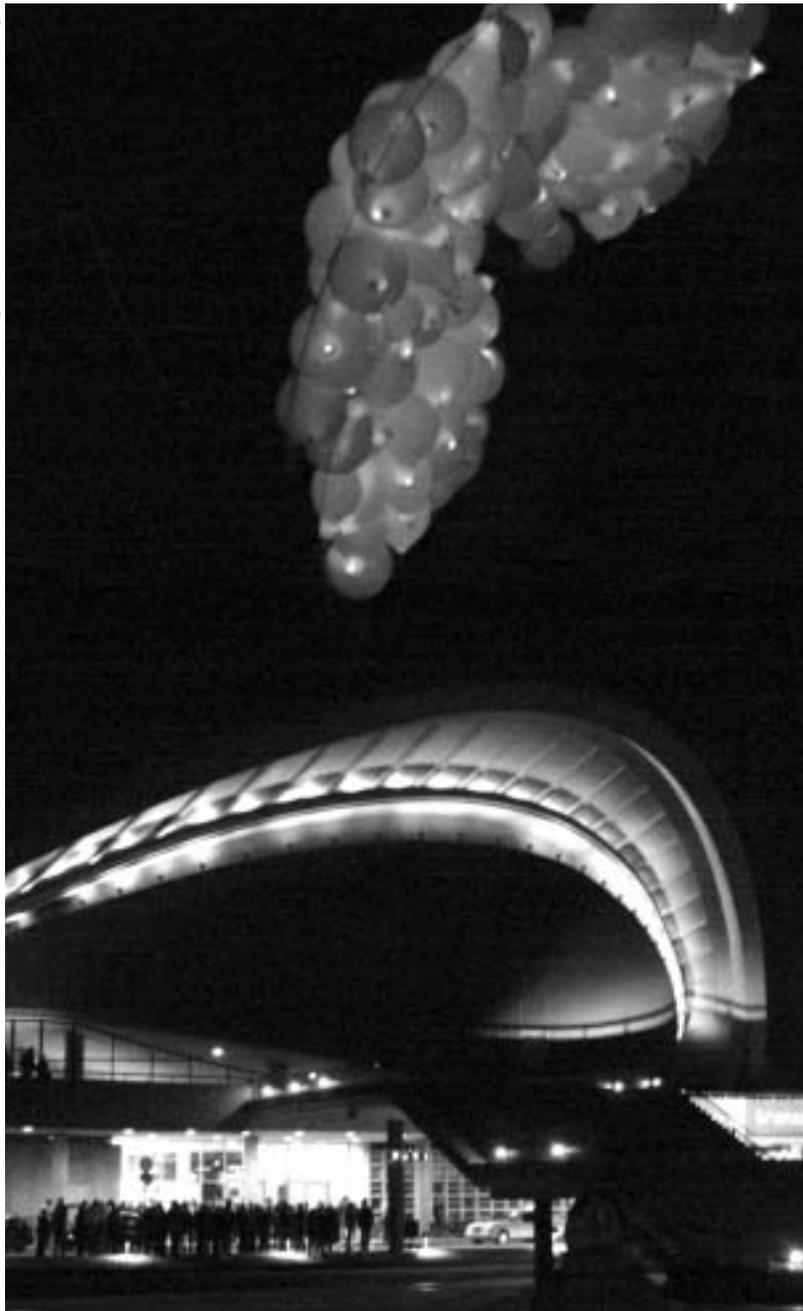
¿Cuáles son las secuelas de la era “exuberante” de las punto-com? Y, ¿por qué se da una actitud tan subordinada hacia la ciencia académica en el ámbito del nuevo arte mediático? Y la única salida ¿es el sector educativo?

En las líneas que siguen, no voy a dar ejemplos específicos de obras de arte, por miedo a que vaya a diluirse el argumento general. Por supuesto que Rafael Lozano-Hemmer, Stelarc y Jodi son artistas de éxito. Pero a ninguno de ellos los vemos en las bienales, que siguen ancladas en la época de proyecciones de vídeos ordinarios y simples. Cada uno de los argumentos que voy a presentar aquí puede falsificarse con referencias a obras de arte específicas que demuestran lo contrario de lo que yo trato de demostrar. Lo que me interesa es la tendencia generalizada que se da actualmente en el nuevo arte mediático, situación que sostengo es innecesariamente limitadora en un momento de rápido desarrollo comercial y percepción social de las nuevas formas mediáticas. Además de un examen crítico de las premisas ¿y la propia existencia? del “arte electrónico”, mi argumentación, simultáneamente, ataca las tendencias elitistas existentes dentro del sistema del “arte contemporáneo” que reproduce una distinción retrógrada entre la falsedad del efecto especial y la verdadera lucha de los artistas “auténticos” con la imagen “pura”. En la segunda parte de este ensayo, resumiré un debate que se ha producido recientemente en Australia como respuesta a la decisión del organismo subvencionador de las artes de dismantelar su comité autónomo de “nuevo arte mediático”. ¿Es mejor integrar el nuevo arte mediático en las estructuras existentes, o se logran obras más interesantes si el arte basado en la tecnología tiene sus propias estructuras subvencionadoras, sus propios laboratorios y centros mediáticos?

Cortesía del artista. Fotografía de DCA



Rafael Lozano-Hemmer *33 Preguntas por Minuto, Arquitectura Relacional 5* 2000

Usman Haque *Sky Ear* transmediale.05 Performance 2005

Se está dando una tensión —por no decir abierta rivalidad— creciente entre las formas artísticas y sus instituciones. Esto puede achacarse en gran parte a la extrovertida generación posbélica del 68, y a su ávido arribismo, cuyo objetivo actual es maximizar su jubilación. Su metamorfosis colectiva de lo progresivo y experimental a una actitud defensiva y conservadora es algo asombroso. Su historia está por escribir aún. ¿Por qué tiene que llevarse la ópera la mayoría de las subvenciones hoy en día? ¿Qué tienen de interesante los pintores muertos? ¿Por qué habría que abandonar lo techno y la “cultura urbana” a las fuerzas del mercado?

No existe base filosófica alguna para distinguir entre el denominado arte “contemporáneo” y el “mediático”. Ambos son profundamente digitales y están inmersos en la cultura visual. Y es que tienen muchos puntos en común. La lograda integración del videoarte de los setenta y ochenta en la corriente mayoritaria del arte es un buen ejemplo de lo entrelazados que están el “arte contemporáneo” y el “nuevo arte mediático”. Tal vez Luhmann y Bourdieu, que escribieron sobre el arte como práctica institucional, puedan ayudarnos en eso. Las luchas artísticas actualmente ya no pueden entenderse en términos metafísicos, porque surgen más que nada como resultado de políticas mezquinas. El arte sólo puede entenderse dentro de contextos institucionales. Incluso el mercado —en términos neoliberales, metafísicos, de oferta y demanda— desempeña un papel secundario. La mayoría de los historiadores y críticos de arte no sirven para informarnos de esas tendencias subyacentes, porque ellos mismos son parte del sistema existente, incluso diría que son cautivos de él, y sólo reproducen las tensiones y confusiones existentes. Lo mismo que hace gran parte del arte actual.

Lo que resulta chocante del sistema del “arte contemporáneo” es su admiración por la imagen “pura”. A diferencia del nuevo arte mediático, el “auténtico” vídeo, DVD o página web de arte tienen que ser primitivos. Se busca lo sublime en

lo fortuito. La mayoría de los vídeos que se exhiben en exposiciones, bienales y galerías tienen un aspecto deliberadamente amateur, como si fueran documentos sobre “performances espontáneas”. Esa referencia, y dedicación, abierta a los *reality shows* de la televisión (y otras formas de televisión “amateur”) y a los vídeos caseros, se presenta como contraste al aspecto lujoso de la publicidad y a los valores de producción de Hollywood. Es con el trasfondo de esa división binaria, de ese “o esto o lo otro”, que el arte “techno” —que de hecho presta atención a la edición, a la composición y al ritmo— se presenta como conjunto de imágenes comerciales. El vídeo artístico de estilo semitosco apuesta por la posibilidad de convertirse en auténtico de por sí sin tener que volver a la fase objetual del arte. No es lo artificial o lo animado lo que puede convertir a un archivo digital en obra de arte. No es el lienzo del pintor o la piedra del escultor lo que es real, sino el vídeo sin editar, sin

ningún efecto especial. Los artistas emergentes, que desde mediados de los noventa han colocado sus obras de vídeo como arte de galería, y que evitaban conscientemente que se los identificara con las tecnologías que empleaban, han utilizado eficazmente esa estrategia. Su falta de equipo, software o conocimientos sofisticados les han sido beneficiosos. En cuanto descubrieron esa necesidad de “crudeza digital”, hicieron un uso excelente de esa oportunidad de mercado. No cambiaron de estilo cuando consiguieron un equipo mejor. A diferencia de los años veinte y treinta, cuando la vanguardia estaba obsesionada con el montaje, el encuadre, la luz, etc., las obras mediáticas de hoy en día sólo pueden convertirse en arte si cambian el enfoque, significado y contexto de una situación grabada. Es la sutileza de ese cambio lo que hace que puedan clasificarse como “arte”. No se fomenta la experimentación. Falta en esos artistas un conocimiento de las estructuras de poder internas de las herramientas. También falta un conocimiento básico de las arquitecturas de redes. Los “nacidos digitales” (los que crecieron con ordenadores) son expertos en el consumo de estilos de vida. Sus habilidades son alucinantes, y su ignorancia política de las propias herramientas con las que juegan no lo es menos. Navegan por las ondas mediáticas, pero no tienen idea de los mecanismos subyacentes. De hecho, los “jóvenes artistas contemporáneos” dan la apariencia de creer que van a comprometerse si se identifican demasiado con sus cámaras, ordenadores portátiles y software digital. Van a pasar de moda para comisarios y críticos en cuanto muestren el menor interés en la edición, la animación y otras técnicas de manipulación de imagen. Porque, a fin de cuentas, pertenece al ámbito de las “industrias creativas”, no al del verdadero arte.

El nacimiento de los nuevos medios está íntimamente ligado a la democratización de los ordenadores. Según algunos, es una forma artística nacida a partir del *Geist* de Fluxus, de sus vídeos de arte y su performance. Otros recalcan la influencia de las actividades de acceso público o música electrónica de los años setenta, y después la del arte y activismo postindustrial de los ochenta. El término “nuevo arte mediático”, como conjunto de prácticas, no llegó hasta finales de los ochenta, y está específicamente vinculado al crecimiento de la edición por ordenador y la producción de CD-ROMes. La implicación de internet empezó relativamente tarde, a partir de los años 1994-95, tras la introducción de la World Wide Web. El nuevo arte mediático es, antes que nada, parte del contexto más amplio de la “cultura visual”. Aunque guarda fuertes vínculos con los discursos escritos, código de ordenador, sonido, así como con el arte y performance abstracto y conceptual, a pesar de ello podemos decir que el elemento de artes visuales conforma el hilo conductor. El problema de esos relatos de los “comienzos” del nuevo arte mediático, no obstante, es el énfasis exagerado que ponen en artistas individuales y en sus obras. A tales relatos les falta una conciencia institucional. Aunque la tecnología se ha desarrollado rápidamente, el conocimiento institucional de ese sector ha sido igualmente lento. En ese sentido, el término de nuevo arte mediático no es el apropiado, porque reproduce una y otra vez el dilema de la modernidad entre autonomía estética y compromiso social. Si añades la palabra “arte”, estás creando un problema. En el caso del nuevo arte mediático no había —y sigue sin haber— mercado ni galerías, pocos comisarios y críticos, y un público relativamente especializado, casi, casi

“de culto”. Y lo más importante: no hay una sensación “suprematista” de actuar como vanguardia. Lo que falta aquí es confianza histórica. En su lugar, hay una fuerte sensación de llevar a cabo prácticas “menores” a la sombra de prácticas establecidas, tales como el cine, las artes visuales, la televisión y el diseño gráfico.

De acuerdo en que los climas políticos de diferentes países varían enormemente. Y aunque la política de subvenciones para la “e-cultura” en los Países Bajos ha crecido durante los últimos años, la situación en Berlín, París y Londres, por ejemplo, es bastante triste. La actividad académica sigue siendo un puerto seguro en los EUA, pero en otras partes hay pocas subvenciones culturales. Ahora bien, dentro del nuevo arte mediático está claro que hay un profundo estancamiento, y eso hay que analizarlo. El propósito de esta crítica no es mirar con desdén, por encima del hombro, a la “ausencia abismal de lo tecnológicamente sublime”. El nuevo arte mediático no es una entidad simple. Es una “búsqueda”, y no se centra principalmente en narrativas ampulosas ni en obras terminadas que pueden comprarse en una galería. Son formas en busca de una forma. Les falta evidentemente contenido, igual que a los bancos de pruebas. Muchas de las obras no son ni “frescas” ni irónicas como lo son tantas y tantas obras de arte contemporáneo. Al contrario, a menudo transmiten una sensación juguetona, ligeramente ingenua. El arte electrónico, un término algo más antiguo que se usa a veces como sinónimo de nuevo arte mediático, es un montaje experimental más que una disciplina asentada que depende en gran medida de los parámetros culturales establecidos por técnicos. Muchos de los actores clave del ámbito ubican su práctica en esa zona frágil que hay entre “arte” y “tecnología”, lo que puede acarrear problemas. Porque ¿qué significa tener que complacer por igual a los científicos de ordenador y a los comisarios de arte? Ni el mundo del arte ni los profesionales de las TIC son entusiastas del arte electrónico. Las obras de arte en plan “cámara de los portentos” no conocen gran demanda. Del punto de vista del obseso por la informática, están hechas por usuarios, no por promotores. Las obras del nuevo arte mediático “aplican” las nuevas tecnologías y no con-

tribuyen a su desarrollo posterior. Para los profesionales del arte, por otra parte, el nuevo arte mediático está mejor en museos científicos educativos y parques de atracciones que en exposiciones de arte contemporáneo. Según leemos a los críticos de la corriente dominante, el arte debería transmitir Verdad y Emoción. En la actual sociedad del espectáculo, no hay lugar para un arte intermedio, por muchos documentos normativos que alaben el nuevo arte mediático por su Deseo de Innovar.

En diciembre de 2004, el Consejo Artístico de Australia anunció su intención de dismantelar el Comité de Nuevo Arte Mediático y el Comité de Desarrollo Cultural Comunitario. Esos Comités otorgaban subvenciones respectivamente a artistas que trabajaban con los nuevos medios y a comunidades específicas, tales como los jóvenes desfavorecidos, los presos y los sin techo. Quisiera resumir algunas de las reacciones aparecidas en la lista de correo australiana para la investigación y cultura de nuevos medios, Fibreculture. Paul Brown escribe que siempre ha pensado que “establecer organizaciones subvencionadoras especiales fundamentalmente margina a la práctica y permite a los conservadores aplazar el reconocimiento de lo inevitable”. Aunque Danny Butt comprende que tal vez los artistas no quieran ser encasillados, es de la opinión de que “siempre puedes destinar un montón de dinero a lo otro y ‘competir con tus propios méritos’ con los pintores de paisajes, si es que eso te preocupa tanto. Esta medida [del Consejo Artístico de Australia] supone una supresión de lo nuevo, lo emergente y lo político, para el beneficio de lo conocido y lo comercial (el arte elevado es un gran negocio)”.

