

# Zehar

REVISTA DE ARTELENGU-KO ALDIZKARIA



n°51 | 2003

Erresistentzia eta Sorkuntza

Resistencia y Creación

Resistance and Creation

# Zehar

Argitaratzailea

**GIPUZKOAKO FORU ALDUNDIA**  
**DIPUTACIÓN FORAL DE GIPUZKOA**  
Edita

Diputatu Nagusia

**JOXE JOAN GONZALEZ DE TXABARRI MIRANDA**  
Diputado General

Kultura Zuzendari Nagusia

**IMANOL AGOTE ALBERRO**  
Director General de Cultura

Artelekuko Zuzendaria

**SANTIAGO ERASO BELOKI**  
Director de Arteleku

Aldizkariaren Zuzendaria

**MIREN ERASO ITURRIOZ / K6 Kultur Gestioa**  
Directora de la Publicación

Koordinazioaren Laguntzaileak

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

Kolaboratzaile Berezia

**SUELY ROLNIK**  
Editora Invitada

© Testuenak, kolaboratzaileak

**TONY CHAKAR**  
**MARIA JOSÉ BELBELL**  
**MANOLO BORJA**  
**CATHERINE DAVID**  
**INAKI IMAZ**  
**LAYMERT GARCIA DOS SANTOS**  
**BRIAN HOLMES**  
**ARANTXA ITURBE**  
**GABRIELA MASSUH**  
**SUELY ROLNIK**  
**AZUCENA VIEITES**  
**GABRIEL VILLOTA**

© de los textos, los colaboradores

Itzulpenak

**Euskararen Normalkuntzarako Zuzendaritza Nagusia**

**Tisa**  
**LUIS MARI LARRAÑAGA**  
**JUAN MARI MENDIZABAL**  
**BEGO MONTORIO**  
**TIM NICHOLSON**  
Traducciones

Testuen orrazketa

**MAITE CELADA**  
**IDOIA GILLENENA**  
**BRIAN HOLMES**  
**JOE LINEHAN**

Revisión de textos

Diseinua

**LAUREN HAMMOND**  
Diseño

Inprimaketa

**LITOGRAFÍA VALVERDE**  
Impresión

Aurreinpresioa

**ZYMA**  
Pre-impresión

Lege gordailua

**SS.1.104/89**  
Depósito legal

**ISSN 1133-844 X**

© Argitalpenarena

**GIPUZKOAKO FORU ALDUNDIA**  
**DIPUTACIÓN FORAL DE GIPUZKOA**

© de la Edición

Art Bibliographies Modern-ek indizatua

Indizada por Art Bibliographies Modern



AZALA COVER PORTADA

Golo

De la serie The 2nd Intifada (2001)  
seen from the Middle East, 1998-2002

© Golo, 2003

Imàgen cortesia de la Fundació Antoni Tàpies, Barcelona

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



Ale honetan argitaratzen ditugun testu guztiak euskaraz irakurri nahi badituzu, sar zaitetz web orrialdean.

Visita la página web para consultar todos los textos en castellano.

Visit the website for all articles in english.

n°51 | 2003

Erresistentzia eta sorkuntza    Resistencia y creación    Resistance and Creation

EDITORIAL

Erresistentzia eta sormena:  
dibortzio laugarria

Resistencia y creación:  
un triste divorcio

MIREN ERASO

Entrevista a Catherine David ..... 4

Catherine Davidi egindako elkarrizketa .... 8

LAYMERT GARCIA DOS SANTOS

Berritasuna, harridura eta artea ..... 12

Lo nuevo, el asombro y el arte ..... 16

BRIAN HOLMES

Intermittent Revolutions ..... 18

Aldizkako iraultzak ..... 22

Revoluciones intermitentes ..... 25

SUELY ROLNIK

La creación se libra del rufián y  
se reencuentra con la resistencia ..... 28

Creation Quits Its Pimp,  
To Rejoin Resistance ..... 34

CARME ORTIZ

Entrevista a Manolo Borja ..... 38

Manolo Borjari egindako elkarrizketa .... 42

TONY CHAKAR

The present postponed ..... 44

El presente pospuesto ..... 52

GABRIELA MASSUH

Arte de la crisis: Crisis del arte

Krisiaren artea: Artearen krisia ..... 62

netw0rk

en red n69162

Napartheid fanxinoteka Artelekun, odlok-ek idatzia...Kim Cascone,  
Juan Mari Mendizabalek laburbildua, Itziar Okariz por Gabriel Villota  
Toyos...Koldo Almandozen Belarra, Arantxa Iturbek idatzia...Maratón  
Posporno por Azucena Vieites y María José Belbel...Sight Mapping  
(Begi-kartografia), (Cartografía visual)...Inmovilizar el mundo por  
Iñaki Imaz ..... 64



## Erresistentzia eta sormena: dibortzio lazgarria

Munduko kapitalismoak, teknozientziarekin bat eginik, giza bizitzaren esfera ororen ingurumaria birdiseinatu du gaur egun. Politika baldin bada gizarte bizitzaren eraketa moduen, haren zatiketa berrien eta haren sostengu diren arau berrien gaineko polemika burutzea, eta artea eraketa modu hautemangarri horien sormena orientatzen duen aldaketa sentikor ikusezinen hausnarketan jardutea, espero izatekoa da politika, artea eta horien arteko loturak krisian egotea, bai eta horien arazo berriak eta horiei aurre egiteko estrategiak asmatzea ere hitzetik hortzera dabilen gaia izatea.

Zeregin horrek, alabaina, ez du inongo loturarik esferen berrituraketa-ekin eta mugen birnegoziazioarekin. Esferatan antolatutako ordena bera baita bere logika identitarioarekin ezengonkorturik dagoena —giro aproposa, hortaz, politika eta artea giza bizitzaren ahalmen gisa azal daitezten, erresistentzia ahalmena bata eta sormeneko beste—. Kapitalismoak errebelazio hori azkartu du, sormen indarra artearen ghetotik —esfera autonomoa den neurrian— atera eta giza gorputz osotik mobilizatzeaz gain, ospatu egin baitu, eta sormen indar hori bere balio iturri nagusi bilakatu du.

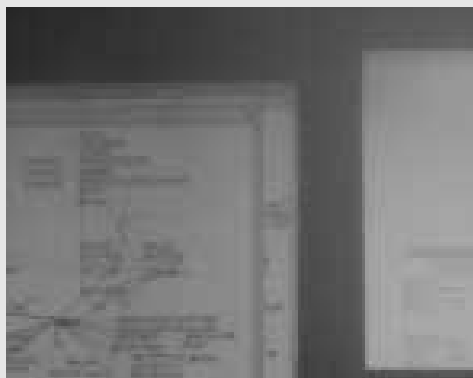
Nolanahi ere, ongi etorria egin baldin bazaio sormen indarra mugarritzen zuten hesien erorketari eta are ongi etorri sutsuagoa hura ospatzeari, halabeharrezko helmuga zuen madarikazioaz askatuta, indar horren sakabanaketa subjektibotasunaren eta horri eragiten dion esperientzia hautemangarriaren disoziazioarekin batera azaltzen da. Horrek ondorio larriak ditu giza bizitzarako: esperientzia hautemangarria baldin bada ate joka datozen eta indarrean dauden existentzia moduen hondamena dakarten munduaren alteritate indarrak gorputzean presente egitea, funtsezkoa da esperientzia hori eskuratzea, bizitzaren jarioak segi dezan beharrezkoak diren moduak asmatzeko. Sormen ahalmenaren aldetik, eskuratze horrek adieraziko dio zer ari den taldearen bizimoduaren baitan sarbidea eskatzen eta zein norabidetan berrantolatu behar den, emantzipazio prozesua bermatzeko. Erresistentzia ahalmenaren aldetik, eskuratze hori bera da jokoan dauden indarrak kokatzen dituen, elkarren aurka jartzen diren munduaren konfigurazio desberdinetan. Eskuratze hori oztopatzeak prozesua eten, eta sormen eta erresistentzia ahalmenen arteko dibortzioa sortarazten du, biak ala biak irteerarik gabeko etorkizunera bultzatuz bizitzaren babesari dagokionez eta, ondorioz, bizitzaren babes bera arriskuan jarri.

Hautemangarria den horren eskuratzetik disoziatutako eta afektu politikotik banandutako sormen ahalmenaren patua asmatze libreko lan indar iturria osatzea da, eta askatasunak, kasu honetan, merkatuak manipula dezan guztiz eskura egotea esan nahi du, hots, kapitalak funtsik gabe utz dezan, horrela balio handiagoa aterako baitio kontrako inolako erresistentziarik sortu gabe.

Erresistentzia ahalmenaren patuari dagokionez, hautemangarria den horretatik disoziatzeak bizitzaren berezko krudelkeria ahaztea dakar, beharrezkoa den guztietan giza existentziaren moduen leherketa dakarrena. Horrela bada, subjektibotasunak ez du hortik erakartzen den egonezina kokatzeko modurik, eta partaide den erresistentzia indarra alferrekoa gertatzen da, are alferrekoagoa prozesu horretan parte hartzen duen sormen indarrarekiko dibortzioaren eraginez. Babesik gabe, subjektibotasunak besteengan proiektatzen du bizitzaren krudelkeria, bai eta gaiztakeriarekin bat egiten ere. Forma dialektikoak harrapatzen du orduan indar politikoa eta aurkakoen arteko gatazka gisa garatzen da: orok errebindikatzen du bere buruarantz ongia eta bestearen aldean kokatzen gaizkia. Balizko ongiaren eta balizko gaizkiaren arteko borroka horretan, irabazlea edozein dela ere, kontserbadurismoaren indarra da garaile ateratzen dena, indarrean dagoen errealitatearen ingurumariari bultzatzen dion desberdintasunetik erakartzen den krudeltasunaren beldur izanik krudeltasuna ukatzen duena, desberdintasuna integratuko lukeen kartografia berriaren sorrera geldiaraziz, eta hori da bizitzaren baieztapenerako prozesu nahitaezkoa. Adostasunaren mundua aterako da garaile —alteritaterik, erresistentziarik, sormenik, bizitzarik gabeko fusioen mundua— zeinaren forma paradoxazkoa totalitarismoa baita.

Zein subjektibizazio-estategiek “sendatzen” ote gaituzte bi disoziazio kaltegarri horietatik: erresistentzia indarraren eta sormen indarraren artekoa batetik, eta indar horien eta horiei dei egiten dien esperientzia hautemangarriaren artekoa bestetik? Zer arazo sortzen ote ditu disoziazio bikoitz horrek praktika artistiko eta politikoen alorrean? Zer estrategiak egiten ote diete kontra? Zer eraginkortasunarekin? Eta, modu zabalagoan, nola ari ote dira hurbiltzen, edo ez, afektu politikoa eta afektu artistikoa praktika sozialen baitan? Azkenik, bestelako zer galdera planteatzen ote dira egun artean, politikan, eta bien arteko harremanetan, lehen aipatutako arazoaz harantzago?

Galdera horietarako erantzunbideak aurkitzea ez da norbanakoek bakarrik burutu dezaketen zeregina. Horrelako lan batek bizitza kolektiboaren ehunduraren baitako esperimentazio infinitesimalak behar ditu. Lan horretan parte hartzea da, hain zuzen ere, Zehar aldizkariaren ale honen asmoa. ❧ —Suely Rolnik





# Resistencia y creación: un triste divorcio

Erresistentzia eta sortuntza

Resistencia y creación

Resistance and Creation

**El capitalismo mundial integrado, en concierto con la tecnociencia, implica un profundo cambio de las formas de existencia humana. Si entendemos la política como el ejercicio de la polémica acerca de las configuraciones de la vida en sociedad, sus nuevos recortes y las nuevas reglas que las sustentan, y si entendemos el arte como el ejercicio de rastreo de las mutaciones de sensación en curso y su presentificación —ejercicio que orienta la creación de nuevas configuraciones de la existencia—, es de esperar que política, arte y sus interfaces estén en crisis. Pensar sus nuevos problemas e inventar estrategias para enfrentarlos está hoy al orden del día.**

La tarea, con todo, nada tiene que ver con la reconfiguración de esferas y la renegociación de fronteras. El propio orden organizado en esferas con su lógica identitaria se encuentra totalmente desestabilizado, por no decir irreversiblemente obsoleto. Un ambiente propicio, por tanto, para que política y arte se revelen en su condición de potencias de la vida humana; respectivamente, potencias de resistencia y de invención. El capitalismo ha precipitado esta revelación al liberar la fuerza de creación del gueto del arte como esfera autónoma y no sólo movilizarla por todo el cuerpo social, sino festejarla y hacer de ella su principal fuente de valor. Sin embargo, si la caída de los muros que confinaban la fuerza de invención es bienvenida y más aún lo es su celebración, que la libera de la maldición a la que estaba destinada, la diseminación del ejercicio de esta fuerza viene acompañada de una disociación de la subjetividad en relación a las sensaciones que la convocan. Esto tiene graves implicaciones para la vida humana: si un bloque de sensaciones es la presencia viva en el cuerpo de las fuerzas de la alteridad del mundo que piden paso y llevan a la quiebra a las formas de existencia vigentes, el acceso a las sensaciones es indispensable para que se inventen formas mediante las cuales la vida pueda continuar fluyendo. Del lado de la potencia de creación, es ese acceso el que indica el rumbo de lo que deberá ser creado para dar consistencia al proceso de emancipación. Del lado de la potencia de resistencia, es también ese acceso el que indica cuáles son las configuraciones de mundo por las que se debe luchar. La obstrucción de ese acceso interrumpe el proceso y provoca un divorcio entre las potencias de creación y de resistencia. Éstas pasan a tener un destino ciego con relación al objetivo para el cual son convocadas: la preservación de la vida. El efecto es que el ejercicio de tales potencias, en vez de promover la expansión de la vida, la coloca en peligro.

El destino de la potencia de creación disociada del acceso a las sensaciones y separada del afecto político es formar un manantial de fuerza de trabajo de invención libre; la libertad, aquí, consiste en que tal potencia esté enteramente disponible para ser instrumentalizada por el mercado, o sea, para ser explotada por su ruñán, el capital, que extraerá de ella una plusvalía sin que se le oponga ninguna resistencia.

En cuanto al destino de la potencia de resistencia, su disociación de las sensaciones le impide reconocer aquello que la convoca: la crueldad inherente a la vida que destruye formas de existencia cada vez que se hace necesario. Así, no teniendo cómo identificar la causa del malestar, la subjetividad es tomada por el miedo y el desamparo y, para aliviarse, proyecta en el otro la crueldad de la vida y la confunde con la maldad. La fuerza de resistencia es entonces capturada por la forma dialéctica y pasa a ejercerse como lucha entre opuestos: cada uno reivindica para sí el poder del bien y fija al otro en el lugar del mal, contra el cual deberá ser dirigida la fuerza de resistencia. En este tipo de ejercicio de la política, que se transforma en lucha entre el bien y

el mal, sea cual fuere el lado vencedor, el resultado es uno sólo: vence la fuerza del conservadurismo, fruto del temor a la crueldad; pierde la vida, cuyo flujo se traba, cuando no es concreta e irreversiblemente interrumpida por el exterminio en nombre de una configuración de mundo tomada como la verdad, configuración que, por suponerse verdadera, se quiere conservar. Es el mundo del consenso —mundo simbiótico sin alteridad, sin resistencia, sin creación: en suma, sin vida— cuya forma paroxística es el totalitarismo, ya sea de Estado o de Mercado.

¿Qué estrategias de subjetivización estarían “curándonos” de estas dos nefastas disociaciones: por un lado, entre la fuerza de resistencia y la fuerza de creación, por otro, entre estas fuerzas y las sensaciones que las convocan? ¿Esta doble disociación qué problemas estaría planteándole a las prácticas artísticas y políticas? ¿Qué estrategias estarían enfrentando esos problemas? ¿Con qué eficacia? Y, más ampliamente, ¿cómo estarían o no reaproximándose el afecto político y el afecto artístico en el conjunto de las prácticas sociales? Finalmente ¿qué otras cuestiones estarían planteándose hoy en el arte, en la política y en sus interfaces?

Encontrar direcciones de respuesta para estas preguntas es tarea que no puede realizarse sólo de forma individual. Un trabajo tal depende de la acumulación de experimentaciones infinitesimales por toda la trama del tejido de la vida colectiva. Participar en este trabajo es la intención del presente número de Zehar. ❧

—Suely Rolnik



## Work in Progress, Work in Transit

### Entrevista a Catherine David

**Esta conversación tuvo lugar en Barcelona el 15 de septiembre, fecha en la que se estaba montando en la Fundació Antoni Tàpies Representaciones Árabes Contemporáneas, Cairo. En la misma Catherine David analizó algunas de las claves de la relación entre producción y visibilidad, de intervenciones dinámicas, de consolidación de plataformas, de velocidades específicas y de escalas, de plataformas flexibles y móviles.**

**ME** Llevas año y medio trabajando en el Witte de With de Róterdam. Durante este periodo has elaborado programas que tratan de analizar diferentes contextos, y los has presentado en diferentes espacios, formatos. ¿Qué relación tratas de establecer entre el edificio, la institución y su programa?

**CD** Intentamos deconstruir la relación sistemática, no forzosamente necesaria: programa/institución/edificio. Witte de With ha creado una plataforma experimental llamada *Work in Transit* para conseguir que su programa sea más accesible al público, y al mismo tiempo, también es un esfuerzo comaricial por formular proyectos contemporáneos que necesitan un acercamiento multidisciplinar y específico. Aunque todavía hay gente que ve un proyecto ligado a Witte de With en otro espacio y se molesta, o, al contrario, gente de

Rotterdam que oye Witte de With y no lo asocia directamente con el edificio que tenemos. Estos temas siempre son complejos pero se pueden resolver con una buena comunicación del proyecto, explicando y denominando lo que se hace. Con un logo, por ejemplo identificando actividades y presencias necesariamente ubicuas.

**ME** ¿Cómo definirías Witte de With?

**CD** Witte de With tiene como misión identificar, comentar, contribuir a producir, difundir y polemizar las prácticas estéticas contemporáneas dentro del amplio ámbito de la cultura visual, y de la cultura en general, y, si es posible, de una cultura entendida no como puro consumo, ni como puro ocio.

Con el programa *Work in Transit* pretendemos hacer más comprensible la información. Para ello hemos hecho pública la documentación y los elementos relacionados con los proyectos y las exposiciones, materiales que sería imposible exhibir en un espacio tradicional de exposición.

**ME** Parece interesante esta manera de entender la cultural, pero ¿cómo concibes este programa en el casi homogéneo paisaje económico-cultural neoliberal del presente europeo?

**CD** Se trata de apostar por una opción no neoliberal. Las propuestas son muy variadas: difundir y transmitir los programas a audiencias heterogéneas, no a una audiencia, sino a audiencias, que hay que atraer y convencer, no de manera publicista, sino sugiriendo invitaciones concretas, haciendo circular imágenes, ideas, poniendo en marcha debates de cierto nivel. En mi opinión, y volviendo al tema del contenedor, no todo tiene que ver con el edificio, quizá más con una



Golo De la serie *The 2nd Intifada* (2001) seen from the Middle East, 1998-2002 © Golo, 2003

institución, o por lo menos con un proyecto. Y aunque se haya debatido mucho sobre el tema, se ha pensado poco, o se ha tratado de manera populista, y, a veces, incluso autoritaria.

Rotterdam está de lleno en este debate: una gran parte de su población no es holandesa, el público potencial es muy heterogéneo, y yo creo que no se trata de dar a cada comunidad lo que se merece o lo que quiere; el tema consiste más bien en trabajar de manera que cualquier sujeto pueda asociar a la noción Witte de With una serie de imágenes, ideas, discursos que le sirvan en su momento actual, en su momento de sujeto, en su momento social, en su momento político. Creo que éste sería nuestro papel, y esto no tiene nada que ver con tener muchos visitantes.

**ME** Éste es un gran reto para un centro tan pequeño como el Witte de With: romper con las sinergias de las instituciones que generalmente asocian el programa a su rentabilidad política.

**CD** Sabemos que hay gente que por muchas razones, culturales o de otra índole, no se acerca al Witte de With pero tampoco creo que el número de visitas tenga mucho interés; me parece que ciertas ideas, ciertas imágenes pueden circular de otras maneras, no solamente en una exposición. Si no hay mucho para exponer, ¿por qué invitar a la gente a que acuda siempre a un mismo lugar, a un lugar que ha sido pensado como espacio expositivo? Esto tenemos que pensarlo bien. Yo creo en la función de agencia, la agencia como dinámica de concepción de ideas y eventos. Las audiencias tienen mucho más sentido en este contexto múltiple. Pero también es verdad que es mucho más difícil de contabilizar, sin embargo lo podríamos hacer con utensilios más científicos, que habría que definir y discutir. Si lo piensas bien, te das cuenta que la audiencia global del Witte de With traspasa, por mucho, el número de gente que visita el centro.

Ciertas ideas, ciertas imágenes pueden circular de otras maneras, no solamente en una exposición.

**ME** ¿En qué público potencial estáis pensando?

**CD** Cuando se habla de público virtual, parece que hablamos del público que se convoca a través de la website y de las actividades en internet. En mi opinión, creo que hay que discutir el vocabulario de vez en cuando, y cambiarlo en el diccionario. La palabra virtual quiere significar, indicar, considerar gente que no sólo reacciona, sino que interactúa con imágenes, programas, ideas, debates. Y la audiencia del Witte, en este caso, no es virtual sino real. La pregunta es ¿qué tipo de comunicación tenemos que entablar para difundir el trabajo del Witte de With para obtener una mayor influencia? No se trata de una cuestión de jerarquía, aquí no estamos en una competición deportiva, se trata de que la acción y las posibles interacciones se amplíen, vayan más lejos. Esto es mucho más de lo que la ecuación edificio-programa-visitantes puede dar.

**ME** Todo lo que estás comentando tiene mucha relación con tu manera de abordar los proyectos, de trabajar con el contexto de manera compleja, y de pensar en su difusión.

**CD** Podríamos hablar de proyectos tipo *Representaciones árabes contemporáneas. Líbano*. En este caso sí fue necesaria una comunicación fuerte, y creo que fue necesaria no para defenderse de que no hacemos publicidad-comunicación, sino para imponer un espacio de acción y visibilidad, pero también para que en el primer momento de articulación del proyecto se pueda posicionar el equipo, y lo pueda conocer el público más cercano. En el caso de *Representaciones árabes contemporáneas*, lo que sí queda bien claro es que la especificidad de las instituciones pequeñas puede ser la de desarrollar metodologías que no sean neocoloniales, paternalistas o políticamente correctas, sino la de desarrollar intervenciones dinámicas que autoricen la consolidación de plataformas ya existentes. Y en este caso, la opción de tipo *Representaciones árabes contemporáneas* es una formulación que denuncia o rebela maneras de pensar que parecen un poco fallidas. Éstas están provocadas por la idea de que cuando la sociedad, por una serie de razones, llega a un momento de visibilidad o desarrollo necesita su arte contemporáneo, y eso lo vimos en el caso de China, en el caso de Asia, en muchos casos, hasta en África, aunque quizá por otras razones porque, francamente, pienso que África sigue teniendo muchos problemas...

Estas maneras de pensar ignoran y casi niegan la existencia de la modernidad como algo complejo y específico; la modernidad fue una historia caótica y seguimos en ella.



Randa Shaath Ahmad Fuad Negm, poet, 1993, de la serie Profiles, 1988-2003 © Randa Shaath, 2003

Y por eso creo que las contemporaneidades diversas no son todas iguales, son similares las unas a las otras pero por eso no dejan de ser modernas. Iba a decir que esa noción de la generación espontánea o del surgimiento de la nada contemporánea me parece problemática, y creo que con *Representaciones árabes contemporáneas* tratamos de consolidar algunas plataformas existentes, que tienen muchos problemas, en lugar de llegar con una especie de propuesta tipo Guggenheim, o, qué sé yo, de: “Bueno, van a ver lo que sabemos hacer para ser modernos. Esto es lo que hay que hacer para estar presentes en bienales”.



Por el contrario, los proyectos en los que estamos trabajando necesitan mucho tiempo, necesitan velocidades específicas, no son proyectos que tienen un impacto inmediato, una visibilidad aplastante y por eso también hay problemas, porque como no puedes imponer de una vez, tienes que negociar con lecturas prematuras o premeditadas, y éste es un trabajo bastante ingrato.

**ME** Y, involucrando a la institución?

**CD** En este sentido, no tengo muchos problemas con la noción de institución, una institución es un utensilio de trabajo, es una plataforma de trabajo, no es una cosa, no es un edificio, no es una cosa eterna, así que hacen falta debates sobre lo que es la institución, porque la institución no puede ser una excusa permanente. Yo creo tanto en las instituciones, como en los grupos o en iniciativas humanas y, como en todo, las hay buenas y malas.

**ME** Inmersos como estamos en una cultura de promoción de marcas y de patrimonialización de contenidos, me parece interesante que estés apuntando cambios que cuestionen los eventos expositivos y estructuras museísticas actuales, y esto es, desde luego, mucho más interesante que una representación de ese cambio. Pero, por otro lado, parece complejo conseguir que se apoyen estas ideas.

**CD** Se trata de identificar y asociar voluntades e intereses, aunque sea más difícil, porque es mucho más fácil y gratificante conseguir dinero para hacer Dan Graham o Andy Warhol; creo que nuestro espacio de trabajo no es éste, y por eso me parece que tenemos que asociarnos a algunos patronos y mecenas que sean especialmente abiertos y que tengan un proyecto de futuro.

También tenemos que encontrar asociaciones, fondos culturales, para establecer plataformas un poco diferentes. Para ello existen fondos europeos, o nacionales, de los ministerios de cultura. Aunque sea mucho más fácil organizar, por ejemplo, un pabellón nacional en Venecia que conseguir su equivalente en euros para un proyecto a largo plazo que tiene visibilidades más escasas y más puntuales. Si conseguimos armar una comunicación que articule visibilidades, publicaciones y que permita la circulación de información, aunque sea un trabajo mucho más fino, esté hecho casi a mano, será posible y mucho más interesantes, sin duda alguna. Y si no lo fuera, creo que, otra vez, hay que plantear el tema de la producción y las producciones, y las diversas escalas. Lo que ahora realmente está en debate es la coexistencia de formatos de diversas escalas. Cuando se comenta que al público no le gusta el cine experimental, se está exagerando porque no es verdad, pero se clausuran los presupuestos. Yo preguntaría: ¿si no hay exhibición, cómo puede gustar o no gustar? Para que a la gente le guste o no le guste tiene que

Yo creo tanto en las instituciones, como en los grupos o en iniciativas humanas y, como en todo, las hay buenas y malas.

encontrarse con un libro, una obra, un discurso o lo que sea. Éste es un tema actual, el que no domine una escala única, una velocidad única. Si uno lo piensa dos veces, en el mundo del capitalismo o poscapitalismo, como uno lo quiera llamar, hay posibilidad de existencia de espacios variados; la cuestión es que todos no tienen la misma rentabilidad.

**ME** Estás hablando de un tipo de programa que se desarrolla a medio plazo, por lo que parece que la institución pública es la única candidata a avalarlo. ¿Ves posible conseguir el apoyo financiero de instituciones privadas que puedan interesarse por estas nuevas maneras de trabajar?

**CD** Bueno, la mayoría de los fondos que recibo son principalmente públicos, pero siendo pragmáticos, vemos que actualmente en Holanda hay fondos variados para literatura o promoción de traducción del árabe; son fondos que no sé hasta cuando van a existir. El tema sería seguir buscando nuevas fuentes de financiación. Pero todo esto hay que pensarlo bien, no puede ser un trabajo pasivo o neutro, hay que saber bien lo que uno hace, hay que dirigirse al más adecuado y montar el presupuesto de la manera más eficaz posible.

**ME** En todas tus palabras está saliendo lo que ya establecisteis en el debate Resistencia y creación; por una parte, la reflexión sobre el presente de una manera no complaciente y, por otra, potenciar cambios desde dentro del propio sistema. Parece que en las organizaciones en las que estás trabajando lo estás consiguiendo. ¿Será porque las ideas que soportan los proyectos son muy sólidas?

**CD** Eso es lo difícil: las agencias culturales, los fondos especiales, cada uno tiene su papel y un proyecto nuevo nunca puede encajar exactamente con el proyecto de una agencia cultural oficial, medio oficial o hasta privada, por eso creo en el trabajo del productor, en su posición, en su función. Cuando digo productor la gente siempre piensa en el cine porque ha sido el modelo dominante del siglo XX. Esto no me molesta mucho, pero en este caso hay que pensar en los productores de los años dorados de Hollywood, de los comienzos del cine, porque aunque sea muy paradójico por llevarnos a modelos que han degenerado bastante, creo que si uno examina un poco la complejidad, el número de acciones, todo lo que articulaba el productor de aquellos años... No creo que sea una vuelta porque la historia nunca vuelve, y no estamos en los años veinte, pero se asemeja en que la función del productor es la interfaz entre la propuesta poética y la realidad. ❧

CATHERINE DAVID es directora del Witte de With de Róterdam.

jatorrizko testua 4. orrialdean

Solasaldi hau Bartzelonan izan zen, irailaren 15ean, Antoni Tàpies Fundazioan Arabiar errepresentazio garaikideak, Kairo muntatzen ari ziren egunean. Solasaldian zehar, Catherine Davidek *Work in Transit* programan garatutako bere proiektuen produkzio eta komunikazioaren klabe batzuk aztertu zituen; ekintza eta ikusgarritasun espazioez aritu zen, esku-hartze dinamikoez, plataformen finkapenez, abiadura espezifikoez eta eskalez, plataforma malgu eta mugikorrez.

M I R E N E R A S O

## Work in Progress, Work in Transit

Catherine Davidi egindako elkarrizketa

**ME** Urte eta erdi daramazu Rotterdamgo Witte de With-en lanean; epe horretan zehar testuinguru desberdinak analizatzeko ahalegina egiten duten programak landu dituzu, eta hainbat espazio eta formatutan aurkeztu dituzu. Zein harreman finkatu nahi duzu eraikinaren, instituzioaren eta zure programaren artean?

**CD** Ahalegina egiten dugu harreman sistematiko eta derrigor ezinbestekoa ez den hau desegiten, programa/instituzioa/eraikina harremana alegia, desegiten. Witte de Withek plataforma esperimental bat sortu du, *Work in Transit* izenekoa, bere programa jendeari atzemangarriago izan dakion, baina aldi berean, komisario-ahalegin bat ere bada, diziplina anitzeko hurbilketa espezifikoa behar duten proiektu garaikideak formulatzeko. Dena den, oraindik bada Witte de Withi lotutako proiektu bat beste espazio batean ikusi eta molestatu egiten dena, edota, aitzitik,

Rotterdamgo bertako jendea, Witte de With entzun eta daukagun eraikinarekin zuzenean lotzen ez duena. Gai hauek beti konplexuak dira, baina proiektuaren komunikazio on batez konpon daitezke, egiten dena azalduz eta berorri izena emanez. Logotipo batez, esate baterako, ezinbestean nonahikoak diren jarduerak eta presentziak identifikatuz.

**ME** Nola definituko zenuke Witte de With?

**CD** Witte de Withen eginkizuna da praktika estetiko garaikideak identifikatzea, komentatzea, produzitzen laguntzea, zabaltzea eta horien inguruko eztabaida piztea, ikusizko kulturaren eta, oro har, kulturaren eremu zabalaren barnean; eta ahal bada, kontsumo huts gisa eta aisia huts gisa ulertutako ez den kulturaren eremuan.

*Work in Transit* programaren bidez informazioa ulergarriago egin nahi dugu. Horretarako jendaurrera atera ditugu dokumentazioa eta proiektu, eta erakusketekin lotutako elementuak; ezinezkoa izango litzateke material hauek ohiko erakusketa espazio batean eskaintzea.

**ME** Interesantea ematen du kultura ulertzeko modu honek, baina, nola koka dezakezu programa hau gaur eta egungo Europako paisaia ekonomiko-kultural neoliberal ia-ia homogeneoan?

**CD** Kontua da aukera ez-neoliberal bat egitea. Proposamenak era askotakoak dira: programak audientzia heterogeneoei zabaltzea eta transmititzea, ez audientzia bati, baizik eta audientzia batzuei; eta horiek erakarri eta konbentzitu egin behar dira, ez modu publizista batez, baizik eta gonbidapen zehatzak iradokiz, irudiak eta ideiak zirkulazioan jarri, gutxieneko maila duten eztabaidak abiaraziz. Nire iritziz, eta edukiontzia gairi atzera helduz, guztia ez dago eraikinari lotua, beharbada lotuago egongo da instituzio bati, edo behintzat proiektu bati. Eta gairi buruz asko eztabaidatu bada ere, gutxi pentsatu da, edo behintzat modu populista samarrean jorratu dira kontuak, are modu autoritarioetara helduz ere zenbaitetan.

Rotterdamen nonahi dugu eztabaida hau: bertako biztanleriaren zati

handi bat ez da holandarra, publiko potentziala oso heterogeneoa da, eta nik uste dut kontua ez dela komunitate bakoitzari merezi duena edo nahi duena ematea, baizik eta lan egitea, edozein subjektuk Witte de With nozioari lotu ahal izan diezaion oraintxe bertan, bere subjektu-unean, bere gizarte-unean, bere une politikoan baliagarri izango zaion irudi, ideia eta diskurtso sorta bat. Nire ustez horixe da gure eginkizuna, eta honek ez du bisitari asko hartzarekin inolako zerikusirik.

**ME** Hau oso erronka handia da Witte de With bezalako zentro txiki-txiki batentzat; normalean programak eta errentagarritasun politikoak elkarrekin lotzen dituzten instituzioen sinergieko haustura lortu behar da.

**CD** Jakin badakigu hainbat jende ez dela Witte de Withera hurbiltzen, arrazoi asko tarteko, bai arrazoi kulturalak bai beste mota batzuetakoak, baina ez dut uste, inolaz ere, bisita kopuruak interes handirik duenik; uste dut ideia batzuk, irudi batzuk, beste modu batzuetan ere egon daitezkeela zirkulazioan, ez soilik erakusketa batean. Erakusteko askorik ez badago, zergatik gonbidatu behar dugu jendea beti toki berera joan dadin, erakusketagune gisa pentsatu den toki batean ager dadin? Hau ongi aztertu behar dugu. Nik sinesten dut agentzia-eginkizunean, ideia eta ekitaldi-kontzepzioarako dinamika den agentzian. Audientziek askoz zentzu handiagoa dute testuinguru askotariko honetan. Baina egia da, halaber, askoz zailagoa dela zenbatzea; egin genezake, hala ere, lanabes zientifikoagoak erabiliz, baina hauek definitu eta eztabaidatu egin beharko genituzke. Ongi pentsatuz gero, konturatzen zara Witte de Withen audientzia globalak oso goitik gaintzen duela zentroa bisitatzen duen jende kopurua.

