

DISPERSION

(Sakabanatzea)

Seth Price

Lehenik eta behin, banaketaren eremuan sortzen da jarduera artistiko deitzen dugunaren definizioa. –Marcel Broodthaers

Arte kontzeptualaren proiektuak izan duen metodorik arrakastatsuenetakoa praktikan jartzeko eremu berriak bereganatzeko modua izan da. Oso joera nabarmena da gainera: badirudi gaur egun nazioarteko arte-zirkuituko obra gehienak, neurri handiagoan edo txikiagoan, kontzeptual moduan kokatzen direla; horrela, “pintore kontzeptuala”, “DJ eta artista kontzeptuala” eta “euskarri berrietako artista kontzeptuala” izango ditugu. Utz dezagun albo batera obra zerk egiten duen kontzeptual dioen galdera eta aitor dezagun nolabaiteko etxipenarekin termino hori duela hogeita hamar urteko une historikoari soilik zuzen daitekeela. Hori ezin da erabat baztertu, ordea, egun lanean diharduten artistak proiektu kontzeptualari lotzen baitzaizkio nabarmen, nahiz eta hauek biltzen dituzten kezkak (linguistika, filosofia analitikoa eta desmaterializazioaren ariketa formala) batek une klasikoa dei dezakeenagatikoz kezetan nahitaez sartuta ez egon. Egungo kontzeptualismo arau-

mailearen proiektuak, Art and Language-ko hitzetan, “erradikalki osagatubea” dagoen irudipenak ematen du benetakoa: ez da arte gisako objektu, pintura edo hizkuntzen aurka jartzen. Erretinako artearen aurka ere ez du zertan jarri. Ez du ezer zentzuzkorik ordezkatzeko. Horren ordezkari, markoak eta testuinguruak pribilegiatzen ditu; etengabe negoziatzen du publikoarekiko harremana. Martha Rosler-ek jorrazteko modua aipatzen du, “bezala”, obra kontzeptuala bestelako diziplinekin janzten duen modua; adibide nabarmenena filosofia da, oszilazioa sortuz gaitasunaren eta gaitasunik ezaren artean, autoritatearen eta asmoaren artean, estiloaren eta estrategiaren artean, artearen eta ez-artearen artean.

Duchamp problematika hori eszenaratzen lehenengoa izateaz gain, modu berezian egin zuen. “Artelanak ez diren lanak egin al daitezke?” haren galdera gure shibboleth da eta galdera horren erantzunak horizonteko agerpena ematen jarraitzen du, beti praktikaren hazkunde moteletik urrunduz. Sarat Maharaj filosofoak iradokizuna ematen du eta honela ulertzen du galdera: “artea ematen ez duten eta arte moduan hartzen ez diren obrak, ekitaldiak, espasmoak eta iskanbilak lantzeko modu desberdinen markatzailea, baina aldi berean elektrifikagarriak, energia-korapiloak, erakargailuak, transmisoreak, pentsamendu berriaren, subjektibotasun berriaren eta ekintzaren eroaleak dira, artelan tradizionala artikulatzeko gai ez dena”. Hitz zehatz horiek kultura orokorraren barruan adierazten den arteari dei egiten diete, esan dezagun, teologiaren bidetik ez doan arteari eta praktikari lan garrantzitsua egiten duten arren, gutxi jabetzen dira horretaz. Rosler-en “bezala” ideia muturrera eramaten duen artea.

Ez da harrizkoa proiektuaren historia porrot egindako hasi-

erak eta agortutako bideak izatea, xurgatuz edo desagertuz doazen proiektuak. Aurrien lorategi horretan adibideak ipintzea ikusizko jolasak saltzeko porrot egindako ahalegina da, Duchampen Rotorelieve-ak, asmatzaile amateurren azokan. Artista nola deskriba daiteke asmatzaile amateur baino hobeto? Hori 1935ean izan zen, ordea, ospeak bere lanaren salmenta bermatu baino hainbat hamarkada lehenago (artista-enpresariaren nozioa bere horretan obra gisa hartu baino askoz lehenago), eta Duchamp zientziaren eta berrikuntzaren testuinguru komertzial bitxira erabat aldatzen ahalegintzen ari zen. Bere azterketan: “errorea, ehuneko ehunean”. Artea bizitzan sartuz artearen estatusa –eta horrekin artistaren estatusa– erabat sakabanatuta ikusteko arriskua dago.

Badirudi nabarmendutako garapen horiek egitan artelana gero eta zaurgarriago egiten dutela. Nabarmenki pintura artea da horman edo kalean baldin badago, baina artelan abangoardista maiz irakurgaitza izan ohi da testuinguru instituzionalik gabe edo ontzailearen edo historialariaren lanik gabe. Azken ehun urtetako artistak izan dira testuinguruaren trauma horren aurka inork baino gehiago borrokatu dutenak, baina haien bataila nahitaez artearen sisteman gauzatu beharrekoa da. Nahiz eta obra oso erradikala izan, arbitratutako hondarrean aldarrikatutako proposamenaren baliokidea da, komunitatearekin eta haren historiarekin elkarrizketan. Dan Graham-ek hirurogeiko hamarkadan galeria zuzentzen izandako esperientziari buruzko hausnarketa egitean, honetaz ohartu zen: “artelanari buruz idatzi edo haren irudia aldizkarietan atera ezean, oso zaila zen “arte” estatusa lortzea. Bazirudien baliozko zerbaiten moduan definitzeko, hau da, arte moduan, artelana galerian erakutsi beharra zegoela eta gero hari buruzko testua idatzi eta aldizkari batean irudia argitaratu beharra zegoela”. Foro eta aldizkarietako eztabaida

arbitratuekiko mendekotasun horrekin, arteak zientzia bezalako eremu profesionalaren antza hartzen du.

