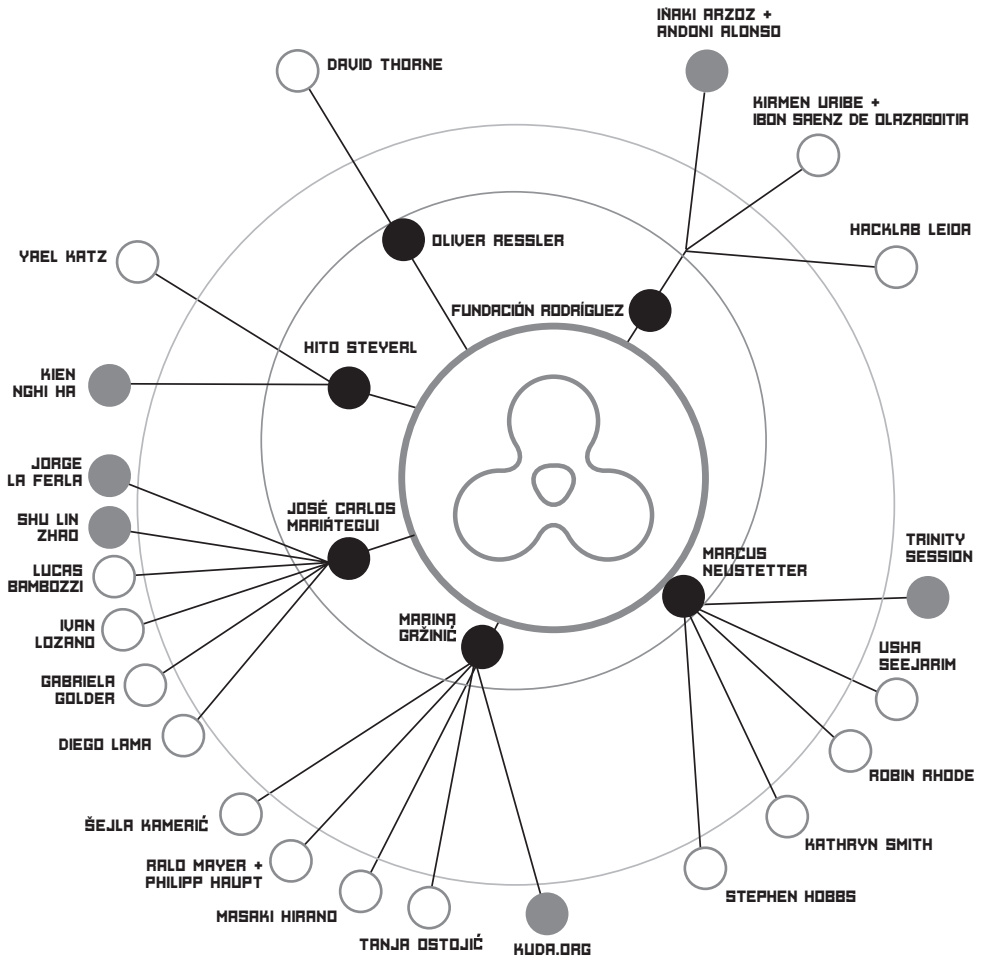




TESTER



- NODOS / ADABEGIAK / NODES**
- TEORÍA / TEORIRIK / THEORY**
- PROYECTOS / PROIEKTUAK / PROJECTS**



06 INTRO

NODOS / ADABEGIAK / NODES

- 14 **Marina Gržinić** “Capitalism, democracy and the genetic paradigm of culture”
- 20 **Oliver Ressler** in conversation with **Marina Gržinić** “Counter globalization manuals”
- 26 **Marcus Neustetter** “Node. South Africa”
- 31 **José Carlos Mariátegui** “Una red de pruebas... el significado de tester”
- 34 **Hito Steyerl** “The articulation of protest”
- 42 **Fundación Rodríguez** “Tester como...”

TEORIÁ / TEORIAK / THEORY

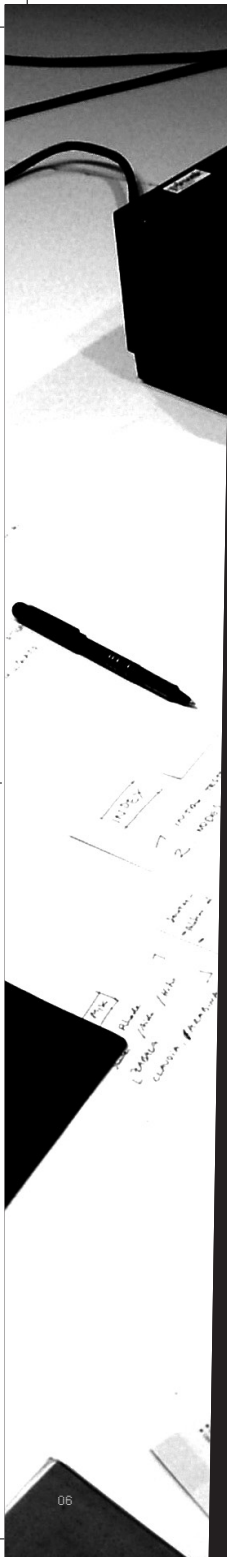
- 48 **Zoran Pantelić & Kristian Lukić**, “New media center-kuda.org. <http://www.kuda.org>”
- 51 **The Trinity session** “Tactics”.
- 56 **Iñaki Arzo & Andoni Alonso** “La quinta columna digital”
- 61 **Kien Nghi Ha** “Híbrid capitalism”
- 66 **Shulin Zhao** “The new media art of Utopia spirit”
- 70 **Jorge La Ferla** “Viejas ideas, nuevas tecnologías”

PROYECTOS / PROIEKTURAK / PROJECTS

- 76 **Marina Gržinić**
Tanja Ostojić + Marina Gržinić / Masaki Hirano / Ralo Mayer + Philipp Haupt / Šejla Kamerić
- 82 **Oliver Ressler**
Oliver Ressler + David Thorne
- 88 **Marcus Neustetter**
Usha Seejarim / Robin Rhode / Kathryn Smith / Marcus Neustetter / Stephen Hobbs
- 94 **José Carlos Mariátegui**
Diego Lama / Gabriela Golder / Iván Lozano / Lucas Bambozzi
- 100 **Marcus Neustetter + Jose Carlos Mariategui**
- 106 **Hito Steyerl**
Yael katz
- 112 **Fundación Rodríguez**
Kirmen Uribe + Ibon Saenz de Olazagoitia / Hacklab Leioa
- 120 **Santiago Eraso**

122 **BID**

182 **TRADUCCIONES** 182 **ITZULPENAK** 244 **TRANSLATIONS**



TESTER LIBRO

De las diferentes fases que componen el sistema TESTER, esta publicación aparece en un momento estratégico del desarrollo del proyecto. Por un lado supone la constatación de un largo proceso para conformar el grupo de trabajo que actuase como motor del sistema. Un grupo que desde Ljubljana, Lima, Berlin, Johannesburg, Wien y Donostia-Gasteiz ha focalizado toda su actividad de manera descentralizada y poliédrica. Se han conectado diferentes contextos periféricos exteriores, interiores, del norte, del sur. Se han entrecruzado modos de hacer, de relacionarse y de posicionarse ante el actual reto político de la producción cultural. Así, la labor más importante de la reunión de los nodos-tester [1] ha sido dar validez al sistema, configurar definitivamente su temporalización, sus objetivos y el modo de abordar la consecución de los mismos.

Marina Grzinic, José Carlos Mariategui, Hito Steyerl, Marcus Neustetter, Oliver Ressler y

Fundación Rodríguez (nodos del proyecto), han tejido la retícula a través de la cual ha circulado la actividad, en ocasiones latente, eléctrica en otras, que ha hecho posible la edición en papel de este pack gráfico-textual que da paso a una nueva fase.

Este catálogo de futuribles, recoge no sólo las aportaciones de los diversos nodos sino vías abiertas hacia una etapa donde el proyecto no sólo trama sino que conscientemente perpetra, consume e interviene. Esta nueva actividad es consecuencia misma del sistema. En esta fase, los mecanismos de generación de energía en los límites del sistema, en las capas más alejadas del núcleo están rindiendo al máximo. La actividad en ocasiones se escapa y se transmite a otras redes y a otros sistemas, pero esto es entendido como

[1] Cada nodo se encuentra respectivamente en Ljubljana, Lima, Berlin, Johannesburg, Vienna y Donostia-Gasteiz.



productivo y necesario por el circuito TESTER, que ve como un éxito la expansión de la electricidad, la expansión de esta red. El trabajo con el "nodo-tester" es ahora más estrecho y más necesario que nunca porque entra en juego la optimización de la luz blanca, de la energía disponible.

Por lo tanto esta reunión de páginas no miran a lo ya ocurrido sino que proyectan hacia el futuro el potencial de una fórmula de trabajo concreta. Producimos un catálogo mucho antes de experimentar los resultados; empaquetamos la intensidad para propagarla hacia su eventual desarrollo. Sin lugar a duda, el encuentro de propuestas diseñado desde el grupo de nodos sugiere un desarrollo expansivo del

proyecto, a juzgar por lo diverso y dinámico de la red que se ha urdido, desde Tokyo a Buenos Aires, pasando por Cape Town, Sao Paulo, Vitoria-Gasteiz, Sarajevo, Wien, Pekin, etc.

A través de las diferentes intervenciones que se muestran aquí y ahora (en la indefinición temporal y espacial de este preciso momento), TESTER ha generado inercias de trabajo, ha provocado proyectos o simplemente ha

entrado en contacto con estructuras y propuestas. Todo ello, variado, versátil, complejo, multiforme y fruto del trabajo de más de un año, se muestra en el contenido espacio de las páginas que siguen, sin la intención de cerrar un ciclo, sino más cerca de un sostenido ejercicio de compresión para, a continuación, entrar en la siguiente fase con la garantía de haber gestionado adecuadamente la energía acumulada.

Tres partes conforman la publicación. En las primeras páginas el grupo de nodos, desde puntos de vista particulares, plantea una idea de punto de partida colectivo

para que posteriormente, en un segundo nivel de la evolución del proceso de trabajo, sean una serie de invitados los que se encargan de expandir los límites iniciales del núcleo de trabajo. La última parte es una tercera capa de actividad, enfocada esta vez a la producción, en la que confluyen propuestas, avances o bocetos de proyectos implicados en TESTER y que dejan vía abierta a la fase final de este proyecto.



TESTER LIBURUA

Honako argitalpena une estrategikoan agertu da proiektuaren norabidean, TESTER sistema osatzen duten faseen artean. Batetik, lan-prozesu luzea izan dela egiaztatzen da, sistemaren motorra izateko jaio den lantaldea osatze aldera. Honako taldeak Ljubljana, Lima, Berlin, Johannesburg, Wien eta Donostia-Gasteiztik era deszentralizatuan eta poliedrikoan bideratu du bere jarduera guztia. Hainbat testuinguru, periferikoak, kanpoaldekoak, barnealdekoak, iparraldekoak, hegoaldekoak elkar lotu dira. Lan egiteko, harremanak egiteko eta jarrerak bultzatzeko era ezberdinak gurutzatu dira, ekoizpen kulturalaren erronka politikoaren aurrean. Hartara, sistemari balioa ematea, bere denboralizazioa, bere helburuak eta berauek eskuratzea nola erdietsi behin betiko eratzea izan da nodo-testerren [1] bileren lanik nabarmenena.

Marina Grzinic, José Carlos Mariategui, Hito Steyerl, Marcus Neustetter, Oliver Ressler eta Rodríguez Fundazioa (proiektuaren nodoak), dira sarea taxutu dutenak. Horren bitartez jarduerak aurrera egin du, zenbaitetan ezkutuan, beste batzuetan elektrikoa izan da eta, era berean, pack grafiko-testual hau editatzea ahalbidetu du. Horrela beste fase bati eman dio bide.

Honako etorkizuneko katalogoak, nodoen ekarpenak ez ezik etapa berri baterako bide irekiak ere biltzen ditu. Etapa horretan proiektuak antolatzeaz gain, burutu, azkendu eta esku hartzen du. Jarduera berri hori sistemaren beraren ondorio baino ez da. Fase honetan bete-betean ari dira energia sortzeko mekanismoak sistemaren mugetan, erdigunetik geruzarik urrutietan. Jarduerak, zenbaitetan,

[1] Nodo bakoitza Ljubljanan, Liman, Berlinen, Johannesburgon, Viennan eta Donostia-Gasteizen dago, hurrenez hurren.



ihes egiten du eta beste sare eta sistemetara igarotzen da. TESTERrek eraginkorra eta beharrezkoa dela ikusten du hori, izan ere, arrakastatsua irizten baitio elektrizitatea zabaltzeari, sare hori zabaltzeari. "Nodo-tester"ekiko lana inoiz baino estuagoa eta beharrezkoagoa da, argi zuriaren optimizazioa baitago tartean, energia eskuragarriarena, alegia.

Beraz, orri bilketa hau ez dago gertatutakoari begira, etorkizunean lan-formula jakin baten ahalmena

z a b a l t z e a r i

baizik. Katalogoa

e m a i t z a k

nabaritu baino

askoz lehenago

sortu dugu; intentsitatea metatzen dugu balizko garapenaren bidean zabaltzeko asmoz. Inongo zalantzarik gabe, nodo taldeak taxututako proposamenen topaketak proiektuak garapen zabala izango duela iradokitzen digu, sarea zein era anitzean eta dinamikoan eratu den ikusita. Besteak beste, Tokyo, Buenos Aires, Cape Town, Sao Paulo, Vitoria-Gasteiz, Sarajevo, Wien, Pekin ditugu tartean.

Hemen eta orain plazaratutako eskuhartzeen bitartez (une zehatz honetako denboraren eta espazioaren definizio faltan)

TESTERrek lanerako ildoak eragin ditu, proiektuak bultzatu ditu edota, besterik gabe, egitura eta proposamenekin jarri da harremanetan. Hori guztia askotarikoa, aldakorra, konplexua, forma askotakoa eta urtebete baino gehiagoko lanaren ondorena, datozen orrialdeen edukietan agertzen da. Ziklorik ixteko asmorik gabe, ulertze prozesu iraunkor baten aldeko ariketatik hurbilago dago. Ondoren, hurrengo fasean sartuko gara, metatutako energia egoki kudeatu delako bermea izanda.

Hiru zatik osatzen dute argiltapena. Lehen orrialdeetan, nodo taldeak, ikuspuntu bitxietatik abiatuta, abiapuntu kolektiboaren ideia plazaratu du eta, ondoren, lan-prozesuaren bilakaeraren bigarren maila batean, hainbat gonbidatuk izango dute lan-muinaren hasierako mugak plazaratzeko ardura. Azken zatia jardueraren hirugarren geruza da, ekoizteari bideratutakoa. Bertan TESTERen inplikaturako hainbat proiekturen proposamen, aurrerapen edo zirriborro biltzen dira. Berauek irekia uzten dute proiektu honen azken faserako bidea.



TESTER BOOK

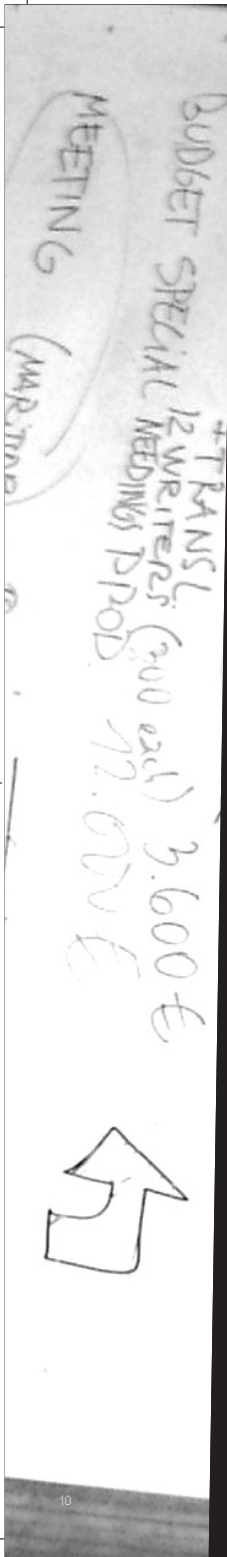
With regard to the different stages making up the TESTER system, this publication appears at a strategic moment in the project's development. On the one hand, it is the confirmation of a long process to shape the working group to power the system. A group which, based in Ljubljana, Lima, Berlin, Johannesburg, Wien and Donostia-Gasteiz, has adopted a polyhedral and decentralised form of activity. Different peripheral contexts have been connected, exterior, interior, from North to South, interlacing different procedures, relationships and stances in the face of the present political challenge of cultural production. Thus the most important work of the Tester node [1] has been to give the system validity, to definitively shape its timing, its objectives and how to achieve them.

Marina Grzinic, José Carlos Marategui, Hito Steyerl, Marcus Neustetter, Oliver Ressler and Fundación Rodríguez (project

nodes), have woven the reticle through which activity - sometimes latent, electrical at other times - has flowed and which has made it possible to produce this paper publication of this graphic - textual pack, leading on to a new phase.

This catalogue of future prospects not only includes the contributions of the various nodes, but also comprises open channels towards a new stage in which the project not only plots but consciously perpetrates, consumes and intervenes. This new activity is the very consequence of the system. In this phase, the mechanisms for generating energy at the system's boundaries, at the layers that are furthest away from the core, are at their maximum output. On occasions, the activity escapes and is transmitted to other networks and to other

[1] Each node is to be found in Ljubljana, Lima, Berlin, Johannesburg, Vienna and Donostia - Gasteiz respectively.





systems, but the TESTER circuit considers this to be productive and necessary. The expansion of the electricity, the expansion of this network, is considered as a success. The work with the “tester node” is now closer and more necessary than ever, because the optimisation of the white light, of the energy available is coming into play.

Therefore, this meeting of pages is not looking at what has already happened, but is projecting the potential for a specific work formula in the future. We produce a catalogue long before the results are felt: we harness the current in order to propagate it towards its possible development. There is no doubt that the gathering of proposals designed from the group of nodes, suggests an expansive development of the project, to judge by the diversity and dynamic nature of the network that has been plotted, from Tokyo to Buenos Aires, going through Cape Town, Sao Paulo, Vitoria-Gasteiz, Sarajevo, Wien, Pekin, etc.

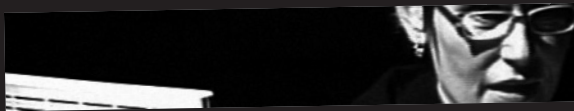
Through the different interventions shown here and now (in the temporary and spatial vagueness of this precise moment) TESTER

has generated working inertias, it has provoked projects or has simply come into contact with structures and proposals. All this, varied, versatile, complex, multi-form, and the fruit of more than one year’s work, is shown in the spatial content of the pages that follow, with no intention of closing a cycle, but rather closer to a



sustained exercise of compression in order to enter the next phase with a guarantee that we have adequately managed the energy that has accumulated.

The publication is made up of three parts. In the first pages, the group of nodes, from their particular points of view, put forward an idea for a collective starting point so that, subsequently, at a second level in the evolution of the working process, a series of people shall be invited to expand on the initial limits of the working core. The final part is a third layer of activity, this time focussed on production, which brings together proposals, advances or outlines of projects involved in TESTER and which leave the way open to the final stage of this project.



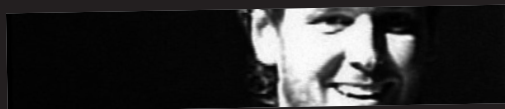
MARINA GRŽINIĆ LJUBLJANA, 1958

Born in 1958 in ex-Yugoslavia she lives in Ljubljana, Slovenia. She is doctor of philosophy and she works as researcher at the Institute of Philosophy at the ZRC SAZU (Scientific and Research Center of the Slovenian Academy of Science and Art) in Ljubljana. She is professor at the Academy of Fine Arts in Vienna. During the 1997-98 academic years, she got the Postdoctoral Research Fellowship awarded by the Japan Society for the Advancement of Science in Tokyo. She was based at the Tokyo Institute of Polytechnics. In 2001 Gržinić took part in the Apex Art Residency Program, New York, April 2001. She is video artist (involved in video from 1982) media theorist, art critic and curator. Marina Gržinić has published hundreds of articles and essays and edited 8 books, among others STELARC (POLITICAL PROSTHESIS – KNOWLEDGE OF THE BODY), ed. Marina Gržinić (texts by Arthur and Marilouise Kroker, Timothy Murray, Marina Gržinić and Stelarc), MASKA, Ljubljana and MKC, Maribor, Slovenia 2002. www.ljudmila.org/quantum.east



OLIVER RESSLER VIENNA, 1970

Oliver Ressler was born in 1970, lives and works in Vienna. Oliver Ressler is an artist who carries out projects on various socio-political themes. Since 1994 he has been concerned with exhibitions, site specific projects and videos on issues such as racism, economic globalization, sustainable development, genetic engineering and forms of resistance. Among his recent solo-exhibitions and projects are "Alternative Economics", Galerija Skuc, Ljubljana (SI); Kunstraum Lüneburg (G), "European Corrections Corporation" {with M. Krenn}, public space in Graz & Wels (A); "This is what democracy looks like"!, Plattform, Berlin (G). Ressler has taken part in numerous group exhibitions, video festivals and presentations in Europe and America. www.ressler.at



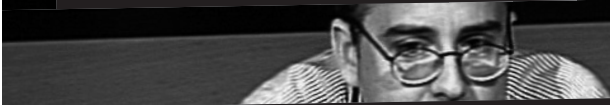
MARCUS NEUSTETTER JOHANNESBURG, 1976

Marcus Neustetter has been conducting research and developing projects in the field of new media art. His interests have been as artist, producing and exhibiting a range of creative projects both for the corporate and cultural environment, as researcher, completing his Masters Degree in Fine Arts focusing on new media art specifically within South Africa, and as facilitator and curator for exhibitions and conferences. He has also been involved in co-ordinating and participating in international online projects, workshops and residencies aiming to develop the South African relationship of business, technology and art. As joint director of The Trinity Session, an independent contemporary art production team, Marcus Neustetter is actively involved in developing cultural business strategies through a range of projects. www.onair.co.za/mn





TESTER
NODOS
ADABEGIAK
NODES



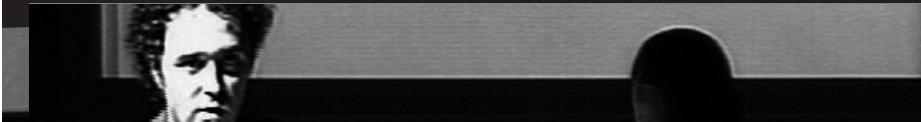
JOSÉ-CARLOS MARIÁTEGUI LIMA, 1975

Científico y teórico mediático. Presidente de Alta Tecnología Andina (ATA), una ONG dedicada al desarrollo e investigación en arte, ciencia y tecnología. Residente en el CICV en Francia. Miembro del programa de Filosofía y Pensamiento Científico de la Universidad Cayetano Heredia. Coordinador general desde 1998 del Festival Internacional de Video/Arte/Electronica en Lima, Perú. Miembro de diversos comités de realidad virtual, interacción, computación y vida artificial. Miembro del Comité de Diversidad Cultural de la Inter-Sociedad de Artes Electrónicas (ISEA), del International Programing Comitee (IPC) del Isea 2002, Nagoya, Japón y del Jurado Oficial del 13 Videobrasil (Sao Paulo, 2001). Corresponding Editor de Leonardo Electronic Almanac, editado por la Revista Leonardo y el MIT Press (2002).



HITO STEYERL BERLIN, 1966

Works as filmmaker and author in the area of essayist documentary film, postcolonial criticism, as producer as well as as theorist. The works are located on the interface between film and fine arts, and between theory and practice. Main topics: cultural globalisation, global feminism, culture, migration and racism. Phd thesis about documentarism in the arts. Work in the art field as visiting professor, commentator and critic. Further activities include work as political journalist, film critic, catalogue and book author and the compilation of feminist film programmes. Participations in international symposia on postcolonial studies, media studies and cultural globalisation.



FUNDACIÓN RODRÍGUEZ VITORIA-GASTEIZ

Rodríguez Fundazioak 1994tik egiten du lan kolektibo gisa. SEAC taldeko partaide ere izan zen 1999an desagertu zen arte- Orduetik hona, askotariko egitasmoak koordinatu eta antolatu ditu, kultura garaikidearekin eta komukabide edota euskarri berrieekin loturikoak. Ekimen horiek zeregin artistikoaren hedapen gisa ulertuta beti. Rodríguez Fundazioak ikus-entzunezkoen alorrean, multimedia-euskarrien eremuan eta beste edozein sormen proposamen garatzen egiten du lan; baina aldi berean, zeregin artistikoa komisariatu, ekoiztu, zabaldu eta hedatzeko modu berriak proposatzeko hausnarketa teorikoa egiten ere saiatzen da. Besteak beste, Rodríguez Fundazioaren azken proiektuak: www.intervenciones.tv / www.arteyelectricidad.net / www.web-side.org



CAPITALISM, DEMOCRACY AND THE GENETIC PARADIGM OF CULTURE

 **MARINA GAZINIĆ** LJUBLJANA

I would like to re-think some methodologies in terms of organizing exhibitions in the context of globality. 2002's Documenta 11 is the most prominent case, although a variety of other exhibitions in search of this or that (the "Balkan" for example) have recently taken place in Europe. The most important aspect of these exhibitions is that they have brought into focus and made visible the art and cultural productions of other worlds, most notably the Third World (Africa, Central and South Asia, Muslim-Asian Countries, Latin America) and the Second World (the former Eastern European countries). All these worlds are currently, with some future projects scheduled, becoming (through a specific selection) visible in Western Europe and the North American continent, where for decades they were - and still are - out of focus. It is not only the question of visibility that matters (to see, or even to discover these distant and not so distant, but still unknown, productions), but also the question of re-contextualisation, that is, making accessible and reachable within the Empire of the capitalist First World what was until now perhaps just imagined, or occasionally, although very rarely, written about.

My question is: through what operations of exclusion /inclusion in relation to the notion of hegemony does this new world emerge? Immediately, I could foster the thesis that the model of the way that global art culture imperialism functions must be looked for

elsewhere, outside of the pure cultural context. The elements of the exclusion /inclusion machine are to be found in the scientific discourse of cloning, biotechnology and in the notion of the viability of none other than the (recently deceased) sheep Dolly. Two sources are to be taken into account: Sarah Franklin's essay entitled "Dolly's viability and the genetic capital" (2001) and Donna Haraway's book *Modest Witness @ Second Millennium: Female Man© meets OncoMouse™* (1997).

Exhibitions that are prepared as project(s) realizing the new internationalization of the Third and Second Worlds demonstrate an incredible viability. It seems that these exhibitions have found a way to involve the "world," and at the same time (and this is very important) to prolong their proper life. The inclusion of the Third World is also in the balance, with the proliferation of cultural studies in the capitalist First World.

But let's go step by step. Let's see what logic is developed and brought to the final stage by the so-called global exhibition projects in the capitalist First World.

The forming of the capitalist art market, in order to sell a single work of art, was based on the development of a careful pedigree – an exact genealogy of this single work of art. What it was necessary to accomplish was a shift in the



definition of cultural capital: a shift from culture as a whole to the reproductive power of a single work of art, in order to say that this work of art is ready to be capitalized and invested in. In short, this shift involved the formation of an exact genealogy of the single work of art that was enabled therefore to stand for a larger whole. The creation of such a genealogy was accomplished through careful critical and intellectual/theoretical work as well as art marketing-cultural-institutional devices. Such an artwork then started to function as a template for the continued production of artworks of special types. For example the Young British Art (YBA) scene today can be seen as precisely the result of such a manner of development. To be even more precise, the shift is synechdochic (the word is used by Sarah Franklin when discussing the process of the formation of a breed), in the sense that the “substance” from which the artwork is made becomes a template for an entire national contemporary type of production. The same can be seen within the phenomena of what was in the past decade named the new Switzerland Art Scene.

These conceptual processes in the art world are kept alive for decades, enabling the careful selection and proliferation of artists, production, investment and art stock exchanges. In turn, such differentiation(s) have enabled a redefinition of what is cultural context, along

with the development of new definitions of what is a historical and an art lineage. What it is important to notice in this process is how much conceptual apparatus had to be put into motion in the capitalist First World in relation to artwork(s) in order for their value to emerge as “natural”. Therefore, strictly speaking, and based on important statements made by Franklin, the Young British Art scene can be considered to be not only a new cultural-technological-aesthetical assemblage, but also almost a breed. Its constitution is, using Franklin’s vocabulary, a discursive formation, and its style a manifestation of the market-investment-art institution-theory capacity. Making a reference to a “breed” in such a context is not a cynical or pejorative remark at all, as the “breed” is in fact a British invention! On the other hand, it is important to introduce into the vocabulary of art and culture notions from the realm of biotechnology, such as template, breed, genealogy, pedigree. If we keep in mind the idea of this effective capital investment (theory/money/art market) in the single work of art, we have to acknowledge the importance of the art/critic/theory “machine” in its background, which obsessively works on providing genealogical and historical power to a unique artwork style and aesthetics.

The final result is a special linkage of money, institutions and critical/theoretical writings that today present themselves more than ever as



a “civilizational kinship”. This kinship (that again comes from the vocabulary of biotechnology) presents itself in the “world” as the most natural and internal process of art and culture in the capitalist First World, and moreover this “civilizational kinship” is today overcoming the cultural borders in order to become the password of the day in political affairs (us against them; the war to preserve civilization, etc.).

Let’s see now what is going on with the so-called new global exhibition projects that include selected Third and Second World artists and their works, or which are organized just for them.

These projects evidence some important new directions, which can be seen not only as a conceptual, but also primarily as a technological shift. With these projects, firstly, the traditional template of genealogy is disrupted, and secondly, a new kind of assemblage, effectively “reprogrammed” in time and space, is put into action. What is important is not the work of art, but the technique of transfer that provides the means of reproduction. The inclusion of a work of art from the Third and Second World in the territory of the Empire has therefore in most cases a role just to testify to a successful application of the technique of transfer. In the case of an artwork originating from outside the Empire, neither its own authenticity, nor its own auto-generative capacity is valuable. It is solely here to prove the transfer of the work of art to

another context and also, if it persists through time, of the work of art’s viability to survive in the new context. The work of art coming from the Third and Second Worlds thus functions as a “living proof,” that the transfer is successful, as it was in the case of Dolly. The transfer is the source of the new global cultural capital, or, as can be stated via Franklin’s thoughts: “the transfer is a device for seeding a corporate plan for the production of cultural wealth in the form of cultural-reactors”. These works of art are seen as cultural-reactors.

What is the result of the technology of transfer: works of art coming from the Third and Second Worlds are removed from the source of their primary conceptual/inner contextual value. The result is a different genealogy, an “enterprised-up genealogy,” (as is the case with Dolly) which as a consequence has to take apart all the genealogical descent systems. Within the Third-and-Second-World newly developed expressions or “enterprised-up genealogy” so to speak, within this new FAST (FOOD) GENEALOGY (as a reference to a McWorld), the power of the art work to generate new ideas and concepts is not important at all, what is important is solely the transfer. With enterprised-up genealogy, via Franklin, newly flexible subject(s) and their works of art are redesigned and freed from the specific cultural contexts, “ready to become newly promiscuous recombined art works.” What is also important



is the process of abstraction from the root. In such a way, with the technique of abstract transfer, when the artwork is cloned within a new paradigm, it testifies that it is also removed from the “noise” of the root. If it were also to transfer the entire poverty and social relations and the possible intellectual implication(s) that the work of art produces in its original context, it would be very politically demanding, as well as costly. Actually nobody can predict what kind of match would result if we allowed the “noise” and the “waste” of the Third and Second World real space to come truly closer to, to enter, the Empire. An abstract and evacuated transfer eliminates the risk, producing instead a replica of the desired traits. So it is not so strange that all these works from the Third and Second World(s) are today presented in so-called evacuated and sterile White Modernist Exhibition Cubes. Just think again about the Documenta 11. Was not this the main flaw of Documenta 11? At the very least, did not the critics complain that the exhibition would have been perfect if the works had not been put into such an abstract (Modernist Cubes) context? But my point is, that this was the precise externalization of the inner logic of all these global art projects.

In terms of genealogy, the technique of transfer effects a 90-degree turn, whereby the “descent” is no longer the equivalent of genealogical gravity. With these exhibitions that include new

world(s), it is possible to talk about the new cultural capital in the form of a new genetic paradigm of culture. At the heart of such new Internationalism there is, therefore, what Sarah Franklin primarily stated for the sheep, Dolly, and I am adapting it for our global, cultural-genetic condition, – “the technique that bypasses the conceptual and artistic capacity of the work of art in its specificity.” The global, for exhibition purposes, “enterprised-up genealogy” functions exactly as cloning in the realm of new biotechnology. Within these new epistemological coordinates of global art, it is less important to know what, again, rephrasing Franklin’s statements about Dolly, art work coming from the Third or Second world “is, than what it does.”

For these global exhibitions what is important in re-using art works from the Third or Second Worlds is the process of the compression of genealogical time, offering in such a way an evacuated, sanitized pure context that will thus be constantly perpetuated. Or to put this even more precisely, we see a process of the cannibalization or rapid assimilation of history and specific art practices. These exhibitions instantiated a new form of genealogy, one that eliminates “conventional genealogical time, order, and verticality.” An over-rapid historicization is what we have here, and the totality set on effaces the traces of its own (im)possibility.



Dolly is the vanishing mediator, as are works of art from the Third and Second Worlds. Dolly became even more an iconic sign of its vanishing mediation when she passed away in the year 2003.

process. If we use Hegelian terminology, then the radically contingent struggle for hegemony can be operative only in so far as it represses its radically contingent nature, in so far as it undergoes a minimum of naturalization.

What I am trying to develop here is an intensification of the politics of reproduction (as in the case of Dollyesque procreation) within a global cultural context that results in an enterprising-up of genealogy and processes similar to cloning. This specific type of cloning, which is firmly tied to technology, enables capital to remove the substance from the artwork. This has implications for the whole idea of enterprise. A process of expropriation is going on that bases difference on a very different bondage, influence, and constellations; the Third and Second Worlds' difference(s) are seen solely through relations of enterprise and propriety. The exhibitions are owned and the works are branded! Donna Haraway in *Modest Witness @ Second Millennium: Female Man© meets OncoMouse™* describes the effect of cloning precisely as the construction of a new kinship. She describes kinship as "a question of taxonomy, category and the natural status of artificial entities." And what else are art works from the Third and Second Worlds than artificial entities, half cloned and in the process of forced naturalization within the only "natural and civilized" capitalist First World? What it is important to understand is the logic of the

The brand becomes, for Haraway, a kind of hyper-mark. "The parent company," which is in our case the well-administered global exhibition project, then connects brands and trademarks. As Haraway (through Franklin) points out: these commodity descent lines (and I will add – the Third and Second Worlds' art works) present different kinds of substantial connection(s), kinship and genealogy which are established solely through trademark(s) or brand(s) as its mark(s). Such exhibitions can be seen therefore as projects that mark a different set of relations, which today are generated and procreated within the deadly influence of corporate techno-science, which radically overdetermines, forms and articulates what is considered global culture.

Conclusions:

1. We can say that all these exhibitions have several fathers (and not one single mother, just as with Dolly) or owners who establish the brands. A specific marking now occurs through branding, which establishes a new proprietary relation. And this relation can be seen as the protection of capitalist property rights, which leads to the increasingly privatized ownership



of different public projects, exhibitions and etc. All these ownership(s) – new paternal figures – are obscured by quasi impersonal rules and neutral principles in public, and heavy criticism in private, that make visible how these new fathers are behaving as dictators, imposing the absolute right of decisions. Most exhibitions are named after the father-curator!

2. What is missing in these exhibitions is “a patiently documentary genealogical critique,” as Ewa Plonowska Ziarek suggests; instead we get flat documentaries. The difference is crucial. In a flat documentary style of presentation it seems that “freedom” can be seen as an easily transferable possession or simply an attribute of the subject. Instead what is needed is a different viewpoint; we have to think here about “freedom” as a situated political praxis (situated knowledge, as Haraway argued) that can possibly create modes of being that are still improbable.

3. The process of cannibalization and over-rapid historization is also happening within the capitalist First World (nothing is left out of the work of the capitalist machine) in order to give fresh blood to different histories and practices and even more to re-connect different sciences and theoretical works. We get exhibitions that connect technological inventions and theoretical work and all is shown in an obsessive natural way; it all seems as if it had already been

working for centuries. Some exhibitions present such an artificially speeded up lineage of the first capitalist innovations and inventions that it is as if everything had already been here for at least five hundred years. What a powerful civilization and what a splendid science (be sure that here the Third and Second Worlds have nothing to look for!) that was always on the right path – right from the very beginning. In producing this enterprised up continuity, the civilization can therefore survive happily in its neutrality and as well with its democratic invention(s). And beware, if necessary, everything will be defended to the last man! □

References:

Sarah Franklin, “Dolly’s Body: gender, genetics and the new genetic capital” in: Marina Gržinić Mauhler, Ed., *THE BODY/LE CORPS/DER KÖRPER, FILOZOFSKI VESTNIK*, No. 2, Ljubljana: FI ZRC SAZU, 2002.

Donna Haraway, *Modest Witness @ Second Millennium: Female Man© meets OncoMouse™*, London and New York: Routledge, 1997.

Ewa Plonowska Ziarek, *An Ethics of Dissensus. Postmodernity, Feminism, and the Politics of Radical Democracy*, Stanford: Stanford University Press, 2001.

Strangers to ourselves, catalogue of the exhibition with the same title, exhibition curated by Maud Belleguic, Mario Rossi and Judith Stewart in association with Hastings Borough Council, Kent Institute of Arts & Design, Canterbury City Council Museums and Galleries Service and etc, UK 2003.





COUNTER- GLOBALIZATION MANUALS

 **MARINA GRŽINIĆ** LJUBLJANA > **OLIVER RESSLER** WIEN

Marina Gržinić: Let's start from a very general point: Why is it important to think about economy in relation to art? What seems to be interesting about your art is not only a question of art, but a question of the way in which society in general is structured and how it functions. I remember some books dealing with capitalism and globalization, where all these questions of identity are exposed, but in these philosophical books very little is said about the influence of the capitalist market and about the structure of society. So looking concretely at your exhibition "The global 500," why is the formation of the economy important in your art?

Oliver Ressler: Economy is one of the major areas exerting a great deal of influence on a variety of fields in our society. I try to produce work related to issues I believe are of major importance, and that's why the economy became a main issue in my artistic practice. I hope that things which are of importance for me are also of some importance for other people. I carry out my work as an artist, because I think art is a possible tool for discussing some of the influence economy has on today's society. A lot of art institutions are still spaces where it is possible to thematize issues from perspectives that are not included in the

discussions in major media. This makes art interesting for me, but it also makes sense to realize such work within the framework of art for other reasons: When I realize theme-specific installations for public, inner-city spaces, the finished work does not normally pose itself too strongly as art. But I strategically use the fact that my work is art when I negotiate with city governments in order to get permission and space for billboards, billboard-objects, or light works. When this work is presented in public spaces, in the end I actually use it more as a tool of analysis or criticism, or to strengthen certain positions. There are different possibilities, depending on the work. I am not an artist who tries to invent a kind of structure or procedure of how to realize work to then continue with that for a couple of years. I am more the kind of artist who tries to find a new adequate structure and aesthetic solution for each project I am working on.

M.G.: What is also very interesting for me is how you deal with text and the way in which you approach text. Often you take some kind of fact, some statements about economy or the way society functions, but in this original text the perspective from which it is being written is very often hidden. What you are doing is pointing to the fact that a text is always



written by somebody who has a very specific position. So you are emphasizing this moment in your analysis, the point and ideological background from which a text has been written. Something that is normally seen as common or natural is turned upside down and you can see very precisely from which point this knowledge is generated. For example, how did you select the speakers for the video "The global 500"?

O.R.: Normally, I start with research on an issue and then somehow an idea develops and then the structure of the work. In the next step I decide on the people I would like to interview, so the structure of a project I have in my mind becomes filled with content. In the case of this project, "The global 500," I selected people who are closely related to

this field of economy and argue quite clearly against this existing model of economy. I tried to get a wide variety of viewpoints within the project, so I selected an economist, two unionists, a worker from an NGO, and a cultural and a media theorist, who have been brought together for the first time for the project. But not all my work is based on interviews, such as the series of billboards and banners I realized in collaboration with U.S.-artist David Thorne within the framework of the ongoing project "Boom!"

M.G.: What is interesting is that you like these popular forms such as billboards or banners, but there is a kind of discrepancy, because you always use a lot of text. Normally these forms are used for very easy, quick messages. But you are using so much text! In the case of



"Boom!" this strange intellectualism of the texts actually turns the populist format you use upside down. The meaning is not grasped at the first moment, but there are a lot of other layers of meaning. What is your interpretation of this clash of form and this enormous quantity of text?

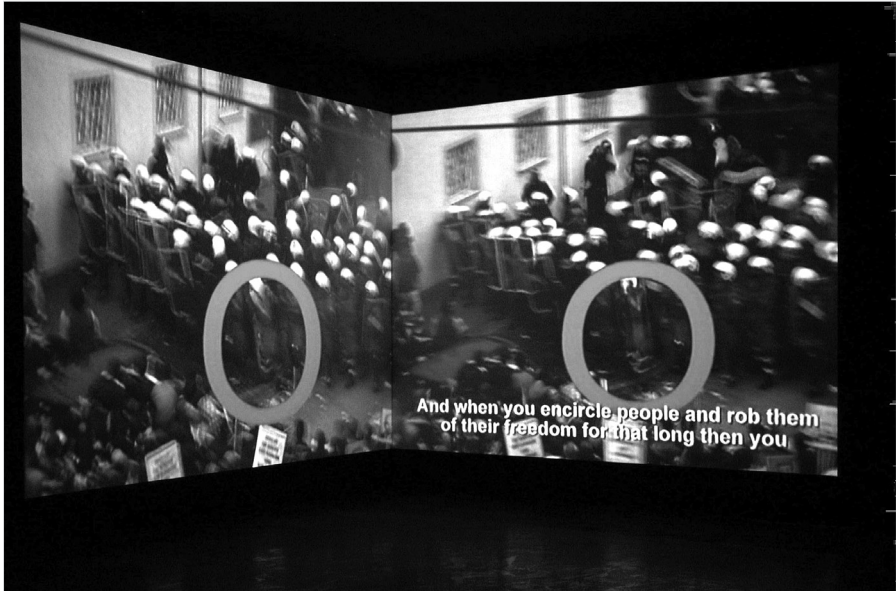
O.R.: I have actually never managed to realize a work without text, because it is essential for me to express a kind of message. Usually it is very important that the message is clear to some extent and not vague. I am not an artist who just offers a piece of art and leaves the interpretation completely to the audience. And I really like text-only strategies. My first two projects in public space, in the mid-nineties, were text-only billboards and light works, which were also interesting to some extent because of the fact that they did not use images, as is usually the case with large print formats in public space. If you decide on such a strategy you also have to think about your audience. That's why these projects were often installed at bus stations or in the subway system, where people are waiting and usually have time to read things. I could hardly imagine creating a work for car drivers, because my work needs time. The person who reads a billboard at least has to have the possibility to read a text twice in order to understand it and think about it.

M.G.: These layers of text also make me think about the function of text. In the case of "Boom!" the visuality of the texts is connected with the name of the source, with the Internet itself. There is a clash between the text and the visual. They are not the same, they are not describing each other, but the meaning is produced in the clash. The url terror.gov links terrorism with the state, which is producing this terror.

O.R.: The terror.gov window installation was realized as part of the "Boom!" series in Los Angeles. The original idea of "Boom!" was to generate dysfunctional web addresses on the central contradictions of capitalism, and we used the symbol of the failed dot.com economy as a symptom for the failure of capitalist economy in general. At some point, David and I decided to direct one of our url-texts towards the political representative, the U.S. government, which has produced this post 9-11 discourse of terror in the U.S.

M.G.: **So what is the bomb in "Boom!"?**

O.R.: The title refers to an explosion and the booming economy at the same time. Even when it is thought that the economy is booming it can very easily crash, which can produce a level of destruction similar



to an explosion. And the dot.com economy is a well-known symbol for this relationship.

M.G.: In your work you put together many different levels: It is not only visual, there is research, and it is also very interesting journalism. In the case of your video "This is what democracy looks like!" the demonstrators are presented in a very different way than they have been presented in the media. In the media we have been told that the police repression was necessary, because the demonstrators were so violent and had attacked the police. Your work is very precise in the way it uses documentary form. It is about the anti-globalization movement, so it is an important document, but it is actually an anti-documentary form. There is not this

objective eye, which exists in the media, presenting one position, then another position, but you are really presenting an analysis. You are putting yourself on the side of the demonstrators and giving us the possibility to find out something about this other side, about other perspectives.

O.R.: As you mentioned, one day after the encirclement of 919 demonstrators in Salzburg there was already a report on Austrian state TV, which combined different sources of video material from the demonstration which happened at different times and locations in order to reconfirm the image of violent demonstrators, which the media had already imagined long before the demonstration even began. It presented the demonstration and the



events in a way which was completely different than how the other people in this demonstration and I experienced it. This tendentious media presentation enforced my decision to commit myself to work on material that other participants in the demonstration and I had recorded with our camcorders, and to decide on a structure in which only the voices of people who participated in the demonstration are part of the video. My aim in creating this work was also connected with the wish to strengthen the political position of those people in the counter-globalization movement in Austria.

M.G.: I think it is very important that you decided on a very clear position, that you are clearly on the side of the demonstrators. It is also important that this event takes place in the center of the capitalist system. Sometimes when I present the video people think it is manipulated, because it is so harsh, they cannot imagine it is true. There is such intensity in the video when you see the way these bodies are encircled, and there is this moment of power. So another important theme of your video is this idea of bio-politics going on today in Europe, which is also thematized in your video "Disobbedienti."

O.R.: When I worked on "This is what democracy looks like!" I found it to some extent problematic that these demonstrators are always represented within this police encirclement, being forced to act in relation to the police tactics and police repression. So I decided very early on that this video should not be my only video on the counter-globalization movement. I began research on a group within this movement, which I found the most interesting, the Disobbedienti, who were still called Tute Bianche at the time. The Tute Bianche were these white-clad Italian activists who worked on a special form of civil disobedience, protecting their bodies with foam rubber, gas masks, and helmets. For the video "Disobbedienti," interviews with activists on the actions, history, and theoretical background of the movement were carried out in collaboration with the Italian writer Dario Azzellini.

M.G.: **Watching this work is like reading a book. It is not just a question of visualization, but how electronic media can also take the role of being a very important archive. But the video is also an essay as a political tool, it is a kind of manual. It shows that other forms of conversation exist, other forms of display, other ways to create resistance and to analyze. It is not necessary to**



write a book, people can also watch a video for an hour. How would you describe the outcome, what is the strategy of this work, is there a final conclusion?

O.R.: Italy is one of a few European countries where large mobilizations against capitalism and right wing governments take place, and for me the Disobbedienti are the most interesting group within this larger context of resistance. There are not many groups who have managed to dismantle detention centers for refugees, as the Disobbedienti have a few times, and also the level of theoretical reflection on their actions is extremely high. A video such as "Disobbedienti" can help share their experiences with people outside Italy who

don't have much information about this practice of resistance.

It is obvious that there is a lot of highly complex information in the video presented by the protagonists at a very high speed – they really have something to say! After several discussions, Dario and I decided to edit the video very close to how these people express themselves, high density, without many stops, in order to not disturb the flow of their excellent analysis. ▣

This conversation is based on a public talk between Oliver Ressler and Marina Gržinić in Galerija Skuc in Ljubljana, which took place on 14 November 2003.

For more information about Oliver Ressler's projects please visit www.ressler.at



NODE. SOUTH AFRICA

 **MARCUS NEUSTETTER** JOHANNESBURG

As a node of the Tester project my contribution to this book aims to illustrate a subjective, contemporary cultural position in relation to local history; mobile positioning in the local art context; and challenges of an evolving community within the global context. For this purpose I have asked artists to respond to the key points of History, Mobile Subject Position and notions of Recolonising to formulate a broad introduction to the South African context.

As a continuation from this I have entered into a discussion with my partners of the trinity session to address strategies and positions for cultural producers that have evolved out of a sense of survivalism, and work towards an effective partnership with a shared future vision of a developing country.

This discussion is translated into a visual forum where members of the trinity session and two additional guest artists, Robin Rhode and Usha Seejarim, position themselves in relation to their context and their own mode of production. The collective work by the trinity session addresses three different modes of practice and strategies coming together into one collaborative juxtaposition, while the work by Robin Rhode and Usha Seejarim is a communication of two South African artists in two different contexts. Usha Seejarim is based in Johannesburg, while Robin Rhode is currently in Berlin. Both the works presented were created

in places foreign to the artists, New York (Seejarim) and Istanbul (Rhode) and yet there is a type of global understanding of navigating urban space informed by their positions in cities that are global hubs, and language systems that seem to be recognizable in such cities.

HISTORY / Sue Williamson

Those who have lived through the recent history of South Africa, the last twenty years, might feel themselves privileged. They have witnessed the last days of 350 years of colonial domination, the end of legalised apartheid, the birth of the new nation was protracted, anguished and painful, but that is the nature of birth. In the documentary, *A Long Nights Journey into Day* (Frances Reid, Deborah Hoffman, 2000), Nyameka Goniwe, talks of the funeral of her husband Matthew, killed with three comrades by security police in 1985. She describes the enormous crowds who filled the little town of Cradock on that day, singing and dancing. "It was a funeral but it felt like a liberation day", she says. "There was such a spirit. We knew nothing could stop us now."

The momentum of those times may have slowed, but continues to propel us forwards, Much of the last ten years has been spent on the public psychiatrist's couch known as the Truth and Reconciliation Commission, an essential part of building the new nation.



Reconciliation became the national project. As we heard about what went on under the Nationalist government, our gaze turned inwards to examine our own roles. How had we been affected? Were we now able to rise above the bitterness of the past? To what extent had we been complicit? Had we been among those who had averted their eyes?

Artists who once had used the creative arena to examine aspects of the unjust society, now began to turn from the general to the personal in their own work. "Memory and memorialisation" became a key theme for the generation of established artists, and amongst the emerging artists, "Identity" seemed the new issue of choice: what it had meant to him/her to be that gender, that colour, that age, that sexual orientation in those times. And also in these times. It was not until well into the nineties, really, that the artists of this country, black and white, began to escape from the laager of obscurity and global approbation and move out into the international art world, to experience biennales, foreign residencies, collaborations with overseas artists, conferences, museum shows.

On the ground, however, the situation for black artists has not changed all that much. A documentary made in 2003 and entitled *The Luggage is Still Labelled: Blackness in South African Art* (59 mins, Cameron Voyiya & Julie McGee) made this clear. In the art world, the

pace of change is slow, and galleries, museums, campuses, even the new artists organisations whose mission is to engage in public art like *Public Eye* in Cape Town and *The Trinity Session* in Johannesburg are still largely headed by whites, Black artists, often handicapped by lack of funds and an inadequate education, find it difficult and intimidating to make inroads. To counter this overweening whiteness, curator Zayd Minty started BLAC in Cape Town in 1998. Planned largely as a forum discussion for black artists, the project's uniqueness was its focus on power, identity and culture seen through the prism of race politics. Although the organisation has ceased operating, the issues that it raised remain in the consciousness of the art world.

In the modern world, the South African experience of transformation has been unique, but whether the lessons of the past have been fully understood and learned, remains to be seen.

MOBILE SUBJECT / Penny Siopis

Informal settlements; artist as mobile subject
 These days artists are on the move more than ever before; physical and virtual mobility becoming a key feature of their subject-position. Epitomised as a cultural nomad, the figure of the artist in the information age is, as Gerardo Mosquera observes, "an allegory for the processes of globalisation", representing "a key rupture with the figure of the artist-craftsman



linked to a studio in which the work of art is produced. Now the artists export themselves. Their work is closer to that of the manager or engineer who is travelling constantly to attend to specific projects and businesses. The studio, that ancestral, vulcanian site linked with the artist, becomes more a laboratory for projects and design than for production".

This global mobility gives the artist licence to kill time, shape space and traverse nation, culture, gender. Mobilized with the 'm's' of mobile culture - like mobile phones and mobile webs - new worlds can be created at a press of a button. This mobility feels not unlike the mastery of the modernist subject. But we know this 'individual' has ended up in tatters after radical challenges to 'his' norm and explosions in technological developments. So, we assume this new being to be 'other' in some way, if not like Donna Haraway's cyborg then 'embodying' its character as "a kind of disassembled and reassembled, postmodern collective and personal self". Our propensity for mobility, for nomadism, is located in artificial as much as natural intelligence.

Whatever is at stake here, the nomadic artist is not a homeless person. Where he or she lives is simply not important. It is his/her identification with the mainstream and inclusion in its circuits of shows and events that is important in conferring universal nomad status.

This we all know. But what we, in South Africa haven't yet resolved is how we, as the poor relations from the other side of the world so to speak, feel about the new power of this nomadic state of statelessness.

Are we to give over to this state? We are already part of its purview as subjects afforded the mobility that comes from the freedom of democracy. Even before liberation we were able to understand mobility as traversing, in various degrees of success, different worlds - material and virtual, first and third, black and white, left and right, oppressed and liberated. In the 1980's we lived in a perpetual state of emergency, in state terror, but also in a state of resistance to that terror. But this felt like mobilization for battle than mobility. As a pariah state we were boycotted by the 'free world' and our art practices reflected little of what was happening in that global context. We made studio work as in Mosquera's "ancestral vulcanian site"; work that cried out for a subjectivity dying to be born; a subjectivity that sought agency no matter how disparagingly modernist this might have seemed. We wanted wholeness, not fragmentation. Our art was political in the most obvious sense. We were many things, but what we were not, was cultural nomads. Homeless yes, in the way that our rightful home had yet to be born. To belong, not to be in exile or homeless.



This is an old story and one might ask, what's the point? The point is that democracy came at a time when the effects of dramatic changes in world order were being felt and radical development in information systems were taking root. This confluence of feeling a subject of and a particular place and time, and simultaneously feeling a mobile subject of global cultural networks with limitless opportunities, is hugely significant for us. We might not yet be completely at home with the idea of the nomadic artist, but we do feel part of a larger world community, a community with which we share surprisingly more things than we might have imagined. It's liberating not to be politically fixed in a transparent subjectivity, and see in the new technologies that "the self is no longer the projected object but the creation of the medium" (Bruce Yonmoto, 1996). A medium of, paradoxically, powerful self and community expression.

RECOLONIZING / Colin Richards

In the affairs of globalism, it seems that the spectre of recolonisation has found new energy. Information conduits criss-cross the networked urban centres of the world. With these conduits, gutter conspiracies and cosmic anxieties flourish. It seems pretty obvious that there are now once unimaginably speedy and precise ways to transmit and disseminate information. Not only transmit and disseminate, but to infiltrate that information

into spaces and places more deeply intimate and microscopic than we would ever have thought. There is also a kind of spontaneity, instantaneity in our new forms of communication which speak to emotional, intellectual, embodied selves quite different from those we have grown accustomed to. We are, it seems, fundamentally changed by this information revolution. If we are not, it is likely because we survive outside the connective tissue that makes up this revolution. But is there an outside anymore?

Such an intricately networked world, from microcosm to macrocosm, offers opportunities for the exercise of power undreamed of, and also makes that world in which we live exceptionally vulnerable. Right now I am struggling with a virus, which seeks to dissolve at some prescribed but unknown time the structure of all the data I have so lovingly lodged in my computer. I have no idea how I - the prosthetic I of this machine - caught the virus, but I did. Being no geek, I believe what I am told. I am infected. I have heard rumours that prophylactic virus guards are mainly retrospective, in that they only really recognise what they already know. The rest is unrecognisable. So, the radically new seems invisible or undetectable, until some damage is done, some symptom recognised. This is the endless adventure conspiracy theorists live for... or die for (mysteriously of course). But this is not unlike how knowledge worked before this (r)age of the machine.



The power this kind of situation confers on controllers and users seem almost incalculable, but it is also very unstable power. Like all power, this energy can be a force for creation or destruction. I have seen networks of resistance, rejection, rebellion against the over-administered, loaded-dice worlds we are forced to inhabit. By the same token, these networks do imprison and monitor what we know with great finesse and precision. Preplanned, masticated, already digested information is what we mostly get. We eat other people's shit. Like a virus colonises a body, so these machines can colonise experience. Hence our justifiable but often paralysing paranoia, and the hyper-inflated spectre of what we used to know, sometimes affectionately, as Big Brother, who was apparently watching. So, a networked world allows social control. But it also allows social cement for those in rebellious solidarity. It may or may not be a force for colonisation, recolonisation, or decolonisation.

I suspect the current communication technology is too diffuse and contingent to offer the centralising control we commonly associate with effective state or corporate power. It melts and mutates our sense of space and time in quite extraordinary ways. The ideological hegemony of the non-indigenous (presumably what colonialism is thought to be) seems more dependent on other material forces and structures... the usual ones of family, God,

nation, education, language, economics and so on. We are probably never fully decolonised, and always risk re-colonisation in new ways and means. But I do sense that the very dynamism and mobility of current communication technologies - without being too utopian or idealistic about these - make re-colonisation in the old sense more difficult. The more contingent, speedy, transmutable, transportable, altered states of knowledge now possible make the older pathogenic hegemonies virtually impossible. Virtually; but the real is still there in the ancient material world in which we breath.

But all this seems to be about the technical dynamics or operations of power, not so much about content. Content (what we believe, hold to be true) is still enough about an older, slower world. The usual world where information has content, serves interests, obscures and distorts. So the crux of the matter is an ancient ideological one. Only the tempo and the temperature are raised by current communication technology. And perhaps the stakes. But then again, perhaps there are qualitatively new ways of thinking and being unleashed by new technology, ways which will yet service human liberation. ▣



(UNA RED DE PRUEBAS... EL SIGNIFICADO DE TESTER)

 **JOSÉ-CARLOS MARIÁTEGUI** LIMA

Para que una idea de cualquier tipo evoque admiración o haga pensar a la gente, necesita ser capaz de trascender a la moda y ser apreciada desde diferentes puntos de vista (diversidad). En términos estéticos cuando un elemento o un concepto puede ser aplicable universalmente, este tipo de pruebas son una parte determinante del procedimiento.

Si tomamos la palabra estético en su sentido original (como propone Vilém Flusser), su significado es 'abierto a la experiencia'. Desgraciadamente, a lo largo de los últimos siglos el desarrollo del arte ha llevado a un interés estético que domina al real, que está mucho más relacionado con el proceso humano de creación, y produciendo una división entre las artes y las ciencias: arte contemplativo, actuando simplemente como un elemento decorativo.

Esto contradice el desarrollo del arte durante buena parte de la evolución humana en la que ha tenido significado histórico, científico, político, social e incluso industrial. Es probable que, hoy, la cultura de masas sea responsable de generar este panorama, un panorama en el que todo está mediatizado, desde el terrorismo internacional hasta las noticias locales, produciendo una trivialización de contenido e información, en otras palabras, un pobre sentido de la realidad.

Sin embargo, más allá de este proceso de mediatización, todavía hay algunas áreas para la investigación que se sustentan en procesos sociales. La creación de modernidad es antes de nada una cuestión ideológica, de pensamiento

vivo y crítico. Una posición crítica y regenerativa es una posición muy difícil de adoptar y requiere una involucración y pasión reales, que a veces se extinguen muy rápidamente: es una desgracia que en Latinoamérica, por ejemplo, las ideas que surgen en revistas sólo mantienen las buenas intenciones y nunca sobreviven al transcurso del tiempo, ni siquiera un corto espacio de tiempo.

Cuando sí existen las iniciativas, éstas han surgido de lo que se ha aceptado por parte de las instituciones de arte occidentales como 'arte periférico', o como yo lo he llamado a veces 'arte en el subdesarrollo'. Y aquí es donde llegamos al punto de analizar realmente nuestro contexto para ver si toda esta lucha ha ayudado a modificar el problema real: el ascenso de varios artistas Latinoamericanos/Afro/Asiáticos, ahora 'integrados' en la plataforma occidental de la escena artística de hoy, es comprensible como una manera de manejar una necesidad occidental, pero ¿qué hay de los que se olvidan?

Las instituciones están promocionando de verdad el multiculturalismo, pero simplemente para crear 'exotismo', que es en realidad una nueva forma de colonialismo, una manera de crear desigualdad humana. Es sencillo, nuestros países han estado luchando por la igualdad humana durante siglos, pero nunca hemos hecho mucho para fomentar esto, puesto que nuestros primeros movimientos a este respecto han sido 'promocionar' a nuestra gente más interesante, que han sido sobre todo 'absorbidos' por el orden establecido en lugar de luchar en esta dirección. Es una situación muy compleja puesto que en ciertos sentidos estamos



luchando entre nosotros mismos, (que es exactamente lo que las instituciones establecidas quieren que hagamos).

Nuestra investigación crítica se centra en el arte electrónico y la noción de globalización que, cogida de la mano con intereses económicos, ha traído a los países subdesarrollados un interés creciente en desarrollar e implementar nuevas tecnologías como modo de lograr bienestar social. Las diferencias tecnológicas entre sociedades están volviendo como diferencias creativas en la forma de los trabajos más sofisticados de arte electrónico. Estas nuevas formas de arte requieren instrumentos sofisticados (no sólo máquinas, sino también gente e ideas) y el uso de las tecnologías más avanzadas, que sólo están disponibles en unos pocos centros de investigación alrededor del mundo. Estos proyectos también comparten una nueva interacción entre científicos y artistas, sobre todo alrededor de los desarrollos científicos. Esta 'globalización' de ciencia y tecnología está creando diferencias en la creación artística entre países pobres y ricos. Este problema es incluso más complejo, puesto que también cuestiona la definición de arte electrónico y que su desarrollo como tal dependa del progreso tecnológico, es decir, del desarrollo científico de la sociedad. Si aceptamos esta hipótesis, también deberíamos aceptar el 'subdesarrollo artístico' de los países que no pueden participar en estos desarrollos científicos.

Es, por lo tanto, necesario reexaminar nuestra actitud hacia el ascenso de la ciencia moderna en contraste con la supresión de las sociedades

no occidentales por parte de la cultura occidental. No sólo se suprimieron las sociedades físicamente, sino que también perdieron su independencia cultural y se vieron forzadas a adoptar una nueva religión y a los miembros más inteligentes se les introdujo en los misterios del Racionalismo Occidental en su cima – la Ciencia Occidental. De vez en cuando esto lleva a una tensión casi insoportable con la tradición. En la mayoría de los casos la tradición desaparece sin el menor argumento, uno simplemente se convierte en esclavo tanto en cuerpo como en mente. Hoy esto se está revirtiendo gradualmente. Se ha vuelto a ganar la libertad, se redescubren viejas tradiciones, tanto entre las minorías de los países occidentales como entre grandes poblaciones de continentes no occidentales.

TESTER puede entenderse como una especie de laboratorio. Es una plataforma de teoría y práctica crítica con respecto a la creación contemporánea. La idea de nudos es ahora un concepto en la realidad de nuestras vidas diarias: estamos conectados virtualmente por redes globales de información, aunque vivimos en diferentes realidades físicas. Esto significa que podemos recibir la misma información que está disponible para mucha gente en la Tierra, pero esta información produce, a través de nuestro contexto local, diferentes texturas de creatividad y sentimientos entre nosotros. La idea de TESTER es utilizar varias maneras de analizar esto de una forma crítica incorporando grupos poco representados y de diversidad cultural que tengan algo que decir sobre este asunto. Pero, ¿por qué necesitamos todavía organizaciones y proyectos





como TESTER para luchar contra el 'arte moderado', en la búsqueda de una plataforma real para desarrollar nuevos pensamientos e ideales?

La lucha ideológica en el arte y la cultura a principios del siglo 20 fue más una exigencia del derecho de obtener un lugar. Al final del siglo tenemos el lugar, pero 'debe acatar el sistema establecido'. Estamos experimentando ahora un proceso parecido al del período de vanguardia pero sin 'enamorarnos' de propuestas modernas atractivas, sino mostrando nuestro propio discurso.

Sería frecuente tener ideas que sean diferentes de las llamadas 'occidentales', y para prevalecer, estas ideas necesitan cruzar una gran barrera de dificultades, el mundo a menudo no está acostumbrado a nuevas ideas y (en esta era de la estandarización donde las piezas parecen ser como 'Lego', sin permitir que elementos diferentes o híbridos participen en el juego) el discurso occidental parece estar hecho sólo de piezas perfectamente modeladas.

Afortunadamente, la diferencia sí existe, no sólo en las "otras zonas" sino también en cualquier zona suburbana y rural del mundo (desde Europa a África) y aunque la ola de globalización está intentando entrar, sus estrategias son diferentes así que la manera en la que ven la tecnología y el entretenimiento es también diferente. Esto también permite la posibilidad de atraer nuevas formas de arte. Estas áreas son a veces las que no tienen una idea clara de tradición, y por lo tanto son más librepensadoras. Internet, como una acción alternativa y una plataforma creativa

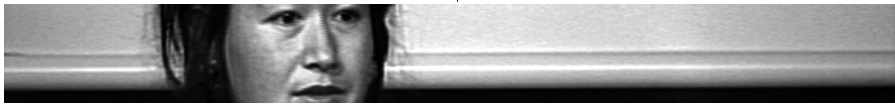
experimental, podría todavía ofrecer posibilidades para desafiar la principal plataforma de medios del mundo, la TV. Este es el principal método de manipulación que desencadena las construcciones y las historias de una forma lineal que produce una historia supuestamente lineal que es difícil de vencer.

En resumen, todas las nomenclaturas podrían decir exactamente lo mismo, aunque 'parezcan' diferentes. La presión increíble para el 'tiempo real' y la espectacularización de la información son parte de la dictadura de un medio.

Éste parece ser el estado actual del arte experimental, proporcionar fantasía, entretenimiento y ser impresionante para los sentidos. El proyecto TESTER se sale de visión crítica, en un intento de unificar, en forma híbrida, como es el caso habitualmente, esfuerzos aislados e independientes, lazos rotos y lo casi desconocido.

Y es en este contexto que hoy TESTER adquiere una mayor responsabilidad y clave para distinguir entre una cosa y otra y para fomentar un intercambio intelectual, creatividad y expansión cultural honestas y la calidad del concepto/pensamiento.

Es en este sentido que enfatizamos el experimento, la prueba, el arte en el desarrollo de la humanidad y la consideración de arte como un producto humano para seres humanos que unen las prácticas y las actividades de los artistas con un espacio de incidencia en la percepción de la vida y la transformación de la conciencia. ■



THE ARTICULATION OF PROTEST

 **HITO STEYERL** BERLIN

Every articulation is a montage of various elements - voices, images, colors, passions or dogmas - within a certain period of time and with a certain expanse in space. The significance of articulated moments depends on this. They only make sense within this articulation and depending on their position. So how is protest articulated? What does it articulate and what articulates it?

The articulation of protest has two levels: on the one hand, it indicates finding a language for protest, the vocalization, the verbalization or the visualization of political protest. On the other, however, this combination of concepts also designates the structure or internal organization of protest movements. In other words, there are two different kinds of concatenations of different elements: one is at the level of symbols, the other at the level of political forces. The dynamic of desiring and refusal, attraction and repulsion, the contradiction and the convergence of different elements unfolds at both levels. In relation to protest, the question of articulation applies to the organization of its expression - but also the expression of its organization.

Naturally, protest movements are articulated at many levels: at the level of their programs, demands, self-obligations, manifestos and actions. This also involves montage - in the form of inclusions and exclusions based on

subject matter, priorities and blind spots. In addition, though, protest movements are also articulated as concatenations or conjunctions of different interest groups, NGOs, political parties, associations, individuals or groups. Alliances, coalitions, fractions, feuds or even indifference are articulated in this structure. At the political level as well, there is also a form of montage, combinations of interests, organized in a grammar of the political that reinvents itself again and again. At this level, articulation designates the form of the internal organization of protest movements. According to which rules, though, is this montage organized? Who does it organize with whom, through whom, and in which way?

And what does this mean for globalization-critical articulations - both at the level of the organization of its expression and at the level of the expression of its organization? How are global conjunctions represented? How are different protest movements mediated with one another? Are they placed next to one another, in other words simply added together, or related to one another in some other way? What is the image of a protest movement? Is it the sum of the heads of speakers from the individual groups added together? Is it pictures of confrontations and marches? Is it new forms of depiction? Is it the reflection of forms of a protest movement? Or the invention of new relations between



individual elements of political linkages? With these thoughts about articulation, I refer to a very specific field of theory, namely the theory of montage or film cuts. This is also because the thinking about art and politics together is usually treated in the field of political theory, and art often appears as its ornament. What happens, though, if we conversely relate a reflection about a form of artistic production, namely the theory of montage, to the field of politics? In other words, how is the political field edited, and which political significance could be derived from this form of articulation?

Chains of Production

I would like to discuss these issues on the basis of two film segments – and to address their implicit or explicit political thinking based on the form of their articulation. The films will be compared from a very specific perspective: both contain a sequence, in which the conditions of their own articulation are addressed. Both of these sequences present the chains of production and production procedures, through which these films were made. And on the basis of the self-reflexive discussion of their manner of producing political significance, the creation of chains and montages of aesthetic forms and political demands, I would like to explain the political implications of forms of montage.

The first segment is from the film *Showdown in Seattle*, produced in 1999 by the Independent Media Center Seattle, broadcast by Deep Dish Television. The second segment is from a film by Godard/Mieville from 1975 entitled *Ici et Ailleurs*. Both deal with transnational and international circumstances of political articulation: *Showdown in Seattle* documents the protests against the WTO negotiations in Seattle and the internal articulation of these protests as the heterogeneous combination of diverse interests. The theme of *Ici et Ailleurs*, on the other hand, are the meanderings of French solidarity with Palestine in the 70s in particular, and a radical critique of the poses, stagings and counterproductive linkages of emancipation in general. The two films are not really comparable as such - the first is a quickly produced utility document that functions in the register of counter-information. *Ici et Ailleurs*, on the other hand, mirrors a long and even embarrassing process of reflection. Information is not in the foreground there, but rather the analysis of its organization and staging. The comparison of the two films is therefore not to be read as a statement on the films per se, but rather illuminates only one particular aspect, namely their self-reflection on their own specific forms of articulation.



Showdown in Seattle

The film *Showdown in Seattle* is an impassioned documentation of the protests revolving around the WTO meeting in Seattle in 1999.[1] The days of protest and their events are edited in chronological form. At the same time, the developments on the street are grounded with background information about the work of the WTO. Numerous short statements are given by a multitude of speakers from the most diverse political groups, especially unions, but also indigenous groups and farmers' organizations. The film (which consists of five half-hour single parts) is extraordinarily stirring and kept in the style of a conventional reportage. Along with this, there is a notion of filmic space-time, which could be described in Benjamin's terms as homogenous and empty, organized by chronological sequences and uniform spaces.

Toward the end of the two and a half-hour film series, there is a segment, in which the viewer is taken on a tour through the production site of the film, the studio set up in Seattle. What is seen there is impressive. The entire film was shot and edited during the period of the protests. A half-hour program was broadcast every evening. This requires a considerable logistic effort, and the internal organization of the Indymedia office

accordingly does not look principally different from a commercial TV broadcaster. We see how pictures from countless video cameras come into the studio, how they are viewed, how useable sections are excerpted, how they are edited into another shot, and so forth. Various media are listed, in which and through which publicizing is carried out, such as fax, telephone, WWW, satellite, etc. We see how the work of organizing information, in other words pictures and sound, is conducted: there is a video desk, production plans, etc. What is presented is the portrayal of a chain of production of information, or more precisely in the definition of the producers: counter-information, which is negatively defined by its distance to the information from the corporate media criticized for their one-sidedness. What this involves, then, is a mirror-image replica of the conventional production of information and representation with all its hierarchies, a faithful reproduction of the corporate media's manner of production – only apparently for a different purpose.

This different purpose is described with many metaphors: get the word across, get the message across, getting the truth out, getting images out. What is to be disseminated is counter-information that is described as truth. The ultimate instance that is invoked here is the voice of the people, and this voice is to



be heard. It is conceived as the unity of differences, different political groups, and its sounds within the resonator of a filmic space-time, the homogeneity of which is never called into question.

Yet we must not only ask ourselves how this voice of the people is articulated and organized, but also what this voice of the people is supposed to be at all. In *Showdown in Seattle*, this expression is used without any problematization: as the addition of voices of individual speakers from protest groups, NGOs, unions, etc. Their demands and positions are articulated across broad segments of the film - in the form of "talking heads". Because the form of the shots is the same, the positions are standardized and thus made comparable. At the level of the standardized conventional language of form, the different statements are thus transformed into a chain of formal equivalencies, which adds the political demands together in the same way that pictures and sounds are strung together in the conventional chain of montage in the media chain of production. In this way, the form is completely analogous to the language of form used by the criticized corporate media, only the content is different, namely an additive compilation of voices resulting in the voice of the people when taken together. When all of these articulations are added together, what comes out as the

sum is the voice of the people - regardless of the fact that the different political demands sometimes radically contradict one another, such as those from environmentalists and unions, different minorities, feminist groups, etc., and it is not at all clear how these demands can be mediated. What takes the place of this missing mediation is only a filmic and political addition - of shots, statements and positions - and an aesthetic form of concatenation, which takes over the organizational principles of its adversary unquestioningly.[2]

In the second film, on the other hand, this method of the mere addition of demands resulting together in the "voice of the people" is severely criticized - along with the concept of the voice of the people itself.

Ici et Ailleurs

The directors, or rather the editors of the film *Ici et Ailleurs*[3], Godard and Mieville, take a radically critical position with respect to the terms of the popular. Their film consists of a self-critique of a self-produced film fragment. The collective Dziga Vertov (Godard/Morin) shot a commissioned film on the PLO in 1970. The heroizing propaganda film that blusters about the people's battle was called "Until Victory" and was never finished. It consisted of several parts with titles such as: the armed



battle, political work, the will of the people, the extended war – until victory. It showed battle training, scenes of exercise and shooting, and scenes of PLO agitation, formally in an almost senseless chain of equivalencies, in which every image, as it later proved, is forced into the anti-imperialistic fantasy. Four years later, Godard and Mieville inspect the material more closely again. They note that parts of the statements of PLO adherents were never translated or were staged to begin with. They reflect on the stagings and the blatant lies of the material - but most of all on their own participation in this, in the way they organized the pictures and sound. They ask: How did the adjuring formula of the "voice of the people" function here as populist noise to eliminate contradictions? What does it mean to edit the Internationale into any and every picture, rather like the way butter is smeared on bread? Which political and aesthetic notions are added together under the pretext of the "voice of the people"? Why did this equation not work? In general, Godard/Mieville arrive at the conclusion: the additive "and" of the montage, with which they edit one picture onto another, is not an innocent one and certainly not unproblematic.

Today the film is shockingly up to date, but not in the sense of offering a position on the Middle East conflict. On the contrary, it is the

problematizing of the concepts and patterns, in which conflicts and solidarity are abridged to binary oppositions of betrayal or loyalty and reduced to unproblematic additions and pseudo-causalities, that makes it so topical. For what if the model of addition is wrong? Or if the additive "and" does not represent an addition, but rather grounds a subtraction, a division or no relation at all? Specifically, what if the "and" in this "here and elsewhere", in this France and Palestine does not represent an addition, but rather a subtraction?[4] What if two political movements not only do not join, but actually hinder, contradict, ignore or even mutually exclude one another? What if it should be "or" rather than "and", or "because" or "instead of"? And then what does an empty phrase like "the will of the people" mean?

Transposed to a political level, the questions are thus: On which basis can we even draw a political comparison between different positions or establish equivalencies or even alliances? What is even made comparable at all? What is added together, edited together, and which differences and opposites are leveled for the sake of establishing a chain of equivalencies? What if this "and" of political montage is functionalized, specifically for the sake of a populist mobilization? And what does this question mean for the articulation of protest today, if nationalists,



protectionists, anti-Semites, conspiracy theorists, Nazis, religious groups and reactionaries all line up in the chain of equivalencies with no problem at anti-globalization demos? Is this a simple case of the principle of unproblematic addition, a blind "and", that presumes that if sufficient numbers of different interests are added up, at some point the sum will be the people?

Godard and Mieville do not relate their critique solely to the level of political articulation, in other words the expression of internal organization, but specifically also to the organization of its expression. Both are very closely connected. An essential component of this problematic issue is found in how pictures and sounds are organized, edited and arranged. A Fordist articulation organized according to the principles of mass culture will blindly reproduce the templates of its masters, according to their thesis, so it has to be cut off and problematized. This is also the reason why Godard/Mieville are concerned with the chain of production of pictures and sound, but in comparison with Indymedia, they choose an entirely different scene - they show a crowd of people holding pictures, wandering past a camera as though on a conveyor belt and pushing each other aside at the same time. A row of people carrying pictures of the "battle" is linked together by machine following the logic of

the assembly line and camera mechanics. Here Godard/Mieville translate the temporal arrangement of the film images into a spatial arrangement. What becomes evident here are chains of pictures that do not run one after the other, but rather are shown at the same time. They place the pictures next to one another and shift their framing into the focus of attention. What is revealed is the principle of their concatenation. What appears in the montage as an often invisible addition is problematized in this way and set in relation to the logic of machine production. This reflection on the chain of production of pictures and sounds in this sequence makes it possible to think about the conditions of representation on film altogether. The montage results within an industrial system of pictures and sounds, whose concatenation is organized from the start - just as the principle of the production sequence from *Showdown in Seattle* is marked by its assumption of conventional schemata of production.

In contrast, Godard/Mieville ask: how do the pictures hang on the chain, how are they chained together, what organizes their articulation, and which political significances are generated in this way? Here we see an experimental situation of concatenation, in which pictures are relationally organized. Pictures and sounds from Nazi Germany,



Palestine, Latin America, Vietnam and other places are mixed wildly together - and added with a number of folk songs or songs that invoke the people from right-wing and left-wing contexts. First of all, this much is evident, this results in the impression that the pictures naturally attain their significance through their concatenation. But secondly, and this is much more important, we see that impossible concatenations occur: pictures from the concentration camp and Venceremos songs, Hitler's voice and a picture of My Lai, Hitler's voice and a picture of Golda Meir, My Lai and Lenin. It becomes clear that the basis of this voice of the people, which we hear in its diverse articulations and at the level of which the experiment takes place, is in fact not a basis for creating equivalencies, but instead brings up the radical political contradictions that it is striving to cover up. It generates sharp discrepancies within the silent coercion - as Adorno would say - of the identity relationship. It effects contraries instead of equations, and beyond the contraries even sheer dread - everything except an unproblematic addition of political desire. For what this populist chain of equivalencies mainly displays at this point is the void that it is structured around, the empty inclusivist AND that just keeps blindly adding and adding outside the realm of all political criteria.

In summary we can say that the principle of the voice of the people assumes an entirely different role in the two films. Although it is the organizing principle in Seattle, the principle that constitutes the gaze, it is never problematized itself. The voice of the people functions here like a blind spot, a lacuna, which constitutes the entire field of the visible, according to Lacan, but only becomes visible itself as a kind of cover. It organizes the chain of equivalencies without allowing breaks and conceals that its political objective does not go beyond an unquestioned notion of inclusivity. The voice of the people is thus simultaneously the organizing principle of both a concatenation and a suppression. Yet what does it suppress? In an extreme case we can say that the empty topos of the voice of the people only covers up a lacuna, specifically the lacuna of the question of the political measures and goals that are supposed to be legitimized by invoking the people.

So what are the prospects for the articulation of a protest movement based on the model of an "and" - as though inclusion at any cost were its primary goal? In relation to what is the political concatenation organized? Why actually? Which goals and criteria have to be formulated - even if they might not be so popular? And does there not have to be a much more radical critique of the articulation



of ideology using pictures and sounds? Does not a conventional form mean a mimetic clinging to the conditions that are to be critiqued, a populist form of blind faith in the power of the addition of arbitrary desires? Is it not therefore sometimes better to break the chains, than to network everyone with everyone else at all costs?

Addition or Exponentiation

So what turns a movement into an oppositional one? For there are many movements that call themselves protest movements, which should be called reactionary, if not outright fascist, or which at least include such elements easily. The movements this involves are those in which existing conditions are radicalized in breathless transgression, scattering fragmented identities like bone splinters along the way. The energy of the movement glides seamlessly from one element to the next - traversing the homogeneous empty time like a wave moving through the crowd. Images, sounds and positions are linked without reflection in the movement of blind inclusion. A tremendous dynamic unfolds in these figures - only to leave everything as it was.

Which movement of political montage then results in an oppositional articulation - instead of a mere addition of elements

for the sake of reproducing the status quo? Or to phrase the question differently: Which montage between two images/elements could be imagined, that would result in something different between and outside these two, which would not represent a compromise, but would instead belong to a different order - roughly the way someone might tenaciously pound two dull stones together to create a spark in the darkness? Whether this spark, which one could also call the spark of the political, can be created at all is a question of this articulation. ▣

Thanks to Peter Grabher / kinoki for calling attention to the films.

