

# Zehar

Nº 57 • 2005

REVISTA DE ARTELEKU MAGAZINE



57  
05

Transición Transition

# Zehar

Nº 57 • 2005

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

Translations

**Euskararen Normalkuntzarako Zuzendaritza Nagusia**  
**Tisa**  
**JUAN MARI MENDIZABAL**  
**TIM NICHOLSON**  
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

Art Bibliographies Modern-ek indizatua  
Indizada por Art Bibliographies Modern

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

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

COVER PORTADA

Rafael Lozano-Hemmer

*33 Preguntas por Minuto, Arquitectura Relacional 5*  
2000



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

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

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

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.

# Transition Transición

Nº 57 • 2005

Editorial ..... 2

**MIREN ERASO**

Concerning the Truth of the Useless  
An Interview with Belén Gopegui ..... 4  
Sobre la verdad inútil  
Entrevista a Belén Gopegui ..... 10

**KAREN ANDREASSIAN**

Transition in Armenia ..... 16  
Transición en Armenia ..... 22

**LEIRE VERGARA**

Art, Possibility and Democracy  
Interview with Charles Esche ..... 28  
Arte, posibilidad y democracia  
Entrevista a Charles Esche ..... 34

**GEERT LOVINK**

New Media, Technology and the Arts  
Unhappy Marriage or Perfect Synthesis? ..... 40  
Los nuevos medios, la tecnología y el arte.  
¿Matrimonio desgraciado o síntesis perfecta? .... 46

**ANNA BARSEGHIAN**

Where "Feminism" is Still a Bad Word ..... 52  
Donde "feminismo" todavía es  
una palabra malsonante ..... 54

## FORUM

**NATXO RODRÍGUEZ**

Copyright and the Brave Digital  
Future of Museums ..... 56  
Copyright y el brillante futuro digital  
de los museos ..... 60

**IGNASI LABASTIDA I JUAN**

Creative Commons Licences in Spain ..... 64  
Las licencias Creative Commons en el  
Estado Español ..... 68

*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.*

Shorts

RESEÑAS.....

72

**CECILIA ANDERSSON** Now Playing: Marclay

**ANA ARREGI** *Las amantes* treinta años después

**PLATONIQ.NET** ¿Copyright o Copyleft? ¿Liberar o liderar la cultura?

**KOLDO ATXAGA** EUSKADI™ una fruta tan apetitosa como prohibida

# Transition

In October of 1995, *Zehar* 29 featured an interview with Catherine David about *documenta X*. Some of the ideas that were analysed marked the editorial line of future issues; but that issue of *Zehar* also marked the beginning of a transition period, and from then on, the magazine worked with the idea of the archive as a documentary space.

Over the last few years, the development of digital technologies has made it possible to give a fresh impetus to the function of the archive. This plays a leading role in the contemporary art scene. Numerous works, events, exhibitions and publications have recently been organised around this idea. In a period of aesthetic excess, artistic interest is turning toward the document which becomes a new object of desire. However, the archive as an institution has a long history; traditionally it has been responsible for preserving the memory produced by different cultures, and this is where its great potential lies. The archive may now also be a temporary project, and *documenta 12 magazine*, in which *Zehar* has been invited to participate, is a good example. This project will work as a decentralised publishing tool that allows for the production and distribution of associated contents. It will mark a transition period in publishing art and contemporary culture magazines.

*Transition* is the name chosen for this issue; it is meant to convey the idea of progress and change. Although aware that these states sometimes cause instability, they also provide the basis for a dynamic interactive process. In this respect, it tackles two political transitions: the transition to democracy in Spain, which is dealt with briefly, and the transition in Armenia, which is presented through the voices of four citizens. The idea of dissent or, in the words of Chantal Mouffe, the concept of “friendly enemies” that Leire Vergara includes in her interview, and artistic practice as an aesthetic and political project, are the threads running through the various articles. This issue also analyses the future of cultural policies, which often serve to legitimise political interests, and the debate on financing artistic production. In the *Forum* section two new texts are presented about royalties and the licences that manage their rights. «

# Transición

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

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

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

## Concerning the Truth of the Useless

An Interview with Belén Gopegui

The third *Periferiak* meetings were held in May and June 2005 in Bilbao and San Sebastián under the general title, *Democracies of War and Territorial Futures of a Global Economy*.

One of the principal speakers was Belén Gopegui (BG).

In this interview, conducted by e-mail, we tried to address some of the issues raised at her lecture and to investigate further her relationship with politics, fiction, the real, and writing.

**ME** In your talk, *Concerning the Truth of the Useless*, the man leaning against the windowpane looking at the street is no longer dreaming about the revolution. When exactly did he stop dreaming about it?

**BG** The man in that talk stopped dreaming gradually, from a time a few years before the fall of the Berlin Wall right up to the present day. Ultimately, though, I think the lecture was about the human factor, about resolution, about the extent to which it is possible to get things wrong, in just a few minutes, and also the extent to which it is possible to do the right thing, to make the right choice in just a few minutes. A flash of conscience. My theory is that that flash could happen if there is a context to trigger it and reflect it. When the man manages to access that context, he dreams about revolution again, about a revolution which, to quote Cernuda, could also be defined as the opposite of a *Katrina* in a capitalist country: “a sea whose blue anger swallowed so much cold wretchedness”.

**ME** Your most recent writings contain constant criticisms of modern capitalist society, and there’s a certain nostalgia for the past, a time in which change was possible.

**BG** I don’t really trust this modern idea of nostalgia; I don’t think we’ve lost anything magnificent and I think change is still possible today. From what I can see, it doesn’t really look as if change was that near at hand during the transition<sup>1</sup>; there were people, not many, when it came down to it, who demanded change but as we all know, the PCE<sup>2</sup> agreed to back down on the fundamental issues. The criticism always comes from a future position; it comes because people think there is a space for rectification. That’s my view. Then again, my books may have mistakes and they might inspire that ambiguity that resides in nostalgia. Book by book, I’ve tried to get away from any ambiguity as much as possible. My critique of capitalism is meant to come—and this is what I’ll try to do—with the optimism of determination but also with what you might call the optimism of need.



Courtesy of the EFE agency/Fernando Alvarado

Belén Gopegui reading the manifesto after a demonstration against the European Constitution in Madrid

**ME** Some of your novels and films portray the individual approach as a way of facing up to the present neo-liberal landscape. Several of your characters end up abandoning professional success (social and economic) in favour of a private life that is less economically “powerful” but personally “richer”. In some way, in that transformation, they relativize, or even subvert, the options of social failure and success. But how can we stop wanting what we have, and what still remains for us to possess?

**BG** I think I’ve always depicted that “personal” approach for my characters as something which, if not actually political, is at least waiting for the political. I’ve never created that kind of character who finds a way out by growing tomatoes or making cheese—not that I’ve got anything against either of those activities. They’re characters who are aware that there isn’t any no-man’s land; the cheese gets sold on the market and today’s market is ruled by the large economic groups. I think that self-containment you mentioned might come about as a consequence of revolutionary change, but it’s not a way of achieving it. Capitalism, as Santiago Alba describes —I’d almost say demonstrates —it, is a victim of its own hunger; it can’t stop eating, it has eaten up what he calls the general

assets—electricity, education, etc.—and now it is beginning to trade in the universal assets: the air, the genome, the colour blue. You can’t tell capitalism: “please, be a bit more moderate, pollute a bit less, exploit a bit less”. You have to pick another system and implement it. And you can’t achieve that just by good individual determination; it is a necessary condition that you have to organise that will; you have to organise it politically. It may not be enough of a condition, but we know that at any moment, a host of dormant stresses might be set in motion by a mistake, a catastrophe, some act which however insignificant nonetheless links in with another and another until it causes a chain reaction, etc.

**ME** I suspect that there will have to be a change in the education we have received, and the one we continue to foster, based on work and consumption. Perhaps, as Paul Lafargue suggested, it will come with the right to idleness.

**BG** I don't think you can educate a child not to consume when its entire surroundings —games, movies, and also the demand its parents are living under— all of it is shouting out: Consume! Education has to do with the question “What for?”: how is a secondary school teacher going to educate those slum dwellers who know they aren't going to be able to do anything with that education? Educating means shaping, and the hole you have to fit people into is the hole of the survival of the fittest. When another law operates, then another type of education will be possible. As for the right to idleness, the question is who decides what has to be produced. In a capitalist society it is decided by chaos, which in turn is a consequence of the greed inherent to the large corporations; there are too many biscuits being made with harmful fats and not enough research projects that have a usage value and not just an exchange value, but no politician in any capitalist country cares about that: they are so afraid of planning that they have relinquished their position as politicians. That's not what they really are: how can you call someone a politician if they're not capable of making decisions about the things the country they're ruling over needs; someone who hands over that power to a handful of corporations nobody has elected and which are mostly not even from the country the politician is supposed to be governing?



Courtesy of Tomasol Films  
Gerardo Herrero *El principio de Arquímedes* 2004

**ME** In *Lo Real*, a portrait of Spain's post-Franco political transition, the common space you've talked about on several occasions has disappeared to give way to personal enrichment. And power is linked to the opportunity for success. What relationship do you draw between reality and fiction?

**BG** Personal enrichment as a basic motor of the traditional bourgeoisie and of what Jean-Claude Milner called the over-salaried bourgeoisie existed during the Franco era and continued to operate after that. That's why it's so easy to decipher the editorials in the mainstream media or the articles by the vast majority of columnists; if you read them through the prism of whatever it is that might benefit or damage their personal enrichment— whether it's that of the person writing or the company that owns the media— you

can very easily predict what they're going to talk about, when and in what terms. I mention the example of the media because it's an easy one for people to recognise, but the same is true of other professional careers. What principle is there that opposes this notion of enrichment? There aren't many. The common space I mention in my novels, which might be seen to oppose it, is really an aesthetic way —a Greek, euphemistic, way (maybe that's cheating or maybe it's just strategic)— of referring to communism. It's one way of making that word heard, though ultimately, whenever you modify your discourse under pressure from your opponent, you're actually allowing that pressure to stop you from doing something. It's a dilemma which interests me greatly: you



have to be cunning in politics, but you certainly can't act in a cunning way when it comes to the essential questions. To get back to what I was saying, though: in Europe at this moment in time, personal enrichment is only being opposed by a handful of aristocrats of good workmanship—there are still some publishers, perhaps some writers, maybe some doctors, and so on, who think that by doing a good job you can build a space which is safe from the hunger of capitalism. It's a respectable position, but a residual one. There are still some remains left too of the work culture and concepts like self-esteem, doing your work well because it's a free choice and not a way of increasing the owner's profits, profits which in most cases would increase anyway, even if the work wasn't done that well. But none of these is a way of killing the beast; they only keep it at bay, putting off the moment when it will destroy everything. However, I think a mixture of survival instinct and collective and structured political joy could oppose the principle of personal enrichment, and here I come back to Jean-Claude Milner and the interesting thesis he set out in *Le Salaire de l'Idéal*. In it he describes how the nineteenth-century middle classes of private means became, in the twentieth century, a middle class which was earning more, in principle, than capitalism would be prepared to give them for their work. They didn't get that extra salary in exchange for their work—on the contrary, the more useful the work of many professionals is, the worse they are often paid—instead they receive it as recompense for their consent to capitalist power; they are given it as payment for becoming a complicit ally of that power. Now, though, it is easy to see that capitalism is being forced to reduce, and sometimes do away with, the extra salary it used to pay in high wages or special working conditions, as in the case of many university lecturers. If this process continues, the great buffer that capitalism had built up will collapse and though it may not actually turn against it, it will at least be a weakening factor. To put it one way, what would eventually call that motor into question would be the difficulty of obtaining personal enrichment without resorting to direct violence—today it's obtained through indirect violence, performed by others sometimes on behalf of the salaried bourgeois. To answer the last part of your question, between reality and fiction, I think there's an unequal relationship: I would say that fiction has a modest capacity to alter reality, whereas reality, as a social construct, has a serious impact on fiction.

**ME** In your writings you criticise established values, but on occasions you have expressed doubts about literature's capacity to publicise ideas that oppose the prevailing discourse. As H el ene Cixous wrote about books in *The Newly Born Woman*: "Everyone knows that a place exists which is not economically or politically indebted to all the vileness and all the commitments. A place that is not obliged to reproduce the system". Might literature be capable of burrowing into it?

**BG** I'm not familiar with the book, and I don't agree that everyone knows that such a place exists. I like the rhetorical strategy of taking it for granted but it's not true: where is that place? If it's in the future or if it's in the imagination, then it's not a place. If it's in Cuba, for example, then not everyone knows about it. I think that a socialist country is a country where what we understand here by the economy (in other words, the economic interests of the large corporations, sometimes including the ministries of defence) is not above politics. On the other hand, the vileness is necessarily bad, but commitments don't necessarily have to be; for example, Cuba felt committed to the people of the Western Sahara and because of that it renounced its trading relations with Morocco, despite the fact that those relations were of great economic importance to it. I imagine the author was referring more to an attitude than a place. I once wrote that an attitude is a feeling that is thought. Cixous might be talking about the attitude of not giving in to injustice, the attitude of being loyal to a project of equality, justice and freedom. I think that if literature has any value, it is only because some texts, and generally not the best known or the most venerated ones, have tried to feed that attitude, and make it last, and give it space.

**ME** In relation to this issue, let's talk about a practical case: following the publication of *El lado fr o de la almohada*, your novel was criticised for not following the line of the anti-Castro "establishment". What has your experience been? Has your position affected sales?

**BG** It's been an interesting experience because it's allowed me to have a certain amount of political discussion beyond what you might call the alternative but minority forum where that type of discussion is generally possible. However I think that was a result of strategy: in this case, the strategy consisted of writing a novel with "literaturised" language and a series of pronouncements that came close to being ambiguous. As a result, I was allowed to speak publicly. That meant that I could then go further in the interviews than I'd gone in the novel. At the same time, it really showed up something we all already knew anyway, and that was that the mainstream media never gives any real space—and by real I mean something more than token, more than just an exceptional bit of coverage on some particular occasion—to positions that are favourable to the Cuban revolution. Once they realised what was inside that Trojan horse, any chance of going on talking in the mainstream media evaporated. This highlights the limitations of the system we're living in. The problem is not that you can't defend terrorism; it's that you can't defend socialism, and by socialism I mean questioning private ownership of the means of production. In theory, you're allowed to do it, but only in secondary forums, never anywhere where you might reach over ten thousand people. The PSOE<sup>3</sup> is a capitalist party; nobody inside or outside the party would dream of claiming otherwise. The United Left<sup>4</sup>,

at the moment, is a party that tries to “improve” the conditions of capitalism: in other words, it’s also a capitalist party. There’s no debate about the system we’re living in, either in parliament or in the mainstream media. As for your question about sales, I have an average sales figure for nearly all my novels, and that has remained constant; the controversy might have helped sell a couple of thousand more copies, but I think in the end it just meant that they sold faster: in the long run, I’ll end up selling more or less the same number as other books, though I imagine there’s probably been a shift in the readership, with new readers coming in. So it would be interesting to see the impact of the controversy in the long term; to see what sort of discussion there is when I publish my next novel, if I write another one: will people talk about politics?; will they talk about the form?; will they use the form to talk about politics?

**ME** In that sense, you could also talk about copyright and intellectual property. On a number of occasions you’ve said you’re in favour of the free distribution of contents. How do you view that idea from the position of a writer living off her book sales?

**BG** I think copyleft is an essential idea, and I want to try to have my next book published under the copyleft system. Copyleft, though, doesn’t affect the sale of the books: it’s a very small step. What I’d really like to see is the complete abolition of copyright, but at the same time I’d like to be able to earn a living. I’d like to be able to live off my work, just like anyone else. I don’t see why so-called “intellectual” work should be governed by a different system. But that abolition of copyright should occur within a system that will allow writers to live, like any other citizen, without exploiting or being exploited.

**ME** Psychology, physics, politics, geography and history are some of the disciplines you’ve worked on in your novels. They intersect with history and with the emotions of your characters, who—as you put it—make, know, imagine and obtain. How do you construct your novels?

**BG** I don’t have a method; I normally try to answer some question through the narration, and if I’ve taken on those disciplines you mentioned it’s because I believe that when you’re dealing with characters who work, you shouldn’t limit yourself to some passing anecdotal reference to their work—you have to know what happens in the place they work and what happens during their work time, which is living time. A lot of today’s narrative has been privatised; not only has it left out militant politics, it’s withdrawn to the spheres of family conflict or meta-literary fantasies. As I see it, those fields aren’t enough, and they can’t be viewed in isolation from day-to-day life; the fantasies and the family conflicts vary depending on the pressure to earn a living. Even that expression “earning a living”<sup>5</sup>, is a terrible one, however colloquial it may be; it just shows that you can’t ignore the conditions of exploitation under which people are struggling to win that fight. What I’m wondering now is how I’m going to construct my next novel and though I’m still only thinking about it, what I see increasingly clearly is that the rules of what is considered to be a good novel are rigged, like loaded dice, so you have to start by thinking from some place that starts before those rules.

