

Plan Integral de Seguridad

Museo Vasco de Arte Contemporáneo ARTIUM

PARTE DE INCIDENCIAS

EZ UKITU, ARREN

Museoa gorabehera gisa

Día DOMINGO 15 JULIO 2012
ANTESALA

Incidencia y nombre

NIDA PASA LA MANO POR TODA LA
FOTO DE LA OBRA DE SHIRIN,
A PESAR DE ESTAR CON SU MADRE.



**Art
ium**

Arte Garaikidea
Euskal Zentrua/Museoa

Centro/Museo Vasco
de Arte Contemporáneo

Vitoria-Gasteiz
www.artium.org



Arabako Foru
Aldundia
Diputación
Foral de Álava

Día
SALA SUR

7.12.10

Incidencia y nombre

Nº 23. Se agarran al tubo
inquiriendo (desde la silla)
de la parte baja.

* EL CORDON DE SEGURIDAD DE LA OBRA
Nº 39, LA PARTE CENTRAL ESTÁ FLOJA, CASI
TOCANDO EL SUELO → Di miras la obra de frente el
pivote de la 17q. se ha despedido ¡ movido vórtank.
* OBRA Nº 23, UTILIZANTE DE ARMA CON EL
BRAZO EN EL BARROTE QUE CITA A LA
IZQUIERDA DE LA SILLA A. SACA.

* PASAN TAN CERCA DE LA OBRA Nº 23
QUE TOCAN / BOZAN EL BARROTE DE ARABO-
JAZMERDA (baja silla A. SACA) CON LA
CRANALUCA DEL ARBIGO.

- Tocan obra de D G.

- NIÑO TOCA LA FIGURA (BONA DE LA CABEZA-DERECHA)
DE LA OBRA Nº 50 ("LUPE Y KING-KONG).

- Niña toca una de las fotos de
la obra nº 63 con la mano

XXXXX (X)

→ sigue



EZ UKITU, ARREN

Museoa gorabehera gisa



JORGE LUIS MARZO (arg.)
ANDRÉS HISPANO
JOAN FONTCUBERTA
MIREIA c. SALADRIGUES
FÉLIX PÉREZ-HITA
GUILLERMO TRUJILLANO
ARTURO FITO RODRÍGUEZ
SANDRA AMUTXASTEGI
PAU FIGUERES
OIER GIL

No se permite la entrada a menores de edad.
 Si no vienen acompañados de personas mayores.
 Se prohíbe entrar con bastones, cámaras
 fotográficas o perros.
 Se prohíbe focar los objetos.
 No se permite fumar en las galerías
 y se suplica quitarse el sombrero.

**SORDINADUN
IRUDIAK**

JORGE LUIS MARZO

012 - 031

**IRUDIEN
BIZITZA**

JOAN FONTCUBERTA

046 - 059

**EL ROTO-RI ETA
MIGUEL BRIEVA-
RI BURUZKO
OHARRAK**

FÉLIX PÉREZ-HITA

076 - 085

“XXX”

SANDRA AMUTXASTEGI,
PAU FIGUERES, OIER GIL,
ARTURO FITO RODRÍGUEZ

096 - 107

**MUSEOA
GUDU-ZELAI**

ANDRÉS HISPANO

032 - 045

**«NIK MAITA-
SUNAGATIK
BAIZIK EZ DUT
LAPURTU»**

MIREIA c. SALADRIGUES

060 - 075

TIGRE BAT KAIOLAN (BATERE
ATSEKABETURIK EZ DAGOEN
ETA, NOLA BEGIRATZEN ZAION,
KEXAONTZI SAMARRA DEN
ERAKUSKETAKO ARTISTA BA-
TENA DEN GOGOETA NAHIKO
LOOP-EAN BARRENA EGINDAKO
PASIERA)

GUILLERMO TRUJILLANO

086 - 095

**GRAFITIAK ES-
TALTZEAREN ARTE
SEKRETU ETA
NAHI GABE EGIN-
DAKOARI BURUZ**

FÉLIX PÉREZ-HITA

108 - 113

ARETOETAN ARGAZKIAK EGITEN 116 - 127

Evander Agramonte - José Carlos Cabral, Mariam Ahmed - Araceli Rojas,
Estibaliz Aguiriano, Casilda Alonso - Marta Beitia, María Jesús Alonso -
Mari Paz Anzola, Karmele Azpiazu - Carmen Blocona, Pilar Caballero -
Charo González, Carolart, Victoria Calleja, Arianna Cereceda,
Irati García, Leonardo Lopes, Moha El Mossaui.

**VITORIA-GASTEIZKO ARTIUM MUSEOAREN
GORABEHEREN ERREGISTROKO
SARREREN SORTA HAUTATUA (2003-2012)**

Jarraipena, gaztelaniazko bertsioan.

14/12/2010 Hay un esqueleto sentado en el sofá.

10/12/2010 Un chico se pone a jugar a yo-yo acrobático, lanzándolo hacia adelante, hacia uno de los paneles del set de TV, aunque sin llegar a darle.

07/12/2010 Una mujer cambia de dirección todas las flechas del tablón que indica cómo ir a la iniciativa (las vuelvo a colocar bien).

08/12/2010 Un visitante mete el dedo dentro del vaso de agua de la obra nº. 88

30/10/2010 Un chico se ha apoyado "con todas sus ganas" en la obra nº 88.

01/11/2010 Visitante comiendo a escondidas en la zona de la obra de xxxx.

27/11/2010 Una visitante le ha dado una patada al ventilador de la obra nº 69.

24/11/2010 Una visitante ha intentado sintonizar la televisión de los xxxx.

20/11/2010 Una señora se queja de las bajas temperaturas de las salas

20/10/2010 Visitante agarra el vaso, la pajita de la obra nº 88, con una mano, con la otra se apoya en el lado derecho (bastante impulsivo).

16/11/2010 Se ha tenido que advertir varias veces a otros jóvenes del mismo grupo que no se acerquen tanto a las obras y al final se ha dicho a la educadora del museo, al no hacer caso esos jóvenes.

16/11/2010 Chaval hace la "broma" de darle una patada a la obra de xxxx, sin darle de verdad por unos pocos centímetros.

12/10/2010 Un visitante tira fuerte y en repetidas ocasiones de la cadena más larga de la obra de xxxx. Le llamo la atención y le digo que no se puede tocar. Me dice que en la inau-

SARRERA



Artelanaren aurrean distantzia zuhurra mantentzea museo bateko bisitari gehienek onartzen duten jarrera da; zaintzaileek, segurtasun sokeak eta erakusketa aretoetako idazkunek etengabegogorarazten digute. Hala ere, artelana ez den edota haren kopia den irudi baten aurrean ezerk eta inork ez digu hurbiltzea eragozten: berez elkarrekin bizi gara etengabe, behin eta berriz hartzamar puntaz ukitzen ditugun pantaila guztietan daude. Irudiaren edota objektuaren balio bakan, artistiko eta patrimonialak, beraz, ikono bihurtzen du, haren inguruan zentsura sistema bat finkatuz: ez ukitzea, ahots apalez hitz egitea, argazkirik ez ateratzea, ez jatea... Baina museoak ere egoera hori sortzen du: artearekin zerikusirik ez duen edozein irudi zintzilikatzea nahikoa da begiratzean gorputzaren zenbait erritu abian jartzeko: eskuak atzean lotzea, aurrerantz makurtzea...

Artearen historiak artelanei «berez» begiratzera ohitu gaitu, begiratuak izateko baitaude hor, norbaitek begiratu behar dien eta erantzun behar dien egitateaz axolatu gabe. Ikusleari dagokionez, haren erantzunaz epaitzen duguna, gehienetan, hezkuntza artistikoa nahiz intelektuala, eta «bere baitan biltzerakoan» duen sentiberatasuna dira. Hala ere, ikusleek interpretatzeko beste irizpide batzuk izan ditzakete objektu nahiz irudi jakin batzuei buruz, eta museo batean egoki jotzen denaz bestela erantzun dezakete, hark ezarritako diziplinatik aldenduz.

Ez ukitu, arren erakusketa Artiumeko erakusketa aretoetako gorabeheren erregistro zehatzean oinarrituta dago, Museoa 2002an sortu zenetik bertako langileek jasoa. Erregistro hori bisitariak artelanen aurrean eta museoaren erakundearen aurrean dituzten jokabide eta jarrerak aztertzeke lur emankorra da. Kontua ez da jarrera horien kalitatea epaitzea, artearen munduak

.....
sortzen dituen hautemateen ugaritasuna aztertzea baizik, eta
museoa den bezain toki arautu batean gizarte konplexutasuna
nola adierazten den.
.....

.....
Aginpidearekiko eta diziplinarekiko etengabeko tirabiren, lapu-
rreten eta, are, artelanei egindako kalteen berri ematen duten,
eta bestetik zaintzaileen eta giden funtzioa, jatorrizkoen balioa
—edota publikoa bera, erakusketa baten objektu gisa— islatzen
dituzten gorabehera horietatik bide txit iradokitzaileak sortzen
dira, museoen eta haietan gordetzen diren objektuen benetako
funtzioa aztertzen lagunduko digutenak.
.....

.....
Jorge Luis Marzoren komisariotza izan duen erakusketa hone-
tan Guillermo Trujillano, Joan Fontcuberta, Mireia c. Saladrígues,
Andrés Hispano, Félix Pérez-Hita, gehi Euskal Herriko Unibertsita-
tateko Arte Ederren Fakultateko ikasleak: Oier Gil, Sandra Amu-
txastegi eta Pau Figueres, Arturo *fito* Rodríguezek koordinaturik,
esku hartu dute. Gainera parte-hartze berezia izan dute Paulo
Freire EPAko Arte Garaikideko Programaren, Ignacio Aldecoa
Kulturetxeko Irakurketa Lantegiaren eta Udaleko Kale Hezkuntza
eta Gazteria programetako kideek, guztiak Vitoria-Gasteizkoak,
erakusketa zabalik egongo den denboran Museoko bisitarien ja-
rrerak argazkietan jaso eta ikusgai jarriko baitituzte.
.....

.....
2012ko otsailetik zabalik dago on lineko artxibo bat, jatorri uga-
rietako testuak eta ikus-entzunezkoak biltzen dituen eta ikusleen
eta artelanen arteko harremani buruzko historiaren ikuspegi
zabala eskaintzeko asmoa duena. Edozeinek kontsulta dezake
NoTocarPorFavor.wordpress.com gunean sartuta.
.....
.....
.....



guración el artista dijo que se podía tocar. Pero de la manera
que lo ha tocado este visitante, es exagerado.

11/10/2010 Familia toca serpiente. Les aviso de que no se
puede tocar e intentan pisar las del suelo.

09/10/2010 Está la educadora explicando obra nº. 7, pero no
hace ninguna referencia a una mínima distancia de seguridad.
Ella explica muy bien la obra que le interesa... pero el res-
to?

28/01/2012 Abren la puerta de la cámara mortuoria e intentan
sacar la placa hacia afuera para tomarle una foto.

27/01/2012 En la obra nº 24 hemos retirado una araña aparen-
temente muerta. He avisado a control.

30/06/2012 Visitante coge y sopla el anemómetro digital.

01/07/2012 Una mujer saca foto en xxxx insistiendo en que no
tiene flash.

17/07/2012 Varias personas tocan las pantallas pensando que
son táctiles.

15/07/2012 Niña pasa la mano por toda la foto de la obra de
xxxx, a pesar de estar con su madre.

14/07/2012 Intentan robar (sutilmente) uno de los libros de la
zona de documentación. Me “encargo” de que no sea así.

11/07/2012 Señora de visita guiada acaricia la cabeza del
caballo disecado.

10/07/2012 Dos niños pasan de la raya en la zona de xxxx.

06/07/2012 Dos personas hablan por el móvil.

02/06/2012 Intento fallido de foto en el xxxx.

30/05/2012 Hombre golpea con los nudillos obra de xxxx.

30/05/2012 Chaval se sube a la escalera de la instalación de
xxxx. Salta al suelo desde ella. Luego el abuelo desplaza la
escalera de su sitio. Le digo que no se puede tocar y en vez
de soltarla, la coge para ponerla como estaba antes.

26/05/2012 Tocan obra hecha con billetes de 5€.

19/05/2012 En el tablero del juego de empatía de xxxx han es-
crito a lápiz “mierda”.

13/03/2012 Una chica que dice ir a la biblioteca se cuelga en la sala este alta y acaba en la zona de las secretarias pidiendo trabajo.

17/05/2012 Se descubre numerosas hormigas que entran de la calle a la sala plaza. Se las mata.

Gaztelaniazko bertsioan jarraitzen du

Oharra: Artium Museoko gorabeheren erregistroa, sortu zenetik erakusketa aretoetako laguntzaile eta zaintzaileek bete dutena, Ez ukitu, arren proiektuaren abiapuntua da. Dokumentu hori Museoko bisitarien jarrerak, ikusgai dauden lanekin dituzten harremanak eta artea hautemateko prozesuan museoek ezartzen dituzten baldintzak ezagutzeko leiho bat da. Esan gabe doa aretoetako langileek burutu duten erregistroa museoetan eta horren antzeko erakundeetan ohikoak diren araudiari jarraituz egin dela. Erregistro hori argitaratuz ez da Artium Museoko aretoetako langileen lana eztabaidatu edota epaitu nahi. Zerbait zalantzan jartzen bada, guztiok jokatzeko dugun papera da.





SORDINADUN IRUDIAK

JORGE LUIS MARZO

Munich-eko Arkeologia Institutuan antolatu zen *Entartete Kunst*¹ ('arte endekatua') erakusketaren inauguraziora —naziek gisagabe eta ankertzat jotzen zituzten artelan modernoak zeuden ikusgai— Hitler-ek egin zuen bisitaren argazkietako batzuetan ikus daiteke hierarkek eta *Führer*-ak berak artelaren aurrean txapelak erantzi zituztela. Une bat izan zen. Segundu bat. Zerbaitek kirrinka egiten du. Ikus dezagun nola zintzilikatu diren lanak. Paretak leporaino beteta daude margolanez, hauen artean batere tarterik utzi gabe. Okertuta eta tartekak berdindu gabe daude, eta asko eta asko baita ateburuetan ere. Eskultura mordo bat kartoiz trakeski egindako idulkien gainean daude, eta dena oso gaizki argizatuta dago. Hormetan eskuz margotutako testuak ikusten dira, erakusketaren esanahia argi eta garbi uzten dutenak: abangoardiako artistak, juduak, gaixoak, eroak, itxuragabeak, amoralak, barregarriak... direla, hots, zaborra hutsa. Artelan askoren ondoan jende «itsusi»-aren argazki itsusiak daude, aurrean zer nolako jendilajea duten azpimarratzeko edo.

¹ Erakusketa hari buruzko azterlan onena Stephanie Barron (koord.), *"Degenerate Art". The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*, Los Angeles County Museum of Art, Harry N. Abrams Publishers, New York, 1991 da oraindik ere.



Entartete Kunst erakusketako bisitariak, Arkeologia Institutua, Munich, 1937.



Begien bistakoa dirudi erakusketako komisarioen asmoa lan haiek artearekin zerikusirik ez zutela erakustea zela, ikusizko azpigenero higuin garri batekoak besterik ez zirela. Gertaera hura, beraz, ikonoklastia ekintza garbia zen: arte modernoari tiroka hastea. Muntaketa osoa kultura modernoaren isekazko parodia makabro bat baizik ez zen. Orduan, zergatik erantzi zuten txapela? Egia da uztailean bero egiten duela Munich-en, erakusketa inauguratu zen hilean, hori egia da.

Nolanahi ere, nabarmena da erakusketa horiek diseinatzeko era «arte ona»-ren erakusketa bat izan behar zuenaren aurkakoa izan zela. Izan ere, urte berean eta Munich-en bertan, Hitler-ek handiro inauguraturik egin zen *Große Deutsche Kunstausstellung* delakoa nola muntatu zen begiratzuz gero, artelanen arteko tartea oso handia zela ikusiko dugu; hormetan ez dago idazkunik, ezta kartoirik ere margolanen azpian, eta inondik ere ez zaintzaileen mahirik eskulturei eusteko: hemen marmolezko idulki dotoreak dituzte. Laburbilduz, dena oso garbi eta txukun dago... MoMA izan zitekeen. «Arte txarraren» erakusketan ez bezala, non hala ere pertsona batzuk beira arasa batzuetan dagoenari —seguru asko «zaborra»— begira ikusten diren (baina ez da gaizki etorriko gogora ekartzea naziek irabazi handiak atera zituztela lan haiek nazioarteko merkatuan salduz). Beste argazki batean ofizial bat ikusten da, hau bai, txapela buruan duela, baina introspektio eta



Entartete Kunst erakusketaren zentzuzko ikuspegi, Arkeologia Institutua, Munich, 1937.



Große Deutsche Kunstausstellung erakusketaren ikuspegia, Arte Alemanaren Etxea, Munich, 1937.

kontzentratze sakon baten jarreran «kaka»-lan bati begira. Antzeko beste argazki batean, 1938an Düsseldorfeko Artearen Jauregian, musika modernoa —berriz ere afrikarrek, juduek, dodekafonikoez eta aleman belarri gogorrek egina— gutxiesteko egin zen *Entartete Musik* ('musika endekatua') erakusketarenean, aretoaren erdian belusadun eserlekuetan eserita dauden bisitariak arreta handiz ikusten dira marakak eskuan eta lastozko mexikar kapelak buruan *jazza* jotzen ari diren musikari beltz «higuingarri» begira.

Zergatik makurtzen ziren pertsona horietako asko —eskuak bizkarrean gurutzatuta— kristal baten atzean jarritako «kaka piloak» ikusteko? Zein mekanismori esker elkartu ahal izan ziren erakusketa haietan proposatzen ziren amorru arrazista eta modernotasun oren aurkakoa eta hara hurbildu ziren bisitarien portaera dotore eta zibilizatua?



Entartete Musik erakusketaren ikuspegia, Artearen Jauregia, Düsseldorf, 1938.

Lehenik eta behin, ikusgai jarritako objektuen izaera hartu beharko litzateke kontuan. Beren «artistikotasuna» ukatzen zuen era batean aurkezten ziren artelanez ari gara. Begien bistakoa dirudi lan multzo baldar hura guztia maila zientifiko batera eramatea, artxibo antropologiko nahiz soziologiko bihurtzea zela asmoa, historia naturaleko edota etnografiako museoetan ikus daitekeenaren itxura emanez. Ikusgai jarritako objektuei balio artistikoa kentzean, arreta narrazio bat eratzen saiatzen da, paretan zintzilik dagoen horren guztiaren izaera txarra eta kaltegarria ulertzen lagunduko duen gidoi bat. Beraz, komisariotzak ezarritako diskurtso pedagogiko eta ilustratzaileak erabat ezeztatzen zuen hautemate estetikoak. Edertasun asmo oro ezabatuko zuen goragoko narrazio batean bilduz desagerrarazi nahi zen artelan bakoitzaren berezko barne gatazka. Hau da, artistikotasuna kentzeko tresna gisa aurkezten zen erakusketa. Paretak artelanez bete-bete egitean, arnasa hartzen utzi gabe, gaizki zintzilikatuta; haietako bakoitzaren aldamenen abangoardiako artisten ustezko gaiztakeria erakusten zuen dokumentazioa jarriz eta objektu eta egileei beren buruak adierazten ez utziz, *Entartete Kunst*-en erako erakusketak bat zetozen, paradoxikoki, modernoan parte handi batek defendatu duen aurkezpen ereduarekin.

Arte modernoa ikonoklasta da berez: marguldu, zatikatu, elkarren gainean jarri, lausotu, ezabatu, karrakatu, estali... egiten du.² Artearen teoria formalistaren arabera, artelanari indar berezi eta bakana dario, egilearekin baizik zerikusirik ez duena. Artelanak berez begiratzea eskatzen du, berez dituen balioengatik, errealitatearen ikonografiak lekora, museoko paretetan aldamenen duena duela. Hortik dator artelanen artean uzten den tarte zabala; hortik dator garai modernoko museo klasikoetan kubo zuri eta garbiak hain ugariak izatea. Begira diezaiegun naziek egin zituzten arte «on»-eko erakusketei. Artelanek arnasa hartzeko tokia dute: beren diskurtsoa inposatzen dute. Arte gisagabea guztiz kontrako egoeran erakutsiz, artelan eta egileen nortasun artistikoa ukatuz, artelan autonomoaren kontzeptu modernoa

onartzen zen. Oso argigarria da Dadari eskaintako atala nola aurkeztu zen ikustea: dadaismoak berak objektu artistikoaren izaera zalantzan jartzeko bere erakusketetarako erabili ohi zuen ia formatu bera erabiliz. Irudi artistikoaren egungo autonomiak modu zehatzean jarduten du: egilearen motibazio pertsonalez, baldintza historikoez, guztiaz gabeturik aurkezten da. Biluzik eta hutsune zuri batek inguraturik agertzen da; asko jota ere, izen bat, izenburu bat eta data bat daramatzen txartel bat du aldamenen. Hans Belting-ek esan du, «arteak gatazka sortzeari utzi dion tokian [museoetako adituek] orientabidea emateari utzi diote, gizartean polemikarik gabeko gunee bat bermatuz».³ Beldurrik gabe esan daiteke, beraz, naziek «erakusketa» eredu jakin baten aldeko apustua egin zutela gogoko ez zuten artea eraisteko. Artelanen banakotasun estetikoak ezabatzen duen kontakizun gisa



Entartete Kunst erakusketaren ikuspegia, Arkeologia Institutua, Munich, 1937.