Translated by Aileen Derieg

[1] Showdown in Seattle, Deep Dish Television. USA 1999. 150 min.

[2] This is not intended to imply that there is any film that could take over this work of mediation. However, a film could insist that this cannot be replaced by simple adjurations.

[3] Ici et Ailleurs, Jean-Luc Godard, Anne-Marie Mieville, France 1975. 52 min.

[4] And what does "Here and Elsewhere" mean now, if synagogues are burning in France?

The German version of this text has been published in Transversal, Ed. Gerald Raunig, Turia und Kant, Vienna 2003.





TESTER COMO SISTEMA TESTER COMO "PLUG-IN" TESTER COMO SOFTWARE TESTER COMO INTERFACE

 **FUNDACIÓN RODRÍGUEZ** VITORIA-GASTEIZ

1. "Calles nuevas"

(Tester como sistema)

Durante la puesta en marcha de Tester hemos visto desde nuestra ventana la construcción y el acondicionamiento de una nueva calle. En este laborioso proceso, hemos observado como se han ido tendiendo diferentes conducciones, a distintas alturas, con tuberías de distintos grosor y tubos de distintos colores según sirvieran para la red de saneamiento, de gas natural, agua corriente, telecomunicaciones, redes eléctricas, etc..

Todos estos conductos, llegan a enlazar con otros ya en funcionamiento, integrándose por tanto en una red más amplia.

Si la metáfora de -red que se integra en otra red- está servida para la justificación "estructural" (y literaria) de nuestro proyecto, la observación estimativa de este proceso nos ha permitido acceder a cábalas, argumentos e interferencias que nos han descubierto nuevos matices en la propuesta.

La coordinación y/o descoordinación entre los gremios, la cualificación profesional, la precariedad laboral, el sistema de trabajo, las relaciones entre lo público y lo privado, las relaciones con los vecinos afectados a través de la incidencia en la vida cotidiana del barrio...

...nos descubren que cualquier elemento que se integra en un sistema, obliga en cierta medida a la reconsideración general del propio sistema y en definitiva a su actualización, toda vez que la admisión de nuevos ramales y nuevos flujos, incorporan nuevas situaciones de funcionamiento.

Así, en este paisaje que nos ofrece la ventana, vemos que todo lo que rodea a las conducciones y que puede entenderse como "relaciones contextuales", son aspectos centrales sobre los que desarrollar la idea de conexión. Son en definitiva aspectos centrales que Tester quiere integrar en su planteamiento.

2. "Pelotas nuevas"

(Tester como "plug-in")

Cuando tiene lugar la reunión de distintas y distantes visiones del fenómeno artístico afloran todo tipo de diferencias que vienen a reafirmar las construcciones subjetivas sobre las que se establece el discurso creativo.

Pero cuando el contexto socio-político pasa a un primer término en la discusión artística, y se incide en el análisis de las circunstancias concretas, se descubren nuevos escenarios que seducen como una revelación para ciertas "maneras de estar" en el arte.



Para quienes la práctica creativa supone un método de conocimiento o de reflexión sobre situaciones, contextos, para quienes es preciso un enfoque crítico nítido sobre las formas que adopta en el presente el poder, es prioritario el acercamiento a la realidad a través de prácticas culturales locales, que permitan análisis de largo recorrido...

Fue un episodio vivido con especial intensidad por nosotros en la reunión de nodos de San Sebastián (Noviembre de 2003).

... Fue cuando surgieron los comentarios sobre “La pelota vasca”, un polémico film dirigido por Julio Medem que habla a través de distintos testimonios del conflicto político vasco...

En esa situación detectamos inmediatamente que el escenario en que se daba la polémica del film y por extensión del País Vasco, (descrita con gran cautela por nuestra parte), se transformaba en sugestivo tema de análisis y aparecía como fuente de “inputs” creativos vinculados a la idea de conflicto, de micro-políticas, de nacionalismo, globalización, etc...

Nuestra percepción de aquel momento derivó hacia una lógica precaución, quizá inquietantemente experimentada, no porque se accediera al tema sin la información o el criterio necesario (la confianza en nuestros interlocutores para Tester ha sido siempre

total), sino porque la formalización de proyectos en este sentido pudiera derivar anecdótica, impidiendo ver lo que para nosotros era y es en sí misma una concepción política del proyecto.

En un primer nivel, el compromiso de Tester se cifra en operar políticamente en el propio mecanismo del arte, a través de la puesta en cuestión de las fórmulas habituales de producción. En este sentido pretende incidir en el sistema de relaciones en que se basa el mundo del arte, cuestionando modelos jerárquicos, intentando disolver el concepto de comisariado, extendiendo el proyecto hacia territorios mestizos y ensombrecidos por efecto de las corrientes dominantes, etc.

En un segundo nivel, Tester (como proyecto de Fundación Rodríguez y de Arteleku), tiene la responsabilidad de convertirse en referencia internacional del contexto en el que nace y en el que se inscribe. Así, la circunstancia “patho-política” que aquí tiene lugar, se somete a tantos matices que entendemos necesario en muchos aspectos desprendernos de la preponderancia mediática, dar nuestro trabajo como reflejo de lo que somos, de lo que queremos o hacemos, sin obligarnos en nuestra excepcionalidad.

En un tercer nivel, más privado si se quiere, Tester es un proyecto que llega en un momento



de nuestra trayectoria en el que comenzamos a adquirir cierta perspectiva de lo que supone el determinante papel de las políticas culturales.

Al efecto de divorcio arte-sociedad que se deriva de las políticas administradas durante años, hay que sumar la manera en que este modelo ha oscurecido el conocimiento de otro tipo de prácticas y contramodelos que han pretendido, en épocas diferentes y de muy diversas formas, propiciar cambios en el ámbito público, erigiéndose como esferas públicas alternativas o de oposición desde el campo cultural con un recorrido social más amplio...

Tester se integra en una determinada política cultural local, pero el hecho de su puesta en marcha supone el acceso a un nuevo estadio, integrado en otro tipo de compromisos.

El nivel de comunicación logrado entre los nodos participantes en el proyecto Tester, es un nivel político extra, un valor que tiene todavía mucho que ofrecer tras la publicación de estas letras.

3."El plagio utópico" (Tester como software)

"El plagio utópico, la hipertextualidad y la producción cultural electrónica" pertenece al capítulo 5 del libro "The Electronic Disturbance", de Critical Art Ensemble [1]

La bibliografía relacionada con la dimensión cultural de las nuevas tecnologías ofrece un repertorio de lugares comunes, de extensiones filosóficas y sociales que han sido expropiadas, invertidas, rentabilizadas y magnificadas mientras se ha llevado a cabo la urgente construcción de (casi) un género ensayístico. Sin embargo algunas de las lecturas que han iluminado la nueva creación artística siguen precisando de su difusión para una verdadera comprensión del hecho cultural actual. Ante la posibilidad de plagiar el texto de Critical Art Ensemble, hemos preferido seleccionar algunos fragmentos en los que hemos detectado elementos que pretendíamos para Tester. En un ejercicio de apropiación que nos enorgullece, estamos citando sin entrecomillar cosas como que el plagio se ha negado históricamente a privilegiar un texto utilizando mitos espirituales, científicos u otros mitos legitimadores. El plagiario considera que todos los objetos son iguales y por ello sitúa en el mismo plano a todos los fenómenos. Todos los textos son utilizables y reutilizables. En esto estriba la epistemología de la anarquía, según la cual el plagiario afirma que si la ciencia, la religión u otra institución social imposibilita la certidumbre más allá de la esfera de la privacidad, en este caso, es mejor estar dotado de una conciencia que tenga el mayor número de categorías de interpretación que sea posibles.



El presente nos exige pensar y reconsiderar la idea del plagio. Su función ha sido demasiado tiempo devaluada por una ideología que apenas tenía lugar en la tecnocultura. Dejemos que permanezcan los conceptos románticos de originalidad, genialidad y autoría, pero como elementos sin privilegios especiales sobre otros aspectos igualmente útiles para la producción cultural. Es hora de utilizar abiertamente y con valentía la metodología de la recombinación para estar a la altura de la tecnología de nuestro tiempo.

De este modo y mediante la idea de plagio, el proyecto Tester buscar ser difundido libremente como un software continuamente implementado, de código abierto y disgregación continua. Un software que permita a través de herramientas comunicativas nuevas posibilidades creativas.

4. “Escenarios locales-audiencias globales”

(Tester como interface)

En el momento de invitar (como nodos) a creadores de nuestro entorno a trabajar en el proyecto Tester, hemos recapacitado sobre la dimensión del proyecto, sobre las posibles soluciones que debería tener una propuesta que huyera de los vicios y extravíos del arte contemporáneo que Tester critica.

En esta situación hemos intentado volver a disolver una vez más nuestra responsabilidad, en una especie de irrefrenable gusto por la huida hacia delante. Todos estos proyectos [2] tienen en primer lugar una característica local esencial, mediante la cual, como hemos explicado anteriormente, nos proyectamos (nosotros mismos y nuestro propio proyecto creativo) en un sentido político, de configuración de nuestro propósito y de nuestra trayectoria.

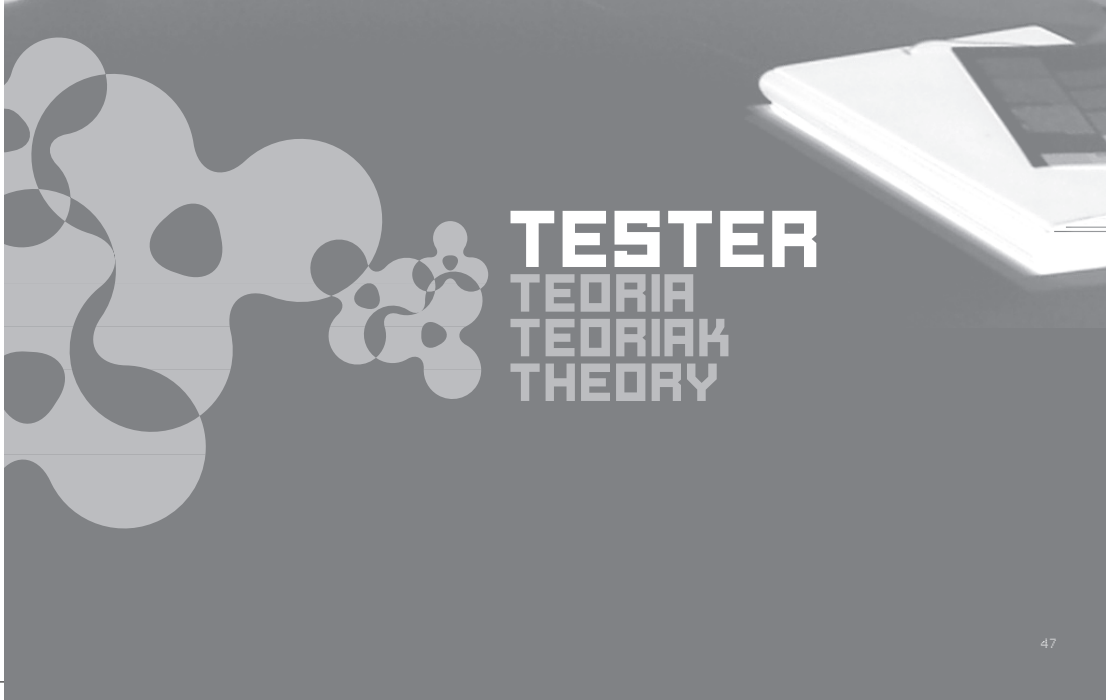
Son también propuestas colectivas y buscan nuevas relaciones, ofreciendo puentes y túneles entre disciplinas y fórmulas de trabajo creativo.

A través de esta selección hemos buscado un interface con los demás proyectos, hemos pretendido una ventana inteligente que pudiera incorporarnos al panorama general que el proyecto empieza ya a dibujar, siempre de modo permeable, siempre en movimiento... ■

Notas

[1] (publicado por Autonomedia, 1994 POB 568 Williamsburgh Station, Brooklyn, NY 11211-0568 USA y Traducido a castellano por Paloma García Abad).

[2] Nos referimos a los proyectos: “Difusión de X-Evian” (hacklab de Leioa), Kirmen Uribe + Isdeo y Iñaki Arzo + Andoni Alonso.



TESTER

TEORIA
TEORIAK
THEORY



NEW MEDIA CENTER-KUDA.ORG HTTP://WWW.KUDA.ORG

 **ZORAN PANTELIĆ + KRISTIAN LUKIĆ**

A new paradigm is sweeping through today's societies. Becoming a flexible network, this paradigm produces new challenges. The whole activity of kuda.org can be regarded as a paradigm of the specific moment of transition and democratisation of society in Serbia and Montenegro; a transition in which Serbia and Montenegro are immersed in.

New Media Center - kuda.org is a Novi Sad (Serbia) based non-profit organization, which brings together people in the field of information and communication technologies - artists, theorists, media activists, researchers and the general public. It is dedicated to the exploration of new cultural relations, contemporary artistic practices and social issues.

Context

The disappearance of fixed political, economic and cultural centers requires additional energy and knowledge in order to form a different socio-political situation. For traditional art institutions and organizations, sponsored by the state, it is more difficult to keep up with the changes that are now affecting the whole planet. In a time of Learning

Economy and Culture Economy it is important to have an education based on a critical rethinking of media and technology.

New immaterial art workers in Serbia are working more and more in front of their computer screens. Like other parts of the Balkans, Serbia is also becoming a cultural sweatshop situated at the border. The public sector is condemned to be the property of everybody and nobody (a paradox today, as this was the main argument against social property when real socialism collapsed). Artists are working for brand-image industry, while social scientists are working for political parties and public opinion makers' agencies.

Culture recognized as national promotion grows without social reference, although we can argue that culture was never self-referential. It was (and is) always dependent on political wills and influenced by changes that affect economic strategies. The line that separates these relations is often blurred and unclear, and this is somehow understood as an unavoidable principle of intersection, but in some cases this



can be really an unbalanced and disturbing factor.

Serbian society is crossing this line over and over again, although in a somewhat different manner. After the political changes in 2000, society in Serbia and Montenegro found itself in a turbulent process of a redefinition of values at all levels. The new parliamentary elections, held after three years, paint a frightening picture: a great revival of right-oriented political options, better known as political leftovers that were in the past in the shadow of the Hague trials against two leaders of the previous Serbian regime: Seselj and Milosevic.

This step backward, into the past, is followed by permanent political struggles, personal settlements of unsettled business and public prosecutions. All these battles involve ordinary people too: politics is crucially affecting ordinary people's lives and their way of thinking.

Options

For each step in the process of revitalization it is necessary to determine a method, by which experiences from multiple sources will be introduced within a new structure,

thus creating a new quality. In this sense, some initiatives, among them also kuda.org, represent active segments in the process of accepting new social values. kuda.org develops a critical attitude towards these values.

kuda.org insists on the culture of dialogue and on basic human rights that provide all with the free use of communication technologies. We have to be aware that communication technologies are still unfamiliar to a lot of people in Serbia and Montenegro today. This is the result of a long period of media and information censorship.

kuda.org opens up a space for the culture of dialogue, alternative methods of education and research. The main areas kuda.org deals with include social issues, media culture, new technologies and art, principles of open source and free software. The activities of kuda.org are dedicated to the social and creative use of new communication technologies, while developing contemporary cultural and social politics.

Recent statistics show that the number of active new communication technology users is very low: only 8%



of the population. Distribution and access of information are still dominantly based on 'analogue' media, such as newspapers, books, magazines, i.e., printed material and television. The advantages of digital media remain less known. One of the main goals of kuda.org is to acquaint the community and individuals with the basic features of communication technologies, its creative use and critical analysis in the process of creating and maintaining the principles of democracy and free speech. kuda.org is one of the methods, which provide the community with media literacy with the aim of a better understanding of our society, part of the global one.

 kuda.org consists of three departments:

kuda.info / the Infocentre department of kuda.org/ This is a specialised service dedicated to information on new media culture, art practice, new technologies and social phenomena. It includes a library, mediateque and multimedia archive; the Infocentre offers free Internet access to its users and provides information and resources for research in the field of ICT and culture.

kuda.lounge / presentations and talks/ This organises lectures by artists, media activists, art theorists, scientists and researchers. kuda.lounge is a place for discussions and public presentations on cultural and social topics; the programmes are founded on lecture/workshop developing concepts, and are developed through the Center's activities and the existing infrastructure based on education systems.

kuda.production / production department of kuda.org/ This department selects, supports and promotes artists and cultural and media activists working in the new media and technologies production. The aim of kuda.org is to develop publishing, production and co-production of non-profit multimedia projects in the field of new media within the region. ■



TACTICS

THE TRINITY SESSION

Considering the young democratic history of South Africa and the political social and economic shifts that the country has been through in the last 20 years, fundamental strategies have evolved that are employable in working towards an effective alliance with a future vision of an evolving community and country. Artists locally have needed to adapt their political stances and motivations, dealing with shifts of support and repositioning themselves in relation to the rest of the world. Trying to survive the mostly difficult local art environment, the local artist is, mostly by trial and error, developing approaches for moving forward.

In conversation the trinity session addresses some of these strategies that have proven themselves valuable in their approach to positioning themselves in the local and international context.

With South Africa needing to focus its attention on developing programmes for housing, poverty alleviation, health and developing an effective democracy, cultural funding has been limited. This has led some cultural producers to creatively engage with other partners for financial support and align their activities to the developmental

procedures that the current government sees as important. This process has not only seen these practitioners align themselves with the evolution of their social context, but look at ways of being involved and investing in the reconstruction of a country, whether in the form of addressing history, heritage and memory or proactive engagement with current and future development projects.

Being intrinsically and ideologically engaged in a set of outcomes as we mature as cultural producers, one realizes that these outcomes need to be investing and embedding themselves in a context that is under construction. South Africa is undergoing a major reconstruction process. This is not only visible in the obvious legislations of the post-apartheid restructuring that is now our constitution, the readdressing of cultural and social inequalities and the transformation of space, such as urban redevelopment, but in the personal repositioning of the individual in this changing context.

As a cultural producer it is essential to align oneself with the changing context and invest energy to ensure that one is clearly positioned and not marginalized



and forgotten in the transformation process. This means investigating the role that one can play not only in the transformation process, but also in the predicted outcome. If one looks at Johannesburg as the major urban centre of South Africa and its radical transformation over the last twenty years, it becomes clear that the economic and social changes have forced a reconstruction both socially and structurally. Towards the end of the apartheid regime, with the previously disadvantaged black communities starting to flock to the inner city, many of the large businesses moved out. Subsequently even the Johannesburg Stock Exchange relocated to the affluent northern suburbs and the city itself transformed into a space inhabited by a new public, a public that is not accustomed to living in the Western city grid construct, a public that has different associations to the apartheid architecture and the relics of an oppressive regime. Ten years later, physical changes are visible in the city through a redevelopment process that is addressing the current and predicted future inhabitants of the city. The redevelopment is not only visible in the physical rebuilding of buildings, the renaming of areas and roads and the

establishing of new spaces to accommodate the movement and interaction of the growing city inhabitants, but the process of cultural engagement. Artists and education institutions are calling for the inclusion of cultural activities in this new cityscape and developers are programming public art into their projects. While this reconstruction process has become an unpredictable process, so too the understanding of the value of cultural activity has not been easy to define with the cultural diversity that is part of this context. It seems like one needs to recognize that, because of the scope of possibilities of a transforming context, this is becoming an ongoing process that sees room for reinterpretation and reinvention on a regular basis.

In this process one needs to acknowledge that the transformation takes place through a convergence of activities, partners and visions. The multi-disciplinary approaches of many contemporary cultural producers in South Africa not only affords them various skills to offer this notion of convergence and the very ability to recognize the value of this notion, but also the ability to incorporate various activities and processes towards one



outcome. The Trinity Session is an illustration of three people coming together in terms of a meeting of three ideologies, practices and energies, and tapping into three different sets of partners, networks and disciplines, using the juxtaposition of the collective and the individual activity to maintain a critical respect for the strength in convergent practice.

Current convergent projects show traces of art, business, technology, social activism, education and development. Very often this is not premeditated, but rather a method of engaging with a larger network, audience and support structure. The result moves away from the traditional notions of artist interventions and exhibitions to a multi faceted programme of events that takes the local circumstances and social context into account and has a reach beyond the small local art community.

While there are various academicised ideas and theoretical analyses of the local art context, there is something to be said for taking action where opportunity is seen. Key to this is the ability to identify opportunities not only in the art environment, but also in other sectors that might be valuable areas of

engagement, such as in the educational or economic sector, and using the right strategies to turn those opportunities into realities with effective partners and networks. In this way, agency can be seen in relation to commercial potential as well as intellectual property: in order to survive and become a self sustainable structure, one starts to attract more opportunities from supportive partners and clients in other sectors that in turn start to understand the potential, value and application of cultural processes to their respective work.

As opportunities are currently available in the field of development, aspects of artistic engagement with local communities or public spaces becomes primarily socially-focused. Educational components and developmental approaches are essential for most support and funding programmes. Credibility is often only won through projects that address underprivileged communities and assist them in understanding the importance of culture for community investment and transformation. Choosing to act where there is most impact ultimately creates some kind of social or cultural shift. Within this social development context, the things that inspire action are



moments where some change can be made. As much as the terminology has various different connotations, this tends to create social activists or social workers of artists, at least on some level.

The local practitioner has an acute understanding of just how difficult it is to engage an audience here. This is amplified by the fact that the smallest minority of people in South Africa have been exposed to contemporary art practice on even the most basic of levels. Addressing audience education and development requires a strong shift in position in relation to the contemporary foreign curators and art structures that are part of the South African art scene at the same time. In turn, as the country is finding its position and collective identity with its eleven official languages and array of cultures, the local cultural producer is trying to find and adjust his or her position within this context.

There is a strong sense of adaptation that had to take place as apartheid came to an end. Artists that were producing work in response to the situation and were politically engaged needed to find a place for their language after the change of context. Many were able to

adapt their language to fit into a broader global set of debates, while others repositioned their critical weapons to address the process of memorialising and reconciling as the South African society was going through this process. Producers that did not experience apartheid first-hand have a mediated perspective on its direct effects. The ensuing transformation process left many artists floundering – there seemed nothing to fight for, and therefore nothing to make art about. In some instances, producing for the global market became an obvious direction, which had its own built-in risks, such as perpetuating anachronistic struggle politics or crises of post-colonial identity (the impact of which is still justified and palpable). The cultural boycott during apartheid has however obscured access to the artistic activities of the rest of the world, which, with the sudden ‘inclusion’ into international artworlds and the hype of South Africa leading to it becoming the flavour of the month, made it difficult to find a critical path of engagement for many artists. Ten years later we find ourselves starting to define that path, as the socio-political and economic contexts of production are finding equilibrium and stability. These years after apartheid have been a process of



trial and error in terms of rectifying an imbalanced social structure and even though the system is far from perfect it is on a path of development and growth.

As the country is building its foundation, artists can take a certain amount of responsibility in ensuring that their interests and needs are embedded in it. Fear and uncertainty caused many practitioners and professionals to leave South Africa taking a wealth of knowledge, skill and power with them. This “braindrain” not only robbed the country of many opportunities and social capital, but also encouraged a negative perception of a lack of investment. As the contemporary artist engages in international networks, there is a certain need for reinvestment into the local context. The South African diaspora might not see the necessity of this since they are positioned in a foreign environment, but their impact can be powerful when it comes to sharing their skills and experiences of other contexts of production. Artists that participate in conferences and exhibitions internationally, but return to South Africa can also effectively engage in the reinvestment process. Learning approaches from foreign contexts, readdressing them in terms of their

relevance in South Africa and implementing or presenting them locally is one method of countering the mediated experience that most of the public have of any international activity. Work by local artists gets ‘exported’ on international survey exhibition, curated for countries abroad, yet the budget never takes into account the importance of ‘re-importing’ the show back home as it were, so local audiences can only see what artists are busy doing. This makes it almost impossible to critically engage with how the country and its cultural products are being represented, but it also makes it impossible to have some control over global trends dominating and controlling local ambition and talent. While proactive producers in South Africa are currently trying to critically engage in this dilemma, it requires a close working relationship with the investors (social, political, intellectual and practical) that are building the foundations of the country in order to find sustainable solutions and position oneself strategically for the projected outcome. ■



LA QUINTACOLUMNA DIGITAL

📄 IÑAKI ARZOZ + ANDONI ALONSO

Un proyecto comunal para la creación de una vanguardia hiperpolítica

En el umbral del siglo XXI los creadores de diferentes ámbitos, han visto la necesidad de una redefinición del arte contemporáneo para superar definitivamente la crisis de las post-vanguardias, especialmente en relación con las cibertecnologías y con la aparición de la hiperpolítica como nueva forma política de la globalización. La creación de una vanguardia hiperpolítica en la que los creadores de todo signo y condición intervengan de manera activista en el ciber mundo globalizado se puede convertir además de en la conclusión (contra)utópica del arte moderno en una de las contribuciones más interesantes a una globalización alternativa.

En este sentido, lo primero y más urgente es la creación de redes creativas, comunales o comunitarias, reflexivas y críticas, que ofrezcan ideas e iniciativas a los ciudadanos, artistas e internautas para que sean discutidas, desarrolladas y/o aplicadas.

Pero para hacer efectiva esta filosofía es preciso tener en cuenta una serie de conceptos nucleares básicos como son hiperpolítica, activismo, quintacolumnismo y comunalismo.

Hiperpolítica

Desde hace un par de décadas vivimos en el contexto no de la política (convencional) sino de la hiperpolítica, esto es, la nueva forma ampliada de la política en la era de la globalización y las nuevas tecnologías. El filósofo Peter Sloterdijk es el primer teórico que, intuitivamente la califica así, aunque es muy probable que su sentido sea más limitado del que nosotros debemos identificar ahora. La política formal de partidos políticos y elecciones democráticas es un ámbito demasiado reducido para acoger las nuevas prácticas de carácter político heterodoxo que han surgido entre las nuevas redes sociales y grupos alternativos. La nueva hiperpolítica no pretenden entrar en conflicto con la vieja política, sino crear un espacio más genuino y directo para que los ciudadanos hagan política sin (tantos) mediadores ni manipuladores profesionales. No creemos que sea tampoco, ingenuamente, un ámbito libre de su influencia, pero si más creativo y popular. La hiperpolítica al fin y al cabo viene a sustituir a la política, ampliándola y diversificándola, e inexorablemente ha de arrastrar algunos de sus vicios y aún ha de crear otros nuevos. La hiperpolítica –y esto hay que destacarlo- no es pues el anuncio de la utopía, sino, acaso la actualización, progresiva y consciente, del esfuerzo político del ser humano por la convivencia, la justicia, la prosperidad y la libertad, es decir, venerables aspiraciones republicanas. La hiperpolítica, cuando la propia sociedad asuma



los cambios drásticos que se están produciendo también en este ámbito, contará también con las eternas luchas ideológicas, más o menos equivalentes a las actuales, y lo que ahora parece patrimonio exclusivo de hackers y activistas, lo será muy pronto de los grandes poderes fácticos y del turbocapitalismo redentor. Por eso, justamente, este momento de germinación de lo hiperpolítico es singularmente decisivo, porque permite a los marginados de la política la oportunidad de protagonizar una vanguardia hiperpolítica. Debemos darnos prisa por articular una hiperpolítica crítica y rebelde que sea fiel al estilo libertario de la globalización alternativa y las primeras comunidades virtuales de la red. Nuestro propósito ha de ser quizá regenerar la política e ir más allá de la democracia formal hacia un modelo más participativo y realista. En esta tarea, tan ambiciosa como cotidiana, el uso de las nuevas tecnologías es tan importante como el trabajo en las redes populares. La simbiosis del espacio virtual y del espacio real se presenta como la única estrategia eficaz de generar una hiperpolítica, que no pretenda caer en la falacia de la ciberdemocracia. En este horizonte constructivo de la hiperpolítica, el arte contemporáneo en sus diversas formas y disciplinas (desde la hiperfilosofía hasta el net-art) puede aportar una contribución significativa: la visión crítica y productiva de esta contrautopía realista, a la que denominaremos provisionalmente CiberAtenas, como foro abierto de pensamiento, discusión y acción

(www.siruella/ncd) . El fracasado proyecto del arte moderno, que malvive desorientado en el naufragio de las post-vanguardias, quizá ha encontrado en la hiperpolítica como el arte nuevo de hacer política una vía de desarrollo, inesperada pero necesaria, que vaya esculpiendo el “hombre nuevo” que soñara Oteiza, como síntesis (hiper)política de lo estético y lo espiritual.

Activismo

La forma privilegiada de una vanguardia hiperpolítica alternativa es sin duda el activismo. Activismo no significa únicamente “accionismo”, un frenesí de actividades públicas y visibles, sino sobre todo un hacer reflexivo y práctico, menudo y denso, constante y a todos los niveles de las nuevas redes sociales, tanto como trabajo externo como interno. Justamente la hiperpolítica se caracteriza por ser activista, por movilizar a los ciudadanos en todas las tareas que le afectan, frente al modelo representativo y conformista de dejar que los políticos, los jefes, las cabezas pensantes lo hagan todo por nosotros. Hay obviamente un poderoso impulso activista desde Internet y las redes virtuales (wireless), que ha sido dado en llamar hacktivism, que ha desarrollado toda una ética hacker, creativa y libre, más allá de la piratería, y que es preciso enriquecer y extender entre los internautas. Pero nuestro activismo global ha de ser complejo y trenzado también sobre las asociaciones y organizaciones presenciales de todo signo. Por



ello este activismo hiperpolítico ha de llevar asociado el compromiso de todos los activistas en los grupos, iniciativas, redes que mejor aprovechen sus aptitudes e intereses. Verdaderamente sólo el activismo hiperpolítico puede salvar al proceso globalizador de la catástrofe, escorándolo hacia el modelo alternativo. Y por ello nuestro activismo ha de ser inteligente y estratégico, propio de una vanguardia popular y no elitista, heterogénea y antidogmática, para superar la crisis de la izquierda desde abajo.

Quintacolumnismo

Una de las estrategias privilegiadas de nuestro activismo hiperpolítico inteligente ha de ser el quintacolumnismo. Frente a la actitud de rechazo purista radical de muchos activistas antiglobalizadores, debemos mantener abierta la estrategia quintacolumnista de infiltrarnos como virus troyanos en el sistema. Hay muchas maneras de hacerlo y todas pueden ser adecuadas y positivas; desde las tácticas clásicas del hackerismo hasta la integración camuflada en ámbitos de poder (organizaciones, empresas, partidos, sindicatos, etc.). Cada activista quintacolumnista (no todos tienen aguante para permanecer en el interior de la Bestia) debiera elegir su propia manera de adoptarlo, sin heroísmos ni sacrificios inútiles. Acaso, un quintacolumnismo blanco, más o menos confesado, como el practicado en el pasado por

muchas sociedades universalistas (tipo masonería) podría ser una opción válida para impulsar el quintacolumnismo hacia el desarrollo de una hiperpolítica alternativa masiva. Pero más que criptos y clandestinos, necesitamos agentes dobles sin problemas de conciencia, capaces de trabajar en ambos niveles por el bien de una república ciberateniense global como (contra)utopía pirata, en el centro mismo del (ciber)mundo. La intervención de una vanguardia quintacolumnista, coordinada con la de la globalización alternativa hacktivista, en determinados ámbitos de poder, puede suponer en un futuro inmediato la clave de la supervivencia. Pero debemos ser realistas y el primer quintacolumnismo ha de ser practicado en el ámbito de la cultura y la cibercultura, de las artes y la imaginación, en el lenguaje mismo. Debemos introducirnos de mil maneras posibles en el imaginario de nuestro siglo y en nuestras propias mentes para ver cómo otro mundo es posible. Y luego viene la tarea de aplicar los nuevos métodos de resistencia y rebelión, que a nuestro juicio, deben evitar la tentación de la violencia y encaminarse por la vía de la desobediencia civil, a la cual, la vanguardia hiperpolítica quintacolumnista, tiene mucho que aportar.

Comunalismo

Finalmente, la filosofía que debe impregnar a esta vanguardia hiperpolítica es el comunitarismo convivencial (Iván Illich), que va más allá de la



experiencia de las comunidades virtuales y prácticas como el software libre o el copyleft. La única manera de hacer eficaz el comunalismo es trabajar ya a un nivel superior de organización, bajo el aura de una ética comunal, a través de entidades globales y comunitarias, bajo la bandera corsaria de colectivos, heterónimos, golems virtuales (como este CIBERGOLEM), que a su vez se unan en alianzas y plataformas en torno a objetivos y programas comunes. Pero comunalismo es también una forma de vida en común –igualitaria, humanista, universalista- que a ciertos niveles se puede realizar incluso dentro de una sociedad neoliberal. Y el objetivo del estilo de vida comunalista es lógicamente crear comunidades y comunidad, con una economía y una organización (hiper)política diferentes, para dar la vuelta al mundo poco a poco, sin utopías revolucionarias aplazadas en el tiempo sino como espacios rebeldes de aquí y ahora. Todos podemos participar de la reinención y potenciación del comunalismo como nueva forma hiperpolítica. Y el potlach cultural, como work in progress globalizado en las redes intelectuales y artísticas es una de las más prioritarias y básicas: el verdadero reto para la vanguardia hiperpolítica del siglo XXI.

Hacia una vanguardia hiperpolítica

Nuestro objetivo es poner las bases de una vanguardia hiperpolítica, y para ello primero hemos de ofrecer nuestras aportaciones

intelectuales y nuestros proyectos activistas, como un semillero de ideas comunal a disposición de internautas, intelectuales y artistas. La redefinición de las artes, en el sentido hiperpolítico, nos obliga a sondear nuestros presupuestos de acuerdo con los cuatro conceptos clave comentados. Pero el alcance y la envergadura de la revisión ha de ser sin duda mucho más profundo, e incluso, es posible que cuestione nuestras ideas preconcebidas de vanguardia, o la misma idea de vanguardia. Éste es el reto y la aventura que propone CIBERGOLEM para el proyecto E-tester y aun como dinámica autónoma: redefinir reflexivamente que pueda ser esa vanguardia, a través de un corpus textual que integra el ser mismo de CIBERGOLEM, y particularmente como entidad quintacolumnista para la lucha hiperpolítica a partir del espacio digital.

Así, de acuerdo con estos conceptos, nuestra propuesta para el proyecto e-tester es una propuesta hiperpolítica, activista, quintacolumnista, comunalista: un corpus digital copyleft (un software libre del pensamiento), de textos básicamente, sobre estas mismas cuestiones. A partir de la propuesta del nodo inicial de CIBERGOLEM pretendemos reunir los textos e iniciativas de un grupo de amigos, intelectuales y artistas vinculados en alguna medida a las nuevas tecnologías digitales desde una perspectiva crítica y participativa. La intención última es que este conjunto de textos sirviera para la creación de una plataforma alternativa,



activista y esencialmente quintacolumnista, centrada en las artes pero con múltiples ramificaciones, y aun de foco de esa vanguardia hiperpolítica global que demandan los tiempos actuales para su infiltración como un virus rebelde en el ciber mundo.

Objetivos:

1º Recreación y ampliación del autor colectivo CIBERGOLEM (Andoni Alonso & Iñaki Arzoz) como nodo e-tester a través de una propuesta a nuevos colaboradores enviada por correo electrónico y en su caso presentada en reuniones presenciales.

2º Creación de un corpus virtual y cibertextual de este CIBERGOLEM con las colaboraciones recibidas como archivo digital de textos y/o imágenes sobre la redefinición hiperpolítica de las artes contemporáneas, denominado provisionalmente LA BIBLIOTECA DEL CIBERGOLEM y que se incluiría en una página web (o un CDRom).

3º Generación de iniciativas hiperpolíticas activistas a partir de los textos enviados para la generación de LA QUINTACOLUMNA DIGITAL como taller y laboratorio de una nueva vanguardia hiperpolítica.

Conclusión e inicio

El proyecto LA QUINTACOLUMNA de CIBERGOLEM, dentro de e-tester o a partir de e-tester, queda así, con su presentación y publicación en formato de libro, formalmente abierto e inicia su andadura. Es, por supuesto, un proyecto que suscribe desde éste su mismo planteamiento los conceptos comentados y, por tanto, se presenta como hiperpolítico, activista, quintacolumnista y, especialmente en esta fase inicial, comunalista, esto es, como un texto comunal para que los lectores e internautas lo cultiven. Así pues, pueden criticarlo, corregirlo, añadirlo, distribuirlo o servirse independientemente de sus ideas para otros proyectos. Básicamente es un texto libre para la comunidad libre de amigos de internet. Únicamente, CIBERGOLEM, esta rebelde pero a menudo solitaria entidad virtual, como padre de la criatura, agradecería ser informado de los posibles avatares o modificaciones en su viaje, a través del correo electrónico:

andoniap@unex.es

inakiarzoz@masbytes.es

Finalmente, advertir de que nuestra intención es que CIBERGOLEM aprenda y crezca indefinidamente como un poderoso cuerpo o corpus digital-textual con las contribuciones invitadas y las espontáneas, ya sea dentro del proyecto e-tester o de manera autónoma, que tú, lector amigo, has de enviar...

CIBERGOLEM 1.1.04



HYBRID CAPITALISM

☰ KIEN NGHI HA

With the flourishing of Cultural and Postcolonial Studies, hybrid constellations and in-between categories in the world of art have become a prominent and fashionable style in recent years. After the dangerous liaisons of modernity with ideologies like colonialism, racism, nationalism and fascism, which were always based on the violence of imagined purity and closeness, exploring the long neglected possibilities of cross bordering was from the outset an easing cultural and political task with priority.

Today we have to admit that even the examination and exhibition of cultural differences and how they collapse and intertwine remain politically ambivalent. This has been the case since the doubtful celebration of a just discovered (and later to be exploited) 'newness' and transcultural dynamics of certain migrant and diaspora cultures were welcomed by public institutions and multinational companies.[1]

To perceive migrant communities as a useful economic tool to increase national competitiveness or to utilize them as a now needed transnational ethnic network of human capital, which has to satisfy a desired cultural consumption, means objectification. These practices tend to exhibit Otherness as a way to serve the taste and the interests of mainstream society. Such a process creates new hierarchies of visibility and invisibility, new

forms of recognition and exclusion among marginalized people. Questions about migrants, who are too 'traditional' or not 'mixed/creolized' enough in the White gaze, who fits in and who doesn't fit in the requested definition of what it means to be a good, integrated, but still exhilarating Other, are prevalent. In the end the established positions in the ongoing contestation over the object-subject-relationship are not questioned, but reinforced.

We are now in a situation, in which postmodern late capitalist economy calls for aesthetical and technological innovations through mixing and endless (re-)combinations. It is really striking that the rise of cultural hybridity-talk in the last two decades is accompanied by a full range of future-oriented core technologies like hybrid cars, hybrid food, genetic hybridity, hybrid computers, hybrid micro technology, hybrid airplanes, hybrid materials, hybrid energy plants etc. They all promise crucial benefits, structural advantages, sometimes even revolutionary changes through the combination and blending of the best that each culture, ethnicity, nation, method, system, technology or entity can provide.

Welcome into the brave new world of hybridity! It is apparently the catchword of the postmodern era for technological optimism and telos of progress. It also offers a new mode of aesthetic and functional production that - unlike the



modern one - is not based on homogeneity, standardization or the myth of the isolated genius at work, but on inclusion and transgression of images and networks to enrich a cultural flow which might lead us to a transglobal popular culture and a dramatic change of values.

For the first time in the Western cultural history the idea of intermingling is not connected with fear, devaluation, inferiority, sin or cultural crisis. In ancient Greek, the term hybrid (hybrida in Latin) derived from hubris, which described the overweening religious offense of transgressing the hierarchical border between the divine and the humane. It was also associated mythically with monstrosity (chimaera, sphinx, gorgons), and in Platos philosophy with socio-cultural and ethnic pathology. In modern times, these thoughts became the framework of colonial-racist theories by European masterminds on 'racial bastardization' and cultural creolization. [2]

Despite its enduring cultural tradition, it is stunning to reflect the epistemological hyper-transformation of hybridity, which is being reversed from a negative fetish into a positively defined obsession. Critical discourses have to be aware of a trend in which hybridity becomes a cultural dominant as Frederic Jameson reasoned in 'Postmodernism or, the Cultural Logic of Late Capitalism' (1990). One of the

most important features of the postmodern condition are the transformations within the mode of production. Compared to earlier stages, late capitalism is characterized by a remarkable shift from material to cultural production. In this process, the material usage of most commodities becomes less important. Furthermore, the worth of material usage is increasingly replaced by the characteristics of postmodern commodity that is in the first place a site for the creation and transfer of meanings, images, and feelings, which enables a different mode of consumption. While material production and consumption are principally limited in many ways, for example by resources and certain human needs like hunger, these parameters are, in the cultural sphere of virtual signs and symbols, less restricting. In consequence, the cycles of production and consumption as we see in popular culture are dramatically speeded up. Cultural hybridity plays a crucial role in the aesthetic production of new forms. It can be used as a technology to create unlimited new cultural articulations, to differentiate markets and to produce unprecedented desires through the repeated blending of differences. I would like to highlight the process of appropriation of Otherness by recalling three actual examples in the field of popular culture that deal with hybrid constellations as cultural capital.

One necessary presupposition of the contemporary hybridity-boom is the valorization



of difference, which functioned in the history of Western Modernity quite exclusively - as Michel Foucault and others have shown in their works - as the neglected and inadmissible figuration of Otherness. However, this prevalent development is now much more ambivalent and discontinuous. Since the end of the 1990s trendy global players like Apple ('Think different'), Braun ('Designed to make a difference') and Dupont ('Enjoy the difference') invested heavily in advertisement campaigns to create a timely profile of their own that privilege difference as a resource of uniqueness, pleasure, attraction and creativity. In these contexts, difference is not the place of marginality and exclusion anymore, but something we should yearn and pay for. Although it is unequivocal that popular culture and marketing strategies cannot denote social reality as a whole, nevertheless they represent a notable change in the cultural imagination of mainstream society and their notions towards difference and Otherness in the midst of displacement and non-recognition. This 'positive' discrimination of difference is by no means a way to fill an unconditioned acknowledgment or affirmative action, but will lead to further misrepresentation produced by entertaining and ornamental objectives.

Nowadays the music industry is perhaps the best example for a cultural production already relying largely on hybridization [3]. If the

postmodern 'anything goes' can claim some formal evidence then the field of musical expression is a quotable reference. In the citations and rearrangements of shifting sounds and rhythms social high-low contrasts and cultural time-space barriers seem to have vanished. Everything appears to be happily in the mix. After African-American genres like rap and soul or world music from Third World performers, Western pop culture is now enriched by the latest crossovers called bhangra-pop and oriental house. They represent a European in-house variation of 'East meets West'-narration as a fruitful cultural contact zone. The mixes of various musical styles are additionally amplified by the embodiment of ethnic difference 'racial' intermingling. The formerly unwanted cultural and human resources of marginalized migrant communities are now especially desired as hot and vivid ingredients when it comes to the celebration of cosmopolitan and fashionable pop-mass-culture. After a highly selective procedure certain migrant and black voices, which fit into the prescribed categories of beauty and attraction, are regarded as suitable, entertaining, and representative. Unsurprisingly, the next German contribution to the European song contest 'Grand Prix Eurovision 2004' will be elected in March in a nationwide event called 'Germany 12 Points!'. As the exclamation mark indicates, the imperative form of the title demands uncompromisingly the top position



for Germany in Europe. The participation of migrants and Germans of Color seems to be a necessary element to achieve this ambition. Following the trend in the last years the national preliminary contest will present above average performers with migrant or different German backgrounds like Arabian-German Laith Al-Deen, Indian-German Sabrina Setlur and the 'multiracial' boy-group Overground. Manufactured by a TV casting show, which was sponsored by a major music label, Overground - together with other test-tube newcomers like 'Become One' and the girl-group 'Preluders' (all three bands were born in November 2003) - represents only the latest output of an extremely successful pop product line that started with "No Angels" (2000) and 'BroSis' (2001). All these industrially composed bands share in different color tones an aspiration for a 'multiracial' appearance. The girl-group 'Preluders', a name apparently connected with sexual issues like 'hussy' and (musical) 'foreplay', are most consequent in executing this conception: they represent a female mixture of Albanian-German-Italian-South-African-Vietnamese features. The representation of a celebrated 'multiethnic' Germany on this level of popular culture is misleading, because it shows a reversal of social practices that does not exist in society. Moreover, this form of 'privileging' Otherness in selective cultural contexts with predefined role models is reductive and can reinforce racist

and sexist stereotypes. But it shows that Germany can only bear the presence of ethnic minorities when they come as comedy or as singing and dancing acts.

Although it is stimulating not to overdramatize the impact and logic of a globalized late capitalist cultural industry it would be worth analyzing the racialized product-philosophy of postmodern commodities like the 'Matrix' sequel more closely. The representation of Otherness and misuse of People of Color for the purpose of increasing the progressive image and sex appeal of this movie is distorting. Paradoxically, its controlled diversity, its tasty sense for the right balance of flavored Otherness serves to underpin the dominant representation of masculine Whiteness by exploring a certain kind of Otherness on the behalf of the Other. That is why Keanu Reeves' manageable dose of an exciting Otherness appears to be widely acceptable in the eyes of the White audience. On the other hand it is also out of the question that Laurence Fishburne's undeniable Blackness and Anthony Wong's strong Chineseness disqualify them in the mainstream perspective for the role of the ultimate 'top dog' who redeems human wo/mankind. Rather, Reeves' ability to pass as White gives the White audience the choice to identify with him without feeling alienated. Within this constellation, the White subject gains the freedom to extend the cultural and racialized boundaries of his or her



own self-definition while still sharing the privileges associated with Whiteness. This mapping of cultural intersections does not destabilize power relationships in the different construction and placement of identities. It unleashed much more the dominant subject position from the enforcements of separation to negotiate a superior identity. Through the integration of difference, the cultural iron cage of identity becomes broader, and by playfully accessing and appropriating Non-White contexts White identities turn into a more colorful, self-satisfying, and valuable self-image. To imagine the dominant Self as an Other allows one to deny historical inscriptions and structural differences in the construction of cultural identities. The problem of amnesia occurs and lays the ground for a relaxed cultural consumption without the burdens of the colonial past.

The ongoing fascination with cultural hybridity is on its way to setting up a new meta-narration of third spaces, which has been discovered and cartographized for a demanding economy of desire. This wish encourages transnational migrants to construct themselves as especially authentic hybrids, which is one of the few ways to self-promotion and social mobility. Interestingly, the intercultural vision of hybridity can be analyzed as a postmodern update of an outdated multiculturalism. Like its predecessors, the discourse of hybridity is not

free of essentialist presuppositions and ethnic stereotypes. Often hybridity has been described as a cultural mix based on stable and holistic national cultures that do not consider internal differences. The externalization of cultural differences and social antagonisms constructs an oppressive model of cultural identity and does not transcend national and ethnic formations. Instead, hybridization as the new paradigm of dialogical imagination and cultural harmony can veil the violent presence of racism and structural inequalities based commonly on gender, class, sexual and cultural identities. Hybridity might oppose cultural binaries and dichotomies at its best and emphasize them at its worst, but in most conceptions cultural hybridity does not deal with power relationships and hegemony. □

[1] Hito Steyerl (2004): Gaps and Potentials. The Exhibition "Heimat Kunst" - Migrant Culture as an Allegory of the Global Market, in: New German Critique, special edition: Multicultural Arts and Performance in Germany (forthcoming)

[2] Kien Nghi Ha (2004): Die schöne neue Welt der Hybridität: radikaler Wertewandel und industriekulturelle Vermischungslogik im Spätkapitalismus; in: Peter Merz-Benz/Gerhard Wagner (ed.): Kultur in Zeiten der Globalisierung, Weilerswist (forthcoming)

[3] John Hutnyk (1997): Adorno at Womad. South Asian Crossovers and the Limits of Hybridity-Talk, in: Pnina Werbner/Tariq Modood (ed.): Debating Cultural Hybridity, London, p. 106-136



THE NEW MEDIA ART OF UTOPIA SPIRIT

SHULIN ZHAO

1." This is the best era,
this is the worst era" *Dickens*

Eurasia and Africa, thanks to the existence of the Silk Route, science and technology exchange and the spread of religions, were travelling the globalization road from 500 B.C. to A.D.1500.

Since the "Club" initiated the concept of globalization back in the sixties of the 20th century, the process that first started in the sphere of economics rapidly extended to the fields of politics, economy, culture, science and technology, military affairs, education, and so on. There's no doubt that globalization is becoming the focus and trend in our current world.

Chinese culture brought strong social political complexities and nationalism colors to development during the 20th century. The western theory that exists as a great influence in China is the Marxist theory that pays great attention to questions such as social concern, life, people's existence, state, etc.

In the nineteen-eighties, the new media arts have been supported in most international art exhibitions, producing a strong on-the-spot sense. New media art development in China began between the end of the 1980's and the middle of the 1990's, accompanying the development of the IT (information technology) industry, and the popularization

of cheap PC equipment. Not only did video art become more prosperous, but also more artists set out to explore interactive multimedia and network works. This new and important trend in Chinese art has produced outstanding work by artists such as Zhang PeiLi, Wang GongXin, Chen ShaoXiong, Wang JianWei, Qiu ZhiJie, Song Dong, Yang Fudong, Huang Yan, etc. With increasing economic reforms and the onset of political change, China has gradually moved from a traditional culture of drama, literature and art to foster and transfer visual impact combining and real-life relation with the latest trends and experiments in new Hi-Tech related media art .

In today's cyber times, Internet offers one very good window: it overcomes national boundaries and cultural differences created by geographical features; new media art is subverting the brain's inherent time and space relationship, the relationship between people and nature, people's cognition of all things, reorientation (thinking and consciousness), the relationship between traditional art and new media art. In short, everything is being transformed.

The interactive essence that networking art makes use of powerfully enhances the stages in Internet space, letting the participant's passive roles change



suddenly to become the initiative performer. The content of the work is no longer controlled by one artist, instead everybody finishes the content.

2.What is New Media Art?

New Media Art generally encompasses work distributed on CD (CD-ROM), network art (Net Art), digital video art (Digital Video) or online broadcast (Net Radio). In fact, it is quite dangerous to determine new media. "New" itself is a comparative adjective of the new and the old. When newer things emerge, the original media devours the old media.

3. Indeterminate time-space condition

Things make possible the existence of a development space that makes people confirm the subjective hope of causality, which can often fail.

As one of the large numbers of changing-parameters in the globalization era, uncertainty has become the characteristic of this era. Satellite communication and the information technology revolution were examples in the 20th century. Today, Internet and videophones continue to develop, incorporating the latest technologies as they move forward, improving quality and communications. This enables mankind to cross over traditional (geographic) space and reconfigure the

information and knowledge of science and technology.

Therefore the definite space-time sense that we are used to is becoming flexible and uncertain; we have entered the concept and networked era with a new space-time. relationship.

Globalization is regarded as the high spirit location of a new generation at the beginning stage. For sure it can change mankind's thinking completely and bring peace. This has already begun to be queried nowadays. Before the end of the 20th century, several changes took place between globalization and cultural circles, information circles, economy and the impact of politics, as well as the 'Asian economic storm'. It got the whole of civilization talking about globalization and how the economic crisis sadly caused the political crisis. On the current globalization course, two kinds of ideologies confront each other: cosmopolitanism and homogeneity.

4.Global homogeneity

Global homogeneity means a convergent range to take and integrate. Homogeneous behaviour affects people, especially disadvantaged groups and fragile colonies that follow the convergent development model in the American or European way in fields such as the political economic system, model



of production, life style, consumption pattern, including various kinds of international rules in common use, in order to ask for "common understanding" of the whole of mankind in politics, economy, society, culture, value, etc.

It is "convergent" to train and strengthen people's "consciousness in the world". Therefore, more and more global common interests will strengthen the threat of both the global and natural homogeneity. Homogeneity already grants to globalization an important criterion and degree of development. The force of homogeneity has brought extreme natural consequences; someone even classified it as the essential characteristic of the globalized. If world variety and pluralism exists and the overall trend of globalization seems to be diminishing, nevertheless, homogeneity is being enhanced.

5. Inharmonious and unequal

Globalization, once controlled by the USA, Europe and other western powers' surging cultural leadership, will inevitably break every balance of power and equality among countries, making globalization an unbalanced and unequal process. Globalization is a western market economic idea and has contributed to the expansion of the system to other areas because of the weakness of other development models. It is the harmonious inevitable result that has

been developed to be unequal. After the 1990s, the gap between the developed countries and the developing ones, the rich and the poor, is wider, as is power politics and hegemonic logic in fields such as politics, economy, culture, education military affairs, etc. This kind of result only creates inequality: the weaks are weaker and are forced to accept the game rules for preservation, creating an unending vicious circle of disharmony and inequality.

I don't think any trend in this world is one-way, but two-way. One is so-called globalization, integrating, digitization, standardization, and like industrial production that must be compatible, otherwise how can you get Chinese parts in computers bought in the USA? In the streets of Beijing, there is American fast food too!

On the other hand, during the process of globalization, each nationality, every country, and even each individual will lose their individual character, their own identity and uniqueness which may result in people cherishing their differences even more than ever before.

Culture too frequently is an invisible thing, which can be stored in the form of digitization in order to easily reflect it. We have to spend more money to get these kind of invisible things. I believe this will make us realize the importance of our brain, culture that oneself creates can profit its creator too.



Market socialism drives China towards the commercial material spirit and another way of understanding of the human nature concept, and it has already caused a kind of new social common understanding and common custom ideology. Hong Kong and Japan are rich in this new capitalism, the new Asia prevails in culture, and in Hollywood films, computers, new electronic medium image culture, world football, international commercial standards, etc. The new global culture that is emerging, that made art a permanent part of the globalization experience during 1990's, as happened in China, shows that the globalization nature was correlated with this decade. Art adjusts itself to a world outlook position that contemporary history needs to observe,

6. Who would happily refuse?

Turning on the TV set now, regardless of whether it's a programme for adults or children, all are attracted by the Titanic of the USA, the general mobilization of the sea floor, hacker's kingdom, Harry Potter, etc. My 4-year son likes Kentucky Fried Chicken, McDonald's, and while enjoying what the mouth feels, the atmosphere created attracts; he likes watching the cartoons very much, such as Mickey Mouse. From kindergarten this kind of lifestyle is implemented and he is already learning Chinese and English bilingually. As to what that he doesn't need to have emphasized is the native country, he was born in this stretch

of land; the blood vessels of the culture of his local language!

This culture has been established underscoring the humane character of one's life; and the external lifestyle and cultural consumption mould his thought and ideas, making him a member of the world village.

The 21st century is the era in which science and art merge rapidly, the scientific and technical content of the cultural product continues to grow, the culture and art of industrial products and humane intension keep increasing their specific gravity. We are at the arrival of the vision culture, which marks the transition from one kind of culture and one kind of expansion propagating the idea anew and shaping it too. Certainly, this means a kind of conversion from normal human thinking.

I am doing my utmost to persuade and attempt to set up a new artistic media centre everywhere, living beings "culture" in order to show artistic experiment including that related to circuit, biology, scientific and technological intelligence of molecules and electrons, revolutionary building art, etc.

I think sometimes calmly, this is the enlightening of another and different education by western culture. It is a kind of culture and economy that is invading us. Culture shall prevail and will play an essential role in the future. ■



VIEJAS IDEAS- NUEVAS TECNOLOGÍAS^[1]

 **JORGE LA FERLA**

Agradezco la oportunidad de poder participar de la propuesta TESTER. Es importante la realización de estos foros alrededor del arte, y los usos de la ciencia y la tecnología en esta era supuestamente digital. En un mundo bautizado como globalizado en que las redes se presentan como la esencia del sistema pensamos que es interesante pensar algunas cuestiones que hacen al uso de los medios y las ideologías, sobre todo la dominante. Así vemos cómo el coyunturalismo predominante alrededor del eufemismo de las nuevas tecnologías genera un universo de labilidades acorde a una situación mundial conflictiva. Esto nos refiere al eterno discurso de integración poco profundo por parte del sistema, pero que resulta muy efectivo. Estos mecanismos que funcionan a través de los tratados de libre comercio y de la aparente mundialización que suprime todo lo diverso, solo refuerza la imposición de información e ideología de unos pocos a todos los demás. Estos aparatos siguen teniendo en los medios, particularmente de comunicación, su soporte más sólido de propaganda y uniformización.

Pensar desde América Latina estos temas que hacen a los usos de la tecnología de los medios audiovisuales para la difusión de una ideología globalizante, es clave si consideramos este panorama tan impactante que estamos viviendo donde América Latina es uno de los espacios más claros de desarrollo de conflictos en este nuevo milenio.

En el pensamiento centrado en los usos originales de las redes o en la producción de objetos artísticos, está instalada la moda de referirse a la utilización de la tecnología digital en los procesos de intercambio comunitario o de creación audiovisual, como un nuevo universo a descubrir, a nombrar y a vender, sin considerar la historia del discurso y las tecnologías del audiovisual.

El eufemismo "nuevas tecnologías" acentúa el atraso en el estudio de un tema un tanto vetusto pero que en este momento se ha desempolvado y es emblema del discurso del sistema del hemisferio norte.

Así se me ocurrió escribir estas líneas que implicaban pensar algunas cuestiones sobre el audiovisual, los medios de comunicación y la moda lábil de tratar este tema únicamente a partir de los usos del digital.

Considerando el ámbito en el que se plantean estas reflexiones, planteo también el tema de la gestión cultural de eventos audiovisuales, como un lugar de crisis frente a los grandes cambios en la concepción del denominado espacio público. Frente al entretenimiento uniforme que propone el sistema, a la seudoglobalización del mercado audiovisual, a la concentración mafioso-financiera de la economía, la predominancia del aparato digital viene a cumplir con un enclave ideológico que



en su momento tuvo la TV, con los resultados que conocemos, en lo que ha devenido este medio.

Participar de este foro implica mencionar la extensa trayectoria de Arteleku, que mantiene una sólidez ideológica al plantear ciertos temas con cuestionamientos que son fundamentales de mantener, hoy más que nunca. Esto puede ser interesante para pensar un presente un tanto escindido de aquellas aparentes viejas buenas ideas y utopías.

El tema del audiovisual independiente y las relaciones entre máquinas audiovisuales y la creación artística sigue siendo un tema clave, en un espacio y tiempo de conflicto, debido a los cambios, en la materialidad de los soportes tecnológicos, y a los movimientos políticos y económicos en el mundo. La predominancia del aparato digital en todos los procesos productivos – bélicos, espaciales, mediáticos y medicinales-y la seudoglobalización de un mercado, audiovisual incluido, han generado una dramática homogeneización de ciertos parámetros en la discusión, producción y la curadoría artística que precisamente ocultan aquellos usos del aparato en los cuales se basa hoy el poder mundial.

Si bien estamos recordando un soporte en vías de desaparición, como es el electromagnético, la defensa nominativa del video arte sigue

implicando, una clara posición ideológica frente al sistema de los medios audiovisuales, más allá del soporte utilizado.

Al hablar de video experimental nominamos lo alternativo y autoral, a partir de una búsqueda experimental y de una ruptura con las formas del espectáculo. Esa idea conceptualiza aquello “admirable” en la creación artística con los medios audiovisuales que en algunos pocos casos de la historia de los medios quedaron como obras o proyectos trascendentes. La fórmula medios + obra + arte + experimental + independiente sigue siendo una combinación subversiva de importante valor en un mundo dominado por unas pocas corporaciones que se mueven fuera del ámbito, y de las leyes, de estados e instituciones públicas.

Por esto pienso que el lugar de referencia del video experimental como concepto sigue vigente, pues reivindica los procesos de trabajo, la autonomía creativa, la independencia formal, y a veces, la ideológica, en un presente de un sistema aburrido que no produce resquicios en su uniformidad audiovisual. Arteleku en este sentido ha mantenido una trayectoria notable fuera de las modas o las banalidades de muchos festivales y muestras internacionales que se reciclaron de una manera rápida y elemental hacia el soporte numérico. El uso alternativo de las redes así como el arte digital interactivo, tienen aún un largo camino por recorrer, y una



intensa deuda por saldar con aquel mundo utópico y políticamente certero planteado por el video arte, y el cine experimental, en toda su historia.

Durante todos estos años fue surgiendo un pensamiento inteligente que partiendo del computador, en su especificidad como aparato y en el procesamiento de información, fue definiendo brillantes opciones de creación artística que, especulaciones mediante, irían a renovar el discurso audiovisual y la historia de los medios. Esa palabra profética, y altamente seductora, hasta ahora ha tenido un nivel más interesante en sí misma que en su concreción en obras admirables. [2]

Así se señaló todo un nuevo marco de posibilidades, considerando no solo la máquina digital autónomamente, en su especificidad y diferencia, sino en una nueva era para la cultura de los medios y el arte, interactivo y digital. Procesamiento, programación, interfase, interconectividad, inmersión, bioarte, vidas artificiales eran algunos de los nuevos parámetros que pregonados por los nuevos pastores y gurús en el campo de la investigación, la teoría y la crítica hicieron carne en el pensamiento de los funcionarios, gestores culturales, directores de muestras y festivales.

Cantidad de encuentros y exposiciones en todo el mundo intentan mostrar las maravillas de los usos artísticos, narrativos y expresivos del

soporte digital sin plantear un debate cultural, científico y político profundo sobre los usos de esta tecnología y las máquinas, en la historia de las guerras, la codicia y la intolerancia del ser humano. Debería sin embargo formar parte de ese pensamiento los usos corporativos, militares, comerciales financieros del soporte digital por parte de un sistema que vende la ilusión de democratizar su máquina financiera y de guerra a través de un discurso propagandístico centrado en las nuevas tecnologías.

Este reciclaje ideológico se evidencia en la mayor parte de instituciones, congresos y actividades ligadas al arte digital. Siguiendo esta moda parece ser que el único parámetro a tener en cuenta para los próximos festivales de artes mediáticas electrónicas, será la propuesta interacción / interfase para las obras artísticas centradas en el computador. Parámetros que no suelen considerar otros aspectos ideológicos y formales de la historia del audiovisual y de la creación con los medios. Particularmente la búsqueda de obras artísticas trascendentes, rupturales, y críticas con el entorno.

“La política como continuación del arte con otros medios”, alegaba el artista alemán Ingo Günther [3]

Frente a una cuestión de fondo como es la pérdida de la singularidad en los medios, nos seguimos cuestionando, ¿cómo plantear la defensa de la



alteridad y originalidad que resulten en obras admirables con los medios audiovisuales?, ¿cómo enfrentar ese discurso banal y sospechoso sobre las nuevas tecnologías?

Este milenio será apasionante. Por los desafíos que plantea la completa digitalización del aparato audiovisual y por la confusa amalgama que se genera al fagocitar el ordenador las otras máquinas audiovisuales tradicionales, en un marco de hibridación total de los soportes.

Poco se podrá esperar del poder político, de las corporaciones multimedia y de los programas gubernamentales. Ya no les corresponde más fomentar, producir y exhibir productos audiovisuales alternativos de calidad con una marca de autor, de carácter experimental, con fines y usos artísticos. Ellos solo pueden producir lucro y consenso.

Esto obviamente es una cuestión política que nunca será modificada por los gobernantes de turno, frente a lo cual se nota una indefensión muy grande, por parte de funcionarios, gestores y administradores culturales.

En Argentina, demás está decirlo, el caso parece perdido. Creemos que el gran desafío es intentar mantener el espíritu conceptual, y radical, de cierta historia alternativa de los medios audiovisuales, fotoquímicos y electrónicos para relacionarla con este presente de total

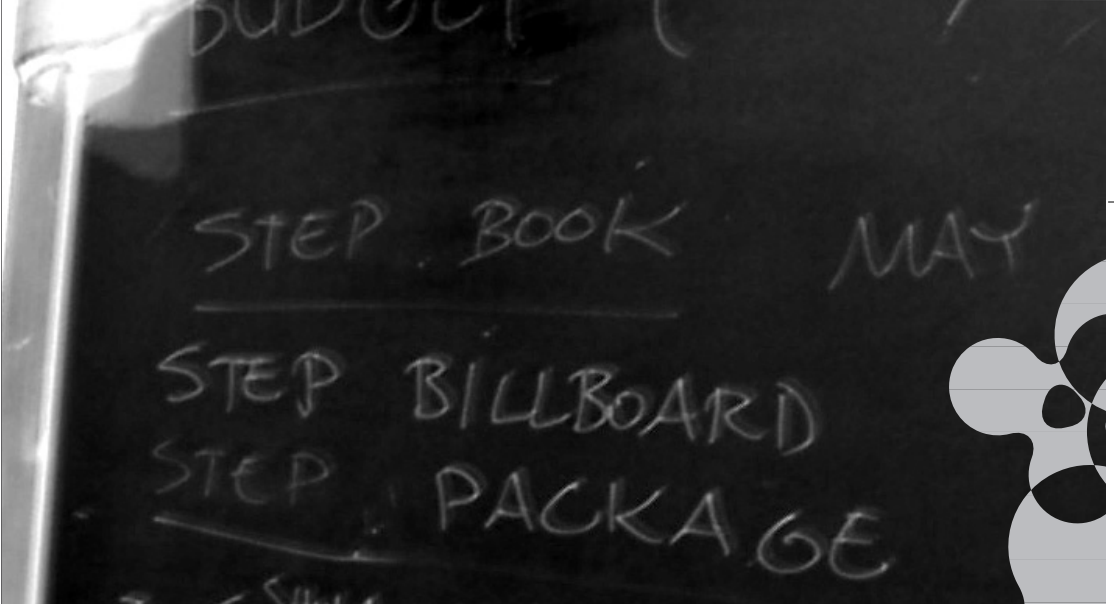
predominancia del aparato digital. La búsqueda y promoción de autores y artistas notables en el audiovisual, en todos sus soportes y combinaciones, que enfrenten los usos de propaganda del sistema seguirá siendo una impropia tarea.

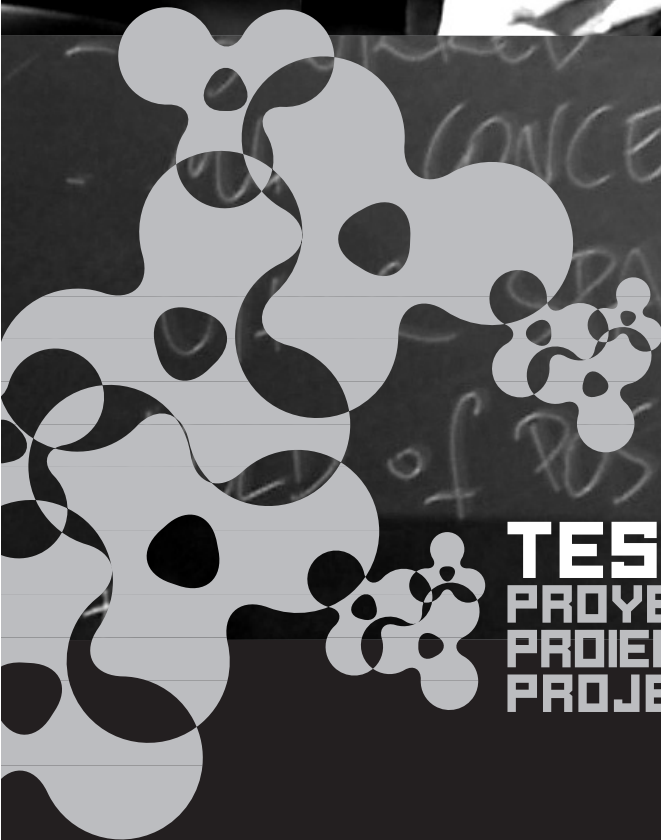
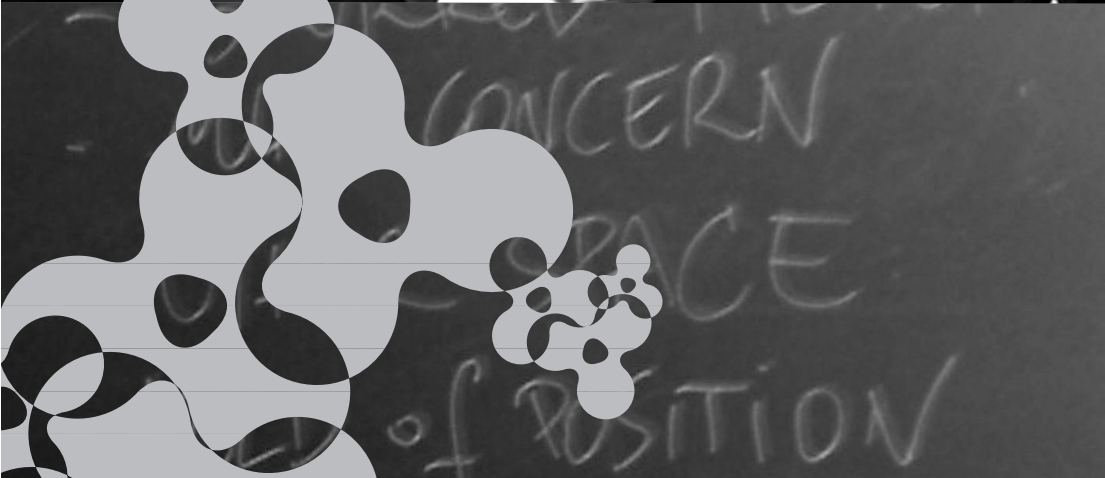
Actitud particularmente peligrosa, por no decir subversiva, pues se enfrenta como nunca al consenso del espectáculo y a la insoportable banalidad de ciertos conceptos alrededor de las tecnologías centradas en el ordenador. Pensar el aparato digital y las redes en una praxis alternativa implica trabajar en sus especificidades, pensando como hacer funcionar esa máquina subvirtiendo los parámetros de uniformidad, y sobre todo, relacionando este presente con la historia del cine experimental y del video arte. ■

[1] Tomo prestado el título de este texto de la mesa redonda que participé dentro del Foro Temático Latinoamericano que se realizó en Salvador, Bahía, Brasil en diciembre de 2003 organizada por Felipe César Londoño (Universidad de Caldas, Manizales) y Octavio Arbeláez Tobón (Proyecto M.E.C., Manizales Eje del Conocimiento) Ver www.forumculturalmundial.org

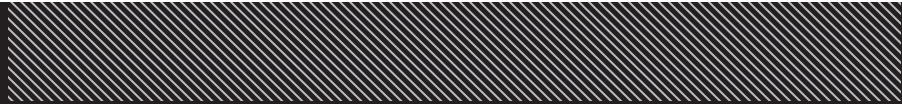
[2] Los investigadores e intelectuales brasileños Lucia Santaella y Arlindo Machado, son los oráculos más importantes en la materia, y no solo del aparato digital, sino en lo que denominan la cultura de los medios y las poéticas tecnológicas en su conjunto.

[3] "Kunstforum", 1989.





TESTER
PROYECTOS
PROIEKTUAK
PROJECTS



 **MARINA GAŽINIĆ**

TANJA OSTOJIĆ /
MARINA GAŽINIĆ
PAG: 77

MASAKI HIRANO
PAG: 78 + 79

RALD MAYER /
PHILIPP HAUPT
PAG: 80

ŠEJLA KAMERIĆ
PAG: 81



The Politics of Queer Curatorial Positions: After Rosa von Praunheim, Fassbinder and Bridge Markland, 2003

Positions within the photo: Tanja Ostojić is on the right; Marina Grižnić is on the left.

Seen through queer optics, the answer to what is political, what is male and what is female, what is art and what is culture, is today troubling many histories and many spaces. Gržinić makes a reference to Christopher Makos' portrait of Andy Warhol

from the series, *The Altered Image* (1981). Ostojić positions herself beyond just differences. Both are bringing to the surface deeper structural inequalities that contaminate history, theory, art, life, economics, gender and (bio)politics. ■

photo by **Jane Stravs**, 2003



THIS CERTIFICATE IS TRANSFERABLE IN
ONTARIO, ILL. JERSEY CITY, NJ AND NEW YORK CITY, NY

HC 248879

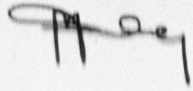


En

This is to certify that
Enron Corp.
156 TEMPLE
CALGARY
CANADA
is the owner of "One"

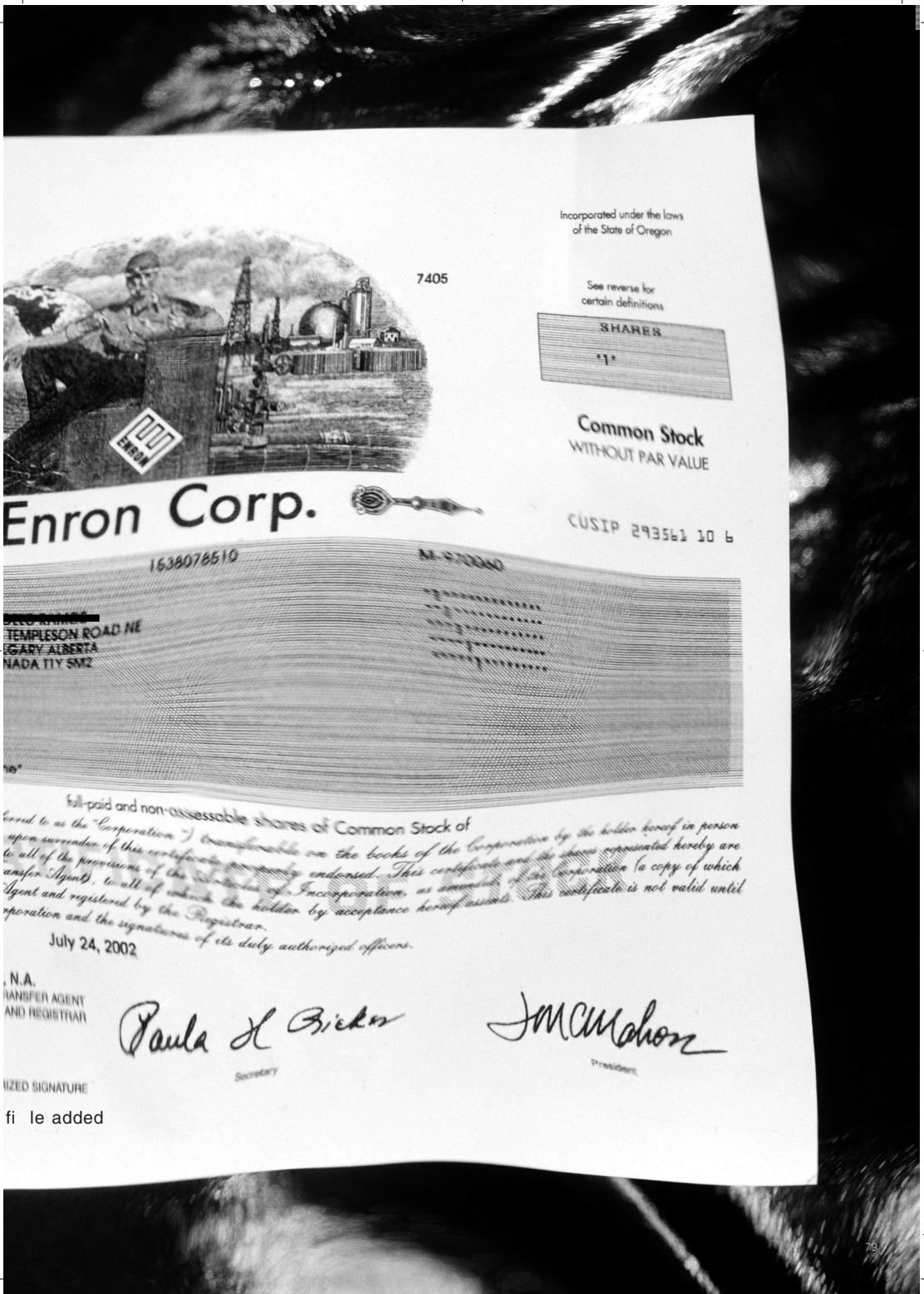
Enron Corp. (hereinafter referred to as the "Company") is hereby authorized to issue this certificate, which shall be held subject to all the provisions of the Transfer Agent's Articles as on file with the Transfer Agent, and countersigned by the Transfer Agent.
Witness the seal of the Corporation
Dated

COUNTERSIGNED AND REGISTERED:
EquiServe Trust Company, N.A.
TRANSFER AGENT
AND REGISTRAR

BY 
AUTHORIZED SIGNATURE

word fi le





Incorporated under the laws of the State of Oregon

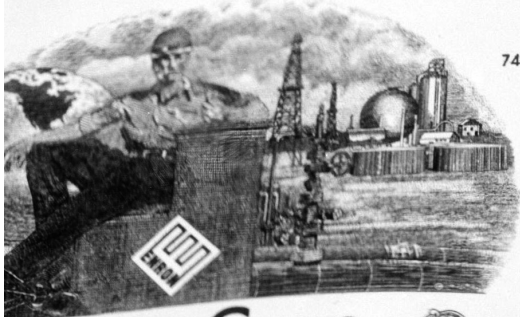
7405

See reverse for certain definitions

SHARES
1

Common Stock
WITHOUT PAR VALUE

CUSIP 293561 10 6



Enron Corp.



1638078519

EN-973860

TEMPLESON ROAD NE
EDMONTON ALBERTA
T6A 1T1 CANADA

full-paid and non-assessable shares of Common Stock of
 (referred to as the "Corporation") transmissible on the books of the Corporation by the holder hereof in person
 upon surrender of this certificate properly endorsed. This certificate and the shares represented hereby are
 to all of the provisions of the Statute of Incorporation as amended of the Corporation (a copy of which
 transfer Agent), to all of which the holder by acceptance hereof assents. This certificate is not valid until
 Agent and registered by the Registrar.
 and the signatures of its duly authorized officers.

July 24, 2002

J. N.A.
TRANSFER AGENT
AND REGISTRAR

Paula H Bickel
Secretary

JM McMahon
President

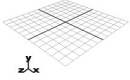
SIGNATURE

file added





discussion about violence people say you can always leave the place... but then you really make it a nonpolitical question. Walking away might be good personally, but as a political tool it sucks. We can't go away all the time! In the riot at Avenyn people didn't feel they had the choice to "just sit down"... Maybe the media-image is "good", but I don't want that on the expense that I'm beaten up by the police. Sitting and singing gives the picture that there is no conflict in society, but there is no reason to give such a picture.



Constant: We got problems with traditional means of cartography: New Babylon is organized on many levels above existing cities, the structures are anything but permanent; by using standardized modules, space is permanently transformed - new entrances, blocking of old ones, labyrinths... the fluctuating structure is based on intensive telecommunications and for mapping such a complex network, recourse to computer systems will doubtless be necessary.



Leila: They gave out a regular map of parts of the city - it didn't look so bad, there were just lines and this explanation saying where the police will seal off the city. But seeing it on paper is not the same as seeing it in real life. They didn't put the fences where they said they would, I mean they did, but they also used more and moved them around all the time, so you never knew where you could walk and where you couldn't. And they used containers and moved them around as well, so there was no way to navigate through the city even if you had a map.



Kevin: The city is the product of many builders who are constantly modifying the structure for reasons of their own. While it may be stable in general outlines for some time, it is ever changing in detail. There is no final result, only a continuous succession of phases. We considered the visual quality of the city by studying the mental image of urban space which is held by its citizens.



Christophe: There is this film when Hannes got shot in Vasaplatsen and it has been shown so often. But when I walk to Vasaplatsen there is nothing I can see, it's hard for me to imagine something happened there. It is the same view, the same trees and the same buildings, there are no broken windows... it looks the same before and afterwards.