**ME** The difficulty of saying “I”, which Christa Wolf alludes to in *The Quest for Christa T.*, is a subject that’s been debated by feminist critics because of its relationship with women’s traditional absence of authority in society. In one way or another, this is a subject which is present in all writing, including yours. Let’s go for a moment to the end of the first chapter of *La escala de los mapas*, where the subject’s authority is suddenly disclosed, surprising the reader and unequivocally raising the idea of the multiplicity of the “I”, the narrator and protagonist. This ambivalence marks the entire reading: it no longer considers the difficulty of saying “I”, because it’s assumed, but instead it plays with it.

**BG** The condition of being a woman is not unrelated to the class struggle; indeed, it transversely intersects that struggle. Being a woman means having a greater knowledge of exploitation than a man would under the same conditions. To quote Juan Carlos Rodríguez, the difficulty of saying “I” comes from the *I am, I am what?*; in capitalism most of us have to add the predicate of exploitation, and therefore the freedom of the *I am* is no longer the same freedom. If you add gender to this mix, the exploitation is multiplied. In my first novel I tried to get round this problem by going at it obliquely. There have to be other more direct ways; in searching for them I tried to include that double *I am* that the narrator of *Lo Real* uses. As for the context in which one is writing, there’s still a really astonishing degree of paternalism in literature with regard to work written by women.

**ME** Most of the dedications in books are expressions of acknowledgement and gratitude. You dedicate your latest book to four women, including María Moliner. Could you tell us what the secret is behind that dedication?

**BG** Just as the church has now apologised to Galileo, I hope some day the Royal Academy will some day try to make amends and apologise for having committed the greatest absurdity in its history by not appointing María Moliner<sup>6</sup> a member of the academy. If the author of the dictionary had been Pedro or Jaime Moliner, it would have been a different story, of course. Aside from that, in the dedication I mention the debt I hold to the most beautiful and most precise dictionary I know. Most of the little I know about how to write I have learnt from that dictionary. And incidentally, I would argue in favour of the original edition, which sorted the words by families and not by alphabetical order. There is as much knowledge in each word’s setting as in the word itself. The functional criterion of the alphabetical order deprived us of that knowledge; as is so often the case, a quest for efficiency puts short-term profitability above any other value. ❧



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

**BELÉN GOPEGUI** was born in Madrid in 1963. She has a degree in law. She has worked in several journalistic media and with various publishers. She has given courses in literature and participated<sup>1</sup> in the preparation of the screenplays (*La Suerte Dormida* [*Sleeping Luck*], with Ángeles González Sinde and *El principio de Arquímedes* [*The Archimedes Principle*], directed by Gerardo Herrero). She has published five novels: *La escala de los mapas* (Anagrama, 1993), *Tocarnos la cara* (Anagrama, 1995), *La conquista del aire* (Anagrama, 1998) (made into a film by Gerardo Herrero in 2000 under the title *Las razones de mis amigos* [*Friends Have Reasons*] with screenplay by Ángeles González Sinde, *Lo real* (Anagrama, 2001) and *El lado frío de la almohada* (Anagrama, 2004).

#### NOTES & REFERENCES

- 1 The transition from dictatorship to democracy in Spain after the death of Franco.
- 2 Spanish Communist Party
- 3 Partido Socialista Obrero Español, the Spanish Socialist Party, currently in government.
- 4 Izquierda Unida, a coalition party led by the Spanish Communist Party.
- 5 “ganarse la vida” literally translates as “winning one’s life”
- 6 The Real Academia Española is the body responsible for regulating the Spanish language and publishes a prescriptive dictionary. María Moliner (1900-1981) was a Spanish lexicographer who produced the leading descriptive dictionary of the Spanish language.

**Sobre la verdad inútil**

Entrevista a Belén Gopegui

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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



Gerardo Herrero *El principio de Arquímedes* 2004

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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





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

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

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

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

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

## Transition in Armenia

This text is a fragment from the conference “Transition” that Andreassian and Miren Eraso jointly presented at the *Writing Europe* congress, organised by the British Council in Kiev from 28 June to 3 July, 2005. The conference, which took place with two voices, presented the political context of recent decades in Armenia and the Spanish State, places of residence of the conference participants. Apart from outlining a situation or a determined space/time, it established a bridge between two sociopolitical realities with the common denominator of artistic practise.

When I first thought of *transition* as a title for this project, I suddenly remembered the performance in Yerevan in 2004 by Sarkis, a French artist from an Armenian background. The performance consisted of using watercolour on water. At first the drop of watercolour is a bright flash in the water; then it gradually loses its brightness until it is completely dissolved and lost in the water. This reminded me of the initial enthusiasm at the beginning of the revolutionary situation or transitional period in Armenia. Actually my approach to this research repeats the same algorithm. People are the bright spots in the water and by following them we trace the path they have taken which coincides with the algorithm of the watercolour drop in the water. What remains in the end is troubled, turbid water.

My wish here is to create a possibility for the context to be revealed by itself, through the people who directly deal with the relevant problems within the given context. These people represent the political and socio-cultural spheres. From the very beginning it was clear for me who was to be interviewed for

the cultural part. Yet, I can't say the same for the political sphere, which is difficult to pin down because it is so slippery - the troubled, turbid water. The problem was solved quite by chance. I accidentally ran into my old classmate who during this transitional period had joined one of the radical parties which had a key role during that period. The artistic situation has always been the most flexible one in the cultural sphere as it worked directly with reality and its problems. It had quite a current and significant role in the period of transition, whereas the literary aspect was the most dogmatic field. And only in recent years, perhaps influenced by the artistic situation, some part of it proved to be alive by transferring to a new stage of development, creating an interdisciplinary space, a forum for various discussions. The aim of this magazine is to revise the field of dogma, thus acquiring a role for itself.

The crisis in the political situation has put its stamp on urban planning and architecture as well. The construction of the so-called Northern Avenue in the city centre, where some one or two years ago the oldest buildings still stood, is a vivid outcome of this transitional period. Violation of human rights, people being uprooted from their houses with very small financial compensation — only enough for a one-room flat somewhere on the outskirts of the city, foreign investments, clashes amongst the clans, etc. That is why I see navigating through the Armenian context in a transitional period only via people, their biography and their experience.

Photographs, courtesy of the author



**Northern Avenue**, Research into urban planning and architecture. In 1924 Alexander Tamanyan, author of the Master Urban Plan for Yerevan, proposed the construction of Northern Avenue, which was to join the Opera House (on the left) with Lenin Square (the present Republic Square, far right). This plan is currently being carried out, and the name Northern has acquired a symbolic meaning pointing at certain geopolitical problems and tendencies.

#### 4.02.2005 YEREVAN

**Gabriel Ter-Karapetyan (GTK)** graduated from the Department of Cybernetics at the Yerevan State Polytechnic Institute and worked at the Computer Engineering Institute, etc. He is currently unemployed.

**Karen Andreassian (KA)** When did you join the Union for National Determination (UND) and why?

**GTK** I joined UND in 1990 when Paruir Hairikyan, its leader, returned from abroad where he was in a kind of exile. I began to participate in its activities more actively from 28 May 1988, when the first meeting devoted to the first independent Armenian Republic took place. This was still in the Soviet period and naturally not encouraged, even by the Karabakh Committee, the then leading party of the national

movement, which later grew into the organisation of the Armenian National Movement (ANM)<sup>1</sup>. They thought that it would interfere with the so-called successful process of the Karabakh<sup>2</sup> movement in providing a solution to the problem of independence. Why did I join it? I have never been and never wanted to be a party functionalist/functionary. Yet, I wanted to support the people who carried the idea of independence. I had the feeling that many people were reluctant to join, perhaps because they lacked courage, and it seemed that this party consisted only of brave young people, fighting for radical changes. They were ready to take actions which seemed unreal for more mature people. Even at my workplace people would say that this party consists of people having a lower educational level. This



Gabriel Ter-Karapetyan

kind of opinion was especially put abroad by the ANM which longed for power. Taking into consideration all these facts, I made up my mind to be closer to this people, I wished to be present there, to have a man like myself (head of the programming laboratory), not just young people, represented in UND.

**KA** What is the aim of UND?

**GTK** The main objective of UND is to overcome the situation created after the genocide<sup>3</sup> and its consequences - the restoration of independence in Armenia. If we go a bit deeper into the history, the first movement for independence started on 24 April, 1965, the 50th anniversary of the genocide. Of course, this day was commemorated not by the government but by a group of patriots who organized a procession with the slogan “give us back our lands”. The authorities were taken by surprise by the demonstration and they couldn’t prevent it. Next year the same day was accompanied with arrests and violence. Since then, an active part of the population has been eager to unite in a party, the United National Party (UNP). This was the first underground organisation in the USSR. It aimed at the restoration of independence in Armenia and served as a basis for UND. UND was founded in 1987, when Paruir Hairikyan was released from prison and went to Gorbachov to inform him that he wanted to establish a party (perestroika, glasnost). Though

he didn’t receive any answer, the party was set up and, what is more important, the UND adopted the notion of a referendum based on the right of the nation to self-determination as the only means to achieve independence. Before that the UNP leaders hadn’t identified how to get independence.

**KA** What are the objectives of UND nowadays?

**GTK** As for the present-day objectives, it can be stated that the main objective, i.e. an independent Armenia, has been achieved. Nevertheless, it was just as important to get a free Armenia, which does not exist today. To create an independent Armenia<sup>4</sup> didn’t mean the abolition of the external dictatorship and the creation of an internal dictatorial system, which does exist in our country now. As far as freedom is concerned, in some cases a decline can be seen. This decline was not accidental. Just from the very start of independence, power in Armenia was transferred. No elections were held, there was an imitation of elections. Everything was done by Moscow to transfer power to the ones they deemed more suitable. It is a well-known fact that the then prime-minister, Vazgen Manookyan, after he resigned in 1991, openly announced that the Head of KGB, Krjuchkov, had ordered that everything should be done so as not to have Paruir Hairikyan at the wheel of power. In other words, Moscow did not want to see national leaders at the head of the independent states, otherwise the processes would have been faster and more efficient.

**KA** What were the similarities and differences between the subsequent elections?

**GTK** The similarity was that the results of the elections were predetermined - the authorities made an attempt to pre-arrange the results of the elections and interfere with them; power, in fact, reproducing itself. During the 1990 elections we had imperfect Soviet laws yet, in spite of this, elections were more or less clean; there were only a few violations. Later the laws were improved; every subsequent election had better regulations. And the technologies were falsified, too. Why? What was the reason? After each reproduction, official power intertwines with clan structures and acquires certain

economic levers -even some criminal elements appears in the whole matter. When the time for the new elections came, the authorities were afraid that, after losing power, especially if the elections were to be fair, the new justly-elected power would reveal everything. Thus, so as not to lose the power they had, they were to organise the next elections so that they would preserve power or transfer it to their 'own folk/clan'.

## 7.02.2005 YEREVAN

**Nazareth Karoyan (NK)**, art critic, curator.

**KA** What are your main concerns now?

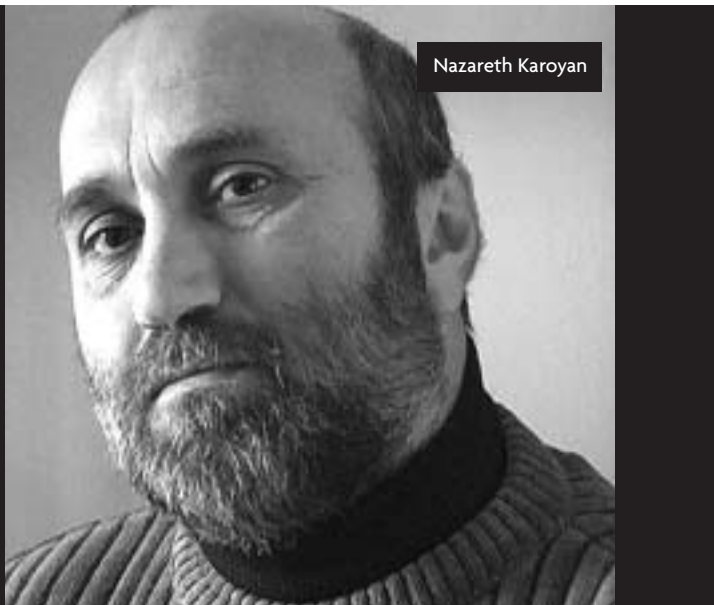
**NK** My main strategic interest is the interrelation of discourses and structures, and my so-called tactical interests are the communicative structures, both inner and external types of communication. The present artistic situation in Armenia can be characterized as diffuse. There is no relation as such between various planes of discourse. For example, nowadays there exist three planes for artistic discourse. The first one is the internal plane which is on the level of work of art, the second is external, i.e. it operates within the artistic situation, it is a discourse on the public plane of art; and the third one is the discourse between art and social or other activities. This diffuse, discrete artistic situation is determined by two historical realities, i.e. the underdeveloped artistic situation, and other realities, conditioned by, let us say, psychological political features, still prevailing today. As a result the contemporary artistic aspect as such, as a phenomenon or cultural sphere, is invisible. It does exist, it functions but it is unseen. This invisibility is determined by the fact that the internal and external spheres of discourse do not coincide, i.e. the creative artistic mind operates on one plane and the opportunities for artistic presentations are on another.

**KA** A few words about the origin of the contemporary artistic situation.

**NK** If you remember, I came up with the following statement on the origin of the contemporary artistic situation in Geneva: the contemporary artistic situation originated as a result of artists' activities, as if it were formed due to the explosion of art work. The artists themselves have tried to get out of the isolation of their work and to create an artistic situation, a situation which they think to be a necessary condition for the public presentation of their work. On the other hand, this situation has never been able to gain firm ground, to stabilise; and the artists, who initiated various presentational projects, caused their own isolation, their own dissolution. In other words they destroyed their own creation. It could not have been otherwise as the aims related to those structures were impossible to be undertaken by them. Another reason might be the traditional historical cultural features existing in Armenia.

**KA** What investments in contemporary art were carried out?

**NK** The contemporary artistic situation has been realized in Armenia thanks to foreign investments, particularly made by the Armenian diaspora. The investments made by the diaspora are very specific. The representatives of the diaspora intelli-



gentsia understood the significance of art as a means of representation of the contemporary situation. However, these investments were made in a very special way. The diaspora representatives did not take into consideration the local features of the given space, context and historical development present before that very investment. Consequently, through investments, they materialise their dream which quite often may contradict local artistic interests, the ones that want to go beyond the sacred, precious space. This means interrelation with the context beyond the artistic situation, with our neighbours beyond the Armenian borders (this doesn't seem a very good idea to the diaspora for concrete historical reasons). As a result we have to be secluded in the shell of our sacred project. There appears a shift of discourse and structure. Thus, these various discourses and interferences are scattered about. The post-Soviet Armenian society seems to lack artistic context as such. There are very interesting artists, very interesting projects, yet they don't have an influence in any way on the mental, spiritual, cultural aspects of social life and are isolated, closed within their own projects.

#### 5.02.2005 YEREVAN

Violet Grigoryan (VG), poetess, co-founder of the literary magazine / Bnagir / [www.bnagir.am](http://www.bnagir.am)

**KA** What were the motives for founding the magazine?

**VG** My personal work published in the then existing magazines and newspapers caused a lot of noise which could turn to personal insults. I wanted to create a forum for serious talk. Still, the talk was limited only by what is allowed and what is not (e.g. a word, a sacred topic), it didn't go beyond that. I wanted to be in a place where I would get feedback on what I said, which would give a chance for debate. Such a place didn't exist. There was another problem. Nowadays there is a great pressure by video and audio production on speech. The speech undergoes crisis. It is a tough time for literature, they say. I never believed that. I do believe that speech has an exceptional function. This belief and my personal problem made me establish the magazine.

**KA** What are the resources for the magazine?

**VG** Besides the problems connected with freedom, there are others connected with dependences in Armenia. Together with Vahram we decided to minimise as far as possible all the dependences (including the financial one) and create a laboratory which would serve as a forum for writers and people like us, who have something to say. With our own financial means we created the literary magazine, which in a sense enunciated new principles for us. The magazine has proved the value of the word through this freedom.