Zein izango litzateke hainbesteko arretaz egituratutako sistema horretatik irtetearen esanahia? Duchampek Rotorelieve-arekin egindako esperimenduak ohartarazpen gisa balio du eta instituzionaltasuna saihesteko saiakera berriagoen eraginkortasun eza dagoeneko frogatuta dago. Artelan kanonikoek ohiko instituzioek hornitutako dokumentazioari eta diskurtsoari esker bizirauten dute. Smithson-en Spiral Jetty, esaterako, Dia Art Foundation-ek eskuratu zuen (edo agian eman egin zitzaion) eta zuhurki obrako argazki bat muntatu zuen Dan Grahamek diseinatutako bere bideo-kafean. Gustu onarekin, eskurapen berria aldarrikatu zuen.

Allan Kaprow-k “artearen eta bizitzaren difuminazioa” deitu zuen hura bilatzen duen obrak –Boris Groys-ek biopolitiko izendatu duen obra, “bizitza bera bitarteko artistikoen bidez jarduera puru moduan ekoiztu eta dokumentatzen” saiatzen dena– munduan duen esku-hartzearen erregistroaren mende egon beharraren arazoari egiten dio aurre eta dokumentazio hori da arte moduan berreskuratutakoa, jatorrizko asmoaren zirkuitulaburra egiten duena. Groys-ek desberdintasuna topatzen du obraren eta obrak dokumentazioari esker ikusten duen etorkizunaren artean; horrela, “gure dokumentazio-arekiko eta artxiboarekiko ezinegon handia” agerrarazten du. Horrek hein batean zerikusia du artxiboaren itxura “ilunarekin” (Jeff Wall-ek ere nabarmendu zuena) eta “hildako” artxiboaren ideiarekin, hirurogeiko hamarkadako kontzeptualismo batere erakargarriaren kritikan egindakoarekin, alegia.

Hitzarmena! Aipamenen paragrafoa, helbidea, norberak gauzei

zentsua ematen diela iradokitzea. Kritiko horiek ikusten dutena kultura handiko artxiboaren zabaldutako susmoa da; katalogazioaren, jatorriaren eta autentikotasunaren mende dagoena. Artxiboa ezaguna den heinean, ez du joera administratiboa partekatuko. Eman dezagun artistak obra zuzenean eusteko erreproduzioaren eta banaketaren mende dagoen sisteman zabaltzen duela; eredu horrek kutsadura, mailegua, lapurreta eta horizonte lausoa sustatzen ditu. Oro har, artearen sistemak noragabeko obrak inguratzen ditu, baina nola berreskura dit-zake libre zirkulatzen duten milaka sakelako liburu?

Abangoardia artistikoak gizarte burgesaren balioen aurrean duen aurkaritza tradizional eta erromantikoa etengabe zalantzan jartzeak balio du. Burgesiaren dohaina aginte-zirkuluetan eta kultur korronteez bideratzen duten diruan aldarrikatzen da. Artea elementutzat besterik ez duen kultura hori komunikabide komertzialetan oinarritzen da eta teknologiarekin, diseinuarekin eta modarekin batera gure garaiko aldaketarik handienak sortzen dituzte. Horiek dira “banatutako euskarrien” teknologia material eta diskurtsiboaren barruan kokatzen den obra ulertu ahal izateko ekintza-eremuak.

Banatutako euskarriak ohiko merkatuan kopuru mugagabeetan zirkulatzen duen informazio moduan defini daitezke; artxibatu egiten da edo gailu eramangarrien bidez heltzen da hartara, hala nola liburuak, aldizkariak, diskoak, CDak, bideokaseteak, DVDak, ordenagailu pertsonalak eta disketeak. Duchampen galderak –Artelanak ez diren lanak egin al daitezke?– bestelako zentsua hartzen du testuinguru horretan; zentsua zabaltu egin da azken hamarkadetan hedapen korporatiboa eta ekonomia globala dela eta. Testuinguru hori orain artelana proiektatuko duen espazioa da, interes korporatibo horrek berak erabat

atzean utz ez dezan. Estrategia berriak behar dira banaketa komertzialaren, deszentralizazioaren eta banaketaren berri izateko. Zerbait ulertzeko, ulertu nahi den horrekin borrokatu behar da.

1975. urtean argitaratutako testuan, The Fox aldizkariaren bigarren alean, Mark Klienbergek galdera hau planteatzen du: “Norbait izango al da suspense eta zientzia fikziozko nobela arte modernistaren bestelako interpretazioarekin aurkezteko asmoarekin idazteko gai? eta era berean, artean aditua ez den publikoak irakurri ahal izateko modukoa izango dena idazteko gai? Axolako al litzaizueke?” Ez du horri buruz ezer gehiago esaten eta galdera airean geratzen da intrigazko zati historikoaren moduan eta eboluzio-etorkizunik gabe: kategorikoki anbigua den arte mota iradokitzen du, eta hor hainbat irakurketa-zirkuituren sintesiak emantzipazio-potentziala ekartzen du.