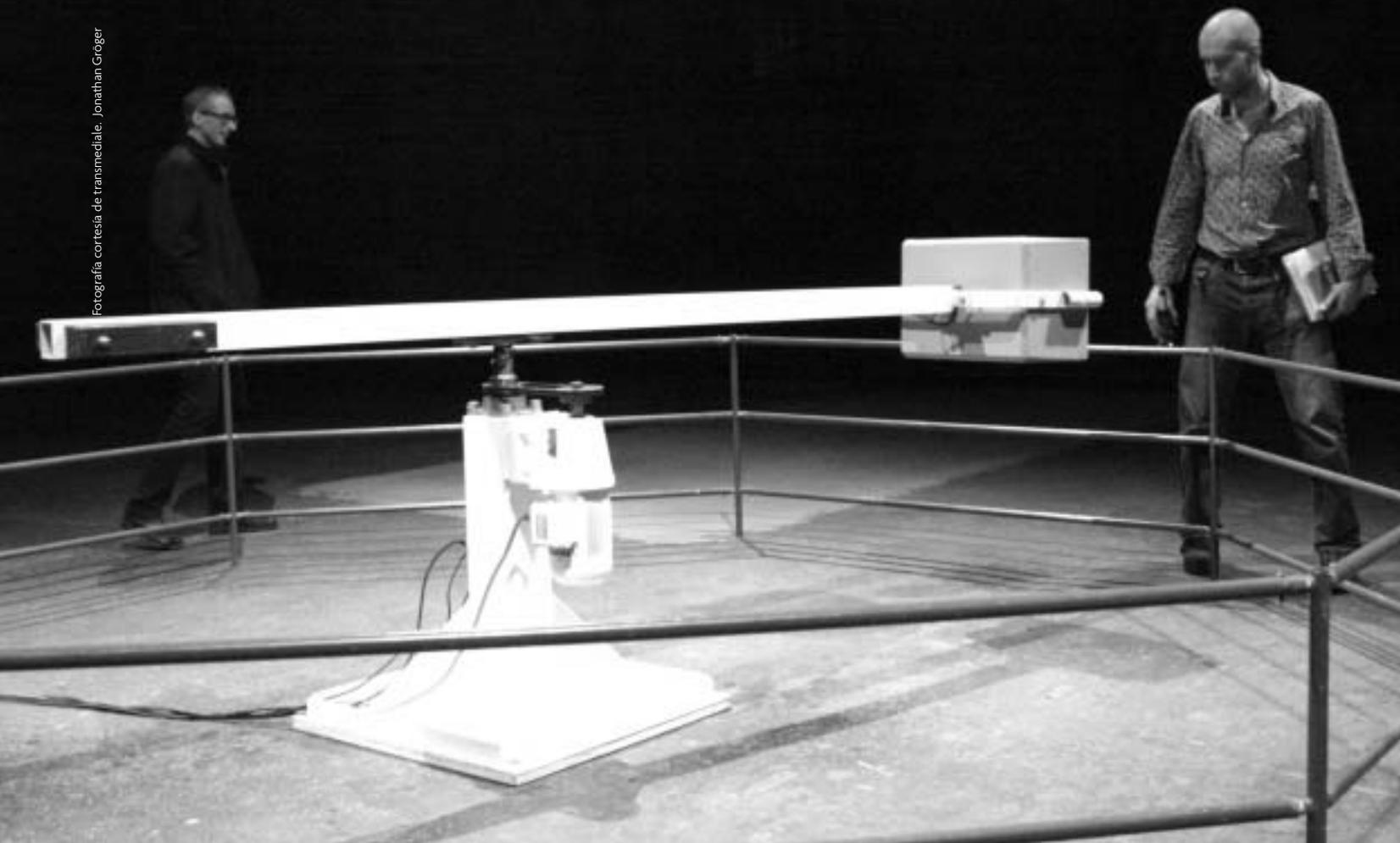
La teórica Anna Munster desempeñó un papel importante en el debate, y criticó con dureza la decisión del Consejo. En *Fibreculture* escribió: “Vivimos profundamente inmersos en el informativismo, considerado como un conjunto de circunstancias sociales y políticas. Necesitamos campos e infraestructura para dar apoyo a las respuestas y a los experimentos que se hagan con ello. No importa si el Comité de Nuevo Arte Mediático está o no atrapado en un bucle semántico acerca del término “nuevos medios”.

El caso es que una cantidad enorme de obra muy interesante y extraordinariamente experimental hecha aquí, en Australia, no habría podido realizarse sin él”. Munster apunta al futuro de la joven generación. “¿Adónde van a ir ahora en busca de ayuda nuestros artistas jóvenes y emergentes, que se alimentan y viven de la cultura de la información? Tendrán que dedicarse a ganar unas perras haciendo diseño para la red, componiendo tonos de llamada o sacando una buena tajada cada vez que una superproducción hollywoodense desembarca en los estudios de la Fox. O bien tomarán el camino agotador de la actividad académica, que va a ser, de todos modos, el siguiente ámbito en el que van a sufrir recortes los nuevos medios. Naturalmente, tienen/tenemos que hacer esa basura para vivir, y tratamos de sustentar nuestras prácticas más experimentales por esas vías. El comité anterior subvencionó a un abanico de gentes que tuvieron periodos de tiempo más continuados para poder pensar bien las ideas y llevarlas a buen término. De ese tiempo no puede disponerse sin subvenciones”.

Anna Munster apunta también a la posición “precaria” actual de la práctica artística existente a costa del trabajo voluntario sin remuneración. “La idea de que estamos —o debiéramos estar— moviéndonos del estado de bienestar a la comercialización es simplemente adoptar el simplista parloteo electoral del gobierno. Los tiempos económicos que vivimos como artistas suponen una mezcla de los sectores público y privado, que se están reestructurando a la luz de los cambios globales encaminados a una economía basada en los servicios. La realidad para la mayoría de los artistas es que se les da alguna subvención por parte del sector público, un poco de patrocinio, y después, el resto de su tiempo venden sus servicios para poder pagarse su práctica. Vender sus servicios es actualmente el modo en que los artistas lleguen a fin de mes”.

Melinda Rackham, artista y comisaria de internet, se ha beneficiado claramente de la estructura actual. “Aunque el comité fuera una solución a corto plazo, era una solución muy buena que están siguiendo otros países. Ayudó a que se produjeran obras de fantasía, creó un diálogo y promocionó a nuestros artistas globalmente. Y funcionó con muy poca inversión”. Lucy Cameron, becaria de la Universidad de Queensland, apunta otra tendencia: “Se está sugiriendo que en el futuro habrá menos subvenciones para “nuevos talentos” y más para los “ciclos virtuosos”, basándose en la historia de la institución a la que estás vinculada —si te han dado subvenciones/contratos con anterioridad, tienes más posibilidades de que te den subvenciones en el futuro—, siendo éste un proceso que viene apoyado por la sugerencia actual del gobierno de que en Australia vamos a volver pronto a un sistema educativo de dos niveles: uno de sólo enseñanza, y otro para instituciones de enseñanza e investigación más elitistas. El efecto total de ese tipo de filosofía estadounidense de mercado libre, de crecimiento endógeno empezando la casa por el tejado, es que le falta capacidad comercial más que talento individual”.

En una carta abierta al presidente del Consejo Artístico de Australia, el artista mediático Simon Biggs resume algunos de los aspectos “secundarios” del nuevo arte mediático, junto a la cuestión central de si es arte (o no). “La emergencia del nuevo arte mediático puede considerarse algo valioso para la



Edwin van de Heide/Marnix de Nijs *Spatial Sounds (100dB at 100 km/h)* transmediale.05 Interaktive Klanginstallation 2005

sociedad, y no sólo por el arte que surge de él. Australia es líder mundial en las nuevas industrias mediáticas, y eso se debe en parte al intercambio bien documentado que ha habido entre las prácticas culturales experimentales que se han dado en el nuevo arte mediático y la explotación comercial de esos descubrimientos. Australia es también líder mundial en el ámbito de la educación y, por otra parte, eso se ha visto realzado de manera notable por la emergencia de departamentos especializados en nuevo arte mediático en muchas de las universidades australianas, y queda asimismo probado por la cantidad de artistas australianos empleados en departamentos similares en universidades de todo el mundo". Pero como Lucy Cameron mencionaba ya, el éxito se mide principalmente como talento individual, y no se ha materializado en escuelas, redes, movimientos, conceptos, incluso en instituciones. La política subvencionadora del Consejo Artístico de Australia durante la década pasada ha dado como resultado un campo de artistas dispersos, con buena formación sin duda, y bien informados, que ahora están cada vez más desesperados porque la siguiente y necesaria fase de institucionalización del ámbito no se ha producido. La estrategia de subvencionar una serie de pequeñas organizaciones y distribuir el poco dinero que había entre individuos ha convertido al Comité de Nuevos Medios, y a todo el sector en su conjunto, en blanco fácil.

Este *lebrstück* brechtiano desde los antípodas podría llevarnos a la tesis de que el auténtico potencial del nuevo arte mediático está en su capacidad de desaparecer. El nuevo arte mediático resulta ser un proyecto hegeliano encaminado a su propia trascendencia. No es un fin en sí mismo, a pesar de que es evidente que tiene tendencias autorreferenciales, como todas las actividades de la sociedad. A corto plazo, el nuevo arte mediático pretendía descubrir la lógica interna, los estándares y las arquitecturas de las nuevas tecnologías, pero aparentemente ese proceso sólo puede durar poco tiempo. La fase de experimentación va a finalizar necesariamente. Sus descubrimientos se dispersarán por la sociedad. ❧

GEERT LOVINK es teórico, crítico de internet y activista de los medios. Desde enero de 2003 es miembro posdoctoral de la junta rectora de la Universidad de Queensland (Brisbane). Es miembro del Adilkno, La Fundación por el Avance del Conocimiento Ilegal, una asociación libre de intelectuales relacionados con los medios fundada en 1983 (Agentur Bilwet auf Deutsch). La mayoría de los textos tempranos de Lovink y Adilkno en holandés, alemán e inglés pueden encontrarse en: <http://thing.desk.nl/bilwet>. El archivo de textos recientes online de Geert Lovink está en: www.laudanum.net/geert. Fue editor de la revista de arte mediático *Mediamatic* (1989-94), y ha estado impartiendo clases y dando conferencias sobre teoría de los medios por Europa Central y Oriental.

“Feminismoa” oraindik hitz gordina den lekua

XX. mendea emakumeen

aktibismoaren mendea izan zen, hezkuntzarako eta esfera publikorako sarbidearen aldekoa, lanaren genero banaketa zela medio ukatuta izan baitzuten.

Borroka egin zuten, besteak beste, boto eskubidearen alde eta beren gorputzen gaineko kontrolaren alde. Bi Mundu Gerren artean, Sobiet Batasuna gizarte esperimentazioko laborategi erraldoia izan zen, eta sobietar emakumearen kasua, aldiz, “ereduzkoa”. Bigarren Mundu Gerraren ostean, hala ere, SESBek bere burua isolatu zuenez, deuseztatu egin zen Iraultzaren ondoren egindako aurrerapen guztia. Askotariko klaseak ezabatu ziren. Honelako ohorezko tituluak sortu ziren: *Ama heroikoa* (10 seme-alaba baino gehiago) eta *Amaren Aintzazko Ordena* (7 eta 9 seme-alaba bitartean). Emakume ezkongabeek ez zuten amatasuna eskatzeko edo pentsio bat jasotzeko eskubiderik. Soilik 1953an, Stalinen heriotzak etenarazi zuen emakumeen aurkako indarkeriazko ziklo hura. Hala eta guztiz ere, hurrengo urteetan, emakumeak behartu zituzten nagusiki honelako eginkizunak betetzera: zuzendaritzan parte hartzeko aukera txikiak eta erabakietan parte hartzeko are txikiagoak zituztenak, hain zuzen. Boterea *Politburoko* eta Alderdi Komunistaren Idazkaritzako gizonaen eskuetan zegoen.

Eta gaur zer? Sobietarren hirurogeita hamar urteko agintaldiaren ondoren, zein da aurreko sobietar aldi haren ondorena? Bertatik aipa ditzagun Armeniako gizarte oraindik antzeman daitezkeen kultur aurreiritziak eta emakumezko nahiz gizonaen arteko rol estereotipoak. Hemen feminismoaz hitz egiten duzunean, sistematikoki hartzen da mehatxutzat, kanpoko ideologiatzat, “balore nazionalekin” bateraezina. Armeniako emakumeek, ordea, Iraultzaren aurretik hasia zuten beren emantzipazioa: Anahide Ter

Minassian historialariak emandako zifren arabera, Armeniako 38 emakume graduatu ziren Genevako Unibertsitatean Lehen Mundu Gerraren aurretik; tarte berean Suitzako 43 emakume bakarrik graduatu ziren¹. Gainera, munduko lehen emakume enbaxadorea Diana Agabeg Apcar izan zen, Armeniako Lehen Errepublikako ordezkatu zuena Japonian 1918tik 1920ra bitartean, Alexandra Kollontai sobietar politikaria baino lehenago². Egia esan, gure “balore nazionalak” harro egon daitezke lorpen haiez. Gaur egun, ordea, ez dago Armenian emakume ministrorik. Inoiz ez du emakume batek izan lehen ministroaren edo lehen ministrordearen betekizunik Independentziaz geroztik. Lau emakume diputatu bakarrik daude Batzar Nazionallean, guztira 131 izanik. Inork emakume bikain bati “*Tghamard kin*” (“emakume maskulinoa”) deitzerik duen bitartean, aurrera jarraituko du sexuen arteko kultur banaketak. Horregatik da funtsezkoa feminismoaz hitz egitea, feminismoaren baloreak inguratzen dituzten klixeen aurka borroka egiteko, helburua izanik esparru bat zabaltzea, gaur egungo Armeniako gizarte eta sormen iruditeriak bere garapena izan dezan. Gizarte eta ikur inguru horretantxe ulertu nahi ditugu guk iruditeriazko esparruak, non aurrerapausoek atzera egiten dutenez lekua egiten ari zaion indarkeriari, bidegabekeriari eta axolagabetasunari. Horregatik sortu eta antolatu genuen proiektu bat, intelektualak, aktibistak eta artistak elkartuko zituena, “feminismoa” oraindik hitz gordina den herri batean.

One step forwards, two steps back izeneko proiektua Erevanen burutu zen (Armenia) joan den irailean, Utopianak antolatuta (www.utopian.am), honako hauekin elkarlanean: Kanayq Hayots elkarteak, Erevaneko Unibertsitate Publikoko Soziologia Saila, eta The Club kafetegia eta erakustokia. Artista gonbidatuak: Nancy Agabian (New York), Ursula Biemann (Zurich), Kirsten Dufour (Copenhagen), Anjalika Sagar and Otolith Group (London). ❧

¹ TER MINASSIAN, A. “Elites arméniennes en Suisse”, KIESER, H.-L. (ed.), *La question arménienne et la Suisse (1896-1923)*, Zurich : Chronos Verlag, 1999.

² Sobietar emakumearen historia hemen dago zirriborratuta: NAVAILH, F. “Le modèle soviétique”, PERRON, M., DUBY, G. (ed.) *Historie des femmes en Occident*, 5. alea, Paris : Plon, 1991.



KIRSTEN DUFOUR

Let us speak now, bideo bilduma bat da, elkarriketa sail bat duena, Kirsten Dufour daniar artistak osatua. Orain arte 40 bat bideo dira, gehienak Estatu Batuetakoak, eta hirurogeita hamarreko urteetako mugimendu feministan parte hartu zuten emakume artista aktibisten ahotsa agertzen dute, baita, hurrengo belaunaldietakoak izan arren, beren arte lanean nahiz beren aktibismoan ikuspegi feminista duten emakumeena ere. Armeniako emakume artistekin ere elkarriketa asko egin zituen.



NANCY AGABIAN

Water and Wine izeneko *performancea*, emakumeek Armeniako Eliza Apostolikoan betetzen duten rolari buruzkoa da, eta honela osatuta dago: Agabianen *Me as her again* oroitzapenetako pasarte narratiboak, bere familiaren historian oinarritutako bakarrizketak, elizako esperientziak, eta armeniar-amerikar komunitateko kideekin izandako elkarriketak.



URSULA BIEMANN

Writing Desire bideo entsegu bat da, Ursula Biemann artista suitzarrak egin. Gaia du interneten dagoen ametszko pantaila berria eta zer-nolako eragina daukan horrek hirugarren mundutik lehen mundurako dagoen emakumeen gorputz garraio globalaren gainean. Nahiz eta Filipinetako adin txikiko *'pen pals'* (posta lagunak) eta posta bidezko ezkongai post-sobietarrak aro digitalaren aurretik ere parte izan ziren sexu truke transnasionalean eta Gerra Hotzaren osteko irrisaren merkatu plazan, internetek bizkortu egin ditu transakzio horiek. Bideoak hausnarketa sakona eskaintzen die ikusleei halako trukeek politika, ekonomia eta generoaren ikuspegitik nabarmen ageri dituzten desberdintasunei buruz. Hala, interneteko eroslearen begirada zorrotza simulatzen du, irudikatutako bikotekide otzan, tradizional, aurre-feminista, baina internet bidez gastuak murriztuko dizkion horren bila ari denean.



ANJALIKA SAGAR

Anjalika Sagar, Londreseko Otolith Groupeko kideak *Otolith* izeneko dokumental esperimentalara aurkeztu zuen. Hiru une historiko hauek lotzen ditu: XXII. mendeko etorkizun mutantea, XXI. mendearen hasierako giroko beldurra, eta XX. mendearen erdialdeko Independentziaren osteko aroa. Off-eko ahotsa etorkizun arriskutsu batetik mintzo zaio ikusleari, orainaldia hondakin historikotzat hartzen duen geroaldi batetik. Mintzamolde hori dela medio, Usha Adebaran Sagar doktoreak, fikziozko kontalariak, gizateriaren bilakaeraz espekulatzen du bere arbasoen artxiboei buruzko ikerketa batean barrena: Anjalika Sagar XXI. mendeko ikertzailea eta Anasuya Gyan Chand andrea, Anjalika Sagarren amona eta XX. mendeko feminista.



One step forwards, two steps back (ezkerretik eskuinera) Michèle Riot-Sarcey (Paris), Biljana Kasic (Zagreb), eta haiekin batera, Anna Barseghian (Geneva-Ereban).

Donde “feminismo” todavía es una palabra malsonante

El siglo XX fue el siglo del activismo de las mujeres en favor del acceso a la educación y a la esfera pública, acceso que les fue privado como consecuencia de la división de géneros en el trabajo.

