

# Zehar

REVISTA DE ARTELEKU'S MAGAZINE

Dürer, ich  
führe per=  
sönlich  
Baadert

+Meinhof  
durch die  
Dokumenta  
V J. Beuys

ARCHIVE FEVER

nº 56 • 2005

MAL DE ARCHIVO

# Zehar

## Publisher

**GIPUZKOAKO FORU ALDUNDIA**  
DIPUTACIÓN FORAL DE GIPUZKOA

Edita

## General Councillor

**JOXE JOAN GONZALEZ DE TXABARRI MIRANDA**

Diputado General

## Director of Culture

**IMANOL AGOTE ALBERRO**

Director General de Cultura

## Director of Arteleku

**SANTIAGO ERASO BELOKI**

Director de Arteleku

## Editorial Director

**MIREN ERASO ITURRIOZ / K6 Kultur Gestioa**

Directora de la Publicación

## Assistant Editors

**K6 Kultur Gestioa**

**GORETTI ARRILLAGA ALDALUR**  
**LARRAITZ MENDIZURI ARBELAITZ**

Ayudantes de Coordinación

## Contributing Editors

**CECILIA ANDERSSON**

**ANA ARREGI**

**JORGE BLASCO**

**XABIER ERKIZIA**

**MIREN JAIO**

**ALESSANDRO LUDOVICO**

**JOSÉ LUIS PADRÓN**

**LAURENCE RASSEL**

**RAMÓN SALABERRIA**

**MARIEKE VAN SCHIJNDEL**

**JOOST SMIERS**

**IÑAKI URDANIBIA**

**LEIRE VERGARA**

**AZUCENA VIEITES**

Colaboradores

## Translations

**Euskararen Normalkuntzarako Zuzendaritza Nagusia**

## Tisa

**MADDI EGIA**

**LUIS MANTEROLA**

**JUAN MARI MENDIZABAL**

**TIM NICHOLSON**

**ALLAN OWEN**

Traducciones

## Text Revisions

**IDOIA GILLENEA**

**JOE LINEHAN**

Revisión de textos

## Art Director

**LAUREN HAMMOND**

Diseño

## Pre-press Production and Printing

**ZYMA**

Pre-impresión e impresión

**SS.488/05**

Depósito legal

**ISSN 1699-9533**

**GIPUZKOAKO FORU ALDUNDIA**  
DIPUTACIÓN FORAL DE GIPUZKOA

© de la Edición

Indexed by Art Bibliographies Modern

Indizada por Art Bibliographies Modern

## ON THE COVER PORTADA

Joseph Beuys

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

Leihgeber Sammlung Speck, Köln

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

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

# ARCHIVE FEVER

nº 56 • 2005

## MAL DE ARCHIVO

Editorial ..... 2

**XABIER ERKIZIA**  
Common sounds ..... 4  
Sonidos comunes ..... 8

**AZUCENA VIEITES**  
I mark the minute ..... 12  
Yo marco el minuto ..... 16

**JORGE BLASCO GALLARDO**  
Archive Cultures ..... 20  
Culturas de archivo ..... 24

**MIREN JAIO**  
Incurable Ill ..... 28  
Mal incurable ..... 32

**ALESSANDRO LUDOVICO**  
Paper and Pixel, the Mutation of Publishing ..... 36  
Papel y píxel, mutación en la edición ..... 40

**LEIRE VERGARA**  
The Enthusiastic Archive ..... 44  
El archivo entusiasta ..... 47

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

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

## FORUM

**MARIEKE VAN SCHIJNDEL & JOOST SMIERS**  
Imagining a World without Copyright ..... 50  
Imaginando un mundo sin copyright ..... 54

**RAMÓN SALABERRIA**  
When Copyright appears in the library ..... 58  
Cuando la Propiedad Intelectual asoma por la biblioteca ..... 61

Shorts

RESEÑAS ..... 64-68

**CECILIA ANDERSSON** 51. Venice Biennial  
**IÑAKI URDANIBIA** D como Deleuze, V como voz  
**ANA ARREGI** Territorios de lo incierto  
**JOSÉ LUIS PADRÓN** Begiradak

# MAL DE ARCHIVO

## Se trata de seguir un hilo determinado

¿¿Qué es un editorial?

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

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

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

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

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

# ARCHIVE FEVER

## Following a certain thread

What is an editorial?

What have I seen, what have I read, what has been said to me in the crossroads of the official archive and of the exhibition and of the cultural event, witnesses of cultural events, of technological evolutions, "witnessing consists of seeing, hearing, etc., but bearing witness is always talking, having, assuming, signing a discourse. One cannot bear witness without a discourse". The discourses gathered here in the form of texts, conscious that they are framed within time, politics, in what is already past when it is a trace of the present.

So, what have I read? The evocation of the body, of the fingers, of the eyes, of the reading, as a first filter. This link between the historical archive and the cultural archive that we might call an exhibition. The art object now as a document, as an archive, that is to say, as a fetishist substitute for the object and for the context of the already lost object which will never return. The inscription of any act, work, discourse in its setting, linked to other sources of wealth and empowerment. The inscription of any act, work, discourse in its setting, in its reception. The ever-crossed limits between work and job, between document, archive and art, between the position of the author and the desire of property.

Each text asks about the conditions of what the author has seen or done, because he/she is contextualised within a technical, political evolution, because he/she is contextualised in a time, in a relationship with other authors, institutions and techniques. Texts, works, testimonies, documents in situation. ❖

\*Derrida, J. & Stiegler, B. *Echographies of television*, Cambridge : Polity P, 2002

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

# COMMON SOUNDS

“This is what is unique and exceptional about music: transmitting and interpreting it form a single act. A book or a picture can be kept in a library or in a museum after they have been interpreted, but this is another quite autonomous act that has nothing to do with merely conserving it. Music is not like this. Music is sound and exists in the moment that it is played, and in the moment that it is played you cannot avoid interpreting it.”

Alessandro Baricco  
*Hegel's Soul and the Cows of Wisconsin*

**The paths** that musical creativity have followed, at least in certain directions, have changed a great deal in the last few decades, although in the midst of the revival phenomenon, this often doesn't seem to have been the case. The methods and processes of working with sound have multiplied and expanded in many ways and we are faced with a situation and a sound map that is more varied than any that we have known before. Perhaps there would be no harm in saying, as we have understood musical creativity in the traditional sense, that it will never again be like it has been up to now. However, if we follow what Baricco suggests in analysing this diverse situation, there are some things that don't change when we observe where music comes from, and although, when he says this, he is referring to classical music (or to what he defines as highbrow music), we could think the same about any contemporary musical field, and if we consider it in a broad sense, when we are referring to sound creation as well.

If we accept that music is created and becomes alive in the very moment in which it is played and, as a result, if we understand interpretation as the practical exercise of the personalisation system that each author works on, we will be able to take a significant step towards understanding many phenomena that occur in the world of contemporary musical creative activity.

One of these, that in principle may be a fundamental result of this, is the phenomenon of the characteristics that condition interpretation. That is, if the interpretation is the result of the system that personalises the interpretation of each individual, and if in turn the personalisation of the creator and, in actual fact, his/her personality provides a response to what happens around them, something similar happens with the partnership between creator and environment to what occurs with Baricco's association between transmission and interpretation. They become one.

In other words, we should consider that music and creative artists are conditioned by the characteristics that they have all around them.



Images courtesy of the author

Sytriggur Berg Sigmarsson *Ertz* 2004

**We should consider that music and creative artists  
are conditioned by the characteristics that they have all  
around them.**

However, unfortunately, very few people have reflected in depth on this relationship. This does not mean that there has been no interest in this subject but, on the one hand, we should accept that, apart from the campaigns that the main marketing systems are carrying out, music in itself is not what consumers and most creative artists are interested in. Perhaps, as I said at the beginning, because we have never experienced a period that is exactly like the one we are currently going through.

As far as music is concerned, whenever we want to talk about it as an artistic discipline, first of all, there are certain characteristics that we should bear in mind. We cannot talk about music without knowing what music basically is, and although at the present time everywhere in the world we all may know what music is, in actual fact, as far as art is concerned, the boundaries and the concepts are not so clear.





Keith Rowe and Toshimaru Nakamura *Ertz* 2004

What is sound art at the present time? What are the boundaries between music and sound art? How do artists relate to their environment? How does their environment condition them when they come to create work? What inspires them to take these decisions? Why do they create?

In one way or another, especially at the moment when projects and experimental research are being carried out and regarding the creation of experimental music or sound, there are certain characteristics that we have not been aware of up to now.

One of these, especially up to now (and this is still the case) and one of the subjects that has conditioned the world of kinds of music that use electronic instruments, has been the tech-

nical field. Nevertheless, we can consider these innovations to be an imitative exercise. In other words, the artists that are scattered all over the world today have characteristics in common. That is, the tools that are used in the creative process, for example, computers, mixing desks and other audio tools, are almost the same for most artists. As a result, if we leave the technical field that electronic music has been responsible for up to now to one side, and if we lay even greater emphasis on those points that they have in common, we will be focusing directly on the artist: what are the differences between artists?

When we raise this question, we will undoubtedly conclude that we are talking about the relationship that each creative artist has with their environment.



Every creator or artist, and when we say this we are referring to both improvisers and composers, forms their own personal relationship with their environment. For some of them, such as in the case of improvised music, this environment refers to the musicians who take part in the improvisation, in others it refers to the relationship that is formed with space, and above all, of course, to the social, economic and political realities that coexist in each country. However, to do this, we also need to bear in mind the special characteristics of this community, at least if we want to provide coherent in-depth analysis of this situation.

At the moment, some of the realities in this network have still not been analysed. For example, most of these musicians communicate over the Internet to form a small but far-reaching, powerful, dynamic community. This characteristic, if we bear in mind the speed and accuracy that digital communication provides, except for the reality of certain individuals, has changed the conditions of the entire community, and at the same time has created other virtual and concrete realities. In this sense, nomadism is another special phenomenon to be taken into account. Although it is a minority field, these artists currently have the chance to present their work all over the world using the dynamics of this network, and as time goes by, for many of them it has become their reality and their environment. As a result, these kinds of conditions, instead of leading us to look towards certain specific cultural references, may reveal new multicultural forms, or if they don't, they may display cultural neutralisation processes.