Joera horrek historia aberatsa du, nahiz eta ez dagoen Klienbergek-en lerro bera jarraitzen duen obra jakinik. Artista askok inprimatutako orria erabili dute euskarri moduan, zerrenda partzial eta arbitrarioak honako hauek jasoko lituzte: Robert Smithson, Mel Bochner, Dan Graham, Joseph Kosuth, Lawrence Weiner, Stephen Kaltenbach eta Adrian Piper. Horrez gain, inflexio-puntuak topatzen dira 1968an Seth Siegelaub eta John Wendler-en Xeroxbook laginean.

Lan horren erradikaltasuna, hein batean, produkzio-prozesuaren zuzeneko adierazpena izatetik eratortzen da. Zirkulazio-, banaketa- eta barreiaketa-merkatuaren mekanismoak obraren ezinbesteko zati bilakatzen dira, produkzio-eredu liberal edo burgesaren praktika horren bereizketa handia eginez eta horrek eginkizun kulturala merkatutik haratago gertatzen delako

ideiaren atzean jarduten du. Hala eta guztiz ere, lan horren zati handia, publizitateko iragarkiaren edo artikulua forma hartzen duenaren moduan, museoaren eremuari erakusketarako alternatibak bilatzeaz arduratu da nagusiki eta maiz galeria sartzen duenean ere, ez du gaiak lantzeko egiten, desioaren gaia esaterako, adierazpen teorikoren bat lehor azaltzeko baizik.

Horrek kontzeptualismo klasikoaren inperfekzioa adierazten du. Benjamin Buchloh-ek honako hau nabarmentzen du: “disponibilitate unibertsala eta sarbide kolektiboaren potentziala nabarmendu diren arren, eta nahiz eta arte kontzeptuala diskurtsoekiko eta artearen produkzio eta harrera tradizionala jaso eta arautzen duten konbentzioak zehazten dituzten ekonomiekiko duen independentzia dela eta nabarmendu den, artea egiteko modurik esoteriko eta elitistena bezala hartu da”. Kosuth-ek Artforumeko iragarkian aurkezten duen Roget’s Thesaurus-eko aipua. Harper’s Bazaar-eko zutabearen agertzen den Dan Grahamen zenbaki-zerrenda. Horiek publiko espezialistari kodetutako proposamenak emateko komunikabide masiboak erabiltzeko moduak izan ziren. Obra horien eragina esanguratsua eta iraunkorra izan den arren, artearen sistema bezalako erlatiboki ezkutuzko domeinurantz itzuli zen zuzenean –hark esfortzu horiek nabarmendu eta historian idatzi zituen–. Kontzeptualismoaren adierazpen-kritikak Ad Reinhart-en pinturaren bikaintasun-aire berberak igortzen ditu eta haren “Art Degree Zero” sortzeko ahaleginak birtuosismo negatibo moduan har daitezke; agian Ezker Berriak pop kulturarekiko eta adierazpen generikoekiko duen eszeptizismoari egotz daiteke.

Avant gardearen hein batean interesgarri eta erradikal egiten duena, jakina, komunikazio soziala saihesteko joera da, ulergaitza denaren bidez eskumikatuz. Hala eta guztiz ere, horrek ez du

ezertarako balio xedea banaketa-bide masiboak erabiltzea baldin bada. Kasu horretan, masen kulturak erabiltzen dituen banaketa-mekanismoak soilik erabiltzea ez da nahikoa, horrez gain, horren formatu generikoak ere erabili behar dira. Rodney Graham-ek pop musikako CDa argitaratzen duenean edo Maurizio Cattelan-ek aldizkaria, artearen munduko jendeak obra horien atzean dagoen keinu artistikoa onartu behar du eta, baita produktu horiek kontsumitzailearen merkatuan beste edozein tresnak bezala funtzionatzen dutela ere. Aldea, ordea, produktu horien barnean dago! Kultura industrialaren kodeak adierazi eta hartzen dituzten arren, etorkizuneko eraldaketari begiratzen dion une utopikoa dute. Horiek hermeneutikaren kodeari jarraiki idatzita egon daitezke: “Zabal hitz egin dugunean, egiatan ez dugu ezer esan. Kode edo irudi bidez zerbait idatzi dugunean, berriz, egia ezkutatu dugu...”.

Eman dezagun programa estetikoak hainbat euskarri jasotzen dituela eta zure lanak hein handian ez duela ondo funtzionatzen dagoeneko instituzionalizatutako artearen testuinguruan. Horrek musika, moda, poesia, zinea eta kritika jaso ditzake, horiek guztiak praktika artistiko erabakigarriak, hain zuzen; hala ere, arrazoiren batengatik tematiak eta zailak diren praktikak, artearen merkatuko sistemarekiko asimilazio errazak gainditzen dituztenak. Abangoardiako zinema, esaterako, beti gorde izan da artearen munduko aparteko gai moduan, baita hura praktikatzen dutenak antzeko ardurak lantzen aritu direnean ere. Musikak eta musikaren errituek artistak beti erakarri dituen bitartean, jarduera nagusia musika sortzea duen pertsonak, arte moduan sortu eta aurkeztutako musika, “artearen munduko” onospena pixka bat badagokiola ikusiko du. Hainbat eginkizun gauzatzea aukeratzen duen ekoizlea, kasu onenean, crossover moduan hartzen da: zinema egiten duen artista, Julian Schna-

bel kasu; enpresaria den artista, Warhol bezala, hain zuzen, Interview aldizkariaren eta Velvet Underground rock taldearen zuzendaritza dela eta; edo saiakeran aipatzen ditudan pertsona asko bezala, artista kritikari moduan, agian denetan posiziorik bakunena. Hori da gure sentimenduen lakua.