Lucharon por el derecho a voto, por el control de su cuerpo, etc. Durante el periodo comprendido entre las dos Guerras Mundiales, la Unión Soviética fue un gigantesco laboratorio de experimentación social, que en el caso de la mujer soviética resultó ser “ejemplar”. Sin embargo, tras la Segunda Guerra Mundial, la URSS se aisló y todos los progresos realizados tras la Revolución fueron reducidos a la nada. Las clases heterogéneas fueron suprimidas. Se concibieron títulos honoríficos como *La madre heroica* (más de 10 hijos) y *La Orden de la Gloria maternal* (de 7 a 9 hijos). Las mujeres solteras no tenían derecho a reclamar la condición de madres o a recibir una pensión. Sólo en 1953, a la muerte de Stalin, fue cuando se interrumpió este ciclo de violencia contra las mujeres. A pesar de ello, durante los años siguientes, a las mujeres todavía se les obligaba a ejecutar tareas con pocas posibilidades de participar en su dirección y aún menos de participar en su resolución. El poder descansaba en las manos viriles del Politburó y de la Secretaría del Partido Comunista.

Y en la actualidad, tras setenta años de poder soviético, ¿cuál es el resultado de este periodo en el espacio soviético anterior? Pasemos a señalar aquellos prejuicios culturales y estereotipos existentes en los papeles femeninos y masculinos que todavía son perceptibles en la sociedad armenia. Cuando se habla de feminismo se percibe sistémicamente como una amenaza, como una ideología extranjera incompatible con los “valores nacionales”. Pero las mujeres armenias ya habían iniciado su emancipación

antes de la Revolución: según las cifras citadas por la historiadora Anahide Ter Minassian, 38 mujeres armenias se graduaron por la Universidad de Ginebra antes de la Primera Guerra Mundial, mientras que sólo 43 mujeres suizas lo hicieron en el mismo periodo¹. Además, la primera mujer embajadora del mundo fue Diana Agabeg Aparcar, que representó a la República de Armenia en Japón desde 1918 hasta 1920, incluso con anterioridad a la política soviética Alexandra Kollontai². En realidad, nuestros “valores nacionales” pueden estar orgullosos de semejantes logros. Pero en la actualidad no existe ninguna mujer ministra en Armenia. Ninguna mujer ha ocupado nunca el papel de primera ministra o viceprimera ministra desde la Independencia. Sólo existen cuatro mujeres diputadas en la Asamblea Nacional, de un total de 131 miembros. Mientras que a una mujer excepcional uno pueda llamarle “*Tghamard kin*” (“mujer masculina”) la división cultural de sexos continuará. Por eso, es esencial hablar de feminismo, para luchar contra los clichés que rodean los valores del feminismo, con el fin de abrir un espacio para el desarrollo del imaginario social y creativo de la Armenia actual. Es en este contexto socio-simbólico donde pretendemos comprender los espacios de tal imaginario, en el que los pasos adelante se vuelven atrás, dando lugar a la violencia, a la injusticia y a la indiferencia. Es por ello que concebimos y organizamos un proyecto que congregará a intelectuales, activistas y artistas, en un país donde “feminismo” todavía es una palabra malsonante.

One step forwards, two steps back es un proyecto de Utopiana (www.utopiana.am) que tuvo lugar en Yerevan el pasado setiembre, en cooperación con la asociación Kanayq Hayots, el Departamento de Sociología de la Universidad Pública de Yerevan, y el café y espacio expositivo *The Club*. Artistas invitadas: Nancy Agabian (New York), Ursula Biemann (Zurich), Kirsten Dufour (Copenhague), Anjalika Sagar and Otolith Group (London). ◀◀

¹ TER MINASSIAN, A. “Elites arméniennes en Suisse” in KIESER, H.-L. (ed.), *La question arménienne et la Suisse (1896-1923)*, Zurich : Chronos Verlag, 1999.

² La historia de la mujer soviética esta esbozada en NAVAILH, F. “Le modèle soviétique” in PERROT, M.; DUBY, G. (eds.) *Histoire des femmes en Occident*, vol. 5, Paris : Plon, 1991

© Anna Krenz, Berlin

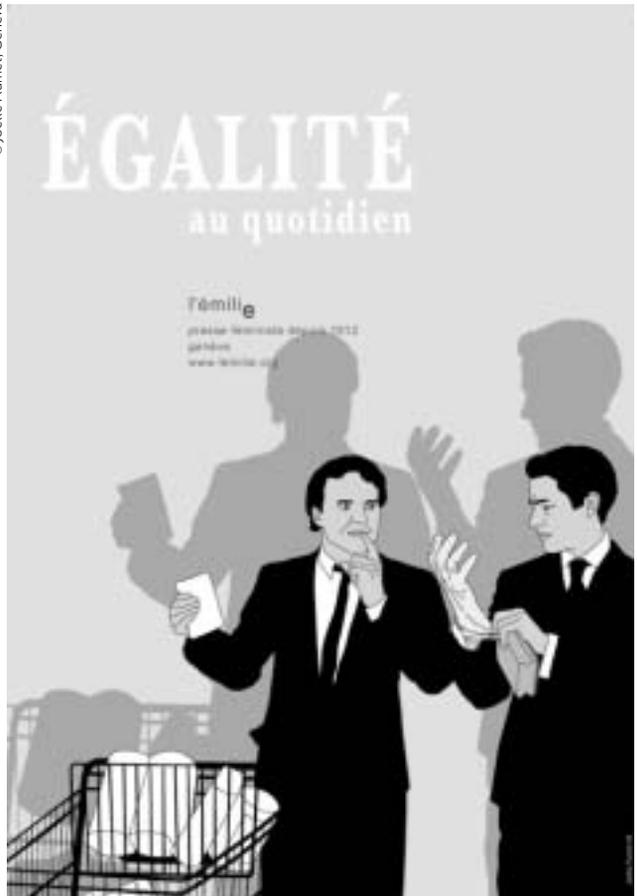


“But what do they (still) want?” era una pregunta retórica que se hacía en los pósters expuestos junto con reproducciones de los pósters históricos del MLF de Ginebra (Movimiento de Liberación de las Mujeres) que datan de los años setenta. Por un lado, esos pósters son formas de indicar la complejidad de los procesos sociales y culturales. Por otro lado, ofrecen una estrategia visual que hace hincapié en el impacto político de la representación y de la emancipación.

© Tigran Khachatryan, Yerevan



© Joelle Flumet, Geneva



Copyrighta eta museoen etorkizun digital bikaina

Orain dela ez hainbeste, artean inork ez zekienean teknologia berriek zer eragin izango zuten museoetan, etorkizun handia zetorrela uste izan zen, baina, testuan aztertzen den bezala, egile eskubideek murriztu egin dituzte promesa haiek guztiak, eta “eskasiaren” kultura sustatu, aberastasunarena bultzatu baino gehiago.

Batzuetan, legetik kanpoko sentitzen

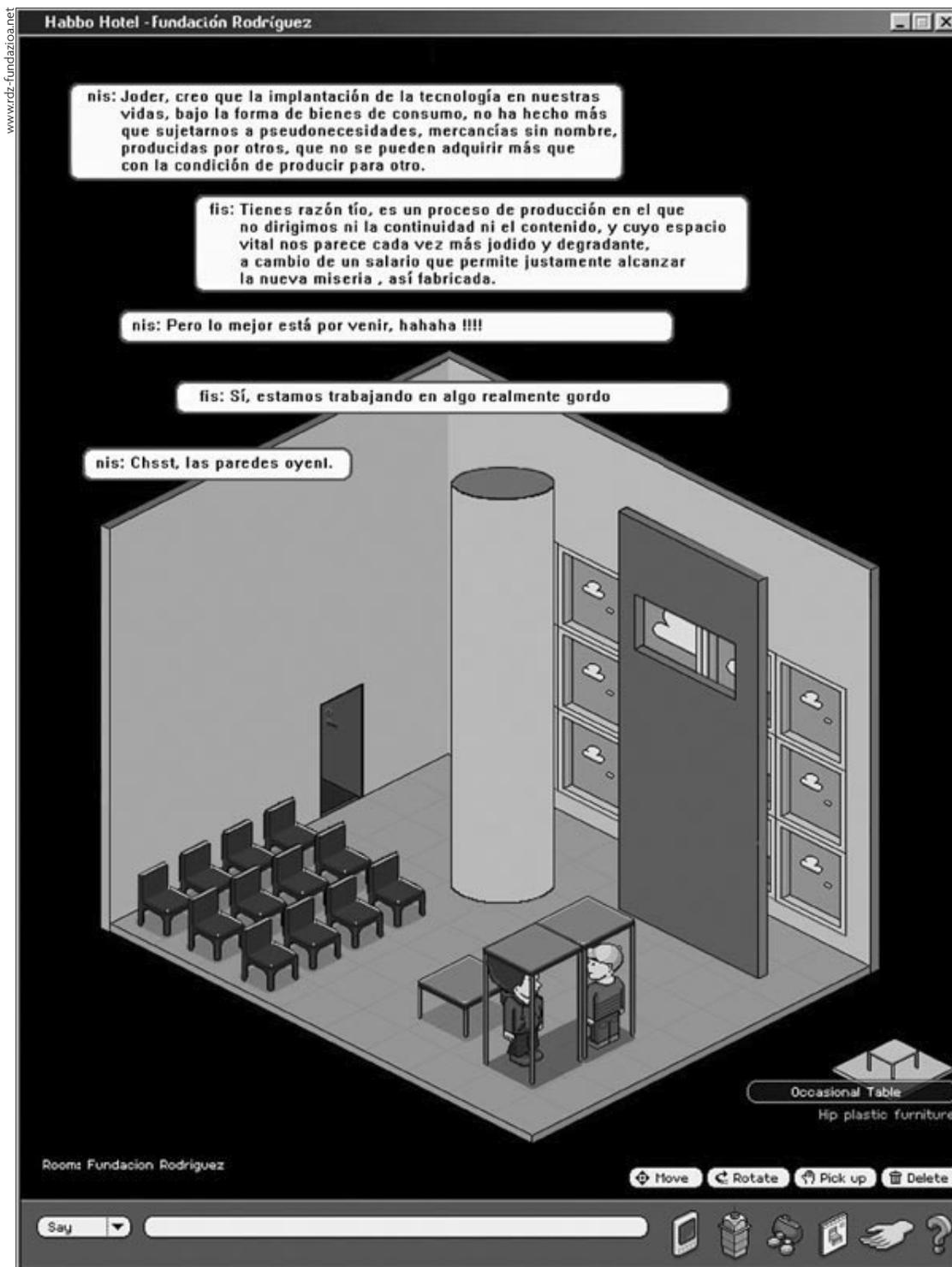
naiz museo baten hormen artean nagoela argazki bat egin nahi dudanean. Neure burua ikusten dut, era ulertezinean, argudio bila klik egiten dudan bakoitzean ez lotsagorritzeko. Eta aitzakiak erraz aurkitzen baditut ere —hezkuntza alorreko lana da gehien egiten dudana—, ez dut lortzen halako klandestinitate kutsua gainetik kentzea, museotik irten ondoren eragotzi eta asaldatu egiten nauena. Juan Antonio Ramírezek¹ *Fotos* bere artikuluan planteatzen duen moduan, zale xume baten interesak aitzakia nahikoa izan beharko luke museo baten barruan argazkiak egin ahal izateko. Are gehiago, aipatzen ari naizen museoak jabego publikokoak edo, gutxienez, neurri handi batean funts publikoz finantzatutakoak direnean. Zenbait muga tekniko uler ditzaket flasha erabiltzearen inguruan, edo piezen osotasuna zaintzea helburu duten bestelako murriztapenak. Baina, museoek beren arau atalean zehazten duten bezala: “Debekatuta dago argazkiak egitea eta bideo kamerak erabiltzea museo barruan”. Prentsa argazkien salbuespenarekin, noski, dagokion baimena lortu ondoren.

Nire iritziz, museo batean argazki bat egitea debekatzea bezalako gauza anekdotiko batek agerian uzten ditu zenbait inertzia artearen egituretan, eguneratze eskasa adierazten dutenak. Are gehiago zentro eta baliabide horietako asko eta asko sortu berriak direnean. Horixe aurreratu zuen Jon Ippolitok² 1998an, museo-etorkizun binomioaz ari zela, galdera hau egitean: “Etorkizuneko museoak: termino-kontraesana?”³. Beharbada, eta artikulua honetan agertzen den bidez beste batetik, museoari sortzen ari zaizkion errokez ari zen, “medio aldakorren”⁴ agerpenak eragindakoak. Beste aldetik, Ippolitoen antipodetan, Michael S. Shapiro-k, Jabego Intelektualaren Nazioarteko Institutuko idazkari eta aholkulari nagusia bera, guztiz bestelako panorama marrazten du *Museums and the Digital Future*⁵ azterlanean: “Museoen etorkizun digitala distiratsua da”. Aipatu azterketan, Shapirok, zenbait kontratu eredu proposatzeaz gain, medio berriez egindako lanak kudeatu eta baliatzeko, erretorikaz azpimarrazten ditu museoek etorkizun digital batean aurre egin beharko lieketen lau erroka nagusiak:

“Museoek nola lortuko dituzte finantzabideak beren kultur baliabide aberatsak digitalizatu eta jendaurrean eskura jartzeko?

Museoek nola erantzungo diete Interneten negozioa egitearen arrisku legal eta komertzial garrantzitsuei? Museoek nola mugatuko dute baimenik gabeko erreproduktzioaren arriskua eta bere aktibo digitalak ziberespazioan banatzea?

Museoek nola gorde beharko lituzkete beren sinboloak, borondate ona eta ospe ona pirata elektronikoen ekintzen aurka, irrikatzen baitaude beren etekin komertzialerako bereganatzeko?”



Fis & Nis Gallery.
Fundación Rodríguez
proiektua, apropiazioa,
telepresentzia,
interbentzioak espazio
publiko birtualean eta
performaceari
buruzkoa.

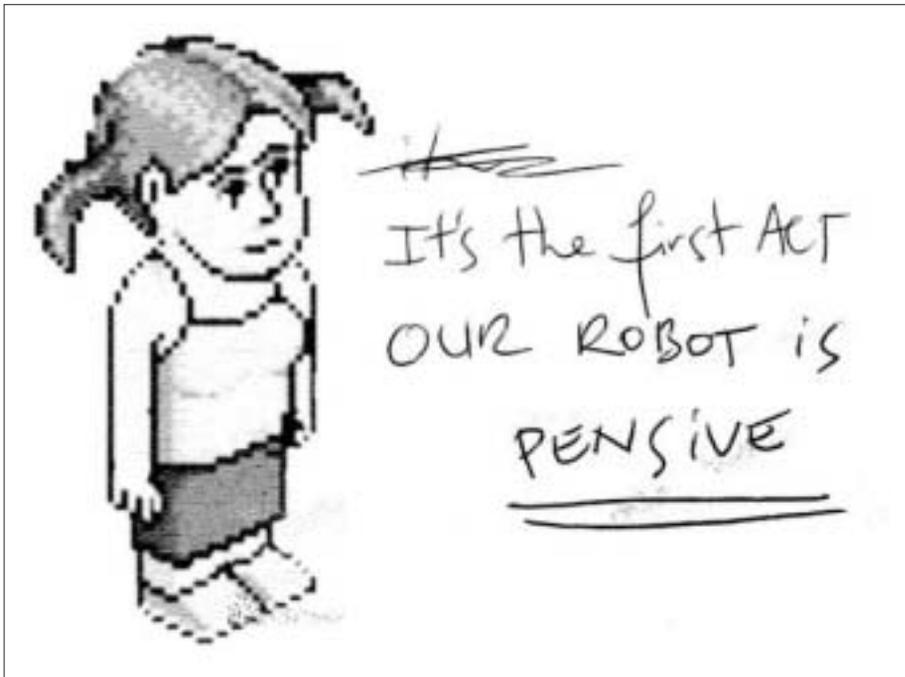
Etorkizun digitalak museoari ekar liezazkiokeen mehatxuen mapa honetan, zenbait ondorio deduzi daitezke. Posibleen artetik, bi nabarmendu nahi nituzke. Alde batetik, zehazki marrazten dira zoritxarrez indarrean dagoen museo eredu baten asmoak; eredu horrek museoen inguruko XIX. mendeko kontzeptuei atxikita dago, eta kontzeptu horiek XX. mendean osotasunean garatuak izan ondoren, gaur egun paradoxikoki zaharkituta dirudite. Eredu hori sorgorra da

ekoizpen kulturalaren eskasiaren aurrean, zeinak oraindik ere bere arkitektura kontzeptuala artista banako eta individualistarengan oinarritzen jarraitzen baitu, jatorrizko lan bakarrean, egilearen mitifikazioan eta artelanaren egiletzan edo objektualitatean. Sistema bertikal horrek babesa ematen dio artearentzat dauden eskema posibleetako bati, buru-legitimatze etengabeko ahalegin etsian.