In order to analyse this situation the *Common sounds* project was set up to find out more about the context that these creative artists work in and to learn more about the special characteristics of what they have in common. *Common sounds* is a project that emerged after an in-depth analysis and reflection process on the contemporary creativity of experimental music. It is an attempt to communicate from the inside to the outside, that aims to go in depth into an artistic reality that has rarely been analysed.

In actual fact, experimental music is a field that has reached a level that was impossible to imagine until very recently, or perhaps the most daring comment we can make, without any doubt, although in the last few years it has aroused a certain degree of curiosity for a number of reasons, is that it is a field that the world of art should take into account more often.

This initiative aims to draw attention to the various centres of creative activity, and to provide in-depth analysis of the relationship that this extensive community of artists has with each other and with their environment. It aims to take a far-ranging look at this network of artists, and create situations in which they can share experiences with other creative artists that work in a wide variety of situations and contexts.

By taking an analysis of specific situations in each country that the project is going to be carried out in as a starting point, *Common sounds* aims to provide a powerful wide-ranging discourse that will propose new channels for getting to know this broad variety of realities better. It not only hopes to be useful as a device for artists to get to know each other, but also hopes to be a tool that can be used to analyse and research into this artistic field, and provide new channels for research into contemporary musical creative activity. ❧

**XABIER ERKIZIA** is a musician, producer and reporter. His work is based on research among different people, sounds and formats, such as acoustic, individual and group installations and collective improvisation. He has performed his work in several countries in Europe and America and has published several records. He runs the ERTZ Other Music Festival [www.ertza.net](http://www.ertza.net) and acts as a coordinator in the AUDIOLAB sound department at Arteleku.

**The artists that are scattered**

**all over the world**

**today have characteristics in common.**

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

Alessandro Baricco  
*El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin*

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

# SONIDOS COMUNES

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

Si admitimos que la música nace y vive en el mismo instante en el que se toca y, por consiguiente, si entendemos la interpretación como ejercicio práctico del sistema de personalización que cada autor elabora, podremos dar un paso importante para entender muchos de los fenómenos que acontecen en torno a la creación musical contemporánea. Uno de ellos, y que en principio puede ser una consecuencia fundamental, es el de las características que condicionan la interpretación. Es decir, si la interpretación es el producto del sistema de personalización de la interpretación de cada uno y si, a su vez, la personalización del creador y, de hecho, su personalidad son la respuesta dada al entorno que le rodea, con la pareja creador-entorno sucede algo parecido a lo que sucede con el par de Baricco transmisión-interpretación. Se unen.

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



Cortesía del autor

Xabier Erkizia CEE Buenos Aires 2004

**Deberíamos entender que las músicas y  
los creadores están condicionados por las características  
de su entorno.**

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

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



John Duncan *Ertz* 2004

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

**El nomadismo es otro fenómeno particular  
a tener en cuenta.**

# I mark the minute

**In a recent interview** the members of a group were asked what it was that inspired them to play other people's songs. They answered, "We normally take songs we like, ones we can give our own angle to". In the same magazine, a London-based designer remarked that music was very important to her work: "Each style of music is an aesthetic, a mood".

If I could, in order to talk about my work, I'd write a text that would be a string of quotes and fragments, because that's actually what my drawings are, one after another, side by side.

I once wrote a short written piece in which I created a series of sections which I could use to put drawings in. They included reflections by other artists: the idea was to bring together aspects I wanted to highlight related to my own work and the connections that develop with other people's work; to take up some kind of legacy — a form of complicity and also a form of knowledge.

I remember once I went to visit the Guggenheim Museum in Bilbao; there were some pieces by Gerhard Richter and a video in which the artist and the curator went round a retrospective exhibition of his, I can't remember where. They went from room to room, talking about the pieces. In one of the rooms, Richter mentions that at that time he and the group of artists he belonged to were absolutely certain that the art that they were doing was very good—the best. They knew their art was going to be significant of a certain historical period. He said it with a

sort of half smile, a look of knowing he was being "daring and sincere" at the same time. In the magazine I mentioned before, a fashion designer from Bilbao who lives in Madrid, in response to another interviewer says, "There's one thing, even if it sounds sentimental or hippie-ish or whatever you might like to call it: if a crowd of us have come together it's because we consider ourselves to be divine; there are certain names that don't interest us because we want to give an image, and perhaps we're the only ones who think we're divine..." I enjoy the radicalism of these statements and the capacity for empowerment they offer. For the more sceptical among you, I would add that you should never take things absolutely literally; you can't lose your sense of humour. In her song *No hay heroes*, Ari says, "Narcissism's not the same as having confidence in yourself". Talking about *El Dúo Estático*, Astrud would say, "We think it's all shit except what you do". When Astrud sings on stage, their fans chant out from below: "We think it's all shit except what you do"; Astrud says it to the crowd about *El Dúo Estático* and the crowd chant back.

Circumstantial forms of empowerment. Quotes found. Extend the information. Feeding off different sources enriches.

I have been asked to write a text about my work and I find myself making reflecting about these things, but they do, in fact, form part of the process of what I do. I enjoy it, I enjoy not living up to expectations, (if anyone had any), championing the most hedonistic side, pleasure for pleasure's sake. After all, I don't know what to do.



Images courtesy of the artist







A certain element of automatic writing, of *objet trouvé*, “our public should not be afraid of mixtures”.

Cathy Lomax is an artist. She runs the Transition Gallery in London and publishes the fanzine, *Arty*. For her it's important to extend her work to other fields. She reintroduces ideas from punk, such as DIY and questions technical virtuosity as an essential requirement for doing something. She takes us into the work of other artists who, in a “girly”/“bad girl” context, collect images of wicked girls, bad girls, reality or fiction, it doesn't matter, we take the most iconic part for its capacity to repel. Beyond just denying femininity, the idea is to disturb it. Strategies of resistance to the standardisation of the becoming-woman. When she takes an interest in artists she looks for a type of spirit, an energy which is infectious, which invites action. Response of the audience in terms of desire.

For a representation of a queer desire the codes change in terms of the representation for a public. The relationship between artist and audience generates a whole imaginarium, forms of representation and recognition based on the costume, the gestures, the look, the body.

I think processes of creation must be left open to knowledge, the artist must leave margins for the unknown in his or her work process.

Carmen Nogueira talks about the context and role of the spectator as a generator of meaning, the place of the spectator as an agent in the work, or at least in its interpretation. She speaks of a widening of the reference in the space of the artwork, of a sequence, a multiplicity of images at one time, which broaden the scene; demonstrating the narrative logic to incorporate a point of view (or even more than one point of view) which is not as central, with which the audience can also be an active part of the work itself.

It might seem as if I were not able to talk with my own voice, but that is not the case; I am doing just that: as I have said, at the beginning it is a matter of collecting aspects that I want to highlight in relation to my own work and in relation to the connections that are established with other people, although there would be many other connections, with many more people.

I think processes of creation must be left open to knowledge, the artist must leave margins for the unknown in his or her work process. For Valcárcel Medina the fact that the lecturer publicly says what is already known (not what he or she knows, which he considers to be an irreproachable decision), is of no use, "it is the quintessence of uselessness", and it is useless because it contributes nothing, it has already been achieved; knowing the lecture is not the best circumstances to give it in.

I had written a text in which I mentioned that I have always used drawing, as a field of experimentation in itself. I spoke about the working process, drawing from the circumstances that surround me (various publications, fanzines, catalogues, magazines, CD covers, etc.), of incorporating tactics such as appropriation, quotation, experimentation or re-signification. I also spoke of the female perspective which is always present in my work, one of the important points that has marked its direction, which was related to the choice of drawing as a medium of expression; it allowed me to work with formats that I could control and handle easily in an economy of materials... I mentioned that I have never wanted to use drawing literally, to illustrate situations or arguments: it has always been a medium before which I have placed myself and through which to develop a discourse with a transgressive desire, depending on what happens in a given reality. I mentioned that the work exudes a mistrust of the sole image as an absolute image, and of the linear form of narration, saying that in the work itself there are many references and sometimes it is these which really provide the keys to the work, in a fragmented, sometimes peripheral way, making way for gaps which can open cracks and questions.

In short, lots of things I already knew and for the lecture to be known did not strike me as being a good starting point. I didn't want to represent the lecturer who, as Valcárcel Medina puts it, regularly talks about what is already known. Those, then, are my tributes. ❧

**AZUCENA VIEITES** is an artist and a member of the Erreakzioa-Reacción group, a space for artistic, cultural and activist creation related to the factors of art and feminism. She lives in Madrid.



# Yo marco el minuto

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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



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

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

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



J O R G E B L A S C O G A L L A R D O

# Archive Cultures:

## a project that is up and running

*Archive Cultures* began at the Antoni Tàpies Foundation in Autumn 2000. As an exhibition format and set up, it forms part of a historiographic tendency in which many of the systems that organise pictures and texts share a common genealogy, and in which the theatres and palaces that commemorate the renaissance, the displays of curios, the first scientific exhibitions, the first photography shows, propaganda exhibitions and the more recent representations of the Holocaust (or other tragedies connected with repression) constantly cross the line that exists between archive and exhibition. However, its starting point lies, not so much in this genealogy, but in the way that 20th century artists and narrators have intervened in the archive and in the light that their work has shed on a way of containing information, constructing memory and arranging reality that has undoubtedly marked, and continues to mark, our entire cultural and social environment.



Throughout the editions of the project, various areas have been dealt with, either through its portal, its exhibitions, its publications or through workshops, seminars and lectures. The texts with which all the material and each edition of the project have been presented clearly document this amalgam of processes and study cases that, in *Archive cultures*, jointly help to define this *archive culture* that the project is trying to define by starting out from the very heart of the matter; that is, not on the basis of a definition or external commentary, but by directly sharing it, engaging with it and taking part in it, as if it were just another agent:

“The family album as a repository for intimate memories; the historical, anthropological, ethnological, scientific, repressive or police archive; the various categories of museums as a public destination for documents; the private compulsion to store things as pictures; the construction of national and/or ethnological identities by identifying their objects, landscapes or individuals; the tension between truth and documentary fiction, between archives and exhibitions, between the use and abuse of documents; the iconographic and conceptual repercussions of the structure of archives and documents on contemporary aesthetics and creation; certain absurd taxonomical customs; the contemporary ramifications of the art of memory; the capacity of organisations of images and texts to catalogue, and at the same time, to construct the reality that they represent: each of these concepts and areas of knowledge forms part of this “archive culture” that this book aims to define by using the iconographic codes and the exhibition structures that this culture itself provides.”