Horma-hilobi horiek antzerki gisa ikus daitezke, Michael Fried-ek zioena temati errepikatuz: “arteen artean existitzen den hura antzerkia da, jarduera handi eta itxuraz desberdinak diren haiek batzen dituen izendatzaile komuna eta proiektu artistiko modernistatik bereizten dituen”. Arte baten eta bestearen “artean” egon arren, banatutako euskarrietan oinarritutako praktikak arreta jarri behar du kultura nazionalean oihartzun handia duten jardueretan. Azken urteetan, jarduera artistiko interesgarrienetako batzuk arteko foro eta merkatuetatik at gauzatu dira. Izen baten atzeko lankidetzak-proiektuek eta talde anonimoek modan, musikan, bideoan eta performancean egiten dute lan, artearen munduan miresmena lortuz eta, aldi berean, outsider estatusa nolabait gordez. Agian banaketa moduengatik eta antzerkiaren orientazioagatik lehentasuna dela eta. Duchamp-ek agian hori esan nahi zuen jakin-minezko aipamenarekin, bizitzan berandu bada ere, etorkizuneko artista underground izango zela esan nahiko zuen.

Banaketa eta publikoa hain garrantzitsuak baldin badira, ez al da hori zentzu batean “arte publikoari” buruzko eztabaida? Eztabaida testuinguruan sartzeko modu eraginkorra da, baina diskurtsoaren gabezia historikoak nabarmendu eta publikoa aldatu egin dela aitortzen bada soilik. Historikoki, arte publikoaren diskurtsoa sarbidearen ideal unibertsalitarantz bideratu da, baina sarbidea zentzu praktikokan hartu beharrean, ideia horrekin hartutako bi helburuek beste hainbat baztertzen dituzte.

Lehenik eta behin, artelanak doakoa izan behar du (dirudienez kontsiderazio ekonomikoak erabakigarriak dira publikoa eta pribatua definitzeko). Askotan horrek artelanari arte maila emango liokeen testuinguru instituzional hautemangarri oro debekatzen du, besteak beste, museoa, hortaz, oro har eta modu anbiguoan, artelan publikoak arte maila propioa iragarri behar du, agindu kontserbakorra. Bigarren, publikoaren eta partekatutako espazio fisikoaren arteko zuzeneko ekuazioa da. Eredua hori bada, orduan artelan publiko arrakastatsuek funtzionatu egingo du, kasurik onenean, erromesaldirako toki moduan eta, horren ondorioz, arkitekturarekin gainjarriko da.

Obra denbora eta espazioko puntu jakinean kokatzeak, a priori, monumentu bilakatzen duela da arazoa. Zer gertatuko litzateke, ordea, obra banatu eta errepikatu egingo balitz, haren balioa zerora hurbilduz irisgarritasuna areagotzen den heinean? Aitortu beharra dago esperientzia kolektiboa orain aldi bereko esperientzia pribatuetan oinarritzen dela, euskarrien kulturako eremuaren bidez banatuta eta etengabeko eztabaidak ehunduta, baita publizitateak, sustapenak eta eztabaidak ere. Gaur egun, publikoa denak zerikusi handia du produkzio eta erreproduktzio guneekin, baita eremu fisiko komunekin ere, herri-musikaren diskoa ezkutatutako hiriko plazako monumentua baino arte publikoaren instantzia arrakastatsuegat hartzeraino. Musika diskoa eskuragarri dago toki guztietan, merkatu libre kapitalistaren mekanismoez baliatzen baita (historikoki eta egun arte banaketa-sistematik sofistikatuena). Arte publikoaren eredu monumentalak elizaren hautemate komun garden anakronikoaren nozioari museoa, espazioa eta aire librea apustu egiten dizkio eta aipatutako nozioa eszeptikoki jasotzen du dagoeneko zuzeneko esperientzia komunean hain interesatuta ez dagoen audientziak. Espazio publikoan modu nominalean

instantzia duenean ere, masen merkatuko ekoizpen artistikoa oro har pribatuan kontsumitzen da, hauen kasuan esaterako: liburuak, CDak, bideokaseteak eta lineako (edo Interneteko) “edukia”. Telebistako produktoreak ez daude kolektibotasunean interesatuta. Banakoengana ahalik eta gehien iristean dute interesa. Agian ahalik eta publiko zabalenari banatutako arteak arte pribatuaren etorkizunaren zirkulua ixten du, erretratuen batzordearen garaian bezala. Analogia hori banaketa digitaleko teknologiek banako kontsumitzaileei ondasunen pertsonalizazio handiagoa ahalbidetzen dietenean soilik izango da egokiagoa.