Horrekin guztiarekin batera, beste

aldetik, industria kulturalen tik neoliberal okerrenak bereganatu ditu. Edukiak ekoitzi eta hedatzeko egitura horiek, euskarri digital berrien eraso hartzen dute, internet bezalako banaketa-bide masibo, hurbil eta merkeena, eta domeinu publikoaren aldeko kultura ireki eta libre baten inguruko ideia indartsuena, eta berriro armatu dira *arriskua*, *negozioa*, *mugak*, *piratak* eta *bidegabeko jabetzea* bezalako terminoetan oinarritutako argudioez.

Digitalak ekoizpen eta banaketa kultura-lean egin berri duen sarrera funtsezko aldaketak ari da ekartzen industria kulturalen paradigma tradizionaletan. Software libre eta irekiaren aurrerapen geldiezinak kolokan jarri ditu, lehenik, software sorkuntza eta banaketan, eta gero musika eta zinemaren industrian.



Fis & Nis Gallery

Hartara, museoak, bere “etorkizun digitala”ri distira eman eta bere “kontraesanak” salbatu nahian, jabego intelektualaren eta copyrightaren formula magikoari eusten dio. Hortxe bertan egiten da korapilatsu benetan museoaz eta etorkizunaz hitz egitea. Museoaren espazioan artelan bati argazki bat ezin egin izateak agerian uzten ditu bere kontraesanak, ez etorkizun gutxi-asko hurbil batean, baizik eta oraintxe, orain digitalean. Hitz gutxitan, argudioak bezain gutxitan, ezin diezaieke arte-lanei argazkirik egin copyrightaren babespean daudelako. Era horretan, “copyrighta urratzen da lan oso baten edo haren funtsezko parte baten kopia bat egitean, copyrightaren jabearen baimenik gabe. Horrenbestez, copyright urratzea izango litzateke babestutako artelan baten argazkia egitea, edo argazki baten argazkia egitea”⁶. Aldi berean, legeek eta copyrightak egile eskubideak babestu eta erabiltzailearen eskubideak murrizten dituzte egileak horretarako ezer egin behar izan gabe. Gainera, eskubide guzti-guztiak erreserbatzen dira automatikoki. Egilearenak, noski. Erabiltzaileari, ikusleari, jendeari, ordea, ez dagokio ezein eskubiderik, kopiak egitekoa izan ezik erabilera pribaturako (hor sartuko ote litzateke atsegin dudana eskultura baten argazkia egitea?), aipuetarako, gaurkotasuneko lanetarako eta Jabego Intelektualaren Legeak⁷ xedatutako hain sarri gertatzen ez diren beste kasu batzuetarako. Hortaz, copyrightak eta jabego intelektualak, itxura denez, hutsik egin gabe babesten dituzte museoak etorkizuneko mehatxu digitalen aurrean. Ildo beretik, Shapirok, lehen aipatutako txostenean, pisuzko argudioak ematen ditu defendatzeko “jabego intelektualaren garrantzia, garapen ekonomiko, sozial eta kulturalerako tresna den aldetik”.

Hala ere, egoera oso bestelakoa da beste ikuspegi batetik begiratuta. Digitalak ekoizpen eta banaketa kulturalan egin berri duen sarrera funtsezko aldaketak ari da ekartzeko industria kulturalen paradigma tradizionala. Software libre eta irekiaren aurrerapen geldiezinak kolokan jarri ditu, lehenik, software sorkuntza eta banaketan, eta gero musika eta zinemaren industrian. Denek jaso dute egile eskubideen bandera, gogor egiteko hurrenez hurren software libre eta irekiari, "Napster", "Kazaa" eta gainerako P2P sistemei⁸. Baina *copyrighta ez da berezko lege bat, monopolio artifiziala baizik, Estatuak inposatua, erabiltzaileei kopiatzeko berezko eskubidea mugatzen diena*⁹. Aitzitik, jabego intelektualaren kudeaketa murriztaileak atzeratu baino ez du egiten ezin saihestekoa dena, zeren eta *ukiezinaren pirateriaren fisikaren arauak ez baitira ukigaiaren pirateriaren fisikarenak bezalakoak*¹⁰, L. Lessig-ek esango lukeen bezala. Software libreak hasitako borroka horretan, jabego intelektual murriztailearen eta haren aldeko domeinu publikoaren arteko balantzea desorekatzea bilatuta, artearen mundua erabat kanpo dago. Kultura librearekin, domeinu publiko edo prokomunaren eta lizentzia libreekin zerikusia izan duten ideia guztiekin eragin gutxien izan duen kultur esparrua da, alde handiarekin. Bien bitartean, copyrighta eta jabego intelektuala, industria kultural hegemonikoek behar bezala hornituta, konbikzio osoz hartzen dira beregain, eta aplikatu egiten dira kontrako jarrerarik gabe. Izan ere, domeinu publikoaren aldeko edozein diskurtso saiok ez du oihartzun txikienik ere, oraingoz.

Kasua larriagotu egiten da kontuan hartzen badugu, adibidez, Espainiar Estatuan gaur egungo artearentzako euskarri nagusia Estatuko diru kutxatik datorrela. Museoak, arte azokak, dirulaguntzak, hezkuntza erakundeak, etab. denon dirutik finantzatzen dira batez ere, baina gero ez da itzultzen denon onurarako modu libre eta irekian. Hau da, museo batek marrazki bat erosi baldin badu funts publikoak erabilita eta ikusgai egon dadin eraikin publiko eta diru publikoz mantendu eta kudeatutako batean, zergatik ezin dut marrazki horren argazkia egin nire erabilera pertsonalerako? Nor babestu nahi da halako murriztapenen bidez niri, erabiltzaile naizen aldetik, edozein

eskubide ukatuta? Egilea? Ramirezek bere artikuluan zioen bezala: *Zer axola ote dio berari ikusle askok bere lanaren argazkia egitea?*¹¹. Argi dago babestua ez dela egilea, baizik eta arte sistema konplexu oso bat, eta hari lotutako egitura sozial eta politikoa, kontzeptu zaharkituetan oinarritua, oinarri horiek gabe izateko arrazoia galduko lukeena, eta horixe da zalantzan jartzen dena. Haren eta etorkizun distiratsu baten izenean kontraesan etengabeak gauzatzen dira: argazki-negatiboak ezabatu edo blindatzen dira, bideo masterrak bahitzen dira erreproduzitzeko berezko gaitasuna mugatzeko, zikiratu egiten dira online proiektuak enpaketatuak izan daitezzen, tarifatu egiten da hipertestualitatea¹², edo besterik gabe debekatu egiten da zure marrazki kutunari argazki bat egitea. "Eskasiaren" kultura hori berriaz sustatua da, industria kulturalentzako etekin ezin hobeak sortu ditu, baina baimenaren kultura batera eramaten ari da, eta, publikotik finantzatuta eta babestuta, Kultura Libre batetik urruntzen gaitu. ❧

NATXO RODRÍGUEZ UPV/EHUko irakaslea da. Fundación Rodríguezeko kidea. Gasteizen bizi da.

OHARRAK ETA ERREFERENTZIAK

- 1 Alegia, egungo arte alorreko zale, irakasle eta kritikariak giza hondakinen modura tratatzen dituztela ikusten ari diren horren ikusizko erregistro xume bat eramaten saiatzen direlako, RAMÍREZ, J.A. "Fotos" *Exit Express*, # 4, 2004.
- 2 Jon Ippolito New Yorkeko Guggenheim Museoko Media Arts alorreko komisarioa da 1991z geroztik.
- 3 IPPOLITO, J. *Artbyte* (New York) 1, no. 2 (June-July 1998), 18.-19. o. <http://three.org/ippolito>. Espainierazko bertsiotik bat aurki daiteke hemen: http://aleph-arts.org/pens/museo_futuro.html.
- 4 Medio Aldakorren definizio bat ikusteko, <http://variablemedia.net>
- 5 SHAPIRO, M. *Museums and the Digital Future*. OMPI Jabego Intelektualaren Nazioarteko Institutuarentzat egindako azterketa. http://www.wipo.int/about-ip/en/studies/pdf/iipi_digital_museum.pdf
- 6 MACPHERSON, L. *Photographers' rights in the UK*. <http://www.sirimo.co.uk/media/UKPhotographersRights.pdf>
- 7 Jabego Intelektualaren Legea. II. Atala, Mugak.
- 8 Berdinen arteko trukeko sare informatikoak (ingelesez *peer-to-peer*, eta ezagunagoa P2P moduan) WIKIPEDIAtik ateratako definizioa. <http://es.wikipedia.org/wiki/P2P>
- 9 STALLMAN, R. *Software libre para una sociedad libre*. Madrid: Traficantes de sueños, 2004.
- 10 LESSIG, L. *Por una cultura libre*. Madrid: Traficantes de sueños, 2005.
- 11 RAMÍREZ, J.A. "Fotos" *Exit Express*, # 4, 2004.
- 12 Espainian ikusizko sortzaileen jabego intelektualaren eskubideak era kolektiboan kudeatzen dituen VEGAP egile elkartearen tarifak hemen kontsulta daitezke: <http://www.vegap.es/Tarifas.pdf>

Copyright y el brillante futuro digital de los museos

No hace mucho tiempo, cuando todavía no se conocía la incidencia que las nuevas tecnologías iban a tener en los museos, se especulaba sobre un futuro prometedor, pero, tal y como se analiza en el texto, los derechos de autor han restringido aquellas promesas y han promovido la cultura de la “escasez” más que impulsado la de la riqueza.

A veces, me siento como un proscrito cuando pretendo, dentro de las paredes de un museo, hacer una fotografía. Da igual que sea de una obra allí expuesta o del propio edificio. Incluso, me sorprende a mí mismo, inexplicablemente, buscando argumentos para no sonrojarme cada vez que vuelvo a hacer clic. Y aunque encuentro fácilmente pretextos —mi trabajo en educación es el más recurrente— no consigo librarme de cierta clandestinidad que, una vez fuera del museo, me molesta e incomoda. Como Juan Antonio Ramírez planteaba en su artículo *Fotos*⁴, el interés de un simple aficionado debería ser suficiente excusa para poder hacer fotos dentro de un museo. Más si cabe cuando los museos a los que me estoy refiriendo son de titularidad pública o, al menos, financiados en gran parte con fondos públicos. Puedo comprender ciertas limitaciones técnicas en el uso del flash u otras restricciones que pretendan cuidar la integridad de las piezas. Pero como explicitan muchos museos en su correspondiente sección de normas, “Está prohibido tomar fotografías y utilizar cámaras de vídeo en el museo”. Con excepción claro está, del caso de fotografías de prensa, siempre con la debida autorización.

En mi opinión, algo que puede resultar tan anecdótico como prohibir hacer una foto en un museo evidencia ciertas inercias dentro de las estructuras del arte, que hablan de cierta falta de actualización. Más aún cuando muchos de esos centros y recursos son de reciente aparición. Ya lo avanzaba de alguna manera, en 1998, Jon Ippolito² cuando hablaba del binomio museo-futuro planteando el interrogante “El Museo del Futuro: ¿Una Contradicción en los términos?”³ Se refería, quizá en otra dirección a la expuesta en este artículo, a los difíciles retos que se le plantea al museo con la aparición de lo que él define como “variable media”⁴. Por otro lado, en las antípodas de Ippolito, para Michael S. Shapiro, secretario y consultor general del Instituto Internacional de la Propiedad Intelectual, en *Museums and the Digital Future*⁵, dibujando un panorama totalmente distinto: “El futuro digital es brillante para los museos”. En el citado estudio, Shapiro, aparte de proponer algunos modelos de contrato para gestionar y aprovechar los trabajos realizados con nuevos medios, subraya retóricamente los cuatro retos principales que, en sus palabras, los museos deberían afrontar en el futuro digital:

“¿Cómo van los museos a obtener los recursos financieros para digitalizar sus ricos recursos culturales y ponerlos a disposición del público?

¿Cómo van los museos a responder a los significativos riesgos legales y comerciales de hacer negocio en Internet?

¿Cómo van los museos a limitar el riesgo de la reproducción no autorizada, y distribución de sus activos digitales en el ciberespacio?

¿Cómo deberían los museos salvaguardar sus símbolos, buena voluntad y reputación contra las acciones de piratas electrónicos, demasiado impacientes por apropiárselos para su propio beneficio comercial?”



Fis & Nis Gallery. Un proyecto de Fundación Rodríguez sobre apropiación, telepresencia, intervenciones en el espacio público virtual y performance.

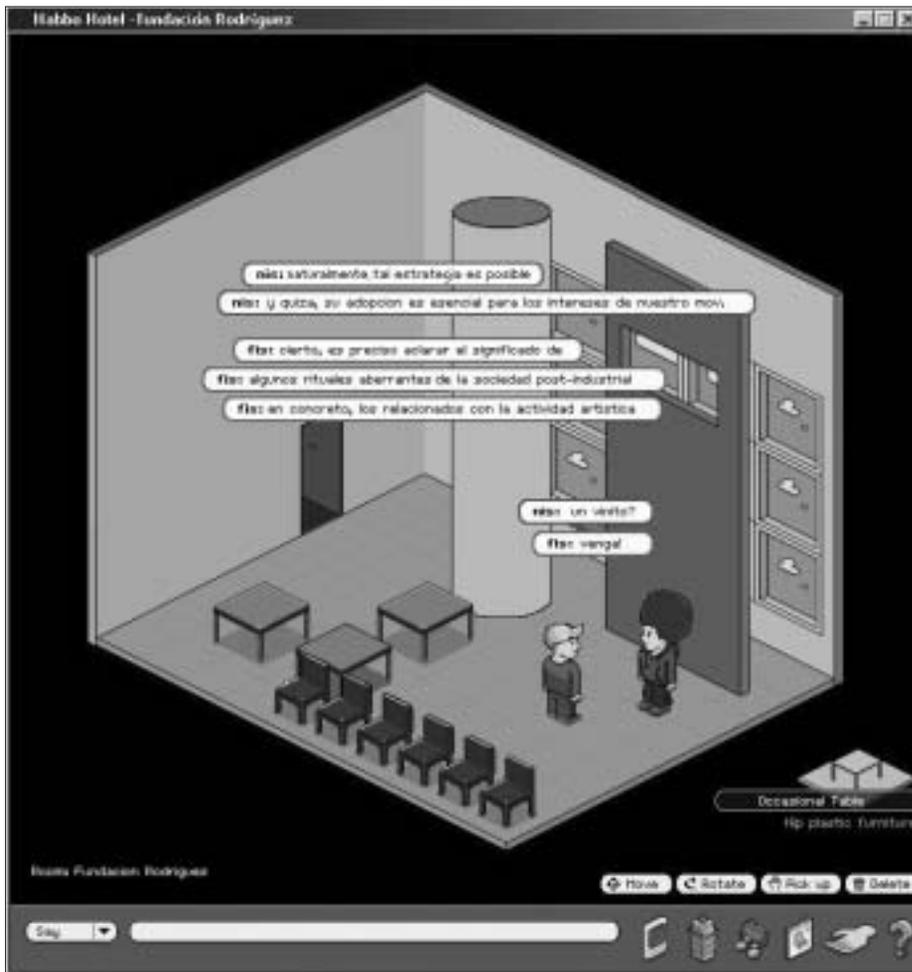
En este mapa de virtuales amenazas que el futuro digital depara al museo, se pueden deducir varias conclusiones. De las muchas posibles, quiero destacar dos. Por un lado, se retratan fielmente las intenciones de un modelo de museo tristemente vigente, fiel a los conceptos museísticos del siglo XIX, que desarrollados en su plenitud en el XX, a día de hoy, resultan paradójicamente trasnochados. Un modelo insensible a la precariedad de la producción cultural, que sigue fundamentando su arquitectura conceptual en el artista individual e individualista, la obra original única, la mitificación del autor y

la autoría o la objetualidad de la obra de arte. Un sistema vertical que ampara y protege uno de los posibles esquemas para el arte en un intento desesperado de continua autolegitimación.

Todo ello, por otro lado, a la vez que asumen los peores tics neoliberales de las industrias culturales. Estructuras para la producción y difusión de contenidos que, acosadas por los nuevos soportes digitales, los nuevos medios de distribución masivos, inmediatos y baratos como internet y las pujantes ideas alrededor de una cultura abierta y libre en favor del dominio público,

se han rearmado con argumentos basados en términos como *riesgo*, *negocio*, *límites*, *piratas* y *apropiación indebida*.