Violet Grigoryan

## 6.02.2005 YEREVAN

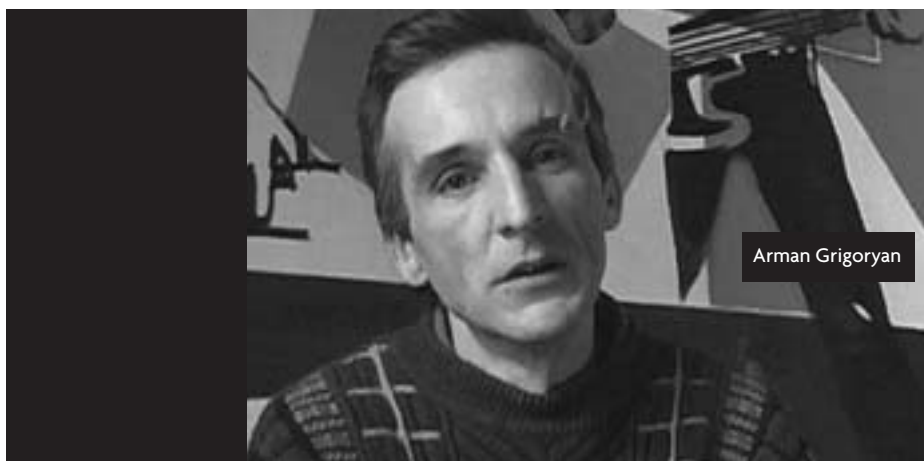
Arman Grigoryan (AG), artist, writer, the author of the novel, "Long live the Revolution", published in 'Bnagir'.

**KA** Has your initial attitude to contemporary art changed?

**AG** I try to keep it as it was. I thought that, as we lived in a totalitarian country, art has to be freed from the licensed artists, be it the Artists' Union or the Writers' Union, it doesn't matter. In my opinion, creative work is something that can be done by anybody, it has an emancipating role. The Third Floor was based on this idea. I think the same is true for the present time.

**KA** Why did you write a novel?

**AG** Just to read it in the small circle of Bnagir, not more. We often gathered there and talked and I often criticised them for being greatly influenced by Russian literature. This is how I think: Who did we want to be independent from? The Russians. Then art should gain independence from them as well. That is why I took the very first moment of independence, the revolution of 1917, as a theme of my novel. This revolution gave nations the opportunity for self-determination. But there is something about the Russians connected with the notion of Tsar, particularly Nikolay II. Russians have a sense of guilt connected with his assassination. Perhaps this is the reason of their constant wish to turn back to monarchy. If the need for compromise had been explained to aristocrats, the Tsar wouldn't have been killed. In other words, I wanted to show in my novel that, instead of killing the slave in a man, one should kill the aristocrat in a man, as if they are the same, slave and aristocrat. This logic should be borne in mind on the threshold of the new world, which is to come after the revolution. The changes and possibilities I thought of, that might have been undertaken after World War I, would have prevented the tragedy of World War II. This is what my novel is about in general terms.



*Fragment from the novel:*

## LONG LIVE THE REVOLUTION

*Vladimir Ilyich appeared in the doorway. He seemed embarrassed. I didn't know if Sovnarkom had made a decision or not. But I was sure that it was not too late. Something could be done. I elbowed my way to Lenin through the people gathered in the corridor. He was about to return to the Meeting room.*

*- Vladimir Ilyich, cancel the discussion of the problem at least for a week. I have something important to tell you, - I whispered the last words not to be overheard. Lenin stood there for a moment and asked:*

*- Has anything happened?*

*- I am sure we haven't discussed the best variant yet.*

*- Which variant?*

*- If the Tsar takes the Bolsheviks' side, the situation will drastically change. The world will be shocked. The Civil War will come to an end. And there will be a real opportunity for the World Revolution to win.*

*- Nikolay has become a Marxist, hasn't he?,- mocked Lenin in whisper and giggled.*

*- I can organize it. I can persuade Nikolay. Vladimir Ilyich, use your influence and contacts,- I spoke very quickly, I was excited and my voice became louder and louder, - We mustn't make a fatal mistake. Execution won't solve the problem. We mustn't repeat the Englishmen's and Frenchmen's mistake.*

*We entered the Meeting room, Lenin closed the door hurriedly and turning to the members of Sovnarkom, he said: - We should make another decision,- then looking at me he continued ,- comrade Arman has come up with a very unexpected solution. It seems interesting though quite fantastic.*

**KAREN ANDREASSIAN** is an artist. He lives in Yerevan, Armenia. Information about his Voghaberd project can be found at [www.voghchaber.am](http://www.voghchaber.am) and [www.format.am](http://www.format.am)

### NOTES & REFERENCES

- 1 Organisation which was at the head of a powerful national movement supporting the fight of the Karabakh people for self-determination. Later it became the ruling party of the independent Republic of Armenia.
- 2 In 1921, by Stalin's decision, Nagorny-Karabakh (the historically Armenian region of Artsakh) was joined to Azerbaijan by force. In 1988 it voted to secede from Azerbaijan and join Armenia.
- 3 The genocide of Armenians was carried out by Ottoman Turkey in 1914-1918. 1.5-2 million Armenians were murdered and several thousands left for foreign countries. As a result the notion of the Armenian diaspora appeared. The most powerful communities are in the USA, France, Australia, the UK, etc.
- 4 In 1991 Armenia became independent of the USSR after holding a referendum.

## Transición en Armenia

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

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

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

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

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





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

#### 4.02.2005 YEREVAN

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

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

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

siquiera por el Comité de Karabaj, que entonces era el partido líder del movimiento nacional, que después llevaría a la organización del Movimiento Nacional Armenio (MNA)<sup>1</sup>. Ellos pensaban que iba a interferir en el desarrollo supuestamente exitoso del movimiento de Karabaj<sup>2</sup> para lograr una solución al problema de la independencia. ¿Por qué me afilié? Nunca he sido ni nunca quise ser un funcionario de partido. Pero quería apoyar a la gente que sostenía la idea de la independencia. Me daba la sensación de que mucha gente era reacia a afiliarse, tal vez por falta de valentía, pero aquel partido parecía estar compuesto únicamente por jóvenes valientes que luchaban por una serie de cambios radicales. Estaban dispuestos a llevar a cabo acciones que parecían irreales para gente más madura. Hasta en mi lugar de trabajo la gente solía decir que



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

**KA** ¿Cuál es el objetivo de la UDN?

**GTK** El principal objetivo de la UDN es superar la situación creada tras el genocidio<sup>3</sup> y sus consecuencias: la restauración de la independencia de Armenia. Si ahondamos un poco en la historia, el primer movimiento en favor de la independencia surgió el 24 de abril de 1965, en el 50 aniversario del genocidio. Naturalmente, aquel día fue conmemorado, no por el gobierno, sino por un grupo de patriotas que organizó una marcha con el lema “Devolvednos nuestras tierras”. La manifestación cogió por sorpresa a las autoridades y no pudieron evitarla. El mismo día del año siguiente fue marcado por las detenciones y la violencia. Desde entonces, una parte activa de la población ha estado deseando unirse en un partido, el Partido Nacional Unido (PNU). Aquélla fue la primera organización clandestina de la URSS. Aspiraba a la restauración de la independencia de Armenia, y sirvió de base para la UDN. La UDN se fundó

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

**KA** ¿Cuáles son los objetivos actuales de la UDN?

**GTK** En cuanto a los objetivos a día de hoy, puede decirse que el objetivo principal, es decir, una Armenia independiente, se ha logrado. No obstante, tan importante como aquello era lograr una Armenia libre, que hoy en día no existe. Crear una Armenia independiente<sup>4</sup> no significaba la abolición de la dictadura externa y la creación de un sistema dictatorial interno, que es lo que hay actualmente en nuestro país. En cuanto a la libertad, en algunos casos se aprecia un declive. Ese declive no era algo accidental. Desde el principio mismo de la independencia, hubo un traspaso de poder en Armenia. No hubo elecciones, hubo un simulacro de elecciones. Moscú hizo lo posible para transferir el poder a quienes consideraba más conveniente. Es un hecho conocido que quien era en aquellos tiempos primer ministro, Vazgen Manookyan, después de dimitir en 1991, anunció abiertamente que el jefe de la KGB, Krjuchkov, había ordenado que las cosas se hicieran de forma que no estuviera Paruir Hairikyan en el poder. Dicho con otras palabras, Moscú no quería ver líderes nacionales a la cabeza de los estados independientes; si no, los procesos habrían sido más rápidos y más eficaces.

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

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

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

## 7.02.2005 YEREVAN

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

**KA** ¿Cuáles son tus principales inquietudes ahora?

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

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

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

**KA** ¿Qué inversiones se realizaron en arte contemporáneo?

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



Nazareth Karoyan

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

#### 5.02.2005 YEREVAN

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

**KA** ¿Cuáles fueron las razones para fundar la revista?

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

**KA** ¿De qué recursos dispone la revista?

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



Violet Grigoryan

6.02.2005 YEREVAN

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

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

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

**KA** ¿Por qué escribiste una novela?

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



Fragmento de la novela:

## VIVA LA REVOLUCIÓN

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

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

*-¿Ha ocurrido algo?*

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

*-¿Qué posibilidad?*

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

*-Nicolás se ha hecho marxista, ¿verdad?*

*-susurró Lenin, en tono de burla, riendo.*

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

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

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

**KAREN ANDREASSIAN** es artista. Vive en Yerevan, Armenia. Información sobre sus proyectos en: [www.voghchaber.d.am](http://www.voghchaber.d.am) y [www.format.am](http://www.format.am)

## NOTAS Y REFERENCIAS

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

The Irish city of Cork is the European Capital of Culture 2005. *Cork Caucus* was one of the activities included in the programme of events. The project involves artists, production structures, writers and theorists, and has developed into an educational platform intended to encourage conversation and debate on the collective will. The organisers of the programme: Art-Not Art, Charles Esche(CE) and Annie Fletcher, in collaboration with the National Sculpture Factory, have proposed that the cultural legacy of this European celebration should take priority in working on the specific conditions of this context.

L E I R E V E R G A R A

## Art, Possibility and Democracy

Interview with Charles Esche

**LV** *Cork Caucus* was conceived as a meeting place, to be developed through presentations, *picnics*, workshops, reading groups, exhibitions and informal meetings. The concept of the *caucus* comes from the idea of an internal political meeting at which relevant decisions are made, such as choosing parliamentary candidates. What led you to choose this model for the project?

**CE** First of all, the *caucus* model ties in with our initial interest in the future of democracy. In the existing political sphere, democracy is increasingly being delimited and political discourse is increasingly being reduced. This situation is unquestionably conditioning the capacity for imagination. What we've tried to ask is whether art can be used as a place from which to create new discourses, exchanges and forms of democracy. These new structures can ignore even politics, by setting themselves up in an alternative way and targeting the actual will of the people. At the same time, the concept of the *caucus* is also based on the idea of a possible meeting between self-elected people. What I'm talking about is something that runs contrary to the idea of culture as social inclusion, or art as a common asset that has to be shared by everyone. I don't share that model of culture and I don't think art operates like that, or that the audience or people associated with art are built on those premises. The idea of the *caucus* offers the possibility of forming part of a group, of being able to choose to participate as an active member in this encounter and, of course, in an open and unrestricted way. Right from the beginning, though, we knew this project wasn't going to have a large audience.

**LV** Another reference for this meeting was the idea Joseph Beuys had in the 1970s for establishing the *Free International University* project in Ireland. What relationship is there with the model you describe?

**CE** Beuys' project highlights his own concern and commitment to the political and also touches on the initial question of democracy and different models of democracy. Beuys proposed the establishment of the *Free International University* in Dublin. This idea arose out of a romantic and mythologi-



Caucus Centre, Evergreen Street, Cork

**We've tried to ask is whether art can be used as a place from which to create new discourses, exchanges and forms of democracy.**

cal relationship he had with Celtic culture. Beuys saw Ireland as virgin territory, still undeveloped, where everything was possible. To some extent this was a misguided concept, but it does show his personal interest in this culture. However, because we wanted to establish a project in Ireland that would address education, democracy and art, it was inevitable that we would refer back to this example. The *Free International University* brought us closer to the specific context we wanted to work in. In any case, we didn't want to attach too much importance to it; we weren't interested in reinventing that model today because we felt the proposal itself was ridden with problems.

**LV** However, in relationship to the debate that has now reopened on the dichotomy between aesthetics and politics, it does seem relevant today to take up again Joseph Beuys' urgency to activate that commitment to the political. How do you interpret that debate, which really is an old issue?

**CE** I don't think anyone's claiming it's something new. That reflection on the development of an active artistic practice

and its relationship with the political in a way that is not necessarily effective has existed since the dawn of humankind. Nonetheless, it is true that there are circumstances that in some way make it particularly urgent at this point in time. It's connected to the failure of political democracy in the last 30 or 40 years. In economic or corporate terms, great progress has been made in several senses, but political theory and practice are bogged down. In my opinion, the current situation in the European Union, old Europe, that capitalist Europe that was backed by the American bloc during the Cold War, is comparable to the 1970s in the Soviet Union. I mean, we're seeing another period of stagnation, a lack of imagination and potential in the political field. I don't know how long that paralysis can last; it's as if we were waiting for some process *à la perestroika* to happen. That crisis is simply a reflection of the lack of an elaborate, critical and intelligent discourse about Europe and the United Nations, but also about immigration, the political possibility in view of the reform of the welfare state, the concept of society. There's been no serious theorising about any of this since 1968.

**Democracy is an expression of the collective will, but can we really express this with art.**



Charles Esche, Cork Caucus 2005

**LV** Catherine David at her seminar on aesthetics and politics posed the concept of specificity as a tool for confronting the generic nature of this binary. Shep Steiner used the same term in the group he organised about the interpretation of Giorgio Agamben's *The Coming Community*.

**CE** I think the term is very appropriate if you want to avoid falling into the trap of generalising when you approach this debate. I also very highly value the specific, the micro, or as Lenin would say, *the concrete analysis of concrete conditions*; so I agree about the need to use examples; contingent, specific, local ones. Giorgio Agamben also referred to the example in *The Coming Community*. So one of the priorities in the *Cork Caucus* and, to a certain extent, something that we are beginning to see operate now is the *grassroots* phase; a programme of activities prior to the latest meeting, guided along by Dobz O'Brien and Fergal Gaynor, members of the Art/Not Art group throughout the year. The idea behind these activities was to work directly on the specific conditions of this city but also to take into account the specific conditions of Art/Not Art as an active agent in the project and the necessary factors to stimulate creative production in Cork. Right from the outset, we felt it was important that the project should operate for the local community of artists, and not turn into a mere injection of information. The sessions by Catherine David and Shep Steiner both encouraged *close reading*. The group Static, based in Liverpool is going to develop a project closely related to this idea; their plan is to work with the students from the School of Fine Arts of the University of Cork. There are other projects which also fall into the specificities of this place, like Bik Van der Pol's *Ford*

*Boxes* project. But the important thing is that these proposals should have some sort of resonance in the future of the city so that *Cork Caucus* extends beyond the three week meeting itself.

**LV** *Cork Caucus* establishes a new binary: artistic potential and democracy, in what sense?

**CE** This is what *Cork Caucus* is really all about. The question being asked is whether it is possible to examine democracy from the field of art. In other words, how we can act collectively? Democracy is an expression of the collective will, but can we really express this with art, if we see art as being a practice which is ultimately individual and subjective? Is that possible? Might the goal of art not be simply to create this possibility; in other words, to provide the platform that expresses a collective will? Finally, what relations are established between art and

democracy? In my opinion these relationships are extremely difficult, because democracy is realistic, tangible and pragmatic, and evidently art is not created from a democratic will. However, there are some reciprocal influences. Democracy is constantly interacting with art, like, for example, when it demands to know the attendance figures of museums.

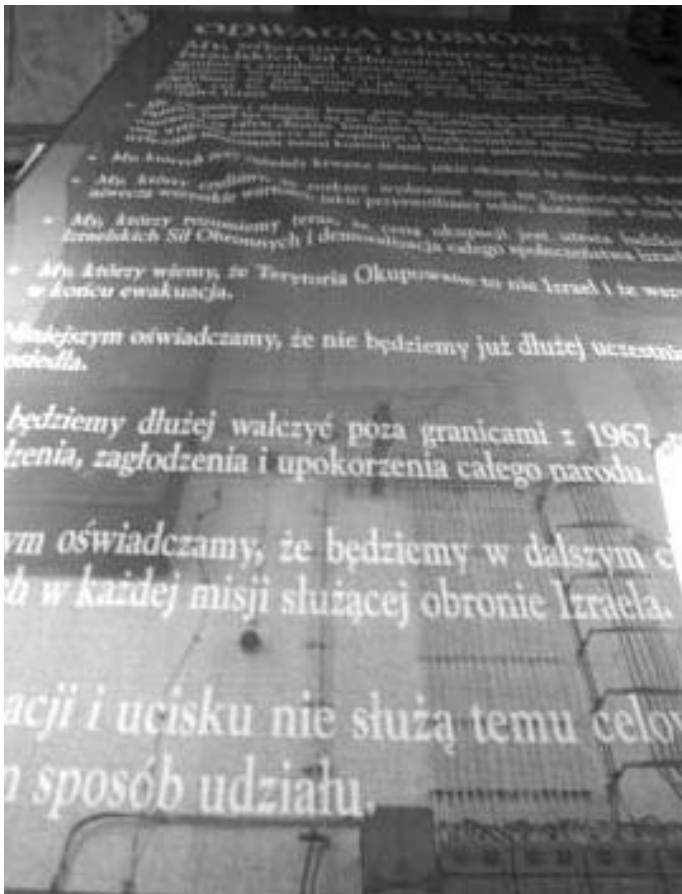


**LV** So, does democracy sometimes act in a negative way on art, I mean, does it become a means of control?

**CE** I consider myself to be a dyed-in-the-wool democrat; in a certain sense, anarchy is also democracy and it's what we should be fighting for. We need more democracy. But the democracies of North Western Europe are bad examples of what I mean by the "democratic possibility". Maybe art can create new models. In the popular culture we tend to think of democracy as being a single reality, the one we are living through, but it's a process, a continuous becoming. Shep Steiner talked about this at the seminar—how in a democracy, in contrast to totalitarianism, you can cultivate actions like hospitality without them turning into threats. The problem arises when, for example in the US, it's not clear whether you're looking at a democracy or a totalitarian state. My family comes from the German Democratic Republic, so I am very conscious that democracy can be interpreted in very different ways.

