

# TRANSARTEA

**Arte-praktika kolaboratzaileak,  
teknologia erlazionalak eta  
performatibitate soziala**

## **1. partea**

**Egoera eta portaera  
transformatzaileak sortzen  
arte garaikideko praktika  
parte-hartzaileen bidez**

DOKTOREGO TESIA  
**2018**

Ikertzailea  
**Saioa Olmo Alonso**

Ikerketaren zuzendaria  
**Concepción Elorza Ibáñez de Gauna**

eman ta zabal zazu



Universidad del País Vasco    Euskal Herriko  
Unibertsitatea

ARTE EDERRETAKO FAKULTATEA - ARTE ETA TEKNOLOGIA SAILA











# TRANSARTEA

**Arte-praktika kolaboratzaileak,  
teknologia erlazionalak eta  
performatibitate soziala**

DOKTOREGO TESIA  
**2018**

Ikertzailea  
**Saioa Olmo Alonso**

Ikerketaren zuzendaria  
**Concepción Elorza Ibáñez de Gauna**



Universidad del País Vasco    Euskal Herriko Unibertsitatea

ARTE EDERRETAKO FAKULTATEA - ARTE ETA TEKNOLOGIA SAILA

**Ikertzailea:** Saioa Olmo Alonso - saioa@ideatomics.com.

**Ikerketaren zuzendaria:** Concepción Elorza Ibáñez de Gauna.

**Euskararen zuzenketa:** Amaia Apalauza.

**Argazkiak:** Saioa Olmo, Hodei Torres (Biotracks), beren artelanak errefentziatuak diren artistak eta argazki-oinetan aipaturik agertzen diren autoreak (autoretza ezagutzen baldin bada).

**Diseinua:** IDEATOMICS.

**Inprimaketa:** ABZ.

**Laguntza:** EHUko Euskara eta Eleaniztasuneko Errektoreordetzaren doktoratu aurreko ikerketa beka (2012-2013) eta irakasle-laguntzaile kontratua (2013-2018).

CC - Creative Commons – Aitortu – EzKomertziala 3.0 Espainia

Bilbon, 2018ko uztailaren 1ean.









*Nire gurasoei, zernahi erabaki nuela ere  
beti haien konfiantza eta laguntza izateagatik*





# ESKER ONA

*Osaturik gelditzea ezinezkoa izango den testu baten lehenengo lerroa idazten eta berridazten dut, finkaturik gelditzeko eusten diona.*

*Tesi honetan idatziko dudan azkena da, eta haren parte garrantzitsu bat. Denboran zehar iraungo duten emozioak dira, trakeski saiatzen direnak kodeen, eraikitze sintaktikoen eta ordenagailuko tekla zehatuaren artean lekua irekitzen.*

Modu berezi batean hasi nahi dut, nire tesi-zuzendariari eskerrak emanez, lehenengo hastapenetatik askatasun eta konfiantza osoa emateagatik ikerketa hau egokitzen hartu dudan moduan egiteko eta behar nuen guztian laguntzeko prest egoteagatik; era berean, nire fakultateko kideei, Arantza Lauzirikari eta Iñaki Billelabeitiari, arlo pertsonalean eta tesia garaiz gauzatzeko lagundu didatenak; eta, orokorrean, nire saileko lankideei, beren afektua erakusteagatik, sostenguagatik eta laguntzagatik.

Ikerketa hau maiz taldekoa izan den praktika artistiko batean zehar bizi izandako esperientzietatik eta bata bestearekin nola erlazionatzen garen ikertzeko interes berezitik sortu zen. Hori dela eta, ikerketa teoriko-praktiko honek iraun duen urteetan zehar prozesuak eta adiskidetasuna nirekin partekatu dituzten pertsonak eskertu nahi ditut. Gure artean berotzeko maitemintzeko, ulertzeko, nahasteko, ez ulertzeko, urruntzeko, haserretzeko, berriz gerturatzeko, berraurkitzeko, berriz elkartzeko... uneak izan dira. Wiki-historiak-eko Haizea Barcenillari eta Aloña Intxaurrendietari (seguru nago haritik tiratzen jarraituko dugula Munoa etxean eta aurrean jarriko zaizkigun abagune guztietan); EPLC taldeko lagunei: Olatz de Andrés, Nuria Pérez, Naiara Santacoloma, Ixiar García, Maider Urrutia eta Natxo Montero (gorputzen ukitzeak eta korapilatzeak maitasuna egiten du, eta, kasu honetan, baita gozamina eta bat etortzea ere); Ivan Battyri (izugarria zure laguntza, kontrastea, sostengua eta maitasuna); Psikodrama-Kontraste Taldeari: Ainhoa, Ciel, Montse, Ester, Puri, Asier eta Alaitzi (luxua izan da zuekin gozatu nuen konfiantza- eta intimitate- espazioa talde-dinamikan sakontzeko); A Plataformako lagunei, bereziki Txaro Arrazola, Maria José Aranzasti, Gurutze Guisasola, Elena Solatxi, Jose Cos, María Seco, Marian Puertas, Begoña Intxausti eta Pilar Soberóni (borroka feministak merezi du, eta haren fruituak ikusten ari gara, eutsi horri); 770OFFko lagunei: Laura Díaz, Eva Guerrero, Jemima Cano, Maia Villot, Cristina Ortiz eta May Morenori (elkarrekin esperimentatzea plazer handia izan da); LoRelacional taldekideei: Txelu Balboa, Marta Villota, Eider Ayerdi eta M'Angel Manovelli (nahiz eta beste itxiera mota bat nahiago izango nuen, prozesua bizia, atsegingarria eta aberatsa izan zen); Tecnoblandasi: ColaBoraBora eta kolaboratzaileen sare hasiberriari (bikaina izan da teknologia bigunaren kontzeptua era kolektiboan lantzea eta hedatzea, eta badakit jakin genuen eta ahal izan genuen onena egin genuela, zirraren denboren eta errealitate-bainuen mihiztadura horretan; jarraituko dugu); eta Wikitokiko bazkideei eta konplizeei: ColaBoraBora, Urbanbat, Pablo

Rey, Iranzu Guijarro, Pez Studio, Artaziak, María Salazar, Iker Olabarria, Laura Fernández, Josune Urrutia, Ziortza Etxabe, Tippi, Arantxa Mendiharat, Xabier Barandiarán, Itziar Zorita, Lidia Zoilo,... (zoriontsu sentitzen naiz abentura kolektibo horren parte izateaz).

Proiektu zehatzen ekoizpenean lagundu duzuen pertsoneri ere eskerrak eman nahi dizkizuet: Iker Ugalde, Hodei Torres, Pernan Goñi, Oier Iruretagoiena, Miguel Ángel García eta Unai Requejo (une bitxiak eta muturreko egoerak izan dira; eskerrik asko halakoak nirekin bizi izateagatik); orobat, ikerketa zuen testuekin aberastu duzuenari: Santi Eraso, Aiora Kintana, María Mur, Diego del Pozo, Ainara Martín, Vicente Arlandis, Agurtzane Ormatza, Idoia Zabaleta, Xabier Erkizia, Javier de Rivera, Alex Carrascosa, Óscar Cornago, Andreu Belsunces, Natalia Vegas... (eman dituzuen perspektibek zalantzarik gabe lagundu dute ikerketa hau poliedrikoagoa izatea).

Bestalde, zuen programazioetara gonbidatu nauzuenen konfiantza ere eskertu nahi dut: Conexiones Improbables, Israel Sousa, Marta Mantecón, Ainhoa Güemes, Muelle3, La Fundación, ArtepuededeDeusto, Pilar Baizán, Zemos98, Plataforma Tirante, Izarbeltz, María José Aranzasti, MEM-a, Nekane Aramburu, Unidee, Xabier Sáenz de Gorbea, Oke-la, Tamara García, Zas, Gau Irekia, Anti Liburudenda, Colectivo Ant, LaCosaenCasa eta Eremuak. Halaber, ikerketa honen zatiak zuen argitalpenetan hartu dituzuenari, hasieratik argi izan dudana nahia betetzen lagundu baitidazue; ikerketak orri hauen mugak gaindi ditzala: *A-Desk*, *Revista Efímera*, *Eremuak Aldizkaria*, *Manual de emergencia para prácticas escénicas*, *Arte ekoizpen feministak*, *Artscoming*, *Uztaro*, *Inmersiones 15 - Pikutara Lana!*, *telóndefondo*, *Ausart*, *Brac* eta *Glosario Imposible*.

Halaber eskerrak eman nahi dizkiet egindako proiektu, tailer eta ikastaroez interesatu, parte hartu eta lagundu duzuen pertsona guztiei. Zuen arretarik eta elkarrizketan sartzeko interesik gabe, ikerketa hau ez litzateke existituko. *Inputs*-asetasuneko garai hauetan, oso kontzientea naiz arretaren balioaz, eta zuena eskertzen dizuet, benetan, nahiz eta zuetako bakoitza orrialde hauetan aipatzea ezinezkoa izan.

Ikerketa honen parte bat Londreseko Goldsmiths Unibertsitateko egonaldi batean gertatu da. Hori posible izan da Chrissie Tilleren gonbidapenari esker, eta oso eskertuta nago horregatik, baita hark zuzentzen zuen Participatory Arts Lab-ean ni kontuan hartzeagatik ere. Roswitha Cheshier-i eta Richard Gaddi ere bai, beren etxeko ateak irekitzeagatik eta beren adiskideekin lotzeagatik. Eta Aimar Arriola, Marielle Uhalde eta Ania Basi, esperientzia hori nirekin partekatzeagatik.

Elkarrizketatutako pertsoneri eskertu nahi diet nirekin hitz egiteko prest egotea, are lan askoko uneetan ere: Roger Bernat, Felipe González Gil, Artur Zmijewski, Ania Bas, Simone Mair, Chrissie Tiller, Rosemary Lee eta David Slateri. Askok ikasi dut zuekin.

Hizkuntzekiko gurutzada pertsonal honetan, Katy Ryan eta Amaia Apalauza zuzentzaileri nire esker ona, posta elektronikoko truke jarraituaren bidez adorezko eta ulermeneko ahotsak izan direlako; eta Mikel Onaindiari, tesiko fase hasiberrietan bere laguntza eskuzabala eman zidalako.

Nire lagunei ere eskertu nahi diet beti hor egotea, une onak eta txarrak partekatzeko prest egotea, halako prozesu mota xurgatzaileak gorabehera.

Itxiera berezi hau gordetzen dut nire familiarentzat eta Ritxirentzat (nire bizi-konplizea eta konplize artistikoa). Zuen maitasuna, konfiantza, sostengua eta laguntza jarraitua eta amaigabea da, gainerako guztia posible egiten duena eta zentzua ematen diona. Bihotzean daramatzat nire aitona-amonak (hain ondo zaindu nindutenak), nire osaba Pepe, nire lehengusu Claudio, nire aitite, eta nire amama, oraintsu hil dena (ez zara tesi honen aurkezpenera iritsi, Amama, baina dagoeneko badakit harekin harro zeundela).

Zuei guztioi, eskerrik asko bidaia honetan laguntzeagatik.



# TRANSARTEA

## Arte-praktika kolaboratzaileak, teknologia erlazionalak eta performatibitate soziala

0. partea

**Biotracks**

1. partea

**Egoera eta portaera transformatzaileak sortzen,  
arte garaikideko praktika parte-hartzaileen bidez**

2. partea

**Transakzioak artean, teknologia bigunak eta  
sistema sozialak**

3. partea

**Osagarriak**

DOKTOREGO TESIA

**2018**

Ikertzailea

**Saioa del Olmo Alonso**

Ikerketaren zuzendaria

**M. Concepción Elorza Ibáñez de Gauna**



Universidad  
del País Vasco

Euskal Herriko  
Unibertsitatea

ARTE EDERRETAKO FAKULTATEA - ARTE ETA TEKNOLOGIA SAILA





# **1. partea**

**Egoera eta portaera  
transformatzaileak  
sortzen arte  
garaikideko praktika  
parte-hartzaileen bidez**

Aurkibide honek tesi honetako lau liburukien edukiak bateratzen ditu, ikuspegi orokor bat emateko. Zehazki liburuki honi dagozkion edukiak zenbaituak agertzen dira.

# AURKIBIDEA

## 0. partea: (Arteaz)

### Biotracks

## 1. partea: (Euskaraz)

### Egoera eta portaera transformatzailerak sortzen arte garaikideko praktika parte-hartzaileen bidez

<b>* LABURPEN OROKORRA</b> .....	27
<b>1. AURKEZPENA</b> .....	35
1.1. Artea ikerketa gisa.....	41
1.1.1. Ikerketaren metodoak eta metodologia.....	42
1.1.2. Artea, ezagutza eskaintzeko bide bat.....	46
1.1.3. Praktika artistikoaren bidez ikertzeko sorburuak.....	49
1.2. Esperientzia artistikoa.....	51
1.2.1. Artearen kontzeptua gaur egun.....	51
1.2.2. Artearen autonomia.....	56
1.2.3. Esperientzia artistikoan espezifiko dena.....	59
1.2.4. Ikerketan erabiliko den arte-kontzeptua eta ikertuko den arte mota.....	62
1.3. Transarte kontzepturako ibilaldia.....	65
1.3.1. «Transarte» kontzeptua tesian zehar.....	65
1.3.2. Ikerketaren interes-puntuak zein ibilbide egiten dituzten.....	66
1.3.3. Ibilaldi kolektiboa eta pertsonala.....	69
1.3.4. Transarte eta Wikitoki.....	73

## 2. KOARTEA ..... 79

- 2.1. Artea eta partaidetza, kolaborazioa, kokreazioa ..... 85
  - 2.1.1. Aurrekariak ..... 85
  - 2.1.2. Artea eta alienazioa ..... 87
  - 2.1.3. Banako autoretza, koautoretza eta beste formula batzuk ..... 90
  - 2.1.4. «Publiko», «ikusle» eta «parte-hartzaile» kontzeptuak ..... 92
  - 2.1.5. Parte-hartzaile motak, partaidetza-graduaren arabera ..... 93
  - 2.1.6. Parte-hartzaile motak, partaidetza indibidualaren edo kolektiboaren arabera ..... 97
  - 2.1.7. Partaidetzarako faktore espezifikoak ..... 100
  - 2.1.8. Estrategia parte-hartzaileak ..... 102
  - 2.1.9. Partaidetza-artearen alderdi polemikoak ..... 104
  - 2.1.10. Partaidetza zergatik eta zertarako ..... 106
  - 2.1.11. Akzioa eta ez-akzioa ..... 107
- 2.2. Kasu praktikoa: Wiki-historiak Enretratu subjektiboa ..... 109
- 2.3. Elkarrizketa: Zemos98ko Felipe González Gilekin hizketan, Copleve: Procomún, amor y remezcla jaialdiari buruz ..... 115

## 3. TALDEA ..... 131

- 3.1. Artean Elkarrekin Nola ..... 137
  - 3.1.1. Arteen funtzioak ..... 137
  - 3.1.2. Artea eta erlazionatzeko moduak ..... 139
  - 3.1.3. Pertsonen artean, pertsonak artean ..... 140
  - 3.1.4. «Elkarrekin» artean, taldean lan egitea denean ..... 145
  - 3.1.5. Taldeari buruz gogoeta egiteko moduak ..... 149
  - 3.1.6. Taldea, artea eta agentzia ..... 156
  - 3.1.7. Nola. Tresnez baliatzen ..... 161
- 3.2. Kasu praktikoa: Cooperamor ..... 163
- 3.3. Elkarrizketa: Entelechy Arts partaidetza-arteon konpainiako David Slater-ekin solasean ..... 165

## 4. EGOPORTAERAK ..... 183

- 4.1. Egoerak eta portaerak sortzea, proposamen artistiko gisa ..... 189
  - 4.1.1. Egoerak eta portaerak sortzearekin loturiko aurreko arte-mugimenduak eta inguruko kontzeptuak ..... 189
  - 4.1.2. Performatibitatea ..... 195
  - 4.1.3. Arte-estrategia motak: diziplinazkoak, proiektualak, prozesualak eta kudeaketakoak ..... 196
  - 4.1.4. Arte irekia ..... 198
  - 4.1.5. Giroen sorkuntza eta haien eragina portaeretan ..... 202
  - 4.1.6. Artea eta imajinario kolektiboa ..... 206
- 4.2. Kasu praktikoa: Transnazonala ..... 211
- 4.3. Elkarrizketa: Roger Bernatekin solasean haren Pendiente de voto artelanaren estreinaldian egon eta gero ..... 219

<b>5. TRANSARTEA</b> .....	<b>239</b>
5.1. Artea eta transformazioa.....	245
5.1.1. Zer hartzen dugu transformaziotzat? .....	245
5.1.2. Zer transformatzen da? .....	249
5.1.3. Modernitatea, postmodernitatea, transmodernitatea eta testuinguruan interbenitzeko asmoa.....	252
5.1.4. Artea, transformazioa eta gizartea.....	256
5.1.5. Faktore bereziak transformaziorako artean .....	258
5.1.6. Arteak eragin ditzakeen transformazio sozialak egiaztatzekeo tresnak .....	262
5.2. Kasu praktikoa: Stono mendia .....	265
5.3. Artur Żmijewski Berlingo Arte Garaikideko 7. Bienalaren komisarioarekin elkarriketa.....	269

## **\*\*2. PARTEAREN LABURPENA**..... 277

## **2. parte:** (Ingelesez)

# **Transakzioak artean, teknologia bigunak eta sistema sozialak**

## **\* LABURPEN OROKORRA**

## **\*\* 1. PARTEAREN LABURPENA**

### **1. ARTE TRANSAKZIONALA**

- 1.1. Transakzioak, transferentziak eta trantsizioak arte parte-hartzailean
  - 1.1.1. Gako-hitza «trans»-ez hasten da
  - 1.1.2. Arte erlazionala, transakzioen multzo bat bezalakoa
  - 1.1.3. Transferentziak arte-proiektu erlazionaletan
  - 1.1.4. Artea objektu trantsizional gisa
  - 1.1.5. Harremanak eta eraldaketak
- 1.2. Kasu praktikoa: Geroa xuxurlaka
- 1.3. Elkarriketa: Chrissie Tiller-ekin solasean, arte parte-hartzaileei buruz

## 2. PORTAERAZKO ARTEA

- 2.1. Portaerak arte-proiektu erlazionaletan
  - 2.1.1. Portaerazko artearen ideia kokatzen
  - 2.1.2. Irudikatutako portaerak eta portaerak aktibatzen
  - 2.1.3. Portaerekin, erlazioekin eta prozesu parte-hartzaileekin lan egiten duten arte-proiektuen gaitzespena arte garaikidean
  - 2.1.4. Portaerak orain dela gutxiko praktika garakideetan
  - 2.1.5. Portaeretan zentratutako proiektuen bilduma, formatutan baturik
- 2.2. Kasu praktikoa: Zure animozko mezua hemen
- 2.3. Elkarrizketa: Rosemary Lee-rekin mintzatzen, arte parte-hartzaileei buruzko proiektuez

## 3. TEKNOLOGIA BIGUNAK

- 3.1. Harremanetako teknologiak arte parte-hartzailen. Kasuak, mekanismoak eta estrategiak
  - 3.1.1. Teknologia bigunak
  - 3.1.2. Teknologia erlazionalak arte-praktika parte-hartzaileetan
  - 3.1.3. Kasu praktikoa: datoren mekanika eta estrategia multzo bat
  - 3.1.4. Teknologia erlazionalaren konpilazioa
  - 3.1.5. Geure praktika artistikotik datozen teknologia erlazionalaren artefaktuak
- 3.2. Kasu praktikoa: Teknologia Bigunak. Manipulazioa taldeko dinamikan LoRelacional taldearen performancea
- 3.3. Elkarrizketa: Hablaren arte Saioa Olmo elkarrizketa-tzen, konfiantzaren eta teknologia bigunen inguruan