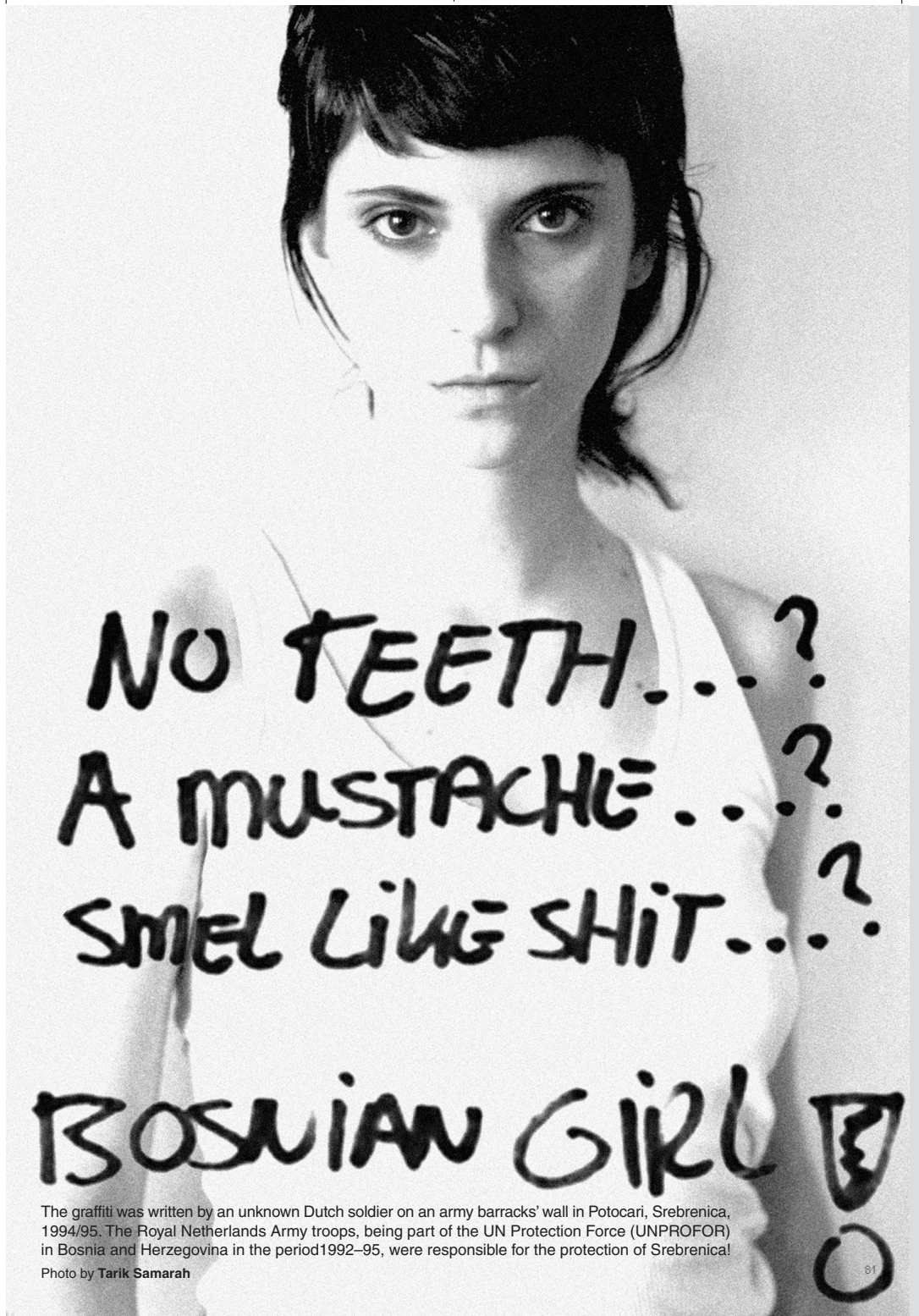
Gilles: Following Bergson's discussion of memory, I'd say that here the optical/sound image does not represent a physical object - the real and the imaginary become indiscernible. There is a special relationship between perception and memory, for each actual description there corresponds a virtual memory-image, like in a crystal: multifaceted, reflected, refracted... Indiscernibility is the key to understand the time-crystal: What is an "actual image" and what is a "reflection"?

Linus: Everytime I hear a sound of a helicopter or a siren nowadays I have that feeling somewhere in the back of my spine... I think a lot of these experiences that you had during the summit burnt a mark inside your body. I often wondered about the chief in command sitting in his helicopter, seeing all the things going on on the ground - like some kind of computer game: "We have to move some containers from Sector A to Sector B, there are some demonstrators in the park, lets move some units from Vasaparken to Avenyn."



Jennie: At the trials they had these diagrams, showing the SMS and the connections between telephones. It looked like maps, structures - and arrows of communication. Because of the serious look of it the jury was really sucked into it... But my experience from the streets was so different from these organized maps of the situation they presented at the court.

Kajsa: At university we were examined on this essay about the protestors - we have used Foucault and Habermas mostly as theory base, and one professor was almost offended how we used Habermas: "You can't do this!" "You are hurting him!" - people expect you to give more respect to these men than to what people have told you! It's a very strange way to look at things. Theories are really supposed to be helpful to me and I can use them as I like, I don't need to show respect to theory, it's a tool for me and I can do whatever I like with it. In the



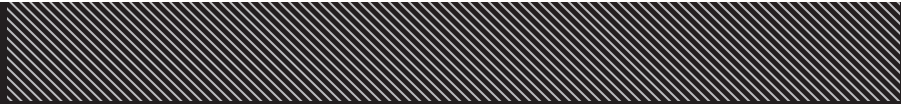
NO TEETH...?
A MUSTACHE...?
SMEL LIKE SHIT...?

BOSNIAN GIRL

The graffiti was written by an unknown Dutch soldier on an army barracks' wall in Potocari, Srebrenica, 1994/95. The Royal Netherlands Army troops, being part of the UN Protection Force (UNPROFOR) in Bosnia and Herzegovina in the period 1992–95, were responsible for the protection of Srebrenica!

Photo by Tarik Samarah





 **OLIVER RESSLER**

OLIVER RESSLER /
DAVID THORNE
PAGE: 82 / 87



Battle the infidels! *please visit:*





Capitalism

**www.ifonlypeoplewouldstaylockedintothethreatmatrixandneverstop
toconsiderthefactthaththesenarioinwhichterrorismetwithterro
roneveryfrontisdangerouslyandsomemightsaydeliriouslycircul
arthentheywouldbeimmediatelyforthcomingwiththeverypennyn
cessarytosustaintheburnrateforongoingmilitaryandeconomico
perationswhichsecureacomfortablelivingforaselectfewandcon
demneveryoneelsetooblivionwhilestillmanagingtoconvincethe
mofthepromisethatsuchacomfortablelifecouldonedaybetheir
venthoughtheyshouldsimplybehappythataleastthereismoreth
anenoughterrortogoaround.com**



must

www.ifonlyexworkersinbellyupcompanieswouldstopbeingsoselfishand angryandbitterandwouldcontinuetotrustthatinnovativebookkeepingandspeculativetradesinwhatevermarketsspreadthewealtharoundtoeveryonedespitetheflagrantmyththatallthatgetsspreadaroundtoeveryoneisdisimmiserationthentherewouldbenoneedtoforceaninterpretationofcorporatedisastersascorrectableexceptionsratherthanasymptomsofsystemicfailureandthereforenoneedtofearthatallthisfancifulandutopian talkabouttransformingabankruptsystemfrombelownolongersoundsmere lyfancifulandutopianbutratherresoundsasdistinctlypossible.com



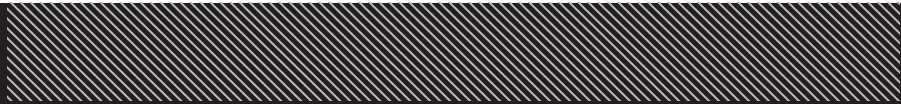
be

www.ifonlyfreedomofthoughtwouldreplacethedeadeningconformityofobsoleteideologiesthenpeoplecouldoftheirownfreewillandwithoutanapplicationofthenecessarybutcompassionateforcecometotheinescapablerealizationthataworldflowingwithglobalcapitalismreallyisthebestofallpossibleworldsandthatthereisnootherwayofrationallyorganizingoursocietiesandthatthisisasgoodasitgetsandthefactthatitisfarbetterforacertainselectfewisnothingtogetupinarmsaboutbecause resistanceonly breeds repression and so submission just like capitalism itself is the only game in town.com



defended!

www.ifonlytherewerenomalcontentsandinfidelsmakingpersistentdemandsandclaimsthatrefutetheinevitabilityoffreemarketliberalismandrefuseoureverygestureofappropriationthenasselfrespectingcapitalistswewouldneverhavetofacetheprospectofsayingwelcometheadabolitionofprivatepropertyandtheglobalredistributionofwealthandresourcesinthenewanticorporateglobalcommons.com



☯ MARCUS NEUSTETTER

USHA SEEJARIM
PAG: 89

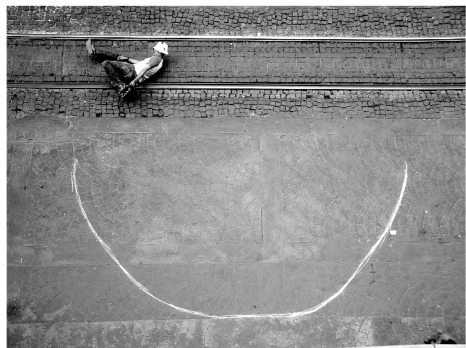
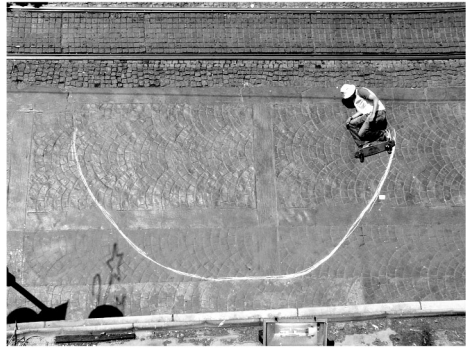
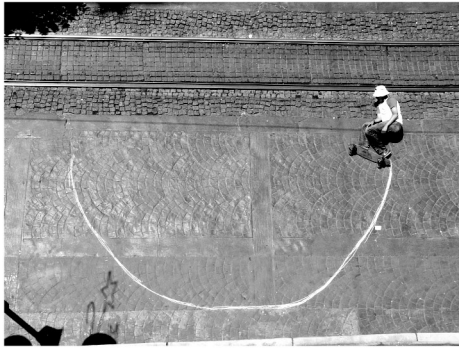
ROBIN RHODE
PAG: 90

MARCUS NEUSTETTER
PAG: 92

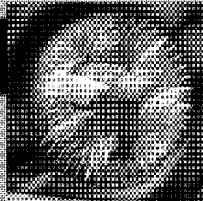
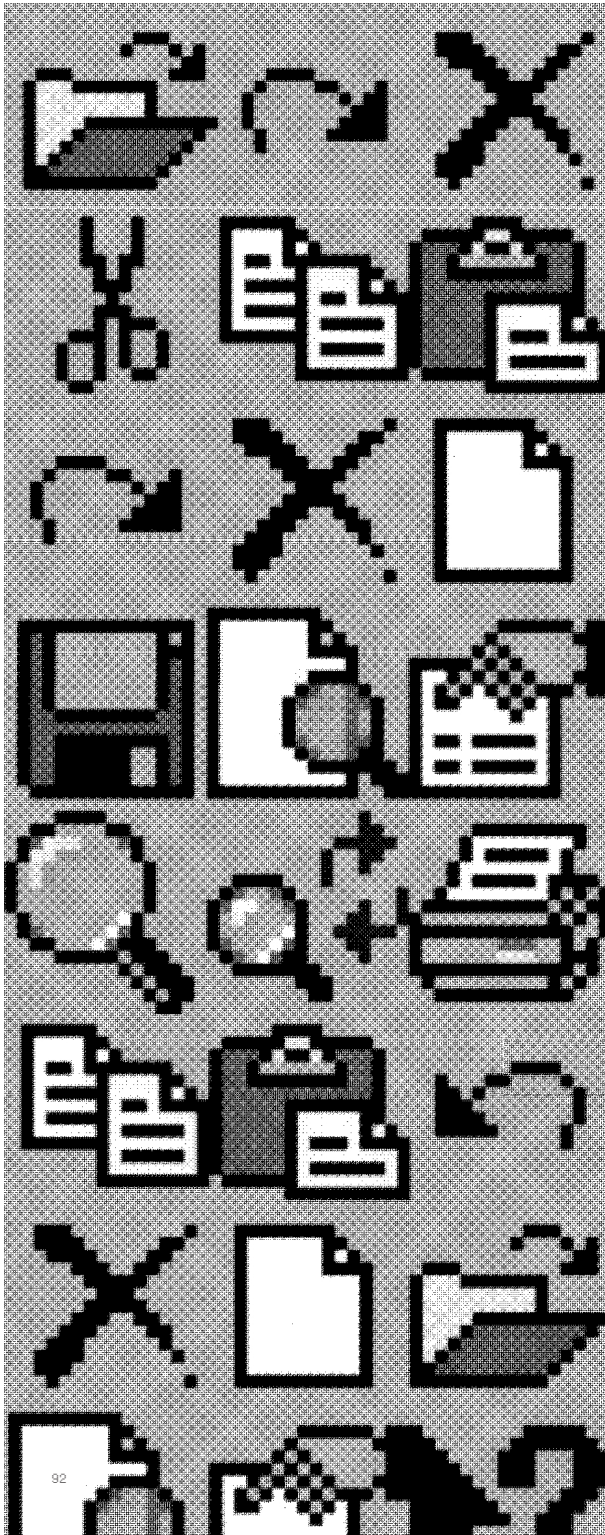
KATHRYN SMITH
PAG: 91

STEPHEN HOBBS
PAG: 93



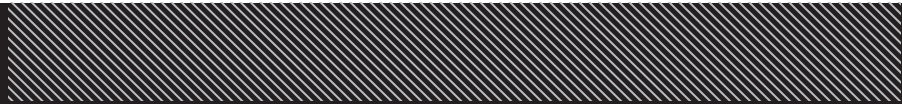






workin
change
place





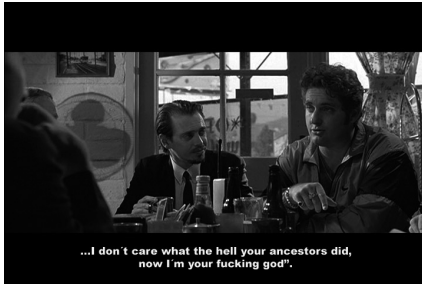
JOSÉ-CARLOS MARIÁTEGUI

DIEGO LAMA
PAG: 95

GABRIELA GOLDER
PAG: 96

LUCAS BAMBOZZI
PAGS: 98 + 99

IVAN LOZANO
PAG: 97



Gallery Dogs

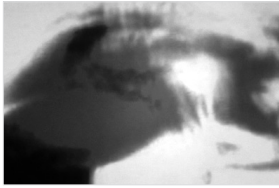
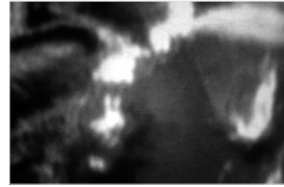
A lo largo de la historia las relaciones entre los responsables de la circulación del arte en la sociedad y los artistas ha variado lentamente hasta llegar a la posmodernidad y luego al estado actual, donde el protagonismo de la escena artística recae en los curadores. Avanzada la primera mitad del siglo XX los mitos giraban alrededor de artistas en busca de notoriedad, mencionando esporádicamente un Museo o algún galerista o promotor, como Stieglitz o Peggy Guggenheim. Pero en los años ochenta, el boom del mercado convirtió a los artistas plásticos en estrellas mediáticas, que como los actores de cine, eran invitados continuamente a exponer para garantizar la atracción pública. Es entonces que los curadores comienzan a tener contratos sin precedentes, particularmente en Museos, Bienales, Documenta y cualquier evento público con un mínimo de coherencia.

Durante esa década también se acentuó la brecha entre centro y periferia en el mundo del arte, dependiendo fundamentalmente de la capacidad económica de cada país para congregar a las figuras internacionales más notorias. Dentro de este sistema los artistas



periféricos son ignorados por los curadores estrellas. Nuestros países carecen de publicaciones de gran circulación que divulguen a nuestros artistas y propicien un trato más igualitario.

Para analizar esta confrontación de poderes desde un punto de vista global, parto de una secuencia de la primera película de Quentin Tarantino, Perros del Reservorio. Doblando las voces de los personajes creo un diálogo protagonizado por las actividades de los curadores, las motivaciones de sus decisiones y el reparto de privilegios en el mundo del arte contemporáneo. En esta conversación analizo las causas de nuestras ausencias internacionales y critico cierta perversión característica de algunos curadores cuando éstos imponen conceptos predefinidos para que el artista realice una obra de acuerdo a la actividad en la que participa. ■



Bestias

Represión: tecnología del poder. Enfoca a los individuos en sus cuerpos y comportamientos, es como una anatomía política, una política que hace blanco en los individuos hasta atomizarlos”.

Bestias

La acción de la desesperación.

Algunas imágenes vuelven insistentemente y quedan impregnadas en la memoria. Una mujer se escurre de las manos de un policía, un hombre resiste, se revuelca haciendo contorsiones para escapar de otros dos hombres que lo arrastran. Otro, en una postura casi inhumana, arrastrado de los pelos, intenta librar su cabeza de las garras de las bestias.

Algunas imágenes vuelven insistentemente y quedan impregnadas en la memoria. Y como flujos del inconsciente, como chorros de color, en movimientos casi fisiológicos, se revelan.

Los gestos de la desesperación. La acción para sobrevivir.

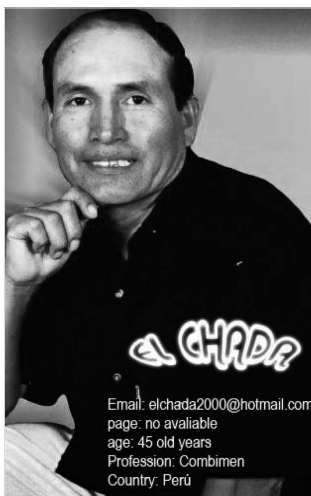
Bestias

BRUTOS – BÁRBAROS – RUDOS –
IRRACIONALES - ANIMALES - ALIMAÑAS -
BICHOS - FIERAS - CARNICEROS –
SALVAJES – CRUELES – FIEROS –
INHUMANOS - FEROCES – ATROCES –
MONSTRUOSOS – IMPLACABLES

La acción humana, los comportamientos. Cómo es que la gente acciona y reacciona? Una sucesión de movimientos que se repiten, de acciones y gestos.

Y es en esa repetición, entre chorros de colores ofrecidos por la misma imagen, en esos movimientos casi fisiológicos, que aparece la figura humana y sus movimientos.

Entre casi ruidos, entre chorros de imagen en un principio incomprensibles, está el hombre. ■



Sub-urbana / Urban Media Album

Este proyecto de carácter abierto tiene como objetivo generar, crear un registro de datos acerca del individuo y su propio espacio real/virtual a modo de catálogo, o álbum de colección. Se presenta a los individuos a manera de figuras de álbum contenidas en si por el diseño de su propio ámbito social teniendo también como descripción datos utilizados en

su espacio virtual (nickname, email, Internet pages, etc.) formando así, parte de una comunidad físicamente dispersa pero contenida en un espacio virtual (Internet) donde la información permite una retroalimentación permanente y proporciona nueva información, es decir, creando la necesidad de una "adaptación constante a nuevas realidades". ■



Site-sympton

This project is a result from some contemporary facts. I collect newspaper articles and record TV programs that relate to the so-called impact of new technologies on daily life. I also read magazines, sign up discussion lists, take part in debates, visit exhibition and receive loads of e-mails that suggest that there is actually something different in our relationship with the other and with the devices we use for mediated interactions. I collect cases that show obsessions, diseases, supposed deviations of behavior standards. And many other situations seem to have been affected by the unstable condition of new communication systems.

In the third world for instance, such impact appear in different and intense ways, raising many questions and concerns. It is happening differently from what was predicted. Identities are shifted, odd manners take place, adoration and resistance are face to face. There are some strange and interesting side effects being introduced. I want to catch a glimpse of the troubles, the bugs [where it hurts?]. I want to better see the symptoms.

This project addresses issues related to the introduction of new technologies of

communication and entertainment among different cultures and communities with a special attention at those ones still in development. In several places [a village, a region or a whole country], new technologies are substituting traditional systems, hand-working processes and secular knowledge, without a proper consolidation of an infrastructure and not considering regional idiosyncrasies. In Brazil for instance, there is a huge gap between developed cities and poor areas in the countryside, where the impact of new technologies are felt in drastic way. People are experiencing radical changes of modus operandi, from old techniques and ways of behaving to totally new procedures -- sometimes disordered and unsustainable. In most under-developed countries it happens usually by skipping intermediary means and processes, or at least, without introductory practices. New ways of thinking and ideologies attached to new systems sometimes generate conflicts and significant disturbances, what is called here as side effects.

step 1:

Starting from such argument, the aim of this project is to establish a collaborative process of research that will constitute a collection of cases [data_cases] to be



available for discussion through a website [TESTER]. The cases may confirm and illustrate supposed symptoms and this will serve as a basis for the creation of the Site Symptom Project and its further developments. TESTER may function as a simple link to a node site [the site.symptom portal] or may be an active publishing storing and distributing centre. A net of collaborators will look for such changes of behavior based on the impact of new technologies of communication in their own societies and communities. Spontaneous practices of subversion and/or resistance against technological trends also constitute an important focus of the research. TESTER or the node site will be prepared to assist and facilitate reports from everywhere, such as clips collected on newspapers, television or the web and by linking to existing cases. It is crucial to the development of the work to encourage submissions from different continents [envisioning a link between Southern Africa and South America for instance] building up a truly collaborative and legitimate process.

step 2:

At this point an on-line work will be constituted and published. The intention is to make it widely available [called here

symptom

TESTER

Not only in third world: in Japan, a sort of pager with specific features called Lovegerty is the new tool to start love affairs and identify common predilections.

The pre-programmed toy bips and blinks a green light when somebody with similar predilections (karaoke, chat, relationship, drink or film) approaches or crosses another who carries the same tool.

Spotted as the new Tomagotchi, it is already in use by more than 400 thousands of boys and girls.

Mediated relationship technologies are not always virtual

COMPORTAMENTO

Beep é nova arma de paquera no Japão

Aparelho promete identificar potenciais casais

das agências internacionais

Um brinquedo eletrônico que estimula o início de romances virou mania no Japão. Cerca de 400 mil pessoas já adquiriram um Lovegerty, o "beep do amor".

O dispositivo parece um pager. O proprietário deve programá-lo digitando suas atividades preferidas.

Ào se aproximar de uma pessoa do sexo oposto que tenha preferências idênticas, os dois beeps disparam e acendem uma luz verde — o sinal verde

para a "cantada". Em caso de gostos distintos, as luzes que piscam são vermelhas.

Cada unidade do candidato a sucessor do Tomagotchi (os "bichinhos virtuais" que seduziram as crianças) custa o equivalente a US\$ 22.

O Lovegerty tem três opções de programação das atividades preferidas: karaokê (para os românticos), bate-papo e amizade (esta significa um relacionamento mais íntimo).

Já está sendo preparado uma versão com novas opções, como cinema, drinks e jantar.

Internet é a nova neurose de psicóticos, afirma estudo

Prostitute board game hits the streets

A new Italian board game lets players take on the role of immigrant prostitutes enticed by the media.

It has been launched by an organisation which works for the civil rights of prostitutes.

Pullatopology players must dodge police raids, avoid turf wars and escape serial killers just to earn a living.

The Committee for Prostitutes' Civil Rights hopes it will raise awareness of the growing problem of sex slavery, reports The Guardian.

Each "prostitute" starts the game penniless with a "slavery contract" forcing them to pay up to 90% of their earnings to their pimps.

If the dice roll their way, they land a week's earnings in one go, win a tip to work in Amsterdam or are rescued by a client.

Its inventor, Daniela Marini, said: "Everything in the game is true. The idea is to give people an idea of what prostitutes are up against in this country."

Italy: Mail, 08/23 Wednesday 18th March 2003

3

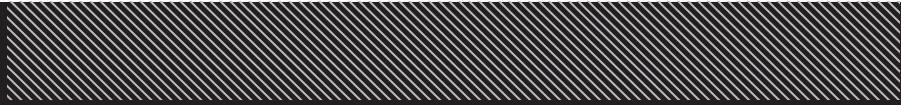
New games based on reality and ordinary life are increasingly becoming as popular as the super-heroes ones.

site
symptom

as on-line data_cases], and this will be the starting point for several further activities. The source material will be accessed independently and does not intend to be an authorial work but a database of cases. In the very next stage it will be part of a non-linear digital documentary.

step 3, 4 and further developments:

Different deliveries from any of the steps are planned in order to make the results available in a range of media that includes not only the web-based mean, but may provide public caches for wireless media such as mobiles [sms, wap] and handhelds and interactive media such as DVD's. ■



MARCUS NEUSTETTER + JOSÉ CARLOS MARIÁTEGUI

UNDER 40 DEGREES /
UNDER 40 ° / _40 °
PAGS: 100 / 105



Under 40 degrees / Under 40 ° / _40 °

a collaborative project developed from the Tester platform

Current Regions involved: Southern Africa / Latin America

Project Partners: Marcus Neustetter – The Trinity Session / José Carlos Mariátegui – ATA

Most of the current aspirations of contemporary cultural producers in the third world context seem to be motivated to move towards success in the first world. As western notions of contemporary art have been marketed, and have colonized the world through globalisation, contemporary museums, galleries, educational institutions and individuals have tapped into the principles and definitions of contemporary art processes and products. The industry that has developed is however not always as successful as one would like it to be in the places that are not the economic hubs or art centres of the world. Infrastructure, financial support, platforms, educated audiences, development programmes and fellow producers are drawing cards that motivate a growing cultural diaspora as there is a move from the less privileged contexts to creating a wealth of diversity in those centres that can offer some if not all of the above.

While the less privileged areas are represented by the diaspora in the cultural hubs of the world, there is rarely much tangible benefit to the

producers and context left behind. Cultural ambassadorship and marketing through awareness of one's historical context are two examples of ways in which the less privileged contexts do benefit, but these processes are not effectively engaged to create a strong ripple effect that has sustainable repercussions in the non-centres.

Nevertheless, while there is much aspiration to be part of the centre, the young contemporary activity in these less privileged spaces, which, for argument's purposes could be labelled as periphery, are active, even though often under the radar. Since most of the peripheries are in the less fortunate third world contexts, their focus areas for development are less cultural and more socio-political. Most of the time they are ineffective in terms of providing structures for contemporary artists to develop in the model of the first world. What is however starting to emerge out of the seemingly dire contexts are aspects of cultural entrepreneurial strategy and resourceful processes for production and methods of engaging with the local and global context.



The marketing machine of the global powers is so effective and powerful that the activity under the radar that deals with context specific activity on a ground level is mostly overrun unless it is recognized and publicized by the media machine for the contemporary hype that benefits the agenda of those in power. The dialog of what seems to be the periphery has been curiously very actively postulated by western academics. The main reviews and discussions have been developed in cultural contexts that are sometimes incompatible with the reality of these spaces. This is not a criticism of the interaction and the cultural interests and exchanges, but rather an indication of a need to affirm a local struggle when coming to terms with the 'vision' that is often imposed by contexts of different backgrounds. This also creates a mediated view on the activity of other non-centres when it comes to how information is exchanged via the main communication channels of the first world such as magazines, online platforms, journals, exhibitions and conferences. The intrinsic problem of this is that the artist and artwork

are often welcomed as global art in search of the 'other' or alternative by the western cultural centres, creating more of a global mediated perspective, while there should be a possibility to participate in this negotiation by knowing more about other cultures in similar positions through direct social and artistic interaction.

This possible interaction among people that are positioned in the periphery, both geographically and in their cultural identity is of particular interest when, after considered comparison and initial responses one gets a feeling that there are many practices and contexts that are familiar in different regions. Current lack of infrastructure and support systems makes regular exchange and communication a complex, neglected and frustrating process, although the shared dialog seems crucial in learning from other similar situations and contextual solutions. While this communication is not easy between spaces that are mostly geographically distant, have different languages and are informed by different cultural



values, strategies for effective attempts at communication and exchange should be attempted through trial and error in order to bridge these gaps for effective networking. The question that is pertinent to this complex dialog is whether there are visible patterns and situations that are similar in the different contexts that can stimulate communication projects that inspire common creative visions.

The use of technology is an essential tool for making this interaction possible even though much of the technological development of effective communication has only impacted on the periphery in limited ways. Since the technological infrastructure is not ideal, this should be addressed in context specific approaches of appropriation of high and low tech solutions. Resource sharing and alternative networking strategies have emerged out of contexts where family networks for example are more important than professional ones. Informal networks like these can provide an alternative to the proposed structure of the

information highway that often serves the needs of those in power, but do not reach some of the communities in the less developed regions. One has to acknowledge that the digital environment lends itself to creating a platform that represents a hybrid non physical geography. The digital environment and the web are also ideal for communication, accessibility and representation through digital communities and virtual documentation and exchange platforms, which, like in virtual mediated labs can create new spaces of action and alternative modes of expression and exchange.

If one looks at the example of the relationship of Latin America and Southern Africa, other than what the exposure of the Johannesburg Biennale and the Sao Paulo Biennale have told us about the creative practice in each other's context, there is not much exchange between the two spaces. Through networks via the first world centres however, we have become exposed to each other's activities, such as chance meetings between Jose-Carlos Mariategui from Latin



America and Marcus Neustetter from South Africa at festivals and workshops in Europe. Exposing some of the local activity of our contexts to one another it became clear that there are similarities in context and creative responses worth investigating.

In an attempt to address that investigation through exchange and exposure of cultural practices in the different contexts, we have embarked on some clear strategies for effective communication in response to the above issues.

Geographically operating mainly with the countries under 40 degrees latitude on either side of the equator, the concept of Under 40 degrees has both a geographical reference to cultural periphery as well as a strategy of operation that alludes to operating under the radar, outside the point of focus.

Since there is no proven effective solution for an exchange process of this nature Under 40 degrees bases its focus on testing strategies for exchange and exposure across different regions. As a project

permanently in progress, developing a network that currently does not exist effectively aims to be informed mainly by an exchange of cultural and artistic practices.

The aim of Under 40 degrees is to develop networks in the southern hemisphere in order to expose creative contemporary activity across regions that usually orientate their activities and their exposure via the north. Using a north-bound relationship to develop a southern network, the project proposes the work of artists from Latin America and Southern Africa interested in interacting with one another.

The projects that would be part of Under 40 degrees are being proposed by two organizations, The Trinity Session (South Africa) and ATA (Peru). Positioned on different continents, and being brought together by similar interests of investigating networks and processes in their regions, the exchange of these organizations fulfils their desires of learning from contexts beyond their borders and outside of the common western network that they regularly engage



in, expanding the radius of action, interest and curiosity to a wide cultural and social space that is not only geographically focused.

Building on the first world relationship, tapping into existing networks and their platforms such as TESTER www.e-tester.net, the strategy involves addressing partners in first world countries, not only to avoid duplication of structures but also to involve and reach the diaspora to allow them to reinvest in and reflect on the context they came from.

The project began with the presentation of a South African Video Art Retrospective In no particular order curated by The Trinity Session and presented at the 7 Festival Internacional de Video/Arte/Eletrónica 2003 in Lima, Peru. In 2004 a screening of Peruvian Video art will be presented at the Johannesburg Video Art Festival – Playtime. This beginning not only creates exposure of work from a foreign context, but also positions the medium of video in both contexts and allows one to look at parallels

and points of difference of artistic, conceptual and medium specific approaches. Profiling these video compilations at prominent festivals extends an additional physical value and dimension to the virtual exchanges.

While video and the web are two media to explore and valuable platforms for exchange, mass media such as TV and radio will be addressed as information sources to create fragmented profiles of a foreign context through a recording and exchange of local media activity.

Online exchanges, diaspora meetings and exchanges of contextual documentation will engage collaborative processes from participants in the different settings which will allow the next phase of the project to evolve. Under 40 degrees aims for this exchange to point to some artists, presenting media art exhibitions of Southern Africa and Latin America both in Johannesburg and Lima on various relevant context specific platforms. ■



HITO STEYERL

YAREL KATZ

PAGES: 106 / 111

To see and to die

An installation by
Yael Katz Ben Shalom

I would like to present a video installation which consists of two parallel video recordings. The recordings refer to a quotation taken from Heinrich Himmlers speech to representatives of the German Wehrmacht delivered in Posen in 1943. The text of the quotation and a phonetical transcription into Hebrew are also on display.

In the recording 1 I am positioned in front of the set, reading the Himmler-text phonetic in German. The text is lying in a file of pink color. The color is a reference to the colors of the official files of the Foreign Ministry and its minister von Ribbentrop at that time. At the end of the war the files were discovered, containing the protocol of the Wannsee Conference, which is an indication to the fact, that the Foreign Minister must have known...

In the back can be seen images in form of pictographs, which are taken from the usual and original gender-symbols, used for toilets. I have transferred them to labels as Jewish man - Arabic man, Jewish woman - Arabic woman. The original color blue-white has been kept as a

reference to the colors of the Israeli National Flag and these colors refer in general also to gender-implications.

Recording 2 presents the Polish Ambassador in Israel, Mr. Macaj Kozlowski. I approached the ambassadors of Germany, Russia, France and Poland accredited in Israel to participate in the recordings and to read the text of the quotation in phonetic Hebrew. From all the Ambassadors I approached, only Mr. Kozlowski agreed to read this text phonetic in Hebrew. The text is also lying in a pink file. The other Ambassadors reacted by letters or personal meetings documented in this text.

Both files have the inscription "Endlösung" (Final Solution).

Both recordings consist of different sequences presented in form of a continuing looped program.

The "cuts" of the different sequences are of importance for the dissimilarity of the recitings. The similarity to "breaks" is at the same time a reference to abrupt violence.

The set is an allusion to the similar recordings of the suicide bombers. These recordings are usually done before they leave for an attack. The recording set presents mostly in the background different symbols and icons, as f. e. photos of fundamentalistic leaders, the

Palestinian flag or references to the Dschahids.

On the conceptional side of the work-as I see it-there are essential moments of deconstruction: There is f. e. the technical reproduction via a normal TV-monitor, referring to the usual distribution system and attitudes of consumption. There is the connection between the gendered-environment and the references to the recordings of the suicide bombers. And there is the fact, that both of us are reading this text not in our mother-tongue with the result, that for the viewers the identification of the language is almost impossible. - If language defines a territory, the deconstruction of language defines a deconstruction of the territory.

He himself, as a Polish, reading in Hebrew and I myself, as an Israeli reading in German - and both of us reading a document, which belongs to the most cruel manifestations, might raise the question, "if we all are exchangeable!"

But it implies also an attack against our Self, a kind of self-alienation which enjoys its deconstruction of fundamental anthropologic believes not as an aesthetic pleasure, but as an ethic message for the question: "What is human?" - And it might remind also on a "patt-situation", where "solutions" are not possible, especially not with the means of power and violence. □



Zitat aus Himmler's Posener Rede (1943)

*"Ich meine, die Judenevakuierung,
die Ausrottung des jüdischen Volkes.
Es gehört zu den Dingen, die man leicht ausspricht:
das jüdische Volk wird ausgerottet;
sagt Ihnen jeder Parteigenosse, ganz klar,
steht in unserem Programm drin, Ausschaltung,
Ausrottung der Juden, machen wir, ha, Kleinigkeit."*

*Ani mitkaven lepinuy ha-yehudim
ha-hakchada shel ha-am ha-yehudi.
Ze shayech la-uvdot she-kal leomar:
ha-am ha-yehudi yushmad
Ze yitbarer voylmet lachem, lekol echad mechavrey hamiflaga
Zot uvda shenichteva bamatza shelanu
Hashmada, hakchada shel ha-yehudim,
Anachnu ne-ase zot, ha, ze davar pashut la-asot.*

Reaktionen der angeschriebenen Botschafter

- Der polnische Botschafter stellte sich für eine Videoaufzeichnung zur Verfügung.
- Die Botschafter von **Deutschland**
Großbritannien
Italien
Rußland reagierten schriftlich mit den beigelegten Schreiben
- Der Botschafter von **Spanien** lud zu einem persönlichen Gespräch ein und teilte mit, daß er nicht mitmachen könne.
- Der Botschafter der **USA** ließ mir telefonisch Grüße bestellen.
- Die Botschafter von **Österreich** und **Frankreich** stellten eine Antwort in Aussicht. Bis dato kam keine Antwort.



21 March 2002

Ms Yael Katz Ben Shalom
43 Mercas Ba'aley Melacha Street
Tel Aviv 63824
- by fax: 03 620 3097

British Embassy
Tel Aviv
Sherard Cowper-Coles CMBG LVO
HM Ambassador
195 Bayswater Street
Tel Aviv 63602
Telephone: +972 (0)3 725 1244
Facsimile: +972 (0)3 371 1172
E-mail: sherd.cowper-coles@britain.gov.uk

Dear Yael,

Thank you for your letter of 12 March, kindly inviting me to take part in your installation "Harry Potter, what do you think about Jews?". I have thought very carefully about this, but have concluded, regretfully, that I must decline.

I am sorry to send what I know will be a disappointing reply. But I wish you every success with the exhibition, which I look forward to seeing when it opens in Israel.

Yours sincerely,
Sherard Cowper-Coles

Sherard Cowper-Coles
HM Ambassador

Visit our website at www.britain.gov.uk

13 02 MAR 15:29 PAL 972 3 000000 L'AMBAASCIATA TEL AVIV 02004

L'AMBAASCIATA
Tel Aviv, 18 March 2002

Dear Ms. Katz Ben Shalom,

let me first congratulate you for the extremely interesting initiative that you are organizing.

Italy is very sensitive to the need of assuring that the tragedy of the Holocaust be always present in the memory of future generations. I am glad to inform you that the Italian Parliament has recently passed a law which establishes an official "Day of the memory". In the occasion of its first celebration, on January 27, 2002, the President of the Italian Republic, Mr. Carlo Azeglio Ciampi, stated that this is "a duty for ourselves and for future generations, in the awareness that the strength of the memory may create a more civil and wise world, in which love for the others will prevail over hate, and the dare to change will prevail over fear".

May I also recall the various initiatives undertaken by the Italian Government and by local authorities in order to celebrate, year after year, the terrible events which have marked, with the Shoah, the history of the last century.

I will therefore be glad to participate to the inauguration of the exhibit "A place of memory" and I kindly ask you to let me know the exact date in which it will take place in Israel.

Whereas it will be difficult for me to meet your request of a personal contribution to the initiative, I wish you the best luck for the exhibition and I remain,

Sincerely Yours,
Very truly
Giulio Andreotti
(19/03/2002)

Ms. Yael Katz Ben Shalom
43, Mercas Ba'aley Melacha Str.
Tel Aviv 63824
Fax 62033097



pp-2302 16103 FROM:RUSSIAN EMBASSY ISRA 525713 TO:628397 P:1/1

**EMBASSY
OF THE RUSSIAN FEDERATION
IN THE STATE OF ISRAEL**
126 Hayarkon Str., 61573 Tel-Aviv

Mrs. YAEL KATZ BEN SHALOM
43, Mercuz Ba'aley
Melecha st., Tel Aviv,
63824 Jerusalem
fax 03-620-30-97

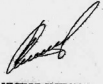
March 21, 2002

Ref: Your letter of March 12, 2002

Dear Mrs. Yael,

H.E.Mr.Gennady TARASOV, Ambassador of the Russian Federation, asked me to convey to You his appreciation of the work You are doing as well as apologies for not being able to participate in the project. The Ambassador has just arrived to the country and is facing very tense diplomatic and political agenda for the coming period. He conveys to You his best regards and hopes that he could later find time to be more closely acquainted with Your interesting activities.

Respectfully,



**VICTOR SMIRNOV,
MINISTER COUNSELLOR**

Deutsche Botsch. Tel Aviv +972 3 6965217 6.01/01

DER BOTSCHAFTER
DER BUNDEREPUBLIK DEUTSCHLAND
THE AMBASSADOR
OF THE FEDERAL REPUBLIC OF GERMANY

Tel Aviv, den 22.03.2002

Mrs. Yael Katz Ben Shalom
43, Mercuz Ba'aley St.
Tel Aviv 63824
Fax: 03-620 30 97

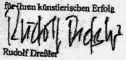
Betr: Die Vorhaben "Harry Potter, what do you think about Jews?"

Sehr verehrte Frau Katz Ben Shalom,

Ihren Brief vom 12.03.2002 habe ich dankend erhalten. Ihr Anliegen ist mir ebenso klar wie die von Ihnen aufgesetzte Richtung Ihrer früheren künstlerischen Arbeiten. Wenn ich gleichwohl dieses Abkünd nehmen möchte mich aktiv zu beteiligen, verbinde ich das mit der Bitte um Verständnis. Mein Beweggrund ist das Mißverständnis; nicht ein zutreffendes, sondern das bewußt mißinterpretierte Mißverständnis. Die Vergangenheit hat gezeigt, dass die Werbung "böswertiges Mißverständnis" nicht übertrieben ist.

Ihre Beweggründe verstehend, dem Projekt bejahend gegenüberstehend, möchte ich, wo immer es mir möglich ist, in meiner jetzigen Funktion zu eventuell "gewollten Mißverständnissen" durch Dritte keinen Anlaß geben.

Mit guten Wünschen
für Ihren künstlerischen Erfolg

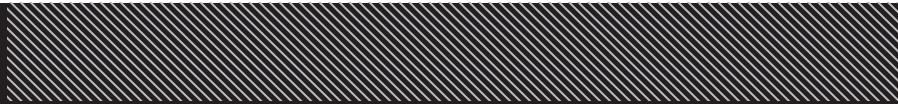


Rudolf Dreier

DRPPPT SEITEN 02







 **FUNDACION RODRIGUEZ**

**KIRMEN URIBE +
IBÓN SAENZ DE
OLAZAGOITIA**
PAGS: 113 / 115

HACKLAB LEIOA
PAGS: 116 / 119



Ikusteko manierak

Harritu egin ninduen Iruñeko lagun batek kontatu zidanak. Islandiari buruzko dokumental bat ikusi zuen telebistan. Dokumentalean bitxikeria ugari esaten ziren: berrehun eta hirurogeita hamar mila bizilagun baino ez direla, langabeziarik eta armadarik ez dagoela, munduko irakurle kopururik handiena duela. Baina kontu batek deitu zidan arreta: islandiarrak gauza dira errepide baten norabidea aldatzeko bidea igaro beharreko larrean gnomoak bizi zirela argudiatzen badute herritarrek. Burlati kontatu zidan pasarte hori lagunak, islandiarrak balizko inozotasunaz burlati. Baina niri zer pentsatua eman zidan gnomoen pasarteak, ez zitzaidan begitantzen islandiarrak gu baino xaloagoak izango direnik, ez zitzaidan iruditzen gnomoak bazirela betebetean sinistuko dutenik.

Iruñea utzi eta Uxerantz egin genuen arratsalde hartan bertan. Uxuen elizako atariko irudiak ikusi genituen. San Migel ageri zen batean, oinazpian herensugea zuela. San Migelen irudia ikustean bisitari gehienek Erdi Aroko artelan bat besterik ez dute ikusiko pentsatu nuen neure golgorako. Baina ertarokoek bazekiten irudiak esan nahi zuena irakurtzen, dudarik gabe. Eta, horretan nengoela Iruñeko beste lagun batek esan zidan beharbada San Migel hura gulako pertsona zela, eta

beheko herensugeak pertsona horren beldurrak ematen zituela aditzera, eta berak bezala denok nahi ditugula gure beldurrak gaintitu edo, gutxienez, haiekin batera bizitzen ikasi.

Begiratzeko manera bi daude. Bata azalekoa da, parean duena modu hotzean ikusten duena. Haga batean zabaldurik dagoen sareari so eginez gero sarea bera soilik ikusiko luke. Aitzitik, begiratzeko bigarren maniera hondora jotzen du, badaki irakurtzen. Hagan dagoen sareari kirika eginez gero ez luke ikusiko sarea, atzeko itsaso urdina baino. Giovanni Pascolik idatzi zuen poesia egiteko denok barruan daramagun haurraren begiekin begiratu behar zitzaioela errealitateari. Izan ere, poetak eta haurrak badute elkarrekin hainbat gauza. Biek esaten dituzte gezurrak, biek egiten dute amets, eta biak ala biak emozionatzen dira. Emozionatzeko gaitasuna galdurik, akabo barruan dugun haurra, akabo poesia bera.

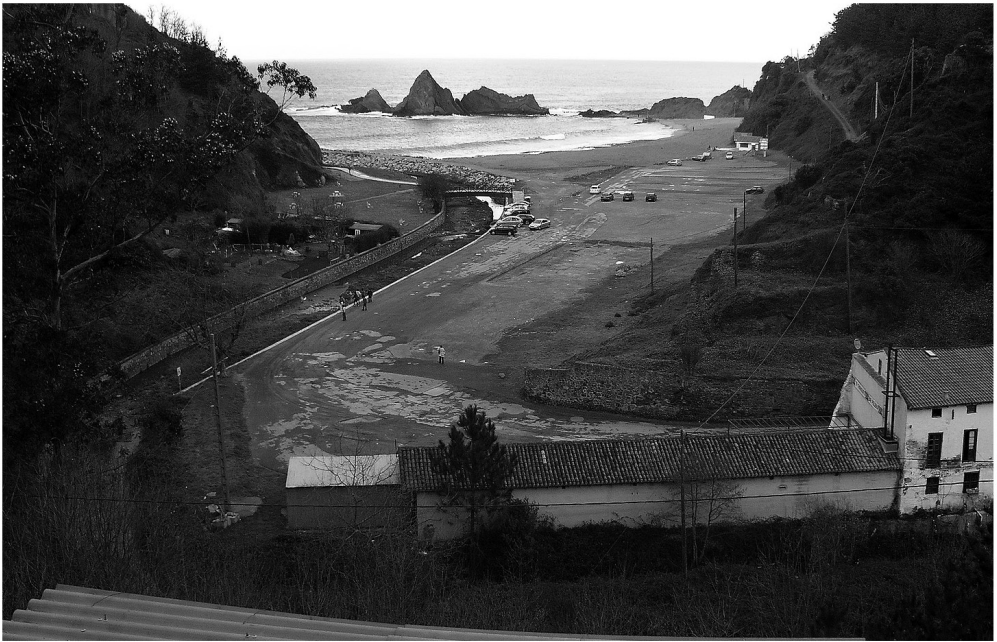
Ez, islandiarrak ez dira inozoak. Errealitatea begiratzeko bigarren maniera horri eusten diote besterik gabe, barruan dugun haurraren begiratuari. Nor dira emozionatzeko. Eta gnomoak bizi ei diren larre hori bere horretan utzita, aukera bat ematen diete herritarrei, aurrerantzean ere emozionatzeko aukera. ■



Saturrango apaizgaitegia, 1950ean.

Saturraran

Saturraran espazio konkretu batetik abiatuko den egitasmoa da. Literaturan trama eta fikzioa krisian dauden garaian, egitasmo honek espazio horren azterketa egin nahi du eta zer eragin duen espazio horrek memorian. Emakumeen kartzela bat izan zen Saturraraneko hondartza gerraostean baina ez da ageri hori dioten ezer, ez da ezer nabari nahiz eta milaka emakume eta haur izan ziren bertan. Kartzela izan zen horren planoa besterik ez



Saturrarango apaizgaitegia, 2004an.

dugu, haren zantzuak nekez igerri daitezke gaur egun aparkaleku bilakatu den orube horretan.

Proiektuaren asmoa Saturraraneko espazio hori abiapuntutzat hartu eta apriorismorik gabe lan egitea da, desmemoriaren amaraun horren atzean zer dagoen ikustea, toki horri loturik egon daitezkeen kontakizunak eta bizitzak jasotzea, geografiak ez baitira inoiz geografia huts bertan bizi izan direnen begietan. ■

argazkia: **Ibon Saenz de Olazagoitia**



Pregunta de Uso Frecuente: ¿Qué es X-evian? v.0.1

www.x-evian.org

X-evian es una distribución autoarrancable y autoinstalable de Debian Gnu-Linux

X-evian es un Live-CD, un sistema operativo completo que se instala automáticamente en la memoria RAM desde el lector CD-Rom a través de un proceso de autodetección del hardware. Esto permite "parasitar" un PC sin dejar rastro, sin tocar el disco duro, sin interferencias con el sistema operativo ni los archivos que hay instalados en el PC. Además X-evian incluye una utilidad para instalar el contenido del CD en el disco duro en una partición diferente evitando así cualquier tipo de problema con todo lo que esté ya instalado en la máquina.

Debian GNU/Linux es mucho más que un sistema operativo: es todo un sistema de distribución, instalación y gestión de programas alrededor del Kernel (núcleo) Linux. Debian GNU/Linux está compuesto de unos 10.000 programas diferentes, casi la totalidad del software libre, clasificado y preparado para funcionar de forma integrada. X-evian es una selección y una recopilación meditada escogida y configurada para usuarios activistas, para la producción cultural, tecnológica y social liberada. X-evian es una forma fácil y preconfigurada de acercar al usuario lo mejor de los recursos del proyecto Debian. Pero Debian es mucho más que "un sistema operativo completo y una infinidad de

programas". Debian es la comunidad de software libre independiente más grande de la red, uno de los proyectos tecnopolíticos más asentados y estables del ciberespacio.

<http://www.debian.org>

<http://www.gnu.org>

<http://www.kernel.org>

X-evian es copyleft: un producto de los saberes libres, una producción recombinante del cognitariado autoorganizado

El poder de la recombinación, reproducción y transmisión digital ha permitido la autoorganización transversal productiva del cognitariado (la clase trabajadora inmaterial). Pero esta autoorganización transversal no hubiera sido posible sin un formato que permitiera proteger el trabajo colectivo: el copyleft. "El copyleft usa las leyes sobre copyright, pero las voltea para que cumplan una finalidad contraria a la que les fue asignada: en lugar de ser un medio para privatizar software, se convierte en una forma de mantener el software libre. La idea central del copyleft es dar a todo el mundo el permiso para usar el programa, copiarlo, modificarlo y distribuir las versiones modificadas, pero no el permiso para añadir otras restricciones sobre él." Stallman, R. (<http://www.gnu.org/gnu/thegnuproject.html>)



```
X-Evian LiveCD 0.4 [BETA] http://www.e-oss.n
boot: euskara
Loading vmlinuz.....
Loading initrd.....
```

El copyleft hackea el sistema jurídico del copyright para afirmar la libertad de los saberes y las técnicas. X-evian es el producto de la recombinación, copia y transformación de estos saberes. X-evian se puede copiar, distribuir, modificar, recombinar y usar libremente (siempre y cuando su modificación sea también libre).

Pero no solamente el software puede tomar la forma del copyleft: el diseño, las imágenes, los textos, la documentación técnica, la música y los vídeos incluidos en X-evian son también libres. X-evian se introduce así en los ciclos de producción inmaterial liberada de la restricción infocapitalista a la libre circulación de los saberes y las técnicas y de sus dispositivos de producción y consumo (fábricas, empresas, centros comerciales, etc.). Y es que la producción inmaterial liberada no funciona bajo la secuencia desarrollo-producción-venta-consumo sino sobre ciclos interactivos desarrollo-uso-desarrollo anillados en hiperciclos retroalimentados de proyectos, colectivos e individuos (X-evian, metabolik, hacklabs, sindominio, Debian, Linux, etc...). Por eso X-evian es también una comunidad de desarrollo y experimentación desde el software libre y hacia un modelo tecnológico, cultural y social diferente, en el que producción y uso se fusionan en comunidades horizontales cooperativas al margen de las interfaces del mercado, la innovación restringida por patentes

e intereses comerciales y el uso consumista de la tecnología.

- www.gnu.org/copyleft
- copyleft.sindominio.net
- rekombinant.org
- creativecommons.org

X-evian es desobediencia: hacktivismo

"La obediencia empieza por la conciencia y la conciencia por la desobediencia" Erich Fromm

X-evian es un gesto de desobediencia en un mundo que tatúa en nuestros cuerpos los códigos de conducta capitalistas de restricción de copia, producción competitiva y consumo individualista. X-evian busca abrir la conciencia a otros modos posibles de vivir la tecnología y las interacciones sociales que sobre ella se construyen. A través de sus posibilidades de autoinstalación, X-evian se convierte también en herramienta de intervención tecnopolítica, un dispositivo para la acción directa desobediente: el CD de X-evian puede usarse para ser instalado en cualquier máquina de dominio público que imponga al usuario las interfaces tecnocapitalistas de interacción (Microsoft Windows, Explorer, etc.). A través de X-evian las computadoras de uso público/institucional pueden ser liberadas en un proceso de desobediencia tecnopolítica que destape el conflicto subyacente a la alianza entre instituciones públicas y tecnocapitalismo:



la explotación (públicamente subvencionada) del general intellect (las fuentes colectivas de conocimiento y comunicación) y el control social comunicativo que este dominio capitalista impone.

A esta forma de desobediencia y a otras basadas en la alteración y desplazamiento táctico de los códigos tecnológicos para su reapropiación social tecnológica, la llamamos hacktivismo: la alteración de las redes de poder tecnológicamente tejidas para abrir nuevos espacios de acción, comunicación y pensamiento.

<http://suburbia.sindominio.net>

<http://www.critical-art.net>

<http://hactivist.com>

X-evian es una caja de herramientas para la autonomía digital y una interfaz con el ciberespacio configurada para el activismo social

Desde el punto de vista de la usuaria, X-evian es una caja de herramientas para la autonomía digital: con los programas, recetas, ideas y materiales libres necesarios para la autoedición digital de texto (abiword), audio (audacity), video (cinelerra) e imágenes (gimp). La idea es que X-evian ofrezca un conjunto completo de herramientas multimedia que permita a las usuarias editar y difundir sus creaciones y experiencias en cualquier medio: abrir las puertas para una

comunicación liberada de intermediarios que acumulen privilegios de configuración, filtrado y difusión. Pero una creación aislada en un disco duro no tiene valor social, político ni cultural. X-evian quiere también fomentar la circulación de esas creaciones y para ello es necesaria su inserción en redes más amplias de cooperación y circulación. Gracias a la preselección de marcadores (enlaces) en el navegador, X-evian inserta además a su usuaria en unas coordenadas concretas dentro del ciberespacio de tal manera que X-evian se convierte en una interfaz con las redes de trabajo mediactivistas y hacktivistas.

X-evian también está pensado para conectarse automáticamente a redes metropolitanas inalámbricas (o comunidades wireless) que han surgido en los últimos años gracias a la experimentación con tecnologías de red inalámbricas y la puesta en marcha de proyectos de comunitarios de creación y gestión de estas redes.

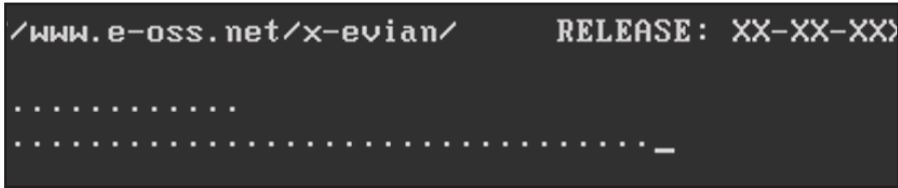
<http://euskalherria.indymedia.org>

<http://www.hacklabs.org>

<http://www.bilbowireless.net>

X-evian es tecnopolítica: una alianza entre lo técnico y lo social

Los términos (hoy de uso común) "sociedad



de la información", "sociedad del conocimiento", "sociedad de las TIC (tecnologías de la información y la comunicación)", son metáforas que descubren los fundamentos cognitivos y tecnoinformacionales que construyen sociedad hoy en día. La tecnología ha dejado de ser una red de conocimientos aplicados (técnicas), evaluados en base a su adecuación racional a fines preestablecidos que no superan su dimensión técnica. En nuestras sociedades la tecnología se desvela como tecnopolítica: el sustrato comunicativo e interactivo social que teje relaciones de poder imprevisibles en cada uno de los ensamblajes técnicos que nos rodean. X-evian es una alianza consciente entre lo técnico y lo político-social. Una alianza que surge desde los CSOA (centros sociales okupados autogestionados) y los ciclos de resistencia global. En concreto X-evian es un proyecto del laboratorio hacker Metabolik del CSOA Undondo Gaztetxea y surgió de la necesidad de equipar máquinas y conectarlas en red para la contracumbre del G8 que tuvo lugar en Evian en junio del 2003.

En este sentido, X-evian no es algo que surja de lo técnico para lo técnico, sino desde lo social para lo social: como herramienta para coser espacios de realidades sociales autónomas de resistencia y construcción.

<http://sindominio.net/udondogaztetxea/>
<http://metabolik.hacklabs.org>
<http://sindominio.net>
 Metabolik BioHacklab
 Laboratorio Hacker de Bilbo
<http://metabolik.hacklabs.org>

Copyright 2004 Metabolik BioHacklab: Este texto está bajo licencia Creative Commons "Attribution-NoDerivs-NonCommercial 1.0": Eres libre de copiar, distribuir, poner a disposición y ejecutar esta obra bajo las siguientes condiciones: la autoría de la obra debe ser respetada, no puedes usar la obra con fines comerciales, no puedes alterar, transformar ni construir sobre esta obra. Además cualquier reutilización o distribución de este texto debe hacer explícitos los términos de esta licencia. Cualquiera de estos términos de licencia pueden ser revocados con permiso del autor. Esto es una nota orientativa de la licencia original completa que puede encontrarse en: <http://creativecommons.org/licenses/by-nd-nc/1.0/legalcode>.

El uso estratégico de la legislación de copyright para darle la vuelta y permitir la libre circulación de la información en ningún modo refleja la aceptación o el respeto de esta legislación por parte de Metabolik BioHacklab.



Tester

Santiago Eraso Artelekuko zuzendaria

Gero eta zabalduago dago alarma indibidualtasunerantz ematen ari den joera hazgarriagatik, eta era berean, esparru politikoarekiko jarrera pribatizatuan ere bihurtuko litzatekeena. Esperientziaren pribatizatzeko honen berehalako ondorio bat aniztasuna enklabe partikularretan emandako zatiketa soil bilakatzea izango litzateke [1]. Indibidualtasunak, Richard Sennet-en analisia jarraituz, mundu publikotik atera eta bizitza pribatuari neurrigabeko arreta ematea suposatuko luke. Bestalde, indibidualtasuna “indibidueno gizartea” eraikitzen laguntzen saiatuko litzateke, gizakien arteko interdependentzia sare konplexu bat legez. Eta erabilitako bidea zein den alde batera utzita, garrantzitsuena hiritarrak komunitate itxietan ez bizitzea eta hirikideen posizioak ezagutzera zabaltzea da.

Instituzioak gero eta lotuago agertzen dira kontsumoaren aldeko apustua, batez ere, egiten duten kultur produkzio eredu neoliberalerikiko, hausnarketa eta esperimenterako espazio eta proiektuak alde batera utzirik. Horrela subjektuak hiriarekin elkarreragiteari uzten dio ikusle pasibo bihurtuz, are gehiago, hiriak parke tematiko bihurtzen ari dira. Izan ere gizarte argudioak (mestizaia, kultur aniztasuna, gizarte demokrazia, eta abar) testuingururik gabe gelditzen diren publizitate slogan sinple bihurtzen ari dira eta korritu politikoak lortzeko marketing soil izatera murrizturik agertzen ari dira.

Joera horren aurrean gaur egungo artea eta kreazioa esperientzia gisa pentsatzea da helburua eta ez errepresentazio gisa soilik; ekintza espazio komuna eraikitzeko eta espazio publikoa berreskuratzeko medio gisa. Azken finean, esperientzia subjektiboaren pribatizatzeko eta ondorioz ematen den jarduteko esparru publikoaren desagertzearen aurrean intersubjektibotasun produkzioa garatzea da helburua.

Artelekutik, artekaritzarako plataforma legez, Tester-ek interakzio eta elkarrekin konektatutako mikroegituren inguruan antolatutako ekimen zibilekin konpartitutako esperientzien espazioa ezarri nahi du, elkarloturiko sinergia sozial eta ekonomikoen efektua sortuz eta horrela sistema osorik interkonektaturik gelditzen da. Partekatutako denboran ematen diren praktika sozialen antolaketa materiala da. Praktika sozial hauek nodo sare batean erregulatutako fluxuen bidez funtzionatzen dute, edo instituzio nodoan, kasu honetan Arteleku Rodríguez Fundazioarekin batera, zeinaren barne logikak gizarte eta kultur praktikei itxura emateko paper estrategikoa bete behar duen. [1]

Oharra:

[1].- Cass Sunstein : “República. Com” Paidós Editoriala.



BUDGET (TXT / IMG / A

NOTES 4.500 €

ART PROJECTS 7.200 €

BOOK 180 page 10.000 € # PUBLIC
TJK

BUDGET SPECIAL +TRANSL 12 WRITERS (200 each) 3.600 €
MEETINGS PROD. 12.000 €

MEETING (MARITOR)... 8.000 DVD

WEBSITE

DOCUMENT

BILLBOARD

- OTHERS

- PUBLIC ←



BIO 1/4

KUDA.ORG: ZORAN PANTELIĆ + KRISTIAN LUKIĆ

New Media Centre **kuda.org**, Novi Sad, Vojvodina, Serbia and Montenegro, is organisation of artists, theorists, media activists and researchers in the field of information and communication technologies (ICT). It explores critical approaches towards (mis)using of ICT and emphasizes creative rethinking in raising network society. **kuda.org** is a content providing platform for new cultural practices, media art production and social layout and wants to establish media literacy and digital ecology in the age of information saturation as well as stimulate debates on many issues that arise around electronic media art and emerging forms of creative uses of technology. www.kuda.org

ZORAN PANTELIĆ

Founded **kuda.org** in 2000. He is currently the director of **kuda.org**. Pantelic is artist, organizer, educator and researcher. He holds a BA from the Academy of Fine Arts Novi Sad and MA from the same institution, as well as a certificate from the School of Media Education 2001 Faculty of Social Sciences, Ljubljana, Slovenia. He founded the association APSOLUTNO in 1993 in Novi Sad, Yugoslavia. APSOLUTNO is a collective of three members, dealing with interdisciplinary art work and media pluralism <www.apsolutno.org>. His work has been shown internationally in festivals and galleries in places such as Berlin, Paris, Budapest, Vienna, Frankfurt, Wroclaw,

Hiroshima, San Francisco, etc. Pantelic co-produced in 2003 the World-Information.Org exhibition www.world-information.org, an international project by Public Netbase, Vienna, in Novi Sad and Belgrade.

KRISTIAN LUKIĆ

Cultural worker and media theoretician. Program manager in New Media Center - **kuda.org**. Founder of Eastwood - Real Time Strategy Group. www.eastwood-group.net

THE TRINITY SESSION

Is an independent, Johannesburg-based contemporary art production team comprising Stephen Hobbs, Marcus Neustetter and Kathryn Smith. Interdisciplinary and socially-focused in their approach, they undertake public art projects, project initiation and production, curatorial work, primary research and critical writing. Specialized interest areas include urban development and criticism, technology, pathology and the body, electronic art and online culture. The purpose of the trinity session's working dynamic is to produce in a cross-platform way with artists, institutions and corporate brands and services, taking contemporary art out of the conventional gallery space and into various public realms. the trinity session itself is rapidly gaining a reputation as an artist in its own right, with a recent solo exhibition at the Standard Bank Gallery in Johannesburg. The group has also featured at BIG Torino (Turin); Ars Electronica (Linz); Transmediale.03 – Play Global! (Berlin); and Rencontres Video Art Plastique (Normandy). www.onair.co.za



SUE WILLIAMSON

Born in 1941, Studied at the Arts Students League of New York and Michaelis School of Fine Art, Cape Town. Social and political advocacy features strongly in the work of Sue Williamson, an internationally established visual artist and writer who founded the influential, fortnightly online publication, www.artthrob.co.za, one of the few publications dedicated to contemporary art from South Africa. In addition to publishing two key texts on South African art, namely *Resistance Art in South Africa* (1989) and *Art from South Africa: the Future Present* (1996, with Ashraf Jamal), she is also a founder member of Public Eye arts organization. Her work probes historical and political realities and social conditions in ways that directly engage the viewer rather than abstracting the experience. Her work is represented in public collections both locally and abroad. She works from the All Star Studios in CapeTown. www.artthrob.co.za/03nov/artbio.html

COLIN RICHARDS

Has published widely on South African art and curated a number of major exhibitions. Post-matric education includes the University of South Africa, the University of London (Goldsmiths' College) and Wits University, where he was awarded his Ph.D in 1995. He currently lectures art criticism, studio practice and art theory in the Division of Visual Arts in the Wits School of Arts, Wits University where he is Professor. He is also a practising artist, having exhibited

in South Africa, England and North America. His work is represented in the major public collections in the country. www.artthrob.co.za/03aug/artbio.htm

PENNY SIOPIS

Is a professor of Fine Arts in the Wits School of Arts where she teaches studio practice across all levels of study and theory courses to graduates specializing in the construction of contemporary South African art. She is also a well-known artist who has exhibited widely both locally and internationally. Her work incorporates a range of media often combined as complex installations. She is currently working on one such project for an exhibition at the Freud museum in London. She also curates exhibitions and writes on contemporary art. www.artthrob.co.za/99sept/artbio.html

USHA SEEJARIM

Born in 1974, Studied at Technikon Witwatersrand, completing a BTech degree. Currently completing her Masters degree at the University of the Witwatersrand. Johannesburg-based Usha Seejarim is interested in issues of transience, ephemerality and the banal, Seejarim's work represents a kind of urban spiritualism, informed by her Hindi faith and love for the patterns and subtexts of urban life, traffic and pedestrians. She was the joint winner of the inaugural MTN New Contemporaries exhibition in 2001, and has subsequently shown in the US, France and across South Africa. She was an artist-in-residence at



BIO 2/4

the South African National Gallery's Fresh programme, and is strongly committed to arts education. She has had two solo exhibitions; Long Distance in 1999 and Forms in Transit in 2003.
www.artthrob.co.za/01may/artbio.html

ROBIN RHODE

Was born in Cape Town in 1976. Studied Fine Art at Wits Technikon in Johannesburg. Currently he lives in Berlin.
w.artthrob.co.za/99nov/artbio.html

ANDONI ALONSO + IÑAKI ARZOS PAGS: 80/92

Nacidos en Euskal Herria en 1996, Alonso es profesor de filosofía en la Universidad de Euskal Herria y Arzos es artista. Llevan 15 años trabajando juntos como un Cybergolem en diferentes proyectos relacionados con la ciencia, la tecnología y la sociedad en la cultura vernácula vasca, en la cibercultura crítica y el arte contemporáneo. Han publicado varios libros y organizado varios seminarios. También mantienen una activa producción web. Su campo de trabajo reside actualmente en la construcción de una red multidisciplinar para crear una vanguardia hiperpolítica y activista a favor de tecnología cordial, paz, cultura indígena y comunitarismo digital.

KIEN NGHI HA PAGS: 80/92

He is Political Scientist and lives in Berlin. He is author of "Ethnicity and Migration" (Westfälisches Dampfboot, 1999) and has recently published articles on postcolonial theory, cultural representations and identity

politics, racism and the construction of race, and the colonial patterns of German migration policy. Currently he is completing his PhD-thesis on "Hybridity and Cultural Self-Representation of Migrants".
<http://mitglied.lycos.de/ethnizitaet/indexe.htm>

SHULIN ZHAO PAGS: 80/92

He was born in Shijiazhuang, Hebei, China in 1965. Studied at the Shijiazhuang University (1983-87). Founded and directed Linhao Culture & Arts Exchange Center (1999-) Has participated in several exhibitions: 13th Sydney Contemporary Art Biennale , Sydney, Australia; "NOI" International Contemporary Painting Exhibition In Napoli, Bari, Roma, Verona, Italy. Also in Spain, Vatican, Germany and so on; "Bridge" Changchun Contemporary Art Annual Exhibition In Changchun, China; "Dialogue Pluralism" , 4A Art Gallery, Sydney, Australia; "Dialogue The Other" Chiesa Santa Teresa Dei Maschi, Italy (2002). "Go Shopping" Contemporary Art Exhibition, Beijing, China; "Zero Possibility" Video Festiva Rome, Italy; "Measuring the Pupil Distance" Shenzhen Video Arts Festival, Shenzhen, China; "Guangzhou Sharpens" Performance Festival, Guangzhou, China (2003)

JORGE LAFERLA PAGS: 80/92

Uno de los fundadores del movimiento artístico de vídeo en Argentina, es también director de TV y multimedia. Su trilogía "Vídeo en la Puna: El Viaje de Valdez" , que consistía en "El primer viaje de Valdez" ,



“Valdez habanero” (1993-94), y “ValdeZen” (1993-94). En 2003 este trabajo fue parte de la “Muestra Euroamericana de Vídeo y Arte Digital” en el Centro Cultural Rojas en Buenos Aires. “Valdez alrededor del Mundo” (2001), producción en CD-ROM. Después de sus estudios en la Universidad Vincennes en París, Laferla realizó un Master en Arte en la Universidad de Pittsburg, Pennsylvania. Es profesor permanente en el Departamento de Técnicas Audiovisuales de la Universidad de Buenos Aires, y en la Fundación Universidad del Cine. Entre 1994 y 1999 fue Coordinador Académico de los seminarios de vídeo cine y multimedia experimental organizados por la Fundación Antorchas con las Fundaciones Rockefeller y McArthur para artistas Latinoamericanos. Es Director del Festival Eurolatinoamericano Festival de Vídeo y Arte Digital organizado por la Universidad de Buenos Aires, Argentina, y uno de los representantes más importantes del país de investigación de los nuevos medios. Ha publicado incontables artículos sobre medios audiovisuales en Argentina, Alemania, Brasil, Francia y Suiza.

TANJA OSTOJIC PAGES: 80/92

Ostojic was born in Yugoslavia in 1972 and studied at art academies in Belgrade and Nantes. She is nomad, living and working around Europe. Ostojic examines social configurations and relations of power. Her work is defined by political positioning, humor and situationist performances. Her

artistic research uses diverse media: ads, videos, photos, flyers, posters, Internet, installation, workshops, dinner discussions and books.

Selected Exhibitions, Public Projects and Interventions:

2003: IFA gallery Bonn and Stuttgart; Haus der Kulturen der Welt, Berlin; Kunstverein NRW Duesseldorf; Halle fur Kunst Lueneburg. Tirana Biennale, Albania. 2002: Museum of Contemporary Art, Zagreb; Badische Kunstverein, Karlsruhe; Rotor, Graz; Vidarte, Mexico City; Neue Gallerie Graz. 2001: 49th Venice Biennale; Palazzo delle Esposizioni, Roma; Ludwig Museum, Budapest; Museum of Contemporary Arts Belgrade; “SPAN2”, London. 2000: Oberhausen Kurzfilm und video festival; Rogaland Kunstmuseum, Stavanger; Digital media festival, Maribor; National Theatre, Ljubljana. 1999: ICA, London; DEST Foundation, Athens; PS1, New York. 1998: MANIFESTA Musée d'Histoire de la Ville de Luxembourg.

<http://www.kultur.at/howl/tanja/>

<http://www.cac.org.mk/capital/ostojic/>

<http://www.tiranabiennale.org/html/freeproposal/tanja>

www.ifa.de (visa show)

RALD MAYER, PHILIPP HAUPT

PAGES: 80/92

Mayer (1976) studied at the Academies of Fine Arts in Vienna and Copenhagen. Haupt (1975) studied at the University for Applied Arts Vienna. After collaborations in other collectives, they are currently surveyors at the Manoa Free University (MFU). Launched



BIO 3/4

in 2003 as another self-institution, the MFU is dedicated to buccaneer interests: heterotopias, taking soundings, anarchitecture, sailing on the seven seas, eight sails and fifty cannons.
<http://manoafreeuniversity.org>

MASAKI HIRANO PAGES: 80/92

1952: Born in Yaesu, Tokyo Japan. 1976: Worked as assistant to Shunji Okura, a prominent photographer. 1986: set up **MASAKI HIRANO PHOTO OFFICE**. Selected Exhibitions, Public Projects and Interventions: 1993: Held personal exhibition Part1: After the Festival at Ginza Nikon salon
 1996: Held personal exhibition Part2: Habaneros at Shinjuku Konica Plaza. 1997: Held personal exhibition Part3: Holes at Kyozon in Tokyo. 1998: Part2: Habaneros in the Cuban Contemporary Art Exhibition at Urazoe city art museum in Okinawa, Daikanyama Hillside Forum in Tokyo, Iwaki city culture center in Hukusima. 1998: Held personal exhibition Part3: Holes at Konika Plaza in Tokyo and Osaka. 1999: Held exhibition "Down the road of life" Havana & Sarajevo 1992-1997 at Cankarjev Dom in Ljubljana, Slovenia; Gallery Dante Marino Cettina, Umag, Croatia. 2001: Solo Exhibition "MASAKI HIRANO" in Meguro Art Museum, Tokyo. 2002: Participated in the joint exhibition On Landscape; Contemporary Japanese Photography, Tokyo Metropolitan Museum of Photography. Works in collection: Tokyo Metropolitan Museum of Photography

ŠEJLA KAMERIC PAGES: 80/92

1976: Born in Sarajevo, Bosnia and Herzegovina. Lives and works in Sarajevo. Selected Exhibitions, Public Projects and Interventions:
 2003: "Bosnian Girl", public project (magazine ads, posters, billboards), "The Gorges of the Balkans", Kunsthalle Fridericianum, Kassel, Germany. 2002: "KUNSTEXPEDITIONEN2002 / OSTEUROPA," Sony Center and Art Forum, Berlin, Germany "Closing the Border" (Welcome in the oldest freedom land) public intervention; border San Marino – Italy. 2001: "Hundred Years of Contemporary Arts Of Bosnia and Herzegovina", National Gallery of BiH, Sarajevo "homeSICK", work in progress, Graz, Manciano, Ljubljana, Zagreb, Dubrovnik, Bern, San Marino, Milano, Berlin, Ravenna, Düsseldorf, Amsterdam, Leipzig, Vienna, Pristina... 2000: MANIFESTA 3, European Biennial of Contemporary Art, Ljubljana, Slovenia. 1999: SCCA-Sarajevo Third Annual Exhibition "Under Construction", Sarajevo, BiH
<http://www.sejla-kameric.com>

Yael Katz Ben Shalom

PAGES: 80/92

Born in Israel 1964. Lives and works in Tel-Aviv – painting, photography, video sound and projects. Individual and group exhibitions since 1988 – Einzel- und Gruppenausstellungen in Israel und im Ausland seit 1988. Participation in Mittelmeer-Filmfestival Köln, with the video "Jaffo, HaEshkolitstr. 10", Sept. 2001.



Selection of projects as artist and curator: Status Quo Vadis? – the conflict between the religious and the secular, Künstlerhaus Jerusalem, 1998. The poor the state the rich, social reality in Israel today, exhibition of the forum of Israeli museums, 2000 – shown in Köln, Berlin, Suhl, Erfurt, München. RE-Thinking new art from Israel – photography and video concerning contemporary israeli identity (produced by Institut für Auslandsbeziehungen, IfA) – IfA Galerie Bonn, Stuttgart, Berlin, 2001/2002. The Voice of Education Project with jewish and arab children in Jaffo. Harry Potter, what do you think about Jews? – an installation als memory space– Kunstbunker Tumulka, München 2002. Memory and Violence, photography and video from 15 countries, Space for Cultural Dialogue, Tel-Aviv, 2002. "Show your wound" israeli-palestinian-german art seminar June/July 2003. "Show your wound", exhibition, Space for Cultural Dialogue, Tel-Aviv 2003. "To see and to die" Installation, ExOriente, Aachen Juli-Sept. 2003, FINALE TOTALE, Stuttgart 2003. "Jerusalem – a photographic Installation" Biennale Plovdiv, Oktober 2003 curator of Israeli contribution.

KIRMEN URIBE PAGES: 80/92

Kirmen Uribe Bizkaiko kostaldean jaio zen, Ondarroan, 1970ean. Euskal Filologia ikasketak Gasteizen burutu eta Italiako Trenton igaro zuen urtebete literatura gonbaratua ikasten. Denetarik

idatzi du: narrazioak, poemak, entseguak, antzezlanak. Baina poeta legez da batez ere ezaguna, Bitartean heldu eskutik poema-liburuari esker hain zuzen (Espainiako Kritika Saria). Raymond Carver, Sylvia Plath, Mahmud Darwish, eta Wislawa Szymborska-ren zenbait poema ekarri ditu euskarara, besteak beste. Poesia liburuetan soilik ez dela bizi uste du eta horregatik poesia musikarekin, ikusentzunezkoekin edo arte plastikoekin izartzeko joera hori. Haren poemak hainbat hizkuntzetara itzuli izan dira eta hor nonbait agertu, The New Yorker, Open City, Circumference edo Saint Ann's Review aldizkarietan, esate baterako.

IBON SÁENZ DE OLAZAGOITIA PAGES: 80/92

Licenciado en Bellas Artes por la Universidad del País Vasco (UPV-EHU) en las especialidades de Técnicas gráficas y Escultura. Desarrolla su actividad como fotógrafo, diseñador y videocreador, colaborando con diferentes músicos y artistas. Ha participado en diferentes exposiciones y proyectos personales y colectivos en Madrid, Bilbao, Barcelona o Vitoria... Entre otros: "Arte y Electricidad", Muestra de arte INJUVE, Bilbao Arte... Ha realizado diversos Cursos y Postgrados entre los que destacar el Master en Arte y Nuevas Tecnologías en La Universidad Europea de Madrid. En la actualidad, vive y trabaja entre Vitoria-Gasteiz y Madrid.



BIO 4/4

METABOLIK BIOHACKLAB

PAGS: 80/92

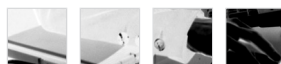
Is a collective for technopolitic experimentation, an open space for the construction and deconstruction of communication networks and technologically self-managed social processes. Metabolik was born in the Hackmeeting that took place in 2001 and it is situated in Udondo Gaztetxea SSSC (Self Managed and Squatted Social Center) at the postindustrial periphery of Bilbao. The most common activities of this group include computer recycling as well as use, teaching and development of free software (software programs licenced under a copyleft agreement that allows for free copy, distribution and modification of source code). They give talks and propose workshops in order to explore how to overcome the limits imposed by current technologies on everyday social communication and personal development. One of their major projects is the development and sharing of a complete self-configuring and self-installing Debian GNU/Linux operating system called X-evian, configured and compiled for social activism. Metabolik is in itself a hacktivist experiment: a collective testing of the displacement and tactical alteration of technological codes for social empowerment.

DIEGO LAMA Pags: 80/92

Nace en Lima en 1980, estudia bellas artes de 1999 a 2003. Participa en diversas muestras y festivales internacionales entre las cuales destacan "Blanco y Negro y de Color" en el Museo Reina Sofia, "Videoex" en Zurich, "L.A Freewaves" en EEUU y "World Wide Video Festival" en Ámsterdam. Actualmente vive y trabaja en Lima, Perú.

GABRIELA GOLDER Pags: 80/92

Artista audiovisual argentina, nació en Buenos Aires el 5 de septiembre de 1971. En 1995 se gradua como Directora Cinematográfica en la Universidad del Cine de Buenos Aires. Posteriormente realiza estudios de Postgrado en la Universidad de Santiago de Compostela y en junio del 2000 finaliza un Dess (Diplome d'Etudes Supérieures Spécialisés) en Hypermedia en la Universidad de Paris. Actualmente, y hasta fin de diciembre de 2003, se encuentra como Fellow en la KUNSTHOCHSCHULE FÜR MEDIEN, en Köln, Alemania, realizando un video que es parte del proyecto BESTIAS. A partir de febrero de 2004, será Artista en Residencia en el Schloss Balmoral, en Bad Ems, Alemania, en donde trabajará en la elaboración de la Video Instalación de tres canales "Del Otro Lado de la Tierra" que es parte del proyecto BESTIAS. Entre los 2000 y 2002 es la Coordinadora del área de Arte Electrónicas del Centro

**BIO**

Traducciones / Itzulpenak / Translations:
www.e-tester.net

Cultural General San Martín de Buenos Aires, además de desempeñarse como curadora independiente de Artes Electronicas tanto en Argentina como en el exterior, tarea que sigue cumpliendo hasta la actualidad.
<http://abecedario.free.fr>

IVÁN LOZANO PAGES: 80/92

Realizó estudios de Arte en la Escuela Nacional de Bellas Artes del Perú ENBA de Lima. La temática de sus trabajos se relaciona directamente con la sociedad de masas y consumo, sus imágenes icónicas se agrupan en unidades simbólicas compactas; reflejando un modo de fetichismo iconográfico de la sociedad. Su interés en trabajar con el comportamiento humano dentro de su propio contexto, lo a llevado a trabajar con elementos de índole masiva. El desarrollo del individuo dentro de la sociedad como hombre, animal y dios de sus propias acciones, el pensamiento de masa y las acciones de este, frente a una sociedad específica su acción y reacción frente a distintas situaciones cotidianas. Ha realizado trabajos de video así como también de animación , instalaciones interactivas y desarrollo para la red. Sus trabajos han sido expuestos en distintas exposiciones colectivas, así como en festivales en Brasil, EUA, México, Holanda, España, Argentina y Perú , lugar donde actualmente reside y trabaja.

LUCAS BAMBOZZI PAGES: 80/92

Graduated in Social Communication, Journalism at UFMG/ Federal University of Minas Gerais. Since 1988 have been developing studies and work on the speech of video as an artistic and expressive form.