**ME** Zein publiko potentzial duzue gogoan?

**CD** Publiko birtualaz ari garenean, badirudi ari garela web gunera eta interneteko jardueretara biltzen den publikoaz hitz egiten. Nire ustez, aldiz, hitzak eztabaidatu egin behar dira lantzean behin, eta hiztegiaren aldaketak egin. Birtual hitzak zera esan, adierazi eta azaldu nahi baitu: irudi, programa, ideia eta eztabaiden aurrean erreakzionatzeaz gain, horiexen bidez elkarrekintza ari den jendea. Eta Withen audientzia, kasu honetan, ez da birtuala, baizik eta erreal. Halaz, honakoa dugu galdera: nolako komunikazio mota jorratu behar dugu Witte de Withen lanari zabalkundea eman eta eragin handiagoa lortzeko? Ez da inolaz ere hierarkia kontu bat, hemen ez gaude kirol lehia-keta batean; kontua da ekintza eta elkarrekintza posibleak zabalagotzea, urrunago heltzea. Eta hau eraikin-programa-bisitari ekuazioak eskain dezakeena baino askoz gehiago da.

**ME** Aipatzen ari zaren horrek guztiak oso harreman estua du proiektuei ekiteko, testuinguruan modu konplexuan lan egiteko, eta zabalkundeari buruz pentsatzeko duzun moduarekin.

**CD** *Arabiar errepresentazio garaikideak*. *Libano* motako proiektuez hitz egin genezake. Kasu honetan bai, beharrezkoa gertatu zen komunikazio sendo bat, eta uste dut, gainera, ez zela beharrezkoa izan publizitate-komunikaziorik egiten ez dugula dioen kontu horren aurrean babesteko, baizik eta ekintza eta ikusgarritasun espazio bat ezartzeko; baina baita, halaber, proiektuaren artikulazioaren lehen unean taldea kokatu ahal izan zedin ere, eta publikorik hurrekoenak ezagutzeko modua izan zezan. *Arabiar errepresentazio garaikideak*-en kasuan, argi gertatu da instituzio txikien espezifikotasuna izan daitekeela neokolonialak, paternalistak edo politikoki egokiak ez diren metodologiak garatzea, dagoeneko badauden plataformak finkatzeko lanari bultzada emango dioten esku-hartze dinamikoan bidetik joz. Eta kasu honetan, izan daitekeela bezalako aukerak formulazio bat dira, itxura batean kale egin duten pentsamoldeak salatzeke edo adierazteke. Izan ere pentsamolde horien sortzailea ideia bat da, hots, gizarteak, hainbat arrazoi tarteko, halako ikusgarritasun edo garapen une batera heltzen denean bere arte garaikidea behar duelako ideia; eta hori

Irudi batzuk, beste modu batzuetan ere egon daitezkeela zirkulazioan.

Txinaren kasuan ikusi genuen, Asiaren kasuan, eta askotan baita Afrikan ere, nahiz hemen beste arrazoi batzuk ere bilatu beharko lirakeen zeren eta, bene-benetan, uste dut Afrikak oraindik ere arazo pila itzela duela. Pentsamolde hauek ez dakite, eta ukatu egi-ten dute ia-ia, modernitatea gauza konplexu eta espezifikoki gisa existitzen dela; modernitatea historia kaotiko bat izan zen, eta bertan jarraitzen dugu. Eta horrexegatik uste dut garaikidetasunak ez direla denak berdinak, elkarren antzekoak dira, baina hala eta guztiz ere ez diote moderno izateari uzten. Esan behar nuen sorrera espontaneoaren nozio hori, edota ezerez garaikidearen erretze hori, arazo iturri iruditzen zaidala, eta uste dut *Arabiar errepresentazio garaikideak*-ekin ahalegina egiten dugula egun dauden eta arazo asko dituzten plataformetako batzuk finkatzeko, Guggenheim edo "ikusitako daki-gun egiten modernoak izateko, hauxe egin behar da bienaletan egon ahal izateko" bezalako proposamenen modukorik eskaintzeke, alegia.

Aitzitik, lantzen ari garen proiektuek denbora luzea behar dute, abiadura espezifikoak behar dituzte, ez dira berehalako inpaktuak daukaten proiektuak, ikusgarritasun egundokoaz hornituak, eta horregatik ere hainbat arazo sortzen da, zeren eta dena kolpe batean ezartzerik ez duzunez, irakurketa goiztiarregiekin edo alde zurretik pentsatuekin negoziatu behar baituzu, eta lan hau nahikoa esker txarrekoa da.

**ME** Eta, instituziora itzuliz?

**CD** Maila honetan, arazo askorik ez dut instituzio nozioarekin, instituzio bat lanabes bat delako, laneko plataforma bat, inolaz ere ez gauza bat edo eraikin bat edo gauza betiereko bat. Beraz, instituzioa denari buruzko eztabaidak behar dira, zeren eta instituzioa ezin baita betiko aitzakia izan. Nik instituzioetan sinesten dut, taldeetan eta giza ekimenetan bezalaxe, eta arlo guztietan bezala, onak eta txarrak daude.

**ME** Marken promozioaren eta edukiak ondare bihurtzearen kulturaren murgilduta gauden honetan, interesgarri deritzot gaur egungo erakusketa-ekitaldiak eta museo-egiturak zalantzan jartzen dituzten aldaketak aipatze horri; eta aldaketa horren errepresentazio bat egitea baino askoz interesgarriagoa da, zalantzarik gabe. Baina, zaila ematen du ideia horiek norbaiten laguntza edo babesa izatea.

**CD** Borondateak eta interesak identifikatu eta elkartu behar dira horretarako, zailagoa bada ere, ezen errazagoa eta atseginagoa da, zalantzarik gabe, Dan Graham edo Andy Warhol egiteko dirua lortzea; baina uste dut gure laneko espazioa ez dela hori, eta horregatik iruditzen zait ugazaba eta mezenas batzuekin elkartu behar dugula, irekiak izateaz gain etorkizuneko proiektu bat duten ugazaba eta mezenasekin alegia. Elkarrekin eta kultur fondoak ere aurkitu behar ditugu, plataforma desberdin samarrak finkatzeko. Horretarako badira europar zein nazio mailako diruak, Kultura ministerioetakoak. Baina askoz errazagoa da, esate baterako, Venezian pabilioi nazional bat antolatzea, horrek eurotan duen balioa ikusgarritasun eskasagoko eta puntualagoko epe luzeko proiektu baterako lortzea baino. Lortzen badugu ikusgarritasunak eta argitalpenak artikulatzen dituen komunikazio bat antolatzea, eta horrek informazioaren zirkulazioa ahalbidetzen badu, nahiz askoz lan ahulagoa izan eta ia-ia eskuz egina egon, posible eta askoz interesgarriagoa izango da komunikazio hori, ez bairik gabe. Eta horrela izango ez balitz, nik uste berriro planteatu beharko liritekeela produkzioaren eta produkzioen eta eskala desberdinen gaia. Orain egiaz eztabaidatzen ari dena eskala desberdineko formatuak elkarrekin bizi izatea da. Jendeari zinema esperimentalak gustatzen ez zaiola esaten denean gehiegikeriaz ari gara, ez delako egia, baina aurrekontuak itxi egiten dira. Nik horren inguruan zera galdetuko nuke: nola gustatuko zaio, edo ez zaio, jendeari, ez badu ikusteko modurik? Jendeari zerbait gustatu edo ez gustatzeko, liburu bat, obra bat, diskurtso bat edo dena dela, topatu egin behar du. Hau gaur-gaurko gai bat da, eskala bakar bat edo abiadura bakar bat ez nagusitzearena. Izan ere arreta pixka batez pentsatuz gero, kapitalismoaren edo poskapitalismoaren munduan, nahi duzuen bezala esan, era askotako espazioak egoteko posibilitatea dago, baina kontua da denek ez dutela errentagarritasun berbera.



Anna Boghiguián  
*From Tabrir Square via Tal'at Harb to Mustafa Kamel* 1999  
 © Anna Boghiguián, 2003

Baina hau guztia ongi pentsatu behar da, ezin da lan pasibo edo neutroa izan; ongi jakin behar da norberak zer egiten duen.



*Sherif el-Azma Interview with a Housewife 2001*  
© Sherif el-Azma, 2003

**ME** Epe ertainean garatzen den programa mota bati buruz ari zara, eta badirudi instituzio publikoa dela horri abala eskaintzeko hautagai bakarra. Posible ikusten al duzu lan egiteko modu berri hauetan interesatutako instituzio pribatuen finantzaketa eskuratzea?

**CD** Beno, jasotzen ditudan diru gehienak publikoak dira, baina pragmatikoak izanik, ikusten dugu gaur egun Holandan hainbat diru dagoela literaturarako edota arabieratik itzulpenak egiteko, eta ez dakit horrelakoak noiz arte egongo diren. Kontua izango litza-teke finantzaketa-iturri berrien bila jarraitzea. Baina hau guztia ongi pentsatu behar da, ezin da lan pasibo edo neutroa izan; ongi jakin behar da norberak zer egiten duen, egokienarengana jo eta aurrekontua ahalik eta modurik eraginkorrean muntatu behar da.

**ME** Zure hitz guztietan, dagoeneko *Erresistentzia eta sorkontza* eztabaidan finkatu zenutena agertzen ari da, hau da, alde batetik orainari buruzko hausnarketa adeitasunik gabea eta, bestetik, sistemaren beraren barrenetik abiatuta aldaketak bultzatzeko ideia. Badirudi lan egiten ari zaren erakundeetan lortzen ari zarela. Proiektuek euskarritzat dituzten ideiak oso sendoak direlako ote?

**CD** Hauxe da zailena: kultur agentziek, fondo bereziek, bakoitzak bere eginkizuna du, eta proiektu berri bat sekula ezin zaio zehatz-mehatz egokitu kultur agentzia ofizial baten, erdi ofizial baten edota pribatu baten proiektuari. Horregatik sinesten dut produktorearen lanean, bere kokapenean, bere eginkizunean. Produktore esaten dudanean jendeari beti zinema datorkio gogora, XX. mendeko eredu nagusia izan delako. Ez zait gehiegi axola, baina kasu honetan Hollywoodeko urrezko garaietako produktoreak hartu behar ditugu gogoan, zinemaren hasierakoak, oso paradoxikoa izan arren, nahikoa degeneratutako eruedetara iritsiko garelako, baina nik uste urte haietako produktoreak antolatzen zuen konplexutasunari, ekintza-kopuruari erreparatuz gero... Ez dut uste itzultze bat denik, historia sekula ez delako atzerantz abiatzen eta hogeiko urteetan ez gaudelako jada, baina antzekotasuna badago, hain zuzen produktorearen eginkizuna proposamen poetikoaren eta errealtatearen arteko interfazearena izatea. ◀◀

CATHERINE DAVID Rotterdamgo Witte de Withen zuzendaria da.

**Berritasuna, harridura eta artea****Zertan gelditzen da sormen artistikoa teknozientzia eta kapitala****artearen ohiko eremuetan sartzen hasten direnean? Artea,****Deleuzek eta Guattarik dioten bezala, etorkizun berriak asmatzea****baldin bada, eta ez programaturiko etorkizunak behin eta berriro****errepikatzea, nola bideratu dezakegu joera hori?**

1979an, New Yorken, postmodernismoari buruzko eztabaida batera gonbidatu zutenean, honako hau esanez bukatu zuen bere ekarpena Heiner Müller poeta eta antzerkigileak:

“Esperantzaren lehen adierazpidea beldurra da, berritasunaren lehen agerpena harridura da”.

Müllerren esaldia izango da, apika, modurik hoberena gaiari zuzen eta hitz gutxitan heldu eta nire aztoramena azaltzeko, artea berritasuna agerrarazteko indarra galtzen ari dela iruditzen baitzait. Hobe esanda: berritasuna, gehien bat, artetik at sortzen ari dela ematen du. Hortaz, egungo munduan indar handia duten bi joera aipatu nahi nituzke, artetik kanpo gertatzen denarekiko harridura sorrarazten baitigute: nola hartzen dion aurrea kapitalak etorkizunari, eta nola zabaltzen ari den gerra terrorismorantz, hori baita egunetik egunera espazio handiago irabazten ari den Munduko Ordena Berriaren ezaugarri nagusietakoa.

Azter dezagun lehen joera. Jakina denez, teknozientiaren eta kapital globalaren arteko ituna, informazio eta berrikuntza kontzeptuetatik abiatuta, lanaren berregituraketa, naturaren birprogamaketa, bizitzaren birkonbinazioa eta hizkuntzaren berrituraketa bultzatzen ari da gero eta modu azkarragoan. Itunaren lan eskerga hasi besterik ez da egin, baina ageri duen ikusmoldeak argi adierazten digu teknozientiak eta kapital globalak egon dagoena eskuratzeko moduko lehengai bilakatzeko irrika dutela. Are gehiago: itunari esker teknozientiak eta kapital globalak gero eta arreta handiagoa ematen diote errealtatearen dimentsio birtualari eta hura kartografiatzen eta luze-zabal miazten saiatzen dira, birtuala den horretatik eguneratu behar dena kontrolatzeko. Galdera sortzen da orduan: zertan gelditzen da sormen artistikoa bizitza sortzeari berari eragiten dion prozesu batean, giza izaera bera konkistatzeko eskubidea berarentzat gordetzen duen prozesu batean? Ematen du garapen teknozientifikoa artea zapaltzen hasi dela eta haren sortzeko gaitasuna konfiskatzen, berrikuntzari berebiziko garrantzia ematen baitio...

Hori gertatzen ari den susmoa erraz baieztatzen da beste alorretan gertatzen denarekin erkatuz gero. Duela gutxi, gizarte zibilari eta espazio publikoari buruzko mintegi batean, zientzialari politikoak oso





Joban Grimonprez "Dial H-I-S-T-O-R-Y" 1998

artega daudela konturatu nintzen. Haien esanetan, 90eko hamarkadaren erdialdera arte, merkatuari eta Estatuari aurre eginez irmotzen zen indar askatzailearen adierazpen modura ikusten zen gizarte zibilarren kontzeptua; zentzu horretan, kontzeptuak balore baikorra, iradokitzailea, bai eta utopikoa ere, bazuen. Harrezkero baina, ahulduz joan da indar hori, bai Estatuak bai merkaturaren kontzeptuaz eta hark izendatzen zuen dinamikaz jabetzeko eta guztiz funsgabetzeko gauza izan direlako: egun, gizarte zibilarri dei egiten zaio Estatuarekin eta merkatuarekin batera lan egin dezan, haiek zehaztu eta ezarritako politikak burutzeko. Horrela, prozesu emantzipatzailea zena prozedura arautzailea bilakatu da. "Utopien arrazionalizazioa" esan ohi diote soziologoek "berreskuratzeko" mota horri; baina urrunago omen doa zientzialari politikoek deskubritu dutena: haiek gizarte zibilarri indar sozial berri gisa izan lezakeen paperaz teorizatzen ari zirelarik, Estatuak eta merkatuak hartua zioten ordurako aurrea haren ahalmenari, bai eta bideratu ere, ez ihardespenerantz, *statu quo*-a finkatzeko saiorantz baizik. Ondorioz, gizarte zibilarri kontzeptuaren kritika bultzatu beharrean daude orain zientzialari politikoak, galdutako denbora berreskuratu beharrean.

*Insight* haren ondoren, *Hiriak eta Utopia* gaia zuen nazioarteko mintegi batean ikusi ahal izan nuen arazo berari buru egiten ziotela han ziren adituek. Hiri jasagarria zuten pentsatuta haiek, kapitalak hiri ideal eta jarraitu beharreko eredu gisa eraikitako hiri

globalaren alternatiba modura. Baina hiri sostengarria kontzeptua finkatu baino lehenago ere, Estatuak eta merkatuak proposamen berria bilakatu zuten: "hiriak saldu" eta, horrela, murgilduta zeuden krisia "gainditu". Behin berriro ere, merkatuaren logikak ahalmen horri aurrea hartu eta kapitalizatu egin omen zuen, eta Estatuak, dimentsio publikoa "ahazturik", logika horretara lerratu eta bultzatu besterik ez zuen egin.

Aurreko bi adibideetan zirriborraturiko aurre hartze hori artearen alorrean ere gerta daitezkeen kontuan hartuta, gai erabakigarria gertatzen da sortzaileentzat: kapital globala eta teknozientzia gauza baldin badira sinesgarritzeko errealitatearen dimentsio birtuala kontrolatzen dutela, baldintzaturik geldituko da sormen prozesua, haiek esango baitute zein ahalmen eta nola eguneratu behar diren. Eta, itxura guztien arabera, artearen sistemak ez dio ihes egiten dinamika horri: orain gutxi arte, lan ospetsuei edo artearen historian sar litezkeenei ematen ziren arretarik gehien arte merkatuak; baina duela urte batzuetatik hona, asko handitu da gaur egungo artearekiko interes prospektiboa, bai eta goi finantzetan ere. Nola azaldu hori, arte horrek askotan lan salgarriak sortzen ez badu eta erakusketekin batera desagertzen bada? Susmoa badut sektore horiek ulertu dutela jada birtuala denaren eta gaurkoa denaren arteko interfazea aztertzeko modua dela artea eta, hortaz, kontrolatu eta jabetu beharreko modua dela, hitz batean, otzandu beharrekoa, barne muinetik hasita.

Egun, gizarte zibilarri dei egiten zaio Estatuarekin eta merkatuarekin batera lan egin dezan.



Baina, artea, Deleuzek eta Guattarik ziotenez, etorkizun berriak asmatzea baldin bada, eta ez programaturiko etorkizuna behin eta berriro errepikatzea, zera galde dezakegu: nola jarki? Nola aldatu joera hori, nola berbideratu, nola gauzatu aldaketa?

Harridura sortzen duen beste joera, nola ez, irailaren 11z geroztik amilaz gaituzten munduari dagokio. Lehenik eta behin gertaera bera, guztion buruetan lehenago bat eta ondorengo bat markatu duena, eta erabakigarria izan dena, hainbeste non Stockhausen musikagileak zera esan baitzuen: “Han gertatutakoa —eta orain zeuden buruak doitu beharko dituzue denok— inoiz izan den arte lanik handiena da. Hainbat espirituk, ekintza bakar batean, musika egiterakoan amestu ere ezingo genukeen zerbait lortu zuten; pertsona haiek kontzertu bat hamar urtez entseatzeko ibili izana, ero moduan entseatu ere, guztiz modu fanatikoan, eta ondoren denak hiltzea, kosmos osoko arte lanik handiena da. Irudikatu une batez han gertatu zena. Buru-belarri sartuta zeuden halako *performance* batean eta ondorioz 5.000 pertsona berpizkundera eraman zituzten une bakar batean. Nik ezingo nukeen horrelakorik egin. Gu, musikagileok, ez gara ezer horren aldean”.

Orduan, kazetari batek galdetu zionean ea bere iritziz artea eta krimena baliokideak ziren, Stockhausenek zera gehitu zuen: “Krimena da tartean zeuden pertsonen ez zutelako adostasunik adierazi. Garbi dago pertsona haiek ez zirela “kontzertura” etorriak. Inork ez zien esan hil zitezkeenik. Han gertatu zena, espiritualtasunaren ikuspegitik, segurtasunaz haragoko jauzia izan zen, autoebidentziaren haragokoa, bizitzaren haragokoa, artean batzuetan apurka-apurka gertatzen dena; artea ez baita ezer bestela”.

Stockhausenen aitopenez eztabaidagarri, asaldagarri, are onartezinak gertaeraren neurria ematen digu, hobe esanda, “erabateko arte lan” horren neurrigabetasunaren berri. Onartezina burutzen ausartu ziren terroristak: biolentziaren monopolioaren parte bat errebindikatu eta hura itzultzea, modu totalitarioan itzultzea ere, sistemaren muinera heriotza eramateko eta haren zauritu ezinaren eta erabateko nagusitasunaren aura hausteko. Eta hona hemen auzi interesgarria. Gaur egun, arte publiko subertsiboaren eta hura otzandu nahi duten erakunde

sozio-ekonomiko, politiko eta kulturalen arteko gatazka-harremanak izendatzeko gerra-makina eta harrapaketa-tresnak nozio deleuzetarrek erabiltzen duenik aurki dezakegu artezkarien artean. Baina, zer lirateke artearen matxinada horiek, Estatu inperialaren kontra armaturiko benetako gerra-makina ibiltariaren aurrean?

Terrorismoaren sakrilegio gorenaren erronkaren aurrean, kartak erakutsi behar izan ditu inperioak: “zibilizazioaren kontrako mehatxuari” erantzunez, erabateko gerra deklaratu die “barbaroei” eta herrialde guztien lerrotzate itsua galdu du. Eta txarra da, egunetik egunera gero eta erresistentzia, borroka eta era guztietako oposizio gehiago ikusten ditugula terrorismoaren hizkuntza manikeora itzulita. Hizkuntza “murrizten” ariko balitz bezala bailitzan, terrorearen hizkuntzak bakarrik —estatuaren terroreak nahiz kontraterroreak— erabateko zentzua balu bezala... halako puntutaraino non Bushek, duela gutxi, zera esan baitzuen: “I want to make this war more peaceful” (“Gerra hau baketsuagoa egin nahi dut”).

Argi dago, beraz, salbuespen-egoeran murgildurik-edo dagoela mundua eta hizkuntzak berak eraso bortitza pairatzen duela. Artearen mundua, alabaina, ez dago administrazio inperialak aldarrikatutako “mugarik gabeko gerratik” eta “prebentziozko gerratik” libre. Oso bestela, salbuespen-egoera toki guztietan baldin badago indarrean, erabateko mobilizazio prozesuan baldin bagoaude, Ernst Jünger-en esaera ekarri, artearen esparrua ere minaz jositako esparru bihurtzen da eta kontu estetikoak berrituratu egiten dira. Hortaz, hauek dira agertzen zaizkigun presako galderak: garai berrien konplexutasunaren mailakoa izango al da artea? Zein hizkuntza mota behar da hitzen ahalmena berreskuratzeke? Nola lortu berriz ere ahalmen hori adierazpen estetikoaren bitartez?

Susmoa badut, garai berrien erronkei aurre egiteko arteak sakonki politizatu beharra duela, paradoxikoa bada ere, lehen zirriborraturiko bi joeren loturaren ondorioz haren esparruak zapuztuz doazen aldi berean. ❧

LAYMERT GARCIA DOS SANTOS soziologoa da. Sao Paulon bizi da.



“Dial H-I-S-T-O-R-Y” 1998

## Lo nuevo, el asombro y el arte

**¿Qué sucede cuando la alianza entre el capital y la tecnociencia comienza a confiscar territorios tradicionalmente ocupados por el arte? Si el arte, como dicen Deleuze y Guattari, supone la invención de nuevos devenires y no la reiteración de devenires programados, ¿cómo se puede transformar esa tendencia?**

En un debate realizado en Nueva York en 1979 sobre el post-modernismo, el poeta y dramaturgo Heiner Müller, que había sido invitado al mismo, finalizó su intervención con el siguiente enunciado: “La primera figura de la esperanza es el miedo, la primera aparición de lo nuevo es el asombro”.

Tal vez la frase de Müller sea la mejor manera de, con pocas palabras, ir directo al asunto y expresar mi perplejidad por la sensación de que el arte está perdiendo fuerza para suscitar la aparición de lo nuevo. O mejor: lo nuevo parece estar emergiendo no en la esfera del arte sino, fundamentalmente, fuera de ella. Me gustaría, por tanto, evocar dos tendencias

muy pujantes en el mundo contemporáneo que nos llevan a asombrarnos de lo que acontece fuera del arte: me refiero al proceso de anticipación del futuro por parte del capital y a la propagación de la guerra al terrorismo, en tanto característica fundamental del Nuevo Orden Mundial que, día a día se apropia de nuevos espacios.

Veamos la primera tendencia. Como es sabido, la alianza entre la tecnociencia y el capital global está llevando, a partir de los conceptos de información e innovación, y de modo cada vez más acelerado, a la reestructuración del trabajo, a la reprogramación de la naturaleza, a la recombinación de la vida y a la reconfiguración del lenguaje. La ingente tarea de dicha alianza apenas ha comenzado, pero la perspectiva trazada por ella indica ya que la tecnociencia y el capital global ambicionan transformar lo que existe en materia prima susceptible de apropiación. Más aún: dicha alianza permite que la tecnociencia y el capital global se concentren cada vez más en la dimensión virtual de la realidad y procuren cartografiarla y explorarla intensamente y extensamente, para controlar aquello que de lo virtual debe ser actualizado. Surge entonces la pregunta: ¿en qué situación queda la creación artística ante un proceso que abarca la creación de la vida y se reserva incluso el derecho a conquistar la propia naturaleza humana? Se tiene la impresión de que la evolución tecnocientífica comienza a atropellar al arte y a confiscarle, al insistir en la innovación, la prerrogativa de creación...

La sospecha de que esto está sucediendo se ve confirmada por una rápida comparación con lo que ocurre en otros campos. En un reciente seminario sobre sociedad civil y espacio público, me di cuenta de que los científicos políticos están muy molestos. Según ellos, hasta mediados de los 90, el concepto de sociedad civil se consideraba como la expresión de una fuerza emancipadora que se afirmaba enfrentándose con el mercado y el Estado; y, en este sentido, el concepto poseía un valor positivo, promotor, incluso hasta utópico. Pero a partir de entonces, esa fuerza ha comenzado a debilitarse porque tanto el Estado como el mercado se han mostrado capaces de apropiarse del concepto y de la dinámica que éste designaba, y de desvirtuarlos por completo: se convoca a la sociedad civil para que colabore con el Estado y el mercado en la ejecución de políticas por estos delimitadas y determinadas. Así, lo que era un proceso emancipador se ha convertido en un procedimiento regulador. Los sociólogos suelen llamar a este tipo de “recuperación” “racionalización de las utopías”; pero lo que los científicos políticos han descubierto parece ir más lejos: mientras estaban ocupados en teorizar sobre el posible papel de la sociedad civil como nueva fuerza social, el estado y el mercado habían anticipado ya su potencialidad, y la habían canalizado no hacia la contestación sino hacia la consolidación del *statu quo*. El resultado es que los científicos políticos se ven, en este segundo momento, obligados a promover la crítica del concepto de sociedad civil, y a intentar recuperar el tiempo perdido.

Poco tiempo después de ese *insight*, en un seminario internacional sobre *Ciudades y Utopía*, observé que los especialistas presentes se enfrentaban al mismo problema. Ellos habían pensado la ciudad sostenible como alternativa a la ciudad global que el capital había erigido como ciudad ideal y modelo a seguir. Pero, incluso antes de que el concepto de ciudad sostenible adquiriera consistencia, Estado y mercado se habían encargado ya de transformarlo en una nueva propuesta para “vender las ciudades” y “resolver” así la crisis en la que estaban inmersas. Nuevamente, parecía que la lógica del mercado había anticipado la potencialidad y la había capitalizado, y que el Estado, “olvidando” la dimensión pública, se había limitado a adherirse a esa lógica y a favorecerla. Considerando que la anticipación esbozada en los dos ejemplos anteriores podría también darse en el terreno de las artes, la cuestión se convierte en algo crucial para los creadores: si el capital global y la tecnociencia son capaces de hacernos creer que controlan la dimensión virtual de la realidad, el proceso de creación se verá comprometido, pues serán ellos quienes dirán qué potencialidades han de ser actualizadas y de qué manera. Al parecer el sistema del arte no escapa de esa dinámica: hasta hace poco tiempo el mercado del arte se interesaba principalmente por la producción consagrada o susceptible de ser inscrita en la historia del arte; pero desde hace algunos años, ha crecido mucho el interés prospectivo por el arte contemporáneo, incluso en las altas finanzas. ¿Cómo explicarlo, si muchas veces ese arte ni siquiera produce objetos vendibles y desparece al tiempo que la exposición? Sospecho que dicho interés se debe al hecho de que tales sectores han comprendido ya que el arte es un modo de explorar la interfaz entre lo virtual y lo actual y, como tal, un modo que también debe ser controlado y apropiado, en suma, domesticado a partir de su propia matriz. Pero, si el arte supone la invención de nuevos devenires, como decían Deleuze y Guattari, y no la reiteración de un devenir programado, cabe, por tanto, preguntar: ¿cómo resistir? ¿Cómo transformar esa tendencia, cómo darle una nueva dirección, cómo operar una conversión? La otra tendencia que causa asombro se refiere, evidentemente, al mundo en que nos hemos visto precipitados a partir del 11 de septiembre. Primero el acontecimiento en sí, que marca en todas las mentes un antes y un después, y que resultó decisivo, hasta el punto de hacer exclamar al compositor Stockhausen: “Lo que sucedió allí —y ahora todos ustedes deben reajustarse el cerebro— es la mayor obra de arte que haya existido. El hecho de que aquellos espíritus consiguieran en un único acto algo que no podríamos ni soñar en la música y el hecho de que aquellas personas hubieran ensayado un concierto durante diez años, lo hubieran ensayado como locos, de un modo totalmente fanático, y que después hubieran muerto, es la mayor obra de arte de todo el cosmos. Imaginen por un momento lo que allí sucedió. Ellos estaban completamente concen-

trados en una *performance* como consecuencia de la cual 5.000 personas fueron llevadas a la resurrección en un mismo momento. Yo no podría haberlo hecho. Nosotros, los compositores, no somos nada comparados con ello”.

En ese momento, al responder a la pregunta de un periodista sobre si para él, con relación a ese acontecimiento, el arte equivale al crimen, Stockhausen añadió: “Es un crimen porque las personas involucradas no habían mostrado su conformidad. Es obvio que esas personas no habían acudido “al concierto”. Nadie les había dicho que podían morir. Lo que sucedió allí espiritualmente fue ese salto hacia más allá de la seguridad, más allá de la autoevidencia, más allá de la vida, que a veces sucede poco a poco en el arte; en caso contrario, el arte no es nada”.

La polémica, perturbadora e, incluso, la inaceptable declaración de Stockhausen da la medida del acontecimiento, o mejor, expresa la desmesura de esa “obra de arte absoluta”. Es que los terroristas se atrevieron a lo inadmisibles: reivindicar una parcela del monopolio de la violencia y devolverla, de modo también totalitario, y llevar la muerte al centro del sistema y destruir su aura de invulnerabilidad y de superioridad infinita. Aquí se nos plantea una cuestión interesante. Actualmente es posible encontrar entre los comisarios a aquellos que invocan las nociones deleuzianas de máquina de guerra y de aparatos de captura para designar las relaciones de conflicto entre un arte público subversivo y las instituciones socioeconómicas, políticas y culturales que desean domesticarlo. ¿Pero qué serían esas insurrecciones artísticas ante la verdadera máquina de guerra nómada armada contra el Estado imperial?

Desafiado por el supremo sacrilegio del terrorismo, el imperio ha sido obligado a mostrar sus cartas: reaccionando ante la “amenaza contra la civilización”, declaró la guerra total a los “bárbaros” y exigió la alineación ciega de todos los países. Y lo peor es que, cada día que pasa, vemos cómo más y más resistencias, luchas y oposiciones de todo orden se traducen al lenguaje maniqueo del terrorismo. Como si el lenguaje estuviera “encogiéndose”, como si sólo el lenguaje del terror —del terror de Estado o del contraterror— tuviera pleno sentido... hasta tal punto que Bush llegó a proclamar recientemente: “I want to make this war more peaceful” (“Quiero que esta guerra sea más pacífica”).

Queda de manifiesto, por tanto, que el mundo parece inmerso en un estado de excepción y que el propio lenguaje resulta violentamente afectado. Ahora bien, el campo del arte no es inmune a la declaración de “guerra sin límites” y de “guerra preventiva” de la administración imperial. Muy al contrario, si el estado de emergencia está en vigor en todas partes, si nos encontramos en un proceso de movilización total, retomando la expresión de Ernst Jünger, también el campo del arte se convierte en un campo minado y se reconfiguran, a su vez, las cuestiones estéticas. Las preguntas urgentes que se imponen, por tanto, son: ¿estará el arte a la altura de la complejidad de los nuevos tiempos? ¿Qué tipo de lenguaje es necesario para recuperar la potencialidad de las palabras? ¿Cómo volver a agenciarse esa potencialidad por medio de la expresión estética?

Sospecho que, para enfrentarse a los desafíos de los nuevos tiempos, el arte debe politizarse intensamente; paradójicamente, su espacio se va enrareciendo en virtud de la conjunción de las dos tendencias anteriormente esbozadas. ◀

LAYMERT GARCIA DOS SANTOS es sociólogo. Vive en Sao Paulo.

B R I A N H O L M E S

## Intermittent Revolutions

**What is the best approach to artistic practice in the capitalist societies of the twenty-first century? The author feels that we need to combine artistic autonomy and political solidarity, turning radical artistic experience into a shared experience, and it is here that art becomes passionately attractive.**

An exceptional social movement is unfolding in France as I write. The part-time workers of the performing arts are on strike. Using their creativity, their sense of drama and their mastery of technique, they are staging demonstrations, occupying theaters, forcing the cancellation of well-attended summer festivals — and gaining the solidarity of the public, along with that of certain star directors, who remember the difficulties of their early days. These part-time performers and technicians are fighting for a whole way of life. But also for a holistic idea of what an “advanced society” could be.

It was in 1969, and as a direct result of the social struggles of '68, that performing artists and their supporting technicians gained access to the unemployment regime of the “*intermittents du spectacle*,” originally created for the cinema industry. This coverage inscribes the fundamental uncertainty of artistic practice into economic reality, providing twelve months of minimum pay to those who manage to work at least 507 hours a year on or around the stage. For some 60,000 actors, singers, directors, set designers and specialized technicians who must constantly take time out to hone their individualized skills and to seek their inspiration, and who typically receive slim wages, often working as volunteers in spontaneous projects, this guaranteed monthly income is vital to a precarious artistic existence. And for a society that loves the artistic gesture, the support of these partially employed performers has seemed an acceptable price to pay. Yet this unique status, which alternative thinkers across Europe have seen as a possible solution to the problems of temporary labor in the post-industrial economy, is precisely what the French employers' union now wants to destroy, in order to replace welfare with workfare and the multiple values of art with the bottom line of profit.

A movement like this expresses the central conflict that has motivated all my work as a critic, theorist and activist over the past ten years. And it takes the form that interests me most: public performance, political theater in the street. Because it is not exactly art, in the “proper” sense, that I find so passionately engaging. In contemporary institutions, visual art — like music, dance or drama — is usually understood as a competitive quest for excellence, replete with narcissism, high-society prestige, inflated egos. Little matter that the criteria of success are arbitrary, set by the pursuit of fashion, in the service of insider networks. Those are just the normal rules of the art-world game. But what's exciting, inspiring, and impossible to find in galleries or museums, are the moments when radical experimentation becomes a shared experience. When creativity leaps and ricochets through a crowd in the street, transforming, multiplying, losing its origins for its futures. These are the moments of political carnival, when

*Genova libera: the Tute Bianche (White Overalls) are moving towards the red zone, which protects the leaders of GS in Genoa. June 2001*





*Pink and silver-plated block, actions against the European Union summit, Brussels, November 2001*

Art that takes to the streets opens up new spaces for democratic debates, in closest touch with personal experience.