## 4. ARTE-MAKINAK

- 4.1. Gailu artistikoak: makina sozialak, teknologia bigunak eta arte-praktika garaikideak
  - 4.1.1. Teknologien, harremanen eta artearen mihizadura mekanikoa
  - 4.1.2. Makina sozialak, irudikapenetakoak eta performatiboak
  - 4.1.3. Makina abstraktuak
  - 4.1.4. Gailu artistikoak makina sozialak hackeatzeko, teknologia bigunen bidez
  - 4.1.5. Makinen logikak
- 4.2. Kasu praktikoa: Eromekanika. Makineria sozialaren erotika
- 4.3. Elkarrizketa: Ania Bas eta Simone Mair Partaidetzari buruzko irakur-talde ibiltariak mintzatzen

## 5. ONDORIOAK

- 5.1. Ikasketak
  - 5.1.1. Arteari buruzko ikuspuntuez eta artea ikuspuntutzat

- 5.1.2. Harremani buruzko arteaz eta harremanak artean
- 5.1.3. Arte prozesu parte-hartzaile eta kolaboratzaileez
- 5.1.4. Teknologia erlazionalaz
- 5.1.5. Arte eta transformazioaz
- 5.2. Emaitzak
  - 5.2.1. Biotracks
  - 5.2.2. TRANSARTEA teknologia erlazionala
  - 5.2.3. Eromekanika eta gizarte-makineraria abstraktua
  - 5.2.4. Transakzioak, transferentziak eta trantsizioak arte parte-hartzailean
  - 5.2.5. Geroa xuxurlaka eta materialismo berriak
- 5.3. Hurrengo pausoak

## 6. GLOSARIOA

- 6.1. Arte moten sailkapenei buruz
- 6.2. Zientzia sozialetatik hartutako hitzei buruz
- 6.3. Teknologiei buruz

## 7. BIBLIOGRAFIA

- 7.1. Kontsultatutako bibliografia
- 7.2. Bibliografia erlazionatua

# 3. Parte: (Gazteleraz) Osagarriak

## \* LABURPEN OROKORRA

### 1. DIBULGAZIOZKO ARTIKULUAK

- 1.1. Errealitatea «souvenizatze» artea
- 1.2. Portaerazko artea
- 1.3. Idoia Zabaletari eta Antonio Tagliarini elkarrizketa
- 1.4. Desiretako eltzetsua, Susannen kutxa
- 1.5. Artearen eta bizitzaren arteko marra jariakorra
- 1.6. Gako-hitza «Trans-»-ez hasten da
- 1.7. Alegala, akonfesionala, apolitikoa... Atopia
- 1.8. Biolentzia sinbolikoa
- 1.9. Barneratutako sumisio-sistemak
- 1.10. Makina sinbolikoak hondatutako sistemetarako

- 1.11. Labirintoaren barne eta kanpo aldi berean
- 1.12. Publikoarekin bueltaka
- 1.13. Zuzentasun etikoko kontua?
- 1.14. Manifesta 8, El Dorado berria
- 1.15. Uhgizona, Río de la Plata-tik, Algortako Portu Zaharrera
- 1.16. Artista bat behar dugu
- 1.17. «Nire buruan dago, begien atzean»
- 1.18. Mugimenduan eta lagunartean pentsatzea: The Walking Reading Group on Participation
- 1.19. Desobeditzera jolasten, «Living-room» obediente batean
- 1.20. Arretaren politikak
- 1.21. Wiki-historiak. Meta-historia
- 1.22. Harreman arriskutsuak. Manipulazioa taldeko dinamikan

## 2. ARTIKULU AKADEMIKOAK

- 2.1. Portaerazko koreografiak
- 2.2. Harremanetako teknologiak arte-praktika parte-hartzaileetan: kasuak, mekanikak eta estrategiak
- 2.3. Mekanika transakzionalak arte-praktika parte-hartzaileetan

## 3. ARGITALPENAK LIBURUETAN

- 3.1. Komunitate ezinezkoaren portaerazko erradiografiak
- 3.2. Teoriak, militantziak, feminismoak, akademiak eta arte-sorkuntzak... anitzak, batuak eta nahasiak. Bizitzazko, biografiazko, praktikazko eta gogoetazkotik idatzia
- 3.3. XYZ koordenatuak
- 3.4. Makinaren biraketa-abiadura handitu
- 3.5. Eromekanika (Epilogo)

## 4. PERFORMANCEETAKO TESTUAK

- 4.1. Cooperamor
- 4.2. Transnazonala
- 4.3. Eromekanika (elkarrizketak)
- 4.4. Aurkezpen performatiboa MAV15 foroan
- 4.5. Teknologia bigunak. Manipulazioa aldeko dinamikan

## 5. DINAMIKETAKO GIDOIAK

- 5.1. Stono Mendia
- 5.2. Erain pilula
- 5.3. Marra
- 5.4. Erlazio-rol funtsezkoak lan kolaboratzaileko taldeetan (eta erabilera-protokoloa)



- 5.5. Eraso!
- 5.6. Zu ez
- 5.7. Marrualdia
- 5.8. 770OFF kale-ekintza ikustezinak



**\*LABURPEN  
OROKORRA**

Zehazki  
taldean  
nola erla-  
zionatzen  
garen

Nolako  
harremanak  
halako  
esperientziak

Pertsonen  
esperientziari  
lehentasuna  
ematea

TALDEA

KOARTEA



ESPERIENTZIA ARTISTIKOA



Arte-objek-  
tuaren 2.  
mailako  
rola

ARTEA IKERKETAZAT



Transarte  
teknologia  
erlazionalako  
dinamiketan  
oinarritutako  
arte-sorkuntzarako  
metodologia bat da

TRANSARTEA



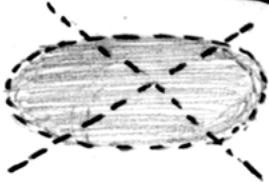
Teknologia bigunak  
artean esabiltzea  
ahaldungarria  
izan dasteke

ONDORIOAK



Teknologia  
bigunez  
garatutako  
dispositiboak  
makina  
abstrak-  
tuak dira

EGOPORTAERAK

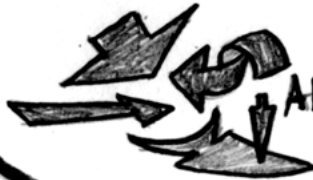


Portaerak egoera batean gauraketen dira



TRANSFORMAZIOA ETA ARTEA

Testuinguru ko baldintzek eta agenteen interakzioek eraginek sortzen dituzte pertsonengan



ARTE TRANSAKZIONALA

Hauemanak transakzio eraldatzaileak izan daitezke



PORTAERAZKO ARTEA

Arteak transakzioak inbidikatu eta probokatu ditzake



TEKNOLOGIA BIGUNAK

Artean transakzioekin lan egiteko, teknologia biguneez baliatu gaitzake

ARTE MAKINAK





# TRANSARTEA. Arte-praktika kolaboratzaileak, teknologia erlazionalak eta performatibitate soziala

TRANSARTEA prozesu parte-hartzaile eta kolaboratzaileen bidez sortutako arte-proiektu erlazionaleri buruzko ikerketa bat da, eta proiektu horiek gertatzen diren testuinguruetan transformazioak eta trukeak sortzeko gaitasunaz ere bai. Ikerketa hori arte-praktikatik eta gogoeta diskurtsibotik eginda dago, arte-kritikaren eta gizarte-zientzien teorien arteko bidegurutzean.

## «Behar zaituztegu»<sup>1</sup>

Ikerketaren helburua da esperimendatzea eta balioztatzea ea arteak gizarteari eragin diezaioketen eta, horrela izatekotan, hausnartzea zer neurritan eta zer erremintarekin ahaldundu gintezke artistok hartarako; halaber, planteatzea zer baldintza bultzatu beharko lirakekeen testuinguruetan, artisten, artearen eta testuinguruaren arteko mihiztadura errazteko eta inplikaturiko agente guztientzat onuragarria izateko. Arteak sozialki eragin dezakeelako hipotesitik abiatu gara (neurri batean edo beste batean, hainbat norabidetan, eta egiazta dezaketen erremintak izanda edo ez). Hortik, ikerketak planteatzen du gaur egun gizarte gisa ditugun erronketako batzuek zerikusia dutela gure erlazionatzeko ahalmenarekin (gure artean, beste bizitza-forma batzuekin eta gure ingurunearekin; makro eta mikro mailan) eta artea eremu interesgarria izan daitekeela haren gainean esperimendatzeko eta sakontzeko (elementu gertagaitzak konektatzeko, bere ahalmenagatik; mugak zeharkatzeko, bere joeragatik, eta pertsonengana iristeko, bere moduengatik).

TRANSARTEA ikerketaren denboraldian zehar (2012-2018) erabili diren metodoak askotarikoak izan dira. Alde batetik, 2000 eta 2014 urteen artean egin ditugun arte-proiektu parte-hartzaile eta kolektiboak bildu ditugu, berezko sorkuntza artistikoaren senetik ikuspegia izateko. Bilduma hori izan da argitaratze-formatuan (*Biotracks* liburua) eta ikus-entzunezko sorrerakoa (*Hamaika urte dantzan* bideoa). Praktikatik, halako proiektuak eta ekintza kolektibo eta parte-hartzaileak egin dira: *Transnasionala*, *Jokaera-ko-reografiak*, *Eraso!*, *Zu ez*, *Topa*, *Zure animoko mezua hemen*, *Eromekanika*, *Participation on Trial*, *Teknologia bigunak (performance)*, *-rekin jolasean*, *Globosonda*, *Marrualdia* eta *Geroa Xuxurlaka*. Proiektu horien bidez esperimendatu dugu talde-dinamikekin, taldean rol banaketarekin, zeregin-esleipenarekin, pareen arteko kolaborazioarekin, partaidetza konplizearekin, partaidetza behartuarekin, ekintza zuzenarekin, ekintza ikusezinekin, hautemate arduragabearekin, komunikabideen erabilerarekin, komunikazio kodeekin, espazio-antolakuntzekin...

1. Esaldi nabarmenduak EPLC (Espacio para los cuerpos) taldearen *Zure animoko mezua hemen* proiektutik (2013) atera ditugu.

### «Hiper-aireztatzea»

Maila diskurtsiboan, arreta ipini da bira sozial eta etnografikoaren inguruan, ikusleriaren politketan, parte-hartzearen gradientean, egiletasuneko forma bestelakoetan, artearen autonomian eta heteronomian, artearen bidezko emantzipazio eta alienazioan, eta arte-praktika ugaritarako erabilgarria (edo ez-erabilgarria) izateko desioan, beste kontu batzuen artean. Psikologia sozialaren eremuan, kontuan hartu ditugu alorraren teoria, transakzioaren analisia, psikodrama, talde operatiboaren metodoa, transferentzia eta kontratransferentziei buruzko teoria psikoanalitikoak, objektu-harremanak eta objektu trantsizionalak. Soziologian, *habitus*-en ideian eta mikro-makro erlazioetan jarri dugu interesa. Antropologian, dohainaren entsegua, artearen agentziari buruzko digresioa eta aktore-sarearen teoria kontsultatu ditugu. Diskurtso filosofiko feministek ere ikerketa elikatu dute, kokatutako ezagueraren, genero performatibitatearen, identitatearen ulergarritasunaren eta ekonomia feministaren inguruan.

### «Batera joatea erabakitzea, zehazki nora jakin gabe»

Halaber, prozesu ikertzailearen atal gisa, talde artistiko batzuetako kide izan gara (EPLC, A Plataforma eta 770OFF), eta prozesu kolektiboan inguruko ikerketa informalekoak ere bai (Meetcommons, Psikodrama kontraste taldea, La comunidad imposible, Wikitoki Lo-Relacional eta Tecnoblandas). Talde horien parte izateak ikerketaren gaiez kolektiboki lan egiteko balioa du, eta horrek kasu askotan aldi berean subjektu eta gure ikerketaren objektu izatea ekarri du.

Beste erreminta batzuei dagokienez, honako hauek erabili ditugu: gaian adituak diren pertsonen bideratutako elkarrizketak; *Ausart* aldizkariko teknologia bigunei buruzko zenbakirako argitaratze-kolaborazioa; *Skylab*, *Taldeko kontuak* eta *Marra* laborategiak; *Hiri Interdependentziak*, *Hiri-Esplorazioak* eta *Geroa Xuxurlaka* lantegiak; *Teknologia Bigunak* udako ikastaroa; *Stono mendia* eta *Erain Komunitate-Psikologia* pilula sortzaileak; eta Bilbo Zaharreko *Gau Irekia* programarekin erlazioan UPV/EHUko arte performatibo eta testuinguruko ikasgaiko ikasleekin egindako lana.

### «Hau dagoeneko bada»

Alde batetik, ikerketa honen emaitzak sortutako proiektu artistikoak berak dira, diskurtsoen eta kontsultatutako teorien eraginpean (transakzioak, transferentziak, trantsizioak, portaerak, komunikazioa eta antolaketak jokoan ipini dituzten formatu artistikoak). Beste alde batetik, emaitzak ere badira dokumentuan zehar aurkeztutako hausnarketak, arteetan egiteko logiken eta ikertzeko modu partikularren eraginpean (formek, intuizioek, nahiek, afektuek, gatazkek... gidatuz). Hasierako hipotesiak planteatzen zuen prozesu parte-hartzaile eta kolaboratzaileak egokiak direla testuinguru zehatzen eragin zuzenak bilatzen dituzten arte proiektuetarako, eta hipotesi hori argudiatuta eta ñabartuta geratu da dokumentuan zehar. Halaber, teknologia bigunen kontzepturako hurbilketa egin da, eta arte-proiektu parte-hartzaileen mekanikak eta estrategiak atera dira kasu zehatzetan.

Erlazioetako teknologia berrien lehen konpilazio bat egin dugu, bere estatu hasiberria gorabehera, proiektu artistikoetarako, ikerketetarako eta tailerretarako erreminta-kutxa bezala balio dezan. Bestalde, ondorengo garapenetarako apuntatuta geratu da makineta logiken eta afektuen konpilazio bat, arreta-fokua pertsonen arteko erlazioeta-



tik beste mota batzuetako agenteen arteko erlazioetara zabaltzea ahalbidetuko duena, ekosistemaren gaineko gaurko giza agentziaren gehiegikeriari buruzko arazoaren arabeko aragoa.

### «WE-ME»

Partekatzekeko ekoizpen bat sortzeko asmoaz gain, ikerketa arlo pertsonalean ahalduz eta sofistikazio handiagoari lortzeko ideian bat egin dugu: diskurtsoetan (zenbait eza-guera-eremuren arteko bidegurutzean), hizkuntzetan (artistikoa eta idiomatikoa) eta tekniketean (erlazionalak).

### «Horretan joka dezagun»

TRANSARTEA artea praktikatzeko jarraitzeko artefaktu bat da, arauak etengabe berridaz-zen dituen joko bat, zehazki egiten ari dena jakitean eta ez jakitean datzana. TRANSAR-TEAk epe motzean elikatuko ditu transakzio eromekanikoak, geroaldira zuzendutako xu-xurlak, makinetako logiken eta afektuen gaineko ikerketak eta esperimendu erlazional, performatibo eta testuinguruko errepertorio bat.

0.1. irudia. EPLC, *Zure animoko mezua hemen*, Bilbo, 2013. Arte eszenikoetako La Fundición aretoko auzokideen komunitatearekin batera egindako proiektua.





# 1. AURKEZPENA

BINDIOLAK

ARTEA - EZ ARTEA

ART & LIFE  
ERREALISMOA

ARTEA

vs

espar  
heda

espar  
mugatuan

ARTEAREN

AUTONOMIA 

artista  
OBJEKTOA  
PRODUSER  
arte  
EGOERA  
PRODUSER  
pertsonek

OBJEKTIVITATEA

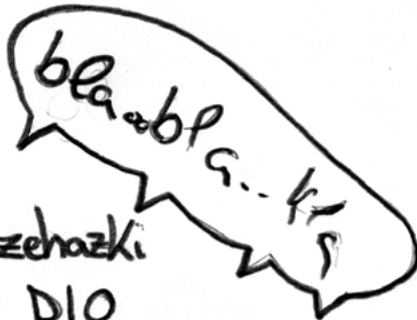
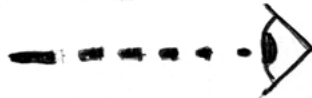


SITUATED Knowledge

ru  
tuan

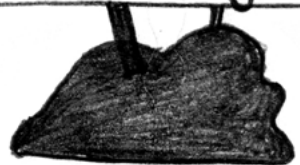
HETERONOMIA

Struggles over  
HOW TO SEE



Lengoaiaak zehazki  
DIONA EZ DIO

EMBODIED  
Knowledge



*Bizi den testuinguruaren gainean bere buruari galderak egiten dizkion pertsona bat naiz. Galdera horiek artearen bidez asetzen saiatzen naiz. Artea ingurunearekin erlazionatzeko eta ulertzeko modu bat da niretzat. Neure burua harekiko harremanean ulertzeko modua ere bada.*

*Praktika artistikoa giza harremanen inguruan garatzen dut, portaerari, komunikazioari eta antolakuntza sozialari arreta berezia emanez. Prozesuetan, dinamika kolaboratzaile eta parte-hartzaileekin esperimentatzen dut. Proposamen horiek testuingurukoak eta performatiboak dira batez ere. Behin eta berriz eroriz, identitate kolektiboarekin, generoarekin eta feminismoarekin, desioaren mekanismoekin eta etorkizunerako proiektioarekin lan egiten dut.*

*Nire proiektuen gehiengoa prozesu ireki gisa planteatzen da. Askotan, zirikatzailearen rola hartzen dut; batzuetan, prozesu konkretu baten aktibatzaile legez jarduten dut; besteetan, martxan dagoen ekimenetan ere gehitzen dut neure burua. Orokorrean, pertsonak hainbat mailatan lot daitezke ekimenera, eta pertsonekin sortzen den esperientzia artistikoari ematen zaio garrantzia bereziki.*

*Hala, artistaren, artearen eta pertsonen arteko interakziozko posibilitate berriekin esperimentatzen dut. Horretarako, errealitatearen eta fikzioaren, publikoaren eta artistaren, esperientziaren eta objektuaren arteko mugak ezabatzeraz jolasten naiz.*

*Era kontziente batean, artearen eremu hedatuan egiten ditut proiektuak nagusiki, praktika artistikotik bertatik, artea konfiguratzeko eta legitimatzeko mekanismoak kolokan jartzeko eta haiei buruzko gogoeta egiteko. Behin bide hori eginda, eta haren gaitasunez ohartuta, artearen espazio-denbora espezifikokoak eta haiekin jokatzeko aukerak sumatzen ditut, nire desio, intuizio eta grinak asetzeko, artearen marko eta mugak teknologia biguntzat aztertzeko prest.*

*Arteak imajinario kolektiboa esploratzeko, begirada dibergenteak sortzeko, eta egiteko era bestelakoak proposatzeko gaitasuna duelakoan nago, eta, horregatik, uste dut eraldaketa sozialen prozesuetan lagungarria izan daitekeela.*

*Desio askotarikoak sumatzen ditut barruan, batzuk kontzienteak, beste batzuk inkontzienteak, eta gehienak sozialki eraikitakoak. Horregatik interesatzen zait azaleratzea gizartearen mekanismoek eta kontzepzioek zer eragin duten guggan.*

*Bilbon bizi naiz. Euskal herritarra, espainiarra eta europarra naiz. Nire pentsaera eta bizipenak, batez ere, hemen gertatu dira. Sistema sozioekonomiko kapitalistan oinarritutako lehen munduko herrialde bateko herritarra. Ideologia kristau katolikoaren tradizioko gizarte batean. Zuria, emakumea, klase ekonomiko ertainekoa.*

*Gaztelania dut ama-hizkuntza. Gaztelania maite dut. Amodio baldintzarik gabekoa da. Gaztelaniaz, mendiak igotzen ditut, ibaietatik isurtzen naiz eta itzulipurdiak egiten ditut airean. Gaztelaniaz eratu da nire pentsaera, ñabardura, korapilo eta labirinto guztiekin.*

*Gaztelania ama-hizkuntza izanda, euskara nire amabitxia da. Inguruia beste modu batean erakusten dizun familiako senide hori da euskara. Euskaraz, bizipen onak izan ditut, eta horregatik maite dut. Euskaraz mintzatzea ez da bakarrik beti hanka sartzeko prest egotea, baizik eta hanka sartzearen bila joatea. Halaber, gauzak beste ordena batekin pentsatzea da, eta beste lehentasun batzuekin. Hizkuntza sekretua.*

*Ingelesa hizkuntza praktikoa da niretzat. Eta, praktikotasun horretan, egun duen puntu hegemonikoa ere ahazten zait.*

*Eta hortik eta horien bidez hitz egiten dut.*

*Munduko denboraldiko biztanlea naiz, animalien, zuhaitzen, harrien edo haizearen aldean izaki ez hain ezberdin bat.*





# 1.1.Artea ikerketa gisa

## Arte-ikerketa hau kokatzen

Artea ikerketa da. Galderak egiten ditu, eta erantzunak ere ematen ditu. Aitzitik, askotan aldarrikatzen da arteak galderak baino ez dituela planteatzen. Arteak ematen dituen erantzunak ulergarriak izan daitezke, gehiago edo gutxiago, buruan dituzun kategorien arabera, aurkitzea espero duzunaren arabera, botatzen duzun galderaren arabera. Artean erantzunik aurkitu nahi ez denean, arrazoiak ere egongo dira horretarako.