Introduction to the book, *Archive Cultures*





Montserrat Soto *Archive Cultures* 2000

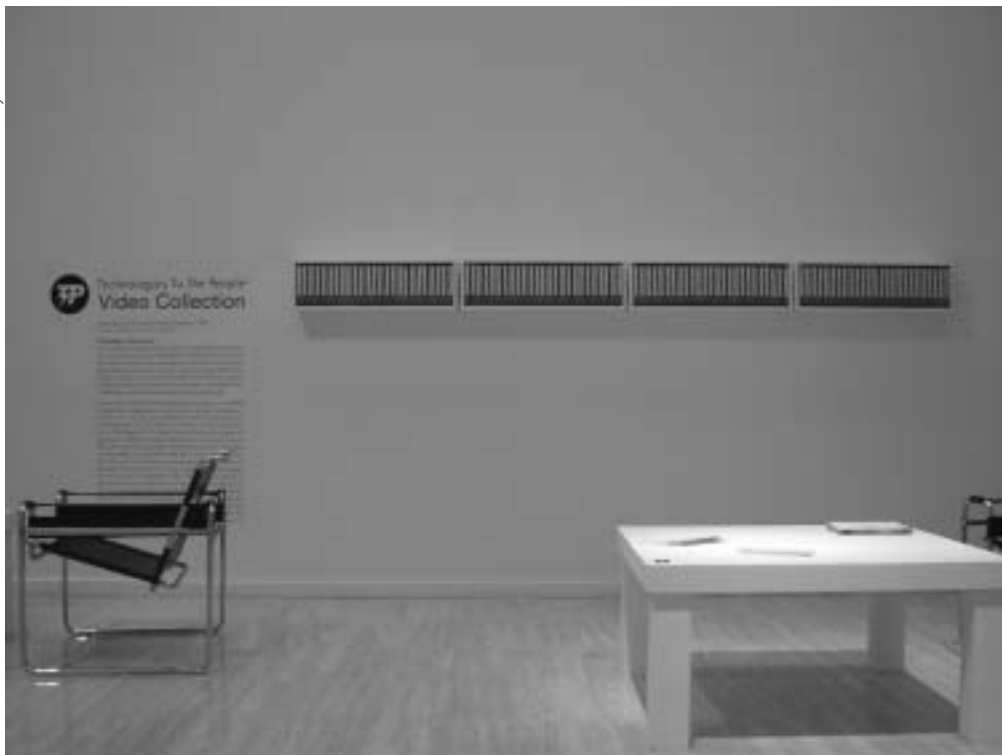
“The perversity of constructing an identity by collecting and classifying cases, on certain occasions, or the therapeutic process required to reconstruct identity that has been shattered by trauma, on others; the power of representation to form viewpoints on reality, by arranging, controlling and shaping it in accordance with the predominant poetics and political situation at any given time; the ease with which documents acquire an aura behind which their original use is hidden; the analysis of the private management of photographs and documents themselves as a way of studying a variety of human activities; registering what is new as a necessary step to establish a piece of work or invention as something brilliant and unique, whatever the area of modernity in which it takes place; the tension when it comes to observing and identifying artistic practices in registers, images, accumulations and collections that were not conceived as art; the way that the model of the researcher and archivist has seeped into artistic practices that can be no more than a reflection of the period in which they were carried out; a period marked by this archive culture that this project aims to define in each edition, publication, step or process...”

Introduction to the book *Archive Cultures* vol. 2

*Archive Cultures* has been running a series of workshops since 2002 that, under the same name, have been offered at the University school of Architecture in Barcelona (ETSAB, UPC). These workshops are at the very heart of the project; they are less spectacular than its exhibitions or archive spaces, but they give rise to discoveries and workspaces that it is well worth mentioning as a fundamental part of all this. The workshops start out from a simple principle: they deal with collections of documents from the city where they are taking place without using them as a source to illustrate a pre-established cultural discourse or pretext. On the contrary; it is precisely these groups of localised documents and what

they themselves narrate exactly as they are systematised, labelled and organised within the archive as a whole that form the pretext for the propositions that emerge from these workshops.

We ought to point out, among others, the case of the workshop that was organised in 2003 in collaboration with the Municipal Archive of the District of Sants (Barcelona). The main interest in this archive lay in the collection of photographs that it contained; a historical collection of pictures of Sants that practically went back to the beginnings of photography. Its most important feature is that it hasn't been created by the institution itself, but by the Sants Hikers' Association. It has been created by the residents of the area who for years went to the trouble of compiling, dating and organising these pictures until the moment came in which the collection became too big. This is when they reached an agreement with the Archive to store it there. The pictures are organised in the same way as they were by the residents, and to a large extent the residents of the area are the people who still preserve and organise the collection and the new additions to it today. For *Archive Cultures* it was vital to include a case like this, in which a public institution and a neighbourhood initiative seem to form a perfect match. On the other hand, we need to bear in mind that parts of the port and Duty-free Zone, that were once its beaches, and Can Tunis, an especially complicated area in Barcelona's landscape, belong to Sants. The mere fact of having the opportunity of seeing how their own area was represented in an archive created by its residents was in itself a really interesting step. Some work groups focused precisely on the way that the early photos in the section grouped together as “Beaches” –from the late 19th and early 20th century- correspond to romantic visions in which boats, homes and waves



*Archive Cultures IV: representations (Junta de Castilla y León, 2004)*  
*Technologies To The People, Video Collection*

were recurring themes, and on how the photographs from the Civil War period followed chronologically –most of these were aerial views- and on how the “Beaches” series ended with black and white photographs of families posing for the camera with their food and balls. There is nothing after this period. There are no pictures showing what the area is currently like; an area that feels it’s not worth representing itself, for obvious reasons.

As far as possible we have aimed to ensure that the result of the workshops has a format that makes it possible to leave a copy in the archive that they have been collaborating with, so that their vision of this heritage of documents can be made available to future users.

If there is something that has occurred in *Archive Cultures*, then it has been the fact that it has established interrelations with institutions with a broad variety of political tendencies and highly diverse intellectual structures. In this respect the project has gradually become a tool in the hands of those of us who work on it and of the institu-

tions and archives that collaborate with it. It is a catalyst for situations in which institutions, professionals, artists and others come together on this endless search to define what archive culture means.

The approach to the collections of documents that are shown in the exhibition section of the project consists in putting “on the wall” those groups that already contain a powerful discourse in them due to the mere fact that they have been preserved and organised in one way or another over time. When they are shown in other kinds of exhibitions, they are usually displayed because of the individual importance of one of the documents in events that illustrate historical or pedagogical discourses. *Archive Cultures* exhibits them in order to link different ways of organising pictures and texts throughout time. These are ways based on a variety of poetical and political approaches, and it shows them together with other collections of documents, which form an epidermis of the “archive” tendency that human beings and their societies display.

The project has always stressed the authors responsible for the research carried out on the material; that is, *Archive Cultures* provides a conceptual setting for exhibiting materials that have been researched into over a long period of time by archivists and professionals from different fields, and they are the people who have earned the credit for having kept and analysed this material and have made the gesture of sharing this work with the project. This is an exchange in which *Archive Cultures* proposes to be a working area and never a space for appropriating or discovering other people’s intellectual work. As far as possible all relations with the institutions that loan documents and the people who work with them take place under this tacit agreement in which work that usually appears through other channels is provid-

ed with a fresh setting. A space is provided where interpretations can be brought to light that researchers and agents have already considered –that coincide with the interests of the project- but which are usually difficult to display in standard exhibitions.

It is the construction of a space that makes things possible that characterises the model, resource or tool that all this work has been turned into during the five years that it has existed. In the same way that this is the relationship that the project, in its most curatorial aspect, tries to establish with the artists that join the team in each edition, by aiming to ensure that the relationship with these creators of “personalised archives” starts out from the construction of an area where these archives can be placed, and in which they can be reinforced or modelled by coming into contact with sets of documents that have quite different political and poetic bases to those in a “personalised archive” but which they are inevitably connected with. In this way they are added as just another item in order to help to define this archive culture that they also form part of. At least this is how we have collaborated, among others, with Pedro G. Romero’s F.X. Archive, Technologies To The People (Photo-collection and Video-collection) and with Nomedá & Gediminas Urbonas (Transaction project).

The specific case of the collaboration with the Archive of the Royal Chancellery in Valladolid may illustrate the type of relationship that the project establishes with the institutions that it works with and the way in which the project is able to give rise to interpretations about collections that –even when the people who work with them for years have them in mind- would be unlikely to find a context where they could be displayed and published at the most usual kind of cultural events. The history of the Archive of the Royal Chancellery of Valladolid can be easily obtained through publications or its own web page, so that there is no need to spend a lot of time on this. However, it is worth knowing that it was once the archive of an active legal institution, (a court), so that what we are now dealing with is the transfer to the public domain of what in another period were documents for specialists. In the archive there is a particularly surprising collection of oil paintings and drawings. This is a collection that has been in serious danger on certain occasions and which the current staff at the Archive have managed to preserve and restore. The oil paintings, that show areas of land that for one reason or another were in dispute, are geographical illustrations used to show whether one party or the other was in the right; that is, they are documents or evidence, some of which measure 2x2 metres, painted and accompanied in the archive by the corresponding dispute in which, among other things, the truthfulness of this painting was judged. This material has been displayed in various ways in other contexts, and has often been used in exhibitions or editions devoted to geographical areas or regions of the State in order to illustrate these.

However, as far as the study of the pictures or the organised collections of these is concerned, it is obvious that this collection is enormously interesting in itself: legal illustrations of a landscape painted in oils, pictorial evidence, documents modelled by the know-how of the paintbrush when it came to focusing on the reality illustrated here, and all of this is

organised in a collection with its corresponding written justifications; with the document along with its certificate.