**LV** You have talked about Chantal Mouffe's concept of agony in relation to this programme, and particularly to her idea of "friendly enemies". In what way?

**CE** The clearest example lies in the *grassroots* activities and the nucleus of the project. On the one hand, you have the local discourse which is directly related to the people who live here; and on the other, you have the international group. The relations between the two aren't easy, but it's a matter of a healthy tension, a healthy agony. Maybe what is going to happen here after the programme is more important than the actual progress over these three weeks. The tension is concentrated here.



Shane Cullen *Courage to Refuse* Cork Caucus 2005

**LV** What type of production have you been trying to encourage?

**CE** There are projects that have been produced specifically. So some artists like Bik Van der Pol, Phil Collins and Surasi Kusolwong were invited to produce new work. Whatever happened, we didn't want to determine everything in advance; a single room in this old disused school offers us the possibility of sparking new collaborations or encounters with students in the city. We were more interested in developing this relationship further than in producing new projects by artists.

**LV** So, *Cork Caucus* concentrates more on producing knowledge.

**CE** But also on producing conversation and active debate. This is related to the legacy of *Cork Caucus* but also to a series of issues that have been raised in the process. In other words, how can we formulate an appropriate international connection for this particular scene? How can we promote a local production process that is in turn integrated into the international scene? So it's important to create confidence in the discourse, and we can only achieve this progressively. In this sense, Cork is not only the venue where the programme takes place but it also becomes a central feature of it. The project adapts to the specific artistic situation of this city and the structure we propose is generated in response to this lack of information or contact with the international scene. In my opinion, though, this type of project is like an alternative to the model of the great exhibition. Indeed, the National Sculpture Factory's first proposal was to organise a large exhibition event. I wasn't interested in doing something like that in Cork. I am of the opinion that a situation of this type generates other motivations amongst young artists. Just going to exhibitions doesn't provide the same level of experience or commitment. In this way of working we have to get involved as members of a community. I think it's important to compare this type of project with the biennials and see exactly what they can offer. I learnt a lot from the *La Cumbre-Tiempo de transacción* [The Summit-Transaction Time] project (organised by Consonni and Arteleku in 2003). If you try to over-determine everything in an inflexible way, the project may well suffer as a result. In Cork, though, we're at an introductory phase. It would be ideal if we were to hold this meeting every year for maybe five consecutive years, inviting the same people each time. The problem, needless to say, is money.

**Capitalism requires stupidity in order to generate greater consumption.**

**Lack of critical thought generates more profits.**

**LV** What relation do you see between *Cork Caucus* and other educational projects you have developed in the past?

**CE** *Cork Caucus* was born out of the experience of two previous workshops I organised in Seoul and Jakarta. They involved groups of artists from Europe and Asia. The idea was for the participants to have a chance to exchange ideas and to publicly discuss the way they worked with different contexts; in short, we were trying to spark another type of approach to global art; to generate other connections. Once again, we can see these conversations as forms of production in themselves; interesting projects will develop out of them over the coming months and years. This is the revealing aspect of the educational model, of the proto-academy.

**LV** This ties in with Walter Benjamin's notion of the author as a producer...

**CE** Exactly. The idea is to produce new meaning on that which you have already received. We need to encourage people to think critically.

**LV** At the same time, these structures also generate dynamics which counter the acceleration inherent to globalisation.

**CE** Obviously, I'm interested in enabling a situation where critical thought can be fed. Speed deflates critical action. Capitalism requires stupidity in order to generate greater consumption. Lack of critical thought generates more profits.

**LV** You've said on occasions that you're not interested in working geographically. You entitled the next Istanbul biennial, which you're curating with Vasif Kortun, *Istanbul*. How do you view the concept of locality?

**CE** When I say I'm not interested in working geographically, I mean I'm not interested in working with the notion of the nation state and that's different to the concept of locality. I'm not in favour of the idea of culture promoting the concept of the nation. The geography that interests me is the geography of cities. I'm not interested in the way nations forge a very concrete image of what Scottish art is, or Basque art, or Spanish art... It's important to go beyond the conditioning of the concept of the nation-state.

I'm interested in geography in terms of the specific conditions of a given place and the differences that are established between places. As a cultural intervention, an international biennial can reflect on these specificities; it can raise changes or consider them critically. In the case of the Istanbul Biennial, we have concentrated on the specificities of the place it is inserted in. For Vasif Kortun and me this approach works in quite the opposite way to the old model of the biennial: I mean the idea that the curator travels the world in search of the best examples of contemporary art and then presents them in exotic historical buildings in the city. We started out by inviting artists to work directly on Istanbul through residences. But we soon realised that that wasn't enough because we were in danger of creating an essentialist effect. So we decided to also invite artists who were working directly on other contexts and insert their work into the city. So we managed, at the same time, to point to everything that Istanbul actually isn't, in other words to establish a dialectic relationship with the context. As in any linguistic premise, the moment you try to formulate a definition, immediately its opposite forestalls it in shadow form.



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

**LV** In what sense does this approach differ from other biennials which concentrate on settling on a specific place? To what extent do the expectations about the socio-political sphere of that site condition the interpretation of the artists' work?

**CE** Right from the outset, I felt it was important to work together with someone from the city. I couldn't have worked in Istanbul without Vasif Kortun. The curatorial team also included another two participants, one of whom was British but based in Istanbul and the other who was a native of the city; so the group is again based on this Istanbul/Not Istanbul dialectic relationship. This has led to a more sophisticated understanding about the city. So if you compare it to other biennials, we have tried to create another dynamic between the exterior and the interior of Istanbul. However, at no point have we tried to over-determine the status of the context through the work of the artists. We were more interested in provoking an "agonic" reaction between our interpretation of the city and the artists' own proposals. Once more the biennial empowers a micro situation through the artists' production.

**LV** I think your decision to concentrate on artists is important; in some way it reminds me of something Surasi Kusolwong said this morning: one has to trust the artists because art itself is mere illusion.

**CE** You have to believe that the artist can change the world.◀

*This interview with Charles Esche was held on 22 June in Cork. Further information: <http://www.corkcaucus.org/>*

**CHARLES ESCHE** is the director of the Van Abbe Museum (Eindhoven), contributor and co-editor of the magazine *Afterall* (London-Los Angeles) and joint-curator with Vasif Kortun of the Ninth Istanbul Biennial.

**LEIRE VERGARA** is an independent curator and researcher. She co-directed, together with Peio Aguirre, the production structure D.A.E. (Donostiako Arte Ekinbideak).

**Arte, posibilidad y democracia**

Entrevista a Charles Esche

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

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

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

Fotografías cortesía del National Sculpture Factory of Cork

Bik van der Pol *Ford Boxes* Cork Caucus 2005

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

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

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

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

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



Catherine David, Cork Caucus 2005

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

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

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

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

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

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

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



Workshop, Paul Sullivan *Static* Cork Caucus 2005

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

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

**LV** ¿Qué tipo de producción habéis querido fomentar?

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

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

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

**LV** ¿Qué relación estableces entre *Cork Caucus* y otros proyectos educativos que has desarrollado con anterioridad?

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

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

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

**LV** Por otro lado, estas estructuras también generan dinámicas contrarias a la aceleración propia de la globalización.

**CE** Por supuesto, me interesa posibilitar una situación donde se pueda alimentar el pensamiento crítico. La velocidad desinfla la acción crítica. El capitalismo requiere de la estupidez para generar mayor consumo. La falta de pensamiento crítico genera mayor beneficio.

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

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

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

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



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

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

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

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

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

*Más información:*

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

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

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



Surasi Kusolwong *Bang Cork* Cork Caucus 2005

G E E R T L O V I N K

## **New Media, Technology and the Arts** Unhappy Marriage or Perfect Synthesis?

Why is new media arts perceived as such a closed and self-referential scene?  
Why can't artists who experiment with the latest technologies be part of pop culture and the arts market?

What's the after-effect of the 'exuberant' dotcom era? And why is there such a subordinate attitude towards academic science within new media arts? And is the educational sector the only way out?

In what follows, I am reluctant to list specific examples of artworks for fear of diluting the general argument. Of course Rafael Lozano-Hemmer, Stelarc and Jodi are successful artists. But none of them can be seen at Biennales, which is still stuck in the age of cheap, straightforward video projections. Each and every argument I present here can be falsified with references to specific art works that prove the opposite of what I am trying to prove. What I am interested in is the broader tendency in which new media arts currently exists — a situation I will argue is unnecessarily constraining at a time of rapid commercial development and social uptake of new media forms. Besides a critical examination of the premises — and the very existence — of 'electronic arts', I am making an argument to simultaneously attack the elitist tendencies within the "contemporary arts" system that reproduce a retrograde distinction between the fakery of the special effect and the authentic struggle of "real" artists with the raw image. In the second part of this essay I will summarize a recent debate in Australia in response to the decision of the federal arts funding agency to dismantle its separate "new media arts" board. Is it better to integrate new media arts into the existing structures or do we get more interesting works if technology-based arts has its own funding structures, media labs and centres?

There is a growing tension —not to say open rivalry— developing between art forms and their institutions. This can mainly be blamed largely on the outgoing post-war 68-gener-

Jonathan Gröger



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



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

ation and their greedy careerism that is now aimed at maximizing their superannuation. Their collective metamorphosis from progressive and experimental to a defensive, conservative attitude is phenomenal. Its history has yet to be written. Why should most of the funding these days go to opera? What is so intriguing about dead painters? Why should techno and “urban culture” be left to the market?

There is no philosophical ground to distinguish so-called “contemporary” from so-called “new media” art. Both are deeply digital, inundated in visual culture. They have so much common ground. The successful integration of 70s and 80s video art into the artistic mainstream is a good example of how intertwined “contemporary arts” and

“new media arts” are. Perhaps Luhmann and Bourdieu, who both wrote about art as institutional practice, can help us out here. Art struggles these days can no longer be understood in metaphysical terms because they primarily grow out of petty politics. Art can only be understood within institutional contexts. Even the market –in neo-liberal, metaphysical terms of supply and demand- plays a secondary role. Most art historians and critics are useless in informing us about these underlying tendencies because they are themselves part of the existing system, imprisoned I would even say, and only reproduce existing tensions and confusions. As does much current art.

What is striking about the “contemporary arts” system is its admiration for the raw image. Unlike new media arts, the “true” art video, DVD or website has to be primitive. The sublime is sought in the accidental. Most videos shown at exhibitions, biennales and in galleries have a deliberate, amateur-like look, as if it is documentation of “found performances”. This open reference, and dedication, to reality TV (and other forms of “amateur” television) and home videos is

positioned in contrast to the slick look of advertising and Hollywood production values. It is into this binary division, this either/or, that “techno” art—which actually pays attention to editing, composition and rhythm—gets placed as commercial imagery. The quasi-clumsy art video style bets on the possibility of becoming authentic in itself without having to return to the object phase of the arts. It is not the artificial or the animated that potentially turns a digital file into an artwork. It is not the canvas of the painter or stone of the sculptor that is real—it is the unedited video, lacking any special effect. Emerging artists, who since the mid nineties have positioned their video works as gallery art, and who consciously avoided being identified with the technologies they used, have used this strategy effectively. Their lack of sophisticated equipment, software and knowledge has worked to their advantage. As soon as they discovered this need for the “digital raw” they made excellent use of this market opportunity. They did not change their style when got better equipment. Unlike in the twenties and thirties, when avant-garde was obsessed with montage, framing, light etc., today’s media works can only become art if they shift focus, meaning and context of a recorded situation. It is the subtlety of this shift that makes them classify as “art”. Experimentation is not encouraged. Knowledge of the internal power structures of tools amongst these artists is lacking. Also a basic understanding of the architectures of networks is missing. This is the age of the digital unconscious. The “digital natives” (those who grew up with computers) are experts in the consumption of lifestyles. Their skills are mind-blowing—and so their political ignorance of the very tools they fool around with. They surf the media waves, but have no clue of the underlying mechanisms. In fact, young “contemporary artists” give the appearance of believing that they will become compromised if they identify themselves too much with their digital cameras, laptops and software. They will be out of fashion with curators and critics as soon as they show an interest in editing, animation and other techniques of image manipulation. Because, in the end, that’s the domain of the “creative industries”, not real art.

The birth of new media is closely tied to the democratisation of computers. According to some it is an art form born out of the *Geist* of Fluxus with its video art and performance. Others stress the influence of seventies public access activities or electronic music and then the post-industrial art and activism of the eighties. The term “new media art” only arrived as a set of practices in the late eighties, and is specifically tied to the rise of desktop publishing and the

production of CD-ROMs. Internet involvement started relatively late, from 1994-95 onwards, after the World Wide Web had been introduced. New media art is first of all part of the larger “visual culture” context. While it has strong ties to written discourses, computer code, sound, as well as abstract and conceptual art and performance, we can nonetheless say that the visual arts element forms the dominant thread. The problem with these accounts of the “beginnings” of new media art however is their overemphasis on individual artists and their works. Such accounts lack institutional awareness. Whereas technology developed fast, institutional understanding in this sector has been equally slow. In this respect, new media art is a misnomer, since, time and again, it reproduced the modernist dilemma between aesthetic autonomy and social engagement. Add the word “art” and you create a problem. In the case of new media arts there was—and still is—no market, no galleries, few curators and critics, and a relatively specialist audience, bordering on “cult”. And most of all: there is no “supremacist” feeling of acting as an avant-garde. What is lacking here is historical confidence. Instead, there is a strong sense of conducting “minor” practices in the shadow of established practices such as film, visual arts, television and graphic design.

Agreed, political climates in different countries vary wildly. Whereas “e-culture” funding in the Netherlands has gone up over the past years, the situation in Berlin, Paris and London, for instance, remains bleak. Academia remains a safe haven in the USA with little cultural funding available elsewhere. Yet, within new media arts, it is clear that there is a deep level of stagnation and this needs to be analyzed. This critique is not meant to disdainfully look down on the “yawning vacancy of the technological sublime.” New media arts are not a single entity. It is “searching” and does not primarily focus on grand narratives or finished works that can be purchased in a gallery. They are forms in search of a form. As test beds they obviously lack content. Many of the works are neither “cool” nor ironical, as so many pieces of contemporary art are. Instead, they often have a playful, slightly naïve feel. Electronic arts, a somewhat older term that is sometimes used as a synonym for new media arts, is an experimental setup rather than an established discipline that highly depends on the cultural parameters set by engineers. Many of the key players in the field position their practice in the fragile zone between “art” and “technology”, which is asking for trouble. Because, what does it mean to have to please both computer scientists and art curators? Neither the art world nor ICT professionals are fans of electronic arts. Wunderkammer artworks are not in big demand. From the geek perspective they are made by users, not developers. New media artworks “apply” new technologies and do not contribute to its further development. For the art professionals, on the other hand, new media art belongs in educational science museums and amusement parks rather than contemporary arts exhibitions. If we read the mainstream critics, art should transmit Truth and Emotion. In today’s society of the spectacle there is no place for halfway art, no matter how many policy documents praise new media arts for its experimental attitude and Will to Innovate.

## Selling your services is the way in which artists currently self-sustain.

In December 2004 the Australia Council announced its intention to disband the New Media Arts Board and the Community Cultural Development Board. These Boards gave grants respectively to artists working in new media and to communities such as disadvantaged youth, prison inmates and the homeless. I would like to summarise some of the responses on the Australian mailing list for new media research & culture, Fibreculture. Paul Brown writes that it has always been his opinion “that setting up special funding bodies essentially marginalises the practice and allows the conservatives to defer acknowledgment of the inevitable.” While Danny Butt appreciates that artists may not want to be pigeonholed, it is his understanding “that you could always apply pots of money to the other and compete on your merits against the landscape painters if you were that concerned about it. This move [by the Australia Council] represents a suppression of the new, the emergent and the political in favour of the known and the commercial (high art is big business).”