Artea munduarekin erlazionatzeko modu bat da, inguru-nea ulertzeko saiakera bat. Munduan egoteko aukera bat da, eta aukera hori jakin-minezkoa, zirikatzailea eta miatzailea izan daiteke. Aldi berean, erlazio hori hainbat modutan gerta daiteke. Inplikaturiko agenteak zein itxuratan, zein proportziotan, zein antolakuntzatan ipintzen diren eta zelako fluxuak trukutzen dituzten elkarren artean, modu batean edo beste batean esanguratsua izango da.<sup>1</sup>

Artea hitz malgua da. Hori da haren handitasuna: lausoa, zehaztugabea, dinamikoa izatea, bakoitzak bereganatu dezakeena. Horrela, kontzeptua beti eraikuntzan dago. Bakoitzak egiten duenak artearen unibertsoari eragiten dio, arte kontzeptua eraldatzen du. Aldi berean, batzuek egiten dutenak beste batzuenak baino gehiago eragiten dio arte-sistemari. Horrela ezartzen dira artea ulertzeko modu hegemonikoak eta besteak.

Ez dago arte bat, arte anitz baizik. Artea ulertzeko era asko. Imajinario sozial popularrean, esaterako, artea era batean ulertzen da. Arlo profesionalean, ordea, beste modu batzuetan. Ezartzeke dauden imajinarioak eta ezarritako imajinarioak borrokan daude, eta borroka hori emankorra da ikuspegietan, formetan eta bizitzeko moduetan.

---

1. Erlazionatzeko moduen inguruan, hurbilketa bat estetikatik: Jordi Claramonte, *Estética Modal* (Madril: Tecnos, 2016).

Liskar horretan, balorazio-irizpideak baliatzen dira, baina batzuetan era indiskriminatuan erabiltzen dira. Eta artea ez da «Denak balio du» bat, ez da «tabula rasa», baina batzuetan ahazten dugu gauza guztiek ez dutela «liga berean» jokatzeko (eta ez maila berekoak ez direlako, baizik eta agian joko bera ere ez direlako). Artelanek ez daukate zapora bera, guztiak ez baitira ahoz dastatzen ere, nahiz eta guztiak artea izan. Irizpide berek ez dute balio arte-espresio guztietarako. Baloratzeko irizpideak beti «kokatuak» dira, nahiz eta horrela askotan ez agertu, naturalizatuta baizik. Hala, artea ezagutzeko kokatua da, Donna Harawayren «situated knowledge» kontzeptuari jarraikiz.

Beti artean egin dudana ezer ziurtzat ez jotzea izan da. Ezer ez normalizat, naturalizatuztat, zuzentzat hartzea. Beraz, ikerketa hau egiterakoan ere, ezer egin baino lehen, ikerketa egiteko modua kolokan jarri nahi dut, ikeretzeko prozesuari buruz gogoeta egin, niretzat, eta besteentzat ere, interesgarria izango den modu bat bilatzeko asmoz.

## 1.1.1. Ikerketaren metodoak eta metodologia

Metodoak ikertzen ari zarena aldatzen du. Javier Tudelak esaten duenez, zientzian badago susmo epistemologiko bat: behatzailearen presentziak behatua denari eta haren ezagutzari eragiten dio.<sup>2</sup> Duchampen «ready made»-an, ageria zen gai hori: begiradak begiratutako objektua aldatzen du. Nire lan artistikoetan –esaterako, «Atrakzioen Itzulera» proiektuan–, horrekin ere jolastu nuen: jolas-parke hondatu baten begirada berritua jartzea, begiradaren objektua aldatzeko. Beraz, puntu hori –behatzailearen presentziak behatuarengan eragina duela– alderatu beharrean, pentsa dezakegu azaleratzea eta metodoak ongi aukeratzea, ikerketako objektuan ahalik eta eragin interesgarrienak probokatzeko.

Aurrez aipatu da ikertzailearen izaerak, pentsaerak eta gustuek ikerketa baldintzatzen dutela modu kontziente edo inkontzientean. Baina hori ez da erlatibismoaren al-

---

2. Javier Tudela, «Cuando arte es la respuesta, ¿Cuál era la pregunta?», AAVV. *Ikas-art. 1er Encuentro de Arte Universitario* (Güeñes: Enkartur, 2008), 275-282.

darrikapena edo objektibitatearen ezeztapena, beti leku batetik begiratzeko dela baieztatzea baizik. Azaltzen ez denean, normalean diskurtsoa naturalizatutzat ematen dela adierazten da. Donna Harawayen hitzetan, «Munduko bertsio arrazionalak ezartzeko borrokak, nola ikusteko borrokak dira». Borrokak soberan daude, batez ere alferrak direnak. Begiradak batera existitu ahal izatea aukera hobea izango litzateke. Gaur egun, objektibitatea eta subjektibitatea kontzeptu baztertzailatzat hartu beharrean, intersubjektibitatearen kontzeptura jotzea interesgarria dirudi (erlazioetan sortutako kognizio konpartitua eta kontsentsuak oinarritzat hartuz, sinbolikoki bitartean dauden esanahi komunak eraikiz).

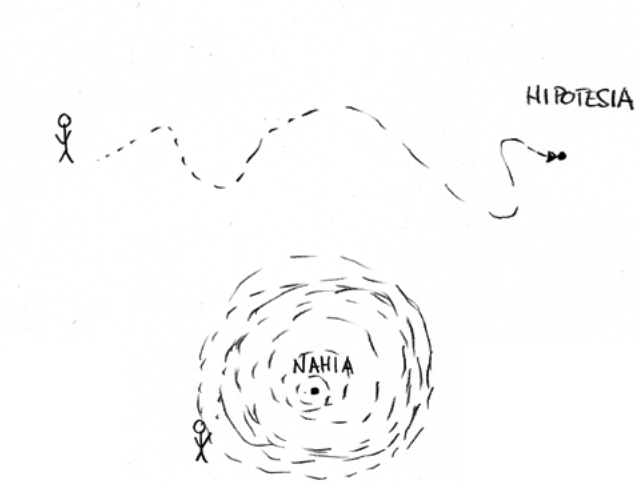
Artean ikerketa eta metodologiei buruz hitz egin nahi denean aurkitzen den lehenengo oztopoa hau da: arte garaikideak ihes egiten dio ezarritako metodologiak errepikatzeari. Errezetak saihesten ditu, nahiz eta, batzuetan, modu esperimental batean, instrukzioak betetzera jolas-tu. Artista garaikidea beti metodoak (teknika konkretuak) eta metodologiak (sistemak) asmatzen ari da. Ikerketa honetan ere horrela izan da.

Metodoak eta metodologia egokituak garatzeko, ongi dator begirada bat botatzea beste ezagutzen alorretara; esaterako, zientzia naturaletara, zientzia sozialetara eta feminismoetara, haien ikerketak nola planteatzen diren ohartzeko.

Ikerketan zehar, metodo zientifikoaren hipotesiak (baita premisak eta argudioak ere) erabili dira, nahiz eta kontuan hartu behar den hipotesiak gehiegi sinplifikatzen duela eta erredukzionala dela. Gehienetan, artelanak nahietatik sortzen dira, gero arrazoiarekin justifikatzen saiatu arren. Arte-eremutik ikasita, eta artea ikerketatzat hartuta, zaila da horri guztiari eraikuntza logikoetatik mesfidantzaz ez begiratzeko. William Irvinek ezartzen duenez, «Arrazonamendua benetan nahi duguna justifikatzen saiatzen da bakarrik». Nahiak, hipotesien aldean, masa informe bat dira, eta hipotesia nahi horiek hitzez adieraztea, berriz, konkretio bat, zentzu batean gezurtia, hermetikoa, opakua da. Hala ere, arte-proiektuetan, askotan hipotesia hartzen da abiapuntutzat, hipotesi izena erabiltzen ez bada ere. Adibidez, praktika artistiko pertsonalari begirata, *Diziplina gabeko desioak* proiektuan lan egin nuenean, hipotesia honako hau izan zen: «Desioak gure ekimenen motorra dira, eta, esplizituak egiten baditugu eta konpartitzen baditugu, haietara hurbilduko gara»; eta, *Atrakzioen Itzulera* proiektuan, «Jolas-parke abandonatu batean, «atrakzioa» beste mota batekoa da,

## TRANSARTEA

1.1. irudia. Hipotesiaren eta nahia-  
ren eskema.



eta horrek gure etorkizuna proiektatzen lagundu dieza-  
guke» izan zen hipotesia.

«Desioak eta ezagutza» alorrean sakontzea aberatsa  
izango litzateke. Ikerketa honetan, kontuan izango dugu  
behintzat, ez desioak ezkutatzeko, baizik eta ikerketaren  
planteamendua agerian uzteko.

Konponbide zuzena eman beharrean, arteak arazoak  
inguratzen ditu. Arteak zalantzak planteatzen ditu, eta  
ez ditu baiezko edo ezezko erantzunak ematen. Enpiris-  
moaren logikatik ateratzen da: «Enpirismoa informazioek  
hipotesi bat probabilitate terminoetan baieztatu edo  
ezeztatuko dutelakoan dago, eta, seguruenik, emaitza di-  
seinatutako interbentzioaren ondorioa delakoan, eta ez  
akatsaren edo zortearen ondorioa delakoan». Arrazoa  
oso baliagarria izan daiteke ezagutza mota batzuk eraiki-  
tzeko, baina logika soilik ez da agian metodo egokia beste  
ezagutza mota batzuk aurkitzeko, oztopoa baizik.

Gaur egungo fisika kuantikotik jakin dugu ez dela ziurra  
maila subatomiko batean materia existitzen denik, ema-  
ten baitu «existitzeko joera duela». Azkenaldian, zien-  
tzia naturaletan ere, ematen du gertaerak ez direla soilik  
baiezko edo ezezko modu batean gertatzen. Era berean,  
ikerketak faltsugarria izan behar du, hau da, gakoa ez da  
enunziatu zuzen bat baieztatzea, baizik eta behin-behi-  
nean egokitzen onartzea, haren faltsukeria erakutsi ezean.  
Arteak eskaintzen duen ezagutza ezagutza zientifikoaren  
egia-gezuraren ardatzean ulertu ezean, beste marko ba-  
tean ulertu beharko dugu, eta, horregatik, metodoak ere  
bestelakoak dira.

TRANSARTE ikerketak iraun duen denboran (2012-2018), askotariko metodoak erabili dira. Alde batetik, ikerketa-jardunbide horretan, 2000 eta 2014 urteen artean ikertzaileak egin dituen proiektu artistikoen bilduma bat egin da, auziaren estatua berezko sorkuntza artistikoren intuiziotik ikusteko. Bilduma hori formatu editorialean egin da (*Biotracks* liburua), eta ikus-entzunezko sorkuntzan (*Hamaika urte dantzan* bideoa). Praktikatik, proiektu eta ekintza kolektibo eta parte-hartzaileak egin dira: *Transnazonala*, *Portaerazko koreografiak*, *Erasol*, *Zu ez*, *Topa*, *Zure animozko mezua hemen*, *Eromekanika*, *Participation on Trial*, *Teknologia bigunak (performancea)*, *-rekin jolasten*, *Globosonda*, *Marrualdia* eta *Geroa xuxurlaka*. Proiektu horien bidez esperimintatu da taldeko dinamikekin, taldeko rolen banaketarekin, eginbeharren esleipenarekin, bikoitien arteko kolaborazioarekin, partaidetza konplizearekin, partaidetza behartuarekin, ekintza zuzenarekin, ekintza ikusezinekin, pertzepzio inkontzientearekin, komunikabideen erabilerarekin, komunikazio-kodeekin, espazio-antolakuntzekin...

Maila diskurtsiboan, kontuan hartu dira biraketa sozialaren eta biraketa etnografikoaren artetik etorritako gogoetak, ikusleriaren politikak, partaidetzaren mailaketa, autoretzaren forma askotarikoak, artearen autonomia eta heteronomia, artearen bidez emantzipazioa eta alienazioa eta hainbat arte-praktika erabilgarri izateko edo ez izateko grina, beste auzi batzuen artean. Psikologia sozialaren arlotik, eremu-teorian arreta ipini da, analisi transakzionaletan, psikodraman, talde operatiboaren metodoan, eta transferentzien eta kontratransferentzien, objektu-harremanen eta trantsizio-objektuen teoria psikoanalitikoetan. Soziologiatik, *habitusen* kontzeptuan eta mikro-makro erlazioetan interesa ipini da. Antropologiatik, dohainaren teorian, artearen agentziari buruzko eztabaidetan eta egile-sarearen teorian. Halaber, filosoifiaren diskurso feministek ere ikerketa elikatu dute, ezagutza kokatuaren, genero performatibitatearen, identitate ulergarritasunaren eta ekonomia feministaren inguruan.

Era berean, prozesu ikertzailearen parte bezala, hainbat talde artistikoren kidea izan naiz (EPLC, A Plataforma eta 770OFF), eta talde-prozesuen inguruko ikerketa informalekidea ere bai (Psikodramako kontraste taldea, Komunitate ezinezkoa, Wikitoki, Meetcommons, LoRelacional eta Tecnoblandas). Talde horien partaideak izatea baliagarria izan da ikerketaren gaien inguruan kolektiboki lan egiteko; gainera, kasu askotan, gure ikasketaren subjektua eta objektua aldi berean izatea ekarri du.

Beste tresna batzuk ere erabili dira: gaian adituak diren pertsonen egindako elkarrizketak, *Ausart* aldizkarian teknologia bigunei buruzko zenbakirako kolaborazio editoriala; *Skylab*, *Group Matters* edo *Marra laborategiak*; *Uri Interdependentziak*, *Hiri Esplorazioak* eta *Geroa xuxurlaka laborategiak*; *Teknologia Bigunak* udako ikastaroa; *Stono Mendia* eta *Erain-Komunitate psikologia* pilula sortzaileak; eta testuinguruko arte performatiboko EHUko ikasleekin egindako lana Bilbo Zaharreko Gau Irekiaren programaren barruan.

## 1.1.2.Artea, ezagutza eskaintzeko bide bat

Praktika artistikoa ikerketa gisa aurkezterakoan, galdera batzuk azaltzen dira:

- Ikerketa-prozesu batek beti ezagutza ekoizten du? Ekoiztea, aurkitzea ala komunikatzea dagokio ikerketa-ri? Nola ari gara ulertzen ezagutza kontzeptua eta zein ezagutza mota bereizten ditugu?
- Arte-ekoizpen guztiak ikerketa baten emaitzatzat har daitezke? Arte-praktika berez ikertzailea da? Noiz har dezakegu praktika artistikoa ikerketatzat?
- Sorkuntzak ikerketa bat izateko, interes publikoa behar du izan? Zein ezagutza mota ezberdindu ditzakegu?
- Zein ikerketa da egokia doktoregotzat hartzeko? Nork ezartzen ditu irizpideak? Irizpide horiek zein ideologia-tan daude ezarrita eta nola ohartzen da arte-praktika?

Lehenengo galderara hurbiltzeko, Jorge Wagensbergen ideia hau hartuko da abiapuntu gisa: «Artea ezinbestean ulergarri ez diren konplexutasunen komunikagarritasun printzipioan oinarritzen den ezagutza modutzat hartzen dut».

Ezagutza ezagutza zientifikoarekin identifikatzen dugu normalean, egiak ekoizten dituenarekin (nahiz eta behin-behinekoak direla jakin edo ahaztu). Arteak ez ditu egiak ekoizten, aurkitzen edo komunikatzen, baina ezagutza bai, beste ezagutza mota bat, ezagutza konplexua. Konplexutasunen komunikagarritasunaren printzipioan oinarrituta egonda ere, arteak ez du soilik ezagutza transmititzen. Arteak gizakion beste ezagutza batzuk aurkitzen ditu bere prozesuan, eta sorkuntzako prozesuan gehitzen ditu. Arteak ezagutza ekoiztu ere egiten du, testuinguruan

dauden eraginekin, informazioekin, sentsazioekin, bizipenekin.

Bestalde, zientziak ikasketa-kasu zehatzak hartzen ditu, aldagaiak mugatzen ditu, naturaren inguru konplexua sinplifikatu eta kontrolatzearren. Artea, aldiz, askotan ulertezinak diren ezagutzak komunikatzeko gai da. George Lakoff-ek, pentsamendu metaforikoaren teoriarik, kontzeptu abstraktuak metaforen bidez bakarrik uler ditzakegula defendatzen du. Metaforak eta tropoak orokorrean erretorikako arloari dagozkie, baina, halaber, irudiaren erretorikaz hitz egin dezakegu, eta, zentzu zabalago batean, artelanak aztertzen ditugunean, erretorikako figurak artean ere aurkitu ditzakegun estrategiak dira.

Bigarrenik, arteko manifestazio guztiak ez dira ikerketa baten ondorioa, eta arte-praktika ere ez da nahitaez iker-tzailea. Badaude arte-adierazpenak bide berriak bilatzen ez dituztenak eta izaera bilatzailerik ez dutenak. Ikertzea zerbait deskubritzeko estrategiak egiteko ekintza izango litzateke, eta ikerketa bat, izaera sistematikoetako ekimen intelektual eta esperimentalen bilduma bat izango litzateke, gai konkretu bati buruzko ezagutzak gehitzeko asmoa duena.