► life itself seems beautiful — and dangerous for the established order. Art that takes to the streets opens up new spaces for democratic debates, in closest touch with personal experience. Of course, art and life are never so simple, and positive outcomes can never be guaranteed. The mere existence of such threatening moments is the reason why so many contemporary social forms appear as capture-devices — strangely seductive sutures or scar tissues over the outbursts of collective expression. It's no accident that a massive, publicly subsidized cultural institution emerged after the turmoil of May '68, in France and to a greater or lesser extent, in all the social democracies. And this kind of institutionalized culture is just a poor and outdated cousin of professional consciousness production, which is now able to include the inventions of consumption and use within its ever-expanding feedback loop. When an invention happens, when a sensation and a desire are born, the mind-designers are immediately dispatched to make models, "artistic" prototypes of the popular gestures that will soon come back to us in the form of commodities, logos, fashions — fetish objects whose possession and display becomes our passport into the world of subjectivity-for-the-screen. Through a paradoxical reversal, art in the streets can also become the instrument of a new status quo in the marketplace. Cultural innovation, or the invention of sensations and relations, has been one of the keys to economic growth over the past twenty years. For two reasons. The first is that a world of sensation and relation is what people most intensely want from life. That was the only thing

that could overcome the crisis of declining motivation that had fallen like a blight on the mechanized societies of Fordist factory production in the 1970s. But the second is that the switch from industry to a cultural-informational economy proved to be the perfect way to capture a widespread rebellion in the overdeveloped countries — and to channel its overflowing energies into the production of the stimulating, scintillating masks that could cover up the fragmented reinstallation of the capitalist production system all over the globe.

How to face the integration of artistic practice into an ideological machine? The strategies of infiltration, derived from the work of artists like Felix Gonzalez-Torres in the late 1980s — and later promoted beneath the label of “relational art” — were in this sense bound to fail. The idea was that an individual twist could be given to standardized media products and normalized institutional frameworks, opening up spaces within mass culture for creative reception. But what might have been subversive in the 1960s or 70s had now become a function of the dominant system. The personal touch is everywhere in our postindustrial service economies. The “exfiltrations” of the techno musicians and ravers, seeking “temporary autonomous zones,” turned out to be much more effective. Escaping commodity circuits, refusing architectures of control, the ravers staged outbursts of collective freedom, detached from straight society. For a long time, their very distance from the norm made them look innocuous, irrelevant. But when their capacity to spark off autonomous urban events became infused with political concerns, among groups like the Tute Bianche or Reclaim the Streets, then the transgressive carnivals began. Transnational solidarities drew vastly different groups of protestors together in a whirlwind. The media consensus that had been constructed over capitalist globalization was finally broken. Creation met resistance once again.

Artistic autonomy, political solidarity: this is the most potent combination. The invention of new behaviors ceases to be simple fashion when it is knitted into collective struggles, whose existence necessarily spans a longer term. A radically new style of public performance — like the Pink & Silver march invented in Prague, at the World Bank/IMF meetings in September 2000 — takes on depth and meaning for each person involved, when provocative “display” is just part of a broader confrontation, whose stakes go beyond those of temporary autonomy or individual expression. Still these more obvious aesthetic displays, operating at their superficial and immediate level, are what serve to break consensus, gesturing vividly to those who remain outside the struggle. The irreverence and formal abstraction of artistic procedures opens up a subjective gap within the daunting gravity of political involvement, which for many people would otherwise be unbearable. What is embodied and dispersed among the crowd is a new kind of vibrant oscillation, between improvised expressivity and patient, long-term collaboration. The artistic experiment then becomes transversal, it develops simultaneously across the social groups, uniting them amid proliferating differences.

Over the course of just a few years — say, from the first Global Day of Action in the spring of 1998, to the massive confrontation in Genoa in the summer of 2001 — this meeting of artistic

Artistic autonomy, political solidarity:  
this is the most potent combination.

creation and political resistance became a familiar reality again, for a new and rising generation. But France, the country where I live, was strangely quiet during this period; and when I considered the artistic scene, it often made me wonder about the value of certain welfare-state innovations, like the special status enjoyed by the *intermittents du spectacle*. Did this precursor of a possible “social wage” or “guaranteed citizenship income,” which leftist intellectuals saw as a kind of economic infrastructure for the emergence of the multitudes, really do anything except encourage individual complacency, and aestheticism in the most traditional sense? Of course the answer changes, depending on the people involved. But it seems that a paradox holds sway in contemporary societies: those things we fight for, and sometimes win, only really matter when the struggle is renewed on other grounds. As though the transversal forms of social movements, cutting across the economic and cultural categories, were in fact their most important content.

The themes and even the style of the counter-globalization demonstrations have been visible in the actions of the part-time theater workers, responding to a strong desire for renewed political engagement in French society, particularly among the younger people. But unlike the period that extended all the way to September 2001, we are now facing powerful and violent resistance from the right in almost all the developed countries. Society, they say, must be run like a business — with the support of the police and the army, if need be. In this new atmosphere, the mere interruption of the media consensus is no longer enough to permit even the hope of substantial changes. The problem is to tackle specific issues concretely (for instance, questions of the welfare state), without losing the transversal force of the movements. As the conflicts deepen, those involved with art could have an important part to play. It would mean refusing the cooptation of the protest aesthetic, and contributing instead to the formation of effective solidarities, of a new political resistance, while holding open spaces for the multiple values of art — the fragile and vitally necessary spaces of intermittent revolutions. ■■

BRIAN HOLMES is an art critic, activist and translator. He has worked with various groups of political artists, such as the multidisciplinary group, “Ne pas plier” or more recently, the group of artists-cartographers, “Bureau d’études”. His essays have been published in the magazines, *Multitudes*, *Springerin*, *Parachute* or *Brumaria*, and he is the author of the book, *Hieroglyphs of the Future: art & politics in a networked era* (Zagreb: Arkzin/WHW, 2003).

jatorrizko testua 18. orrialdean

**Nola txertatu praktika artistikoa XXI. mendeko gizarte kapitalis-  
tetan? Egilearen iritziz, burujabetasun artistikoa eta elkartasun  
politikoa konbinatu behar dira, esperientzia artistiko erradikala  
partekatzen den esperientzia bihurtu behar da, eta hor bihurtzen  
da artea hain zuzen guztiz erakargarria.**

B R I A N H O L M E S

## Aldizkako iraultzak

Lerro hauek idazten ari naizen unean, gizarte mugimendu berebizikoa ari da zabalitzen Frantzia. Arte eszenikoetako langileak greban daude. Beren sormenaz, dramaren zentzuaz eta maisutasun teknikoaz baliatuz, manifestazioak taularatzen ari dira, antzokiak okupatzen, ikuslego zabaleko jaialdiak bertan behera uztera behartzen eta ikusleen elkartasuna bereganatzen, baita zenbait zuzendari-izarrena ere, hastapenetako zailtasunak gogoratzen baitituzte. Aldi baterako antzezle eta teknikari horiek bizimodu jakin baten alde ari dira borrokan.

Baita “gizarte aurreratu” bat izan zitekeenaren ideia holistiko baten alde ere. 1969an, 68ko borroka sozialen ondorio gisa, artistek eta haien laguntzaile teknikoek jatorrian industria zinematografikoarentzat sortu zen *intermittents du spectacle* delakoen langabezia erregimena eskuratzea lortu zuten. Estaldura horrek praktika artistikoaren funtsezko segurtasunik eza errealtate ekonomikoan inskribatzen du, eta gutxieneko soldata ematen die hamabi hila-betetan zehar, eszenatokietan edo haien inguruan urtean gutxienez 507 orduz lan eginez gero. 60.000tik gora antzezle, kantari, zuzendari, eszena-diseinatzaile eta teknikari espezializatuk etengabe denbora ateratzen jardun behar izaten dute nork bere talentuak zorrozteko eta inspirazioa bilatzeko; betidanik hartu izan dituzte soldata apalak, eta sarri askotan proiektu espontaneoetan lan egiten dute boluntario moduan. Horregatik, hileko errenta bermatu hori ezinbestekoa zaie maila apaleko existentzia artistikoa aurrera eramanez ahal izateko. Eta keinu artistikoak maite dituen gizarte batentzat, aldi baterako enplegatutako artista horiei laguntzea ordain daitekeen prezioa da. Hala ere, estatutu berezi horixe bera, Europa osoko idazle alternatiboek ekonomia postindustrialeko aldi baterako lanaren arazoek konponbide moduan ikusi dutena, bertan behera utzi nahi du frantziar enpresarien sindikatuak, ongizatearen ordezkari ohiko sistema ezartzeko, hau da, langabetuari lan egin dezala eskatzea langabezia saririk hartu baino lehen —eta arteak dituen balio anitzen ordezkariaren mozkinaren oinarria bultzatzeko—.

Halako mugimendu bat azken hamar urteotan kritikari, teoriko eta ekintzaile moduan egin dudan lan guztia bultzatu duen gatazka nagusiaren adierazgarria da. Eta gehien interesatzen zaidan forma hartzen du: antzezpene publikoarena, kale antzerki politikoarena. Izan ere, ez da zehazki artea, hitzaren “berezko” zentzuan, horren erakargarria iruditzen zaidana. Gaur egungo instituzioetan, ikusizko arteak —hala nola musika, dantza edo antzerkia— bikaintasun bilaketa lehiakortzat hartzen dira eskuarki, nartzisismoz, goi-mailako gizartearen prestigioz eta ego puztuez blaitua. Bost axola arrakasta lortzeko irizpideak arbitrarioak badira, modaren esanetara edo jakitunen sareen zerbitzura egotea. Azken batean, horiek arte munduaren ohiko arauak besterik ez dira. Baina bada zirrara-garria, inspirazio iturria eta galeria zein museoetan aurkitzen ezinezkoa den zerbait: esperimentazio erradikala esperientzia partekatu bilakatzen den unea. Une horietan errealtateak salto eta bote egiten du kaleko jendetzan, eta gauzak eraldatu, biderkatu egiten dira, jatorria galduta etorkizunaren mesedetan. Inauteri politikoaren uneak dira, bizitzak berak ere ederra ematen duenean, eta arriskutsua ezarritako agintearentzat. Kalera irteten den arteak espazio berriak zabalitzen dizkio eztabaida demokratikoari, esperientzia pertsonalarekiko harreman estuan.

Artea eta bizitza, jakina, ez dira sekula horren sinpleak, eta ezin dira inoiz emaitza positiboak bermatu. Halako une mehatxagarrien existentzia hutsa da gaur egungo hainbat eta hainbat forma sozial harrapagailu moduan, adierazpen kolektiboko oldarren gaineko sutura edo orbaintze-ehun seduzitzaileen gisara





Milioi erdi bat lagun bildu ziren Bartzelonako manifestaziora, Kapitalaren eta Gerraren Europaren kontrako kanpainan, Europar Batasunaren gailurreko bilera gaitzesteko 2002ko martxoa

agertzearen arrazoa. Ez da kasualitatea Frantzian, eta gutxi gorabehera sozialdemokrazia guztietan, kultur instituzio erraldoia eta dirulaguntza publikoez finantzatu sortu izana 68ko maiatzaren asalduraren ostean. Eta kultura instituzionalizatua kontzientzia profesionalaren produkzioaren lehengusu pobre eta modaz pasatutakoa baizik ez da, eboluzio etengabearen dagoen bere bukle atzeraeraginkorraren barruan kontsumoa hartzen duena. Asmakizun bat gertatzen denean, sentipen bat eta desira bat sortzen denean, segituan eskatzen zaie gogo-diseinatzaileei modeloak egin ditzaten, laster merkantzia, logo, moda gisa itzuliko zaizkigun keinu herrikoien prototipo “artistikoak” lan ditzaten; itzultako objektu-fetixe horien jabetza eta erabilera gure pasaporte bihurtzen dira pantailarako-subjektibitatearen mundura sartzeko. Inbertsio paradoxiko baten bitartez, kaleko artea statu quo berri baten tresna ere bihurtu daiteke merkatuan.

Kultur berrikuntza, edo sentipen eta harremanen asmakuntza, hazkunde ekonomikorako gakoetako bat izan da azken hogeitun urteetan. Bi arrazoiri zor zaio hori. Lehenbizikoa da sentipen eta harreman mundu bat dela jendeak gehien-gehien desiratzen duena bizitzan. 70eko hamarkadan forditar industria produkzioari zegokion gizarte mekanizatuen gainean tximista bezala erori zen motibazio jaitsierak probokatutako krisia gainditu ahal izan zuen bakarria izan zen. Baina bigarren arrazoa da ikusi zela industrian oinarritutako ekonomia batetik ekonomia kultural-informatibo batera aldatzea modu ezin hobea zela herrialde garatuenetako matxinatze hedatua bereganatzeko, eta gainezka egiten zuen haren energia produkzio sistema kapitalista mundu osoan berrezarri izana ezkuta lezaketen maskara distiratsu kitzikagarriak ekoiztera bideratzeko. Nola aurre egin praktika artistikoa makina ideologiko baten barruan txertatzeari? Infiltrazio estrategiak, adibidez Felix Gonzalez-Torres bezalako artisten 80ko hamarkadaren amaierako lanetik eratorriak, eta ondoren “arte erlazional” etiketa pean bultzatuak, porrotera kondenatuta zeuden zentzu horretan. Ideia nagusia zen produktu mediatiko estandarizatueta eta esparru instituzional normalizatueta banakako norabide aldaketa eragin zitekeela. Baina 60ko eta

70eko hamarkadetan subertsiboa izan zitekeena sistema menderatzailearen funtzio bilakatua zen orain. Ukitu pertsonala nonahi aurkitzen da gure zerbitzu ekonomia postindustrialean. *Techno* eta *rave* musikarien “exfiltrazioak”, betiere “aldi baterako gune autonomoen” bila haiek, askoz eraginkorragoak zirela ikusi zen. Merkataritza zirkuituetatik ihes eginda eta kontrol-arkitekturak arbuatuta, *rave* sortzaileek askatasun kolektiboko oldarrak antzeztu zituzten, gizarte serio-tik guztiz bananduta. Denbora luzean, arautik bereizten zituen distantziak berak kaltegabe egiten zituen, garrantzirik gabek. Baina gertakari urbano autonomoak probokatzen ahalmen hori interes politikoekin nahasi zenean zenbait talderi esker, hala nola Tute Bianche edo Reclaim the Streets, orduan hasi zen inauteri lege-hauslea. Elkartasun transnazionalak zirimola moduan elkartu zituzten manifestari talde oso desberdinak. Globalizazio kapitalistan oinarrituta eraikitako adostasun mediatikoa hautsi zen azkenean. Sormenak berriro egin zuen bat erresistentziarekin.

Autonomia artistikoa, elkartasun politikoa: horra konbinaziorik indartsuena. Portaera berriak asmatzeak moda hutsa izateari uzten dio borroka kolektiboekin bat egiten duenean, haien existentzia nahitaez luzeagoa baita. *Performance* publikoaren estilo errotik berri batek —hala nola, Pragan 2000ko irailean Mundu Bankuak/NMFK egindako bilerek iraun zuten bitartean asmatutako Ibilaldi Arrosa eta Zilarrezkoa— sakontasuna eta esanahia hartzen du ▶

Merkataritza zirkuituetatik ihes eginda eta kontrol-arkitekturak arbuatuta, *rave* sortzaileek askatasun kolektiboko oldarrak antzeztu zituzten, gizarte seriotik guztiz bananduta. Denbora luzean, arautik bereizten zituen distantziak berak kaltegabe egiten zituen, garrantzirik gabeak.

► pertsona inplikatu bakoitzarentzat “erakusketak” probokatzailerik aldi baterako autonomiatik edo adierazpen indibidualetik haratago joan nahi duen konfrontazio zabalago baten parte denean. Baina osagai estetiko nabarmenago horiek, beren maila nahiko azaleko eta hurbilean operatzen dutenek, horiek balio dute adostasuna hausteko, eta keinu adierazgarriak egiten dizkiete borrokatik kanpo geratu direnei. Prozedura artistikoen irreberentziak eta abstrakzio formalak arrakala subjektibo bat egiten dute konpromiso politikoaren seriotasun etsigarriaren barruan, osterantzean jasanezina izango bailitzateke jende askorentzat. Adierazkortasun inprobisatuaren eta epe luzeko lankidetzaren pairakorraren arteko oszilazio mota berri bat ari da gauzatzen eta hedatzen jendetzaren artean. Orduan, esperimendu artistikoa zeharkakoa egiten da, aldi berean garatzen da gizarte taldeak zeharkatzen eta batzen, beren desberdintasun gero eta handiagoen erdian.

Urte gutxi batzuetan —demagun 1998ko udaberriko lehen Ekintza Globalaren Egunetik 2001eko udako Genoako masa-konfrontazioa arte— sorkuntza artistikoaren eta erresistentzia politikoaren arteko bat-egite hori errealitate bihurtu zen berriro, orduan sortzen ari zen belaunaldi berri batentzat. Baina Frantzia, ni bizi naizen herrialdea, lasai egon zen urte haietan zehar, harrigarria izan arren; eta arte panorama aztertzen nuenean, sarritan galdetzen nion neure buruari zer balio zezaketen ongizatearen estatuaren zenbait berrikuntza, hala nola *intermittents du spectacle* delakoek zeukaten estatutu berezia. “Gizarte soldata” edo “herritarren errenta gutxieneko” balizko baten aurrekari hark, ezkerreko intelektualek jendetzak lehen planora ager zitezen azpiegitura ekonomiko baten antzekotzat jotzen zutena, lortu al zuen ezer, banakako konplazentzia eta estetizismo tradizionalena bultzatzeaz aparte? Jakina, erantzuna inplikaturako jendearen arabera da. Baina badirudi paradoxa bat nagusitzen dela gaur egungo gizarteetan: gauza batzuen alde egiten dugu, batzuetan baita lortu ere, baina horiek borroka beste alor batzuetan berritzen denean axola dute benetan. Gizarte mugimenduen zeharkako formak

kategoria ekonomiko eta kulturalak zeharkatzen baitituzte, haien eduki garrantzitsuena balitz bezala. Globalizazioaren aurkako manifestazioetako gaiak eta estiloa bera ere agerian egon dira aldi baterako antzerki langileen ekintzetan, eta hartara, frantziar gizartearen, eta bereziki jende gaztearen artean, piztu den konpromiso politiko berri baten desira biziari erantzun dio. Baina 2001eko irailean amaitu zen aldi ez bezala, orain eskuinaren erresistentzia indartsu eta bortitzari egin behar diogu aurre ia-ia herrialde garatu guztietan. Gizarteak, diote, negozio moduan kudeatu behar da, poliziaren eta armadaren laguntzarekin, behar izanez gero. Panorama berri horretan, adostasun mediatikoaren haustura hutsa ez da jada nahikoa funtsezko aldaketan itxaropenari atea irekitzeko. Arazoa da auzi espezifikoak modu zehatzean aztertzea (esate baterako, ongizate estatuari buruzkoak) mugimenduen zeharkako indarra galdu gabe. Gatazkak areagotu ahala, artean inplikaturako jendea rol garrantzitsua jokatzera iritsi liteke. Horren ondorioa izango litzateke protesta-estetika baten aukera arbuatzea, eta haren ordez elkartzaren eraginkorrak, erresistentzia politiko berri bat eratzen laguntzea, aldi berean espazio irekiak zabalik utzita artearen balio anitzentzat: aldizkako iraultzen espazio hauskorak eta bizitzarako beharrezkoak. ◀

BRIAN HOLMES arte kritikaria, aktibista, eta itzultzailea da. Artea eta politikan aritzen diren zenbait taldeekin lan egin du, besteen artean *Ne pas plier* talde multidisziplinarioekin, eta berriki *Bureau d'études* artista-kartografo taldearekin. Bere idatziak *Multitudes*, *Springerin*, *Parachute* eta *Brumaria* aldizkarietan argitaratzen dira eta *Hieroglyphs of the Future: art & politics in a networked era* (Zagreb: Arkzin/WHW, 2003) liburuaren egilea da.

texto original en página 18

¿Cómo concebir la práctica artística en las sociedades capitalistas

del siglo XXI? Para el autor, se trata de combinar la autonomía

artística con la solidaridad política, de convertir la experiencia

artística radical en experiencia compartida, y es ahí donde el arte

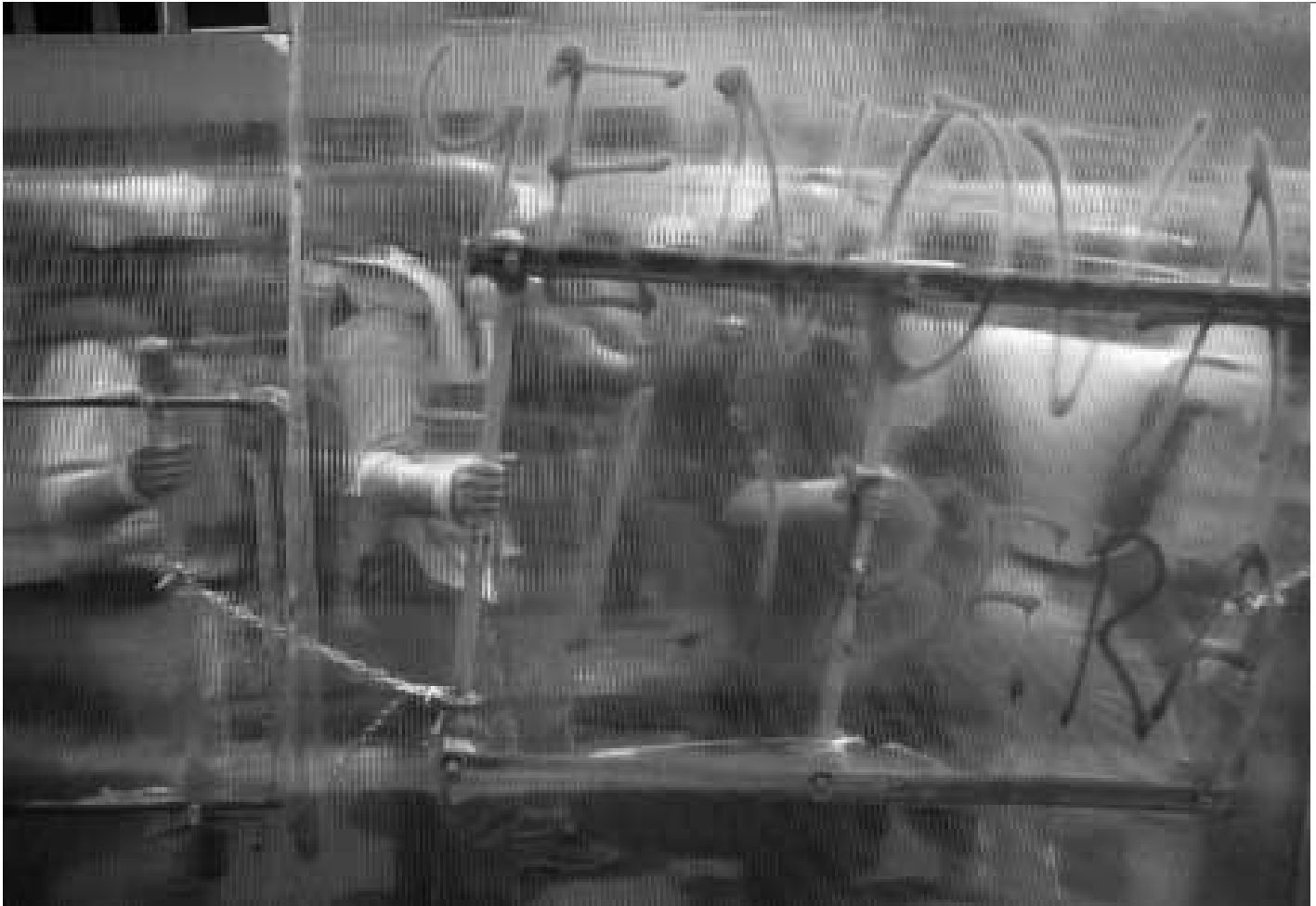
se vuelve apasionadamente atractivo.

B R I A N H O L M E S

## Revoluciones intermitentes

En el momento en que escribo estas líneas, se está desplegando en Francia un movimiento social excepcional. Los trabajadores temporales del teatro están en huelga. Utilizando su creatividad, su sentido del drama y su maestría técnica, están organizando manifestaciones, ocupando teatros, forzando la cancelación de festivales de verano de nutrida asistencia, y ganándose la solidaridad del público, junto con la de ciertos directores-estrella, que recuerdan las dificultades de sus comienzos. Estos actores y técnicos a tiempo parcial están luchando por todo un modo de vida. Pero también a favor de un ideal de lo que podría ser una “sociedad avanzada”.

Fue en 1969, como resultado de las luchas sociales del 68, cuando los artistas y sus auxiliares técnicos consiguieron acceder al régimen de desempleo de los *intermittents du spectacle*, creado originalmente para la industria cinematográfica. Esta cobertura proporciona doce meses de salario mínimo a quienes consiguen trabajar al menos 507 horas al año sobre el escenario o en torno a él. De esta manera inscribe la inseguridad fundamental de la práctica artística en la realidad económica. Para unos 60.000 actores, cantantes, directores, diseñadores de escena y técnicos especializados, que tienen que sacar tiempo constantemente para aguzar sus talentos individualizados y buscar inspiración, que reciben tradicionalmente salarios modestos y trabajan a menudo como voluntarios en proyectos espontáneos, esta renta mensual garantizada es vital para poder llevar al menos una existencia artística precaria. Y para una sociedad que adora el detalle artístico, el apoyo a esos artistas empleados a tiempo parcial es un precio aceptable a pagar. Pero este estatuto excepcional, que pensadores alternativos de toda Europa han visto como posible solución a los problemas de trabajo temporal en la economía postindustrial, es precisamente lo que el sindicato de empresarios francés quiere destruir ahora, a fin de reemplazar el estado de bienestar (*welfare*) por un sistema de trabajo forzoso (*workfare*) —y los valores múltiples del arte por la regla única del beneficio—. Un movimiento como éste refleja el conflicto central que ha motivado todo mi trabajo como crítico, teórico y activista durante los últimos diez años. Y adquiere a su vez la forma que más me interesa: la representación pública, el teatro político en la calle. Porque no es exactamente el arte, en el sentido “propio” de la palabra, lo que me parece tan apasionadamente atractivo. En las instituciones contemporáneas, las artes visuales —como la música, la danza o el teatro— se entienden habitualmente como una búsqueda competitiva de excelencia, repleta de narcisismo, de prestigio en la alta sociedad, de egos hinchados. Poco importa que los criterios para lograr el éxito sean arbitrarios, establecidos por los dictados de la moda, al servicio de redes de enterados. No son más que las reglas del juego habituales en el mundo artístico. Pero lo que es emocionante, fuente de inspiración e imposible de encontrar en galerías o museos, son los momentos en que la experimentación radical se convierte en experiencia compartida. Momento en los que la realidad da brinco y rebota sobre una multitud en la calle, transformando, multiplicando, perdiendo sus orígenes en beneficio de sus futuros. Son los momentos de carnaval político, cuando la vida misma parece bella, y peligrosa para el orden establecido. El arte que se apodera de la calle abre nuevos espacios para el debate democrático, en íntima relación con la experiencia personal. Por supuesto, el arte y la vida jamás son tan simples, y nunca pueden garantizarse resultados positivos. La mera existencia de unos momentos tan amenazantes es la razón por la que tantas formas sociales contemporáneas se muestren como dispositivos de captura, suturas extrañamente seductoras o tejidos cicatrizantes sobre los estallidos de expresión colectiva. No es casualidad que después de la agitación de mayo del 68 surgiera una institución cultural masivamente y públicamente subvencionada en Francia y, en mayor o menor medida, en todas las socialdemocracias. Y la cultura institucionalizada no es más que la prima pobre y pasada de moda de la producción de ▶



*Columna de Tute Bianche contra el G-6, Génova, 2001*

El arte que se apodera de la calle abre nuevos espacios para el debate democrático, en íntima relación con la experiencia personal.

► conciencia profesional, que incluye las invenciones del consumo dentro de su bucle retroalimentador en permanente expansión. Cuando se produce un invento, cuando nace una sensación y un deseo, los diseñadores de mentes se disponen inmediatamente a realizar modelos, prototipos "artísticos" de los gestos populares que pronto regresarán a nosotros en forma de bienes de consumo, logos, modas; objetos-fetichismo cuya posesión y uso se convierten en nuestro pasaporte para el mundo de la subjetividad-para-la-pantalla. Mediante una inversión paradójica, el arte de la calle también puede convertirse en instrumento de un nuevo statu quo en el mercado.

La innovación cultural, o la invención de sensaciones y relaciones, ha sido una de las claves del crecimiento económico durante los últimos veinte años. Debido a dos razones. La primera es que lo que la gente desea con mayor intensidad es un mundo de sensaciones y relaciones. Fue lo único que pudo superar la crisis provocada por el descenso de motivación que cayó como una plaga sobre las sociedades mecanizadas de la producción fabril fordista durante los años 70. Pero la segunda es que la transformación de una economía industrial en una economía cultural e informativa demostró ser la manera perfecta de captar una rebelión generalizada en los países sobredesarrollados, y de canalizar sus energías desbordantes hacia la producción de máscaras estimulantes y centelleantes que podrían encubrir la reinstalación del sistema productivo capitalista en todo el mundo.

¿Cómo enfrentarse a la integración de la práctica artística dentro de una máquina ideológica? Las estrategias de infiltración, derivadas de la obra de artistas como Felix Gonzalez-Torres a finales de los 80 —y posteriormente promocionada bajo la etiqueta de "arte relacional"— estaban en este sentido condenadas al fracaso. La idea era que se podía dar un giro individual a los productos mediáticos estandarizados y a los marcos institucionales normalizados,

abriendo espacios dentro de la cultura de masas para la recepción creativa. Pero lo que podía haber sido subversivo en los años 60 y 70 se había convertido ahora en una función del sistema dominante. El toque personal es omnipresente en nuestras economías de servicios postindustriales. Las “exfiltraciones” de los músicos *techno* y *rave* en busca de “zonas autónomas temporales” resultaron ser mucho más efectivas. Huyendo de los circuitos comerciales y rechazando arquitecturas de control, los creadores de *rave* escenificaron estallidos de libertad colectiva, con independencia de la sociedad al uso. Durante mucho tiempo, la propia distancia que los separaba de la norma los hizo parecer inocuos, irrelevantes. Pero cuando su capacidad de provocar acontecimientos urbanos autónomos se vio imbuida de intereses políticos por parte de grupos como Tute Bianche o Reclaim the Streets, es entonces cuando comenzó el carnaval transgresor. Las solidaridades transnacionales reunieron como en un torbellino a grupos de manifestantes muy distantes entre sí. El consenso mediático que se había construido sobre la base de la globalización capitalista se había roto finalmente. La creación se unía una vez más a la resistencia.

Autonomía artística, solidaridad política: he ahí la combinación más potente. La invención de nuevos comportamientos deja de ser simple moda cuando se funde con las luchas colectivas, cuya existencia es necesariamente más duradera. Un estilo radicalmente nuevo de *performance* pública —como la Marcha Rosa y Plata inventada en Praga durante las reuniones del Banco Mundial/FMI en septiembre de 2000— adquiere profundidad y significado para cada persona implicada cuando el “despliegue” provocativo no es sino parte de una confrontación más amplia, cuyos envites van más allá de la autonomía temporal o de la expresión individual. A pesar del nivel relativamente superficial e inmediato donde se tienen lugar, estas demostraciones estéticas son las que sirven para romper el consenso, ya que dirigen ademanes significativos a aquellos que permanecen fuera de la lucha. La irreverencia y abstracción formal de los procedimientos artísticos abren una brecha subjetiva dentro de la desalentadora gravedad del compromiso político, que de otro modo sería insoportable para mucha gente. Lo que se personifica y lo que se esparce entre la muchedumbre es un nuevo tipo de oscilación vibrante entre la expresividad improvisada y la colaboración paciente a largo plazo. El experimento artístico se vuelve entonces transversal, se desarrolla simultáneamente entre los grupos sociales y los une en medio de sus diferencias crecientes.

En el curso de unos pocos años —digamos que desde el primer Día de Acción Global en la primavera de 1998, hasta la masiva confrontación de Génova en verano de 2001—, esta confluencia entre la creación artística y la resistencia política volvió a convertirse en realidad familiar para una nueva generación naciente. Pero Francia, el país donde resido, estuvo sorprendentemente tranquila durante aquel periodo; y cuando examinaba el panorama artístico, a menudo me preguntaba por el valor de ciertas innovaciones del estado de bienestar, como el estatuto especial que disfrutaban los *intermittents du spectacle*. Aquel precursor de un posible “salario social” o “renta garantizada de ciudadanía”, que los intelectuales de izquierda vieron como una especie de infraestructura económica para la emergencia de las multitudes, ¿hizo realmente algo, aparte de alentar la complacencia individual y el esteticismo en el sentido más tradicional? Naturalmente, la respuesta varía dependiendo de la gente implicada. Pero parece que una paradoja domina en las sociedades contemporáneas: las cosas por las que luchamos, y que a veces obtenemos, realmente sólo importan cuando la lucha se renueva en otros terrenos. Como si la forma transversal de los movimientos sociales, que atraviesan categorías económicas y culturales, fuera de hecho su contenido más importante.

## Autonomía artística, solidaridad política: he ahí la combinación más potente.

Los temas habituales e incluso el estilo de las manifestaciones contra la globalización se han dejado ver en las acciones de los trabajadores temporales de teatro, que respondían a un deseo intenso de compromiso político renovado en la sociedad francesa, de manera especial entre la gente joven. Pero a diferencia del periodo que terminó en septiembre de 2001, ahora nos enfrentamos a una resistencia fuerte y violenta de la derecha en prácticamente todos los países desarrollados. La sociedad, dicen, hay que gestionarla como un negocio, con ayuda de la policía y el ejército, si hace falta. Ante esta nueva situación, la mera interrupción del consenso mediático ya no es suficiente para permitir ni siquiera la esperanza de cambios sustanciales. El problema consiste en abordar cuestiones específicas de manera concreta (por ejemplo, cuestiones del estado de bienestar) sin perder la fuerza transversal de los movimientos. A medida que los conflictos aumentan, aquellos que están implicados en el arte podrían llegar a desempeñar un papel importante. Eso conllevaría el rechazo de una mera estética de protesta, y, en su lugar, una contribución a la formación de solidaridades efectivas, de una nueva resistencia política, mientras que mantendría paralelamente espacios abiertos para los múltiples valores del arte: los espacios frágiles y vitalmente necesarios de las revoluciones intermitentes. ■■

BRIAN HOLMES es crítico de arte, activista y traductor. Ha trabajado con varios grupos de arte político, como el colectivo multidisciplinar *Ne pas plier* o más recientemente, el grupo de artistas-cartógrafos *Bureau d'études*. Sus ensayos se publican en las revistas *Multitudes*, *Springerin*, *Parachute* o *Brumaria*, y es autor del libro *Hieroglyphs of the Future: art & politics in a networked era* (Zagreb: Arkzin/WHW, 2003).