Theorist Anna Munster played an important role in the debate and strongly criticised the Council’s decision. On Fibreculture she wrote, “We now live deeply immersed in informationalism as a cultural, social and political set of circumstances. We need fields and infrastructure to support responses to and experiments with this. It doesn’t matter whether the New Media Arts Board is stuck in a semantic loop about the term ‘new media’. The point is that a huge amount of very interesting and extraordinarily experimental work here in Australia would not have been done without it.” Munster points to the future of the young generation. “Where will our younger and emerging artists who are feeding and living off information culture go for support now? They will be forced into making tiny amounts of money doing web design, making ring tones, or doing cell clean-up whenever a blockbuster Hollywood production rolls into Fox studios. Or they will tread the grinding road into academia, which is probably going to be the next place new media gets cut anyway. Of course they/we have to do this kind of shit anyway in order to live and we attempt to sustain our more experimental practices through these avenues. The previous board supported a range of people that had more sustained periods of time to think through ideas and bring these to fruition. You just don’t get that kind of time without funding support.”

Anna Munster also points to the current “precarious” position of artistic practice that exists on the back of unpaid voluntary labour. “The notion that we are now moving —or should be— from welfare to commercialisation is simply adopting the glib election patter of the government. The economic times we live in, as artists comprise a mix of public and private sector restructuring in the light of global shifts towards a service-based economy. The reality for most artists is that they get a bit of public sector funding, a bit of sponsorship and then the rest of the time they sell their services to sustain their practice. Selling your services is the way in which artists currently self-sustain.”

Net artist and curator Melinda Rackham clearly benefited from the current structure. “Even if the board was a short term solution, it was a bloody good solution that other countries are following. It helped produce some fantasy work, created dialogue, and promoted our artists globally. And it worked for very little investment.” University of Queensland scholar Lucy Cameron points at another tendency: “There is a suggestion that in the future there will be less “new talent” funding and more “virtuous cycles” funding based on the track record of the institution you’re attached to — if you got grants/contracts before you’re more likely to get grants in the future — a process that is being supported by the current suggestion of the government that in Australia we’ll soon be reverting to a two-tier higher education system — one of teaching only and another, more elite teaching and research institutions. The overall effect of this US type free-market, bottom-up, endogenous growth philosophy is that it backs commercial capacity rather than individual talent.”

In an open letter to the chair of the Australia Council media artist Simon Biggs sums up some of the “secondary” aspects of new media arts, besides the central question if it is art (or not). “The emergence of new media art can be seen as valuable to society not only for the art that arises from it. Australia is a world leader in the new media industries and in part this is due to the well-documented interchange there has been between the experimental cultural practices that have happened in new media art and the commercial exploitation of these developments. Australia is also a world leader in education and, again, this has been enhanced notably by the emergence of new media arts specialist departments at many of Australia’s Universities and is also evidenced by the number of Australian artists employed at similar departments in Universities around the world.” But as Lucy Cameron already mentioned, success is mainly measured as individual talent and has not materialised itself in schools, networks, movements, and concepts or even in institutions. The new media arts funding of the Australia Council over the past decade has produced a field of dispersed, indeed highly trained and well-informed artists, who are now increasingly desperate as the necessary next phase of institutionalisation of the field has not happened. The

strategy to fund a number of small organisations and dissipate the little money there was between individuals has made the New Media Board, and the sector as a whole, an easy target.

This Brechtian Lehrstück from down under could lead us to the thesis that the true potential of new media art is in its ability to disappear. New media arts turn out to be a Hegelian project, aimed at its own transcendence. It is not a goal in itself, even though it obviously has self-referential tendencies, like all activities in society. In the short term, new media arts set out to discover the inner logic, standards and architectures of new technologies, but apparently this process can only last for a short while. The phase of experimentation will necessarily come to an end. Its findings will dissipate into society. ❖

**GEERT LOVINK** is a media theorist, net critic and activist. Since January 2003 he is a postdoctoral fellow at the University of Queensland (Brisbane). He is a member of Adilkno, the Foundation for the Advancement of Illegal Knowledge, a free association of media-related intellectuals established in 1983 (Agentur Bilwet auf Deutsch). Most of the early texts of Lovink and Adilkno in Dutch, German and English can be found at <http://thing.desk.nl/bilwet>. Geert Lovink’s recent online text archive is: [www.laudanum.net/geert](http://www.laudanum.net/geert). He is a former editor of the media art magazine *Mediamatic* (1989-94) and has been teaching and lecturing media theory throughout Central and Eastern Europe.

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

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

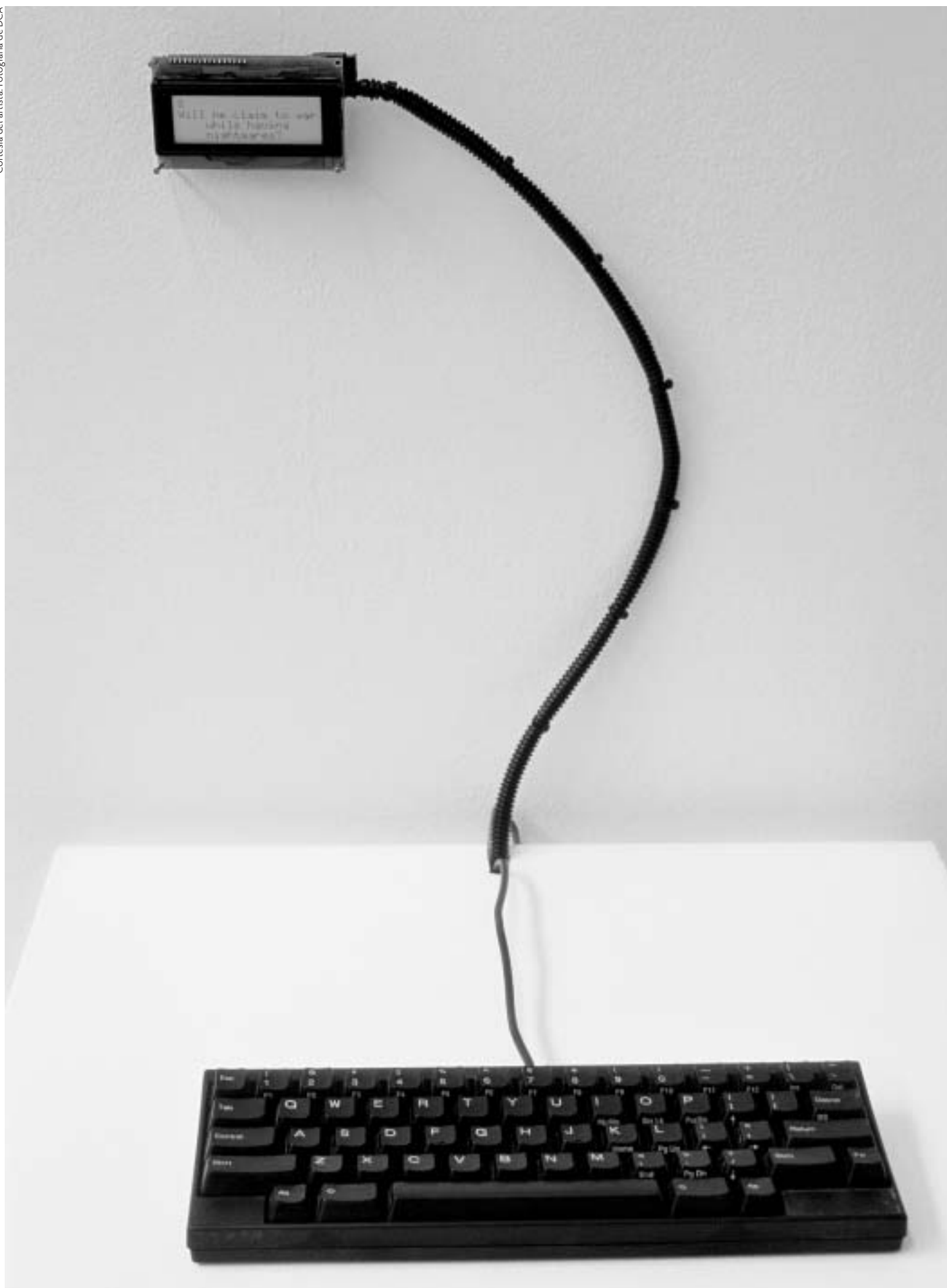
¿Por qué los artistas que experimentan con las últimas tecnologías no pueden ser parte de la cultura pop y el mercado del arte?

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

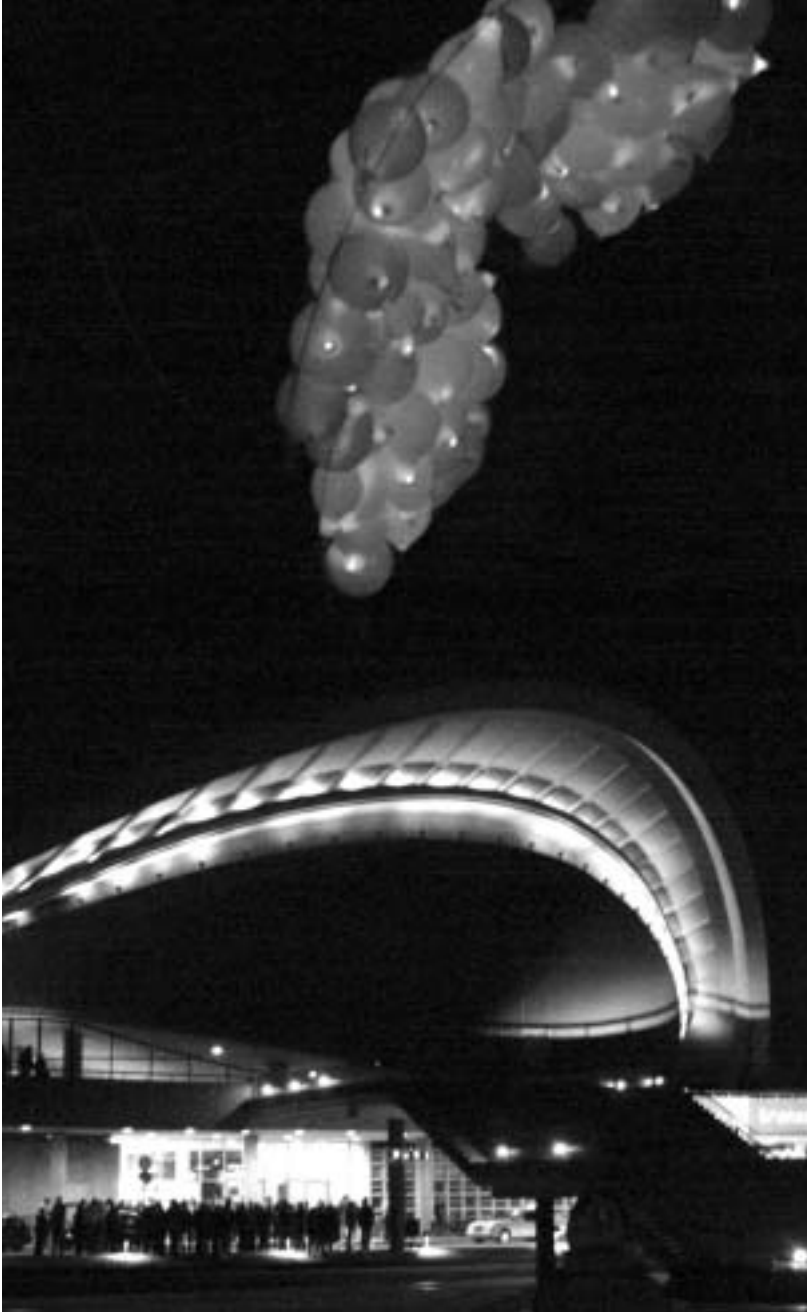
En las líneas que siguen, no voy a dar ejemplos específicos de obras de arte, por miedo a que vaya a diluirse el argumento general. Por supuesto que Rafael Lozano-Hemmer, Stelarc y Jodi son artistas de éxito. Pero a ninguno de ellos los vemos en las bienales, que siguen ancladas en la época de proyecciones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



Cortesía del artista. Fotografía de DCA



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

Usman Haque *Sky Ear* transmediale.05 Performance 2005

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

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

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

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

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

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

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

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

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

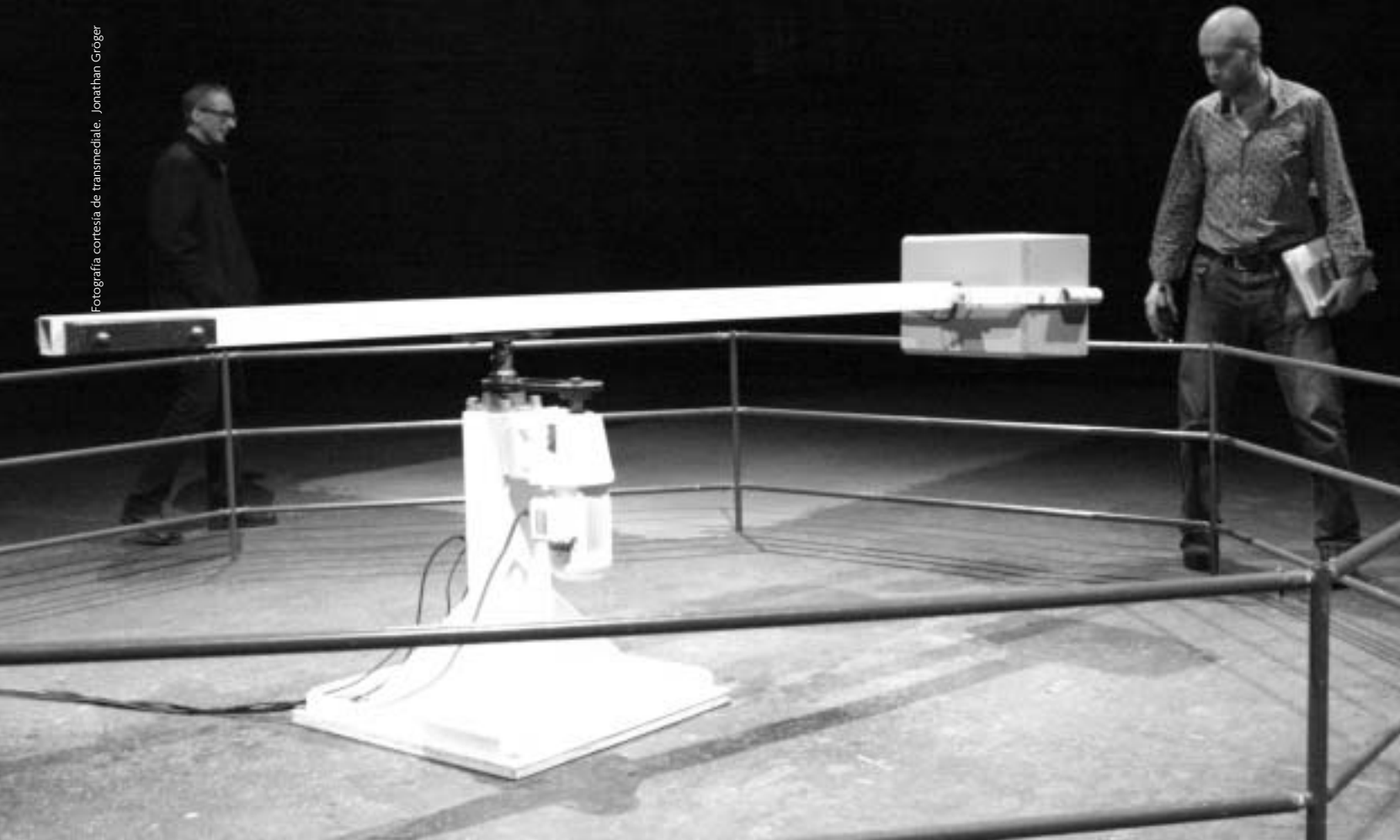
La teórica Anna Munster desempeñó un papel importante en el debate, y criticó con dureza la decisión del Consejo. En *Fibreculture* escribió: “Vivimos profundamente inmersos en el informativismo, considerado como un conjunto de circunstancias sociales y políticas. Necesitamos campos e infraestructura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

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

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

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

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



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

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

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

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

## Where “Feminism” is Still a Bad Word

**The 20th century was the** century of women’s activism for access to education, for access to the public sphere, which was denied to them due to gender division of work.

They were fighting for the right to vote, for control over their body, etc. Between both World Wars, the Soviet Union was a gigantic laboratory of social experimentation, and the case of Soviet woman was “exemplary”. But after the Second World War, the USSR isolated itself and all the progress made after the Revolution was annihilated. Mixed classes were suppressed. Titles as “Heroic Mother” (more than 10 children) and the “Order of maternal Glory” (7 to 9 children) were created. Unmarried women had no right to claim paternity or to receive a pension. It was only in 1953 that Stalin’s death interrupted this cycle of violence against women. Despite that, in the following years, women were still mainly obliged to execute tasks with little possibilities to direct and even less to decide. The power was in the virile hands of the Politburo and of the Secretary of the Communist Party.