We shouldn’t forget that in the four exhibitions of the project and in its various publications the General Archive of the Spanish Civil War has collaborated with us. They have collaborated generously, as they have loaned a large amount of documents to the project to be displayed and this has been the case in all the exhibitions. The dates of the first edition (2000, Antoni Tàpies Foundation) and of the latest one (2005, Autonomous Government of Castile and León) need to be borne in mind. Both took place at the same time as the last two important crises to do with the demand for the documents that had been seized by “Nationalist” troops -or during the dictatorship- and used for control and repressive activities by the Political Social Brigade or by the Special Tribunal for the Repression of Freemasonry and Communism. Documents from the following series: Political-Social Photographs, PS-Barcelona, Catalan Autonomous Government, PS-Catalan Autonomous Government, PS-Santander, PS-Madrid, Special Section or Freemasonry, Theosophy Section, etc have been included in the in the archive-spaces in successive exhibitions. If we go beyond a specific study of each group or document, or of the reasons why these documents are in the archive-spaces, (basically for the same reasons as in any other case, because of their characteristic powerful discourse), one thing is made clear after dealing with legacies of this type: this is a heritage marked by a condemnation that is common to all groups of documents that are produced by a tragedy: it becomes, in one way or another, a symbol; and a historical miniature of what it is; and it is idolised, so that all its possibilities as a tool for providing knowledge are defused. ❧

JORGE BLASCO GALLARDO is an independent curator and researcher at the Technical University of Catalonia. He has curated *Archive Cultures* exhibition. For more information go to [www.culturasdearchivo.org](http://www.culturasdearchivo.org)

## Culturas de archivo, un proyecto en curso

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



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

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

Introducción al libro *Culturas de archivo*



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

Introducción al libro *Culturas de archivo vol. 2*

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

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

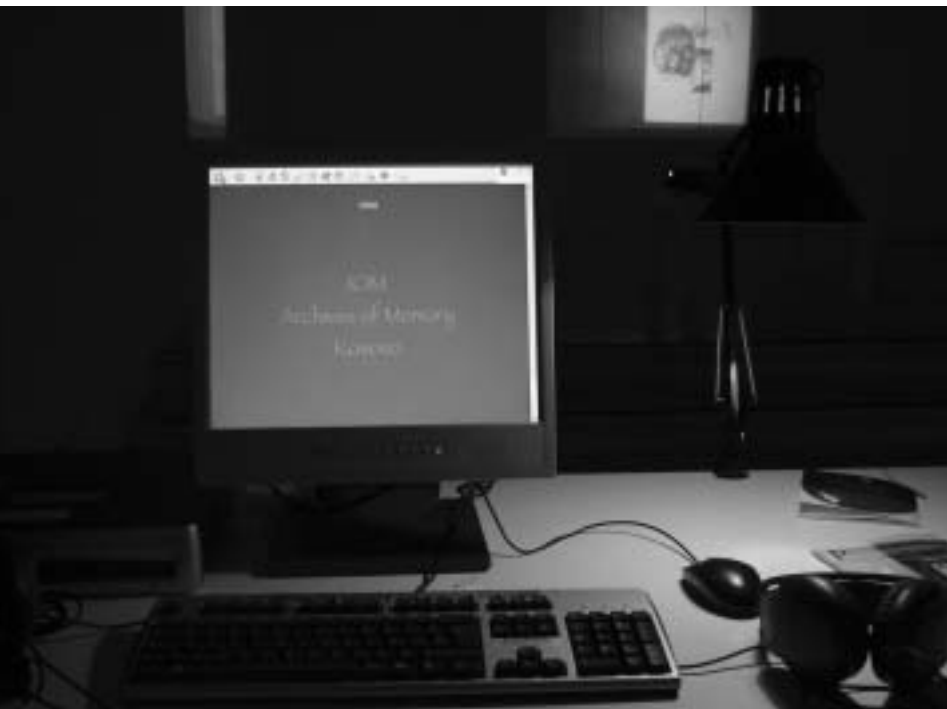


Imágenes cortesía del autor

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



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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

**JORGE BLASCO GALLARDO** es investigador independiente, escritor, profesor y director del proyecto *Culturas de archivo*, [www.culturasdearchivo.org](http://www.culturasdearchivo.org)



# Incurable Ill

**archive** *n* **1** a compilation of documents recording events that have already taken place **2** an innate element of great tales, aspires to totality and universality, although its nature is incomplete and partial **3** creates breaks in the habitual perception of existence as a continuous unbroken whole **4** it is functional in character: the archive of the past is used to attempt to make sense of the present and the future **5** almost nothing remains outside it and it is omnipresent in the collective *imaginarium*. Interestingly, an “imaginarium” is also a type of archive.

There are many possible definitions associated with the term “archive”. We will now try to analyse the reasons for “archive sickness” through an analysis of three definitions of the term.

## THE DOCUMENT AS EXCESS

On this subject there is a consensus: the world is a hostile place. What makes it hostile is the uncertainty caused by the speed at which things change and accumulate. In such a situation, the archive becomes a form of resistance to a dynamic of constant mutation and accumulation.

A useless resistance. Because, when nothing escapes the documentary record any more, can the archive ever reduce the speed at which things change? No. Does it at least manage to slow down excess and accumulation? No. If the mission of the archive is to give sense and order, then paradoxically, by generating an archive, we are only adding more noise and waste to the initial excess.

*Corbis Corporation, a company owned by Bill Gates, markets digitised reproductions of artworks over the internet. The original copies of the images, nearly seventy million of them, are stored in a number of disused mines. There are no known photographs of the interior of these depots which form part of the former industrial landscape on the outskirts of Pittsburg.*

*An abandoned mineshaft as a graveyard of images. This unseen image can operate as a metaphor for the document as residue. It also holds a less metaphoric meaning: that of the extremes (no less profitable for their absurdity) to which the logic of the capitalist system is prepared to go in its obsession to turn everything, even waste, into a consumer product.*

Courtesy of KW Institute for Contemporary Art



IF THE MISSION OF  
 THE ARCHIVE IS TO  
 GIVE SENSE AND ORDER,  
 THEN PARADOXICALLY,  
 BY GENERATING AN  
 ARCHIVE, WE ARE  
 ONLY ADDING MORE  
 NOISE AND WASTE TO  
 THE INITIAL EXCESS.

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



Eskorbuto Videoclip *Antes en las guerras* 1984 Productora Creativideo

### THE DOCUMENT AS A FETISH

The archive is *fetishistic*, where a “fetish” is taken to be any subject that replaces the absent object of desire with another one. In this view of things, the document is always the object that stands in place of the past moment of which it is a testimony.

In the space of art, the document takes on a second degree of fetishisation; one in which it stands as a replacement for the work of art. After forty years of wide-ranging artistic practices (process art, non-object art, conceptual art, etc.), we can now speak of a certain naturalisation of the document in the artistic context.

This relationship of transferral, however, does not only operate in one direction: if the document “can” not only stand in the place of, but also be an artistic object, the art object “is” always a document. Taking this further, independently of its aesthetic value, an equestrian statue of Franco may legitimately appear in a historical exhibition on the Franco dictatorship.

In the previous case, documents and artworks are levelled by retrospective distance. But what happens when these share a context in the space of contemporary art, where the emphasis is on the aesthetic? In that case the levelling operation

will come from a different angle. If aesthetic value is intrinsic to a work of art, the thing that gives a document its aesthetic value in an artistic space, and alters its status, is the denotative —sometimes arrogant— gesture of the curator.

*The representation of terror: the Red Army Faction exhibition held in KW-Berlin between January and May 2005 contains documentary material and artworks by fifty-two artists. With some isolated and deliberate exceptions, the two areas, documentary and exhibition, are clearly delimited.*

*Downstairs, the documentation area —a small dimly-lit room in the form of a crypt— contains materials published outside Germany. On the wall are three or four black and white photos of Andreas Baader and Gudrun Ensslin during their exile in Paris in the late 1960s. They look young and relaxed, smiling at the camera from the table of a Parisian cafe covered in mirrors, smoking Gauloises from a packet sitting next to an ashtray with “Campari” on it.*

*On the top floor of the exhibition area, next to a large projection of DIAL History by Johan Grimontprez, Godard’s *A bout de soufflé* is displayed on a monitor. Belmondo and Seberg lie on a bed, talking and smoking incessantly. They are young, good-looking, wild and stylish. *A bout de soufflé* was Andreas Baader’s favourite film.*

## THE DOCUMENT AS NOSTALGIA

The archive is fetishistic. Nostalgic too. Because, as well as desiring the absent object, the archive desires the cause, also lost, of that desire<sup>1</sup>.

*Beste Bat!* ran from October to December 2004 in the entrance hall of the Sala Rekalde. The project, curated by Arturo F. Rodríguez and myself, was presented as an archive with documentary material from the *Radical Basque Rock* movement. This phenomenon—a continuation of the punk scene of 1977—burst on the Basque Country in the 1980s. It was at once a symptom of and a catalyst for a convulsed decade marked by discouragement, heroin, AIDS, the dismantling of the industrial infrastructure, unemployment, a hardening within ETA and the appearance of GAL.

Any exhibition with archive material has to dodge a number of traps (sterile thematisation, didacticist totalitarianism, arbitrary mystification...). But undoubtedly the greatest of all the spectres hanging over a project like this one, which addressed issues that were so close to all our personal biographies, was the phantom of nostalgia. We did not want to mythicise a past which, (as someone noted in the visitors' book), Eskorbuto had said with their usual nihilistic lucidity "... has passed / and there's nothing can be done about it / the present is a failure / and the future can't be seen"<sup>2</sup>.

However, the hidden agenda of the *BB!* exhibition was closely related to the nostalgic drive. In justification, we told ourselves it was more a matter of exorcising our ghosts than staging some self-complacent celebration. One of the aims was to identify the discontinuity between now and then, to contradict the idea that "twenty years is nothing"<sup>3</sup>. In theory, the exercise would help identify the cause of the desire, lost once things have irredeemably changed. Using an archive format, which "would deprive us of our continuities"<sup>4</sup>, seemed like the most suitable approach. In any case, however, it is impossible to escape nostalgia.

Those discontinuities and the ambivalent attitude we all shared were all the more obvious in the round table discussions, the concerts and the notes in the visitors' book: "I really miss all that", said one. Another wrote "Since we came into the Sala Rekalde I feel as if I've been embalmed (set fire to the Sala Rekalde!)"<sup>5</sup>.

The last comment is understandable. The entrance to the exhibition in the Sala Rekalde—just a few minutes' walk away from the Guggenheim and mentally hours away from the bars and squats where the radical Basque rock movement had had its heyday in the 1980s—was more than just a funeral service. The remark was true: in the bourgeois environment of the Abando district, the rebels of the RBR phenomenon were finally embalmed.