Arte publikoaren monumentaltasunari aurrez ere egin zaio erronka; “publiko” terminoa topaketa politiko moduan hartu zuten haiek, modu eraginkorragoan. Hirurogeita hamar eta lau- rogeiko hamarkadetako artista publikoek gizartearen eremuan interbentzionista praxia hartu zuten, larritasunezko zentzuan jardunez, krisi soziala hain handia izanik artistek haien zuloan, hau da, tailerrean ezin zirela geratu zioen nozioan oinarrituta; horren ordeztu, zuzenean parte hartu behar zuten komunitatearekin eta nortasun kulturalarekin. Arte publiko mota berria proposatu beharko bagenu, garrantzitsua da artearen funtzio ideologiko edo instrumental hutsetik haratago joatea. Art and Language-k honela eman zuen aditzera: “artista erradikalek hauei buruzko artikulu eta erakusketak sortzen dituzte: argazkiak, kapitalismoa, ustelkeria, gerra, kiratsa, lubakietako oinak eta gizarte gaiak”. Politika publikoa, abangoardiaren “bezala” estrategia terminala izatera bideratua. Norberaren kalterako ez dena!

Banatutako euskarrian oinarritutako artea arte politiko eta ekintza komunikatiboko arte moduan ikus daiteke, ez soilik artearen fusioa bizitzarekin “kontzientziazio industrialak” modu

arrakastatsuagoan egin izanaren erreakzioa delako”. Kulturaren eremua esfera publikoa eta borrokarako lekua da eta aldarrikapen guztiak ideologikoak dira. Esfera pública y experiencia lanean, Oscar Negt eta Alexander Kluge-k banako bakoitza –ez dio axola industria kapitalistaren kontzientzian zer nolako pasibotasuna edo partaidetza duten– produktoretzat jo behar dela nabarmentzen dute (nahiz eta eginkizun hori ukatu egiten zaien). Gure eginkizuna “kontra-produkzioak” egitea dela esaten digute. Kluge bera inspirazioa da: zinemagile, kabilido politiko, telebistako nobelagile eta produktore eginkizunetan jardun du Alemaniako komunikabideen alorrean aldaketa sakonak egiteko. Objektua arma bihurtzean desagertzen da.

Obraren inguruko kritika, publizitatea eta eztabaida obraren lehen mailako esperientzia bezain kargatua denean sortzen da arazoa. Obra zuzenean ikusteko obligazioa dugu ala? Zer gertatzen da ulermen estuago, pentsakor eta iraukorragoa erakusketari buruzko eztabaidatik datorrenean, obrarekin duen zuzeneko esperientziaren bidez etorri ordeztu? Kontsumitzaileari al dagokio lekuko izatea, ala artearekin duen esperientzia erator al daiteke aldizkari, Internet, liburu eta elkarrizketetatik? Galdera horien alorra diametroz gutxi gora-behera kontrakoak diren bi joera kulturalen bidez argitu da: batetik, kontzeptualismoaren mendekotasun historikoa dokumentuetan eta erregistroetan; bestetik, artxibo publikoak bigarren mailako bitartekoen bidez eztabaidak sortzeko duen gaitasun betiereko eta erabatekoa. Horrek ez du kultur merkataritzaren mundua soilik esan nahi. Bitartekoen esfera globala ere esan nahi du, orain arte gutxienez, merkataria edo gobernuak ez diren eta banatutako euskarriaren kanaletan soilik jarduten duten eragileen esku-hartzearekiko irekia.

Azken bereizketa horren adibide ona “El video de Daniel Pearl” deitu duten fenomenoa da. PROPAGANDA dioen etiketarik gabe ere –CBS-k gehitu zuen hainbat eszena telebistaz eman zituztenean– argi dago 2002ko bideo hori dokumentu konplexua dela. Formalki, bideoak Daniel Pearl erreportari amerikarra bahituta erakusten du, lehenengo, bahitzaileen –erakunde fundamentalista pakistandarra– iritziaren bozeramaile moduan, eta pantailaz kanpo erail ondoren, hilotz moduan, burua moztuta, horrekin eskaera politikoen larritasuna azpimarratzeko.

Bideoaren alderdi harrigarriena ez da bideoaren klimax grisaxka baina klinikoa (bideokasetearen deskribapenetan eduki guztia ordezkatzera heldu da), ekoizpen estrategia zuhurrak baizik, badirudi Amerikako kanpaina politikoen sustapenetik ateratakoak direla. Ez dago argi bideoa telebistan emateko asmoarekin egin zen ala ez. Kontu apokrifoen arabera, erreportari saudiarabiarrak eman zion bideoa CBSri Interneteko orrialde arabiar batean topatu ostean, eta CBS izan zen gero zati bat transmititu zuena, kritika gogorrek sortuz. Nolabait aurkitu zuen Interneteko bidea eta FBIren transmisioa ekiditeko huts egindako ahaleginek nabarmendu besterik ez zuten egin: Interneten egon zen lehen hilabeteetan, Interneteko bilatzaileetan maiztasun handienarekin agertzen ziren terminoak “Daniel Pearl-en bideoa” edo “Pearl bideoa” eta esaldiaren gainerako aldaerak izan ziren. Badirudi alerik ez dagoela eskuragarri bideokasete edo DVD formatuan, beraz, topatzea lortzen duenak seguru asko Herbeheretako zerbitzarian lokalizatutako konprimitutako data-stream bertsioa ikusiko du (hori horrela, “bideo” deitzea agian ez da zuzena). Zalantzan geratu da ea Internet baztertu den edo teknologia horri esker liberatu ote zen. Ale hori informazioaren gerrako zatia da artxibo digital emankorra izateagatik ala besterik gabe transmititzeko bideoa eta presio politikoen

mende forma digitala hartzera behartutakoa da? Telebistarekin alderatuta, Internetek eskatutako informazioa ematen du eta bideoari buruzko eztabaidaren zati handia ez dagokio informazioa eskuragarri jartzearen legaltasunari edo moralitasunari, ikusi ala ez ikusi aukeratzea norberari dagokion erabakitzeari baizik –ikusteak nolabait argitu edo kutsatu egingo baligu bezala–. Dokumentu hori hondar publikoan kargatuta dago eta libreki eskura daiteke, baina hala eta guztiz ere, horren inguruko gaiak, Interneteko foro ugariak, iragarki-taulek eta taldeko eztabaidek erakusten dutenez, bideoa ikusi ere egin ez duen publikoaren eztabaiden bidez mantentzen dira.