## La creación se libra del rufián y se reencuentra con la resistencia<sup>1</sup>

¿Por medio de qué estrategias las prácticas artísticas estarían operando su función crítica en el momento actual? ¿Cómo estarían promoviendo la reconexión de las potencias de creación y de resistencia, de los afectos estético y político?

### Subjetividad paradójica

La subjetividad es el laboratorio vivo donde unos universos se crean y otros se disuelven. Son muchas las políticas de subjetivización y los modos de relación con la alteridad del mundo que tales políticas implican, combinaciones variadas y variables de dos modos de aprehensión y de relación con el mundo en cuanto materia: como dibujo de una forma o como campo de fuerzas; modos estos que, a su vez, dependen de la activación de diferentes potencias de la subjetividad. Conocer el mundo como materia-forma convoca la percepción, operada por los órganos de sentido; en cambio, conocer el mundo como materia-fuerza apela a la sensación, engendrada en el encuentro entre el cuerpo y las fuerzas del mundo que lo afectan. Aquello que en el cuerpo es susceptible de ser afectado por estas fuerzas no depende de su condición de orgánico, de sensible o sensorial, de erógeno ni de emocional sino de su condición de carne recorrida por ondas nerviosas: un “cuerpo vibrátil” (o cuerpo intensivo). La percepción del otro trae su existencia formal a la subjetividad, su representación; mientras que la sensación le trae su presencia viva. Entre estos dos modos de aprehensión del mundo reside una paradoja irresoluble: por un lado, los nuevos bloques de sensaciones que pulsán en la subjetividad en la medida en que ésta va siendo afectada por nuevos universos y, por otro, las formas a través de las cuales la subjetividad se reconoce y se orienta en el presente. Tal disparidad, ineluctable, acaba por poner en jaque las formas actuales pues éstas se convierten en un obstáculo para integrar las nuevas conexiones con la alteridad del mundo que provocaron la emergencia de un nuevo bloque de sensaciones y, así, dejan de ser conductoras de proceso, se vacían de vitalidad, pierden sentido. Se instaura en la subjetividad una crisis que presiona y produce incomodidad. Para responder a esta presión, se moviliza en el hombre la vida en cuanto potencia de resistencia y de creación; es decir, la incomodidad lleva a crear una nueva configuración de la existencia, una nueva figuración de sí, del mundo y de las relaciones entre ambos; lleva del mismo modo a luchar por la incorporación de los nuevos contornos, a luchar para traerlos a la existencia. »



*Imagen de "la\_multitud\_conectada" taller integrado dentro del encuentro Reunión 03, que se celebró en la sede de La Rábida de la Universidad Internacional de Andalucía entre el 1 y el 5 de septiembre de 2003.*

» Es la asociación del ejercicio de las dos fuerzas lo que garantiza la continuidad de la vida, su expansión. Las múltiples transformaciones moleculares que de ahí resultan se van acumulando y terminan por precipitar nuevas formas de sociedad, una obra abierta y en proceso cuya creación es, por lo tanto, necesariamente colectiva. La paradoja en la subjetividad y la crisis que tal paradoja provoca son, de esta manera, constitutivos del proceso de individualización en su constante devenir otro, son sus disparadores. Esto hace de cualquier modo de subjetivación una configuración efímera en equilibrio inestable.

La práctica o no de estos dos modos de conocimiento y el lugar que cada uno de ellos ocupa en la relación con el mundo definen modos de subjetivación que implican políticas de relación con la alteridad cuyos efectos no son neutros. Tales políticas favorecen o, por el contrario, constriñen la procesualidad de la vida, su expansión en cuanto potencia de diferenciación, potencia que es, al mismo tiempo e indisolublemente, fuerza de invención que descompone y compone mundos y fuerza de resistencia que garantiza el cambio. En otras palabras: diferentes políticas de relación con el otro favorecen o constriñen la potencia de la vida. ¿Cómo problematizar en estos términos la política de subjetivación dominante en el contexto actual del "capitalismo mundial integrado"?

Los nuevos bloques de sensaciones que pulsan en la subjetividad en la medida en que ésta va siendo afectada por nuevos universos.



*Makrolab 2003*

### **Invención secuestrada**

Algunos autores contemporáneos, especialmente en el entorno de Toni Negri, afirman que a partir de los años 70 u 80 el capitalismo viene haciendo de la fuerza de invención —y no de la fuerza mecánica de los obreros— su principal fuente de valor y el motor mismo de la economía. ¿Cómo pensar este fenómeno desde el punto de vista de la política de subjetivización que involucra?

Dos aspectos se destacan y entrecrocán: por un lado, el conocimiento del mundo como materia-fuerza tiende a ser desacreditado, lo que tiene como efecto su desactivación; por otro, se intensifica brutalmente la paradoja entre los bloques virtuales de sensaciones y las formas de vida actuales, hecho que intensifica igualmente la tensión y la movilización de la fuerza de creación que esta disonancia provoca.

Muchas son las causas de la intensificación de esa disonancia. Por no referirnos más que a dos de las más evidentes, nos atenderemos, en primer lugar, al hecho de que la existencia urbana y globalizada que se instauro con el capitalismo implica que los mundos a que está expuesta la subjetividad en cualquier punto del planeta se multipliquen cada vez más y varíen a una velocidad cada vez más vertiginosa; la subjetividad, de este modo, resulta continuamente afectada por un torbellino de fuerzas de toda especie. En segundo lugar, nos atenderemos al hecho de que la necesidad de que se estén creando constantemente nuevas esferas de mercado —necesidad inherente a la lógica capitalista— implica tanto que tengan que ser producidas nuevas formas de vida que le den consistencia existencial como que otras salgan de escena, junto con sectores enteros de la economía que se desactivan. La asociación de estos dos factores, entre otros, acorta el plazo de validez de las formas en uso, que se vuelven obsoletas antes incluso de que se haya tenido tiempo de absorberlas; además, tal asociación impone la obligación de reformatarse rápidamente, antes incluso de que se haya tenido tiempo de ►





El capitalismo contemporáneo avivó la fuerza de invención.

acusar las sensaciones que el cambio suscita. Se vive en estado de tensión permanente, al borde de la exasperación, lo que hace que muy frecuentemente sea invocada la fuerza de invención.

Para agravar la situación, ese proceso se da en una subjetividad ciega a las fuerzas de la alteridad del mundo, disociada del cuerpo vibrátil y, consecuentemente, sin acceso a los nuevos bloques de sensaciones que movilizan su potencia de invención; cuerpo-brújula que orienta la creación de territorios para hacerlos funcionar como actualización existencial de tales sensaciones. Un manantial de fuerza de invención se libera, entonces, sin que sea posible apropiarse de él para la construcción de mundos singulares en consonancia con lo que pide el proceso vital.

Es este manantial de fuerza de creación “libre” lo que el capitalismo contemporáneo descubre como una mina virgen, poderosa fuente de valor a ser explotada; fenómeno que Toni Negri y sus colaboradores tuvieron la capacidad de detectar y circunscribir.

Para extraer de la fuerza de invención su máxima rentabilidad, el capitalismo la fomentará más aún de lo que ya la moviliza por su propia lógica interna para hacer de ella un uso todavía más perverso: como un rufián, la explota al servicio de la acumulación de plusvalía, aprovechando y, de esa manera, reiterando su alienación con respecto al proceso vital que la engendró; alienación esta que la separa de la fuerza de resistencia. Por un lado, fuerza de invención acelerada y liberada de su relación con la resistencia y, por otro, tensión agravada en el contexto de un abordaje de la alteridad del mundo disociada de su aprehensión como materia-fuerza por parte del cuerpo vibrátil: tales son los dos vectores que definen el modo de subjetivación del capitalismo en su actualidad.

Acelerada y liberada de su asociación con la resistencia, la potencia de invención es capturada por el capital al servicio de la creación de territorios-estándar para configurar los tipos de subjetividad adecuados a cada nueva esfera que se inventa. Son territorios de existencia homogeneizados cuya formación tiene como principio organizador la producción de plusvalía, principio que se sobrepone al proceso y lo sobrecodifica. Verdaderas “identidades prêt-à-porter” de fácil asimilación, acompañadas de una poderosa operación de marketing que cabe a los medios fabricar y vehicular para hacer creer que identificarse con esas estúpidas imágenes y consumirlas es imprescindible para conseguir reconfigurar un territorio y, más aún, que este es el canal para pertenecer al disputadísimo territorio de una “subjetividad-lujo”. Esto no es poco, pues, fuera de

este territorio, se corre el riesgo de muerte social por exclusión, humillación, miseria, cuando no el de morir literalmente —el riesgo de caer en la cloaca de las “subjetividades-basura”, con sus escenarios de horror hechos de guerra, favelas, tráfico, secuestros, colas de hospital, niños desnutridos, gente sin techo, sin tierra, sin camisa, sin papeles, gente “sin”—; un territorio, en fin, que crece cada día. Si la subjetividad-basura vive permanentemente la molestia de la humillación de una existencia sin valor, por su parte, la subjetividad-lujo vive permanentemente la amenaza de ser expelida, de caer en el territorio-cloaca: esta caída, que puede resultar irreparable, la asombra, la agita y la deja ansiosa en una búsqueda desesperada de reconocimiento.

El proceso se completa beneficiándose del agravamiento de la tensión que crea un ambiente propicio para el asedio de los medios que venden promesas de apaciguamiento garantizado por la reconfiguración instantánea que el consumo de sus territorios-estándar mercantilizados supuestamente propicia. Tal operación inyecta en esa subjetividad fragilizada dosis cada vez mayores de ilusión de que la tensión puede calmarse y la mantiene alienada de las fuerzas del mundo que piden paso.

En el vértigo de este proceso que se acelera cada vez más, hay cada vez menos oportunidades de conocer la realidad viva del mundo como materia-fuerza (“conocer” en el sentido de hacerse vulnerable a sus resonancias); hay cada vez menos oportunidades de escapar a esa disociación. No es posible dejar de entregarse al asedio *non-stop* de los estímulos bajo pena de dejar de existir y caer en la fosa de las subjetividades-basura. El miedo pasa a comandar la escena.

Sin embargo, como también nos señalan los que trabajan en el entorno de Negri, si el capitalismo contemporáneo avivó la fuerza de invención para, como rufián, vivir de ella, en contrapartida, la movilización de esta fuerza en el conjunto de la vida social ha creado las condiciones para un poder de resistencia de la vida como potencia de variación, probablemente sin comparación con otros períodos de la historia de Occidente. En esto radica una ambigüedad constitutiva del capitalismo, su punto vulnerable. Por la brecha de esa vulnerabilidad viene creciendo la construcción de otros escenarios, regidos por otros principios. ¿Qué estrategias de subjetivación son las que desobstruyen el acceso al cuerpo vibrátil, reconectan el poder de creación con el poder de resistencia y lo liberan de su rufián? Responder a esta pregunta depende de que nos ubiquemos en una zona donde la política y el arte se entremezclan, las ►►

fuerzas de resistencia de la política y las fuerzas de creación del arte se afectan mutuamente y sus fronteras se vuelven indiscernibles. Propongo que hagamos la prueba de situarnos en esta zona de hibridación para vislumbrar estrategias de este tipo del lado del arte contaminado por su vecindad con la política.

### Políticas de la creación: prácticas artísticas en la actualidad

Si consideramos que la práctica artística consiste en actualizar sensaciones, hacerlas visibles y decibles, producir cartografías de sentido, y que la sensación es la presencia viva en el cuerpo de las fuerzas de la alteridad del mundo que piden paso y llevan a la quiebra a las formas de existencia en vigencia, podemos afirmar que actualizar estas fuerzas es “socializar sensaciones”<sup>3</sup>, comunicando a un colectivo las nuevas composiciones de fuerzas que lo afectan y lo hacen derivar hacia nuevas configuraciones.

Decir que la fuerza de invención se encuentra no sólo movilizada sino celebrada e intensificada en todo el campo social significa decir que el ejercicio de la creación no se encuentra ya confinado al arte como una esfera específica de actividad humana. Esta situación le plantea al arte nuevos problemas y le exige nuevas estrategias. ¿Por medio de qué estrategias las prácticas artísticas estarían operando su función crítica en el momento actual? ¿Cómo estarían promoviendo la reconexión de las potencias de creación y de resistencia, de los afectos estético y político?

Permanecer simplemente en el gueto del “arte” como una esfera separada a la que se confinaba la potencia de creación en el régimen anterior es correr el riesgo de mantenerla disociada de la potencia de resistencia y limitarla a ser fuente de valor para que el capital, su rufián, viva de ella. Riesgo de verse reducido en tanto artista a la función de proveedor de droga pesada de identidades prêt-à-porter con sus lotes de cartografías de sentido impregnadas de glamour, para ser comercializadas por los *dealers* de turno en el mercado en ascenso de subjetividades con síndrome de abstinencia de sentido y de la propia silueta. Llevada al límite, esta posición desemboca en el cinismo de algunos artistas cuya creación se orienta por el deseo de pertenencia a esa escena glamourizada y que se ofrecen voluptuosamente a la explotación por parte del rufián.

Sin embargo, tampoco se trata de insistir en la cantinela de la necesidad de reconectar arte y vida, en todo caso, no del mismo modo en que esta cuestión se planteaba en la modernidad pues, si arte y vida siguen disociadas, ya no se debe a la desactivación de la creación en el conjunto de la vida social y su confinamiento en el gueto del arte: esta situación ya fue resuelta por el capitalismo antes y de manera más eficaz que por el arte. Si existe una disociación — y es evidente que existe —, ciertamente se desplazó y se volvió, al mismo tiempo, más sutil y más perversa. Se trata de una operación que es de gran complejidad y que puede incidir sobre diferentes etapas del proceso de creación y no únicamente en la final. Su incidencia sobre esta última es sólo más evidente pues coincide con el momento en que la disociación se hace sentir sobre los productos reificándolos y esto ocurre de dos modos: o los transforma en “objetos de arte” separados del proceso vital en función del cual se realizó la creación o los trata como fuentes de plusvalía de glamour que se asocia al logotipo de empresas y hasta de municipios (como Bilbao, con su Museo Guggenheim). En este caso, el glamour aumenta el poder de seducción del logotipo y, por lo tanto, el poder de la empresa o la ciudad de movilizar identificación y deseo de consumo, lo que favorece su éxito comercial.

En la actualidad, algunas prácticas artísticas parecen manejarse de un modo especialmente eficaz con el problema planteado arriba. Su estrategia consiste en la inserción sutil y precisa en puntos de desgarramiento de la estructura social en los cuales pulsa una tensión por la presión de una nueva composición de fuerzas que piden paso; se trata de un modo de inserción movilizado por el deseo de exponerse al otro y correr el riesgo de tal exposición en vez de optar por la garantía de una relación políticamente correcta que confina al otro

Cortesía de los artistas



Mauricio Dias & Walter Riedweg “Mera Vista Point” 2002



a una representación y protege la subjetividad de una contaminación afectiva. La “obra” consiste en traer a la existencia tales fuerzas y la tensión que provocan y esto pasa por la conexión de la potencia de creación con un pedazo de mundo aprehendido como materia-fuerza por el cuerpo vibrátil del artista y, coextensivamente, por la activación de la potencia de resistencia. Se inventan “dispositivos espacio-temporales de otro estar-junto”<sup>4</sup>; la presencia viva de esta actitud encarnada en una práctica artística tiene poder de contaminación y de propagación en el medio en el cual se inserta, directa o indirectamente. Estando movilizada tanto en este medio como por todas partes, la fuerza de creación, al ser autorizada a reconectarse con el mundo como materia-fuerza y a ejercerse asociada a la potencia de resistencia, gana una oportunidad para liberarse del destino perverso que la destituye del poder de inventar cartografías singulares que actualizan las mutaciones que en las sensaciones están en curso. La obra propiamente dicha es este acontecimiento.

¿Qué otras estrategias artísticas estarían enfrentando los problemas que aquí observamos? ¿Qué otros problemas estarían siendo planteados por la disociación entre resistencia y creación en el ámbito de las prácticas artísticas? Y, en el ámbito de otras prácticas sociales ¿cómo estarían reactivándose e imbricándose el afecto político y el afecto estético, potencias esenciales para una salud vital en cualquier actividad humana? Encontrar direcciones de respuesta a estas preguntas es una tarea que no puede realizarse individualmente. Tal trabajo depende de la acumulación de experimentaciones infinitesimales en toda la trama del tejido de la vida colectiva. ❧

SUELY ROLNIK es psicoanalista, ensayista y profesora en la Universidad Católica de Sao Paulo. Ha publicado, entre otros, *Micropolíticas: Cartografías del deseo* (1986), con Félix Guattari.

Encontrarás una versión más extensa de este texto, que incluye un apartado titulado “Políticas de resistencia: ‘el acontecimiento Lula’” en la sección Zehar de [www.arteleku.net](http://www.arteleku.net).

#### NOTAS Y REFERENCIAS

1 Texto reelaborado a partir de una conferencia pronunciada en el evento *São Paulo S.A. Situação #1 COPAN*, comisariado por Catherine David (São Paulo, del 23 al 27 de noviembre de 2002).

2 “Capitalismo mundial integrado” (CMI) es el nombre que, ya a fines de la década de 1970, Félix Guattari propuso para el capitalismo contemporáneo como alternativa a la “globalización”, término por demás genérico y que vela el sentido fundamentalmente económico y, más precisamente, capitalista y neoliberal, del fenómeno de la mundialización en su forma actual. Según Guattari, “el capitalismo es mundial e integrado porque potencialmente colonizó el conjunto del planeta, porque actualmente vive en simbiosis con países que históricamente parecían haberle escapado (los países del bloque soviético, China) y porque tiende a hacer que ninguna actividad humana, ningún sector de producción quede fuera de su control.” (cf. Guattari, F., “O Capitalismo Mundial Integrado e a Revolução Molecular”, conferencia inédita pronunciada en francés en el grupo CINEL en 1980 y, posteriormente, publicada en: Rolnik, S. [org.], *Revolução Molecular. Pulsações políticas do desejo*, São Paulo: Brasiliense, 1981).

3 Cfr. Gabriel Tarde por Maurizio Lazaratto.

4 En: “Estética y política. Un vínculo para replantear”. Seminario inédito de Jacques Rancière, organizado por el Museu d’Art Contemporani de Barcelona, MACBA (Barcelona, del 13 al 17 de mayo de 2002).

## Creation Quits Its Pimp, To Rejoin Resistance<sup>1</sup>

Through which strategies are artistic practices carrying out their critical function in the current moment? How are they promoting the reconnection of the powers of creation and resistance, of the aesthetic and political affects?

### Paradoxical subjectivity

Subjectivity is the living laboratory where worlds are created and others are dissolved. The politics of subjectivation shift and change, along with their inherent relations to the world's otherness: varied and variable combinations of two different ways of grasping the material world, either as a pattern of form or as a field of force — two modes of apprehension which in turn depend on the activation of different powers of subjectivity.

Understanding the world as form-matter draws on perception, carried out by the sensory organs; but understanding the world as energy-matter draws on sensation, engendered in the encounter between the body and the forces of the world that affect it. That which in the body is affected by these forces is neither its organic, sensorial or erogenous condition; rather it is the condition of flesh shot through with waves of nervous energy, what I will call a “resonating body”. Thus the perception of the other introduces his formal presence, through its representation, into our subjectivity; whereas sensation constitutes his living presence. Between these two ways of grasping the world there exists an irresolvable paradox: on the one hand, the new blocks of sensations throbbing within subjectivity as it is affected by other worlds; on the other, the forms through which this subjectivity recognizes and guides itself in the present. The ineluctable disparity between these two ultimately places the current forms in check: they become an obstacle to the integration of the new connections to the world's otherness that have provoked the emergence of a new state of sensation. Thus they cease to be conductors of the process, they are stripped of vitality, they lose meaning. A crisis arises in subjectivity, bringing pressure to bear and producing unease. To respond to this pressure, life is summoned up as a power of resistance and creation. In other words, this unease leads to the creation of a new configuration of existence, a new form of oneself, of the world and of the relations between the two; and it also requires a fight to bring these new boundaries into existence, to embody them.

The association of these two forces in action grants life its continuity and expansion. The multiple molecular transformations which thereby arise are accumulated and eventually precipitate new forms of society, an ongoing “open work” whose creation is necessarily collective. The paradox in subjectivity and the crisis it provokes thus constitute the individualisation process in its constant becoming-other; they are its trigger. This turns all forms of subjectivation into ephemeral configurations in unstable equilibrium.

The practise or non-practise of these two forms of knowledge and the place each one occupies in relation to the world define modes of subjectivation, each of which in turn defines a politics of the relation to otherness, whose effects are not neutral: they encourage, or conversely, they constrain the processuality of life, its expansion as a power of differentiation which is both a force of invention that decomposes worlds while recomposing others, and simultaneously, a force of resistance that permits change to occur. In other words, the changing politics of relationships with the other are what encourage or constrain life's struggle for resistance. How can we use these terms to conceptualise the prevailing politics of subjectivation within the present context of “integrated world capitalism”?<sup>2</sup>



Image from the workshop “la\_multitud\_conectada” (The Connected Crowd) part of Reunión 03 which took place at the International University of Andalucía (La Rábida) from September 1-5, 2003.

### Kidnapped invention

Some contemporary writers, especially those close to Toni Negri, claim that from the 1970s or 1980s onward, capitalism has turned the force of invention into its primary source of value, the driving force of the economy itself. How should we view this phenomenon from the viewpoint of the politics of subjectivation underlying it?

Two aspects stand out here, and clash: on the one hand, the knowledge of the world as energy-matter tends to be discredited, and as a result, deactivated; on the other, the paradoxical link between the virtual blocks of sensations and the current forms of life is brutally intensified, thereby intensifying the tension and the mobilisation of the creative force that this dissonance provokes.

There are many reasons for the intensification of this dissonance. To take just two of the most obvious, let us first look at the fact that the globalised urban existence introduced with capitalism implies that the worlds to which subjectivity is exposed at any point on the globe are increasingly multiplied and vary at an increasingly dizzying speed: in other words, subjectivity is continuously affected by a whirlwind of forces of all kinds. Second is the way that the need to constantly create new market spheres — an inherent necessity of capitalist logic — means that new forms of life have to be produced to give them a subjective consistency while others are swept off the stage, along with entire deactivated sectors of the economy. The combination of these two factors shortens the shelf-life of the forms in use, which become obsolete even before there has been enough time to absorb them. What is more, this combination also imposes the obligation of reformatting oneself rapidly, even before there is time to really feel the sensation to which the change gives rise. One lives in a constant state of tension, on the verge of exasperation; and the result is that the force of invention is invoked very frequently.

To aggravate the situation, this entire process occurs in a subjectivity blind to the world's forces of otherness, dissociated from the resonating body and, consequently, left without access to the new blocks of sensations that summon up its power of invention; left without the bodily compass that orients the creation of territories, so that they can operate as the existential actualisation of those sensations. A wellspring of inventive force is released, without any possibility to appropriate it and to build singular worlds in consonance with what the life process requires. This wellspring of “free” invention power is

what contemporary capitalism has discovered as a virgin resource, an untapped vein of value to be exploited; a phenomenon which Toni Negri and his collaborators can be credited with discerning and describing.

In order to extract maximum profitability from this invention power, capitalism pushes it even further than it would be by its own internal logic, but only to make an ever more perverse use of it: like a pimp, it exploits the force of invention at the service of an accumulation of surplus value, taking advantage of it and thus reiterating its alienation with respect to the life process that engendered it — an alienation that separates it from the force of resistance. On the one hand you have turbo-charged inventive power freed of its relation to resistance, and on the other, a tension aggravated by an experience of the world's otherness disassociated from its grasp as energy-matter by the resonating body. This is what defines capitalism's mode of subjectivation in the present. Accelerated and liberated of its association with resistance, the power of invention is captured by capital to serve in creating template-territories that configure the right types of subjectivity for each new sphere that is invented. These are homogenised territories of existence whose very formation is organised by the principle of the production of surplus value, which overlays and overcodes the entire process. Easy-to-assimilate “ready-to-wear identities” are accompanied by a powerful marketing operation concocted and distributed by the media, so as to make us believe that identifying with these idiotic images and consuming them is the only way to succeed in reconfiguring a territory, and even more, that this is the only channel by which one can belong to the sought-after territory of a “luxury subjectivity”. And that is no trivial matter, for outside such a territory one runs the risk of social death, by exclusion, humiliation, destitution, or even the risk of literally dying — the risk of falling into the sewer of the “trash subjectivities”, with their horror scenarios made up of war, slums, drug traffic, kidnapping, hospital queues, undernourished children, the homeless, the landless, the shirtless, the paperless, the people who can only be less, an ever-expanding territory. If trash subjectivity continuously experiences the distressing humiliation of an existence without value, luxury subjectivity for its part continuously experiences the threat of falling outside, into the sewer-territory, a fall which may be irreversible. The prospect terrifies it and leaves it agitated and anxious, desperately seeking recognition. ➤



Mauricio Dias & Walter Riedweg "Mera Vista Point" 2002

If art and life are still divided, it's no longer because of the deactivation of creation in the broad sweep of social life and its confinement to the artistic ghetto.

» The process is completed when capitalism takes advantage of the heightened tension in order to create an environment that is ripe for pressing advances by the media, selling its promises of pacification backed up by the instantaneous reconfiguration that the consumption of the commodified template-territories is supposed to provide. An operation that injects into the weakened subjectivity increasingly large doses of hope that the tension can be alleviated, and keeps it alienated from the forces of the world that are demanding to get through.

In the vertigo of this constantly accelerating process, there are fewer and fewer opportunities to get to know the living reality of the world as energy-matter (to "know" in the sense of leaving oneself vulnerable to its resonance); there are fewer and fewer opportunities to escape to this dissociation. It is impossible not to surrender to the constant onslaught of the stimuli; otherwise one will cease to exist and fall into the pit of the trash-subjectivities. Fear has now taken the stage. However, as those close to Negri also tell us, if contemporary capitalism has stimulated invention power in order to live off it like a pimp, at the same time the mobilisation of that force throughout all of social life has created the conditions for a vital force of resistance, a power of variation that is probably without equal in any other period of Western history. Here is the root of a constitutive ambiguity of capitalism, its Achilles' heel. Through the breach of that vulnerability, other scenarios are building momentum, governed by other principles.

What are the strategies of subjectivation that unblock the access to the resonating body, reconnect the power of creation to the power of resistance, and free it of its pimp? To answer that question we need to place ourselves in an area where politics and art are intertwined, where the resistant force of politics and the creative forces of art mutually affect each other, blurring the frontiers between them. I propose we try placing ourselves in that hybrid zone on the side of art contaminated by its proximity to politics in order to try to discern strategies of this kind.

### The politics of creation: artistic practices in the present

If we reflect that artistic practice consists in actualising sensations, in making them visible and speakable, in producing cartographies of meaning; and further, if we reflect that sensation is the living presence in the body of the forces of the world's otherness seeking their passage, shattering the current forms of existence, then we can assert that actualising these forces means "socialising the sensations", communicating to a group the new compositions of forces that affect it and make it drift toward new configurations.

To say that the power of invention is not only mobilised, but actively celebrated and intensified throughout the entire social field means that the exercise of creation is no longer confined to as a specific sphere of human activity. This situation brings new problems for art and demands new strategies. Through which strategies are artistic practices carrying out their critical function in the current moment? How are they promoting the reconnection of the powers of creation and resistance, of the aesthetic and political affects?

To simply remain in the ghetto of "art" as the separate sphere to which the power of creation was confined in the earlier regime is to run the risk of keeping it dissociated from the power of resistance, and limiting it to being a source of value, off which its pimp, capital, can make an easy living. It is the risk of being reduced, as an artist, to the function of a supplier of hard drugs in the form of ready-made identities, completely outfitted with their glamour-drenched cartographies of meaning, to be pushed by dealers on the growth-market of subjectivities suffering the syndrome of abstinence from sense, and even from their own silhouettes. Taken to the limit, this position results in the cynicism of certain artists whose creation is oriented by the desire to belong to this glamorised scene, and who offer themselves voluptuously for exploitation by the pimp.



Courtesy of the artists

On the other hand, it's useless to go on singing the same old song about the need to reconnect art and life, in exactly the way this question was treated during the modern period. Because if art and life are still divided, it's no longer because of the deactivation of creation in the broad sweep of social life and its confinement to the artistic ghetto. That situation has already been resolved by capitalism, much more effectively than it ever was by art. If there exists a dissociation — and there obviously does — it has clearly shifted, and at the same time it has become much more subtle and perverse. At issue here is an operation of great complexity that can intervene at different stages in the process of creation, and not only at the end. Its effect at that point is just more obvious, because it coincides with the moment when the dissociation makes itself felt on art's products, reifying them in two ways: either transforming them into "art objects" separated from the vital process whereby the creation was carried out, or treating them as sources of a surplus glamour-value, attached to the logos of businesses and even of cities, like Bilbao, for instance. In this case, the glamour pumps up the logo's seductive power, and thus the business's or the city's capacity to summon up identification and desire for consumption, which increases its commercial success. At present, certain artistic practices seem to be particularly effective in dealing with these problems. Their strategy consists of precise and subtle insertions at certain points where the social structure is unravelling, where tension is pulsating due to the pressure of a new composition of forces seeking passage. It is a mode of insertion mobilised by the desire to expose oneself to the other and to run the risk of such an exposure, instead of opting for the guarantee of a politically correct position that confines the other to a representation and protects subjectivity from any affective contagion. The "work" consists in bringing the forces and the tension they provoke into existence, which entails the connection of the

power of creation to a piece of the world grasped as energy-matter by the resonant body of the artist; and it consists at the same time in activating of the power of resistance. What is invented in this way are "spatio-temporal *dispositifs* of being-together"<sup>4</sup>. The living presence of this embodied attitude in an artistic practice has a power of contamination and propagation in the milieu where it is inserted, directly and indirectly. Mobilised in this milieu like everywhere else, the power of creation, having been allowed to reconnect with the world as energy-matter and to exercise itself in association with the power of resistance, gains an opportunity to free itself of the perverse destiny that strips it of the capacity to invent singular maps that can actualise the mutations of sensation currently underway. The work, strictly speaking, is in this case an event.

What other artistic strategies are confronting the problems that we have observed? What other problems are being raised by the dissociation of resistance and creation within artistic practices? And within other social practices, how does one see a reactivation and intermingling of the political and the aesthetic affects — those essential powers for vital health in any human activity? Finding directions for answering these questions is a task that cannot be performed by any single individual. Such an undertaking depends on the accumulation of infinitesimal experiments throughout the weave of collective life. ◀

SUELY ROLNIK is a psychoanalyst, a Professor at Catholic University of São Paulo, and an essayist. Among her books she published in collaboration with Félix Guattari: *Micropolítica. Cartografias do desejo* (1986, 7th ed. revised 2003), which will be published in USA by Semiotext/MIT, in 2004 (*Micropolitics. Cartographies of desire*).

A more complete version of this text, including a section entitled "Policies of Resistance: the Lula phenomenon", can be found in the Zehar section of [www.arteleku.net](http://www.arteleku.net).

#### NOTES AND REFERENCES

1 Text based upon a conference at *São Paulo S.A. Situação #1 COPAN*, curated by Catherine David (São Paulo, 23-27 november 2002).

2 "Integrated World Capitalism" (IWC) is a term coined by Félix Guattari in the late 1960s, as an alternative to the term "globalisation" which is generic and which serves to hide the fundamentally economic, and more specifically capitalist, sense of the phenomenon of internationalisation in its current form.

3 Cf. Gabriel Tarde by Maurizio Lazzarato.

4 In "Esthétique et politique. Un lien à repenser" ("Estética y política. Un vínculo para replantar"), unpublished seminar directed by Jacques Rancière at the Museu d'Art Contemporani de Barcelona. MACBA, Barcelona, 13 to 17 May 2002.

## Sobre políticas, poéticas y agencias

### Entrevista a Manolo Borja

En el texto siguiente, Manolo Borja aborda algunas de las ideas que trató en la entrevista que se celebró en Barcelona el pasado mes de junio: los cambios que se están produciendo en las sociedades capitalistas actuales, las nuevas dinámicas de participación de la sociedad civil, y la reinención de las estructuras de mediación.

**CO** Los que trabajan en el entorno de Toni Negri entienden que el poder de la actual (cultura) de la resistencia se da en el sí de la vida social, como contrapartida por el mal uso que ha hecho el capitalismo de las fuerzas de invención/creación. ¿Cómo entiendes los nuevos escenarios que crecen y se cons-truyen en las fisuras que hacen vulnerable el “capitalismo mundial integrado” (globalización)?

**MB** A diferencia de otras épocas, en la sociedad actual es muy difícil pensar en un “adentro” en oposición a un “afuera”. El período de las vanguardias modernas se ha acabado; y del mismo modo que se ha pasado de una sociedad disciplinaria a otra de control, por utilizar las categorías de Foucault, la sociedad postmoderna (el Imperio de Negri) ha conseguido aprehender nuestros propios espacios de libertad, convirtiéndolos en objetos de control y consumo. En esta nueva situación biopolítica, los poderes financieros e industriales generan necesidades, relaciones sociales, cuerpos y mentes. No hay nada que escape al capital: éste produce mercancías y también subjetividades, que lógicamente son a su vez transformadas en mercancías. El sujeto político desaparece y deviene consumidor. De ahí que muchas de nuestras fuentes de crecimiento hayan sido sintomáticamente desmaterializadas y las industrias de comunicación hayan adquirido tanto poder. Éstas no sólo organizan la producción a una escala distinta, sino que han conseguido que su justificación sea inmanente. Negri explica que la justificación del nuevo orden no nace de las grandes organizaciones internacionales, sino que surge interio-rizada, a partir del poder ejercido por las empresas de comunicación.

En este sentido, la crítica institucional que ha constituido el núcleo de buena parte del arte político más tradicional, aquel que trataba de revelar la estructura profunda de la sociedad, resulta hoy insuficiente. Como han descrito Luc Boltanski y Eve Chiapello en su *El Nuevo espíritu del capitalismo* (otro libro ampliamente leído por no pocos sectores del movimiento social), cada nueva modalidad de dominación del capital lleva implícita su propia crítica. Así, la precariedad laboral actual estaría substancialmente relacionada con las críticas que se produjeron durante los años 60 y 70, es decir, tendría su justificación en lo que ellos llaman “crítica artística”. No basta con diseccionar lo que el poder oculta y exponer una pretendida verdad única y trascendental. La resistencia ya no puede ser externa al sistema, sino activa desde esta misma sociedad que está organizada en redes y en la que hemos de buscar la producción de éxodos y desplazamientos. Es urgente que se conciban nuevas formas de sociabilidad, que se dé voz a los grupos subalternos y que se expliquen aquellas historias que no tienen cabida en la historia oficial y que son susceptibles de crear fisuras en la división de lo sensible de nuestro imaginario colectivo.