020 ulertzen den «erakusketa». Goragoko esparru baten inposaketa gisa ulertzen den «erakusketa»: kontakizuna, museoko paretak, bisitariak. Museoaren eta artelanaren artean sor litezkeen tirabirak erakusketaren bidez kontrolatzen dira.

Horrek ondorio sakonak ditu, museoak —kontakizunen bidez diharduela eta ez artelanen bidez— artearen autonomiari amaiera emateko bidea ematen baitu, eta autonomia hori abentura abangoardistaren zati handi baten nahitaezko baldintza da. Museoa gizarte auziak desegiten dituen gailu gisa, edukiontzia kultura bihurtzen duena eta edukia dokumentu huts. Berez, museoak desagertzen ari diren kulturak ikusgai jartzeko sortu ziren, hain zuzen ere. Naziek muturreraino eramane zuten kontu hori, beraiek une hartan erauzi nahita zebiltzana eramane baitzuten museora. Gainera, artelanei beren funts autonomo nagusia kentzean, hau da, egileari bere itzala kentzean (hori nabarmena da naziengan, baina baita arte mota bat estalkirik gabe zalantzan jartzen duten bisitari batzuegan ere, egileei «pailazo» deituz), artelanak oroi-garri bihurtzen dira, fetixeak, *souvenir*-ak, zentzuaren diziplina kate bateko begiak, kultura modu logiko eta ordenatuan aurkeztu duena, dena «bat etor» dadin egiten duena.

Naziek jasan ezin zutena, hain zuzen ere, berezko bizitza zuten eta ulermen figuratiboaren ohiko kodeetatik at bizi ziren artelan batzuei begirunea erakutsi beharra zen. Askatasun lotsagabe horrekin amaitzeko, azalpena, heziketa, dokumentazioa eta multzo osoaren interpretazioa bideratuko dituen erakusketa bat egitea da onena, artelanak aipamen (trakets) pilo baten azpian ehortziz. Erakusketa «endekatuen» bisitariak gutxi gorabehera arte onenaren erakusketa batean bezala jokatzeari (ikusten den barretxoren bat gorabehera), artelanaren harrokeria autonomistaren ordezkari instituzional, pedagogiko eta diziplinario bat ezarri izanari zor zaio, artelanaren ekoizpenaren indarkeria eraitsiko zuena eta desberdintasunaren deserosotasuna ezeztatuko zuena. Estatuak bulkada sortzaile librea bezatzeko eta usatezko era publiko eta hezitzailean eskaintzeko gaitasunaren ber-

021 me gisa aurkeztu zen museoak. Museoak herri kulturaren etxe, non adierazi gizarte baten gizalege eta zibilizazio maila.

Horren ondorioetako bat da, artearen ikusleek museoaren esparruaren sakratutasuna errespetatu egiten dutela, han ikusgai dagoena gorabehera. Hau da kontuan izan behar dugun **bigarren alderdia** museoek eragiten dituzten gizarte protokoloak ulertu nahi baditugu. Jakina da estatu burgesa eratzerekin, herritarrak gizalegez heitzeko tresna ugari agertu zela berehala, jendaurreko jokabide zuzenak ahalbidetuko zituzten pedagogiak hedatuz. Kultura-erakundeek herritarrak herri komunikazio txukun eta arazorik gabeko baten irudikerian hezitzeari ekin zioten. Museoak, antzokiak, auditoriumak eta, geroago, zine aretoak begira egoteko agertoki huts izan ordez ikus-entzule multzo berrien bertute liberalen ispilu eta ospakizun bihurtu ziren. Kultur ondareak herritartu eta elizako objektuekiko gurtza museora eramanean, erakunde horiek norbere pribatutasuna hezitzen, norbere banakotasuna bezatzen, emozioak bideratzen, *à la page* egoten izandako arrakasta maila erakusteko «ageriko plaza» gisa taxutu ziren: «Sar zaitez museoan bisitari gisa eta atera zaitez herritar bihurtuta», dio Filadelfiako kulturune handienaren 1997ko sorrera esloganak.⁴ Iraganeko objektuekiko begirunea (eta haiek ezartzen duten kontakizunarekikoa) eta museoak objektuak aurkeztean bere baitan biltzen duen aginpidea bihurtu ziren, pixkanaka, legegileek jokabide-arau horiek hezibide gisa aurkezteko erabili zituzten argudio nagusiak: ondarearen bidezko kontakizuna.

«Erdiko» klasea izan zen isiltasuna berehala beretu zuena, bai noble eta aberatsen eta bai langileen jokabideetatik bereizten zituen gizarte sinbolo bihurtuz. Richard Sennett-ek erakutsi du nola XIX. mendearen erdi aldera arte antzezleei egiten zitzaizkien txalo eta uhukaldiak erabat apetzakoak ziren baina pixkanaka antzeppenaren erdian etenak egiteari utzi eta txaloak bukaerarako uzten hasi ziren, eta zarata mailak lanaren balioespena adierazten zuen.⁵ Antzeppenaren erdian hitz egitea gustu txarraren seinale bihurtu zen. Aretoko argiak ere moteldu egin ziren, isil-

PARTE DE INCIDENCIAS

Día 03.08.10
SALA ESTE ALTA

Incidencia y nombre

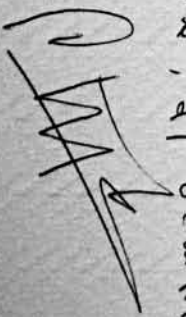
Por si a alguien le interesa
Mirando por la escritura de la
Este Arte se ve la parte
superior de la entrada a
oficinas y esta bastante fea.

tasuna areagotu eta arreta oholtzaren gainean biltzera behartuz. Museoetan ikusleek erritu jakin batzuk bereganatu zituzten ikusgai zeuden objektuei begiratzerakoan lehen mezenasenak baizik ez ziren atsegin eta bereizmen keinuen bidez. Eskatutako erabidearen oinarrian, begiratzeko dagoenari begiratzearen ekintza publikoaren kontzientzia osoa sorrarazteko xedea zegoen: distantzia gorde, kontzentrazioa adierazi, xehetasuna hauteman, ez ukitu, ez laster egin, ez zaratarik atera... Guadalajarako (Mexiko) museoan, sarreran dagoen 1919ko idazkunak «kapela kentzea» erregutzen dio «bisitariari». Gaur egun ere, buruan txanoa darماغunoi kentzeko eskatzen zaigu askotan museoetan. Zaintze-kameretan ez baitzaigu aurpegia ikusten.

Hala ere, **hirugarren gai bat** proposatzea geratuko litzaiyuke: ez da, ordea, esperientzia hori bera —naziek beren ikusleei proposatutakoa— ehundaka mila pertsonen museoetan, arte garai-kideko museoetan bereziki, ulertzen ez dituzten, barregarriak eta batere gatzik gabeak iruditzen zaizkien artelanen aurrean dutena? Egia da arte gisa aurkezten den hura gogoko ez duten pertsona gehienek ez dutela, agindu ofizial bat dela medio, jada gutxiesten, Estatua baita orain arte garai-kidea finantzatzen eta

En recuerdo de una visita que
me ha acercado al arte moderno
spanol, del cual el Museo es un
gran baluarte.

Visita, 19 octubre 2006



Cristina Novón Romero

sustatzen duena. Gaur egun norberaren gustuaren esparruan ebazten da dena, eta horregatik arbuio estetikoa ere esparru hertsiki pertsonalean gertatzen da. Ikusten duzuna gogoko ez baduzu ere, ziurtzat jotzen dugu ez duzula mailu bat atera eta eskultura txikituko, okaztagarria iruditzen zaizulako edota haren zati bat etxera eraman nahi duzulako. Pribatuak —diogu geure artean— ez du publikoarekin talka egin behar, hots, guztiok nahi duguna pentsatzeko eta, beraz, guztion ondarea errespetatzeko eskubidearekin.

Oppure si muove. Hala ere, gertatzen da. Ehundaka pertsonak burutzen dituzte egunero ekintza ikonoklastak museoetan eta haietatik kanpo. Arrazoiak ugariak eta askotarikoak dira. Artiumen gorabeheren erregistroa begiratu besterik ez dago, adibidez, haien konplexutasuna eta askotarikotasuna ikusteko. Kontu honek artetik kanpo dagoen, arteak erabat baztertuta duen esparru batera garamatza. David Freedberg-ek, irudiek jendearengan eragiten dituen erantzunak aztertu ondoren esan du:

Margolanei eta eskulturei begira pertsonak sexualki kitzikatzen dira; puskatu eta moztu egiten dituzte, haien aurrean negar egiten dute eta dauden tokiraino iristeko bidaiak egiten dituzte; haiek lasaitu egiten dituzte, emozionatu eta matxinadara bultzatzen dituzte. Haiekin eskerak adierazten dituzte, goratuak sentitu espero dute eta enpatiaren eta beldurraren maila gorenera igotzen dira [...] Erantzunak deserosoegiak, irekiagiak, trauskilegiak edota ozarregiak direlako zapaltzen dira.⁶

Freedberg-en ustez, irudiek eragiten duten erantzun emozionalean oinarritzen da haien izaera: «Botereak gogaikarriegiak baldin badira, irudien boterea eratzen dute, ez artearena». Irudiak objektu gisa hartuak, arteak edo museoak ematen duten babesik gabe. Horregatik, irudi artistikoak «iraintzeko» ekintza gehienak monumentuetan eta museoetan gertatzen dira, jendeak ez baitu uste babes nahiz publizitate ofizialik eman behar zaienik: besterik gabe, ez dira taldearen «ondare» izateko egokiak. Pertsona askok



ez dute artean haren «artistikotasuna» hautematen, biziarekin lotura zuzena duten azpitestuak baizik: sentimenen bizipenak gogorarazten dituzten gauzak dira eta haien aurrean ezin da suharki baizik jokatu. 1937an estatu osoan gertatu ziren apaizen aurkako eta irudi erlijiosoaren aurkako gehiegikeriak eteteko Errepublikak kanpaina bat eginarazi zuenean, honako hau zioten kartel batzuk inprimatu ziren: «Ez ezazu irudi erlijioso batean artea baizik ikus. Lagun ezazu hura zaintzen!». Posible ote zen, benetan, heziketa estetikorik gabeko edota inoiz arteaz interesatu gabeko pertsonen Kristoren eskultura bati begiratu eta haren izaera erlijiosoa alde bat utzita artelan bat baizik ez ikustea?

Miguel Zugazak, Prado Museoaren zuzendaria, duela gutxi aipatu zuen oso ohikoa zela han zintzilikatuta duten Velázquezen Kristo gurutziltzatuaren aurrean jendea negarrez eta aitarenka ikustea.⁷ Nahiz jarrera hori, nahiz jarrera ikonoklasta, irudi artistikoen estatusa erabat gainazpikatzearen ondorioa dira, non ez baitago jada ikuslerik, artelanak bizitzara —edota hobeto esanda,

⁶ Federación Universitaria Escolar (FUE) delakoaren afixa, bandalismo ikonoklastari aurre egiteko gobernu errepublikarrak 1937an abian jarri zuen kanpainakoa.

haien bizitzara— itzularazten dituzten adierazpen biziak baizik. Dario Corbeira artistak kontatzen du hirurogeita hamarren erdi aldera ezinezkoa zela kaleko hormetan margolan ezagun bat margotzea —bi ukabil itxi zerurantz jasoak kate batzuk apurtu eta bandera gringo bat zimurtu bitartean— auzokoek berehala jarrera «kontenplaziozko, miresmenezko eta estatiko» bat hartu gabe.⁸ Irudiei begiratzeko finkatu izan diren protokoloak egilearen kalitateari eta ilusionismoa eragiteko trebetasunari lotuta egon izan dira, eta bien bitartean ahaztu egin zaigu badirela pertsonen emozioetan eragin sakona duten irudiak. Erantzun emozionalaren oinarrian dagoen egitatea da, artelanaren motibazioa ez dagoela egilearengan, hartzailearengan baizik, artean eta honekin lotutako diziplinan ezer baliozkorik aurkitzen ez duten hartzaileak barne. Eta ohar bedi ideia hau xvi. mendeko Erreforma protestantetik datorrela: «Idolatria harrera arazo bat da, ez sortze arazo bat. Irudia artistak egiten du, baina hartzaileak bihurtzen du idolo». Erreforma horri zor zaio irudiak tenpluetatik atera eta museoetara eraman izana.⁹

Ezinezkoa da artelan batez gozatzea aurretik literatur erreferentzia multzo bat ezagutu gabe. Sistema akademikoak eta hezkuntza sistemak sustatutako heziketa sentiberak kontrakoa diote, baina oker daude. Ezinezkoa da interpretazio artistikorik egitea denborarekin ikasten diren eskema txit arautu batzuk erabili gabe. Maila kontua dela esango du norbaitek: batzuek besteek baino gehiago jakingo dute, baina guztiek berdin goza dezakete. Ez da horrela. Nelson Goodmanek frogatu du teoria formalista, zeinaren arabera «artelanen aurrean jartzeko jarrera egokia eza-gutzaren eta esperientziaren arropa guztiak erantzi (gure gozamenean traba egin dezaketelako), eta gero artelanean erabat murgildu eta haren botere estetikoak eragiten duen kilikaren saktotasunaren eta iraupenaren arabera ebaztea» den erabat zentzugabea dela eta «alferrikakoa, estetikaren arazo garrantzitsuetako bakar bat ere konpontzeko».¹⁰ Espainiar Errepublikak egin zituen Misiones Pedagógicas (1931-1936) direlakoetan —zinema,



Vecinos de barrio de Portugalete, Madrid, observan un mural, 1976



Visitantes de la Gemäldegalerie en Berlín observan una obra de Tiziano, 1970

Irudiaren jatorria: Dario Corbeira, «Arte y militancia en (la) transición», *Arte y transición* Brumaria, 24. zk, Madrid: Brumaria, 2012, 96.



Misiones Pedagógicas (1931-1936) direlakoek antolatutako erakusketetako baten bisitaria.



antzerkia eta artea Estatuko herri galduetaraino eramanez— parte hartu zuten ikusleen aurpegierak eta jarrerak ikusita,¹¹ ohartuko gara artearekiko lehen esperientziak halako harrimena eragiten zuela; han zeuden pertsona gehienentzat artelanei karez zuritutako edota errezelaz estalitako hormadun areto batean —eta ez herriko elizan— begiratu behar zien lehendabiziko aldia zen. Gehienak tente eta uzkur ikusten dira, margolanen aurrean bakarrik. Ez dirudi beren aurpegiek adierazten duten txundimenak margolanen darian xarmarekin zerikusirik duenik, ezin argituzko irudipen baten aurrean egotearekin baizik. Botere haren iturria ez zen artea, irudi artistizatuaren izaera autonomoa baizik. Ez ziren artelanak, ikonoak baizik.

Jende gehienak ez dauka eskura interpretatzeko erreferentzia multzo hori. Museoak hezkuntza-jardueren bidez sustatu nahi ditu, herritar ikasien ameskizunetan murgildurik baitago. Baina herritar horiek isilik egotera behartzen dira, eta irudia, ikono, kultura objektu bihurtzera, hura eratzen lagundu zuen zarataz gabeturik. Naziek berek trufa eta isekazko ikuskizun bat eskaintzen zuten abangoardiaren aurkako erakusketa haietan, baina kontu handia zuten bisitariak bandalo bihurtzea ez sustatzen. Arte endekatuaren aretoetan isiltasuna eskatzen zen jakin nahiko nuke. 1914an poliziak Mary Richardson sufragista ingelesari galdetu zionean zergatik sartu zion sukaldeko laban handi bat zazpi aldiz Velázquezen *Venus del espejo* margolanari Londresko National Galleryn, haren erantzuna izan zen «Jasanezina gertatzen zitzaidan gizonek nola begiratzen zioten». Kontua ez zen jada bere edertasunaz gozatzen zuen jainkosa etzan baten irudi ederra, edota pintzelkada arinez hura gauzatzeko gai izan zen margolariaren jenioa. Richardson begiratzeko moduz ari zen, guztiz bestelako kontu batez. Zarataz ari zen. Irudi artistikoei eragiten duten isiltasuna desegiteaz.



Heinrich Himmler, Alemaniako polizia-burua, Dachauko kontzentrazio esparruko sarreran kokatutako monumentuari begira, 1939.



- 2 Ikus Gottfried Boehm, «Iconoclastia. Extinción-superación-negación», *Iconoclastia. La ambivalencia de la mirada* (arg. Carlos A. Otero), Madrid: La Oficina, 2012, 37-54.
- 3 Hans Belting, *La historia del arte después de la modernidad*, Mexiko: Universidad Iberoamericana, 2010 (2003), 28.
- 4 Américo Castilla, «La memoria como construcción política» en *El museo en escena. Política y cultura en América Latina* (biltz. A. Castilla), Buenos Aires: Paidós, 2010, 30.
- 5 Richard Sennet, *El declive del hombre público*, Bartzelona: Península, 1978, 256.
- 6 David Freedberg, *El poder de las imágenes*, Cátedra, Madrid, 2009 (1989), 19.
- 7 Fernando Belzunce, «Entrevista a Miguel Zugaza: "El Guernica merece estar en el Prado"», *Diario Vasco*, Bilbo, 2012ko urtarrilaren 19a; <http://www.diariovasco.com/rc/20120115/mas-actualidad/cultura/entrevista-miguel-zugaza-201201131904.html>
- 8 Darío Corbeira, «Arte y militancia en (la) transición», *Arte y transición* (col. Brumaria, nº 24), Madrid: Brumaria, 2012, 96.
- 9 Víctor I. Stoichita, *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*, Bartzelona: Ediciones del Serbal, 2000, 96.
- 10 Nelson Goodman, *Los lenguajes del arte. Una aproximación a la teoría de los símbolos*, Madrid: Paidós, 2010, 109.
- 11 *Las Misiones Pedagógicas, 1931-1936*, Madrid: Residencia de Estudiantes, 2006.

Mary Richardson britainiar sufragista 1914an Londresko National Galleryn Velázquezen *Venus del espejo* margolana eraso ondoren atxilotu zuten ueña.



032

MUSEOĀ GUDU-ZELAI

ANDRÉS HISPANO



033

Humphrey Jennings-en *Listen to Britain* (1942) propagandako dokumentaleko irudi ederrenetako batean Myra Hess bertuosoa ikusten da Londresko National Gallery-n pianoa jotzen. Aurrean, Erregina, Museoko langileak eta babes zibileko langile uniforme-dunak daude. Kamerak kasko meta bat erakusten du, sarrera ondoan pilatuta, lurrun-jario dagoen teontzia, eta Museoko horma biluziak, hamarkada luzez zintzilik egon ondoren margolanek utzi dituzten markak lotsagabe erakutsiz. Zer egiten du hainbeste jendek Museoa bertan ezer erakusten ez bada eta, seguru asko, jendearentzat zabalik ere ez badago? Erantzuna, baretasuna gordetzea da. National Galleryko kontzertudun gosariak bertako bisitarien ohitura gogokoenetakoa zen, eta gerrak ere ezin zituen desagerrarazi. Hori zen Jennings-en estrategia ere, «propaganda poetikoa»-ren bere bidetik, nagusi zen indarkeriari uko eginez. Etsaia gutxietsi beharrean, berezko balioak goretzi zituen, bizitzeko estilo sakratu eta hautsiez in batenak, guztiak normaltasun itxurak egiten ahalegintzen ziren eguneroko eszenetatik abiatuz. *Bussines as usual* hori eta gizartearen eta erakundearen arteko elkartzuna antzetzeko, museoko pasarte hori egokia da oso, gune hori Estatua eta herritarrak elkartzeko eremu sinboliko gisa proposatzen baita, ohiko klase-desberdintasunak etiketa jakin batek dakarren bateratzeari eta ikusezintasunerako arau batzuei esker —bisitariak ez dute ezer esaten ez dute ezer adierazten, joan etorrian dabilta besterik gabe— lausotzen direlako. Grinagabetasun absurdo hori, agian orain bi mende gune publiko berri eta, beraz, interklasista haiek ezagutu zuten gizarte-tirabira



noli me tangere

erosoagoa egin zuena, denbora gutxira jasanezina eta hauskorregia zela ikusi zen eta hausteko gogoia ere ematen zuela. Museoa gizarte kontratuaren alde biguna hitzartzen den horien artean erreferentzia gunea baldin bada, logikaz, gure ezkonformismoa adierazteko eta alderdi kontratatzaileen arteko tirabirak agerrarazteko leku ideala ere izango da.