Adibide hau probokatzailerik izan daiteke, bideoaren eduki deitoragarria igortze- eta jasotze-bide ezohikoei lotuta baitago, argi eta garbi. Hala ere, agerikoa da erakunde terroristak direla, nazioz haraindiko erakundeen interesekin batera, «artearen ageri ez diren eta artetzat jotzen ez diren baina, nolabait, elektrifikatzaile, energia-begi eta pentsamenduaren, subjektibotasun berriaren eta ekintzaren erakarle, igorle eta gidari diren gertaera, espasmo eta iskanbilien» zaindaria oportunistak esplotatzaileen etakoak. Gubernukoa edo merkataritzakoa ez den erakunde batek egiten duen bitartekoaren erabilera garrantzitsuaren adibide ohikoagoa Linux da; open-source sistema-eragilea, Ars Electronica arte digitalaren jaialdian lehenengo tokian geratu eta eztabaida piztu zuena. Hasieran, Linux pertsona batek —Linus Torvalds programatzaileak— idatzi zuen. «Errotik bukatugabe» zegoen lan haren programazio-kodea jarri zuen linean, eta beste pertsona batzuei gonbit egin zien gomenda zezaten, sistema-eragilea findu eta hobetzeko helburuarekin. Internetek milaka egileri aldi berean lan baten hainbat atal lantzeko aukera ematen die, eta Linux azaleratu da sistema-eragile ezagun eta ahaltsuen gisa, bai eta irabazi-asmodun makro-enpresentzako

erronka esanguratsu bezala ere, hala nola Microsoft enpresarentzat. Hain zuzen, enpresa horrek berriki adierazi du ofizialki, Ipar Amerikako Estatu Batuetako Securities and Exchange Commission agentzian, lizentzien bitartez produktua kontrolatzean oinarrituta dagoen bere negozio-ereduari mehatxu egin diola open-source ereduak. Egileen kolektiboak eta erabateko deszentralizazioak ziurtatu dute eraso- eta asimilazio-forma korporatibo ohikoek ez dutela erraz erasotzen obra, forma horiek lege-bidezkoak, merkatuaren edo bide teknologikoen bidezkoak izan (nolanahi ere, Alex Gallowayk esan bezala, World Wide Web sarearen egitura ez da hartu behar utopia errizomatiko gisa; egiazki, gobernuaren agentzia batentzat ez litzateke zail izango Web hori itxi arte erabiltzea, komando soil batzuekin).

Bi adibide horiek Internet pribilegiatzen dute hedabide gisa, batik bat informazioa gordetzeko eta igortzeko leku publikoa delako. Artxibategi masiboa delako ideia berri samarra da. Berria da, baita ere, filosofikoki, artxibategia zer den eta nola funtzionatzen duen adierazten duen kontzeptu tradizionalaren seguruenik kontrakoa delako ideia. Baina, beharbada, erabiltzailearen interfazeen islaren atzean (interfaze horiek sortzen dute lanik gehiena, artea linean izenpean), Internet egitura horretara hurbiltzen da edo, gutxienez, lanerako eredutzat har daiteke.

Artxibategi menderaezin horren bitartez gero eta baliabide gehiago dago erabilgarri eta, horren eraginez, lehendik dagoen materiala erabiliz, testuinguru sozialak ekoiztearen berdintsua den (eta ez ondasun materialak sortzearen antzekoa) ekoizpen mota paketatzea, ekoiztea, markoan jartzea eta banatzea bihurtzen da eginkizuna. Garai onean erabaki zenuen jaiotzea!

Programa artistiko oso bat izan liteke tramankulu kultural zaharkituak, aldaketak eginda nahiz egin gabe, berriz ateratzeari buruzkoa, jabetza intelektualaren legeak gorabehera. Berreroesteko joera horren adibide goiztiar bat da 1952an Harry Smithek idatzi zuen *Antología de la música folklórica americana* (Folklore-musika amerikarraren antologia) obsesiboa. Lan horretan, Smithek ahaztuta zeuden XX. mendearen lehen erdiko grabazioak bildu zituen. Berriagoa da lehendabiziko bideojoetako musika biltzen duen neure bilduma. Hainbat zale edo hackerrek berreskuratu eta Interneten zirkulazioan jarri zuten audio dataren bilduma egin nuen. Dagoeneko zaharra den gailu batean —disco trinkoan— grabatu nuen, eta gailu hartan produktuaren testuinguruaren oihartzuna hartu zuen, abesti-itxuran: har ezazu doakoa dena eta sal ezazu itxura berriarekin. Beste adibide bat ere badago; 1970eko hamarkadako arteari buruzko Aspen aldizkariaren argitalpen osoa. Aldizkaria berri argitaratu zen Interneteko ubu.com webgunean, artisten zuzendaritzapean. Aldizka, agortuta dauden papereko lanen artxibo digitalak eskuragarri jartzen dituzte, doan. Obra horiek gogoratzeko gaitasuna nabarmentzen dute (Klugek erabakigarri deritzo horri, «geratzen den denboran orainari erasotzeari» aurre egiteko, eta banaka eta taldean ikaskuntza eta memoria antolatzeke, esperientzia oro zatitzeko eta hari balioa emateko lanean diharduen industria kapitalistaren pean). Lan horietan, aurre egitea ekoizteko unean ikus daiteke, kontsumitzeko unea berrerabiltze-ekintza gisa ageri baita.