*Craigie Horsfield, Estery, Krakow. 1979/1990*

Precisamente porque el Imperio no se articula de un modo jerárquico a la usanza de las antiguas potencias coloniales, donde sistemáticamente se repetía una estructura del centro en relación a la periferia, y porque cualquier zona puede tener una importancia similar en su contingencia y precariedad, es posible imaginar la introducción de fisuras desde prácticas en las que la *impredecibilidad* del evento y la *indecidibilidad* de la misma obra de arte son la base de la acción. Por supuesto, éstas corren a la vez el riesgo de ser asimiladas por el capital y relanzadas como nuevos modos de explotación social. Por ello, como narraciones postmodernas que son, estas prácticas no pueden proponer un final emancipador, sino el continuo movimiento y antagonismo de la multitud.

La crítica institucional que ha constituido el núcleo de buena parte del arte político más tradicional, aquel que trataba de revelar la estructura profunda de la sociedad, resulta hoy insuficiente.



*Jeff Wall & Adrian Walder. Artist drawing from a specimen in a laboratory in the Department of Anatomy at the University of British Columbia, Vancouver 1992*

La cultura se ha convertido en un pretexto para el progreso social y el crecimiento económico.

**CO** Internet constituye actualmente la base tecnológica de la forma de organización que caracteriza la era de la información: la red o el conjunto de nodos interconectados. Según Castells, una combinación sin precedentes de la flexibilidad y eficacia en la realización de trabajos, de toma de decisiones coordinada y ejecución descentralizada, donde se hace natural la transversalidad y la metodología de trabajo horizontal. ¿Cómo crees que influye este espacio público de visualización en el proceso que estamos describiendo de creación, resistencia y redefinición del público?

**MB** No me interesa mitificar los aspectos ligados a una supuesta revolución tecnológica, ni caer en una esencialización de la técnica. Pero, en el contexto político del que hablamos, esta estructura en red resulta especialmente significativa, porque pone de relieve el carácter discursivo del público e implica una idea de público participativo, auto-organizado y, por encima de todo, abierto a los demás. Este público es distinto del que se podría congregarse, por ejemplo, en un acto religioso o deportivo, donde hay siempre un componente de totalidad y de lo completo, que tiene que ver más con nociones de culto o audiencia que con la idea de esfera pública propiamente dicha. La diferencia reside en el hecho de que el público de la red se organiza exclusivamente en relación al texto que recibe y circula, y al

cual ha de mostrarse atento. Conforma y comparte un espacio comunal en el que las estructuras sociales preestablecidas son sustituidas por una serie de relaciones organizadas por él mismo de un modo inmanente. En un mundo en el que nuestras vidas corren el riesgo de ser administradas hasta en sus detalles más pequeños, me parece fundamental pensar en un público auto-organizado, cuya misma existencia esté vinculada intrínsecamente al texto que le hace existir y le permite ser activo. La actividad de estos públicos es participativa más que de pertenencia a un grupo y, por ello, tienen carácter de agente activo en un espacio social que existe históricamente y en el que reivindica una cierta autoridad y soberanía. Es así como el público puede constituir la sociedad civil y, por tanto, un proyecto político. Por supuesto, esta condición discursiva del público no es nueva. La novedad consiste en su capacidad de agencia a través de la red y la aparición de otros modos discursivos, más ligados a las dimensiones poéticas del lenguaje y a la existencia de diversos contrapúblicos como alternativa al sistema racional-discursivo burgués.

**CO** En la línea que se da en algunas actitudes actualmente entre resistencia y creación, ¿qué papel otorgas a la subjetividad? Desde este espacio (fuera del mercado), ¿qué capacidades de crear nueva figuración, nuevos sistemas de representarnos? Y, como propone Toni Negri en *Arte y multitud*, ¿qué capacidades otorgas al espacio artístico para reinventarnos y relacionarnos?

**MB** La cultura se ha convertido en un pretexto para el progreso social y el crecimiento económico. Lo cultural se ha apropiado del arte. Éste ya no es, como defendía Adorno, un refugio frente a una sociedad alienante. Ahora es la justificación de esa misma sociedad, que ha encontrado una fuente de ingresos en las relaciones transnacionales y el turismo cultural, y que además ha entendido el arte como una especie de vaselina social. (No es casual que cada vez haya más artistas que trabajen en lo social). Con el final de la guerra fría, desapareció la exigencia de una autonomía formal. Como nos ha recordado George Yúdice, ya no era necesario que Nueva York le robase la idea del arte moderno a Europa. Se buscó un uso utilitario al arte, que quedó absorbido por una modalidad expandida de la cultura. Se le pidió que sirviese de elemento de cohesión en las ciudades, a la vez que se le compelió a suplir sus deficiencias, incluyendo la mejora de los barrios o la creación de empleo. La utilización de la cultura por el poder para promover una ideología específica no es nueva, pero sólo en nuestra época se ha creado una necesidad de la misma. La institución arte maneja grandes cantidades de dinero, representa a los estados, goza de una merecida centralidad. Pero, es cierto que ésta no es la que nos habíamos imaginado. El arte sirve hoy más para mantener *statu quo* que como herramienta de cambio social. Parece alejado de las verdaderas transformaciones políticas. Si, en las crisis de los años 60 y 70, los movimientos artísticos mantuvieron un papel destacado y pusieron en un auténtico jaque a las instituciones culturales y educativas del sistema, éste no parece ser el caso ahora. Sin duda, se ha producido una oficialización de la crítica (la última presentación del pabellón español en la Bienal de Venecia ha sido una prueba contundente de ello), y se hace imprescindible el desarrollo de nuevas prácticas para que el arte continúe siendo aquello que nos hace mejores y más libres. Para mí la obra y la actitud de poetas y artistas como Mallarmé, Duchamp o Broodthaers continúa siendo ejemplar. Recordemos las numerosas disputas que ya en su tiempo tuvo Mallarmé sobre la relación entre arte y política o la inteligencia con que Duchamp se opuso a la reificación e incorporación al mercado de sus ready-made, transformándolos él mismo en una mercancía, las *boîte-en-valise*. Y no podemos prescindir de la clarividencia de Broodthaers, quien más que nadie entendió el papel del artista en una sociedad mercantilizada.



*Las Agencias, Artmani, Barcelona, 2001*

**CO** ¿Cómo crees que los espacios propios hasta este momento para el desarrollo del trabajo del artista y la creación (museos, espacio editorial, instituciones culturales,...) variarán sus formas y se relacionarán para poder ayudar a dibujar las nuevas cartografías del conocimiento, teniendo en cuenta que son instrumentos que pueden servir para la construcción de opinión?

**MB** De algún modo, la situación global actual tiene bastante que ver con los regímenes totalitarios de la primera mitad del siglo XX. Como en aquellos años, en que los dictadores necesitaban del espectáculo para producir una sensación orgánica de unidad, hoy el nuevo fascismo, ligado al consumo y a la interiorización de las prácticas autoritarias, también está hambriento de espectáculo. Así parece indicarlo la facilidad, al menos respecto a otras épocas, con que artistas, comisarios (y los diversos colectivos de trabajadores implicados en este tipo de proyectos, como arquitectos, diseñadores, educadores y demás) viajan de un lugar a otro, reciben encargos, etc. Cualquier cambio, pues, sólo puede pasar por la reinención de nuestras estructuras de mediación. Lógicamente, las que tenemos (desde los museos, a las bibliotecas pasando por las universidades) son estructuras que responden a un tipo de conocimiento burgués, historicista, universalizante y excluyente (la falsa apertura del multiculturalismo no ha supuesto, en realidad, una ruptura, ya que la unidad del sujeto sigue inalterable en el contenedor de las diferencias, que sólo lo son de un modo nominal). Una gran parte del arte político que contemplamos en los diversos lugares del arte peca de estar demasiado pendiente de su adaptación a un modelo de actuación determinado. Acaba siendo mera pedagogía. Es por ello importante recuperar la poética en la obra de arte, esto es, una teoría de la enunciación que no se reduzca a la pragmática del enunciado. No nos olvidemos que, como diría Jacques Rancière, el ser humano es un animal político porque es un animal literario. Es necesario que nos replanteemos nuestras estructuras de mediación para que en ellas se recupere el papel del artista como agente. ❧

MANOLO BORJA es director del Museu d'Art Contemporani de Barcelona.

jatorrizko testua 38. orrialdean

**Joan den ekainean Bartzelonan egin zen elkarrizketa luzearen zati bat da ondorengo testua. Bertan, Manolo Borja egungo gizarte kapitalistetan gertatzen ari diren aldaketek, sozietate zibilaren parte-hartze dinamika berriez eta bitartekotza egiturak berriro asmatzeaz mintzatu zen.**

C A R M E O R T I Z

## Politika, poetika eta agentziak

### Manolo Borjari egindako elkarrizketa

**CO** Toni Negriren inguruan lan egiten dutenak jabetzen dira erresistentziaren egungo (kulturaren) boterea bizitza sozialaren baiezkoan dagoela, kapitalismoak asmakuntzaz/sorkuntzaz egin duen erabilera txarraren ordainean. Nola ulertzen dituzu “munduko kapitalismo integratua” (globalizazioa) erasogarri bihurtzen duten pitzaduretan sortzen eta eraikitzen diren eszenatoki berriak?

**MB** Beste garai batzuetan ez bezala, egungo gizarte oso zaila da “kanpo” bati kontrajarritako “barru” batean pentsatzea. Abangoardia modernoak bukatu dira; eta Foucaulten mailaketa erabilita, diziplina gizarte batetik kontrolko batera pasa garen bezala, gizarte postmodernoak (Negriren Inperioa) geure askatasun espazioak atzemateko lortu du, eta kontrol eta kontsumo objektu bihurtu ditu. Egoera bio-politiko berri honetan, botere finantzario eta industrialek beharrak sortzen dituzte, bai eta harreman sozialak, gorputzak eta adimenak ere. Ez dago kapitalari ihes egiten dion ezer: merkantziak sortzen ditu, eta subjektibitateak ere bai, eta haiek, jakina, merkantziak bihurtzen dira aldi berean. Subjektu politikoa desagertu egiten da eta kontsumitzaile bihurtu. Hortik datoz gure hazkunde iturri asko sistematikoki desmaterializatu izana eta komunikazio industriak hainbesteko boterea eskuratu izana. Industriak ez dute soilik produktzioa eskala desberdinetan antolatzen, zuri bidea immanentea izatea ere lortu baitute. Negri azaltzen du ordena berriaren zuri bidea ez dela nazioarteko antolakuntza handietatik sortzen, baretik baizik, komunikazio enpresek erabiltzen duten boteretik baizik.

Zentzu horretan, gizartearen egitura sakona agerian jartzen saiatu zen arte politiko tradizionalagoaren parte handi baten muina izan den kritika instituzionala ez da nahikoa gaur egun. Luc Boltanskik eta Eve Chiapellok beren *El Nuevo espíritu del capitalismo* lanean (gizarte mugimenduko sektore asko irakurritako liburua) deskribatu duten moduan, kapitala menderatzeko modu berri bakoitzak bere kritika dakar berekin. Horrela, egungo lan prekarietatea, funtsean, 60ko eta 70eko hamarraldietako kritikekin zuzenki erlazioan dago legoke, hau da, zuri bidea beraiek “kritika artistikoa” deitzen duten horretan egongo litzateke. Botereak ezkututzen duenaren disezioa egitea, eta ustez bakarra eta garrantzizkoa den egia agertzea ez da nahikoa. Erresistentziak ezin da jada sistematik kanpo egon, sareetan antolatuta dagoen gizarte honetatik bertatik aktiboa izan behar du eta gizarte bertan bilatu behar dugu exodoak eta lekualdatzeak sortzeko modua. Premiazkoa da soziabilitate modu berriak asmatzea, bigarren mailako taldeei hitza ematea eta historia ofizialean lekurik ez duten historiak azaltzea, gure irudikari kolektiboaren eta sentiberatasunaren arteko zatiketan pitzadurak sor ditzaketen historiak.

Hain zuzen ere, Inperioa ez delako modu hierarkikoan antolatzen, antzinako indar kolonialek ohi zuten modura, non sistematikoki errepikatzen zen erdigunearen egitura periferiarekiko, eta edozein zonak izan dezakeelako garrantzi berdina bere kontingentziari eta prekarietateari dagokionez, pitzadurak sartzea imajina liteke gertakizunaren ezin iragarritzotasuna eta artelan beraren ezin esanezotasuna ekintzaren oinarri diren praktiketatik. Jakina, haiek kapitalak bereganatuak izateko eta atzera gizarte esplotazio modu berri gisa jaurtiak izateko arriskua ere badute. Horregatik, narrazio postmodernoak diren aldetik, praktika horiek ezin dute amaiera askatzaile bat proposatu, jendetzaren etengabeko mugimendua eta aurkakotasuna baizik.

Botereak kultura erabiltzea ideologia espezifiko bat sustatzeko ez da erabilera berria.

**CO** Internet da gaur egun informazio aroaren ezaugarri den antolakuntza eraren oinarri teknologikoa: sarea edo elkarren artean lotutako nodo multzoa. Castellsen arabera, lanak egiteko orduan inoiz ez da halako malgutasun eta eraginkortasun konbinaziorik izan, halako erabaki-hartze koordinaturik eta exekuzio dezentralizaturik, non naturala den lan horizontalaren zeharkakotasuna eta metodologia. Nola uste duzu eragiten duela bisualizaziorako espazio publiko honek deskribatzen ari garen publikoaren sorkuntza, erresistentzia eta birdefinitze prozesua?

**MB** Ez zait interesatzen ustezko iraultza teknologikoari lotutako alderdiak mitifikatzea, ez eta teknikaren esentzializazio batean erortzea ere. Aipagai dugun testuinguru politikoan, ordea, sare egituratzeko hau bereziki adierazgarria da, publikoaren izaera diskurtsiboa agerian jartzen duelako eta publiko parte-hartzailearen ideia inplikatzeko duelako, publiko autoantolatua, eta guztiaren gainetik, gainontzekoei irekia. Publiko hori, esaterako, kirol edo erlijio ekitaldietan bil daitekeenetik desberdina da, horietan beti izaten baita osotasun eta betetasun osagai bat, kultura edo audientzia kontzeptuekin zerikusi handiagoa duena berez esferara publikoaren ideiarekin baino. Aldea da sarearen publikoa berak jasotzen duen eta sarean dabilen testuaren arabera soilik antolatzen dela, eta hari jarri behar dio arreta. Espazio komunal bat osatu eta banatzen du, eta hartan aurrez ezarritako egitura sozialak berak modu immanentean antolatutako erlazio multzo batez ordezkatzeko dira. Gure bizitzek detailerik txikienean ere administrazioak izateko arriskua duten mundu batean, ezinbestekoa iruditzen zait publiko autoantolatutako batean pentsatzea, eta haren izate bera barnebarnean lotuta egotea izanarazten eta aktibo izaten laguntzen dion testuarekin. Publiko horien jarduera parte-hartzailea da, taldearen partaide soila izatea baino gehiago eta, horregatik, agente aktibo izaera dute historikoki existitzen den espazio sozial batean, eta horren barruan nola-baiteko agente eta subiranotasuna aldarrikatzen dute. Publikoak, honela, gizarte zibil bat era dezake, eta ondorioz, proiektu politiko bat. Jakina, publikoaren maila diskurtsibo hori ez da berria. Berrikuntza bere agentzia ahalmena da sarearen eta beste diskurtsio modu batzuk azaltzearen bidez, lengoaiaren dimentsio poetikoei eta kontra-publiko batzuk egoteari lotuagoak, sistema arrazional-diskurtsibo burgesaren alternatiba gisa.

**CO** Erresistentzia eta sorkuntzaren artean egun ematen diren zenbait jarreraren ildoak ikusita (Suely Rolnik), zer betekizun emango zenioke subjektibitateari? Espazio honetatik (merkatutik kanpo) zer ahalmen daude figurazio berria, gure buruak irudikatze sistema berriak sortzeko? Eta, Toni Negri *Arte y multitud* obran proposatzen duen moduan, zer ahalmen emango zenioke espazio artistikoari gu berriz asmatzeko eta erlazionatzeko?

**MB** Kultura aurrerapen sozial eta ekonomi hazkunderako aitzakia bihurtu da. Kulturala dena arteaz jabetu da. Hori jada ez da, Adornok defendatzen zuen moduan, alienatzen ari den gizartetik babesteko gordeleku bat. Orain gizarte horren beraren zurbide bihurtu da, erlazio transnasionaltan eta turismo kulturalen sarrera iturri bat aurkitu duen gizarte, eta gainera artea baselina sozial moduko bat bezala ulertu duena. (Ez da kasualitatea gero eta artista gehiago aurkitzea gizarte gaietan lanean). Gerra hotza amaitu zenetik, autonomia formal baten beharra desagertu da. George Yúdicek gogoratu digun moduan, jada ez zen beharrezkoa New Yorkeko arte modernoaren ideia Europari lapurtzea. Arteari erabilera utilitario bat bilatu zitzaion, kulturatik zabaldu zen modalitate batek irentsi zuena. Hirien kohesio elementu izatea eskatu zitzaion, haien urritasunak konponatzera beharrezkoekin batera, auzoen hobekuntza edo enplegu sorkuntza barne. Botereak kultura erabiltzea ideologia espezifiko bat sustatzeko ez da erabilera berria, baina gure garaian bakarrik sortu da horretarako beharra. Arte erakundeak dirutza handiak izaten ditu eskuartean, estatuak ordezkatzeko, merezitako zentralizazio baten jabe da. Baina, egia da hau ez dela imajinatu genuena. Egun, arteak *statu quo* bat mantentzeko balio du gizarte aldaketarako erreminta bat izateko baino gehiago. Benetako aldaketa politikotik urrun dagoela dirudi. 60ko eta 70eko hamarkadetakoa krisietan, mugimendu artistikoen rol nabarmena jokatu bazuten, eta sistemaren kultura eta hezkuntza erakundeak estuasunean jarri bazituzten, ez dirudi hori denik egungo kasua. Dударik gabe, kritikaren ofizialtasun bat gertatu da (Veneziako Biurtekoko azkeneko pabilioi espainiarra horren adibide garbia izan da), eta nahitaezkoa bihurtzen da praktika berriak sortzea, arteak hobeak eta libreagoak egiten gaituena izaten jarrai dezan. Niretzat, Mallarmé, Duchamp edo Broodthaers bezalako olerkarien obra eta jarrerak ereduak izaten jarraitzen du. Gogora ditzagun Mallarmék bere garaian izan zituen artea eta politikaren arteko erlazioari buruzko eztabaida ugariak edo nolako trebeziarekin aurka egin zion bere *ready-made*-ak merkatuan sartzeari, eta nola bihurtu zituen berak merkantzia, *Boite-en-valise* delakoak. Eta ezin dugu Broodthaersen buruargitasuna ahaztu, berak inork baino hobeto ulertu baitzuen artistak zer rol jokatzen duen gizarte merkantilizatu batean.

**CO** Nola uste duzu aldatuko dituztela beren formak orain arte artistaren lanaren garapenari eta sorkuntzari berezkoak izan zaizkien espazioak (museoak, argitaratze-espazioak, kultur erakundeak,...) eta nola erlazionatuko dira jakituriaren mapa berria marrazten laguntzeko, iritziak eraikitze erabili daitezkeen tresnak direla kontuan izanik?

**MB** Nolabait, egungo egoera orokorrak zerikusi handia du XX. mendeko erregimen totalitarioekin. Urte haietan bezalaxe, non diktadoreek ikuskizuna behar zuten osotasunezko sentsazio organiko bat sortzeko, egun faxismo berria ere, kontsumoari eta praktika autoritarioak barneratzeari lotuta, ikuskizun irrikaz dago. Hala ematen du, beste garai batzuekin alderatuz behintzat, artistek eta komisarioek (eta honelako proiektuetan parte hartzen duten langile taldeek, hala nola arkitektoek, diseinugileek, hezitzaileek eta gainerakoek) batetik bestera zein erraz bidaiatzen duten ikusita, zein erraz jasotzen dituzten enkarguak, besteak beste. Edozein aldaketa, bada, gure bitartekotza egituren berrasmaketa besterik ezin da izan. Logikoki, esku artean dauzkagunak (museoetatik hasi eta liburutegietaraino, unibertsitateetatik pasatuta) jakituria burges, historizista, unibertsalizatzaile eta baztertzale bati erantzuten dioten egiturak dira (kulturantzatasunaren irekitze gezurrezkoak, egia esan, ez du haustura bat eragin, subjektuaren unitatea aldeaz in mantendu delako desberdintasunen euskailuan, modu nominal batean bakarrik baitira). Artearen hainbat lekutan begiesten dugun arte politikoaren zati handi batek arreta gehiegi jartzen dio jarduera eredu jakin bati egokitzeari. Pedagogia hutsa izatera iristen da. Horregatik da garrantzitsua artelanetan poetika berreskuratzea, hau da, adieraziaren pragmatikara mugatzen ez den adierazpenaren teoria bat. Ezin dugu ahaztu, Jacques Rancièrek esango lukeen moduan, gizakia animalia politiko bat dela literatur animalia bat delako. Bitartekotza egiturak berrantolatua behar ditugu haietan artistaren agente betekizuna berreskuratzeke.

MANOLO BORJA Bartzelonako Museu d'Art Contemporani-ko zuzendaria da.

## The Present Postponed

The author seeks to expose what really lies behind the widely-used expression "the Arab world" and reveals some of the misunderstandings regarding the formation of modernity in the Orient, and thus offers instruments for understanding the present. Is art capable —she wonders— of throwing the systems defined by the East/West dichotomies into crisis?

### Arab world

Does the *Arab world* exist? The expression is used quite often, we hear it on CNN, the BBC or Al Jazeera, we read about it in the newspapers trying to cover the century-old Arab-Israeli conflict; we listen to politicians from the four corners of the world making speeches and having opinions about what the Arab world should or should not be like; and for those of us who actually live in this region of the world, we've been hearing and reading about it extensively a long time before the current sudden interest— and paradoxically we seem to be the ones who are the most disinterested about the notion itself and all that surrounds

it. Empirically, one could think that the geographic proximity would be a sufficient enough condition to group certain countries in one big region, for the purposes of analysis or maybe simply facility; after all, one could take a plane from Cairo and be in Baghdad in less than a couple of hours, flying over Amman, Jerusalem, Beirut and Damascus. And surely one might think of the existence of a shared language and a long history, and in some cases a shared religion, and decide that this is all the proof needed. So why the question then? What are the motives behind asking it, what would be its potential answers and what would be the consequences of these answers?

The question itself can be disconcerting, and might lead to acute misunderstandings: For instance, the Italian art magazine *Flash art* wanted to do a feature on the art in Beirut and "the region". They contacted Stephen Wright from the Canadian magazine *Parachute* asking him to write the article and he accepted, suggesting publishing e-mail exchanges between himself and artists from Beirut. In my reply to Stephen, I insisted that the region in question doesn't exist, and that consequently he cannot write about it—so he'll have to find another way. Stephen's reply tried to debate the issue from the current state of the globalized world, from the point of view of the individual who is being pushed more and more into isolation and atomization. In this case, Europe too would cease to exist for a Canadian living in Paris and showing no desire to get to know the region that he's in. One of the theoretical foundations for this path would be the book *Empire* by Toni Negri and Michael Hardt: national sovereignty does not exist any more, the only sovereignty is that of the Empire, all the conflicts evolving into wars can be considered to be *civil* wars because they don't erupt between sovereign nation-states etc.<sup>2</sup>. In the light of what's going on in the region now, from the invasion—or liberation, ►





Marwan Rachmawi "Untitled 22" 2000

» depending on where one stands— of Iraq and the talk about ending the Palestinian/Israeli conflict, that would be a very appealing option. But at this point that is not what interests me; the American and British troops will eventually leave Iraq, and the Palestinian/Israeli conflict will eventually end, but there is something more pervasive, more persistent, and I will venture and say that it is, at least in part, the cause of what seems to the outsider as never-ending conflicts. It is this 'something' that prompted my question.

### One

The Arab World, the Orient, the Levant, the Middle East or the more recent Islamic World are all terms that seem to be leading a life of their own in political and/or ideological discourses. This life is in sharp contradiction with a lived experience that is negating these concepts more and more, and yet they do not subside. In fact, not only do they not subside, or play a passive role, but they are hindering a certain consciousness ("*une prise de conscience*"), a consciousness of difference among the people of the said region. These political and ideological discourses insist, and have been insisting for almost 200 years, that the Arab Nation is one and that, if it is divided now, it is because of colonial interests and/or imperialism and/or Christian Western culture (it depends on who is doing the talking). What is latent in all these discourses, or more accurately what is considered to be "natural" (from Nature, i.e. as self-evident as the blueness of the sky or the succession of night and day) is the irrefutable and immutable fact that we are one nation- that there is actually a "we", an "us". All these irrefutable facts find their legitimacy in the past. In fact, in

these predominant political and cultural discourses, the present is always already transformed into a past for a certain future; expressions like "this is a historical moment", "a historical speech" or "a historical event" and so forth are excessively abundant in political and/or cultural discourses. These expressions not only pre-suppose that the speaker has insight from the present into the past, but also from the past and present into the future, meaning that he has the ability to place himself in the future, to look at the present (transforming it into a past), and decide that the present moment is a 'historical moment'. In this case, the present becomes only a moment, an already transitory moment, in a time span that encompasses, encapsulates and collapses past, present and future in one large pendular movement, moving back and forth but really going nowhere. Thus the present is turned into a mere pretext, a platform, a vantage point allowing the observer to look back into the past or forward towards the future— but it is never looked at in itself.

### Nahda

This collapsed time is not limited to merely this example (i.e. labeling certain apparently insignificant or ordinary events as historical) — in fact it pervades many aspects of political and intellectual life, and it finds its logic in a deep-rooted misunderstanding, in the formative moment of modernity in this region of the world. When they first encountered the conquering West, after centuries of living in the sleepy Ottoman Empire, the early Arab intellectuals were in awe, and their writings abound with descriptions of that West and the awe they felt upon experiencing it. The shock was great, and it engendered a need for immediate action to save the Orient from the sorry state that it's in. An "Arab Renaissance" immediately exerted an overwhelming seduction. Underneath this simple and seemingly rational equation ("in order to progress we must have a Renaissance of our own") lie some implacable assumptions. The first one is accepting the West as a



reference, and thus creating an uneven relationship of non-equals, which can be metaphorically represented by dualities such as center/periphery, in front/behind, advanced society/backward society, etc. Another assumption lies in the mistranslation of the word Renaissance itself (a mistranslation acting almost like a Freudian slip): in Arabic the word became "Nahda", from the root-verb N/H/D, pronounced NaHaDa, which means "to rise" (after a stumble or a slumber). While the word Renaissance, coming from the French "Rena"tre", to be reborn, implies a death and a second life, or the death of an Old and the birth of a New, the Arabic word implies the rise of the same (old) thing from a temporary crisis- or better yet from an "illness" that overtook the "Body" of the Nation. From that point on, the biological metaphors will inundate all aspects of the Arabic cultural and political life, especially the metaphor of 'blood', in all its symbolic resonations, from the blood that binds the Nation, to the blood of martyrs, the one that irrigates the soil of the Arab Land. According to Hazem Saghiyeh, writing about the early Nahda intellectuals, [...] the space occupied by blood in the literature of the radical Arab movement was remarkable, the blood as a sign binding the Nation and setting it apart from other nations [...].<sup>3</sup>

These two assumptions function as a paradoxical duality, precisely because what is holding the Nation down was now (shortly after the demise of the Ottoman Empire) the West, the same West that is looked at with awe, and whose Renaissance was the reference to the Arab Nahda. The "Us and Them" system of thought quickly became an "Us versus Them", where the term "They" represents all that is coveted and abhorred at the same time, from "progress" to "rationality", or in short all what was associated with modernity.

### Angel

Rethinking Walter Benjamin's metaphor about the "angel of history" would be useful at this point. He wrote: His eyes are staring, his mouth is open, his wings are spread. This is how one pictures the angel of history. His face is turned towards the past. Where we perceive a chain of events, he sees one single catastrophe which keeps piling wreckage upon wreckage and hurls it in front of his feet. The angel would like to stay, awaken the dead, and make whole what has been smashed. But a storm is blowing from Paradise; it has caught in his wings with such violence that the angel can no longer close them. This storm irresistibly propels him into the future to which his back is turned, while the pile of debris before him grows skyward. This storm is what we call progress.<sup>4</sup>

In this region of the world, and caught in the dualities elaborated above, the angel of history hovers around the wreckage and thinks that it's not really broken, that it can be fixed, even though he doesn't really know how; as for the dead, he doesn't see them as really dead, they just dozed off for a while, so he shouts for them to wake up, take his hand and protect him from the fierce winds coming not from Paradise, but from the coveted/abhorred West. He is even willing to cut off his wings so that the Western winds don't propel him away from his dead, and he does- he becomes a mere human, a garbage collector roaming around the great wreckage of modernity. The dead are dead, and the past is in the past, but he keeps invoking it, he keeps on talking of the dead he's holding in his hands, of what they were, of their glorious past, of the Golden Age when everything was perfect. He blames that cursed wind for all his woes, "if that wind was a person I would kill it", he says, thus reviving the old tribal salute "May peace be upon you, and death upon your enemy"<sup>5</sup>.

In popular culture, this whole dilemma can be summarized in the expression "Let's take what's good from Western culture, and leave out what's bad". But what is good and bad in this equation? The answer is eloquently provided on a daily basis on television shows, in newspapers, in magazines, on radio stations, etc. For instance, a new advertisement is running nowadays on one of the cable TV stations, concerning a new "Parental security lock" for the viewers of this cable network. In it, a man's voice is heard talking about how important it is to be "connected to the world" in this day and age. But this man is facing a dilemma: he is vividly concerned about his family. He knows that being 'connected' is inevitable, but what if one of the stations he receives airs some program that contradicts "our values"? Obviously, being connected is "good", but receiving "immoral" programs is "bad". The new parental lock ►►

...it pervades many aspects of political and intellectual life...

► offers the solution, giving the man control over what his family watches, and allowing him to protect them from harmful western ways. Needless to say that what is being protected are the ghosts of the past, the dead who refuse to die, their hands extended to the garbage collector of history who is afraid of being swept away by (what he perceives as being) the Western winds, afraid of being propelled to the future, and refusing to live in the present because it is the realm of that wind: it is inevitable— and he knows and admits it, it sets the pace and the rules of his existence, so he sets out to achieve his self-appointed Sisyphean task, to build a wall to “control” the wind, leaving only one window in it, a window small enough to filter the wind and turn it into a tamed breeze incapable of sweeping off anything. Of course, if it wasn't for the wind, there would be no need for the wall— but he confuses cause and effect, and assumes that the wall that he's constructing has been here forever. This wall is our Identity, who we are— or at least, who we think we are. This identity is precisely like this wall: monolithic and defensive, rigid and futile, and finds its only reason of existence in a mythologized past in urgent need of scrutiny.



Harry Koundakjian Preparation and launching of rocket Cedar 3 by students of the Haigazian College Rocket Society, Dbour Choueir, Lebanon 1962

Images courtesy of Fondation Aube pour l'Image (FAI) ©

## New Taste

What is believed to be our identity then (to be understood in this context as our “essence”) is inexorably linked to the changes brought upon by modernity in Arab societies. Furthermore, it is modernity that precedes this imagined and constructed identity and defines it, not the other way around, and the issue cannot be reduced, as it usually is, to easy dualities such as the Permanent vs. the Transitory, or the Authentic vs. the Un-authentic, the False, the Non-Genuine. These dualities hinder any serious debate on the question of identity, and play a formative role in the political and cultural fields of the region. They prevent the formation of a consciousness of an identity based on the present, based on the experiences of daily life— experiences which are modern *par excellence*, and in that sense fragmented, splintered, contingent, trivial, etc., and thus resulting in an identity which embraces differences instead of negating and denying them— and if we had to return to the metaphor of the wall, the identity would not be that of the wall itself, but that of its builder, or rather that of the act of building. What is latent in the construction of the said identity is the idea that modernity is for and from the West, and tradition (or “authenticity”) is for the East; that a preservation of this authenticity is essential if we wanted to “remain who we are.” In that sense, modernity is refused on the basis of being “external”, and this exteriority is its essence, the thing from which it cannot escape. Modernity and (“authentic”) tradition are thus doubly defined: Modernity is exterior and from the present, while tradition is interior and from the past<sup>6</sup>.

In the field of thought produced by these dualities, modernity and tradition are defined once and for all, monolithically; in that sense, the idea that the politics of the colonial West in the 18th and 19th centuries may have *started* a process that later became relatively local (in spite of the uneven relationship that binds the modernity of the West and that of the Levant, subjugating the latter to the former, while at the same time giving it a relative freedom of movement). This local aspect of modernity is simply and hastily dismissed, even though the evidences for its early existence are numerous. Here is, for instance, a passage taken from a 19th century Beirut magazine:

The new buildings decorating the city of Beirut over the past years are becoming abundant and a common knowledge to all; these buildings are beautiful and ordered, delightfully elegant in their simplicity [...], and since the 1850s they gained in levels and started expanding outside the city from its three sides, and they are still doubling because of the competition between builders and land owners, especially since

the last four years, and now one can find in all the outside quarters big mansions and giant palaces that catch the eye because of their well chosen emplacements and their architecture [...], they are better now because they have (tiled) roofs and their stones are ordered according to the new taste [...] The “new taste” is an interesting expression, a new taste emerging after centuries of hegemony of an “old” taste— a new taste within which “order”, “elegance” and “simplicity” play a prominent role, and aim at “catching the eye” of the passers-by (the new *flâneurs*, perhaps?) doodling on the new roads accommodating the new mansions and palaces.

It is the present, not the past, that haunts the present.

### Bloom

What these dualities also negate is the multi-temporal nature of modernity itself. In the West there is an abundance of literature on the subject and what surrounds it, like nostalgia and so forth. There is an abundance also in the analysis of the phenomenon, from Baudelaire to Benjamin to Barthes, to name but a few illustrious writers<sup>8</sup>. In this region of the world, where intellectual thought is determined by the dualities of East vs. West etc, these multiple temporalities were banished to the margins of popular culture, and can be found in the then relatively new *Taqtouqa* genre of singing or in the countless photographs left behind by the new photographers<sup>9</sup>, when people were unashamed of their modernity, and even showed a humorous contempt for the old ways: One photograph, for instance, shows a turn of the century Beirut woman sitting in the *Dar*, the central part of the house usually reserved for men, dressed up as a man (with the *Tarboush* and all the accessories) and smoking *Narguileh*, probably listening to Omar Zo’anni<sup>10</sup> singing about Beirut on her new phonograph:  
Beirut, a flower blooming before its time,  
Beirut, how beautiful it is and how beautiful its old times were.

### Ghost

In these circumstances, the present is looked at with embarrassment and contempt. The present is not here a mere instance in the flow of events, in the unfolding of the future; it is not just a temporality, but a location where individuals experience modern life in all its contradictions, its comforts and illusions, its spectacles and limitations, its possibilities and alienations, and more importantly, how individuals experience the outside world as something other than themselves, a place and time where they can become actors in the public space, whether through politics or culture, a world they can invest with meaning, and which can give meaning back. The notorious military or religious dictatorships governing practically all the Arab countries (with the problematic exception of Lebanon, where a margin of freedom still exists in spite of the wars and the disastrous post-war policies of a corrupt political class) are not solely the result of the military seizing power by force, but also of the field of thought defined by the dualities described above, that prohibits asking any correct questions, let alone answering them.