Museo batean jarrera egokia dela uste denaren urratze oro ez da jendetasun falta gisa bakarrik ikusten, aitzitik museoak eta bere edukiak irudikatzen duen guztiarekiko errespetu falta jotzen da. Eta hori oker handia izan daiteke.

Nouvelle vague delakoaren eta hirurogeita hamarrek oraindik sinbolizatzen duten askapenaren pasarte adierazgarrietako bat, hiru gaztek Louvreko aretoetan barrena egiten duten gaitzik gabeko lasterketa bat da oraindik ere, Godardek *Bande à part* pelikularako filmatua (Jean Luc Godard, 1964).

Pasarte hori *The Dreamers* (2003) pelikulan berregin zuen Bertolucci eta, seguru asko, edozein egunetan ikusiko dugu perfume iragarki batean, *Bande à part* egin zenetik igaro diren bost hamarraldi hauetan gauza asko aldatu baitira museoetan.

Sarean 2010ean eseki zen MoMA promozionatzeko bideo batean, zaintzaileetako bat aretoz areto zebilen, itzulia eginez. Eta ez dezagun ahaztu nola Mathew Barneyk *Cremaster* seriearen azken emanaldian Guggenheim Museoa plato gisa erabili zuen, kabareteko koreografiaren, *heavy* musikako kontzertuen, *freaken* eta, oro har, kultura ofizialak beti mespretxatu izan duen guztia irudikatzen zuten ekintza artistiko batetik bestera jauzi eginez.

Hori ere ez da berria. Artistak izan dira erakusketa esparruei buruz gogoeta egin eta museo handietan ahal zen guztia hautsi duten lehenak. Askotan, artelanak izan dira ikuslea arauak haustera bultzatu dutenak: ukitu, lapurtu, aldatu... galdetu. Beste batzuetan gonbidapen hori —halako espiritu kritikoz eta baita burulaizez ere— museoaz kanpotik etorri da. Norman Rockwell iparramerikar ilustratzaileak *The Connoisseur* (1962) margotu zuenean —ikusleari bizkarra emanez Pollock handi bati begira dagoen itxura kontserbatzaileko gizon bat— bere irakurleen konplizitatea —*Saturday Evening* egunkariaren irakurleak, arte garai-kideari garrantzi handirik ematen ez ziotenak eta *snob*-ei, berriz, are txikiagoa— bilatuz egin zuen. Hori bezain iruzkin ironikoak eta oldarkorragoak entzun dizkiogu erreakzionario izateko batere itxurarik ez duen jendearengandik, Woody Allenengandik, esate baterako, bere pelikuletan *high-art* delakoari buruzko aipamen ugari egin baititu, edota baita El Roto eta Glen Baxter biñetagi-leengandik ere. Grazia berezia du Herbert Ross-en *Play It Again Sam* (1972) pelikulako pasarte batek. Pollock-en koadro baten aurrean geldirik dagoen neska bat limurtu nahita dabilela, Alleenek margolanaren interpretazio zoro bat entzuten du:

—Zer iradokitzen dizu?

—Unibertsoaren ezkortasuna berresten du. Existitzearen hutsune eta bakardade ikaragarria. Ezereza. Betikotasun antzu batean, Jainkorik gabe bizi behar duen gizakiaren estira, itotzen duen kosmos beltz eta zentzugabe batean, hondamendia, izugarrikeria eta degradazioa besterik ez dauden hutsarte amaigabe batean ñir-ñir dagien gar ñimiño bat bailitzan.



—Zer egingo duzu larunbat gauean?

—Suizidatu.

—Eta ostiralean?

Museoak, izan ere, antzekotasun handiak ditu zinemarekin, *mail* direlakoekin edota operarekin. Guztiak begiratu eta begiratu izateko, joan etorrian ibiltzeko edota, Allen-en antzera gorte egiteko asmo hutsez joan daitekeen tokiak dira. Nabarmentzen ez den bitartean, bisitari arretatsua ez izatea ez da urratzailea. Margolan baten aurrean eseri eta zure gauzetan pentsa dezakezu, Tippi Hedrenek *Vertigo* pelikulan (Hitchcock, 1958) bezala, baina ez dakizula bururatu ere egin sakelako telefonoari erantzutea, lo kuluxka bat egitea edota areto batean egunkaria irakurtzen hastea. Bisitari bakoitzak buruan zer duen jakitea jolas zirraragarria gerta daiteke. Emyl D’Hory, faltsutzaile ezagunak harro-harro kontatzen zuen berak egindako lanak ikusiz korritu zituela munduko museo onenak. Gauza bera egiten zuen Keith Carradinek ere *The Moderns* (Alan Rudolph, 1988) pelikulako protagonistaren paperean. Zahartu zenean museoak bisitatzeko hasi zen *bere* modigliani zoragarrien aurrean kritiko eta gidariek ematen zituzten azalpenak entzunez. David Steinek, pelikularen oinarrian dagoen benetako faltsutzailea, kritiko horietako baten papera egiten du

filmean. Museoa ikerketaren eta susmoaren esparrua ere bada, beraz. Atzo Goya bat zena, gaur ez da dagoeneko. Eta Rosiñol bat zegoen tokian gaur bi dauzkagu, bigarrena X izpiei esker aurkituta.

Gauzak diruditen ote dira? Fikzioak horretan setatu dira, de-kodetzeetan, iruzurrezko aldaketa eta sekretu ezkutuetan, museoak aztarna joko «konspiranoiko» bihurtuz. Museo batzuek erakusketek lekora egiten duten lan guztia ezagutarazteko egin duten ahalegina gorabehera, herriaren kulturaren museoak biltegi arranditsu batzuk baizik ez dira. Dan Brown-en fenomenoaren babesean, *National Treasure* pelikula saila, Nicolas Cage protagonista dutela, museoak eta erakunde ofizialak gordetzen dituzten gauzak —balio duten eta esan nahi duten guztia agerraraz dezaten— lapurtu behar zaizkien jagole itsuak diren azpigeno horren gailurra dira. Ikertzaile amateurraren apologia hori historiagile alternatiboek orokorrean, eta zer esanik ez, sarean, duten loraldiaren parekoa da.

David Hockney margolaria tirabira horietako baten protagonista izan da 2001ean argitaratu zuen *Secret Knowledge* liburua

dela eta. Bertan, izan ere, xv. mendetik aurrera margolaritzan irudikapen maila errealistagoa izatea ekarri zuten tekniken ikuspegi berri bat eskaini zuen. Hockneyren ikerketa bere behaketetan oinarritzen da, historiaren une jakin batean, 1430 inguruan, jauzi bat ikusten baitu latitude batzuetako eta besteetako egile askorengan: aurpegiaren eta oihalen inprimatu eta bilbearen irudikapena askoz errealistagoa bihurtzen da, eta hori ezingo litzateke ulertu teknika edo gailu optiko baten asmaketarik gabe.

Irudikapenaren bilakaeraren jauzi hori, nahiz eta gainerako guztiak ordura arte ez ohartu, ezin da zalantzan jarri Hockneyk bildutako frogak ikusi ondoren.

Bere ikerketa erabilitako ustezko gailua berreginez amaitu zuen eta, jakina, akademia osoa aurka jarri zitzaion berehalako polemika batekin. Haren ikerketak epaitzen diren zorroztasuna gorabehera, *Secret Knowledge* liburuaren alderik interesgarriena gure begiradaren botereari ematen zaion garrantzia da. Batzuetan ez dago gauzak lurpetik atera beharrik zerbait berria aurkitzeko.

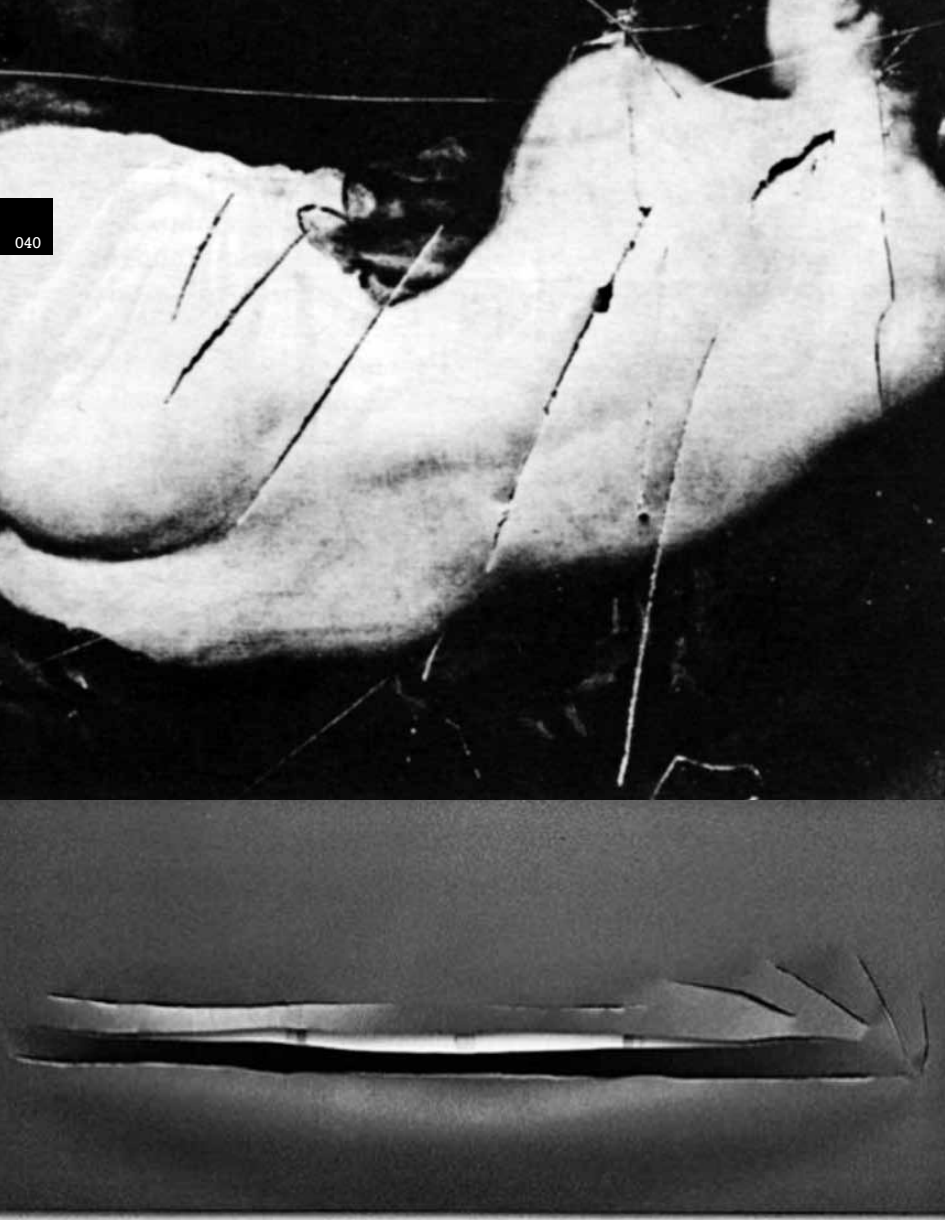
Museoak, arte garaikideko edozein museok, erronka asko eskaintzen dizkie zentzuari eta zentzumenei.

Argazkia dirudiena olio margo bat da, gogorra dirudiena, biguna, eta laua dirudiena, sakona. Hainbeste gauza daude museo batean keinu debekatua —ukitzea— eskatzen dutenak, frustrazioa bisitari ororen esperientzia artistikoaren parte bihurtu baita, isilgordean. Bada zineman azpigenero bat, museoan eskua luzatu eta zerbait kopia den ala jatorrizkoa den bereizteko behar hori oso ondo darabilena. Argizari museoetan gertatzen diren pelikulak dira, eta ia beti pertsonaia historikoak hobeto irudikatze hilotz argizarizatuak erabiltzearen inguruan taxutzen dira.

Kontakizun horren bertsio ezagunenak Michael Curtiz-ek (*Mystery of the Wax Museum*, 1933) eta André de Toth-ek (*House of Wax*, 1953) zuzendutakoak dira. Argizarizko museoak nire ahulgu- ne berezia dira, oraindik ere argigarriak gertatzen dira lehendabiziko museoek gure arreta bereganatzen nola ikasi zuten jakiteko, eta kontraesanak gorabehera, agerian uzten ditu museoek ikus-

gai dutenari balioa emateko erabiltzen dituzten baliabideak. Argizarizko museoak, estatuen bilduma handiak ez bezala, beren garaia eta ahal zitekeen benetako mundu hurbilenari loturik jarri ziren abian. Gaur egun Madame Tussauds izenez ezagutzen den museo, frantziar iraultzako izugarrikerien erakusketa ibiltari bat izan zen bere garaian. Besteak beste, Marie Antoinetteren hil maskara eta lepoa moztu zion gillotinarenean xafra erakusten ziren bertan. Parisko Grevin museoan, Frantziako hiriburuan ireki zen lehenengoetakoa, prentsatik ateratako dramak irudikatzen zituzten diorama txit landuak erakusten ziren. Gai ohikoenak etxeko indarkeria, alkoholismoa eta laneko istripuak izaten ziren. Giro morboso eta are ilun-goibel hori da oraindik ere legea, eta museo horietan inoiz ez da izugarrikerien gelarik, hiltzaileen irudirik eta heriotz ezagunen antzezpenik falta izaten.

Hori bai, hainbeste sensazionalismok inposatzen duen halaholako gustua gorabehera, beti arduratu izan dira jauregi itxurako eraikin eta aretoetan kokatzeaz, gainerako museoekiko ahalik eta antzekotasun handiena gordez beren piezak isiltasunean mires- tera gonbidatuz. Museo horietan, lan bikain bat gure zentzumena ondoen atzipetzen dituen da, ondoen imitatzen duena, ez dena dirudiena, eta mundu guztiak uste du hori epaitzeko gai dela. Horregatik, argizari museoak abiatze museoak dira, kultura-bisita- tako gizarte jarrera saiatzeko pasta kartoizko antzokiak, gozatzen ez dakigun ustezko zer baliotsu haiek eragiten duten larderiarik gabe. Zineman argizarizko museoak sutan amaitzen dute gehienetan. Eta lehen agindua urratzeagatik pizten den hondamendia izaten da beti: EZ UKITU. Keinu xume hori da museoak ezkuta- tzen duen iruzurra eta hilketa agerian uzten dituen. Edota, bes- tela esanda, hura gabe ez dago sinesterik. «Hurbildu zure eskua eta sartu nire saihetseko zaurian, eta ez zaitez izan sinesgogor, sinesbera baizik», esan zion Jesusek Tomas eszeptikoari. Azter- keta hori ez dute museo batean aurkitzen ditugun gauza guztiek gaintzen eta, jakina, keinu hori ere ez da nahikoa sor daitezkeen zalantza eta enigma guztiei *erantzuteko*. Jende askori iritsi zaio



Goian: Diego Velázquezen *Venus del espejo* (edo *Venus Rockeby*) margolanaren egoera Mary Richardsonek 1914an aitzo batekin urratu ondoren.

Behean: Barnett Newmanen lan baten xehetasuna.

artelan jakin baten deia eta, batzuetan, harreman horrek azken gaitza izan du. Aztertzea merezi duen kasuetako bat Barnett Newmanen margolanena da, zenbait aldiz alderik alde urratu dituzte zergatik izan den ondo ez dakigula: Berlingo 1982ko erasoa errepikatzeagatik?, Newmanek bere margolanari ematen zizkien izen bitxiengatik?, haien formaren aldetiko ezin gehiagoko sinpletasuna erronka ulertezin eta jasanezin gisa hautematen delako? Artelanei egiten zaizkien erasoek atal berezi bat osatzen dute museoen historian, eta haietako bakoitzaren atzean agertu izan diren arrazoiak, bitxiak izan arren, arteak eta horren inguruan dagoenak jendearentzat duen esanahiari buruzko argibide asko eskaintzen dute. Museoetako gorabeheren orriak jendeak artelanei erantzuteko egiten dituen keinu lizun, mimetiko eta begirunerik gabekoz beteta daude. Bandalismoa salbuespena da, baina hain erraz kutsatzen da, artelan ikonikoenetako batzuek —Rembrandt, da Vinci edota Velázquez margolarienak— jada ezkutatu ezin diren seinaleak baitituzte. Beste atentatu batzuk sotilagoak dira: txikle bat eranstea, arkatx batekin arrastoak egitea edota beste gairen bat itsastea denbora luzez egon daitezke nabaritu arte.

Jeneralean, ekintza horiek hain ezustekoak eta laburrak izaten dira, ez baitute lekukotasun grafikorik uzten, baina batzuetan arrastoa hor geratzen da, esate baterako Miguel Angelen *Pietà* Erromako San Pedroren Basilikan mailuz jo zutenekoa (1972), edota, berrikiago, Houstonen Picassoren lan baten gainean egin duten grafitia. Inon den bandalismo modu deigarriena kendu beharrean museoari piezak gehitzearena da, seguru asko. Kasu ospetsuenetako bat 2004an Amerikako 4 museo handitan (New Yorkeko Metropopolitan eta Guggenheim barne) Bush eta Clinton presidenteen erretratuak utzi zituen artista anominoarena da, haiek egiteko besteak beste bere hazia erabili zuela zioen ohar sorta bat ondoan zutela. Beste herri aginte batzuen artean, New Yorkeko poliziako Hammer Team delakoa —mehatxu biokimikoe-tan espezializatua—, Joint Terrorists Task Force eta liderren babesean eta jende multzo handien segurtasunean espezializa-

tuta dagoen Estatuaren Zerbitzu Sekretua jarri zituzten lanean. Ekintza artistiko hauetako batzuek alde barregarri bat dute, du-darik gabe, museoetan ere egin izan diren *flash mob* direlakoek, adibidez, eta ez da harritzekoa zinemak museoan gertatutako istripua argudioa egiteko erabili izana. Komikotasunari buruzko Bergsonen oharra arkitekturara eta honen esparruetara eramango bagenitu, museoak edozein estropezu, keinu nahiz istripu askoz barregarriagoa gertatzen den toki *zurrun* hori izango litzateke. Horri buruz asko daki Rowan Atkinson komikoak, Mr. Bean hezurmamituz horrexegatik antzestu baitutu *gag* asko eliza eta museoetan, leku horietan bere baldarkeria eta disimulutxoak berealdikoak gertatzen direlako.

Mr. Bean's Holiday (2007) pelikulan txit egoera barregarria gertatzen da Mr. Beanek Whistler-en amaren erretratuaren gainean doministiku egin eta mukiak kentzen ahalegintzen denean margolana erabat hondatzen duenean. Azkenean, andrearen aurpegi ezabatuaren orde zirrimarra ahaztezin batzuk egiten ditu. Sarean Borjako *ecce homo*-aren zaharberritzearekin alderatu izan da pasarte hau, Whistler-en margolaneko aurpegia, Mr. Bean-ena, Kristorena eta zahaberritutako *ecce homo*-arena ahal daitezkeen era guztietara konbinatuz. Berez, Mr. Bean-en zirrimarrak Chapman anaiek Goyaren grabatu batzuen gainean marraztutako pertsonaiak dakartza gogora, 2003an 83 irarlanen gainean —1937an egindako argitaraldi batekoak— gauzatutako *atelier*-eko bandalismoa. Badira artista batek beste baten lanaren gainean egindako beste esku-hartze polemiko batzuk ere, baina erradikalena *Erased De Kooning Drawing* (1953) da, Robert Rauschenberg-ek ezabatutako De Kooning-en marrazki bat. Eta bihurriena «Miró urratua» esaten zaiona, Camilo José Celak puñala sartu zion oihal bat, Miróren ahotik jakin zuenean ez zela bere margolanetako bat, nahiz eta geroxeago atzeko aldean bere izenpea jarriz *egiazkotu*.



David Stein (1935-1999) berak faltsututako Modiglianiren margolan batekin.