The exhibition and representational format (and the resulting de-activating isolation) combined with the actual location of the gallery, served to highlight those discontinuities in ways we could not have imagined:

*Twelve o'clock noon. The Sala Rekalde opens through a huge glass entranceway onto Avenida Rekalde, one of Bilbao's main thoroughfares. This glass front creates a mirror rela-*

## THE GREATEST OF ALL THE SPECTRES

### HANGING OVER A PROJECT LIKE

### THIS ONE, WHICH ADDRESSED ISSUES

### THAT WERE SO CLOSE TO ALL OUR

### PERSONAL BIOGRAPHIES, WAS THE

### PHANTOM OF NOSTALGIA.

*tionship between the inside and the outside. On one side, a number of young people are examining fanzines and watching video monitors. On the other, the street is blocked by a demonstration. The protesters have their back to the glass. Their anger is directed against the building opposite, the headquarters of the PSOE, the socialist party. Hundreds of middle-aged men dressed in boiler suits are handing out flyers and chanting slogans. They are workers from La Naval, the last great shipyard in the Basque Country, which is about to be closed down.*

*Inside, one of the videos on the monitors shows the protests at the closure of the other great Basque shipyard, Euskalduna, twenty years before. The protest against the closure (which had also been decreed by a socialist government), turned into a symbol of struggle and dissent and the solidarity of Basque society during the process of industrial dismantling.*

*However, despite several institutional attempts to revive that era, what is happening on the other side of the glass is not the same. The story is similar, but the circumstances are very different. Twenty years ago (when the workers of La Naval were criticised for not showing solidarity), there was a massive popular protest. Times have changed; not only have we seen the emergence of delocalisation, but also a local economic bonanza, individual solutions and multiple new options. In the meantime, the predominant feeling continues to be one of vulnerability, resulting from the loss of a sense of collective history and of the tragic. Despite that, "the impetus to cling to the past is very strong, and it is difficult to understand why those things that once functioned no longer do"<sup>6</sup>. ❧*

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

#### NOTES & REFERENCES

1 ZIZEK, S. *El frágil absoluto*, Valencia: Pre-textos, 2002. (In the melancholy we are faced with the "object of the private desire of his cause").

2 ESKORBUTO: *Cerebros destruidos*, Anti-todo, Discos Suicidas, Getxo, 1986.

3 GARDEL, C. and LE PERA, A. *Volver*, 1935.

4 FOUCAULT, M. *The Archaeology of Knowledge*, London: Tavistock Publications, 1982.

5 Visitors' Book, Sala Rekalde, Bilbao, 2004.

6 MENAND, L. *American Studies*, New York City: Farrar, Straus & Giroux, 2002.

# Mal incurable

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

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

## EL DOCUMENTO COMO EXCESO

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

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

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

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





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

### EL DOCUMENTO COMO FETICHE

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

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

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

---

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

---







# Paper and Pixel,

## the mutation of publishing

The death of paper didn't happen

At the beginning of the 20th Century, the death of paper was predicted.

It was foreseen just after the advent of public electricity networks and the consequent spreading of new revolutionary media, like the radio and the telegraph. The innovation impetus induced the hypothesis that the electrical transmission of the voice would have ended the printed distribution of information, replacing magazines and books with the faster voice that was transmitted over cables. The future seemed to be with wires everywhere, which would have spread the content of libraries to every home or in public spaces through some sort of broadcasting kiosks provided with primitive headphones. After half a century Marshall McLuhan foresaw a similar process: "the book [is] an increasingly obsolete form of communication", because of its slowness compared to television. In the late fifties it was a question of speed, of changing perception of time and space, and the printed medium seemed to be too slow to diffuse and consume information. Finally, the end of paper was one of the worst prophecies in the eighties, at the beginning of the personal information age. Personal computer marketing figured out the dream of a 'paper-less office', with massive magnetic archives that would have replaced huge amounts of paper. But all of this simply didn't happen. Even more, paper, and the printed medium at large, has significantly contributed to spread the new media culture and consciousness. So paper is here to stay. And no shortage of electricity can shut off a printed magazine or a book.

The role of the printed page has radically mutated, from being a prevalent medium in itself to a complementary medium, often used as a static repository of electronic content. The printed page has become precious. That is true because the paper has limited, costly, time-expensive and space-consuming duplication processes. Making a physical copy of a book involves photocopying it page by page, or printing it from a file, again page by page. The result is a bunch of paper with a relevant physical space. And it's the same for magazines: editors have to select their content much more carefully now, because of the huge amount of free content available on electronic networks. Furthermore, electronic



n\_Gen Design Machine, <http://www.themedioproject.com/projects/issue10/movengen>

networks have also affected personal publishing, with so much self-produced stuff that cries out to be cited or reviewed in print so the printed paper space is, again, more precious. Actually paper and pixel seem to be complementary. Print is becoming the quintessential of the web. The printed editor is the curator, the human filter, the one who decides what to put on a stable medium and what to leave as a message in a bottle thrown into the sea of the net. So the printed page, and its relaxed fruition, let the reader pause and reflect and take notes at the same time being independent of electricity. And paper is preserving a substantial part of the digital culture without hardware and software, describing the new media from the technical side of an old one.

**The role of the printed page has radically mutated, from being a prevalent medium in itself to a complementary medium, often used as a static repository of electronic content.**





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

## The electronic version of the physical magazine/book is still an undefined product.

### **Ink vs. electrons**

The differences in consuming paper or digital information are many. Paper involves many senses, mainly touch, smell and sight. Touch tells you the type of information that you're reading when you turn the pages (rough for text books or xeroxes, smooth for magazines and illustrated books). The smell of paper can tell you how old an item of information is (inky for recently printed and mouldy or dusty for older texts). The colour of pages can tell you their age. The paper that turns yellow show its old age, but it takes decades to take this degenerative process. The electronic media are very focused on sight. You can guess the type and age of information mainly by the technology implied, like the resolution and number of colours for the digital pictures, or the graphic style used. There are many differences between paper and electronic magazines. You can check a bunch of papers more rapidly than non-indexed electronic pages, because you can check them all at once by just flipping, instead of clicking and waiting for the next content to appear. Another strategic factor is how much you can use your own photographic memory for retrieving information. Photographic memory on paper is evident and static. You can

remember the exact layout of a specific page on a magazine (even related to the time when you bought it), because it is physically in that specific place. Photographic memory doesn't work well on the screen, because it's dynamic and changes every time, even if physically it's the same place with changing contents. When you try to remember where you saw an item of information, you probably refer to the url or the link that drove you there, but you don't have much more to help you. And the light is also very important. In the electronic media the screen is retro-illuminated. Marshall McLuhan guessed that this characteristic would induce a mystic reverence in the spectator, as the stained glass windows in the churches did during the Middle Ages. Moreover video light shines on the retina stimulating the sight considerably. Paper, on the other hand, is front-illuminated, which is much more relaxing for the sight, and its light changes according to the environment.

### **Spreading offline memory**

With so much abundance of information online, the most precious skill for a reader is his personal filter. Mining the sea of information on the net, with its unstable characteristics, makes people conscious that paper is a stable memory extension, platform-independent and physically limited. After the gigantic effort of digitizing books and magazines using microfilm technology (during the past decades), now there are countless efforts to preserve old printed materials, making them available again. Scanners, OCR software, the PDF and HTML standard do the trick to bring new life to the dead, out of print or missing books and magazines. This rebirth of forgotten or hard to find material is contributing to specific theoretical and historical debate. *Photostatic Retrograde*, for example, was a xerox art fanzine printed during the eighties and nineties. They've started to make PDF files of every issue,

starting from the latest printed one, and uploading them on their website for free download, accomplishing almost two thirds of the work. Moreover, the Langlois Foundation funded a similar project for *Radical Software*, probably the first media art magazine ever published. All the eleven issues (printed in the seventies) were digitized and made available on their website, providing a significant contribution to media culture researchers and scholars around the world.

### Simulated paper

The typographic production was revolutionized in the mid-eighties, thanks to the Apple Macintosh and its first laser printer. Then, scanners and various software completed the array of basic tools required to make designers and pre-press technicians wishful of definitively switching to digital production. Actually, digital processes are going to definitively overcome mechanical production. The simulation of colours through the stochastic distribution of cyan, yellow, magenta and black dots, for example, can't be done with analogue mechanics because of the high quantity of calculations required. So, total automation seems to be one of the frightening future steps, looking at creativity as the most promising missing link. Two software tools show this 'machines will replace creative people' approach: N gen software is the serious one — a self-defined "rapid prototyping graphic design engine that generates saveable graphic files from the user's own text, content filtered through n\_Gen's 4Design Modules". The results are cool, good-quality, post-modern layouts, even if somehow anonymous, but, at the same time, indiscernible from a human-composed one. Even if this seems the end of an era, it obviously is not. Actually, this tool can't replace designers for medium complexity work, but it surely can push their attitudes to produce innovative combinations of forms and meanings, instead of always sticking to the same rules. The other tool to consider is Adrian Ward's Signwave Auto-Illustrator, formally "a [...] semi-autonomous, generative software artwork and a fully functional vector graphic design application [...]". The author invites you to "Discover how easy it is to produce complex designs in an exciting and challenging environment that questions how contemporary software should behave". But the tool hides a good amount of irony, degenerating in unpredictable behaviour and sometimes sarcastic errors, playing with the dream of passing the workload to the machine and the consequent frustration of making it work properly.

### Distribution and customization

The electronic version of the physical magazine/book is still an undefined product. On one hand, digitizing the content and then printing only the essential copies is a strategy, as is borne out by the Internet Bookmobile project. Founded by the Internet Archive founder, Brewster Khale, it spreads electronic texts physically, printing them on demand in front of libraries, schools and museums. Khale uses basic technologies (computer, printer, binder) stored in a van in which he toured through the United States. These kinds of efforts are, in fact, against the e-book/e-paper proprietary struggle that, in the end, just wants to better control the rights of the publisher. "Using encryption and watermarking systems, publish-

ers hope to connect every copy of a book with a known person, and prevent anyone else from reading it."

Richard Stallman noted [5]. Who needs crippled computer-like devices able to read unstable copyright-locked electronic texts? Everyone, instead, needs free exchange of electronic texts that should generate permanent paper copies with cheap methods of reproduction and circulation. And what about the mass circulation of popular books on peer-to-peer networks? Downloading the PDF, RTF or raw text versions of best seller books is easy and effective, but, more importantly, is the proof that the sharing of content is requested as a democratic possibility. The next, definitive electronic evolution of the printed paper will probably be the content printed on demand, or letting people choose from a variety of content to be printed and delivered as a single copy of a book or a magazine. The level of customization of the single copy would be significantly improved as these technologies evolve. And customization will undoubtedly change the editor's role. It will also declare the end of paper content intended as thousands of copies that run the same exact content. This fixed limit will make writers unsure that their content will be in the hands of all the customers, but will give much more freedom to the readers.