Así, el museo, en el empeño de abrillantar su "futuro digital" y salvar sus propias "contradicciones", se aferra a la fórmula mágica de la propiedad intelectual y el copyright. Ahí precisamente es cuando hablar realmente de futuro y museo se hace complicado. El hecho de no poder fotografiar una obra de arte dentro del espacio de un museo evidencia sus propias contradicciones, no ya en un futuro más o menos próximo, sino ya, en el presente digital. En



Fis & Nis Gallery

pocas palabras, tan pocas como argumentos, no se pueden fotografiar obras de arte porque están protegidas por el Copyright. De esta manera, “el copyright es infringido al hacer una copia de todo o de una parte substancial de un trabajo, sin el consentimiento del propietario del copyright. Por lo tanto, sería una infracción del copyright hacer una fotografía de una obra de arte protegida, o una fotografía de una fotografía”⁶. Al mismo tiempo, la legislación y el copyright protegen los derechos del autor y restringen los derechos del usuario sin necesidad de que el autor haga nada para ello. Además, se reservan automáticamente y absolutamente todos los derechos. Los del autor, por supuesto. Al usuario, al espectador, al público, sin embargo, no le corresponde ningún derecho, salvo el de hacer copias para uso privado (¿entraría aquí el derecho a fotografiar una escultura que me gusta?), para citas, para trabajos de actualidad y otros casos menos frecuentes establecidos en la Ley de Propiedad Intelectual⁷. El copyright y la propiedad intelectual, por lo tanto, parecen proteger infaliblemente a los museos de las futuras amenazas digitales. En esa línea, Shapiro, de nuevo en el informe anteriormente citado, argumenta contundentemente “la importancia de la propiedad intelectual como una herramienta para el desarrollo económico, social y cultural”.

Sin embargo, la situación es bien distinta si se observa desde otra óptica. La actual irrupción de lo digital en la producción y distribución cultural está suponiendo cambios fundamentales en los paradigmas tradicionales de las industrias culturales. El imparable avance del software libre y abierto ha hecho tambalear los pilares de la gran industria, primero en la creación y distribución de software, y después, en la industria de la música y del cine. Todos ellos han enarbolado la bandera de los derechos de autor para arremeter respectivamente contra el software libre y abierto, “Napsters”, “Kazaas” y demás sistemas P2P⁸. Pero, “el copy-

La actual irrupción de lo digital en la producción y distribución cultural está suponiendo cambios fundamentales en los paradigmas tradicionales de las industrias culturales. El imparable avance del software libre y abierto ha hecho tambalear los pilares de la gran industria, primero en la creación y distribución de software, y después, en la industria de la música y del cine.

right no es una ley natural, sino un monopolio artificial impuesto por el Estado que limita el derecho natural de los usuarios a copiar⁹. Por el contrario, la gestión restrictiva de la propiedad intelectual no hace sino retrasar lo inevitable ya que las reglas de la física de la piratería de lo intangible son diferentes de la física de la piratería de lo tangible¹⁰, como diría L. Lessig. En esta batalla inaugurada por el software libre, buscando desequilibrar la balanza entre la propiedad intelectual restrictiva y el dominio público a favor de este último, el mundo del arte vive totalmente ajeno. Es con distancia, el ámbito cultural en el que menos penetración han tenido todas aquellas ideas relacionadas con la cultura libre, el dominio público o procomún y las licencias libres. Mientras, el copyright y la propiedad intelectual, debidamente pertrechadas desde las industrias culturales hegemónicas, se asumen con plena convicción a la vez que se aplican sin contestación. De hecho, cualquier intento de discurso a favor del dominio público no tiene el más mínimo eco, de momento.

El caso es más grave aún, si tenemos en cuenta que, por ejemplo en el Estado Español, el principal soporte para el arte contemporáneo proviene de las arcas públicas. Museos, ferias de arte, subvenciones, instituciones educativas, etc. son eminentemente financiadas con el dinero de todos/as sin que ello revierta posteriormente en el bien común de una manera libre y abierta. Es decir, si un museo ha comprado una pintura con fondos públicos para ser exhibida en un edificio público, mantenido y gestionado con dinero público, ¿por qué no puedo fotografiar esa pintura para mi uso personal? ¿A quién se intenta proteger con tales restricciones, negándome como usuario

de lo público cualquier derecho? ¿Al autor? Como decía Ramírez en su artículo: “¿Qué más le da a él que muchos espectadores fotografien su trabajo?”¹¹. Evidentemente, a quien se protege no es al autor, sino a todo un complejo sistema para el arte, y a una estructura asociada social y política, que se sustenta en conceptos obsoletos sin los cuales perdería gran parte de su razón de ser, que es precisamente lo que está en cuestión. En su nombre y en el de un brillante futuro se cometen continuas contradicciones: se eliminan o se blindan negativos fotográficos, se secuestran másters de vídeo para coartar su reproductibilidad natural, se castran proyectos online para poder ser empaquetados, se tarifa la hipertextualidad¹² o simplemente se prohíbe fotografiar tu pintura favorita. Fomentando deliberadamente una cultura de la “escasez”, que tan inmejorables réditos ha generado para las industrias culturales, pero que está desembocando en una cultura del permiso y que, financiada y amparada desde lo público, nos aleja de una Cultura Libre. ◀◀

NATXO RODRÍGUEZ es profesor de la UPV/EHU. Miembro de la Fundación Rodríguez. Vive en Vitoria.

NOTAS Y REFERENCIAS

- 1 O sea que los aficionados, profesores y críticos del arte contemporáneo, son tratados como desechos humanos porque intentan llevarse un pobre registro visual de lo que contemplan RAMÍREZ, J.A. “Fotos” *Exit Express*, # 4, 2004.
- 2 Jon Ippolito es desde 1991, curador de Media Arts del museo Guggenheim Nueva York.
- 3 IPPOLITO, J. *Artbyte* (New York) 1, no. 2 (June-July 1998), pp. 18-19. <http://three.org/ippolito>. Una versión en castellano se puede encontrar en http://aleph-arts.org/pens/museo_futuro.html.
- 4 Para ver una definición de Variable Media, <http://variablemedia.net>
- 5 SHAPIRO, M. *Museums and the Digital Future*. Estudio realizado para la OMPI. Organización Mundial de la Propiedad Intelectual. http://www.wipo.int/about-ip/en/studies/pdf/iipi_digital_museum.pdf
- 6 MACPHERSON, L. *Photographers' rights in the UK*. <http://www.sirimo.co.uk/media/UKPhotographersRights.pdf>
- 7 Ley de propiedad intelectual. Capítulo II, Límites.
- 8 Redes informáticas de intercambio entre iguales (en inglés peer-to-peer y más conocida como P2P). Definición extraída de WIKIPEDIA. <http://es.wikipedia.org/wiki/P2P>
- 9 STALLMAN, R. *Software libre para una sociedad libre*. Madrid: Ed. Traficantes de sueños, 2004.
- 10 LESSIG, L. *Por una cultura libre*. Madrid: Ed. Traficantes de sueños, 2005.
- 11 RAMÍREZ, J.A. “Fotos” *Exit Express*, # 4, 2004.
- 12 Se pueden consultar las tarifas de VEGAP, la sociedad de autores que gestiona de forma colectiva en España los derechos de propiedad intelectual de los creadores visuales, en <http://www.vegap.es/Tarifas.pdf>.

Creative Commons lizentziak Estatu espainiarrean

Duela pare bat urte gutxi batzuk ezagutzen zituzten Creative Commons lizentziak¹, baina gaur egun termino hori sarean libre dauden obra digitaletarako lizentzien estandarri

lotzen ari zaio, GNU (GPL, LGPL) proiektuko² lizentziak software libre-rako estandar bati lotzen zaizkion bezala. Azken urteotan, ekimen ugari agertu da kulturara heltzea eta legezko mekanismoen³ bitartez elkar banatzea errazteko eta, hala ere, badirudi software libreen lizentzien antzekoa den eskubideen lagapenaren sistema hori sarean eta beste bide batzuetan orokortzen ari dela. Euren edukiak Creative Commons-en sei lizentzia estandarretatik⁴ baten bidez jendearen esku jartzen dituzten web eta blog-ak geroz eta ugariagoak dira. Beste euskarri batzuetan, papera bezalako euskarri tradizionalagoetan, hedatzen diren obrek ere, lizentzia mota horiek aukeratzten dituzte. Hala eta guztiz ere, oraindik zalantza eta nahasmen ugari dago lizentzia horiek benetan zer diren eta zertarako balio dutenari buruz. Artikulu honetan saiatuko naiz hori argitzen eta azaltzen nola iritsi ziren lizentzia horiek Estatu espainiarrera. Creative Commons 2001ean Estatu Batuetan jaio zen irabazizko asmorik gabeko korporazio bat da. Bere helburua orokorrean kulturara heltzea

errazteko mekanismo teknikoak eta legezkoak sustatzea da, edozein obraren hartu-eman eta hedapena errazteko. Proiektuaren buru dira, besteak beste, Lawrence Lessig, James Boyle, Eric Eldred edo Hal Abelson. Software librearen eremuan oinarrituz, 2002. urtearen amaieran, lizentzien proiektua sortu zen. Horrekin sortzaileei doan legezko hainbat testu eskaintzen zaizkie modu errazean euren obretako zenbait eskubide laga ditzaten. Baliteke hori izatea Creative Commons-en proiekturik ezagunena eta sarean nolabaiteko zalaparta eragin duena, "Eskubide guztiak erreserbatuak" zorrotzetik "Eskubide batzuk erreserbatuak" malgurako pausoa. A priori eskubideak lagatzea da, kasu askotan eskaerak eta galderak kentzen dituelarik, obra lizentziari lotzen zaion unetik erantzuna existitzen delako.

Creative Commons-ek, egilearen eskubideen zentzuzko erabilpenaren alde jotzen duenak, ez ditu kendu nahi, soilik nahi du egileak bere obren gaineko eskubide batzuk laga ahal izatea eta hori libreki egin ahal izatea, bitartekoen beharrik gabe. Creative Commons-en helburua kulturara heltzea erraztea da. Bitartekoak saihestu daitezke, egilearen eskubide batzuk a priori laga daitezke eskatzeko beharrik gabe, eta beraz, obren hedapena eta ahalik eta pertsona gehienekin banatu ahal izatea errazten da. Mota horretako lizentzien pean dauden obra kopurua azkar hazi da azken urte honetan eta ziur asko gehituz joango da hurrengo urteetan.

Creative Commons sistemaren arrakasta era ezberdinetan azal daiteke. Lehendabiziko arrazoia izan daiteke lizentziaren irakurketa hirukoitza⁵. Lizentziaren testu osoa badago, letra txikia duena, baina lehen irakurketa geruza bat ere badago, laburpena edo *deed* deritzona. Bertan hitz gutxitan eta ikono batzuen bidez modu errazean azaltzen da zein eskubide lagatzen diren eta zein baldintzetan. Hirugarren irakurketa-maila, makinen konpresioa da, web orrian erantsi daitekeen kodea, lizentzia horietako bati atxikitako edukietara sartzea ahalbidetzen duena. Kode horri esker MozCC⁶ bezalako *plugins*-ak edo YahooCC⁷ bezalako bilatzaile espezifikokoak garatu dira. Egon litekeen beste azalpena lizentzien malgutasuna da. Guztiek baimentzen dute obrak kopiatzea, banatzea eta publikoki komunikatzea, baina hori egin ahal izateko baldintzen artean besteak beste ondokoak daude: erabilpen komertzialak baimentzea eta eratorritako obrak mugatzea. Creative Commons-en lizentziak erabiltzean egileak bere obra merkaturatu dezake eta era berean doan eskaini dezake sarean, hirugarrenei horren erabilpen komertziala mugatu diezaiekeelarik. Sistema horren asmoa ez da egilearen eskubideen erabileren eta gehiegizko erabileren arazo guztiak konpontzea, baizik eta orokorrean kulturara heltzeari buruz hausnarketa bat eragitea. Lizentzia horiek erabiltzeak ez du ziurtatzen egilearen eskubideak urratuko ez direnik, baina gutxienez obra errazago zabal dadin eta obra berriak sor daitezten, adibidez, erraztu dezake.

Lizentziak 21 jurisdikziotan eskuragarri daude.



Lawrence Lessig, Copyright II, Barcelona 2005

Creative Commons lizentzien historia Estatu espainiarrean

Hasieratik Creative Commons-ek lizentziak estatu bakoitzeko egilearen eskubideei buruzko legeri ezberdinetara egokitzea erabaki zuen. Horrela egile bakoitzak bere legeei hel diezaieke eta ez du kanpoko legeei loturik egon behar. Bartzelonako Unibertsitateak Creative Commons-ekin izan zuen lehen harremana 2003. urtearen hasieran izan zen, gure irakasleriaren irakaskuntza-materialak zabaltzeko sistema baten bila genbiltzanean. Mundu akademikoan bazen eta badago erreferente bat, eredu bat, irakaskuntza-materialak banatzeko, MIT-en (Massachusetts Institute of Technology) OpenCourseware⁸ delakoa. Lege-oharra kontsultatzean Creative Commons-ekin topo egin genuen eta eurekin harremanetan jarri ginen. Antzeko lizentzia bat eskatu genien gure edukiak liberatu ahal izateko baina horrez gain lizentziak Espainiako Estatura egokitzen lehenak izatea eskaini ziguten, jaiotzen ari zen iCommons proiektuaren esparruan. Internazionalizazio proiektu hori, 2003an hasitakoa, ez datza soilik lizentziak hainbat hizkuntzatarata itzultzean baizik eta jurisdikzio ezberdinetara egokitze prozesu bat ere badakar berarekin. Jatorrizko legezko testuak

Estatu Batuetako legerian oinarritzen dira eta, beraz, jurisdikzio bakoitzean legezkoak izan daitezten paragrafo batzuk aldatu, kendu edo gehitu behar dira. Gaur egun, lizentziak 21 jurisdikziotan eskuragarri daude eta hamar proiektutik gora daude abian.

Lizentziak Espainiako legeriara egokitzeko prozesua pertsona askoren laguntzari esker izan zen: abokatuak, informatikariak, kazetariak, argitaratzaileak, itzultzaileak, ekintzaileak eta hainbat pertsona ezezagun; eurak gabe ezin izango genukeen 2004ko urriaren 1era iritsi; orduan lortu genuen lan guztia egungo Creative Commons-en web orrian eskuragarri dauden sei lizentzietan gauzatzea. Prozesua 2004ko otsailean hasi zen, web orrian lizentzietako baten lehen zirriborroa eseki zenean. Maiatzean aldatu beharra izan zen funtsezko aldaketak zituen lizentzien bertsio berri bat agertu zelako. Bufet Almeidaren laguntzari esker zirriborro berria eratu zen, irailean arte sarrera libreko zerrenda batean eztabaidatu zena⁹. 2004ko urriaren 1a, hasiera data gisa ezarri genuen, ez amaiera data gisa. Data horretatik

Deialdi publikoetan eduki libreak sortzea sustatzen edo laguntzen da.



Copyright II, Barcelona 2005

aurrera lizentziak hedatzearen proiektua hasi zen; ordutik aurrera egileek a priori eskubideak lagatzeko sistema horri heldu ahal izan zitzaizkion.

Creative Commons Espainiako Estatuan sartzeko proiektua hasi zenetik bi urtetik gora igaro ondoren, eta lizentziak ofizialki egokitu zirenetik bederatzi hilabete igaro ondoren, gure proiektuaren lehendabiziko balorazioa egin dezakegu. Egileen, sortzaileen, erakundeen, administrazioen eta abarren interesa handituz joan da. Gainera, testuak Espainiako Estatuako edozein hizkuntzetan eskuratzeko interesa piztu da. Legeria bera da baina garrantzitsua da itzulpen ezberdinak izatea proiektua estatuko kultura guztietara gerturatzeko. Gaur egun, gaztelarazko eta katalanezko bertsioak daude, baina gutxi barru galizierazko eta euskarazko bertsioak agertuko dira; euren lizentzia ofizialei esker, Creative Commons-en web orriari eskuragarri izango dira lau hizkuntzetan.

Bestalde, egileek aldarte onez hartu dute proiektua eta geroz eta sortzaile gehiagok erabiltzen dute sistema hori euren obren ustiapen eskubide batzuk lagatzeko. Beste artista batzuk ere hori egin nahi izan dute, baina legeragozpenekin edo kontratuzko loturekin topo egin dute. Horieta batzuk egungo egileen eskubideen sisteman aldaketak eskatzen hasi dira egileak une oro bere obrarekin zer egin nahi duen erabakitzea errazteko. Museoak edo arte-zentroak bezalako erakunde artistikoak ere euren interesa agertu dute sistema horren gainean, batzuetan, artistek eurek hala eskatuta. Jada argitaratu dira kopiatu eta era librean bana daitezkeen edukiak dituzten katalogoak, eta hitzaldiak eta eztabaidak antolatu dira gaiaren inguruan.

Esparru akademikoan Espainiako unibertsitate askok pentsatu dute euren irakaskuntza-edukiak MIT-en pausuak

eta Bartzelonako Unibertsitatearen mugimendu txikiak jarraituz irekitzea. Zentzugabea deritzote euren irakasleen ezagutza ixteari eta, aldiz, uste dute hobe dela hori banatzea eta sarean zehar Creative Commons-en lizentzie-tako baten bidez hedatzea.

Administrazio publiko batzuk ere, software librea bezalako antzeko proiektuek sentsibilizaturik, euren babes eman diote Creative Commons-i eta obren trukearen eta hedapenaren alde jokatu dute. Adibidez, deialdi publikoetan eduki libreak sortzea sustatzen edo laguntzen da. Eduki propioak liberratzen hasten dira edo kultura librearen aldeko talde edo kolektiboek ekimenak babesten dira.