Sorkuntza-prozesua hainbat modutara izan daiteke iker-tzailea. Henk Borgsdorff-en arabera, hiru arte-ikerketa mota ezberdintzen dira:

- *Arteei buruzko ikerketa (research on the arts)*: ikerketa teoriko bat arte-praktikari buruz, distantziazatik egindakoa (ez artea eginez) «from a theoretical distance».
- *Arteetarako ikerketa (research for the arts)*: ikerketa bat erabilgarria dena gero artea egiteko (esaterako, teknika bat ikertzea, gero artelan batean aplikatzeko), hau da, «in the service of art practice».
- *Ikerketa, artean (research in the art)*: artea egiten. Subjektuaren eta objektuaren artean, teoriaren eta praktikaren artean bereizketarik ez dagoenean. Ulertzen da ikerketa-ezagutza gauzatuta dagoela, ez bakarrik hitzetan: «Experiences and understandings are interwoven».<sup>3</sup>

Praktika artistikokoan plazaratzen den ezagutzari buruz, esan beharko genuke, alde batetik, gorpuzdun ezagutza

---

3. Henk Borgsdorff, *The debate on research in the arts* (Amsterdam School of Arts, 2006), 6. [http://www.ahk.nl/fileadmin/download/ahk/Lectoraten/Borgsdorff\\_publicaties/The\\_debate\\_on\\_research\\_in\\_the\\_arts.pdf](http://www.ahk.nl/fileadmin/download/ahk/Lectoraten/Borgsdorff_publicaties/The_debate_on_research_in_the_arts.pdf)



bat dela (*embodied knowledge*), batzuetan artea bera gorputza galtzera jolasten bada ere. Bestetik, badago joera pentsatzeko artea intuizioan, era irrazionaletan eta bide ez-kognitiboetan soilik oinarrituta dagoela. Diskurtso berbala ez da artearen lehentasun bat, baina horrek ez du esan nahi irrazionala denik: «Eremu artistikoan gertatzen den fenomeno kognitiboa eta arrazionala da, nahiz eta beti zuzenki hizkuntzen eta kontzeptuen bidez gerturaztea posible ez izan». Ezkutukoa eta praktikoa den eza-gutza bat.

Ikerketa baten interes publikoari buruz, doktoregoko ikerketa bati «berria eta nabarmena» izatea eskatzen zaio, eta ez ikertzailearentzat berarentzat soilik esanguratsua izatea: «Praktika artistikoa ikerketatzat hartzen da bilaketa original baten bidez gure ezagutza hedatzeko asmoa duenean; ikerketaren testuinguruan pertinenteak diren galderekin hasten denean eta ikasketarako metodoak eta metodologiak erabiltzen ditenean. Ikerketaren prozesua eta emaitzak modu egoki batean dokumentaturik eta komunitate ikertzaileari eta publiko zabalagoari komunikatuak direnean». Batzuetan, sorkuntza artistikoa bezala, asmo horrekin hasi ez den ikerketa batek interes hori izaten du amaieran, eta, alderantziz, interes publiko batekin hasi den ikerketa bati bere helburua ez lortzea gerta dakioke. Interes publikokoa izateaz gain, ikerketa beste ikertzaileen artean eta herritarren artean zabaldu beharra dago.

Agente espezializatuen artean, eztabaida sakonak daude sorkuntza artistikoa akademiako ikerketatzat eta doktorego-mailakotzat hartzeari buruz. Mahai gainean ipini diren faktoreak hauek dira: ea artean egiten diren ikerketak beste arloetan egiten diren ikerketen aldean baliokideak diren; ea nahiz eta elementu baliokidetzat hartu beste modu batean izendatu beharko liriatekeen; ea artea aktibitate ezberdin bat balitz bezala mantendu beharko litzatekeen; zein ikerketa mota hartzen den «benetako ikerketatzat»; eta, batez ere, ea artearen bidezko ikerketa bat baloratzean modu konponezin batean problematikoa ote den irizpide objektiborik ez izatea.

Azkenean, hezkuntza-politikek ezartzen dute zer izango den doktorego-ikerketa egoki bat, eta unibertsitate eta fakultate bakoitzaren agenteek beren eginkizunen eta askatasunaren eremuan aplikatzen dituzte arauak modu batean edo bestean. Bestalde, puntu honetara ailegatuta, hasieran aipatutako Javier Tudelaren metafora berriro aipatzeko modukoa da: doktoregoaren kutxan sartzen den ikerketa bakoitzak kategoriari berari aldaketak eragiten

dizkio, eta, era berean, kutzak berak ikertzaileen prozesuak formateatzen ditu.

### 1.1.3. Praktika artistikoaren bidez ikertzeko sorburuak

Artetik ikertzeak baditu espezifikotasunak; abantaila batzuk ekar ditzake, eta beste desio batzuekin batera le-  
rrokatu daiteke:

- Arteak ezagutza transmititzen du. Askotan, pentsaera linguistikorako ulertezinak diren ezagutzak komunikatzea lortzen du.
- Arteek erabiltzen dituzten metodoak ez dira beti logikoak; beraz, logikek erabiltzen dituzten bideen aldean, arteek ezagutzaren beste leku batzuetara eramán gaitzakete. San Juan de la Cruzek esan zuenez, «ezagutzen ez duzun puntu batera heltzeko, ezagutzen ez duzun bidea hartu behar duzu». Eta Sol Lewitt-ek arte kontzeptualaren inguruan esan bezala –orokorrean oso arrazionalizat hartzen den arte-mota bat bada ere–, «artista kontzeptualak arrazionalistak baino mistikoagoak dira. Haiek salto egiten dute logika heldu ezin den konklusioetara».
- Ezagutza ez-diskurtsiboaren aldeko jarrera izatea da beste arrazoi bat ikerketa praktika artistikoaren bidez egiteko. Gure gizartean, diskurtso berbala leku hegemonikoan dago. Diskurtsoa kontrolatzen dutenak botere-posizio batean daude. Ematen du diskurtso berbala ez dena ez dela pentsaera edo ezagutza. Gaur egun, arte-munduan ere diskurtsoaren hegemonia ezarrita dago. Hainbestetan, bitartekariak, komisarioak eta kritikoa, maila batean, artelanak ordezkatzeko dituzte.
- Artista izanik, eta profil teorikoa nagusiki ez izanik ere, ikertu daiteke. Artean bertan badago ikerkuntza, eta horretan sakondu daiteke, moduetan, gaietan, estrategietan... nahiz eta gero modu testualean azaldu. Horrela, berezko «zelai» batean jolastu daiteke artista.
- Horrela egitea desiratzea. Intuitiboki horrela egitea aberatsagoa izango dela sentitzea.



# 1.2. Esperientzia artistikoa

## 1.2.1. Artearen kontzeptua gaur egun

Lehenago aipatu dudan bezala, «arte» kontzeptu aldakorra, iheskorra da. Beti kontrolatik ihes egiten saiatzen dena. Gizarte bat arte-ikuskeraz zehatz bat harrapatzen ari dela ematen duenerako, arte-sortze horrek jada hegan egin du. Beti dago garapenean. Hori da haren bertute preziatuenetarikoa bat. Batzuetan, ez dugu haren izaera dinamikoa errespetatzen; agian, ziurrago sentitzeko eta egiak ezartzeak ematen duen botereaz disfrutatzeko. Beste batzuetan, ordea, kontzeptua leku batean finkatzen dugu, posizio hori erreferentzia-puntutzat hartuta, unibertso bat deskribatzeko erraztasuna izateko. Eta hori baliagarria da inguruari buruz hausnartzeko, baina, askotan, ekintza hori memento zehatz batean asmatu zela ahazteko joera dugu, eta betikotzat jotzen dugu.

Gaur egungo arte garaikidea ulertzeko moduetara hurbilketa bat egiteko, puntu batzuk aipatuko ditut, ikerketa osoarekin erlazionatuta daudenak: «arte hitza», «arte dena eta ez dena» eta «artearen eremu mugatua eta artearen eremu hedatua».

### **Arte hitza (kategoria bat sortzen)**

Hizkuntza oso tresna baliagarria da gure inguruaz pentsatzeko, baina, aldi berean, arazoak sortzen dizkigu. Gure pentsaera hizkuntzaren bidez gauzatzen da, eta formatuak berak gure pentsaera baldintzatzen du. Baina hizkuntza ez da pentsatzeko modu bakarra; horregatik, ikerketa hau artearen bidez bideratzea proposatzen da. Javier Tudelak azaltzen duenez: «Aztarnaren objektibitatea hizkuntzak soilik ematen duela pentsa daiteke, eta teoria eta idazmenarekin itsutu. Hori akatsa da. Foucaultek jada ohartarazten zigun zeinua maskara gisa ere aritzen dela, "hizkuntzak ez dioela zehazki dioena", eta beste susmo bat gehitzen du: zentzu batean, hizkuntzak forma berbala berez gainditzen du, eta badaude beste gauza asko hizkuntza ez direnak eta hitz egiten dutenak».

Batzuetan, hizkuntza engainatzailea da. «Arte» hitza substantibo bat da. Hitz guztiek bezala, hasiera eta amaiera

ditu: «a»z hasten da eta «e»z amaitzen da. Kontzeptuak, aldiz, ez dauka hasiera zehatzik, ezta amaiera zehatzik ere. Errealitatearen eta adierazlearen artean ez dago jarraitutasun formalik, eta horrek nahastu egiten gaitu eta zailtasunekin ailegatzen gara esanahietara. Bestalde, substantibo bakoitza errealitate batera lotuta dago, eta, ulergarritasunaren alde, ahalik eta modu egonkorrean finkatzen saiatzen gara. Artea, aldiz, oso dinamikoa eta aldakorra da.

Hitzetan kartzelatuta gaude, edo, agian, pentsatzeko egituretan. Gramatika unibertsalaren teoriaren arabera, hizkuntza natural guztietan printzipio amankomunak daude azpian, eta printzipio horiek jatorrizkoak dira gizakiongan. Horrek ez du esan nahi hizkuntza natural guztiek gramatika bera dutenik, baizik eta giza hizkuntza guztietan arau batzuk daudela (umeei ama-hizkuntza hartzen laguntzen dietenak). Ematen duenez, sintaxia prozesu inkontzientea da, eta sintaxia, berez, fonologia eta semantika baino garrantzitsuagoa da, sintaxiak buruko azpiko estruktura islatzen baitu.

Kategoria handiak puska txikitzen zatitzen ditugu kontzeptuei heltzeko, eusteko, errealitate konplexua errazteko, kontrolpean izateak dakarrean ispiatzeaz disfrutatzeke eta baliatzeko. Arte kontzeptua kategoriatan sailkatzen dugu: ikus-entzunezko arteak, arte eszenikoak, arte performatiboak, arte plastikoak, arte bisualak, ehun-arteak, eskultura, pintura, marrazkia, arte grafikoak, bideoa, instalazioak, argazkigintza... Kategoria horiek ezartzea hainbat asmotarako erabiltzen dugu: medio bakoitzaren espezifikotasunetan sakontzeko, ideologiak transmititzeko, eta inklusio- eta kanporatze-irizpideak ezartzeko.

Errealitatea izendatzeko moduek pentsatzeko erak eta ideologiak zabaltzen dituzte. Gaur egun, arte-ekoizpena aipatzeko, «pieza» eta «artelan» hitzez gain «proiektu» hitza gehitu diogu gure hiztegiari, eta zabalkunde handia izan du. Proiektu hitza arte-eginkizuna modu globalago batean azaltzen saiatzen da. Gure testuinguruan, azken hamar edo hamabost urteotan erabili da, ekoizpen materialean zentratutako arte ekoizpen bat ez ezik beste elementu batzuk ere gehitzen zituen artea egiteko era bat izendatzeko. Dena den, «arte-proiektu» hitza ere motz gelditzen da, desegoki, trakets. Proiektua gertatzen denean, jada ez da proiektu bat, baizik eta gertatutako adierazpen bat. Hala ere, proiektu hitza jarraitzen dugu erabiltzen; ziur asko, beste hitz bat agertu arte.

Halaber, terminoetan beste aldaketa bat ikusi dugu: nagusiki «arte plastikoak» terminotik «arte bisualak» hitzera pasatu da; gizartearen ikus-entzunezkoetarako joeragatik, agian. Aldaketa horiek ohartarazten dute hitzek badutela beren ideologia, pentsatzeko era eta munduari begiratzeko modua, eta kontzeptuen aldaketen lekukoak zein banderadunak dira.

### **Artea dena eta artea ez dena**

Inklusio- eta kanporatze-prozesuak denbora guztian ari gara erabiltzen. Taldeak egiten ditugu, elementu askoko multzoak (aurreko sailkapenean bezala) edo bi elementuko taldeak: barrukoak eta kanpokoak, gu eta zuek, beltza eta zuria, emakumea eta gizona... Artea dena eta artea ez dena. Inklusio- eta kanporatze-prozesuetan pentsatzen dugunean, askotan, modu moral batean pentsatzen dugu: inklusioa ona eta baztertea txarra da. Argi dago prozesua askoz espazio konplexuagoa dela, baina jada sinplifikazio hori oso esanguratsua da egitura horrek nora eramaten gaituen ohartzeko.

Gure gramatika unibertsalaren egitura bat izan edo ez, nabaria da binomiotan pentsatzeko joera dugula, horrek gure bizitza eratzen duela eta pentsaera hori historian zehar errotu dela.

Dualismoa doktrina filosofiko eta erlijioso bat da, eta, jada K.a. VI. mendean, persiarrek bi printzipiotan antolatzen zuten beren mundua: ongia eta gaizkia. Filosofo greziarren teorietan ere badago dualismoa: Pitagorasen mugatua eta mugagabea, Enpedoklesen laguntasuna eta gorrotoa, Aristotelesen ongi eta gaizki metafisikoak, Anaxagorasen anabasa primitiboa eta inteligentzia, Platonen mundu ulergarria eta mundu sentikorra... Erlijio kristauko Tomas Akinokoa eta San Agustin, aldiz, dualismoaren aurka borrokatu ziren, eta gaizkia berez ez zuten entitate gisa hartzen, baizik eta ongiaren gabezia gisa. Descartesek espirituairen eta materiaren arteko dualismoa ezarri zuen, eta Kantek dualismo berri bat sartu: arrazoi hutsaren eta arrazoi praktikoairen artekoa, fenomenoaren eta determinismoaren artekoa, moralaren eta askatasunaren artekoa.

Yayo Herrerok, esaterako, pentsatzeko modu bitarra gizarre patriarkalarekin lotzen du. Haren esanetan:

Feminismoaren kritika patriarkatuan zentratzen da, aurkako bikoteetan zentratzen den antolakuntza-eredu batean (kultura/

natura, burua/gorputza, arrazoia/emozioa, ezagutza zientifikoa / ezagutza tradizionala, zientzia/esperientzia, publikoa/pribatua, etab). Patriarkatuak balio handiagoa ematen die pare bakoitzeko lehenengo elementuei, eta maskulinoarekin lotzen ditu. Emakumeak, orduan, naturaren, gorputzaren, materiaren, emozioen, ezagutza tradizionalaren, esperientziaren, objektuaren, pribatuaren alboan geratuko lirateke, aurkako maskulinoen aurrean femeninotzat hartzen direnak. Hortik aurrera, gizonaren eta balio maskulinoen alde, naturaren eta emakumeen esplotazioa eta nagusitasuna ideologikoki justifikatzen dira.

J. Pierre Hiernaux-ek, «El pensamiento binario. Aspectos, teóricos y empíricos» artikuluan, argumentatzen du askotan pentsaera bitarra mendebaldeko pentsamenduaren ezaugarritzat hartzen dela, baina biko pentsaera mendebaldekoa ez ezik ekialdekoa ere badela, eta, hori frogatzeko Yin eta Yang-en adibidea ipintzen du. Dikotomia horretan, elementu batak ez dut bestea baztertzeko, baina, dena den, dikotomia bat ezartzen du:

Hausnartu ahalko zen, halaber, Zen pentsaerak ezartzen duen hau: «Izakia izakia da izakia ez delako, eta horrek esan nahi du A A dela, A ez delako». Horrela da... baina, YIN eta YANG arteko lotura askaezina azaltzen saiatzeko, misterio hori aipatu, adierazi eta eratu ahal izateko, zalantzarik gabe beharrezkoa izan zen lehenengoz haien sorburuez, hau da, dikotomiaz, ohartaraztea. Eta A dena da proposatzeko, ez bairik gabe, izan eta ez izan arteko disjuntzioekin lan egitea beharrezkoa izan zen; bestela, inolako proposamenik ez da posible.<sup>4</sup>

---

4. J. Pierre Hiernaux, «El pensamiento binario. Aspecto semánticos, teóricos y empíricos», *Cultura y representaciones sociales. Revista electrónica de ciencias sociales* 3, 6. zk. (martxo, 2009), 22, <http://www.journals.unam.mx/index.php/crs/article/view/16382> «Podría meditar también el pensamiento Zen que establece que "el Ser es el Ser porque no es el Ser, lo que significa que A es A porque no es A". Ciertamente... pero para intentar explicar la unión inextricable entre el YIN y el YANG, para poder evocar este misterio, enunciarlo y figurativizarlo, fue necesario sin duda alguna concebir primero la existencia en sí de sus principios, esto es, una dicotomía. Y para proponer que A es lo que es porque no lo es, sin duda fue necesario trabajar con las disyunciones entre *ser* y *no ser*, sin lo cual ninguna proposición es posible».

Haren arabera, dikotomia sorburu transkulturala izango zen funtsezko zentzumenen eraikuntzan.

Artea zer den eta zer ez den eztabaidatzea, esanahiak eraikitze eta arte arloa definitzeko ez ezik, praktika batzuk arte gisa legitimatzeko eta beste batzuk ilegaltzat jotzeko ere erabiltzen da. Maiz, arte-adierazpen ezberdinen artean eztabaida planteatzeko suposizio faltsu bati abiatzea besterik ez da, hau da, arreta ez dagokion toki baten ipintzea eta pertsonak benetako borroka ez den zerbaitekin entretenitzea. Mirtha Cucco psikologoak oso modu adierazgarri batean planteatzen du «suposizio faltsuen kontzeptualizazioa» (conceptualización de los Supuestos Falsos),<sup>5</sup> genero maskulinoaren eta femeninoaren arteko borrokaren zutabeak zalantzan jarriz, aurkarien borroka bat balitz bezala planteatu beharrean beste eremu batean kokatuz ezinegonaren sorburua eta zirkulu biziotsutik (aurkarien borroka planteatzen duena) zirkulu bertutetsu batera pasatuz (egoera beste modu batean aztertuz lortzen dena eta konponbide bat eraikitzea lortzen duena). Adibidea artearen eremura eramaten dugunean, artearen arloko hainbat joeratako aitzindariok bandoak eraikitzen jarraitzen dugu, artearen txikikeriekin entreteniturik, benetako ezinegonen sorburuak beste leku batean egonda (sistemak ezartzen duen lehiakortasunean, gizartearen balioetan edo logika baztertzailan, esaterako).