So, actually, paper is flesh and screen is metal. And this cyborg cultural life-form will evolve significantly during the coming times.◀

ALESSANDRO LUDOVICO is editor of *Neural* magazine <http://www.neural.it>. He lives in Bari, Italy.

## Papel y píxel, mutación de la edición

La muerte del papel no ocurrió

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

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

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



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

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

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

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

## Tinta contra electrones

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

Otro factor estratégico es en qué medida puede uno usar su memoria fotográfica para buscar la información. La memoria fotográfica referida al papel es algo evidente y estático. Se puede recordar la maquetación de una página de una revista (e incluso relacionarla con cuándo se compró), porque está físicamente en aquel lugar concreto. La memoria fotográfica no suele funcionar bien en el caso de la pantalla, porque ésta es dinámica y cambia constantemente, a pesar de ser físicamente el mismo lugar con contenidos cambiantes. Cuando se trata de recordar dónde se ha visto una información, probablemente se refiere uno al URL o al vínculo que lo ha llevado allí, pero no hay mucho más que pueda servir de ayuda. Y la luz es también muy importante. En los medios electrónicos, la pantalla está iluminada por detrás. Marshall McLuhan adivinó que esa característica provoca una reverencia mística en el espectador, como lo hacían las vidrieras de las iglesias durante la Edad Media. Además, la luz de vídeo brilla en la retina y estimula mucho la vista. El papel, al contrario, está iluminado de frente, es mucho más relajante para la vista, y su luz cambia según el entorno.

## Difusión de memoria offline

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



### Papel simulado

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

### Distribución y tratamiento personalizado

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

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

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

## The Enthusiastic Archive

Jacques Derrida, in a lecture entitled, *The concept of the Archive: a Freudian impression*, delivered in London in 1994 as part of the international symposium *Memory: The Question of Archives*, spoke of the archive as a structural fault related to the exercise of memory, on the basis that the spur of death in itself represents the threat and the motor that moves desire through the register of reality. When the lecture was published, Derrida decided to change the title to *Archive Fever: A Freudian Impression*<sup>1</sup>.

Taking the artistic practice of Neil Cummings and Marysia Lewandowska as a starting point, particularly their latest production, *Enthusiasm*, we want to examine some of the conceptual implications that have been extracted from the archive as an artistic model. The following analysis centres on the influence established between this structural format, with previous expressions taken from conceptual art, and what is known as Institutional Critique<sup>2</sup>. The idea of the archive that is defended here refers both to the physical device and method and to the Derridian use of the *archive drive*.

*Enthusiasm*, by Neil Cummings and Marysia Lewandowska, is part of a body of work that has been created out of research into the amateur movie movement and the network of film clubs set up in Poland during the communist era. The exhibition includes an exact reconstruction of the inside of a club-house and a recreation of three screening rooms acting as a frozen stage capable of transporting us to another scenario: the changing political landscape of socialist Poland from the 1950s to the 1980s. In conceptual terms, the project is based on the reproduction of a film club and its activities, like some sort of *ready-made*. Cummings and Lewandowska's artistic involvement consists of designing this recreation; selecting a series of films grouped in three programmes entitled love, desire and work; arranging an "archive lounge" where visitors can create their own programmes and registering this material under the *Creative Commons* licence.

*Enthusiasm's* emphasis on the archive and documentary confirms the continuation of previous projects by Cummings and Lewandowska such as *Not Hansard: the Common Wealth* (2000), where they presented a compilation of graphic documents produced by local clubs, groups of enthusiasts, collectors and associations - as exercises in self-representation and *Free Trade* (2003), where they examined the links between art and capital through the Manchester Art Gallery's collections. In this format, the artists recognise the possibility of building territories rather than individual narratives, or the capacity to promote interpretation as an unending process of analysis of the everyday<sup>3</sup>.

*Title: Sisyphus 1971*  
*Author: T. Wudzki*  
*88mm, 5'30, B&W*  
*Courtesy: AKF Wiedza, Warszawa*

*Enthusiasm* operates both as an exhibition device and as an effective archive of amateur cinema. Indeed, it began as a project of investigation into all the film material that was not catalogued in other state collections in Poland. Speaking about the technical structure of this format, Derrida noted that archiving not only records, but also *produces* the event<sup>4</sup>. He thus established a link between the emergence of the document in itself and its relationship with the future. This is an interesting idea, if we see how Cummings and Lewandowska's project has led to two well differentiated moments. On the one hand, there was the opening of the exhibition under the title of *Enthusiasts* in the Centre for Contemporary Art in Warsaw, which reinforced the subjectivity of the amateur film-maker with regard to his or her cultural and social context. And on the other, the presentation of *Enthusiasm* at the Whitechapel gallery in London, the KW in Berlin and the Fundació Tàpies in Barcelona, where it was based more on the force of enthusiastic collective impulse as a trigger for counterculture in the socialist system. In this second phase, the value of re-interpretation exercised from other contemporary social and cultural perspectives reinforces the problem of representation between socialism and late capitalism.

The film clubs created during the days of the People's Republic of Poland were associated with the factories, where workers could avail of the materials they needed to film everyday life. In this way, the authors had autonomous and collective access to the means of production. The material selected by the artists for this project includes a possible genealogy of the everyday as a subversive tool. The focus is on the figure of the amateur enthusiast per se, faced with the object of production. Driven by personal passions their activity appears to form part of a marked temporal duality between spare time and work. Under these conditions, their motivation is guided by a desire to represent the everyday without influencing it; a commitment to the construction of an autonomous critical space of self-representation, and the urgency to control the record of social life in the face of the traps of historical action.

*Camera Buff* by Krzysztof Kiéskowski, made in 1979, offers us a fictional perspective on the activities of these organisations during the 1970s. The film begins when Filip Mosz buys a movie camera to film his new-born son. The manager of the factory then suggests that he could make films about the workers, and puts him in charge of organising a film club.



Driven by personal passions their activity appears to form part of a marked temporal duality between spare time and work.

Filip gradually becomes aware of the power that his filming has to intrude upon the real, and its negative repercussions on the utopia of the common and he ends up turning the camera on himself, replacing the social portrait with a personal one of himself. The première of this film is included in the archive lounge of *Enthusiasm*, and during the presentation at the Whitechapel Gallery it was projected in parallel in the lecture hall. The cross-referencing between amateur and professional production, and even between document and fiction, allows the visitor to recover the sense of moral tangle of the activities of these film clubs: the dialectic force of the filming (objective /subjective) is instrumentalised or threatened by the brittle logic of the socialist system.

In the post-industrial context, the division between leisure and work is more blurred, preventing us from clearly defining the current value of enthusiasm in the social sphere.

The creative capacity of the amateur film-maker in socialist Poland, fulfilled in his spare time, produced a cultural counterpoint. Today, that same motivation can create a clear substitution for labour, becoming a new resource for contemporary capital. In a free market society, the new amateur has to constantly analyse the informal way in which the social is approached.

## Archive material under the rules of the *Creative Commons*

Neil Cummings and Marysia Lewandowska, together with the authors of the films, have decided to register the material in *Enthusiasm* under the *Creative Commons* licence. Their intention is to situate the collection in a new space of opposition and contrast to the old state-held amateur film archives, which have been now privatised and charge a large sum of money for access to the material and screening rights. What *Enthusiasm* seeks to do is to establish itself as an open source, i.e., a set of loaned films which are going to be digitised and will be accessible *online*, not only for viewing, but so that future film-makers can use them as resource material<sup>5</sup>.

The *open source* movement and the *Creative Commons* is emerging as an arena of strong confrontation to the dominant discourse of copyright, offering an alternative system for producing and distributing knowledge<sup>6</sup>. Under the rules of the *Creative Commons*, the *Enthusiastic Archive* puts back the collaborative motivation that inspired this material. It also offers its authors the chance to participate actively in decision-making on future uses, alterations and distribution of the films. ❧

LEIRE VERGARA is an independent curator and researcher. She lives in Bilbao. Since 2002 she and Peio Aguirre have directed the art production structure D.A.E. (Donostiako Art Ekinbideak), based in San Sebastian/Donostia.

The images used in this article are distributed under the *Creative Commons* license: Attribution-NonCommercial-ShareAlike 2.0.

### NOTES & REFERENCES

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

2 Under this idea, the archive operates as a discursive terrain facilitating a critical analysis of the structures with which art is produced, distributed and consumed. This conception adds a new approach to the "framework of material culture", and offers an open reflection on the art object and its relationship with the institution and with other sojourns of reality.

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

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

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

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

## El archivo entusiasta

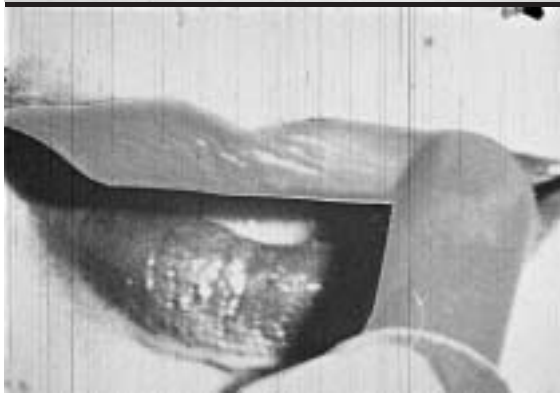
Jacques Derrida, en la conferencia titulada *El concepto de archivo: una impresión freudiana* que ofreció en Londres en 1994, dentro del simposio internacional *Memoria: la cuestión de los archivos*, se refería al archivo como un fallo estructural respecto al ejercicio de la memoria, bajo la tesis de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

A partir de la práctica artística de Neil Cummings y Marysia Lewandowska, especialmente de su más reciente producción *Entusiasmo*, se examinan algunas de las implicaciones conceptuales extraídas del archivo como modelo artístico. El análisis que a continuación se desarrolla se concentra en la influencia que se establece entre este formato estructural, con expresiones previas provenientes del Arte Conceptual, y la denominada Crítica Institucional<sup>2</sup>. La idea de archivo que aquí se defiende atiende tanto al dispositivo físico como método, como al propio empleo derridiano de *pulsión de archivo*.