Started to teach at non-graduate courses and workshops by the beginning of 1989. Taught at PUC University (Pontificia Universidade Católica de Minas Gerais) the subject "Production for Radio, TV and Cinema". Had lessons and participated in workshops with Joan Logue (USA) - "Advanced Techniques"; Tim Morrisson/Gorila Tapes (England) - "Scratch Video"; Jérôme Lefdup (France) - "Computer Animations"; Janice Tanaka (USA) and Leandro Katz (USA) "CD ROM and Advanced Projects" (sponsored by Rockefeller Foundation) among others.

He found that was probably producing a sort of engaging videoart work around 1991, when his work Love Stories, (a kind of self-portrait mixed-up on love diseases) was purchased by the Centre Georges Pompidou Paris to their permanent collection. Bambozzi's early professional work was related mainly to music videos and TV music programs. Directed many programs at TV-Minas and later at the MTV Brasil, where he was in charge of programas such as the special Unplugged (Acústico) with Gilberto Gil.





ART PROJECTS 7.200 €

BOOK 180 page 10.000 € # PUBC
 +TRANSL. 12 WRITERS (200 each) 3.6
 BGET SPECIAL NEEDINGS



TESTER
 TRADUCCIONES
 ITZULPENAK
 TRANSLATIONS



TRADUCCIONES 1/50

MARINA GRŽINIĆ

PAG: 12

Doctora en Filosofía, trabaja como investigadora en el Instituto de Filosofía en el ZRC SAZU (Centro Científico y de Investigación de la Academia Eslovena de Ciencias y Arte) en Ljubljana. Profesora en la Academia de Bellas Artes de Viena. Durante los años académicos 1997-98, obtuvo la Beca de Investigación Postdoctoral concedida por la Sociedad Japonesa para el Avance de la Ciencia de Tokio. Tenía su sede en el Instituto Politécnico de Tokio. En 2001 Gržinić tomó parte en el Programa Residencial de Arte Apex, Nueva York, Abril 2001. Artista de video (involucrada en el video desde 1982) teórica de medios de comunicación, crítica y conservadora de arte. Marina Gržinić ha publicado cientos de artículos y ensayos y editado 8 libros, entre otros STELARC (PRÓTESIS POLÍTICA – CONOCIMIENTO DEL CUERPO), ed. Marina Gržinić (textos por Arthur y Marilouise Kroker, Timothy Murray, Marina Gržinić y Stelarc), MASKA, Ljubljana y MKC, Maribor, Eslovenia 2002.
<http://www.ljudmila.org/quantum.east/>

OLIVER RESSLER

PAG: 12

Vive y trabaja como artista en Viena. Ressler lleva a cabo exposiciones, proyectos específicos in situ y videos sobre asuntos como el racismo, la globalización económica, ingeniería genética y formas de resistencia. Su reciente proyecto de exposición en curso, "Economía Alternativa, Sociedades Alternativas", se ha llevado a cabo en Galerija Skuc en Ljubljana (Eslovenia) y Kunstraum Lueneburg (Alemania). www.ressler.at

MARCUS NEUSTETTER

PAG: 12

Marcus Neustetter ha estado llevando a cabo investigación y desarrollo de proyectos en el campo del nuevo arte de los medios. Como artista sus intereses se han centrado en producir y exponer una serie de proyectos tanto para el entorno corporativo como el cultural. Como investigador, ha completado su Master en Bellas Artes centrándose en el nuevo arte de los medios, específicamente dentro de Sudáfrica, y como encargado de instalaciones y conservador en exposiciones y conferencias. También ha

estado involucrado en la coordinación y participación en proyectos internacionales online, talleres y residencias dirigidas a desarrollar la relación sudafricana con los negocios, la tecnología y el arte. Como codirector de Trinity Session, un equipo independiente de producción de arte contemporáneo, Marcus Neustetter está involucrado activamente en el desarrollo de estrategias de negocio cultural a través de una serie de proyectos. www.onair.co.za/mn

HITO STEYERL

PAG: 13

Realizadora de películas. Los trabajos están localizados sobre la interconexión entre película y bellas artes, y entre teoría y práctica. Doctorado en el campo del arte como profesora, comentarista y crítica. Otras actividades incluyen trabajo como periodista político, crítica de cine, autora de catálogos y libros y la recopilación de programas de películas feministas. Sus películas han recibido galardones internacionales. Participaciones en simposios internacionales sobre estudios postcoloniales, estudios de medios y globalización cultural.



FUNDACIÓN RODRÍGUEZ PAG: 13

Trabaja como colectivo desde 1994, y forma parte de [SEAC] hasta 1999, año de su desaparición. Desde entonces ha organizado y coordinado diversos proyectos, principalmente relacionados con la cultura contemporánea y los nuevos medios, entendiendo siempre sus actividades como extensión de su labor artística. Fundación RDZ trabaja en el medio audiovisual, en los soportes multimedia y en todo tipo de propuestas creativas, pero también desde una reflexión teórica que plantea nuevas fórmulas de comisariado y nuevos modos de producción, difusión y distribución del hecho artístico actual. Algunos de sus últimos proyectos son: www.intervenciones.tv / www.arteyelectricidad.net / www.web-side.org

CAPITALISMO, DEMOCRACIA Y EL PARADIGMA GENÉTICO DE LA CULTURA PAGS: 14 / 19

MARINA GAŽINIĆ

Quisiera repensar algunas metodologías en lo referente a la organización de exposiciones en el contexto de la globalidad;

la Documenta 11 de 2002 es el caso más destacado, aunque recientemente se han organizado en Europa exposiciones en busca de esto o lo otro («los Balcanes», por ejemplo). El aspecto más importante de esas exposiciones es que han puesto de relieve y hecho visibles las producciones artísticas y culturales de otros mundos, de manera particular del tercer mundo (África, Asia Central y del Sur, países musulmanes / asiáticos, América Latina) y del segundo mundo (los antiguos países del este de Europa). Todos esos mundos están actualmente, y hay programados futuros proyectos, haciéndose (mediante selección específica) visibles en Europa (occidental) y el continente norteamericano, donde han carecido durante décadas –y siguen careciendo de dicho relieve. No importa sólo la cuestión de la visibilidad (ver, o incluso descubrir esas producciones distantes, pero no tanto, y aun así desconocidas), sino también la cuestión de la recontextualización, es decir, hacer accesible y alcanzable dentro del Imperio del Primer Mundo capitalista, algo que

hasta ahora sólo había sido imaginado, o de lo que se había escrito ocasionalmente, aunque bien pocas veces.

Mi pregunta es: ¿mediante qué operaciones de exclusión/inclusión en relación con la noción de hegemonía emerge ese nuevo mundo? Inmediatamente, podría apoyar la tesis de que hay que buscar en alguna otra parte el modelo de funcionamiento del imperialismo artístico-cultural global, fuera del puro contexto cultural. Los elementos de la máquina de excluir/incluir hay que buscarlos en el discurso específico de la clonación, la biotecnología y la noción de viabilidad de nada menos que la (recientemente fallecida) oveja Dolly. Hay dos fuentes que hay que tomar en consideración: el ensayo de Sarah Franklin «Dolly's Viability and the Genetic Capital» (2001) y el libro de Donna Haraway «Modest Witness @ Second Millenium: Female Man© meets OncoMouse™» (1997).

Las exposiciones preparadas como proyecto(s) que hagan realidad la nueva internacionalización del segundo y tercer mundo



TRADUCCIONES 3/50

muestran una viabilidad increíble. Parece ser que esas exposiciones han encontrado un modo de implicar al «mundo», y al mismo tiempo (y esto es muy importante) prolongar su propia vida. La inclusión del tercer mundo está también en juego, con la proliferación de estudios culturales en el primer mundo capitalista. Pero vayamos paso a paso. Veamos qué lógica desarrollan y llevan, hasta la etapa final, los denominados proyectos de exposición global del primer mundo capitalista.

La formación del mercado de arte capitalista, para poder vender una sola obra de arte, se basaba en el desarrollo de un cuidado pedigrí, de una genealogía exacta de la obra de arte individual. Lo que sí fue necesario efectuar fue un cambio en la definición de capital cultural: un cambio desde la cultura como totalidad hacia el poder reproductivo de una obra de arte individual, a fin de decir que esa obra de arte está preparada para ser capitalizada y efectuar inversiones en ella. En pocas palabras, ese cambio implicaba la formación de una genealogía exacta de la obra de arte

individual que, de ese modo, podía representar a una totalidad mayor. La creación de tal genealogía se lograba mediante el cuidadoso trabajo crítico e intelectual/teórico, así como mediante dispositivos de mercadotecnia del arte, culturales e institucionales. Una obra de arte tal comenzaba entonces a funcionar como plantilla para la producción continuada de obras de arte de tipos especiales. Por ejemplo, el panorama actual del Young British Art (YBA) puede verse precisamente como resultado de un modo de desarrollo así. Para ser más precisos, el cambio es sinecdótico (Sarah Franklin usa el término al hablar del proceso de formación de una raza), en el sentido de que la «sustancia» de la que está hecha una obra de arte se convierte en plantilla para todo un tipo de producción nacional contemporánea. Puede apreciarse lo mismo en el fenómeno de lo que se denominó la década pasada el Nuevo Panorama Artístico Suizo.

Esos procesos conceptuales del mundo del arte se mantienen con vida durante décadas, posibilitando la cuidadosa selección y

proliferación de artistas, producción, inversión e intercambios de reservas de arte. A su vez, tales diferenciaciones han posibilitado una redefinición de lo que es el contexto cultural, unido al descubrimiento de nuevas definiciones de lo que es un linaje histórico y artístico. Lo que es interesante percibir en ese proceso es cuánto aparato conceptual ha tenido que movilizarse en el Primer Mundo capitalista en relación a la(s) obra(s) de arte para que su valor emerja como algo «natural». Por tanto, estrictamente hablando, y basándose en afirmaciones importantes realizadas por Franklin, el panorama del Young British Art puede considerarse que es no sólo un nuevo conglomerado cultural-tecnológico-estético, sino que también constituye casi una raza. Su modo de constituirse es, usando el vocabulario de Franklin, una formación discursiva, y su estilo una manifestación de la capacidad de mercado-inversión-institución artística-teoría. Referirse a una raza en un contexto así no es en absoluto una observación cínica o peyorativa, ya que la «raza» ¡es de hecho un invento británico!



Por otra parte, es importante introducir en el vocabulario del arte y de la cultura nociones que proceden del campo de la biotecnología, tales como plantilla, raza, genealogía o pedigrí. Si tenemos presente la idea de esa inversión de capital efectiva (teoría/dinero/mercado del arte) en la obra de arte individual, debemos reconocer la importancia de la «máquina» arte/crítica/teoría de la que procede, que sigue funcionando obsesivamente, suministrando fuerza genealógica e histórica a un estilo y estética artísticos singulares.

El resultado final es un encadenamiento especial de dinero, instituciones y escritos crítico-teóricos que se presentan actualmente casi más que nunca como «parentesco civilizatorio». Ese parentesco (palabra que también procede del ámbito de la biotecnología) se representa ante el «mundo» como el proceso más natural e interno del arte y la cultura en el primer mundo capitalista; más aún, ese «parentesco civilizatorio» está superando hoy en día las fronteras culturales, para convertirse así en el santo y seña moderno en cuestiones

políticas (nosotros contra ellos; la guerra para conservar la civilización, etc.).

Veamos ahora qué está sucediendo con los denominados nuevos proyectos de exposición globales que incluyen a artistas seleccionados del segundo y tercer mundo y a sus obras, o que se organizan especialmente para ellos.

Esos proyectos ponen de relieve algunas nuevas direcciones importantes, que pueden considerarse un cambio no solamente conceptual, sino también, y de manera primordial, un cambio tecnológico. Con esos proyectos, en primer lugar, se rompe con la plantilla tradicional de la genealogía, y en segundo lugar se acciona un nuevo tipo de conglomerado «reprogramado» efectivamente en tiempo y espacio. Lo importante no es la obra de arte, sino la técnica de transferencia que proporciona el medio de reproducción. La inclusión de la obra de arte del Segundo y Tercer Mundo dentro del territorio del Imperio desempeña, por tanto, en la mayoría de los casos, el papel

de simplemente asistir a una aplicación lograda de la técnica de transferencia. En el caso de una obra de arte originada fuera del Imperio, no son válidas ni su propia autenticidad ni su propia capacidad autogeneradora. Está ahí sólo para probar la transferencia de la obra de arte a otro contexto, y también, si persiste a lo largo del tiempo, para probar la viabilidad del arte para sobrevivir en el nuevo contexto. La obra de arte que llega desde el Segundo o Tercer Mundo funciona así como «prueba viviente» de que la transferencia ha tenido éxito, como ocurrió en el caso de la oveja Dolly. La transferencia es la fuente del nuevo capital cultural global, o, como puede comprobarse por medio de las palabras de Franklin: «la transferencia es un dispositivo para diseminar un plan corporativo para la producción de riqueza cultural en forma de reactores culturales». Esas obras de arte se consideran reactores culturales.

Ése es el resultado de la tecnología de transferencia: obras de arte procedentes del Segundo y Tercer Mundo son trasladadas de la fuente de su



TRADUCCIONES S/SO

valor primario conceptual / intrínseco contextual. El resultado es una genealogía diferente, una «genealogía empresarizada» (como sucede con Dolly) que como consecuencia tiene que separar todos los sistemas de descendencia genealógica. Dentro de las expresiones recientemente descubiertas de Segundo y Tercer Mundo, o «genealogía empresarizada», por así decir, dentro de esa nueva GENEALOGÍA (DE COMIDA) RÁPIDA (como referencia a un mundo dominado por los MacDonalds), el poder que tiene la obra de arte para generar nuevas ideas y conceptos no tiene ninguna importancia, lo único que es importante es la transferencia. Con la genealogía empresarizada, dice Franklin, los sujetos recientemente flexibles y sus obras de arte se rediseñan y liberan de sus contextos culturales específicos, «dispuestos a convertirse en nuevas obras de arte promiscuas recombinadas». Lo que también es importante es el proceso de abstracción partiendo de la base. De ese modo, con la técnica de la transferencia abstracta, cuando

se clona la obra de arte con un nuevo paradigma, da fe de que también está separada del «ruido» de la base. Si tuvieran que transferirse también toda la pobreza y las relaciones sociales, así como la(s) posible(s) repercusión(es) que origina la obra de arte en su contexto original, sería políticamente muy agotador, además de costoso. De hecho, nadie puede predecir qué tipo de resultado se produciría si dejáramos al «ruido» y «residuo» del Segundo y Tercer Mundo un espacio real para acercarse de verdad, para entrar en el Imperio. Una transferencia abstracta y vacía elimina el riesgo, produciendo en su lugar una réplica de los rasgos deseados. De modo que no es tan extraño que todas esas obras del Segundo y Tercer Mundo se representen hoy en día en los llamados Cubos Blancos de Exposiciones Modernas, desocupados y estériles. Volvamos la mente a la Documenta 11. ¿No fue acaso ése el fallo principal de la Documenta 11? Al menos, ¿no se quejaron los críticos de que la exposición habría sido perfecta si no se hubieran colocado las obras en un contexto tan

abstracto (Cubos Modernos)? Pero lo que yo sostengo es que aquello fue la externalización precisa de la lógica interna de todos esos proyectos artísticos globales.

Del punto de vista de la genealogía, la técnica de transferencia efectúa un giro de noventa grados, por el que la «descendencia» ya no es el equivalente de la gravedad genealógica. Con esas exposiciones que incluyen nuevos mundos, es posible hablar del nuevo capital cultural en forma de un nuevo paradigma genético de la cultura. En el corazón de ese nuevo internacionalismo hay, por tanto, lo que Sarah Franklin afirmó en un principio acerca de la oveja Dolly, y que yo adapto a nuestra nueva condición cultural-genética: «la técnica que da un rodeo a la capacidad conceptual y artística de la obra de arte en su especificidad». La «genealogía empresarizada»-global a efectos de exposición-funciona exactamente igual que la clonación en el campo de la nueva biotecnología. Dentro de esas nuevas coordenadas epistemológicas del arte global, y parafraseando las afirmaciones de Franklin acerca de Dolly, es



menos importante saber qué es el arte procedente del Segundo o Tercer Mundo, que cuáles son los efectos que tiene».

En esas exposiciones globales lo que es importante al reutilizar obras de arte del Segundo o Tercer Mundo es el proceso de compresión del tiempo genealógico, ofreciendo de ese modo un contexto puro, vacío, esterilizado que será así constantemente perpetuado. O, para decirlo incluso con mayor precisión, vemos un proceso de canibalización o rápida asimilación de la historia y prácticas artísticas específicas. Esas exposiciones han instaurado una nueva forma de genealogía que elimina «el tiempo genealógico convencional, el orden y la verticalidad». Lo que tenemos aquí es una historización ultrarrápida, y la totalidad establecida borra las huellas de su propia (im)posibilidad.

Dolly es la mediadora evanescente, igual que las obras de arte del Segundo y Tercer Mundo. Dolly se convirtió más aún en señal icónica de su mediación evanescente cuando falleció en 2003.

Lo que estoy tratando de desarrollar aquí es una intensificación de la política de reproducción (como en el caso de la procreación a lo Dolly) dentro de un contexto cultural global, que da como resultado una empresarización de la genealogía y procesos similares a la clonación. Este tipo concreto de clonación, que está firmemente unido a la tecnología, hace que el capital pueda retirar la sustancia de la obra de arte. Esto tiene repercusiones en la totalidad de la idea de empresa. Se está produciendo un proceso de expropiación que basa la diferencia en servidumbre, influencias y constelaciones muy diferentes; la(s) diferencia(s) del segundo y tercer mundo se percibe(n) tan sólo mediante relaciones de empresa y propiedad. ¡Las exposiciones tienen dueño y las obras tienen marca registrada! En «Modest Witness @ Second Millenium: Female Man© meets OncoMouse™», Donna Haraway describe el efecto de la clonación precisamente como la construcción de un nuevo parentesco. Describe el parentesco como «una cuestión de taxonomía, de categoría, y

del estatuto natural de las entidades artificiales». Y ¿qué son las obras de arte del segundo y tercer mundo, sino entidades artificiales, medio clonadas y en un proceso de naturalización forzada dentro del único «natural y civilizado» primer mundo capitalista? Lo que es importante comprender es la lógica del proceso. Utilizando terminología hegeliana, la lucha radicalmente contingente por la hegemonía puede ser operativa sólo en la medida en que reprima su naturaleza radicalmente contingente, en la medida en que experimente un mínimo de naturalización.

La marca registrada se convierte para Haraway en una especie de hipermarca. «La empresa matriz», que en nuestro caso es el bien administrado proyecto de exposición global, conecta después las marcas y marchamos. Como apunta Haraway (por medio de Franklin): esas líneas de descendencia de mercancías (y, añadido yo, las obras de arte del segundo y tercer mundo) presentan varios tipos de conexiones, parentesco y genealogía sustanciales que



TRADUCCIONES 7/50

se establecen solamente por medio de marcas de clase o marchamos como marca representante. Tales exposiciones pueden considerarse, por tanto, proyectos que marcan una serie diferente de relaciones, que hoy se generan y procrean debido a la influencia mortal de la tecnociencia corporativa, que sobredetermina, forma y articula de manera radical lo que se considera cultura global.

Conclusiones:

1. Podemos decir que todas esas exposiciones tienen varios padres (y no una sola madre, como en el caso de Dolly) o propietarios que establecen las marcas. Una forma específica de marcado se produce ahora mediante el sellado, que establece una nueva relación de propiedad. Y esa relación puede verse como protección de los derechos de propiedad capitalista, cosa que lleva a la propiedad cada vez más privatizada de diversos proyectos públicos, exposiciones, etc. Todas esas propiedades –nuevas figuras paternas- se ven eclipsadas por unas reglas casi impersonales y principios neutros en público y fuerte

crítica en privado, que desvelan que esos nuevos padres están comportándose como dictadores, imponiendo un derecho absoluto a tomar decisiones. La mayoría de las exposiciones ¡llevan el nombre del padre-comisario!

2. Lo que falta en esas exposiciones es «una crítica genealógica pacientemente documental», como sugiere Ewa Plonowska Ziarek; en su lugar tenemos documentales sin relieve. La diferencia es crucial. En un estilo de presentación documental monótona, parece que la «libertad» puede considerarse una posesión fácilmente transferible, o simplemente un atributo del sujeto. Pero lo que se necesita, en su lugar, es un punto de vista diferente; aquí tenemos que pensar sobre la «libertad» como praxis política ubicada (conocimiento ubicado, como decía Haraway) que posiblemente puede crear modos de ser que son aún improbables.

3. El proceso de canibalización y ultrarrápida historización está ocurriendo también en el Primer Mundo capitalista (no hay nada que escape al

funcionamiento de la máquina capitalista) a fin de dar sangre fresca a diversas historias y prácticas y, más aún, de volver a conectar diversas ciencias y obras teóricas. Tenemos exposiciones que conectan inventos tecnológicos y trabajo teórico, en las que todo se muestra de un modo obsesivamente natural; parece como si todo eso llevara siglos funcionando. Algunas exposiciones presentan tal genealogía artificialmente acelerada de las primeras innovaciones e inventos capitalistas, que es como si todo eso hubiera estado aquí desde hace por lo menos quinientos años. Qué civilización tan potente y qué ciencia tan espléndida (¡podemos estar seguros de que al segundo y tercer mundo no se les ha perdido nada aquí!) que siempre iba por la senda correcta, desde el principio mismo. Al producir esa continuidad empresarizada, la civilización puede sobrevivir felizmente en su propia neutralidad y también con sus inventos democráticos. Y cuidado, si es necesario, ¡todo se defenderá hasta el último hombre!





Bibliografía:

Sarah Franklin, «Dolly's Body: Gender, Genetics and the New Genetic Capital» en: Marina Gržinić Mauhler, Ed., THE BODY/LE CORPS/DER KÖRPER, FILOZOFSKI VESTNIK, Nº 2, Ljubljana: FI ZRC SAZU, 2002.

Donna Haraway, «Modest Witness @ Second Millennium: Female Man© meets OncoMouse™», Londres y Nueva York: Routledge, 1997.

Ewa Plonowska Ziarek, «An Ethics of Dissensus. Postmodernity, Feminism, and the Politics of Radical Democracy», Stanford: Stanford University Press, 2001.

«Strangers to ourselves», catálogo de la exposición del mismo nombre, exposición comisariada por Maud Belleguic, Mario Rossi y Judith Stewart en colaboración con el Hastings Borough Council, el Kent Institute of Arts & Design, el Canterbury City Council Museums and Galleries Service, etc., Reino Unido, 2003.

MANUALES CONTRA-GLOBALIZACIÓN

PAGS: 20 / 25

Marina Gržinić: Comencemos desde un punto más general: ¿por qué es importante pensar la economía en relación al arte? Lo que parece ser interesante sobre tu trabajo no es sólo una cuestión de arte, sino una

cuestión sobre la manera en que la sociedad en general es estructurada y cómo funciona. Recuerdo algunos libros hablando sobre capitalismo y globalización, dónde se exponen todas estas cuestiones de identidad, pero en estos textos filosóficos se dice muy poco sobre la influencia del mercado capitalista y sobre la estructura de la sociedad. Así que observando concretamente tu exposición "The global 500", ¿por qué la formación de la economía es importante en tu trabajo artístico?

Oliver Ressler: La economía es una de las áreas que ejerce mucha influencia en una gran variedad de campos de nuestra sociedad. Intento producir trabajos relacionados con estos asuntos que considero de mayor importancia, y es por esa razón que la economía se convierte en el principal tema de mi práctica artística. Creo que las cosas que considero importantes para mi también son de alguna importancia para el resto de la gente. Llevo a cabo mi trabajo como artista porque considero que el arte es una herramienta posible para discutir parte de la

influencia que tiene la economía en la sociedad actual. Muchas instituciones son todavía espacios donde es posible tratar asuntos desde perspectivas que no son incluidas en los debates de los grandes medios. Esto hace al arte interesante para mí, pero también cobra sentido realizar ese trabajo dentro del marco del arte por otras razones: Cuando hago instalaciones temáticas específicas para un espacio público en el interior de la ciudad, el trabajo final normalmente no se plantea como arte. Pero estratégicamente utilicé el hecho de que mi trabajo es arte cuando negocio con los gobiernos municipales con la intención de conseguir permiso y espacio para carteleras, marquesinas o letreros luminosos. Cuando este trabajo se muestra en espacios públicos, en definitiva lo utilicé realmente más como una herramienta de análisis o crítica, o para fortalecer ciertas posiciones. Hay diferentes posibilidades, dependiendo del trabajo. No soy un artista que intenta inventar un tipo de estructura o procedimiento sobre cómo realizar un trabajo para después continuar durante



TRADUCCIONES 9/50

un par de años. Soy más del tipo de artista que intenta buscar una nueva estructura adecuada y soluciones estéticas para cada proyecto en el que trabajo.

M.G.: Lo que también me resulta muy interesante es cómo trabajas con el texto y la manera de abordarlo. A menudo, tomas algunos hechos, declaraciones sobre la economía o sobre la manera en la que la sociedad funciona, pero en este texto original la perspectiva desde que es escrita es a menudo ocultada. Lo que estás haciendo es apuntar al hecho de que el texto es siempre escrito por alguien desde una posición muy específica. Por lo tanto, está enfatizando este momento en tu análisis, la posición y el trasfondo ideológico desde los que el texto ha sido escrito. Algo que es normalmente percibido como natural o común es dado la vuelta y puedes ver de manera muy precisa desde qué posición se genera este conocimiento. Por ejemplo, ¿cómo seleccionaste a las personas que hablan en el video “The Global 500”?

O.R.: Normalmente, comienzo investigando sobre un tema y

después desarrollo de alguna manera una idea y posteriormente la estructura del trabajo. En el siguiente paso, decido la gente a la que me gustaría entrevistar, de tal manera que la estructura de un proyecto que tengo en mente se va llenando de contenido. En el caso de este proyecto, “The Global 500”, elegí gente que estaba íntimamente relacionada con estos campos de la economía y que sostenía posturas claras contra los modelos existentes de economía. Intenté abarcar una amplia variedad de puntos de vista dentro del proyecto, por lo que elegí un economista, dos sindicalistas, un trabajador de una ONG y un teórico sobre cultura y los media, que han sido reunidos por primera vez en este proyecto. Peor no todo mi trabajo está basado en entrevistas, como el caso de los series de carteles y estandartes que realicé en colaboración con el artista estadounidense David Thorme en el marco del proyecto en curso “Boom!”.

M.G.: Lo que es interesante es que te gustan estas formas populares tales como carteles o estandartes, pero con cierta

dosis de discrepancia, porque siempre usas mucho texto. Normalmente estas formas son usadas para mensajes rápidos y fáciles. ¡Pero tú utilizas mucho texto! En el caso de “Boom!” este intelectualismo extraño de los textos da realmente la vuelta a este formato popular que utilizas. El significado no es comprendido en el primer momento, sin embargo, hay muchas capas de significado. ¿Cuál es tu interpretación de esta lucha entre forma y la enorme cantidad de texto?

O.R.: Realmente nunca he pretendido realizar un trabajo sin texto, porque es esencial para mí expresar algún mensaje. Normalmente es muy importante que el mensaje sea claro hasta cierto punto y no vago. No soy un artista que ofrece una pieza de arte y deja la interpretación completamente a la audiencia. Además, realmente me gustan las estrategias únicamente textuales. Mis dos primeros trabajos en el espacio público, a mediados de los noventa, eran carteles sólo con texto y letreros luminosos, que eran también interesantes hasta cierto punto por el hecho de que o usaban imágenes, como suele ser el



caso con impresiones de gran formato en el espacio público. Si optas por una estrategia tal hay que pensar también en la audiencia. Esa es la razón por la que, frecuentemente, estos proyectos estaban instalados en estaciones de autobús o en el sistema de transporte suburbano, donde la gente está esperando y habitualmente tiene tiempo para leer cosas. Me cuesta imaginar crear un trabajo para conductores de automóvil, porque mi trabajo necesita tiempo. La persona que lee un cartel al menos tiene la posibilidad de leerlo dos veces con el objeto de comprenderlo y pensar sobre ello.

M.G.: Estas capas de texto me hacen pensar también en la función del texto. En el caso de las series "Boom!" la visualidad de los textos está conectada con el nombre de la fuente, con la propia Internet. Hay una lucha entre el texto y lo visual. No son lo mismo, no se describen mutuamente, pero el significado se produce en esa lucha. La url terror.gov une terrorismo con el estado, que está produciendo este terror.

O.R.: terror.gov, intervención en escaparates fue realizada como

parte de la serie "Boom!" en Los Angeles. La idea original "Boom!" era generar direcciones web que no funcionaban sobre las contradicciones centrales del capitalismo, y utilizamos el símbolo de la fallida economía de las punto.com como un síntoma del fallo de la economía capitalista en general. En algún momento, David y yo decidimos dirigir una de las url textuales hacia la política representativa, el gobierno de EEUU, que había producido este discurso post 11-septiembre en los EEUU.

M.G.: Entonces, ¿cuál es la bomba en "Boom!"?

O.R.: El título hace referencia a una explosión y a la floreciente economía al mismo tiempo. Incluso cuando se piensa que la economía es floreciente puede sufrir fácilmente un crash, lo que puede producir un nivel de destrucción similar al de una explosión. Y la economía de las punto.com es un símbolo bien conocido de esta relación.

M.G.: En tu trabajo reúnes varios y diferentes niveles. No es únicamente visual, hay

investigación y es también un interesante trabajo periodístico. En el caso de tu vídeo "¡Esto es lo que la democracia parece!" los manifestantes son presentados en un modo muy diferente del modo en que han sido presentados en los media. En los media se nos ha contado que la represión policial es necesaria, porque los manifestantes eran violentos y atacaron a la policía. Tu trabajo es preciso en el modo en el que utiliza la forma documental. Trata sobre el movimiento anti-globalización, por lo que es un importante documento, pero realmente es una forma antidocumental. No hay un ojo objetivo, que existe en los media, presentando una posición, después otra posición, sino que estás presentando un análisis. Te estás colocando en el lugar de los manifestantes y dando la posibilidad de encontrar algo desde este otro lado, sobre otras perspectivas.

O.R.: Como mencionabas, un día después de que 919 manifestantes fueran rodeados en Salzburgo ya había un reportaje en la TV estatal austríaca que combinaba varias fuentes de material video de la manifestación que habían



TRADUCCIONES 11/50

ocurrido a diferentes horas y lugares para corroborar la imagen de manifestantes violentos, una imagen que los media ya habían imaginado mucho antes de que la manifestación comenzara. Presentaba la manifestación y los sucesos de una manera muy diferente a la que otras personas y yo mismo habíamos vivido. Esta presentación tendenciosa de los media reforzó mi decisión de comprometerme a trabajar con material que otros participantes en la manifestación y yo habíamos recogido con nuestras cámaras, y a decidir una estructura en la cual sólo las voces de la gente que participó en la manifestación eran parte del video. Mi interés en crear este trabajo estaba igualmente conectado con el deseo de fortalecer la posición política de aquellas personas de los movimientos contra-globalización en Austria.

M.G.: Creo que es muy importante que te decidieras por una posición muy clara, estabas del lado de los manifestantes. Es también importante que este suceso tiene lugar en el centro del sistema capitalista. Algunas

veces cuando muestro el video la gente piensa que está manipulado, porque es muy duro, no pueden imaginar que sea cierto. Hay tal intensidad en el video cuando ves el modo en el que estos cuerpos son rodeados, y ahí está este momento de fuerza. Otro tema de tu video es la idea de las biopolíticas en Europa hoy en día, que es algo tratado en tu video “Disobbedienti”.

O.R.: Cuando trabajaba en “Esto es lo que la democracia parece!” encontraba hasta cierto punto problemático que estos manifestantes fueran siempre representados dentro del cerco policial, rodeados, siendo forzados a actuar en relación a las tácticas y represión policiales. Por lo que pronto decidí que este video no sería mi único trabajo sobre el movimiento contra-globalización. Comencé a investigar sobre un grupo dentro de este movimiento, el cual yo consideraba el más interesante, los Disobbedienti, que en ese momento todavía se denominaban “Tute Bianche”. Los “Tute Bianche” eran estos activistas italianos vestidos en monos blancos que trabajaban en una forma

especial de desobediencia civil, protegiendo sus cuerpos con goma foam, máscaras de gas y cascos. Para el video “Disobbedienti” se llevaron a cabo entrevistas con los activistas sobre las acciones, la historia y sobre el trasfondo teórico del movimiento, en colaboración con el escritor italiano Dario Azzellini.

M.G.: Ver este trabajo es como leer un libro. No es una cuestión de visualización, sino de cómo un medio electrónico puede también adoptar el rol de ser un importante archivo. Pero el video es también un ensayo como herramienta política, es una especie de manual. Muestra que otras formas de conversación existen, otras formas de mostrar, otras formas de crear resistencia y análisis. No es necesario escribir un libro; la gente puede mirar un cuadro durante una hora. ¿Cómo describirías el resultado?, ¿cuál es la estrategia del trabajo?, ¿hay una conclusión final?

O.R.: Italia es uno de los pocos países europeos donde tienen lugar grandes movilizaciones contra el capitalismo y a la vez hay un gobierno de derechas,



y para mí los Disobbedienti son el grupo más interesante dentro de este gran contexto de resistencia. No hay muchos grupos que hayan conseguido dismantelar centros de detención de refugiados como lo han hecho los Disobbedienti en varias ocasiones. Aparte, el nivel de reflexión teórica de sus acciones es extremadamente alto. Un video como "Disobbedienti" puede ayudar a compartir sus experiencias con gente fuera de Italia que no tiene mucha información sobre estas prácticas de resistencia. Es obvio que hay un montón de información altamente compleja en el video presentado por los protagonistas a gran velocidad ¡realmente tienen algo que decir! Tras varias discusiones, Dario y yo decidimos editar el video de una manera cercana al modo en que esta gente se expresaba, con gran densidad, sin paradas, con la intención de no molestar al flujo de su excelente análisis.

Esta conversación está basada en una conversación pública entre Oliver Ressler y Marina Gržinić en la Galería Skuc en Ljubljana, que tuvo lugar el 14 de noviembre de 2003.

Para más información sobre los proyectos de Oliver Ressler: www.ressler.at

NODO. SUDÁFRICA **PÁGS: 26 / 30** **MARCUS NEUSTETTER**

Mi contribución como nodo del proyecto Tester a este libro pretende ilustrar una posición cultural contemporánea subjetiva en relación con la historia local, posicionamiento móvil en el contexto del arte local, y retos de una comunidad en evolución dentro del contexto global. Con ese objeto, he pedido a varios artistas que respondan a las cuestiones clave de historia, posición de sujeto móvil y nociones de recolonización para formular una amplia introducción al contexto sudafricano.

A continuación he entrado en una discusión con mis socios de The Trinity Session para analizar estrategias y posiciones de productores culturales que han evolucionado impulsados por un sentimiento de supervivencia, y trabajan en la dirección de una asociación efectiva con una visión compartida de futuro de un país en desarrollo.

Esa discusión se traslada a un foro visual en el que los miembros de The Trinity

Session y dos artistas invitados, Robin Rhode y Usha Seejarim, se posicionan en relación a su contexto y a su propio modo de producción. La obra colectiva de The Trinity Session estudia tres modos diferentes de práctica y estrategias para reunirse en yuxtaposición colaborativa, y la obra de Robin Rhode y Usha Seejarim es una comunicación de dos artistas sudafricanos en dos contextos diferentes. Usha Seejarim tiene su base en Johannesburgo, mientras que Robin Rhode vive actualmente en Berlín. Las dos obras presentadas se crearon en lugares extraños a los artistas, Nueva York (Seejarim) y Estambul (Rhode), y aun así hay una especie de comprensión global de un espacio urbano navegante inspirado en sus posiciones en ciudades que son centros globales, y en sistemas lingüísticos que parecen ser reconocibles en tales ciudades.

HISTORIA / Sue Williamson

Quienes han vivido la historia reciente de Sudáfrica los últimos veinte años pueden sentirse privilegiados. Han sido testigos de los últimos días de 350 años de dominación colonial; el final del apartheid



TRADUCCIONES 13/50

legalizado, el nacimiento de la nueva nación fue prolongado, angustioso y doloroso, pero así son los nacimientos. En el documental *A Long Nights Journey into Day* (Frances Reid, Deborah Hoffman, 2000), Nyameka Goniwe habla del funeral de su marido Matthew, muerto junto a otros tres camaradas por las fuerzas de seguridad en 1985. Describe las enormes multitudes que abarrotaron la pequeña ciudad de Cradock aquel día, cantando y bailando «Aunque era un funeral, nosotros lo sentimos como un día de liberación», dice Nyameka. «Había un ambiente tremendo. Sabíamos que ya nada podría detenernos».

El ímpetu de aquellos años puede haber aminorado, pero continúa impulsándonos hacia adelante. Gran parte de los últimos diez años han transcurrido en el sofá del psiquiatra conocido como Comisión por la Verdad y la Reconciliación, parte esencial de la construcción del nuevo país. La reconciliación se convirtió en el proyecto nacional. Oíamos hablar sobre lo que sucedió bajo el gobierno racista, y dirigiámos la mirada hacia nuestro interior para examinar

cuál había sido nuestra actuación. ¿Cómo nos afectó aquello? ¿Éramos capaces ya de elevarnos por encima de la amargura del pasado? ¿Hasta qué punto fuimos cómplices? ¿Fuimos de aquellos que desviaban la mirada?

Artistas que otrora usaban la esfera creativa para examinar aspectos de la injusta sociedad, empezaban ahora a derivar de lo general a lo personal en su propia obra. «Memoria y memorización» se convirtió en un tema clave para la generación de artistas establecidos, y entre los artistas emergentes «identidad» parecía ser el nuevo tema elegido: lo que había significado para él/ella ser de ese género, ese color, esa edad, esa orientación sexual en aquellos tiempos. Y también en estos tiempos. En realidad hasta bien entrados los noventa los artistas de este país, negros y blancos, no empezaron a escapar del campamento militar de la oscuridad y la aprobación global y salir al mundo del arte internacional, participar en bienales, residencias en el extranjero, colaboraciones con artistas extranjeros, congresos, exposiciones en museos. Pero sobre el terreno la situación no ha variado demasiado para los

artistas negros. Un documental hecho en 2003, titulado *The Luggage is Still Labelled: Blackness in South African Art* (59 min., Cameron Voyiya & Julie McGee) dejó eso claro. En el mundo del arte, el ritmo del cambio es lento, y la mayor parte de las galerías, museos, campus, incluso las nuevas organizaciones de artistas cuya misión es involucrarse en el arte público, como Public Eye de Ciudad del Cabo y The Trinity Session de Johannesburgo, tienen responsables blancos en su mayoría, mientras que a los artistas negros, a menudo en situación de desventaja por falta de financiación y de una educación adecuada, se les hace difícil y peligroso hacer incursiones en ese campo. Para contrarrestar esa blancura pretenciosa, el comisario Zayd Minty puso en marcha BLAC en Ciudad del Cabo en 1998. Se planteó en gran medida como foro de discusión para artistas negros, y la singularidad del proyecto consistía en que se centraba en el poder, identidad y cultura vistos a través del prisma de la política racial. Aunque la organización ha dejado de funcionar, los temas que planteaba permanecen en la conciencia del mundo del arte.

En el mundo moderno, la experiencia sudafricana de



transformación ha sido singular, pero queda por ver aún si las lecciones del pasado han sido enteramente comprendidas y aprendidas.

SUJETO MÓVIL / Penny Siopis

Asentamientos informales; el artista como sujeto móvil. Últimamente los artistas se están moviendo más que nunca, y la movilidad física y virtual se está convirtiendo en una característica clave de su posición como sujetos. Personificada como figura nómada, la figura del artista en la era de la información es, como observa Gerardo Mosquera, «una alegoría de los procesos de globalización» que representa «una ruptura clave con la figura del artista-artesano vinculado a un estudio en el que se produce la obra del artista. Ahora los artistas se auto-exportan. Su trabajo está más cerca del empresario o ingeniero que viaja constantemente para atender proyectos y negocios específicos. El estudio, ese ancestral lugar vulcaniano con el que se vincula al artista, se convierte en un laboratorio más de proyectos y diseño que de producción».

Esa movilidad global da al artista licencia para matar el tiempo, dar forma al espacio y atravesar

nación, cultura, género. Movilizados por las emes de la cultura móvil –como los teléfonos móviles y las redes móviles-, pueden crearse nuevos mundos apretando un botón. Esa movilidad no parece diferir de la maestría del sujeto moderno. Pero sabemos que ese «individuo» ha terminado hecho un desarrapado tras los desafíos radicales a «su» norma y la explosión de descubrimientos tecnológicos. De modo que asumimos que ese nuevo ser es de alguna manera «otro», si no es como el cyborg de Donna Haraway, entonces «encamando» su carácter como «una especie de colectivo y personalidad descompuestos y recompuestos, posmodernos». Puede que nosotros no, pero nuestra propensión a la movilidad, al nomadismo, se halla tanto en la inteligencia natural como en la artificial.

Lo miremos por donde lo miremos, el artista nómada no es una persona sin hogar. Simplemente, no es importante dónde viva. Es su identificación con la corriente dominante y la inclusión en sus circuitos de exposiciones y eventos lo que es importante a la hora de conferir un estatuto universal de nómada. Es algo que sabemos todos. Pero lo que no hemos

resuelto aún en Sudáfrica es qué nos parece, como parientes pobres del otro extremo del mundo que somos, por así decir, el nuevo poder de ese estado nómada de falta de estado.

¿Debemos abandonarnos a ese estado? Formamos parte ya de su esfera de influencia como sujetos a quienes se permite la movilidad procedente de la libertad de la democracia. Incluso antes de la liberación éramos capaces de entender la movilidad como un atravesar, con éxito diverso, mundos diferentes: materiales y virtuales, Primero y Tercero, negros y blancos, de izquierdas y derechas, oprimidos y liberados. En la década de los 80 vivimos en perpetuo estado de excepción, en un estado de terror, pero también en un estado de resistencia a aquel terror. Pero aquello parecía más una movilización para la batalla que movilidad propiamente dicha. El «mundo libre» nos boicoteó como si fuéramos un estado paria, y nuestra práctica artística reflejaba poco de lo que estaba ocurriendo en aquel contexto global. Hicimos obra de estudio, como en el «ancestral lugar vulcaniano» de Mosquera; obra que pide a gritos una subjetividad ansiosa por nacer, una



TRADUCCIONES 15/50

subjetividad que buscaba mediación por muy despectivamente moderno que hubiera podido parecer. Deseábamos la totalidad, no fragmentación. Nuestro arte era político en el sentido más evidente. Éramos muchas cosas, pero desde luego no éramos nómadas culturales. Sin hogar, sí, en el sentido de que nuestro legítimo hogar estaba por nacer aún. Deseábamos pertenecer a alguna parte, no estar exiliados o sin hogar.

Es una vieja historia, y una podría preguntarse, ¿con qué motivo? El motivo es que la democracia llegó en un momento en que empezaban a sentirse los efectos de los cambios espectaculares producidos en el orden mundial y comenzaban a arraigar los descubrimientos radicales del campo de los sistemas de información. Esa confluencia de sentirse sujeto de un lugar y tiempo concreto, y simultáneamente sentirse sujeto móvil de redes culturales globales con oportunidades ilimitadas es enormemente importante para nosotros. Podríamos no sentirnos totalmente a gusto aún con la idea del artista nómada, pero sí que nos sentimos parte de una comunidad mundial más amplia, comunidad con la que

compartimos sorprendentemente más de lo que podríamos haber imaginado. Es liberador no estar políticamente atado a una subjetividad transparente, y ver en las nuevas tecnologías que «el individuo no es ya el objeto proyectado, sino la creación del medio» (Bruce Yonmoto, 1996). Un medio, aunque parezca paradójico, de fuerte personalidad y expresión de comunidad.

RECOLONIZACIÓN /

Colin Richards

En cuestiones de globalización, parece que el espectro de la recolonización ha encontrado nuevas energías. Los conductos de información atraviesan los centros urbanos del mundo unidos en red. A la vez que esos conductos, florecen conspiraciones sensacionalistas y ansiedades cósmicas. Parece bastante evidente que hay ahora modos rápidos y precisos de transmitir y diseminar información que en otros tiempos eran inimaginables. No sólo de transmitir y diseminarla, sino de infiltrar esa información en espacios y lugares más íntimos y microscópicos que lo que habríamos pensado jamás. Hay también una especie de espontaneidad, de instantaneidad en nuestras nuevas formas de

comunicación que hablan a personalidades bastante diferentes a las que habíamos llegado a acostumbrarnos. Parece ser que hemos cambiado fundamentalmente por medio de esa revolución de la información. Si no lo hemos hecho, es probablemente porque sobrevivimos fuera del tejido conjuntivo del que está hecha esa revolución. ¿Pero queda algún «fuera»?

Un mundo unido en red de forma tan intrincada, desde el microcosmos hasta el macrocosmos, ofrece la oportunidad de ejercer el poder como no se había soñado, y hace también al mundo en que vivimos excepcionalmente vulnerable. En este mismo instante estoy luchando con un virus que trata de disolver, en algún momento concreto pero desconocido, la estructura de todos los datos que he recopilado amorosamente en mi ordenador. No sé cómo agarré -yo, el yo prostético de esa máquina- el virus, pero lo agarré. Como no soy tonto, me creo lo que me dicen. Estoy infectado. He oído rumores de que los antivirus profilácticos funcionan sobre todo retrospectivamente, porque sólo reconocen lo que les es ya conocido. El resto es irreconocible. O sea que lo



radicalmente nuevo parece invisible o indetectable hasta que se produce algún daño, hasta que se reconoce algún síntoma. Se trata de la aventura ilimitada para la que viven... o por la que mueren (misteriosamente, por supuesto) los partidarios de teorías conspirativas. Pero eso no es diferente a cómo funcionaba el conocimiento antes de esta era de la máquina.

El poder que confiere ese tipo de situación a controladores y usuarios parece casi incalculable, pero se trata también de un poder muy inestable. Como todo poder, esa energía puede ser una fuerza creativa o destructiva. He visto redes de resistencia, rechazo, rebelión contra los sobreadministrados mundos trucados en los que estamos obligados a habitar. Por la misma razón, esas redes aprisionan y controlan lo que sabemos con gran precisión y finura. La mayor parte de lo que nos llega es una información preplanificada, masticada, digerida ya. Comemos la mierda de otra gente. Igual que un virus coloniza un cuerpo, esas máquinas pueden colonizar la experiencia. De ahí nuestra paranoia, justificable pero a menudo paralizante, y el espectro hiperrinflado de lo que solíamos

conocer, a veces afectuosamente, como Gran Hermano, que aparentemente vigilaba. Por tanto, un mundo unido en red permite el control social. Pero también abre camino a la cohesión social para quienes expresan una solidaridad rebelde. Puede ser o no una fuerza de colonización, recolonización o descolonización.

Sospecho que la actual tecnología de la comunicación es demasiado difusa para poder ofrecer el control centralizador que solemos asociar al estado efectivo o poder corporativo. Funde y transmuta nuestro sentido del espacio y tiempo de forma bastante extraordinaria. La hegemonía ideológica de los no-indígenas (probablemente lo que se piensa que es el colonialismo) parece más dependiente de otras fuerzas y estructuras materiales... las habituales de familia, Dios, patria, educación, lengua, economía y demás. Seguramente nunca llegamos a estar totalmente descolonizados, y siempre corremos el riesgo de ser recolonizados bajo nuevas formas y medios. Pero me da la sensación de que el propio dinamismo y movilidad de las actuales tecnologías de la

comunicación—sin ser demasiado utópico o idealista en relación con ellas— hacen más difícil la recolonización en sentido tradicional. Los estados de conocimiento más contingentes, veloces, transmutables, transportables, alterados que son posibles ahora hacen virtualmente imposibles las antiguas hegemonías patógenas. Virtualmente; pero lo real sigue estando en el antiguo mundo material en el que respiramos.

Pero todo esto parece tener que ver con la dinámica técnica o con operaciones de poder, y no tanto con contenidos. El contenido (lo que creemos, lo que consideramos cierto) sigue correspondiendo a un mundo más antiguo, más lento. El mundo habitual en el que la información tiene contenido, sirve a intereses, oscurece y distorsiona. De modo que la cuestión crucial es una vieja cuestión ideológica. Las actuales tecnologías de la comunicación sólo aumentan el ritmo y la temperatura. Y tal vez los intereses. Pero, por otra parte, tal vez haya modos de pensar cualitativamente nuevos que están siendo provocados por las nuevas tecnologías, modos que han de servir aún para la liberación humana.



LA ARTICULACIÓN DE LA PROTESTA

PÁGS: 34 / 41
HITO STEYERL

Cada articulación es un montaje de diversos elementos –voces, imágenes, colores, pasiones o dogmas- dentro de cierto periodo de tiempo y con cierta extensión espacial. La importancia de los momentos articulados depende de eso. Sólo tienen sentido dentro de esa articulación, según su posición. Entonces, ¿cómo se articula la protesta? ¿Qué es lo que articula y qué es lo que la articula?

La articulación de la protesta tiene dos niveles: por una parte, significa que hay que buscar un lenguaje para la protesta, la vocalización, la verbalización o la visualización de la protesta política. Por otra, no obstante, esa combinación de conceptos designa también la estructura de organización interna de los movimientos de protesta. Dicho en otras palabras, hay dos tipos diferentes de concatenaciones de diferentes elementos: una se produce a nivel de los símbolos, la otra a nivel de fuerzas políticas. La dinámica de deseo y rechazo, de atracción y repulsión, la contradicción y convergencia de

diferentes elementos se despliega a ambos niveles. En relación con la protesta, la cuestión de la articulación se aplica a la organización de su expresión; pero también a la expresión de su organización.

Naturalmente, los movimientos de protesta se articulan a muchos niveles: al nivel de sus programas, reivindicaciones, obligaciones autoimpuestas, manifiestos y acciones. Eso acarrea también un montaje, en forma de inclusiones y exclusiones basadas en contenidos, prioridades y puntos ciegos. Claro que, además, los movimientos de protesta se articulan también como concatenaciones o conjunciones de diversos grupos de intereses, ONGs, partidos políticos, asociaciones, individuos o grupos. Las alianzas, coaliciones, fracciones, feudos o incluso la indiferencia se articulan en esa estructura. También a nivel político hay una forma de montaje, de combinaciones de intereses, organizadas en una gramática de lo político que se reinventa una y otra vez. A ese nivel, la articulación designa la forma de organización interna de los movimientos de protesta.

Ahora bien, ¿qué reglas sigue la organización de ese montaje? ¿Quién lo organiza, con quién, por medio de quién, y de qué manera?

Y eso ¿qué significa para las articulaciones críticas para con la globalización, tanto al nivel de la organización de su expresión como al de la expresión de su organización? ¿Cómo se representan las conjunciones globales? ¿Cómo median entre sí los diferentes movimientos de protesta? ¿Se encuentran colocados uno junto al otro sin más, o es que están relacionados entre ellos de algún otro modo? ¿Cuál es la imagen de un movimiento de protesta? ¿Se trata de la suma de las cabezas de los oradores de los grupos individuales? ¿Son tal vez fotografías de los enfrentamientos y marchas? ¿O son nuevas formas de descripción? ¿Es el reflejo de las formas diversas de un movimiento de protesta? ¿O la invención de nuevas relaciones entre elementos individuales de uniones políticas? Con estas reflexiones acerca de la articulación, me refiero a un ámbito muy específico de la teoría, es decir, a la teoría del montaje cinematográfico. Eso



se debe también a que la reflexión conjunta sobre arte y política se suele investigar en el ámbito de la teoría política, y el arte aparece a menudo como su adorno. Pero ¿qué ocurre si, al contrario, relacionamos una reflexión acerca de una forma de producción artística como la teoría del montaje, con el terreno de la política? Dicho de otra forma, ¿cómo se edita el terreno político, y qué importancia política podría derivarse de esa forma de articulación?

Cadenas de producción

Me gustaría extenderme sobre esas cuestiones sobre la base de dos segmentos de película y analizar su pensamiento político implícito o explícito, basándome en la forma de su articulación. Las películas serán comparadas desde una perspectiva muy específica: ambas contienen una sucesión en la que se analizan las condiciones de su propia articulación. Ambas sucesiones representan las cadenas de producción y los procedimientos de producción mediante los cuales se realizaron esos films. Y basándome en la discusión autorreflexiva de su manera de producir importancia política, la

creación de cadenas y montajes de formas estéticas y reivindicaciones políticas, me gustaría explicar las implicaciones políticas de las formas de montaje.

El primer segmento es de la película «Showdown in Seattle», producida en 1999 por The Independent Media Center Seattle, emitida por Deep Dish Television. El segundo segmento es de una película de Godard/Mieville, de 1975, titulada «Ici et ailleurs». Ambos segmentos tratan de las circunstancias transnacionales e internacionales de la articulación política: «Showdown in Seattle» documenta las protestas contra las negociaciones de la OMC de Seattle y la articulación interna de esas protestas como combinación heterogénea de diversos intereses. El tema de «Ici et ailleurs», por otra parte, son las actividades de los franceses solidarios con Palestina concretamente en los años 70, y una crítica radical de las poses, escenificaciones y articulaciones contraproducentes de la emancipación en general. En realidad, las dos películas no son en sí comparables. La primera es un documento

utilitario velozmente producido que funciona en el registro de la contrainformación. «Ici et ailleurs», por otra parte, refleja un proceso largo e incluso embarazoso de reflexión. El primer plano no lo ocupa aquí la información, sino más bien el análisis de su organización y escenificación. Por consiguiente, la comparación de las dos películas no debe interpretarse como una declaración acerca de las películas per se, sino que más bien ilumina solamente un aspecto particular, a saber, su autorreflexión y sus propias formas específicas de articulación.

«Showdown in Seattle»

La película «Showdown in Seattle» es un documental apasionado sobre las protestas que tuvieron lugar en torno a la reunión que hizo la OMC en Seattle en 1999 [1]. Los días de protesta y los acontecimientos que tuvieron lugar están editados de forma cronológica. Simultáneamente, los acontecimientos de la calle se acompañan de información sobre los antecedentes de las actividades de la OMC. Hay numerosas declaraciones breves hechas por una multitud de personas pertenecientes a



TRADUCCIONES 19/50

los grupos políticos más diversos, sobre todo sindicalistas, pero también grupos de indígenas y organizaciones de agricultores. La película (que se compone de cinco partes de media hora cada una) es extraordinariamente conmovedora y mantiene el estilo de un reportaje convencional. Junto con ello, hay una noción de espacio-tiempo fílmico que podría definirse usando las palabras de Benjamin como algo homogéneo y vacío, organizado por secuencias cronológicas y espacios uniformes.

Hacia el final de las dos horas y media de película, hay un segmento en el que al espectador lo pasean por el lugar donde se produjo la película, el estudio montado en Seattle. Lo que se ve es algo impresionante. Toda la película se rodó y editó durante el periodo de protestas. Se emitió un programa de media hora cada día. Eso requiere un esfuerzo logístico considerable y la organización interna de la oficina de Indymedia, por consiguiente, no presenta un aspecto que difiera mucho del de un canal de televisión comercial. Vemos cómo

imágenes de innumerables cámaras de vídeo entran al estudio, cómo se hace su visionado, cómo se extraen secciones que pueden utilizarse, cómo se editan para crear otro plano, y así sucesivamente. Se hace un listado de varios medios en los cuales y mediante los cuales se lleva a cabo la divulgación, como fax, teléfono, internet, satélite, etc. Vemos cómo se dirige el trabajo de organizar la información, es decir, las imágenes y el sonido: hay una mesa de edición de vídeo, planos de producción, etc. Lo que se presenta es la descripción de una cadena de producción de información, o más exactamente, como la definen los productores, de contrainformación, que se define negativamente por su distancia a la información procedente de los medios corporativos criticados por su parcialidad. Lo que eso implica, entonces, es una réplica especular de la producción convencional de información y representación con todas sus jerarquías, una reproducción fiel del modo de producción de los medios corporativos, sólo que aparentemente con un objetivo diferente.

El objetivo diferente se describe con muchas metáforas: hacer que la palabra se oiga, hacer que el mensaje se oiga, hacer que salga la verdad, hacer que salgan las imágenes. Lo que va a diseminarse es una contrainformación que se describe como verdad. La instancia última que se invoca aquí es la voz del pueblo, y esa voz está para ser oída. Se concibe como la unidad de diferencias, de diferentes grupos políticos y suena dentro del resonador de un espacio-tiempo fílmico cuya homogeneidad jamás se cuestiona.

Ahora bien, no sólo debemos preguntarnos cómo se articula y organiza esa voz del pueblo, sino también qué se supone que es esa voz del pueblo. Se utiliza la expresión «Showdown in Seattle» [Duelo en Seattle] sin ninguna problematización: como la adición de voces de personas individuales procedentes de grupos de protesta, ONGs, sindicatos, etc. Sus reivindicaciones y posturas se articulan a lo largo de grandes trozos de la película, en forma de «bustos parlantes». Como la forma de los planos es la misma, las posturas se estandarizan,



haciéndose así comparables. A nivel del lenguaje convencional estandarizado en la forma, las diversas declaraciones se transforman así en una cadena de equivalencias formales, que reúne las reivindicaciones políticas, del mismo modo en que las imágenes y sonidos se ensartan en la cadena de montaje convencional de la cadena de producción mediática. De este modo, la forma es completamente análoga al lenguaje de la forma utilizado por los medios corporativos objeto de crítica, sólo el contenido es diferente, a saber, una compilación aditiva de voces que da como resultado la voz del pueblo cuando se toman a la vez, independientemente de que las diversas reivindicaciones políticas a veces se contradigan radicalmente unas a otras, como las procedentes de los medioambientalistas y los sindicatos, diversas minorías, grupos feministas, etc., y no está nada claro cómo pueden mediar esas demandas. Lo que ocupa el lugar de esa mediación que falta es sólo una edición fílmica y política —de planos, declaraciones y posturas— y una forma estética

de concatenación cuestionando los principios organizativos de su adversario. [2]

En la segunda película, por otra parte, ese método de mera adición de reivindicaciones que da como resultado la «voz del pueblo» es criticado con severidad, así como el propio concepto de la voz del pueblo.

«Ici et ailleurs»

Los directores, o más bien editores de la película «Ici et ailleurs» [3], Godard y Mieville, toman una postura radicalmente crítica respecto a los términos de lo popular. Su película consiste en una autocrítica de un fragmento de película autoproducida. El colectivo Dziga Vertov (Godard/Morin) rodó una película por encargo de la OLP en 1970. Aquella película de propaganda heroica que brama acerca de la lucha popular se llamaba «Hasta la victoria» y no se terminó nunca. Se componía de varias partes, con títulos como: la lucha armada, el trabajo político, la voluntad del pueblo, la guerra prolongada... hasta la victoria. Mostraba entrenamientos para la lucha, escenas de ejercicios y tiro, y escenas de agitación de la OLP, formalmente en una

cadena casi insensata de equivalencias, en la que cada imagen, como se vio después, es introducida por la fuerza en la fantasía antiimperialista. Cuatro años más tarde, Godard y Mieville vuelven a inspeccionar más de cerca el material. Se dan cuenta de que parte de las declaraciones de partidarios de la OLP no se tradujeron nunca, o estaban simplemente escenificadas. Reflexionan sobre las escenificaciones y mentiras descaradas incluidas en el material; pero, sobre todo, sobre su propia participación en ello, en el modo en que organizaron las imágenes y el sonido. Se preguntan: ¿cómo funcionó aquí la fórmula imperativa de «la voz del pueblo» como ruido populista para eliminar las contradicciones? ¿Qué significado tiene añadir en la edición la Internacional a todas y cada una de las imágenes, algo parecido a como se unta pan con mantequilla? ¿Qué nociones políticas y estéticas se juntan bajo el pretexto de la «voz del pueblo»? ¿Por qué no funcionó esa ecuación? En general, Godard/Mieville llegan a la conclusión de que el aditivo «y» del montaje, con el que editan una imagen sobre otra, no es nada inocente, y desde



TRADUCCIONES 21/50

luego no está exento de problemas.

Hoy en día la película es escandalosamente actual, pero no en el sentido de que ofrezca una postura sobre el conflicto de Oriente Próximo. Al contrario, es la problematización de los conceptos y modelos, en los que los conflictos y la solidaridad se condensan en oposiciones binarias de traición o lealtad y se reducen a adiciones sin problemas y a seudocausalidades, lo que la hace tan tópica. Porque, ¿y si el modelo de adición no es correcto? ¿O si el «y» aditivo no representa una suma, sino que es más bien la base de una resta, de una división o de ninguna relación en absoluto? Más concretamente, ¿y si el «y» de ese «aquí y en otra parte», de ese Francia y Palestina, no representa una suma, sino una resta? [4] ¿Y si dos movimientos políticos no sólo no se unen, sino que de hecho se dificultan, contradicen, ignoran o incluso se excluyen mutuamente? ¿Y si tuviera que decir «o» en vez de «y», o «a causa de» o «en lugar de»? Además, ¿qué significa una frase como «la voluntad del pueblo»?

Trasponiendo eso a nivel político, las preguntas serían: ¿sobre qué base podemos formular comparaciones entre posturas diferentes o establecer equivalencias, incluso alianzas? Incluso, ¿qué es lo que se está haciendo comparable? ¿Qué es lo que se añade, lo que se junta mediante la edición, y qué diferencias y oposiciones se igualan para poder establecer una cadena de equivalencias? ¿Y si ese «y» del montaje político se funcionaliza, específicamente a favor de la movilización populista? ¿Y qué significa esa cuestión para la articulación de la protesta hoy, si los nacionalistas, proteccionistas, antisemitas, partidarios de las teorías conspirativas, nazis, grupos religiosos y reaccionarios se ponen en fila en la cadena de equivalencias sin ningún problema en las manifestaciones antiglobalización? ¿Es éste un simple caso del principio de la suma sin problemas, un «y» ciego que supone que si se unen cantidades suficientes de intereses diferentes, la suma será el pueblo?

Godard y Mieville no relacionan su crítica con el nivel de la articulación política, en otras palabras, de la expresión de la

organización interna, sino específicamente también con la organización de su expresión. Ambas cuestiones están íntimamente unidas. Un componente fundamental de esa cuestión problemática es el modo en que se organizan, editan y disponen las imágenes y los sonidos. Una articulación tipo cadena de montaje organizada según los principios de la cultura de masas reproducirá ciegamente las plantillas de sus dueños, siguiendo sus tesis, de modo que hay que cortarla y problematizarla. Es también la razón por la que Godard/Mieville están interesados en la cadena de producción de imágenes y sonido, pero si comparamos con Indymedia, adoptan un escenario totalmente diferente: muestran a una multitud sujetando fotografías, paseando junto a la cámara igual que en una cinta transportadora y al mismo tiempo empujándose a un lado unos a otros. Una hilera de gente que lleva fotografías de la «lucha» se une mecánicamente siguiendo la lógica de la cadena de montaje y la mecánica de la cámara. Aquí, Godard/Mieville trasladan



la disposición temporal de las imágenes de la película a una disposición espacial. Lo que se hace evidente aquí son las cadenas de imágenes que no van una detrás de otra, sino que más bien se muestran a la vez. Colocan las imágenes una junto a otra y van enfocando los diferentes fotogramas para atraer la atención hacia ellos. Lo que se revela así es el principio de su concatenación. Lo que aparece en el montaje como adición a menudo invisible se problematiza de ese modo, y se pone en relación con la lógica de la producción mecánica. La reflexión sobre la cadena de producción de imágenes y sonidos en esa sucesión permite pensar sobre las condiciones de representación en film, en conjunto. Como resultado del montaje, se obtiene un sistema industrial de imágenes y sonidos cuya concatenación está organizada desde el principio, igual que la continuidad de producción de «Showdown in Seattle» está marcada por su asunción de esquemas convencionales de producción.

En cambio, Godard/Mieville preguntan: ¿cómo cuelgan los fotogramas de la cadena, cómo

están encadenados unos con otros, qué organiza su articulación y qué significados se generan de ese modo? Aquí vemos una situación experimental de concatenación en la que las imágenes están organizadas de manera relacional. Imágenes y sonidos de la Alemania nazi, Palestina, América Latina, Vietnam y otros lugares se mezclan sin orden ni concierto, y después se les añade una serie de canciones folklóricas o canciones que invocan al pueblo, procedentes de contextos de la derecha o la izquierda. Para empezar, y eso es algo evidente, como consecuencia se tiene la impresión de que las imágenes alcanzan su significado por medio de su concatenación. Pero en segundo lugar, y esto es mucho más importante, observamos que se producen concatenaciones imposibles: imágenes de campos de concentración y canciones revolucionarias de América Latina, la voz de Hitler y una imagen de la matanza de My Lai, la voz de Hitler y una fotografía de Golda Meir, My Lai y Lenin. Se hace evidente que la base de esa voz del pueblo, que oímos en sus diversas articulaciones y al nivel al que tiene lugar el

experimento, de hecho, no es una base para crear equivalencias, sino que, al contrario, hace emerger las contradicciones políticas radicales que se esfuerza por ocultar. Genera agudas discrepancias dentro de la silenciosa coerción —que diría Adorno— de la relación identitaria. Origina contrarios en vez de ecuaciones, y más allá de los contrarios, incluso puro miedo; cualquier cosa menos una adición no problemática de deseo político. Porque lo que esa cadena populista de equivalencias despliega sobre todo, llegados a este punto, es el vacío sobre el que está estructurada, el vacío inclusivista que se limita a seguir añadiendo y añadiendo ciegamente fuera del ámbito de todo criterio político. Resumiendo, podemos decir que el principio de "la voz del pueblo" asume un papel totalmente diferente en las dos películas. A pesar de que es el principio organizador de Seattle, el principio que constituye la mirada, nunca se problematiza. La voz del pueblo funciona aquí como punto ciego, como laguna que constituye todo el campo de lo visible, según Lacan, pero sólo se hace visible como una especie de cubierta. Organiza



TRADUCCIONES 23/50

las cadenas de equivalencias sin permitir rupturas y oculta que su objetivo político no va más allá de una noción de inclusividad que no se cuestiona. De ese modo, la voz de pueblo es simultáneamente el principio organizador tanto de una concatenación como de una supresión. Pero ¿qué es lo que suprime? En un caso extremo, podemos decir que el topos vacío de la voz del pueblo sólo cubre una laguna, específicamente la laguna de la cuestión de las medidas y objetivos políticos que se supone que están legitimados mediante la invocación al pueblo.

Entonces, ¿cuáles son las perspectivas de articulación de un movimiento de protesta basado en el modelo de un «y», como si la inclusión, cueste lo que cueste, fuera su objetivo primario? ¿En relación con qué se organiza la concatenación política? ¿Y por qué? ¿Qué fines y criterios deben formularse, aunque puedan no ser tan populares? ¿Y no debería haber una crítica mucho más radical de la articulación de la ideología usando imágenes y sonidos? ¿Una forma convencional no significa acaso aferrarse miméticamente a las condiciones

que van a criticarse, una forma populista de fe ciega en el poder de la adición de deseos arbitrarios? Por tanto, ¿no es a veces mejor romper las cadenas que relacionar a todos con todos, cueste lo que cueste?

Adición o potencia

Por consiguiente, ¿qué hace que un movimiento se convierta en posición? Porque hay muchos movimientos que se autodenominan movimientos de protesta y deberían llamarse reaccionarios, o incluso claramente fascistas, o que al menos incluyen fácilmente a tales elementos. Los movimientos que eso supone son aquellos en que se radicalizan las condiciones existentes mediante intensa trasgresión, desparramando identidades fragmentadas como esquirlas de hueso en el camino. La energía del movimiento se desliza sin fisuras de un elemento al siguiente, atravesando el homogéneo tiempo vacío como una ola que atravesara la multitud. Imágenes, sonidos y posturas se vinculan sin ninguna reflexión en el movimiento de inclusión ciega. En esas figuras se despliega una tremenda dinámica, pero sólo para dejarlo todo como estaba.

Entonces, ¿qué movimiento de montaje político da como resultado una articulación de oposiciones, en lugar de una mera adición de elementos para reproducir al status quo? O, formulando la pregunta de otro modo: ¿qué montaje podría imaginarse entre dos imágenes/elementos, que diera como resultado algo diferente a esas dos, algo entre ellas y exterior a ellas, que no representara un compromiso, sino que más bien pertenecería a un orden diferente, algo así como cuando alguien golpea con tenacidad dos piedras pulidas a fin de generar una chispa en la oscuridad? La cuestión de si esa chispa, que se podría llamar también la chispa de lo político, puede generarse o no, depende de esa articulación.

Gracias a Peter Grabher / kinoki por atraer mi atención sobre las películas.

Traducción alemán-inglés por Aileen Derieg.

[1] «Showdown in Seattle» Deep Dish Television, EUA, 1999. 150 min.

[2] Con eso no quiere decirse que haya ninguna película que pudiera asumir ese trabajo de mediación. No obstante, una película podría insistir en que eso no puede reemplazarse por simples órdenes.



[3] Ici et ailleurs, Jean-Luc Godard, Anne-Marie Mieville, Francia, 1975. 52 min.

[4] ¿Y qué significa ese «aquí y en otra parte» ahora, cuando arden las sinagogas en Francia?

La versión en alemán de este texto ha sido publicada en Transversal, Ed. Gerald Raunig, Turia und Kant, Viena 2003.

NEW MEDIA CENTER - WWW.KUDA.ORG

PÁGS: 48 / 50

ZORAN PANTELIĆ + KRISTIAN LUKIĆ

Un nuevo paradigma recorre las sociedades actuales. Al convertirse en una red flexible, ese paradigma plantea nuevos retos. Toda la actividad de kuda.org puede considerarse paradigma del momento concreto de transición y democratización de la sociedad de Serbia y Montenegro, transición en la que se hallan inmersos Serbia y Montenegro.

New Media Center - kuda.org está en Novi Sad (Serbia); es una organización sin ánimo de lucro que reúne a artistas, teóricos, activistas mediáticos, investigadores y público en general del ámbito de las tecnologías de la información y comunicación. Se dedica a explorar nuevas relaciones

culturales, prácticas artísticas contemporáneas y temas sociales.

Contexto

La desaparición de los centros políticos, económicos y culturales fijos requiere más energía y conocimiento adicionales a fin de conformar una postura sociopolítica diferente. Para las instituciones y organizaciones de arte tradicionales, subvencionadas por el estado, es más difícil seguir los cambios que afectan ya a todo el planeta. En una época de Economía del Saber y Economía Cultural, es importante tener una educación basada en un repensar crítico de los medios y la tecnología.

Los nuevos trabajadores del arte de Serbia trabajan cada vez más frente a sus pantallas de ordenador. Igual que otras partes de los Balcanes, Serbia se está convirtiendo también en una fábrica cultural situada en la frontera. El sector público está condenado a ser propiedad de todos y de nadie (una paradoja hoy en día, pues fue precisamente ése el argumento principal contra la propiedad colectiva en la época en que el socialismo real se

vino abajo). Los artistas trabajan para una industria de imagen de marca, mientras los científicos sociales trabajan para partidos políticos y organismos públicos creadores de opinión.

Se reconoce a la cultura como un añadido a la promoción nacional sin referencia social, aunque podemos argumentar que la cultura jamás ha sido autorreferente. Siempre dependía (y depende) de la voluntad política y estaba (y está) influenciada por cambios que afectan a estrategias económicas. La línea que separa esas relaciones está a menudo difuminada y borrosa, y eso se entiende de alguna manera como un principio de intersección inevitable, pero en algunos casos puede ser realmente un factor desequilibrador y perturbador.

La sociedad serbia está cruzando una y otra vez esa línea, aunque de una manera algo diferente. Tras los cambios políticos que tuvieron lugar en 2000, la sociedad de Serbia y Montenegro se encontró envuelta en un proceso turbulento de redefinición de valores a todos los niveles. Las





TRADUCCIONES 25/50

recientes elecciones parlamentarias, que se han celebrado al cabo de tres años, muestran un cuadro sobrecogedor: un gran resurgir de opciones políticas de derechas, más conocidas como restos políticos que estuvieron en el pasado a la sombra de los juicios de La Haya contra dos líderes del anterior régimen serbio, Seselj y Milosevic. A ese paso atrás, hacia el pasado, le siguen luchas políticas permanentes, arreglos personales de cuentas nunca liquidadas y persecuciones en público. En todas esas luchas está metida también la gente corriente: la política está afectando de forma crucial a la vidas y modos de pensar de la gente ordinaria.

Opciones

Por cada paso que se da en el proceso de revitalización, es necesario determinar un método por el que las experiencias procedentes de fuentes múltiples serán introducidas en una nueva estructura, creando así una nueva cualidad. En este sentido, algunas iniciativas, entre ellas kuda.org, representan segmentos activos que están en el proceso de aceptar

nuevos valores sociales. kuda.org promueve una actitud crítica hacia esos valores. kuda.org insiste en la cultura del diálogo y en los derechos humanos básicos que proporcionen a todos el uso libre de las tecnologías de la comunicación. Debemos ser conscientes de que las tecnologías de la comunicación siguen siendo poco familiares para mucha gente de Serbia y Montenegro hoy en día. Eso es resultado de un largo periodo de censura de los medios y de la información. Toda la actividad de kuda.org puede considerarse paradigma del momento concreto de transición y democratización de la sociedad de Serbia y Montenegro, transición en la que se hallan inmersos.

kuda.org abre un espacio a favor de la cultura del diálogo y métodos alternativos de educación e investigación. Los principales campos en que se centra kuda.org incluyen temas sociales, cultura mediática, nuevas tecnologías y arte, principios de fuente abierta y software libre. Las actividades de kuda.org se centran en el uso social y creativo de nuevas tecnologías de la

comunicación, a la vez que desarrolla una política cultural y social contemporánea.

Estadísticas recientes muestran que la cifra de usuarios activos de nuevas tecnologías es muy baja: sólo un 8% de la población. La distribución y acceso a la información siguen basándose casi totalmente en medios «analógicos» como periódicos, libros, revistas -es decir, material impreso-, y televisión. Las ventajas de los medios digitales siguen siendo menos conocidas. Uno de los principales objetivos de kuda.org es familiarizar a la comunidad y a los individuos con las características básicas de las tecnologías de la comunicación, con su uso creativo y con el análisis crítico en el proceso de creación y mantenimiento de los principios de la democracia y la libertad de expresión. kuda.org es uno de los métodos para suministrar a la comunidad alfabetización mediática, con la finalidad de lograr una mejor comprensión de nuestra sociedad, que es parte de la sociedad global. kuda.org se compone de tres departamentos:



kuda.info [el departamento Infocentro de kuda.org] es un servicio especializado dedicado a suministrar información acerca de la nueva cultura mediática, la práctica del arte, las nuevas tecnologías y los fenómenos sociales. Incluye librería, mediateca, archivo multimedia; el Infocentro suministra a sus usuarios libre acceso a internet, así como información y recursos para la investigación en el campo de las TIC y la cultura.

kuda.lounge [presentaciones y conferencias] organiza conferencias de artistas, activistas mediáticos, teóricos del arte, científicos e investigadores. kuda.lounge ofrece discusiones y presentaciones públicas sobre temas culturales y de sociedad; los programas se fundamentan en los conceptos conferencia/taller en fase de desarrollo, que se integran en las actividades del Centro y se llevan a cabo por medio de la infraestructura existente basada en sistemas educativos.

kuda.production [departamento de producción de kuda.org] selecciona, apoya y promociona artistas, activistas culturales y mediáticos que trabajan en la

producción de nuevos medios y tecnología. El objetivo de kuda.production es desarrollar la publicación, producción y coproducción de proyectos multimedia sin ánimo de lucro en el ámbito de los nuevos medios de la región.

TÁCTICAS

PÁGS: 51 / 55

THE TRINITY SESSION

Teniendo en cuenta la historia de la joven democracia sudafricana y los cambios políticos, sociales y económicos por los que ha pasado el país en los últimos veinte años, se han formulado una serie de estrategias fundamentales que son utilizables para trabajar a favor de una alianza efectiva con una visión de futuro de una comunidad y un país en evolución. Los artistas locales han tenido que adaptar sus posturas y motivaciones políticas, enfrentarse a cambios en sus apoyos y volver a situarse en relación al resto del mundo. Al tratar de sobrevivir a un entorno artístico local bastante problemático, el artista local está desarrollando, sobre todo por prueba y error, planteamientos para avanzar.

The Trinity Session analiza de manera mancomunada algunas de esas estrategias que han

demostrado ser válidas en su planteamiento para posicionarse en el contexto local e internacional.

Como Sudáfrica necesita dirigir su atención a fomentar programas de vivienda, de alivio de la pobreza, de salud y desarrollo de una democracia efectiva, la financiación cultural está limitada. Eso ha llevado a algunos productores culturales a involucrarse activamente con otros socios para pedir ayuda financiera y poner sus actividades en consonancia con los modos de expansión que el actual gobierno considera importantes. En ese proceso, esos practicantes no sólo se han adaptado a la evolución de su contexto social, sino que han encontrado modos de comprometerse e involucrarse en la reconstrucción de un país, sea bajo la forma de analizar la historia, el legado y la memoria, o bien un compromiso proactivo con proyectos de desarrollo actuales y venideros.

Estando intrínseca e ideológicamente ocupados en una serie de resultados a medida que maduramos como productores culturales, nos



TRADUCCIONES 27/50

damos cuenta de que esos resultados deben invertirse e incrustarse en un contexto que está en fase de construcción. Sudáfrica está sufriendo un enorme proceso de reconstrucción. Eso no es sólo visible en las llamativas legislaciones de la reestructuración post-apartheid que es ahora nuestra constitución, en la corrección de las desigualdades culturales y sociales y en la transformación del espacio, como los nuevos planes de desarrollo urbano, sino que se aprecia también en la reubicación del individuo en ese contexto cambiante.

Como productor cultural, es fundamental adaptarse al contexto cambiante e invertir energía en asegurarse de que uno está claramente ubicado y no marginalizado y olvidado en ese proceso de transformación. Eso incluye una investigación acerca del papel que puede uno desempeñar, no sólo en el proceso de transformación, sino también en el resultado pronosticado. Si miramos a Johannesburgo, el mayor centro urbano de Sudáfrica, y observamos la transformación radical que ha sufrido en los

últimos veinte años, se aprecia con claridad que los cambios económicos y sociales han forzado una reconstrucción tanto social como estructural. Hacia el final del régimen de apartheid, cuando las comunidades negras empezaron a emigrar en masa al centro de la ciudad, muchas de las grandes empresas salieron de él. Como consecuencia, hasta la Bolsa de Johannesburgo se desplazó a los opulentos suburbios del norte y la propia ciudad se transformó en un espacio habitado por un público nuevo, un público que no está acostumbrado a vivir en el constructo de la ciudad occidental cuadrículada, un público que tiene diversas asociaciones con la arquitectura del apartheid y las reliquias de un régimen opresor. Diez años más tarde, son visibles en la ciudad una serie de cambios físicos, mediante un proceso de desarrollo urbano dirigido a los habitantes actuales y futuros de la ciudad. El desarrollo urbano no se aprecia solamente en la reconstrucción física de edificios, en el cambio de nombres de lugares y carreteras y en el establecimiento de nuevos

espacios para acomodar al movimiento e interacción de los cada vez más numerosos habitantes de la ciudad, sino en el proceso de implicación cultural. Los artistas e instituciones educativas están fomentando la inclusión de actividades culturales en ese nuevo paisaje urbano y los planificadores están programando arte público dentro de sus proyectos. Aunque ese proceso de reconstrucción se ha convertido en un proceso impredecible, del mismo modo la comprensión del valor de la actividad cultural no ha sido fácil de definir, debido a la diversidad cultural que es parte de ese contexto. Parece que hay que reconocer que debido al abanico de posibilidades de un contexto en transformación, eso se convierte en un proceso en curso que encuentra espacio para la reinterpretación y la reinención de forma habitual.

En ese proceso hay que reconocer que la transformación tiene lugar por medio de una convergencia de diversas actividades, socios y visiones. Los enfoques multidisciplinares de muchos productores culturales de



Sudáfrica no sólo les proporcionan diversas técnicas que ofrecer a esa noción de convergencia, y la propia capacidad de reconocer el valor de esa noción, sino también la capacidad de incorporar diversas actividades y procesos orientados a un resultado. The Trinity Session es la imagen de tres personas reunidas, con la intención de reunir tres ideologías, prácticas y energías, de conectar con tres series diferentes de socios, redes y disciplinas, y de usar la yuxtaposición de la actividad individual y colectiva para guardar un respeto crítico hacia la fuerza de la práctica convergente.

Los actuales proyectos convergentes muestran rastros de arte, actividad empresarial, tecnología, activismo social, educación y progreso. Muchas veces no suele ser algo premeditado, sino más bien un método de establecer contacto con una red, un público y una estructura de apoyo más amplia. El resultado se desvía de las nociones tradicionales de intervenciones y exposiciones de artistas y se dirige a un programa multifacético de eventos que toma en

consideración las circunstancias locales y el contexto social, y tiene un alcance que va más allá de la pequeña comunidad artística local.