Agian Espainiako Estatuan Creative Commons lizentziak ezartzearen alderdi garrantzitsuena egilearen eskubideen edo kulturara heltzearen gainean pizten ari den hausnarketa da. Gaur egungo negozio-ereduak zaharkitzen ari dira teknologiaren aurrerapenak direla eta. Eredu berriak bilatu behar dira eta ez da obretara heltzea mugatzen duten egungoak mantentzen saiatu behar. Batzutan, bitartekoak dira egileen izenean eskubideak gehiegi babesten dituztenak, kontuan hartu gabe agian egileek malgutasun handiagoa nahi luketela edo euren sorkuntzak hedatzeko formula berriagoak aukeratu nahi lituzketela.

Eztabaida irekia dago eta ziur asko kultura garaile irtengo dela, baita berarekin gozatu eta banatu nahi dugun guztiok ere.◀

IGNASI LABASTIDA I JUAN Fisikan Lizentziatua Bartzelonako Unibertsitatean, 1994an eta Fisikan doktorea unibertsitate berean 2000n. Bere ikerketa-ildoak irudiezagutze optikoa eta holografia dira. Egun Bartzelonako Unibertsitateko Irakaskuntzaren Hobekuntza eta Berrikuntza Programan lanean dihardu, bertan aritu delarik 2001ean sortu zenetik. Dibulgazio-kezkak medio 1995ean Pompeu Fabra Unibertsitateko Zientzia-Komunikazioko Graduondokoa egin zuen eta, Fisikako Kataluniako Elkarteko Batzarraren kide gisa, Fisikaren Munduko Urtearekin (2005) lotutako jarduerak antolatzen dihardu. Katalunian eta Espainian Creative Commons-ren proiektuaren buru da 2003. urtetik.

OHARRAK ETA ERREFERENTZIAK

- 1 Creative Commons <http://creativecommons.org>
- 2 GNU proiektuaren lizentziak: <http://www.gnu.org/licenses/licenses.es.html>
- 3 Eduki libreetarako lizentzien gida: "A Guide To Open Content Licences", Lawrence Liang, http://pzwart.wdka.hro.nl/mdr/research/liang/open_content_guide
- 4 Lizentzia estandarrak ondokoak dira (Espainiako jurisdikzioan):
Atxikipena/Reconocimiento (by) [http://creativecommons.org/licenses/by/2.1/es/Reconocimiento-NoComercial \(by-nc\) http://creativecommons.org/licenses/by-nc/2.1/es/Reconocimiento-CompartirIgual \(by-sa\) http://creativecommons.org/licenses/by-sa/2.1/es/Reconocimiento-SinObraDerivada \(by-nd\) http://creativecommons.org/licenses/by-nd/2.1/es/Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual \(by-nc-sa\) http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.1/es/Reconocimiento-NoComercial-SinObra Derivada \(by-nc-nd\) http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.1/es/](http://creativecommons.org/licenses/by/2.1/es/Reconocimiento-NoComercial (by-nc) http://creativecommons.org/licenses/by-nc/2.1/es/Reconocimiento-CompartirIgual (by-sa) http://creativecommons.org/licenses/by-sa/2.1/es/Reconocimiento-SinObraDerivada (by-nd) http://creativecommons.org/licenses/by-nd/2.1/es/Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual (by-nc-sa) http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.1/es/Reconocimiento-NoComercial-SinObra Derivada (by-nc-nd) http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.1/es/)
- 5 Onarpenaren lizentziarako irakurketa hirukoitzaren adibide bat. Laburpena edo *deed*-a: <http://creativecommons.org/licenses/by/2.1/es/deed.es>
Lege-testua: <http://creativecommons.org/licenses/by/2.1/es/legalcode.es>
Makinentzako kodea: http://creativecommons.org/licenses/by/2.1/es/work-html-popup?lang=es&jurisdiction=es&license_code=by
- 6 MozCC Mozilla-n oinarritutako nabigatzaileetarako luzapena da, Creative Commons-en lizentzia bati lotutako orri askeak identifikatzea ahalbidetzen duena <http://www.yergler.net/projects/mozcc/>
- 7 YahooCC Yahoo-ren bilatzaile bat da, Creative Commons-en lizentzia bati lotutako edukiak aurkitzen dituena <http://search.yahoo.com/cc>
- 8 Edukiak ondoko helbidean aurki daitezke: <http://ocw.mit.edu>
- 9 Garatu den prozesua ondoko zerrendan aurki daiteke: <http://lists.ibiblio.org/pipermail/cc-es/>

Batzutan, bitartekoak dira egileen izenean eskubideak gehiegi babesten dituztenak, kontuan hartu gabe agian egileek malgutasun handiagoa nahi luketela.

Las licencias Creative Commons en el Estado Español

Hace un par de años poca gente conocía las licencias Creative Commons¹, pero actualmente este término empieza a ser asociado a un estándar de licencias

para obras digitales libres en la red, de la misma manera que las licencias del proyecto GNU (GPL, LGPL)² se asocian a un estándar para el software libre. Durante los últimos años han aparecido muchas iniciativas para facilitar el acceso a la cultura y poder compartirla mediante mecanismos legales³, sin embargo parece que este sistema de cesión de derechos similar a las licencias de software libre se está generalizando en la red y en otros medios. Cada vez hay más webs o blogs que ponen sus contenidos a disposición del público mediante alguna de las seis licencias estándar⁴ de Creative Commons, e incluso obras que se difunden en otros medios, más tradicionales como el papel, también optan por este tipo de licencias. Sin embargo aún hay muchas dudas y confusiones sobre qué son realmente estas licencias y para qué sirven. En este artículo intentaré esclarecerlas y explicar la manera en que llegaron estas licencias al Estado Español.

Creative Commons es una corporación americana sin ánimo de lucro que nació en el año 2001 con el objetivo de promover mecanismos legales y técnicos para facilitar el acceso a la cultura en general, que facilita el inter-

cambio y la difusión de cualquier obra. Al frente del proyecto se encuentran, entre otros, Lawrence Lessig, James Boyle, Eric Eldred o Hal Abelson. A finales de 2002, basándose en el modelo del software libre, surgió el proyecto de las licencias, con el cual se ofrece gratuitamente una serie de textos legales a los creadores para que puedan ceder fácilmente algunos de los derechos de sus obras. Posiblemente éste ha sido el proyecto más conocido de Creative Commons y el que ha supuesto una pequeña revolución en la red, el paso del estricto “Todos los derechos reservados” al flexible “Algunos derechos reservados”. Una cesión de derechos a priori, que elimina en muchos casos solicitudes o preguntas, porque la respuesta ya existe desde el momento que la obra queda sujeta a la licencia.

Creative Commons aboga por un uso racional de los derechos de autor, no quiere eliminarlos, sólo pretende que el autor pueda ceder algunos derechos sobre sus obras y que lo pueda hacer libremente, sin necesidad de intermediarios. El objetivo de Creative Commons es el de facilitar el acceso a la cultura. Se pueden evitar los intermediarios, se pueden ceder a priori algunos derechos de autor sin tener que pedirlos, y por lo tanto, se facilita la difusión de las obras y el hecho de poder compartirlas con un número mayor de personas. El número de obras que se encuentran bajo este tipo de licencia ha crecido rápidamente durante este último año y seguramente irá en aumento en los próximos años.

El éxito del sistema de Creative Commons se puede explicar de diferentes maneras. Una primera razón puede ser la triple lectura de la licencia⁵. Existe el texto completo de la licencia, con toda la letra pequeña, pero también hay una primera capa de lectura, el resumen o *deed*, donde en pocas palabras y mediante unos iconos se explica fácilmente qué derechos se ceden y en qué condiciones. El tercer nivel de lectura, es la comprensión por parte de máquinas, el código que se puede adjuntar en la web y que permite acceder a los contenidos sujetos a alguna de estas licencias. Gracias a este código se han desarrollado *plugins* como el MozCC⁶ o buscadores específicos como el YahooCC⁷. Otra posible explicación es la flexibilidad de las licencias. Todas permiten la copia, la distribución y la comunicación pública de las obras, pero las condiciones para hacerlo van desde permitir usos comerciales a restringir las obras derivadas. Al utilizar las licencias de Creative Commons el autor puede comercializar su obra y ofrecerla a su vez gratuitamente en la red, pudiendo restringir el uso comercial a terceros. Este sistema no pretende solucionar todos los problemas de los usos y abusos de los derechos de autor, pero sí que pretende generar una reflexión sobre el acceso a la cultura en general. Utilizar una de estas licencias no asegura que los derechos de autor no sean violados, pero al menos puede facilitar que la obra se difunda más fácilmente y que se puedan crear nuevas obras, por ejemplo.

Este sistema no pretende solucionar todos los problemas



Lawrence Lessig, Copyright II, Barcelona 2005

Historia de las licencias Creative Commons en el Estado Español

Desde un principio Creative Commons optó por adaptar las licencias a las distintas legislaciones sobre derechos de autor de cada estado. De esta manera cada creador puede acogerse a sus leyes y no estar atado a leyes foráneas. El primer contacto que la Universidad de Barcelona tuvo con Creative Commons fue a inicios del año 2003, cuando buscábamos un sistema para difundir los materiales docentes de nuestro profesorado. En el mundo académico existía y existe un referente, un modelo para la difusión de contenidos docentes, el OpenCourseware⁸ del Massachusetts Institute of Technology (MIT). Al consultar el aviso legal nos encontramos con Creative Commons y contactamos con ellos. Solicitamos disponer de una licencia parecida para liberar nuestros contenidos pero además nos ofrecieron liderar la adaptación de las licencias al Estado Español, en el marco del proyecto iCommons que estaba naciendo. Este proyecto de internacionalización iniciado en el 2003, no sólo consiste en traducir las licencias a las diferentes lenguas sino que también

implica un proceso de adaptación a las diferentes jurisdicciones. Los textos legales originales se basan en la legislación estadounidense y por lo tanto hay que modificar, eliminar o incluir algunos párrafos para que sean legales en cada jurisdicción. Actualmente las licencias están disponibles en 21 jurisdicciones y hay más de una decena de proyectos en marcha.

El proceso de adaptación de las licencias a la legislación española fue posible gracias a la colaboración de muchas personas: abogados, informáticos, periodistas, editores, activistas, traductores y personas anónimas sin las cuales no habría sido posible llegar a la fecha del 1 de octubre de 2004, cuando todo el trabajo cristalizó en las seis licencias actuales, que están disponibles en la web de Creative Commons. El proceso se inició en febrero de 2004, cuando se colgó en la web un primer borrador de una de las licencias, que tuvo que ser modificado en mayo por la aparición de una nueva versión de las licencias que contenía cambios sustanciales. Con la ayuda



Jimmy Wales (fundador de Wikipedia), Copyfight II, Barcelona 2005

La legislación es la misma pero es importante disponer de las distintas traducciones para acercar el proyecto a todas las culturas del Estado.

del Bufet Almeida se elaboró el nuevo borrador que fue discutido en una lista de libre acceso hasta el mes de setiembre⁹. Nos marcamos la fecha del 1 de octubre de 2004 como inicio y no como final. A partir de esta fecha se inició el proyecto de difusión de licencias, a partir de entonces los creadores pudieron acogerse a este sistema de cesión de derechos a priori.

Después de más de dos años desde el inicio del proyecto de introducción de Creative Commons en el Estado Español, y a los nueve meses de la adaptación oficial de las licencias, podemos realizar una primera valoración de nuestro proyecto. El interés por parte de autores, creadores, instituciones, administraciones... ha ido creciendo. Además, se ha suscitado el interés por tener los textos en cualquiera de los idiomas del Estado Español. La legislación es la misma pero es importante disponer de las distintas traducciones para acercar el proyecto a todas las culturas del Estado. Actualmente existen versiones en castellano y catalán, pero en breve aparecerán las versiones en gallego y en euskera, que con sus licencias oficiales, estarán disponibles en los cuatro idiomas desde la web de Creative Commons.

Cada vez hay más creadores que utilizan este sistema.

Por su parte, los autores han acogido favorablemente el proyecto y cada vez hay más creadores que utilizan este sistema para ceder algunos derechos de explotación de sus obras. Otros artistas se han planteado el hacerlo, pero han tropezado con impedimentos legales o ataduras contractuales. Algunos de estos últimos han comenzado a pedir cambios en el sistema actual de derechos de autor para facilitar que el autor pueda decidir en todo momento qué quiere hacer con su obra. Las instituciones artísticas como museos o centros de arte también se han interesado por este sistema, a veces, a petición de los propios artistas. Ya se han publicado catálogos con contenidos que se pueden copiar y distribuir libremente, y se han organizado charlas y debates sobre el tema.

En el entorno académico muchas universidades españolas se plantean abrir sus contenidos docentes siguiendo los pasos del MIT y los tímidos movimientos de la Universidad de Barcelona. No ven sentido a cerrar el conocimiento de sus docentes y en cambio creen que es mejor compartirlo y difundirlo a través de la red mediante alguna de las licencias de Creative Commons.

También algunas administraciones

públicas, sensibilizadas ya por otros proyectos parecidos como el software libre, han mostrado su apoyo a Creative Commons y se han sumado a favorecer el intercambio y la difusión de obras. Por ejemplo, se estimula o favorece la creación de contenidos libres en convocatorias públicas. Se empiezan a liberar contenidos propios o se apoyan iniciativas de grupos o colectivos afines a la cultura libre.

Quizá el aspecto más importante de la implantación de las licencias de Creative Commons en el Estado Español es la reflexión que está suscitando sobre los derechos de autor o el acceso a la cultura. Los modelos de negocio actuales están quedando obsoletos con los avances de la tecnología. Hay que optar por buscar nuevos modelos y no pretender mantener los actuales que restringen el acceso a las obras. A veces la sobreprotección de los derechos se realiza por los intermediarios en nombre de los autores, cuando éstos quisieran más flexibilidad u optar por fórmulas más novedosas para difundir sus creaciones.

El debate está abierto y seguro que la cultura saldrá ganando, y con ella todos aquellos que deseamos disfrutarla y compartirla.◀

IGNASI LABASTIDA I JUAN Licenciado en Física por la Universidad de Barcelona en 1994 y doctor en Física por la misma universidad en 2000. Sus líneas de investigación son el reconocimiento óptico de imágenes y la holografía. Actualmente trabaja en el Programa de Mejora e Innovación Docente de la Universidad de Barcelona en donde ha participado desde su creación en 2001. Debido a sus inquietudes divulgativas realizó en 1995 el Postgrado de Comunicación Científica de la Universidad Pompeu Fabra, y, como miembro de la Junta de la Sociedad Catalana de Física, está organizando las actividades relacionadas con el Año Mundial de la Física (2005). Desde el año 2003 lidera el proyecto de Creative Commons en Cataluña y España.

NOTAS Y REFERENCIAS

- 1 Creative Commons <http://creativecommons.org>
- 2 Licencias del Proyecto GNU <http://www.gnu.org/licenses/licenses.es.html>
- 3 Guía de licencias para contenidos libres: "A Guide To Open Content Licences", Lawrence Liang, http://pzwart.wdka.hro.nl/mdr/research/liang/open_content_guide
- 4 Las licencias estándar son (en jurisdicción española): Reconocimiento (by) <http://creativecommons.org/licenses/by/2.1/es/Reconocimiento-NoComercial> (by-nc) <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/2.1/es/Reconocimiento-CompartirIgual> (by-sa) <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/2.1/es/Reconocimiento-SinObraDerivada>(by-nd) <http://creativecommons.org/licenses/by-nd/2.1/es/Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual> (by-nc-sa) <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.1/es/Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada>(by-nc-nd) <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.1/es/>
- 5 Un ejemplo de la triple lectura para la licencia de Reconocimiento. Resumen o *deed*: <http://creativecommons.org/licenses/by/2.1/es/deed.es>
Texto legal: <http://creativecommons.org/licenses/by/2.1/es/legalcode.es>
Código para máquinas: <http://creativecommons.org/licenses/by/2.1/es/legalcode.es>
- 6 MozCC es una extensión para los navegadores basados en Mozilla que permite identificar aquellas páginas sujetas a una licencia de Creative Commons <http://www.yergler.net/projects/mozcc/>
- 7 YahooCC es un buscador de Yahoo para encontrar contenidos sujetos a una licencia de Creative Commons <http://search.yahoo.com/cc>
- 8 Los contenidos se pueden encontrar en <http://ocw.mit.edu>
- 9 El proceso llevado a cabo se puede consultar en la lista <http://lists.ibiblio.org/pipermail/cc-es/>

Gordean ditut halaber
neurria hartu nahia, aldatzeko ahalegina,
nire mamuekin irauteko premia,
eta denbora arretaz ehundu
begiekin, malkoekin, eskuekin,
itzalen luzapenak bizirik harrapa nazan.