Museora itzuli eta honen ekintzaren, kaosaren eta komedia-
ren agertoki izaerari helduz, joan den mendearren bigarren er-
dian hark izan duen errotikako eraldatzea ekarri behar da go-
gora, esentziaren eta ezin mugituzkoaren biltegi bihurtu baita
—nahiz edertasun eredu bat izan, nahiz kultura-nortasun ba-
ten sustraiak izan—, *Zeitgeist* delakoaren beira-arasa, azken-
azkena zer den, zer aldatzen ari den, zer eztabaida daitekeen
eta are polemikagai zer den jakiteko joan behar den tokia. Mu-
seo eta kultura-zentroak funtzio berri horretarako egokitzen
jakin dute eta artistek beren iragazkortasuna eta malgutasuna
behartu dute horretarako pentsatutako artelan eta ekintzen
bidez. Gogoratu besterik ez dago zer nolako zalaparta eragin
zuen 1966an Stockholmeko Moderna Museet-en Niki de Saint
Phalleren instalazioak. Emakume sabel erraldoi bat zen, eta
jendea barrura sar zitekeen bulba-atetik igarota. Han halako
azoka mekaniko bat aurkitzen zuten bisitariak, aisialdirako eta
harridurarako beharrezko guztiarekin, edariak erosteko barra
bat barne. Parisko Surrealismoaren Nazioarteko Erakusketa
(1938) zekarren nolabait gogora, hura ere atrakzio parke ba-
ten oso antzekoa baitzen, edota baita Dalík New Yorkeko World
Fair delakorako egin zuen *Sueño de Venus* bakana ere. Haiek ez
bezala, ordea, jai hau museo baten *barruan* zegoen, ez galeria
batean edota azoka batean. Harrezkero, artistak izan dira mu-
seoak kanpoko beste esparru batzuekin nahasteko eta trans-
gresioen bidez estresatzeko gehien egin dutenak, bisitarien
rola berritzeko oso garrantzitsuak izan diren komisario ba-
tzuen konplizitatearekin. Denbora gutxian museoak kritikatzeko
—ekar ditzagun gogora Guerrilla Girls-en kanpainak— kexa
horiek berak erakusketa baten gai diren erakusketak komisa-
riatzera igaro gara. Pornografiari, zaborra-kulturari, terroris-
moari, motozikletei, muturreko indarkeriari eta arte txarrari
buruzko erakusketak ikusi ditugu.

Plan Integral de Seguridad

Museo Vasco de Arte Contemporáneo ARTIUM

PARTE DE INCIDENCIAS

Día MIÉRCOLES 8 DICIEMBRE 2010
SALA SUR

Incidencia y nombre

Tocan con los 5 dedos de una mano
la obra de D. G., hacia el centro de la
fotografía.

Eta polemikarik gabeak izan ez badira ere, es-
parru horiek eguneratzen lagundu dute guztiek.
Nola azaldu, bestela, museoak azpiko arroparen
publizitatea egiteko, *flash mob*-ak egiteko edo-
ta arrazoi politikoengatik manifestatzeko gune
cool-a bihurtu izana? Hori guztia ikusi dugu be-
rriki sarean biralen eran funtzionatzeko pentsa-
tutako bideoetan, gainerako komunikabideetan
oihartuna izan dutenak. Ekintza horiek ez diote
agian kulturari ekarpenik egingo, baina museoak
beste edozein plaza bezain orainarekiko iraga-
zkorra dela erakusten du, eta horrek ezin du
hain txarra izan.

IRUDIEN BIZITZA

JOAN FONTCUBERTA

Bartzelona hiriaren erdi aldeko
kale komertzial batean, modako
jantzi eta osagarrien denda
bateko erakusleihoko iragarki
batek horrela dio:

Materialak berpiztea,
aurrerabidearen eta
modernitatearen
hondakinen artean
altxor gordeak bilatzea
da Vahoren eginkizuna.

Orain arte suntsitzen, erretzen
eta lurperatzen ziren
banderaxkek
bizitza luzeago eta
zoriontsuago bat dute orain.

Zuk ematen diezu zentzua!



Bringing materials
back to life,
digging or progress'
lost treasures.
That's vaho's work.

The banners so far
destroyed, burned
and buried
have today a longer
and happier life.

You make sense
out of them

Ressuscitar materials
buscar tresors perduts
entre les deixalles
del progrés
i la modernitat
és feina de vaho.

Les banderoles que fins
ara es destruïen
cremaven i enterraven
tenen avui una vida
més llarga i feliç.

Tu els hi dones sentit!

Vaho kanpoko publizitateko materialak birziklatuta poltsak eta diru zorroak egiten dituen enpresa bat da, diseinu «iraunkor»-aren parametroei jarraiki: birziklatzearen kontzientzia eta gustu *chic* bat elkartzea. Kontsumoaren logikak filosofia oro fagozitatzen du azkenean, baita kapitalismoari geldiarazteko zulatutako lubakietatik sortu ziren haiek ere. Vahoren publizitatean argi eta garbi entzuten da Benjaminek *Das Passagen-Werk* liburuan zenbait aldiz aipatzen zuen ideiarene oihartzuna, hala nola, bai artista modernoa eta bai historiagilea hondakinen bildumagileak direla, edota hobeto esanda, trapuketariak edo piltzarketariak, zabortegetan hondakinen parte erabilgarriak bereizi eta sailkatzeko arakatzan ibili ohi diren pertsonaia horiek. Historiagileak baztertutako aztarnak erabiltzen ditu kontakizun baten zatiak berregiteko. Artistak ere, Midas errege bat bailitzan, hondakin baztertuak aberastasun eta zaborrak altxor bihurtzeko dohaina du. Marketing-aren egungo estrategiak Midas erregeen zerrendan leudeke gaur, artea eta historia ondo ezagutzen baitituzte baina, batez ere, haien trikimailu teorikoak.

Ready-made delakoak ez du jada keinu erradikal eta iraultzaile bat mamitzen; guztiz kontrara, erabat indargabetuta eta onartuta dagoen kontua da. Sortu zenetik mende bat bete denean dagoeneko oso jarduera zabaldua bihurtua da, moda bat, joera bat. Merkataritzak berak «aurrerabidearen eta modernitatearen hondakinen artean altxor gordeak» bilatzera bultzatzen gaitu. Kreditu txartelak Vahoren billete zorro batean gordetzeak, edota ordenagailua Vahoren poltsa batean sartzak, salerosgai horien berezko funtzionaltasunetik areago aurrerabidea eta modernitatea gainditzeko bermea eman behar digu. Hala ere, interesgarriena ez da sasiko promes hori, publizitate-argudio horrek berekin daramatzan arlo ontologikoko beste adarkadura batzuk baizik.

Lehenik eta behin esaten zaigu desagertzera doazen irudi batzuk —eta oso era dramatikoan gainera (suntsituta, erreta



eta lurperatuta)— salbatu, eta bizitza luze eta zoriontsuago bat izan dezaketela. Pentsa dezkegu *copy-writer*-ak kontua puztu duela. Baina seguru asko ez da horrela eta dena milimetroraino neurtuta dago. Irudiak berrerosteaz eta berpizteaz ari gara, baina baita haien bizitzaz eta metabolismoaz ere. Bizitza horri dagokionez alderdi espiritualetan eta faktore biologikoez ari gara aldi berean. Dударik gabe, irudiek egin-kizun garrantzitsua dute sinbolismoaren arloan, eta ez dugu ikaratu behar berreroste eta berpizte hitzak gurera ekarri ditugulako. Baina oraingoz, gera gaitezen maila lurtarrago batean eta hel diezaiegun alderdi fisiologiko hutsei.

Joan Fontcuberta
Gastropoda bideoaren fotograma, 2013

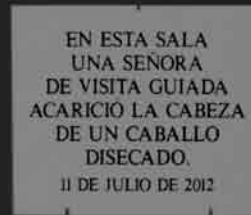


Beste edozein organismo biziren kasuan bezala, irudiak sortu, jaio, garatu, gainbehera egin eta hil daitezten eskatzen du biologiak. Bizi-zikloaren nozio hau Vahoren kasuari ezartzen diogunean, zenbait alderdiri eragiten dio kontuak. Lehendabizi, gainbehera fisiko eta funtzionalari, usteltze eta hondatze prozesu batean sartuta dagoen irudiari, haren erabilgarritasunaren agoniari —agian, Vahorena bezalako ekintza salbatzaile baten zain. Bigarren alderdi batek, *ready-made*-aren logika sagaraturuz, banderaxka poltsara eramatea azpimarratzen du, irudikapen hutsa den irudia uki daitekeen objektura, gorputzik gabeko ikusizko informaziotik ezaugarri fisikoak dituen euskarri material batera. Irudia orain Vahoren poltsa gisa aurkezten da, espazio bat betez eta pisu bat duela. Baina hain zuzen ere objektu egoera horrek bere «errealitate-beste» izaera uzten du agerian. Irudiak errealtatearen irudikapen dira, baina baita errealtate horren zati ere. Ukitu egin daitezke, ezaugarri materialak dituzte: horregatik argazkia atera dakieke. Gauza-irudiak dira. Aurrehartze goiztiarra erakutsiz, Italo Calvinok «Argazkilari baten abentura» ipuinean (*Gli amori difficili* (1953) liburuan argitaratua) horren antzeko etorkizun bat aurreikusi zuen. Antoninok bere maiteari argazkiak ateratzeko dituen zailtasunak azaltzen ditu Calvinok, itxura ez baitzaio nahikoa eta haren arima ere atzeman nahi baitu. Horrela bukatzen da ipuina:

Islagailu bat piztu zuen, bere argazkian irudi zimur eta urratuak ere ondo ikustea nahi zuen, eta haien tintazko ustekabeko itzalen irrealitatea nabaritzea eta,aldi berean, baita haien esanahiz betetako objektu-konkretutasuna ere, kanporatzen saiatzen zen arretari zein bortizki lotzen zitzaion. Hori guztia argazki batean sartu ahal izateko trebetasun tekniko izugarria lortu behar zen, baina orduan baizik ezingo zion Antoninok argazkiak egiteari utzi. Bide guztiak agortu ondoren, zirkulua bere baitan

ixtera zihoala, Antonino azkenean ohartu zen geratzen zitzaion bide bakarra argazkiei argazkiak ateratzea zela, are gehiago, hura zela ordura arte ilunpean bila ibilitako benetako bidea.

Beraz, berraragitzearen ideia ekar dezakegu gogora mistikotasunaren eremura itzuliz, irudi berraragituaren ideia, zeinaren arima psicopompo batek —nahiz artista bat, nahiz Vahoko diseinatzailea izan daitekeena— gidatzen eta finkatzen baitu gorputz batetik bestera. Baina horretarako, lehen-dabizi planteatu behar den galdera da, *non* bizi den irudia, ez hainbeste *norengan* bizi den. Esate baterako, azter dezagun optogramen kasua. Hemeretzigarren mendearen bukaeran oso zabaldua egon zen hildako baten erretinak azken hatsa emandako unean ikusitakoaren irudia gordetzen zuelako us-tea. Argazki postumo horiei optograma esan zitzaien. Hipotesi hori ia batera proposatu zuten zenbait ikertzailek; terminoa, Wilhelm Kühne Alemaniako fisiologo makabroak sortu zuen (gaizkile burugabetu berrien buruak biltzen zituen begien hondoa hoztu baino lehen analizatzeko) eta William H. Warner argazkilari ingelesak teknika optografikoa xede forentseetarako erabiltzea proposatu zion Scotland Yardi. Azken ikuskariaren berri ematen zuten irudi horien poetikak eta metodo hori biktimak baizik ezagutzen ez zituen hiltzaileei mozorroa kentzeko aukerak garaiko idazle askoren fantasia berotu zuen; dudarik gabe, guztien artean ezagunena Julio Verne aurrea hartzearen maisua izan zen, *Les Frères Kip* nobelan argudioaren elementu nagusi gisa optograma erabili zuena. Zenbait hamarraldiz ahaztuta egon ondoren, optograma zientzia fikziora itzuli da, eta *Fringe* telesailaren episodio batean, Walter Bishop doktoreak, protagonista zoro baino jeniala, hilotz baten begien fobeatik erregistro fotoelektriko batzuk ateratzen ditu, behar bezala kodetu ondoren, kasu bat konpontzeko beharrezkoa den informazioa ematen diotenak.



Beren izaera sasi zientifikoa gorabehera, optogramak liluragarriak gertatzen dira. Derek Ogbourne artistak ondoko hau esan du: «optograma izatearen eta ez izatearen muga mehean dago». Berez, hori da irudi askoren egoera naturala, hilkorrek eta iheskorrek diren irudiena, itzalena bezala, harapatuak izan aurretik, edota argazkiak egiteko lehen saioak bezala, aitzindariak ikusizko aztarna bat sortzeko kimika ezagutu arren, oraindik egonkor egiteko modua ezagutzen ez zutenekoa (hau da, argiak eragin gabeko zilar haluroak disolbatzen zituen bainu finkatzailea asmatu aurretik). Finkatu gabeko argazki bati eguzki betean begiratzeak atsegin eta galera sentipena eragiten du aldi berean: tonuak ilunduz doaz pixkanaka, erabat desagertu arterainoko agonia batean. Zelula argi-hartzaileen geruza sarekaran minutu batzuek geratzen den espektroaren antzera.

Irudien bizitzaz eta heriotzaz hitz egiteko aukera bikaina eskaintzen digu Oscar Muñoz kolonbiar artistaren *Ciclope* (2011) izeneko bideoak. Bertan, plano bakarrean, urez betetako ontzi bat ikusten da. Azpiko aldean isurbide bat du, etengabe isurkaria ateratzen uzten duena. Tarteka, artistaren eskua ikusten da zuri-beltzeko aurpegi anonimoen irudi ugari sartuz —desagertutakoen erretratuak, herri hartako indarke-riaren biktima—, baina finkatu gabe daudenez, han sartu orduko ezabatu egiten dira, eta haien emultsioa eta hondarrak uretan geratzen dira, hau pixkanaka belztuz doala. Orduan, zuloa begi-nini beltz erraldoi bihurtzen da, irudiak irensten dituen begi bakarra. Bideoak metafora bihurtzen du optogramaren izaera: izatearen eta ez izatearen arteko kulunka, mamu bati egindako bultzaldi beldurtien joan-etorria, haren ahotsari hitz egiten uzteko, irudiaren hauskortasuna eta aurpegi baten islada desagerkorra probatuz. Gauzak biziarazten dituzten eta egitatei oroitzapena ematen dien aztarnak nola sakabanatzen diren ikustea. Betetasunetik hutsera igarotzea. Irudien osaera barrengoenera iristea, haren zatiki elementalera, zero gradura. Ahulduz doazen irudi horien ahotsak gorputz bizigabe baten hilotzera ez baina, irudikapenaren beraren hilotzera garamatza. Edota berriz ere, haren heriotza eta berpiztera: etengabeko zikloan agertzen eta ezabatzen den itxuraren paradoxa, ikusgai eta ikusezin egiten den orban... Argazkigintza bere emaitzara mugatua dago gehienetan. Baina argazkia dioenak, bitan banatzen den prozesu performatibo baten esperientzia ere badio: artistaren ekintza eta irudiaren beraren bizitza.

Muñozek erakutsi du argazkia ez dela gauzen bertsio hila, beste bat den gauza baten bertsio bizia baizik, bere metabolismoaren arabera garatzen dena: irudi bizi hori iraupenean eta mugatutasunean jokatzen da orduan. Irudiaren denboraz mintzatzeak haren desagertzea dakargu, orobat, gogora. Hots, haren aldi baterako gorputzean eta mamian. Eta iru-

dien bizitze eta heriotzetik, irudi horiek sortzen eta ikusten dugunon bizitze eta heriotzera igarotzen gara, eta baita irudi horiek irudikatzen dituztenenetara ere. Izan ere, irudiak ez baitira gure nortasuna eta gure oroitzapena —hau da, gu osatzen gaituena— proiektatzen ditugun pantailak baizik.

Eta argia itzala baino gehiago bada, litekeena ote da irudiari luzapen bat ematea bere zikloa agortzen eta biorritmoak makaltzen direnean? Itzul gaitezen Vahoren iragarkira: azken lerroak dio geu garela prozesu osoari zentzua ematen diogunak. Egia da, gu gara poltsei zentzua ematen diegunak, haien erabiltzaileak baikara. Eta erosi eta erabiltzen ditugunean, gauzatu egiten dugu Vahoren gomendioa, eta gauzatze horrekin, gainera, jatorrizko irudien bizia luzatzeko merezimendua aitortzen zaigu eta, hori gutxi balitz, zoriontsuago egitekoa. Artistak ere, trapuketariak eta piltzarketariak bezala, beren jatorrizko asmo eta eginkizuna agortu duten objektuak asmoz eta eginkizunez betetzen ditu berriz ere. Berriz kargatze bat da, begirada bikoitza ezartzea, dagoeneko gauzez eta irudiz beteegia dagoen mundu honetan. Gomendioa ekoizpenari gailentzen zaio. «Zentzua emate» horrek trebetasun tekniko baten beharra eta gorpuzdun ekoizpena bera baztertu egiten ditu.

Baina prozesu hori baliokoa izan dadin dendaren, hots, museoaren eragin legitimatzailea behar du. Artearen erakundeak —funtsean, museoak— katalizazio ganbera gisa dihardu eta, han, beste toki batzuetan jaio eta hazi ondoren koman sartu diren lanak birsortu eta biziberritzeko miraria gertatzen da edota, gutxienez, hibernazio egoeran mantentzekoa. Eritegiko edota gorputegiko hoztasun eta asepsia giroa, hitz batean, neutraltasun klinikoaren tasuna, museora igarotzen dira, eta horren gorpuzte paradigmaticoena *white cube* delakoak gauzatzen du, zientzia fikzioko pelikuletako kriogeniazio gelen eredu izan ohi dena. Han lan egiten duten agenteek bat letozkeen jarduerak iradokitzen dituzte: *curator* hitz

anglosaxoiak edo Latinoamerikako *curador*-ek sendagileen ekintzak (petrikiloenak ez badira) dakartzate gogora, kirurgiaren bidez mirariak egiteko prest, eta *conservador* hitzak berriz, bizi ezaugarriak zaintzeko ardura duena, batetik, eta, bestetik, ia kutsu taxidermista duen iraunaraztearena.

Museoa eta hilerria parean jartzen dituen metafora gehiegizkoa da, eta gezurra gainera. Adornok dagoeneko ohartarazi zuen «museo» eta «mausoleo» hitzek jatorri etimologiko berbera zutela nabarmenki, eta museoak hilobi eta ehorzte gelekin alderatu zituen. Baina ezin dugu museoak hilotzen biltegi hutsa dela esan, Andreas Huyssenek dioen bezala, hobitik atera eta bizia emateko eginkizun bikoitza baitu: «[Museoak], berez izaera dialektikoa duelako, iraganaren hilobi adina berpizte lekua ere bada —bitartekaritza beharrezkoa bada ere—, ikusleen begietan».¹ Askoz lehenago, Proustek dagoeneko aipatua zuen «artelana hil ondoko bizia» artista-
ren lantegiko ikuskaria bisitariak museoan dutenera igarotzen den neurrian, non hautematea aura batek irazten duen, «idealizazio espiritual»-eko edo kultuko toki batean gertatzen delako. Museoa tenplu (kulturako leku) den nozio hau sakonki errotuta dago herriarengan. Arrazoa erakunde horren itzalean bilatu behar da, baina kasu honetan, nola sortzen da itzal hori, eta zer dela eta errespetatzen da oraindik? Museo bateko jokabide kodea erietxetakoena eta elizakoaren antzekoa da. Baina bisitarien errespetuzko jarrerez gainera, eragin berritzaile eta eraldatzaile horrek zergatik funtzionatzen jarraitzen duen aztertu beharko litzateke. Esate baterako, geure buruari galdetu behar diogu irudiak elizetatik atera eta museoetara eramanean zituenean, irudi haiek berekin zeramaten magiazko aura izan ote zen inguru berria sakratutasunez kutsatu zuena edota, kontrara, museoaren hotsandiko itzala irudien idealizazio espiritualari iraunarazten diona.

From Here On erakusketaren katalogoan,² arte garaikidea urrearen lasterketa berrira nola oldartu den ohartarazten



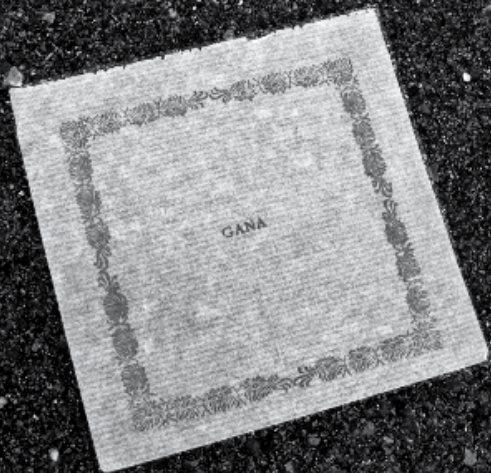
digu Clément Chéroux-ek. Parisko Batignoleseko hilerrian, André Bretonen hilobiko epitafioak honela dio: «Ni denboraren urrearen bila nabil». Bere adiskide Paul Éluard posta txartelen bildumagile itsua zen, eta haiei buruz zioen ez zirela artea, gehienez ere «artearen diru xehea» baina «batzuetan urrearen ideia» ematen zutela. Zer adierazten digu gaur egun zoriaren bideak? Maisulan ospetsu baten eta posta txartel apal bateko haren erreprodukzioaren artean dagoen aldea ez dela hainbeste aura kontua, biziarena baizik, kontua ez da hainbeste zein balio ematen diegun, non bizi diren baizik. Bizitzak eta lekuak markatzen dute irudiaren zikloa. Vahoren banderaxka eta poltsekin gertatzen den bezala.