And today, after seventy years of Soviet power, what is the outcome of this period in the former soviet space? Let us just point to the cultural prejudices and the female and male role stereotypes still perceptible in Armenian society. When you speak of feminism, it is systematically perceived as a threat, as a foreign ideology incompatible with “national values”. But Armenian women had already begun their emancipation before the Revolution: according to the figures mentioned by the historian Anahide

Ter Minassian, 38 Armenian women graduated from the University of Geneva before World War I, whereas only 43 Swiss women graduated in the same period<sup>1</sup>. Moreover, the very first woman ambassador in the world was Diana Agabeg Aparcar, who represented the first Republic of Armenia in Japan from 1918 to 1920, even before the Soviet politician, Alexandra Kollontai<sup>2</sup>. In fact, our “national values” may be proud of those accomplishments. But today, there is no woman minister in Armenia. No woman has ever occupied the role of Prime Minister or Vice-Prime Minister since independence. There are only four women deputies in the National Assembly out of a total of 131. As long as one can call an exceptional woman a “Tghamard kin” (“a manly woman”), cultural division of sexes will go on. That’s why it is essential to speak of feminism, to struggle against the clichés that surround the values of feminism in order to open up a space for the development of the current Armenian social and creative imaginary. It is this socio-symbolical context that we want to understand — where the imaginary spaces in which the steps forward turn back and are giving space to violence, injustice and indifference. That’s why we conceived and organized a project bringing together intellectuals, activists and artists in a country where “feminism” is still a bad word.

*One step forwards, two steps back* is a project organized by Utopiana ([www.utopiana.am](http://www.utopiana.am)) in cooperation with the association Kanayq Hayots, the Department of Sociology at Yerevan State University, and the café and exhibition space The Club. The project was held from from the 12th to the 14th of September in Yerevan. Invited artists: Nancy Agabian (New York), Ursula Biemann (Zurich), Kirsten Dufour (Copenhagen), Anjalika Sagar and Otolith Group (London). ❖❖

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

2 “The history of the Soviet woman is outlined” in NAVAILH, F. “Le modèle soviétique” in PERROT, M.; DUBY, G. (eds) *Histoire des femmes en Occident*, vol. 5, Paris : Plon, 1991.



KIRSTEN DUFOUR

*Let us speak now*, a collection of videos with a series of interviews, by Danish artist Kirsten Dufour. To date about 40 videos, mainly from the United States, map the voice of activist artist women who participated in the feminist movement in the seventies, and women of the following generations with a feminist approach either in their art work or in their activism. She did many interviews with Armenian women artists too.

NANCY AGABIAN

The performance, *Water and Wine*, about the role of women in the Armenian Apostolic Church, is composed of narrative excerpts from Agabian's memoir *Me as her again* and monologues based on her family history, experiences in the church and conversations with members of the Armenian-American community.



URSULA BIEMANN

*Writing Desire* is a video essay by the Swiss artist Ursula Biemann on the new dream screen of the Internet and how it impacts on the global circulation of women's bodies from the third world to the first world. Although under-age Philippine 'pen pals' and post-Soviet mail-order brides have been part of the transnational exchange of sex in the post-colonial and post-Cold War marketplace of desire before the digital age, the Internet has accelerated these transactions. The video provides the viewers with a thoughtful meditation on the obvious political, economic and gender inequalities of these exchanges by simulating the gaze of the Internet shopper looking for the imagined docile, traditional, pre-feminist, but Web-savvy mate.



ANJALIKA SAGAR

Anjalika Sagar, London, member of the Otolith Group, presented the experimental documentary, *Otolith*, which links three historical moments: the mutant future of the 22nd Century, the ambient fear of the early 21st Century and the post independence era of the mid 20th Century. The voiceover addresses the viewer from a dangerous future that positions the present as historical ruin. This mode of address allows Dr Usha Adebarean Sagar, the fictional narrator, to speculate on the evolution of humankind through an investigation of the archives of her ancestors- the 21st Century researcher Anjalika Sagar and Mrs. Anasuya Gyan Chand, grandmother of Anjalika Sagar and 20th Century feminist.



*One step forwards, two steps back* (from left to right) Michèle Riot-Sarcey (Paris), Biljana Kasic (Zagreb), with Anna Barseghian (Geneva-Yerevan).

## Donde “feminismo” todavía es una palabra malsonante

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

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

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

antes de la Revolución: según las cifras citadas por la historiadora Anahide Ter Minassian, 38 mujeres armenias se graduaron por la Universidad de Ginebra antes de la Primera Guerra Mundial, mientras que sólo 43 mujeres suizas lo hicieron en el mismo periodo<sup>1</sup>. Además, la primera mujer embajadora del mundo fue Diana Agabeg Aparcar, que representó a la República de Armenia en Japón desde 1918 hasta 1920, incluso con anterioridad a la política soviética Alexandra Kollontai<sup>2</sup>. En realidad, nuestros “valores nacionales” pueden estar orgullosos de semejantes logros. Pero en la actualidad no existe ninguna mujer ministra en Armenia. Ninguna mujer ha ocupado nunca el papel de primera ministra o viceprimera ministra desde la Independencia. Sólo existen cuatro mujeres diputadas en la Asamblea Nacional, de un total de 131 miembros. Mientras que a una mujer excepcional uno pueda llamarle “*Tghamard kin*” (“mujer masculina”) la división cultural de sexos continuará. Por eso, es esencial hablar de feminismo, para luchar contra los clichés que rodean los valores del feminismo, con el fin de abrir un espacio para el desarrollo del imaginario social y creativo de la Armenia actual. Es en este contexto socio-simbólico donde pretendemos comprender los espacios de tal imaginario, en el que los pasos adelante se vuelven atrás, dando lugar a la violencia, a la injusticia y a la indiferencia. Es por ello que concebimos y organizamos un proyecto que congregará a intelectuales, activistas y artistas, en un país donde “feminismo” todavía es una palabra malsonante.

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

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

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



© Anna Krenz, Berlin



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

© Tigran Khachatryan, Yerevan



© Joelle Flumet, Geneva



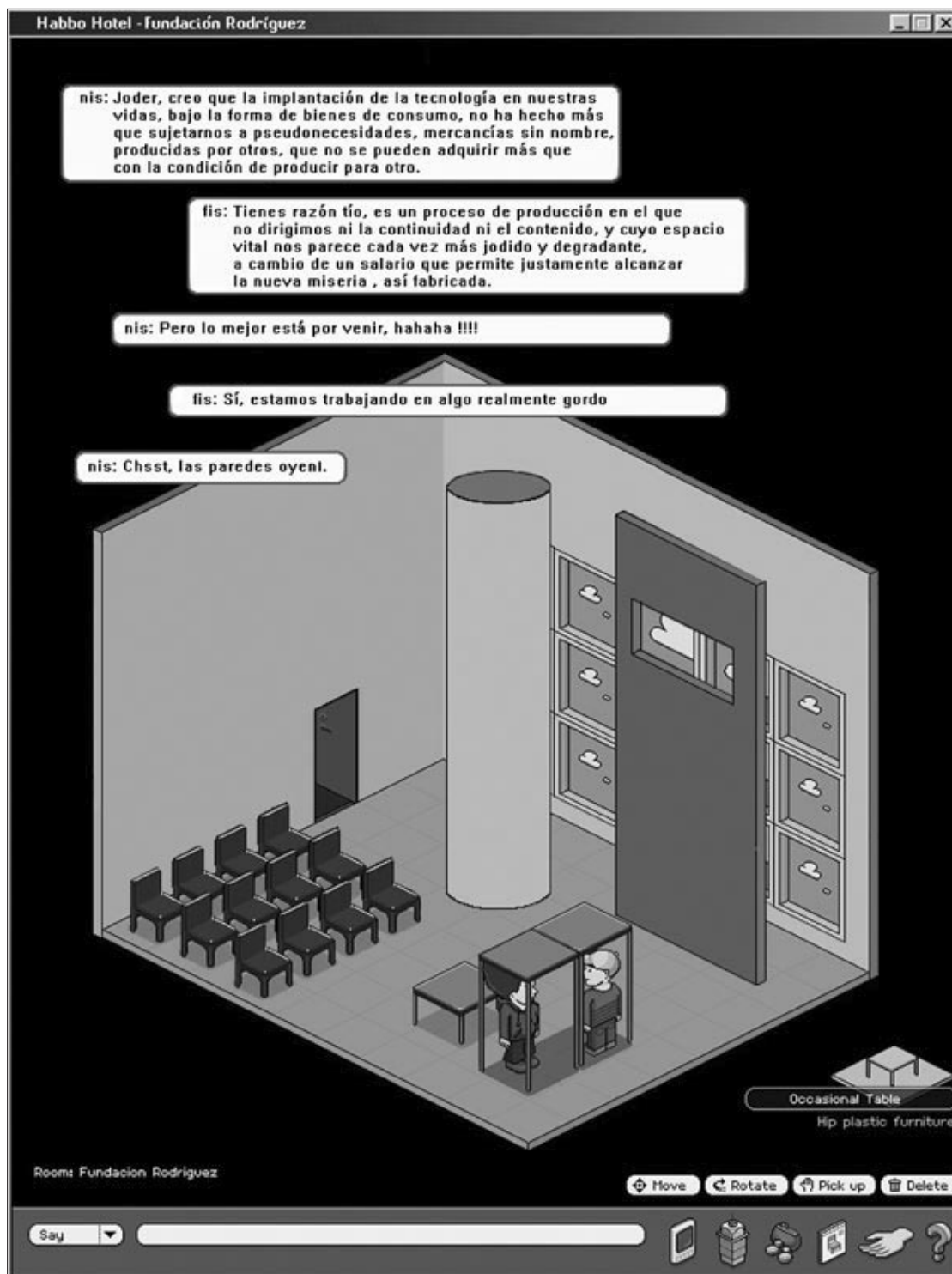
## Copyright and the Brave Digital Future of Museums

**Not so long ago, before we all knew the impact that new technologies were going to have on museums, there was a lot of speculation about a promising new future. As we analyse in this text, however, copyright has curbed that promise, promoting a culture of “scarcity” rather than fostering a culture of affluence.**

### **I sometimes feel like a criminal when**

I try to take a photo inside a museum. It doesn't matter whether I'm trying to photograph one of the works on exhibition or the building itself. Sometimes I surprise even myself by inexplicably searching for reasons why I shouldn't feel embarrassed every time the shutter clicks. And though it's easy enough for me to find pretexts – my work in education being the most common one– it doesn't free me of a certain clandestine feeling, which irritates me and makes me feel uncomfortable the moment I get outside the museum. As Juan Antonio Ramírez<sup>1</sup> said in his article *Fotos*, a simple amateur interest should be enough of an excuse for taking photos in a museum. This is particularly true when the museums in question are publicly-owned or at least largely financed by public funds. I can understand that there are certain technical limitations on using flash and I can accept other restrictions that are intended to protect the well-being of the exhibits. But as the official rules of many museums state, “It is forbidden to take photographs or use video cameras in the museum”. An exception, of course, is made for press photographers, provided they have the necessary authorisation.

I believe that this ban on taking photographs in museums—which might in itself seem merely anecdotal—is indicative of a certain inertia within the very structures of art, and highlights the fact that they have not been properly brought up to date. This is all the more striking when many of those centres and resources have been created recently. Jon Ippolito gave us something of a foretaste of this in 1998<sup>2</sup>, when he spoke about the museum/future binomial by asking the question “The Museum of the Future: A Contradiction in Terms?”<sup>3</sup>. He was referring—though not perhaps with the same intent as this article—to the difficult challenges museums face with the emergence of what he defines as “variable media”<sup>4</sup>. At the other end of the spectrum from Ippolito, we have Michael S. Shapiro, secretary and general counsel of the International Institute of Intellectual Property, writing in *Museums and the Digital Future*<sup>5</sup>, who paints a completely different picture: “The digital future is bright for museums”, he says. In this study, as well as offering a number of model contracts for managing and using work created using new resources, Shapiro rhetorically highlights the four main challenges which, in his words, museums will have to face in the digital future: “How will museums obtain the financial resources to digitize their rich cultural resources and make them available to the public? How will museums respond to the significant legal and business risks of doing business on the Internet? How will museums limit the risk of the unauthorized reproduction, alteration, and distribution of their digital assets in cyberspace? How should museums safeguard their



Fis & Nis Gallery, a project by Fundación Rodríguez ([www.fundacionrdz.com](http://www.fundacionrdz.com))

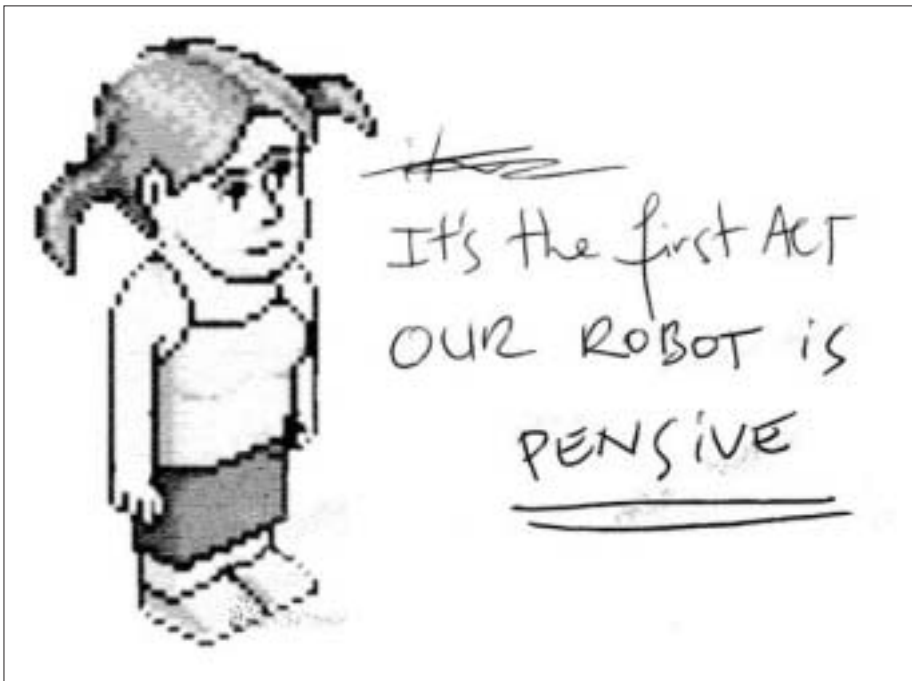
symbols, goodwill and reputation against the actions of electronic pirates, all too eager to appropriate them for their own commercial gain?"

We could draw a number of conclusions from Shapiro's map of the virtual threats that the digital future holds for museums, but I would like to examine just two. On the one hand, he faithfully depicts the intentions of a model of museum which is, sadly, all too true-to-life—a museum which remains loyal to a set of nineteenth-century curating

concepts, which had their heyday in the twentieth century, but now seem paradoxically outdated. It is a model which is impervious to the precariousness of artistic production, which continues to base its conceptual architecture on the individual and individualistic artist, the unique original work, the deification of the author and the authorship or objectuality of the work of art. It is a vertical system which shelters and protects one possible framework for art in a desperate attempt at continuing self-legitimation.

And at the same time, it also takes on the worst neo-liberal tics of the cultural industries. These structures for producing and disseminating contents which, besieged by new digital formats, inexpensive and immediate mass distribution media such as the internet and burgeoning ideas about a free and open culture favouring the public domain, have been propped up with arguments based on terms like *risk*, *business*, *limits*, *pirates* and *misappropriation*.

The inrush of the digital into cultural production and distribution is bringing about some fundamental changes in the traditional paradigms of the culture industries. The unstoppable advance of free and open software has shaken the very foundations of big business, first in the creation and distribution of software, and then, in the music and film industries.



Fis & Nis Gallery

And so, the museum, in its effort to brighten its “digital future” and save its own “contradictions”, clings to the magic formula of intellectual property and copyright. And it is here, precisely, that it really gets complicated to talk about the future and the museum. The fact that you can’t take a photograph of a work of art inside the museum space shows up its own contradictions—not in some vaguely distant future, but right here, in the digital present. To state it in as few words as there are justifications, one cannot photograph works of art because they are protected by copyright. Thus, “copyright is infringed by making a copy of all or a substantial part of a copyright work, without the consent of the copyright owner. It would therefore be an infringement of copyright to take a photograph of a copyright protected work of art, or a photograph of a photograph”<sup>6</sup>. At the same time, legislation and copyright protect the rights of the author and restrict the rights of the user without requiring the author to do anything to make this happen. Moreover, all rights are reserved automatically and absolutely... the author’s rights, of course. The user, the spectator, the audience, however, have no rights, except to make copies for their private use (would the right to take a photograph of a sculpture I like be included in this, I wonder?), for quoting, for news work and for some other less common cases established in the Intellectual Property Act<sup>7</sup>. Copyright and intellectual property, then, appear to infallibly protect the museums of the future from any digital threat. In the aforementioned report, Shapiro argues categorically about “the importance of intellectual property as a tool for economic, social and cultural development”.