But if the present in the Arab societies is perpetually postponed, where does it disappear into? What happens to the individuals’ experiences of the modern? They enter the realm of the Un-thought, the Un-spoken, or at best, when they are spoken of, they become so distorted by the prisms of dominating discourses that individuals have a hard time recognizing their experiences. An example of this was provided recently, and the event took place between Beirut and Cairo. A Lebanese pop singer released a song and a video clip that goes with it— the success was immediate. The girl, Nancy ‘ajram, is young, beautiful and sexy, and she’s not afraid of showing it. Her song became a big hit in Beirut and a huge one in Cairo. What was remarkable, especially in Egypt, was the discrepancy in how the song (and the video clip) was perceived by the public and the press, by the individuals experiencing their modernity and the “intellectuals” caught in

the East vs. West duality. The Egyptian press spared no words to attack the singer and her video clip, calling it a “porno clip”; and wondering how a video clip that so contradicted “our values” could be shown on television. These attacks didn’t seem to bother the Egyptian public much, considering that the song is even more successful now, and the singer was re-named Nancy Ajraam (by dropping a letter, the name came to mean “stars” or “planets”); the Egyptian press caught on to that and changed the name once again to Nancy Ijram— Nancy “Criminality”. This is merely one example of a daily phenomenon, of a culture that represses its present— but this present keeps on coming back and, adding a new twist to the notion of the uncanny as defined by Freud, it comes back as a ghost to haunt itself. In this region of the world it is the present, not the past, that haunts the present, and thus generating an anxiety that is particular to Arab societies<sup>11</sup>. Dealing with that present and the uncanny feelings it generates in the consciousness of people differs enormously from one Arab society to the other, and that in turn affects the way individuals relate to their outside world, to their experiences in that world. In fact, the differences are so great that one can hardly speak of the supposed existence of the Arab World anymore, relegating the presence of this already obscure entity to political and ideological discourses that are becoming more and more hollow as time and events go rushing by, and as more of the present (as the experience of the modern) erupts into the present (as temporality). ▶▶

Could art find its vital role as an investigator of these uncharted territories of difference?

### Bastards

Would art —here defined as yet another experience that modernity offers to individuals— be able to contribute to putting the systems defined by the dualities spoken of above in crisis (*Les mettre en crise* would be the French expression)? Or more accurately, would it be able to aggravate an already existing crisis— a crisis that in a way is also defining the production of art and its practices?

Needless to say that, up until this day, most of what is produced as (“high”) art in this region falls into the dualities of East vs. West— more precisely into the duality of (“imported”) modernity vs. (“authentic”) tradition. The root of the “problem” lies, again, in the very beginnings of the Arabic Nahda, in the formative moment of modernity<sup>12</sup> in this region of the world. In addition to the intellectual milieu that the early Arab artists lived in and the prevailing discourses that shaped their ideas about art, its relationship with their societies and their role as artists, they had to deal with a very particular problematic that resurfaces every now and then, gaining a bit more in absurdity each time it does so: the forms of the new arts were absolutely alien to the Arab societies. Before the Nahda, painting, sculpture and theater simply did not exist, and the Arab artists who were exposed to these forms upon their studies in Europe (and later in the United States) certainly could not restart their investigations from the European Renaissance; they had to start where European art was at the time. Their dilemma started upon their return home; they were treated as bastards speaking an unfathomable language, and they fought hard to prove their legitimacy. In order to do that, they had to proclaim a certain continuity, they had to belong to a certain tradition— so they behaved exactly like they were supposed

to behave. They didn’t search for their legitimacy in the present of their societies, but in their past(s), and thus not only falling into the trap of the existing dualities, but also helping to strengthen them, alienating art and themselves from their natural milieu. Furthermore, Arab artists had come from the West, where they had studied, to face a paradox: the schools and the ateliers they studied in didn’t just teach them how to make art, but how to think about it, and they were exposed to a lot of debates about art, the same debates that generated the European avant-gardes of the late 19th and early 20th century. They had to cross an extra mile to “catch up” with all what was going on around them, to shed a lot of their ideas and to substitute the way they used to view the world by a new way of looking at things. Stories about Arab artists and nude models and how they had to bypass their original shock of seeing a naked woman, how they had to transform the woman in front them to an artist’s model, to a group of forms and lines, are abundant in the literature about Arab art. Upon their return, they

had to deal with different issues that their studies didn’t prepare them to; they wanted to contribute to the Arabic Nahda, but in order to do that, in order to enter the field of thought defined by the dualities of the Nahda, they had to unlearn what they had learned, and go through the same ordeal once again. “Torn apart” would probably be the best expression to describe the situation, and on top of that, because they couldn’t connect to their people’s present, they were completely ignored by the same people they thought they were “saving” from the grip of the old. That led to a complete isolation of Arab artists, and some of them even revealed in that isolation because they remembered learning that all “Great Art” was misunderstood, and that future generations will give them justice.

In short, if debates about art in the West at that time were fueled by ideas such as the refusal of the Renaissance’s optical illusionism in favor of a more direct and truthful art, or a stress on the creative artist’s interior world, etc, in this region of the world art was (and is still) dominated by themes such as the authentic vs. the un-authentic, the identity-laden vs. the alienating, ideas that reproduced the original duality of the Nahda, and separated art more and more from the present, where the experience of modernity lies. This situation —turning into a predicament, and even a nightmare— is not a fatality.

Some artists in different Arab cities are starting to ask themselves this question: could art find its vital role as an investigator of these uncharted territories of difference? Could art root itself and find its legitimacy in the present? The implications of such questions are enormous, especially that what is put under scrutiny is not just the production of art, its content and its forms, but all the ideas that defined and define the politics of the entire region. Acknowledging that individuals in each Arab country have had and have still, since the end of the 19th century at least, experiences that are so different, and that these experiences and these differences are what should constitute the field of play of the practices of art, would be going against all the dominating discourses in the region. But in the current situation, this seems to be the only way to invest art with meaning again, *political* meaning. How this stuttering adventure will end no one knows, because, as Shakespeare wrote in *Hamlet*, “Our thoughts are ours; their end none of our own.” ❧

TONY CHAKAR is an architect. He lives in Beirut.



Marie el Khazen Jounieh seashore, Lebanon 1928

#### NOTES AND REFERENCES

- 1 HARDT, M. & NEGRI, A. *Empire*, Cambridge : Harvard University Press, 2001.
- 2 These ideas were also elaborated by Michael Hardt in a symposium on globalization which took place at the American University of Beirut, November 2002.
- 3 SAGHIYEH, H. *Awwal al Ouroubah*, Beirut : Dar Al Jadid, 1993.
- 4 BENJAMIN, W. *Theses on the Philosophy of History*, 1940, in Kenneth Frampton, *Modern Architecture, a Critical History*, London : Thames and Hudson, 1980.
- 5 See Waddah Sharara, *Al Mawtu li 'adouwwikom*, Beirut : Dar Al Jadid, 1991.
- 6 I would like to stress, once again, that the (mythologized) past is only recalled into the present as fragments from an anterior structure that ceased to exist. When, in the present, these fragments form links and relationships with it as a whole and with other fragments from that present. In that sense, they cease to be what they "were" (or what they are imagined to be), and fulfill a very precise function, depending on the relationships they form. The only attempt to recall the past as a whole, as a holistic structure, was in Afghanistan when the Taliban ruled.
- 7 *Hadiqat al Akhbar*, #326, 2-4 July 1864, in May Davie, *Beyrouth 1825-1975, un siècle et demi d'urbanisme*, Ordre des Ingénieurs et Architectes de Beyrouth, Beirut, 2001.
- 8 See also: AUGÉ, M. *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la sur-modernité*, Paris : Editions du Seuil, 1992 ; Rice Shelley, *Parisian Views*, London : The MIT Press, 1997 ; JUNOD, P. "Future in the Past", in *Oppositions*, #26, Spring 1984.
- 9 The Beirut-based *Fondation Arabe pour l'image* is doing a tremendous job collecting and archiving these photographs.
- 10 Omar Zo'nni was a popular *monologiste*; he sang about cars, cinemas, the new hair-styles and Beirut. His songs are still amazingly fresh.
- 11 A beautiful Arabic word, *Qalaq*, conveys the precise meaning of the anxiety in question. It would be useful in this context to quote Al Mutanabbi, the greatest Arab poet, talking about anxiety:  
*Anxious as if the wind was beneath me / A wind that I steer to the south or north.*  
The anxiousness is not conveyed through the meaning but rather through its instability, the way that it dissolves at the end of the verse and denies the first part.
- 12 In the light of the above, the term "modernities" would probably be a more accurate one.

texto original en página 44

**El autor trata de desenmascarar lo que oculta la expresión generalizada mundo árabe, de desvelar el malentendido de la formación de la modernidad en Oriente, y de aportar claves para entender el presente. ¿Sería el arte capaz —se pregunta— de poner en crisis los sistemas definidos por la dicotomía Oriente/Occidente?**

T O N Y C H A K A R

## El presente aplazado

### El mundo árabe

¿Existe el mundo árabe? La expresión se utiliza bastante a menudo, la escuchamos en la CNN, la BBC o Al Jazeera, la leemos en los periódicos que tratan de cubrir el conflicto centenario árabe-israelí; la oímos de labios de políticos de los cinco continentes que pronuncian discursos y emiten opiniones acerca de cómo debería o no debería ser el mundo árabe; y en cuanto a quienes vivimos en esta parte del mundo, hemos oído y leído cumplidamente sobre la cuestión desde mucho antes de producirse el repentino interés actual; y, paradójicamente, parecemos ser los menos interesados en el propio concepto y en cuanto lo rodea.

Empíricamente, podría pensarse que la proximidad geográfica sería una condición suficiente para agrupar ciertos países en una gran región, a efectos de análisis o simplemente porque es más sencillo; después de todo, se puede tomar un avión en el Cairo y estar en Bagdad en menos de un par de horas, tras sobrevolar Ammán, Jerusalén, Beirut y Damasco. Y no hay más que pensar en la lengua común y en una larga historia, y en algunos casos en una religión compartida, y decidir que no se necesita de más pruebas. Entonces, ¿por qué la pregunta? ¿Cuáles son los motivos que se ocultan tras ella, cuáles serían sus respuestas potenciales y cuáles serían las consecuencias de dichas respuestas?

La pregunta en sí puede parecer desconcertante, y podría producir graves malentendidos; por ejemplo, la revista italiana de arte *Flash art* quiso dedicar un número al arte de Beirut y de “la región”. Se pusieron en contacto con Stephen Wright, de la revista canadiense *Parachute*, para solicitarle que escribiera un artículo, y él aceptó, y sugirió, a su vez, que se publicaran los intercambios de e-mails que tuvieran lugar entre él y los artistas de Beirut. En mi respuesta a Stephen, insistí en que la región en cuestión no existe, y que en consecuencia, no podía escribir sobre ella, y que tendría que buscar otros enfoques. La respuesta de Stephen trataba de debatir la cuestión desde el estado actual del mundo globalizado, desde el punto de vista del individuo que se ve cada vez más empujado hacia el aislamiento y la atomización. En ese caso, también Europa dejaría de existir para un canadiense que vive en París y no muestra deseo alguno por conocer la zona en la que está. Uno de los fundamentos teóricos de esa vía sería el libro *Empire*, de Toni Negri y Michael Hardt<sup>1</sup>: la soberanía nacional ya no existe, la única soberanía es la del Imperio, y todos los conflictos se van convirtiendo en guerras que pueden considerarse *civiles*, puesto que no surgen entre naciones-estados soberanos, etc.<sup>2</sup> A la luz de lo que está ocurriendo en la zona ahora, desde la invasión —o liberación, depende de la postura de cada cual— de Irak y las conversaciones sobre el final del conflicto palestino-israelí, ésa sería una opción muy atractiva. Pero, llegado a este punto, no es eso lo que me interesa; las tropas americanas e inglesas terminarán yéndose de Irak, y el conflicto palestino-israelí terminará alguna vez, pero hay algo más omnipresente, más persistente, y me aventuraré a decir que es, al menos en parte, la causa de lo que parecen al observador externo conflictos interminables. Es ese “algo” lo que me ha impulsado a formular la pregunta.

### Una

El mundo árabe, el Oriente, el Levante, el Oriente Próximo o el más reciente del Mundo Islámico son todos ellos términos que parecen tener vida propia en los discursos políticos e ideológicos. Esa vida está en abierta contradicción con una experiencia vivida que niega cada vez más esos conceptos, pero aun así persisten. De hecho, no sólo persisten, o desempeñan un papel pasivo, sino que están dificultando una cierta toma de conciencia (“*une prise de conscience*”), una conciencia de la diferencia entre la gente que habita en dicha región. Dichos discursos políticos e ideológicos insisten, y llevan 200 años haciéndolo, en que la nación árabe es

única, y que si ahora está dividida, ello se debe a los intereses coloniales, y al imperialismo y a la cultura occidental cristiana (depende de quién esté hablando). Lo que está latente en esos discursos, o más exactamente, lo que se considera que es “natural” (de la naturaleza, es decir, tan evidente como que el cielo es azul y que a la noche le sigue el día), es el hecho inmutable e irrefutable de que somos una nación; de que de hecho existe un “nosotros”.

Todos esos hechos irrefutables encuentran su legitimidad en el pasado. De hecho, en los discursos políticos o culturales predominantes, el presente está siempre transformado ya en pasado de cierto futuro; expresiones como “éste es un momento histórico” o “un acontecimiento histórico” abundan excesivamente en los discursos políticos y culturales. Dichas expresiones no sólo presuponen que el que tiene la palabra es capaz de desentrañar el pasado a partir del presente, sino también de desentrañar el futuro a partir del presente y del pasado, lo que viene a decir que es capaz de situarse en el futuro, de mirar al presente (transformándolo en pasado) y de decidir que el momento actual es un “momento histórico”. En ese caso, el presente se convierte en sólo un momento, un momento transitorio ya, en un intervalo de tiempo que abarca, encierra y hace desmoronarse al pasado, presente y futuro en un amplio movimiento pendular, moviéndose atrás y adelante, pero sin ir realmente a ninguna parte. Así, el presente se convierte en mero pretexto, plataforma, lugar de observación que permite al espectador retrasar la mirada hacia el pasado o adelantarla hacia el futuro, pero que nunca es observado como tal.

### Nahda

Ese tiempo desmoronado no se limita solamente a este ejemplo (p. ej. etiquetar de históricos ciertos acontecimientos aparentemente insignificantes u ordinarios); de hecho, impregna muchos aspectos de la vida política e intelectual, y encuentra su lógica en un malentendido fuertemente enraizado, en el momento de formación de la modernidad en esta zona del mundo. Cuando los primeros intelectuales árabes tuvieron un contacto inicial con el Occidente conquistador, después de pasar siglos viviendo bajo el letárgico Imperio Otomano, se quedaron impresionados, y en sus escritos abundan las descripciones de aquel Occidente y de la impresión que sintieron al vivirlo. La conmoción fue enorme, e hizo surgir la necesidad de actuar inmediatamente para salvar a Oriente del estado lamentable en que se encontraba. El “Renacimiento árabe” ejerció inmediatamente una seducción irresistible. Bajo esa ecuación simple y aparentemente racional (“para poder progresar debemos tener nuestro propio Renacimiento”) se encuentran varias premisas implacables. La primera de ellas es aceptar como referente a Occidente, y crear así una relación desequilibrada entre no-iguales, que puede representarse metafóricamente mediante dicotomías como centro/periferia, frontal/trasero, sociedad avanzada/atrasada, etc. Otra premisa descansa en la traducción incorrecta de la propia palabra Renacimiento (traducción incorrecta que funciona casi como un *lapsus linguae* freudiano): en árabe, la palabra se convirtió en “Nahda”, de raíz verbal N/H/D, pronunciado NaHaDa, que significa levantarse (después de tropezar o dormir). Aunque la palabra Renacimiento, que proviene del francés “renaître”, volver a nacer, implica una muerte y una segunda vida, o la muerte de lo Antiguo y el nacimiento de lo Nuevo, la palabra árabe implica el surgimiento de lo mismo (y conocido) después de una crisis temporal, o mejor aún, de una “enfermedad” que se apoderó del “cuerpo” de la Nación. A partir de ahí, las metáforas biológicas van a inundar todos los aspectos de la vida cultural y política árabe, sobre todo la metáfora de la “sangre”, con todas sus resonancias simbólicas, desde la sangre que une a una Nación, a la sangre de los mártires, a la que riega las tierras del Territorio Árabe. Según cuenta Hazem Saghiyeh hablando de los primeros intelectuales Nahda: [...] el espacio ocupado por la sangre en la literatura del movimiento radical árabe era notable, la sangre es un signo que une a la Nación y la separa de otras naciones [...].

Esas dos premisas funcionan como una dicotomía paradójica, precisamente porque lo que no dejaba levantar cabeza a la Nación ahora (al poco tiempo de la caída del Imperio Otomano) era Occidente, el mismo Occidente a quien se observaba con admiración y cuyo Renacimiento era la referencia para los árabes Nahda. El esquema de pensamiento “Nosotros y Ellos” se convirtió rápidamente en “Nosotros contra Ellos”,

El presente se convierte en sólo un momento, un momento transitorio.

donde el término “Ellos” representa todo lo que se codicia y aborrece al mismo tiempo, desde el “progreso” hasta la “racionalidad”, o, en pocas palabras, lo que se asociaba con la modernidad.

### Ángel

Llegados a este punto, no estaría de más reconsiderar la metáfora de Walter Benjamin sobre el “ángel de la historia”. Escribió lo que sigue: “Tiene los ojos desorbitados, la boca abierta y las alas desplegadas. Así es como se imagina uno al ángel de la historia. Tiene la cara vuelta hacia el pasado. Allí donde nosotros percibimos una cadena de acontecimientos, él ve una sola catástrofe que sigue apilando escombros tras escombros y se los lanza frente a sus pies. Al ángel le gustaría quedarse, resucitar a los muertos y recomponer lo que está destrozado. Pero una tormenta se acerca del Paraíso; tira de sus alas con tal violencia que el ángel ya no puede plegarlas. La tormenta lo propulsa de forma irresistible hacia el futuro al que da la espalda, mientras el montón de escombros a sus pies crece hacia el cielo. Esa tormenta es lo que llamamos progreso”<sup>4</sup>.

En esta parte del mundo, atrapado en las dicotomías antes explicadas, el ángel de la historia sobrevuela los escombros y piensa que no todo está destrozado, que puede arreglarse, aunque a decir verdad no sabe cómo; en cuanto a los muertos, no los ve como realmente muertos, sólo están echando una siesta, de modo que les grita para despertarlos, para que lo tomen de la mano y lo protejan de los furiosos vientos procedentes, no del Paraíso, sino del Occidente codiciado/aborrecido. Desea incluso cortarse las alas para que los vientos de Occidente no lo impulsen lejos de sus muertos, y lo hace: se convierte en simple humano, en recogedor de basuras que deambula entre los escombros de la modernidad. Los muertos están muertos, y el pasado está en el pasado, pero él sigue invocándolo, habla y habla sobre los muertos que lleva de la mano, de lo que fueron, de su pasado glorioso, de la Edad de Oro en la que todo era perfecto. Echa al maldito viento la culpa de sus penas, “si ese viento fuera una persona, la mataría”, dice, restableciendo así el viejo saludo tribal, “Que la paz sea contigo, y la muerte con tu enemigo”<sup>5</sup>.

En la cultura popular, todo ese dilema puede resumirse en la expresión “Tomemos lo bueno de la cultura occidental y rechacemos lo malo”. Pero ¿qué es lo bueno y qué es lo malo en esa ecuación? La respuesta nos la proporcionan con gran elocuencia y a diario los programas ►

» de televisión, los periódicos, las emisoras de radio, etc. Por ejemplo, actualmente están pasando en uno de los canales por cable un anuncio nuevo sobre una nueva “llave de seguridad de los padres” para los televidentes de esa cadena. En él, se oye una voz de hombre hablando de lo importante que es estar “conectado con el mundo” en los tiempos que corren. Pero ese hombre se enfrenta a un dilema: está enormemente preocupado por su familia. Sabe que estar “conectado” es inevitable, pero ¿qué ocurre si uno de los canales que recibe pone en pantalla algún programa que contradiga “nuestros valores”? Evidentemente, estar conectado es algo “bueno”, pero sintonizar programas “inmorales” es “malo”. La nueva llave de seguridad de los padres ofrece la solución, al dar al hombre el control de lo que ve su familia, y al permitirle protegerlos de las perniciosas costumbres occidentales.

Huelga decir que lo que se está protegiendo son los fantasmas del pasado, los muertos que se niegan a morir, que extienden sus manos hacia el recogedor de basuras de la historia, que teme verse arrastrado por (lo que percibe como) los vientos de Occidente, que teme ser impulsado hacia el futuro y se niega a vivir el presente porque es el dominio del viento: es inevitable, lo sabe y lo admite, es lo que marca la pauta y las reglas de su existencia, de modo que se propone coronar su autoimpuesta tarea propia de Sísifo, construir un muro para “controlar” el viento, y abre en él sólo una ventana, lo suficientemente pequeña para permitir filtrar el viento y convertirlo en brisa domesticada incapaz de arrastrar nada. Naturalmente, si no fuera por el viento no habría necesidad de ningún muro, pero él confunde causa y efecto, y supone que el muro que está construyendo ha estado ahí desde siempre. Ese muro es nuestra Identidad, quiénes somos; o, al menos, quiénes creemos que somos. Esa identidad es precisamente como ese muro: monolítica y defensiva, rígida y fútil, y encuentra su única razón de existencia en un pasado mitologizado con necesidad urgente de un análisis en profundidad.



Antranik Anouchian Studio portrait, Tripoli, Lebanon 1945-50

### El nuevo gusto

Entonces, lo que se considera que es nuestra identidad (a entender en este contexto como nuestra “esencia”) está unido inexorablemente a los cambios producidos por la modernidad en las sociedades árabes. Más aún, es precisamente la modernidad la que precede a esa identidad imaginada y construida, y la define, no al revés, y la cuestión no puede reducirse, como suele hacerse habitualmente, a dicotomías fáciles como lo permanente contra lo transitorio, o lo auténtico contra lo falso/no auténtico/no genuino. Esas dicotomías dificultan cualquier debate serio sobre la cuestión de la identidad, y desempeñan un papel formativo en las esferas políticas y culturales de la región. Impiden la toma de conciencia de una identidad basada en el presente, basada en las experiencias de la vida cotidiana —experiencias que son modernas por excelencia, y en ese sentido fragmentadas, astilladas, contingentes, triviales, etc., y por tanto dan como resultado una identidad que incluye las diferencias, en lugar de negarlas y rechazarlas-, y si tuviéramos que volver a la metáfora del muro, la identidad no sería la del propio muro, sino la de su constructor, o más bien el acto de construirlo.

Lo que está latente en la construcción de dicha identidad es la idea de que la modernidad es para Occidente y desde Occidente, y la tradición (o “autenticidad”) es para el Oriente; que proteger esa autenticidad es esencial si queremos “seguir siendo lo que somos”. En ese sentido, se rechaza la modernidad basándose en que es “externa”, y esa exterioridad constituye su esencia, algo de lo que no puede escapar. La modernidad y la (“auténtica”) tradición se definen así doblemente: la modernidad es exterior y proviene del presente, mientras que la tradición es interior y procede del pasado<sup>6</sup>.



En la esfera de pensamiento producida por esas dicotomías, la modernidad y la tradición se definen de una vez por todas, de forma monolítica; por ejemplo, la idea de que la política del Occidente colonial durante los siglos XVIII y XIX podría haber *empezado* un proceso que más tarde se convirtió en algo relativamente local (a pesar de la relación desigual que une a la modernidad de Occidente con la del Levante, subyugando ésta a aquélla, mientras paralelamente le da una relativa libertad de movimientos). Este aspecto local de la modernidad es simple y rápidamente rechazado, aunque las pruebas de su existencia temprana son numerosas. He aquí, por ejemplo, un pasaje tomado de una revista de Beirut del siglo XIX: "Los nuevos edificios que decoran la ciudad de Beirut han abundado durante los últimos años, y son cosa conocida de todos; esos edificios son bellos y ordenados, deliciosamente elegantes en su simplicidad [...], y desde la década de los 1850 han ganado en altura y comenzado a expandirse fuera de la ciudad en sus tres vertientes, y siguen multiplicándose debido a la competencia entre constructores y dueños de tierras, de manera especial durante los últimos cuatro años, y ahora pueden encontrarse en todos los suburbios enormes mansiones y palacios gigantescos que atraen la mirada debido a su emplazamiento bien elegido y a su arquitectura [...], están mejor ahora porque tienen tejados (de teja) y sus piedras están dispuestas según el nuevo gusto [...]"<sup>7</sup>.

El "nuevo gusto" es una expresión interesante, un nuevo gusto que emerge tras siglos de hegemonía de un gusto "antiguo": un nuevo gusto dentro del cual el "orden", la "elegancia" y la "simplicidad" desempeñan un papel importante, e intentan "atraer la mirada" de los transeúntes (¿los nuevos *flâneurs*, tal vez?) al diseñar las nuevas carreteras adaptadas a las nuevas mansiones y palacios.

### Florecer

Lo que rechazan también esas dicotomías es la naturaleza multitemporal de la propia modernidad. En Occidente abunda la literatura sobre el tema y cuanto lo rodea, como la nostalgia y demás. También hay abundantes análisis del fenómeno, desde Baudelaire hasta Benjamin pasando por Barthes, por mencionar unos pocos escritores ilustres<sup>8</sup>. En esta parte del mundo, en la que el pensamiento intelectual viene determinado por las dicotomías Oriente/Occidente, etc., esas temporalidades múltiples fueron relegadas a los márgenes de la cultura popular, y pueden encontrarse en el por aquel entonces relativamente nuevo modo de cantar *taqtouqa* o en las innumerables fotografías dejadas por los nuevos fotógrafos<sup>9</sup>, cuando la gente no se avergonzaba de su modernidad, e incluso mostraba humoroso desdén por las antiguas costumbres. Una fotografía, por ejemplo, muestra a una mujer beirutí sentada en el *dar*, la parte central de la casa reservada habitualmente a los hombres, vestida como un hombre (con el *tarboush* y todos los accesorios) y fumando en *narguileh*, probablemente escuchando a Omar Zo'nni<sup>10</sup> cantar acerca de Beirut en su nuevo tocadiscos:

Beirut, una flor floreciendo antes de tiempo,  
Beirut, qué bella es y qué bellos fueron sus viejos tiempos.

### Fantasma

En esas circunstancias, se mira al presente con vergüenza y desdén. El presente no es aquí una mera instancia en el flujo de acontecimientos, en el desarrollo del futuro; no es una temporalidad sin más, sino un lugar donde los individuos viven la vida moderna con todas sus contradicciones, sus comodidades e ilusiones, sus espectáculos y limitaciones, sus posibilidades y alienaciones... y, lo que es más importante, que los individuos viven el mundo exterior como algo ajeno a ellos, un lugar y tiempo en que pueden convertirse en actores en el espacio público, sea por medio de la política o de la cultura, un mundo al que pueden dotar de significado y que puede devolver significado. Las dictaduras notoriamente militares o religiosas que gobiernan en prácticamente todos los países árabes (con la problemática excepción de Líbano, donde sigue existiendo un margen de libertad a pesar de las guerras y de las desastrosas políticas postbélicas de una clase política corrupta) no son únicamente resultado de que los militares hayan ocupado el poder por la fuerza, sino también de la esfera de pensamiento definida por las dicotomías antes mencionadas, que prohíbe formular cualquier pregunta correcta; y responderla, no digamos.

Pero si el presente es pospuesto perpetuamente en las sociedades árabes, ¿hacia dónde se va? ¿Qué ocurre con las vivencias que tienen los individuos de lo moderno? Entran en el campo de lo no-pensado, de lo no-hablado, o, como mucho, cuando se habla de ellas se distorsionan de tal manera por parte de los prismas de los discursos dominantes, que los individuos no las tienen todas consigo al reconocer sus vivencias. Recientemente hemos visto un ejemplo de esto; el acontecimiento tuvo lugar entre Beirut y El Cairo. Una cantante popular libanesa lanzó una canción y su videoclip correspondiente, y el éxito fue inmediato. La chica, Nancy 'ajram, es joven, guapa y sexy, y no tiene miedo a mostrarlo. La canción fue un gran éxito en Beirut, y tuvo un éxito enorme en El Cairo. Lo más destacable, sobre todo en Egipto, fue la discrepancia en cuanto a la aceptación de la canción (y del videoclip) entre la gente y la prensa, entre los individuos que viven su modernidad y los "intelectuales" atrapados en la dicotomía Oriente/Occidente. La prensa egipcia no escatimó epítetos para atacar a la cantante y a su videoclip, llamándolo un "clip porno", y preguntándose cómo un videoclip que se contradecía en tal grado con "nuestros valores" podía mostrarse en la televisión. Los ataques no parecieron preocupar gran cosa al público egipcio, teniendo en cuenta que la canción tiene aún más éxito ahora, y han rebautizado a la cantante como Nancy Ajram (quitando la primera letra, el nombre viene a significar "estrellas" o "planetas"); la prensa egipcia reaccionó y volvió a cambiarle el nombre a Nancy Ijram: Nancy "Criminalidad". Esto no es más que un ejemplo de un fenómeno diario, de una cultura que reprime su presente, pero ese presente vuelve una y otra vez e, imprimiendo un nuevo giro a la noción de lo ominoso tal como la definió Freud, vuelve como un fantasma para atormentarse a sí mismo. En esta zona del mundo es el presente, no el pasado, el que atormenta al presente, y genera así una ansiedad que es característica de las sociedades árabes<sup>11</sup>. El modo de afrontar ese presente y las ominosas sensaciones que genera en la conciencia de la gente difiere enormemente de una sociedad árabe a otra, y eso afecta a su vez al modo en que los individuos se relacionan con su mundo exterior, con sus experiencias en ese mundo. De hecho, las diferencias son tan grandes que difícilmente puede hablarse ya de la supuesta existencia del mundo árabe, y se relega la presencia de esa entidad ya de por sí críptica a discursos políticos e ideológicos que van haciéndose más y más huecos a medida que el tiempo y los acontecimientos se precipitan, y a medida que cada vez más fragmentos del presente (como la experiencia de lo moderno) irrumpen en el presente (como temporalidad). ➤



*Anonymous Outing to Becharreb, North Lebanon 1932*

### **Bastardos**

¿Sería el arte —definido aquí como una experiencia más que ofrece la modernidad a los individuos— capaz de poner en crisis (*les mettre en crise* sería la expresión francesa) los sistemas definidos por las dicotomías antes mencionadas? O más exactamente, ¿sería capaz de agravar una crisis ya existente, una crisis que, en cierto modo, está definiendo también la producción de arte y sus prácticas?

Huelga decir que, hasta el día de hoy, la mayoría de lo que se produce como arte (“elevado”) en esta región cae dentro de las dicotomías Oriente/Occidente; más exactamente, dentro de la dicotomía entre la modernidad (“importada”) y la tradición (“auténtica”). La raíz del problema estriba, una vez más, en los propios comienzos del Nahda árabe, en el momento de la formación de la modernidad<sup>13</sup> en esta parte del mundo. Además del entorno intelectual en el que vivieron los primeros artistas árabes y de los discursos dominantes que dieron forma a sus ideas sobre el arte, su relación con sus sociedades y su papel como artistas, tuvieron que enfrentarse a una problemática que vuelve a surgir de vez en cuando y se vuelve más absurda cada vez que lo hace: las formas de las nuevas artes les eran completamente ajenas a las sociedades árabes. Antes del Nahda, la pintura, escultura y teatro simplemente no existían, y los artistas árabes que estaban en contacto con dichas formas por sus estudios en Europa (y más tarde en Estados Unidos), desde luego que no podían reiniciar sus investigaciones a partir del Renacimiento europeo; tenían que comenzar allí donde estaba el arte europeo en aquella época. Su dilema empezaba cuando volvían a casa; los trataban como bastardos que hablaban un lenguaje incomprensible, y lucharon duro para probar su legitimidad. Para poder hacerlo, tenían que proclamar una cierta continuidad, tenían que pertenecer a cierta tradición; de modo que se comportaban exactamente como se suponía que tenían que comportarse. No buscaban su legitimidad en el presente de sus sociedades, sino en su(s) pasado(s), y en consecuencia no sólo caían en la trampa de las dicotomías existentes, sino que ayudaban también a reforzar aquéllas, y alineaban al arte y a sí mismos de su entorno natural.

Además, los artistas árabes habían llegado de Occidente, donde habían estado estudiando, para enfrentarse a una paradoja: en las escuelas y talleres donde estudiaron no les enseñaron sólo a hacer arte, sino a pen-

sar sobre él, y presenciaron muchos debates, los mismos debates que generaran las vanguardias europeas de finales del siglo XIX y principios del XX. Tuvieron que hacer un esfuerzo suplementario para “ponerse al día” de cuanto estaba sucediendo a su alrededor, tuvieron que deshacerse de muchas de sus ideas y sustituir el modo en que acostumbraban a observar el mundo por otra manera nueva de ver las cosas. Las historias acerca de los artistas árabes y sus modelos, y cómo tenían que superar su conmoción inicial al ver una mujer desnuda, cómo tenían que transformar a la mujer que tenían ante sí en un modelo de artista, en un grupo de formas y líneas, abundan en la literatura sobre el arte árabe. A su vuelta, tuvieron que enfrentarse a diversas cuestiones para las que sus estudios no los habían preparado; querían hacer aportaciones al Nahda árabe, pero para poder hacerlo, para poder introducirse en la esfera de pensamiento definida por las dicotomías del Nahda, tuvieron que desaprender lo que habían aprendido y volver a pasar la misma dura prueba una vez más. “Desgarrados” sería probablemente la mejor expresión para describir su situación; y, además de eso, como no podían conectar con el presente de su pueblo, eran totalmente ignorados por la gente que creían estar “salvando” del control de lo anticuado. Aquello trajo un aislamiento total a los artistas árabes, y algunos de ellos incluso se deleitaron en aquel aislamiento, porque recordaron haber aprendido que todo el “Gran Arte” era mal entendido, y que las generaciones del futuro les harían justicia. En pocas palabras, si los debates sobre arte en Occidente por aquella época estaban basados en ideas como el rechazo al ilusionismo óptico del Renacimiento, para decantarse a favor de un arte más directo y verdadero, o de acentuar el mundo interior del artista creativo, etc., en esta región del mundo el arte estaba (y sigue estando) dominado por cuestiones como lo auténtico/lo no auténtico, lo cargado de identidad/lo alienante, ideas que reproducían la dicotomía original del Nahda y separaban cada vez más al arte del presente, en el que descansa la vivencia de la modernidad.