Joan Fontcuberta
Gastropoda seriearen ikuspegia Artiumeko aretoan, 2013



1 Andreas Huyssen «Escape from Amnesia. The Museum as Mass Medium», en *Twilight Memories. Time in a Culture of Amnesia*, Routledge, Londres, 1993. Gaztelaniazko itzulpena: «De la acumulación a la *mise en scène*: el museo como medio masivo», *Criterios*, Habana, 31. zk, 1994ko urtarrila.

2 *From Here On (Rencontres Internationales de la Photographie* erakusketaren katalogoa), Arles: Rencontres d'Arles/ Actes Sud, 2011. Katalanezko eta gaztelaniazko itzulpena: *D'Ara Endavant*, Bartzelona/Mexiko: Ediciones RM, 2013.



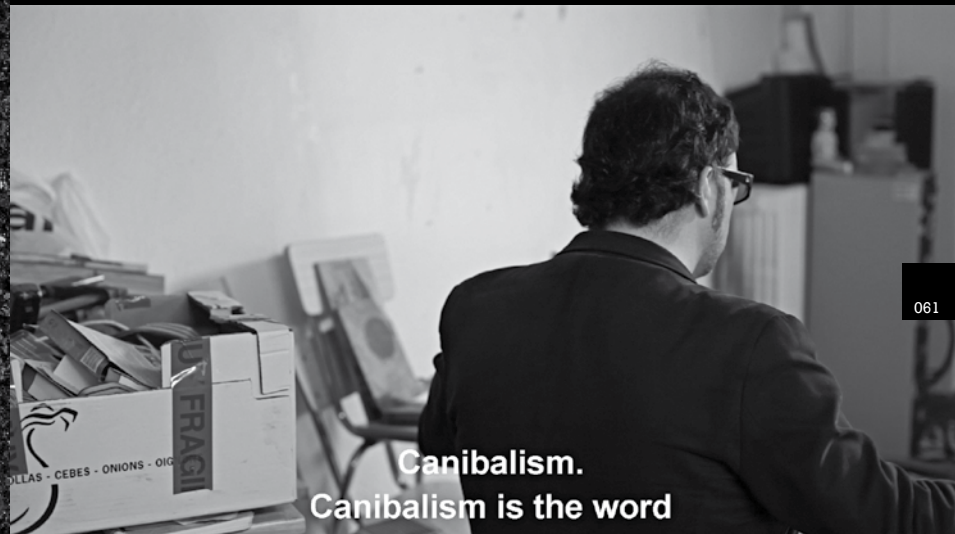
Paper inprimatua. Joan Brossaren poema.
Jatorria: Figuereseko liburutegia.
Poema lapurtu zuen pertsonak egindako argazkia

«NIK MAITA- SUNAGATIK BAIZIK EZ DUT LAPURTU»

**Artelanekiko elkarrizketa, harreman eta
beste grina —batzuetan arriskutsu—
batzuei eta haien kontakizunei buruz¹**

MIREIA c. SALADRIGUES

1 Testu hau *Radicalmente Emancipado(s)* proiektuaren inguruan esandako gauza batzuk (Fernández Pan 2011; Campbell 2011; Hispano eta Pérez-Hita 2012; Cavalucci 2009) berrikusiz, neureganatuz eta ebatsiz idatzi da.



**Canibalism.
Canibalism is the word**

Erik Belgiarrak, xx. mendeko Europako lapur handienerakotzat joa, museo, eliza eta katedraletan sartu eta 6 000 artelan erromaniko eta gotiko baino gehiagok bere esku zurietan amaitu ondoren zioen berak «artearekiko maitasunez» baizik ez zuela lapurtu. Esaldi hori hain da biribila eta erabatekoa, 2012an argitaratutako bere biografiari izenburu hori eman baitiote (Berghe, 2012). Eta esku artean duzun idatzi hau diru-trukeko lapurretez eta agindupean lan egiten duten lapur profesionalen ari ez bada ere, horiek burutzen dituzten pertsonen hurbiltasuna eta ezagutza dagozkigun kontuak dira.

Eta aurrekoa ez bezala, arte garaikideko artelan (edo proposamen) baten zati bat nahiz elementu bat ebastea norberarentzako gauza bat den arren eta arrazoi ekonomiko edo espekulatiborik ez duen arren, badago artelan edo artista horrekiko halako hurbiltasun bat —kasu hauetan agian handiagoa, gainera. Izan ere, keinu horrek —gizar-

Radicalmente Emancipado(s).

Cápsula 10: Testimonio 4 bideoa, 3 min 6 s, 2013.

teak gehienetan ekintza bandalikota joa—, egilearekiko errespetua edota haren lanaren ezagutza xehea adieraz dezake. Edota esperientzia eta hautemate estetiko eta intelektualaren ikuspuntutik, halako elkartasun sakona (nolabait esateagatik), beste erritmo bat eskatzen duena: artelanaren erabilerarako barne-denbora bat, haren kontsumo ahikorrak eta babespeko lurraldeez harago.

Baina ebasko hain berezi horietan interesatzen zaiguna da, talde organizatuek koordinatutako kolpeak ez bezala une jakin batean eta arrazoiren bat dela medio —nolabait esateko— artelanaren konplize bihurtu eta atake bat ematen dionaren eran edota ustekabeko bulkada bati jarraituz hozkadar txo bat ematea erabakitzen duten ikusle, bisitari edo norbanakoez osatutako publiko batek (kasu honetan horrelakorik badela esan baldin badaiteke) burutzen dituela. Izan ere, ostutako objektuek, berez, testuingururik gabe eta beren edukitzailetik kanpo ez dute inongo baliorik. Ez daude kuantifikaturik. Eta erraz ondoriozta daitezkeenez, ezinezkoa da saldu edota haiekin tratuan aritzea. Hots, munduko legez kanpoko hirugarren negozio etekintsuenetik at geratzen dira.²

Beraz, lapurtutako gauzak tiradera batean gorde litezke. Eta norbaitek irekiko balu, agian kasurik onenean eta nola gordeta dauden, norberaren konstelazio baten, bilduma in-timo baten parte direla pentsa lezake. Baina okerreanean, elementu horiek erraz amai lezakete zakarretan.

Beraz, kontsumitzailearen eta zatiaren artean sortzen den harreman metonimikoa funtsezkoa eta oinarritzakoa iruditzen zaigu. Eta uste dugu pieza osoa eskuratzeko ezintasunagatik gordetzen dugula zatitxo hori, ia erlikia bat bailitzan. Agian, zatitxo horren beraren bidez hobeto lastan dezakegu bizitako momentu guztia, oso modu primitiboan bada ere; lapurretaren ekintza bera eta esan gabeko arau batzuk desobeditzea barne.

Harreman fetixista hau oso desberdina da erlikiekin —eta beste erlijio batzuetako amuletoekin— sortzen diren erlijioetatik, azken hauei egozten zaizkien botere bereziak direla eta. Izan ere, horrexegatik hain zuzen ere, erlikiekiko gurtza garrantzi handiko fenomeno bat izan da betidanik gizartearen, ekonomiaren eta kulturaren esparruetan. Hainbestera, non lapurretak eta faltsutzeak ere gertatu izan baitira, artelan askorekin bezala. Hori inoiz ez litzateke, ordea, zatiekin gertatuko.

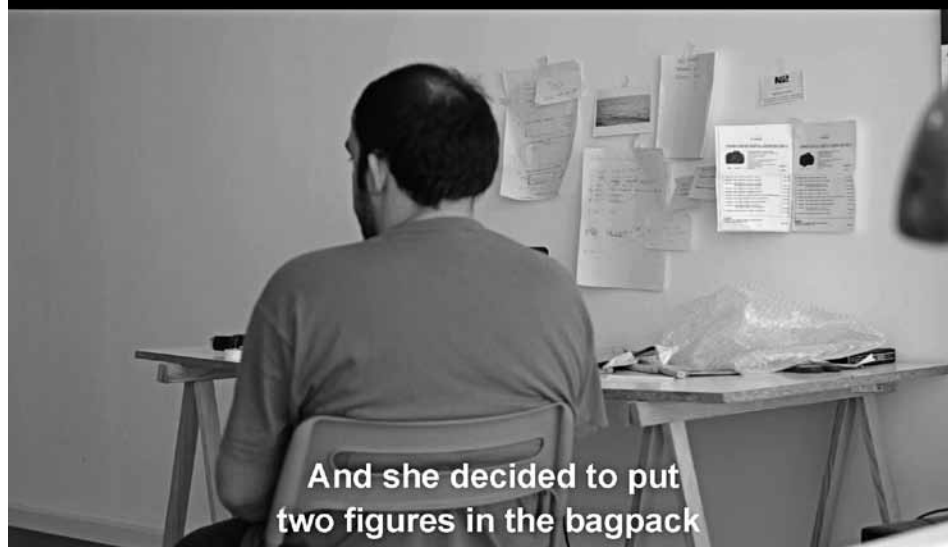
Balioaren erlatibotasun kontuetara itzuliz, pentsa genezake lapurreta egitera bultzatzea dezakeela ikusleak jakitea erakusketa amaitu ondoren ikusgai dauden artelan garaikideak desmuntatu eta jabeari itzuliko zaizkiola edota zirkulazioan jarriko direla. Lapurreta berezi horien sustatzaile izan daitezke, orobat, oldar bat, bulkada fetixista bat, parte hartzeko borondatea, «egiten duzuna ulertu dut» bat, arrastoa uzteko asmoa, *prank* ekintza bat, erakusketa esparruaren gehiegizko normatibizazioari aurre egiteko begirunegabeko ekintza bat, artelan hori zirkulazioan jartzeko asmoa... berez era guztietako arrazoiak aurki ditzakegu, ia ekintza horiek burutzen dituzten ikusleak adina.

Baina ez da beharrezkoa horren atzean euskarri teoriko bat izatea ere. Izan ere, idazkunen, bete behar omen diren arauen, kameraren eta zaintzaileen esestearen eraginez bisitaria haur baten antzeko bihurtzen da, isiltzeko, artelanetara gehiegi ez hurbiltzeko, ez ukitzeko eta are era jakin batean imintzioka ez aritzeko agintzen diotenean. Horrek, gehienetan, barruan dugun urratzailea esnarazten du. Tira, une batez haurtzarora itzulirik, nola ez diogu, bada, Giocondari bibote bat marraztuko?, nola ez gara Louvren barrena lasterka hasiko edota portzelanazko eskukada bat pipita lapurtuko?

Kasu honetan, komeni da jakitea museoa jaio zenean —Ilustrazioa ustez izan zen proiektu demokratikoaren garaian—, diziplina tresna bat izan zela, XVIII. mendeko Parisko saloietako jokabide arauak bere eginik, jendearen portaera aldatu eta otzantzeko eginkizuna zuena. «It would teach the young child to respect property and behave gently» (Cole, 1884: 356). Izan ere, erakusketa esparrua —ikusteko eta ikusia izateko toki bat— zeri eta nola begiratu ikasteko tokia izan zen aldi berean, eta baita gizalegez heitzeko tokia ere. Horrela, botereak inoiz ezin izan zuen herria —aldi berean subjektu eta begiradak kontrolatutako objektu bihurtua— ikusi. Boterea, ordea, ikusgai egin zen herriaren aurrean.

Artea ikustea ekintza pribilegiatu bat zen ideiatik saloietan jaiotako arau esangabe horiek kontserbadoreak lasaitzeko balio izan zuten, asaldatuta baitzeuden klase desberdinetako pertsonen aurrekaririk gabeko nahasketagaratik. Horrela, Saloiak utzi zizkigun jokatzeko arau normalizatuak indarrez mantendu dira museo garaikideen jardunean, artista, bitartekari eta are erakunde askoren ahalegina gorabehera, XX. mendean hasita portaera formal eta arautu hori eten eta are bukatu nahita baitabiltza.

Badira hori jasotzen duten artelanak ere, eta nola edo hala etxera zerbait eramateko behar hori ulertzen dutenak. Horrela, keinu hori artelanaren beraren parte izan liteke, eta ikuslearen eta bere lanaren arteko beste lotura baten erara ikus lezake artistak. Hori gertatu zen, esate baterako, Alfredo Jaar-en *The Silence of Nduwayezu* instalazioarekin: lehendabiziko lapurreten ondoren, instalazioa osatzen zuten diapositibak «lapur» zitzaten utzi zuen.³ Jaar-en jarrera argi eta garbi adierazita ageri da gutun batean, zeinetan baitio erakusketa aretoen zaintzaileei esan ziela «ez zezatela bultzatu, ez zezatela jendea diapositibak hartzera gonbidatu. Baina



Radicalmente Emancipado(s).

Cápsula 9: Testimonio 3, bideoa, 3 min 53 s, 2013.

Cápsula 11: Testimonio 5, bideoa, 6 min 22 s, 2013.

inor bat hartzen ikusten bazuten, ez ziezaiotela ezer esan, ez ikusia egin zezatela».

Neska batek -museoen eta arte aretoen ohiko bisitaria, Ria Verhaeghe-ren *Provisoria*⁴ instalazioko *Matrix* lanaren zati bat eramane zuena- anonimoki esan digu batzuetan artelanen batek indar handiagoa duela eta «deitu bezala» egiten duela. Horrela bada, zaintzaileak aretoan ez zeudela eta zoko hartara zuzendurik zaintze kamerarik ez zegoela baliatuz, artelana bereganatzeko bulkada hori nabaritu zuen eta hariak askatuz, *scrapbook* berezietako bat eramane zuen.

Neska horrek berak dio, sarreran jendetasunez egin zuenari buruzko azalpenak eskatu ondoren (aretoko zaintzaileak zuloa ikusi zuen eta segurtasunekoei abisu eman zien diskretuki), lapurreta txiki horiek gainerako bisitarien esperientzian eragin zezaketen kalteaz pentsatzen hasi zela. Horrela, bada, bere bulkaden mendetasunetik askatu eta artelan zatiak etxera eramateari uztea erabaki zuen, nolabait.

Beste anonimo batek, Alfredo Jaar-en instalazioko diapositiba pare bat eramane zuen artista nahiko gazte batek dio inoiz ez lukeela osotasuna kolokan utziko lukeen artelan baten zati bat eramango, lan oso bat lapurtuko ez lukeen bezala. Baina aurreko neskaren iritziz, milioi bat kopia dituen instalazio batetik diapositibak lapurtuta, diapositiba bat dagokion biktimetako bakoitza desagertzen da mahai gainetik.

Franco eta Eva Mattes-ek, 0100101110101101.org izenez ere ezagunak, kontu honi buruz duten ikuspegia ez da oso ortodoxoa. 1995 eta 1997 bitartean Marcel Duchamp, Joseph Beuys, Jeff Koons edota Claes Oldenburg-en artelanetako zati txikiak lapurtu eta *Stolen Pieces*⁵ izenekoan bildu zituzten. Hauen esanetan artelanak ez dira sakratuak, ezta erlikiak ere. Eta, beraz, batek pentsa dezakeen

Plan Integral de Seguridad

Museo Vasco de Arte Contemporáneo ARTIUM

PARTE DE INCIDENCIAS

Día 26-03-20
SALA SUR

Incidencia y nombre

- Chaval del mismo grupo hace la "broma" de darle una patada a la obra de J.M. Bu. sin darle de verdad por unos pocos centímetros.

baino askoz dinamikoagoak dira. Horrela, eta egiletzari eta egiatasunari buruzko Duchampen teoriak jasoz, eta baita «artelana ikusleak egiten» duelako ideia ere, beraien ere alda zezaketela pentsatu zuten, aldi berean *collage*-aren eta besterenaz jabetzearen ondorio normala bailitzan.

Izan ere, egia da sorkuntza artistikoak berezkoak dituela besterenaz jabetzearen eta lapurretaren ideiak. Eta, beraz, baita ikusleak ere. Baina arreta-gunea zertxobait gehiago zabaltzen badugu, ikusiko dugu lapurreta Mendebaldeko kulturaren sortze mitoetan dagoela: Hasierako liburuan, Evak sagar bat ostu zuen ongiaren eta gaizkiaren zuhaitzetik; Grezia zaharrean Prometeo titanak jainkoei sua ebatsi eta gizonei eman zien... Zerrenda luze bat egin ahal izango litzateke beren bilbeetan lapurreta (edota bahiketa) duten beste kultura batzuetako mitoekin.

Eta beraz, ez gaitu harritu behar museoa, hemeretzigarren mendekoa berriz ere, altxorren gordailu gisa



aurkeztu izana, gure altxorraren leizezulo gisa, inperio guztien bazterretan bildutako, konkistatutako, lapurtutako eta lurpetik ateratako objetuen bilduma gordetzen duena. Eta esan liteke, orobat, horren antzekoak direla gainerako guztiak –baita apainduren tortikaz gabetu direnak ere–, pareta zurien gainean magnateek egoera ilunetan bildutako bildumak erakusten dituztenak.

Museoaren eginkizuna erabat aldatu da. Kultura esaten diogunaren kutsua eta balioa duten gauzak dauden tokia izatetik, guztiz kontrakora: mugitzen ari diren, munduaren transgresioan eta eraldaketan parte hartzen ari diren gauzak dauden tokira... Hau da, zer mugitzen ari den ikustera goaz orain museora, XIX. mendean finkatuta eta idatzita zegoena, jada zalantzan jartzen ez zena ikustera joaten zen bezala.

Oro har, ikusle jakin-nahiak lotura haietako batzuk ezagutzeko beharra du, eta baita hori guztia nondik datorren ere iritzi bat emateko edota zentzua aurkitzeko; edota, besterik gabe, besteen lana ikusi baizik ezin duela egin ulertzeko, dakien bezala jakinda moralki ukitzeko eskubidea duela.

Beraz, pentsa liteke –artelan batzuekin *rapport* berezi bat izateko gai diren izaki hipersentiberak ba ote diren espekulatzen duen irudimen erromantikoa jarraituz– beste edozein produktuk ez bezala, arteak jasaten dituen lapurreta, bandalismo, bahitze, txikizio, pintaketa... guztiak elkarrizketa jaso baten ondorio direla. Baina ezta gutxiagorik ere, artelanak inoiz ez baitira artelan izango kontakizunik gabe, eta guztiok, ikusle garelako, horren partaide gara eta eskatu egiten dugu.

Eta nork ez du sentitu unerren batean –esparrua, beirazko kutxa, museoa bera eta haren eszenografia eratzen desira eta balioa handitzeko mekanismoen aurrean– arte zatitxo bat etxera eramateko bulkada? Eta nork ez du sen-

titu objektu batzuk tokiz aldatu eta artistak eta hura babesten duen erakundeak finkatutako ikusizko antolakuntza aldatzeko bat-bateko gogoak? Puntu honetan, gogoan dut MACBAn ikusgai zegoen pieza bat, zeinaren aurrean batek bere haurtzaroko bulkari eutsi behar baitzion aretoko agintariek atxilo har ez zezaten. Urez beteta lurrean zegoen poltsa garden bat zen. Nire laguna eta biok urez betetako poltsa hari begira gelditu ginen, gainera jauzi egin eta lehertzeko gogoari indarrez eutsiz. Orobat oroitzen naiz zaintzaileak, piezari halako arretaz begira eta ozenki adierazi genuen nahia –jakina da erakusketa areto isiletan edozer gauza oihu bat bailitzan entzuten dela– ikusita, begiratu eta esan zigula: «Urez betetako poltsa bat besterik ez da». Seguru asko, poltsa bete ur hori beste edozein tokitan egon izan balitz leherrarazteko gogoak askoz txikiagoak izango zen. Izan ere, haren gainera jauzi egiteak, bide batez eskumen artistikoa ere leherraraztea esan nahiko baitzuen.

Beraz, guztiok nolabait «arte lapur» berezi horiekiko enpatia sentitzen badugu, hain desberdinak gara? Eta non daude legea haustearen eta ekintzaren gaizkide gisa kontuari hozkadar txo bat ematearen arteko lerro fin horren mugak?

Hemen, helburua ez da inori errua egozte edota kriminal txartela jartzea, artelanak jada kutxatan itxita ez daudela eta mugak iragazkorrak direla ulertzea baizik. Eta haien elementu batzuk lapurtzeak artelanei kalte egin beharrean orain museoaren dimentsiotik kanpo ere existitzen direla ondorioztatzea, eta gure komunikazio sareetan (gutxi edo aski publikoak, gutxi edo aski sozialak) dabiltzala milioika irudien, deskribapenen, aipamenen eta kontzeptuen eran.