Aunque hay una serie de ideas formales y análisis teóricos del contexto artístico local, hay algo que decir a favor de pasar a la acción en cuanto se vea una oportunidad. Es clave para eso la capacidad para identificar oportunidades no sólo en el entorno artístico, sino también en otros sectores que podrían ser ámbitos de compromiso valiosos, tales como el sector educativo o económico, y para actuar estratégicamente a la hora de convertir esas oportunidades en realidades con asociados y redes efectivas. De este modo, la mediación puede considerarse en relación con el potencial económico, así como con la propiedad intelectual: a fin de sobrevivir y convertirse en una estructura autosostenida, empezando a atraer más oportunidades de socios y clientes de otros sectores dispuestos a ayudar que, a su vez, empiezan a comprender el potencial, el valor y la aplicación de los procesos culturales a su obra respectiva.

Como actualmente hay oportunidades en el campo del desarrollo, algunos aspectos del compromiso artístico con comunidades o espacios públicos locales se abordan sobre todo desde el punto de vista social. Los componentes educativos y enfoques de desarrollo son fundamentales para la mayoría de los programas de ayuda y financiación. A menudo sólo se consigue credibilidad mediante proyectos que analizan comunidades desvalidas y los ayudan a comprender la importancia de la cultura para invertirla en la comunidad y transformarla. Decidir actuar donde más impacto hay crea en última instancia una especie de cambio social o cultural. En ese contexto de desarrollo social, las cosas que inspiran a la acción son momentos en los que es posible efectuar un cambio. Como gran parte de la terminología tiene diversas connotaciones, eso tiende a crear activistas sociales o trabajadores o artistas sociales, al menos en cierta medida.

El practicante local comprende perfectamente la dificultad inherente a lograr un público aquí. Eso se acentúa por el



TRADUCCIONES 29/50

hecho de que sólo una ínfima minoría de la población de Sudáfrica ha estado expuesto a la práctica artística contemporánea a un nivel básico. Analizar la educación y desarrollo de un público exige un gran cambio de posición respecto a comisarios extranjeros y estructuras artísticas contemporáneas que son al mismo tiempo parte del panorama artístico sudafricano. En contrapartida, a medida que el país va encontrando su posición e identidad colectiva con sus once lenguas oficiales y una serie de culturas, el productor cultural local trata de encontrar y ajustar su posición dentro de ese contexto.

Hay una sensación generalizada de que tenía que producirse una adaptación cuando el apartheid llegó a su fin. Artistas que producían obra como reacción ante la situación y estaban políticamente comprometidos necesitaban encontrar un lugar para su lenguaje tras el cambio de contexto. Muchos supieron adaptar su lenguaje para adecuarlo a una serie de debates globales más amplios, mientras que otros reorientaron sus dardos críticos para estudiar el proceso de memorización a

medida que la sociedad sudafricana iba atravesando ese proceso. Los productores que no conocieron el apartheid de primera mano tienen una perspectiva mediada acerca de sus efectos directos. El subsiguiente proceso de transformación dejó a muchos artistas sin saber qué decir: parecía no haber nada por lo que luchar y por consiguiente nada sobre lo que hacer arte. En algunos casos, producir para el mercado global se convirtió en una salida evidente, que llevaba sus propios riesgos incorporados, tales como perpetuar una política de lucha anacrónica o las crisis de identidad poscolonial, cuyo impacto sigue siendo palpable y justificado. No obstante, el boicot cultural durante la época de apartheid ha dificultado el acceso a las actividades artísticas del resto del mundo, lo que, debido a la repentina «inclusión» en mundos artísticos internacionales y al relieve alcanzado por Sudáfrica en los medios por aquella época, entorpeció la búsqueda de una vía de compromiso para muchos artistas. Diez años más tarde, nos encontramos empezando a definir esa vía, mientras los contextos de producción

sociopolítico y económico van encontrando equilibrio y estabilidad. Esos años posteriores al apartheid han sido un proceso de prueba y error en cuanto a enderezar una estructura social desequilibrada, y aunque el sistema dista mucho de ser perfecto, está en una vía de desarrollo y crecimiento.

Mientras el país va construyendo sus cimientos, los artistas pueden tomar cierta responsabilidad para asegurarse de que sus intereses y necesidades van a estar incluidos en ellos. El miedo y la incertidumbre provocan que muchos practicantes y profesionales abandonen Sudáfrica, llevándose con ellos abundantes conocimientos, habilidades y poder. Esa «fuga de cerebros» no sólo ha privado al país de muchas oportunidades y capital social, sino que ha fomentado también una percepción negativa de una falta de inversiones. Cuando el artista contemporáneo se implica en redes internacionales, hay cierta necesidad de reinversión en el contexto local. La diáspora sudafricana podría no ver la necesidad de ello, puesto que están situados en un entorno extranjero, pero su impacto puede ser poderoso en tanto en



cuanto podrían compartir sus habilidades y experiencias de otros contextos de producción. Los artistas pueden participar en congresos y exposiciones internacionales, pero si volvieran a Sudáfrica, podrían implicarse eficazmente en el proceso de reinversión. Aprender procedimientos de contextos extraños, reutilizarlos en función de su importancia en Sudáfrica y realizarlos o presentarlos localmente es un método para contrarrestar la experiencia mediada que tiene la mayor parte del público de cualquier actividad internacional. La obra de artistas locales se «exporta» a exposiciones sobre el panorama internacional, es comisariada para países extranjeros, pero en el presupuesto nunca se tiene en cuenta la importancia de «reimportar», por así decir, la exposición a nuestro país, para que los públicos locales puedan ver lo que mantiene atareados a los artistas. Eso hace que sea prácticamente imposible implicarse críticamente en cómo están siendo representados el país y sus productos culturales, pero también hace que sea imposible poder tener cierto control sobre las tendencias globales que dominan y controlan la ambición y el talento

locales. Aunque hay productores proactivos de Sudáfrica que actualmente tratan de implicarse en ese dilema, es precisa una relación de trabajo estrecha con los inversores (sociales, políticos, intelectuales y prácticos) que están construyendo los cimientos del país para buscar soluciones sostenibles y posicionarse estratégicamente a favor del resultado proyectado.

CAPITALISMO HÍBRIDO

PÁGS: 61 / 65

KIEN NGHI HA

Con el florecimiento de los Estudios Culturales y Poscoloniales, las constelaciones híbridas y categorías intermedias del mundo del arte se han convertido recientemente en un estilo destacado que está de moda. Tras las relaciones peligrosas de la modernidad con ideologías como el colonialismo, el racismo, el nacionalismo y el fascismo, que se basaban siempre en la violencia de una pureza y cercanía imaginadas, explorando las largamente descartadas posibilidades de cruzar fronteras, fue en un primer momento una tarea cultural y política relajante y prioritaria. Hoy debemos admitir que incluso el examen y exhibición de diferencias culturales y cómo chocan y se entrelazan siguen

siendo algo políticamente ambivalente. Es lo que ocurre desde que la dudosa celebración de una recién descubierta (y destinada después a ser explotada) «novedad», y la dinámica transcultural de cierto tipo de cultura inmigrante y de diáspora son bienvenidas por instituciones públicas y empresas multinacionales. [1]. Percibir a las comunidades de inmigrantes como instrumento económico útil para aumentar la competitividad nacional, o utilizarlas como red étnica transnacional de capital humano ahora necesitado, que debe satisfacer un consumo cultural deseado, trae consigo la objetificación. Esas prácticas tienden a mostrar la Otridad como manera de estar al servicio del gusto e intereses del modelo dominante de sociedad. Un proceso así crea nuevas jerarquías de visibilidad e invisibilidad, nuevas formas de reconocimiento y exclusión entre gente marginada. Están muy extendidas las cuestiones acerca de los inmigrantes, que son demasiado «tradicionales» o no están lo suficientemente «mezclados/criollizados» para la mirada blanca, que encajan y no encajan en la definición pedida de lo que significa ser un Otro bueno, integrado, pero aun así



TRADUCCIONES 31/50

estimulante. Al final, las posiciones establecidas en la contestación en curso a la relación objeto-sujeto no se cuestionan, sino que se ven reforzadas.

Estamos ahora en una situación en la que la economía de capitalismo tardío posmoderno reclama innovaciones estéticas y tecnológicas mediante la mezcla y (re)combinaciones sin fin. Llama realmente la atención que el auge del tópico del mestizaje cultural durante las dos últimas décadas se haya visto acompañado por todo un abanico de tecnologías fundamentales orientadas al futuro, tales como coches híbridos, comida híbrida, hibridación genética, ordenadores híbridos, microtecnología híbrida, aviones híbridos, materiales híbridos, centrales energéticas híbridas, etc. Todas ellas prometen beneficios importantes, ventajas estructurales, a veces hasta cambios revolucionarios mediante la combinación y mezcla de lo mejor que puede proporcionar cada cultura, etnia, nación, método, sistema, tecnología o entidad.

¡Bienvenidos al mundo feliz del mestizaje! Parece ser el eslogan de la era posmoderna para describir el optimismo tecnológico y el progreso sin fin. Ofrece también otro modo de producción estética y funcional que —a diferencia de la moderna— no se basa en la homogeneidad y estandarización del mito del genio aislado trabajando, sino en la inclusión y transgresión de imágenes y redes, para enriquecer un flujo cultural que podría llevarnos a una cultura popular transglobal y a un cambio de valores espectacular.

Por primera vez en la historia de la cultura occidental, la idea de entremezclar no se relaciona con miedo, devaluación, inferioridad, pecado o crisis cultural. En la antigua Grecia, el término híbrido (híbrida en latín) derivaba de hubris (hýbris), que describía la arrogante ofensa religiosa de traspasar la frontera jerárquica entre lo divino y lo humano. También se asociaba míticamente con la monstruosidad (quimeras, esfinges, gorgonas), y en la filosofía de Platón también con patologías socioculturales y étnicas. En los tiempos modernos, esas ideas se

convirtieron en la estructura de teorías racista-coloniales sobre la «bastardización racial» y la criollización cultural por parte de cerebros europeos [2].

A pesar de su persistente tradición cultural, es sorprendente reflejar la hipertransformación epistemológica del mestizaje, que está cambiando completamente de ser un fetiche negativo a ser una obsesión definida en positivo. Los discursos críticos deben ser conscientes de una tendencia en la que el mestizaje se convierte en dominante cultural, como argumenta Frederic Jameson en «Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism» (1990). Uno de los rasgos más importantes de la condición posmoderna son las transformaciones que han tenido lugar dentro del modo de producción. El capitalismo tardío, comparado con el de fases anteriores, se caracteriza por un notable cambio de producción material a producción cultural. En ese proceso, el uso material de la mayor parte de las mercancías pierde importancia. Más aún, el valor del uso material se ha visto sustituido cada vez más por las características de la mercancía posmoderna, que es más que



nada un lugar para la creación y transferencia de significados, imágenes y sentimientos que hace posible un modo de consumo diferente. Aunque la producción y consumo material están notablemente limitados, por ejemplo, por los recursos y ciertas necesidades humanas como satisfacer el hambre, esos parámetros están en una esfera cultural de signos y símbolos virtuales no tan restrictivos. En consecuencia, los ciclos de producción y consumo —como vemos en la cultura popular— se aceleran espectacularmente. El mestizaje cultural desempeña un papel crucial en la producción estética de nuevas formas. Puede usarse como tecnología para crear nuevas articulaciones culturales ilimitadas, para diferenciar mercados y para producir deseos sin precedentes mediante la mezcla repetida de diferencias. Quiero hacer hincapié en el proceso de apropiación de la Otredad recordando tres ejemplos reales del campo de la cultura popular que tienen que ver con las constelaciones híbridas como capital cultural.

Un presupuesto necesario del auge contemporáneo del mestizaje es la valoración de la diferencia, que ha funcionado en

la historia de la modernidad occidental de forma casi exclusiva —tal como han demostrado Michel Foucault y otros en sus obras— como la representación descuidada e inadmisibles de la Otredad. No obstante, ese acontecimiento universal es ahora mucho más ambivalente y discontinuo. Desde finales de los noventa, los actores globales de moda como Apple («Piensa diferente»), Braun («Diseñado para marcar la diferencia») y Dupont («Disfrute la diferencia») hicieron grandes inversiones en campañas publicitarias a fin de crear su propio perfil conveniente, que da prioridad a la diferencia como recurso de singularidad, placer, atracción y creatividad. En esos contextos, la diferencia ya no es el lugar de la marginación y exclusión, sino algo por lo que deberíamos suspirar y pagar. Aunque no cabe duda de que la cultura popular y las estrategias de mercadotecnia no pueden denotar la realidad social como totalidad, a pesar de ello representan un cambio notable en la imaginación cultural del tipo de sociedad prevalente y sus nociones en torno a la diferencia y Otredad, en medio de desplazamiento y falta de reconocimiento. Esa discriminación «positiva» de la diferencia no es en absoluto un camino hacia el

reconocimiento pleno y sin condiciones o la acción afirmativa, sino que va a llevar a más representación y falsificación, producida por los objetivos de entretenimiento y ornamentales.

Hoy en día la industria musical es tal vez el mejor ejemplo de una producción cultural que se basa ya en gran medida en el mestizaje [3]. Si el «cualquier cosa vale» posmoderno puede reivindicar alguna evidencia formal, entonces el ámbito de las expresiones musicales es una referencia mencionable. En los registros y adaptaciones de sonidos y ritmos cambiantes, los contrastes entre extremos sociales y las barreras culturales espacio-temporales parecen haberse desvanecido. Todo parece estar alegre(mente) en la mezcla. Después de los géneros afroamericanos como el rap o el soul, o músicas del mundo de artistas del Tercer Mundo, la cultura pop occidental se ha enriquecido ahora por los últimos descubrimientos, llamados bhangra pop y house oriental. Representan una variación casera europea de «encuentro entre oriente y occidente», una narración como zona de contacto cultural fructífera. Las mezclas de diversos estilos musicales se amplifican más aún mediante la encarnación



TRADUCCIONES 33/50

del entrecruzarse «racial» de las diferencias étnicas. Los recursos culturales y humanos antes no deseados de las comunidades marginales de inmigrantes son algo que se desea especialmente como ingredientes cálidos y vívidos cuando se trata de celebrar la cultura de masas pop, cosmopolita y de moda. Tras un procedimiento sumamente selectivo, algunas voces de inmigrantes y negros, que encajan en las categorías prescritas de belleza y atractivo, son consideradas adecuadas, entretenidas y representativas. No es de extrañar que la siguiente contribución alemana al festival europeo de canción «Grand Prix Eurovision 2004» vaya a elegirse en marzo en un evento nacional llamado «Alemania, ¡12 puntos!». Como indica el signo de exclamación, la forma imperativa del título exige inflexible el lugar supremo en Europa para Alemania. La participación de inmigrantes y alemanes de color parece ser elemento necesario para lograr hacer realidad esa ambición. Siguiendo la tendencia de los últimos años, el concurso previo nacional va a presentar a cantantes que están por encima de la media y con orígenes de inmigrante o diversas combinaciones alemanas, como la árabe-alemana Laith Al-Deen,

la india-alemana Sabrina Setlur y el grupo de chicos «multirracial» «Overground». Overground, fabricados por una sesión de casting para la televisión patrocinada por una gran casa discográfica, representa junto con otros recién llegados como «Become One» y el grupo de chicas «Preluders» (los tres grupos nacieron en noviembre de 2003) el último resultado de una línea de productos pop de éxito clamoroso que empezó con «No Angels» (2000) y «Bro'Sis» (2001). Todos esos grupos montados por la industria comparten, con alguna diferencia de tono, una aspiración a tener un aspecto «multirracial». El grupo de chicas «Preluders», nombre aparentemente relacionado con temas sexuales como «zorra» (en alemán, Luder) y «juego previo» (musical), son de lo más consecuente al ejecutar ese concepto: representan una mezcla femenina de rasgos albanés-alemán-italiano-sudafricano-vietnamitas. La representación de una Alemania «multiétnica» ilustre en ese nivel de cultura popular es engañosa, porque muestra un cambio de prácticas sociales que no existe en la sociedad. Más aún, esa forma de «priorizar» la Otriedad en contextos culturales selectivos con patrones predefinidos es

reduccionista y puede reforzar estereotipos racistas y sexistas. Pero demuestra que Alemania sólo puede tolerar la presencia de minorías étnicas cuando ésta se traduce en comedia o como números de canto o danza.

Aunque es estimulante no dramatizar excesivamente el impacto y la lógica de una industria cultural globalizada de capitalismo tardío, no estaría mal analizar más de cerca la racializada filosofía de producto de mercancías posmodernas como la serie de «Matrix». La representación de la Otriedad y el abuso de la Gente de Color con intención de reforzar la imagen progresista y el atractivo sexual de esa película es algo distorsionador. Paradójicamente, su diversidad controlada, su buen gusto por el equilibrio adecuado entre el surtido de Otriedades sirve para apuntalar la representación dominante de la blanca masculina al explorar un cierto tipo de Otriedad en nombre del Otro. Es la razón de que la dosis controlada de una Otriedad emocionante de Keanu Reeves parezca ser ampliamente aceptable a los ojos del público blanco. Por otra parte, es también incuestionable que la negrura innegable de Laurence Fishburne y los fuertes rasgos chinos de



Anthony Wong los inhabilitan desde la perspectiva dominante para desempeñar el papel de la «autoridad» definitiva que redime a la humanidad. La capacidad de Reeves para pasar por blanco da más bien al público blanco la oportunidad de identificarse con él sin sentirse alienado. En esa constelación, el sujeto blanco consigue la libertad de extender los límites culturales y racializados de su propia autodefinición mientras sigue compartiendo los privilegios asociados a la blancura. Esa representación de intersecciones culturales no desestabiliza las relaciones de poder de las diversas construcciones y atribución de identidades. Libera mucho más la posición dominante del sujeto de las exigencias de separación para adaptarse a una identidad superior. Mediante la integración de la diferencia, la jaula de hierro cultural de la identidad se hace mayor, y las identidades blancas, accediendo y apropiándose alegremente de contextos no blancos, se convierten en una autoimagen más coloreada, satisfactoria y válida. Imaginar la personalidad dominante como Otro te permite negar inscripciones históricas y diferencias estructurales en la construcción de identidades culturales. Se da

el problema de la amnesia, que prepara el terreno para un consumo cultural relajado sin las cargas del pasado colonial.

La fascinación actual por el mestizaje cultural lleva camino de establecer una nueva meta-narrativa de terceros espacios, que ha sido descubierta y cartografiada para una economía del deseo exigente. Ese anhelo anima a los inmigrantes transnacionales a constituirse a sí mismos como híbrido especialmente auténtico, que es una de los pocos modos de autopromoción y movilidad social. Es interesante que la visión intercultural del mestizaje pueda analizarse como una puesta al día posmoderna de un multiculturalismo anticuado. Igual que sus predecesores, el discurso del mestizaje no se libra de presupuestos esencialistas y estereotipos étnicos. El mestizaje se ha descrito a menudo como una mezcla cultural basada en culturas nacionales estables y holísticas que no tienen en cuenta las diferencias internas. La externalización de las diferencias culturales y antagonismos sociales construye un modelo opresivo de identidad cultural y no va más allá de las estructuras nacionales y étnicas. En su lugar, el mestizaje, como nuevo paradigma de la

imaginación dialógica y la armonía cultural, puede ocultar la violenta presencia del racismo y las desigualdades estructurales basadas habitualmente en identidades de género, clase, sexuales y culturales. El mestizaje podría, como mucho, enfrentar a culturas binarias y dicotomías, y como poco hacer hincapié en ellas, pero en la mayoría de las concepciones el mestizaje cultural no trata de relaciones de poder ni hegemonía.

[1] Hito Steyerl (2004): Gaps and Potentials. The Exhibition "Heimat Kunst" - Migrant Culture as an Allegory of the Global Market, en: New German Critique, edición especial: Multicultural Arts and Performance in Germany (de pronta aparición).

[2] Kien Nghi Ha (2004): Die schöne neue Welt der Hybridität: radikaler Wertewandel und industriekulturelle Vermischungslogik im Spätkapitalismus; en: Peter Merz-Benz/Gerhard Wagner (ed.): Kultur in Zeiten der Globalisierung, Weilerswist (de pronta aparición).

[3]. John Hutnyk (1997): Adorno at Womad. South Asian Crossovers and the Limits of Hybridity-Talk, en: Pnina Werbner/Tariq Modood (ed.): Debating Cultural Hybridity, Londres, pp. 106-136.



TRADUCCIONES 35/50

ARTE MEDIAL CON ESPIRITU DE UTOPIA THE NEW MEDIA ART OF UTOPIA SPIRIT

PAGS: 66 / 73
SHULIN ZHAO

1. "Ésta es la mejor era, ésta es la peor era "--- Dickens

Eurasia y África, debido a la existencia de la Ruta de la Seda, siguieron un "Proceso de Globalización" debido a sus intercambios científicos y tecnológicos, así como en la expansión de sus religiones (desde el año 500 AC hasta 1500 DC).

Desde que "el Club" alumbró el concepto de globalización en los años 60 del Siglo XX, el proceso, que comenzara en el campo de la economía, rápidamente se extendió a la política, la cultura, la ciencia y la tecnología, defensa, educación, etc. No quedan dudas de que la globalización se está convirtiendo en una de las piedras angulares del mundo actual.

La cultura china añadió complejas dosis sociales, políticas y nacionalistas a su desarrollo durante el siglo XX. Pero la teoría occidental que

subsiste como gran influencia en China es el marxismo, que presta gran atención a temas tales como las preocupaciones sociales, la vida, la existencia de las personas, el Estado, etc.

En la década de los ochenta del siglo pasado, las artes mediales se expandieron a la mayor parte de las exposiciones de arte internacionales, produciendo una fuerte difusión e interés. El desarrollo del nuevo arte medial en China comenzó entre finales de los 80 y mediados de los años 90, de la mano del desarrollo de la industria de TI (tecnologías de la información), y la creciente popularidad de los ordenadores personales, gracias a sus precios más asequibles. Y no sólo el videoarte ha logrado prosperar en estos años, ya que muchos artistas han decidido explorar los trabajos multimedia interactivos y en red, haciendo que esta nueva tendencia en el arte chino haya adquirido una creciente importancia ganando adeptos día a día, entre ellos, Zhang PeiLi, Wang GongXin, Chen ShaoXiong, Wang JianWei, Qiu ZhiJie, Song Dong, Yang Fudong, Huang Yan, etc. Con la consolidación de la

reforma económica y el inicio de los cambios políticos, China ha evolucionado desde su tradicional cultura del teatro, la literatura y el arte, a la acogida y transferencia del impacto visual, la relación de la vida real con las tendencias más novedosas y los experimentos en el nuevo media arte en relación con la alta tecnología para la realización de proyectos avanzados.

En los tiempos cibernéticos que vivimos, Internet ofrece una buena ventana a la que asomarse, por encima de las fronteras nacionales y de los diferentes tipos de culturas existentes como consecuencia de las diferentes geografías; el nuevo media está alterando el tiempo inherente a las personas y la relación del espacio en el cerebro, así como a las personas y las relaciones naturales, el conocimiento que tenemos de todas las cosas, la reorientación (el pensamiento y el conocimiento), la relación del arte tradicional y el nuevo arte medial, la estética tradicional, las relaciones regionales y la transformación que globaliza los países independientes con una nueva lógica estética. La esencia



interactiva del arte en red utiliza con profusión fases integradas en el espacio de Internet, haciendo que el papel pasivo del participante cambie de forma repentina para convertirse en performer de iniciativas. Los contenidos de las obras de arte que previamente estaban bajo el control absoluto del autor, ahora pueden ser terminados por cualquiera.

2. ¿Qué es el nuevo Media Art?

Generalmente llamamos nuevo Media Art al CD (CD-ROM), arte en red (Net Art), videoarte digital (Digital Video), emisión online (Net Radio). De hecho, es bastante peligroso determinar el new media. “Nuevo” en sí mismo es un adjetivo comparativo de lo nuevo y lo antiguo. Cuando surgen cosas nuevas, los medios nuevos originales se comen a los medios antiguos.

3. Estado tiempo-espacio no determinado

Las cosas hacen posible la existencia de un espacio de desarrollo que hace que las personas confirmen la esperanza subjetiva en la que pueden caer con frecuencia. Como consecuencia de los

numerosos cambios en los parámetros de la era de la globalización, la incertidumbre se ha convertido en una de las características de esta era. La comunicación por satélite y la revolución de la tecnología de la información fueron ejemplos, tras el siglo XX. Internet y la videoconferencia siguen aportando una renovación constante en las nuevas tecnologías y produciendo cambios y un salto de calidad en el modo en que se asocian la información y la comunicación, en una incertidumbre de espacio-tiempo: permite cruzar el espacio tradicional (geográfico) y reconfigura la información y el conocimiento de ciencia y tecnología. Por lo tanto, el sentido del tiempo-espacio que tenemos se ha convertido en algo flexible e incierto; hemos entrado en la era del concepto y de las redes con una nueva relación espacio-tiempo.

La globalización se considera la ubicación de un alto espíritu de una nueva generación en su estado inicial. Es seguro que puede cambiar el modo de pensar del ser humano y traer la paz. Pero esto es algo que ha comenzado a cuestionarse

en la actualidad. Antes del final del siglo XX, se produjeron varios cambios entre la globalización y los círculos culturales, el círculo de la información, la economía y el impacto de la política en forma de tormenta económica asiática. Hizo que toda la civilización entrara en discusiones con respecto a la globalización y el hecho de la crisis económica que nos llevó a una crisis política. Bajo el curso actual de la globalización, asistimos a dos tipos de ideologías confrontadas: cosmopolitismo y homogeneidad.

4. Homogeneidad global

La homogeneidad global significa un rango convergente dirigido a la integración. Los afectados de esta homogeneidad serán las personas, especialmente de grupos desfavorecidos o frágiles, que siguen el modelo de desarrollo convergente al estilo americano y europeo tanto de su sistema político como económico, su modelo de producción, el modo de vida, los patrones de consumo, incluidos varios tipos de normas internacionales de uso común, para pedir el “entendimiento



TRADUCCIONES 37/50

común" de toda la humanidad en política, sociedad, cultura, valores, etc.

Es "convergente" preparar y reforzar aún más la "conciencia de las personas en el mundo". Así, un número creciente de intereses comunes globales reforzarán el vínculo global efectivo y natural de homogeneidad para amenazar juntos. Y la homogeneidad siempre concede a la globalización un criterio y grado de desarrollo importantes. La fuerza de homogeneidad ha traído consecuencias naturales extremas; alguien ha llegado a clasificarlo incluso como una característica esencial de lo globalizado. Si en el mundo hay realmente variedad y pluralismo, la tendencia de la globalización parece quedar más y más eliminada, incluso lo constante está mejorando la homogeneidad.

5. Unharmonious (dis-armonía) y desigual (desigualdad)

La globalización, una vez controlada por Estados Unidos y Europa y otros países como resultado de su liderazgo cultural, romperá de

forma inevitable cualquier equilibrio en el poder y en la igualdad entre los países, haciendo la globalización un proceso desequilibrado y desigual. Buscando lo esencial, la globalización económica es una idea económica del mercado occidental y de hecho la expansión del sistema a otras áreas debido a la debilidad de otros modelos de desarrollo. Es un resultado inevitablemente armonioso desarrollado para ser desigual. Tras los años 90, las distancias entre los países desarrollados y los países en vías de desarrollo son mayores. Las diferencias entre los ricos y los pobres son mayores, también en el poder político y la lógica hegemónica en cada uno de los campos, es decir, política, economía, cultura, educación, defensa, etc. Este tipo de resultado crea una situación disarmónica y desigual, el débil es más débil, y se ve forzado a aceptar las normas del juego para sobrevivir. Entonces comienza un círculo vicioso disarmónico y desigual que se repite una y otra vez. No creo que ninguna de las

tendencias de este mundo tenga una sola dirección, sino dos direcciones, una la denominada globalización, integración, digitalización, normalización, y similar de la producción industrial en primer lugar, debe ser compatible: encontramos piezas fabricadas en China en ordenadores fabricados en Estados Unidos, pero del mismo modo, en las calles de Pekín, existen cientos de restaurantes de comida rápida estadounidense. Por otro lado, durante el proceso de globalización, cada nacionalidad, cada país, hasta cada individuo van a perder su identidad propia, lo que los hace únicos, lo cual puede hacer que consideremos un tesoro lo que nos diferencia, incluso mucho más que antes.

A la cultura, esa cosa invisible que ahora se puede almacenar en forma digital y es más fácil reflejar, tenemos que dedicar más dinero a lograr estas cosas invisibles. Creo que esto nos ayudará a darnos cuenta de la importancia de nuestro cerebro, la cultura que puede crear uno mismo tiene beneficios también para su creador.



El mercado socialista ha empujado a China al espíritu material comercial y a otra forma de entender el concepto de la naturaleza humana, y ya ha causado un nuevo tipo de entendimiento social común y una ideología común. Hong Kong y Japón son ricos en este nuevo capitalismo, la nueva Asia prevalece en la cultura y las películas de Hollywood, los ordenadores, la nueva cultura de imágenes de medios electrónicos, el fútbol mundial, las normas comerciales internacionales, etc. La nueva cultura global que surge, hacen que el arte permanezca en la experiencia de la globalización directamente durante los años 1990 como ocurrió en China, demostrando que la naturaleza de la globalización estaba correlacionada con los años 90. El arte se ajusta a la perspectiva del mundo que la historia contemporánea necesita e impulsa la psicología estética del individuo, la aparición de las cosas tiende a girar la identificación con la nueva cultura global.

6. ¿Quién lo rechazaría alegremente?

Enciendo la televisión ahora, sin importarme el tipo de programa, infantil o para adultos, todos atraídos por el Titanic de Estados Unidos, la movilización general del sea floor, el reino de los hackers, Harry Potter, etc. A mi hijo de 4 años le gusta el pollo de Kentucky Fried, McDonald, y al tiempo que disfruta de los alimentos, le atrae la atmósfera que se crea; le gusta ver dibujos animados, por ejemplo el ratón Mickey. Desde la guardería se le inculca un tipo de vida y de hábitos y ya cursa estudios bilingües, en inglés y chino. En cuanto a lo que no le llama mucho la atención, se encuentra su propio país, el lugar donde nació; los vasos sanguíneos de la cultura de su idioma local. Se ha establecido esta cultura destacando el carácter humano de la vida de uno mismo; y el estilo de vida exterior y el consumo cultural han moldeado sus pensamientos, sus ideas, para hacer de él un miembro de la aldea global.

El siglo XXI es la era en la que la ciencia y el arte se funden rápidamente, los contenidos científicos y técnicos del producto cultural son mayores cada día, la cultura y el arte de los productos industriales y la intención humana son cada vez mayores en la gravedad específica. Estamos llegando a la cultura de la visión, que marca la transición de un tipo de cultura y un tipo de expansión propagando la idea nuevamente y también dándole forma. Ciertamente, esto significa un tipo de conversión en la forma normal del pensamiento humano.

Estoy haciendo cuanto puedo para intentar la creación de un nuevo centro artístico de los media, en todos los lugares, vivir la "cultura" para mostrar la experimentación artística del arte, incluidos los circuitos, la biología, la inteligencia científica y tecnológica de las moléculas y electrones y los edificios revolucionarios, etc. Un espacio en donde pensemos con calma: hay diferencias con la educación occidental, es un tipo de cultura y economía que nos invade, pero creo que la cultura prevalecerá y jugará un papel esencial en el futuro.



TRADUCCIONES 39/50

TANJA OSTOJIC + MARINA GRŽINIC

PAG: 77

The Politics of Queer Curatorial Positions: After Rosa von Praunheim, Fassbinder and Bridge Markland, 2003

Posiciones en la fotografía: Tanja Ostojic a la derecha; Marina Gržinic a la izquierda.

Desde una óptica extraña, la respuesta a lo que es político, lo que es masculino y femenino, lo que es arte y lo que es cultura, está alterando muchas historias y muchos espacios. Gržinic hace referencia al retrato de Andy Warhol de Christopher Makos, de la serie The Altered Image (1981). Ostojic se posiciona más allá de las diferencias. Ambas sacan a la superficie las desigualdades estructurales más profundas que contaminan la historia, la teoría, el arte, la vida, la economía, el sexo y la (bio)política.

Fotografía de Jane Stravs, 2003

RALO MAYER + PHILIPP HAUPT

PAG: 80

... discusión acerca de la violencia se dice que siempre podemos abandonar ese

lugar... pero entonces se convierte en una cuestión no política. Alejarse puede ser bueno desde el ámbito personal, pero como herramienta política resulta inaceptable. ¡No podemos pasarnos la vida huyendo! En los disturbios de Avenyn la gente no consideró tener la opción de "quedarse sentados"... Quizás como imagen para los medios resulta "bueno", pero yo no quiero eso a costa de recibir una paliza de la policía. Quedarse sentado y cantar refleja la imagen de que no hay conflictos en la sociedad, pero no existe ninguna razón para dar esa imagen.

Constant: Tuvimos problemas con los medios tradicionales de cartografía: la nueva Babilonia está organizada en muchos niveles por encima de las ciudades existentes, las estructuras son cualquier cosa menos permanentes; con la utilización de módulos estandarizados, el espacio se transforma permanentemente: nuevas entradas, las antiguas quedan bloqueadas, laberintos... La estructura fluctuante se basa en un amplio uso de las comunicaciones y, para trazar una red tan compleja, se hace

sin duda necesario el recurso de los sistemas informáticos. Leila: Repartieron un mapa regular de las partes de la ciudad; no parecía tan malo, simplemente se trataba de líneas y esta explicación diciendo que la policía iba a acordonar la ciudad. Pero verlo sobre el papel no es lo mismo que en la vida real. No pusieron las vallas donde dijeron que lo harían, es decir, las pusieron pero utilizaron muchas más y las cambiaban de lugar continuamente, por lo que uno no sabía nunca hacia dónde dirigirse. Y utilizaron contenedores que también desplazaban de un lugar a otro, lo que hacía imposible moverse por la ciudad, incluso con un mapa.

Kevin: La ciudad es el producto de muchos constructores que están modificando constantemente las estructuras por razones de su incumbencia. Aunque pueda parecer estable en líneas generales durante un tiempo, siempre está cambiando en sus detalles. No existe un resultado final, sólo una continua sucesión de fases. Consideramos la calidad visual de la ciudad estudiando la imagen mental del espacio urbano que tienen sus ciudadanos.



Christophe: Existe una película del momento en que Hannes recibe el disparo en Vasaplatsen y se ha exhibido en múltiples ocasiones. Pero cuando camino por Vasaplatsen no se ve nada, es difícil imaginar que pudiera pasar algo allí. Es la misma vista, los mismos árboles y los mismos edificios, no hay ventanas rotas ... parece el mismo antes y después.

Gilles: Tras la discusión de la memoria de Bergson yo diría que aquí la imagen óptica/de sonido no representa un objeto físico y se hace imposible la separación entre lo real y lo imaginario. Existe una relación especial entre la percepción y la memoria, para cada descripción real existe una imagen virtual en la memoria, como en un cristal: con muchas caras, reflejada, refractada ... La imposibilidad de discernir es la clave para comprender el cristal del tiempo: "¿Qué es una "imagen real" y qué es un "reflejo"?"

Linus: Cada vez que oigo el sonido de un helicóptero o una sirena estos días, algo se agita en mi interior ... pienso en las experiencias que vivimos y que han dejado su huella en nosotros.

Con frecuencia me he preguntado acerca del policía al mando en aquel helicóptero, viendo todo lo que ocurría en tierra, como en un videojuego: "Tenemos que mover algunos contenedores del sector A al sector B, hay manifestaciones en el parque, vamos a desplazar algunas unidades de Vasaparken a Avenyn."

Jennie: Durante los juicios, tenían esos gráficos que mostraban las comunicaciones SMS y las conexiones entre teléfonos. Parecían mapas, estructuras y flechas de comunicación. Por su aspecto grave, el jurado estaba realmente absorto en ellos ... Pero la experiencia que yo viví en las calles fue totalmente diferente de la situación organizada que ellos mostraron en sus mapas.

Kajsa: En la universidad hicimos un examen sobre el tema de los manifestantes. Hemos utilizado a Foucault y Habermas principalmente como base teórica y un profesor se sintió casi ofendido en el modo en que utilizamos a Habermas: "¡No pueden hacer eso!, ¡Le están haciendo daño!, se espera de ustedes que

muestren a estos hombres más respeto del que les hayan dicho que tengan". Es un modo muy extraño de ver las cosas. Las teorías nos sirven de ayuda y podemos usarlas según nos plazca, no necesito mostrar respeto por la teoría, a mi entender es una herramienta y puedo hacer con ella lo que me plazca. En ...he

Gothenburg N.B. (An Image of a City). Basado en una investigación de Manoa Free University recogido por Ralo + Philipp

BOSNIAN GIRL, 2003

PAG: 81

ŠEJLA KAMERIĆ

El graffiti fue realizado por un soldado holandés desconocido, en la pared de un barracón militar de Potocari, Srebrenica, 1994/95. Las tropas de la Real Armada Holandesa, como parte de las Fuerzas de Protección de Naciones Unidas (UNPROFOR) en Bosnia y Herzegovina en el periodo 1992-95, ¡fueron responsables de la protección de Srebrenica!

Fotografía de Tarik Samarah



TRADUCCIONES 41/50

SITE SYMPTON

PAGS: 98 + 99

LUCAS BAMBOZZI

Este proyecto es el resultado de algunos hechos contemporáneos. Yo recojo artículos de periódico y grabo programas de TV que están relacionados con el llamado impacto de las nuevas tecnologías en la vida diaria. También leo revistas, me uno a listas de conversaciones, tomo parte en debates, visito exposiciones y recibo montones de correos electrónicos que sugieren que hay realmente algo diferente en nuestra relación con el otro y con los aparatos que utilizamos para nuestras interacciones de mediación. Recojo casos que muestran obsesiones, enfermedades, supuestas desviaciones de estándares de comportamiento. Y muchas otras situaciones parecen haber sido afectadas por las condiciones inestables de los nuevos sistemas de comunicación.

En el tercer mundo por ejemplo, tal impacto aparece de maneras diferentes e intensas, planteando muchas cuestiones y preocupaciones.

Está sucediendo de una manera diferente a la que se predijo. Se cambian las identidades, tienen lugar extraños modales, la adoración y la resistencia están cara a cara. Hay algunos efectos secundarios extraños e interesantes que se están introduciendo. Quiero alcanzar a ver los problemas, los microbios [¿dónde duele?]. Quiero mejor ver los síntomas.

Este proyecto trata temas relacionados con la introducción de nuevas tecnologías de comunicación y entretenimiento entre diferentes culturas y comunidades con especial atención a las que todavía están en desarrollo. En varios lugares [un pueblo, una región o un país entero], las nuevas tecnologías están sustituyendo a los sistemas tradicionales, los procesos de trabajo manuales y el conocimiento secular, sin una consolidación adecuada de una infraestructura y sin considerar las idiosincrasias regionales. En Brasil, por ejemplo, hay una vacío enorme entre ciudades desarrolladas y zonas pobres del campo, donde el impacto

de las nuevas tecnologías se siente de una manera drástica. La gente está experimentando cambios radicales de modus operandi, de viejas técnicas y modos de comportamiento a procedimientos totalmente nuevos, a veces desordenados e insostenibles. En la mayoría de los países subdesarrollados sucede habitualmente al saltarse medios y procesos intermedios, o al menos, sin prácticas introductorias. Las nuevas formas de pensar e ideologías unidas a los nuevos sistemas a veces generan conflictos y perturbaciones significativas, lo que se llama aquí efectos secundarios.

paso 1: Comenzando desde dicho argumento, la finalidad de este proyecto es establecer un proceso colaborador de investigación que constituirá una recogida de casos [datos_casos] que estén disponibles para su discusión a través de un sitio en la red [TESTER]. Los casos pueden confirmar e ilustrar supuestos síntomas y esto servirá como base para la creación del Proyecto de Síntomas del Sitio y sus posteriores desarrollos. TESTER puede funcionar



como una simple conexión a un sitio nudo [el portal site.symptom] o puede ser un centro activo de publicación, almacenamiento y distribución. Una red de colaboradores buscará tales cambios de comportamiento basados en el impacto de las nuevas tecnologías de la comunicación en sus propias sociedades y comunidades. Las prácticas espontáneas de subversión y/o resistencia contra las tendencias tecnológicas también constituyen un importante foco de la investigación. TESTER o el sitio nudo estará preparado para ayudar y facilitar informes de todas partes, tales como fragmentos recogidos de periódicos, televisión o la red y conectando con casos existentes.

Es crucial para el desarrollo del trabajo el animar el envío desde diferentes continentes [viendo una conexión entre Sudáfrica y Sudamérica por ejemplo] construyendo un proceso colaborador verdadero y legítimo.

paso 2: En este punto se constituirá y se publicará un trabajo on-line. La intención es

hacer que esté ampliamente disponible [llamado aquí datos_casos on-line], y éste será el punto de partida para varias actividades más. Se accederá al material fuente de manera independiente y no se pretende que sea un trabajo de autor sino una base de datos de casos. En la siguiente fase será parte de un documental digital no lineal.

pasos 3, 4 y posteriores desarrollos: Se planean diferentes envíos desde cualquiera de los pasos para que los resultados estén disponibles en una variedad de medios que incluyen no sólo los medios basados en la red, sino que pueden proporcionar conexiones públicas para medios inalámbricos, tales como teléfonos móviles [sms, wap] y medios portátiles e interactivos como DVDs.

UNDER 40 DEGREES / UNDER 40° / 40°
PAGE: 101 / 105

Un proyecto de colaboración desarrollado desde la plataforma TESTER.

Regiones participantes en la actu alidad: Sudáfrica / América Latina

Asociados al proyecto: Marcus Neustetter – The Trinity Session & José-Carlos Mariátegui – ATA

La mayor parte de las aspiraciones actuales de los productores culturales contemporáneos en el contexto del tercer mundo parecen estar motivadas por un movimiento hacia el éxito en el primer mundo. Al tiempo que las nociones occidentales del arte contemporáneo se han comercializado y han colonizado el mundo a través de la globalización, los museos contemporáneos, las galerías, las instituciones educacionales y los individuos han impuesto los principios y definiciones de los procesos y productos del arte contemporáneo. Sin embargo, la industria que se ha desarrollado no siempre tiene el éxito que deseáramos en los lugares que no son centros económicos o artísticos del mundo. La infraestructura, el apoyo financiero, las plataformas, las audiencias con formación y los programas de desarrollo están teniendo como resultado una creciente diáspora cultural, en forma de movimiento desde lugares menos privilegiados, para crear una riqueza de diversidad en



TRADUCCIONES 43/50

aquellos centros que pueden ofrecer algo, si no todo lo mencionado anteriormente.

Mientras las zonas menos privilegiadas se caracterizan por la diáspora a los núcleos culturales del mundo, apenas existe un beneficio tangible para los productos y el contexto que dejan atrás. La embajada cultural y el marketing a través de la conciencia del contexto histórico de uno mismo son dos ejemplos de los modos en los que se benefician los contextos menos privilegiados, pero estos procesos no se realizan de forma efectiva, de forma que puedan crear un potente efecto expansivo con repercusiones sostenibles en aquellos lugares que no sean los centros culturales.

Sin embargo, aunque existen muchas aspiraciones por formar parte de ellos, la actividad de los jóvenes contemporáneos en estos espacios menos privilegiados que, con propósito argumental, podrían etiquetarse como periferia, son activos, incluso estando con frecuencia bajo el radar. Debido a que la mayoría de las periferias se encuentran en contextos menos afortunados del tercer mundo,

sus áreas de enfoque para el desarrollo son menos culturales y más sociopolíticas y, la mayor parte de las veces, no son efectivas en términos de proveer estructuras para el desarrollo de los artistas contemporáneos en el modelo primer mundo. Sin embargo, lo que está comenzando a surgir de tales contextos son aspectos de estrategia empresarial cultural, procesos para la producción y métodos de participación en el contexto local y global.

La máquina del marketing de los poderes globales es tan efectiva y poderosa que la actividad bajo el radar dedicada a la actividad específica de un contexto a un nivel básico, a nivel de suelo queda casi anulada, a no ser que sea reconocida y hecha pública por la máquina de los medios para cierto despliegue contemporáneo que beneficie a la agenda de quienes ostentan el poder. El diálogo de lo que parece ser la periferia, de forma curiosa, ha sido activamente postulado por los académicos occidentales. Las principales revisiones y discusiones se han desarrollado en contextos

culturales que son, en algunos casos, incompatibles con la realidad de estos espacios. No se trata de una crítica de la interacción y de los intereses e intercambios culturales, sino más bien de una indicación de la necesidad de afirmar una lucha local cuando se habla en términos de 'visión' que con frecuencia es impuesta por contextos de procedencias diferentes. Esto también crea una visión mediatizada sobre la actividad de otros no centros cuando se habla del modo en que se intercambia la información a través de los principales canales de comunicación del primer mundo, es decir, revistas, plataformas online, periódicos, exposiciones y conferencias. El problema intrínseco de esto es que el artista y la obra de arte son con frecuencia bienvenidos por los centros culturales como arte global a la búsqueda del 'otro' o de "lo alternativo", creando más de una perspectiva global mediatizada, mientras debería existir la posibilidad de participar en esta negociación sabiendo más acerca de otras culturas en posiciones



similares a través de la directa interacción social y artística. Esta posible interacción entre las personas situadas en la periferia, tanto geográficamente como en su identidad cultural, resulta especialmente interesante cuando, tras considerar las comparaciones y las respuestas iniciales, uno sólo tiene la sensación de que existen muchas prácticas y contextos que resultan familiares en las diferentes regiones. La actual falta de infraestructura y sistemas de apoyo, hace del intercambio y comunicación regulares un proceso complejo, descuidado y frustrante, aunque el diálogo compartido parece crucial en el aprendizaje de situaciones similares y soluciones contextuales. Aunque esta comunicación no resulta sencilla entre espacios distantes geográficamente, con diferentes idiomas y a los que se informa con diferentes valores culturales, deberían intentarse estrategias para realizar intentos efectivos en la comunicación y el intercambio, por medio de prueba y error para tender un puente entre estos espacios y lograr la creación de una red efectiva. La cuestión pertinente para este

complejo diálogo es si existen modelos y situaciones visibles en los diferentes contextos que puedan estimular los proyectos de comunicación que inspiren visiones creativas comunes.

El uso de la tecnología es una herramienta esencial para hacer posible esta interacción, aunque una parte importante de este desarrollo tecnológico de comunicación efectiva sólo haya impactado en la periferia en formas limitadas. Ya que la infraestructura tecnológica no es ideal, esto debería tratarse en enfoques contextuales específicos de apropiación de soluciones de alta y baja tecnología. Compartir los recursos y las estrategias alternativas en red ha surgido de un contexto en el que las redes familiares, por ejemplo, son más importantes que las profesionales. Las redes informales de este tipo pueden proporcionar una alternativa a la estructura propuesta de las autopistas de la información, que con frecuencia sirve a las necesidades de quienes ostentan el poder, pero no llegan a algunas de las comunidades en las regiones menos desarrolladas. Debe reconocerse que el entorno

digital se presta a la creación de una plataforma que represente una geografía híbrida no física. El entorno digital e Internet también son ideales para la comunicación, la accesibilidad y la representación a través de comunidades digitales y una documentación virtual y plataformas de intercambio que, como los laboratorios virtuales, puedan crear nuevos espacios de acción y modos alternativos de expresión e intercambio.

Si nos paramos en el ejemplo de la relación de Latinoamérica con Sudáfrica, aparte de lo que nos han contado de la Bial de Johannesburgo y la Bial de São Paulo sobre la práctica creativa en sus respectivos contextos, no existe un intercambio importante entre los dos espacios. Sin embargo, vía centros del primer mundo, hemos estado expuestos respectivamente a las actividades del otro, como pueden ser las reuniones entre José Carlos Mariátegui de Latinoamérica y Marcus Neustetter de Sudáfrica en festivales y talleres celebrados en Europa. La exposición a otros de una parte de la



TRADUCCIONES 45/50

actividad local de nuestros contextos ha demostrado que existen similitudes en el contexto y en las respuestas creativas que merecería la pena estudiar.

En un intento de situar esa investigación a través del intercambio y la exposición de las prácticas culturales en los diferentes contextos, existen estrategias claras que debemos considerar para una comunicación efectiva en respuestas a los temas anteriormente mencionados.

Con un funcionamiento geográfico en los países situados principalmente bajo una latitud de 40 grados a ambos lados del Ecuador, el concepto **Under 40 degrees** tiene tanto una referencia geográfica para la periferia cultural, así como una estrategia de funcionamiento que alude a operar bajo el radar, fuera del punto de enfoque.

Ya que no se ha demostrado la existencia de ninguna solución efectiva para un proceso de intercambio de esta naturaleza, **Under 40 degrees** basa su interés en estrategias de testeo para el intercambio y la exposición en diferentes

regiones. Como proyecto permanentemente en proceso, el establecimiento de una red que no existe en realidad tiene la finalidad de ser primordialmente informada a través del intercambio de las prácticas culturales y artísticas.

La finalidad de **Under 40 degrees** es el desarrollo de redes en el hemisferio sur para exponer la actividad creativa contemporánea en diferentes regiones que generalmente orientan sus actividades y su exposición a través del norte. Usando una relación de frontera con el norte para desarrollar una red en el sur, el proyecto propone el trabajo de artistas latinoamericanos y sudafricanos interesados en la interrelación entre ellos.

Los proyectos que formarían parte de **Under 40 degrees** están siendo propuestos por dos organizaciones, The Trinity Session (Sudáfrica) y ATA (Perú). Enclavadas en diferentes continentes y unidas por intereses similares en redes y procesos de investigación de redes en sus regiones, el intercambio de estas organizaciones satisface sus deseos de aprender de

contextos más allá de sus fronteras y fuera de la red occidental común en la que participan con regularidad, expandiendo su radio de acción, sus intereses y su curiosidad a un espacio cultural y social amplio, cuyo objetivo no es exclusivamente geográfico.

Basándose en la relación con el primer mundo, imponiendo las redes existentes y sus plataformas, tales como TESTER www.e-tester.net, la estrategia prevé la participación de socios de países del primer mundo, no sólo para evitar la duplicación de estructuras, sino también para hacer partícipes y llegar a la diáspora y permitirles reinvertir y reflejarse en el contexto del que proceden.

El proyecto comenzó con la presentación de una Retrospectiva de Videoarte Sudafricano seleccionada por The Trinity Session y presentada en el 7 Festival Internacional de Video/Arte/Electrónica 2003 de Lima, Perú. En 2004 se presentará la de Videoarte Peruano en el Festival de



Videoarte de Johannesburgo – Playtime. Este inicio, no sólo crea la exposición muestra del trabajo de un contexto extranjero, sino que también posiciona el medio del vídeo en ambos contextos y nos permite observar el paralelismo y puntos de diferencia al abordar específicamente el medio a nivel artístico y conceptual. La presentación de estas colecciones de vídeo en festivales importantes amplía el valor y dimensión física de los intercambios virtuales.

Aunque el vídeo y la red son dos medios a explorar y de gran valor como plataformas para el intercambio, se utilizarán los medios de masa tales como la radio y la televisión a modo de fuentes de información para crear perfiles fragmentados de un contexto exterior a través de la grabación e intercambio de la actividad en los medios locales.

Los intercambios online, reuniones de la diáspora e intercambios de documentación contextual serán parte de los procesos

colaborativos de los participantes en los diferentes escenarios y permitirán avanzar a la siguiente fase del proyecto.

Under 40 degrees tiene como objetivo para este intercambio destacar algún artista, con presentaciones de media art de Sudáfrica y Latinoamérica, en Johannesburgo y Lima, en diferentes plataformas relevantes específicas del contexto.

**TO SEE AND TO DIE
(VER Y MORIR)
UNA INSTALACIÓN DE
YARIEL KATZ BEN
SHALOM**

PAG: 106

Me gustaría presentar una instalación de vídeo que consiste en dos grabaciones de vídeo paralelas. Las grabaciones hacen referencia a una cita tomada de la conferencia de Heinrich Himmlers ante los representantes de la Wehrmacht alemana en Posen en 1943. También se pueden ver en la pantalla el texto y una transcripción fonética en hebreo.

En la grabación 1 estoy colocada delante del set,

leyendo el texto fonético de Himmler en alemán. El texto está colocado en un archivo de color rosa. El color es una referencia a los colores de los archivos oficiales del Ministerio de Asuntos Exteriores y su ministro en aquellos años, von Ribbentrop. Los archivos se descubrieron al final de la guerra, con el protocolo de la Conferencia de Wannsee, que supone una indicación del hecho de que el ministro de Asuntos Exteriores debía tener conocimiento...

En la parte posterior se pueden ver imágenes en forma de pictogramas, tomadas de los símbolos de sexo originales y usuales utilizados para los baños. Los he transferido a etiquetas como hombre judío – hombre árabe, mujer judía – mujer árabe. Se ha mantenido el azul-blanco como referencia a los colores de la bandera nacional de Israel y estos colores hacen también referencia, en general, a las implicaciones de sexo.

La grabación 2 presenta al embajador de Polonia en Israel, Sr. Macaij Kozlowski.



TRADUCCIONES 47/50

Solicité a los embajadores de Alemania, Rusia, Francia y Polonia acreditados en Israel su participación en las grabaciones y que leyeran el texto de la cita en hebreo fonético. De los embajadores a los que me dirigí, sólo el señor Kozlowski accedió a leer este texto fonético en hebreo. El texto también está colocado en un archivo rosa. Los otros embajadores dieron su respuesta por carta o en reuniones personales, documentadas en este texto.

Ambos archivos tienen la inscripción "Endlösung" (Solución Final). Las dos grabaciones están compuestas de diferentes secuencias presentadas en forma de programa en un circuito cerrado y continuado. Los "cortes" de las diferentes secuencias son de importancia para la disimilitud de los textos leídos. La similitud con los cortes es al mismo tiempo una referencia a la violencia abrupta. El set es una alusión a las grabaciones similares que realizan los terroristas suicidas. Estas grabaciones las realizan generalmente antes de realizar sus ataques.

El set de grabación presenta principalmente en el fondo diferentes símbolos e iconos como, por ejemplo, fotos de líderes fundamentalistas, la bandera palestina o referencias a los Dschahids. En el lado conceptual del trabajo, desde mi punto de vista, hay momentos esenciales para la deconstrucción: hay, por ejemplo, una reproducción técnica a través de un monitor de televisión normal, en referencia al sistema de distribución normal y las actitudes de consumo. Existe la conexión entre el entorno relacionado con las diferencias sexuales y las referencias a las grabaciones de los terroristas suicidas. Y existe el hecho de que ambos estamos leyendo este texto en nuestra lengua nativa, con el resultado de que para los observadores la identificación del idioma es casi imposible. – Si el idioma define un territorio, la deconstrucción del idioma define una deconstrucción del territorio.

Él mismo, como polaco, leyendo en hebreo y yo, como israelí, leyendo en alemán, y ambos leyendo un documento,

que pertenece a las manifestaciones más crueles, podríamos plantear la cuestión siguiente, "¿si todos somos intercambiables!"

Pero implica también un ataque contra sí mismo, una clase de autoalienación que disfruta su deconstrucción de creencias antropológicas fundamentales, no sólo como placer estético, sino como un mensaje ético para la pregunta: "¿Qué es humano?" – Y también podría recordarnos una "patt-situation", en la que no son posibles "soluciones", especialmente no con los medios del poder y la violencia.

MANERAS DE VER

PAG: 113

KIRMEN URIBE

Me sorprendió lo que me contó un amigo de Iruña. Había visto en televisión un documental sobre Islandia. En el documental se mencionaban muchas anécdotas: que no eran más que doscientos setenta mil habitantes, que no había ni parados ni ejército, que tienen la mayor proporción de lectores del mundo. Pero una



cosa me llamó la atención: los islandeses son capaces de cambiar el sentido de una carretera si los habitantes consideran que pasa por un prado en el que viven gnomos. Me lo contó mi amigo como burlándose; burlándose de la presumible ingenuidad de los islandeses. Pero a mí me dio qué pensar el pasaje de los gnomos, no me pareció que los islandeses fueran más simples que nosotros, no me pareció que creyeran del todo en gnomos.

Dejamos Iruñea y nos dirigimos a Uxue aquella misma tarde. En Uxue vimos las imágenes de la portada de la iglesia. San Miguel aparecía en una de ellas, con un dragón a los pies. Pensé para mí que la mayoría de los visitantes, al ver la imagen de San Miguel, no verían sino una obra de arte de la Edad Media. Pero los habitantes del medioevo sabían leer lo que la imagen quería decir, sin duda. Y, con esa idea en la cabeza, otro amigo de Iruñea me comentó que quizá aquel San Miguel era una persona como nosotros y que el dragón expresaba los miedos de esa persona, y que como él todos queremos

superar nuestros miedos o, al menos, aprender a vivir con ellos.

Hay dos maneras de mirar. Una superficial, ver de una manera fría lo que se tiene al lado. Si mirase una red extendida colgada de un mástil, sólo vería la red. Por el contrario, el otro modo de ver llega hasta el fondo, sabe leer. Curioseando la red que está en el mástil no vería la red, sino el mar azul detrás de ella. Giovanni Pascolo escribió que para hacer una poesía todos deberíamos mirar la realidad con los ojos del niño que llevamos dentro. De hecho, los poetas y los niños tienen algunas cosas en común. Ambos dicen mentiras, ambos sueñan, y ambos se emocionan. Perdida la capacidad de emocionarnos, se acabó el niño que llevamos dentro, se acabó la poesía misma.

No, los islandeses no son ingenuos. Se aferran a ese segundo modo de mirar, sin más, a la mirada del niño que llevamos dentro. Son capaces de emocionarse. Y dejando tal cual los prados en los que puede que vivan gnomos, dan

una oportunidad a los lugareños; una oportunidad para seguir emocionándose.

SATURRARAN

PÁGS: 114 + 115

KIARMEN URIBE

Saturraran es un proyecto que surge de un espacio concreto. En la época en la que la trama y ficción literarias están en crisis, este proyecto quiere hacer un estudio de ese espacio y qué efecto tiene en la memoria. Después de la guerra hubo una cárcel de mujeres en la playa de Saturraran pero nada lo recuerda, aunque miles de mujeres y niños estuvieron allí. No tenemos nada más que el plano de lo que fue la cárcel, sus huellas apenas se pueden ver en el solar que hoy en día se ha convertido en aparcamiento.

El objetivo del proyecto es trabajar tomando ese espacio en Saturraran como punto de partida y sin apriorismos, ver qué hay detrás de la telaraña de la desmemoria, recoger las historias y vidas que pueden estar unidas a ese lugar, a geografías que son más que



TRADUCCIONES 49/50

mera geografía a los ojos de los que las han vivido.

TESTER

PAG: 120

SANTIAGO ERASO

Cada día se extiende más la alarma sobre la creciente tendencia hacia la individualización que, a su vez, se traduciría también en una actitud privatizada frente a lo político. Una de las consecuencias inmediatas de esta privatización de la experiencia sería que la diversidad deviniera en pura fragmentación en enclaves particulares [1]. El individualismo, atendiendo al análisis de Richard Sennet, supondría la retirada del mundo público y la atención desmedida a la vida privada. Por otro lado, la individualización trataría de contribuir a la construcción de "la sociedad de los individuos", como una compleja red de interdependencias entre los seres humanos. Y con independencia del medio empleado, lo importante es que los ciudadanos no vivan en comunidades cerradas y se abran a conocer las posiciones de sus conciudadanos.

Las instituciones están cada vez más sujetas a modelos de producción cultural neoliberales que apuestan, sobre todo, por el consumo, abandonando los espacios y los proyectos de reflexión y experimentación. De este modo, el sujeto deja de interactuar con la ciudad para convertirse en mero espectador pasivo, hasta el punto de que las mismas ciudades se están convirtiendo en parques temáticos. De hecho los argumentos sociales (mestizaje, multiculturalismo, democracia social etc.) se están convirtiendo en simples eslóganes publicitarios descontextualizados y se están viendo reducidos a mero marketing para la consecución de réditos políticos.

Frente a esta tendencia, se trata de pensar el arte y la creación contemporáneas como experiencia y no solo como representación; la acción como medio para la construcción del espacio común, para la recuperación del espacio público. En definitiva, se trata de desarrollar la producción de

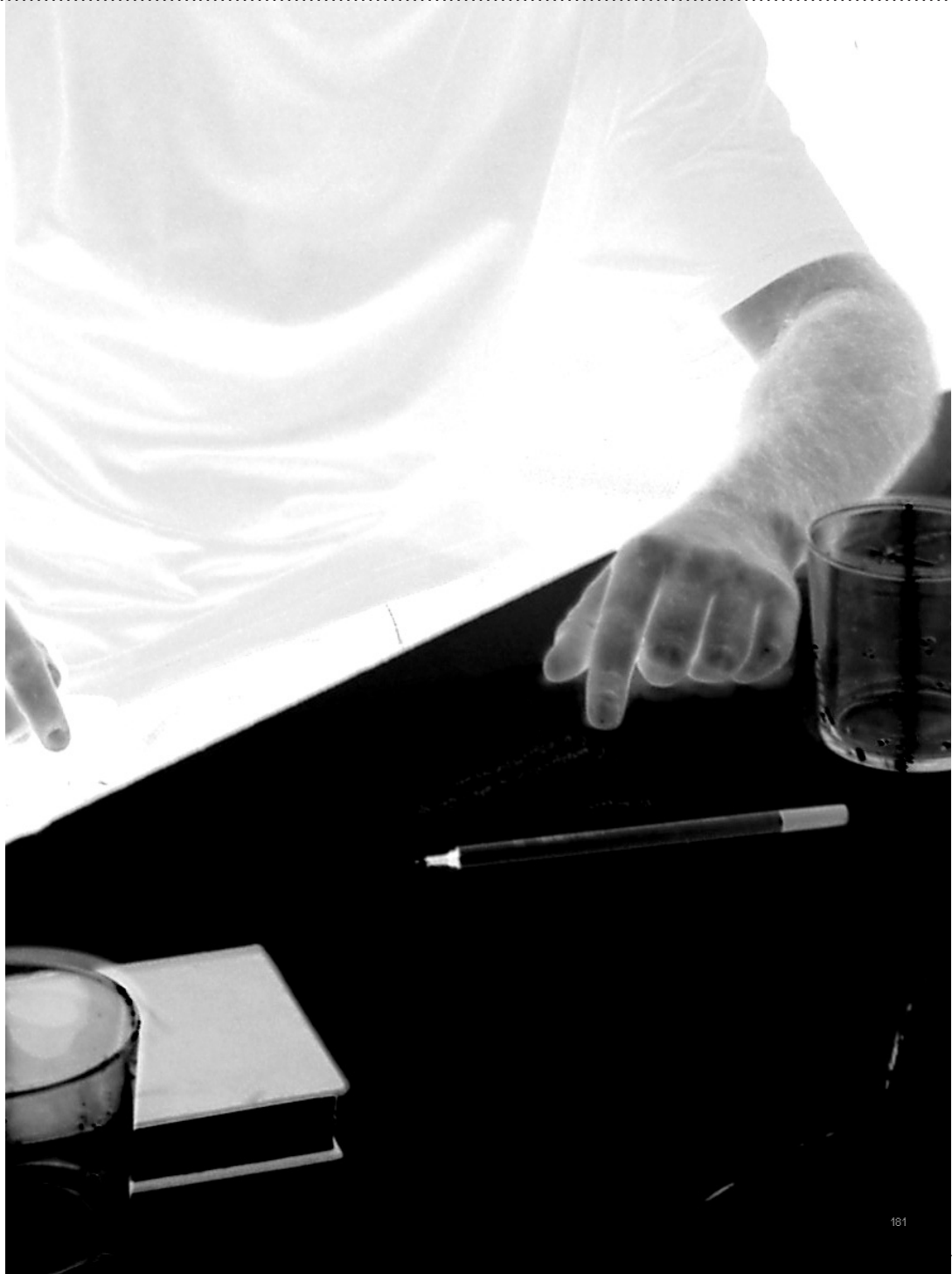
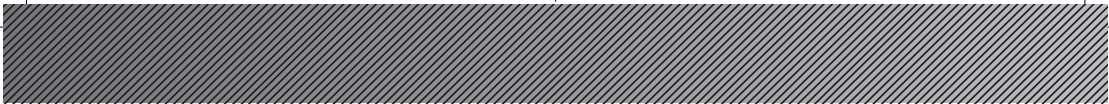
intersubjetividad frente a la privatización de la experiencia subjetiva y la consecuente desaparición del ámbito público de actuación.

Desde Arteleku, como plataforma de mediación, Tester trata de instaurar un espacio de interacción y de experiencias compartidas con iniciativas civiles organizadas en torno a microestructuras conectadas entre sí, produciendo un efecto de sinergias sociales y económicas encadenadas de tal modo que el conjunto del sistema queda interconectado. Se trata de la organización material de las prácticas sociales en tiempo compartido que funcionan a través de los flujos regulados en una red de nodos o en la institución nodo, en este caso Arteleku junto con la Fundación Rodríguez, cuya lógica interna debe desempeñar un papel estratégico para dar forma a las prácticas sociales y culturales.

Santiago Eraso, director de Arteleku.

Notas:

1.- Cass Sunstein : "República. Com" Ed. Paidós.





ITZULPENAK 1/62

MARINA GRŽINIČ

ORR: 12

Filosofian Doktorea, ZRC SAZU-n (Esloveniako Zientzia eta Arteen Akademiako Zientzia eta Ikerketarako Zentroa) Filosofia Institutuan lan egiten du ikertzaile legez Ljubljanan. Vienako Arte Ederretako Akademian Irakasle. 1997-98 ikasturteetan zehar, Tokioko Zientziaren Garapenerako Elkarrekin Japoniarrak emandako Doktoretza Ondoko Ikerketa Beka lortu zuen. 2001ean Apex Egoitza-Arte Programan parte hartu zuen, New York-en, 2001eko apirillean. Bideo artista (1982tik bideolanean sartua) komunikabideetan teorikoa, kritikaria eta arte kontserbatzailea. Marina Gržinič-ek ehunka artikulua eta saiakera idatzi ditu eta 8 liburu editatu ditu, besteren artean STELARC (protesi politikoa – gorputzaren ezagutza), ed. Marina Gržinič (Arthur eta Marilouise Kroker, Timothy Murray, Marina Gržinič eta Stelarcen testuak), MASKA, Ljubljana eta MKC, Maribor, Eslovenia 2002. <http://www.ljudmila.org/quantum.east/>

OLIVER RESSLER

ORR: 12

Artista bezala bizi eta lan egiten du Vienan. Ressler-ek erakusketak, tokian tokiko proiektu espezifikoak eta arrazakeria, globalizazio ekonomikoa, ingeniari-tza genetikoa eta erresistentzia moduak bezalako gaien inguruko bideoak egiten ditu. Erakusketa proiektu egin berria du “Ekonomia Alternatiboa, Gizarte Alternatiboa” izenez, eta Galerija Skuc-en burutu da, Ljubljana-n (Eslovenia) eta Kunstraum Lueneburg-en (Alemania). www.ressler.at

MARCUS NEUSTETTER

ORR: 12

Marcus Neustetter medioen arte berriaren esparruan ikerketak burutzen eta proiektuak garatzen aritu da. Bere artista-interesak korporazio zein kultur eremuetarako sortze-proiektuak produzituz eta erakutsiz gauzatu ditu eta ikertzaile den aldetik Arte Ederretako Masterra egin du, espezifiko Hego Afrikako medioen arte berriaren zentratuz, eta erakusketetarako eta hitzaldietarako instalazioen

arduradun eta kontserbadore bezala arituz. Nazioarteko online proiektuetan, Hego Afrikaren negozioko harremana garatzeko bideratutako tailer eta erresidentzietan, eta teknologia eta artearen inguruko lanetan parte hartzen eta koordinatzen jardun du. Trinitate Sesioaren zuzendari bezala, arte garaikideko produkzio talde independentea, Marcus Neustetter guztiz sarturik dago, zenbait proiekturen bidez, kultur negozioko estrategien garapenean.

HITO STEYERL

ORR: 13

Film errealizadore eta egilea. Bere lanak film eta arte ederren arteko loturan, eta teoria eta praktikaren artekoan oinarritzen dira. Doktoretza lana artearen alorrean irakasle, esatari eta kritikari. Bestek beste, politika-kazetari, zine kritikari, katalogatzaile, liburugile eta film feministen programa biltzaile izan da. Haren filmek sariak jaso dituzte nazioarte mailan. Hainbat parte hartze kolonia-ondoko azterketa, medioen azterketa eta kultur globalizazioaren inguruko sinposiumetan.



JOSÉ CARLOS MARIATEGUI

ORR: 13

Zientzialaria, teoriko mediatikoa eta teknologia berrietan aditua. Andeetako Goi Teknologiko (ATA) Presidentea, arte, zientzia eta teknologien garapena eta azterketarako GKE. Pierre Schaeffer CICV-an bizi da, Montbeliard Belfort-en, Frantzia. Cayetano Heredia Unibertsitateko Filosofia eta Zientzia Pentsamenduko programako kidea. Limako Bideo/Arte/Elektronikako Nazioarteko Festibalaren sortzailea, Peru (1998-2003). Arte Elektronikoaren Inter-Elkartearen (ISEA) Kultur Aniztasunaren Batzordeko kidea eta International Programing Comitee-ko (IPC) kidea, 2002an, Nagoya, Japonia. Videobrasil 13ko Epaimahaikide Ofiziala (Sao Paulo, 2001). Leonardo Electronic Almanac-eko (MIT Press) Corresponding Editor-a. Kultur Batzorde Nazionaleko kidea, Peruko Errepublikako Presidentziaren menpe dagoen Goi Mailako batzordea (2002). Artikuluak eta saiakerak argitaratu ditu arte, zientzia, teknologia eta gizartearen inguruan aldizkari

eta argitalpen espezializatuetan. Arte Elektronikoaren hogeitau erakustaldi burutu ditu bai Perun zein atzerrian; duela gutxi "Nueva/Vista", Amerika Latinoan egiten den lehen bideo arte erakustaldia. (IFA: Bonn, Stuttgart eta Berlín / 2002-2003). Gaur egun Pacific Rim New Media Centers Summit-eko nazioarteko batzorde antolatzaileko kidea ISEA 2006-an zehar (San Jose, California).

KAPITALISMOA, DEMOKRAZIA ETA KULTURAREN PARADIGMA GENETIKOA

ORR: 14 / 19

MARINA GRŽINIĆ

Birpentsatu egin nahi nituzke zenbait metodologia, globalitatearen testuinguruan erakusketak antolatzeari dagokionez; 2002ko Documenta 11 da kasurik nabarmenena, baina oraindik orain antolatu dira European erakusketak gauza baten edo bestearen bila («Balkanak», esate baterako). Erakusketa horien alderdi garrantzitsuena da nabarmendu egin direla, eta ikusgai bilakatu, beste mundu batzuetako produkzio artistiko

eta kulturalak, modu berezian Hirugarren Mundukoak (Afrika, Erdialde eta Hegoaldeko Asia, herrialde asiarrak/musulmanak, Amerika Latinoa) eta Bigarren Mundukoak (Europako ekialdeko herrialde ohiak). Mundu horiek guztiak ari dira orain (hautaketa espezifikoen bidez) -eta etorkizunerako proiektuak daude programatuta- ikusgarri egiten (mendebaldeko) European eta Iparramerikako kontinentean, zeinetan hamarkadetan zehar egon baitira -eta oraindik daude- nabarmendu gabe. Garrantzia ez dauka soil-soilik ikusgaitasunaren kontuak (ikustea, edo are aurkitzea ere produkzio urrun, baina ez hain urrun, horiek, hala ere hain ezezagunak); muntakoa da halaber testuinguruan birkokatzea, hau da, eskuragarri eta irisgarri egitea Lehen Mundu kapitalistaren Inperioan, orain arte irudikatu besterik egin ez zena, edo hartaz tartekamarteka idatzi, oso gutxitan, egin esan.

Nik honako galdera egiten dut: mundu berri hori zer nolako esklusio/inklusio eragiketen bidez, hegemonia noziolari dagokionez, sortu da? Berehala, neureganatu egin



ITZULPENAK 3/62

nezake arte inperialismo kultural globalaren funtzionamendu eredia beste nonbait bilatu beharko litzatekeela dioen tesia, testuinguru kultural hutsetik kanpo. Kanpoan utzi/barne hartzeko makinaren osagaiak klonazioaren, bioteknologiaren eta noren eta (arestian zendutako) Dolly ardiaren bideragarritasunaren diskurtso espezifikoan bilatu behar dira. Bi iturri hartu behar dira aintzat hemen: Sarah Franklin-en «Dolly's Viability and the Genetic Capital» (2001) saiakera eta Donna Haraway-ren «Modest Witness @ Second Millenium: Female Man© meets OncoMouse™» (1997) liburua.

Bigarren eta Hirugarren Munduen internazionalizazio berria errealitate egingo duten proiektu moduan prestatutako erakusketek bideragarritasun itzela erakusten dute. Antza denez, erakusketa horiek «mundua» inplikatzeke, eta aldi berean (eta hori oso garrantzitsua da) beren bizitza luzatzeko modu bat aurkitu dute. Jokoan dago orobat Hirugarren Mundua sartzea, Lehen Mundu kapitalistan gertatzen ari den azterketa

kulturalen ugaritasuna kontuan hartuta.

Baina joan gaitezen apurka-apurka. Ikus dezagun zer logika erabiltzen duten, eta azken faseraino eraman, erakusketa globaleko proiektuak omen diren horiek Lehen Mundu kapitalistan.

Arte merkatu kapitalistaren eratzea, artelan bakar bat saltzeko, artelan banakoaren pedigri zaindu bat, genealogia zehatz bat garatzean oinarritzen zen. Hori bai, beharrezkoa izan zen kapital kulturalaren definizioan aldaketa bat egitea: kultura osotasun gisa hartua izatetik artelan banakoaren indar ugaltzailerantzako aldaketa, esan ahal izateko artelan hori prestatuta dagoela kapitalizatua izateko eta bere gainean inbertsioak egiteko. Hitz gutxitan, aldaketa horrek artelan banakoaren genealogia zehatz bat egitea zekarren, eta hartara, artelana gai bihurtzen zen osotasun handiago bat ordezteko. Halako genealogia sortzeko beharrezkoa zen lan kritiko eta intelektual/teoriko arretatsua, baita artea merkaturatzeko tresnak,

tresna kulturalak eta instituzionalak erabiltzea ere. Orduan, halako artelan bat funtzionatzen hasten zen txantilo gisa mota berezietako artelanen ekoizpen jarraiturako. Adibidez, Young British Art (YBA) delakoaren egungo panorama halako garapen modu baten emaitza moduan ikus daiteke, hain zuzen ere. Zehatzagoak izatearren, aldaketa hori sinekdoke gisakoa da (Sarah Franklinek hitz hori erabiltzen du arraza bat eratzeko prozesuaz hitz egitean), artelan bat egina dagoen «gaia» egungo nazio produkzio mota oso baterako txantilo bihurtzen den zentzuan. Gauza bera suma daiteke joan den hamarkadan Suitzako Arte Panorama Berria esan zitzaion fenomenoan.

Arte munduko prozesu kontzeptual horiek hamarkadetan zehar irauten dute bizirik, eta hartara ahalbidetu egiten dute artistak, arte produkzio, inbertsio eta erreserben hautaketa arretatsua eta ugaritasuna. Halako bereizketek, beren aldetik, testuinguru kulturalaren berdefinizio bat



ahalbidetu dute, leinu historiko eta artistiko baten definizio berriak aurkitzearekin batera. Prozesu horretan interesgarria da sumatzea zenbat aparatu kontzeptual mobilizatu behar izan den Lehen Mundu kapitalistan artelanei dagokienez, haien balioa gauza «natural» moduan ager zedin. Horrenbestez, hertsiki hitz eginda, eta Franklinek egindako baieztapen garrantzitsuetan oinarrituta, Young British Art delakoaren panorama pentsa liteke ez dela konglomeratu kultural-teknologiko-estetikoa bakarrik, baizik eta ia-ia arraza edo barietate bat ere badela. Hura eratzeko modua, Franklinen hizkera erabilia, formazio diskurtsiboa da, eta haren estiloa merkatu-inbertsio-arte instituzio-teoriaren gaitasunaren adierazpena. Halako testuinguru batean arraza hitza aipatzea ez da inondik ere oharpen ziniko edo gutxieslea: izan ere, «arraza» asmakizun ingelesa baita! Bestalde, garrantzitsua da artearen eta kulturaren hiztegian bioteknologiaren alorretik datozen nozioak sartzea, hala nola txantiloia, arraza, genealogia edo pedigria. Artelan banakoan

gertatutako kapital inbertsio eraginkor horren ideia (teoria/dirua/arte merkatua) gogoan badaukagu, aitortu egin behar dugu haren jatorrian dagoen arte/kritika/teoria «makina»ren garrantzia; izan ere, makina horrek obsesiboki funtzionatzen jarraitzen baitu, arte estilo eta estetika berezi batzuei indar genealogiko eta historikoa ematen.

Horren emaitza da diruaren, instituzioen eta gaur egun, ia inoiz baino gehiago, «zibilizazio ahaidetasun» moduan aurkezten diren idatzi kritiko-teorikoen kateatze berezi bat. Ahaidetasun hori (horra bioteknologiaren esparrutik datorren beste hitz bat) «mundua»ren aurrean aurkezten da artearen eta kulturaren barne prozesu berezkoen moduan Lehen Mundu kapitalistan; areago, «zibilizazio ahaidetasun» hori gainditzen ari da gaur egun muga kulturalak, eta hartara bilakatzen igarohitz moderno auzi politikoetan (gu haien aurka; gerra zibilizazioa gordetzeko, e.a.).

Ikus dezagun orain zer ari den gertatzen Bigarren eta

Hirugarren Munduko artista aukeratuak eta haien lanak barne hartzen dituzten, edo bereziki haientzat antolatzen diren erakusketa proiektu global berri izeneko horiekin.

Proiektu horiek zenbait norabide berri garrantzitsu nabarmentzen dituzte, aldaketa ez bakarrik kontzeptuala, baizik eta batik bat aldaketa teknologikotzat jo litezkeenak. Proiektu horiekin, lehenengo eta behin, hautsi egiten da genealogiaren txantilo tradizionalarekin, eta bigarrenez konglomeratu mota berri bat abiarazten da, denboran eta espazioan modu eraginkorrean «birprogramatua». Garrantzitsua ez da artelana, baizik birproduzitzeko bitartekoak hornitzen duen transferentzia teknika. Beraz, Bigarren eta Hirugarren Munduko artelana Inperioaren lurraldean sartzeak egiten du, kasu gehienetan, transferentzia teknikaren aplikazio arrakastatsu baten lekukoa izateko papera. Inperiotik kanpo sortutako artelan baten kasuan, haren benetakotasuna eta gaitasun buru-sortzailea ez dira



ITZULPENAK 5/62

baliagarriak. Hor dago bakar-bakarrik frogatzeko artelanaren transferentzia beste testuinguru batera; baita, denboran zehar irauten baldin badu, arteak testuinguru berrian bizirik irauteko bideragarritasuna frogatzeko. Bigarren edo Hirugarren Mundutik etortzen den artelanak, hartara, transferentziak arrakasta izan duen «froga bizia» moduan funtzionatzen du, Dolly ardiaren kasuan gertatu bezala. Transferentzia da kapital kultural global berriaren iturburua, edo, Franklinen hitzen bidez egiazta daitekeen bezala: «aberastasun kulturala ekoizteko plan korporatibo bat erreaktore kulturalen formapean barreiatzeko gailua da transferentzia». Artelan horiek erreaktore kulturalizat jotzen dira.