However, the situation looks very different when viewed from the other side. The inrush of the digital into cultural production and distribution is bringing about some fundamental changes in the traditional paradigms of the culture industries. The unstoppable advance of free and open software has shaken the very foundations of big business, first in the creation and distribution of software, and then, in the music and film industries. They have all raised the banner of author's rights to attack, respectively, free and open software, "Napsters", "Kazaas" and other P2P systems<sup>8</sup>. But "copyright is not a natural right, but an artificial government-imposed monopoly that limits the users' natural right to copy"<sup>9</sup>. On the contrary, the restrictive administration of intellectual property only serves to forestall the inevitable, given that "the physics of the piracy of the intangible are different from the physics of the piracy of the tangible"<sup>10</sup>, as Lawrence Lessig would say. In this battle now being waged for free software, which seeks to tip the scales between restrictive intellectual property and the public domain in favour of the latter, the world of art stands entirely apart. Of all cultural areas, art is by a long way the one which has seen least penetration of these ideas on free culture, the public domain or commons and free licences. And in the meantime, copyright and intellectual property, duly fitted out by the hegemonic cultural industries, are assumed with complete conviction and applied without contestation. Indeed, for the moment any attempt to argue in favour of the public domain receives not the slightest echo.

The position is all the more serious when we consider that in Spain, for example, the main source of support for contemporary art is the public purse. Museums, art fairs, grants, educational institutions, etc. are essentially financed with everyone's money, and yet that does not mean that they freely and openly form part of the common good. In other words, if a museum has bought a painting with public funds to be hung in a public building, maintained and run with public money, why can I not photograph that painting for my own personal use? Who are they trying to protect with these restrictions, by denying me, as a public user, any rights? The author? As Ramírez said

in his article: "What does [the artist] care if lots of spectators take photographs of his work?"<sup>11</sup>. Clearly what is being protected is not the author of the work, but an entire complex system for art, and an associated social and political structure, founded on obsolete concepts without which it will lose much of its *raison d'être*, and it is precisely that which is in question. In its name and in the name of some bright future constant contradictions are being committed: photographic negatives are destroyed or shielded, master copies of videos are sequestered to restrict their natural reproductibility, online projects are castrated so that they can be packaged, hypertextuality is price-tagged<sup>12</sup> or quite simply, you are forbidden to photograph your favourite painting. They are deliberately fomenting that culture of "scarcity", which has brought such rich pickings for the culture industries, but which is driving us towards a culture of *permission* and— with funding and protection from the public sphere—away from a free culture. ◀

NATXO RODRÍGUEZ is a lecturer at the University of the Basque Country. He is a member of the Fundación Rodríguez. He lives in Vitoria.

#### NOTES AND REFERENCES

- 1 In other words, the amateurs, teachers and critics of contemporary art are treated like human excrement because they try to take some poor visual record of what they see RAMÍREZ, J.A. "Fotos" *Exit Express*, # 4, 2004.
- 2 Jon Ippolito has been the Media Arts curator at the Guggenheim Museum New York since 1991.
- 3 IPPOLITO, J. *Artbyte* (New York) 1, no. 2 (June-July 1998), pp. 18-19. <http://three.org/ippolito>. A version in Spanish is available at [http://aleph-arts.org/pens/museo\\_futuro.html](http://aleph-arts.org/pens/museo_futuro.html).
- 4 For a definition of Variable Media, see <http://variable-media.net>
- 5 SHAPIRO, M. *Museums and the Digital Future*. A Study conducted for the WIPO. World Intellectual Property Organization. [http://www.wipo.int/aboutip/en/studies/pdf/iipi\\_digital\\_museum.pdf](http://www.wipo.int/aboutip/en/studies/pdf/iipi_digital_museum.pdf)
- 6 MACPHERSON, L. *Photographers' rights in the UK*. <http://www.sirimo.co.uk/media/UKPhotographersRights.pdf>
- 7 Spanish Intellectual Property Act [Ley de propiedad intelectual]. Chapter II, Limitations.
- 8 Peer-to-peer networks. Spanish definition given in WIKIPEDIA. <http://es.wikipedia.org/wiki/P2P>
- 9 STALLMAN, R. *Free Software, Free Society*. Boston : GNU Press, 2004.
- 10 LESSIG, L. *Free Culture*. Penguin USA 2004.
- 11 RAMÍREZ, J.A. "Fotos" *Exit Express*, # 4, 2004.
- 12 The rates of the VEGAP, the society of authors which collectively manages the intellectual property rights of visual creators in Spain, are available at: <http://www.vegap.es/Tarifas.pdf>

## Copyright y el brillante futuro digital de los museos

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

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

En mi opinión, algo que puede resultar tan anecdótico como prohibir hacer una foto en un museo evidencia ciertas inercias dentro de las estructuras del arte, que hablan de cierta falta de actualización. Más aún cuando muchos de esos centros y recursos son de reciente aparición. Ya lo avanzaba de alguna manera, en 1998, Jon Ippolito<sup>2</sup> cuando hablaba del binomio museo-futuro planteando el interrogante “El Museo del Futuro: ¿Una Contradicción en los términos?”<sup>3</sup> Se refería, quizá en otra dirección a la expuesta en este artículo, a los difíciles retos que se le plantea al museo con la aparición de lo que él define como “variable media”<sup>4</sup>. Por otro lado, en las antípodas de Ippolito, para Michael S. Shapiro, secretario y consultor general del Instituto Internacional de la Propiedad Intelectual, en *Museums and the Digital Future*<sup>5</sup>, dibujando un panorama totalmente distinto: “El futuro digital es brillante para los museos”. En el citado estudio, Shapiro, aparte de proponer algunos modelos de contrato para gestionar y aprovechar los trabajos realizados con nuevos medios, subraya retóricamente los cuatro retos principales que, en sus palabras, los museos deberían afrontar en el futuro digital:

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

¿Cómo van los museos a responder a los significativos riesgos legales y comerciales de hacer negocio en Internet? ¿Cómo van los museos a limitar el riesgo de la reproducción no autorizada, y distribución de sus activos digitales en el ciberespacio?

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



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

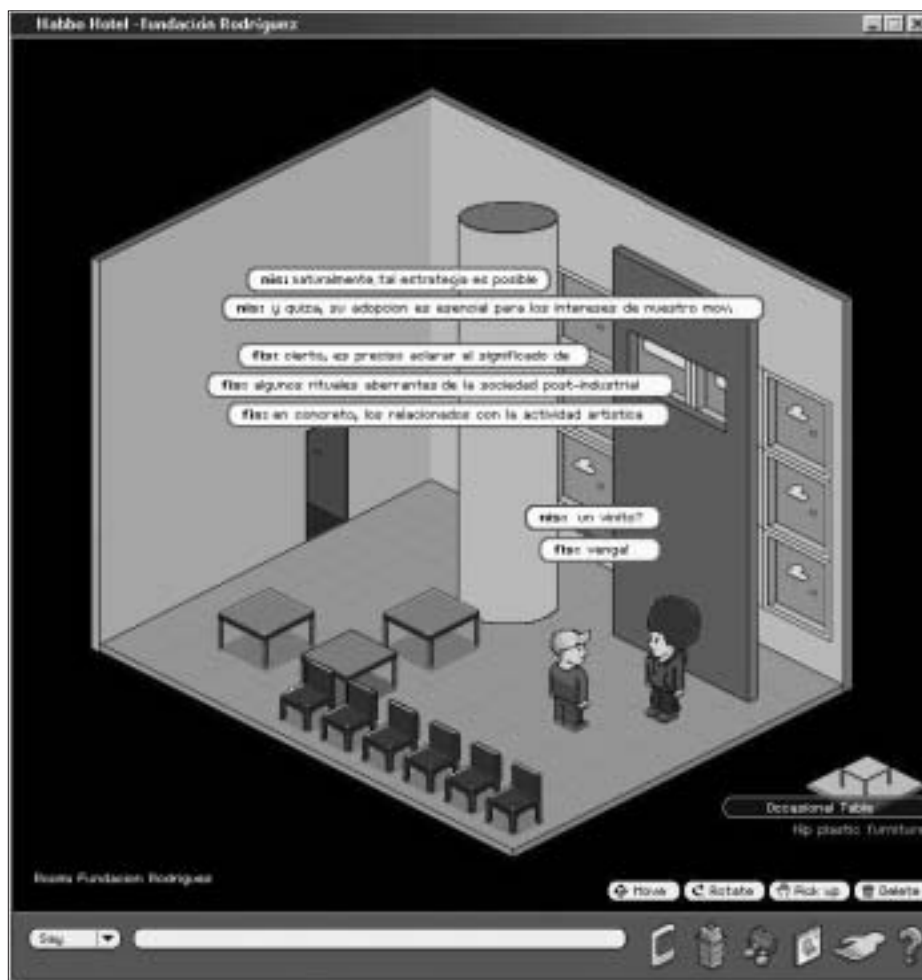
En este mapa de virtuales amenazas que el futuro digital depara al museo, se pueden deducir varias conclusiones. De las muchas posibles, quiero destacar dos. Por un lado, se retratan fielmente las intenciones de un modelo de museo tristemente vigente, fiel a los conceptos museísticos del siglo XIX, que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

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

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

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

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



Fis &amp; Nis Gallery

pocas palabras, tan pocas como argumentos, no se pueden fotografiar obras de arte porque están protegidas por el Copyright. De esta manera, “el copyright es infringido al hacer una copia de todo o de una parte substancial de un trabajo, sin el consentimiento del propietario del copyright. Por lo tanto, sería una infracción del copyright hacer una fotografía de una obra de arte protegida, o una fotografía de una fotografía”<sup>6</sup>. Al mismo tiempo, la legislación y el copyright protegen los derechos del autor y restringen los derechos del usuario sin necesidad de que el autor haga nada para ello. Además, se reservan automáticamente y absolutamente todos los derechos. Los del autor, por supuesto. Al usuario, al espectador, al público, sin embargo, no le corresponde ningún derecho, salvo el de hacer copias para uso privado (¿entraría aquí el derecho a fotografiar una escultura que me gusta?), para citas, para trabajos de actualidad y otros casos menos frecuentes establecidos en la Ley de Propiedad Intelectual<sup>7</sup>. El copyright y la propiedad intelectual, por lo tanto, parecen proteger infaliblemente a los museos de las futuras amenazas digitales. En esa línea, Shapiro, de nuevo en el informe anteriormente citado, argumenta contundentemente “la importancia de la propiedad intelectual como una herramienta para el desarrollo económico, social y cultural”.

Sin embargo, la situación es bien distinta si se observa desde otra óptica. La actual irrupción de lo digital en la producción y distribución cultural está suponiendo cambios fundamentales en los paradigmas tradicionales de las industrias culturales. El imparable avance del software libre y abierto ha hecho tambalear los pilares de la gran industria, primero en la creación y distribución de software, y después, en la industria de la música y del cine. Todos ellos han enarbolado la bandera de los derechos de autor para arremeter respectivamente contra el software libre y abierto, “Napsters”, “Kazaas” y demás sistemas P2P<sup>8</sup>. Pero, “el copy-

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



right no es una ley natural, sino un monopolio artificial impuesto por el Estado que limita el derecho natural de los usuarios a copiar<sup>9</sup>. Por el contrario, la gestión restrictiva de la propiedad intelectual no hace sino retrasar lo inevitable ya que las reglas de la física de la piratería de lo intangible son diferentes de la física de la piratería de lo tangible<sup>10</sup>, como diría L. Lessig. En esta batalla inaugurada por el software libre, buscando desequilibrar la balanza entre la propiedad intelectual restrictiva y el dominio público a favor de este último, el mundo del arte vive totalmente ajeno. Es con distancia, el ámbito cultural en el que menos penetración han tenido todas aquellas ideas relacionadas con la cultura libre, el dominio público o procomún y las licencias libres. Mientras, el copyright y la propiedad intelectual, debidamente pertrechadas desde las industrias culturales hegemónicas, se asumen con plena convicción a la vez que se aplican sin contestación. De hecho, cualquier intento de discurso a favor del dominio público no tiene el más mínimo eco, de momento.

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

de lo público cualquier derecho? ¿Al autor? Como decía Ramírez en su artículo: “¿Qué más le da a él que muchos espectadores fotografien su trabajo?”<sup>11</sup>. Evidentemente, a quien se protege no es al autor, sino a todo un complejo sistema para el arte, y a una estructura asociada social y política, que se sustenta en conceptos obsoletos sin los cuales perdería gran parte de su razón de ser, que es precisamente lo que está en cuestión. En su nombre y en el de un brillante futuro se cometen continuas contradicciones: se eliminan o se blindan negativos fotográficos, se secuestran másters de vídeo para coartar su reproductibilidad natural, se castran proyectos online para poder ser empaquetados, se tarifa la hipertextualidad<sup>12</sup> o simplemente se prohíbe fotografiar tu pintura favorita. Fomentando deliberadamente una cultura de la “escasez”, que tan inmejorables réditos ha generado para las industrias culturales, pero que está desembocando en una cultura del permiso y que, financiada y amparada desde lo público, nos aleja de una Cultura Libre. ❧

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

#### NOTAS Y REFERENCIAS

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

## Creative Commons Licences in Spain

Until a couple of years ago, few people had heard of the Creative Commons licences<sup>1</sup>, but the term is now beginning to be associated with a standard format

of licence for free digital works on the Internet, just as the licences developed by the GNU project (GPL, LGPL)<sup>2</sup> are associated with a standard format for free software. In recent years many different initiatives have grown up to facilitate access to culture and provide a means of sharing it using legal mechanisms<sup>3</sup>. However this particular system of assigning rights, which is similar to the free software licences, is becoming widely used on the Internet and in other media. An increasing number of websites and blogs are making their contents available using one of the six standard Creative Commons licences<sup>4</sup>. Even some works published in more traditional media —such as on paper for example— are also opting for this type of licence. However, much doubt and confusion still remains as to what these licences really are and what they can be used for. In this article I will try to clear up these doubts and explain the way in which these licences have been introduced in Spain.

Creative Commons is a not-for-profit American corporation found in 2001 whose aim is to promote legal and technical mechanisms that will provide

access to culture in general by facilitating exchange and dissemination of any creative work. The project is headed, among others, by Lawrence Lessig, James Boyle, Eric Eldred and Hal Abelson. In late 2002, using the free software model as a base, they created the project for the licences, under which a series of legal texts are offered free of charge to creators to allow them to assign certain rights to their works easily. This is possibly Creative Commons's best-known project and has wrought a minor revolution on the Internet, with a shift from the strict "All rights reserved" to the more flexible "Some rights reserved". It is an a priori assignment of rights, in many cases obviating the need for requests or questions, because the answer is there from the moment the work is subject to the licence.

Creative Commons promotes the rational use of author's rights. It does not seek to do away with them, merely to let authors assign certain rights to their works and to do so freely, without requiring intermediaries. The aim of Creative Commons is to facilitate access to culture. It makes it possible to bypass intermediaries, it makes it possible for certain rights to be assigned a priori, without the need for express permission, and thus it facilitates dissemination of the works and the ability to share them with a larger number of people. The number of works covered by this type of licence has grown rapidly over the last year and is certain to increase further in coming years.

The success of the Creative Commons system can be explained in various ways. One primary reason may be the three different version of the licence<sup>5</sup>. There is a full legal text, complete with all the small print, but there is also a first-tier version, the summary or *deed*, which explains in few words and using icons what rights are ceded and what the conditions are. The third tier is the machine-readable code which can be enclosed on the website and which allows access to content subject to one of these licences. Thanks to this code *plugins* have been developed such as the MozCC<sup>6</sup> or specific search engines like YahooCC<sup>7</sup>. Another possible explanation for their success is the flexibility of the licences. They all allow copying, distribution, display and performance, but the conditions under which this can be carried out range from permitting commercial usage to restricting any derived works. By using the Creative Commons licences, authors can market their work and offer it free of charge on the Internet and can restrict commercial use by third parties. This system is not intended to solve all the problems of the use and abuse of authors' rights, but it is intended to make people think about access to culture in general. Using one of these licences does not ensure that the author's rights are not violated, but at least they can make it possible for the work to be disseminated more easily and for new works to be created, for example.

The licences are currently available in twenty-one jurisdictions.



Lawrence Lessig, Copyright II, Barcelona 2005

### History of the Creative Commons licences in Spain

From the outset, Creative Commons took the decision to adapt the licences to the different legislations on authors' rights operating in different states. This meant that each creator could avail of his or her local laws rather than being tied to foreign ones. At the University of Barcelona, we first came into contact with Creative Commons in early 2003, when we were looking for a system for distributing lecturers' teaching materials. There was already a precedent in the academic world: a model for disseminating teaching content, OpenCourseware<sup>8</sup> from the Massachusetts Institute of Technology (MIT). When we asked for legal advice we were told about Creative Commons and got in touch with them. We were looking for a similar licence that we could use to release our content, but in addition they offered us the chance of heading adaptation of the licences to Spanish legislation, within the framework of the iCommons project which was being set up at the time. This internationalisation project, which began in 2003, consists not only of translating the licences to the different languages but also adapting them to the different jurisdictions. The original legal texts are based

on American legislation and it is therefore necessary to amend, eliminate or include certain paragraphs so that they are legally binding in every jurisdiction. The licences are currently available in twenty-one jurisdictions and there are over ten projects underway.