Adibide horiekin, argi dago readymade hori buru dela oraindik eta opako bihurtzen duela gainerakoa, arte-jardunean. Baina, hori, hein handi batean, oinarritzko produktuei estrategiak zenbait aukera berri ematen dizkielako da horrela. Dan Grahamek readymadearekin zegoen arazoa identifikatu zuen: «galerian

objektuak eguneroko objektuaren maila komunera murriztu beharrean, keinu ironiko horrek galeriako erakusketaren lurraldearen irismena hedatu baino ez zuen egin». Readymadeetako lanik entzutetsu eta interesgarriena den Fuente (Iturria) obrara atzera egin behar da, keinuak ez dituela artearen izaerari buruzko galdera epistemologikoak soilik gogorarazten ikusteko; diskurtsoaren barruan objektuak sakabanatzea ere aldarrikatzen du. Readymadek duen ahalmenak ahalbidetzen du inork batetik bestera ibili beharrik ez izatea Fuente lana ikusteko. Grahamen aldizkari-lanetan bezala, gutxik ikusi zuen jatorrizkoa 1917an. Lan hura inoiz ez zen ikusgai jarri eta galdu edo suntsitu egin zen ia berehala. Egiazki, Duchampek bitartekoak erabiltzeari esker sortu zen (Stieglitzen argazkiak —historiarako sarbide zuzena, bermea—, Blind Man aldizkariko artikulua), eta ez sortze-mitoei esker, hala nola atzamartzarra erakusketa-aretoan (estatusa ematen duen keinua; readymadea ere hartara murriztu da).

Fuente laneko eredu dotorean, artelanak ez du toki berezirik denboran eta espazioan; keinuen, aurkezpenen eta jarrerren palimpsestoa da, batez ere. Banaketa irakurketa-zirkuitua da, eta subertsio-indar izugarria dago, esanahi kulturalako definizioak kontrolatzen dituzten erakundeak direnean. Objektu baten denbora-dimentsioaren beraren aintzatestea eta kontrola. Duchampek iturriaren ideia banatu zuen erari esker, arteko eszena nagusietako bat bihurtu zen. *Objet d'art* probokatzaileri izatetik (hala definitu zuen Broodthaers bere Musée des Aigles lanean) «egoera bat, objektuek, inskripzioek, hainbat jarduerak eta bestelakoek definitutako sistema» izatera igaro zen.

Azken hogeita hamar urteotan ikusi dugu nola bihurtu den diskurtso-anbigutasun egoskorreko artearen «eremu zabaldua»

egoera eroso eta konprometitu. Egoera horretan, esku-hartze kontzeptualetara, artera eta gizartekoa denera ohituta gaude, eta artea eta bizitza bateratzeko bultzadaren emaitza izan da artea bizitzeko estilo gisa hartzea; galeria-jardute segurua, bitartekoen kultura garaikideaz hitz egiten duena edo merkataritzako ekoizpeneko estrategiak imitatzen dituen. Horrelakoez osatzen da bizitza!

Joera hori arkitekturako eta diseinuko diskurtsoetan markatuta dago. Arte publikoko gune komun maiteen oihartzunak jarraitzen du arte-sistemak dituen moduen zaletasunean, beharbada esperientzia kolektibo publikoa apelatzen duelako promes utopikoa dela-eta. Horren kritikaltasuna, ustez, gizarteko kezka handiekiko konpromisotik dator. Horregatik izan ziren, hasieran, Dan Grahamen pabilioiak hain probokatzaileri eta, aurrerago, bai eta Daniel Buren, Michael Asher eta Gordon Matta-Clarken obra ere (gizarteko axolagabekerietan esku-hartzeak izan ziren horiek). Esku-hartze horiek argi-gidariak izan dira azken hamarkadako artearentzat. Baina 1970ko hamarkadan kontzeptualistek forma administratibo eta ia burokratikoak hartu zituzten moduaren oso antzera, diseinuari eta arkitekturari, orain, abangoardia berriko estilo-etxe esan geniezaieke. Horien itxurak, maiz, teoriarik konprometitu den jarrerarantz eramaten gaitu. Hortaz, espazioaren edo egituraren adierazpena gizarte administratuaren eta soziala denaren kritika ipso facto gisa agertzen da. Diseinuko kodeekiko interesa, aldiz, publizitatean eta oinarritzko produktuetan egindako iruzkintzat baino ez da jotzen. Kontu izan behar dugu artistak erruduntzat jotzean; arkitektura eta diseinua erraz paketatzen dira birsaltzeko, eskultura eta pintura bezala. Nolanahi ere, oraindik arrakaletan barrena sar gaitetzke ahalik eta erarik onenean, bai eta erakunde handienetan ere. Jorge Pardok, bere Proyecto (Proiektua) errotiko