Hala ere, eta hau artea kontsumitzeko edota artelanaren esperientzia museoak (batzuetan) suposatzen duen espe-

txetik askatzeko beste modu bat besterik izango ez litzatekeela onartuta ere, kulturaren behatzaile eta kontsumitzaile askok ezin dute sistematikoki lapurtzen dutenen alde egon; piezak oso ondo aukeratu arren eta erakusketa guztietan egin ez arren. Izan ere, zatiak aldatzen joango litzateke pieza bat, jendearen agerian ez egon arren, nekez irabaziko luke baliorik denborarekin. Egia da piezaren kontzeptua han egongo litzatekeela, baina jatorrizko piezaren aurak, denbora metatutako piezarenak, begiradak eta istripuak⁶ metatuko piezarenak ez luke batere baliorik izango.

Horrela, kontsumitzaile batzuk nahiago dute (eta baita museoek ere, jakina) norbaitek horretan jolastu nahi badu arriskuren bat izatea eta, nolabait, egiten duenak delitu kutsua izatea.

Baina agian, artistak baleki artelan horrek –garai-kidea izan ala ez– ikuslearengan halako emozioa edota halako *input*-a eragin diola non bere instalazioko pieza bat eramateko beharra sentitu duen, munduko artista zoriontsuena izango litzateke.

Nire aldetik, uste dut desberdintzeko modu gisa erabiltzen den kulturaz ahaztu, eta errealitatean toki aldaketak egiteko bide berriak ikertzeko toki gisa ulertu beharko genukeela. Hau da, Pierre Bourdieuren arabera museo batera sartzeari behar kultural baten ondorioa baldin bada eta, beraz, museoak era guztietako ikusleei zabaltzea erabat artifiziala baldin bada, museo horrek –kultura esparru jakin bat sendotu eta gordetzeko bere jatorrizko funtzioarekin– kultur beharren arteko desberdintasunak eta desberdintasun sozial eta ekonomikoak naturalizatu egiten ditu.



Beraz, aurreko guztia kontuan izanik, eta oro har sistemari jendea engainatzen jarraitzeko denbora bukatu zaiola ikusita, agian museoak berak bere funtzionatzeko kodeak ulertzeko tresnak ematea (edota geuk hartzea) beharko genuke, eta horrela haren baliabideak ernatzeko elkarrizketa askeagoak gertatzeko esparruak sortzea, denbora pasa ez ibiltzeko edota denbora pasa ibilarazteari aurre egiteko.

 Mireia c. Saladrigues-en *Radicalmente Emancipado(s)*-en instalazioaren ikuspegia Vitoria-Gasteizko Artiumen (2013). Atzean Pavel Kogan-en *Look at the face* (1968) bideoaren proiektzioa.



LES ŒUVRES D'ART LES PLUS RECHERCHÉES

THE MOST WANTED WORKS OF ART

INTERPOL

074

- 2 ARCAren (Association for Research into Crimes Against Art) arabera, artearen eta gauzaki zaharren lapurreta munduko legez kanpoko negozio etekintsuenetako bat da, arma eta droga trafikoa ondoren.
- 3 1997ko instalazio hau *El Silencio de Nduwayezu* izenez ere ezagutzen da. Hasieran bost metro luze inguruko testu bat dago, ongi argizatua, Ruandako genozidioari buruz. Bigarren esparru batean sartzean argi mahai erraldoi bat dago, eta haren gainean, milioi bat diapositiba. Leiar handitzaile batzuekin begiratzuz gero, guztietan irudi berbera dagoela ikusten da, Nduwayezu-ren begiak hain zuzen ere, bere gurasoen hilketaren lekuko izan zen ruandar mutiko batenak. Milioi diapositiba horiek 1994ko genozidioan —Nazioarteko Erkidegoak ikusi nahi ez eta, beraz, parte hartu ez zuena— ozta-ozta ehun egunean hil ziren pertsonen dagozkie.
- 4 *Provisoria* irudi banku altematibo bat da, 20 urteren buruan pilatutako 25 000 argazki inguruk osatua. Zenbait gako-hitz, kolore, data eta talderen arabera sailka daitezke, egunkarietako argazkiekin beste dimentsio bat eratzeko. *Provisoria*-n bildutako argazkiak eta bere bizitzako argazki eta erregistroak erabiliz, Ria Verhaeghe-k pieza berriak sortzen ditu collagea, marrazkia, margolana, eskultura, diapositibak eta bideo esperimentalak erabiliz.
- 5 2010. urtea arte ikusgai jarri ez zen lan hau museo batzuetako eta besteetako (seguruenetan ez esatearren) artelan ezagunei indarrez kendutako ezpalez betetako beira arasa bat da. Harrapakinen artean, Jeff Koons-ek 1985ean bere saskibaloiko pilotak ur gainean eduki zituen arrainontzien egilearen etiketak; Claes Oldenburg-en eskultura bigun bateko soka motz bat; Joseph Beuys-en instalazio bateko berunezko tanta handi bat; Andy Warhol-en lan baten hari pare bat eta Marcel Duchamp-en pioxntziaren zati txiki-txiki bat daude.
- 6 Esate baterako Duchamp-en *Le Grand Verre*, tokiz aldatzerakoan apurtu eta artistak berak berregin zuen; Velázquezen *Venus del espejo* Mary Richardsonek —kanadiar jatorriko sufragista britainiarra— labana sartu zion; Rodney Grahamen *Standard Edition* izeneko pieza, biltzen dituen Freuden lan osoetatik ale bat desagertu eta ebay-n erositako beste baten bidez ordeztu zen.

075

ÉRREFERENTZIAK:

BERGHE, Rene Alphonse van den (2012): *Erik el Belga. Por amor al arte: memorias del ladrón más famoso del mundo*, Planeta.

BRAHIM, Álex (2012): «Magnitud: el arte de orbitar al público», en el catálogo *Composición del lugar II: Audiencias Cardinales* (kat.), Bartzelona: Espacio Cultural Caja Madrid.

CAMPBELL, Karin (2011): *Su museo* (Joan Miró Fundazioaren Espai 13n *The End Is Where We Start From* (*El fin es de donde partimos*) zikloaren barruan egindako bakarkako erakusketaren paretako testua) 2011ko iraila).

CAVALUCCI, Fabio (2009): «Stolen pieces», *Eva and Franco Mattes*. 0100101110101101.org, Charta Books, 52-55.

COLE, Sir Henry (1884): *Fifty Years of Public Work of Sr Henry Cole, K. C. B., Accounted for in his Deeds, Speeches and Writings* (2 lib.), Londres: George Bell & Sons (aipamena ondoko honetatik hartua: Tony Bennett, *The Birth of the Museum. History, theory, politics*, Londres eta New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 1995).

FERNÁNDEZ PAN, Sonia (2011): *Radicalmente Emancipado(s) de Mireia c. Saladrígues*. Crítica de la exposición en Esnorquel, un experimento crítico, parcial e individual de submarinismo cultural 01.09.11

<http://esnorquel.es/radicalmente-emancipados-de-mireia-saldrigues>

HISPANO, Andrés y Félix PÉREZ-HITA (2012): «Notas sobre el robo como diálogo con la obra de arte», en el catálogo *Composición del lugar II: Audiencias Cardinales* (kat.), Bartzelona: Espacio Cultural Caja Madrid.

Radicalmente Emancipado(s)-en lehen erakusketako bideoak, Caja Madrid-en kulturunean Álex Brahimek komisariatuturik egindako *Composición del lugar II: audiencias cardinales* zikloaren barruan.

EL ROTO-RI ETA MIGUEL BRIEVA- RI BURUZKO OHARRAK

FÉLIX PÉREZ-HITA

Ez dira nahitaez artista handienak, greziar eskulturaren eta katedral gotikoen maisuak, ez dira ez Leonardo da Vinci, ez Miguel Angel, ez Rubens edota Rembrandt, ezta jendearengan eragin artistiko handiena izan duten manipulatzaileak ere, LeBrun edota Van Dyck, esate baterako, haren [gizartearen] ezaugarriak modu sakon eta argiengan aldatzen dituztenak, gizartearen kritikoak baizik, hala nola Brueghel, Callot, Hogarth, Goya, Millet eta Daumier. Artista hauek dira gizarte kritika egiten dutenak, gizarte sistema oso bati, edota klase jakin batzuei, erakunde edota egiune, bizio eta gehiegikeria jakin batzuei eraso zuzen eta garbia egiten dieten zentzuan, haiei axola zaie aurreiritzi eta bidegabekeria zehatzak nabarmendu eta irigarri uztea, haiek salatzen dute eta beren iritzia ematen, artista horiengan gizartearen aldatzeko ahalegina nabarmenagoa da eta arrakasta handiagoa du batez ere ideologia eginen islada edota propagandarako bide diren –hau da, gizartearen dagoena indartzen duten edota eraikitzeko bidean dagoena sustatzen duten– lanetan baino.

(Arnold Hauser, *Artearen soziologia*)

Artea hiltzen bada guztion artean hil dugulako izango da, beste baldintza batzuetan ernaraziko duen hazia gordetzen duen joko aske eta doakoaren halako bokazio batek beti bizirik jarraitu arren. Galgarik gabeko joera objektiboaren nahasketa bitxi baten mende jarri garelako hil izango dugu: diruaren espekulazioa, gezur apaindua, nartzisismo barre-garria, amarrudun margolaritza, fabrikako markadun eskultura, dagoeneko zahar eta itsusi jaiotzen den berritasunarekiko obsesioa, turismoaren logotipo gisa ulertzen den arkitektura, artearekin zerikusirik ez duen esperimentazio hutsala, askotan teknologiaren aurrerabidea eta arteena nahasten dituzten jostailu berrien mende dagoena, haien existentzia oso dudazkoa gertatzen dela... Inoiz baino biziago dagoen Agustín García Calvok dioen bezala, arte esaten diogun hori inoiz izan ahalko zenaren hondakinen artean egiten ari garen sentipena dugu. Artearen teoria txarraren kritika erru-lagunak, bere jargoi guztiarekin eta egiten ari denaren kontzientzia arretatsurekin, inoiz arte esan zitzaiona egitea eta hartaz benetan gozatzea eragozten digu, agian. Orain berrogeita hamar urte, dagoeneko, horrela amaitu zuen Rafael Sánchez Ferlosiok bere artikulu



bat: «Ez, ez dut nik eskatzen –Jainkoak libra nazala!– kritikoaren kritika; bai, ordea, ezjakinen zientzia kritikoa, bat baitator oroitzapenetan bizitzearekin, pausoz pauso ahanzmenaren linboan ez berpiztearekin, eta non ez baitago fama zimendatzen duen harkaitz ziurrik» (Sánchez Ferlosio, 1962). Ezjakinen zientzia eta ausardia kritikoa faltako lirateke, eta ez kritikarik gabe jasota ospeekiko fedea eta artearen kontsumitzaileen ergeltze sistematikoa, koskabiloak zimurturik baitabil artelanen tamaina eta prezioak direla eta, mundu horietan dabilzan luxua eta zenbatekoak direla eta; edota, besterik gabe, bizirik irauteko beharrak hertsatua, hondamendira eramango luketen jarrera kritikoak hartzeko beldurrak esetsia. «Garaiarekin batera joan behar da!», esaten dio bere buruari, eta bitartean «konturatu gabe aspertzen da», Brassensek abesten zuen bezala.

Miguel Brievek eta El Rotok gutxik bezala laguntzen dute agerian uzten, ez Botereak eta honen jarraitzaile saldoek arteari ezarritako mekanismoak bakarrik, baita katastrofera daramaten beste joera orokor batzuk ere. Egokitzen denarentzako sariak eta analisi kritikoak egiten dizkionarentzako zigorrak agintzen dituen gizarte honetan, eskertzekoa da oraindik nahiko ondo joan zaien artista satiriko erosezin batzuk egotea, hau da, prostituitu gabe merkatuan sartzen jakin dutenak eta ahaztuak izan daitezen eragotziko duten gero eta zaletu gehago bildu dituztenak. Dударik gabe, atsegina gertatzen da beren marrazkien bidez eraentzen gaituzten mila miseria eta ergelkeria deskubritzea, begietarako eta adimenerako atsegina, atzean tristura kutsu bat badago ere. Gutiérrez Solanak gai jakin batzuekiko eta Espainia jakin batekiko zaletasun berezia baldin bazuen, marrazkilari eta pentsalari hauei ez zaie gizakiari eragiten dionetik ezer arrotz gertatzen, eta alde horretatik filosofoak dira, nolabait. Itxuragabeko gertakizunen aurrean ia eskandalizatzea ere eragozten digun programatutako anestesiatik esnarazten saiatzen dira. Brievek adierazi duenez, bere biñeta itxuraz zentzugabeenak errealtate bihurtu dira edota, are, bere diagnostikoa motz geratu da marrazkia egin eta denbora gutxira. Hemen ikusgai jarri ditugun arteari buruzkoak horren adibide garbia dira. Moralaren eta artearen mundua munstro zoro, grotesko, neurritik «irtendako» gisa ageri zaizkigu; artearen burbuila hiegizinen burbuilaren eskutik. Orain gutxiko elkarrizketa batean Andrés



PARTE DE INCIDENCIAS

Dia 19 Agosto 2010
SALA SUR

Incidencia y nombre

Dos visitantes pasan simultáneamente las hojas de los dos cuadernos de la obra de J.Z.

Rábagok zioen bezala:

Arte modernoan halako hipertrofia bat dago. Nire ustez, horrek badu erakusketak antolatzen diren edukiontzi erraldoekin ere zerikusirik, *bibelot* handiak edota objektu handiak behar baitituzte toki hori guztia betetzeko. Agian, hutsune handi bat ezkutatzeko ere bai. Askotan ohartzen zara gauza handi horiek hutsik daudela, atzean ez dagoela ezer. (Rábago, 2012)

Soziologoek behin eta berriz errepikatzen duten Pernandoren egia: ezin da edozein momentutan edozer gauza egin, eta egin daitekeena, ezin du edonork egin. El Roto eta Brieua corpus zabal baten sortzaileak dira eta, zorionez, asko hazi behar du oraindik. Bakoitza bere erara, giza komedia handi baten sortzaileak, zeinetan norbanakoak bizi beharrean talde bat bizi den, askotan estereotipatua gainera; satira eta alegoria modernoak, eguneroko animalia, gauza eta pertsonaiekin, inoiz ez (edota ia inoiz ez), ordea, aurpegi nahiz izen ezagunekin. «Egia da gizarte mailetan, gizartea osatzen duten geruzen artean badela halako tipologia bat. El Rotoren marrazkietan pertsonaiak zehaztuago daude eta, (Rábagoren) margolanetan, berriz, askoz abstraktuagoak dira, arketipoak dira» (Rábago, 2012). El Rotoren edo Miguel Brevaren lanaren helburu naturala paper

inprimatua da: egunkariak, aldizkariak, fantzineak, liburuak edota katalogoak. El Roto egunero eskaintzen zaio egunkarietako orrialdeetan publikoaren munstroari, egungo gertaeren berri jakin nahi duen irakurleari. Bere lanari, ordea, irauteko borondatea nabari zaio eta horretarako arau batzuk bete behar omen dira: «Bata, erabiltzen dudana hizkuntza momentuan oso boladakoa ez izatea. Ezerk ez dirau, ordea, betiko, eta gauza hauek guztiak desagertu egiten dira azkenean. Grafitoa izango da, agian, gehien dirauena, ia betierekoa den arkatz hori, azken batean ikatza besterik ez baita» (Rábago, 2012). Bere garaiari ahalik eta gutxienez amore ematea, eta are gutxiago oraindik une nahiz toki bakoitzeko ergeltasunari. Hau guztia bere soiltasun eta apaltasun botoekin lotu daiteke, Juan de Mairenak zioen bezala, apala izateko halako harrotasunarekin. Rábagok dio margolari primitiboak dituela gogoko, Errenazimenduan hasi zen izenpearen goraldiaren aurrekoak. Horrek ez du esan nahi El Roto bere garaiko artista ez denik, bai plastikari dagokionez, eta baita engainuaren modu aurreratuenak salatzen dituelako, botere garaikidearen gezurrak —eta forma arkaikoagoekin dituzten lotura eta antzekotasunak— egiaz, errukirik gabe erakusten dituelako ere. «Satirak ez du dagoeneko hor ez dagoen ezer esaten. Funtsean, telebistak eta gainerako hedabideek darabiltzaten hizkuntzak oso sinpleak dira. Jeneralean, gezurrak ere ergelak izan ohi dira. Oso zentzudunak direnean uste izaten dugu egiak direla. Funtsezko galdera da, mundu erreala hau ez ote den gezur txit zentzuduna» (Rábago in Pérez-Hita, 2003).

Irudiek halako zehaztasun bat dute, margolaritzaren eta marrazkigintzaren historia arretaz aztertu eta asimilatuz baizik lor ezin daitekeen sendotasun ba: «Nahitaezkoa da jatorrizko lanak ikustea, ez erreproduzioak. Marrazkiarekin ere gauza bera gertatzen da: jatorrizko bat ikustea eta erreproduzio bat ikustea ez dira gauza bera. Margolan on bat ikusten duzunean, artistaren presentzia hor dago oraindik, haren bizirik nabari da, nola egin zuen. Haren presentzia fisikoaren arrasto batek iraun egiten du (Rábago, 2012). Rábagok deitoratu egiten du eskoletan marrazkiaren irakaskuntzak gainbehera egin izana. Garai batean jende askok marraztu ohi zuen museoetan edota aire zabalean, atsegin hutserako; gaur egun, hori egiteko baimena dagoen museoetara jende

CULTURA: EL MODO MÁS SOFISTICADO Y ELEGANTE DE PASAR EL RATO



LO MÁS INTERESANTE DEL ARTE MODERNO ES LO MODERNO QUE ES

FÉLIX PÉREZ-HITA

¿CUÁNTO SABES?



asko argazki makina, bideoa edota erabilera askotako telefonoa hartuta joaten da. Marrazkia egitean, espirituak astiro-astiro hautematen zituen gauzak, artelanaren aurrean gelditu egin behar zen derrigor, hartan begirada behin eta berriz pausatu, eskuekin pentsatu, garunaren eskuekin. Argazki makinen bidez bat-bateko bereganatze bat gertatzen da, arreta gehiago eskaini nahi zitzaizen artelanen kopia bat edo zirriborro bat marrazteak eskatzen zuen ahalegina baino hutsalagoa eta aizunagoa. Eta ez du balio irudiaren argazkia haren «irakurketa» gero egiteko gordetzen delako aitzakiak, izan ere, zertara goaz orduan museora?

Badirudi teknokrataren begirada zinikoak eta telebistako albistegien zuzendariaren ergelkeria pragmatikoak kutsatu dutela munduaren espiritu objektiboa. Egungo gertaerak (eta batzuetan baita etorkizunekoak ere) bat-batean historia bihurtzearen fenomeno nozitzen dugu, bere buruaren ideia baten eta irudi baten mende dagoen gizonaren madarikazioa, gizakiarena, ideologia gisa, eta kulturarena, ondare gisa. Espirituaren lazeria beltz globalizatua, El Roto eta Miguel Brieua lekuko grafiko onenak eta erneenak dituena.

ERREFERENTZIAK:

PÉREZ HITA, Félix (2003): «Entrevista a El Roto», *La Vanguardia - Cultura/s*, otsailaren 26a.

RÁBAGO, Andrés (2012): *El Roto, OPS, Rábago: Un viaje de mil demonios i un parell d'àngels (Un viaje de mil demonios y un par de ángeles)*. Félix Pérez Hitak 2012ko ekainean haren erakusketa antologikoa zela eta (Bartzelona, l'Hospitalet del Llobregateko Tecla aretoa) egindako elkarriketa: Zati batzuk ondoko gunean argitaratu dira: <http://felixph.blogspot.com.es/2012/05/martin-parr-y-el-roto.html>

SÁNCHEZ FERLOSIO, Rafael (1962): «Contribución al centenario de Lope de Vega», *ABC*, *uztaila*.