### **Artea esparru hedatuan eta esparru mugatuan**

Beste aurkakoen borroka bezala ezartzen den planteamendu bat «arte esparru hedatuan eta arte esparru mugatuan» da. Artea espazio hedatuan, honako baldintza kontzeptual hauek eta materialetan gertatzen diren arte-adierazpenak izango lirateke:

- Arte kontzeptua malgu bihurtzen da. Mugak ez daude oso definituak, eta adierazpenak arte-ekintzak, soziologiako ikerketak, publizitateko interbentzioak, eguneroko ekintzak zein festa herrikoiak izan litezke.
- Jarraitutasun bat dago artearen eta gizakien beste ekintzen artean, eta ez dago asmorik ezberdintasunak azaleratzako. Jokatzen da adierazpenak modu ez garbi batean aurkeztera; beste arrazoi batzuen artean, ar-

---

5. Mirtha Cucco, «Hombres, mujeres, ¿solo un problema de rosa y azul? La formación del sujeto que somos. Capitalismo, relaciones sociales y vida cotidiana», *Revista Sexología y Sociedad*, 19, 2. zk. (2013): 149-171. <http://www.revsexologiaysociedad.sld.cu/index.php/sexologiaysociedad/article/view/194/235>



- tearen aurrean pertsonak modu estereotipatu batean kokatzea saihesteko.
- Artea zenbait leku fisikotan gerta daiteke, eta ez bakarrik (eta, batzuetan, hobe hala ez izatea) espezifikoki artearen espazio gisa izendatuta dauden lekuetan (hau da, museoetan, galerietan, erakusketa-aretoetan, arte-festibaletan eta arte-programaketetan, eta abarretan).
  - Pertsonenarekiko eta oro har gizartearekiko elkarrizketa bat ezartzeko asmo garbia erakusten dute espazio hedatuan gertatzen diren arte-eginkizunek.
  - Eztabaidak daude arte-eremu hedatuan dauden ekimenak baloratzeko jarraitu behar diren irizpideei buruz, ea bakarrik artistikoak ala beste mota batzuetakoak ere erabili beharko liratekeen.
  - Artea espazio mugatuan egoteak, berriz, beste koordinatu hauetan egotea ekarriko luke:
  - Artearen espezifikotasuna defendatzea eta, horretarako, garbi ezartzea zer gelditzen den kategoriatik barne eta zer kanpo.
  - Sortzailearen eta ikuslearen arteko rol ezberdinak onartzen dira, eta naturalizatutzat agertzen dira.
  - Artearen espazio espezifikokoak artearen leku legitimoak, erreferentziazkoak balira bezala defendatzea eta han egotearen onurak aldarrikatzea.
  - Arte-medioaz bakoitzak bere buruarekin gogoeta egitea garrantzitsua da.
  - Pareen onarpena, hau da, artearen arloko beste agenteen aintzatespena lortzea oso garrantzitsua da, legitimazio-faktorerik garrantzitsuena.

Artearen bi eremuok artearen autonomiaren kontzeptuaren aurrean kokatzeko bi era izango lirateke.

## 1.2.2. Artearen autonomia

Gaur egungo artearen kontzeptua artearen autonomian oinarritzen da. Artearen autonomiaren printzipioak ezartzen du artea bere kabuz baloratu behar dela, eta ez beste giza ekintza arlo batzuei –hau da, ekonomia, turismoa, politika, ideologia, moralak edo erlijioak– onurak ekartzen dizkielako. Arteak ez da erabili behar beste gauza baterako tresna gisa, baizik eta arterako ez beste ezertarako. Beste interes bat gainean badu, artelanaren kalitatearen kontra joango da. Autonomiaren defendatzaileek pentsatzen dute arte garaikideko lan asko beren interesetarako erabiltzen dituztela politikak, entretenimenduzko kulturak

eta turismoko ekonomiak, eta hori kaltegarria dela arte-lanarentzat berarentzat eta artearen arloarentzat berarentzat. Arte-kontzeptzio horrek arteari salbuespen-estatu bat emango lioke, eta estatu horrek artea garatu ahal izateko beharrezko baldintzak ezarriko lituzke.

Badaude arte-autonomiaren defendatzaileak, aurkariak eta tartekoak. Artearen autonomia kolokan jartzen dutenek desabantailak ere ikusten dizkiote artea ulertzeko modu horri. Posizio horrek distantzia bat sortuko luke artearen eta beste giza ekintza arloen artean, artea solipsismo-egoera batean geratuko bailitzateke. Arteak barrurantz begiratuko luke gehiago, bere arloan bertan funtzionatzeko, eta artearen arloko agenteak asetzeko eta beste pertsonekin benetako erlazio bat eraikitzeko beharrik gabe. Batzuetan, arte-posizio horretatik aldarrikatzen da arte politikoa ere egitea. Horri buruz, Berlineko 7. Bienalaren komisario Artur Zmijewskiren ikuspuntua oso esanguratsua da: «Oso ondo prestatuta dauden pertsonak —artistek— ikuspegi paradoxiko edo utopikoak eta kritika soziala ekoizten dituzte, nahiz eta ez haiek ezta haien ikusleek ere ez duten nahi praktika politikara edo beste giza balioen bateko praktika ukigai batera eramaterik».<sup>6</sup> Konpromiso sozialeko simulazio bat izango balitz bezala: konpromiso bateko azalera bat, leku eroso batetik eginda, eta jarrera mugatu hori justifikatuta egonda artearen arloko legitimazioa, beste agenteek errealitatean, konfliktuetan eta kontraesanetan sartzeko beharrik izan gabe.

Giza ekintzarik gabe, konbentzitzeko beharrik gabe, iritzi-ezberdintasun edo -konfliktorik gabe, eta, beraz, muinean politikarik gabe. Horrek gaur egungo artearen definizioa ematen du modu batean. Objektuek lan zehatz bat egiten dute, baina benetan egiten dutena errealitatea estetizizatzea, ideiak espektakulu bihurtzea eta politika inork jarraitzen ez duen deialdi bihurtzea da. «Arteak ez du helbururik», «Artea autonomia da», «Artea guri gehiago egiten uzten digun immunitate batek babesten du», «Artista batek hormetan zehar ikus dezake» eta beste ikuspegi antzekoak aurki

---

6. Artur Zmijewski, «Forget Fear», 7. *Berlin Bienala* (blog), 2012, <http://www.berlinbiennale.de/blog/en/comments/forget-fear-a-foreword-by-artur-zmijewski-19528> «Thus, people otherwise extraordinarily well-equipped –artists– produce paradoxical or utopian visions and a social critique which neither they nor their viewers are willing to translate into a political (or any other) practice of any tangible social value».

daitezke errazki. Baina guk galdetu dezakegu: zein aldaketa hautemangarri edo nabarigarri ekar dezakete immunitate horrekin babestuta dauden artistek? Eta posible da immunitate artistikoaz mintzatzea, kon-tuan hartuta Juliano Mer-Khamis antzezle, aktibista eta zuzentzailea *Freedom Theater*-ean (bere ama Arna Mer-Khamis West Bank-eko Jenin hirian sortutakoan) lan egin eta gero hil zutela, Ai Weiwei artista atxilotu eta gero, Voina errusiar taldearen kideak behin eta berriro atxilotu eta gero? Ematen du arte-munduak ia erakusketa bakoitzean politika zuzenarekiko nazka aitortzen duela, eta, horren bitartez, artista bat politikoki substantziala den ekimen batekin konprometitzea nahikoa da mehatxuak, zentsura, errepresioa eta kartzelatzea sufritzeko.<sup>7</sup>

Bi jarrera horien artean, artearen autonomia (instrumentalizazioaren aurrean independentzia bezala) defendatzen duena eta artearen autonomia (immunitate bezala) salatzen duena, badago autonomiaren gaiari begiratzeko beste modu bat, «interdependentzia» kontzeptuarekin lotuta.

Sarritan, artearen munduan ikusten dugu nola «independentzia» kontzeptua sublimatzen den, heroitasun- eta epikotasun-puntu batekin. Normalean, «independente» adjektiboa («komisario independentea», «arte-elkarte independentea», «arte-agente independentea», «arte-ekoizpeneko egitura independentea») erromantizismo-kutsu batekin erabiltzen da. Adjektibo bitxia ematen du, adjek-

---

7. Ibid. «Without human agency, without any work at convincing, without difference of opinion or conflict, and thus essentially without any politics. This somehow seems to be the definition of today's artwork. These objects do indeed perform certain work, but it is the work of aestheticizing reality, changing ideas into spectacle, and transforming the political into a call that no one follows. "Art serves no purpose", "Art is autonomous", "Art is protected by an immunity which allows us to do more", "An artist can see through walls"— one can easily find other such views. But we may ask: what perceptible or appreciable change has been brought about by artists protected by immunity? And can one really speak of artistic immunity after the director, activist, and actor Juliano Mer-Khamis, who ran the Freedom Theater, founded by his mother, Arna Mer-Khamis, in the West Bank town of Jenin, was murdered; after the arrest of the artist Ai Weiwei; and after the repeated arrests of members of the Russian collective Voina? It seems that with practically every exhibition the art world declares its aversion to direct politics, while it is enough for artists to engage in substantive political activity to face threats, censorship, repression, or imprisonment».

tiboaren ondotik zati bat faltan botatzen delako: zer dela eta independentea? Ideologikoki independentea, ekonomikoki independentea, artearen legitimazio-sistematik independentea, instituzioetatik independentea, beste arte-agenteetatik independentea...

## 1.2.3. Esperientzia artistikoan espezifikoa dena

*«Konbentzioz, Partenoia artelan aparta da. Hala ere, bakarrik maila estetikoak du, lana gizaki baten esperientzia izatera ailegatzen denean».*<sup>8</sup>

### **Esperientzia artistikoan jokoan sartzen diren elementuak**

Esperientzia artistikoa ez dago bakarrik arte-formalizazioaren barruan (berdin du ukigarria ala ukiezina den). Esperientzia artistiko bat sortzean, faktore hauek elkar-tzen dira:

- Entitate bati dariona.
- Jasotzailearen ulertzeko eta sentitzeko barne-moduak.
- Testuinguru ukiezina eta imajinario sozialaren (historia, kultura) eraginak esperientzian.

Artista batek esperientzia artistiko bat eskaini nahi izango balu, logikoa ematen du pentsatzeak faktore horiek guztiak kontuan izan beharko lituzkeela. Gaur egun, aldiz, ematen du ardura asko lagatzen dela objektuetan; gehiegi, agian.

Komisario-sistema dominantea arte-objektuak kudeatzean oinarrituta dago; objektuok enkargatu, garraiatu eta aseguratzen dira, copyright eskubideetan eta haien muntaketa eta desmuntaketa egokian arreta ipinita. Halako praktikak artearen mundu osoan gertatzen dira, eta artearen

---

8. John Dewey, *El arte como experiencia* (Barcelona: Paidón Ibérica, 2008), 4. «Por convención, el Partenón es una gran obra de arte. Sin embargo, sólo tiene un rango estético cuando la obra llega a ser la experiencia de un ser humano».

mundua oraindik objektuaren botere magikoaren sinesmen popularraren mende dago. Modu horretan, ematen du objektu bat ekoiztu eta jendearen artean banatzea nahikoa izango dela aldaketak sortzeko, baita aldaketa politikoak ere. Berdin du zer izan daitekeen arte-objektua bere kabuz, berari egokitutako lan soziala eta politikoa egitea espero da, giza ekintzarik gabe eta konbentzitzeko inolako lanik gabe, iritzi-ezberdintasunik eta borrokarik gabe, eta, orduan, muinean, politikarik gabe. Horrek, nolabait, gaurko artelanaren definizioa ematen du.<sup>9</sup>

Artistak objektuez soilik ez, beste faktore batzuek ere arduratzeak ez du esan nahi artistak bere arte-proposamenaren inguruan guztia kontrolatuko duenik, mezu uniboko bat emititzeko asmoarekin, baina bai normalki artisten eginkizuntzat hartzen ez diren beste gauza batzuk halaber kontuan izango dituela artelana eraikitzeko.

Dena den, jasotzailearen interpretazioa, sentsazioa, esperientzia, beti artistaren borondatek at geldituko da maila batean. Alde batetik, errezeptoreak askatasuna dauka proposamena modu batean edo beste batean kokatzeko eta berari begiratzeko. Bestetik, haren begirada baldintzatuta dago faktore askorengatik: beraren historia pertsonala, hezkuntza, pertzepzioa... «Behatzaileak ikusten duenari, eta ikusten ez duenari, eta behaketak hartzen duen itxurari, behatzailearen ezagutzak eragiten dio: behatzaileak dituen teoriak, hipotesiak, onarpenak, edo eskema kontzeptualak».<sup>10</sup>

---

9. Zmijewski, «Forget fear» (blog). «The dominant curatorial strategy is based on administrating art objects; these are commissioned, transported, and insured, with attention paid to copyright as well as to properly mounting and taking them down. These practices are characteristic of the entire art world, still dominated by a popular belief in the magical power of the object. Thus, it seems as if producing an object and distributing it among people is sufficient to effect change, political change as well. The art object alone, whatever else it may be, is expected to perform the social and political work assigned to it, without human agency, without any work at convincing, without difference of opinion or conflict, and thus essentially without any politics. This somehow seems to be the definition of today's artwork».

10. D.C. Phillips eta Nicholas C. Burbules, *Postpositivism and Educational Research* (Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, 2000). «What an observer sees, and what he or she does not see, and the form that the observation takes, is influenced by the background knowledge of the observer —the theories, hypotheses, assumptions, or conceptual schemes that the observer harbors».

Halaber, Juan Luis Morazak jasotzailearengandik at da goen beste faktore bat aipatzen du: arte-sistemak berak baldintzatzen du bakoitzak nola baloratzen duen aurrean duen artelana. «Baina artelana eta gozamina elkartzean, baldintzatutako interakzio bat ere gertatzen da. Hala, gozamina kulturalki eragindako kalitatezko irizpide baten boterearen atzeraelikadurako sistema baino ez da».<sup>11</sup>

Amaitzeko, batzuetan, objektu artistikoa, ez-ezinbesteko edo kaltegarri gisa ulertzen da. «Emozio estetikoak bada esperientzia artistikoan benetan esanguratsua dena, edozein kanpokotasun araztasuna andeatzen duen apoiatura bihurtzen da. Trantze mistikoa estetika aratza izango litzateke, orduan».<sup>12</sup>

### **Esperientzia artistikoa, egiterakoan eta jasotze-rakoan**

Arteak zenbait esperientzia eskaintzen dizkio artea egiten duenari eta artea jasotzen duenari. Egiteko eta jasotzeko esperientziak ezberdinak dira. Arte parte-hartzaileaz hitz egiterakoan, pertsona bakoitzaren rolaz ohartzea intereskoa izan daiteke esperientzia motak bereizteko.

Sortzailearen esperientziaz mintzatzen bagara, puntu batzuetan pentsatu beharko genuke: artistak nola bizi dituen zenbait motatako artelanak, zein eragin duen artistak artearekin duen esperientziak arte-proposamen bakoitzean, eta zein transferentzia sortzen duen artistak hartzailearengan bere esperientziaren bidez. Ezberdina da sortzaileak bere artelana modu bakarti batean sortzea eta gero erakustea, eta sortzaileak aurkezteko momentuan bertan egitea artelana. Distantzia tenporala eta espaziala ezberdinak dira, baita jasan behar den ziurgabetasuna ere.

Badaude zenbait mailatako hartzaileak: zuzenki arte-proposamena bizitzen dutenak, informazioaren bidez bizitzen dutenak, artelanean interakzio-maila bat izango dutenak –esaterako, inizatiba aldatzeko posibilitatea

---

11. Juan Luis Moraza, *Ornamento y Ley. Procesos de contemporización y normatividad en arte contemporáneo* (Murtzia: Cendeac, 2006), 54. «Pero en el encuentro entre obra y goce, se produce también una interacción condicionada de modo que el goce es sólo el sistema de realimentación del poder de un criterio de calidad inducido culturalmente».

12. Rosa María Rodríguez Magda, *Transmodernidad* (Bartzelona: An-thropos, 2004), 186. «Si realmente lo denotativo de la experiencia artística es la emoción estética, toda exterioridad se convierte en una apoyatura que degrada su pureza, el trance místico sería, pues la estética pura».

dutenak-, eta rolaren arabera esperientzia modu batean edo bestean eratzen da. Hurrengo atalean, ikusleen, parte-hartzaileen eta kosortzaileen berezitasunetan sakonduko dugu.

Rolak alde batera utzita, pertsona bakoitzak, psikoanaliaren ikuspuntutik, erlazio bat ezar dezake artearekin: artea pertsonaren beraren zerbitzura egotea (jabea), pertsona bera artearen zerbitzura egotea, eta artearekiko erlazio eszeptikoa (sadikoa).<sup>13</sup>

Eta, azkenik, artelan bakoitzari ez zaio bakarrik esperientzia bat egokitzen: arte-gertakizunean zehar, esperientzia ezberdinak eskaini ditzake arteak.

## 1.2.4. Ikerketan erabiliko den arte-kontzeptua eta ikertuko den arte mota

Ikerketa honetan, artearen kontzeptua modu zabal batean erabiliko da: inguruari modu alternatibo batean begiratzea ahalbidetzen duten giza adierazpenak, zenbait errekurtsio mota erabiliz (plastikoak, ikus-entzunezkoak, performatiboak, diskurtsiboak, eszenografikoak, erlazio-nalak, psikologikoak...). Logikoa ez den modu batean inguruari eta gizakiari buruzko ezagutzak, sentsazioak, ikuspuntuak, irizpideak eta perspektibak transmititzea lortzen duten adierazpenak, askotan modu ulertezin batean.

Ikerketa honetan, ezaugarri hauetako batzuen artean kokatzen diren artelanak aztertuko dira.

- Artearen mugetan kokatzen diren artelanak. Ezarritako artearen mugen kontra jokatzeko duten arte-proiektuak, arteari (esperientzia estetikoari) zer dagokion eta arte-sistemari (ezarritako legitimazio-egiturari) zer dagokion ezberdintzeko, ohartzeko, azalertzeko, salatzen... Batzuetan, bizitzarekin kamuflatuta agertzen diren arte-adierazpenak izan daitezke. Los Torrez-

---

13. Ibid., 10. kap. eta Judith Butler, *Los mecanismos psíquicos del poder* (Madrid: Cátedra, 2001), 1. kap.

nos-en «Ejercicios para cruzar fronteras» bideoan, hau xe esaten da mugei buruz: «Muga gainditu duzunean eta atzerantz begiratzen duzunean, muga berriz zure aurrean dago».<sup>14</sup> Kasu horretan, artearen mugarantz joatea ez litzateke izango artistikoa ez den eremu batera pasatzeko (eta mugara beste aldetik begiratzeko), baizik eta lehenago aipatutako arte alienatuaren egoerari buruz problematizatzeko; alegia, mugetako marra zorrotzak lausoago bihurtzeko.