Esta situación, que va de mal en peor y podría convertirse en una pesadilla, no es fruto de la fatalidad. Algunos artistas de diversas ciudades árabes están empezando a hacerse esta pregunta a sí mismos: ¿podría el arte encontrar su papel vital como investigador de esos inexplorados territorios de diferencia? ¿Podría el arte echar raíces y encontrar su legitimidad en el presente? Las implicaciones de tales preguntas son enormes, una sobre todo: que lo que se somete a examen no es sólo la producción artística, su contenido ni sus formas, sino todas las ideas que han definido y definen las políticas de toda la zona. Reconocer que hay individuos dentro de cada país árabe que han tenido y siguen teniendo, al menos desde finales del siglo XIX, vivencias que son muy dispares, y que esas vivencias y esas disparidades son lo que debería constituir el terreno de juego de la práctica del arte, iría contra todos los discursos dominantes de la región. Pero en la situación actual, ése parece ser el único camino para volver a dotar al arte de significado, de significado *político*.

Nadie sabe cómo terminará esta aventura vacilante, porque, como escribió Shakespeare en *Hamlet*: “Nuestros pensamientos son nuestros; su final nos es ajeno.” ❧

TONY CHAKAR es arquitecto. Vive en Beirut.

#### NOTAS Y REFERENCIAS

- 1 HARDT, M. & NEGRI, A. *Empire*, Harvard University Press, Cambridge, 2001.
- 2 Esas ideas fueron asimismo elaboradas por Michael Hardt en un simposio sobre globalización que tuvo lugar en la Universidad Americana de Beirut en noviembre de 2002.
- 3 SAGHIYEH, H. *Awwal al Ouroubah*, Dar Al Jadid, Beirut, 1993.
- 4 BENJAMIN, W. *Theses on the Philosophy of History*, 1940, en Kenneth Frampton, *Modern Architecture, a Critical History*, London : Thames and Hudson, 1980.
- 5 Ver Waddah Sharara, *Al Mawtu li 'adouwwikom*, Beirut : Dar Al Jadid, 1991.
- 6 Quisiera hacer hincapié, una vez más, en que el pasado (mitificado) sólo se recuerda en el presente como fragmentos de una estructura anterior que ha dejado de existir. Cuando se encuentran en el presente, esos fragmentos forman vínculos y relaciones con él como totalidad y con otros fragmentos de ese presente. En ese sentido, dejan de ser lo que “eran” (o lo que se imagina que eran), y desempeñan una función muy precisa, según el tipo de relaciones que establezcan. El único intento de recordar el pasado como totalidad, como estructura holística, se dio en Afganistán, mientras gobernaron los talibanes.
- 7 *Hadiqat al Akhbar*, núm. 326, 2-4 de julio de 1864, en May Davie, *Beyrouth 1825-1975, un siècle et demi d'urbanisme*, Ordre des Ingénieurs et Architectes de Beyrouth, Beirut, 2001.
- 8 Ver también: AUGÉ, M. *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris : Editions du Seuil, 1992 ; RICE, S. *Parisian Views*, London : The MIT Press, 1997; Philippe Junod, “Future in the Past”, en *Oppositions*, nº 26 Primavera, 1984.
- 9 La *Fondation Arabe pour l'image*, con sede en Beirut, está haciendo un trabajo tremendo recogiendo y archivando esas fotografías.
- 10 Omar Zo'nni era un *monologiste* popular; cantaba sobre coches, cines, los nuevos peinados y Beirut. Sus canciones siguen teniendo una frescura asombrosa.
- 11 Una preciosa palabra árabe, *Qalaq*, transmite el significado preciso de la angustia en cuestión. En este contexto, sería útil mencionar a Al Mutanabbi, el más grande poeta árabe, hablando sobre la angustia: *Angustiado como si el viento estuviera bajo mí/ un viento que dirijo al sur o al norte*. La angustia no se transmite por medio del significado, sino más bien por su inestabilidad, por el modo en que se disuelve al final del verso y niega la primera parte.
- 12 A la luz de lo anterior, probablemente el término de “modernidades” sería más exacto.

## Arte de la crisis: Crisis del arte

Con la invitación del Grupo de Arte Callejero (un grupo de acción que jamás había pisado un museo o una galería) a la 49. Bienal de Venecia se ha abierto en Argentina la discusión sobre las dimensiones del arte político. La autora relata la posición que adoptaron las artes plásticas en los últimos años, los de mayor crisis económica de la historia argentina, y analiza la relación que se ha establecido entre el arte, la política y los medios de comunicación.

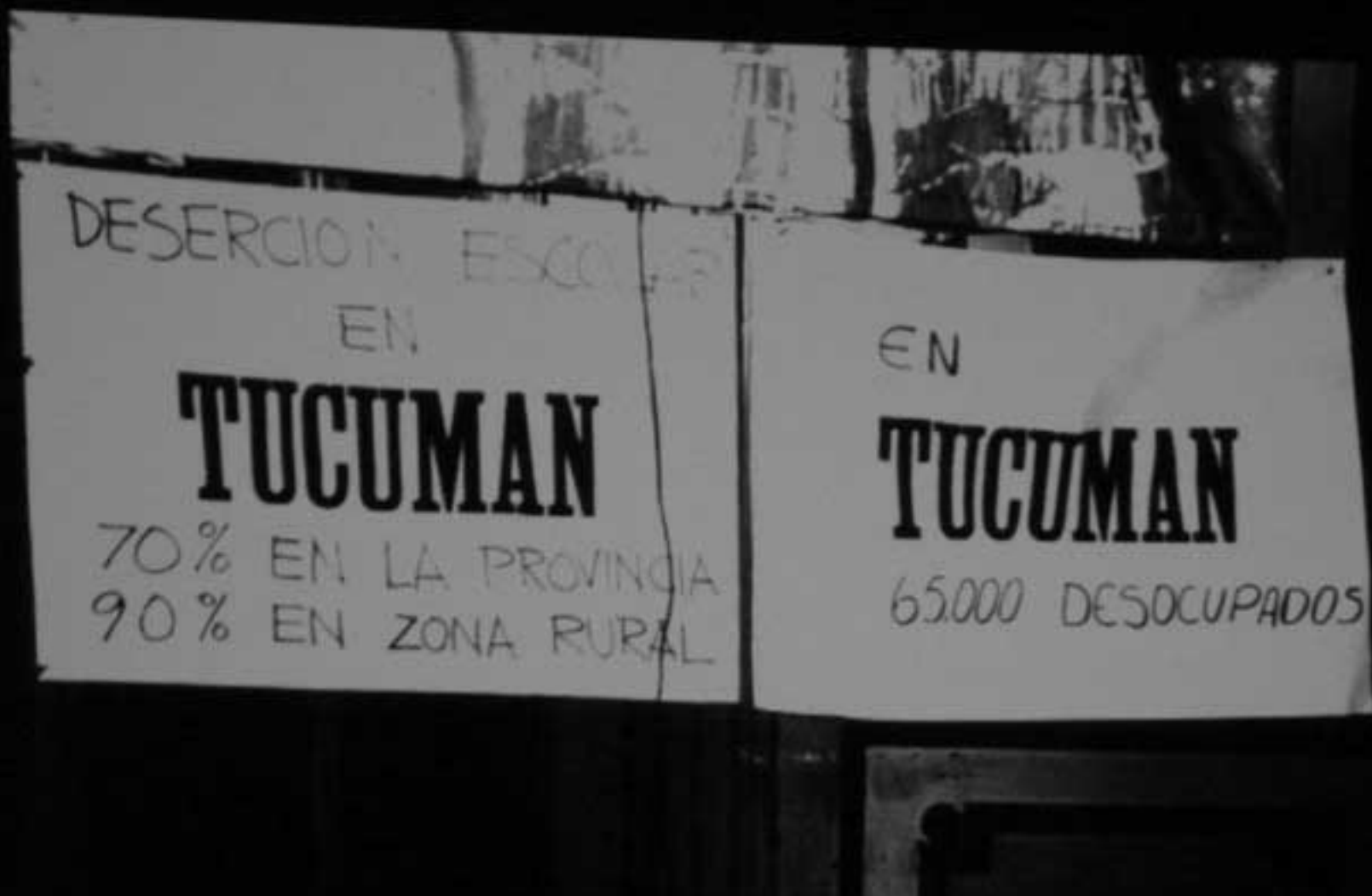
**Buenos Aires, diciembre de 1999:** en la desvencijada sala de gimnasia de un Centro Cultural de Buenos Aires se representa la segunda de las dos funciones de “Museo Gaucho”, una obra de teatro de Beatriz Catani. Los personajes son esperpentos, se trata de una trinidad familiar que puede interpretarse como símbolo de la malhadada constelación social argentina. El padre es una especie de general destartado del siglo XIX, ampuloso y vacuo supermacho, que destila versos patrióticos leídos en voz alta. Está permanentemente cargado de libros. Dueño, patrón de estancia, rémora de aquella clase dirigente que fundó el Estado Nación, y fue obsoleta y parasitaria desde el origen. Lo que alguna vez se llamó la oligarquía vacuna argentina.

A un costado, sentado sobre tablones, el público percibe a una india encadenada a algo que podría ser el portón de un gallinero. Está embarazada, permanentemente preñada del vociferante varón militar. Ella, imagen viva de la madre doliente, violada desde el comienzo de su estirpe, profiere durante toda la obra una especie de lamento indescifrable. Es la voz de la entraña de la tierra, siempre a punto de parir bastardos, como la pampa basurera y obscena que le dio el origen. De esos padres nació el gaucho, un bastardo analfabeto que extiende sus connotaciones hacia el presente, transformado en un lumpen marginal que tiene las características del descastado urbano contemporáneo: hinchado de fútbol, *homeless*, esclavo de la biopolítica, esa suerte de harapiento militante de la calle usado por el poder de turno para romper vidrieras, comprar votos o iniciar la violencia de una manifestación para que la policía se dé el lujo de reprimir.

Buenos Aires, junio de 2003, la socióloga María Pía López opina en una mesa redonda acerca de un tema candente puesto en debate público, “El arte y la crisis”:

“Estamos ante una modificación de los criterios de juicio culturales, que no se origina dentro del campo cultural, sino en su vínculo con el contexto político. Por otro lado, una fuerza proviene del interior del campo cultural: la posible adaptación —oportunista, se podría enfatizar— a aquello que hace de la Argentina una marca visible a nivel mundial. No “Maradona” como hace años, sino “cacerolas”. No “primer mundo y arte sofisticado” sino “pobres y realismo”.<sup>1</sup>

Entre diciembre de 1999 y julio de 2003, la Argentina se convirtió en un formidable laboratorio en materia de creación de estrategias de



Fotografía de la exposición "Tucumán arde", 1968, uno de los eventos de arte político más importante exhibido durante dos semanas.

supervivencia a partir de la conformación de nuevos lazos sociales. El movimiento fue espontáneo. Inicialmente marginal, no hubo en él más estrategias políticas que la de concentrarse a partir de reclamos concretos. Estos movimientos negaron cualquier forma de representación política que estuviera dentro del marco del sistema. Buscaron su legitimidad no dentro de las estructuras, sino en esa zona descarnada definida por la acción concreta, que se va articulando por leyes propias ante cada situación concreta. Así nacieron los movimientos de piqueteros, las fábricas recuperadas por sus trabajadores en autogestión (hoy son más de 180 en todo el país), los caceroles que salían a la calle a vociferar su descontento, ahorristas activos traicionados por sus bancos, en fin, una infinita gama de acciones de protesta que tenían un lema en común: *que se vayan todos*. Esa frase resumía el hartazgo generalizado: basta de políticos.

El argentino suele desconfiar del Estado y esa desconfianza viene de lejos. Pero esta forma de protesta, articulada a través de diferentes células que se entrelazan a la manera de un vasto rizoma social, se originó cuando el país en su conjunto comenzó a sentir en carne propia cuáles habían sido los resultados de la aplicación de las medidas dictadas por el consenso de Washington y llevadas a cabo por una clase política dedicada a enriquecerse a sí misma mediante el consecuente vaciamiento de las arcas del estado. Al cabo de los años 90, la Argentina se había convertido en la cristalización de la pérdida: más de la mitad de la población había caído por debajo de los niveles de pobreza mientras que, desde el gobierno, políticos mediáticos se transformaban en parte del elenco estable de la farándula local. ▶▶

El nuevo milenio despuntó para los argentinos a la luz de la crisis económica más importante de toda su historia.



La frontera pasó de ser una  
línea divisoria sin dimensión,  
a un espacio tiempo digno  
de su propia cartografía.

*Instalación del Grupo de Arte Callejero (GAC)*

El nuevo milenio despuntó para los argentinos a la luz de la crisis económica más importante de toda su historia. En diez años el país había sido objeto de ese saqueo que significó la privatización de más del 80% de su espacio público, la destrucción de su red ferroviaria, la enajenación de sus ondas radioeléctricas, el petróleo, el sistema de radares, los medios de comunicación, el subsuelo con todos sus hidrocarburos, toda la industria minera, gran parte de sus costas y el 60% de sus tierras patagónicas.

¿Cómo se manifestó el despojo en la cultura? Fue diferente ya se tratara de teatro, literatura, cine o artes plásticas. Más que reflejar la hecatombe, el teatro y el cine se adaptaron a ella. No intentaron hablar del colapso, sino que aprendieron a articularse desde él. No sólo el producto, sino su maquinaria creativa fue su más contundente metáfora. Una nueva generación de artistas

dio sus primeros pasos durante aquellos años. Respondió no con un arte expresamente político, sino de manera política en sentido lato: adecuó los modos de producción a la escasez, se armó en células de autogestión, redujo la escena al mínimo y se dio un lujo sólo pensable en países de altísima subvención: desinteresarse por el éxito entendido como respuesta numérica. Negándose a la espectacularización del arte, en el momento en el que las candilejas mediáticas sólo iluminaban a políticos e inversionistas, esos artistas hicieron caso omiso del espectáculo adoptando una conducta opuesta al circo de la opulencia político-publicitaria. Constituyeron un fenomenal entramado de células de resistencia estética y política, que no accedió a la visibilidad sino a partir del colapso del 19 y 20 de diciembre del 2001, precisamente cuando salían a la luz los nuevos movimientos sociales de piqueteros, caceroleros, ahorristas, etc. »

Eso pasó con el cine, el teatro y tal vez la lírica. En esos rubros artísticos hubo una respuesta inmediata, un reacomodamiento de las formas de expresión articulados en consonancia con la historia que se escribía durante aquellos años de plomo. Sin embargo, esa respuesta no tuvo lugar en las artes plásticas. Recién cuando la Bienal de Venecia de este año invitó al Grupo de Arte Callejero (un grupo de acción que jamás había pisado un museo o una galería) se instaló entre los plásticos la actual discusión acerca de las dimensiones de un nuevo arte político. La invitación fue un verdadero detonante, como si la escena despertara súbitamente de un letargo. Durante años, las artes plásticas se habían mantenido al margen de la crisis, indiferente a las corrientes estéticas que se habían generado a partir del las Documentas X y XI. Detenidas en un universalismo entendido como hegemónico, no había abandonado una posición de supuesta independencia que aún hoy se justifica a través de la defensa encarnizada de “la autonomía del arte”<sup>2</sup>. No es materia de estas notas analizar críticamente la postura de los artistas plásticos, sino responder a una pregunta importante a la hora de vincular el arte con la política sin que se ponga en juego su autonomía. ¿Cuál es el motivo de esta dificultad para asumir o representar contenidos políticos precisamente en un género artístico cuya tradición ostenta nombres como Berni o “Tucumán arde”?

Esta dificultad no es un fenómeno endémico argentino. Los recelos respecto de las curadurías, los criterios de valoración más bien voluntaristas, el farrago de tendencias diferentes y, sobre todo, ese espíritu restaurador que se huele cada vez que despunta el ocaso de un modelo económico, revelan que en todas partes hay un elemento central que está en crisis: la representación artística. En la Argentina esta crisis va de la mano con el descrédito esencial ante la representación política. La conjunción de ambos planos (el político y el estético) no es azaroso.

Al creador le importa la verdad, el creativo la ficcionaliza poniéndola al servicio del producto.

Ambos están unidos por un denominador común del que abrevaron tanto uno como otro: la dinámica de los medios de comunicación. Tanto la política como el arte fueron demasiado lejos en sus estrategias de captación del número (de público, de votantes, de audiencias).

¿Cómo se puede competir con la imagen mediática fuera de los medios? Serge Daney en un artículo memorable reproducido por el gran libro de la Documenta X vislumbró el comienzo de la crisis de la representación comentando azorado la calidad estética y manipuladora del fotógrafo de Benetton.<sup>3</sup> Allí se preguntaba cuál sería la diferencia entre el creador y el creativo (publicitario). Es decir, se preguntaba por la diferencia entre el arte y el mercado. La diferencia, contestaba Daney, radica en un determinado posicionamiento respecto de la verdad. Al creador le importa la verdad, el creativo la ficcionaliza poniéndola al servicio del producto.

Más allá del socialismo y luego de los estragos del capitalismo mundial integrado, el arte podrá volver a manejar categorías políticas sin caer en el panfleto cuando abandone la postura conciliadora que le ha impuesto el mercado, cuando haga caso omiso del consenso impuesto por los medios y la política. ❧

GABRIELA MASSUH es la directora cultural del Goethe Institut de Buenos Aires.

#### NOTAS Y REFERENCIAS

1 La aportación fue reproducida en la Revista *Funámbulos*, Buenos Aires, año 6 n° 19, mayo - agosto 2003.

2 Para tener un ejemplo de los reiterados debates públicos acerca de la definición de un nuevo arte político, véase *Arte light y arte Rosa Luxemburgo* MALBA, 6 de mayo de 2003, reproducido en Internet en la página del *Proyecto Venus* <http://www.proyectovenus.org/discursos/malba.htm>.

3 DANEY, S. “Bébé cherche eau du bain II”, *Libération*, 30.09.1991.

jatorrizko testua 58. orrialdean

**Arte politikoaren eraginaren inguruan eztabaida ireki da Argentinan Veneziako Biennaleak Kaleko Arte Taldea (museo bat edo galeria bat inoiz zapaldu ez duen ekintza talde bat) gonbidatu berri duenean. Argentinak azken urteetan jasan duen egoera ekonomiko larria gogoan izanik, egileak kultura munduaren jarrera aurkezten du eta artea, politika eta komunikabideen arteko harremanak aztertzen ditu.**

G A B R I E L A M A S S U H

## Krisiaren artea: Artearen krisia

**Buenos Aires, 1999ko abendua:** Buenos Aireseko Kulturgune baten gimnasia areto korrokoilduan Beatriz Cataniren *Museo Gaucho* antzeulanaren bi funtzio bakarretatik bigarrena ari dira antzezetzen. Pertsonaiak esperperntoak dira, familia hirutasun bat da, Argentinako zorigaitzeko konstelazio sozialaren sinbolo gisa interpreta litekeena. Aitak XIX. mendeko jeneral zaharkitu bat ematen du, ozen irakurritako bertso aberkoiak destilatzen dituen supermatxo hanpatu hutsala bera. Beti ibiltzen da liburuez gainezka. Jabea da, abeletxe baten ugazaba, hasiera-hasieratik zaharkitua eta bizkarroia izan zen eta Estatu Nazioa fundatu zuen buruzagi klase haren hondarra. Behiala abelgorriaren oligarkia argentinarra esaten zitzaiona. Bazter batean, ikusleek emakume indiar bat ikusten dute oholtzan eserita, oilategi baten ataka izan zitekeenari lotua. Haurdun dago, militar oihulariak etengabe izaten du umedun. Emakumea, ama minezkoaren irudi bizia, bere leinuaren hasieratik bortxatua, ahuhen ulertezin antzeko bat egiten du antzeulan osoan. Lurraren barrenaren ahotsa da, beti sasikumeez erditzeko zorian, sortu zuen panpa zabor zale eta likitsaren antzera. Guraso haietatik *gauchoa* jaio zen, sasikume analfabetoa, bere konnotazioak orainaldiraino zabaltzen dituen, egungo hiri-kastagabetu baten ezaugarri guztiak dituen lupen baztertu bihurtua: futbol zalea, *homeless*, biopolitikaren esklaboa, kaleko militante zarpail moduko hori, botereak erabiltzen duena erakuslehoak txikitzeko, botoak erosteko edo manifestazio batean biolentzia erabiltzen hasteko ondoren poliziak erreprimitzeko luxua izan dezan.

Buenos Aires, 2003ko ekaina, Maria Pia Lopez soziologoak bere iritzia ematen du eztabaidagai bihurtu den gai gori baten inguruan antolatutako mahai inguruan, "*Artea eta krisia*": Kultur irizpideen aldaketa baten aurrean gaude; aldaketa hori ez da kulturaren barnean sortzen, kulturak testuinguru politikoarekin duen loturan baizik. Bestalde, indar bat dator kultur alorraren barnetik: Argentina munduan marka ikusgarri egiten duen horretara egokitze balizkoa, oportunistak ere esan lekiok. Ez "Maradona", duela urte batzuk bezala, "lapikoak" baizik. Ez "lehen mundua eta arte sofistikatu", "txi-roak eta errealismoa" baizik!

1999ko abenduaren eta 2003ko uztailaren artean, Argentina laborategi itzel bihurtu zen lotura sozial berriak eratzetik bizirik irauteko estrategiak sortzeari dagokionez. Mugimendua bere kabuz sortu zen. Hasieran marjinala zen mugimendua, eta bertan estrategia politiko bakarra erakargarri zehatzetan kontzentratzea izan zen. Mugimendu horiek sistema barruan egon zitekeen edozein irudikapen politikoren forma ukatu zuten. Zilegatasuna bilatu zuten ez egituren barruan, baizik eta egoera zehatz bakoitzaren aurrean bere lege propioez artikulatuz doan ekintza zehatzak definitutako alor gordin horretan. Halaxe jaio ziren *piquetero*en mugimenduak, fabrika okupatuak eta beren langileek autogestioz berreskuratutak (egun 180tik gora dira herrialde osoan), kalera beren haserre oihuka adieraztera irteten ziren *cacerolero*ak, beren bankuek traizionatutako aurreztaile aktiboak... hitz gutxitan, protesta ekintza sorta amaigabea, ikurriz komun batekin: *joan daitezela denak*. Esaldi horretan laburbiltzen zen guztien nazka: akabo behingoz politikoak.



Argentinarrak mesfidantza izan ohi dio Estatuari, eta mesfidantza hori ez da atzo goizekoa. Baina protestabide hori, errizoma sozial zabal baten antzera elkarlotzen diren hainbat zelularen bidez artikulatua, sortu egin zen herrialdea bere hezur-mamitan sentitzen hasi zenean zein ziren Washingtonen adostasunarekin emandako neurriak aplikatzeak zituen ondorioak; neurriak aplikatzeak klase politikoa arduratu zen, Estatuaren diru kutxa hustetik aberastera ohitutako klase politikoa. 90eko hamarkadaren amaieran, Argentina galeraren isla bihurtua zen: biztanleen erdiak baino gehiago txirotasun mailen azpitik bizi ziren; bien bitartean, gobernuaren aldetik politikari mediatikoak bertako antzerki munduaren talde egonkor bihurtu ziren. Milurteko berriarekin batera, argentinarrak beren historiako krisialdi ekonomiko handienarekin egin zuten topo. Hamar urte haietan, lapurreta haren ondorioz, herrialdeak dena galdu zuen: espazio publikoaren %80tik gora pribatizatu, trenbide sarea suntsituta, eta jabego alor ugari galdua: uhin irratielektrikoa, petrolioia, radar sistema, komunikabideak, lurpea eta bertako hidrokarbuero guztiak, meatzaritzako industria guztia, itsasaldeetako zati handi bat eta Patagoniako lurren %60.

Nola adierazi zen harrapakina kulturalan? Desberdina izan zen antzerki, literatura, zinema edo arte plastikoak izan. Hondamendia islatu baino gehiago, antzerkia eta zinema egokitu egin ziren hartara. Ez ziren suntsiketaz hitz egiten saiatu; aitzitik, *hartatik abiatuta* antolatzen ikasi zuten. Haien metaforarik biribilena ez zen izan produktua bakarrik, hura sortzeko makineria baizik. Artista belaunaldi berri batek urte haietan egin zituen bere lehen urratsak. Haren erantzuna ez zen berriaz politikoa izan, nahiz era politikoan egin, zentzu zabalean: produkzio bideak eskasiara moldatu zituen, autogestio zeluletan armatu zen, eszenatokia gutxienera murriztu eta dirulaguntza handiak ematen diren herrialdeetan bakarrik pentsa daitekeen luxua eman zion bere buruari: arrakastan, erantzun numeriko moduan hartua, interesik ez hartzea. Artea espektakulu bihurtzeari aurka egin zioten, medioen kamerek politikariak eta inbertsoreak bakarrik argizatzen zituzten une hartan, artista haiek ez zioten espektakulari jaramonik egin, eta oparotasun politiko-publizitarioaren zirkuaren aurkako portaera erakutsi zuten. Erresistentzia estetiko eta politikoaren zelula askoren sare itzela osatu zuten, 2001eko abenduaren 19 eta 20ko hondamendiaren ondoren bakarrik ikusgai bihurtu zena, hain zuzen ere mugimendu sozial ugari egun argira irten zirenean: pikete zaleak, lapiko zaleak, aurreztaileak etab.

Hori gertatu zen zinemarekin, antzerkiarekin, eta agian lirikarekin ere bai. Arte esparru horietan erantzuna berehalakoa izan zen, adierazpideak birmoldatu egin ziren eta elkarrekin giltzatu berunezko urte haietan idazten zen historiaren arabera. Erantzun hori, ordea, ez zen arte plastikoetan gertatu. Aurtengo Veneziako Biennaleak Kaleko Arte Taldea (museo bat edo galeria bat inoiz zapaldu ez duen ekintza talde bat) gonbidatu zuenean, hain zuzen, instalatu zen plastikoaren artean gaur egun arte politikoa berri baten dimentsioen inguruan dagoen eztabaida. Gonbidapena benetako detonatzailea izan zen, arte mundua bat-batean lozorrotik esnatu balitz bezala. Urte askotan, arte plastikoak krisialditik kanpo gorde ziren, X. eta XI. Dokumentatik sortutako korrante estetikoari jaramonik egin gabe. Hegemonikotzat ulertutako unibertsalismo batean geldituak, ez zuten balizko independentziako jarrera alde batera utzi, eta oraindik ere zuritu

Artista haiek ez zioten espektakulari jaramonik egin, eta oparotasun politiko-publizitarioaren zirkuaren aurkako portaera erakutsi zuten. Erresistentzia estetiko eta politikoaren zelula askoren sare itzela osatu zuten.

egiten da jarrera hori "artearen autonomia" gogor defendatuta<sup>2</sup>. Ez da ohar hauen eginkizuna artista plastikoaren jarrerari azterketa kritikoa egitea, baizik eta galdera garrantzitsu bati erantzutea arte politikarekin lotzeko orduan, haren autonomia kolokan jarri gabe: zein da eduki politikoak bere gain hartu edo irudikatzekeo zailtasun horren arrazoia, non eta bere tradizioan Berni edo "Tucumán arde" bezalako izenak dauzkan arte jenero batean?

Zailtasun hori ez da Argentinari berezkoa zaion fenomeno. Komisariotzek sortzen dituzten errezeloek, boluntarista samarrak diren balorazio irizpideek, joera desberdinen nahaste-borrasteak eta, batez ere, eredu ekonomiko baten suntsipena agertzen den bakoitzean usaindu ohi den espiritu zahar-berritzaile horrek, horiek guztiak agerian uzten dute bada-goela leku guztietan krisian dagoen osagai zentral bat: arte irudikapena. Argentinan, krisi hori irudikapen/ordezkapen politikoaren funtsezko ospe galtzarekin batera gertatzen ari da. Bi plano horiek (artistikoak eta politikoak) bat egitea ez da kasualitatea. Badute biek izendatzaile komun bat, bai bata bai besteak elikatzeko erabili dutena: komunikabideen dinamika. Nola artea hala politika urrunegi joan ziren kopuruak lortzeko (publikoena, boto-emaileena, ikus-entzuleena) beren estrategietan. Nola lehia zaitzke irudi mediatikoarekin medioetatik kanpo? Serge Daneyk, X. Dokumentaren liburu bikainean argitaratutako artikulu gogoangarrian, modu iheskorrean ikusi zuen irudikapenaren krisiaren hasiera, Benettonen argazkilaria kalitate estetiko eta manipulatzaileraren aire lotsatuaz aipatu zuenean<sup>3</sup>. Bertan galdetzen zen zein ote zitekeen sortzailearen eta sortzailearen (publizitarioaren) arteko aldea. Hau da, artearen eta merkatuaren arteko diferentziak ari zen galdezka. Aldea, erantzuten zuen Daneyk, egari dagokionez hartzen den jarrera jakin batean dago. Sortzaileari egiak axola dio; sortzaileak, berriz, fikzio bihurtzen du, eta produktua ren zerbitzura ipini. Sozialismotik haratago eta munduko kapitalismo integratuaren txikizioen ondoren, arteak osteria maneiatu ahal izango ditu kategoriatu politikoak panfletoan erori gabe, merkatuak inposatu dion jarrera kontziliatzailea alde batera uzten duenean, medioek eta politikak inposatutako adostasunari jaramonik egiten ez dihonean.

GABRIELA MASSUH Buenos Aireseko Goethe Institutuaren kultur zuzendaria da.

#### OHARRAK ETA ERREFERENTZIAK

1 Ekarpena *Funámbulos* aldizkarian erreproduzitu zuen, Buenos Aires, 6. urtea, 19. zk., 2003ko maiatza-abuztua.

2 Arte politikoa berri baten definizioaren inguruan izan diren eztabaida publikoaren adibideak izatearren, ikus *Arte light y arte Rosa Luxemburgo*, MALBA, 2003ko maiatzaren 6a, interneten erreproduzitua *Proyecto Venus*-en web orrian <http://www.proyectovenus.org/discursos/malba.htm>.

3 DANÉY, S. "Bébé cherche eau du bain II", *Libération*, 1991.09.30.

en red

# netwOrk

**Network** presents reviews and texts about the activities and agents involved in associated projects and independent initiatives that are close to Arteleku's concerns, and operate on an independent basis.

**En red** presenta reseñas y textos relacionados con las actividades y los agentes de los proyectos asociados e iniciativas independientes cercanas a las inquietudes de Arteleku.

**Sarean** Artelekurekin elkartuta eta era independentean landutako proiektuetako laburpen eta testuen agertokia da. Era autonomoan baina Artelekuren gogaide izanik lanean ari diren eragileen jarduerak eta ekimenak plazaratzen dira bertan. »

## Napartheid fanxinoteka Artelekun Ezkutuko munduan sartzeko atea

\*Fanzinea: Fan edo zale batek egindako argitalpena

Fanxinoteka 1997an sortu zen. Desastre fanxinaren buru zen Desastre jauna eta Apartheid-eko kideek bat egin zutenean. Lehenak, preziazten den pirata oroan moduan, Trintxerpeko ezkutalekutik, mezu subertsibo-apokaliptiko-desmadratuak kaleratzen zituen. Naparrek aldiz, euren komiki fanxineari esker lotura ugari zuten mundu osoko beste fanxinerosekin. Harreman antinatura honen emaitza da Fanxinoteka. Mundu osoko fanzineen bilduma (eta mundu osoa diogunean, mundu osoa erran nahi du).

Fanzine guztiak elkartu eta sailkapen lanari ekin genion. Ordura arte eginiko kontaktuak sendotu eta lotura berriak egiteaz gain, aleak antolatatu genituen. Egonkortasuna lortu genuenean (fanzine biblia ezberdinetan Fanxinotekari buruzko aipamenak azaltzen hasi ziren), gure altxorra erakusteko beharra sentitu eta ibiltari bilakatu genuen. Han eta hemen ibili ziren geroz eta kaxa gehiago betetzen zituzten fanzine aleak. Erakusketa ibiltariak antolatzearekin bat, beste pauso bat beharrezkoa zela ikusi zen: Fanxinoteka katalogo bat osatu eta sarean jarri... Hala ere, eta bekadunen sistemaren aurka gaudenez, lan guzti hori apurka-apurka eginaz joan ginen... Aleak sailkatu, azalak eskaneatu, fitxa egin... beste behin, gure moduko pinpilinpauza ederrak zomorro lana egiten... mundu hau ez da sekula justua izan (eta mundu hau diogunean, mundu hau esan nahi dugu).

Aurrerantzean, Fanxinoteka Artelekun izango da. Bertan egonkortasuna eta eskuragarritasuna lortuko du. Eta Artelekuk beste inon topatuko ez duzuen argitalpen katalogo ordainezin bat izango du erakusgai. Aldizkari komertzialetan ez bezala, fanzine hauetan ez baitago mugarik.

Zentsura hitzak edota interes komertzialak ez du zentzurik Fanxinotekan. Denetarik topa daiteke bertan (Txorongoei buruzko fanzineak, depilatzeko ez diren emakumeak, animaliekin egiten den esperimentazioa, Euskal Herriari buruzko ikuspuntu ordainezinak, Gotikoak, komikiak, hizkuntzak, artea, konspirazio paranoideak, matematika, musika, sexua... amaiezina da zerrenda...). •Odllok

Fanxinoteka datutan:

- Ale kopurua totala: 3969
- Izenburuak: 1650
- Herrialdeak: 59 (5 kontinente + Marte)
- Hizkuntzak: 30



## Más allá de la estética del error

Festival Plaza, Arteleku 3 de junio de 2003

Así se titulaba el artículo que escribió Kim Cascone para el *Computer Music Journal*; su objetivo era familiarizar a la gente que trabaja el campo tanto académico como no académico de la música por ordenador con el estilo emergente *glitch* y su desarrollo histórico, así como establecer puentes entre la cultura “técnica” y la “artística”, y lograr que los diseñadores de software presten atención a las culturas emergentes (como ha sucedido en las culturas techno, hip-hop y DJ). El término “error” puede definirse como el producido cuando un sistema no logra funcionar como debe a causa de errores, accidentes, por lo impredecible del sistema, o por la falta de elementos comunes entre el comportamiento que se desea de un sistema y el que se espera del usuario/oyente. En cuanto a lo “post-digital”, se caracteriza por: la construcción de artefactos uniendo fragmentos de información obtenida online; el uso de entornos portátiles y autocontenidos para crear, archivar, distribuir y ejecutar música; la creación de nuevas culturas mediáticas por internet (chat, net-art, cultura de MP3, etc.), y el desarrollo de un conocimiento cultural basado en e-mails, servidores de listas, grupos de noticias, páginas web, etc.