Kirmen Uribe

KOLDO ALMANDOZ ATASKOA vs. ataskoa	73
ANA ARREGI <i>Las amantes</i> treinta años después	74
PLATONIQ.NET ¿Copyfight o Copyleft? ¿Liberar o liderar la cultura?	75
KOLDO ATXAGA EUSKADI™ una fruta tan apetitosa como prohibida	76

Maidier López
 Ataskoa
 Intza, 2005eko irailaren 18a

ATASKOA vs. ataskoa

Ezer baino lehen: ataskoa ez da auto ilara. Eta jarraitu aurretik bota beharreko beste ohar bat: ondoren irakurriko duzuna ez da arte kritika bat, Aralarreko Mailoen azpian ATASKATURIK egon zen norbaiten kontakizuna baizik.

Intza bezalako herri batera daraman errepedean atasko bat gertatzea ezinezkoa da ia. Horregatik deliberatu zuen ziurrenik Maidier Lópezek ATASKOA bertan sortzea. *Sonrisas y Lágrimas* (The sound of music) filmeko paisaia baten erdian ATASKOA sortzea, berez, absurdua da. Eta hain justu horregatik iruditzen zait interesgarria ekintza hau. Esan dut goian artistikoki zer emaitza edo eraginkortasuna duen baloratzea ez dagokidala niri. Hala ere, badakit bizitzan benetan merezi duten gauzak gehienetan absurduak eta logikarik gabekoak direla. Maitasuna, desioa, sexua, inbidia, boterea, drogak, arrakasta... beren baitan absurduak dira, ez dute logikarik, baina gure bizitzaren ardatz bihurtzen dira. Eta ATASKOA, ekintza absurdu gisa, liluragarria da. Ez duelako zentzu logikorik. Artista baten burutapena da. Eta hain justu horregatik izan da posible eta gauzatu da ekintza hau. Artisten "hausnarketa onanistek", askotan, lekuz kanpo uzten gaituzte eta hori da hain zuzen atsegin ez duguna: gure burua ezjakin gisa ikustea. Eta hor dago erronka. ATASKOA bezalako jardueren pentsarazten digute, nahi edo nahi ez. Gure burua zuritzeko besterik ez bada ere. Horren harira, gizartearen gehiengoari arte garaikidea arrotza egiten zaigun heinean iruditzen zaizkit interesgarriak Maidier Lópezek bere obran mantendu ditun hainbat konstante: bere obrak kalean eta espazio publikoetan txertatzen ditu, eta bertan kamuflaturik, gure egunerokotasunaren parte bihurtzen dira. Eta kasu honetan bezala, artistak ez du bere obraren inguruan azalpenik ematen. Mendian ATASKATZEN gaitu eta gu, gure kotxeko ipurdian azaltzen diren ardiak modura, han geratzen gara, artalde baten modura artzainak diotenari baaaaai esaten. Zentzu horretan, egunero pairatzen ditugun ataskoak eta Intzako ATASKOA gauza bera dira. Azken finean, goizero, lanerako bidean topatzen dugun pilaketa hori ere ez delako bat-batean sortutako zerbait.

Artistaren kortesia



Maidier López *Ataskoa* 2005

Arrazoi batengatik edo bestearengatik, pertsona multzo batek zita egiten du egunero errepedean bertan ataskatuta geratzeko. ATASKOA ri esker, ataskoen inguruan hausnartu ahal izan dugu eta ekintza fisiko bera zer modu ezberdinetan bizi daitekeen ikasi dugu. Ataskoa kaosa, urduritasuna eta ostia txarraren sinonimoa izan daiteke batetik, eta bestetik, ATASKOA paraje eder bat ezagutu eta jendearekin komunikatzeko aukera ere izan daitekeela jabetu gara.

Hau guztia esan ostean, Maidier Lópezen ekintza honetan gertatu zen kontraesan nabarmen bat ere aipatu nahi nuke. Atasko bat izan arren, ATASKOA ren antolakuntza suitzarra izan zela. Ez zen auto gidarien artean liskarrik izan, bapo bazkaldu eta edan genuen, iragarrita zegoena baino lehenago amaitu zen eta gainera, larreetan barneratu ginenok golkoa txanpinoiez beteta itzuli ginen etxera. Niri behintzat, une batez, Maidier López Intzako belardi berdeetan behera ikusi nuenean Julie Andrews-en aurpegia zuela eta kantari zebilela iruditu zitzaidan...

*I go to the hills when my heart is lonely
 I know I will hear what I've heard before
 My heart will be blessed with the sound of
 music...* Koldo Almandoz

Elfriede Jelinek
 Las amantes
 Barcelona : El Aleph Editores, 2005

Las amantes treinta años después

Dice Sebald en *Pútrida patria* que uno de los rasgos que se ha considerado con frecuencia como esencial de la literatura austriaca es la infelicidad del sujeto que escribe. Aunque quienes adoptan la profesión de escritor no se cuentan por lo general entre las personas más despreocupadas, sin embargo, la frecuencia de vidas infelices en la historia de la literatura austriaca es cualquier cosa menos dudosa, añade Sebald. En la nómina de autores que incluye Sebald en su ensayo no cita ni una sola mujer, quién sabe si porque quizás, en su opinión, las mujeres no comparten esa características de sus colegas hombres, o, si se trata únicamente de que la agudeza crítica del escritor alemán no se ha parado a considerar dicha cuestión en ninguna obra firmada por mujer. El caso es que quien lea la obra de Elfriede Jelinek, premio Nobel de Literatura 2004, además de percibir que forma parte de la tradición austriaca en su radical apuesta estética y en su feroz crítica de la sociedad a la que pertenece, ha de darle la razón a Sebald en lo que se refiere a la infelicidad que la obra exhuma.

Quien sí que habló de la literatura hecha por las mujeres fue Virginia Woolf. En el ensayo *Una habitación propia*, Virginia Woolf hace un repaso por la literatura inglesa y analiza las obras escritas por mujeres para llegar a la conclusión de que hasta principios del siglo XX se extiende lo que ella denomina la fase épica de la literatura femenina, una larga época de varios siglos en los cuales las mujeres han utilizado la escritura como un medio de autoexpresión, en lugar de como un arte. Con el nuevo siglo, sin embargo, Virginia Woolf vislumbra nuevas escritoras, que escribirían “como una mujer, pero como una mujer que ha olvidado que es una mujer, de modo que sus páginas estarían llenas de esta curiosa cualidad sexual que sólo se logra cuando el sexo es inconsciente de sí mismo”.

Quien lee a Elfriede Jelinek tiene que aceptar que la obra de la escritora austriaca se encuadra perfectamente en la aguda reflexión de Sebald sobre la literatura austriaca, mientras que de

ningún modo puede identificarse con el tipo de literatura femenina que Virginia Woolf defendía para el futuro. De hecho, el ensayo así como la totalidad de la obra narrativa de Virginia Woolf han recibido una respuesta muy negativa por parte de la crítica feminista hasta hace bien poco. En 1977, por poner un ejemplo, Elaine Showalter criticaba *Una habitación propia* por reprimir la ira de la autora, y por camuflar su experiencia en un juego de perspectivas múltiples: “Si uno es capaz de ver *A Room of One's Own* como un documento en la historia literaria del esteticismo femenino, y permanecer al margen de sus estrategias narrativas, el concepto de androginia y la habitación propia no son ni tan liberadores ni tan obvios como parecen en un principio. Tienen un lado oscuro que es la esfera del exilio y del eunuco”. El feminismo postestructuralista, sin embargo, valora de manera muy distinta el deseo de Virginia Woolf de negar la dicotomía metafísica entre lo masculino y lo femenino, así como la manera en la que socava radicalmente la idea de personalidad unitaria, concepto básico del humanismo machista occidental.

¿Dónde queda la novela *Las amantes* de Elfriede Jelinek tras estos rodeos lectores? Lo primero que viene a la mente es que *Las amantes* se queda en 1975, fecha de su publicación en alemán. El lector en castellano ha tenido que esperar treinta años y la concesión del Premio Nobel de Literatura a su autora para poder leer *Las amantes*. Son treinta años, y lo que ha cambiado el feminismo en estas tres décadas multiplica por tres esa tardanza. Son treinta años y la lectura de *Las amantes* hoy reproduce los arduos debates de la crítica feminista durante esos años. Era 1975, y la manera de mirar y leer la obra de Virginia Woolf por parte de Elaine Showalter era la manera de mirar y leer la cuestión feminista por parte de Elfriede Jelinek. Era 1975, y quizás entonces a las mujeres el matrimonio se les ofrecía como la manera más fácil y rápida de prosperar en la vida. Era 1975, y, quizás, quedarse embarazada aseguraba un casamiento no siempre deseado por las dos partes. Seguramente las cosas serían así. Afortunadamente algo ha cambiado en estos treinta años. Pero aunque la novela sirviera de testimonio de esa situación de opresión, ignorancia y explotación, esa dicotomía entre lo masculino y lo femenino que se acerca a la robótica ahoga toda posibilidad de cambio, pues las protagonistas son un producto de la sociedad, sin capacidad para reflexionar ni margen de maniobra para oponerse a sus destinos sociales.

Se puede objetar a todo lo anterior que la mirada glacial de Elfriede Jelinek construye *Las amantes* a partir de la parodia de la novela rosa, pero el resultado está tan pegado al modelo que pretende parodiar que, como en la novela rosa, no hay espacio para que el lector elabore sus propias conclusiones. Si en la novela rosa el matrimonio es el premio a la constancia del alma femenina, en su parodia es el infierno. En los dos casos los textos están clausurados, sin vuelta de hoja. Pero, ¿treinta años después sigue siendo la novela rosa un referente de la literatura femenina?, ¿y del feminismo? Ana Arregi



Vanessa Beecroft Show, 1998

Copyfight, un evento organizado por Oscar Abril Ascaso y el colectivo Elástico, dedicado a generar espacios de información y debate sobre la crisis actual de la propiedad intelectual y las alternativas al copyright restrictivo.

Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona

Del 15 al 17 de julio de 2005

¿Copyfight o Copyleft? ¿Liberar o liderar la cultura?

Copyfight marca una ruptura en la serie de jornadas en torno al Copyleft, que en estos últimos años han estado organizadas horizontalmente desde la propia comunidad en Madrid, Barcelona, Málaga y, recientemente, en San Sebastián. La apuesta de los organizadores por llegar a un público más genérico y obtener el máximo eco mediático se confirmaba en la selección de los participantes, las figuras más emblemáticas, anunciadas como los gurús de la cultura libre.

Lawrence Lessig, abogado y fundador de la organización Creative Commons, John Perry Barlow, impulsor de Electronic Frontier Foundation, Cory Doctorow, novelista y editor del weblog Boingboing.net, y Jimmy Wales, fundador de Wikipedia, generaron mucha expectativa y no defraudaron a un público ya de por sí conquistado. Echamos de menos en este cartel de estrellas a Richard Stallman, uno de los estandartes del movimiento del Software Libre y en buena medida el padre del Copyleft. En un momento en el que el distanciamiento entre la Free Software Foundation y Creative Commons es un síntoma de seguir posturas éticas diferentes, Stallman hubiera marcado el contrapunto necesario en este evento, a menudo demasiado devoto de Creative Commons representado por Lawrence Lessig. Lessig, haciendo gala de su elasticidad habitual que le permite saltar de la posición más moderada a la más contundente, atacó en su conferencia la sentencia del Tribunal Supremo respecto al caso de la red de intercambio de datos Grokster. "Si el Supremo argumenta que el fabricante es el responsable de los actos que se realicen mediante su herramienta, ¿cómo es que no se juzga a los fabricantes de armas y, por el contrario, se criminaliza desproporcionadamente a una comunidad de personas que lo único que hacen es compartir canciones?", cuestionaba. Paradójicamente unas horas antes, en una entrevista privada, Lessig respondía a la crítica de que

Creative Commons y el uso extendido de sus licencias copyleft no estaban generando una comunidad, sino un conjunto de usuarios desconectados. El abogado indicaba que Creative Commons está trabajando en una nueva tecnología que se aplicará en sus populares licencias digitales. Mediante esta tecnología, según Lessig, se desarrollará mejor el sentimiento de comunidad, ya que los autores podrán rastrear el uso que hagan otros de sus contenidos y este sistema propiciará el contacto y la comunicación entre sí, aunque a nosotros nos sonará, en ese momento, más que a una herramienta comunitaria, a una posible herramienta de control.

Curiosamente, uno de los temas más aludidos en Copyfight fue el alarmante avance de los DRM, sistemas digitales de control y protección de los derechos de autor. Buena parte de la conferencia de Cory Doctorow estuvo dedicada a la tecnología Broadcast Flag. Este último invento del sector industrial cinematográfico norteamericano, se encargará de blindar los grabadores de video y DVD contra la grabación de contenidos no autorizados. Doctorow advirtió que si esta iniciativa se aprueba en la UE, "cada televisión europea y cualquiera que desarrolle un sistema para la televisión digital, deberá pasar por la aprobación de Hollywood y eso, en la práctica, significa matar el código abierto para las nuevas herramientas". Otra de las apuestas de Copyfight fue introducir en el mismo espacio de conferencias y talleres una consultoría de abogados especializados en la propiedad intelectual. Los habituales defensores de la cultura libre, David Bravo, Carlos Sánchez Almeida, Javier Maestre o Abel Garriga, entre otros, fueron turnándose para responder a cada persona que acudía con su saco de dudas y problemas. Formalmente la idea funcionó muy bien, aunque es probable que si estas sesiones hubiesen sido colectivas, muchas de las



Copyfight II, Barcelona 2005

preguntas hubieran estado mejor amortizadas y se hubiera conseguido generar un ambiente común donde compartir las experiencias y las estrategias.

Aunque el avance de la cultura libre parece imparable, Copyfight deja una agri dulce sabor de boca. Si bien la selección de los invitados fue prácticamente inmejorable, el fruto que dejó no va más allá de los artículos escritos al respecto. Al final en Copyfight faltó acción y sal, con la típica duda después de haber visto una de superhéroes: ¿pero realmente para quién trabajan estos tipos?

En demasiadas ocasiones el argumento principal fue que la cultura libre puede ser perfectamente rentable y que el copyleft ya no da miedo si está bien empaquetado. El hecho de que Doctorow después de que su libro *Down and Out in the Magic Kingdom*, publicado en la red con una licencia libre, llegase a las 500.000 de descargas y consiga ir por la 5ª edición en papel, o que bajo la figura enigmática de Lessig nos encontremos en medio de la expansión de "franquicias" de Creative Commons de Japón a España, o que el diario de distribución gratuita *20 minutos* utilice una licencia libre para sus escuetas noticias, puede ser interpretado como una positiva consolidación del Copyleft, aunque también como un síntoma de la mercantilización del discurso y de los objetivos originales, coqueteando entre copyfight y copyleft. Platoniq.net

EUSKADI™ una fruta tan apetitosa como prohibida

EUSKADI™ es un interesante proyecto de observación, reflexión y replanteamiento de lo que significa la identidad nacional vasca. Saioa Olmo, promotora y agitadora de esta idea, rastrea la arquitectura de “lo vasco” mediante una inquietante serie de preguntas abiertas al público. En el foro de opinión www.euskadi-tm.net diferentes voces responden a los interrogantes, y formulan otros nuevos, a su vez. Entre los participantes podemos encontrar figuras conocidas de la escena artística, expertos del mundo académico y profesionales de la comunicación de prestigio estatal.

La propuesta resulta estimulante, ya que cada individuo puede interpretar el tema desde su propia subjetividad. Saioa, por su parte, pone en cuarentena toda la legión de souvenirs folklóricos y trata de encontrar la pista de nuevas iniciativas culturales en relación a la identidad vasca. En general, EUSKADI™ representa un anhelo de modernidad, de evolución cultural.

“¿Es también EUSKADI el nombre de una marca comercial?” La pregunta inicial muestra ya la intencionalidad transgresora y provocadora del proyecto. Esta asociación entre patria y patrimonio hace desvanecer en el acto cualquier espejismo idealizado respecto al país. Sin embargo, todos los estados-nación realizan en su fundación unas operaciones muy similares a las de cualquier nueva marca comercial. Unos y otros apelan a los sentimientos de sus ciudadanos o clientes. Crean, aprovechan o fomentan los valores emocionales para cautivar los corazones y encender las pasiones. Así, una persona será tan capaz de alistarse y morir por su Madre Patria como de pelearse en los pasillos del supermercado por un tambor de detergente.

El aspecto cultural, entre tanto, suele verse seriamente vapuleado. Tanto los estados como las marcas harán uso de la cultura popular según les convenga en sus intereses económicos. Pero, ¿cómo se maneja el aspecto identitario en nuestro pequeño país? He ahí la cuestión.