- Ikus-artearen eta arte performatiboaren artean kokatzen diren artelanak. Halaber, eremu transdiziplinario batean daudenak. Perspektiba ezberdinen integrazioa lortzen duten artelanak transdiziplinariotzat hartuko ditugu.<sup>15</sup> Badaude arte-prozesuak medio batean oinarritzen direnak eta inspirazioa, pentsamendua eta gogoeta medio horretan sakontzean aurkitzen dutenak. Beste jarrera bat asmo, intuizio edo nahi batetik abiatzea da, kasu zehatz bakoitzerako behar diren baliabideak bilatuz. Bigarren kasu horretan, hurbilketa transdiziplinarioa izateko joera gehiago dago.
- Testuinguruko artea esanahi osoa testuinguru sozial zehatz batean hartzen duena da. Proposamenen bilakaera ez denean soilik mugatzen artearen munduko parametroetara, eztabaidetara edo kezketara, baizik eta inguruarekiko elkarrizketa bat bilatzen duena.
- Transformatzailea, aldaketa eragiten diona pertsonari edo maila sozial batean. Eraldaketak sortu nahi dituztenak, arlo pertsonalean zein gizarte-mailan. Perspektiba ez-hegemonikoak ematen dituztenak. Boterearekin lotuta ez daudenak. Ezartzekoa den imajinario bat proposatzen duten artelanak, eta ezarritako imajinarioa mantentzera laguntzen ez dutenak.
- Estrategia parte-hartzaile edota kolaboratzaileen bidez gertatzen direnak eta estrategia horiek formatu gisa soilik hartuta ez, baizik eta modu horren bidez artearen beste eginkizun eta propietate batzuk miatzen saiatuta.
- Magia izatea bilatzen duten proposamenak. Harridura, gauzak burmuinean beste modu batean –norberaren baitan– sartzeari eragiten dutenak. Berezitasunarekin, lilurarekin eta erakargarritasunarekin jokatzeko duten

---

14. «Cuando has superado la frontera y miras atrás, la frontera vuelve a estar delante de ti».

15. Multidiziplinarioa: zenbait disziplina erabiltzen dituen, bakoitzak gaiari bere eremutik gehitzen diola. Interdiziplinarioa: disziplina tradizionalen mugak gurutzatzen dituen, edo disziplina batzuk puntu zehatzetan kolaboratzen hasten direnean. Transdiziplinarioa: disziplina batzuk modu transbertsal batean erabiltzen dituen; akzio-eremua disziplina bakoitzaren eremua baino zabalagoa da.



## TRANSARTEA

proiektuak, magiazko faktore horrek pertsonak bere erotasuneko gunetik ateratzen eta beste egoera eta jarrerera batean kokatzen.

# 1.3. Transarte kontzepturako ibilaldia

Nahiz eta tesiaren arloa hasieratik definiturik (arte garaikidea + partaidetza + gizarte-psikologia + transformazioa) eta sustraiturik egon (ikertzailearen berezko praktika artistikoan), tesiaren izenburuak aldaketak izan ditu tesiaren prozesuan zehar, ñabardura ezberdinak aditzeko asmoz («*TRANSARTEA. Arte-praktika parte-hartzaileak eta kolaboratzaileak, eta gizarte-psikologia Transmodernitatean*», «*TRANSARTEA. Arte parte-hartzailea, performatibitate artistikoa eta giza portaera*», «*TRANSARTEA. Taldeko portaeraren teknologia eta gailu artistikoak*»...). Nolanahi ere, «TRANSARTE» hitza mantendu da denbora osoan zehar, seguruenik gehiegi zehazten ez duen hitz malgua eta iradokitzailea delako, baina halaber, jakin gabe, intuitiboki banekielako fokua tarteko eremuetan egongo zela, mugak gainditzen dituzten prozesuetan eta aldatzen diren egoeratan.

## 1.3.1. «Transarte» kontzeptua tesian zehar

Haatik, «transarte» terminoaren erabilera aldatzen doa ikerketan zehar. Lehenengoz, erabili dugu kategorien mugak zeharkatzeko (transgeneroa, transdisziplinarioa, transezagutza...), egitura bitarren arteko espazioa ibiltzeko (arte eta ez-arte, pertsonala eta soziala, mikro eta makroa...), eta harreman mota bakoitzaren transferentziaz oartzeko (menpekotasuna, parekotasuna, elkargunea...).

Hasieratik, artearen testuingurua eraldatzeko gaitasuna-ekin lotu dugu, eta, horretarako, arreta ipini dugu pertsonen inguruko baldintzetan, zein modutan eragiten dieten hausnartzeko, eta artistok nola lan egin dezakegun baldintza horiekin gure gogo artistikoei eta beste motatakoei ere irtenbidea emateko. Gero, transformazioa norabide

bakarreko gisa ulertu beharrean, truke gisa planteatu dugu. Gero, transformatzeko nahi hori ea orainaldiko garaiarekin bat datorren ezarri dugu, eta, horretarako, Transmodernitatearen kontzeptuaren ainguraketa aurkitu dugu. Era berean, azaldu dugu nola egokitzen den transformatzeko grina hori pertsonengan bakoitzaren izaeraren arabera.

Aurrerago, konplizitatea bilatu dugu «trans-» aurrizkia duten terminoetan: transakzioak, transferentziak, kontra-transferentziak, trantsizioak... Hitz horien esanahia giza psikologian bilatu dugu batez ere; zehazki, portaera nola eraldatzen den jakin nahian. Hori artean hautemateko, hau da, nola lan egiten duen arteak portaera eta harremanekin, zenbait mediotako adibideak eman ditugu. Adibideak ikustean, konturatu gara interesgarria izan daitekeela, artista batek portaeretan eta testuinguruko baldintzetan eraginak sortu ahal izateko, artearen artisautzako tradizioaren tresnez aparte, beste tresna batzuekin ere trebatzea. Hori dela eta, teknologia erlazionalak ikerzea proposatzen dugu, artistok erlazioetan eraginak sortzeko tresnak izateko.

Azkenik, teknologia horiek gizarte-makineriarekin nola kateatzen diren ezagutzea proposatu dugu, pentsatzen dugulako taldeko mekanismo erlazional, emozional eta afektiboak funtsezkoak direla makineria sozialak eragiteko eta gaur gizarte bezala ditugun errokei aurre egiteko.

### **1.3.2. Ikerketaren interes-puntuek zein ibilbide egiten dituzten**

Ikerketaren erreferentziazko markoa, nahiz eta 2012a baino lehen hasi eta 2018tik aurrera jarraitu, 2012-2018 arteko denbora da. Tarte horretan, ikerketaren arreta-puntuak hasi ziren, interes batek mugiturik, eta, gero, aldaketak izan dira. Eskerrak, horrek esan nahi duelako bidaiaren esperientziak, irakurketak eta egindako artelanak ikertzaileari ere eragiten diotela.

**Artea zer den eta zer ez den eztabaidatzetik, ikuspuntuak nola eraikitzen diren pentsatzera**

Ikerketaren hasieran, artea zer den eta zer ez den eztabaidatzean sorturiko liskarrak ikusarazi dira, planteatzeko horrelako diskurtsoak erabiltzen direla manifestazio batzuk arte-arlotik ateratzeko. Hasieran, diskurtsoen aldetik kontzeptu bitarrak nola eraikitzen diren bilatu da, eta arte-praktikaren aldetik mugak bortxatzen saiatzen da. Ikerketaren amaierarantz, diskurtsoen aldetik Erwin Goffman «Markoaren Azterketa» (*Frame Analysis*) teoriaz interesatzera pasatuko gara (gure ikuspuntuak nola eraikitzen diren inguruan),<sup>16</sup> eta, praktikaren aldetik, ulertzeko eskusio-prozesu horien aurka borrokatu beharrean eta mugak gainditzeko grinari espazioa eman beharrean, marko horien funtzionamenduarekin jolastea hautatu da (teknologia bigunez lan eginez).

### **Artea, funtzioa eta autonomia**

Lehenengo partean, arte arloan autonomia kontzeptua erabiltzeko moduari mesfidantza askorekin begiratu zaio, pentsatzean artearen autonomia aitzakia bezala erabiltzen dela, eremu erosoago, babestuago eta aldi berean eragin gabeagoan gelditzeko. Bigarren partean, Jordi Claramonteren «autonomia ilustratua», «autonomia modernoa» eta autonomia modalaren sailkapena kontuan hartu da gehiago, autonomia gaztelu isolatutzat bakarrik ez hartzen saiatuz.<sup>17</sup> Aldi berean, Almudena Hernadoren identitate erlazionalaren inguruko diskurtsoak baliagarriak izan dira, alde batetik, baieztatzeko gaur egun saltzen diguten «banako autonomo»aren irudia emakumeen menpekotasunean sostengatzen den ameskeria dela, eta, bestetik, feminismitik «independente» kontzeptua eraikitzeko, banakotasuna bermatzen dela, baina batez ere identitate erlazionalaren beharra errekonozitzen. Alde horretatik, ikerketaren azken fasean pentsatzen dugu arte garaikideko hainbat agentek operazio patriarkal bat egiten dutela artearentzako «autonomia ilustratua» eskatuz, beste giza arloekiko interdependentzia errekonozitu gabe.

---

16. Erwin Goffman, *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience* (Boston: Northeastern University Press, 1986). Teoria horrek planteatzen du markoak gure pertzepzioak baldintzatzen dituzten entitate erretoriko indartsuak direla, eta lortzen dutela gure errealitatearen elementu batzuk beste batzuk baino gehiago nabarmentzea. Horrela, markoek eragiten dute gure egoera baten eginkizunak modu zehatz batean interpretatzea, eta ikuspuntu bat eraikitzen dute pertsonengan.

17. Jordi Claramonte, «Autonomía». In Hablarenarte ed. *Glosario Imposible* (Madril: Hablarenarte, 2016).

## **Arteen prozesuen irekitasunen graduak**

Prozesuen irekitasunarekin, gehienbat praktikatik esperimentatu zen; hasieran, irekitasun ia osoarekin jardun genuen («Marra» dinamikan, esaterako), eta, gero, irekitasun hori modu neurtuago batean erabiltzera pasatu ginen. Tarte horretan, ibilbide hau egin genuen: kontrola galtzea eta ziurgabetasuna jasatea erronka pertsonalak izatetik, kasu bakoitzean garrantzitsuena eta interesgarriena zer izango zen pentsatzera. Irekitasuna berez balio positibotzat hartu beharrea, egoeraren eta lortu nahi den emaitzaren arabera hartzen da orain kontuan.

## **Korronte artistikoetan errekonozitzea eta ulergarritasuna**

Ikerketan zehar, momentu batean, arte-praktika parte-hartzaile eta kolaboratzaileen aurretiko arte-korronteen errepasso bat egin da. Halaber, beste momentu batean, portaerak modu oso agerian erabiltzen dituzten gaurko arte-adierazpenak aipatu dira. Izendatuta dauden korronte artistikoetan errekonozitzeko grina bat adierazi da, kontziente izanda izena duten gauzak imajinario kolektiboan existitzen direla. Ikerketaren amaierarantz, interesa ipini da Judith Butlerren ulergarritasunaren matrize heterosexualaren teorian,<sup>18</sup> diskurtso horren logikei ikuspegi berri batetik begiratzeko, artean erabiltzen diren kategorien gainean, praktika batzuk baztertuz.

## **Lan egiteko era prozesualak eta proiektualak; estrategia, taktikak eta operazioak**

Hastapenetan, arreta eman zitzaion artelanen ekoizpena gerturatzeko moduak prozesualak edo proiektualak izateari, eta jada momentu horretan sumatu genuen gauzak ez direla modu batekoak edo bestekoak, baizik eta nahasiak, baina kontzienteki aldi berean, artearen zirkuluetan eztabaida nabaria zela «egitearen bitartez» arte-praktika (artisautzen tradizioetik etorritakoa) eta «proiektazioa», «kudeaketaren bitartez» arte-praktika (arte kontzeptualaren ildotik etorritakoa). Uste dugunez bitarren gatazka ez dela emankorra, egite eta proiektazio horiek testuinguru batean nola gauzatzen diren aztertu dugu, estrategia, tak-

---

18. Judith Butler, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad* (Barcelona: Paidós, 2007).

tika eta operazioen kontzeptuez baliatuz, Michel de Cer-tau<sup>19</sup> eta Jordi Claramonteren eskutik.<sup>20</sup>

### **Inplikazioen graduen sailkapenetik rolen elkarketara**

Ikerketaren lehenengo partean, mamitsua da arte-proiektu kolaboratzaileetan jendearen inplikazioaren arabera egiten den sailkapena (ikuslea, erabiltzailea, parte-hartzailea, kolaboratzailea, kosortzailea...). Hori hausnartzeak berekin dakar planteatzea ea ezartzen den erlazio mota batek beste batek baino paradigma eraldatzaileago bat inplikatzen duen (esaterako, ea benetan partaidetza bultzatzeak kontenplazioa bultzatzeak baino paradigma demokratikoagoa planteatzen duen). Auzi horretara hurbilketa bat egiteko, kontuan izan da zer dakarren rol batek edo beste batek pertsonen gorputzetan, jarreretan, bere buruei buruz pentsatzeko eretan, testuinguruarekiko harremanetan, eta orokorrean boterea kudeatzeko moduetan. Eta, azkenik, garrantzitsua da erlazio mota bakoitza nola bideratzen den (bakoitzean abantailak eta desabantailak ikusiz, nahiz eta gogoan izan erlazio bakoitza baldintzatzen duten joerak, genealogiak eta aurreiritziak).

## **1.3.3. Ibilaldi kolektiboa eta pertsonala**

Neu ere joan naiz aldatzen profesionalki eta pertsonalki, Transarte ikerketarekin batera mihizatzen, engranaje honetan hainbat agente sartzen, ateratzen eta lekuz aldatzen, egoera aldagarrietan.

*Hamaika urte dantz*an bideoaren asmoa 2011 urtean hasi eta 2013an aurkeztu zen. Jarraian, asmo hori *Biotracks* liburu bihurtu zen, 2014 urtean. Bideoak eta liburuak batera doaz, eta elkartzen dituzten 2000 eta 2014 urteen artean egindako artelanak hainbat kolektibo eta kiderekin partaidetzan eta kolaborazioan egindakoak dira. Liburuaren imajinagintza zoru zabal batean irristatzen den bitartean, uzten den ur-aztarna batena da, lurrean sartzen den

---

19. Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano* (Mexiko: Universidad Iberoamericana. Departamento de Historia Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, 2000).

20. Jordi Claramonte, *La república de los fines* (Murtzia: Cendeac, 2010): 173-178.

marrazketa korapilatsu iraungikor batena. *Biotracks* ikerketaren «zati 0» gisa aurkezten dut, eta beharrezkoa da, irakurleak ikerketa honen sorburuak, ezagutza-eremuak, ezinegonak eta galderak kokatu ahal izateko praktika artistikotik. *Biotracks* atzera begiratzea da, praktika artistiko berezkoaren aniztasunean kointzidentziak, errepikapenak eta ildoak ikusteko ekimen ugari zabaldu eta gero. *Transarte* ikerketa bera da eremu zehatz batean sakontzeko saiakera.

*Biotracks* atzera begiratzea bada gaurko egoera ulertzeko, *Geroa xuxurlaka* (ordurako egindako azken proiektua) orainaldira begiratzea da, etorkizunerantz proiektatzeko; momentu honetan, motxila erreperitorio berriztatu eta aberastu batez beteta.

Tartean, 2012tik 2018ra, taldeko abentura asko bizi izan ditugu, kolektibo ugaritan parte hartuz, batzuetan aldi berean: Wiki-historiak, A Plataforma, EPLC, 770OFF, LoRelacional, TecnoBlandas eta Wikitoki.

Wiki-historiak 2008an sortu genuen. Artista eta bitartekariak euskal inguruko artearen istorioak ikuspegi feminista batetik kontatzeko proiektu bat izan zen, emakumeoi lehentasuna ematen ziena istorio horiek kontatzerakoan. Bi eta lau pertsonen arteko talde bat izan ginen, nahiz eta «barreiatuako komunitate» baten dinamizatzaileak izaten saiatu. Ikasketa gisa, interesgarria da aipatzea, nahiz eta hasieratik profil baten gabezia nabaritu, eta, batez ere, nahiz eta horrelako proiektu bat garatzeko behar ziren denbora eta inplikazioak txarto neurtu genituen, ongi jakin genuela ekimenak berriz asmatzen, geure burua berriz ilusionatzeko, indarrak berritzeko eta zeuden baldintzetara egokitzeko. Halaber, ondorengo talde-lanari begira, azpimarratu behar da ahal den modu errealistenean hauteman eta ulertu behar dela, taldekide bakoitzaren itzaropenak, egoerak, pertsonak leku deserosoetara ez eramateko. 2013 urterako, jadanik ez genuen funtzionatzen talde gisa, baina Wiki-historiak-eko ekimena bera eta gure asmoak A Plataforman integratu genituen, online plataforma A Plataforma erabilerako eskainiz eta kolektiboan parte-hartuz. A Plataforman, 2012tik 2015era aritu nintzen aktiboki, eta A Plataformak martxan jarraitzen du gaur egun ere. Talde handiagoa zen garai horretan (15 pertsonen inguruko nukleo intentsuagoa zegoen, eta aldiro erlazionatutako askoz pertsona gehiago), ardurak sakabanatuagoak zeuden eta eginbeharrean oso zentratuak (artearen emakumeen aukeren parekotasuna lortzean, bide instituzional batetik eta arte-ekintza zuzenen bide batetik). Aldi berean, jada Wikitokiko kidea izanda

kontrastatzen zuen asko, kolektibo bakoitzaren funtzionamendua: A Plataforman parte hartu nuen denboran zehar, bilerak gogorak ziren, ekimenak aurrera eramateko premiagatik eta partaide guztien denbora-urritasunagatik, baina ekimen asko bideratu genituen, eta konplizitate-lotura garbia zen; Wikitokin, aldiz, taldea bera ongi eraikitzean zentratuago zegoen (atentzioa kideen arteko erlazioak eta afektuak lantzean jartzen zen, eta tresnak eraikitzen genituen gure artean ondo antolatzeke, mutualismoak eraikiz), eta erritmo geldoagoa eramaten zuen proiektuak garatzean.

Arlo performatiboan, 2012tik 2014ra EPLCko taldekidea izan nintzen. Ni ailegatu nintzenerako, taldeak jada hila-bete batzuk zeramatzen martxan. Denboraren gehien-goan 7 kide izan ginen, nahiz eta azken faseetan, kideak modu puntualagoetan atxiki ekimenetara. EPLC taldearen bilakaeraren ikaskuntza taldekideen etorkizunerako itxaropenetik eta rolen banaketatik etorri zen. Esperimentazio-talde bat izanik, modu batean jaiotako denboran zehar izaera aldatzen joan zen (esperimentatzeko moduak, esperimentazio hori gauzatzeko edo ez gauzatzeko aspirazioak, rolak banatzeko erak...), bai eta halaber taldekideen egoerak, nahiak eta lehentasunak (denboraldi baterako esperimentazioarekin disfruta daiteke, baina momentu batean batek bere buruari planteatu diezaioteko ea ekimen hori luzerako beste interes batzuekin elkartzen den edo bere burua asetzen jarraitzen duen, ea merezi duen, edo ea bizitzeko baldintzengatik jarraitu dezakeen).

2016 urte osoan zehar, beste pertsona batzuk talde performatibo bat ere osatu genuen, 7700FF saioak egin eta gero. 7700FF arlo kultural-eszenikoko jaialdi bati buruz pentsatzeko jardunaldi batzuk izan ziren, eta horretan landu genuen ideia batetik, «ekintza ikusezinen jaialdi bat», 8 pertsonak biltzen jarraitu genuen horren inguruan performatiboki esperimentatzeko. Kasu horretan, artean geratzeko eta gauzak egiteko gure moduak bestelakoak izan ziren: ez ginen dantzarako entsegu-lokal batean gelditzen, tabernetan baizik, eta horrek ere eragin zuen kaleko ekintzetara bideratuagoak egoteko eta dantzako diziplina hain ageria ez izateko, nahiz eta taldeko kide batzuk ere dantza eta antzerkiaren arlokoak izan. Taldeak leku bat esleitua izateak edo ez izateak talde baten ekin-tza-eremua bideratu dezake.

