

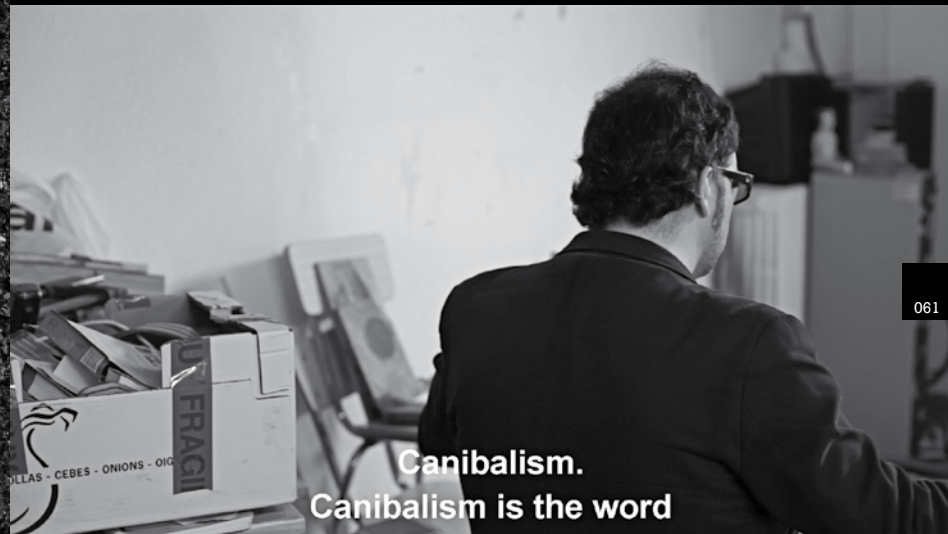
Paper inprimatua. Joan Brossaren poema.
Jatorria: Figuereseko liburutegia.
Poema lapurtu zuen pertsonak egindako argazkia

«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 handienetakotzat 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 hozkadatxo 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 daitekeenez, 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 oinarritzkoa 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 erlijioek, 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.

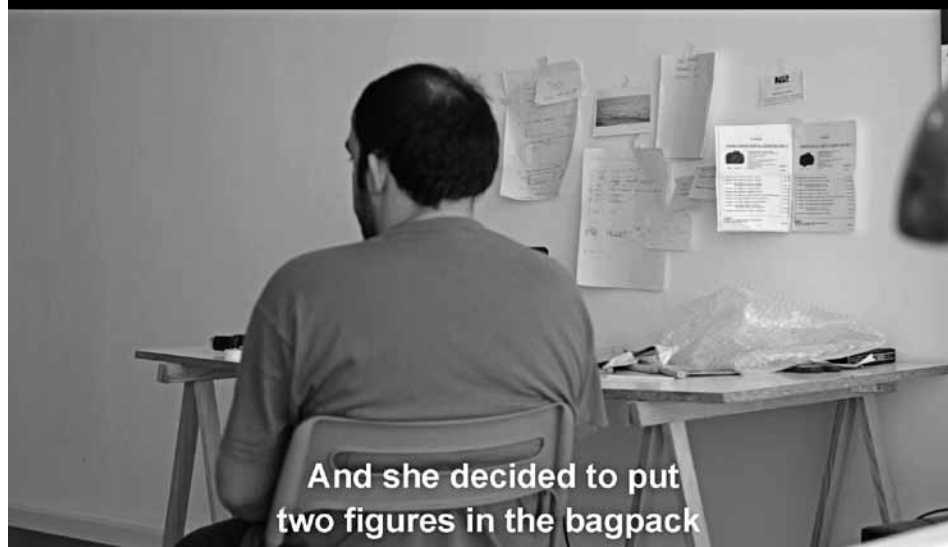
Balioaren erlatibotasun kontuetara itzuliz, pentsa genezake lapurreta egitera bultzatzea dezakeela ikusleak jakitea erakusketa amaitu ondoren ikusgai dauden artelan garaikideak desmuntatu eta jabeari itzuliko zaizkiola edota zirkulazioan jarriko direla. Lapurreta berezi horien sustatzaile izan daitezke, 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 nahasketagatik. 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 baitabilta.

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 uneren 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 ondoan.
- 3 1997ko instalazio hau *El Silencio de Nduwayezu* izenez ere ezagutzen da. Hasieran bost metro luze inguruko testu bat dago, ongi argiztatua, 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.