**TIGRE BAT KAIOLAN (BATERE
ATSEKABETURIK EZ DAGOEN
ETA, NOLA BEGIRATZEN
ZAION, KEXAONTZI SAMARRA
DEN ERAKUSKETAKO ARTIS-
TA BATENA DEN GOGOETA
NAHIKO LOOP-EAN BARRENA
EGINDAKO PASIERA)**

GUILLERMO TRUJILLANO

Gaur, 2013ko martxoak 4, badirudi esentzia *twitt* baten flasko txikian saltzen dela. Eta erakusketak, astigar ziro-pa lodi baten antzera, bainuontzian. Arta eta kotoi artean beratzen dira bildumak sotoetan. Ardoa minu egiten da. Komisarioak Google jantziz bezitzen dira sasoi honetan zeri erreparatu behar zaion erakusteko. Nagitasun garai-kidea *trending topic* bihurtu da. Horren azken emaitza oihartzuna da, erreberberazio bat *white cube* hutsean. Nire buruari galdetzen diot, nork irakurriko du liburu hau?, zer ikasi espero du?, zertaz gozatu?, zertaz eztabaidatu? Norzuk gara azken urte honetan landutako mundu zati txiki horrekin gurutzatuko garenak? Hainbesteko azaldu beharra. Hainbeste zaunka eta hain hozka gutxi.

088

Zergatik ez naiz museora joaten? Nagitasunak menderatzen gaitu idulki baten gainean jarritako zenbait gauzari arreta jarri behar diogunean (are gehiago, haietako morderoska bat dagoeneko irentsi dugunean, handiak eta ondo argiztatuak). Horma batzuen artean ezgai nahiz profesional batzuen, trepa nahiz curriculum oneko batzuen adibideak gordeta katedra egiten dugu. Edota kanon. Baina jendeak ez du jaramon egiten, ez du zertan egin ere: joan etorrian dabil, pasieran, igande pasa, bekatuan. Martzianoke-riak errazago irensten dituzte zineman, kruspetak janez. Haientzat kalte?

Jendearen astialdia museoa elikatzen duen altxor balio-tsua da. Gehiengo handi baten tarte libre gutxi batzuk dira profesional batzuen (batzuek elite esaten die) ia denbora guztiaren kontra zentzua ematen diotenak. (Txiripaz) ego-tea edota ikastea. Nire intuizioak *whatsapp*-ak bidaltzen dizkio barruan daramadan animalari (alien bat, agian) fede turistiko garaikidearen eliza berri eta garbi horietan, gozamenerako belaunikaturik, jaso daitekeen gutxia igorritz. Izarrak, orduan, Michelinenak bezalakoak dira. Haserre, tenpluan sartu eta merkatariak kanpora bota zituzten.

Zooan tigre eder uzkurtu batzuk daude. Aske izateko jaiotako animalia bikainak beira arasa batean. Ez naiz zoora joaten, ez naiz museora joaten. Ezjakin esan diezadakezu. Ez zait axola, artista naiz eta bi bizitza geratzen zaizkit. Arte garaikideaz gozatzeko bizitzaz gozatzea da egin behar du-dana. Ea noiz datorkidan adiskideren bat espaloian jauzika eta oihuka: **AIZAK, ESPORA ETORRI BEHAR DUK, FLI-PAU EINGO DEK!!!**. Zuhurra da behar ez izatea, hala ere. Eta borondatezko bakartzeak, gutxi.

LLÉVAME
al museo
papi



Nik, artista izanik, zenbat denbora eskaintzen diot urtean erakusketa batera edota museoko gertakizun batera joateaz pentsatzeari? Agian, urtean ordubete. Zenbat denbora ematen dut erakusketa batean? (Bartzelonara bidaiatzen badut, agian museo batera + emanaldi batera joango naiz): urtean 3 ordu. Zenbat denbora entzuten diot nire adiskideen %95ari, artista eta antzekoak barne, museo bateko erakusketa bati buruz hizketan? Ordubete urtean.

Laburbilduz, ahalegin handia da. Kaxa zuri aseptikoan gal dutako milaka espermatozoide dira merezi duen «in vitro»-ko artelan bat sortzeko gero, gainera, hiruk baizik ez «gozatzeko». Ez dut esaten arte ernaltzailerik ez dagoenik, guztiz bestela: ugaria da hor zehar. Nola begiratu, non bilatu eta azkar deskodetzea da kontua. Airean irenstea (halakoak dira garaiak) eta hitzez hitz harrapatuta geratzea (ez giltzapertua). Gauza batzuek harrapatu egiten baikaituzte, ez dago besterik. Amets txarrek eta amodioek. Denetarik. Museotan, ordea, hori egiten saiatzen dira (sic), hezitzen saiatzen dira, gauza onentxoenen askotariko erakusgaiak eskaintzen... Ez dakit garbi daukadan... arazoa hautematen dudan hazi galduaren, gogo zapalduaren, ahalegin hutsalen kutsu onanista hori da. Tigre bat kaiolan.

MUSEOA IRAULI EGIN BEHAR DA MUSEOAN IRAULI EGIN BEHAR DA

Esango didazue: zer nahi duzu, ordea, gizajo horrek?, zer da nahi duzuna?, zer planteatzen duzu? Elkarri aurpegira begiratu eta elkar aztertzea. Aurpegira begiratu eta zenbait galderari erantzutea: zer nolako museo?, museo, zenbatentzako?, museo, nolakoa?, museo, zenbat diru? Museo ez diren zenbat gauza bota behar dira eta zer egin dezakegu museo bultzatzeko? Zerbait apurtu. Altzariak tokiz aldatu. Betikoa: putza (ur turrusta bat gutxienez). Ezer berririk ez.



Eta hemen gaude *Ez ukitu, arren* erakusketarekin. Beste bat gehiago, bere «rollo» guztiakin. Beste erakusketa bat, artearen mundutxoa airean jartzen duten 6 artistarekin. Erakusketa hau antolatzeak eskatzen duen urtebete eta gehiagoko lana zinta batean irarritako esku-zarta batean geratu da islaturik: ¡¡PLASHX!! Inor ba al da hor?, zer egiten duzu, ordea, hemen barruan?, zertara etorri zara?, horra bururutzen zaizkidan galderak. Pasieran nabil, astia nuen eta hau ikustera sartu naiz... zer iruditzen zaidan?... ondo... tira... gauzaren bat edo beste ikusi dut nahiko itxurazkoa, proiektzio batzuk, argazkiak... nire lehengusua ez da etorri. Satani biraoka ari da ordaintzen ez dioten putasemeak direla eta. Sentipenak dira. *Sensations*.

Museoak bere bisitari izan daitezkeen eta kontrolatzerik ez dagoen haiekin borrokatu behar du. Ontzitxo bat itsaso haserrean. Eta futbolarekin, telebistarekin, parrandarekin. Ez da inondik ere txorakeria. Zerbait interesgarria badago agian Artiumera hurbilduko naiz... zer da interesgarria?, inork bere burutazioak kontatzea?, beharrezkoa da benetan? Lehen iraultzailea zen oso «beharrezko» hitzari «PRESAKO» gehitzea. Orain presa barreiatu egin da. Hormetan geratzen den hezetasuna dirudi. Eta pintura zartatu egiten da.

Kalean, etxean xurga dadila artea, flamenkoa eta trikitixa bezala. Haizea eta ura. Oteiza hark eta bere harrespileko gizonak bizirik jarraitzen du, aldakor, eta hor dago, Artiumen plazan bertan, so egile tatuatua, guri begira, urak moldatutako errekarri baten antzera egiteak esku-hartua, ertzik (eta ia aritstarik) gabea.

Plan Integral de Seguridad

Museo Vasco de Arte Contemporáneo ARTIUM

PARTE DE INCIDENCIAS

Día 10-8-10
SALA SUR

Incidencia y nombre

- Un visitante ha tocado el cristal de la obra n°7, por la parte central.
- Una visitante ha tocado la obra n°29 (Talla) con el lápiz. (con la goma del lápiz)



Jorge Oteiza *Mirador mirando*

Kutxa bat.

Kutxa horren espazioa.

Plazarekiko elkar jotzea.

Beste erremediorik gabe izkinei (edo diputazioei) so dagoen so egile bat.

Eta hurrek, amek, margotu egiten dute.

Eta maiteminduk han esertzen dira arratsalde apaleko eguzkitan,

Zentroko segurtasun langileren batek handik botatzen dituen arte..

Ez ukitu, arren.

Oteiza.

Izan eta egiteko estilo jariakor, bat-bateko eta aldakorra.

Erabiltzea edo saihestea.

A.

093

E.



Nire asmoak apalak dira, eta amonen zentzu komuna dute abiapuntu, ekialdekoek *feng shui* esaten dioten hori, hau da, inuruan dugu, haren mugimendu eta izaerari begiratzea, gertakizunei antolakuntza bat eman eta horren arabera jardutea. Oteizaren eskulturan margotzen baldin bada, Euskadin eta mundu osoan kaleko azalera lauak margotzen direlako da. Eta Oteizaren eskulturan esertzen naiz eguzkia dagoelako eta han sartuta oso ondo egoten delako, plazatik babesten nauen tarte intimo eta hutsean, giza eskalako bere barruan. Orduan so dagoen so egilea, hainbeste gauza entzunda, indarra hartu eta hizketan hasi zaigu.

Normala (apal-apal horregatik).

“XXX”

SANDRA AMUTXASTEGI, PAU FIGUERES,
OIER GIL, ARTURO FITO RODRÍGUEZ

O. Sarrera. (Gorabehera izenburu gisa)

Testu honen «XXX» izenburuak gure lanaren abiapuntua den Museoko gorabeheren liburuko protagonista —artelan, egile eta pertsonak— izenak isilpean gordetzeko beharra du aipagai.

Nortasun horiek ukitu ezinak marratzen du lehen-dabiziko muga, lehen-dabiziko arrasto gorria. Denboraren poderioz gure lanak marrazki baten itxura izango du, arrasto gorrien bidez egindako eskema batena, eta horren bidez Museoa erakunde gisa duen maila ezagutuz joango gara. Erakusketa proiektu oro mapa horren miaketa da, nola edo hala. Abiaraztera goazen ibilaldi hau tirabira askoren mende egongo da gainera: talde-lanak zirkuitulaburrak sortzen jarraitzen du bai sorkuntzaren barne prozesuetan eta baita kultur ekoizpenaren esparru orokorrean ere; artearen munduko hierarkiek haren harreman sis-

temaren berariazko zerbait izaten jarraitzen dute; eta azkenik, ezinezkoa gertatzen da «hierarkia» eta «erakundea», batetik, eta «erakundea» eta «museoa», bestetik, elkarrengandik bereiztea. Bitartekaritza esaten zaiona (batzuetan beharrezkoa eta beste batzuetan erabat hutsala) erakundeak berezkoa duen elementu bat da, baina duela aspaldi galdu zen oreka, politika egin nahi ez den tokietan erakundezkoa txepelki biderkatzearen alde. Egoera honen erdian, sortze prozesua oldartu egin da transgresio moduren baten bila, baina aldi berean ezaguna den gidoi bati jarraituz: izen hori bera daraman «kritika instituzional» baten mende dagoen estilo bat eginez.

1. Gorabeherak eta moduzkotasunik ezak (Gorabehera testu gisa)

Erregistro berezi hau, idatzita dagoen eran, deskribapen hotz eta urrunaren eta begirada behatzailearen subjektibotasun eutsiaren artean dabil. Gorabehera horiek testu gisa taxututa, gertakizun horien guztien hurrenkera loturarik gabeak halako letania bitxi baten erakoa sortzen da, non pilatzen baitira izu-ikara, esplikaziorik gabeko fenomenoak, oieskeriak, aurkikuntzak eta susmoak; eta, hala ere, sentiberatasuna dabil hegan kontakizun txit arautu horren gainetik. Diziplina, sentiberatasunarekiko txit esparru sentibera da. Normaltasunetik aldentzen diren jarrerak, objektu jakin batzuk eramateak, egoteko moduak, janztekoak, esatekoak, zerbait arinki ukitzeak edota are ukitzeke keinua egitea bera..., hori guztia sentiberatasunaren mugan dago. Museoaren diziplina esparrua sentiberatasunen halako azeleratzaile bat da, sortasun bat, uneren batean artelanaren aura barruan daukan espazio guztia, edukigailu osoa bete arte hedatu izan balitz bezala. Askatu den esparrura egokitzen den gas baten antzera, sentiberatasunak diziplina igurzten du. Txispa bakar bat nahikoa da guztiak leher egiteko, gauzak bere onetik atera eta gorabehera bat gertatzeko.



2010/10/05

el primero que ha hecho una juera de la visita de obispos ha sido tocar. Creo que no ha dejado marca.

Gertakizun horien deskribapen estu eta hertsatuak gauza asko adierazten ditu igorleari eta hura mintzo den lekuari buruz. Bere kontakizunean, kontalariak bere burua salatzen du.

Idazten duen pertsona dugu gogoan, gertakizun horiek guztiak kontatzeko duen betebeharrean eta presakotasunean; testuak kontroleko gailu bat dagoela uzten du agerian, mekanika bat, teknikoan izan nahi duen eta agintea eskatzen duen berezko hizkuntza bat. Parte hartzaile bakoitzaren protokoloa, hierarkia eta eskumenak jasotzen dituen hizkuntza bat. Testuak erakundearen errailetan zehar bidaiatuko du eta bere mekanismoak koipeztatuko dituen arau komun bat erabiliko du.

Badirudi testu horien atzean ez dagoela pertsonarik, baina autoretza da, hain zuzen ere, deigarri gertatzen zaiguna. Autoretza zehaztugabe bat da, idazlearen eta idazlariaren artean dagoena. Beharrak agintzen duena idazten da, besterik ezean, arauz kanpoko ekintzak deskribatzen dira, eta norbere usteak lerro artean jasota geratzen dira, oharkabean azaleratzen diren esapideetan. Salatzaile gertatzen diren arte.

2009/04/23

Eskola-talde bateko mutiko batek xxx-en artelan baten kontra jo du Hegoa aretoan eta lurrera botako zuen hezitzaileak, azken momentuan, heldu izan ez balio. Talde osoak ematen du arazoak sortzen dituzten horietakoak.

Testu hauetatik nortasun arrasto oro nola desagertzen den jakiten saiatzen gara. Nola funtzionatzen du subjektibotasunaren uste hori eragiten duen mekanismo horrek? Nola lortzen da distantzia hori? Nola irakasten da horrela idazten? Nola ikasten da? Ikasketa hori zergatik gertatzen da alferrekoa?

2010/10/22

Durante la explicación los chicos están continuamente a múltiples de rozar la obra.



2010/12/14

* Hay un exedeb sentido en el sofá.

2. Bertsio hotz eta lehorra (Gorabehera kontakizun gisa)

Gorabeheren dokumentuak deskribatzen dituen egoeren lehen irakurketak dagoeneko galdera eta irudi pila bat sorrarazten du, baina baita zalantzak ere. Testuaren atzean, ahots bat entzuten da beti.

Vito Aconcci-ren *The Red Tapes*-eko edota *Not I Whitelaw*-eko ahots sakona datorkigu gogora, edota telebistarako moldatutako Samuel Becketten lana, besteak beste...).

Ahots durundatzaile batek betetzen du dena.

2009/03/31

Bisitari batek oinarekin jo du xxx erakusketako terrakotazko pieza bat eta lurrera bota du, berak jarri du bere tokian. Lanak kalteren bat izan dezakeelako eta agian kolpea nahitakoa izan delako, aretoko laguntzaileak bisitariari esan dio datuak hartzeko eskatuko diola behatzaileari, orduan hau berehala atera da aretotik, baina behatzaile batek eta biok sarrean geldiarazi dugu azalduz aseguruak bere gain hartuko duela piezak izan dezakeen edozein kalte. Hala ere, oso zakar erantzun eta museotik alde egin du.

Planteatu dugun irakurraldia (Martin Lladeren lankidetzari zor dioguna) gorabeheren liburuaren lehen irakurketa hartan —agian testuaren egiletza zehaztugabearen ondorioz— hauteman genuenaren oihartzuna da. Azkenean ahotsa era berezian gauzatuko da proposamen honetan, enfasiari eta doinuari tokirik uzten ez dien administrazio testu bat baita. Zuku gutxi atera dakioko testuari adierazkortasunari dagokionez, baina horrexegatik, hain zuzen ere, ezin dugu kontakizun honek nabarmen duen ajea zalantzan jartzen saiatzeko aukera galdu. Ez dago zer gehiturik, eta ezer interpretatzen hastea ere ez da beharrezkoa. Ahotsak irekitzen eta ixten du dena. Ez da erantzunik onartzen. Horregatik, irakurketa hotza eta lehorra da, diziplinaren makinak ikuslea nola makina bihurtzen duen kontaktzen baitu. Irakurketaren ñabardurak gorabehera horietan oso gutxitan agertzen diren iritzi pertsonal subjektibo (eta anonimo)-en irismenean daude bakarrik. Testu lau eta bitxi hau kontakizun bihurtuko du ahotsak. Hori da bere indarra, txosten bat kontakizun bihurtzea, alegia. Ez dirudi ahots hori museoaz mintzo zaigunik eta, hala ere, modu ezin hobean deskribatzen du, inoiz bururatuko ez zitzaigun toki batetik.

2010/08/26

- Han seado una foto con flash, a pensar de ser que no se podía

2012/05/19

- en el tablero del juego de Empatía de XXX han escrito a lápiz "mierda"

3. Ekintza (Gorabehera performance gisa)

Jasotako gorabeherak, gertakizunak «gorabeheren zerrenda» gisa gordetzen dituen katalogoak partitura baten izaera du. Performance modu askok gidoi edo partitura ireki bat erabili ohi dute, eta inprobisazioak finkatutako bideari laguntzeko edota aurretik erabakitakoa gainditzeko gertakizun maila hartzen du.

Gure proposamenaren ardatz nagusiak ekintzaren eta berregitearen ideiak dira, «gorabeheren historia» izeneko dokumentua abiapuntu harturik. Gorabehera horietako batzuek berregin egin ditugu ibilbide bat egoera horien halako «bisita gidatu» bat osatzeko ahaleginean. Partitura bikaina aurkitu dugu gorabeheren artean. *Reenactment* delakoaren ideia da gure saioari gehien hurbiltzen zaiona. Gorabeherak berreraikitzea; gertakizuna berregitea. Claire Bishop-ek *Performance delegada: subcontratar la autenticidad* testuan jarduera hauek aipatzen ditu eta ekintza monitoreen bidez kontrolatzeaz mintzo da, gure proiektuari eza-ri diogun urruntze batez.

2004/11/09

Bisitari bat puñal batekin sartu da museora. Agerian darama. Bisita egin bitartean zaindegian uzteko eskatu zaio eta diskretuki kontu hartu zaio.

2010/12/07

- Una mujer cambió de dirección todas las flechas del tablon que indica cómo ir a la iniciativa (las vuelvo a cobrar bien).

2012/05/12

- En el XXX un hombre atraviesa viesa la línea negra del suelo para señalar algo sobre el lienzo con un trozo de papel (creo que sin llegar a tocarlo)

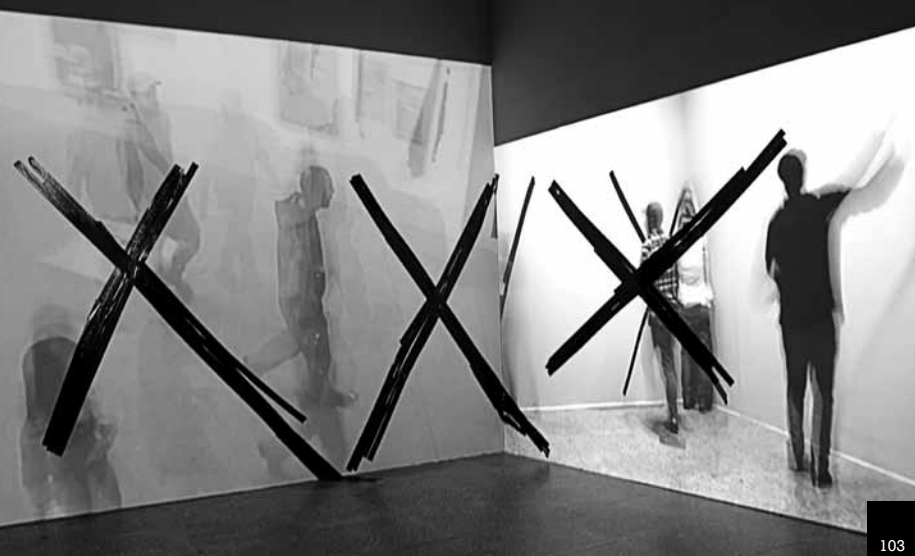
Museoko gertakizunak berregitean agerian geratzen da istripuaren (museoan gauzak gertatzen dira) eta gorabeheraren (ondorioak dituzte) artean sortzen den tirabira, hori guztia hain eremu berezian gertatzen denean (museoan dena eraldatzen da). Tirabira horrek fikzioa sortzen du. Errealitateak —gorabehera gisa katalogatua—



eta gorabeherak —fikzio gisa berrinterpretatua— gerataera horiek guztiak nahastea dakar, eta antzeppen leku bihurtzen den museoaren eremu «kodifikatura» eramaten dira.