Beste bidaia bat egin da harremanen inguruan lan egiteko osatutako taldeen artean: Psikodramako kontraste taldea, LoRelacional taldea eta TecnoBlandas. 2009tik 2015era, Psikologia Psikodramako kontraste taldeko ki-



dea izan nintzen. Talde hori osatu zen Ediren osasun-kooperatibako «Psikodrama eta taldeko teknikak» saileko formakuntza batean, hiru urtean zehar, eta, gero, beste horrenbeste denboran jarraitu genuen autoformakuntzako talde bezala. Taldearen eginkizuna zen kideek beren garapen pertsonal eta profesionalerako psikodramaren teknikak esperimentatzea, beste tresna batzuk ere partekatuz (taldeko psikologiarenak, arteterapiakoak eta asmatutakoak). Taldearen helburua taldekideen aberastasunean zetzan, eta asmoa ez zen saioretatik kanpo ekintza kolektiboak proposatzea. Nik momentu batean hori botatzen nuen faltan, eta ez nuen taldean jarraitu, nahiz eta taldea oraindik martxan egon.

LoRelacional taldea 2013tik 2017ra arte luzatu zen. Horretan, 5 pertsona izan ginen denbora gehiengan, eta taldeko dinamikak ikertzean zentratu zegoen. Lan egiteko modua hilabeteroko bileretan elkartzea zen, eta tarteko denboran materialak prestatzea, topaketa berezi batzuk antolatzea eta kanpora ateratzeko eta partekatuzko materialak ekoiztea (artikuluak, performanceak eta bideoak). Taldearen bidaia nahiko bitxia izan zen, gure asmoa taldean hobeto erlazionatzeko tresnekin trebatzea izanda taldea bera amaitzeko modua nahiko bortitza eta polemikoa izan zelako afektuei dagokienez.

TecnoBlandas ikerketa taldea 2015etik 2017ra egon zen martxan. Elkarketa horren helburua teknologia bigunetan kontzeptualki sakontzea, horien kontzeptualizazioa gizartean zabaltzea (ikuspuntua partekatuko luketen lagunak bilatuz), eta honela artean eraginak sortzea zen, berrikuntza arloetan. Gure bilerak 3 pertsonakoak ziren, ColaBoraBorako bi eta ni. Taldeko bidaia hori agonistikoa izan zen kontzeptualki eta harremanei dagokienez, berriro paradoxikoa izanik lantzen ari ginen materiala eta prozesua. Bakoitzak bere aldetik kontzeptua garatzen jarraitzen dugu, elkarren alboan egoten eta elkarri kutsatzen, baina proiektuetan modu koordinatu batean batera egon gabe.

Wikitoki-Elkarsorkuntzarako Laborategian egindako bidaia 2013an hasi zen, gaur arte, eta aparteko aipamena merezi du, luzarorako estrategia duen kolektibo handi baten ekimena delako (25 kide inguru), eta gogoeta egiten du nola egokitzen den Transarte kontzeptua (eraldaketa, truke, transakzio, transferentzia, trantsitu esanguratsuak planteatzen saiatzen den artea) Wikitoki bezalako ekimen batean.

Transartearen arlo pertsonalago batean ere bidaia izan da. Alde batetik, nire interesak oraindik askotarikoak diren arren (feminismoa, identitate kulturala, pertsonen arteko interakzioak, desioen mekanismoak...), erlazioetan zentratu ditut modu garbiago batean, hortik edonora bideratzeko. Prozesuei dagokienez, tekniketan interes eskasa izatetik momentu zehatzetan sofistikiaren alderdi interesgarriak baloratzera pasatu naiz. Gaur, lehen baino hobeto neurtzen ditut denbora eta eginkizunak, eta inkontzienteki besteengan islatzen nituen itxaropenak (askotan albokoentzat deserosoa izan daitekeena). Modu taktiko batean lan egitetik, luzarorako estrategietan ere pentsatzen hasi naiz, eta biak lotzeko moduetan. Transitoi modu literalago batean dagokienez, ikerketak lekualdaketak ekarri ditu: egoitza-denboraldi bat Londreseko Goldsmiths Unibertsitatean; elkarrizketak Bartzelonan, Sevillan, Berlinen eta Londresen; tailerrak Italiako Cittadellarten eta Santiago de Chilen; eta hainbat ateraldi erakusketak ikusteko (Istanbul, Venezia eta Berlin bienaletara, Kasselko Dokumentara, Münsterreko Skulptur Projektera...) eta jardunaldietara joateko (*¿A qué estamos jugando? Valentzian, (S8) Mostra de Cinema Periférico* Coruñan, *Work in Process* Madrilan, *Desvelarte* Santanderren...). Ikerketa erdia ingelesez idazteak nazioarteko atea irekitzeko asmoa zuen. Euskaraz idaztea horrela egiteko egokiera bat aprobetxatzea eta hizkuntza txiki baten aukeraketa egitea zen. Aukeraketa biek hizkuntzetan trebatzen jarraitzeko asmoa garbia zuten, tesia ezagutza-ekoizpentzat eskaintzeaz gain neure burua ahalduntzeko espaziotzat hartuz. Osagarriak gaztelaniaz eginda daude, bortxatu gabe, hainbat artikulu gaztelaniaz egiten ari nintzelako, hizkuntzen artean oreka bilatzearen, eta osagarrien bidez modu posible bat aurkitzea izan delako. Arteak zati 0 izatea aldarrikapen sinbolikoa egitea da, artea berez ikeritzeko hizkuntza delako. Egokiera honetarako, posibleen arteko hizkuntza-ekosistema bat aurkitzea izan da, non agente bakoitzak, bere helburuak lortzen saiatuz, besteen helburuak ere ahalbidetzen dituen.

### 1.3.4. Transartearen eta Wikitoki

Wikitokik atal berezi bat behar du Transarte ibilaldiari buruzko gogoeta honetan. Wikitoki sortzeko lehenengo bilerak 2013ko martxoan izan ziren, eta praktika partehartzaile eta kolaboratzaileetan lan egiten genuen edo

interesatuta geunden Bilboko eszena kulturalako agente batzuk bildu ginen. Helburuak ziren indarrak batzea mota honetako proiektuei ikusgaitasun gehiago emateko, eta erreferentziatzeko leku bat partekatzekeko posibilitatea haztatzea. Beste ekimenen aldean, honetan, garrantzitsua zen leku bat izatea, testuinguruarekin harremanak sortzea eta elkartekideen artean proiektu kolektiboak bideratzea eta ahalbidetzea. Halaber, nahiz eta pertsona gehienak kulturatik etorri eta modu batean edo bestean artearekin harremanean lan egin (urbanismo eta arkitektura parte-hartzaitetik, hezkuntza sortzaitetik, diseinutik, arte kolaboratzailetik beretik...), hasieratik adierazi zen artea ez zela zentroan ipiniko, baizik eta eremu ezberdinetatik lankidetzan egiteko modua bera jarriko zela, baikoitzak bere arlotik hori landuz.<sup>21</sup>

Horrela, nor ginen, zein asmo genituen eta non kokatuko ginatkeen argitzen eman genuen lehenengo urtea; azkenik, Bilbo Zaharreko eraikin bateko solairu bat alokatu gunion Udalari, eta kontraprestaziorako akordio bat sinatu genuen prezio oneko alokairu baten truke.

Hurrengo 4 urteetan zehar, nahiko denbora inbertitu da komunitatearen jokatzeko arauak eraikitzen: kide bakoitzak lanordu batzuk sartzen ditu lantaldeetan eta asanbladetan; zaintzen eta afektuen kultura komuna garatu dugu; elkarkidea izateko modalitateak asmatu eta birplanteatu ditugu beharren aniztasunari erantzuna emateko; lekua gure beharretara egokitu dugu eta beste proiektuen eskura ere ipini dugu; «enbaxaden» bidez inguruko elkarre eta proiektuekin kolaborazioko bideak eraiki ditugu... Bestalde, proiektu gisa, ekonomia feministaz hausnartu dugu formakuntza online bat garatuz; mutualismoak lantzeko bide bat ireki dugu (tamaina txikiko erakunde eta agenteak gure beharrak —ordezkaritzakoak, aholkularitzakoak, eremuan mihiztadurakoak— modu federatu batean asetzeko); *RIE (Red de Intercambio de Espacios)* sortu dugu, Bilbo Zaharreko elkarre eta agenteen artean lekuak eta baliabideak eskaintzeko eta eskatzeko sistema eta komunitate bat eraikiz; egonaldiak antolatu ditugu kolaborazioaz, hizkuntzen bateragarritasunaz, esperimentazioaz eta Wikitokiren kodea irekitzeko moduz (geure buruari ematen dizkiogun protokoloak partekatzeko).

---

21. Nik Cittadellarte-Fondazione Pistoletto esperientzia bizi izan nuen 2009an, eta buruan nuen horrelako egitura bat, gizarte-ardurarekin proiektuak garatzen zituena, arlo ezberdinetatik (hezkuntza, ekonomia, espiritualitatea, moda...) baina artea zentroan ipinita. Horren aldean, Wikitoki beste modu batean pentsatuta eta antolatuta dago.

Elkarte bezala, Wikitokiren aktibitatea batez ere kudeaketatik, bitartekarizatetik eta antolakuntzatik planteatuta dago, elkartekideentzat lan egiteko eta balioaniztasuneko espazioa izateaz gain. Agente bakoitzak bere ekintza propioak aurrera eramaten ditu, bere kasa edo Wikitokiko beste agenteekin, espaziotik kanpo edo espazioan bertan. Wikitokiko espazioan, zenbait aktibitate mota egiten dira: aurkezpenak, marrazki-saioak, ikerketa taldeen topaketak, Arte Ederretako ikasleekiko saioak, bideo-proiektzioak...

Abentura intentsua, zirraragarria, interesgarria eta luzea da, tentsioak ere bizi izan dituenak. Horietariko erreplikakorrenetariko bat denboraren gabezia da, zeina berez oso ohikoa baita dirua sartzeko ziurgabetasunean, jarduera-aniztasunean eta lanaldi malguak eta amaigabeak bizi dituzten agenteen artean (prekaritatearen aurpegi zehatz bat da, langile kreatiboek, langile kognitiboek eta beren konturako langileek pairatu ohi dutena). Denboraren gabezia eta emankorra izateko beharrak/joerak/xedeak arte-ekimenekiko erlazio bitxia sortzen du, eta, planteamendu honetan, arterako denbora eta espazioak agenteen beren ekintzetara bideratuta daude, eta artearekin lan egiten dugunok, eta Wikitokitik zuzenki, egonaldi batzuen esperimentaziorako, eta ekimenak egiteko utzi dira. Zehazki, arteari dedikaturiko lantalde bat sortzeko saiakerarekin bat egin da (Wikitokiko batzuen konpromiso-orduak horretara emateko), baina plangintzako bilere-tan taldeak ez du proposamena onartu. Ematen du artea (ezta arkitektura, teknologia berriak, hezkuntza ere) ez dela momentu honetan kokatu nahi leku zentralago batean.

Transarte ikerketara begira, Wikitokin parte hartzeko asmoa kolaborazioarekin esperimentatzen jarraitzea zen, nire praktika artistikoa paradigma sozial alternatiboa proposatzen duen egitura zabalago batean integratzeko nahian. Ibilaldi honetan, agente bakoitza, bere ekarpenekin, elkarrearen proiektua moldatzen saiatzen da (bakoitza saiatzen da elkarrekin sinesten duen erabakietara eramaten), eta, aldi berean, gorputz kolektiboak elkarrekin praktikak eratzen ditu (mugak ipiniz auzi batzuen aurrean eta beste aukera batzuk irekiz). Transarte ikerketaren ekintza batzuek Wikitokiren babesa jaso dute: LoRelacional taldeko bileretarako eta aurkezpenetarako laguntza ekonomikoa emanez, 770OFF taldeko esperimentazioa lagunduz, Eromekanika proiektuaren aurkezpen bat jasoz, Tecnoblandaserako lekua eta giroa emanez, EHUko «Erregistro eta Arte Praktika Performatibo eta Testuin-

## TRANSARTEA

gurukoak» ikasgaiari Bilbo Zaharra eta Sarean elkartearekin lotura bat bideratuz.

Modu zuzenago horretaz aparte, Transartearen ideia (transformazioak, bestelako transakzioak bultzatzea, egoeren artean trantsituak ahalbidetzea), berez, Wikitokiren proiektuaren kulturaren integratua dago beste eremuetatik ere (arkitekturaren bidez, hezkuntzaren bidez, ekonomia sozialaren bidez...). Beraz, bidaia elkarri kutsatzekoa izaten ari da, oso aberasgarria. Alegia, Transarte kontzeptua Wikitokiren kulturaren parte da.

Hemen gaude, toki batean, gorputz kolektibo bat garela, kokatutako ikuspuntuarekin, baldintza materialetan eraginak sortzeko asmoz, Transarte trantsizio-prozesu horren parte izanez.





# **2. KOARTEA**



Bahako  
autoretza

Koautoretza

Partizipazioa

Azpi kontratazioa

Delegazioa

Asistentzia

Parte-hartzaile motak, partizipazio graduaren arabera

Partizipaziorako estrategiak

AKZIOA

Art

GUSTUEN  
EZA

- INAKEZIOA

ikusle emantzipatua?!



PRODUKZIO  
KAPITALISTA

Alienated

FETTERIZAZIOA  
REIFICACIÓN

Monopoly

ETA OHITUREN  
RPEUA



ZENTZU  
DEMOKRATIKOA

*Iraila da, urtea benetan hasten den hilabetea, eta, horrekin batera, denboraldi berrirako nahi onak. Gimnasio batera gerturatu naiz izena emateko asmoz, eta sarreran dagoen pertsonari galdetu diot ea zer posibilitate dagoen gimnasioa erabiltzeko.*

*Berak, adeitsuki, azaldu dit hiru modalitate daudela: A aukera, pantaila baten aurrean kokatzean datzana, beste pertsona batzuk kirola egiten ikusiz, haien mugimendua barneratzeko; B aukera, zinta batean korrika egitean datzana, urrutiko galaxiak «indoors» bizitzeko; eta C aukera, aurreko modalitate biak nahasten duena, «Transdescart» izenpean, taldean egiten dena eta oso modan dagoena.*

— Ados. Astelehenetan, A modalitatean egon nahi dut; hila-  
beteko egun bikoitietan, B modalitateari heldu nahi diot,  
eta, eguraldi txarra egiten duenean, C modalitatea komeni  
zait.

— Oso ondo, oso aukera ona. Gustu bikaina duzu.

— Zenbat izango litzateke guztira?

— Egon lasai horregatik. Hona lan egitera etorriko zara eta.



## 2.1.Artea eta partaidetza, kolaborazioa, kokreazioa

### 2.1.1.Aurrekariak

Artearen historian, XX. mendearen hasierako abangoardia artistikoetatik aurrera, sorkuntza artistikoak ordu-ra arte ezagutu ez ziren konnotazioak hartu zituen. Arte-kondizioa bera kolokan jarri zen. Marcel Duchamp da egitasmo horren adierazgarririk handienetarikoa bat. Haren «ready-made»aren bidez (egunerokotasuneko objektuak testuinguru artistikoan birjarrita eta artistak artetzat seinalatuak), zalantzan jarri zituen artearen eta ez-artearen arteko hesiak, artistaren rola eta esperientzia estetiko bera.

1960ko eta 1970eko urteetan, situazionismoa, happening-a eta mugimendu kontzeptualak sistema artistikoa kolokan jartzeko oinordeko gisa agertu ziren jada. Korronte horietan, objektu artistikoak berak desagertzeko joera du, eta prozesuak, esperientziak eta kontzeptuak azpimarratzen dira. Hala ere, artistak oraindik jenio gisa agertzen jarraitzen du.

Ikerketa honek miatzen dituen praktika parte-hartzaileei dagokienez, ematen du 1990eko hamarkadaren hasieretan agertu zirela. Nicolas Bourriaud kritikari eta komisarioak modu berezi batean aurkeztu zituen, «estetika erlazionala» terminoa panorama artistikoan indarrera bultzatu zuenean (1998). Izen hori artea eremu bisualera mugatzen zen praktika bat izatetik urrundu eta, kontenplazioari beharrez, erabilerari lehentasuna ematen zioten artelanak definitzeko erabili zuen. Historialari batzuek arte erlazionala terminologia anglosaxoian «Installation art» izendatu den instalazio artistikoen deribazioztat hartu izan dute, azken hori ez zelako asimilagarria arte historikoaren ortodoxiaren barnean, publikoa behar zuelako gertatzeko, eta zenbaitek espektakulu postmodernoren partetzat identifikatzen zutelako.<sup>1</sup>

---

1. Claire Bishop, «Antagonism and Relational Aesthetic», *October*, 110 (2004): 51-79.

Halaber, momentu hartan, «obra artistikoa» edo «pieza artistikoa» kontzeptutik proiektu artistikoaren kontzeptura pasatu ziren, eta bakoitzak konnotazio ezberdina du. Artista esperientzien diseinatzaile bat izatera pasatu zen, objektu bikainak egiten zituen artisau bat izateari utziz (ez zion ardurarik pinturak, eskulturak, instalazioak ala bideoak izan). Pertsonen artean ezartzen diren harremanak nabarmendu ziren, eta proiektuak giza portaeren laborategi antzeko zerbait bihurtu. Prozesu irekiak aukeratu ziren (elementu guztiak ez zeuden hasieratik erabakita), eta funtzionalitate soziala elementu desiragarri bihurtu zen (esperientzia haietariko batzuk mikroutopia eraikitzen lagunduko zutelakoan sortu ziren).

Bourriaudek halako artelanen hainbat elementu komun eta identifikagarri azpimarratu zituen: obra irekiaren kontzeptua (proiektuak pertsona parte-hartzaileari bere baitan sartzen uzten diola; pertsona proiektuaren barruan existi daitekeela), DIY («Do it yourself», «egizu zeuk») eta zentzu demokratikoa (elkarrizketa bat bideratu eta jendea kontaktuan ipintzen dutelako). Manifestazio artistiko horien balorazioa, irizpide estetikoetan soilik ez ezik, irizpide politiko eta etikoetan ere oinarritzearen alde zegoen.<sup>2</sup> Desio hori kontrastean dago arte erlazionalari buruz egin ziren beste balorazio batzuekin. Claire Bishopek berak baieztatu zuen arte erlazionalak proiektuaren estrukturari ematen diola garrantzi gehiena (gehien axola zaiona jendea erlazioan kokatzea omen delako, eta ez horrenbeste ezartzen dituen erlazio motak), ikusizko formatik eta plastikatik ihes egiten saiatzen dela eman arren.

Joera horri lotutako artista adierazgarriak Rirkrit Tiravanija, Philippe Parreno, Carsten Höller, Henry Bond, Douglas Gordon, Vanessa Beecroft, Jorge Pardo eta Pierre Huyghe dira.

1998an Nicolas Bourriaudek termino hori panoraman sartu zuenetik, hainbat artistaren praktika parte-hartzaileak aztertzeko irizpide berriak aurkezten dituzten ikuspegiak sortu dira.

Claire Bishop proiektu mota horiei buruzko gogoeta zorrotzak egin dituen kritikoenetariko bat da. Berak perspektiba berriak ekarri dizkio gaiari, beste artista batzuen artelanetan arreta kokatuz: Jeremy Deller, Tania Bruguera, Dora García edo Artur Zmijewski. Aipatzekoa da irizpide

---

2. Ibid.

berriak agertzea, neurri batean, analisisian beste artista batzuk sartzeari zor zaiola; horrela, «arte erlazional» klasifikaziotik at eraman ahal izan dugu begirada, eta, izen horrekin identifikatutako artisten lanez aparte, beste artelan batzuetan arreta ipini.