The process of adapting the licences to Spanish legislation was made possible thanks to the collaboration of many people: lawyers, computer experts, journalists, publishers, translators, activists, and many other unnamed people without whom it would have been impossible to meet our self-imposed deadline of 1 October 2004, when all the work crystallised into the six current licences, which are now available on the Creative Commons website. The process began in February 2004, when a preliminary draft of one of the licences was posted on the website: this had to be amended in May as the result of the appearance of a new version of the licences containing substantial changes. With the help of the Almeida law firm we prepared a new draft which was debated on a free access list until

Some public authorities, too, already made more aware by other similar projects such as free software, have expressed their support for Creative Commons and have helped promote exchange and dissemination of work.



Copyright II, Barcelona 2005

September<sup>9</sup>. We set ourselves a deadline of 1 October 2004, not as an end but as a beginning. From then on, the project of disseminating the licences began. Creators could now avail of this system of a priori assignment of rights.

More than two years have now passed since the project to introduce Creative Commons in Spain began, and nine months since the official adaptation of the licences, and we are now in a position to make an initial evaluation of the project. There has been growing interest among authors, creators, institutions, and administrations. Interest has also been expressed in translating the texts into all of the official languages of Spain. Although the legislation is the same throughout Spain, it is important to have different language versions available in order to help bring the project to all the cultures in the state. Versions are currently available in Spanish and Catalan, but new ones will soon be released in Galician and Basque. Together with their official licences, these will be downloadable from the four languages on the Creative Commons website.

The response to the project from authors has been favourable and an increasing number of creators are using this system to assign certain rights of use of their works. Other artists have considered doing the same, but have run into legal obstacles or contractual restrictions. Some of the latter group have begun to call for changes in the current system of copyright to make it possible for authors to decide at any time what they want to do with their work. Artistic institutions such as museums and art centres have also shown an interest in this system, sometimes, at the request of the artists themselves. Catalogues have already been published with contents that can be freely copied and distributed, and talks and debates have been organised on the subject.

In the academic milieu, many Spanish universities are considering following in the footsteps of the MIT and the timid steps taken by the University of Barcelona, and opening up their teaching content. They see no sense in locking their teachers' knowledge up; instead they believe it is better that it is shared and distributed over the Internet by using one of the Creative Commons licences.

Some public authorities, too, already made more aware by other similar projects such as free software, have expressed their support for Creative Commons and have helped promote exchange and dissemination of work. Some, for instance, stimulate or favour the creation of free contents in calls for projects for public aid. Own contents are beginning to be freed up and initiatives by groups close to the "free" culture are being supported.

Perhaps the most important aspect of the introduction of the Creative Commons licences in Spain is the debate it has aroused on author's rights and access to culture. Current business models are becoming obsolete with advances in technology. We need to search for new models and not try to hold onto the existing ones which restrict access to the works. On occasions, intermediaries may overprotect the rights on the authors' behalf, when the authors themselves would actually prefer greater flexibility or would opt for more innovative formulas for distributing their work.

The debate is open and there can be no doubt that the ultimate winner will be culture as a whole, and with it all those of us who want to enjoy and share it. ❧

**IGNASI LABASTIDA I JUAN** Primary degree (1994) and PhD (200) in Physics from the University of Barcelona. His fields of research are optic recognition of images and holography. He is has participated in the University of Barcelona's Programme for Improvement and Innovation in Teaching since it was first set up in 2001. His interest in information led him in 1995 to take a postgrad course in Scientific Communication at the Pompeu Fabra university, and, as a member of the board of the Catalan Physics Society, he is organising the activities related to World Physics Year (2005). Since 2003 he has led the Creative Commons project in Catalonia and Spain.

#### NOTES & REFERENCES

- 1 Creative Commons <http://creativecommons.org>
- 2 Licences of the GNU project <http://www.gnu.org/licenses/licenses.es.html>
- 3 Guide to licences for free contents: "A Guide To Open Content Licences", Lawrence Liang, [http://pzwart.wdka.hro.nl/mdr/research/liang/open\\_content\\_guide](http://pzwart.wdka.hro.nl/mdr/research/liang/open_content_guide)
- 4 The standard licences are (for Spanish jurisdiction): Attribution (by) <http://creativecommons.org/licenses/by/2.1/es/> Attribution-NonCommercial (by-nc) <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/2.1/es/> Attribution-ShareAlike (by-sa) <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/2.1/es/> Attribution-NoDerivs (by-nd) <http://creativecommons.org/licenses/by-nd/2.1/es/> Attribution-NonCommercial-ShareAlike (by-nc-sa) <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.1/es/> Attribution-NonCommercial-NoDerivs (by-nc-nd) <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.1/es/>
- 5 An example of the three-tier version of the attribution licence. Summary or deed: <http://creativecommons.org/licenses/by/2.1/es/deed.es> Legal text: <http://creativecommons.org/licenses/by/2.1/es/legalcode.es> Machine code: [http://creativecommons.org/licenses/by/2.1/es/work-html-popup?lang=es&jurisdiction=es&license\\_code=by](http://creativecommons.org/licenses/by/2.1/es/work-html-popup?lang=es&jurisdiction=es&license_code=by)
- 6 MozCC is an extension for Mozilla-based browsers which allows identification of pages subject to a Creative Commons licence <http://www.yergler.net/projects/mozcc/>
- 7 YahooCC is a Yahoo search engine for searching for contents subject to a Creative Commons licence <http://search.yahoo.com/cc>
- 8 The contents can be found at <http://ocw.mit.edu>
- 9 The process carried out can be consulted at the list <http://lists.ibiblio.org/pipermail/cc-es/>

On occasions, intermediaries may overprotect the rights on the authors' behalf, when the authors themselves would actually prefer greater flexibility or would opt for more innovative formulas for distributing their work.

## Las licencias Creative Commons en el Estado Español

Hace un par de años poca gente conocía las licencias Creative Commons<sup>1</sup>, pero actualmente este término empieza a ser asociado a un estándar de licencias

para obras digitales libres en la red, de la misma manera que las licencias del proyecto GNU (GPL, LGPL)<sup>2</sup> se asocian a un estándar para el software libre. Durante los últimos años han aparecido muchas iniciativas para facilitar el acceso a la cultura y poder compartirla mediante mecanismos legales<sup>3</sup>, sin embargo parece que este sistema de cesión de derechos similar a las licencias de software libre se está generalizando en la red y en otros medios. Cada vez hay más webs o blogs que ponen sus contenidos a disposición del público mediante alguna de las seis licencias estándar<sup>4</sup> de Creative Commons, e incluso obras que se difunden en otros medios, más tradicionales como el papel, también optan por este tipo de licencias. Sin embargo aún hay muchas dudas y confusiones sobre qué son realmente estas licencias y para qué sirven. En este artículo intentaré esclarecerlas y explicar la manera en que llegaron estas licencias al Estado Español.

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

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

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

El éxito del sistema de Creative Commons se puede explicar de diferentes maneras. Una primera razón puede ser la triple lectura de la licencia<sup>5</sup>. Existe el texto completo de la licencia, con toda la letra pequeña, pero también hay una primera capa de lectura, el resumen o *deed*, donde en pocas palabras y mediante unos iconos se explica fácilmente qué derechos se ceden y en qué condiciones. El tercer nivel de lectura, es la comprensión por parte de máquinas, el código que se puede adjuntar en la web y que permite acceder a los contenidos sujetos a alguna de estas licencias. Gracias a este código se han desarrollado *plugins* como el MozCC<sup>6</sup> o buscadores específicos como el YahooCC<sup>7</sup>. Otra posible explicación es la flexibilidad de las licencias. Todas permiten la copia, la distribución y la comunicación pública de las obras, pero las condiciones para hacerlo van desde permitir usos comerciales a restringir las obras derivadas. Al utilizar las licencias de Creative Commons el autor puede comercializar su obra y ofrecerla a su vez gratuitamente en la red, pudiendo restringir el uso comercial a terceros. Este sistema no pretende solucionar todos los problemas de los usos y abusos de los derechos de autor, pero sí que pretende generar una reflexión sobre el acceso a la cultura en general. Utilizar una de estas licencias no asegura que los derechos de autor no sean violados, pero al menos puede facilitar que la obra se difunda más fácilmente y que se puedan crear nuevas obras, por ejemplo.

Este sistema no pretende solucionar todos los problemas



Lawrence Lessig, Copyright II, Barcelona 2005

## Historia de las licencias Creative Commons en el Estado Español

Desde un principio Creative Commons optó por adaptar las licencias a las distintas legislaciones sobre derechos de autor de cada estado. De esta manera cada creador puede acogerse a sus leyes y no estar atado a leyes foráneas. El primer contacto que la Universidad de Barcelona tuvo con Creative Commons fue a inicios del año 2003, cuando buscábamos un sistema para difundir los materiales docentes de nuestro profesorado. En el mundo académico existía y existe un referente, un modelo para la difusión de contenidos docentes, el OpenCourseware<sup>8</sup> del Massachusetts Institute of Technology (MIT). Al consultar el aviso legal nos encontramos con Creative Commons y contactamos con ellos. Solicitamos disponer de una licencia parecida para liberar nuestros contenidos pero además nos ofrecieron liderar la adaptación de las licencias al Estado Español, en el marco del proyecto iCommons que estaba naciendo. Este proyecto de internacionalización iniciado en el 2003, no sólo consiste en traducir las licencias a las diferentes lenguas sino que también

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

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



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

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

del Bufet Almeida se elaboró el nuevo borrador que fue discutido en una lista de libre acceso hasta el mes de setiembre<sup>9</sup>. Nos marcamos la fecha del 1 de octubre de 2004 como inicio y no como final. A partir de esta fecha se inició el proyecto de difusión de licencias, a partir de entonces los creadores pudieron acogerse a este sistema de cesión de derechos a priori.

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



## Cada vez hay más creadores que utilizan este sistema.

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

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

También algunas administraciones

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

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

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

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

### NOTAS Y REFERENCIAS

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

Butter, eggs, chocolate...

Go to Antarctica \_ or else Australia?

Raymond Carver

<b>CECILIA ANDERSSON</b> Now Playing: Marclay .....	<b>73</b>
<b>ANA ARREGI</b> <i>Las amantes</i> treinta años después .....	<b>74</b>
<b>PLATONIQ.NET</b> ¿Copyfight o Copyleft? ¿Liberar o liderar la cultura? .....	<b>75</b>
<b>KOLDO ATXAGA</b> EUSKADI™ una fruta tan apetitosa como prohibida .....	<b>76</b>



### Christian Marclay

Barbican Art Gallery, London

From February 17th till May 2nd 2005

## Now Playing: Marclay

It was a misunderstanding. I had been meant to interview Christian Marclay over the telephone. I would call him from Liverpool at 3pm, and he would pick up in New York at 10am. I was excited and had my first question prepared; it was about his obsession with telephones. But when at 3pm, he picked up the phone, he didn't want to be interviewed. He had informed the press person at the Barbican in London about this, only she hadn't told me. So we spoke briefly and hung up. But I forgot to ask him about his obsession with the telephone. At the Barbican where a major retrospective of his work is currently on display, 750 plaster casts of telephone receivers are strewn out on the floor in what is reminiscent of a mass grave. The cordless white receivers are stripped of their connections and now lie in silent tribute to numerous past conversations. *Boneyard* (1990) is only one of the works in the exhibition where telephones appear as a recurrent theme.

Marclay works with a wide variety of supports including video, vinyl records, magnetic tape, photography and musical instruments. He builds his work around the physicality of sound and the visual language attached to the music industry. He is a performer and turntablist who actively encourage his viewers and listeners to break with the otherwise perceived boundary between one practice and the other. His work explores the dynamic space between the visible and the audible.

The exhibition includes the well-known *Body Mix* series (1991-92) where an eclectic range of record sleeves are stitched together, connecting one visual element to the next. For example, Jim Morrison on one cover along with a yo-yo on another, along with a female lower torso wearing a pair of knickers. What at first seems to be a rather innocent and somewhat effortless play with images reveals some of the questionable values operating within the music industry. *The Dictators and Incognita* (1990) are both large-scale assemblages of record sleeves exploring stereotypical depictions of women and men. And, as for the product itself, the actual vinyl, well, for *The Recycled Records* series (1980-1986) they've been smashed up and reassembled into still playable records. *With Mosaic* (1987) however, the playability feature has been irreversibly lost in the collage process. Marclay's fascination with the imprints generated in the physical handling of vinyl records manifests itself in his instructions NOT to handle with care as in for example, *Record Without a Cover* (1985). The idea of records being something of a self-portrait can also be observed in *My Weight in Records* (1995) where four boxes are neatly lined up along the wall.

Staying with the idea of a portrait, in *Guitar Drag* (2000) an amplified Fender guitar takes on the impersonating role. A pick-up truck drags the guitar along dirt roads in Texas, while a roaring sound comes from speakers mounted on the flatbed. The video documents the dramatic deterioration of the guitar's body and sound. This work makes reference to the rock 'n roll practice of, for example Pete Townsend who, enraged, smashed up his guitar on stage when it played out of tune, and also to the more recent racist lynching of James Byrd Jr who was dragged to his death behind a pick-up truck in Texas 1998. Cecilia Andersson

A central piece in the exhibition is the four-screen installation *Video Quartet* (2002). Here Marclay's compulsions to collect, juxtapose, collage, integrate and ultimately, like an instrument, 'play' both sight and sound, is masterly manifested. Having selected close to 700 film clips from, for example *Psycho*, *Barbarella*, *Back to the Future* and *Poltergeist*, *Video Quartet* overthrows our senses of hearing and sight. Orchestrating sound from the clips into a musical piece, the moving imagery accompanies this soundtrack and sets a tremendous associative visual journey in motion. The sheer scale of the installation makes it impossible for the viewer to follow the action on all four screens simultaneously. It is the sound that keeps it together. The 14-minute oeuvre brings Marclay's practice of sampling and collage to a mind-blowing climax. With a taxonomic approach towards all things referencing sound, Marclay constructs new vocabularies and his work makes his associative processes visible. The exhibition shows works from the early 1980s until today and traces of Fluxus, John Cage, the Surrealists and Marcel Duchamp can be clearly detected. Viewing the exhibition, it becomes apparent how Marclay's unique approach to contemporary art practices has influenced a younger generation of artists such as Matthias Müller, Douglas Blau and the whole practice of turntablism.

More information at Marclay's website:  
[http://www.mcachicago.org/cm\\_media/run-index.htm](http://www.mcachicago.org/cm_media/run-index.htm)

Elfriede Jelinek  
 Las amantes  
 Barcelona : El Aleph Editores, 2005

## Las amantes treinta años después

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

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

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

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

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

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



Vanessa Beecroft Show, 1998

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

Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona

Del 15 al 17 de julio de 2005

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

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

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

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

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



Copyfight II, Barcelona 2005

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

Aunque el avance de la cultura libre parece imparable, Copyfight deja una agri dulce sabor de boca. Si bien la selección de los invitados fue prácticamente inmejorable, el fruto que dejó no va más allá de los artículos escritos al respecto. Al final en Copyfight faltó acción y sal, con la típica duda después de haber visto una de superhéroes: ¿pero realmente para quién trabajan estos tipos? En demasiadas ocasiones el argumento principal fue que la cultura libre puede ser perfectamente rentable y que el copyleft ya no da miedo si está bien empaquetado. El hecho de que Doctorow después de que su libro *Down and Out in the Magic Kingdom*, publicado en la red con una licencia libre, llegue a las 500.000 de descargas y consiga ir por la 5ª edición en papel, o que bajo la figura enigmática de Lessig nos encontremos en medio de la expansión de "franquicias" de Creative Commons de Japón a España, o que el diario de distribución gratuita *20 minutos* utilice una licencia libre para sus escuetas noticias, puede ser interpretado como una positiva consolidación del Copyleft, aunque también como un síntoma de la mercantilización del discurso y de los objetivos originales, coqueteando entre copyfight y copyleft. Platoniq.net

## EUSKADI™ una fruta tan apetitosa como prohibida

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

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

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

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

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





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:

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

To order, email:  
subscriptions@ecp.org

MagNet accepts payment  
in Euros and by Paypal

Or send your request, with payment, to:

MagNet  
C/o Springer  
Museumgasse 1  
A-1070 Wien / Vienna  
Austria  
T +43 1 522 91 24  
F +43 1 522 91 25

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

DVD  
COMING  
SOON



# TESTER

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

arteleku



## [UN]COMMON SOUNDS

**[ez] Ohiko Soinuak**

*musika esperimentalen inguruko jardunaldiak*

**Sonidos [no] Comunes**

*muestra de música experimental*

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

**AZAROAK 18-23 NOVIEMBRE**

Arteleku - Donostia / San Sebastian



**ELECTROGRAPH**  
www.electrograph.net



[www.uncommonsounds.org](http://www.uncommonsounds.org) [www.arteleku.net](http://www.arteleku.net)

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