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

El acento archivador y documental de *Entusiasmo* confirma la continuación de proyectos anteriores de Cummings y Lewandowska como *Not Hansard: the common wealth* (2000), donde recopilaban documentos gráficos producido por clubes locales, grupos de aficionados, coleccionistas y asociaciones como ejercicios propios de auto-representación o *Free Trade* (2003), donde examinaban los vínculos del arte y el capital a través de la colección de la Manchester Art Gallery. Estos artistas reconocen en dicho formato la posibilidad de construir territorios más que narrativas particulares, o la capacidad de promover la interpretación como un proceso interminable de análisis de lo cotidiano<sup>3</sup>.





*Entusiasmo* funciona tanto como dispositivo de exposición como un archivo efectivo de cine amateur. De hecho, este proyecto comienza a partir de una labor de investigación sobre todo material fílmico fuera de catalogación de otras colecciones estatales de Polonia. En relación a la estructura técnica de este formato, Derrida apuntaba hacia el hecho de que la archivación produce, tanto como registra, el acontecimiento<sup>4</sup>. Con esto, establecía un vínculo entre el surgir mismo del documento y su relación con el porvenir. Esta idea es interesante al comprobar que el proyecto de Cummings y Lewandowska ha derivado en dos instantes bien diferenciados. Por un lado, su inauguración bajo el título de *Entusiastas* en el Centre for Contemporary Art de Varsovia, donde se reforzaba la subjetividad de los cineastas amateur en relación a su contexto cultural y social. Por otro, la presentación de *Entusiasmo* en la Whitechapel de Londres, en el KW de Berlín y la Fundació Tàpies de Barcelona, donde se parte de la fuerza de motivación entusiasta colectiva como desencadenante de contracultura en el sistema socialista. En esta segunda fase, el valor de la re-interpretación ejercida desde otras perspectivas sociales y culturales contemporáneas refuerza el problema de representación entre socialismo y capitalismo tardío.

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

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

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

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

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

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

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

Neil Cummings y Marysia Lewandowska, junto a los autores de las películas, han decidido registrar el material reunido en *Entusiasmo* bajo la licencia *Creative Commons*. Su intención es la de situar la colección en un nuevo espacio de oposición y contraste con los antiguos archivos estatales de cine amateur. Estos archivos se han privatizado y cobran una gran cantidad de dinero por el acceso al material o por los derechos de reproducción. El interés de *Entusiasmo* se centra en constituirse como una fuente abierta, es decir, un conjunto de películas cedidas que se van a digitalizar y estarán accesibles *online*, no sólo para su visualización, sino para que los futuros cineastas puedan utilizarlas como recurso material<sup>5</sup>.

El movimiento de *open source* junto a las *Creative Commons* está emergiendo como un espacio de fuerte confrontación al discurso dominante del copyright, de tal forma que de manera alternativa cuestiona la producción y distribución del conocimiento<sup>6</sup>. El *Archivo Entusiasta* bajo las reglas de las *Creative Commons* devuelve a este material la motivación colaborativa que lo produjo. Al tiempo que concede a sus autores participación activa en la toma de decisiones sobre los futuros usos, modificaciones y distribuciones de las películas. ◀

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

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

### NOTAS & REFERENCIAS

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

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

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

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

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

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

# Imagining a world without copyright

**Copyright once was a means to guarantee artists of a decent income. Apart from the question as to whether it actually functioned as such —most of them never made a penny from and still don't owe a penny to the system— we have to admit that copyright serves an altogether different purpose in the contemporary world. It now is the tool of conglomerates in the music, publishing, imaging, and movie industries to control their markets.**

They decide whether the materials they have laid their hands on may be used by others. And if they allow it, under what conditions and for what price. European and American legislation extends them that privilege to a widow —when she is no less than seventy years old— after the passing away of the original author! The consequences? The privatization of an ever-increasing share of our cultural expressions, because this is precisely what copyright does. What else? Our democratic right to freedom of cultural and artistic exchange is slowly but surely being taken away from us.

Yet, a fascinating development is taking place before our very eyes. Millions of people exchanging music and movies over the internet refuse to accept any longer that a mega-sized company can actually *own*, for example, millions of melodies. So, digitalization is gnawing away at the very fundamentals of the copyright system. But there are other concerns as well. As stated, most artists derive no financial benefits from the copyright system, a system which, in fact has wreaked havoc on them. It is also unacceptable that we have to consume cultural creations the way they were dished out to us, and that we may change neither title nor titbit. We thus have every reason to ponder about a viable *alternative* to copyright.



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

What might, in our vision, such an alternative conceptualization of copyright look like? To arrive at that alternative, we first have to acknowledge that artists are entrepreneurs. They take the initiative to craft a given work and offer it on a market. Others can also take that initiative, for example a producer or a patron, whom in turn employs artists. All of these artistic initiators have one thing in common: they take entrepreneurial risks.

What copyrights do is precisely to limit those risks. The cultural entrepreneur receives the right to erect a protective barrier around his or her work, notably a monopoly to exploit the work for a seemingly endless period of time. That protection also covers anything that resembles the work in one way or the other! That is bizarre! We must keep in mind of course that every artistic work —regardless of whether it concerns a soap opera, a composition by Luciano Berio, or a





*Jan Dzida, 1975* Courtesy: AKF Klaps, Chybie

movie starring Arnold Schwarzenegger—derives the better part of its substance from the work of others—from the public domain. Originality is a relative conception! In no other culture around the globe, except for the contemporary Western one, could or can a person ever call himself the owner of a melody, an image, a word! It is therefore an exaggeration to gratuitously allow such work such a far-reaching protection, ownership title, and risk-exclusion—because this is exactly what copyright offers.

One might ask whether such a protective layer is really necessary for the evolving process of artistic creation. Our proposal, which entails three steps, will demonstrate that this is not

the case. What then, do we think, can replace copyright? In the first place, a work will have to give it a try on the market on its own, without the luxurious protection offered by copyrights. After all, the first to market has a time and attention advantage. What is interesting about this approach is that this proposal strikes a fatal blow to a few cultural monopolists that, aided by copyright, use their stars, blockbusters, and bestsellers to monopolize the market and siphon off attention from every other artistic work produced by artists. That is problematic in our society in which we have a great need for that pluriformity of artistic expression.

How do we envision this fatal blow working? If the protective layer that



We first have to acknowledge that artists are entrepreneurs. They take the initiative to craft a given work and offer it on a market.

copyright has to offer no longer exists, we can freely exploit all existing artistic expressions and adapt them according to our own insights. This creates a most unpleasant situation for cultural monopolists, as it deprives them of the incentive to continue with their outrageous investments in movies, books, t-shirts, and any other merchandize associated with a single cultural product. After all, why would they continue making these investments if they can no longer control the products stemming from them and exploit them unhindered?

The domination of the cultural market is then taken from their hands. The effect of our proposal is that the cultural market will be cleansed of cultural monopolists, and that the cultural and economic competition between many artists will once again be allowed to have its course. This offers new perspectives for many artists. They are no longer driven from the public eye and many of them will then, for the very first time, be able to make a good living from their work. After all, they will then no longer have to challenge—and bow down to—the market dominance of cultural giants, because that will vanish! The market will be normalized.

It may of course happen that a certain artistic expression demands sizeable initial investments. This is the second situation for which we must find a solution. Think about movies or novels. We propose that the risk bearers—the artist, the producer, or the patron—will receive a one-year *usufruct* for works of this kind: that is the right to use the fruits of the works derived from the public domain. After all, as was the case with our first example, the artistic work will belong to the public domain immediately after its conception. But in the second situation we describe here there is the difference that the risk taker, who has made a considerable investment, will have one year to exploit the work financially. This will allow the entrepreneur to recoup his or her investments. It will then still be anyone's personal decision whether or not to make extremely high investments, by making a movie, for example, but no one will be granted usufruct of that work for over a year. When that period expires, anyone can do with the work as he or she pleases.

The third situation for which we must conceive of a solution is when a certain artistic creation is not likely to flourish in a competitive market, not even with a one-year usufruct. It may be the case that the public still has to develop a taste for it, but that we still find that, from the perspective of cultural diversity, such a work must be allowed to exist. For this situation it is necessary to install a generous range of subsidies and other stimulating measures, because as a community we should be willing to carry the burden of offering all kinds of artistic expressions a fair chance.

Cultural monopolists desperately want us to believe that, without copyright, we will not have artistic creations and, therefore, no entertainment either. That is nonsense. We will have more, and more diverse ones. A world without copyright is easy to image. The *level playing field* of cultural production, that is a market accessible for everyone, will once again be restored. A world without copyright offers the guarantee of a good income to many artists, the protection of the public domain of knowledge and creativity, and to us as members of the public that to which we are entitled: a surprisingly rich and varied menu of artistic alternatives. ❧

**JOOST SMIERS** is the author of *Arts Under Pressure. Promoting Cultural Diversity in the Age of Globalization*, and professor of political science of the arts in the Research Group Art & Economics at the Utrecht School of the Arts.

**MARIEKE VAN SCHIJNDEL** is policy adviser and publicist, and works in the cultural field. This article reflects her personal opinions only.

*The images used in this article are distributed under the creative commons license: Attribution-NonCommercial-ShareAlike 2.0.*

# Imaginando un mundo sin copyright

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

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

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



Jan Piechura, 1973 Cortesía: AKF Sawa, Warszawa

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

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

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



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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



## When Copyright appears in the library

**Public assets (the case of public libraries) are currently under intense enemy fire. Under the banner of copyright, regulations are being drawn up that, for example, practically abolish the right to make copies for personal use or, as far as libraries are concerned, for keeping digital documents. This article deal with another highly symbolic regulation that aims to ensure that libraries pay a sum for the documents that they lend out.**

In November 1992 the European Directive was published on rights regarding hiring and lending, and other rights regarding royalties as far as copyright is concerned. The directive aimed to harmonise the legislation that existed in various European countries at that time. Its first article establishes that the owners of these rights have exclusive power to forbid or authorise their work being lent out and that this right is not restricted to the first time that it is distributed or sold.