Horra transferentzia teknologiaren emaitza: Bigarren eta Hirugarren Mundutik datozen artelanak beren balio primario kontzeptual/berezko kontestualen iturburutik kentzen dira. Bestelako genealogia bat da emaitza, «genealogia enpresaratu» bat (Dollyrekin gertatzen den

bezala), zeinak horren ondorioz bereizi egin behar baititu ondorengo genealogikoaren sistema guztiak. Arestian aurkitutako Bigarren eta Hirugarren Mundua esamoldeen edo, nolabait esateko, «genealogia enpresaratu» horren barruan, GENEALOGIA (OTORDU) AZKAR berri horren barruan (MacDonaldsak gailentzen diren mundu bati erreferentzia eginda), artelanak ideia eta kontzeptu berriak sortzeko duen ahalmenak ez du inolako garrantzirik, garrantzia duen gauza bakarra transferentzia da. Franklinen arabera, genealogia enpresaratuarekin subjektu malgu berriak eta haien artelanak birdiseinatu egiten dira, eta askatu beren testuinguru kultural zehatzetatik, «artelan birkonbinatu nahasi berri bihurtzeko prest». Oinarririk egindako abstrakzio prozesua ere garrantzitsua da. Hartara, transferentzia abstraktuaren teknika erabilia, artelana paradigma berri batekin klonatzen denean, oinarriaren «zaratatik» ere berezita dagoela erakusten du. Pobrezia eta gizarte harreman guztiak, baita artelanak bere jatorrizko testuinguruan

eragiten d(it)uen ondorio posiblea(k) ere transferitu beharko balira, politikoki oso akigarria izango litzateke, baita garestia ere. Egiantan, inork ezin du igarri zer nolako emaitza gertatuko litzatekeen Bigarren eta Hirugarren Munduetako «zarata» eta «hondakinei» espazio erreala bat utziko bagenie Inperiora benetan hurbiltzeko eta barruan sartzeko. Transferentzia abstraktu hustu batek ezabatu egiten du arriskua, eta haren orde zortu desiratutako arriskuen erreplika. Horregatik, ez da hain harrigarria Bigarren eta Hirugarren Munduko lan horiek guztiak irudikatuak izatea gaur egun Erakusketa Modernoetako Kubo Zuri izenekoetan, desokupatuak eta antzuak. Gogoeta e3gin dezagun Documenta 11z. Ez al zen bada horixe izan Documenta 11ren akats nagusia? Gutxienez, kritikariak ez al ziren kexatu esanez erakusketa perfektua izango zela lanak halako testuinguru abstraktu batean (Kubo Modernoetan) kokatu ez balira? Nik diot, ordea, hura arte proiektu global horien guztien barne logikaren externalizazioa izan zela.



Genealogiaren ikuspegitik, transferenziaren teknikak laurogeita hamar graduko bira egin du, eta horren eraginez «ondorengoa» ez da gehiago grabitate genealogikoaren baliokidea. Mundu berriak barne hartzen dituzten erakusketa horietan kapital kultural berri batez hitz egin daiteke, kulturaren paradigma genetiko berri baten forma hartzen duena. Internazionalismo berri horren muinean, beraz, badago Sarah Franklinek hasieran Dolly ardiari buruz baieztatu zuena, nik gure egoera kultural-genetiko berri honetara egokitu dudana: «artelana bere espezifikotasunean duen gaitasun kontzeptual eta artistikoa saihesten duen teknika». «Genealogia enpresaratu» delakoak -globala, erakusketa helburuetarako- bioteknologia berriaren esparruan klonazioak funtzionatzen duen bezalaxe funtzionatzen du. Arte globalaren koordinada epistemologiko berri horien barruan, eta Franklinek Dollyri buruz esandakoak parafraseatuta, garrantzi gutxiago dauka Bigarren edo Hirugarren Mundutik datorren artea zer den jakiteak, zer ondorio dituen jakiteak baino.

Erakusketa global horietan Bigarren edo Hirugarren Munduko artelanak birrerabiltzeko orduan denbora genealogikoaren konpresio prozesua da garrantzitsua, hartara testuinguru puru, hustu esterilizatu bat eskaintzen baitu, etengabe betikotua izango dena. Edo, are zehaztasun gehiagoz esatearren, historia eta arte praktika espezifikoaren kanibalizazio edo asimilazio bizkorra ikusten dugu. Erakusketa horiek genealogia forma berri bat finkatu dute, «denbora genealogiko konbentzionala, ordena eta bertikalitasuna» ezabatzen dituen. Historizazio ultrabizkorra daukagu hemen, eta osotasunak ezabatu egiten ditu bere aukera/ezintasunaren aztarnak.

Dolly ardia bitartekari barreiakorra da, Bigarren eta Hirugarren Munduko artelanak bezalaxe. Dolly are gehiago bihurtu zen bere bitartekaritza barreiakorraren seinale ikoniko 2003an hil zenean.

Hemen saiatzen ari naiz garatzen birprodukzioaren politikaren biziagotze bat (Dollyren estiloan sorraraztearen kasuan bezala)

testuinguru kultural global batean, eta genealogiaren eta klonazioaren antzeko prozesuen enpresaratzeari izaten da horren ondorioa. Klonazio mota zehatz horrek, teknologiari irmo lotuta baitago, kapitalak artelanari funtsa kendu ahal izatea ekartzen du. Horrek ondorioak ditu enpresa idiaren osotasunean. Desjabetze prozesu bat ari da gertatzen, desberdintasuna menpekotasun, eragin eta konstelazio oso bestelakoetan oinarritzen duena; Bigarren eta Hirugarren Munduaren desberdintasuna(k) enpresa eta jabego harremanetatik soilik sumatzen d(ir)a. Erakusketek jabea dute, eta lanek marka erregistratua daramate! «Modest Witness @ Second Millenium: Female Man© meets OncoMouse™» liburuan, Donna Harawayk ahaidetasun berri baten eraikuntza moduan deskribatzen du klonazioaren eragina. Ahaidetasuna deskribatzen du «taxonomia, kategoria eta entitate artifizialen berezko estatus kontua» bezala. Eta Bigarren eta Hirugarren Munduko artelanak zer dira, bada, entitate artifizialak baino, erdi klonatuak eta naturalizazio behartu prozesu batean sartuak Lehen Mundu kapitalista



ITZULPENAK 7/62

«berezko eta zibilizatu» bakarraren baitan? Prozesuaren logika ulertzea garrantzi handikoa da. Hegeliar terminologia erabilia, hegemonia lortzeko borroka errotik kontingentea eragilea izan daiteke soil-soilik bere izaera errotik kontingentea zapaltzen duen heinean, gutxieneko naturalizazioa jasaten duen heinean.

Marka erregistratua nolabaiteko hipermarka bihurtzen da Harawayrentzat. «Jatorriko enpresak», gure kasuan erakusketa globaleko proiektu ongi administratuak, elkarlotu egiten ditu ondoren markak eta zigiluak. Harawayk (Franklinen bidez) ohartarazten duen moduan: ondasunen (eta, gaineratuko dut nik, Bigarren eta Hirugarren Munduko artelanen) ondorengo-linea horiek funtsezko zenbait mota lotura, ahaidetasun eta genealogia agertzen dituzte, marka ordezkari moduan bakar-bakarrik klase markez edo zigiluz finkatzen direnak. Halako erakusketak, beraz, bestelako harreman sorta bat markatzen duen proiektutzat jo daitezke, gaur sortu eta sorrarazi egiten direnak teknozientzia korporatiboaren eragin hilgarria

dela eta, hark gaindeterminatu, formatu eta errotik artikulatu egiten baitu kultura global jotzen den hori.

Ondorioak:

1. Esan dezakegu erakusketa horiek guztiek zenbait aita (eta ez ama bakarra, Dollyren kasuan bezala) edo jabe dituztela, eta haiek finkatzen dituztela markak. Markatze forma espezifiko bat gertatzen da orain zigilatzearen bidez, beste jabego harreman bat finkatzen duena. Harreman hori jabego eskubide kapitalisten babes moduan ikus daiteke, eta horrek proiektu publiko, erakusketa e. a. anitzen jabego gero eta pribatizatuago batera darama. Jabego horiek guztiak –aita figura berriak- eklipsatu egiten dituzte arau ia inpersonalek eta printzipio neutroek jendaurrean, eta kritika indartsuak bakarrean, agerian uzten dutenak aita berri horiek diktadore moduan ari direla jokatzeko, eta erabakiak hartzeko eskubide eskusiboa inposatzen. Erakusketa gehienek aita-komisarioaren izena daramate!

2. Erakusketa horietan «kritika genealogiko egonarriz dokumental bat» falta zaie, Ewa Plonowska Ziarek-ek iradokitzen

duen moduan; horren ordeez, erlieberik gabeko dokumentalak dauzkagu. Bien arteko aldea funtsezkoa da. Aurkezpen dokumental monotono baten estiloan, badirudi «askatasuna» erraz transferi daitekeen jabegotzat jo daitekeela, edo sukjektuaren atribututzat, besterik gabe. Baina bestelakoa den ikuspuntua behar da haren ordeez; hemen beharbada oraindik gertagaitzak diren izate moduak sor litzakeen praxis politiko kokatu moduan (ezagutza kokatua, Harawayk zioen bezala) pentsatu behar dugu «askatasuna».

3. Kanibalizazio eta historizazio ultrabizkorreko prozesua Lehen Mundu kapitalistan ere gertatzen ari da (makina kapitalistaren funtzionamenduan ez da ezer ahazten), zenbait historia eta praktikari odol freskoa ematearren, eta, are gehiago, zenbait zientzia eta lan teoriko berriro elkartzearen. Badira asmakizun teknologikoak eta lan teorikoa elkartzen dituzten erakusketak, zeinetan dena era obsesiboki berezko batean erakusten baita, horrek guztiak funtzionatzen mendeak eta mendeak eramango balu bezala. Erakusketa batzuek lehen berrikuntza eta



asmakizun kapitalisten halako genealogia artifizialki bizkortua aurkezten dute, hori guztia hemen gutxienez bostehun urtetan egon balitz bezala. Bai zibilizazio indartsua eta zientzia bikaina (egon ziur Bigarren eta Hirugarren Munduei ez zaiela hemen ezer galdu!), beti, hasiera-hasieratik, bide zuzenetik joan dena. Jarraitasun enpresaturatu hori sortzean, zibilizazioak bizirik iraun dezake, pozik bere neutraltasunean, baita bere asmakizun demokratikoekin ere. Eta erne, gero: beharrezkoa baldin bada, azken gizoneraino defendatuko da den-dena!

Bibliografia:

Sarah Franklin, «Dolly's Body: Gender, Genetics and the New Genetic Capital» in: Marina Gržinić Mauhler, Ed., THE BODY/LE CORPS/DER KÖRPER, FILOZOFSKI VESTNIK, 2. zk., Ljubljana: FI ZRC SAZU, 2002.

Donna Haraway, «Modest Witness @ Second Millennium: Female Man© meets OncoMouse™», Londres eta New York: Routledge, 1997.

Ewa Plonowska Ziarek, «An Ethics of Dissensus. Postmodernity, Feminism, and the Politics of Radical Democracy», Stanford: Stanford University Press, 2001.

«Strangers to ourselves», izen bereko erakusketaren katalogoa; erakusketan Maud Belleguic, Mario Rossi eta Judith Stewart ibili ziren komisario, Hastings Borough Council, Kent Institute of Arts & Design, Canterbury City Council Museums and Galleries Service, e.a.ekin elkarlanean, Erresuma Batua, 2003.

NODOA. HEGOAFRIKA **ORA: 26 / 30** **MARCUS NEUSTETTER**

Tester proiektuaren nodo bat naizen aldetik, liburu honetarako nire ekarpenaren asmoa da ilustratzea gaur egungo kokapen kultural bat tokiko historiari dagokionez, kokapen mugikorra tokiko artearen testuinguruan, eta testuinguru globalean eboluzioan dagoen komunitate baten erronkak. Xede horretarako, zenbait artistari eskatu diet zenbait kontu gakori buruz idazteko (Historia, Subjektu Mugikorraren Kokapena, eta Berkolonizatze nozioak) Hegoafrikar testuinguruari buruz sarrera zabal bat formulatzearren.

Horren ondoren eztabaidan hasi naiz the trinity sessioneko nire lankideekin, bizirik irauteko sentimendu batek bultzatuta eboluzionatu duten eta garapen bidean dagoen herrialde baten etorkizuneko ikuspegi

partekatua duten elkarte eraginkor baten norabidean lan egiten duten produktore kulturalen estrategiak eta jarrerak aztertzeko.

Eztabaida hori eztabaidagune birtual batera eraman da, eta bertan the trinity sessioneko kideak eta bi artista gonbidatuk, Robin Rhode eta Usha Seejarimek, jarrera hartu dute beren testuinguru eta produkzio modu propioari dagokionez. the trinity sessionen lan kolektiboak hiru praktika eta estrategia modu desberdin aztertzen ditu bata bestearen ondoan elkarlanean jarduteko, eta Robin Rhode eta Usha Seejarimen lana bi testuinguru desberdinetan dauden bi artista hegoafrikarren komunikazioa da. Izan ere, Usha Seejarimek Johannesburgon du basea, Robin Rhode gaur egun Berlinen dagoen bitartean. Aurkeztutako bi lanak artistentzat arrotzak ziren lekuetan sortu ziren, New Yorken (Seejarim) eta Estanbullen (Rhode), baina hala ere badago espazio urbano nabigari baten halako ulerpen global bat, zentro globalak diren hirietan dituzten kokapenetan eta halako hirietan itxuraz antzeman daitezkeen hizkuntza sistemetan inspiratua.



HISTORIA / Sue Williamson
 Hegoafrikako arestiko historia, azken hogeitakoa, bizi izan dutenek pribilegiatutzat jo dezakete beren burua. Zapalketa kolonialetako 350 urtean azken egunen lekuko izan dira, legeztatutako apartheidaren azken egunak ikusi dituzte; nazio berriaren jaiotza luzea, larrigarria eta mingarria izan zen, baina halakoxeak izaten dira jaiotzak. A Long Nights Journey into Day dokumentalean (Frances Reid, Deborah Hoffman, 2000), Nyameka Goniwek segurtasun indarrek 1985ean beste hiru lagunekin batera hildako Matthew senarraren hiletez mintzatzen da. Cradock hiri txikia egun hartan kantuan eta dantzan gainezka bete zuten jendetza itzelak deskribatzen ditu. «Hileta bat zen, baina guk askapen egun moduan bizi izan genuen», dio Nyamekak. «Egundoko giroa zegoen. Bagenekien jada ezerk ez gintuela geldiraziko».

Urte haietako bulkada gutxitu egin da apika, baina oraindik ere jarraitzen du gu aurrera bultzatzen. Azken hamar urteetako parte handi bat herrialde berriaren eraikuntzaren funtsezko parte

den Egiaren eta Adiskidetzaren aldeko Batzorde bezala ezagututako psikiatra-sofan gertatu dira. Adiskidetzea proiektu nazionala bilakatu zen. Aurreko gobernupean gertatutakoez aditzen genuen eta geure barnealdera bihurtzen genuen begirada, geure jarduera nolokoa izan zen aztertze. Nola eragin zizun hark? Gai ote ginen iraganaren mingostasunaren gainetik altxatzeko? Zein neurritan izan ginen konplize? Begirada desbideratzen zuten haietakoak izan al ginen?

Behiala sormenezko esparrua gizarte bidegabearen alderdiak aztertze erabiltzen zuten artistak beren lanean desbideratzen ari ziren orain, orokortasunetik personaltasunera. «Oroimena eta buruz ikastea» gai gako bihurtu zen finkatutako artisten belaunaldiarentzat, eta sortzen ari ziren artisten artean bazirudien «nortasuna» zela aukeratutako gai berria: norberarentzat zer esan nahi izan zuen garai hartan genero horretako, arraza horretako, adin horretako, sexu orientazio horretakoa izatea. Garai hartan eta garai honetan. Egiatan,

laurogeita hamarreko hamarkada ongi aurreratuta egon arte ez zen gertatu herrialde honetako artistak, beltzak zein zuriak, iluntasunaren kanpamendu militarri eta onespen globalari ihes egin eta kanpora irteten hastea, nazioarteko arte mundura, bienaletan parte hartzera, atzerrian egonaldiak egitera eta atzerriko artistekin biltzarretan eta museoetako erakusketetan elkarlanean jardutera.

Baina lekuan bertan egoera ez da gehiegi aldatu artista beltzentzat. 2003n egindako The Luggage is Still Labelled: Blackness in South African Art izeneko dokumental batek (59 min., Cameron Voyiya & Julie McGee) argi utzi zuen hori. Artearen munduan aldaketaren erritmoa mantsoa da, eta galeria, museo, kanpus, baita arte publikoan engaiatzea eginkizun duten artista erakunde berriek ere, hala nola Public Eye Lurmutur Hirian eta The Trinity Session Johannesburgon, arduradun zuriak dituzte ia beti; artista beltzei, ordea, desabantaila egoeran sarri askotan finantzazio eta heziketa egoki baten ezean, zail eta arriskutsu



egiten zaie esparru horretan sarraldiak egitea. Zuritasun handinahi hori orekatu nahian, Zayd Minty komisarioak BLAC abiarazi zuen Lurmutur Hirian 1998an. Artista beltzentzako eztabaidagune moduan planteatu zen hura neurri handi batean, eta proiektua berezi suertatu zen boterean, nortasunean eta kulturaren zentratzen zelako, politika arrazialaren prismaren bidez ikusiak. Erakundeak funtzionatzeari utzi badio ere, planteatzen zituen gaiak arte munduaren kontzientzian geratu dira.

Mundu modernoan, berebizikoa izan da Hegoafrikako eraldatze esperientzia, baina ikuskizun dago oraindik iraganeko ikasgaiak erabat ulertu eta ikasi ote diren.

SUBJEKTU MUGIKORRA / Penny Siopis

Kokapen informalak; artista subjektu mugikor. Azken honetan, artistak inoiz baino gehiago ari dira mugitzen, eta mugikortasun fisikoa eta birtuala subjektu gisa duten kokapenaren ezaugarri gako ari dira bihurtzen. Artistaren figura informazioaren aroan, figura nomada moduan gorpuztua, Gerardo Mosquerak

ohartarazten duen legez, «globalizazio prozesuen alegoria bat» da, eta horrek adierazten du «haustura funtsezko bat artistaren lana ekoizten den estudio bati lotutako artista-artisauaren figurarekin. Gaur egun, artistek beren burua esportatzen dute. Haien lana hurbilago dago etengabe beren proiektu eta negozio espezifiko ez arduratzeko bidaiatzen den enpresari edo ingeniari baten lanetik. Estudioa, artistarekin lotu ohi den antzinako leku vulkaniar hori, laborategi bihurtzen da, gehiago diseinu eta proiektu laborategi produkzio laborategi baino». Mugikortasun global horrek lizentzia ematen dio artistari denbora pasatzeko, espazioari itxura emateko eta nazioa, kultura, generoa zeharkatzeko. Kultura mugikorraren m-ek mobilizatuta –hala nola telefono mugikorrak eta sare mugikorrak-, mundu berriak sor daitezke botoi bat sakatuta. Mugikortasun horrek ez dirudi subjektu modernoaren maisutasunaren oso bestelakoa. Badakigu, ordea, «gizabanako» hori zarpailduta bukatu duela «bere» arauari egindako desafio erradikalen eta aurkikuntza teknologikoen

eztanden ostean. Horrenbestez, suposatzen dugu izaki berri hori nolabait «beste bat» dela, Donna Harawayren cyborga ez bada, orduan bere izaera «gorpuztuta kolektibo eta nortasun posmoderno, deskonposatu eta berkonposatutako gisako bat» delako. Beharbada gu ez, baina mugikortasunerako gure joera nola inteligentzia naturalean zein artifizialean aurkitzen da. Gaiari alde batetik edo bestetik helduta, artista nomada ez da etxerik gabeko pertsona. Non bizi den ez da garrantzizkoa, hori bezain sinplea da. Korronte nagusiarekiko identifikazioa eta haren erakusketa eta gertakari zirkuituetan sartzea da garrantzitsua nomada estatutu unibertsala emateko orduan. Denok dakigun gauza da. Baina Hegoafrikan oraindik konpondu gabe daukagu zer iruditzen zaigun, munduaren beste muturreko ahaide behartsuak garen aldetik, nolabait esateko, estatugabetasunaren estatu nomada horren botere berria. Estatu horri entregatu behar al diogu geure burua? Haren esparruaren parte bat gara jada, demokraziaren askatasunetik datorren mugikortasuna baimentzen zaien subjektuak garen aldetik.



ITZULPENAK 11/62

Askapenaren aurretik ere uler genezakeen mugikortasuna arrakasta maila desberdinekin egindako zeharkatze baten modura, mundu desberdinak zeharkatuta: mundu materialak eta birtualak, Lehena eta Hirugarrena, beltzak eta zuriak, ezkerrekoak eta eskuinekoak, zapalduak eta askatuak. 80ko hamarkadan salbuespenezko egoera etengabeen bizi izan ginen, terrore egoeran, baina terrore haren kontrako erresistentzia egoeran ere bai. Ordea, hark gehiago ematen zuen gudurako mobilizazio bat mugikortasuna baino. «Mundu libreak» boikota egin zigun estatu paria bagina bezala, eta testuinguru global hartan gertatzen ari zenaren gutxi islatzen zuen gure arte praktikak. Lan egin genuen estudioan, Mosqueraren «antzinako leku vulkaniar» hartan; obra hori oihuka ari da eskatzen jaiotzeko irrikaz dagoen subjektibotasun bat, bitartekaritza bilatzen zuen subjektibotasuna, modernitate gutxietsiaren ezaugarria izan arren. Osotasuna nahi genuen, ez fragmentazioa. Gure artea politikoa zen, zentzurik nabarmenenean. Gauza asko ginen, baina nomada kulturalak, behintzat, ez ginen. Etxerik

gabeak, bai, gure etxe zilegia artean jaio gabe zegoen aldetik. Leku bati atxiki nahi genuen, ez erbesteratuta edo etxerik gabe bizi. Historia zaharra da, eta galde genezake, zertarako? Kontua da demokrazia iritsi zen garaian sentitzen hasiak zirela mundu ordenan gertatutako aldaketa ikusgarrien eraginak, eta errotzen hasiak zirela informazio sistemen esparruan izandako aurkikuntza erradikalak. Guretzat izugarri garrantzitsua da leku eta denbora zehatz bateko subjektu gisa sentitzea, eta aldi berean sare kultural globaletako aukera mugarik gabeko subjektu mugikor sentitzea. Beharbada ez gara oraindik erabat gustura sentitzen artista nomadaren ideiarekin, baina mundu komunitate zabalago baten parte bai, sentitzen gara, eta, harrigarriro, irudika genezakeen baino askoz gehiago partekatzen dugu komunitate horrekin. Askatzailea da politikoki finkatuta ez egotea subjektibotasun garden batean, eta teknologia berrietan ikustea «gizabanakoa ez d(ela) jada objektu proiektatua, medioak sortua baizik» (Bruce Yonmoto, 1996). Paradoxikoa badirudi ere,

nortasun indartsuko eta komunitatea adierazteko medio batez ari gara.

BERKOLONIZATZEA /

Colin Richards

Globalizazio kontuetan, berkolonizatzearen espektroak energia berriak aurkitu ditu, antza. Informazio bideek sarean lotutako munduko zentro urbanoak zeharkatzen dituzte. Bide horiekin batera, konspirazio sentsazionalistak eta antsietate kosmikoak loratzen dira. Nahiko begien bistakoa dirudi badaudela orain beste garai batean irudikaezinak ematen zuten modu azkar eta zehatzak informazioa igorri eta barreiatzeko. Ez bakarrik igorri eta barreiatzeko, baizik eta informazio hori inoiz pentsa genezakeen baino leku intimoa eta mikroskopikoa goetan infiltratzeko. Badago halaber espontaneotasun bat, berehalakotasun bat komunikatzeko gure modu berrietan, zeinek etxekotzera iritsi ginen beste haien nahiko bestelako nortasunei hitz egiten baitiete. Antza denez, modu erabakigarrian aldatu gara informazioaren iraultza horren ondorioz. Aldatu ez bagara, ziar



aski izango da iraultza horren lehengai den ehun konjuntibotik kanpo bizirik irauten dugulako. Baina geratzen al da inongo «kanpoalde»rik?

Mikrokosmotik makrokosmoraino halako modu trinkoan sarean elkarlotutako mundu batek sekula amestu gabeko aukera ematen du boterea erabiltzeko, eta era berean izugarri hauskor egiten du bizi garen mundua. Une honetantxe borrokan ari naiz nire ordenagailuan maitekiro bildu ditudan datu guztien egitura une zehatz baina ezezagun batean disolbatzen saiatzen ari den birus baten aurka. Ez dakit nola harrapatu dudana –nik, makinaren ni prostatikoak- birusa, baina kontua da harrapatu egin dudala. Baina ergela ez naizenez, sinetsi egiten dut esaten didatena. Kutsatuta nago. Zurrumurruak aditu ditut, antibirus profilaktikoei batez ere atzera begira funtzionatzen dutela, jadanik ezaguna zaienari antzematen diotelako. Gainerakoa ezin ezagutzeko da. Alegia, berriberria dena ikusezina edo sumaezina dela kalteren bat eragiten duen arte, sintomaren bati antzematen zaion arte. Abentura mugagabe horretarako bizi dira... edo hiltzen dira

(misteriotsuki, jakina) teoria konspiratzaileen aldekoak. Baina hori eta makinaren aro honen aurretik ezagutzak funtzionatzen zuen modua antzekoak dira.

Egoera mota horrek kontrolatzaile eta erabiltzaileei ematen dien botereak ia kalkulaezina ematen du, baina botere oso egongaitza ere bada. Botere ororen antzera, energia hori izan daiteke indar sortzailea edo suntsitzailea. Ikusiak ditut erresistentzia, arbuio eta matxinatze sareak, bizitzera behartuta gauden mundu gainadministratu faltsutuen aurka. Arrazoi berarengatik, sare horiek harrapatu eta kontrolatu egiten dute finezia eta zehaztasun handiz dakiguna. Iristen zaigun informazio gehiengehiena jada aurrez planifikatuta, murtxikatuta, txegosita egoten da. Beste jende baten kaka jaten dugu. Birus batek gorputz bat kolonizatzen duen bezala, makina horiek esperientzia koloniza dezakete. Hortik dator gure paranoia, ulergarria baina sarritan paralizatzailea, eta batzuetan maitekiro Anaia Handia esan ohi genion eta itxura denez zaintza lanetarako zegoen haren espekto hiperpuztua. Beraz, sarean lotutako mundu batek

kontrol soziala ahalbidetzen du. Baina kohesio sozialaren aukera ere eskaintzen die elkartasun errebelde bat adierazten dutenei. Izan daiteke, edo ez, kolonizatze, berkolonizatze edo deskolonizatze indarra.

Susmoak ditut egungo komunikazioaren teknologia ez ote den zehaztu gabezia eta kontingentezia estatu eraginkorren edo indar korporatiboarekin lotu ohi dugun kontrol zentralizatzailea eskaini ahal izateko. Urte eta eraldatu egiten du, eta dezente, gainera, espazioaz eta denboraz dugun irudipena. Ez-indigenen hegemonia ideologikoa (ziur aski kolonialismotzat jotzen dena), itxuraz, neurri handiagoan aurkitzen da beste indar eta egitura material batzuen baitan... ohiko familia, Jainko, aberri, hezkuntza, hizkuntza, ekonomia eta abarren baitan. Litekeena da inoiz erabat deskolonizatuta egotera ez iristea, eta beti gaude era eta bide berrien pean berkolonizatuak izateko arriskuan. Baina irudipena dut egungo komunikazioaren teknologien dinamismo eta mugikortasunak berak –haiekiko utopikoegia edo idealistegia izan gabe- zailago egiten dutela berkolonizatzea zentzu



tradizionalean. Gaur egun posibleak diren ezagutza egoera kontingente, azkar, transmutagarri, garraigarri eta aldatuenek birtualki ezinezkoak egiten dituzte antzinako hegemonia patogenoak. Birtualki; baina arnasa hartzen dugun antzinako mundu materialean, errealak egoten jarraitzen du.

Baina horrek guztiak badirudi zerikusia duela dinamika teknikoarekin edo botere operazioekin, eta ez hainbeste edukiekin. Edukia (sinesten duguna, egiazat jotzen duguna) mundu zaharrago mantsoago bati dagokio oraindik ere. Informazioak edukia duen ohiko mundua interesen zerbitzura dago, ilundu egiten du, eta distortsioak eragin. Hori dela eta, kontu erabakigarria kontu ideologiko zahar bat da. Komunikazioaren egungo teknologiek erritmoa eta temperatura areagotzen dute bakarrik. Eta agian interesak. Baina beste aldetik, beharbada badaude pentsatzeko modu kualitatiboki berriak, teknologia berriak eragiten ari direnak, oraindik giza askapenaren zerbitzura egongo direnak.

PROTESTAREN ARTIKULAZIOA

ORRA: 34 / 41

HITO STEYERL

Artikulazio bakoitza zenbait osagai desberdin –ahotsak, irudiak, koloreak, pasioak edo dogmak- muntatzea da denbora tarte batean eta halako espazio hedadura batekin. Une artikulatuen garrantzia horren baitan egoten da. Artikulazio horretan bakarrik dute zentzua, kokapenaren arabera. Orduan, nola artikulatzen da protesta? Zer artikulatzen du protestak, eta zerk artikulatzen du protesta?

Protestaren artikulazioak bi maila ditu: alde batetik, esan nahi du hizkuntza bat bilatu behar dela protestarako, protesta politikoa bokalizatu, berbalizatu edo bistaratzeko. Bestetik, alabaina, kontzeptu konbinazio horrek adierazten du orobat protesta mugimenduen barne-antolaketa eragiturak. Bestela esanda, osagai desberdinen arteko kateatzea bi mota desberdinetakoa izan

daiteke: bata sinboloen alorrean gertatzen da, bestea indar politikoan alorrean. Desira eta gaitzespenaren dinamika, erakarpena eta arbuioarena, osagai desberdinen kontraesan eta konbergentzia bi alor horietan hedatzen da. Protestari dagokionez, artikulazioaren kontua adierazpenaren antolaketari aplikatzen zaio; baita, ordea, haren antolaketaren adierazpenari ere.

Protesta mugimenduak maila askotan artikulatzen dira, jakina: beren programa, eskakizun, buru inposatutako eginbehar, manifestu eta ekintzen mailan. Horrek muntatze bat ekartzen du orobat, eduki, lehentasun eta puntu itsuetan oinarritutako inklusio eta eskusio formak hartzen dituena. Baina, gainera, protesta mugimenduak zenbait interes talde, GKO, alderdi politiko, elkarte, gizabanako edo talderen kateatze edo bateratze moduan ere artikulatzen dira. Aliantzak, koalizioak, frakzioak, feudoak edo are



indiferentzia ere egitura horren barruan artikulatzen dira. Maila politikoan ere badago muntatze forma bat, interes konbinazioak, behin eta berriro berrasmutzen ari den politikotasunaren gramatika batean antolatua. Maila horretan, artikulazioak protesta mugimenduen barne antolaketa forma seinalatzen du. Baina zer arauen arabera antolatzen da muntatze hori? Nork antolatzen du, norekin, noren bitartez, eta zein modutan?

Eta horrek zer inplikazio ditu globalizazioarekiko artikulazio kritikoentzat, nola bere adierazpena antolatzeari dagokionez, hala bere antolaketa adierazteari dagokionez? Zelan irudikatzen dira bateratze globalak? Nola egiten dute elkarren bitartekaritza protesta mugimendu desberdinek? Elkarren ondoan daude, besterik gabe, edo beste nolabait al daude elkarrekin harremanean? Zein da protesta mugimendu baten irudia? Banako taldeetako hiztunen buruen batuketa al da? Enfrentamenduen eta ibilaldien argazkiak ote dira? Edo beharbada deskribatzeko

forma berriak? Protesta mugimendu baten formen isla al da? Edo batasun politikoetako osagai banakoen arteko harreman berriak asmatzea? Artikulazioaren inguruko gogoeta hauen bidez teoriaren esparru oso zehatz bati buruz ari naiz, alegia, muntatze zinematografikoaren teoriak. Hori zor zaio halaber arteari eta politikari buruzko baterako gogoetatzea teoria politikoaren alorrean aztertu ohi izanari, eta artea sarri askotan haren apaindura moduan agertu izanari. Baina zer gertatzen da baldin eta, alderantziz, arte produkzio forma bati buruzko gogoeta, muntatze teoriari buruzkoa, alegia, politikaren alorrekin lotzen badugu? Bestela esanda, nola editatzen da eremu politikoak, eta zer garrantzi politiko izan lezake artikulazio forma horrek?

Produkzio kateak

Kontu horien inguruan sakondu nahi nuke, bi film zatitan(?) oinarrituta, eta haien pentsamendu politiko inplizitu zein esplizitua aztertuta, haien artikulazio forman oinarrituta. Filmak perspektiba oso zehatz batetik alderatuko ditut: biek daukate beren artikulazioaren

baldintzak aztertzen diren segida bat. Bi segida horiek film horiek egiteko orduan erabilitako produkzio kateak eta produkzio prozedurak adierazten dituzte. Eta garrantzi politikoak sortzeko haien moduari buruzko eta forma estetiko eta eskakizun politikoaren sorrerari buruz egindako buru-gogoetatza eztabaidan oinarrituta, muntatze formek dituzten inplikazio politikoak azaldu nahi nituzke.

Lehen segmentua «Showdown in Seattle» filmekoa da, 1999an The Independent Media Center Seattle-k produzitua eta Deep Dish Televisionek emana. Bigarren segmentua Godard/Mieville-ren 1975eko «Ici et ailleurs» filmekoa da. Bi segmentuetan aztertzen dira artikulazio politikoaren nazioz gairako eta nazioarteko zirkunstantziak: «Showdown in Seattle»-k Seattlen izandako MMEren negoziazioen aurkako protestaldiak dokumentatzen ditu, baita protestaldi horien barne artikulazioa ere, zenbait interes desberdinen konbinazio heterogeneoa diren aldetik. «Ici et ailleurs»



ITZULPENAK 15/62

filmaren gaia, beste aldetik, Palestinarekin elkartasuna adierazteko zenbait frantziarren jarrerak dira, 70eko hamarkadan zehazki, eta pose, dramatizazio, eta oro har kontrako eragina duten emanzipazioaren loturen kritika erradikala. Egia esan, bi filmak ez dira benetan erkagarriak berez. Lehena dokumental utilitario bat da, azkar produzitua, eta kontrainformazioaren erregistroan funtzionatzen du. «Ici et ailleurs» filmak, bere aldetik, gogoeta prozesu luzea, are eragozgarria ere, islatzen du. Hemen, ez da informazioa gailentzen, baizik eta areago haren antolatze eta antzeztea. Horrenbestez, bi filmen arteko erkaketa ez da interpretatu behar berez filmei buruzko adierazpen moduan, zeren alderdi partikular bakar bat argitzen baitu, alegia, haien buru-gogoeta eta haiek artikulatzeko forma espezifikokoak.

«Showdown in Seattle»

«Showdown in Seattle» [1] filma MMEak 1999an Seattlen egindako bilera zela eta gertatu ziren protestaldiei buruzko dokumental

apasionatua da. Protestaldi egunak eta haietan jazotako gertakariak era kronologikoan daude editatuta. Aldi berean, kaleko gertakarien berri ematearekin batera, informazioa hornitzen da MMEren jardueren aurrekarietara buruz. Adierazpen labur asko daude, talde politiko askotariko pertsona mordo batek eginak, batez ere sindikalistek, baina indigena taldeek eta nekazari erakundeek ere bai. Filma (ordu erdiko bost partetan banatua) berebizi zirrargarria da, eta erreportaje estilo konbentzionala erabiltzen du. Horrekin guztiarekin batera, badago espazio-denbora filmikoaren nozio bat, defini litekeena, Benjaminen hitzak erabilita, segida kronologikoetan eta espazio uniformeetan antolatuta dagoen zer homogeen huts moduan.

Filmaren bi ordu t'erdi inguru pasatuta, amaiera aldean, badago zati bat, zeinean filma egin zen lekuan barrena eramaten baitute ikuslea, Seattlen muntatutako eszenategi erraldoira. Eta ikusten dena benetan hungigarria da. Protestaldiek

iraun zuten denboran filmatu eta editatu zen film osoa. Ordu erdiko saioa ematen zen egunero. Horretarako, ahalegin logistiko dezentea behar izaten da, eta hortaz Indymediaren bulegoaren barne antolamendua ez da telebista kanal komertzial batek duenaren oso bestelakoa. Ikusten da nola sartzan diren estudioara bideo kamara ugariaren irudiak, nola ikuskatzen diren bertan, nola aukeratzen diren haien zatiak gero erabiltzeko, nola editatzen diren beste plano batzuk sortzeko, eta abar, eta abar. Hedapenerako erabiliko diren baliabideen zerrenda bat egiten da, hala nola fax, telefono, internet, satelite, e.a. Ikusten dugu nola zuzentzen den informazioa antolatzeke lana, hau da, irudiak eta soinua: badago bideoa editatzeko mahai bat, produkzio planoak, e.a. Aurkezten dena zera da, informazioaren, edo zehazkiago, produktoreek definitzen duten bezala, kontrainformazioaren produkzio katea; kontrainformazioa era ezezkoan definitzen da, beren alderdikeriagatik kritikatzan diren medio



korporatiboetatik dauden distantziaren arabera. Orduan, horrek informazio eta irudikapenaren produkzio konbentzionalaren ispiluerreplika bat ekartzen du, haien hierarkia guztiekin, medio korporatiboen produkzio moduaren erreprodukzio zehatza; hori bai, bestelako helburu batekin, antza.

Bestelako helburu hori metafora askoren bidez definitzen da: hitza entzunaraztea, mezua entzunaraztea, egia azaleraraztea, irudiak ikusaraztea. Barreiatukodena kontrainformazio bat izango da, egia moduan deskribatua. Hemen azken batean aldarrikatzen den instantzia herriaren ahotsa da, eta ahots hori hor dago entzuna izan dadin. Desberdintasunen, alderdi politiko desberdinen batasun moduan ulertzen da, eta inoiz zalantzan jartzen ez den homogeneotasuna duen espazio-denbora filmiko baten durundigailu baten barruan aditzen da.

Alabaina, ez diogu geure buaruari galdetu behar bakarrik

ea nola artikulatu eta antolatzen den herriaren ahots hori, baizik orobat ea zer suposatzen den dela herriaren ahots hori. «Showdown in Seattle» esamoldea [Duelo Seattle] erabiltzen da hori arazo bihurtu gabe: protesta taldeetatik, GKEetatik, sindikatuetatik e.a. datozen pertsona banakoen ahotsen batuketa moduan. Haien aldarrikapen eta jarrerak film zati handitan barrena artikulatzen dira, «aurpegi hiztun» moduan. Planoen forma berbera denez, jarrerak estandarizatu egiten dira, eta hartara erkagarri bihurtu. Formaren hizkuntza konbentzional estandarizatuari dagokionez, adierazpen desberdinak aldarrikapen politikoak biltzen dituen baliokidetza formalen kate bilakatzen dira, irudiak eta soinuak produkzio kate mediatikoaren muntatze kate konbentzionalan hariztatzen dira. Hartara, forma eta kritikaren xede diren medio korporatiboek erabilitako formaren lengoaia guztiz antzekoak dira; soilik edukia da bestelakoa, alegia, ahots askoren baturazko metatzea, eta denak batera hartutakoan emaitza herriaren ahotsa iza-

ten da, alde batera utzita aldarrikapen politiko desberdinak batzuetan errotik kontraesanean egon daitezkeela elkarren artean, hala nola ingurumen zaleenak, sindikalistak, zenbait gutxiengorenak, talde feministenak, e.a., eta ez dago batera argi nola egin daitekeen eskakizun horien bitartekaritza. Falta den bitartekaritza horren lekua edizio filmiko eta politikoa besterik ez da –plano, adierazpen eta jarrerena-, eta kateatze forma estetiko bat, bere arerioaren antolatze printzipioak zalantzan jarri gabe beregain hartzen dituen [2].

Bigarren filmean, bestalde, zorrotz kritikatzeko emaitza moduan «herriaren ahotsa» ematen duen batuketa sinplezko metodo hori, baita «herriaren ahotsa» kontzeptu bera ere.

«Ici et ailleurs»

«Ici et ailleurs» filmaren luzendariak, edo, hobeto esanda, editoreek, Godardek eta Mievillek, alegia, jarrera errotik kritikoa hartzen dute herrikoitasunaren terminoak dagokienez. Haien filma buru-produzitutako film zati



ITZULPENAK 17/62

baten autokritika bat da. Dziga Vertov kolektiboak (Godard/Morin) film bat egin zuen 1970ean, PAEk hala eskatuta. Borroka herrikoia aldarrikatzen zuen propaganda heroikozko film hark «Irabazi arte» zuen izena, eta ez zen inoiz bukatu. Zenbait partek osatzen zuten, eta izenburuak askotarikoak ziren, hala nola borroka armatua, lan politikoa, herriaren borondatea, gerra luzatua... irabazi arte. Bertan agertzen ziren borrokarako entrenamenduak, ariketa eta tiroketa irudiak, eta PAEren agitazio irudiak, formalki baliokidetza kate ia-ia zentzugabe batean, zeinean irudi bakoitza, gero ikusi zen bezala, behartuta sarrarazten den fantasia antiimperialistan. Lau urte geroago, Godardek eta Mievillek osteria ikuskatu dute materiala hurbilagotik. Konturatu dira PAEren zaleen adierazpenetako batzuk ez zirela inoiz itzuli, edo antzeztuak zirela, besterik gabe. Materialean sartutako antzezte eta gezur lotsagabeei buruz gogoeta egin dute; baina, batez ere, beren parte hartzeaz hartan

egiten dute gogoeta, irudiak eta soinua antolatu zuten moduaren inguruan. Bere buruari galdetzen diote: nola funtzionatu zuen hemen «herriaren ahotsa»ren aginduzko formula zarata populista moduan k o n t r a e s a n a k deuseztatzeko? Zer esanahi du edizioaren bidez Internazionala irudi guztiguztietan gaineratzea, ogian gurina zabaltzen den moduan? Zer nozio politiko eta estetikoak elkartzen dira «herriaren ahotsa»ren aitzakian? Ekuazio horrek zergatik ez zuen funtzionatu? Eskuarki, Godard/Mieville ondorio batera iristen dira: irudi bat beste baten gainean muntatzearen «eta» gehigarri hori ez dela inolaz ere inozoa, eta ezin dela arazorik ekartzen ez duenik esan.

Gaur egun filma izugarri gaur-gaurkoa da, baina ez Ekialde Hurbileko gatazkaren inguruan jarrera bat eskaintzen duen zentzuan. Alderantziz, gatazkak eta elkartasuna traizio edo leialtasuneko binakako oposizioetan kondentsatzen diren eta arazorik gabeko b a t u k e t e t a r a e t a

seudokasualitateetara murrizten diren kontzeptu eta ereduak arazo bihurtzeak egiten du horren topiko. Izan ere, eta batuketa eredu zuzena ez bada, zer? Edo batuketako «eta»k batuketa bat adierazi beharrean kenketa baten, edo zatiketa baten oinarria baldin bada, edo lotzen dituen osagaien elkarrekiko harremanik eza adierazteko, zer? Zehatzago esanda, «hemen eta kanpoan» horren «eta»k, Frantzia eta Palestina horren «eta»k batuketa barik kenketa bat adieraziko balu [4]. Eta bi mugimendu politiko ez bakarrik batu ez, baizik eta egiatan elkar oztopatu, gezurtatu, aintzat hartu ez eta salbuesten badute? Eta «eta» esan beharrean «edo» esan beharko balu, edo «rengatik» edo «ren orde»z? Gainera, zer esan nahi du «herriaren borondatea» bezalako esaldi batek?

Hori alor politikora trasposatuta, galderak honako hauek izango lirateke: zein oinarriren gainean egin ditzakegu bi jarrera desberdinen artean k o n p a r a z i o a k , baliokidetasunak, edo are



aliantzak? Zer ari da konparagarria egiten? Zer gaineratzen da, zer metatzen edizioaren bidez, eta zer desberdintasun eta oposizio berdintzen dira baliokidetasun kate bat finkatu ahal izateko? Eta muntatze politikoaren «eta» hori funtzionalizatu egingo balitz, zehazki mobilizazio populistaren mesedetan? Eta kontu horrek zer esan nahi du gaur egun protesta artikulatzeko, nazionalistak, protekzionistak, antisemitak, teoria konspiratzaileen zaleak, naziak, talde erlijioso eta erreakzionarioak ilaran jartzen badira baliokidetasunen katean inongo arazorik gabe a n t i g l o b a l i z a z i o manifestazioetan? Arazorik gabeko printzipioaren kasu simple bat ote da hau, «eta» huts bat, interes desberdinen kopuru nahikoak elkartzu gero batuketaren emaitza herria izango dela uste duena?

Godardek eta Mievillek ez dute erlazionatzen beren kritika artikulazio politikoaren mailarekin, bestela esanda, barne antolaketaren adierazpen mailarekin, baizik

espezifikoki orobat haren a d i e r a z p e n a r e n antolaketarekin. Bi kontuok estu lotuta daude. Arazo problematiko horren funtsezko osagai bat da nola antolatu, editatu eta kokatzen diren irudiak eta soinua. Masa kulturaren printzipioei jarraitzen dien muntatze-kate motako artikulazio batek itsuitsuan erreproduzituko ditu bere jabeen txantiloak, eta haien tesiei jarraitu; horregatik moztu behar da, eta arazo bihurtu. Arrazoi horrexegatik daude Godard/Mieville horren interesatuta irudi eta soinu produkzio-katean; baina Indymediarekin erkatzen badugu, agertoki guztiz bestelako bat erabiltzen dute: jendetza erakusten dute argazkiei eusten, kameraren ondoan pasatzen garraio uhal batean bezala, eta aldi berean batak bestea bultzatzen alboratu nahian. «Borrokaren» argazkiak daramatzen jende ilara bat mekanikoki elkartuta geratzen da, muntatze-katearen logikari eta kameraren mekanikari jarraiki. Hor, Godard/Mievillek antolamendu espazial

batara aldatzen dute filmaren irudien denbora-antolamendua. Nabarmen ikusten da irudi kateak ez doazela elkarren segidan, baizik eta, areago, denak batera erakusten direla. Elkarren ondoan jartzen dituzte irudiak, eta fotograma desberdinak fokatuz joan arreta haiengana bideratzeko. Hartara haien kateatzearen printzipioa agerian geratzen da. Muntatzean batuketa sarri ikusezin moduan agertzen dena arazo bihurtzen da honela, baita produkzio mekanikoaren logikarekin erlazionatu ere. Segida horretako irudi eta soinu produkzio-katearen gaineko gogoetak ahalbidetu egiten du oro har pelikulan egindako irudikapen baldintzez pentsatzea. Muntatzearen emaitza moduan irudi eta soinu-zuko sistema industrial bat lortzen da, zeinen kateatzea hasiera-hasieratik baitago antolatuta, «Showdown in Seattle»ko produkzio segida ere produkzio eskema konbentzionaletan oinarrituta egoteak markatuta dagoen bezala.



ITZULPENAK 19/62

Godard/Mievillek, ordea, honako hau galdetzen dute: nola daude eskegita fotogramak katetik, nola daude elkarri kateatuta, zerk antolatzen du haien artikulazioa eta zer esanahi sortzen dira modu horretan? Bertan ikusten dugun kateatze egoera esperimentalean irudiak modu erlazionalean daude antolatuta. Alemania nazi, Palestina, Latinoamerika, Vietnam eta beste hainbat lekutako irudi eta soinuak nahasten dira ordenarik gabe, eta gero gaineratu egiten zaizkie zenbait kantu folkloriko, edo herria aipatzen duten ezker zein eskuinaren testuinguruetatik datozen kantuak. Hasteko, eta hau begien bistakoa da, horren ondorioz irudipena izaten da irudiek beren kateatzearen bidez eskuratzen dutela esanahia. Baina bigarrenez, eta hori askoz garrantzitsuagoa da, kateatze ezinezkoak gertatzen direla ikusten dugu: kontzentrazio eremuen irudiak eta Latinoamerikako kantu iraultzaileak, Hitlerren ahotsa eta My Lai-ko sarraskiaren irudi bat,

Hitlerren ahotsa eta Golda Meir, My Lai eta Leninen irudi bat. Nabarmen ikusten da bere artikulazio desberdinetan eta esperimentua gertatzen den mailan aditzen dugun herriaren ahots horren oinarria ez dela egiatan baliokidetasunak sortzeko oinarria, baizik eta, aitzitik, ezkutatu nahi dituen errotiko kontraesan politikoak azaleratzen dituela. Desadostasun biziak sortzen ditu harreman identitarioaren koertzio isilean, Adornok esango lukeen bezala. Aurkariak sortzen ditu, ekuazioak sortu beharrean, eta aurkariengandik harago, baita izu hutsa ere; edozein gauza, baina ez desio politikoaren arazorik gabeko batuketa bat. Izan ere, baliokidetasunen kate populista horrek batez ere, puntu honetara iritsita, bere egituraren oinarrian dagoen hutsa hedatzen baitu, edozein irizpide politikoren esparrutik kanpo batu eta batu besterik egiten ez duen eta inklusibista hutsa.

Labur-labur, esan genezake herriaren ahotsaren

printzipioak funtzio erabat desberdina betetzen duela bi filmetan. Seattleko antolamendu printzipioa izan arren, begiradak sortutako printzipioa, ez da inoiz arazo bihurtzen. Herriaren ahotsak puntu itsu gisa funtzionatzen du hemen, ikusgaiaren eremu osoa den hutsune moduan, Lacanen arabera, baina estalki antzeko baten gisa bakarrik ikusgai egiten dena. Baliokidetasun kateak antolatzen ditu hausturarik baimendu gabe, eta ezkutatu egiten du bere helburu politikoa ez doala zalantzan jartzen ez den inklusibitate kontzeptu batetik harago. Hartara, herriaren ahotsa aldi berean da kateatze baten eta ezabatze baten printzipio antolatzailea. Zer ezabatzen du, ordea? Muturreko kasu batean, esan genezake herriaren ahotsaren topos hutsak hutsune bat besterik ez duela betetzen, alegia, herriari dei eginez zilegiztatuak direla suposatzen den neurri eta helburu politikoen kontuaren hutsunea.

Orduan, zein dira «eta» baten eremuan -inklusioa,



kosta ahala kosta, bere helburu nagusia balitz bezala- oinarritutako protesta mugimendu bat artikulatzeko aukerak? Zerekin erlazionatuta antolatzen da kateatze politikoa? Eta zergatik? Zer helburu eta irizpide formulatu behar dira, hain maiteak ez izan arren? Eta ez al litzaioke kritika askoz errotikoago bat egin behar ideologia artikulatzeari irudiak eta soinuak erabilita? Forma konbentzional batek ez al dakar bada mimetikoki atxikitzea kritikatu diren baldintzei, desio arbitrarioen batuketaren ahalmenean fede itsua izateko forma populista? Horrenbestez, batzuetan ez al da hobeia kateak haustea denak denekin erlazionatzea baino, kosta ahala kosta?

Batuketa edo berketa

Beraz, zerk egiten du mugimendu bat oposizio mugimendu? Izan ere, mugimendu asko daude beren burua protesta mugimendutzat jotzen dutena eta erreakzionarioak deitu beharko liratekeenak, baita faxista hutsak ere, edo gutxienez halako jendea biltzen dutenak. Horrek

dakartzan mugimenduetan erradikalizatu egiten dira dauden baldintzak transgresio biziaren poderioz, eta identitate fragmentatuak sakabanatzen ditu bidean hezur printzak nola. Mugimenduaren energia hausturarik gabe labaintzen da osagai batetik hurrenera, eta denbora huts homogeneousa zeharkatzen du jendetza zeharkatuko lukeen olatu baten antzera. Irudiak, soinuak eta jarrerak hausnarketarik gabe lotzen dira elkarrekin inklusio itsuaren mugimenduan. Izugarritzko dinamika bat hedatzen da figura horietan, baina dena zegoen bezala uzteko bakarrik.

Orduan, muntatze politikoaren alorreko zein mugimenduk ematen du ondorio gisa oposizio artikulazio bat, status quoa erreproduzitzeko osagai batuketa hutsa izan beharrean? Edo, galdera beste era batean eginda: zer muntatze imajina liteke bi irudi/osagairen artean, emaitza moduan emango lukeena bi horien bestelako bat, bien artean eta bietatik kanpo dagoen zerbait,

konpromiso bat izango ez zena, baizik areago beste ordena batekoa izango zena, norbaitek irmo ekiten dionean bezala bi harri leun elkar jotzeari, iluntasunean txinparta bat sortzea xede. Txinparta hori, politikotasunaren txinparta esan lekiokiena, sor daitekeen edo ez, artikulazio horren baitan dago.

Eskerrak Peter Grabher / kinoki-ri nire arreta bi filmetara zuzentzeagatik.

Aileen Derieg-ek itzulia.

[1] «Showdown in Seattle», Deep Dish Television, AEBak, 1999. 150 min.

[2] Horrek ez du esan nahi bitartekaritza lan hori beregain har lezakeen filmik dagoenik. Nolanahi ere, film batek azpimarra lezake horren ordez ezin jar daitezkeela agindu sinpleak.

[3] Ici et ailleurs, Jean-Luc Godard, Anne-Marie Mieville, Frantzia, 1975. 52 min.

[4] Eta zer esan nahi du "hemen eta kanpoan" horrek orain, Frantzia sinagogak erretzen ari direnean?

Testu honen alemanierazko bertsioa Transversal, Ed. Gerald Raunig, Turia und Kant, Vienna 2003, argitaratu da.



PROBEN SARE BAT- TESTERAEK DUEN ESANAHIA

ORR: 31 / 33

**JOSÉ CARLOS
MARIÁTEGUI**

Edozein eratako ideiak miresmena edota jendea pentsaraztea badu helburu, modaz gaindikoa dela eta hainbat ikuspegi aintzat hartuta (dibertsitatea) baloratua izan behar du. Estetika hutsari erreparatuta, elementu edo kontzeptu era unibertsean aplikatzerik dagoenean, gisa horretako probak prozeduraren zati esanguratsuak izaten dira.

Estetikoa hitzak jatorrian duen esanahiari erreparatzen badiogu, (hala proposatzen du Vilém Flusserrek), 'esperientziari irekia' esanahia duela ohartuko gara. Zoritzarrez, azken mendeetan artearen garapenak errealtatea gailentzen duen interes estetikoaz azpimarratu du. Berau lotuago dago sorkuntzaren giza-prozesuarekin eta arte eta zientzien arteko zatiketa sorrarazten du: arte kontenplaziozkoa, elementu apaingarri gisa soilik hartua.

Prozesu horri giza-historian zehar arteak izaniko garapena kontrajartzen zaio. Prozesu horretan esanguratsua izanda

historian, zientzian, politikan, gizartean, eta baita industrian ere, izandako agerraldia. Gerta liteke indarrean dugun masa-kultura hau izatea egoera hori sortzearen erantzule nagusia. Egoera horretan dena dago baldintzapean, nazioarteko terrorismoa zein tokian tokiko albisteak. Horrek edukiak eta informazioa arinki hartzea ekartzen du berekin. Bestela esanda, errealtatea ulertzeko modu eskasa benetan.

Hala ere, baldintzuriko prozesu honetatik haratago, badira oraindik gizarte-prozesuak oinarri duten ikerketa-eremuak. Modernitatea sortzea, beste ezer baino lehenago, auzi ideologikoa da, pentsamendu bizi eta kritikoari bide ematen diona. Jokabide kritiko eta eraberritzailea nekeza da eskuratzen eta benetan burubelarri eta bihotzez murgiltzea eskatzen du. Zenbaitetan berehala desagertzen da jokabide hori eta horren adibide garbia da Latinoamerikan gertatzen dena. Zoritzarrekoa da, adibidez, aldizkarietan sortutako ideiek asmo onak besterik ez erakustea eta denboran zehar ez irautea, ezta denbora tarte laburrean ere.

Ekimenak agertu izan direnean, horiek mendebaldeko arte

erakundeek "kanpoaldeko artea" bezala izendatu duten edota nik zenbaitetan deitu izan diodan bezala "arteazpigarapenean" izeneko eremuen baitan agertu dira. Ideia hori adierazita, iritsi da gure testuingurua aztertzeko unea eta ea borroka horrek guztiak benetako arazoa aldatzen lagundu digun ikusteko tenorea: Latinoamerikako, Afrikako eta Asiako hainbat artisten "gorakada". Horien jokabidea, egun, mendebaldeko arte-esparruetan plataforman daude "integraturik", eta ulergarria da mendebaldeko behar bat baliatzeko era bat dela ulertzen badugu. Baina, zer adierazi behar diegu hori guztiz ahaztuta dutenei?

Erakundeak kultur aniztasuna ari dira benetan sustatzen, baina "exotismoa" sortu nahian soilik. Hori, azken batean, kolonialismo era berri bat da, gizakien arteko desberdintasuna bultzatzeko era bat. Ulergarria da benetan: gure herrialdeek mendetan zehar borroka egin dute gizakien arteko berdintasunaren alde, baina gutxi ahalegindu gara hori sustatzen. Izan ere, arlo honi dagokionez, gure lehenengo mugimenduak gure artista prestuenak "sustatzera" bideratuak izan baitira. Horiek, ezarritako ordenak



"xurgatuak" izan dira, norabide horretan borroka egin beharrean. Oso egoera nahaspilatsua da, gure kontra ari baikara zenbait arlori erreparatuz gero (eta horixe bera nahi dute indarrean diren erakundeek guk egitea).

Gure ikerketa kritikoak arte elektronikoa eta globalizazioa kontzeptuak ditu aztergai nagusi. Azken kontzeptu horrek, interes ekonomikoak tarteko, herrialde azpigaratuei teknologia berriak garatzeko eta inplementatzeko interesa piztu die, gizarte ongizatea lortzeko bide gisa. Gizartearen arteko teknologia ezberdintasunak, mugarri dira arte elektronikoko lanik sofistikatuenean sorkuntza-diferentziak sortzeko garaian. Arte era horiek tresna sofistikatuak (ez makinak soilik, baita jendea eta ideiak ere bai) baliatzea eta teknologiarik aurreratuenak erabiltzea eskatzen dute. Horiek mundu osoko ikerketa-zentro gutxitan baino ez daude eskuragarri. Honako proiektuak, era berean, zientzialari eta artistek bizi duten elkarreeragin berriaren baitan daude, garapen zientifikoaren inguruan, batez ere. Zientzia eta teknologiaren arteko "globalizazio" hori, zenbait ezberdintasun nabarmen ari da

sortzen lurralde txiro eta aberatsetan diren arte-sorkuntza prozesuen artean. Arazo hori areagotu egiten da, halaber, auzitan jartzen baitu arte elektronikoen definizioa bera eta bere garapena aurrerapen teknologikoaren menpean egotea, hau da, gizartearen garapen zientifikoaren menpean. Honako hipotesia onartuz gero, era berean, "arte azpigaratua" kontzeptua onartu beharko genuke. Garapen zientifikoetan esku hartu ezin duten herrialdeak izendatzeko baliatzen dugun berba, alegia.

Beharrezkoa da, beraz, berraztertzea zientzia modernoaren gorakadaren aurrean dugun jarrera, mendebaldeko kulturak gainerako kulturak suntsitzeko duen joerarekin alderatuta. Ez ziren gizarteak berak ezabatu soilik, bere independentzia kulturala ere galdu zuten eta beste erlijio bat eskuratzera behartuak izan ziren. Gizarte horietako kiderik azkarrenak **M e n d e b a l d e k o A r r a z i o n a l i s m o**aren barrunbeetan murgilduak izan ziren, bere adierazpiderik gorenean: Mendebaldeko Zientzia. Aldian behin, egoera horrek tentsio jasanezina dakar

berekin, batez ere tradizioarekin aurrez aurre egiten dugunean topo. Gehienetan tradizioa zeharo desagertzen da, inolako azalpenik gabe. Norbera esklabo da, gorputzez zein gogoz. Egoera hori itzultzen ari da berriro, arian-arian. Askatasuna berreskuratzen da, tradizio zaharrak itzultzen dira, bai mendebaldeko herrietako gutxiengoen artean, bai mendebaldekoak ez diren kontinenteen populazio handien artean.

TESTER laborategi baten eran ulertua izan daiteke. Sorkuntza garaikidearen aurrean, teoria eta praktika kritikorako plataforma da. Korapiloen teoria gure **e g u n e r o k o t a s u n a r e n** errealitateko kontzeptu bat da: informazio-sare globalez birtualki konektaturik gaude, nahiz eta errealitate fisiko ezberdinak bizi. Horrek aditzera ematen du Lurreko jende askok informazio bera izan dezakeela eskuragarri, baina informazio horrek sorkuntza eta sentimenduen ehundura ezberdinak sortzen ditu gure artean, tokian tokiko testuinguruaren bitartez.

TESTERrek egoera hori aztergai duten era anitz baliatzeko asmoa du. Era kritikoan, gai honen inguruan zer esateko duten talde



ITZULPENAK 23/62

xumeak eta kultur aniztasuna oinarri dutenak barne hartuta.

Baina, zer dela eta behar ditugu oraindik TESTER bezalako erakunde eta proiektuak "arte moderatuari" aurre egiteko, pentsamendu eta eredu berriak garatzeko benetako plataforma baten bilaketan?

XX. mende hasieran izandako arte eta kulturaren arteko borroka ideologikoa, lekua hartzeko eskubideak eskatuta gertatu zen. Mende bukaeran badugu tokia, baina "ezarritako antolamendua onartu beharra du". Orain, abangoardia garaiko antzeko prozesua ari gara bizitzen, baina proposamen moderno eta erakargarriekin "maitemindu" gabe, eta bai, aldiz, gure diskurtsoa plazaratuta.

Sarritan gertatu behar litzateke "mendebaldekoen" bestelako ideiak izatea. Horiek nagusitzeko, era guztietako oztopo andanak zeharkatu behar dituzte. Mundua ez dago ideia berrietara egokituta (hala gertatzen da estandarizazio aro honetan, piezak "Legó" balira bezala aintzat hartuak baitira, jolas horretan elementu ezberdin eta nahasiek esku hartu ezinik daudela).

Zorionez, bada ezberdintasunik, ez "beste eremuetan" soilik, baita munduko edozein hiri edo landa inguruko eremuetan ere (Europar zein Afrikan). Nahiz eta globalizazioa ate joka ibili, bere estrategiak ezberdinak izaki, ezberdina da era berean, teknologia eta olgeta ikusteko duten modua. Horrek, bestalde, arte forma berriak erakartzeko aukera ahalbidetzen du. Ere mu horiek, askotan, ez daude jabetuta tradizioak duen tokiaz eta, horregatik, askeagoak dira gogoari zein asmoari erreparatuz gero.

Internetek, jarduera alternatiboa eta plataforma sortzaile eta esperimentalak den aldetik, oraindik munduko bitartekoen plataformarik handienaren erronkari, TB-ri alegia, aurre egiteko aukerak sor zitzaizkeen. Horixe baita eraikuntzak eta istorioak dakartzan manipulatzeko metodorik behinena. Hari bereko istorioak sortzen dira, ustez nekez garaitzen diren ildo jarraikorreko istorioak.

Laburbilduz, izen guztiek antzeko kontzeptuak adieraz lezaketek, nahiz "beste era batekoak" iruditu. Baliabide baten diktadurapean daude "denbora errealak" jasaten

duen presioa eta informazioaren espektakularizazioa.

Honako hau dela ematen du arte esperimentalaren gaurko egoera: fantasia eta entretenimendua eskaintzea eta zentzumenetarako itzelezkoa izatea. TESTER proiektuak ikuspegi kritikoa babesten du, ahalgin isolatuak eta independenteak, lotura hautsiak eta ezagutu gabea biltzeko lanetan, eta, ohi bezala, era hibridoan.

Egoera jakin honetan TESTER duen ardura handiaz jabetzen da, eta hori giltza izango da bata eta bestea bereizteko, trukaketa intelektuala, sormena, kulturaren zabaltzea eta kontzeptu/pentsamenduaren kalitatea sustatze aldera.

Ildo honi heldurik, azpimarratzen dugu esperimentatzea, probatzea, artea gizateriaren garapenaren ondorio gisa eta artea gizakien produktu gisa aintzat hartzea. Horrela, artisten praktikak eta jarduerak batzen dituzten gizakiei zuzendutako arlo horrek, eragin-eremu jakin bat du bizitzaren pertzepzioan zein kontzientziaren eraldatzean.



**TESTER SISTEMA
BEZALA
TESTER "PLUG-IN"
BEZALA
TESTER SOFTWARE
BEZALA
TESTER INTERFACE
BEZALA**
DARR: 42 / 45
FUNDACIÓN RODRÍGUEZ

1. "Kale berriak" (Tester Sistema bezala)

Tester abian jartzen ari zela, leihotik kale berria ikusi dugu eraikitzen eta atontzen. Prozesu gaitz honetan hainbat hodia ezarri dituztela ikusi dugu, altuera ezberdinetakoak, lodiera ezberdineko tutuak eta kolore ezberdineko hodiak dituztela. Kolore bakoitza saneamendu sareari, gas naturalari, ur-korronteari, telekomunikazioei, sare elektrikoei eta abarri dagokio.

Hodia hauek guztiek bat egiten dute lehendik abian zeuden beste batzuekin. Horrela, sare zabalagoa osatzen dute.

Delako metafora hori -sare batek beste sare zabalago bat osatzeagure proiektuaren justifikazio "estrukturalerako" eta literariorako baliatzen dugu. Honako prozesuaren behaketa sakonak, berriz, hainbat aieru, argudio eta interferentzia bideratzea eta

proposamenari ñabardura berriak eranstea ahalbidetu digu.

Gremioen arteko koordinazio edota deskoordinazioa, lanbide-prestakuntza, lanaren behin-behinekotasuna, lan sistema, arlo pribatuaren eta publikoaren arteko harremanak, kaltetutako auzokideekiko harremanak auzoko eguneroko bizitzaren bitartez... horiek denek zera adierazten digute: sistema batean sartzen den edozein elementuk sistema bera berraztertzea behartzen duela, nolabait. Eta, azken batean, berritza. Izan ere, adar eta jario berriek funtzionamendu egoera berriak dakartzate berekin.

Leihoak eskaintzen digun egoera honen aurrean, hodia horien inguruko guztia eta "testuinguruko harremanak" bezala uler litekeena, lotura-idea garatzeko oinarri diren funtsezko alderdiak direla antzematen dugu. Azken batean, Tester proiektua eta bere plangintza osatuko duten funtsezko alderdiak.

2. "Pilota berriak" (Tester "plug-in" bezala)

Era guztietako desadostasunak azaleratzen dira artearen ikuspegi ezberdinak eztabaidagai

duten bileretan. Horrek garbi egiaztatzen du diskurtso sortzailea oinarri duten berbaldien subjektibotasuna. Testuinguru sozio-politikoak lehentasuna duenean artearen eztabaidan eta egoera zehatzen azterketa azpimarratzen bada, eremu berrien aurrean gaude. Berauek, artean "jarduteko era" jakin batzuen bidez liluratzen erakusten digute.

Sortze-lana zenbait egoera eta testuinguru ezagutu eta haiei buruz hausnartzeko metodoa delako ustea duenarentzat, botereak gaur egun hartzen dituen formen gaineko ikuspegi kritiko eta garbia beharrezkoa dela uste duenarentzat, lehentasuna du errealitatera tokian tokiko kultur eremuen bidez hurbiltzea, azterketa sakonak egitea ahalbidetuko baitigu horrek...

Egoera hori sakon bizi izan genuen Donostian egindako nodoen bileran (2003ko azaroa).

...Izan ere, bertan Julio Medemek zuzendutako "La pelota vasca" film eztabaidatuari buruzko iritziak entzun baikenituen. Euskal gatazka politikoa du hizpide delako filmak, hainbat testigantza bitartez azaldua...



ITZULPENAK 25/62

Egoera horretan berehala antzeman genuen filma eta, ondorioz, Euskadi gaia eztabaidatzen ari zen ueña (guk tentuz deskribatutakoa da) azterketagai kilikagarri bilakatu zela eta gatazka, mikro-politiken, a b e r t z a l e t a s u n a r e n , globalizazioaren eta abarren ideiei lotutako "input" sortzaileen iturri agertu zela.

Egoera horren azterketaren ondoren, ardura nagusitu zitzaigun, beharbada era kezkarri bizi izan baitzen. Baina hori ez zen gertatu gaiari informazio edo irizpide garbirik gabe heltzeagatik (Testerrek uste osoa izan du beti gure solaskideengan), ildo honetatik abiatuta proiektuak formalizatzea anekdota hutsa bilaka zitekeelako baizik. Horrek oztopatu egingo luke, gure ustez, proiektuak berez zuen eta daukan ikusmolde politikoa.

Lehenengo maila batean, Testerrek artearen mekanismoan bertan era politikoan jarduteko konpromisoa hartu du, ekoizteko ohiko formulak zalantzan jarrita. Ildo horretan, artea oinarri duen harremanen sisteman eragiteko asmoa du, eredu hierarkikoak zalantzan jarrita, komisarioen kontzeptua ezabatu nahirik, proiektua ildo nagusiak

eragindako eremu mestizo eta nahastuetara zabaldurik.

Bigarren maila batean, Testerrek (Rodríguez Fundazioaren eta Artelekuren proiektua den aldetik) jaio den eta bizi duen testuinguruaren nazioarteko erreferentzia izateko ardura hartu du. Hemen lekutzen den "pathopolitika" auzia hainbeste ñabarduraz zipriztindurik dago, alderdi askotan hedabideen nagusitasuna bazter utzi nahi dugu eta gure jarduna geu zer garen, zer nahi dugun edota zer egiten dugun ispilu izatea da gure asmoa. Gure berezitasuna ezertan ere behartu gabe.

Hirugarren maila batean, pribatuagoa beharbada, Tester proiektua gure ibilbidearen une jakin batean iritsi da: bertan, jabetzen hasiak gara zein erabakigarriak diren kultur politikak.

Urteetan kultur politikaren kudeaketa artea eta gizartearen arteko banaketa eragiteaz gain, aintzat hartzekoa da eredu horrek berak beste praktika batzuk ezagutaraztea eta kontraeredu zenbait oztopatu izana. Horiek, garai ezberdinetan eta era askotan, arlo publikoan aldaketak bultzatu nahi izan dute, eremu

kulturaletik arlo publikoaren alternatiba edo oposizio gisa agertuta, gizartean eragin nabarmenagoa izanda... Tester tokian tokiko kultur politika jakin batean txertatzen da. Baina kultur politika hori abian jartzeak berak beste maila batean aritzea dakar berekin, beste era bateko konpromisoen baitan. Aparteko maila politikoan erakusten du Tester proiektuan esku hartu duten nodoen artean lortutako komunikazioak. Asko du erakusteko oraindik balore horrek honako orri hauek argitaratu ondoren.

3."Plagio utopikoak" (Tester Software bezala)

"Plagio utopikoak, hipertestuialitatea eta ekoizpen kultural elektronikoa"-k Critical Art Ensemble -ren [1] "The Electronic Disturbance" liburuaren 5. atala da.

Teknologia berrien alde kulturalarekin lotutako bibliografiak eremu beretsuko, zabalkuntza filosofiko eta sozialeko aukera zabala eskaintzen du. Berauek desjabetuak, azpikoz goratuak, errentagarri bihurtuak eta goraipatuegiak izan dira ia entsegu-generoa izan zitekeena premiaz eraikitzen ari zen



bitartean. Haatik, sorkuntza artistiko berria gidatu duten irakurketetako batzuek behar-beharrezkoa dute berauek zabaltzea, gaurko kultur gertakaria benetan ulertua izan dadin.

Critical Art Ensemble-ren testua plagiatzeko duen arriskuaren aurrean, nahiago izan ditugu zati batzuk hautatu. Horietan Testerrerako nahi genituzkeen zenbait atal antzeman ditugu. Harro gaude eskuratzeko era honetaz eta ageri-agerian adierazi nahi dugu plagioak ukatu egin duela historian zehar testu bat lehenestea, mito espiritualak, zientifikoak edota beste mito legitimatzaile batzuk erabili. Plagiatzaileak objektuak berdina direlako ustea du eta horregatik beragatik fenomeno guztiak maila berekoak direla. Testu guztiak erabiltzeko eta berrerabiltzekoak dira. Horixe bera da anarkiaren epistemologia. Horren arabera, plagiatalearen iritiz zientziak, erlijioak edota bestelako erakunde sozialek eremu pribatuko haraindiko ziurtasuna eragozten badu, hobe da ahalik eta interpretazio kategoriatan kopuru gehien duen kontzientziaren jabe izatea. Orainak plagiaren ideiaz gogoeta

egitea eta aintzat hartzea eskatzen digu. Bere funtzioa teknokulturaren apenas tokia zuen ideologia batek gutxietsi izan du denbora luzean. Jarrai ditzatela originaltasuna, jentilatasuna eta egiletasuna kontzeptu erromantikoak, baina ekoizpen kulturalerako, baliagarriak diren beste alderdi batzuen gaineko pribilegio berezirik gabeko elementu gisa. Bada garaia birkonbinazioaren metodologia era irekian eta ausardiarekin erabiltzeko, gure garaiko teknologiaren mailan egoteko.

Era honetan eta plagiaren ideien bitartez, Tester proiektuak era librean zabaltzea du xede, behin eta berriro inplementatua den software gisa, kode irekikoa eta disgregazio etengabekoa. Honako softwareak aukera sortzaile berriak ahalbidetuko ditu hainbat komunikabideren lantresnen bitartez.

4. "Tokian tokiko eremuak-entzuleria globala" (Tester interface bezala)

Gure inguruko sortzaileak Tester proiektuan (nodo gisa) esku hartzea gonbidatzeko ustean, proiektuak duen neuriaz gogoeta egin dugu eta, era berean, Testerrek kritikatzeko duen arte garaikidearen ajeak eta okerbideak bazter utzi beharko litzuzkeen

proposamenak dituen irtenbideez.

Egoera honetan berriro saiatu gara gure ardura ezereztatzen, aurrera biderako grina kilikagarriak bultzatuta. Proiektu hauek guztiek [2] dute, lehenik eta behin, tokian tokiko funtsezko ezaugarri bat. Beren bitartez, lehen azaldu dugun bezala, proiektatu egiten gara (gure gure eta gure proiektu sortzailea) gure xedea eta ibilbidea taxutzeak duen norabide politiko batean.

Era berean, proposamen kolektiboak dira eta harreman berriak bilatzen dituzte, sortze-laneko formula eta diziplinen arteko zubi eta tunelak eskainita.

Hautaketa honen bidez, gainerako proiektuekiko interface bat bilatu dugu; asmoa izan dugu, dagoeneko, argia ikusten ari den proiektuaren ikuspegi nagusi bati bidea emango dion leiho azkarra irekitzea, beti ere era malguan, beti mugimenduan...

Oharrak.

[1] Autonomediak argitaratua, 1994 POB 568 Williamsburgh Station, Brooklyn, NY 11211-0568 USA eta Paloma García Abad-ek gaztelaniara itzulitakoa.

[2] Honako proiektu hauei buruz ari gara: "Difusión de X-Evian" (Leioako hacklab), Kirmen Uribe + Isdeo eta Iñaki Arzoz + Andoni Alonso.



**NEW MEDIA CENTER -
KUDA.ORG**
HTTP://WWW.KUDA.ORG
ORR: 48 / 50
**ZORAN PANTELIĆ +
KRISTIAN LUKIĆ**

Paradigma berri bat dabil gaur egungo gizarteetan barrena. Sare malgu bihurtzean, paradigma horek erronka berriak eskaintzen ditu. kuda.org-en jarduera guztia Serbia eta Montenegroko gizartearen trantsizio eta demokratizazio une zehatz baten paradigmataz jo daiteke, Serbia eta Montenegro trantsizio batean sartuta baitaude.

New Media Center - kuda.org Novi Sad-en dago (Serbia); etekin asmorik gabeko erakunde bat da, eta informazio eta komunikazioaren teknologien esparruko artista, teorizatzaile, ekintzaile mediatiko, ikertzaile eta publikoa oro har biltzen ditu. Harreman kultural, gaur egungo arte praktikak eta gai sozialak jorratzea da haren eginkizuna.

Testuingurua

Zentro politiko, ekonomiko eta kultural finkeen desagerpenak energia eta ezagutza gehigarriak eskatzen ditu bestelako jarrera soziopolitiko bat taxutzearren. Arte instituzio eta erakunde

tradizionalentzat, estatuaren dirulaguntzak hartzen baitzituzten, zailagoa zen honez gero planeta osoan eragina duten aldaketei jarraitzea. Jakintzaren Ekonomiaren eta Kultura Ekonomiaren garai honetan, medioen eta teknologiaren birpentsatze kritiko batean oinarritutako hezkuntza izatea garrantzitsua da.

Serbiako arte alorreko langile berriek gero eta gehiago egiten dute lan ordenagailu pantailen aurrean. Balkanetako beste zenbait lekutan bezala, Serbia ere muga kokatutako fabrika esplotatzaile kultural bihurtzen ari da. Sektore publikoa kondentatuta dago denena eta inorena ez izatera (paradoxa bat gaur egun, horixe izan baitzen jabego kolektiboaren aurkako argudio nagusia sozialismo erreala bertan behera erori zen garaian). Artistak marka-irudiaren industriarentzat ari dira lanean; zientzialari sozialek, bien bitartean, alderdi politikoentzat eta iritzia sortzeko erakunde publikoentzat egiten dute lan.

Kultura aintzat hartzen da erreferentzia sozialik gabeko sustapen nazionalaren gehigarri moduan, argudia baliteke ere kultura ez dela sekula buru-

erreferentea izan. Beti zegoen (eta dago) borondate politikoaren baitan, eta estrategia ekonomikoei dagozkien aldaketen eragina zuen (eta du). Harreman horiek banantzen dituen marra lausotuta eta zehaztu gabe egoten da maiz, eta hori nolabait halabeharrezko ebaketa printzipio gisa ulertzen da, baina zenbait kasutan faktore benetan desorekatzailea eta nahaslea izan daiteke.

Serbiar gizartea behin eta berriaz ari da marra hori zeharkatzen, modu apur bat desberdinean izan arren. 2000n gertatutako aldaketa politikoen ostean, Serbia eta Montenegroko gizartea balioak berdefinitzeko prozesu nahasi baten erdian aurkitu zen maila guztietan. Parlamentuko azken hauteskundeetan, hiru urte iragan ondoren eginak, irudi beldurgarria agertzen da: gorakada itzela izan dute eskuineko aukera politikoek, hobeto ezagunak iraganean aurreko erregimen serbiarreko bi liderren –Seselj eta Milosevic- aurkako Hagako epaiketen gerizpean egon ziren hondar politiko moduan. Atzera, iraganera, egindako urrats horren atzetik etorri dira borroka politiko etengabeak, kitatu gabeko kontuen konponketa pertsonalak



eta jazarpenak jendaurrean. Borroka horietan guztietan jende arrunta ere badago inplikaturatuta: politika modu erabakigarrian ari da eragiten jende arruntaren bizitza eta pentsaeran.

Aukerak

Biziberritze prozesuan egiten den urrats bakoitzeko, beharrezkoa da iturburu desberdinetatik datozen esperientziak egitura berri batean sartzeko –eta hartara nolakotasun berri bat sortzeok- metodoren bat zehaztea. Zentzu horretan, zenbait ekimenek, hala nola kuda.org, balio sozial berriak onartzeko prozesuan dauden segmentu aktiboak ordezkatzeko dituzte. kuda.org-ek balio horiekiko jarrera kritikoa sustatzen du. kuda.org-ek azpimarratu egiten du elkarrizketaren kultura eta denei komunikazioaren teknologien erabilera doakoa emango dien oinarritzko giza eskubideak. Kontziente izan behar dugu komunikazioaren teknologiak oso arrotz egiten zaizkiola Serbia eta Montenegroko jende askori gaur egun. Medioetako eta informazio alorreko urte askotako zentsurari zor zaio hori. kuda.org-en jarduera guztia Serbia eta Montenegroko gizartearen trantsizio eta demokratizazio une zehatz baten

paradigmatzat jo daiteke, Serbia eta Montenegro trantsizio batean sartuta baitaude.

kuda.org-ek espazio bat ireki du elkarrizketaren kulturaren eta hezkuntza eta ikerketa metodo alternatiboen alde. kuda.org-en jarduera esparruak gizartea, kultura mediatikoa, teknologia berriak eta artea, iturri irekiko printzipioak eta doako softwarea dira. kuda.org-en jarduerak komunikazioaren teknologia berrien erabilera sozial eta sormenezkoan zentratzen dira, eta gaur egungo politika kultural eta soziala darama aldi berean.

Arestiko estatistikek erakusten dute teknologia berrien erabiltzaile aktiboen kopurua oso apala dela: biztanleen %8 bakarrik. Informazioaren sarbidea eta banaketa ia erabat oinarritzen dira oraindik ere medio «analogikoetan», hala nola egunkari, liburu, aldizkari-alegia, material inprimatua, eta telebistan. Medio digitalen abantailak horren ezagunak izan gabe jarraitzen dute. kuda.org-en helburu nagusietako bat da komunitatea eta banakoak ohitzea komunikazioaren teknologien oinarritzko ezaugarrietara, haien sormenezko erabilera eta

demokraziaren eta adierazpen askatasunaren printzipioen sortze eta mantentze prozesuaren azterketa kritikora. kuda.org metodoetako bat da komunitateari alfabetatze mediatikoa hornitzeko, gure gizartea, gizarte globalaren parte bat, hobeto ulertzeko xedearekin.