Douglas Crimp-ek *En las ruinas del museo* testuan Gustave Flauberten *Bouvard et Pécuchet* nobela aipatzen du ezagutza erreallitatearen kontraesan kaotiko bereizien nahastea bihurtzen dela dioenean. Era berean, eta museo erakundearen barruan gorabehera guztiak kategorietan sailkatu eta haien inbentarioa egin behar denez, era horretako dokumentuak ezagutza artistikoaren berezitasunera hurbiltzeko bide gisa ikusten ditugu, bereziki erreallitatearen eta fikzioaren artean, katalogazioaren eta kaosaren artean sortzen diren kontraesanetatik elikatzen den ezagutza batera.

«Gorabeheren historia» eguneroko bizitza museoaren eremura daraman dokumentu bihurtzen da horrela. Agian artea kalera ateratzeko ez da beharrezkoa programazioan erakuskera handirik egitea, agian nahikoa da kalea, jendea eta hauen istripuen inbentarioa artearen eta museoaren eremura eramatea. Gorabeheren dokumentua aspaldi honetan hainbeste irrikatzen den lotura horren ate nagusia izan daiteke.



4. Ehundurak (Gorabehera irudi gisa)

Telebistako zirkuitu itxia, museoaren barrutiko zaintze kamerak, irudien iturri agortezina dira, informazio isuri etengabea, eta artistak ere ohartu dira horretaz. Askok dira era horretako ikusizko dokumentuak lantzeko material gisa erabili dituzten artelanak.

Zaintze kamera batek sortzen dituen irudiek definizio eta ehundura jakin bat dute, eta zehaztasun berezi bat; erraz ezagutzen dira beren ezaugarriek esker.

2005/01/26

Itxura eta portaera arraroko pertsona bat Hegoa aretora sartu da sarrera ordaindu ondoren, sarrera txartela xxx-en pieza batean jarri eta gero museotik atera da.

Zaintze kameraren eginkizuna esparru zehatz bat kontrolatzea da, baina baita gure ohiturak eta gure tikak ezagutzea ere, are gehiago, baita esparru horretan ditugun nahiak eta asmoak ere. Bere irudien, ehunduraren, kokagunearen eta ematen duten plano motaren ezaugarriek jakin-mina pizten dute, eta behatutako pertsona pertsonai bihurtzen da behatzailearen begirada «fikzio-sortzaile»aren eraginez. Nola edo hala, bizimodua, jatorria... asmatuz sortu dugun pertsonaiaren gainean halako botere bat dugu, jakin-nahiak baikara izatez.

Baina batzuetan gure burua harago doa, amaierak aurreikusiz eta gertatu ez dena susmatuz, eta pentsamolde hori konplexuagoa da, landuagoa, hezi egin da.

Paul Virilio *Candorosa cámara* saiakeran «panzinema iraunkor» batez mintzo da, gure eguneroko ekintzak zinemako kontu bihurtzen dituen irudien *continuum* batez.

Zaila da irudi horiekiko gure begiradaren fikzioa bakartzea. Besteen irudiekiko kontrola tokialdatze txiki batekin egin daiteke, mozketa soil batekin, *frame* gutxi batzuk alde bat utziz...

2007/08/08

Hiru bisitariri museotik kanpora ateratzeko eskatu zaie (indiarrak?, pakistandarrak?) oso portaera bitxia baitute: bisita gidatua egiteko ize-na eman dute eta gero ez dute bisita egin, liburutegira igotzeko datuak eman dituzte baina ez dute erabili, abiadura bizian joan dira areto batetik bestera artelanei begiratu ere egin gabe, eta azkenean, bulegoen irteera atetik ateratzen saiatu dira, eta orduan 1. eraikineri lagundu zaie handik ateratzeko.

Zaintze kamera horiek eskaintzen dituzten irudiak museoko gorabeheren ikus-entzunezko lekukotasuna da. Irudi horiekin lan egitea haren bistaren nerbioarekin lan egitea da. Ikusizko kontrolaren makinarian, sistema panoptikoan sartzean, haren erretinan ebakuntza egiten ari gara. Sormen anestesikoz operatu dugu organo horretan, modu itxuraz kaltegabe. Geure irudiak zaintzaren kontrol gelatik grabatzean, *by pass* bat egin dugu museoaren ikusizko garunaren eta erakusketa aretoko pantaila publikoaren artean. Alarma seinaleak jo du, infekzio arriskua handia da. Publikoa eta pribatua erakundeak nahi ez duen eran nahas daitezke.

Berehala jakiten da, ordea, begirada fikzioeragilearekin lan egin dugula; gorabehera «ekintza delegatu» gisa hartu dugu, eragindako performance gisa, fikzio gisa. Sistema osoak bere bizi-ezaugarriak berreskuratu ditu orduan. Arriskuz kanpo dago.

19/08/2010

Bisitari batek xxx-en artelaneko orrialde bat pasatu du, eskuineko koadernoan.

5. Bi pantaila, mila pantaila (Gorabehera euskarri gisa)

Bi pantaila, bi proiektio subjektibotasunaren eta objektibotasunaren arteko gatazka ikusgai bihurtzeko. Aretoaren zainketa irudiak, eta aretoetako zaindariaren zainketa. Zaintze kameraren irudiak aretoetako laguntzaileen eta museoko zaindariaren egunerokotasunaren jarraipen dokumentalaren irudiekin elkartzeko dira. Bi proiektzioak giltzatu egin dira, elkar igurzten dute. Zuri-beltza alde batean. Kolora bestean. Bakoitza bere eskukoa den arren, tolestu, elkartu eta bata besteagandik urrunduz egiten dira. Entzunezko bera biantzako: gorabeheren irakurketa. Alde batetik, zaintze kameraren bidez ikusten diren ekintzek zaintzailearen kontakizuna darama itsatsirik. Beste batetik, museoko langileak gure zainketaren xede bihurtu dira. Halako zentzu bat aurkitzen du denak begiek pantaila batetik bestera egiten duten jauzian. Baina honek guztiak izan dezakeen zentzuak itzuri egiten dio gure zaintzeko gaitasunari.



08/09/2004

Emakume behartsu batek ez du arropaz betetako poltsa handi bat jantzilegian utzi nahi. Fardel handi horrekin ezin duela museora sartu esan diogunean, poltsan daraman arropa guztia jantztea erabaki du. Sartzen utzi zaió, baina etengabe zainduta.

20/12/2008

Xxx-en lanaren zenbait zati lurrean aurkitu dira, bisitari batek desmuntatuta. Instalazioa gerarazi eta itxi egin da jendearentzako.

Zaintzailea zaintzen dugu, haren kamerek gu zaintzen gaituzten bitartean. Subjektibotasunaren ardatza gainditzea lortu dugu, objektibotasunaren distantziakidetasunean ezkutatu gara, eta bien arteko harreman tirabiratsua azkenean ikuslearena izan dadin uzten dugu.

13/03/2012

Liburutegira doala esan duen neska bat Ekialde-Goikoa aretotik igaroz azkenean idazkariaren guneraino iritsi eta lana eskatu du.



Eskerrak ondokoei:

Martín Llade, Gustavo Abascal, Josune Rodríguez, Euskal Herriko Unibertsitatea EHU, Arte Ederren Fakultatea, Artea eta Teknologia



Daniel Spoerri, *Dylaby – a dynamic labyrinth*, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1962.

GRAFFITIAK

ESTALTZEAREN ARTE SEKRETU ETA NAHI GABE EGINDAKOARI BURUZ

FÉLIX PÉREZ-HITA

JEAN DUBUFFET «KALEKO GIZONA ARTELANAREN AURREAN» gaiaz mintzatu bazen, grafitien kontu honetan (asmorik gabeko *décollage* direlakoan kasuan bezala) «artearen gizona kaleko artelanaren aurrean» izan liteke solasgaia. Asko gara dagoeneko (ikasien samaldak) arte modernoko ehundaka edo milaka artelan ikusi ditugunak, jatorrizkoan nahiz kopian, eta badakigu zoriak zer nolako eragina duen haren garapen historikoan eta teorikoan, eta baita aurkitutako objektuekiko edota gai eta ehundura batzuekin eta besteekin –askotan arte eder zaharretatik oso urunduak– esperimentatzeko zaletasunak ere. Jabetzen gara, orobat, nortasun izenpearen gehiegizko baliorearen arazoaz eta Mendebaldeko artearen munduan diruak duen paper pozoitsuaz ere. Kristok hemen ere arrazoi izan, eta merkatariak Artearen tenplutik ere kanporatu beharko bailiran. Horrela bada, ez da harriztekoa munduko alde batzuetan eta besteetan artean egin denaren berri dakigun gutako askok duela zenbait denbora dagoeneko munduko ia hiri guztietan ikus daitezkeen margolan –publiko, iraupen gutxiko, doako eta askotan koloretako karratu batek edo gehiagok osatutako-horiei erreparatu izana. Baina beste interpretazio batzuen aurka,¹ guk ez dugu uste antza izan dezaketen beste margolari batzuen lanen intuizio jenialaren berrespena direnik. Guztiz kontrara, azpitik datorrenaren eta goitik administratzen denaren islada eta maileguen jokoan, grafitien estali horiek artearen oraintsuko historia eta haren kontraesanak kritikoki argitu beharko lituzke.

¹ Honi dagokionez, ikus *The Subconscious Art of Graffiti Removal* (2001) izeneko dokumentala. Matt McCormick-ek Avalon Kalin-en ideietan oinarriturik idatzi eta zuzendua. <https://vimeo.com/368367>

PROHIBII FIXAR CARTELLS
RESPONSABLE
L'EMPRESA ANUNCIADORA

DIRUAREN NOZIOAK ETA OSPEAREN NOZIO ERGE-

LAK halako garrantzia hartu dute orain urte batzuetatik hona, ia erabat ito baitute artearen benetako zentzua eta benetako ekoizpen artistikoaren doako mekanismoa. Inoiz ez da gaur adina arteaz hitz egin, arteaz eztabaidatu eta artea gurtu eta hori seinale txarra da: ezerk benetako izatea duenean ez da hartaz hitz egiten; eta bizi-bizirik eta mundu osoan zabaldua dagoenean, ez da hainbeste goraiatzuten. Maizenik, zerbait loraldian eta indar betean dagoenean ez da aipatzen, eta izen bat aurkitu zaion bezain laister, esate baterako guri dagokigunez artearen izena, gainbehera hasi da. Benetako arteak ez du bere izena ezagutzen. Okerrenean ere, ahaztu egiten du. [...] Artea bilatzen ez den lekuan dago, hartaz pentsatzen ez den lekuan. (Dubuffet, 1948)

DUBUFFETEN BESTE TESTU ASKO AURKITUKO GENTUZKE arteari Mendebaldean ematen zaion arreta eta zainketa berezien aurka. Badakigu ez dagoela alde handirik ezusteko margolan horiek egitearen eta atzoko eta gaurko artista askok bermatzeko eta beren buruak zuritzeko erabiltzen dituzten mekanismo aleatorioen, patuaren edota gestualtasun askeko, inkontzienteko edota irrazionaleko estrategien mende jartzearen artean. Grafitiak estaltzearen kasuan, ikusle interesatua da aukera egiten duena, beste batzuk —gehienetan grafitigileen izenpeak edo tag direlakoak, hormaren jabeari, askotan Estatua bera, irangarriak, desegokiaaak edota, besterik gabe, itsusiak iruditu zaizkiolako— estaltzen dituzten margolan horietakoren bat gogoko gertatuz gero. Antzinako margolanetako pentimenti direlakoak dakartzate gogora, argi eta garbi; X izpiak erabili ahal izango lirateke koloretako karratu eta forma horiek zer gordetzen duten ikusteko. Taldearen damua irudikatzen dute, gizartearen lotsari batzuen estaltzea, gobernu erakundeen edo norbanako batzuen zentsuraren adierazpena.

GRAFITI ESTALI HORIEK (ASMORIK GABEKO ARTELANAK)

taldeak duen formaren irudikapen inkontzientearen sekretua gordetzen dute agian. Ez dut uste lanbidez nahiz noizbehinka grafitiak estaltzen (edota kartelak hormatik kentzen) aritzen diren horietako askok Mark Rothkoren, Robert Motherwellen, Franz Klinereren, Mimmo Rotellaren, Raymond Hainsen eta beste askoren lanari buruz gauza handirik dakitenik (eta zerbait baldin badakite ez dut uste lan haiek buruan izango dituztenik grafitigile baten izenpea estaltzen dutenean edota kartel bat kentzen dutenean... edota agian bai, eta gogoan dituzte). Nolanahi ere, ez dago zertan «artista inkontziente jenial» bihurtu, aipatutako artista haietakoren baten arimak hartu edo horrelako zerbait; nahikoa da haiek (behartuta eta agian batere gogorik gabe)

margotu duten horretan kaleko ikusleak atsegingarri gertatzen zaion zerbait ikustea. Norbera konpon dadila bere atseginekin! Artelanen —eta estetikoki garrantzitsutzat jo daitezkeen beste edozein gauzaren— «egia»-zko edukia historikoa da eta garaiaren eta tokiaren arabera, era batera edo bestera definitu behar da. Paul Valéryk bere koadernoetako batean idatzi zuen: «Interesatzen zaidan hura —gertatzen denean— ez da lana, ez da egilea, lanak egiten duen hura da. Edozein lan egilearenaz gainera beste gauza askoren lana da» (Valéry, 1948).²

AIPAGAI DITUDAN LAN HAUEN MEREZIMENDUA IZAN daiteke doakoak eta iraupen gutxikoak izanik, xx. mendearen bigarren erdiko artearen parte baten hipertrofia eta eman izan zaion gehiegizko balioa salatzen dituztela. Eta haie-tan egiaren bat hauteman nahi badugu duten alde ona da, artearen historia eta estetikaren esperientzia garaikidea, goitik antolatuta eta programatuta dagoen era, herrikus-tera behartzen digutela. Eta onena... onena da ez daudela jendearen engainagarri gertatzen diren —artearen mun-duan eta kulturaren beste esparru askotan haiei eusten laguntzen dutenak engainatu zituzten bezala— segurtasun neurritz edota mistikotasun zentzugabez eta esoterikoz kutsatuta. Eta hor daude iraupen laburreko eta ustekabe-ko margolan horiek, edozein kale kantoitan, bertan behe-ra utziak, gure zain... Edota agian, ezta hori ere.

2 Liburu beretik ondokoa ere interesgarria da: «Modernoak aski du gutxirekin. [...] Belarri moderno bat, begi moderno bat, menturara hartutako edozein soinu edo kolore konbinaketa modernoa ez den belarri bati edo begi bati atsegin izateko baino askoz aukera gehiago dituen begia eta belarria dira. Zenbat eta modernoak arreta izateko gaitasun gutxiago izan, orduan eta edozer gauza atsegin izateko gaiago dirudi. Fenomeno honek eragin zuzena du zientzien garapenean, egitateen metaketa geldiezin baterantz endeka-tzeko bidean baitago».

AIPAMENAK:

DUBUFFET, Jean (1948): «Cambia el viento» (sarrera), *Almanaque del arte en bruto*.

VALÉRY, Paul (1948): *Tel quel*. Paris: Gallimard.



Relaciones de Causas. Inquisición. Granada (AHN) (cont.)

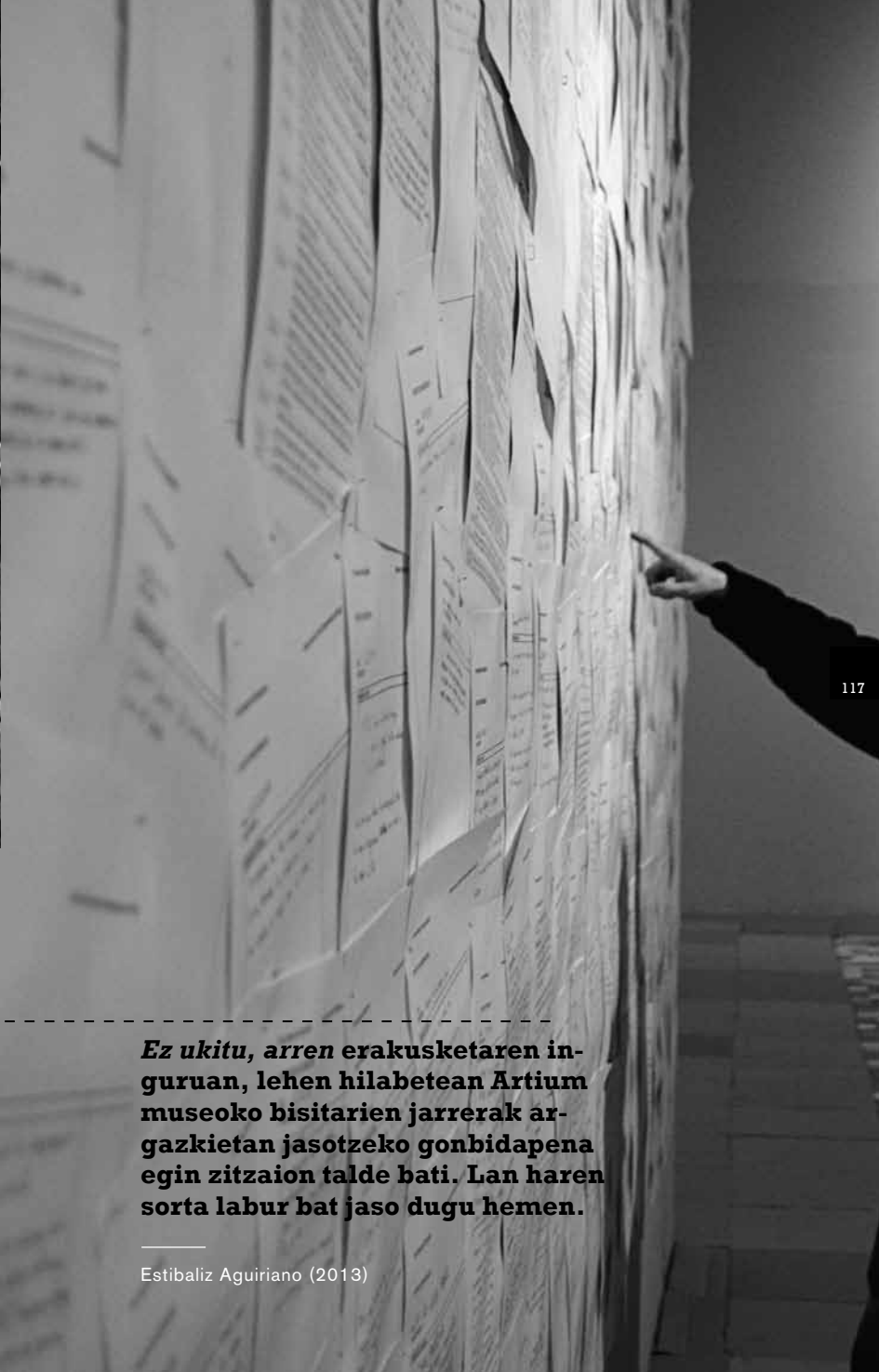
“	“	Cristóbal	berberisco	Málaga	Dijo: «no creya en aquellos sanctos de palo»	Inédito
Leg. 1593, núm. 26	1590	Juan Fernández	-	-	Mofa de una Verónica a la que llama «carátula»	Inédito
“	“	Juan Márquez	-	Antequera	En la procesión de la Virgen, dijo: «no se avia de adorar (sino reverenciar) porque seríamos ydolatras»	Inédito
Leg. 1593, núm. 31	1606	Diego Núñez	Converso	Portugués, vº Vález	Dijo: «que no avia de creer en las imágenes»	Inédito
“	“	Juan de Ambers	Luiterano	Flamenco, Vº Málaga	Dijo: «no avia de adorar las cruces ni imágenes»	Inédito



116

ARETOETAN AR- GAZKIAK EGITEN

Evander Agramonte - José Carlos Cabral, Mariam Ahmed
- Araceli Rojas, Estibaliz Aguiriano, Casilda Alonso -
Marta Beitia, María Jesús Alonso - Mari Paz Anzola,
Karmele Azpiazu - Carmen Blocona, Pilar Caballero -
Charo González, Carolart, Victoria Calleja,
Arianna Cereceda, Irati García, Leonardo Lopes,
Moha El Mossaui.



117

*Ez ukitu, arren erakusketaren in-
guruan, lehen hilabetean Artium
museoko bisitarien jarrerak ar-
gazkietan jasotzeko gonbidapena
egin zitzaion talde bati. Lan haren
sorta labor bat jaso dugu hemen.*

Estibaliz Aguiriano (2013)



Victoria Calleja (2013)



Victoria Calleja (2013)



Victoria Calleja (2013)



Victoria Calleja (2013)



Estibaliz Aguiriano (2013)



Arianna Cereceda (2013)



126

Carolart (2013)



127

Arianna Cereceda (2013)