The legal concept of Public Lending Rights is one that some countries have used to compensate authors, and in some cases, and only in some, publishers as well, for the use of their work in public libraries, although in some places this measure also affects university, school and even national libraries. Public Lending Rights were created and developed in countries with well-established library systems and high levels of borrowing. They now aim to extend this to all European countries, regardless of whether they have good libraries in which a high number of books are borrowed or not, (as is the case in Spain, where school libraries are practically inexistent and public libraries are many years away from reaching the average level in Europe). Another factor is that the first laws were passed with the aim of protecting and encouraging writing in languages that we could consider to be minority ones judging by their number of speakers: Denmark (1946), Norway (1947), Sweden (1955), Finland (1961), and Iceland (1963). These laws didn't advocate paying any author for books borrowed from libraries but only those authors who wrote in the language of the country concerned.

A crucial aspect of this was that agreement to establish the aforementioned European Directive was only achieved by including the exceptions listed in article 5, which allow, among others, member states to be able to exempt certain kinds of establishments from making this payment. The Spanish State had recourse to this third possibility that regulated this matter in the law currently in force regarding Copyright that established a series of exceptions including the one that exempts all public libraries and those used by the public that are dependent on non-profit-making organisations from this payment.



*Soldier's library. Photograph from Socorro Internacional Rojo.*

### Poor libraries

Perhaps there is not need to provide a lengthy description of the Spanish library system as its numerous shortcomings and the long decades during which citizens were denied the right to have access to libraries are well known. It is probably more interesting to show various indicators and compare them with those in European countries that they want to put us on a level with, although this is only as far as paying is concerned.

In 2005 primary and secondary pupils still study without having recourse to a library or documentation centre, as there are still no libraries in most schools and institutes. On the other hand, university libraries have fortunately gone in the opposite direction to school libraries. Between 1981 and 2002 library staff per student tripled, the number of square metres of library per student doubled, the amount spent on libraries per student increased ten times over and the number of books per student increased from 9.9 in 1981 to 21.8 in 2002.

These laws didn't advocate paying  
any author for books borrowed  
from libraries but only those  
authors who wrote in the language  
of the country concerned.

If the number of items borrowed from public libraries in Spain increased at the current rate, it would reach the European average in 1998 some time around 2030.

However, let's just focus on public libraries, which are the ones that are responsible for more than two thirds of the items that are lent out (68%). In the last fifteen years, the number of these libraries has increased by 62%, their collections have increased by 85% and users have increased by 141%. Nevertheless, the number of citizens that use a public library still barely reaches 20%, as against the European average of 50%. The investment by central, autonomous and especially, municipal administrative bodies hardly reaches a third of the average amount invested in the European Union. In the year 2000 public libraries in Spain spent 0.67 Euros per person to purchase new documents; two years before this the estimated average for the European Union was three times this: 1.88 Euros. Whereas one book for every two citizens is purchased for Danish public libraries and in Finland one book for every three citizens, in Spain they purchase one book for each twenty citizens.

Let's take a look at the number of items borrowed. Although public libraries in Spain lent out 0.77 items in the year 2000 (items borrowed/citizen/year), which, although was almost twice as many as ten years previously, was still light years away from what was the estimated average for the European Union in 1998, which was 4.93, which is six times higher. To put it another way: if the number of items borrowed from public libraries in Spain increased at the current rate, it would reach the European average of 1998 some time around 2030. The latest data: in 1996 public libraries in Holland lent out 11.10 items/citizen/year, in the UK, 9.20 and in Spain 0.62.

### Protest

At the beginning of 2004, the European Union held an inquiry about several countries (Spain, Italy, Portugal...) to ask for explanations about the way the Directive was being applied. This managed to provoke the largest-ever protest on behalf of libraries. In a few months professional congresses were organised to debate the matter; more than 400 authors of all ages and styles, (Delibes, Gopegui, Regàs, Marsé, Erice, Lindo, Puertolas, Saramago, Savater, Lledó, Lóriga, Trapiello, Carme Riera...) signed a manifesto against the introduction of a charge for borrowing books, as did more than 500 university lecturers and, most importantly, more than 200,000 library users.

In September the Spanish Government presented its submission to the European Commission, which was not satisfied with its arguments and took Spain to the European Court of Justice. The long list of lawyers that the very powerful companies that handle royalties have on their payroll is getting ready to attack. «

**RAMÓN SALABERRIA** is a librarian. He lives in Oaxaca, Mexico.

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

R A M Ó N S A L A B E R R I A

## **Cuando la Propiedad Intelectual asoma por la biblioteca**

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

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

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



# LA RÉPUBLIQUE ESPAGNOLE AU SERVICE DE LA CULTURE





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

### Pobres bibliotecas

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

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

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

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

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

### La movilización

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

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

RAMÓN SALABERRIA es bibliotecario. Vive en Oaxaca, México.

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

|                                  |           |
|----------------------------------|-----------|
| <b>CECILIA ANDERSSON</b>         |           |
| 51. Venice Biennial .....        | <b>65</b> |
| <b>IÑAKI URDANIBIA</b>           |           |
| D como Deleuze, V como voz ..... | <b>66</b> |
| <b>ANA ARREGI</b>                |           |
| Territorios de lo incierto ..... | <b>67</b> |
| <b>JOSÉ LUIS PADRÓN</b>          |           |
| Begiradak .....                  | <b>68</b> |

Courtesy of the artist



Maidier López "Suelo" (Floor) 2005

51. Venice Biennial June-October 2005

## Collective art memory

Constant comparisons come up between the unbearable temperatures of two years ago and this year's milder climate, between current use of space and ways of installing the pavilions, between budgets, entertainment, selected artists and between one lavish party and the other. But without comparison stands the fact that this year two Spanish women, María de Corral and Rosa Martínez, curated the two major exhibitions.

The Biennial takes place at the same venues every other year and this seems to work as a type of memory game. Possibilities to compare and evaluate how things progress from one Biennial to the next are endless! And since art world memory is short, it may actually serve as a much needed and helpful exercise.

María de Corral is the curator for the Italian Pavilion in the Giardini where the exhibition is entitled *The Experience of Art*. Contrary to what may be an immediate association, the Italian Pavilion does not usually present Italian artists but serves as the challenging venue for an invited curator. The space itself is a labyrinth — visitors may easily miss some of its content unless following the map closely. This year the pavilion hosts works by 40 artists and de Corral is attempting to explore five specific ideas: nostalgia; the body and its redefinition; power, domination and violence; ironical socio-political critique; the use of archives.

Spanning over generations and media, the curator cannot help but display her love for painting. Presented are, for example, the works of Philip Guston, Bernard Frize, Marlene Dumas, Antoni Tàpies, Juan Uslé and Joan Hernández Pijuan, among others. For an international art audience that may not be familiar with the internal power structures and hierarchies of the Spanish painting scene, this seems like a superfluous statement in this context.

The exhibition does not present an overall theme. Rather, the works selected by de Corral are meant to "allow the viewer to recreate his own aesthetic experience". Given its title, "The Experience of Art", in combination with the fact that a lot of contemporary art isn't that concerned with aesthetic values, it would somehow seem appropriate to present more artists whose work investigates senses other than the visual.

In this eclectic selection we find some fantastic pieces. For example the video by Chen Chieh-jen of a woman reminiscing about her days as a seamstress in a factory, Jorge Macchi's suspended disco ball indicating where the light may fall (had it been illumi-

nated), William Kentridge's multi screen installation and Tania Bruguera's construction where used tea bags clad the walls and small (tea-bag sized) video monitors display people at work.

Among the highlights is also the floor installed by Maidier López near the Pavilion entrance. It is both functional and pretty. These grey plastic floorboards with red edges move slightly under the feet of the visitors. López also worked in another part of the pavilion, painting and measuring the space methodically and presented the measurements as writings on the wall. This experience is staged exact and precise, and it would have been interesting to see more of that type of work at the exhibition.

In the Arsenale, Rosa Martínez gathered 49 artists on the 9,000 square meters. The title *Always a little further* is based on the utterance of a character invented by the Venetian writer and comic designer Hugo Pratt. This title is meant to carry ideas of being open to chance and to taking risks. The very first works in this exhibition, the by now famous tampon chandelier by Joanna Vasconcelos along with large wall posters by the Guerilla Girls, indicates that not that many chances have been taken and that the risk is at a very low level. As an admirer of Vasconcelos' work, unfortunately the chandelier looks totally dated in this context. And especially so when hung in the same space as the Guerilla Girls. If this is a meant to be a "feminist" statement, it got off on the wrong foot from the very beginning.

The long hall of exhibition space works something like a trail, and includes great works by for example Pilar Albarracín, John Bock, Leigh Bowery, Carlos Garaicoa, Cristina García Rodero, Olaf Nicolai and Valeska Soares. Martínez calls it a "fragmentary trip, a subjective and passionate dramatisation to discover the zones of light and dark in our convulsed world".

The chaotic exhibition presented in the Arsenale two years ago has been erased from memory. The new version is clean and well installed. On the façade of the Italian Pavilion, Barbara Kruger proclaims "Admit nothing, blame everyone". This was the one chance given to two female Spanish curators to shape parts of our collective art memory. They did not make the most of it.

Cecilia Andersson

*L'Abécédaire de Gilles Deleuze*

Periferiak

Democracias de guerra y devenir territorio en una economía mundo

Arteleku

Del 30 de mayo al 2 de junio de 2005

## D como Deleuze,



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

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

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

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

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

## V como Voz

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

## Territorios de lo incierto

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

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

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

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

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



Joxerra Melguizo “Territorios” 2005

Cortesía del artista



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

## La mirada que va más allá

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

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

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

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

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

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

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





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

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

**ANNUAL SUBSCRIPTION 88 for:**

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

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

MagNet accepts payment  
in Euros and by Paypal

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

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

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



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



**TESTER**

TESTER DVD + DVD-ROM

6 NODOS / NODES / ADBEGIAK

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

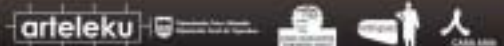


- 60 AUTORES Y COLECTIVOS / AUTHORS AND COLLECTIVES
- 60 EGILE ETA TALDE
- 360 MIN. VIDEO
- ROM: TXTS + TESTER LIBRO / BOOK / LIBURUA. PDF 263 PÁGS.
- + X-EUIAN GNU / LINUX DISTA.
- + ALEPHANDRIA [COPYLEFT ARCHIVO / ARCHIVE / ARTXIBOIA]
- + COLABORACIONES GRÁFICAS / GRAPHIC COLLABORATIONS
- KOLABORAZIO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

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

[WWW.E-TESTER.NET](http://WWW.E-TESTER.NET)

[info@fundacionrdz.com](mailto:info@fundacionrdz.com)



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