Hiru departamentuk osatzen dute kuda.org:

kuda.info [kuda.org-en Infogune departamentua] kultura mediatiko berria, arte praktika, teknologia berriak eta fenomeno sozialei buruzko informazioa ematera bideratutako zerbitzu espezializatu bat da. Bertan ditu liburutegia, mediateka, multimedia artxibategia; Infoguneak interneteko doako sarbidea hornitzen die bere erabiltzaileei, baita informazioa eta baliabideak ere IKTen eta kulturaren esparruan ikerketak egiteko.

kuda.lounge [aurkezpenak eta hitzaldiak] artista, ekintzaile mediatiko, arte teorizatzaile, zientzialari eta ikertzaileen hitzaldiak antolatzeaz arduratzen da. kuda.lounge-ek gizarte eta kultura alorreko eztabaidak eta aurkezpen publikoak eskaintzen ditu; garatzen ari diren



ITZULPENAK 29/62

hitzaldi/tailer kontzeptuetan oinarritzen dira programak, Zentroaren jardueretan txertatzen dira eta hezkuntza sistemetan oinarritutako azpiegituraren bidez gauzatzen dira.

kuda.production [kuda.orgen produkzio departamentua] medio berriak eta teknologia ekoizten diharduten artistak eta ekintzaile kultural eta mediatikoak aukeratu, lagundu eta sustatzeaz arduratzen da. kuda.productionen helburua da etekin asmorik gabeko multimedia proiektuek argitaratze, produkzio eta koprodukzioa garatzea eskualdeko medio berrien esparruan.

TAKTIKAK

ORA: 51 / 55

THE TRINITY SESSION

Kontuan hartuta Hegoafrikako demokrazia gaztearen historia eta herrialdeak azken hogeit urteotan ezagutu dituen aldaketa politiko, sozial eta ekonomikoak, funtsezko zenbait estrategia sortu dira, erabilgarriak direnak aliantza eraginkor baten alde lan egiteko, eboluzionatzen ari den komunitate eta herrialde batentzako etorkizun ikusmolde batekin. Bertako artistek beren jarrera eta motibazio politikoak moldatu behar izan dituzte, eta

laguntza esparruan izandako aldaketei aurre egin, azken batean munduan berriro kokatu ahal izateko. Tokiko arte ingurune latz samarrean bizirik irauteko, bertako artista, batez ere froga eta hutsegite sistemaz, aurrera egiteko planteamenduak gauzatzen ari da.

the trinity session taldeak, elkarlanean, estrategia horietako batzuk aztertu ditu, beren planteamenduetan baliagarriak direla frogatu baitute tokiko eta nazioarteko testuinguruan kokatzeko.

Hegoafrikan kulturara bideratzeko finantzazioa mugatua da, bizitegiak eraikitze, pobrezia gutxitzeko, osasunerako eta demokrazia eraginkor bat garatzeko programak sustatu behar dituelako. Horrek zenbait ekoizle kultural eraman ditu era aktiboan beste pertsona batzuekin elkartzera, finantza laguntza eskatzeko eta beren jarduerak egungo gobernuak garrantzia ematen dien zabalte moduetara egokitzeko. Prozesu horretan, arte praktikatzailer horiek ez dira bakarrik beren testuinguru sozialetara moldatu, beren herrialdearen berreraikuntzan konprometitu eta inplikatze

bideak ere jorratu dituzte, dela historia, ondarea eta oroimena aztertzearen bidez, dela egungo eta etorkizuneko garapen proiektuekin konpromiso proaktibo bat hartuta.

Barne-barnean eta ideologikoki konprometituta gaudenez emaitza sorta batekin ekoizle kulturalak garen aldetik helduz goazen ahala, konturatzen gara emaitza horiek inbertitu eta txertatu egin behar direla eraikuntza fasean dagoen testuinguru batean. Hegoafrika egundoko berreraikuntza prozesua ari da bizitzen. Hori ez da ikusgai bakarrik apartheid ondoko berregituraketan izandako legegintza deigarrian, hots, gure egungo konstituzioan, desberdintasun sozial eta kulturalen zuzentzean eta hiri garapenerako plan berriekin batera gertatutako espazioaren eraldatzean; testuinguru aldakor horretan gizabanakoaren berkokatzean ere sumatzen da.

Ekoizle kulturala zarenean, funtsezkoa da testuinguru aldakorrera moldatzea eta eraldatze prozesu horretan zehazki kokatuta zaudela, eta ez baztertuta eta ahaztuta, bermatzen energia inbertitzea. Horrek barne hartzen du ikertzea



zer nolako papera bete dezakezun, ez eraldatze prozesuan bakarrik, baita igarritako emaitzan ere. Johannesburgora –Hegoafrikako hiri handiena- eta azken hogeit urteotan izan duen errotiko eraldatzera begirata, argi eta garbi ikusten da aldaketa ekonomiko eta sozialek berreraikuntza sozial ezin estruktural bat ekarri dutela. Apartheid erregimenaren amaiera aldean, komunitate beltzek hirigunera trumilka migratzeari ekin ziotenean, hainbat eta hainbat enpresa handi bertatik irten ziren. Haren ondorioz, Johannesburgoko Burtsa ere iparraldeko auzo aberatsetara aldatu zen, eta hiria bera jende berri batek okupatutako espazio bilakatu zen: jende hura ez dago ohituta laukietan banatutako mendebaldeko hiriaren konstruktoan bizitzera, eta asoziazio desberdinak ditu apartheidaren arkitekturarekin eta erregimen zapaltzaile baten erlikiekin. Hamar urte geroago, ikusgai daude zenbait aldaketa fisiko hirian, hiriko egungo eta etorkizuneko biztanleei zuzendutako garapen urbano bat gertatu delako. Garapen urbano hori nabaritzen da eraikinen berreraikitze fisikoan, leku eta

errepide izenen aldaketetan eta espazio berriak finkatzean, haietan hiriko biztanle gero eta ugariagoen mugimendu eta harremana egokitzeko; baina ez horietan bakarrik, baita inplikazio kulturalako prozesuan ere. Artistak eta hezkuntza erakundeak sustatzen ari dira hiri paisaia berri horretan kultura alorreko jarduerak sartzera, eta planifikatzaileak arte publikoa ari dira programatzen beren proiektuetan. Berreraikitze prozesu hori igarrezin bihurtu bada ere, era berean jarduera kulturalaren balioa ulertzea ez da definitzen erraza izan, testuinguru horren parte bat den kultura aniztasunagatik. Aitortu egin behar da, itxura denez, eraldatuz doan testuinguru baten aukera sorta dela eta, hori eskuarki berrinterpretaziorako eta berrasmaterako espazioa ikusten duen eta abian doan prozesu bihurtzen dela.

Prozesu horretan, aitortu egin behar da eraldatzea gertatzen dela zenbait jarduera, lankide eta ikuspegiren konbergentziaren bidez. Hegoafrikako ekoizle kultural askoren ikuspegi diziplinanitzek zenbait teknika hornitzen diete konbergentzia kontzeptu horri eskaintzeko, baita kontzeptu horren balioari

antzemateko gaitasuna ere; baina horiez gain, emaitza batera bideratutako hainbat jarduera eta prozesu txertatzeko gaitasuna ere hornitzen diete. The Trinity Sessionek ilustratu egiten ditu bertan bildutako hiru pertsonak; izan ere, hiru ideologia, praktika eta energia biltzen dira, hiru lankide, sare eta diziplina sorta desberdin elkarlotu, eta jarduera banako eta kolektiboa uztartuta begirune kritikoa gordetzen zaio praktika konbergentearen indarrari. Egungo proiektu konbergentee arte, enpresa jarduera, teknologia, ekintza soziala, hezkuntza eta aurrerabide aztarnak erakusten dituzte. Sarri askotan ez da gauza aurrez pentsatua izaten, baizik areago sare, ikusle eta laguntzarako egitura zabalago batekin harremanetan hasteko metodoa. Emaitza desbideratu egiten da artista interbentzio eta erakusketa kontzeptu tradizioaletatik, eta gertakari programa aurpegi askotako batera jotzen du, zeinak kontuan hartzen baititu tokiko egoerak, eta testuinguru soziala eta tokiko arte komunitate txikitik haratago iristen da.

Nahiz eta tokiko arte testuinguruari buruz zenbait ideia formal eta azterketa teoriko egon,



ITZULPENAK 31/62

zerbait esan beharra dago ekintzara jotzearen alde aukera bat ikusi bezain laster. Horretarako funtsezkoa da gaitasuna izatea aukerak identifikatzeko, ez bakarrik arte esparruan, baita konpromiso baliotsuetarako alorrak izan zitezkeen beste sektore batzuetan ere, hala nola hezkuntza edo ekonomia sektoreak, eta estrategikoki jarduteko aukera horiek lankide eta sare eraginkorrek osatutako errealitate bihurtzeko orduan. Hartara, bitartekaritza haremanetan jar liteke ahalmen ekonomikoarekin, bai jabego intelektualarekin ere: bizirik iraun eta buru-sostengatutako egitura bihurtzearen, aukera gehiago erakartzen hasten zara lagundu nahi dizuten lankide eta beste sektoreetako bezeroengandik, eta haiek ere hasten dira ulertzen prozesu kulturalen indar eta balioa, eta haien aplikazioa norberaren lanera.

Gaur egun garapen esparruan aukerak eskura daudenez, tokiko komunitate edo espazio publikoekiko konpromiso artistikoaren zenbait alderdi ikuspuntu sozialetik aztertzen dira batez ere. Hezkuntza osagaiak eta garapen aldetiko ikuspegiak funtsezkoak dira

laguntza eta finantzatze programa gehienetarako. Askotan, sinesgarritasuna lortzeko bide bakarra da komunitate txirotuak aztertu eta kulturak inbertsio eta eraldatze komunitarioarentzat duen garrantzia ulertzen laguntzen dieten proiektuak abiaraztea. Eragina handiagoa den lekuetan jardutea erabakitzeak azken batean nolabaiteko aldaketa sozial edo kulturala sortzen du. Garapen sozialeko testuinguru horretan, ekintza inspiratzen duten gauzak aldaketa egitea posible den uneak izaten dira. Terminologiaren parte handi batek zenbait konnotazio dituen neurrian, joera izaten da ekintzaile sozialak edo langile edo artista sozialak sortzea, neurri batean behinik behin.

Bertako arte praktikatzaileak ezin hobeto ulertzen du hemen ikuslego bat lortzeko dakarren zailtasuna. Hori areagotu egiten da Hegoafrikako biztanleen gutxiengo ñimiño batek besterik ezagutzen ez duelako gaur egungo arte praktika oinarrizko mailan. Ikuslego baten hezkuntza eta garapena aztertzeak jarrera aldaketa handi bat eskatzen du aldi berean Hegoafrikako arte panoramaren parte bat diren atzerriko komisario eta egungo

arte egiturei dagokienez. Horren ordainetan, herrialdea, bere hamaika hizkuntza ofizial eta kultura sortarekin, bere kokapen eta nortasuna aurkituz joan ahala, bertako ekoizle kulturala bere kokapena bilatzen eta doitzen saiatzen da testuinguru horretan.

Sentipen orokor sendo bat dago, apartheidak bukatu zenean aldaketa gertatu behar zuela. Egoeraren aurrean erreazio moduan lan egiten zuten eta konpromiso politikoa zuten artistek leku bat aurkitu behar zuten beren lengoaiarentzat testuinguruaren aldaketaren ondoren. Askok lengoaiak aldatzen jakin zuten eztabaida global zabalagoetara egokitzeke; beste batzuek, berriz, berbideratu egin zituzten beren eztenkada kritikoak gogoratze prozesua aztertzeke Hegoafrikako gizarteak prozesu horretan barrena aurrera egiten zuen bitartean. Apartheidak zuzen-zuzenean ezagutu ez zuten ekoizleek bitartekarien bidez eraiki dute haren eragin zuzenei buruzko perspektiba. Haren ondoko eraldatze prozesuak artista asko utzi zituen zer esan ez zekitela: bazirudien ez zegoela ezer alde borrokatzeko, eta horrenbestez, hartaz artea



egiteko ere ez. Zenbait kasutan, merkatu globalarentzat ekoiztea irteera nabarmena izan zen: bere arriskuak ere bazituen hark, hala nola betiko iraunaraztea borrokapolitika anakronista bat edo nortasun krisialdi poskolonialak (eta haien eragina nabarmena eta zuzenetsia da oraindik ere). Apartheid garaian jasandako boikot kulturalak, alabaina, oztopatu egin du mundu osoko jarduera artistikoak eskura egotea; eta horrek, kolpetik nazioarteko arte munduetan «sartzea»rekin eta Hegoafrikak garai hartan medioetan iritsitako garrantziarekin batera, nekezago egin zien artista askori konpromiso-bide bat aurkitzea. Hamar urte pasatu direnean, bide hori definitzeari ekin diogu, produkzio-testuinguru soziopolitiko eta ekonomikoak oreka eta egonkortasuna aurkituz doazen bitartean. Apartheid osteko urte horietan froga eta hutsegite prozesu bat izan da egitura sozial desorekatu bat zuzendu behar horretan, eta sistema perfektua ez izan arren, ezta hurrik eman ere, garapen eta hazkunderako bidea da.

Herrialdea zimenduak sendotzen ari den bitartean, artistek nolabaiteko ardura har dezakete haien artean beren interes eta

premiak ere egongo direla bermatzeko. Beldurrak eta segurtasunik ezak praktikatzaile eta profesional askok Hegoafrikatik alde egitea eragiten dute, beren ezagutza, trebezia eta indarra beraiekin eramanda. «Buru argien ihesaldi» horrek herrialdeari aukera eta kapital sozial ugari kentzeaz gain, inbertsio falta baten irudipen negatiboa ere sustatu du. Gaur egungo artista nazioarteko sareetan sartzen denean, tokiko testuinguruan berrinbertitzeko halako premia bat dago. Hegoafrikako diasporak agian ez du horren premiarik ikusten, atzerrian baitaude kokatuta, baina haien eragina sendoa izan liteke, beren trebeziak eta beste produkzio-testuinguru batzuetan izan dituzten esperientziak partekatu ahal izango lituzketelako. Artistek parte har dezakete nazioarteko biltzar eta erakusketetan, baina Hegoafrikara itzuliko balira, modu eraginkorrean inplikatu ahal izango liriateke berrinbertsio prozesuan. Testuinguru arrotzetatik datozen prozedurak ikastea, Hegoafrikan duten garrantziaren arabera berrerabilitzea eta tokiko alorrean ekoiztea edo aurkeztea metodo bat izan liteke nazioarteko edozein jardueratako ikusle

gehienek duten bitartekaritza zeko esperientzia indargabetzeko. Tokiko artisten lanak «esportatu» egiten dira nazioarteko panorama aurkezten duten erakusketetara, komisario lanak egiten dira atzerirako, baina aurrekontuetan ez da inoiz aintzat hartzen erakusketa geure herrialdera «berrinportatze»ak, nolabait esateko, duen garrantzia, bertako ikusleek ikus dezaten zerk dauzkan artistak lanpetuta. Hori dela eta, ia-ia ezinezkoa da konpromiso kritikoa hartzea herrialdea eta haren produkzio kulturala irudikatzen ari den moduekin, baina beste ondorio bat da ezinezko bihurtzen dela nolabaiteko kontrol bat izatea bertako handinahi eta talentua menderatu eta kontrolatzen dituzten joera globalen gainean. Hegoafrikan ekoizle praktikoak egon badauden arren une honetan dilema horretan inplikatzeko saiatzen ari direnak, beharrezkoa da lan-harreman estu bat herrialdearen zimenduak ezartzeko ari diren inbertitzaileekin (sozialak, politikoak, intelektualak eta praktikoak), konponbide jasangarriak bilatu eta kapen estrategiko bat hartzeko proiektatuta dagoen emaitzara iristeko.



QUINTACOLUMNA DIGITALA

Abangoardia hiperpolitikoa sortzeko proiektu komunalak

ORR: 56 / 60

INAKI AAZOZ + ANDONI ALONSO

XXI. mendearen atarian esparru ezberdinetako kreatoraileek arte garaikidearen berdefinizioaren beharra aldarrikatu dute, abangoardien ondoko krisiak behin betiko gainditzeko asmotan. Horrela gertatu da, adibidez, ziber teknologiei dagokienez, bai eta globalizazioaren modu politiko berria den hiperpolitikaren agerpenarekin. Abangoardia hiperpolitikoa sortzea globalizazio alternatiboarentzat ekarpen interesgarrietakoa izan daiteke. Abangoardia horretan, bestalde, zeinu eta baldintza guztietako kreatoraileak era ekintzailean ariko dira globalizatutako zibermunduan, eta, gainera, arte modernoaren ondorio (kontra)utopikoa bihurtuko dute.

Honen haritik, premiazko lehen urratsa sare kreatoraileak, komunalak edo komunitarioak, hausnartzaileak eta kritikokoak sortzea da. Sareok, ideiak eta ekimenak eskainiko dizkiete hiritar, artista eta internautei

eztabaidatuak, garatuak edota aplikatuak izan daitezten.

Baina filosofia hori eragingarria izan dadin oinarritzko hainbat kontzeptu hartu behar dira kontuan: hiperpolitika, aktibismoa, quintacolumnismoa eta komunalismoa.

Hiperpolitika

Duela bi hamarkadatik hona bizi dugun testuingurua ez da (ohiko) politikarena, hiperpolitikarena baizik, hau da, globalizazio eta teknologia berrien garaiko politika modu berria. Peter Sloterdijk filosofoa izan zen hori horrela adierazi zuen lehen teorikoa - intuitiboki egin bazuen ere. Ziurrenik, guk, gaur egun, identifikatuko genukeen baino zentzu murrizagoan egin zuen. Alderdi politiko eta hauteskunde demokratikoen politika formala oso esparru txikia da gizarte sare berri eta talde alternatiboaren artean sortutako izaera politiko heterodoxodun praktikak haren barne hartzeko. Hiperpolitika berriak ez du politika zahararekin gatazkarik nahi, espazio garbi eta zuzenago bat sortu nahi du hiritarrek politika egin dezaten (hainbeste) bitartekari eta manipulaztaile profesionalik gabe. Ez dugu uste, inuzenteki, eraginik gabeko espazioa denik,

baina bai kreatoraile eta herrikoia. Hiperpolitika, azken finean, politika ordezkatzera dator, zabalduz eta dibertsifikatuz, eta, halabeharrez, haren zenbait bizio darama eta oraindik ere berriak sortuko ditu. Hiperpolitika –eta hau baztertu egin behar da–, ez da utopiaren iragarpena. Izatez gero, beharbada, zera izan daiteke: gizakiak elkarbizitza, justizia, onura eta askatasunaren aldeko –hau da, errepublikar xede beneragarriak– ahalegin politikoaren eguneratze progresibo eta kontzientea. Hiperpolitikak, gizarteak esparru honetan ematen ari diren aldaketa sakonak onartzen dituenean, betiko borroka ideologikoak izango ditu, gaur egunekoak antzekoak. Eta gaur egun hacker eta aktibisten berezko patrimonioa dirudiena, laster botere faktiko eta turbokapitalismo berreroslearena izango da. Horregatik, hiperpolitikoa ernamuntzen ari deneko garai hau bereziki erabakigarria da, politikatik marjinatutakoei abangoardia hiperpolitikoaren protagonista izateko aukera ematen die eta. Hiperpolitika kritikoa eta bihurria artikulatzen saiatu behar dugu, globalizazio alternatiboaren eta sareko lehen komunitate



birtualen estilo libertarioarekin bat etorriko dena, hain zuzen. Gure helburuak, beharbada, politika lehenera ekartzea izan behar du, demokrazia formala baino harago helduz eredu parte hartzaileago eta errealistago baterantz bidea eginez. Zeregin honetan, asmo handikoa zein txikikoa izan, teknologia berrien erabilpena herri-sareetako lana bezain garrantzitsua da. Espazio birtual eta espazio errealearen arteko sinbiosia ziberdemokraziaren gezurrean erori nahi ez duen hiperpolitika sortzeko estrategia eraginkor bakartzat aurkezten da. Hiperpolitikaren ortzemuga eraikitzen ari garen honetan, arte garaikideak bere forma eta diziplina ezberdinetan (hiperfilosofiatik net-art-era) ekarpen esanguratsua egin dezake: kontrautopia errealista honen ikuspegi kritiko eta produktiboa, oraingoz CiberAtenas deituko duguna, pentsamendu, eztabaida eta ekintzarako foro libre legez (). Porrot egindako Arte modernoaren proiektuak abangoardia-ondoko hondoratzean desorientaturik irauten du baina, beharbada, hiperpolitikan, politika egiteko arte berria ulerturik, garatzeko bide bat aurkitu du, ustekabekoa baina beharrezkoa, Oteizak amestu zuen

“gizaki berria” zizelkatuz joango dena, zera estetikoaren eta espiritualaren sintesi (hiper)politiko bezala.

Aktibismoa

Zalantzarik gabe aktibismoa da abangoardia-hiperpolitika alternatiboaren lehenengo itxura. Aktibismoak ez du, soilik, “akzionismo” esan nahi, hau da, ekintza publiko eta ikusgarrien frenesia; batez ere, jardunbide hausnartzaile eta praktikoa da, hutsala eta dentsua, etengabea eta gizarte sare berrien maila guztietan, bai kanpoko lanean zein barrukoan. Hain zuzen, hiperpolitikaren ezaugarria da aktibista izatea, hiritarrak eragina duten zeregin guztietan mugiaraztea, egiteko guztiak guk egin ordez politikariei, nagusiei eta buru pentsalariei egiten uzten dien ordezkariak eredu konformistaren aurrean. Internetetik eta sare birtualetatik (wireless) bultzada indartsua bistakoa da, hacktismo deitu dena, pirateria baino gehiago den etika hacker, sortzaile eta libre garatu duena eta aberastu eta internauten artean zabaltzeko behar dena. Baina gure aktibismoak orokorra, konplexua eta ondo loturikoa izan behar du, eta zeinahi eratako elkarte eta erakundeetara heldu behar du.

Horregatik, aktibismo hiperpolitikoan aktibista guztiek haien gaitasun eta interesak hoberen aprobetxatuko dituzten talde, ekimen eta sareekiko konpromisoa erakutsi behar dute. Egia esan, aktibismo hiperpolitikoak soilik salba dezake globalizazio prozesua porrotetik, eredu alternatibo baterantz okertuz. Horregatik, gure aktibismoak azkarra eta estrategikoa izan behar du, herriko berezko abangoardiarena, eta ez elitista, heterogeneoa eta dogmaren kontrako, ezkerren krisia barrutik gainditzeko.

Quintacolumnismoa

Gure aktibismo hiperpolitiko azkarraren pribilegiozko estrategiak quintacolumnismoa izan behar du. Globalizazioaren kontrako aktibista askoren ukaziozko jarrera purista erradikalaren aurrean, zabalik utzi behar dugu sistemari trioi buruzko beharrezko estrategia quintacolumnista. Hau egiteko modu asko dago eta guztiak izan daitezke egokiak eta positiboak; hackerismoaren taktika klasikoetatik hasita botere esparruetan (erakundeak, enpresak, alderdi politikoak, sindikatuak...) kamuflaturik integratzen. Aktibista quintacolumnista bakoitzak (guztiak ez dute Piztiaren barruan



mantentzeko ahalmena) erabaki beharko luke bere bidea, heroitasun eta sakrifizio antzurik gabe. Agian quintacolumnismo zuria, neurri batean konfesatutakoa, hainbat erakunde unibertsalistek praktikatu dutenaren modukoa (masoien gisakoa), aukera baliagarria izan liteke quintacolumnismoa hiperpolitika alternatibo masiboa garatzeko bultzatua izan dadin. Baina ezkutukoak eta klandestinoak baino kontzientzia arazorik gabeko agente bikoitzak behar ditugu, maila bietan (kontra)utopia pirata bezala hartutako errepublika ziber-atenastar globalaren alde lan egiteko gai direnak, bai eta (ziber)munduaren barruan bertan ere. Abangoardia quintacolumnistaren interbentzioa biziraupenaren gakoa izan daiteke etorkizun hurbilean, baldin eta globalizazio alternatiboaren hacktibismoarenarekin hainbat botere-esparrutan koordinatzen bada, bederen. Baina errealista izan behar dugu, eta lehenago praktikatu egin behar da quintacolumnismoa, dela kulturaren eta ziberkulturaren, artean, irudimenean, hizkuntza beraren mailan. Mila modu ezberdinetan sartu behar dugu gure mendeko

imaginarioan eta gure gogoetan bestelako mundua posible dela ikusi. Ondoren, erresistentzia eta errebolta modu berriak aplikatzeko lana dator. Horri dagokionez, gure ustez, indarkeriaren tentazioa alde batera utzi eta desobediencia zibilaren bidea hartu beharra dago. Eta, zinez, bide horri asko eman dio abangoardia quintacolumnistak.

Komunalismoa

Azkenik, bizikidetasun komunitarismoa (Iván Illich) da abangoardia hiperpolitiko hau eragin behar duen filosofia. Hau, komunitate birtual, software libre edo copyleft-en esperientziatik harago doa. Komunalismoa eraginkorra izan dadin, bide bakarra antolaketa maila altuagoan lan egitea da, etika komunal baten auraren azpian, entitate global eta komunalen bidez, kolektibo, heteronimo, golem birtualen (CIBERGOLEM, adibidez) bandera kortsarioarekin; hauek denak helburu eta programa komunenguruz bilduko dira, eta aliantzak eta plataformak osotuko dituzte. Baina komunalismoa komunako bizimodu bat da—berdintasunaren aldekoa, humanista, unibertsalista—, eta zenbait mailatan gizarte neoliberalaren barruan ere gara daiteke. Bizimodu

komunalistaren helburua, logikoa da, komunitateak eta komunatasuna eratzea da, ekonomia eta antolaketa (hiper)politiko ezberdinarekin, baina mundua poliki-poliki iraultzeko, nahiz eta denboran atzeratutako utopia iraultzailerik gabe, hau da, gaurko eta hemengo espazio bihurrietara egokiturik. Guztiok parte har dezakegu komunalismoaren hiperpolitika modu berri bezala aldarrikatuz eta sustatuz. Eta pot-lach kulturala, sare intelektual eta artistikoetan globalizatutako work in progress bezala, lehenasunezko eta oinarritzako bat da: XXI. mendeko abangoardia hiperpolitikoaren benetako erronka.

Abangoardia hiperpolitikorantz

Gure helburua abangoardia hiperpolitiko baten oinarriak jartzea da, eta horretarako gure ekarpen intelektualak eta gure proiektu aktibistak eskaini behar ditugu, internauta, intelektual eta artisten eskura egongo den ideia komunalen mintegi bat bezala. Arteen berdefinizioa, zentzu hiperpolitikoan, aipatutako oinarriko lau kontzeptutan dugun adostasun-hipotesia aztertzea behartzen gaitu. Baina azterketa honen garrantzi eta neurriak sakonagoa izan behar du, eta baliteke guk abangoardiaren



inguruan ditugun aurreiritziak edo abangoardiaren ideia bera kolokan jartzea. Hauxe dugu CIBERGOLEMek proposatzen duen erronka E-tester proiekturako eta baita dinamika autonomoarekin ere: hausnarketaren bidez abangoardia izan daitekeena berdefinitzea, CIBERGOLEM bera osotzen duen testu-corporusaren bidez, eta bereziki espazio digitaletik borroka hiperpolitikoa burutzeko entitate quintacolumnista den aldetik.

Horrela, kontzeptu hauen arabera, e-tester proiekturako gure proposamena hiperpolitikoa, aktibista, quintacolumnista eta komunalista da: hau da, copleft corpus digitala (pentsamendu libreko software-a), gai hauen inguruko testuekin. CIBERGOLEM-en hasierako nodoaren proposamenetik abiatu eta lagun, intelektual eta artista talde baten ekimen eta testuak bildu nahi ditugu, neurri batean teknologia digitalekin ikuspegi kritiko eta parte hartzailetik harremanetan daudenak. Azken helburua, testu multzo hau plataforma alternatibo, aktibista eta, esentzian, quintacolumnista bat sortzea da. Plataforma hau, bestalde, arteetan zentratuko litzateke baina abar ugari izango litzuzke, eta garai berriok eskatzen

duen abangoardia hiperpolitiko globalaren foku gisa zibermunduan birus bihurri bezala sartzeko balio beharko luke.

Helburua:

1º CIBERGOLEM autore kolektiboa birsortu eta zabaldu (Andoni Alonso & Iñaki Arzoz) e-tester nodo gisa laguntzaile berriei posta elektronikoz, eta bestela presentziazko bileretan azalduz, egindako proposamenaren bidez.

2º CIBERGOLEM honen corpus birtuala eta zibertestuala sortu arte garaikideen hiperpolitikaren berdefinizioaren inguruan jasotako kolaborazioekin, izan testu edo irudi artxibo digitalak. C I B E R G O L E M - E N LIBURUTEGIA izango du behin-behineko izena, eta web gune (edo CDRom) baten txertatuko da.

3º Ekimen hiperpolitiko aktibistak eragin, bidalitako testuetatik abiatuta eta abangoardia hiperpolitiko berri baten tailer eta laborategi bezala QUINTACOLUMNA DIGITAL-a sortzeko.

Ondorioa eta abiapuntua

C I B E R G O L E M - e n QUINTACOLUMNA, e-tester-en barruan edo e-tester-etik hasita, formalki zabalik gelditzen da,

aurkezpena eginik eta liburu itxurako publikazioa kaleraturik. Bere ibilbidea hasi du, honenbestez. Jakina, proiektuak hasiera horretatik planteamendu berbera eta hemen aipatutako kontzeptuak onesten ditu eta beraz hiperpolitiko, aktibista, quintacolumnistatzat aurkezten da, hau da, irakurle eta internautek lantzeko testu komunal bezala. Beraz, kritikatu, zuzendu, gehitu, zabaldu edo ideiak bestelako proiektuetarako ateratzeko erabil daiteke. Testu libreka da funtsean, Interneten ari den komunitate librearentzat. Hori bai, CIBERGOLEM-ek, entitate birtual bihurri baina askotan bakarti honek, izakiaren aita denez, bidean gertatzen diren gertaera eta aldaketen berri izan nahi luke posta elektronikoko bidez:

andoniap@unex.es
inakiarroz@masbytes.es

Azkenik, gure asmoa aditzera eman: CIBERGOLEMek etengabe ikastea, eta haztea, gorputz indartsu edo corpus digital-testual bezala, gonbidapenez edo espontaneoki, e-tester proiektuaren barruan ala autonomoki, zuk irakurle bidaliko dituzun ekarpenekin...
CIBERGOLEM 1.1.04



KAPITALISMO HIBRIDOA

ORR: 61 / 65

KIEN NGHI HA

Ikerketa Kultural eta Poskolonialen loratzearekin batera, arte munduaren konstelazio hibrido eta tarteko kategoriak estilo gailen bihurtu dira eta boladan daude oraindik orain. Modernitateak harreman arriskutsuak izan ondoren kolonialismoa, arrazismoa, nazionalismoa eta faxismoa bezalako ideologekin, zeinak beti oinarritzen baitziren purutasun eta hurbiltasun irudikatu batzuen indarkerian, eta hartara aztertu mugak zeharkatzeko aspaldi baztertutako aukerak, lehenetsuna eman zitzaion eginkizun kultural eta politiko lasaigarria izan zen hasieran. Gaur egun aitortu egin behar dugu desberdintasun kulturalak eta haien arteko talkak eta txirikordatzeak aztertzea eta erakustea politikoki anbibalenteak direla oraindik ere. Horixe gertatzen da erakunde publikoek eta enpresa multinazionalak «berritasun» aurkitu berria (eta gero ustiatua izatera xedatua) goraiatu eta etorkin kultura eta diaspora mota jakin baten dinamika transkulturalari ongi etorria eman dietenetik [1]. Etorkin komunitateak lehiakortasun

nazionala areagotzeko tresna ekonomiko baliagarritzat jotzeak, edo haiek erabiltzeak egun kontsumo kultural desiratu bat asetzeko behar-beharrezkoa den giza kapitalaren sare etniko transnazional moduan, objektifikazioa ekartzen du. Praktika horiek Bestelakotasuna gizarte eredu gailenaren gustu eta interesen zerbitzura egoteko modu gisa erakusteko joera dute. Halako prozesu batek ikusgarritasun eta ikusezintasun hierarkia berriak, onarpen eta baztertze forma berriak sortzen ditu jende baztertuaren artean. Etorkinen inguruko kontuak, «tradizionalegiak» direla edo ez daude la nahiko «nahasita/kreoletua» begirada zuriarentzat, nor sartzen den eta nor ez ona, gizarteratua baina hala ere gogo-pizgarria den Beste horren esanahian... oso zabaldua daude. Azken batean, objektu-subjektu harremanaren kontrako egungo jarreraren finkatutako posizioak ez dira zalantzan jartzen; aitzitik, sendotuta gertatzen dira. Orain gauden egoeran, kapitalismo berantiar posmodernoaren ekonomiak berritasun estetiko eta teknologiak eskatzen ditu amaierarik gabeko nahasketa eta (ber)konbinazioen bidez.

Deigarria da benetan azken bi hamarkadatan gertatutako mestizaje kulturalaren topikoaren gorakadarekin batera etorkizunera bideratutako funtsezko teknologia sorta bat gertatu izana, hala nola auto hibridoak, janari hibridoak, hibridatze genetikoak, ordenagailu hibridoak, mikroteknologia hibridoak, hegazkin hibridoak, ekai hibridoak, energia zentral hibridoak, e.a. Horiek guztiek etekin handiak, abantaila estrukturalak, batzuetan arte aldaketa iraultzaileak agintzen dituzte, kultura, etnia, nazio, metodo, sistema, teknologia edo entitate bakoitzak eman dezakeenetik onena konbinatu eta nahastearen bidez.

Ongietorri mestizajearen mundu berri zoriontsura! Aro posmodernoaren leloa dirudi optimismo teknologikoa eta aurrerabide azkengabea deskribatzeko. Produkzio estetiko eta funtzionaleko beste modu bat ere eskaintzen du, produkzio modernoan ez bezala, bakartuta lanean ari den jenioaren mitoaren homogeneotasun eta estandarizazioan oinarritzen ez dena, baizik eta irudi eta sareen inklusio eta transgresioan, kultura herriko transglobal batera eta balio aldaketa ikusgarri batera



eraman gintzakeen fluxu kultural bat aberasteko.

Mendebaldeko kulturaren historian estreinako aldiz, nahasteko ideia ez da harremanean jartzen beldurrarekin, balioa galtzarekin, gutxiagotasunarekin, bekatuarekin edo krisialdi kulturalarekin. Antzinako Grezian, hibrido terminoa (latinez, hybrida) hubris-etik (hýbris) zetorren, eta hitz horrek deskribatzen zuen dibinoaren eta gizatiarraren arteko muga hierarkikoa zeharkatzea, harrokeriazko irain erlijiosoa, deskribatzeko. Mitikoki, munstrokeriarekin ere harremanean jartzen zen (kimerak, esfingeak, gorgonak), eta Platoren filosofian baita patologia soziokultural eta etnikoekin ere. Garai modernootan, ideia horiek Europako buru argiek «arrazasasikitze»aren eta kultura kreoletzearen inguruan eraikitako teoria arrazista-kolonialen egitura bihurtu zuten [2].

Bere tradizio kultural luzea gorabehera, harrigarria da islatzea mestizajearen hiperreraldatze epistemologikoa; izan ere, aldatzen ari baita erabat, fetixe negatibo bat izatetik positiboan definitutako obsesioa

izatera. Diskurtso kritikoek jabetu behar dute badagoela joera bat zeinean mestizajea kontzeptu nagusi bihurtzen baita kulturaren, Frederic Jameson-ek «Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism» (1990) liburuan argudiatzen duen bezala. Izaera posmodernoaren ezaugarri garrantzitsuenetako bat produkzio moduan gertatutako eraldatzeak dira. Kapitalismo berantiarra, aurreko faseetakoarekin alderatuta, produkzio materialetik produkzio kulturalera egindako aldaketa nabarmena du ezaugarrietako bat. Prozesu horretan, salgai gehien erabilera materialak garrantzia galtzen du. Are gehiago, erabilera materialaren balioa gero eta gehiago ordezkatu izan dute salgai posmodernoaren ezaugarriek, hura lehenik eta behin esanahiak, irudiak eta sentipenak sortu eta transferitzeko lekua baita, eta kontsumitzeko bestelako modu bat ahalbidetzen du. Produkzio eta kontsumo materiala nabarmen mugatzen dituzte, esate baterako, baliabideek eta gosea asetzea bezalako giza premia jakin batzuek, baina parametro horiek horren murriztaileak ez diren zeinu eta sinbolo birtualen esfera kulturallean daude. Horren

ondorioz, produkzio eta kontsumo zikloak –kultura herrikoian ikusten dugun legezizugarri bizkortzen dira. Mestizaje kulturalak funtsezko papera betetzen du forma berrien produkzio estetikoan. Teknologia moduan erabili daitezke artikulazio kultural mugagabe berriak sortzeko, merkatuak bereizteko eta orain arte ezagutzen ez ziren desirak eragiteko diferentzien nahasketa errepikatuen bidez. Azpimarratu egin nahi dut Bestelakotasunaren bereganatze prozesua kultura herrikoia esparruko hiru adibide erreal gogora ekarrita, zerikusia baitute konstelazio hibridoekin kapital kultural diren aldetik.

Mestizajearen egungo gorakadaren beharrezko premisa desberdintasunaren balorazioa da, mendebaldeko modernitatearen historian zehar ia eskusiboki funtzionatu baitu –Michel Foucaultek eta beste zenbaitek beren lanetan frogatu duten bezala– Bestelakotasunaren irudikapen zabar onartezin baten moduan. Alabaina, gertakari unibertsal hori askoz anibalenteagoa eta etenagoa da gaur egun. Laurogeita hamarreko hamarkadaren amaieraz geroztik, modako aktore globalek,



ITZULPENAK 39/62

hala nola Apple («Bestela pentsatu»), Braun («Desberdintasuna markatzeko diseinatua») eta Dupont («Gozatu desberdintasuna»), inbertsio handiak egin zituzten publizitate kanpainetan itxura egoki bat sortzeko, desberdintasunari lehenasuna ematen diona berezitasun, plazer, erakarpen eta sormenaren baliabidea den aldetik. Testuinguru horietan, desberdintasuna ez da jada bazterte eta esklusioaren lekua, desiratu eta ordaindu beharko genukeen zerbait baino. Zalantza izpirik ez egon arren kultura herrikoiak eta merkaturatze estrategiek ezin dutela adierazi errealitate soziala osotasun gisa, hala ere aldaketa nabarmena adierazten dute gizartearen gehiengoaren irudimen kulturalan eta desberdintasunaren eta Bestelakotasunaren inguruan dituzten nozioetan, lekualdatze eta onarpen ezaren erdian. Desberdintasunaren diskriminazio «positibo» hori ez da inondik inora ere baldintzarik gabeko erabateko onarpeneko edo baiezeko ekintzako bidea; alderantziz, entretenimendu eta apaindurako helburuek sortutako faltsutze gehiagora eramango du.

Gaur egun, musika industria izango da honez gero neurri handi batean mestizajearen oinarritzen den ekoizpen kulturalaren adibide onena [3]. «Edozerk balio du» posmodernoa inongo ebidentzia formalik aldarrika badezake, orduan musika adierazpenen esparrua erreferentzia aipagarria da. Soinu eta erritmo aldakorren erregistro eta egokipenetan, mutur sozialen arteko kontrasteak eta langa espazio-tenporalak desagertu egin dira, antza. Itxuraz, dena dago nahasketan, zorionez. Rap edo soul bezalako genero afroamerikarren ondoren, Hirugarren Munduko artistek egindako world music horien ondoren, mendebaldeko pop kultura aberastua gertatu da bhangra pop eta oriental house izeneko azken aurkikuntzei esker. Etxean egindako «Ekialdea eta mendebaldea elkartze» horren aldaera europarra dira, narrazio bat topagune kultural emankor moduan ulertua. Musika estilo desberdinen nahasketak are gehiago anplifikatzen dira desberdintasun etnikoen elkargurutzatze «arrazial»-en gorpuztearen bidez. Lehen nahi ez ziren etorkin komunitate baztertuen giza eta kultura baliabideak bereziki desiratzen

dira osagai bero biziak diren aldetik, masa-kultura pop, kosmopolita eta modakoa aldarrikatu nahi denean. Prozedura izugarri selektibo baten ondoren, etorkin eta beltzen zenbait ahots, edertasun eta erakargarritasun kategoria finkatueta moldatzen direnak, egoki, entretenitu eta adierazgarritzat jotzen dira. Ez da harritzekoa «Gran Prix Eurovision 2004» Europako kantu lehiaketarako hurrengo ekarpen alemaniarra martxoan aukeratzea «Alemaniak, 12 puntu!» izeneko gertakari nazional batean. Harridura zeinuk adierazten duen bezala, izenburuaren agintera formakirimo eskatzen du Alemaniarentzat Europako leku gorena. Etorkinen eta koloreko alemaniarren parte hartzea beharrezko osagaia dirudi anbizio hori errealitate bihurtzeko. Azken urteotako joerei jarraiki, nazio alorreko aurreko lehiaketan aurkeztuko dira batez bestekoaren gainetik dauden eta jatorri etorkineko edo konbinazio alemaniar desberdinetako zenbait kantari, hala nola Laith Al-Deen arabiar-alemaniarra, Sabrina Setlur indiar-alemaniarra edo «Overground» mutil talde «arrazaniztuna». Overground, diskoetxe handi batek



babestutako telebistarako casting batean fabrikatuak, «Become One» eta «Preluders» neska taldea bezalako azken orduko taldeekin batera (hiru taldeak 2003ko azaroan sortu ziren), «No Angels» (2000) eta «Bro'Sis» (2001) taldeekin hasi zen pop produktu izugarri arrakastatsuen ildo baten azken emaitza besterik ez dira. Industriak osatutako talde horiek guztiek, tonu ñabarduraren bat gorabehera, itxura «arrazanitza» izateko nahia partekatzen dute. «Preluders» neska taldea –antza denez, izenak zerikusia du «puta» (Luder, alemanez) bezalako sexu gaiekin eta (musika) «aurrejolas»arekin- izugarri kontsekuentek dira kontzeptu hori gauzatzekoan: aurpegiera albaniar-alemaniar-italiar-hegoafrikar-vietnamdarreko emakume nahasketa dira. Alemania «etnianiztun» ospetsu baten irudikapena kultura herrikoi maila horretan engainagarria da, praktika sozialetan erakusten duen aldaketa ez delako gizartean existitzen. Areago, Bestelakotasuna testuinguru kultural selektiboetan eredu aurredefinituez «lehenesteko» modu hori erredukzionista da, eta estereotipo arrazista eta sexistak indar ditzake. Baina frogatu egiten du Alemaniak

gutxiengo etnikoen presentzia tolera dezakeela soil-soilik komedian zein kantu edo dantza saio moduan gauzatzen denean.

Kapitalismo berantiarren industria kultural globalizatu baten eragin eta logika gehiegi dramatizatzea gogo-pizgarria izan arren, ez legoke gaizki hurbilagotik aztertzea «Matrix» seriea bezalako salgai posmodernoen produktu-filosofia arrazial bihurtua. Film horretan irudi aurrerakoi eta erakargarri sexuala sendotzeko asmoz **e s k a i n t z e n d e n** Bestelakotasunaren irudikapenak eta Koloreko Jendearen erabilera txarrak distorsioak eragiten ditu. Paradoxikoa badirudi ere, filmaren aniztasun kontrolatuak, Bestelakotasun askotarikoaren arteko oreka egokiarekiko erakusten duen gustu onak, zurtasun maskulinoaren irudikapen gailena sendotzeko balio du Bestelakotasun mota jakin bat aztertzean Bestearen izenean. Arrazoi horrengatik, Keanu Reevesen Bestelakotasun zirraragarri baten dosi xumea oso onargarria gertatzen da ikusle zurien begientzat. Beste aldetik, eztabaida ezina da orobat Laurence Fishburneren belztasun ukaezinak eta Anthony Wongen ezaugarri txinatar argiek

ezgai egiten dituztela ikuspegi nagusitutik gizateria askatuko duen «autoritate» behin betikoaren papera antzetzeko. Orduan, zuria balitz bezala agertzeko Reevesen gaitasunak aukera ematen die ikusle zuriei harekin identifikatzeko alienatuta sentitu gabe. Konstelazio horretan, subjektu zuriak bere autodefinizioaren muga kultural eta arrazial bihurtuak zabalitzeko askatasuna lortzen du, zurtasunari lotutako pribilegioak gozatzan jarraitzen duen bitartean. Elkargune kulturalen irudikapen horrek ez ditu desestabilizatzen nortasunak eraikitzean eta egoztean sortzen diren botere harremanak. Askoz gehiago askatzen du subjektuaren jarrera nagusia banatzeko eskakizunetik nortasun garaiago batera moldatzeko. Desberdintasunaren integrazioaren bidez, nortasunaren burdinazko kaiola kulturala handiagotu egiten da, eta nortasun zuriak, testuinguru ez zuriak iritsi eta axolagabeki bereganatuta, auto-irudi **k o l o r e z t a t u a g o**, gogobetegarriago eta baliagarriago bilakatzen dira. Nortasun nagusia Beste baten moduan irudikatzeak ahalbidetu egiten ditu inskripzio historikoak eta egitura-desberdintasunak



ukatzea nortasun kulturalen eraikuntzan. Amnesiaren arazoa gertatzen da, eta kultura modu lasaian kontsumitzeko bidea prestatzen du, iragan kolonialaren zamarik gabe.

Mestizaje kulturalak egun pizten duen lilurapena hirugarren espazioen meta-narratiba bat finkatzeko bidean dago, desioaren ekonomia zorrotz baterako aurkitua eta kartografiatua izan dena. Desira horrek animatzen ditu etorkin transnazionalak beren burua bereziki egiazko hibrido moduan eraikitzea, horixe baita buru-sustapenerako eta mugikortasun sozialerako dauden bide urrietako bat. Interesgarria da mestizajearen ikuspen kulturartekoa aztertu ahal izatea kulturantzitasun zaharkitu baten eguneratze posmoderno gisa. Bere aurrekoak bezala, mestizajearen diskurtsoa ez da premisa esentzialistetatik eta estereotipo etnizistetatik libratzen. Sarritan deskribatu izan da mestizajea barne desberdintasunak kontuan hartzen ez dituzten kultura nazional egonkor holistikoetan oinarritutako kulturen nahasketa moduan. Diferentzia kulturalen eta etsaigo sozialen

externalizazioak identitate kultural eredu itogarri bat eraikitzen du eta ez doa egitura nazional eta etnikoetatik harago. Mestizajeak, aitzitik, irudimen dialogikoaren eta harmonia kulturalaren paradigma berria den aldetik, ostendu egin ditzake arrazismoaren indarkeriazko presentzia eta eskuarki genero, klase, sexu eta kultura identitateetan oinarritutako desberdintasun estrukturalak. Mestizajeak, asko jota, aurrez aurre jar litzake kultura binarioak eta dikotomiak, eta gutxienez haiek azpimarra litzake, baina ikusmolde gehienetan mestizaje kulturalak ez du zerikusirik ez botere harremanekin ez hegemoniarekin.

[1] Hito Steyerl (2004): Gaps and Potentials. The Exhibition "Heimat Kunst" - Migrant Culture as an Allegory of the Global Market, in: New German Critique, argitalpen berezia: Multicultural Arts and Performance in Germany (aurki argitaratzekoa).

2] Kien Nghi Ha (2004): Die schöne neue Welt der Hybridität: radikaler Wertewandel und industriekulturelle Vermischungslogik im Spätkapitalismus; in: Peter Merz-Benz/Gerhard Wagner (ed.): Kultur in Zeiten der Globalisierung, Weilerswist (aurki argitaratzekoa).

[3] John Hutnyk (1997): Adorno at Womad. South Asian Cross-overs and the Limits of Hybridity-Talk, in: Pnina Werbner/Tariq Modood (ed.): Debating Cultural Hybridity, Londres, 106.-136. orr..

LUTOPIA ESPIRITUAREN MEDIA-ARTE BERRIA

ORR: 66 / 69

SHULIN ZHAO

1. "Hauxe da garairik onena, hauxe da garairik latzena" (C. Dickens)

Zetaren Ibilbidea medio, "Globalizazio Prozesua" bizi izan zuten Eurasiak eta Afrikak, zientzia eta teknologia mailako trukeari eta beraien erlijioen zabalpenari esker (K.a. 500 urtetik K.o. 1500 urtea bitarte).

"Klub"-ak globalizazio kontzeptuari argia eman zionetik XX. mendeko 60ko hamarkadan, prozesua, ekonomia arloan hasi bazen ere, laster zabaldu zen beste zenbait arlotara ere: politika, kultura, zientzia eta teknologia, defentsa, hezkuntza, eta bestetara. Ez dago dudarik: globalizazioa gaur egungo munduaren ardatzetako bat ari da bilakatzen.

Txinarrak kulturak ekarpen konplexuak –gizartezkoak, politikoak eta nazionalistak–, egin zizkion haren garapenerari



XX. mendean zehar. Baina, mendebaldeko teoretan Txinan eraginik handiena duena marxismoa da, arreta berezia ematen baitie hainbat gairi; besteak beste, gizarte kezkei, bizitzari, pertsonen existentziari, estatuari, eta abarri.

Aurreko mendeko 80ko hamarkadan, nazioarteko media-arteak nazioarteko erakusketa gehienetara hedatu ziren, bai eta hedapen eta interes handia eragin ere. Media-artearen garapena 80ko hamarkadaren bukaeratik 90eko hamarkadaren erdi aldera arte hasi zen Txinan, TI (Informazioaren Teknologia) industriaren garapenaren eskutik, eta

ordenagailu pertsonalen ezteandari esker, aurretik baino prezio egokiagoa baitzuten. Bideo-arteak aurrera egin du azken urteetan, baina horrez gainera, artista askok jo du elkarreraginezko eta sareko lan multimeditara. Ondorioz, joera honek gero eta presentzia handiago du Txinako artean, bai eta zale gehiago ere; besteak beste, honako artistok: Zhang PeiLi, Wang GongXin, Chen ShaoXiong, Wang JianWei,

Qiu ZhiJie, Song Dong, Yang Fudong, Huang Yan, eta abar. Erreforma ekonomikoa finkatu denetik eta aldaketa politikoak egiten hasi direnetik, Txinak arrunt egin du aurrera, betiko kulturatik –antzerkia, literatura eta artea–, eragin bisualaren harrera eta transferentziara, benetako bizitzaren eta joera berrien arteko loturara, eta media-arte berrian egiten diren esperimentuak –puntako teknologiari loturik–, proiekturik aurreratuenak burutzeko.

Bizi dugun zibernetikaren aro honetan, Internetek leiho paregabea eskaintzen du, bateko eta besteko geografien ondorio diren nazio-mugen eta kultura ezberdinen gainetik. Bide berriak guztiz eraldatzen ari dira pertsonen berezkoa duten denbora, espazioak gure burmuinean duen erlazioa, bai eta beste hainbat erlazio-mota ere: harreman naturalekin, ez agutzarekin, berrorientatzearekin (pentsamendua), arte tradizionalaren eta media-arte berrien arteko harremana, estetika tradizionala, eskualdeetako harremanak eta transformazioa, herri independenteak logika estetiko berri baten arabera

globalizatzen dituen.

Sareko artearen muin elkarreraginezkoak Interneteko espazioan integraturik dauden faseak baliatzen ditu maiz. Horrek, partehartzaileren jarrera pasiboa bat-batean aldatzea dakarte, eta ekimenen performer-a bilakatzea. Lehen, erabat egilearen kontrolpena zeuden artelaren edukiak; orain, aldiz, edonork izan dezake lan horiek bukatzeko aukera.

2. Zer da media art berria?

Oro har, media art berria izena ematen diogu CDari (CD-ROM), sareko arteari (Net Art), bideo-arte digitalari (Digital Video), online emanaldiari (Net Radio). Berez, nahiko arriskutsu da new media hori zer den zehaztea. "Berria", bere baitan, berria eta zaharra konparatzen dizkigun adjektiboa da. Gauza berriak sortzen direnean, bide berri originalak bide zaharrak irensten dituzte.

3. Denbora-espazio zehaztugabearen egoera

Gauzek posible egiten dute garapenerako espazio bat izatea. Espazio horrek, bestalde, pertsonen sarri antzean duten esperantza subjektiboa baieztatu dezaten laguntzen du. Globalizazio garaiko



ITZULPENAK 43/62

parametroetan gertatu diren aldaketa anitzen ondorioz, ziurgabetasuna da garai honetako ezaugarrietarik bat. Satellite bidezko komunikazioa eta informazioaren teknologiaren iraultza izan ziren horren adibide, XX. mendeaz gero. Internet eta bideo-hitzaldiak etengabeko berrikuntzak ari dira ekartzen, aldaketak eragiten, eta kalitate-jauzi nabarmena informazioa eta komunikazioa uztartzeko moduan, espazio-denboraren ziurgabetasunean: horrek espazio tradizionala (geografikoa) gurutzatzen laguntzen du, eta zientzia eta teknologiaren ezagupena berregituratzen du. Beraz, barneratuta dugun denbora-espazioaren nozioa malgutu egin da, zalantzakoa egin da: kontzeptuaren eta sareen aroan sartu gara, espazio-denbora lotura berri bat tarteko.

Globalizazioa hasi berri den belaunaldi berri baten goi-espiritutzat hartu da. Seguru da gizakiaren pentsatzeko era aldatzea ekar dezakeela, baita bakea ere. Baina, hori auzitan jartzen hasi dira gaur egun. XX. mendea bukatu aurretik, hainbat aldaketa gertatu ziren globalizazioaren eta kultur-zirkuluen artean, informazioaren

zirkulua, ekonomia eta politikaren eragina, eta "Asiako ekaitz ekonomia" izenekoa. Horregatik, zibilizazioa globalizazioari buruz eta krisi politikoa ekarri zuen krisi ekonomikoari buruz jarri zen eztabaidan. Globalizazioak gaur egun daraman ildoaren arabera, bi eratako ideologia ditugu, bata bestearen kontra: kosmopolitismoa eta homogeneitatea.

4. Homogeneitate globala

Homogeneitate globalak integrazioari zuzendutako ildo bateratu bat esan nahi du. Homogeneitate horrek eragindako jendea talde ahuletako edo baztertuetako pertsonak izango dira, hau da, gehienbat amerikar eta europar erako garapen-ereduari segitzen diotenak, herrialde horietako sistema politikoari eta ekonomikoari, ekoizpen ereduari, bizimoduari, kontsumorako ohiturei, eta guztion erabilerarako diren nazioarteko hainbat arau barne, gizateria osoaren "guztion arteko adostasuna" eskatzeko politikan, gizartean, kulturean, baloreetan eta abarretan.

"Konbergente" da " pertsonen kontzientziak munduan" prestatu eta indartzea. Horrela, gero eta handiago izango da

homogeneitatearen lotura global eraginkorraren mehatxua indartuko duen interes berdin globalen kopurua. Homogeneitateak, beti, irizpide eta garapen maila garrantzikoak ematen dizkio globalizazioari. Homogeneitatearen indarrak berezko ondorio muturrekoak ekarri ditu; globalizatuta dagoenaren berezko ezaugarritzat ere jo izan da. Munduan benetan barietatea eta aniztasuna baldin badago, eta globalizatzeko joera gero eta atzerago geratzen ari bada, homogeneitatea, aldiz, aurrera ari da.

5. Dis-harmonia eta ezberdintasuna

Globalizazioa, AEBek, Europak eta beste zenbait lurraldek –beraien kultur lidertzari esker–, kontrolatu orduko, erabat hautsiko du herrialdeen arteko boterean eta berdintasunean den edozein motatako oreka; ondorioz, globalizazioa prozesu desorekatu eta ezberdintasunezkoa bihurtuko dute. Globalizazioa mendebaldeko merkatuaren asmo ekonomikoa da, eta sistema hori beste lurralde batzuetan zabal dadin lagundu du, beste zenbait garapen-ereduren ahuldadea baliatuz.



90eko hamarkadaren ondoren, garatutako eta garatzeko bidean diren herrialdeen arteko tartea handiagoa da. Aberatsen eta pobreen arteko ezberdintasunak areagotu egin dira, baita botere politikoan eta arlo bakoitzeko logika politikoan: politikan, ekonomian, kulturean, hezkuntzan, defentsan, etab. Eraitza honek harmoniarik gabeko eta ezberdintasunezko egoera sorrarazi du, ahula ahulago da, eta, bizitzekotan, joko-arauak onartu beste erremediorik ez du. Orduan, gurpil zoro bat hasten da, harmoniarik gabekoa eta ezberdintasunezkoa, behin eta berriro errepikatzen dena.

Ez dut uste mundu honetako joera batek ere norabide bakarra duenik, bi baizik. Globalizazio izenekoak, integrazioa, digitalizazioa, industriekoizpenaren normalizazioa, lehenengo, bateragarri izan behar du. Horregatik ikusten ditugu Txinan egindako piezak AEBetan egindako ordenagailuetan, eta, era berean, Pekingo kaleetan, estatu baturako erako janari azkarra zerbitzatzen duten ehundaka jatetxe daude. Bestetik, globalizazio prozesuan, nazionalitate bakoitzak, herrialde bakoitzak, baita norbanako

bakoitzak ere, bere baitako nortasuna galduko du, munduan bakar egiten dituen hori, eta horrek altxor bihurtzen du batako bestearekiko dugun ezberdintasun multzoa, lehen baino askoz indar handiagoz.

Kultura, orain, gauza ikusezina da, era digitalean gorde litekeena eta, beraz, erakusteko askoz errazago. Diru gehiago jarri behar dugu gauza ikusezin horiek lortzeko. Uste dut horrek lagundu egingo digula gure garunak duen garrantziaz jabetzen. Norberak sor dezakeen kulturak onurak dakartzkio sortzaileari berari ere.

Merkatu sozialistak salerosketako espiritu materialera bultzatu du Txina, eta giza izaera ulertzeko beste era batera. Horrek dagoeneko, ekarri du, gizartearen ados jartzeko era berri bat eta ideologia komun bat ekarri ditu. Hong Kong eta Japonia aberatsak dira kapitalismo berriaren ildotik. Asia berriaren kultura da nagusi, eta Hollywoodeko filmak, ordenagailuak, baliabide elektronikoen irudien kultura berria, munduko futbola, nazioarteko merkataritza-arauak, etab. Sortzen den kultura global berriaren ondorioz, artea globalizazioari zuzenean loturik

ageri da 90eko hamarkadan, Txinan gertatu zen bezala, globalizazioaren izaera garai horrekin loturik dagoela erakutsiz. Artea historia garaikideak behar duen munduaren ikuskerari lotzen zaio eta norbanakoaren psikologia estetikoak bultzatzen du. Gauzen agerpenak identifikazioa itzularazten du, kultura global berria tarteko.

6. Nor litzateke hori ukatzeko zoriontsu?

Telebista pizten dut orain, zein eratako programa ardura gabe, haurrentzakoa edota helduentzakoa, denak ere AEBetako Titanic-ak erakarrik, sea floor-aren mobilizazioa, hacker-en erresuma, Harry Potter, etab. Nire 4 urteko semeari Kentucky Fried-eko oilaskoa gustatzen zaio, McDonald's, eta jakiez gozatzen den aldi berean, bertan sortzen den giroak erakartzen du; marrazki bizidunak ikustea gustatzen zaio, Mickey sagua adibidez. Haurtzaindegitik bertatik, bizimodu eta ohitura jakin batzuk sartzen zaizkio buruan eta, dagoeneko, gure txikiak ele bitan jasotzen ditu ikasketak, txineraz eta ingelesez. Deigarri ez zaizkion gauzei dagokienez, berriz, bere herrialdea bera, jaio zeneko



ITZULPENAK 45/62

lekua; tokiko hizkuntzaren kulturaren odol-hodiak! Kultura hori nagusitu da, norberaren bizitzaren izaera gizatiarra azpimarratuz; eta kanpoaldeko bitzta eredu eta kultur kontsumoak haren pentsamendua eta ideiak egituratu dituzte, auzo globaleko kide izan dadin.

XXI. mendea zientziak eta arteak azkar-azkar bat egiten duteneko aroa da, produktu kulturalaren eduki zientifiko eta teknikoak gero eta handiagoak dira; produktu industrialen kultura eta artea, eta gizateriaren intentzioa gero eta handiagoak dira berezko larritasunean. Ikuste hutsaren kulturara ari gara heltzen, kultura modu baten eta zabalpen era baten arteko trantsizioa zedarritzen duena, ideia berriro zabalduz eta, era berean, egituratuz. Egiatan, giza pentsamendu ohikoak izandako nola-halako eraldaketa esan nahi du.

Ahal dudan guztia egiten ari naiz media art-en zentro artistiko berri bat sortzen saiatzeko, leku guztietan, "kultura" bizi artearen esperimendua artistikoa erakusteko, zirkuituak, biologia, molekulen eta elektroien eta eraikin iraultzaileen adimen

zientifiko eta teknologikoa erakusteko, etab. Lasai pentsatzeko parada eskainiko dugun espazioa: badira mendebaldeko hezkuntzarekiko ezberdintasunak, gu inbaditzen ari den kultura eta ekonomia mota da, baina uste dut kulturak iraun egingo duela eta zeregin garrantzizkoa izango duela etorkizunean.

IDEIA ZAHARRAK - TEKNOLOGIA BERRIAK [1] QRR: 70 / 73 JORGE LA FERLA

Biziki eskertzen dut TESTER proposamenean esku hartzeko aukera hau. Beharrezkoa da, ustez era digitala bizi dugun honetan, artea eta zientzia eta teknologia nola erabiltzen diren aztergai duten foro hauek aurrera eramatea. Globalizatua deitura duen mundu honetan, sareak sistemaren beraren oinarri bezala agertzen zaizkigunean, interesgarri irizten diogu baliabideak eta ideologiak nola diren erabiliak, batez ere nagusiena, zalantzan jartzeari. Hartara, agerian dago teknologia berriak eufemismoaren inguruan nagusitu den egoerak, munduko egoera gatazkatsuarekin bat datorren labilitate unibertsoa eragiten duela. Horrek sistemak bultzatutako integrazioaren

diskurtso txepelera eta, era berean, eraginkorrera eramaten gaitu. Merkataritza libreko tratatuen bidez eta ezberdina den oro ezabatzen duen itxurazko mundualizazioaren bidez dabilzan mekanismo horiek, indartu besterik ez dute egiten gutxi batzuen informazioa eta ideologia gainerakoei inposatzeko aukera izatea. Era honetako erakundeek, komunikabideetan dute bereziki propaganda eta uniformizaziorako euskarri sendoa.

Azpimarratzekoa da Latinoamerikatik aritzea ikus-entzunezkoak teknologia ideologia globalizatzaile baten mesedetan nola erabiliak diren gaiari buruz, aintzat hartzen badugu bizi dugun egoera gatazkatsu honetan, bera dela milurteko berrian istiluak zabaltzeko eremurik behinenetakoa.

Sareak era originalean erabiltzeko edota objektu artistikoak ekoizteko garaian, modakoa da teknologia digitala elkartrukatze komunitarioan edo ikus-entzunezkoen sorketan erabiltzea, deskubritu, izendatu eta saldu beharreko unibertso berri bat balitz bezala,



diskurtsoaren nondik norakoa eta ikus-entzunezkoen teknologiak aintzat hartu gabe.

"Teknologiak berriak" eufemismoa erabiltzeak areagotu egiten du gai zaharkitu samar baten inguruko ikerketa atzeratzea. Baina, hala ere, une honetan ageri-agerian dago eta ipar hemisferioko sistemaren diskurtsoaren ikurra da.

Egoera honen aurrean honako lerroak idazteko erabakia hartuta, horrek hainbat gairen inguruan hausnartzea zekarren berekin: **ikus-entzunezko**ei, komunikabideei eta gai hau digitalaren erabileratik soilik abiatuta tratatzeko eraren inguruan, hain zuzen ere.

Honako hausnarketak zein eremutan plazaratzen diren jabetuta, bestelako gai bat plazaratu nahi dut: ikus-entzunezkoen gertaeren kudeaketa kulturala. Berau, krisiaren adibide garbi bezala adierazi nahi dut, espazio publikoa izenekoaren ikuskeran diren aldaketa handien aurrean. Sistemak proposatzen duen aisialdi uniformearen aurrean, ikus-entzunezkoen merkatuak bideratzen duen sasi-globalizazioaren aurrean,

ekonomiaren kontzentrazio mafioso-finantzarioaren aurrean, digitalen nagusitasunak garai batean TBak izan zuen gune ideologikoa betetzera dator. Badakigu horrek zer ondorio ekarri digun eta zer den gaur egun bitarteko hori.

Ezinbestekoa da foro honetan esku hartzean Arteleku-ren ibilbide zabala aipatzea, sendotasun ideologikoari eusten baitio beharrezkoak diren zalantzak plazaratzeko unean, gaur inoiz baino beharrezkoagoa baita horiei eustea. Honako guztia interesgarria izan daiteke antzinako ideia zahar eta utopikoetatik banandu samar dagoen orainaldian pentsatzeko.

Bada gai bat aparteko garrantzia duena: ikus-entzunezkoen independentzia eta ikus-entzunezkoen makinaren eta sormena artistikoaren arteko harremana espazio eta garai gatazkatsu batean. Izan ere, euskarri teknologikoetan izaniko aldaketek eta munduko aldaketa politiko eta ekonomikoek eragin zuzena izan baitute lotura horretan. Ekoizpen prozesu guztietan - gudetan, espazioan, komunikabideetan eta medikuntzan- digitalek duten

nagusitasunak eta merkatuaren sasi globalizazioak, ikus-entzunezkoena barne, artearen eztabaidan, ekoizpenean eta zainketan homogeneizazio beldurgarria eragin dute. Horrek berak ezkututzen du munduko botereak oinarri duen tresna horiek erabiltzeko era jakin bat.

Desagertzeko bidean den euskarria gogoratzen ari bagara ere, elektromagnetikoaz ari gara, bideo artearen defentsak ikus-entzunezkoen aurkako jarrera ideologiko garbia izatea dakar berekin, erabilitako euskarriaren eztabaida gorabehera.

Bideo experimentalaz ari garenean, alternatiboaren eta egilearen eremuak izendatzen ditugu, bilaketa experimental eta espektakuluaren formekiko hausketa oinarri hartuta. Ideia horrek, ikus-entzunezkoak baliatuta sormena artistikoan "miretsia" zen hura kontzeptualizatzen du. Zenbaitetan, gutxi batzuetan, garaiaz haraindiko obra edo proiektu gertatu ziren. Baliabideak + obra + artea + experimental + independentea formulak balio handiko konbinazio iraultzailea izaten jarraitzen du. Are gehiago, mundu hau oso erakunde gutxi



ITZULPENAK 47/62

mendeen duten garai hauetan, legeriatik, estatuetatik eta erakunde publikoetatik at bizi direnak.

Horregatik uste dut indarrean jarraitzen duela bideo esperimentalaren erreferentzia, kontzeptu gisa, izan ere, lan prozesuak, autonomia sortzailea, independentzia formala eta zenbaitetan ideologikoa ere aldarrikatzen baititu, ikus-entzunezkoen arloan uniformitatetik kanpo tarterik uzten ez duen sistema aspergarria nagusi den garai hauetan. Artelekuk eutsi egin dio, ildo honetatik, ibilbide bikain bati, jaialdi eta nazioarteko erakusketa askoren modetatik eta huskerietatik aparte. Berauek kopuruei heldu zieten, era azkar batean eta agerikoan birziklatu ondoren. Bide luzea dute oraindik sarea era alternatiboan erabiltzeak zein elkarreragilezko arte digitalak eta, halaber, zor handi bat kitatzeko, bideo arteak eta zine esperimentalak bere historian osoan proposaturiko utopia eta politika arrazoizkoak munduarekin.

Urte hauetan guztietan zehar pentsaera azkar bat agerikoa izaten hasi zen. Berau, ordenagailua abiapuntu izanda,

bere berezkotasuna eta informazio prozesatzaile gisa aintzat hartuta, sormen artistikorako aukera paregabeak hasi zen taxutzen. Horiek, zenbait espekulazio tarteko, ikus-entzunezkoen diskurtsoa eta komunikabideen historia berritu zituzten. Hitz profetiko hori, xarmangarria era berean, orain arte maila interesgarriagoa izan du berezkotasun horretan, gauzatutako obra miresgarrietan baino.

Hartara, aukera zabaleko ildo berri bati ekin zitzaion. Makina digitala, berak duen berezkotasunean eta ezberdintasunean, era autonomoan ikusteaz gain, bitartekoen kulturen eta artean, elkarreragilezkoa edo digitala, garai berri bat bezala aintzat hartzen hasia zen, era berean. Prozesatzea, programatzea, interfase, loturartekoa, murgiltzea, bioartea, bizitza artifizialak eta antzeko hitzak ziren ikerkuntzan, teorian eta kritika arloetan artzain eta guru berriek barreiatzen zituzten parametro berriak. Berauek, berehala izan zuten harrera ezin hobea funtzionarioen, kultur kudeatzaileen eta erakusketa eta jaialdi zuzendarien artean.

Mundu osoko ezin konta ahala topaketa eta erakusketak euskarri digitalak artean, narrazioan eta espresiorako dituen erabilera miresgarriak saiatzen dira agertzen. Ez dute, aitzitik, sakoneko eztabaidarik plazaratzen: kultura, zientzia zein politika arloetan teknologia eta makinak erabilpenek zer nolako eragina izan duten, guden historian, gutizian eta gizakiaren intolerantzian, adibidez. Haatik, pentsaera horren parte izan beharko litzateke sistemak euskarri digitala jomuga korporatiboetarako, militarretarako, merkataritza eta finantza arloetarako erabiltzen ditu. Delako sistemak bere guda eta finantza arloetako makina demokratizatzen duelako ilusioa pizten du, teknologia berrietan oinarri duen propaganda hutsal baten bitartez.

Honako birziklatze ideologikoa arte digitalari lotutako erakunde, biltzar eta ekitaldietan nabarmentzen da. Moda horri jarraiki, badirudi konputagailua oinarri duten arte lanetarako elkarreragina/interfase proposamena izango dela aintzat hartzeko parametro bakarra datozen arte mediatico elektronikoen jaialdietan. Aipaturiko parametroek ez dute



kontuan hartzen ez ikus-entzunezkoen historian, ez euskarriak baliatutako sormenean beste alderdi ideologiko eta formalik. Bereziki, arte lan garrantzitsuen, hauskorren eta inguruarekin kritikoak diren bilaketa lanak.

“Politika artea beste bitartekoekiko loturaren jarraipena”, argudiatzen zuen Ingo Günther [3] artista alemaniarrak.

Bitartekoek berezitasuna galdu izanaren aurrean, geure buruari galdetzen jarraitzen dugu, sakoneko auzi horren inguruan: nola plazaratuko dugu ikus-entzunezkoen bidez lortutako lan miresgarrien aldakuntza eta originaltasunaren defentsa?, nola aurre egin teknologia berriei buruzko diskurtso hutsal eta susmagarri horri? Erakargarria izango da milurteko hau. Batetik, ikus-entzunezkoak zeharo digitalizatzeak dakartzan erronkengatik eta, bestetik, ordenagailuak beste ikus-entzunezko tradizionalak irensteak dakarren nahas-mahasiarengatik, euskarriak zeharo nahasiak izango diren marko batean. Ezer gutxi eskainiko dute botere

politikoak, korporazio multimediek eta gobernuetako programek. Aurrerantzean ez dagokie autore kutsuko, esperimentalak, arte xedeetarako eta kalitateko ikus-entzunezkoen produktuak sustatu, ekoiztu eta erakustea baino. Horiek etekina eta adostasuna baino ezin dute sorrarazi.

Honako hau auzi politikoa da, zalantzarik gabe eta unean-uneko agintariek sekula ez dute berau aldatuko. Horren aurrean kulturaren funtzionarioek, k u d e a t z a i l e e k e t a administratzaileek babesik eza nabarmena antzematen dute.

Argentinan, argi eta garbi dago, auzia galduta bide dago.

Gure ustez bada erronka handi bat: ikus-entzunezkoen bitartekoei, fotokimikoei eta elektronikoei darien kutsu alternatiboaren espiritu kontzeptualari eta erradikalari eustea. Hartara, digital munduak nagusitasun osoa duen oraingo egoerarekin alderatu ahal izango dira. Itzelezko lana izaten jarraituko du ikus-entzunezkoen arloan euskarri eta konbinazio guztietan nabarmentzen diren eta sistemaren propagandari

aurre egingo dioten egile eta artistak, bilatzea eta sustatzea.

Jokabide bereziki arriskutsua da berau, iraultzailea beharbada, izan ere aurre egin behar baitio, inoiz baino gehiago, adostutako espektakulari eta ordenagailua jomuga duten teknologien inguruko zenbait kontzepturen huskeria jasanezinari. Tresna digitalak eta sareak praxis alternatibo baterako pentsatzea, bere berezitasunetan lan egitea dakar berekin: makina hori uniformitatearen parametroak irauliz abian nola jarri pentsaturik eta, batez ere, oraina zine esperimentalaren eta bideo artearen historiarekin loturik.

[1] Testu honen izenburua Latinoamerikako Foro Tematikoa esku hartu nuen mahaingururitik hartua da. Berau Salvadorren, Bahían, Brasilen burutu zen 2003ko abenduan, Felipe César Londoñok (Caldaseko Unibertsitatea, Manizales) eta Octavio Arbeláez Tobónek antolatuturik (M.E.C. Proiektua, Manizales Eje del Conocimiento) Begiratu www.forumculturalmundial.org

[2] Lucia Santaela eta Arlindo Machado ikerlari eta intelektual brasildarrak, arlo honetako orakulorik behinenak dira. Ez bakarrik digitalen arloan, baita bere osotasunean komunikabideen eta teknologia poetikoak izenekoetan ere.

[3] “Kunstforum”, 1989.



ITZULPENAK 49/62

TANJA OSTOJIC + MARINA GRZINIC

ORR: 77

The Politics of Queer Curatorial Positions: After Rosa von Praunheim, Fassbinder and Bridge Markland, 2003

Argazkian, Tanja Ostojic eskuinean; Marina Gržinic ezkerrean.

Ikuspegi arrotzari atxikirik, historia eta eremu asko ari da aldatzen hainbat auziri buruz: politika zer den, gizon eta emakumezkoa izatea zer den, artea eta kultura zer diren... Gržinic-ek Christopher Makos-en Andy Warhol-en argazkia aipatzen du, The Altered Image (1981) sailekoa. Ostojic ezberdintasunen gainetik agertzen da. Biek ere, historia, teoria, artea, bizitza, ekonomia, sexua eta (bio)politika kutsatzen duten ezberdintasun estrukturalik sakonenak uzten dituzte agerian.

ARLO MAYER + PHILIPP HAUPT

ORR: 80

... indarkeriaz ari garela, beti esaten da badugula eremu hori uztea... baina orduan auziak politikoa izateari utziko lioke. Urruntzea komenigarria izan liteke arlo pertsonalari dagokionez, baina onartezina da

tresna politiko bezala aintzat hartuta. Ezin gara bizitza osoan iheska ibili! Avenyn-go istiluetan herritarrek ez zuten "eserita egotea"... aukera aintzat hartu. Beharbada, hedabideei zuzendutako irudia "ona" da, baina nik ez dut era horretako ekintzarik nahi poliziaren jipoa jasotzeko arriskupean. Bertan egotea eta kantatzea gizartean istilurik ez dagoen irudi garbia da, baina ez dago irudi hori plazaratzeko inolako arrazoirik.

Constant: Arazoak izan genituen kartografiako baliabide tradizionalekin: Babilonia berria bertako hirien gaineko maila askotan dago antolatuta; egiturak ez dira bat ere iraunkorrak; modulu estandarizatuak erabilia, espazioa etengabe eraldatzen da: sarbide berriak, aurrekoak itxita gelditzen dira, labirintoak... Egitura mugikorak oinarri nagusi bat du: komunikabideak luze eta zabal erabiltzea. Horren sare konplexua eratzeko behar-beharrezkoa da, zalantzarik gabe, sistema informatikoak baliabide gisa erabiltzea.

Leila: Hiriko aldeak adierazten zituen mapa erregelatua banatu zuten. Ez zirudien horren eskasa: marrak besterik ez ziren azaltzen bertan; marrak, eta azalpen bat,

poliziak hiria nola inguratuko zuen esplikatzeko zuena. Baina paperean ageri zenak ez du zerikusirik benetan gertatu zenarekin alderatuz gero. Hesiak ez zituzten jarri adierazitako tokian. Jarri bai, jarri zituzten, baina aurreikusitako baino askoz gehiago, eta, gainera, behin eta berriro aldatzen zituzten. Ondorioz, inoiz ez genekien nora jo. Era berean, behin eta berriro aldatutako edukiontziak erabiltzen zituzten. Horrek erabat galarazten zuen hirian zehar ibiltzea, nahiz mapa erabili izan.

Kevin: Hiria egiturak etengabe aldatzen ari diren eraikitzaile askoren emaitza da. Denbora batez egonkorra badirudi ere, beti ari dira xehetasunak aldatzen. Ez dago azken emaitzarik, bata bestearen atzetik datorren fase-segida amaigabeak baizik. Hiriaren ikuste-kalitatea aintzat hartzen dugu, hiritarrek hiri-eremuarekiko duten irudi mentala ikertuta.

Christophe: Bada film bat Hannes-ek Vasaplatsen-en tiroa jasotzen dueneko unea islatzen duena. Askotan erakutsi izan da. Baina Vasaplatsen aldera goazela, ez dugula ezer ikusten ohartuta, zaila da bertan zerbait gertatu zela pentsatzea. Betiko



itxura du, zuhaitz eta eraikin berberak dira, ez dago leiho hautsitakorik... lehengo hasiera eta gero bera ematen dute.

Gilles: Bergson-en memoria eztabaidatu ondoren, nik esango nuke irudi optikoak/soinudunak ez duela objektu fisikorik irudikatzen eta zaila dela erreallitatearen eta alegiazkoaren arteko banaketa egitea. Lotura berezia dago pertzepzioa eta memoriaren artean, deskripzio erreal bakoitzeko irudi birtual bat dugu memorian, kristal batean bezala: alde asko, islatua, errefraktatua... Bereizteko ezintasuna denboraren kristala ulertzeko giltza da: Zer da "irudi erreal" bat eta zer da "erreflexu" bat?

Linus: Egun hauetan zerbait dabilkit barrenean helikoptero baten edota sirena baten hotsa entzuten dudana bakoitzean... bizitako esperientziak ditut gogoan eta guregan arrastoren bat utzi dutenak gogorarazten. Sarritan galdetu diot neure buruari helikoptero haren ardura zuen polizia buruz, lurtean zer ari zen gertatzen begira, bideo-jokoa balitz bezala. "Hainbat edukiontzi mugitu beharra dago A Sektoretik B Sektorera, manifestaldiak dira parkean. Hainbat unitate eramango ditugu

Vasaparken-etik Avenyn-era." **Jennie:** Epaiaketak ziren bitartean, SMS komunikazioen eta telefonoen arteko loturak erakusten zituzten grafikoen jabe ziren. Mapak, egiturak eta komunikazioko geziak ziruditen. Adierazten zuten itxura serioagatik, epaimahaia burubelari ari zen horiei begira... Baina nik kalean bizitako esperientziak ez zuten zerikusirik eurek mapetan adierazitako egoera antolatuarekin.

Kajsa: Unibertsitatean manifestarien gaia jorratu genuen. Foucault eta Habermas baliatu ditugu, nagusiki, oinarri teoriko gisa. Irakasle batek agerian utzi zuen haserre Habermas nola erabiltzen ari ginen ikusita: "Ezin duzue horrelakorik egin! Bera mintzen ari zarete!" Begirunea zor diezue gizaseme hauei, eduki beharrekoa baino begirune handiagoa. Gauzak ikusteko era bitxia, benetan. Teoria lagungarri zaigu, baina ez dut zertan errespetatu. Nire ustez lanabesa baino ez da teoria, eta zer nahi, huraxe egingo dut berarekin.

Gothenburg N.B. (An Image of a City) based on research at the Manoa Free University assembled by Ralo + Philipp.

BOSNIAN GIRL, 2003

ORA: 81

ŠEJLA KAMERIĆ

Graffiti soldadu holandar ezezagun batek egina da, Potocari-ko (Srebrenica 1994/95), barrakoi militar baten paretan. Errege-Armada holandarraren soldaduek Srebrenica babesteko ardura izan zuten 1992 eta 1995 urte bitartean, Bosnia eta Herzegovinan ziren Nazio Batuen Babes-Indarren (UNPROFOR) parte zirela.