¿Qué es el *glitch* o microsonido? Este conjunto de estilos y técnicas está inspirado en la música ambiental, por ordenador, el minimalismo, la música concreta, el dub, el collage, etc.; esas técnicas producen una identificación estilística, y sirven de crítica a la “perfección” del audio digital. En el *glitch* se crean nuevos sonidos ambientales llevando a un primer plano una información que se encontraba en segundo plano, como hacían los futuristas italianos. Se caracteriza por el uso de artefactos (basura digital, software degenerado, hardware roto, accidentes, defectos, equivocaciones, inestabilidad o datos en bruto) para la creación de sonidos. Explora los límites del borde en el software, por ejemplo, haciendo usos no previstos o en zonas que no han sido totalmente puestas a prueba. Entre los precursores estéticos de esta serie de técnicas podría mencionarse a Newmann Guttman, Alvin Lucier, Yasunao Tone, Herbert Brün, Iannis Xenakis o John Cage.

¿Qué posibles futuros podría deparar este enfoque? Podría irse más allá de la mimesis, moldeando la práctica actual con otras disciplinas y ampliando la perspectiva histórica, o escribirse más sobre cuestiones estéticas; otro futuro posible sería el de usar la metodología *glitch* en la creación, desgajándose de la atracción gravitacional de la cultura pop/club; establecer un conducto informativo entre la cultura académica y la popular; que se adopten tecnologías generativas para reorientar o distanciar al compositor en el proceso creativo, o bien que se dé un alejamiento del minimalismo y un desplazamiento hacia audios de mayor densidad.

Parece necesaria, a modo de conclusión, una “lectura” más profunda de las culturas musicales postdigitales; debe producirse más discurso sobre la estética e incluir las influencias externas en la música post-digital, e ir más allá de la simple autorreferencia. También habría que profundizar en la historia de la música electrónica y por ordenador, y basarse así en unos conocimientos previos, así como ahondar en la comprensión de las herramientas utilizadas en la creación de música por ordenador. Finalmente, es preciso un mayor diálogo entre artistas y constructores de herramientas; de otro modo, el fracaso de los papeles de compositor y diseñador por separado se hará estructural.

• Resumen y traducción realizada por Juan Mari Mendizabal.

Kim Cascone se interesó por la música electrónica a finales de los 60, estudió en el Berklee College of Music de Boston, y a finales de los 70 empezó a indagar en el ámbito de la música por ordenador. En el 83 se muda a San Francisco y empieza a componer música. Ha trabajado como ayudante de edición musical con David Lynch en *Corazón salvaje* y *Twin Peaks*. Es fundador de Silent Records, ha trabajado como diseñador sonoro y compositor para *Headspace/Thomas Dolby*, y ha sido director de *Content @ Staccato Systems*, donde supervisó la creación de algoritmos sonoros para juegos de vídeo.

## Errakuntzaren estetikatik harago

Plaza Festibala, Artelekun 2003ko ekainaren 23an

Izenburu horixe zeraman Kim Casconek *Computer Music Journal* aldizkarian idatzitako artikulua; askotarikoa zen haren helburua: ordenagailu-musikaren esparru akademiko zein ez akademikoan lan egiten duen jendea sortzen ari zen *glitch* estiloarekin eta haren garapen historikoarekin etxekotzea, baita kultura “tekniko”-aren eta “artistiko”-aren artean zubilana egitea ere, eta egun sortzen ari diren kulturetan software diseinatzaileek erreparatzea (techno, hip-hop eta DJ kulturetan gertatu den bezala).

“Errakuntza” terminoa defini daiteke esanda horixe gertatzen dela sistema batek behar bezala funtzionatzea lortzen ez duenean, zenbait arrazoi direla medio: errakuntzengatik, istripuengatik, sistema ezin aurreikusizkoa delako, edo sistema baterako desiratzen den portaeraren eta erabiltzaile/entzulearengandik espero den portaeraren artean osagai komunik ez dagoenean. “Postdigitala” denak, berriz, honako ezaugarriak biltzen ditu: artefaktuak eraikitzea online lortutako informazio zatikiak elkartuta; ingurune eramangarri buruaskiak erabiltzea musika sortu, artxibatu, banatu eta jotzeko; internet bidezko kultura mediatiko berrien sorrera (chat, net-art, MP3 kultura, e.a.); eta e-mail, zerrenda zerbitzariak, berri talde, web orri eta abarretan oinarritutako ezagutza kultural baten garapena.

Zer da *glitch* edo mikrosoinu delako hori? Estilo eta teknika multzo horrek inspirazioa hartu du giro musikatik, ordenadoreko musikatik, minimalismotik, musika konkretutik, *dubetik*, *collagetik*...; teknika horiek identifikazio estilistikoa sortzen dute, eta audio digitalaren “perfekzioa” kritikatzeko ere balio dute. *Glitch* delakoan giro soinu berriak sortzen dira, atzealdean zegoen informazio bat aurrealdera eramaten da, futurista italiarrek egiten zuten moduan. Soinuak sortzeko artefaktuak (zabor digitala, software endekatua, hardware hautsia, istripuak, akatsak, okerrak, egonkortasunik eza edo datu gordinak) erabiltzea du ezaugarri nagusia. Ertzaren mugak arakatzen ditu softwarean, esate baterako aurreikusi gabeko erabilerak eginez, edo erabatu probatu gabeko guneak erabilia. Teknika sorta honen aitzindari estetikoaren artean Newmann Guttman, Alvin Lucier, Yasunao Tone, Herbert Brün, Iannis Xenakis edo John Cage aipa litezke.

Zer etorkizun posible ekar litzake ikuspegi honek? Mimesitik harago joan liteke, egungo praktika beste zenbait diziplinarekin moldatuta eta perspektiba historikoa zabaldua, edo agian gehiago idatz liteke auzi estetikoari buruz; gerta litekeen beste etorkizun bat izango litzateke *glitch* metodologia sorkuntzan erabiltzea, pop/klub kulturaren grabitate-erakarpenetik askatuta; bide informatibo bat zabaltzea kultura akademikoaren eta herri kulturaren artean; teknologia generatiboak erabiltzea sorkuntza prozesuan konposatzailea birbideratu edo distantziatzeko, edo bestela minimalismotik urruntze bat gertatzea eta dentsitate gehiago audioetara jotzea.

Argazkilaria: Jose Manuel Bielsa



Kim Cascone Artelekun ekainaren 23an

Ondorio gisa, beharrezkoa dirudi musika kultura post-digitalen “irakurketa” sakonago bat egitea; diskurtso gehiago sortu beharko liriteke estetikaren inguruan, eta kanpoko eraginak bereganatu musika post-digitalean, autoerreferentzia hutsetik haratago joanda. Musika elektronikoaren eta ordenagailuzko musikaren historian ere sakondu egin beharko litzateke, aldez aurretiko ezagutza batzuen gainean oinarritzeko lana, baita ordenagailuzko musika sortzean erabilitako tresnak hobeto ezagutu ere. Azkenik, elkarrizketa gehiago egon behar du artisten eta tresna-eraikitzaileen artean; osterantzean, konposatzailearen eta diseinatzailearen paper banatuen porrota betikotu egingo da.

• Juan Mari Mendizabalek laburbildua

*Kim Cascone 60ko hamarkadaren amaieran interesatu zen musika elektronikoan, Bostoneko Berklee College of Music-en ikasi zuen, eta 70eko hamarkadaren hondarrean ordenagailuz egindako musika ikertzen hasi zen. 83an San Frantziskora aldatu eta musika konposatzaile ekin zion. Musika edizio-laguntzaile ibili da David Lynchekin Wild at Heart-en eta Twin Peaks-en. Silent Records-en fundatzaile da, soinu-diseinatzaile eta konposatzaile moduan lan egina da Headspace/Thomas Dolby-rekin, eta Content @ Staccato Systems-en zuzendaria izan da, eta bertan gainbegiratu zuen soinu algoritmoen sorkuntza bideo-jokoetarako.*

## Trepar edificios Itziar Okariz

BILBAO ARTE. Bilbao. Del 11 de abril al 13 de junio de 2003

Itziar Okariz (San Sebastián, 1965) ha hecho de su obra un aparato que ahonda en las tensiones tanto personales como sociales, haciendo hincapié en la relación individuo@sociedad desde la perspectiva feminista. Con la adopción del lema "lo personal es político" el movimiento feminista iniciaba una nueva etapa en la década de los 70 que superando la noción abstracta de *individuo*, ha buscado un concepto que asuma el factor constitutivo de toda existencia humana y social. Aquí cobra relieve la consideración de un concepto alternativo de sujeto: sujeto como posicionalidad. Esta postura concibe al sujeto como emergente de una experiencia histórica y, en este sentido, sus características internas no importan tanto como el contexto externo en que se lo sitúa. Una definición posicional de sujeto relativiza su identidad a un contexto siempre cambiante, a una situación que incluye una red de elementos (los otros, las condiciones económicas, las instituciones culturales y políticas, etc.). De esta manera, las relaciones individuo@sociedad se focalizaban desde la perspectiva de sexo y se popularizaban nuevas claves para entender el sujeto contemporáneo a la vez que se planteaban formas de actuación concretas para conseguir la igualdad social de los sexos. La obra de Itziar Okariz cobra sentido dentro de esta tradición intelectual, social y artística feminista.



Por otra parte, desde hace algún tiempo la artista ha combinado estos planteamientos con las investigaciones de la internacional situacionista sobre la cultura y la producción artística aplicando sus conceptos de acción y deriva como metodología para su propia obra. Guy Debord en el documento fundacional situacionista proclama “...pensamos que hay que cambiar el mundo. Queremos el cambio más liberador posible de la sociedad y de la vida en la que nos hallamos. Sabemos que este cambio es posible mediante las acciones apropiadas.” Así, los situacionistas se preocupan por el uso de ciertos medios de acción y el descubrimiento de nuevos —que se pueden identificar fácilmente en el dominio de la cultura y de las costumbres—, aplicados en la perspectiva de una interacción de todos los cambios revolucionarios. Desde este punto de vista, lo que llamamos cultura, manifestada, pero también prefigura en una sociedad dada, las posibilidades de organización de la vida.

Para los situacionistas la única vía experimental válida se basa en la crítica de las condiciones existentes, y en su superación deliberada. La creación no es la conciliación de los objetos y las formas, sino la invención de nuevas leyes sobre estas relaciones. Entre los diversos procedimientos situacionistas, la deriva se presenta como una técnica de paso ininterrumpido a través de ambientes diversos. El concepto de deriva está ligado indisolublemente al reconocimiento de efectos de naturaleza psicogeográfica, y a la afirmación de un comportamiento lúdico-constructivo, lo que la opone en todos los aspectos a las nociones clásicas de viaje y de paseo. Las enseñanzas de la deriva permiten establecer los primeros cuadros de las articulaciones psicogeográficas de una ciudad moderna. Más allá del reconocimiento de unidades de ambiente, de sus componentes principales y de su localización espacial, se perciben sus ejes principales de paso, sus salidas y sus defensas con la diferencia de que no se trata de delimitar precisamente continentes duraderos, sino de transformar la arquitectura y el urbanismo.

Itziar Okariz viene proponiendo una serie de acciones que según sus propias palabras “consisten en “trasgredir” las normas de comportamiento y tránsito normativizadas”. Acciones, que se desarrollan en el entorno urbano y que entienden la “deriva” como un tránsito creativo, enfatizando su carácter activo como forma de comportamiento experimental.

Después de “mear en espacios públicos y privados”, que en Bilbao pudimos contemplar recientemente en el Museo de Bellas Artes en la exposición colectiva *Gaur, Hemen, Orain*, en BilbaoArte, presenta *Trepar edificios*. La acción tuvo lugar en Bilbao el 26 de enero de 2003 en plena plaza circular. Una mujer trepaba la fachada del edificio de RENFE en la estación de Abando a plena luz del día y ante la sorpresa de los/as transeúntes. Esta propuesta sobre la ocupación y el tránsito del espacio público como posicionamiento ideológico y por tanto político, abre nuevas perspectivas para el sujeto femenino como entidad que interactúa con la arquitectura y con los y las ciudadanos/as que usan el espacio, habitando a su vez la ciudad. En *Trepar edificios* se crean nuevas posibilidades de habitat y uso del espacio público para el sujeto femenino, al mismo tiempo que desvela la naturaleza de los intereses que tradicionalmente lo regulan. La acción se documentó por varias cámaras simultáneamente.

La exposición *Trepar edificios* a partir de esas grabaciones/residuos de la acción, reconstruye y dota de nuevos sentidos la acción para el contexto de una sala de exposiciones. •Gabriel Villota Toyos

## Belarra, Koldo Almandozen filma

Belarra ez da berdea Koldo Almandozen filmean. Luzea bai. Segaren beharra dauka. Horregatik ari da segan protagonistetako bat. Eguzkia ez da horia Koldo Almandozen filmean. Baina beroa bai. Oso beroa. Horregatik irten da oraintxe dutxatik beste protagonistetako bat. Umea besoetan hartu eta maindireak zabaltzeari ekingo dio. Gizona, segan. Emakumea, maindireak zabaltzen. Umea, bere gauzeekin entretenituta. Bakoitza berean, lasai. Presarik gabe. Hemen inguruko edozein baserritako erretratua izan liteke. Erretratu erre, orde. Beroa baino sakonagoa den beste zerbaitek kiskalia. Gizonak ez du hitz egiten. Emakumeak ere ez. Umeak oraindik ez daki. Baina asko esaten dute. Denek. Gehiegi. Gertatzen ari dena baino gehiago, gertatu denaz, eta batez ere, gertatuko denaz. Segaren erritmoan beti. Zas.

Eta segakada bakoitzak bihotza azkartuko dizu. Eta urduritasuna areagotu. Eta zeu ere izerditan jarriko zara. Sega gero eta azkarrago mugitzen dela irudituko zaizu. Egonezina sentituko duzu. Badakizu ezer gertatzen ez dela ematen duten tokiak engañosoak direla askotan. Badakizu begiak nahikoa ez direla gauzak ulertzeko, eta hala ere ez dituzu filmeko irudietatik askatuko, imanek baino indar gehiago dutelako. Baina begiak zintan erantsita eduki arren, buruak ihes egingo dizu. Aurrera. Eta atzera. Eta begietatik burura doan informazioa oso zehatza izan arren, buruak beste informazio mota bat prozesatuko dizu. Bideoan egin zuten. Gero zinema bihurtzeko. Ez du musikarik, sega ebakiz doan belartzarena izan ezik. Gizona segan eta emakumea maindireak zabaltzen erakusten dituen *Belarra* Cannesko *Semaine Internationale de la Critique*-tik bueltan dabil. Sariak jasotzen ari da nonahi. Sari bat segakada bakoitzeko. Koldok eta bere lagunek filma egiten botatako izerdiak konpentsatzeko. Eta areto itxi batean hamar minutuz *Belarra*-ri begira egon ondoren, kanpora irten eta belarra ikusten duzunean, Koldorekin akordatu zara. Eta filma ahaztua uste duzunean, belartza batean etzaten zaren bakoitzean, azpian ezkuta litekeena etorriko zaizu gogora. Belarrak ez duela hitz egiten jakin badakizun arren. •Arantxa Iturbe



## Maratón Postporno

Pornografía, postpornografía: estéticas y políticas de representación sexual

Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 6-7 de junio de 2003

Durante los días 6 y 7 de junio se ha celebrado en el MACBA un maratón sobre pornografía y postpornografía dirigido por Beatriz Preciado, en el que han participado personas procedentes del mundo académico, artístico, activista y trabajadoras sexuales.

Como ha señalado Marie-Hélène Bourcier, invitada a este seminario, en su libro *Queer Zones*, la pornografía es un discurso, entre otros, sobre la sexualidad. Un discurso que no puede ser reprimido ni censurado puesto que es el reflejo, como exceso visual, de las disciplinas económicas, médicas, legales, familiares y educativas de la modernidad. Todas ellas comparten con la pornografía el esfuerzo por normalizar o patologizar, por visibilizar u ocultar diversas prácticas corporales. Mientras este régimen parece llegar hoy a su máxima expansión, paradójicamente por primera vez, su hegemonía discursiva se está poniendo en tela de juicio. La postpornografía (ni antipornográfica ni abolicionista) es un conjunto de performances, instalaciones, textos y en general representaciones visuales que resultan de una mirada crítica sobre la pornografía dominante y sobre los estereotipos de género y sexo que ésta produce.

A partir de este análisis se vertebraron intervenciones como la de Juan Antonio Suárez sobre postpornografías y postmodernidades en el cine y vídeo independiente o Joan Pujol y Helena Torres sobre autopornografía.

Beatriz Preciado presentó un estudio sobre arquitecturas porno en torno a *Playboy* y la invención de la pornografía multimedia en los años cincuenta.

Javier Sáez analizó las prácticas s/m (con un vídeo sobre el fist fucking) como deconstrucciones de la masculinidad de hombres, de las jerarquías que fragmentan el cuerpo y lo reducen a opuestos binarios genitales/no genitales, el desplazamiento de los genitales al ano y al brazo, al cuestionamiento del sexo reproductivo, de una representación desde la postpornografía donde no hay ni erección ni eyacuación, y la pedagogía en relación al sexo seguro.

Fefa Vila estableció una genealogía del feminismo prosexo en el Estado español e invitó a hacer una reflexión conjunta acerca del trabajo sexual en el contexto de la inmigración y de los análisis feministas postcoloniales.

El colectivo barcelonés Licit planteó la necesidad del reconocimiento social del trabajo sexual de las mujeres inmigrantes y no inmigrantes, y la lucha que están llevando en contra de la estigmatización y la dignificación de su trabajo desde presupuestos que cuestionan "el querer rehabilitar a las mujeres malas" y que señalan como "el estigma de la prostitución llega a todas las mujeres" como un continuum.

El profesor canadiense Thomas Waugh nos presentó su trabajo sobre pornografía y teoría queer, con un recorrido histórico de imágenes de pornografía gay recogidas a través de un paciente trabajo de rastreo en colecciones privadas, fundaciones y librerías de saldo realizadas por autores en su mayoría anónimos.

La compañía francesa Encorps dirigió un taller sobre la práctica performativa de la sexualidad y la deconstrucción del cuerpo pornográfico. La conferencia-performance de Annie Sprinkle, presente por primera vez en el Estado español, auténtica pionera del postporno, hizo un recorrido por sus 30 años como trabajadora sexual, actriz porno, artista, activista, académica y directora de cine.

• M<sup>a</sup> José Belbel/ Azucena Vieites



Maria Beatty y Annie Sprinkle *The Sluts and Goddesses*  
*Video Workshop or How to be a Sex Goddess in 101 Easy Steps* 1992  
© Annie Sprinkle



## SIGHT MAPPING (Cartografía visual) (Begi-kartografia)

Linda Besemer

Andrew Bick

Rolf Bier

A K Dolven

Patrick M. Fitzgerald

Pia Fries

Ben Ravenscroft

David Rhodes

Sherman Sam

Sonita Singwi

Comisario/Komisaritzza: Andrew Bick

13 de mayo al 22 de junio de 2003/2003 maiatzak 13–ekainak 22

Sala Rekalde, Bilbao/Rekalde aretoa, Bilbo



La sala-escaparate recibía al espectador con una colorida composición de líneas y montoncitos de cinta adhesiva dispuestos por el lugar en un orden más aleatorio y decorativo que estructurante. La relación entre elementos trataba de reconvertir el espacio en lienzo. Perdía así, la energía que en el cuadro convencional se emplea en establecer armonías dinámicas desde la diferencia y el desequilibrio. Obra en consecuencia más cercana a Stella que a Picasso, opuesta a la mirada en el sentido de Cezanne.

En la sala principal, un muro de separación diagonal con los nombres de los participantes, el título y un breve texto explicativo, resultaba una presencia excesiva, imponente como la proa de un petrolero vista desde la superficie del mar. Aunque el texto proclamase lo contrario, ahí estaba demostrando la preeminencia del discurso sobre el objeto y contradiciendo la pretendida revalorización de la mirada como alternativa a otras aproximaciones artísticas a la realidad.

Dentro, encontrabas cuadros en formato tradicional, vídeo, fotografía, instalaciones, pinturas colgadas de barras a modo de toallas y algunos dibujos. Aunque una descripción tan simple es reduccionista y peligrosa, pretendo constatar el hecho de que en conjunto, eran trabajos que solicitaban una aproximación más conceptual que sensorial.

En el texto de presentación, Andrew Bick dice: "La idea que sustenta esta exposición es su pretensión de crear las condiciones para una mirada verdadera". Sin embargo, dada la supeditación al discurso, la muestra en general se concretaba como instalación de objetos en la que las partes carecían de autonomía y capacidad para sustentar el enfrentamiento directo con el espectador, y servían, en cambio, para ilustrar fragmentos de una teoría. La exposición como tal, no alcanzaba a crear esas condiciones de las que hablaba. Acaso lo lograsen algunas de las obras al alejarse de la literalidad y convocar y retener al espectador desde su presencia real, material, a la manera clásica de la pintura. Diría que los mejores trabajos eran los más estrictamente formalistas. Ocurría sobre todo en la obra de Patrick M. Fitzgerald y Sherman Sam, algo en fragmentos de Rolf Bier, y también en parte de la de Andrew Bick.

Al margen de las dudas acerca de la idoneidad de un planteamiento que enfrenta discurso y sensación, no era en cualquier caso una muestra que moviese a la acción, cuestión decepcionante si al primar la mirada sobre el concepto, lo que intentaba era huir de lugares comunes y revitalizar una actividad desacreditada. • Iñaki Imaz

Kaletik, eskaparate funtzioa betetzen duen gelan, artelanetako bat ikus zitekeen, koloretako zinta itsaskorrezko lerro eta pilaketa txikiak osatua. Osagaien antolaketa, egituratzailea baino gehiago, aleatorioa eta dekoragarria zen. Zatiak arteko harremanak espazioa mihise bilakatzea zuen helburu. Hartatik galtzen zuen ohiko koadroetan desorekan eta ezberdintasunean oinarritutako armonia dinamikoak ezartzen erabiltzen den indarra. Horregatik artelana, Stellaren lanetatik gertuago zegoen Picassoren lanetatik baino, eta ondorioz, Cezanneren erara ulertutako begiradatik nahiko urrun.

Areto nagusian, diagonalean kokatutako banantze horma nabarmen-gia zen, itsas azaletik ikusten den petroliontzia-aren branka bailitzan. Bertan, parte hartzaileen izenak, erakusketaren izenburua eta ohar argigarri bat zeuden. Nahiz eta testu argigarri hark aurkakoa azaldu, bere presentziaz objektuaren gainetiko hitzaldiaren nagusitasuna erakusten zuen. Ezeztatzen zuen ere erakusketak begiratzeko modu zehatz bati eman nahi zion alternatiba kutsua.

Barruan, koadro konbentzionalak, bideoak, argazkiak, instalazioak, eskuzapiak bailiran barretatik zintzilikaturiko pinturak eta zenbait marrazki zegoen. Aurrekoa bezalako deskribapen bakunak arriskutsuak direla jakin arren, oro har zentzumenezkoa baino gehiago gerturatze kontzeptuala eskatzen zuten lanak zirela adierazi nahi dut.

Aurkezpen testuan, Andrew Bick-ek honela dio: "Erakusketa honen bidez, egoera aproposena sortu nahi da, begirada benetakoa izan dadin". Hala ere, aipatutako hitzaldiarekiko lanen mendekotasuna zela eta, osotasunean harturik, erakusketa objektu ezberdinen instalazio moduan gauzatu zen, eta artelan isolatuen autonomia falta begi-bistakoa zen eta ikuslearekin aurrez aurreko zuzena izateko gauza ez ziren. Aitzitik, teoria baten zatiak irudiz apaintzeko ahalmena bazuten. Erakusketa ez zen aldarrikatzen zuen benetako begirada hori ahalbidezeko baldintzak sortzeko gai. Artelan gutxi batzuk lortzen zuten agian, literariotasunetik urruntzen zirelako eta ikuslea harrapatzen zutelako beraien presentzi hutsetik, pinturaren era klasikoan. Lanik hoberenak, guztien artean, formalistenak zirela esango nuke. Gertatzen zen batez ere Patrick M. Fitzgerald-en eta Sherman Sam-en lanetan, eta gutxiago Rolf Bier-en eta Andrew Bick-en zenbait zatitan.

Nolanahi ere, hitzaldia eta sentsazioa aurkajartzen dituen planteamenduaren egokitasunari buruzko hausnarketa alboratuz ere, ez zen ekintzarako grina pizten zuen erakusketa. Hori niretzat, etsigarria da, kontzeptuaren gainetiko begiradaren nagusitasuna aldarrikatzeko orduan bilatzen zuena topikoetatik ihes egin eta maldan beheara dabilen jardura bat berpiztea bazen behintzat. • Iñaki Imaz

## Inmovilizar el mundo

Hace dos meses, tratando de aliviar un problema de conciencia, escribí un artículo bajo el título *Enseñanza política de la pintura*. Tomándolo ahora como referencia, pretendo poner en cuestión algunas de las ideas que desarrollaba.

Dejar de pintar por desasosiego, no es una cuestión de esnobismo, sino algo en cierto sentido trágico, al suponer el triunfo del mundo sobre el individuo, de la ley sobre el deseo, acontecimiento que más por impotencia que por nostalgia, percibo como triste.

Frente a las promesas de todo tipo de paraísos que el mundo nos ofrece, resulta difícil optar por una práctica cuyas posibilidades de avance radiquen en el respeto a los límites del rectángulo, la planitud, la materialidad, etc., y a los modos de exposición que ello conlleva. Pese a todo, no caer en la tentación de sobrepasarlos reporta la satisfacción de un tipo de conocimiento inalcanzable de otro modo para ciertas sensibilidades. Aun así, es una elección costosa.

Todo ello suena sospechosamente cristiano y provoca a menudo rechazo. Sin embargo, cristiana o no, la pelea contra la materia y contra los clichés por la imagen justa dentro de los límites del cuadro es una experiencia real y gozosa que no admite discusión para quien la ha experimentado.

Al hilo de todo esto, en aquel artículo venía a decir que la pintura nos enseña que tratar de huir de la imagen meramente informativa y de la tiranía de los significados no es un capricho, no es escapismo ni falta de compromiso, ideología o qué se yo.... Igual que no votar en las elecciones no es dejar de hacer algo, sino practicar una postura de resistencia quizá no demasiado útil, pero acaso más consciente y comprometida que muchas. El trabajo formal del pintor, su búsqueda de la imagen capaz de enredar miradas ajenas es político decía, porque propone y practica una alternativa al logocentrismo y el blablablá. Aunque creo en lo que allí decía, resulta un tema aburrido, y representa la inmersión en un círculo vicioso del que cuesta escapar.

Además, cualquiera podría estar de acuerdo con esa alabanza del aspecto antidiscursivo de la pintura. Podría servir, con ciertos matices, lo mismo para el pintor más académico que para el más innovador. Es, aunque encierre alguna verdad, un discurso demasiado viejo y fácilmente adaptable a intereses contradictorios.

Así, surgen las dudas: bien, pintar es hacer política, pero ¿de izquierda, de derecha o de centro? ¿Se pueden equiparar forma e ideología? ¿Lo abstracto es hoy de derecha y lo figurativo de izquierda, o es al revés? Recurriendo a otras categorías, ¿lo personal es más progresista y lo social más reaccionario, o al contrario? ¿Son estas preguntas pertinentes dada la actual supeditación de cualquier tipo de política al poder del capital global? ¿Cuál sería entonces la pregunta adecuada?

Y por otra parte: esa necesidad de justificar la pintura como actividad política, ¿no es acaso un intento para emparejarla con otras prácticas que en esta época de total estetización del mundo buscan el lugar del arte en el espacio vacante de la política o del activismo social? ¿No es por tanto un modo de certificar su defunción como práctica significativa en su autonomía? ¿Es preciso este rizar el rizo a la hora de afirmar que la pintura es política precisamente por no serlo?

En el tiempo transcurrido entre aquel primer artículo y este otro, he realizado una exposición. La experiencia me ha supuesto verme retrocediendo, reaccionando, reprimiéndome y retomando un modo de actuación basado en el trabajo de la forma, formalista y decorativo al

decir de muchos. Reaccionar es peligroso, y también lo es disolverse en el mundo. Incapaz de buscar salidas intermedias, he tomado sin saberlo partido por la reacción. Asumir las contradicciones, sin embargo, no exime de responsabilidades; de momento sólo queda continuar.

Roland Barthes, analizando la película de Chabrol *El bello Sergio*, escribía en 1959:

“Chabrol [en su película] propone un apólogo: podemos salvar a un ser si le amamos. Pero, ¿salvarle de qué? ¿Cuál es el mal del bello Sergio? ¿Haber tenido un primer hijo deforme? ¿Ser socialmente fracasado? ¿O su mal es, más generalmente, el de su pueblo, que muere de no tener nada, de no ser nada? En la confluencia de estas preguntas, en la indiferencia de sus respuestas, se define un arte de derecha, siempre interesado en lo discontinuo de las desgracias humanas, y nunca en lo que las une. Los campesinos beben. ¿Por qué beben? ¿Porque son muy pobres, porque no tienen nada que hacer? ¿Por qué esa miseria, ese abandono? En el filme, la investigación se detiene o se sublima: son sin duda tontos por esencia, es su naturaleza. No pedimos ciertamente un curso de economía política sobre las causas del miserabilismo rural. Pero un artista debe saber que es enteramente responsable del límite que asigna a sus explicaciones: siempre hay un momento en que el arte inmoviliza al mundo, es mejor que lo haga lo más tarde posible. Llamo arte de derecha a esa fascinación por la inmovilidad que hace que describamos resultados sin preguntarnos jamás, no digo por las causas (el arte no puede ser determinista), sino por las funciones”.

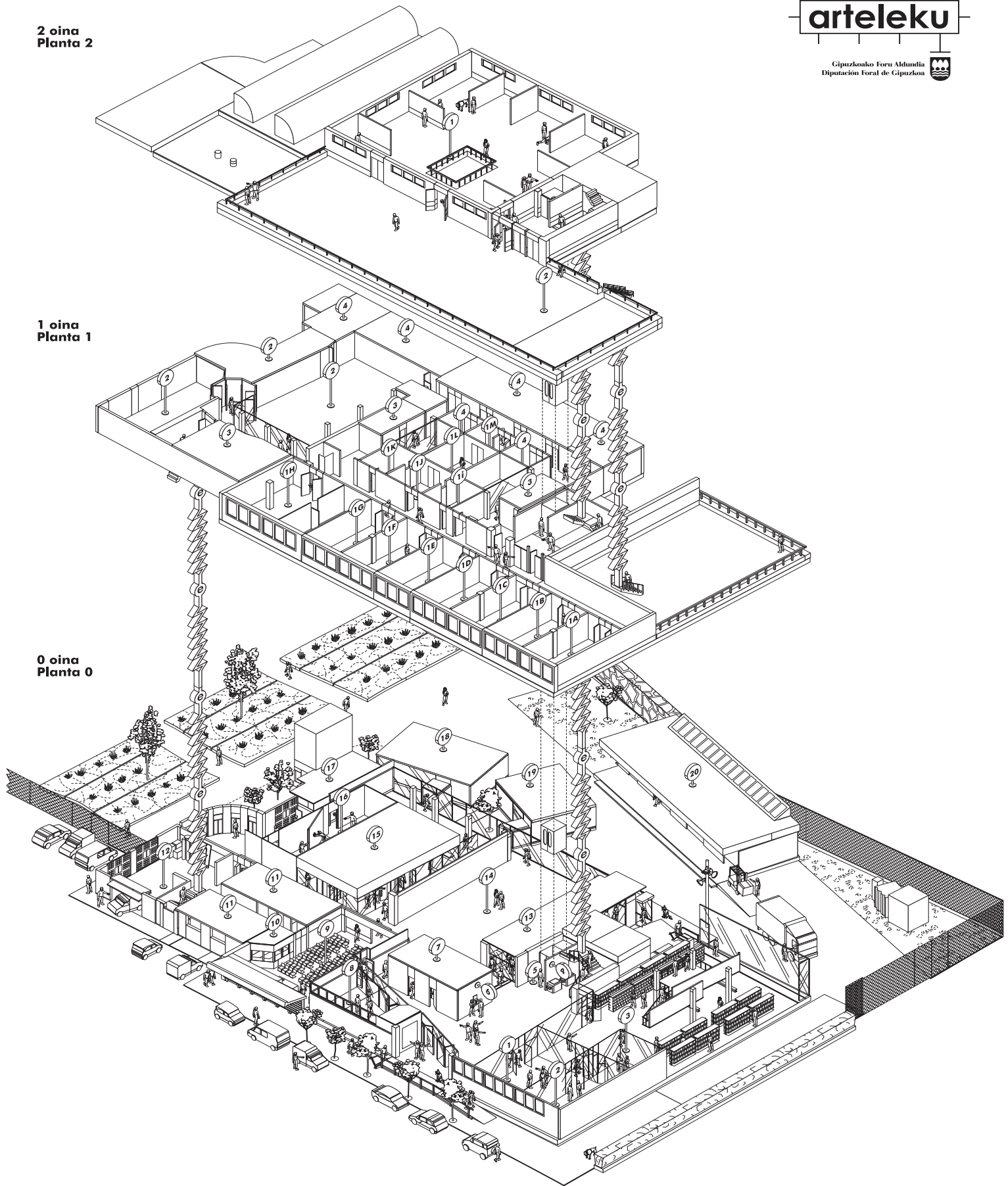
Inmovilizar al mundo lo más tarde posible, aunque antes de que él nos inmovilice, es algo que en pintura se podría tratar de hacer si en algún momento decidiéramos dejarnos de lamentos y de justificaciones.

• Iñaki Imaz

2 oina  
Planta 2

1 oina  
Planta 1

0 oina  
Planta 0



0 oina  
Planta 0

- 1 | Informazio eta administrazioa  
Información y administración
- 2 | Zuzendaritza  
Dirección
- 3 | Dokumentazio zentroa  
Centro de documentación
- 4 | Kopiagailuak  
Fotocopadoras
- 5 | Zamagailua  
Montacargas
- 6 | Telefona  
Teléfono
- 7 | Komunak eta aldagelak  
Baños y vestuarios

- 8 | Bilera gela  
Sala de reuniones
- 9 | Hitzaldi aretoa  
Sala de conferencias
- 10 | Itzulpena  
Traducción
- 11 | Biltegia  
Almacén
- 12 | Garajea  
Garaje
- 13 | Egongela  
Sala de estar
- 14 | Gune baliainizduna  
Sala polivalente

- 15 | Multimedia  
Multimedia
- 16 | Platoa  
Plató
- 17 | Argazkia  
Fotografía
- 18 | Serigrafia  
Serigrafía
- 19 | Litografia  
Litografía
- 20 | Aroztegia eta burdindegia  
Carpintería y metal
- e | Eskailerak  
Escaleras

1 oina  
Planta 1

- 1 | Lagatzeko tokiak  
Espacios de cesión
- 2 | Dantza  
Danza
- 3 | Komunak eta aldagelak  
Baños y vestuarios
- 4 | Zaharberitze lantegia  
Restauración

2 oina  
Planta 2

- 1 | Lagatzeko tokiak  
Espacios de cesión
- 2 | Terraza  
Terraza

**“Politics should arise from our immediate and minute responses to the materiality of the world and our engagement with other people rather than from developing a grand programme.”**

**Eddi Prévost, Arteleku 2003-8-22**