lanean, Dia Art Foundation arte-erakundearen lehen solairua berregin zuen, eta arrakasta handiz irudikatu zuen erakundea, diseinuan herri-hizkuntza erakargarria sartuz. Lan hartaz ez zen ia arteko aldizkari bat ere ohartu, dela obra oso gardena zelako —museoko liburu-denda eta bestelako artisten obren erakusketak ere irudikatu zituen—, dela obra sinesgogorki zinikoa zelako, berea egin nahi zuelako eta egindako hari artea deitu nahi ziolako. Antzeko sinesgogortasun mota eragin zuen jendearengan bere etxearen eraikuntzak ere; lan hura erakunde antolatzailearen finantza-inbertsio handiarekin egin zuen erakusketak baterako. Badirudi abangoardiak oraindik baduela astintzeko gaitasuna, balorazio ekonomikoaren mailan baino ez bada ere. Obra hori ez da soilik masa-kulturako kodeei buruzkoa; kode horiek bere forma gisa ere barne hartzen ditu, neurriarik gabe kulturako arauen kritika kixotikoaren bilaketan.

Kontu garaikideak eta gaur egungo kultura-joerak barne hartzen dituen artearen aurkako argudio batek moteltasunaren bertutea du oinarri, eta, sarri, artistaren lanak agertzeko duen presak alde batera uzten du. Moteltasuna gure presa eta betekizun guztien aurka doa: abiaduraren aginteari aurre egitea da. Korrontearekin mugituz, puntu itsuan jartzen gaitu: arau orokorraren zati bagara, zaila da nota disonanterik gehitzea. Baina bitartekoen kulturak bere hondakinekin elikatzeko duen moduak adierazten du artxibatutako bitartekoaren moteltasun paradoxikoa eta, horrek, lo dagoen zelula baten gisa, beti emango dio bira, beste uneren batean. Atzeguardiak, maiz, abantaila bat izaten du —eta, beste batzuetan, atzerapena— Duchampen termino bat erabiltzeko; inbertsioa interes handiz itzuliko da.

Galdera bat sortzen da; alegia, ea guztiak beti berdin jarraitzen duen, ea, egiazki, posible den berrogei urterekin pertsona

batek den eta izango den guztia ikusi izana. Edozein kasutan ere, pertsona horrek irudi edo zirtzileriaren bat kontsultatu behar ote du, nortasuna administratuta dagoela, botereak eztanda egiten duela, erresistentzia aurrez zehaztuta dagoela, guztia hutsa dela ulertzeko?

Historian zehar eratu diren genero artistiko diskurtsiboen aldaezintasun erlatiboa, erakunde-egiturak eta formak azkenean iraunkor (gaindiezin ez badira) diren oztopo gisa banatzea... aintzatesteak krisirik sakonena eragiten dio jardute abangoardistaren ereduarekin identifikatzen den artistari.

(—Kritikoa)

Gure hari eroaleak Duchampetik popera eta kontzeptualismora garamatza, baina hortik haratago atzea eman behar dugu: ukatzea, pop baieztapenaren eta galdeketa kontzeptualaren aurrean. Mota horretako proiektua proposamen osatugabea eta, agian, alferrekoa izango da, eta bakar batek baino ezin duenez izan gairako egokia den zehaztasun-maila, saiakuntza hori espiritu behin behineko eta esploratzaileaz idatzita dago. Espiritua. Eremu zabalari aurre egiten saiatzen den artea, galeria estandarretako eta artearen munduko zirkuituko askotariko hondarra biltzen duena; kasurik hoberenean, utopikoa eman lezake eta, beharbada, naïve eta garatu gabea. Saiakuntza hori, agian, zenbait proposamen naïve, desartikulatu eta tesirik gabeen sorta da. Guztiz amaitzeak esan nahi du batek ezin duela eleberri bat idatzi, musika konposatu, telebistarako ekoitzi eta, hala ere, artistaren estatusa mantendu. Are gehiago: artistaren eginkizun soziala lotsagarria da, jarrera alferreko edo erreakzionarriotzat jotzen den arloan: artean jarduten duena alde batera uzten da, gainbaloratutako dekorazioaren sortzaile edo beren buruari esaten dioten elite harro eta parasitoaren zati delakoan.

Baina, tartean jartzen duen fede eta huskeria osoarekin, artearen bultzadan zer ez da izan beti utopikoa? Bultzada utopikoa alferrekoa dela jo eta gaitzesten duzuenok, edo, okerrago, azken mendeko gehiegikerien erantzule zaretenok, gogora ezazue une bakoitza urrezko garaia dela (Sobietar Batasunaren esperimentua oso gaizki zuzendu zuten, jakina, baina jo dezagun —ez baita zaila— gizartea nolabait sakabanatzea izan zela haren helburua). Lanean aritu garen azken ehun urteek erakusten dute, argi eta garbi, artea suntsi edo desmaterializa daitekeela; guri gustatu zein ez, apurka-apurka baino ezin daiteke hedatu, bizitzako alderdi guztiak era ase-ezinean sintetizatuz. Bitartean, alegoriatik ateratako zirkulazioa har dezakegu, diseinuaren eta forma zaharkitu eta une historikoen bitartez; generoa eta herrikoa, herri-kulturan eratutako memoria soziala: bitartekoen kontsumo pribatua, sekularra eta profanoa. Azken finean, jabetze-prozesuan iraitze-fasea da ekoizpena.

2002—

Eskerrik asko, Bettina Funcke.

Basque translation by Alazne Bergaretxe; published in Montehermoso,
2010