El proyecto tiene, por tanto, una base sólida sobre la que asentarse. La relación marca-país no es una ocurrencia absurda. Lo llamativo, en un tema que levanta pasiones tan encontradas y acaloradas como éste, es el agnosticismo un tanto juguetón desde el que parte EUSKADI™. Con la ingenuidad casi temeraria de quien irrumpe, linterna en mano, en terreno tabú, Saioa remueve los fondos en los que se asienta el controvertido concepto de Euskadi. Quizá se deja llevar demasiado por la intuición, sin un mapa de objetivos predeterminado que le evite desorientarse. Esperemos, finalmente, que el calado de sus resultados sea proporcional al arrojío con el que ha emprendido semejante iniciativa. Koldo Atxaga

Esteban Antolin



Saioa Olmo





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 Raveo Magazine (Slovak Republic, 4 per year)
- Wave Magazine (UK, 2 per year)
- Neutral Magazine (Italy, 2 per year)
- Springer's Magazine (Austria, 4 per year)
- Zehar Magazine (Basque Country, Spain, 3 per year)

To order, email:
subscribemagnet-ecp.org

MagNet accepts payment
 in Euros and by Paypal

Or send your request, with payment, to:
 MagNet
 C/o Springer's
 Messnerplatz 1
 A-1070 Wien / Vienna
 Austria
 T +43 1 522 91 24
 F +43 1 522 91 25

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



TESTER

WWW.E-TESTER.NET



[UN]COMMON SOUNDS

[ez] Ohiko Soinuak

musika esperimentalen inguruko jardunaldiak

Sonidos [no] Comunes

muestra de música experimental

kontzertuak . eztabaidak . mintegiak . proiektzioak . live web stream
 conciertos . debates . workshops . proyecciones . live web stream

AZAROAK 18-23 NOVIEMBRE

Arteleku - Donostia / San Sebastian

XABIER ERKIZIA. LUCAS ABELA. FERNANDO AGIRRE. MAITE ARROITAJAUREGI. AS TI. LLORENÇ BARBER. MIGUEL BARELLA. MARC BEHRENS. CAFÉ TEATRO. TODD A. CARTER. JOE COLLEY. ERIC CORDIER. COTI K. ALAN COURTIS. FERRAN CUADRAS. DJ AMSIA. FERRAN FAGÉS. ALFRED FONT. JEAN PHILIPPE GROSS. WILL GUTHRIE. BRENT GUTZEIT. JORGE HARO. MICHAEL HARTMAN. ENRIKE HURTADO. ILIOS. OIER IRURETAGOiena. ITURGITXI. EDORTA IZARZUGAZA. JASON KAHN. ANA KNOBEL. FELIX KUBIN. LUIS MARTE.MATTIN. ALEX MENDIZABAL. NORBERT MÖSLANG. KARLOS OSINAGA. JULIEN OTTAVI. GABRIEL PAIUK. CARMEN PARDO. PARURO. ALAN POMA. PABLO RECHE. THOMAS ROHER. LUZ MARÍA SÁNCHEZ. IÑIGO TELLETXEA. ASMUS TIETCHENS. TZESNE. IBAN URIZAR. NIKOS VELIOTIS. CARL MICHAEL VON HAUSSWOLFF. ACHIM WOLLSCHIED. ROJE ASTIGARRAGA. AITOR BENGOTXEA. FÉLIX BUFF. JOHANNES BUFF. INAZIO ESCUDERO. JOSEBA IRAZOKI. CATHERINE LURO. FOUED BEN MAHMOUD. GORKA SESMA. SANTIAGO SESMA. XABIER ZUBIZAR. JUAN AIZPITARTE. IXIAR GARCÍA. DON HERBERT. JAVIER ALKAIN. JOSÉ RAMÓN AMONDAIRAIN. FAUSTINO ARANZABAL. MARIANO ARSUAGA. JAVIER BALDA. MARTA CÁRDENAS. JESÚS M^a CORMÁN. MARTINA DASNOY. JOSÉ A. FERMÍN GOROSABEL. ARANTZA GABINO. JUAN LUIS GOENAGA. IÑAKI GRACENEA. ARANTXA GUEREÑO. KOLDOBIKA JAUREGI. JOSEBA LACADENA. EDU LÓPEZ. MANU MUNIATEGIANDIKOETXEA. ANDRÉS NAGEL. DORA SALAZAR. JOSÉ ZUGATI. JOSÉ LUIS ZUMETA. RAMÓN ZURIARRAIN. ADRIANA CERVERA. ASUN DEL POZO. LARA GARROUM. MARY CARMEN LIMPO. ELBA MARTÍNEZ. FÉLIX ORTEGA. MARÍA LUISA PONS. BEGOÑA ROBLES. NAGORE SANTOS. AITOR SARASKETA. AMPARO LASÉN. AITZPEA LEIZAOLA. AURORA ÁLVAREZ. PILAR CARRERA. DAVID CASADO-NEIRA. ELENA CASADO. TERESA DEL VALLE. MARTA DE GONZALO. MARI LUZ ESTEBAN. HÉCTOR FOUCE. ANTONIO GARCÍA. GABRIEL GATTI. ELIXABETE IMAZ. IGNACIO IRAZUSTA. SILVIA MARTÍNEZ. IÑAKI MARTÍNEZ DE ALBÉNIZ. BEATRIZ MORAL. JUAN LUIS MORAZA. BEATRIZ MUÑOZ. CARMEN PARDO. PUBLIO PÉREZ. JOSÉ ANTONIO SANTIAGO. GABRIEL VILLOTA. AITOR IZAGIRRE. DIEGO CARBAJO. BEATRIZ CAVÍA. JULIO FERNÁNDEZ. ANDRÉS GÓMEZ. NADER KOCHAKI. ZURIÑE PORRES. MERCEDES SÁNCHEZ-AGUSTINO. MIREN URKJO. ANIMAC. ISABEL HERGUERA. VUK JEVREMOVIC. CHRISTINE PANUSHKA. GUL RAMANI. ANE MIREN BRUSAU. IZASKUN CARRERA. SONIA IBÁÑEZ. JORGE LUIS MARZO. NURIA ARIAS. TERESA BADIA. DAVID BLANCO. EDGAR FRANCISCO CLEMENT. JOSEF DARDANYÀ. CLAUDIO ZULIÁN. M^a JOSÉ BELBEL. ERREAKZIOA-REACCIÓN. ESTÍBALIZ SÁDABA. AZUCENA VIEITES. BEATRIZ PRECIADO. CENTRO JOSÉ GUERRERO-DIPUTACIÓN DE GRANADA. MUSEU D'ART CONTEMPORANI DE BARCELONA-MACBA. UNIVERSIDAD INTERNACIONAL DE ANDALUCÍA-UNIA ARTEPENSAMIENTO. NATALIA ÁNGEL. ALAITZ ARENZANA. ASAMBLEA DE MUJERES DE GRANADA. MIGUEL BENLLOCH. SUSANA BLAS. CABELLO/CARCELLER. CHICO Y CHICA. DEL LAGRACE VOLCANO. CORPUS DELECTI. JUANITA DÍAZ-COTTO. CRISTINA GARAZABAL. GENDERLAB. BEGOÑA HERNÁNDEZ. HETAIRA. MARÍA IBARRETXE. ALEX IBRAHIM. MIREN JAIO. LALLA KOWSKA. LES KINGS DU BERRY. VICTOR LITTLE KING. CATHY LOMAX. MOISÉS MARTÍNEZ. MEDEAK. ADELINA MOYA. CARMÉ NOGUEIRA. O.R.G.I.A. EMPAR PINEDA. POST-OP. QUEER MC. LAURENCE RASSEL. LOLO RICO. DIANE TORR. ITXASO AGINAGA. ROSA ALBARRÁN. ELENA ALBESA. JOKIN AZPIAZU. DAVID BAÑUELOS. TXITI BRUNO. MERCEDES CASTILLO. MAIDER CILVETI. AINA CLAR. ITSASO EROA. PATRICIA FALCHI. CARMELA FORÉS. MARÍA GARCÍA. NEREA INTXAURBURU. SILVIA JAUREGI. PAULA LAGO. ITSASNE LOROÑO. PILAR MUÑOZ. BERTA ORELLANA. ELENA PRADO. YASMIN RASIDGIL. GIOVANNA RIBES. GONZALO SÁENZ DE SANTA MARÍA. ERIC STONE. HELENA TORRES. MIKEL IRIONDO. CARLOS MARTÍNEZ GORRIARÁN. MANUEL BARRIOS. JORDI IBÁÑEZ FANÉS. IÑAKI ARDEO. ISMAEL BENALI. ALBERTO CATENACCI. IRENE CORMENZANA. RUTH DE LA FUENTE. ANDREA ELÍAS. AIERT ETXEBERRIA. PILAR FONSECA. BERNABÉ GONZÁLEZ. DAVID GONZÁLEZ. PEDRO OTAEGI. JOSEBA SANZ. ALEJANDRO URRUSOLO. ANE ZUFIAURRE. EDURNE RUBIO. PEPE ALBACETE. FRANCISCO MARTÍNEZ ALMAGRO. ZALOA BASALDUA. ANA BELTRÁ. MIKEL CABRERIZO. GUSTAVO DÍAZ. ZUHAR IRURETAGOiena. LAURITA SILES. ALLENDE ARNAIZ. GISLI HAFSTEINSSON. MARÍA IRIGOYEN. NEREA LÓPEZ. GONZALO NICUESA. KARMELE SALABERRIA. DOMINIQUE BERTHOMMÉ. ROMOLO GAUDINI. SASAN GOORAN. DANIELA ELENA GRAPA. FLORIN GRIGORAS. BJÖRN KRÜSE. MARIE LEMASSON. JOSÉ NEVES. LIGIA-MAGDA OBREJA. PANTXIKA PATERNE. MARGARITA PÉREZ. NUNO RIBEIRO. ENZO ZICCARDI. IÑIGO SEGUROLA. KUNSTHAL. ELKARRI. JOSÉ SARAMAGO. ANTONI TÀPIES. IXIAR ROZAS. DARIO MALVENTI. GIOVANNI ARRIGHI. JUANTXO ESTEBARANZ. BELÉN GOPEGUI. SANTIAGO LÓPEZ PETIT. JUAN MARI MADARIAGA. ÁLVARO RODRÍGUEZ. NACHO ESCOBAR. PEDRO FARRÉ. CARLOS SÁNCHEZ. MIQUEL VIDAL. JIMMY WALES. IÑAKI IMAZ. MIKEL BERGARA. LUIS CANDAUAP. GORKA EIZAGIRRE. GEMA INTXAUSTI. PELLO MITXELENA. IÑAKI RODRÍGUEZ. LOREA ALFARO. IRANZU ANTONA. JUNE CRESPO. ARTURO DE DIEGO. ANDER LAUZIRIKA. IBAI LEÓN. TXEMA MARAVÍ. JON MARTÍN. ELÍAS MARTÍNEZ DE LEZEA. ANE MEOKI. ROSA PARMA. KIKO PÉREZ. JAVIER SOTO. YOX COLECTIVO DE ARTE Y COMUNICACIÓN. YON MARTÍNEZ. XABIER MARTÍNEZ. AIRPOOL. BUBIBOY. CATHODIC PEOPLE SHOW ME THE WAY. DJ RUBENS. BIANCA FOX. PETER HARRIS. IVANKA. KABUKI. IÑAQUI MARÍN. MIKEL E. VERONICA MIRANDA. ANGEL MOLINA. ALINA MORAR. POPNEBO. POTY POM POM. SOULRACK. NANDA SPORT. MIINA TYLÖSKOG. JACK VANLOMME. RICARDO ANTÓN. TXELU BALBOA. OIHANA BONILLA. ITXASO DÍAZ. ROBERTO MARCOS. KIKE VISCARRET. LAS PERRAS DEL INFIERNO. NOVA. PLÁCIDA YEYÉ. EL CHICO TÓXICO. SOL Y SOMBRA. MAIDER LÓPEZ. AINHOA CÓRDOBA. TESTER. FUNDACIÓN RODRÍGUEZ. ARTURO RODRÍGUEZ. NATXO RODRÍGUEZ. MARINA GRŽINIĆ J. CARLOS MARIATEGUI. MARCUS NEUSTETTER. OLIVER RESSLER. HITO STEYERL. PEIO AGUIRRE. LEIRE VERGARA. LARS BANG LARSEN & SØREN ANDREASEN. PAVEL BÜCHLER. TONE HANSEN. ASIER MENDIZABAL. HYUNJIN KIM. APOLONIJA ŠUŠTERŠIĆ. HAEGUE YANG. ITZIAR BILBAO. KARIN DOLK. OSCAR FERNÁNDEZ. IRATXE JAIO. COVA MACÍAS. BENOIT MAIRE. ALEXANDRA NAVRATIL. JESSICA OLIVIERI. JON OTAMENDI. TOM ROBERS. MÓNICA SÁNCHEZ. JORGE SATORRE. MANU URANGA. KLAAS VAN GORKUM. HEIDI VOGELS. MIKEL ARBIZA. HERMANOS IRAOLA. CARLOS "PURILLO" RODRÍGUEZ. CHRISTIAN ROTH. SERGIO CRUZADO. JAVI PEZ. DO. 9CDR. ÁREA CIEGA. GRUPO DE ESTUDIOS GMS. CECILIA ANDERSSON. ANA ARREGI. MARIUS BABIAS. JORGE BLASCO. JOSEPHINE BOSMA. OIER ETXEBERRIA. ALESSANDRO LUDOVICO. NICOLÁS MALEVÉ. ULRIKE OTTINGER. JOSÉ LUIS PADRÓN. ESTHER REGUEIRA. RAMÓN SALABERRIA. MARIEKE VAN SCHIJNDEL. GERALD SIEGMUN. JOORS SMIEERS. TERRE THAEMLITZ. IÑAKI URDANIBIA. NAROA AZURMENDI. MADDI EGIA. LUIS MARI LARRAÑAGA. LUIS MANTEROLA. JUAN MARI MENDIZABAL. TIM NICHOLSON. ALLAN OWEN. AMAIA REKONDO. IDOIA GILLENENA. JOE LINEHAN. SAIOA OLMO. KOLDO ALMANDOZ. IGOR ASTIGARRAGA. IÑIGO MARTÍNEZ. AINARA MUJIKA. MIREIA MUJIKA. LEANDRO ALZATE. LUIS ANDRÉ. ALBERTO GÓMEZ. JOSÉ FRANCISCO VAQUERO. PERNAN GOÑI. MAREN ITURBURU. JOSÉ MARÍA MARTÍNEZ. PEDRO G. ROMERO. JOSÉ MARÍA MARTÍN. ISABEL OJEDA. ALICIA PINTIÑO. YOLANDA ROMERO. JOAQUÍN VÁZQUEZ. MAR VILLAESPESA. MARTA FONT. ALAZNE ETXEBERRIA. URKO ITUARTE DE PAULA. IGOR REKARTE. IMATXI RICO. JAVI VIGARA. GORKA AGUIRRE. AITZIBER ALONSO. JUDAS ARRIETA. ERIK ASSOGBA. JAVIER BALDA. JOANA BASTIDA. JOSÉ BELMONTE. BEATRIZ CHURRUCA. PERU DE IZETA. JUAN JOSÉ GÓMEZ. MIREN GONZÁLEZ. NELSON GUERREIRO. NORIAKI HAYASHI. RICARDO IRIARTE. ALEX ITURRALDE. GABRIELA KRAVIEZ. MARIAN LARZABAL. ANTONIO MACARRO. DIEGO MATXINBARRENA. LORETO MARTÍNEZ. HUGH MCCARTHY. AITZPEA MENDI. OLAIJA MIRANDA. GORKA MOHAMED. IZASKUN ORTIZ. JUAN PÉREZ AGIRREGOIKOA. ALEJANDRA POMBO. SERGIO PREGO. AINHOA REDONDO. ANTONIO JULIO RIBEIRO. IÑIGO ROYO. KEBIR SABAR. IÑIGO SALABERRIA. MARU SOLORES. GORKA SOROZABAL. IKER TORRES. OIER VILLAR. IMANOL URIA. XABIER BARANDIARAN. JIMMY WALES. PEDRO FARRÉ. CLARA PLASENCIA. SUSANA GARCÍA. OLIVER SCHULBAUM. NACHO ESCOLAR. MIQUEL VIDAL. ENMANUEL RODRÍGUEZ. NEREA FILLAT. JOSÉ ANTONIO DEL MORAL. MIREIA GARRETA. TXIPI. CARLOS G. LIBERA. ANICETO LÓPEZ. NIKO VÁQUEZ. OSOITZ ELKOROBARRUTIA. EGOITZ GORBEA. PEIO DUFU. MYRIAN "MYMY" ASÚA. AMAIA CASADO. MIREN CASADO. AITZOL GOIKOETXEA. OIER LAMIKIZ. ALEX MITXELENA. BEGOÑA MUÑOZ. FRAN PASTOR. REMIGIO MENDIBURU ESKOLA. ENEKO SOTO. TYTTI THUSBERG. ARITZ TRUEBA. UXOA ZUMETA. SUSANA NOGUERO. KAREN ANDREASSIAN. CHARLES ESCHÉ. GEERT LOVINK. NATXO RODRÍGUEZ. IGNASI LABASTIDA. PLATONIC.NET. KOLDO ATXAGA. ANNA BARSEGHIAN.