GALLERY DOGS

ORA: 75

DIEGO LAMA

Emeki-emeki aldatu dira historian zehar artea gizarteratzeko ardura dutenen eta artisten arteko harremanak. Hori posmodernitatera iritsi arte. Egungo egoeran, zaintzaileek dute arte munduaren nagusitasuna.

XX. mendearen lehen erdian aurrera, mitoak ospe bila ari ziren artisten ingurukoak ziren. Aldian behin aipatuak ziren Museoren bat edota Stieglitz edo Peggy Guggenheim bezalako galeriazuzendari edo sustatzaileen bat. Baina 80ko hamarkadan, merkatuaren suspertzeak artista plastikoak izar mediatiko



ITZULPENAK 51/62

bilakatzea ekarri zuen eta zine-aktoreak bezala, erakusketak plazaratzera gonbidatzen zituzten behin eta berriro, jendea erakarri ahal izatea bermatu nahian. Orduan hasi ziren zaintzaileak kontratu paregabeak izaten, batez ere Museo, Bienal eta Dokumenta eta gutxieneko koherentzia duen jendaurreko edozein ekitalditan.

Hamarkada horretan, era berean, arte arloko erdigunea eta kanpoaldearen arteko tartea nabarmendu zen. Horren baitan zegoen herri bakoitzak nazioarteko izar nabarmenenak biltzeko zuen ahalmen ekonomikoa. Sistema horren baitan zaintzaileek, izar bihurturik, kanpoaldeko artistak baztertzen dituzte. Gure herrialdeek ez dute gure artistak plazaratuko dituzten eta tratu berdintsuagoa bultzatuko duten zirkulazio handiko argitalpenik. Quentin Tarantinoren lehen filmaren, Reservoir Dogs, sekuentzia batean oinarriturik, botere lehia hori ikuspuntu global batetik abiatuta aztertu dut. Pertsonaien ahotsak bikoizturik elkarrizketa bitxia sortu dut: horren protagonista dira arte garaikidearen eremuan nagusitasuna duten zaintzaileen jarduerak, erabakien arrazoiak

eta pribilegioen banaketa. Solasaldi honetan nazioartean zergatik ez garen agertu aztertzeaz gain, hainbat zaintzailek aurrez zehaztutako kontzeptuak inposatu nahi dituztenean duten berezko perbertsioa kritikatzan dut, artistak esku hartzen duen jarduerarekin bat datorren obra burutze aldera.

BASAPIZTIAK

ORA: 96

GABRIELA GOLDER

Zapalkuntza: boterearen teknologia. Gizabanakoak gorputz eta jokabideetan erakusten ditu, anatomia politikoa balitz bezala. Delako politikak gizabanakoengan eragiten du, eurak atomizatu arte”.

BASAPIZTIAK

Etsipenaren ondorioa. Zenbait irudi behin eta berriro datoz bueltan eta oroimenean gorderik ditugu. Emakume bat polizia baten eskuetatik ihesi, gizon bat temati, iraulkatu egiten da keinuka arrastaka duten beste bi gizonengandik ihesi nahian. Beste bat, ia jarrera jasanezinean, iletik arrastaka, burua basapiztien atzaparretatik askatu nahian dabil.

Zenbait irudi behin eta berriro datoz bueltan eta oroimenean ditugu gorderik. Eta inkontzientearen jarioen gisan agertzen zaizkigu, koloretako zorrotadak balira bezala, mugimendu ia fisiologikoen bidez. Etsipenaren imintzioak. Bizirik irauteko jarduera.

BASAPIZTIAK

ASTAKIRTENAK – BASATIAK – ZAKARRAK – IRRAZIONALAK – ANIMALIAK – PIZTIAK – MAMORROAK – PATARIAK – ODOLZALEAK – BIHOZGABEAK – KRUDELAK – ANKERRAK – BIHOTZ GOGORRAK – IZUGARRIAK – GUPIDAGABEAK – ERRUKIGABEAK – ZORROTZAK

Gizakien ekintza, jokabideak. Nolatan jendeak eragin eta erantzuten du? Behin eta berriro errepikatzen diren mugimendu, ekintza eta keinuak. Errepikatze ekintza horretan bertan agertzen da gizakiaren irudia eta bere mugimenduak, irudiak berak eskainitako kolore zorrotaden artean, ia mugimendu fisiologikoetan. Kasik zaraten artean dugu gizakia agerian, hasieran ulertezinak diren irudi zorrotaden artean.



SITE SYMPTON

ORA: 98 / 99

LUCAS BAMBOZZI

Proiektu hau zenbait gertaera garaikideren ondorioa da. Nik eguneroko bizitzan teknologia berriek duten eragina-rekin loturiko egunkarietako artikulua biltzen dut eta TB-ko programak grabatzen ditut. Aldizkariak irakurtzen ditut, elkarrizketa zerrendekin bat egiten dut, eztabaidatan parte hartzen dut, erakusketetara joaten naiz eta hamaika posta elektronikoa jasotzen dut non benetan besterekin eta gure mediazio elkarrekintzetan erabiltzen ditugun tresnekiko gure haremanean zerbait diferentea dagoela aditzera ematen den. Obsesioak, gaixotasunak, portaeraren estandarrekiko ustezko desbideratzeak erakusten dituzten kasuak batzen ditut. Eta bestelako egoera askotan komunikazio sistema berrien baldintza ezegonkorren eragina eman dela dirudi.

Hirugarren munduan adibidez, eragin hori modu ezberdinetan eta intentsuki ageri da, hainbat galdera eta kezka sortuz. Aurreikusten zenarekin oso modu diferentean gertatzen ari da. Identitateak aldatzen dira, portaera arraroak ematen dira,

adorazioa eta erresistentzia aurrez aurre daude. Badira agertzen ari diren zenbait bigarren ondorio bitxi eta interesgarriak. Arazoak ikusten heldu nahi dut, mikrobioak (non egiten du min?). Nahiago dut sintomak ikustea.

Proiektu honek komunikazio eta entretanimendu teknologia berriak kultura eta elkarte ezberdinetan, oraindik garapen fasean daudenak bereziki, sartzearekin loturiko gaiak tratatzen ditu. Hainbat lekutan [herri bat, eskualde bat edo Estatu bat osorik], teknologia berriak tradiziozko sistemak, eskuzko lan prozesuak eta mendetako ezagutza ordezkatzen ari dira azpiegitura baten sendotze egokirik gabe eta eskualdeetako idiosinkrasiak kontuan hartu gabe. Brasilen, adibidez, hutsarte izugarria ematen da garatutako hiri eta herrietako zonalde txiroen artean, non teknologia berrien eragina modu zorrotzean sentitzen den. Jendeak erabateko aldaketak bizi ditu, antzinako teknika eta portaera moduetatik guztiz berriak diren prozeduretarako askotan neurrigabeak eta ertsiekizunak. Azpigaratutako herrialde gehienetan ohikoa izaten da erdiko medio eta

prozesuak, edo gutxienez, sarrerako praktikak alde batera gelditzen direlako. Pentsatzeko modu eta ideologia berriek sistema berriekin baturik askotan gatazkak eta asaldatze adierazgarriak eragiten dituzte, hemen bigarren ondorioak deitzen direnak.

1. urratsa: Aipatutako argudiotik hasita, proiektu honen helburua ikerketa prozesu laguntzailea ezartzea da. Sareko leku baten bidez [TESTER] eztabaidarako eskuragarri egongo diren kasuen [datuak_kasuak] bilketa eratu da. Kasuak ustezko sintomak konfirmatu eta ilustratu ahal izango dituzte eta honek Lekuaren Sintomen Proiektua sortzeko eta ondorengo garapenerako oinarri gisa balio izango du. TESTER-ek lotunea [site.symptom portalea] izango den lekuarekin konexio gisa funtzionatu ahal du edo publikazio, metaketa eta banaketarako zentro aktiboa izan daiteke. Laguntzaile sare batek haien gizarte eta elkarteetan komunikazioen teknologia berriak eragindako portaera aldaketa horiek bilatuko ditu. Joera teknologikoen aurkako berezko subertsio edota erresistentzia praktiketarako gune garrantzitsua osotzen dute.



ITZULPENAK 53/62

TESTER edo lotune lekua laguntza eman eta leku guztietako txostenak eskaintzeko prest egongo da, egunkarietan, telebistan edo sarean bildutako zatiak adibidez, eta existitzen diren kasuekin konektatzeko aukera emango du. Lanaren garapenerako guztiz erabakigarria da kontinente ezberdinetatik bidalketak sustatzea [Hego Afrika eta Hego Amerikaren arteko konexioa ikusirik, adibidez] benetako prozesu laguntzaile eta legitimoa eraikiz.

2. urratsa: Puntu honetan lan bat eratu eta on-line kaleratuko da. Asmoa modu zabalean eskuragarri izatea da [hemen datuak_kasuak on-line deiturikoa], eta horixe izango da abiapuntua bestelako ekintzetarako. Material iturrirako sarbidea independentea izango da eta ez da autore lana izatea eskatzen kasuen datu basea baizik. Ondorengo fasean dokumental digital ez lineal baten parte izango da.

3. eta 4. urratsak eta ondorengo garapenak: Edozein urratsetik bidalketa ezberdinak planteatzen dira emaitzak medio aukera ezberdinetan egon daitezen, ez sarekoetan soilik. Konexio

publikoak eskaini nahi dira haririk gabeko medioetarako, telefono mugikorak [sms, wap] adibidez eta DVD-ak gisako medio **e r a m a n g a r r i e t a** elkarrengileetarako.

**UNDER 40 DEGREES /
UNDER 40° / 40°**
ORA: 101 / 105

Honako lankidetzat proiektua Tester plataformak garatutakoa da.

Gaur egun esku-hartzen duten lurraldeak: Hego Afrika / Latinoamerika

Proiektuari atxikiak:

Marcus Neustetter – The Trinity Session

José Carlos Mariátegui – ATA

Kultur-ekoizle garaikideen gaur egungo asmorik nagusienek, Hirugarren Mundura mugaturik, mugimendu jakin bat omen dute eragile: Lehen Mundurako arrakasta. Museo garaikideek, arte galeriek, hezkuntza arloko erakundeek eta norbanakoek arte garaikidearen prozesu eta produktuen printzipio eta definizioak ezarri dituzte. Aldi berean, mendebaldeak bereak dituen arte garaikidearen nozioak merkaturatu egin dira eta eurek mundua kolonizatu dute, globalizazioa tarteko. Hala ere,

garatu den industriak ez du beti erdietsi, munduko ekonomia eta arte guneak ez diren tokietan, nahiko genukeen arrakasta. Azpiegiturek, finantza babesak, plataformek, ikus-entzule prestaturek eta garapen-programek handitzen ari den diaspora kulturala ekartzen dute berekin. Aipatutako diaspora horren pribilegiatuak ez diren tokietatik, mugimendu gisa, plazaratzen da eta zerbait eskaintzeko duten zentroetan dibertsitatea oinarri duen aberastasunaren sorleku da.

Bazter diren eremu horiek, munduko gune kulturaletarako diaspora izatea ezaugarri nagusi badute ere, ia-ia ez dago inolako etekinik atzean diren produktu eta testuingururako. Norberaren testuinguru historikoaren kontzientziaren bitartez zabalduetako kultur-enbaxada eta marketina adibide garbia dira garrantzi gutxiagoko eremuek probetxua eskuratzeko duten moduez. Honako prozesuak, aldiz, ez dira era eraginkorren burutzen eta, hartara, ezin dute gune kulturalak ez direnetan ondorio iraunkorreko eragin zabala eta entzutetsua sorrarazi.

Hori hala izanda ere, aipatutako erdiguneen partaide izateko



asmo eta gogo bizia izanagatik, aktiboak dira benetan, sarritan sarepean izanik ere, eremu horietako gazte garaikideen lan-jarduerak. Honako horiek, argudioa xede behinena izanda, kanpoaldekoak diren etiketa izenpea izan lezakete. Kanpoalde gehienak Hirugarren Munduko eremurik txiroenetan lekuturik izanik, garapenari aurre egiteko abiapuntuek kulturalak baino soziopolitikoak izan behar dute, halaberharrez. Gehienetan, ez dira bat ere eraginkorrak izaten Lehen Munduko ereduari jarraiturik, artista garaikideak bultzatzeko egituraz hornitzeko betebeharra aintzat hartuz gero. Haatik, hasiak dira testuinguru horietan abian jartzen kultur-enpresen estrategiako hainbat alderdi, ekoizpenerako prozesuak eta tokiko zein eremu globaleko eskuhartzeko metodoak.

Botere globalen marketin-makineriak eraginkorra eta ahaltsuak izaki, ia zeharo ezereztaturik agertzen zaigu sarepean edozein oinarri-eremuk jarduera jakineko edonolako produkzioa. Hori bestela gertatzeko, hedabideen sareek zabalkuntza garaikidea bultzatu beharko lukete, boterea eskura dutenen onuragarri gerta ahal izateko, beti ere. Ustez

kanpoaldea zer den eztabaida, bitxia bada ere, mendebaldeko eragileek bultzatu dute. Ildo honetatik sustatu diren berrikusketak, ikerketak eta eztabaidak kultur-testuinguru jakinetan gauzatu dira eta, horietako zenbait, ez datoz bat eremu horietako errealitatearekin. Honako honek ez du aditzera ematen elkarreraginaren eta kultur interesen eta trukaketen kritika zorrotzik. Hori baino, tokian tokiko borroka baten aldarrikapena plazaratzeko asmo tinkoa dago, "ikuspegia" kontzeptua agertzen den unetik. Izan ere, delako "ikuspegia", sarritan jatorri ezberdina duten testuinguruak ezartzen baitute. Arlo hori ulertzeko era honek ezarritako ikuspegi bat adierazten du, batez ere, bazterreko eremuetako jardueraz ari garenean eta horietan Lehen Munduko komunikazio-sare nagusien bidez informazioa trukatzea nola lortzen den hizpide dugunean. Eremu zabaleko informazio iturriez ari gara: aldizkariak, online plataformak, egunkariak, erakusketak eta hitzaldiak, besteak beste. Arlo horrek badu bere-berezko arazo bat: artistak eta bere arte-lanak, maiz, harrera paregabea jasotzen du mendebaldeko kulturaguneen aldetik, xede jakin

bati jarraiki: "bestea"-ren edo alternatiboaren bila dabilen arte globala balitz bezala aintzat hartzea. Era horretan, mass-mediek agertutako ikuspuntu globalizatu bat baino gehiago sorrarazten da eta, zenbaiten iritzitari jarraiki, aukera egon beharko luke negoziazioaldi horretan parte hartzeko, beste kultura batzuen berri zabalagoa izanik, gizartearen eta kulturaren elkarreragin zuzenaren bitartez.

Balizko elkarreragin hori, kultura zein geografia aldetik kanpoaldean diren pertsonen artekoa, biziki interesgarria da ohariturik gaudenean eskualde askotan hurbilekoak direla praktika eta testuinguru anitz, hasierako konparazioak eta erantzunak kontuan hartu ondoren. Azpiegitura eta babes-sistema ezak, trukatzea eta komunikatzea lan konplexua, utzikieriaz betea eta nekeza izatea eragiten du. Hori horrela, konpartitutako elkarrizketa bideratzea ezinbestekoa antzematen da antzeko egoera eta testuinguru-irtenbideetan trebatua eta jantzia izateko unean. Komunikazio era horrek ez dirudi erraza geografian, hizkuntzetan eta balore kulturaletan horren urrun diren eskualdeen artean. Horretarako



ITZULPENAK 55/62

estrategia eraginkorrak bideratzea xede izan beharko litzateke komunikazioa eta trukaketa eskuratu ahal izateko eta, aldi berean, eremu horien arteko zubiak zabaltzea eta eragile-sare eraginkorra taxutzea bidera daitezke. Elkarrizketa korapilatsu horren harira bada behin eta berriro azaltzen den zalantza: ba ote daude aipatutako testuinguruetan ageriko eredu eta egoerak, guztioi begira diren ikuspegi sortzaileak eragingo dituzten komunikazio-proiektuen iturri izango direnak?

Teknologia baliatzea ezinbesteko lanabesa da honako elkarreragina bultzatzeko asmoz, nahiz eta kanpoaldean oso era mugatuan eragin duen komunikazio eraginkorra xede duen teknologia berriaren garapenak. Azpiegitura teknologikoa lehen mailako ez denez, aintzat hartu beharko litzateke gai hori testuinguru jakinako ikuspegiaren. Sareko bitartekoak eta estrategia alternatiboak bateratzea familia-sareei esker bideratu da, profesionalen sareen baino garrantzia handiagoa izan duten egoeretan. Era horretako sare informalak informazioaren autopistak deitutakoek proposatzen duten egituraren

alternatiba izan daitezke. Izan ere, informazioaren autopistak, gehienetan, boterearen mende egonagatik ere, ez dira lurralde txiroenen eremuetara iristen. Ingurune digitalak aukera ematen du geografia hibridoaren eta ez fisikoaren isla izango den plataforma sortzeko. Ingurune digitala eta internet paregabeak dira erkidego digitalen artean komunikazioa, sarbidea, ordezkartza, dokumentazio birtuala eta trukatzeko plataformak gauzatze aldera. Hartara, laborategi birtualen antzera, eragiteko eremu berriak sortu eta adierazpiderako eta trukaketarako era alternatiboak sustatzeko ildo nagusi bilaka daitezke.

Latinoamerika eta Hego Afrikaren artean den loturan pentsatzen jarriz gero, Johannesburgoko eta Sao Pauloko Bienaletan eremu horietan bultzatzen den sorkuntza lanari buruz adierazi digutenaz gain, ez dago benetako trukatzeko-jarduera nabarmenik bi lurraldeen artean. Hori hala bada ere, Lehen Munduko guneek bideratzen duten sareen bidelagun izanda, izan dugu benetan elkarren berri, European eraturako jaialdi eta erakustaldietan: horren adibide garbia da Latinoamerikako Jose-

Carlos Mariategui eta Hego Afrikako Marcus Neustetterren artean izan diren bilerak, besteak beste. Gure testuinguruetakok tokian tokiko jardueraren zati xume bat besteei zabaltzeak garbi erakusten du badirela antzekotasunak sortze-lanak eskatzen duen testuinguru eta erantzunetan. Ikerketa bide zabala dago arakatzeko esparu horretan.

Aipatutako ikerketa hori testuinguru ezberdinetako kultur-adierazpideen trukaketa eta erakusketen bidez plazaratzeko asmoz, badira aintzat hartu beharreko estrategia gardenak, arestian adierazitako gaiei erantzungo dieten komunikazio eraginkorra bultzatze aldera.

Eremu geografikoa kontuan izanda, batez ere ekuatoreko bi aldeetan kokatutako 40 graduko latitudepeko lurraldeak hartzen dira kontuan, Under 40 degrees kontzeptua erreferentzia geografikoa zein funtzionatzeko estrategia bihurtu da kulturaren kanpoalderako. Horrek aditzera ematen du badela sarepean jarduteko era bat, erdigunea aparte utzita.

Agerian ez dagoenez, orain arte, inolako irtenbide eraginkorrik izan denik era horretako trukaketa



prozesuetarako, Under 40 degrees-ek estrategiak esperimentalak ditu oinarri eskualde ezberdinetan trukatzea eta erakusketak bideratzeko. Honako proiektuak etengabeko prozesua ardatz duenez, benetan ez dagoen sare bat ezartzea helburu nagusi bat du: kultura eta arte eremuetako esperientziak trukatzea eta horren berri izatea.

Under 40 degrees-en xedea hegoaldeko hemisferioan sareak zabaltzea da, hainbat eskualdetan den sorkuntza-lan garaikidea erakusgai izateko. Ohikoena da jarduera eta erakusketa horiek iparraldeko sareen bidez zabaltzea. Hegoaldeko sarea baliatzeak iparraldekoarekin muga egitea adierazten duela jakinik, proiektuak Latinoamerikako eta Hego Afrikako artisten lankidetzaz proposatzen du, beren arteko elkarreragina baliagarria irizten diotenen artean.

Bi elkarte ari dira proposatzen zein proposamenek hartuko luketen parte Under 40 degrees-en: The Trinity Session (Hego Afrika) eta ATA (Peru). Kontinente ezberdinetan lekuturik eta antzeko interesak dituztela euren lurraldeetan sare eta prozesuen

ikerketetan, bi elkarte horien arteko trukaketak guztiz gogobetetzen ditu mugaz gaindiko testuinguruetatik eta mendebaldeko saretik at daukaten ikasteko grina. Era horretan beren interesak eta jakin-minak kultura eta gizarte eremu zabal batera plazaratzeko aukera baliatzen dute, nahiz eta bere asmoa ez den soilik eremu geografikoa kontuan hartzea.

Lehen Munduarekin dagoen harremana oinarri izanda, indarrean diren sareak eta plataformak ezarrita, horien artean dago TESTER www.e-tester.net. Honek, estrategiak Lehen Munduko lurraldeetako partaideak kontuan hartzea aurreikusten du. Hori bideraturik dago egiturak bikoiztea saiheste aldera ez ezik, baita diasporari aukera emate aldera ere, jatorrizko testuinguruan sorkuntza lanak gauza ditzaten ahalbidetzeko asmotan.

Proiektuak The Trinity Sessionek eginiko In no particular order curated Hego Afrikako Bideoartearen Atzera Begirakoa Liman burututako Bideo/Arte/Elektronikako VII. Nazioarteko Jaialdiaren baitan. 2004 urtean Bideoarte Perutarren monitorizazio baten

emanaldia izango da Johannesburgoko Bideoarte Jaialdian. Hasiera horrek atzerriko lan baten erakusketa zabaltzeaz gain, bideoa bitarteko bezala bi testuingurutan kokatzen du. Horrek ahalbidetzen digu artean, kontzeptuan eta bitarteko gisa diren antzekotasunak eta ezberdintasunerako guneak bereiztea. Bideo bilduma horiek entzute handiko jaialdietan aurkezteak, handitu egiten du dimentsio fisikorako zein trukaketa virtualetarako duen balioa.

Bideoa eta sarea ikerketarako bitarteko apartak eta trukaketarako plataforma itzelak badira ere, irratia eta telebista ere erabiliak izango dira, informazio iturri gisa. Hartara, tokian tokiko bitartekoen jarduera grabatuta eta trukatuta, kanpoaldeko testuinguru bateko profil zatikatua sortuko dira.

Under 40 degrees-ek trukaketarako artistaren bat nabarmentzea du xede. Horretarako media art aurkezpenak izango dira Hego Afrikan eta Latinoamerikan, Johannesburgon eta Liman, testuinguru-jakineko plataforma nagusi ezberdinen bitartez.

**TO SEE AND TO DIE
(IKUSI ETA HIL)**

PAG: 106

**YAREL KATZ BEN
SHALOM-EN
INSTALAZIO BAT**

Bi bideo grabazio paraleloz osatutako bideo-instalazio bat plazaratu nahi nuke. Grabazioek Heinrich Himmlers-ek 1943 urtean, Posen-en, Wehrmacht alemaniarraren ordezkarien aurrean eginiko hitzalditik jasotako aipu baten berri ematen digute. Era berean, pantailan testua zein hebraierazko transkripzio fonetiko bat daude ikusgai.

1. grabazioan set-aren aurrean nago, Himmlerren testu fonetikoa alemanieraz irakurtzen ari naizela. Testua kolore arrosako artxibo batean dago kokatuta. Kolore horrek Kanpo Harremanetarako ministerioko artxibo ofizialak zein garai hartan ministroa zen von Ribbentrop gogorarazten dizkigu. Artxiboak guda amaieran izan ziren deskubrituak, Wannsee-ko Konferentziako protokoloarekin batera. Horrek berak adierazten du Kanpo Harremanetarako ministerioak jakinaren gainean behar zuela egon...

Atzeko aldean piktograma erako irudiak daude agerian,

bainugeletarako erabilitako ohiko eta jatorrizko sexu sinboloak oinarri hartuta. Berauek baliatu izan ditut gizonezko judua – gizonezko arabiarra, emakume judua – emakume arabiarra etiketak adierazi ahal izateko. Zuri eta urdin koloreei eutsi zaie, Israelgo banderaren koloreen adierazle gisa. Era berean, sexu inplikazioen, oro har, berri ematen digute.

2. grabazioak Israelen Poloniako enbaxadore izandakoa plazaratzen digu, Macaij Kozlowski jauna. Israelen kreditatutako Alemaniako, Errusiako, Frantziako eta Poloniako enbaxadoreei eskatu nien grabazioetan esku hartu eta aipuaren testua hebraiera fonetikoan irakur zezatela. Zuzendu nintzen enbaxadoreen artean, Kozlowski jauna izan zen testu fonetiko hori hebraieraz irakurtzeko prest agertu zen bakarra. Testu hori ere artxibo arrosa batean dago kokatua. Gainerako enbaxadoreek gutun bidez edo buruz buruko bileretan eman zuten euren erantzunen berri. Berauek honako testu honetan daude jasota.

Bi artxiboek "Endlösung" inskripzioa dute jasota (Azken Erabakia).

Bi grabazioak programa eran, zirkuitu itxi eta jarrai batean, plazaratutako hainbat sekuentziaz daude osaturik.

Sekuentzien "ebaketak" garrantzizkoak dira irakurritako testuen antzekotasun ezaz jabetzeko. "Break"-ekin dagoen antzekotasunak indarkeria zakarraren berri ematen digu, aldi berean.

Set-ak terrorista suizidek burututako antzeko grabazioak aipatzen ditu zeharka. Honako grabazioak erasoei ekin aurretik egiten dituzte. Grabatzeko set-ak hainbat sinbolo eta ikono plazaratzen ditu. Horien artean daude, besteak beste, lider fundamentalisten argazkiak, bandera palestinarra edo Dschahids-ei eginiko aipuak.

Lanak berezkoa duen ikuskera aintzat hartuta, nire ikuspuntutik, deseraikitze biderako une funtsezkoak agertzen zaizkigu. Badira, adibidez, telebista arrunt bateko monitore-bidezko erreproduktzio tekniko bat, banaketa arrunta sistemaren eta kontsumoaren aurreko jarreraren aipamena egiten duena. Badago harreman moduko bat ezberdintasun sexualekin



lotutako ingurunearen eta terrorista suiziden grabazioei eginiko aipamenean artean. Bestetik, agerikoa da testu hau gure jatorrizko hizkuntzan irakurtzen ari garena eta horren ondorioz, behatzaileek ia ezinezko izango dute zein hizkuntza den identifikatzea. – Hizkuntzak lurraldea zedarritzen badu, hizkuntza deseraikitzeak lurraldea bera deseraikitzea dakar.

Bera, poloniarra izanik, hebraieraz irakurtzen ari da eta ni neu, israeldarra izanik, alemanieraz. Biok agerraldi krudelen adierazle den agiri bat irakurtzen ari garela, honako auzia plazaratzeko aukera izanenezake, "guztiok gara elkarren trukagarri eta!".

Baina horrek berak norberarenganako eraso ere badakar berekin, autoalienazio era bat. Berak oinarritzko ideia antropologikoen deseraikitzeaz gozatzen du, plazer estetikoari ez ezik mezu etikoari ere erreparatuta. Betiere honako galderari zuzenduta: "Zer da gizakia?" – Era berean, "patt-situation" egoera bat gogorazaziko liguke, non "irtenbideak" ezinezkoak diren, boterea eta indarkeria bideak erabilita, behinik behin.

SARRITAN EGITEN DEN GALDEA: ZER DA X-EVIAN V.O.3?

PAGS: 116 / 119
HTTP://WWW.W-EVIAN.ORG

Debian Gnu-Linux-en banaketa auto-abiagarri eta auto-instalagarri bat da X-evian.

X-evian Live-CD bat da, sistema eragile oso bat, CD-ROMen irakurgailutik RAM memorian automatikoki instalatzen dena hardwarea auto-detektatzeko prozesu baten bidez. Honek PC bat inolako arrastorik utzi gabe "parasitatzeko" aukera ematen du, disko gogorra ukitu gabe, sistema eragilearekin zein PCan instalatuta dauden fitxategiekin inolako interferentziarik sortu gabe. Gainera, X-evian-ek utilitate bat du CDko edukia disko gogorrean automatikoki instalatzeko (windows ezabatu beharrik gabe, alegia).

Debian GNU/Linux sistema eragile bat baino askoz gehiago da: Linux Kernel-aren (nukleoaren) inguruan programak banatzeko, instalatzeko eta kudeatzeko sistema oso bat da. Debian GNU/Linux 10.000 programa inguruz osatuta dago, ia-ia

guztiak software librekoak dira, eta sailkatuta eta modu integratuan funtzionatzeko prestatuta dago. X-evian aukeraketa bat da, ongi-ongi pentsaturik aukeratu eta itxuratutako bilduma bat, erabiltzaile ekintzaileentzat eta askaturiko kultur, teknologiatik eta gizarte produkzioarentzat egina. Baina Debian "sistema eragile oso eta programa pila itzel bat" baino askoz gehiago da. Debian sareko software libre **i n d e p e n d e n t e a r e n** komunitaterik handiena da, ziberespazioko proiektu teknopolitiko finkatuen eta egonkorrenetako bat. X-evian modu erraz eta aurrez itxuratu bat da, erabiltzailea Debian honen baliabideetako onenera hurbiltzeko.

<http://www.debian.org>
<http://www.gnu.org>
<http://www.kernel.org>

X-evian copyleft da: jakintza askeen produktu bat, kognitarialgo auto-antolatua produkzio birkonbinatzaile bat.

Birkonbinatze, erreprodukzio eta transmisio digitalaren botereak kognitarialgoaren (hots, produkzio inmaterialeko sareetako langileen) zeharkako auto-antolaketa ahalbidetu du.



ITZULPENAK 59/62

Baina zeharkako auto-antolaketa hau ez zen posible izango lan kolektiboa babestea ahalbidetuko zuen formaturik gabe, copyleft gabe alegia. "Copyleftek copyrighten legeak erabiltzen ditu, baina hasieran eman zitzaien eginkizunaz zeharo bestelakoa betetzeko iraultzen ditu: softwarea pribatizatze baliabide bat izan beharrean, softwareari libre izaten eusteko modua izango da. Copyleften ideia nagusia mundu guztiari programa erabiltzeko, kopiatzeko, aldatzeko eta bertsio aldatuak banatzeko baimena ematea da, ez ordea programaren gainean beste inolako murrizketarik ezartzeko." Stallman, R. (<http://www.gnu.org/gnu/thegnoproject.html>).

Copyleftek hackeatu egiten du copyrighten sistema juridikoa, jakintzen eta tekniken askatasuna sendotzeko. X-evian jakintza hauek birkonbinatze, kopiatze eta eraldatzearen produktua da. Beraz, posible da X-evian kopiatzea, banatzea, aldatzea, birkonbinatzea eta libreki erabiltzea (baldin eta atzera aldatzea ere libre bada).

Baina ez da softwarea copyleftaren itxura har

dezakeen bakarra: X-evian-en sartutako diseinua, irudiak, testuak, dokumentazio teknikoa, musika eta bideoak ere libreak dira. X-evian, horrenbestez, sartu egiten da jakintza eta tekniken zirkulazioari ezarritako murrizpen infokapitalistatik zein beronen produkzio eta kontsumo dispositiboetatik (lantegi, enpresa, merkataritzagune eta abarretatik) askatutako produkzio inmaterialaren zikloetan. Izan ere, produkzio inmaterial askatuak ez du garapen-produkzio-salmenta-kontsumo sekuentziak funtzionatzen, baizik eta elkarrekintzako garapen-erabilera-garapen zikloetan, ziklo hauek proiektu, kolektibo eta norbanakoz (X-evian, metabolik, hacklabs, sindominio, Debian, Linux eta abarrez) atzeraelikatutako hipertzikloetan biltzen direla. Horregatik X-evian garapen eta esperientziazio komunitate bat ere bada, software libretik teknologi, kultur eta gizarte eredu desberdin baterantz jo nahi duena; eta eredu horretan produkzioak eta erabilerak bat egiten dute, merkatuko interfazeetatik, patente eta interes komertzialen bidez murriztutako berrikuntzatik eta

teknologiaren erabilera kontsumistatik at dauden komunitate horizontal kooperatiboen bidez.

X-evian-en edizio honek berariaz bultzatu nahi ditu copyleft filosofia, motibazioak eta praktikak; horregatik sartzen dugu copyleft materialen aukera antolatuta bat (hitzaldiak, testuak, eskuliburuak, etab.).

<http://www.gnu.org/copyleft.sindominio.net>

<http://rekombinant.org>

<http://creativecommons.org>

X-evian desobedientziarako hacker-dispositibo bat da.

X-evian desobedientzia keinu bat da, kopia murrizketaren, produkzio lehiakorren eta kontsumo individualistaren portaera-kode kapitalistak gure gorpuztean tatuatzen dituen munduan zertutako desobedientzia keinu bat. X-evian-ek zera bilatzen du, kontzientzia zabaltzea, teknologia eta honen gainean eraikitzen diren gizarte elkarrekintzak bizi izateko beste modu posible batzuetara. Auto-instalaziorako aukeren bidez, X-evian esku-hartze teknopolitikorako lanabes ere bihurtzen da, desobedientzia-



ekintza zuzenerako dispositibo: X-evian-en CDa edozein makinatan, erabiltzaileari elkarrekintzarako interfaze teknokapitalistak (Microsoft Windows, Explorer, etab.) inposatzen dizkion erabilera publikoko edozein makinatan instalatzeko erabil daiteke. X-evian-en bidez, erabilera publiko/instituzionaleko konputagailuak askatu egin daitezke, erakunde publikoen eta teknokapitalismoaren arteko aliantzaren azpian dagoen gatazka agerian utziko duen desobedientzia teknopolitikoko prozesu batean. Ezen aipatu aliantza horren bidez honakoa gertatzen ari baita: general intellect esan dezakegunaren (hots, jakintza eta komunikazio iturri kolektiboen) espoliazioa (diru publikoz lagundua), domeinu kapitalista honek gizartean ezartzen duen komunikazio kontrolarekin batera.

Desobedientzia modu honi eta kode teknologikoen aldatze eta lerratze taktikoan oinarritutako beste batzuei —hauen helburua gizartea kode horietaz birjabetzea da— hacktibismoa esaten diogu, erran nahi baita hacktibismoa dela teknologikoki ehundutako

botere-sareak asaldatzea, teknologia bidezko ekintza, komunikazio eta elkarrekintza espazio berriak zabaltzeko. <http://suburbia.sindominio.net> <http://www.critical-art.net> <http://hactivist.com/>

X-evian autonomia digitalerako lanabes-kutxa bat da, eta ziberespazioarekiko interfaze bat, gizarte aktibismoarako itxuratua.

Erabiltzailearen ikuspegitik, X-evian autonomia digitalerako lanabes-kutxa bat da: testu (abiword), audio (audacity), bideo (cinelerra) eta irudien (gimp) autoedizio digitalerako behar diren programa, errezeta, ideia eta material libreak ditu. Asmoa baita X-evian-ek multimedia lanabes sorta oso bat eskaintzea, sortu dutena edozein baliabidetan editatzeko eta zabaltzeko aukera izan dezaten erabiltzaileek; atek ireki behar dira, konfigurazio, iragazketa eta zabalkunde arloan pribilegioak metatuko dituen bitartekaririk gabeko komunikazio aske baterako. Baina disko gogor batean isolatutako sortze-lan batek ez du ez gizarte, ez politika,

ez kultur baliorik. X-evian-ek, gainera, sortze-lan horien zirkulazioa sustatu nahi du, eta horretarako behar-beharrezkoa da kooperazio eta zirkulazio sare handiagoetan txertatzea. Nabigatzailean markagailuak (loturak) aurrez aukeratzeari esker, X-evian-ek koordinatu zehatz batzuetan kokatzen du ziberespazioan bere erabiltzailea. Horrenbestez, X-evian interfaze oso bat izango da (nabigatzaileak, kriptografia, loturak, eskuliburuak, erreferentziak, etab.), media-aktibismoaren eta hacktibismoaren lan-sareekiko.

X-evian, halaber, haririk gabeko sare metropolitarrakin (edo wireless-ekin) automatikoki konektatzeko pentsatuta dago, horrelakoak ere azken urteotan sortuak baitira, haririk gabeko sare-teknologiak esperimintatuz eta sare hauek sortzeko eta kudeatzeko proiektu komunitarioak abian jarri izanari esker. Haririk gabeko sare-txartelik baldin baduzu, X-evian-ek aukera emango dizu, erraz, frekuentzia elektromagnetikoen espazioa arakatzeko, ondoko sareok



ITZULPENAK 61/62

zein beste batzuk bilatzeko.
<http://euskalherria.indymedia.org>
<http://www.hacklabs.org>
<http://www.bilbowireless.net>
<http://www.wirelessanarchy.com/>
 X-evian teknopolitika da: teknikoaren eta sozialaren arteko aliantza bat

Sarritan erabiltzen ditugun “informazioaren gizartea”, “jakintzaren gizartea” edo “informazio eta komunikazio teknologien gizartea” terminoak metaforak dira, gaur egun gizartea eraikitzen duten oinarri kognitibo eta teknoinformaziozkoak agerian uzten dituztenak. Teknologia dagoeneko ez da aplikatutako jakintzen (tekniken) sare bat, aurrez finkatutako helburuekiko egokitzapen arrazionalaren arabera ebaluatzen den eta bere maila teknikoa gainditzen ez duen bat. Gure gizarteetan, teknologia teknopolitikoa da: inguratzen gaituzten mihizadura teknikoetako bakoitzean aurrez ikusiezinezkoak diren botere harremanak ehuntzen dituen gizarteko komunikazio- eta elkarrekintza-substratua. X- evian aliantza kontziente bat da, teknikoaren eta politiko-

sozialaren artekoa. GZOA-etatik (hau da, gizarte zentro okupatu autogestionatuetatik) eta erresistentzia globaleko zikloetatik sortutako aliantza bat. Zehazki, X- evian Undondo Gaztetxea GZOA-ren hacker laborategiaren (Metabolik BioHacklab) proiektu bat da, 2003ko ekainean Evian-en izandako G8-ren goi-bileraren kontrakorako makinak ekipatu eta hauek sarean konektatu beharretik sortua.

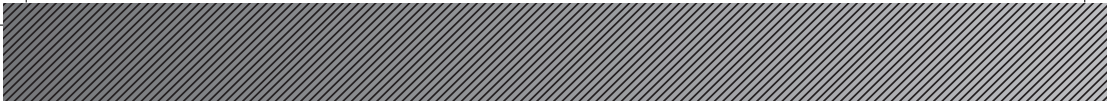
X- evian ez da berez helburua. X - evian ez da kognitariatzailearen (programatzaile, diseinugile, idazle, sistema-administratzaile eta abarren) ahalegina CD batean estanpatutako zero eta bateko sekuentzia batean agortzeko eraikitzen. X- evian baliabide bat da, beti-beti bere burutik haratago jotzeko, merkatuaren egituretan, instituzio militarretan eta korporazio multinazionaletan kristaldutako boterearekiko gatazka etengabearen atzean zain dauden beste mundu posible horietarantz joateko ahalegin hori bideratzen duena. Ildo honetatik, X- evian

ez da teknikitik teknikorako sortzen, baizik eta sozialetik sozialerako, erresistentzia eta eraikuntzako gizarte errealitate autonomoko espazioak josteko lanabes gisa.

http://sindominio.net/undondo_gaztetxea/
<http://metabolik.hacklabs.org>
<http://sindominio.net>

Copyright 2004 Metabolik Bio-Hacklab: Testu hau Creative Commons “Attribution-NoDerivs-NonCommercial 1.0” lizentziarepean dago. Obra hau kopia, bana, inoren eskura jar eta exekuta dezakezu, betiere honako baldintzok betez: obraren autoreta errespetatu behar da, ezin duzu obra helburu komertzialez erabili, ezin duzu obra hau aldatu, eraldatu zein gainean eraiki. Gainera, testu honen berrerabilpen edo birbanatze orok berariaz jaso behar ditu lizentzia honetako baldintzak. Lizentzia honetako baldintzetako edozein bertan behera gera daiteke, autorearen baimenaz. Hau jatorrizko lizentzia osoari buruzko ohar bat besterik ez da. Lizentzia osoa ikusteko: .

Copyrighti buruzko legediaren erabilera estrategikoak, legedari berari buelta eman eta informazioaren zirkulazio librea ahalbidetzeko zertuak, ez du inolaz ere adierazten Metabolik BioHacklab-ek legedia hori onartzen zein errespetatzen duenik.





TRANSLATIONS 1/18

JOSÉ CARLOS MARIÁTEGUI

PAG: 13

Scientist and media theoretician. Chairman of Alta Tecnología Andina (ATA), an ONG involved with development and research in arts, science and technology. Resident at the CICV in France. Member of the Philosophy and Scientific Thought programme at Universidad Cayetano Heredia. Since 1998, general coordinator of the Festival Internacional de Video/Arte/Electrónica in Lima, Peru. Member of various committees on virtual reality, interaction, computers and artificial life. Member of the Cultural Diversity Committee of the Inter-Sociedad de Artes Electrónicas (ISEA), the International Programming Committee (IPC) of Isea 2002, Nagoya, Japan and the Official Jury of the 13th Videobrasil (Sao Paulo, 2001). Corresponding Editor of Leonardo Electronic Almanac, published by Leonardo magazine and MIT Press (2002).

FUNDACIÓN RODRÍGUEZ

PAG: 13

Fundación Rodríguez has been operating as a group since 1994, and formed part of [SEAC] until it was disbanded

in 1999. Since then it has organised and coordinated various projects, mainly related to contemporary culture and new resources, viewing its activities as an extension of its artwork. Fundación RDZ works in the audio-visual medium, in multimedia and in all types of creative projects, but also in terms of theoretical deliberation, addressing the new formulae for curatorship and new means of art production, dissemination and distribution that operate today.

A NETWORK OF TESTS, THE MEANING OF TESTER

PAGS: 31 / 33

JOSÉ CARLOS MARIÁTEGUI

For a work or idea of any sort to evoke admiration or make people think, it needs to be able to transcend fashion and to be appreciated from different standpoints (diversity). In aesthetic terms when an element or a concept can be universally applicable, these kinds of tests are a determinant part of the procedure.

If we take the word aesthetic in its original sense (as proposed by Vilém Flusser), its meaning is 'open to experience'. Unfortunately, over the last

centuries the development of art has led to an aesthetic interest dominating the real one, which is much more related to the human process of creation, and producing a division between the arts and the sciences: contemplative art, acting simply as a decorative element.

This contradicts the development of art during much of human evolution when it had historical, scientific, political, social and even industrial significance. It is probable that, today, mass culture is responsible for generating this panorama, a panorama in which everything is mediated from international terrorism to the local news, bringing a trivialisation of content and information, in other words, a poor taste of reality.

Nevertheless, beyond this mediatization process, there are still some areas for research that are sustained by social processes. Creating modernity is first of all an ideological question, of vivid and critical thought. A critical and regenerative position is a hard one to adopt and requires real involvement and passion, which



sometimes extinguishes very quickly: it is unfortunate that, in Latin America, for example, ideas raised in journals only retain the good intentions, and never survive the course of time, even a short space of time.

When initiatives do exist, these have emerged from what has now been accepted by the western art institutions as 'peripheral art', or as I sometimes called it 'art in the underdevelopment'. And this is when we actually get down to analysing our context to see if all this struggle has helped to modify the real problem: The rise of several Latin-American/Afro/Asian artists, now 'integrated' in the western platform of today's art scene, is understandable as a way to manage a western need, but what about the ones that are left behind?

Institutions are indeed promoting multiculturalism, but merely to create 'exoticism' which is in fact a new form of colonialism, a way of creating human inequality. It's simple, our countries have been fighting for human equality for centuries, but we have never done a great deal to encourage this, since

our first moves in this respect have been to 'promote' our most interesting people, who have been mainly 'absorbed' by the establishment instead of fighting in this direction. It's a very complex situation since in some ways we are fighting amongst ourselves, (which is exactly what the established institutions want us to do).

Our critical research is centred on electronic art, and the notion of globalisation which, hand in hand with economic interests, has brought to the underdeveloped countries a growing interest in developing and implementing new technologies as a way of achieving social welfare. The technological differences among societies are returning as creative differences in the form of the most sophisticated works of electronic art. These new forms of art require sophisticated instruments (not only machines, but also people and ideas) and the use of the most advanced technologies, which are only available in a few research centres around the world. These projects also share a new interaction among scientists and artists, especially around scientific developments.

This 'globalisation' of science and technology is creating differences in artistic creation among poor and rich countries.

This problem is even more complex, since it also questions the definition of electronic art and that its development as such depends on technological progress, that is to say, on the scientific development of the society. If we accept this hypothesis, we also should accept the 'artistic underdevelopment' of the countries that are unable to participate in these scientific developments.

It is, therefore, necessary to re-examine our attitude towards the rise of modern science in contrast with the suppression of non-Western societies by Western culture. The societies were not only physically suppressed, they also lost their intellectual independence and were forced to adopt a new religion and the most intelligent members were also introduced into the mysteries of Western Rationalism at its peak - Western Science. Occasionally this leads to an almost unbearable tension with tradition. In most cases the tradition disappears without the



TRANSLATIONS 3/18

slightest argument, one simply becomes a slave both in body and in mind. Today this is being gradually reversed. Freedom is regained, old traditions are rediscovered, both among the minorities in Western countries and among large populations in non-Western continents.

TESTER could be understood as a sort of laboratory. It is a platform of critical theory and practice with regard to contemporary creation. The idea of nodes is now a concept in the reality of our everyday lives: we are connected virtually by global information networks, though we live in different physical realities. This means we are able to receive the same information that is available to many people on Earth, but this information produces, through our local context, different textures of creativity and feelings among us.

The idea of TESTER is to use several ways of analysing this in a critical way by incorporating under-represented and diverse cultural groups that have something to say on this matter.

But, why do we still need still organizations and projects like TESTER to fight against 'moderated art', in the search for a real platform to develop new thoughts and ideals?

Ideological struggle in art and culture, at the beginning of the C20 was more a claim for the right to obtain a place. At the end of the century we have the place but 'must abide by the establishment'.

We are know undergoing a similar process as in the avant-garde period but without 'falling in love' with beautiful modern proposals, but showing our own discourse.

It would be common to have ideas which are different from the so-called 'western' ones, and in order to prevail, these ideas need to cross a large barrier of difficulties, the world is often unaccustomed to new ideas and (in this era of standardisation where pieces appear to be like 'Lego', not permitting different or hybrid elements to participate in the game) the western discourse appears to be made only from perfectly modelled parts.

Fortunately, difference does exist, not only in the "other; zones" but also in any sub-urban and rural area of the world (from Europe to Africa) and though the globalisation wave is trying to get in, their strategies are different so the way they look at technology and entertainment is also different. This also affords the possibility of attracting new forms of art. These areas are sometimes the ones that haven't got a clear idea of tradition, hence they are more freethinking.

The Internet, as an alternative action and experimental creative platform, could still offer possibilities to defy the main media platform in the world, the TV. This is the main manipulation method that triggers constructions and stories in a linear way that result in a supposedly linear history that is difficult to overcome.

In brief, all nomenclatures could say exactly the same, though they 'seem' different. The incredible pressure for 'real time' and the spectacularization of information are part of a media dictatorship.



This claims to be the present state of experimental art, to supply fantasy, entertainment and being impressive to the senses. The **TESTER** project bursts out of this critical vision, in an attempt to unite, in hybrid form, as is usually the case, isolated and independent efforts, broken ties and the almost unknown.

And it is in this context that today **TESTER** acquires a greater responsibility and key to distinguish between one thing and another and to foster an honest intellectual interchange, creativity, cultural expansion and the quality of concept/thought.

It is in this sense that we emphasize the experiment, the test, the art in the developing of humanity and the consideration of art as a human product for human beings who tie the practices and activities of the artists to an incidence space in the perception of life and the transformation of the consciousness.

**TESTER
AS A SYSTEM
TESTER
AS A "PLUG-IN"
TESTER
AS SOFTWARE
TESTER
AS AN INTERFACE**

PAGE: 42 / 45

**FUNDACIÓN
RODRÍGUEZ**

1. "New Streets" (Tester as a System)

During the start up of **Tester**, from our window we have been able to observe the construction and conditioning of a new street. In this laborious process, we have observed how different conduits have been laid at different levels with tubing of different thicknesses and pipes of different colours, depending on whether they were for the drainage system, natural gas supply, running water, telecommunications, electricity network, etc.

All these conduits eventually link up with others that are already operating, and therefore becoming integrated into a wider network.

If the metaphor of the "network that is integrated into another network" is provided for the "structural" (and literary)

justification of our project, the rough observation of this process has lead us to suppositions, arguments and interferences that have allowed us to discover further nuances in the proposal. The coordination and / or lack of coordination between the different trades, professional qualifications, labour precariousness, the system of work, the relations between public and private, relations with the neighbours affected through the impact on the daily life of the district...

... this all shows us that any element that is integrated into a system, provokes a general reconsideration of the system itself, to a certain extent, and, finally, causes the system to be up-dated, in view of the fact that the addition of new branches and new flows incorporate new functional situations. Consequently, in this view offered by the window, we can see that everything that is surrounding the conduits and that can be considered to have "contextual relations" are central aspects on which the idea of connection can be developed. They are, in short, central aspects that **Tester** would like to integrate into its approach.



TRANSLATIONS 5/18

2. “New Balls” (Tester as a “plug-in”)

With the meeting of different and distant visions of the artistic phenomenon, all types of differences emerge which reaffirm the subjective constructions on which creative discourse is established. However, when the socio-political context comes to the front of the artistic discussion, and affects the analysis of the specific circumstances, new scenes are revealed which seduce like a revelation for certain “ways of life” in art. For those who see in creative practice a method of discovering or reflecting on situations, contexts, for those who find it is necessary to maintain a focussed, critical approach with regard to the forms adopted by power in the present day, they consider it a priority to move closer to reality through local cultural practices, which enable an in-depth analysis to be made...

It was an episode we experienced with particular intensity in the meeting of the nodes held at San Sebastian. (November 2003).

...this was when the comments on the “La Pelota Vasca” or

Basque Ball appeared, a controversial film directed by Julio Medem, discussing the Basque political conflict through various witnesses ...

In that situation we immediately detected that the scenario for the controversy in the film and, by extension, the Basque country (described very cautiously by us), was transformed into a suggestive theme of analysis, and appeared as a source for creative inputs linked to the idea of conflict, of micro-politics, of nationalism, globalisation, etc...

Our perception of that moment was inclined towards a logical precaution, perhaps uneasily felt, not because we were going into the matter without the necessary information or criteria (for Tester, we have always had complete confidence in the people we speak to) but rather because the formalisation of projects in this respect may become anecdotic, concealing what was and is for us in itself a political conception of the project.

At the first level, Tester’s commitment is centred on politically operating in the in the actual mechanism of art,

through the questioning of the habitual production formulas. In this respect, it aims to influence the system of relationships on which the world of art is based, questioning hierarchic models, trying to dissolve the concept of the commissioner, extending the project to mestizo territories, shadowed by the effect of the dominant currents etc.

On a second level, Tester (as a Rodríguez Foundation and Arteleku project) has the responsibility to become an international reference point in the context in which it was born and in which it was registered. Therefore the “patho political” circumstance that has arisen here, is subject to so many different nuances that we consider it necessary in many aspect to separate ourselves from the preponderance of the media, to offer our work as a reflection of what we are, of what we want or of what we do, without binding ourselves in our exceptional nature.

On a third, more private level, if you like, Tester is a project which has come at a moment in our course of development when we are beginning to



acquire a certain perspective of what a determining role in cultural politics implies. To the effect of the divorce between art and society, derived from the politics administered for many years, we need to add the way in which this model has overshadowed the acquaintance with other types of practices and counter models which, in different periods and in very different ways, have attempted to promote changes in the public sphere, setting themselves up as alternative or opposing public spheres, from the cultural field with a wider social path... Tester is integrated within a certain type of local cultural politics, but the fact that Tester has been launched implies access to a different stage, integrated within a different type of commitment.

The level of communications achieved between the nodes participating in the Tester project is an extra political level, a value that still has a lot to offer after publishing these lines.

**3."Utopian Plagiarism"
(Tester as Software)**

"Utopian plagiarism, hyper textuality and electronic cultural

production" correspond to Chapter 5 of the book "The Electronic Disturbance", by Critical Art Ensemble [1].

The bibliography related to the cultural dimension of the new technologies offers a repertoire of common places, of philosophical and social extensions that have been expropriated, inverted, exploited, and magnified whilst carrying out the urgent construction of (almost) a work in essay form. However, some of the readings that have illuminated this new artistic creation need to be circulated to really understand the current cultural reality.

Faced with the possibility of plagiarising the Critical Art Ensemble text, we have preferred to select some fragments in which we have detected elements which we have attempted to include in Tester. It is an exercise in appropriation that we are proud of, we are quoting without the use of inverted commas things such as plagiarism has historically denied to favour a text through spiritual, scientific or other legitimatising myths. The plagiarist considers that all

objects are equal and, consequently, he places all phenomenon in the same plane. All texts are usable and reusable. This is where the epistemology of anarchy lies, according to which, the plagiarist affirms that if science, religion or another social institution prevents certainty beyond the sphere of privacy, in this case it is better to give consciousness as many categories of interpretation as possible.

The present requires us to think and rethink the idea of plagiarism. Its function has been devalued for too long by an ideology that has little place in techno-culture. Let the romantic concepts of originality, geniality and authorship remain, but as elements that have no special privileges over other elements that are equally useful for cultural production. It is time to openly and resolutely use the methodology of recombination in order to be abreast with the technology of our times.

In this way, and through the idea of plagiarism, the TESTER project is seeking to be freely circulated as continually implemented software, with an



TRANSLATIONS 7/18

open code and continuous disintegration. A form of software which uses communication tools to open up new creative possibilities.

4. “Local scenarios – global audiences (Tester as an interface)

When inviting (as nodes) creators of our milieu to work on the Tester project, we reflected on the project’s dimensions, on the possible solutions that a proposal that is fleeing from the vices and evil ways of contemporary art that Tester is criticising, should have.

In this situation, once again we have tried to dissolve our responsibility in a type of unstoppable pleasure in fleeing forwards. All these projects [2] have, in the first place, an essential local characteristic, by means of which, as we explained earlier, we project (ourselves and our own creative project) in a political sense, to shape our purpose and course of development.

They are also collective proposals which seek new relationships, offering bridges and tunnels between disciplines and formulas for creative work. Through this selection, we have

sought out an interface with other projects, we have attempted to create an intelligent window that could incorporate us into the general panorama which the project is already starting to trace, always in a permeable form, always in movement..

Notes

[1] (Published by Autonomedia, 1994 POB 568 Williamsburgh Station, Brooklyn, NY 11211-0568 USA and translated into Spanish by Paloma García Abad).

[2] we are referring to the projects : “Difusión de X-Evian” (hacklab de Leioa), Kirmen Uribe + Isdeo and Iñaki Arzoiz + Andoni Alonso.

THE DIGITAL FIFTH COLUMN

PAGE: 56 / 60

IÑAKI ARZOIZ + ANDONI ALONSO

A Collective Creative Project for a Hyperpolitical Avant-guard

In the beginning of the 21th Century, creators from different realms see the need to redefine Contemporary Art. This redefinition has to surmount the post avant-garde crisis, caused especially by cyber-technologies and hyper-politics (i.e., the new political mode for

globalization). The creation of a hyper-political avant-garde, where all kinds of creative people may contribute in an activist way, may become the end of a (counter) conclusion for Modern Art, and, at the same time, one of the most interesting contributions for alternative globalization.

That’s why the most primary and urgent task is to promote creative, communitarian or comunitarist, reflexive and critique networks able to offer ideas and possibilities for citizens, artists and net-surfers in order to discuss, develop or apply these ideas and possibilities.

However we first need to take into account a set of basic principles such as hyper-politics, fifth column, activism, comunitarism, if we want to make that philosophy effective.

Hyper-politics

Up until twenty years ago we did not live in the context of (conventional) politics but of hyper politics. Hyper-politics means a new and expanded mode of politics in the era of globalization and new technologies.



Peter Sloterdijk, the first theoretician on hyper-politics, intuitively qualifies it, although his ideas have a more limited scope than the realm we want to consider. Traditional politics based around parties and democratic polls is a too narrow realm, unable to embrace the new heterodox political practices that have emerged within the new social networks and alternative groups. New hyper-politics do not attempt to get into conflict with old politics but try to open a more genuine and open realm for citizens to make politics without professional mediators or tappers. We do not naively believe in a completely free realm but in a space freer from their influence; a more popular and creative political realm. In the end, hyper-politics comes down to substituting traditional politics, expanding and diversifying political scope. If this is true hyper-politics will keep some of the old vices and misuses of politics, and at the same time create new ones. We must underline that hyper-politics does not announce utopias but the progressive and aware actualization of human political effort for conviviality, justice, richness, and freedom.

These are venerable republican aims. When society itself assumes the radical changes occurring in this realm it will rely also on ideological fights, the fights that hackers and activists seem to have now exclusively - because these fights will involve the big powerful institutions and the ideology of a savior turbo-capitalism. For that reason right now, the precise moment where hyper-politics sprouts, is crucial because it gives political outsiders the chance to be the protagonists of that hyper-political avant-guard. We must be quick to articulate rebel and critique hyper-politics, faithful to the libertarian style of alternative globalization and the spirit of the first virtual communities on-line. Our aim should be to regenerate politics and go beyond formal democracy, to achieve a more participative and realist model. For this ambitious task, the use of new technologies is as important as the work of popular networks. Symbiosis between real and virtual space is the only efficient strategy to generate hyper-politics free of formal democratic fallacies. In this constructive hyper-political realm, Contemporary art with

its different modes and disciplines (from hyper-philosophy to net-art) can contribute with something important: a critical and productive regard of this realist counter-utopia that we can provisionally call cyber-Athens (a free forum for thinking, discussion and action www.siruela.com/ncd). The failed project of Contemporary Art now surviving in post-avant-garde may have found a new art for policy making in hyper-politics as an unexpected but necessary way to build the new man that Oteiza dreamt; a synthesis between aesthetics and spiritual.

Activism

No doubt, the privileged way for a hyper-political alternative avant-garde is activism. Activism does not only mean actionism, that is, a frenzy of public and visible activities. On the contrary, activism is reflexive and practical, dense and detailed, constant and embracing different social networks on an internal and external level. Hyperpolitics is activist, it mobilizes citizens on all the tasks these are involved. That mobilization is the difference between the current



TRANSLATIONS 9/18

model that is only representative and conformist and leaves all the activities to politicians, bosses and intellectuals . There exists a clear and powerful drive of activism in Internet and the wireless networks that was named hacktivism. Hacktivism has developed its own creative and free ethics different from cracking that should extend to any net-surfer. But our global activism must be complex and interweaved with all kinds of real (not only virtual) associations. Therefore hyperpolitical activism must carry the compromise of all activists in all groups, initiatives, and networks that can take better advantage of their abilities and interests. Only hyperpolitical activism can save the globalizing process from catastrophe by diverging to an alternative model. For this reason our activism must be intelligent and strategic, belonging to a popular and not elitist avant-garde, a heterogeneous and anti-dogmatic avant-garde able to surpass the crisis of the left from below.

Fifth Columnism

One of our privileged strategies of our hyper-political intelligent

activism must be the fifth column strategy. Against a purist and radical rejection of many against-globalizing activists, we must keep open a fifth column strategy to infiltrate as a Trojan virus into the system. There are many ways of doing so and any of them can be positive and convenient: from classical hacking tactics to camouflaged integration in power realms (organizations, companies, parties, and unions). Any fifth column activist (not all have the guts to remain inside the Beast) should choose his or her own way of doing things but without useless heroism or sacrifice. Maybe a white fifth column strategy, more or less confessed as some university institutions practised in the past (types of masonry), could be a valid option to thrust the fifth column strategy to the development of alternative and massive hyper-politics. But more than crypto or clandestine agents we need double agents without moral problems, able to work at both levels, for the good of a cyber-Athens republic. This republic would be a pirate (counter) utopia in the very center of the (cyber) world. The intervention of a fifth column avant-guard coordinated with a

hacktivist alternative in certain kernels of power can imply survival in the short term. But we must be realist and the first fifth column strategy must be practiced in the realm of culture and cyber-culture, in the arts and imagination, in the very language. We must intrude through many different ways in the imaginary of our actual world, even in our own minds to discover how it is possible a different world. After that there is the task of applying the resistance and rebellion modes; these must avoid violence and should follow the path of civil disobedience. To that disobedience, fifth column strategy has much to say.

Communalism

Finally the philosophy that should permeate hyper-political avant-garde is convivial communitarism (Ivan Illich). Conviviality goes beyond the experience of virtual communities and practices such as open source and copy-left. The only way of making communalism effective is by going to an upper level of organization under the aura of communal ethics, by means of global and communal entities and under the corsair flag of



virtual, surnamed, and collective golems. These are similar to this cyber-golem, able to join in alliances and platforms around common goals and programs. But at the same time communalism is a form of living in common egalitarian, humanist and universalist ways that can be achieved even in neo-liberal societies. Consequently the aim of this communitarian life is to create communities with different economies and hyper political societies in order to transform the world step by step, with no postponed revolutionary utopias but with now and here rebel spaces. Everybody can take part in reinventing and empowering communalism as a new hyper-political form. And cultural potlatch as a globalized work in progress inside the intellectual and artistic networks is one of the basic and prior goals: this is the challenge for the hyper-political avant-guard of the 21th century.

Towards a Hyper-political Avant-Guard

Our aim is to make possible the basis for a hyper-political avant-guard and the first thing is to offer our intellectual contributions and artistic

projects. Redefining arts in a hyper-political sense forces us to test our presuppositions according to the four mentioned principles. But the reach and size of our revision must be deeper, even that revision can put into question our preconceived ideas on avant-guard or its very idea. This is the challenge and adventure that Cyber-Golem proposes for this project in Tester and even as an autonomous dynamic: to redefine reflexively what this avant-garde can be through a corpus of texts that integrates the being itself of the Cyber-Golem and particularly as a fifth column entity for the hyper-political struggle in the digital realm.

Therefore, according to these aforementioned concepts our proposal for the Tester project is a hyperpolitical, activist, fifth column, communalist proposal; it is a copy-left digital corpus (a free software for thinking) of texts related basically to these questions. From this proposal of the primary node of Cyber-Golem we try to gather texts and proposals from a circle of friends -artists and intellectuals in someway connected with new digital technologies- from

a critical and participative perspective. The end aim is that the corpus of texts may be useful to create an alternative and activist platform around the arts but with manifold branches, and also as a focus of that global and hyper-political avant-garde that our times demand in order to infiltrate like a rebel virus in the cyber-world.

Aims:

- 1)** To recreate and broaden the collective author Cyber-golem (Andoni Alonso & I-aki Arzoz) as a Tester node sending this proposal via e-mail or in person at meetings.
- 2)** The creation of a virtual and cyber-textual corpus by this Cyber-Golem with the contributions received as a digital archive of texts and/or images about the hyper-political redefinition of Contemporary arts, named provisionally Cyber-Golems Archive, collected together on a web page or CD-Rom.
- 3)** Generation of hyper-political and activist initiatives from texts received to generate a Digital Fifth Column as a workshop and laboratory for a new hyper-political avant-garde.



TRANSLATIONS 11/18

Conclusion and beginning

Thanks to its presentation and publication in book form, the Cyber-Golem Fifth Column, inside Tester or from Tester is officially introduced and begins its activities. Of course this project accepts in its own approach the above mentioned concepts so it consists in a hyper-political, activist, fifth column, and at this moment is a communalist proposal: a communal text given to readers and web surfers to harvest. Therefore readers and web surfers can criticize, correct, add, distribute, or use it in an independent sense for their own projects. The only requirement is informing via e-mail about actions and modifications for this rebel but so often solitary entity that is Cyber-Golem. andonia@masbytes.es inakiarzo@masbytes.es

Our last words are to spread the news of our intention: We would like Cyber-Golem to grow, mature and learn indefinitely, in order to generate a powerful digital-textual corpus with invited or spontaneous contributions, either inside Tester or in an autonomous way that you, friendly reader should send to us... Cyber-Golem 1.1.04

OLD IDEAS – NEW TECHNOLOGIES [1]

PAGE: 70 / 73

JORGE LA FERLA

I appreciate the opportunity to participate in the TESTER proposal. It is important to hold these forums about art and the use of science and technology in this supposedly digital era. In a world that has been baptised as globalised, in which networks are presented as the essence of the system, it is interesting to reflect on the use made by the media and ideologies, particularly the dominant one. In this way we can see how the predominant opportunism underlying the euphemism of new technology is generating a universe of unstableness equivalent to a conflictive global situation. This refers us to the system's eternal discourse of integration, superficial but very effective. These mechanisms which operate through the free trade treaties and the apparent globalisation which suppresses everything that is diverse, serve only to reinforce the imposition of the information and ideology of a few on all the rest. These organs continue to receive their strongest support in terms of p r o p a g a n d a a n d

standardisation from the media, and the mass media in particular.

From a Latin American standpoint, these matters which use audiovisual media technology to disseminate a globalised ideology represent a key issue, if we consider the shocking panorama we are witnessing, in which Latin America is one of the areas where conflicts are most likely to develop during this new millennium.

In the thinking focussed on the original uses of the networks or on the production of artistic objects, we find it is fashionable to refer to the use of digital technology in community exchange or audiovisual creation processes as a new universe to be discovered, to be named and to be sold, without taking into consideration the history of the discourse and audiovisual technologies.

The euphemism of "New technology", a label which serves to accentuate the backwardness in the study of a somewhat old subject which has now had the dust removed from it and is the emblem of the



discourse of the Northern hemisphere's system.

This is how it occurred to me to write these lines which involved considering some questions on audiovisual media, the mass media and the flimsy way of treating this subject, based solely on digital uses.

Considering the context in which these reflections are made, I am also going to raise the matter of the cultural management of audiovisual events, as an area of crisis in the face of the great changes in the conception of so-called public space. In the face of the uniform entertainment the system is proposing, the pseudo-globalisation of the audiovisual market, the mafioso financial concentration of the economy, the predominance of the digital system has come to serve the ideological enclave that was once the role of TV, with the results that we are all aware of, with regard to what this media has become.

When participating in this forum, the considerable development of Arteleku must be mentioned, which has maintained its ideological soundness by

considering certain matters using a form of questioning that is fundamental to maintain, today more than ever. It could be interesting to consider a present day that is somewhat apart from those apparently good old ideas and Utopias.

The matter of the independent audiovisual system and the relationship between audiovisual equipment and artistic creation continues to be a key issue, in an area and time of conflict, due to the changes in the material nature of the technology, and to the global political and economic movements. The predominance of digital systems in all the productive processes – war, space, media and medicine – and the pseudo-globalisation of a market, including the audiovisual one, has generated a dramatic standardisation of certain parameters in artistic discussion, production and curatorship which are precisely concealing those uses of the system on which world power is based today.

Although we are calling to mind technology that will shortly cease to exist, as is the case of videos and cassettes, the

nominative defence of video art still involves adopting a clear ideological stance in the face of the audiovisual media system, and which goes further than the actual medium used.

When talking about experimental video, we are nominating alternative and authorial works based on experimental research and a break with performance styles. This idea conceptualises that which is “admirable” in artistic creation with the audiovisual media which, in only a few cases in the history of the media, acquired the status of important works or projects. The formula : media + work + art + experimental + independent, still continues to be a subversive formula with considerable value in a world dominated by a few corporations which move outside the limits, laws, states and public institutions.

For this reason, I consider that the reference position for experimental video as a concept is still valid, since it is in favour of the work processes, creative autonomy, formal independence and, sometimes, ideological independence, in our present times which are



TRANSLATIONS 13/18

dominated by a boring system which offers no loopholes or opportunities in its audiovisual uniformity. In this respect, Arteleku has maintained an outstanding course of development, outside the modes or the banalities of many festivals and international fairs which are quickly and elementally recycling themselves towards numerical support. The alternative use of networks as well as interactive digital art has still a long way to go and has a big debt to settle with that Utopian and politically well-informed world put forward by video art, and experimental cinema, in all its history.

Throughout these years, an intelligent way of thinking gradually appeared which, based on the computer, as a machine and as a way of processing information, gradually defined some brilliant options for artistic creation which, by speculation, would renew the audiovisual discourse and the history of the media. As yet, this prophetic and highly seductive word has generated far more intrigue than admirable artworks. [2]

Thus a whole new world of possibilities has opened up, in which digital equipment is used not just in isolation, but as part of a new era for culture, the media and interactive and digital art. Processing, programming, interface, interconnectivity, immersion, bio art, artificial lives were just some of the new parameters which, proclaimed by the new shepherds and gurus in the field of research, theory and criticism, provided food for thought for the officials, cultural managers, directors of fairs and festivals.

Large numbers of gatherings and exhibitions throughout the world are trying to demonstrate the marvels of artistic, narrative and expressive use of digital technology without considering an in-depth cultural, scientific and political debate on the uses of this equipment, in military history, greed and human intolerance. However, this thinking should include the corporate, military, commercial and financial uses of digital technology by a system selling its dream of democratising its financial and war machines through a propaganda discourse centred on the new technologies.

This ideological recycling can be witnessed in the majority of institutions, congresses and activities related to digital art. Following this trend, it appears that the only parameter to be taken into account for the next electronic media art festivals will be the interaction / interface proposal for artistic works centred on the computer. Parameters that do not generally consider other ideological and formal aspects of audiovisual history and creation with the media. Particularly, the search for important artistic works, which break with and criticise the surroundings.

“Politics as a continuation of art with other media”, declared the German artist Ingo Günther [3]

Faced with the fundamental question, regarding the loss of singularity in the media, we continue to ask ourselves: How can we put forward the defence of otherness and originality that stem from admirable work with audiovisual media? How can we face up to this banal and suspect discourse on new technologies?

This millennium will be very exciting. Due to the challenges





created by the complete digitalisation of the audiovisual system and due to the confused amalgam generated by the computer gobbling up the other traditional audiovisual machines, within the framework of the total hybridisation of the supports.

Little can be expected from the political powers, the multimedia corporations and governmental programs. They are no longer responsible for promoting, producing and exhibiting quality alternative audiovisual products with the author's mark, of an experimental nature, for artistic purposes and uses. They can only produce profit and consensus.

This is obviously a political question that will never be modified by the governments in power, in the face of which we can observe the considerable indefensibility of the officials, cultural managers and administrators .

In Argentina, needless to say, the case appears to be lost.

We are of the opinion that the great challenge is to maintain the conceptual and radical spirit of a certain alternative history

of the audiovisual, photochemical and electronic media in order to relate it to this present day where the digital apparatus has total predominance. The search for and promotion of important audiovisual authors and artists, in all its supports and combinations, and which face up to the system's use of propaganda, continues to be an arduous task.

A particularly dangerous attitude, not to say subversive since, more than ever, we are up against the consensus of the spectacle and the unbearable banality of certain concepts relating to computer based technologies. To consider the digital apparatus and networks as an alternative praxis involves working on their specific nature, by thinking how to make this machine work by undermining the parameters of uniformity and, above all, relating these present times to the history of experimental cinema and art video.

[1] I am borrowing the title for this article from a panel discussion in which I participated within the Latin American Thematic Forum held in Salvador, Bahía, Brazil in December 2003 and organised

by Felipe César Londoño (University of Caldas, Manizales) and Octavio Arbeláez Tobón (M.E.C. Project, Manizales Axis of Knowledge) See www.forumculturalmundial.org

[2] The Brazilian intellectuals and researchers, Lucía Santaella and Arlindo Machado are the most important oracles on the subject, and not just on digital equipment but on what they term the culture of the media and technological poetics as a whole.

[3] "Kunstforum", 1989.

GALLERY DOGS

PAG: 95

DIEGO LAMA

Throughout history, the relationship between artists and those responsible for the circulation of art in society changed slowly and gradually up until post-modernist times. and from then to its present state, in which the leading role on the artistic scene is played by curators.

During the first half of the 20C, an aura sprang up around artists in search of wide publicity, sporadically mentioning some Museum or art gallery owner or promoter, such as Stieglitz or Peggy Gugenheim. However, in the eighties, the market boom





TRANSLATIONS 15/18

transformed artists into media stars and, like cinema actors, they were continually invited to exhibit in order to guarantee popularity. This is when curators started getting unheard of contracts, particularly at Museums, Biennials, Documenta and any public event with a minimum of importance.

During this decade, in the art world, the breach between the centre and the periphery also became more accentuated, basically depending on the economic capacity of each country to gather together the most famous international figures. Within this system, the peripheral artists are ignored by the star curators. Our countries lack publications with a wide circulation which are capable of publicising our artists and treating them more equally. In order to analyse this confrontation of powers from a global point of view, I have started with a sequence from Quentin Tarantino's first film, Reservoir Dogs. By dubbing the voices of the characters, I have created a dialogue in which the leading role is played by the curators' activities, the motivations for their decisions

and the distribution of privileges in the world of contemporary art. In this conversation I have analysed the causes of our absence on the international scene and criticised a certain perversion that is characteristic of some curators when they impose predefined concepts in order to get an artist to produce a work that is in accordance with the activity in which he/she is participating.

BEASTS

PAGE: 96

GABRIELA GOLDER

Repression: the technology of power. It focuses on individuals, on their bodies and behaviour, it is like a political anatomy, a policy which targets individuals until they are reduced to fragments.

BEASTS

The action of desperation. Some images return insistently and pervade one's memory. A woman slips out of the hands of a policeman, a man resists, he writhes making contortions to escape from another two men who are dragging him along. Another, in an almost inhuman posture, dragged along by his hair, tries to free his head from the claws of the beasts.

Some images return insistently and pervade one's memory. And like flows of the unconscious, like jets of colour, in movements that are almost physiological, they reveal themselves. The gestures of despair. The action to survive.

BEASTS

BRUTES – BARBARIANS – ROUGH – IRRATIONAL – ANIMALS – PESTS – FIENDS – WILD BEASTS – BUTCHERS – SAVAGES – CRUEL – FEROCIOUS – INHUMAN – FIERCE – ATROCIOUS – MONSTROUS – IMPLACABLE

Human action, behaviour. Why do people act and react? A succession of movements that repeat themselves, a succession of actions and gestures.

And it is in this repetition, amongst jets of colours offered by the image itself, in these almost physiological movements, that the human figure and its movements appears. Amongst almost noises, amongst jets of images, at first incomprehensible, man is to be found.



WAYS OF SEEING

PAG: 113

KIRIMEN URIBE

I was surprised by what a friend of mine from Iruña (Pamplona) told me. He had seen a television documentary on Iceland. A great deal of anecdotes were mentioned in the documentary: there were only two hundred and seventy thousand inhabitants, there was no unemployment or army, Iceland had the largest proportion of readers in the world. However, one thing caught my attention: the Icelanders are capable of changing the direction of a road if the inhabitants consider that it goes through a meadow inhabited by gnomes. My friend told me this as a joke; joking about the presumable simplicity of the Icelanders. However, the gnome anecdote set me thinking, and it didn't appear to me that the Icelanders were in fact simpler than us, it didn't seem to me that they fully believed in gnomes at all.

We left Iruña and went to Uxue that same afternoon. At Uxue we observed the images on the ornamental church door. In one of these images, Saint Michael appears with a dragon at his

feet. I thought to myself that the majority of visitors, when looking at the image of Saint Michael, would merely see a work of art from the Middle Ages. However the inhabitants of the Middle Ages doubtlessly knew how to interpret the significance of the image. And, with that idea in mind, another friend from Iruña commented to me that perhaps Saint Michael was a person like us and that the dragon expressed that person's fears and that, like him, we would all like to overcome our fears or at least learn to live with them.

There are two ways of seeing things. A superficial way in which a person coldly surveys what is around him. If he were to look at a net spread out and hanging from a mast, he would only see the net. However, the other way of seeing things goes right to the bottom of things and knows how to interpret what is seen. Looking curiously at the net on the mast, he would not see the net, but the blue sea behind it. Giovanni Pascolo wrote that, in order to create a poem, we need to look at reality through the eyes of the child that is within us. In fact, poets and children have quite a few

things in common. Both tell lies, both dream and both become moved by their feelings. When this capacity to be moved by one's feelings is lost, the child within us disappears, poetry itself comes to an end.

No, the Icelanders are not simple. They are clinging tightly to that second way of seeing things, that's all. They are clinging to the look of the child within us. They are capable of being moved by their feelings. And, by leaving the meadows inhabited by gnomes just as they are, the local people are given an opportunity, an opportunity to continue to be moved by their feelings.

SATURRARAN

PAGS: 114 + 115

KIRIMEN URIBE

Saturrarán is a project originating from a specific period and place. At a time when literary plots and fiction are in crisis, this project attempts to study this period and how it is remembered.

After the war, there was a women's prison on the beach at Saturrarán. However there is no sign of this now, no evidence whatsoever although thousands of women and children were once there. We only have the



TRANSLATIONS 17/18

drawing of the prison, its imprint is scarcely visible on the site that has now been converted into a car park.

The object of the project is to take this place and period in Saturraran as a starting point and, without rushing to conclusions, see what lies behind this web of forgetfulness, gather together the stories and lives that could be linked to this place, to territories that are more than mere territories in the eyes of those that have experienced life there.

TESTER

PAGS: 120

SANTIAGO ERASO

There is growing concern over the increasing trend towards individualisation which, in turn, could be translated as a privatised attitude towards everything that is political. One of the immediate consequences of this privatisation of experience would be the fragmentation of diversity into private enclaves [1]. Individualism, according to the analysis made by Richard Sennet, would involve a withdrawal from the public world and excessive attention to one's private life. On the other hand, individualisation would try to contribute to the construction of

the "society of individuals" as a complex network of interdependencies between human beings. And, independently of the means employed, the important thing is that citizens should not live in closed communities but should open up and get to know the positions of their fellow citizens.

Institutions are increasingly tied to the neoliberal models of cultural production which particularly favour consumerism, abandoning the areas and projects dedicated to reflection and experimentation. In this way, the subject stops interacting with the city and becomes a mere passive spectator, to the extent that the cities themselves are becoming theme parks. In fact, social arguments (half-casts, multiculturalism, social democracy etc) are becoming mere out-of-context publicity slogans and are being reduced to mere marketing for the achievement of political interests. In the face of this tendency, it is a question of considering contemporary art and creation as an experience and not just a representation; action as a means of constructing a common area, a means of recovering public space. In short, it is a question of

developing the production of intersubjectivity in the face of the privatisation of the subjective experience and the consequent disappearance of the publish sphere of action.

Using Arteleku as a platform for mediation, Tester is attempting to restore an area for interaction and experiences shared with civilian initiatives organised around microstructures that are connected together, producing an effect of social and economic synergies that are linked in such a way that the whole of the system is interconnected. It is a question of the material organisation of social practices in shared time, functioning through regulated flows in a network of nodes or in the node institution, in this case Arteleku together with the Rodriguez Foundation, whose internal logic must perform a strategic role in order to give shape to the social and cultural practices.

Santiago Eraso, Director of Arteleku

Notes: 1.- Cass Sunstein : "Republic. Com" Ed. Paidós.





TESTER LIBURUA / BOOK / LIBRO

ISBN: 84-7907-449-3 / D.L.: VI-248/04

Edita / Argitaratzailea / Edited by

Fundación Rodríguez, Arteleku (Gipuzkoazko Foru Aldundia)

Traducciones / Itzulpenak / Translations

Capio

Euskararen Normalkuntzarako Zuzendaritza Nagusia (Gipuzkoazko Foru Aldundia)

Revisión de textos / Testuen orrazketa / Text review

Alex Kraukle

Mielanjel Elustondo

Fundación Rodríguez

Álvaro Martínez Torres

Diseño gráfico / Diseinu grafikoa / Graphic design

io grafix (Iñaki Marquínez)

Diseño y programación web / Web diseinua eta programazioa / Web design and programming

io grafix – creatta.net

Impresión / Inprimaketa / Printed by

Evagraf, S. Coop.

Coordinación de TESTER / TESTER Koordinatzaileak / TESTER Co-ordination

Fundación Rodríguez (Natxo Rodríguez Arkaute + Arturo Rodríguez Bornaetxea)

info@fundacionrdz.com

Nodos / Adabegiak / Nodes

Marina Gržinić

Oliver Ressler

Hito Steyerl

Marcus Neustetter

José Carlos Mariátegui

Fundación Rodríguez

TESTER es producido por Arteleku con el patrocinio del Gobierno Vasco

TESTER Artelekuk, Gipuzkoako Foru Aldundiak, ekoiztutako proiektua da. Eusko Jaurjaritzaren babesarekin

TESTER is produced by Arteleku and sponsored by the Basque Government



You are free to copy, distribute, display, and perform the work
Under the following conditions:



Attribution. You must give the original author credit.



Noncommercial. You may not use this work for commercial purposes.



No Derivative Works. You may not alter, transform, or build upon this work.

- For any reuse or distribution, you must make clear to others the license terms of this work.
- Any of these conditions can be waived if you get permission from the author.

Full license:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nd-nc/1.0/legalcode>