Claire Bishopek Nicolas Bourriauden balioa aitortu zuen joera artistiko hori identifikatzeagatik, jada 1993an *Traffic* izeneko erakusketa komisariatu zuenetik. Hala eta guztiz ere, berak galdera batzuk planteatu zituen: ea arte erlazionalak lotzeko modu berriak planteatzen ote dituen, zein erlazio mota sortzen ote dituen, norentzat eta zergatik. Arte-manifestazio horietan, Bourriaudek aipatzen duen izaera demokratikoa ere kolokan jarri zuen,<sup>3</sup> eta sozialki konprometitutako artera eraman zuen azterketa, praktika artistiko horiek baloratzeko zein irizpide erabiltzen ditugun galdetzeko.<sup>4</sup> Beste kritikari batzuek, Lars Bang Larsen-ek edo Grant Kester-ek kasurako, puntu interesgarriak ekarri dituzte eztabaidara, azken horren kasuan Claire Bishopen iritzi batzuen aurkakoak.<sup>5</sup>

## 2.1.2. Artea eta alienazioa

Askotan, historia kutxa zahartzat hartzen dugu, erabilerririk gabekotzat. Modu berean, gure garaian bizitzen ditugun moduak, egiturak eta ingurua betidanik eta betiko horrela izango balira bezala hartzen ditugu.

Historia aztertzen badugu, konturatuko gara pertsonen artearekiko izan duten erlazioa ez dela izan beti gaur egun duguna bezalakoa, eta, zehazki artean eta parte-hartzean zentratzen bagara, ikusiko dugu partaidetzaren kontzeptua oso zaharra dela artean, baina pixkanaka-pixkanaka artea partaidetzaren bidez ulertzeari utzi diogula.

Greg Evans-ek, «Art Alienated» saioan, historian zeharreko artea eta partaidetza aztertzen ditu.<sup>6</sup> Arreta egin-

---

3. Ibid.

4. Claire Bishop, Jennifer Rocek elkarrikatua, «*Socially Engaged Art, Critics and discontents: An Interview with Claire Bishop*», *Artistic Bedfellows*, ed. Holly Crawford (Lanham: University Press of America): 202-209.

5. Lars Bang Larsen, *Social Aesthetics* (1999) eta Gran Kester, *Conversation pieces: Community and Communication in Modern Art* (Berkeley eta Los Angeles: University of California Press, 2004).

6. Gregory S. Evans, *Art Alienated: An Essay on the Decline of Participatory*



beharren banaketan ipintzen du. Gizarte primitiboetan (ehiztariak eta biltzaileak), ia ez zegoen espezializatorik (sexuan eta batzuetan adinean ezarritako banaketa baino ez zegoen, teknikaren baten ezagutzaren kasuren bat izan ezik). Nekazaritza heldzearekin, espezializazioa hasi zen. Erdi Aroan, lanbideak eta gremioak modu argian antolatuta zeuden, baina, profesionalak egon arren, jendeak gauzak egiteko ezagutza eta konfiantza ere bazuen. Artea, hainbat diziplinatan (musika, dantza, ikus-arteak, antzerkia, ipuin-kontaketa...), modu batean edo beste batean pertsona guztiek integratua zuten beren egunerokotasunean (lan egitean abesten zuten, zapatari batek zapata batzuk egiten zituen bitartean istorioren bat kontatuko zuen bere bezeroak entretenitzeko, antzerki bat antolatzea herri osoaren lan bat izan zitekeen, etxean senide bakoitzak trebetasun bat zuen, eta guztien artean konposaketa bat antolatzen zuten).

Gero, XVI. eta XVII. mendeetan, mendebaldeko Europan, «ideologia kapitalistaren agerpenak zekenkeriaren eta berekoikeriaren kontrako zigor ideologikoak ezabatu zituen, gizakiok berekoiak, gutziatsuak eta ondasunak metatzeko guratsuak izan behar genuela zioen kontzeptuaren bidez. Produktuak fetixizatzen zituen kultura bat jaiotzen, eta Europako Erdi Aroko arte komunala gutxitu zen».<sup>7</sup> Erreforma dela eta, Eliza Katolikoa antzerki-errepresentazioak kontrolatuagoak izaten saiatu zen; gremioak ez ziren hain efikazak dirua biltzean, eta, oro har, Erdi Aroko antzerkia gutxitzen hasi zen. Profesionalak lekua hartzen hasi zirenez eta artea leku konkretuetan eta ez espazio publikoetan gertatzen hasi zenez, ordaintzeko produktu bat izaten hasi zen.

Industrializazioak ikus-artei eta artisautzari kalte egin zien. Adibidez, negozio txikietan, fabriketan sortzen ari zen lana/soldata erlazioa hasi zen erreproduzitzen. Lehen artisauek beren negozio propioak sor zitzaizketen, eta, momentu horretan, merkatariek artisauei ordaintzen zieten lanaren truke.

Landetan, dantzari dagokionez, herritar guztien kontu bat izan beharrean ohitura fosilizatuaren errepresentazioak espektakulu gisa hasi ziren eskaintzen, eta folklore- konpainia nazionalak sortu ziren.

---

Art, 1989. <http://cafeirreal.alicewhittenburg.com/art.htm>

7. Ibid., 20.

Komunikabideen agerpenarekin, aurrez grabatutako musikak zuzeneko musikari hartu zion lekua; alde batetik, errazago komertzializatzeko, eta, bestetik, musika egiteko momentua pertsonengandik aldentzeko. Kantak ere konplexuago bihurtu ziren, estudioetan sortzen baitziren, eta nabaria egiten zen produktu profesionalaren eta amateurraren arteko hutsunea. Azkenean, telebistak jendearen denbora eta partaidetza xurgatu zituen.

Gaur egun, teknologia berriei dagokienez, sortzeko tresnak (ordenagailu pertsonalak, bideokamerak, argazki-kamerak, programazioa, fablab-ak...) eta lantzeko abileziak (tailerren eta hezkuntza informala bidez...) nola hedatu diren ikusten dugu. Halaber, zabalkunderako medio batzuk —Internet, esaterako— tranpolin bihurtu dira produkzio amateurrentzat. Hala ere, produkzio-medioak zenbat eta gehiago hedatu, orduan eta produktu sofistikatuagoak ikusten ditugu arte-mundu profesionalean (hau da, aurrekontu galaktikoko filmak produzitu, ingeniariaritz edo antolakuntza konplexuko artelanak espazio publikoan garatu, etab.). Horrek estilo bateko gauzekiko gustua ezarri du, gustu hegemoniko bat, arte internazionala deitu denarekin lotutakoa.

Ivan Illich-ek «monopolio erradikal» terminoa asmatu zuen: «Nik monopolio erradikalari buruz hitz egiten dut ekoizpen industrial prozesu batek behar bat betetzearen gainean kontrol eskusiboa eragiten duenean». Gaur egungo arte garaikideari begiratzen badiogu arte legitimoa zein den eta nola produzitzen den ikusteko, ohar-tzen gara artea kontrolpean dagoela, eta kontrol hori arte-sistemako agente legitimatuek eragiten dutela (hau da, kritikariek, komisarioek, artistek, arte-erakundeek), modu sakabanatuan.

Gustuz gain, halaber, artearekiko erlazio mota bat ezartzen da: «Antzinatean, konpositoreek bazekiten beren konposaketan arrakasta publikoak jotzeko zeukan abilezian zegoela, eta ez bakarrik entzuteko zeukaten desioan. Egoera hori oso urrun gelditzen da gaur egungo egoeratik, gure espezialistek soilik entzuteko diren milioika produktu aurrez grabatuak ateratzen baitituzte».

Ikus-arte garaikideetan arreta ipintzen badugu, ohartuko gara biztanleei eskaintzen zaien gehiena erakusketak direla. Azken bolada honetan, esperientziak produktu gisa ere hasi dira eskaintzen, baina kasu bietan pertsonak kontsumitzaile gisa hartuta. Sistema dagoen bezala mantentzeko, gutxi batzuek ekoizten dute, eta gehiengo batek kontsumitzen.

## 2.1.3. Banako autoretza, koautoretza eta beste formula batzuk

Gaur egungo arte garaikide internazionalen arreta ipintzen badugu, ohartuko gara artisten gehiengoa banakoa dela. Ez da kasualitatea, bai baitaude arrazoi batzuk horretarako, arte-sistemaren antolakuntzarekin, artearen historiarekin eta, orokorrean, sistema kapitalistaren sorburuekin erlazionatuta.

Autore bakarra gizarte kapitalistari hobeto egokitzen zaio baliabide ekonomikoak murrizteko neurri gisa. Adibidez, artelanak leku espezifiko batean produzitzerakoan, artelan baten emaitza izateko, kokapena hausnartzeko eta han bertan lan egiteko, artista bat mugitzea merkeagoa da, kide bat baino gehiagoko talde bat edo bi pertsona mugitzea baino. Egituraren aldetik, artearen mundu prekarioan, artisten talde batentzat zailagoa da ekonomikoki urtetan zehar mantentzea. Artista banakoa modu malguago batean konpon daiteke momentu zailenetan.

Nahiz eta naturalizatuta agertu, artearen munduan, artistak berak bere marka eraikitzea estrategia bat da, baina «estilo propio»aren kontzeptuaren azpian moztortzen da. Artista bakoitza bere markaren ispilu bihurtzen da, maiz beraren ekoizpenak estetika bisual bati lotuta, eta, azkenaldian, prozesuetan eta egiteko moduetan ere marka gisa lotuta. Horri estilo berezkoa, koherentzia eta jardunbide batean sakontzea deritza artearen munduan, eta, publizitatean, marketinean eta komunikazioan, marka eraikitzea da (bai ikus-identitate bat sortuz, baita markari balio ideologiko eta emozionalak erantsiz).

Jenioaren figura kontzeptu moderno bat da nagusiki. Nahiz eta tradizio klasikoan ezaugarri batzuk agertu eta Errenazimentuan gailendu, alemaniar Aurrerromantizismoan azaldu zen modu ireki batean (XVIII. mendean, Kanten jenioaren figurak arketipo ideal horren ezaugarri gako batzuk definitu zituen). Artistak bere barruan eramaten zituen bertuteak, berezitasuna eta handitasuna artearen bidez kanporatzen zituela ulertzen zen (eta mito horrek indarrean jarraitzen du oraindik). Mitoa jenioaren auran eta aparteko izaeran dago eraikita. Pentsaera horretatik oso urrun dago autoretzari buruzko Foucaulten pentsaera, eta Cornelia Sollfrakek honela adierazten du: «Michel Foucaultentzat, hori baino gehiago medio bat da egilea,

eta haren bitartez adierazten da tradizio kultural guztia. Hark idatzi zuen: "Egilea ez da bere testuen jabea, eta ez du haien gaineko ardurarik ere; ez da ez ekoizlea, ez asmatzailea". Foucaultentzat, egilea korapilo bat besterik ez da eragin amaigabeen sarearen barruan, eta edozein "jatorri"tatik urrun aurkitzen da».<sup>8</sup>

*Kosorkuntza* indibidualismoaren sorburuen kontra doa, eta indibidualismoa oso errotuta dago gure kulturean. Horregatik da hain zaila gauzak batera egitea. Indibidualismoaren onuratzat hartzen diren ezaugarriak hauek dira:

- Askatasuna. Ez dituzu zure erabakiak besteekin adostu behar.
- Barnekoa adieraztea posible izatea. Badago barneko indarra kanporatzeko grina, bakoitzaren originaltasuna erakusteko gogoia.
- Aintzatespena jabetzeko gai izateko desioa. Bakoitza egin duenez harro sentitzeko erraztasuna.

Taldeko lanari eta lan kolaboratzaileari hurrengo ezaugarriak egokitzen zaizkio:

- Aberasgarria izatea prozesuetan. Prozesuak emaitzak baino interesgarriagoak izatea.
- Taldeek garapen bat dute, eta, azkenean, desagertu egiten dira.
- Asmo handiagoko proiektuak garatu daitezke.

Banako autoretza eta taldeko autoretza modu polarizatu batean jartzeko edo kontrajartzeko joera izan dezakegu, baina beste aukera eta modu hibrido batzuk ere badaude. Adibidez, azpikontratazioa, asistentzia eta delegazioa ere existitzen dira banako autoretzarekin lotuta. Artista batzuek artelanaren zati batzuk azpikontratatzan dituzte, haien zuzendaritzapean. Zuzendaritza hori da autoretza ematen duena. Beste artista batzuek, beren lan kantitatea ikusita, laguntzaileak izatea hautatzen dute. Eta, beste kasu batzuetan –performance delegatuetan, esaterako–, beste garai batean artistaren eginkizuna zen akzioa beste pertsona batek egiten du.

Gaur egun, ikus dezakegu kultura irekia eta software libreko dinamikak arte-prozesu kolaboratzaileetan ere aplikatzen direla. Software librea garatzeko moduak, autoretzari buruzko ikuspegiak eta komunen aldeko ja-

---

8. Cornelia Sollfrak, Maider Zilbetik elkarrizketatuta, «Cornelia Sollfrak-i elkarrizketa», *Zehar aldizkaria* 63 (Donostia: Arteleku, 2009): 6-7.

rrerak bizitzako beste eremuetara ere ari dira pasatzen. Ekoizteko era horien ondorioz, autoretza banatua ulertzeko moduak aldatzen ari dira. Batzuetan, ekoizpenak denboran eta espazioan banatuta daude, eta, norbaitek komunitateari ekarpen bat egiten dionean, ez du justu ekarpen horren truke onura bat jasotzen; aitzitik, onura atera dakioke beste pertsona batek beste momentu batean sortutako gauza bati. Ez da «nik hau ematen dizut eta zuk niri hau ematen didazu» formula, baizik eta «nik guztien poltsan hau gehitzen dut, eta gero, ziur asko, poltsatik beste ondasun bat aterako dut». Arte-praktika lausoagoak dira: eremu kultural zehatz batean, pertsona batzuk proiektu bati gehitzean datza. Kultura irekiaren kontzeptua.

## 2.1.4. «Publiko», «ikusle» eta «parte-hartzaile» kontzeptuak

Arte parte-hartzaileari buruz hitz egiterakoan «publiko» eta «ikusle» hitzak motzak geratzen dira, eta beste termino batzuk asmatu behar ditugu, erlazio berriak agertzen baitira esperientzia artistikoaren agente eta elementuen artean.

Arte garaikidean, faktore eta agente asko sartzen dira jokoan esperientzia artistikoan: artista, artelana, publikoa... baina baita kritikariak, komisarioak, historiagileak, ekoizle kulturalak, instituzioa, politika kulturalak, erakusketak-aretoak eta abar ere, testuinguru artistiko eta sozial orokorrean. Dena den, ikuslea artelan baten aurrean kokatzen denean, gainerako elementu horiek guztiak saihesteko joera du, eta, maiz, ematen du artista, artelana eta bera bakarrik elkarrekin gelditzen direla. Nagusiki, ematen du artistaren, artearen eta beste pertsonen artean ezartzen den erlazioa honela gertatzen dela: artistak sorkuntza bat egin, eta ikusleak jasotzen du. Arte plastikoetan eta ikus-arteetan arreta jarriz gero, ohartuko gara artista, artelana eta ikusleak hiru entitate ezberdin eta banatu direla. Haien rolak, orokorrean, bereizita daude: artistak egiten du, baina ez da ikuslearekin zuzenki erlazionatzen; artelana artistarekin eta jasotzailearekin erlazionatzen da, artistaren gogoia eta asmoa eta ikuslearen interpretazioa eta sentsazioa gauzatuz; eta ikusleak, askotan, jasotzen eta barnatzen du: jan eta digeritu egiten

du, ahozko jarrera batekin («oral»), edo gehigarria («incorporativa»: artelana onartzen du) edo hozkaria («mordiente»: artelana kritikatzeko du).

Arte parte-hartzailean, agenteak eta elementuak nahasten dira, eta lausoago dago zein diren zehazki artista, ikuslea eta artea. Horrela, «parte-hartzaile», «kosortzaile», «kolaboratzaile» eta «prosumer» hitzak agertzen dira. Halaber, panorama berri bat, eta artista, artea eta ikuslea erlazionatzeko modu berriak agertzen dira.

Askotan, artistak jarraitzen du inizatiba izaten, emateko jarrera batekin. Baina ikuslea jada ez da soilik artistaren eginkizunaren jasotzailea, berak ere parte hartzen eta «ematen» baitu, maila batean baino gehiagotan, artelanaren eginkizunean. Hiru elementuek –artista, artelana eta parte-hartzaileak– entitate beregainak dira oraindik, baina entitate bakoitzari ez zaio rol bakar bat egokitzen, baizik eta bat baino gehiago aldi berean: batzuetan eragile, beste batzuetan jarraitzaile, boikotatzaile, probokatzaile... Ezberdinak eta bateragarriak, aldi berean. Eredu berriak batzuen ustez, pertsona bakoitzak rol bat izatea erabakigarria da. Antzinako Grezian, esaterako, ematen du antzerkia eta politika askoz lotuago zeudela. Politika egiten zutenek eguneko beste momentu batzuetan ere antzerkiko fikziozko espazioa erabiltzen zuten beste gauza batzuk aurkitzeko. Gaur egungo sistema politikoaren aurreko alternatiba gisa, zozketa planteatzen da foro alternatibo batzuetan. Ematen duenez, ez da gauza berria, baina bitxia ematen du gure gaur egungo pentsaeratik ikusita. Modu horren bidez, pertsona guztiak gobernatzeko eta gobernatua izateko posibilitatea lortzen da. Horrek norberari ematen dion perspektiba guztiz ezberdina da, rol bakar batean gelditzearekin konparatuz.

## 2.1.5. Parte-hartzaile motak, partaidetza-graduaren arabera

Arte-praktika parte-hartzaile edo kolaboratzaileetan, zenbait parte-hartzaile mota ezberdin ditzakegu arte-prozesuan, nahasketa-mailaren arabera, eta emaitza eta prozesu artistikoan erabakitze gaitasunaren arabera. Rolak irudikatzen laguntzeko, honako sailkapen hau proposatzen da:

- Aurrean gertatzen den ekintza, irudikapen edo objektu artistiko baten begirale aktiboak.
- Aurrez diseinatutako egitasmo baten egileak.
- Mekanismo edo interfaze baten detonagailuak.
- Proposamen baten laguntzaileak.
- Planteamendu baten prozesurako edo azken emaitzarako eragile erabakigarriak.
- Ekintzaren egilekideak.

Jarraian, sailkapen horren deskribapen zehaztuagoa aurkezten da:

### **Aurrean gertatzen den ekintza, irudikapen edo objektu artistiko baten behatzaile aktiboak**

Formalizazio artistiko baten aurrean (koadro, eskultura, antzezlan edo dena delakoan) pertsonen gehiengoari egokitzen zaion rola litzateke gaur egun. Publiko mota horri buruzko gogoeta interesgarri bat Jacques Rancièren «El espectador emancipado» testuan aurkitzen dugu. Kontenplazioa modu aktibo batean egin daitekeela azaltzen du. Interpretazioan rol aktibo bat hartuta eta ikusleak artelana bere subjektibitatearekin nahasita lor daiteke (gogoeta eginez, artelanak berak iradokitzen duenetik aurrera elaborazioak eginez, artelanaren zati handi bat ikuslearen barnean bertan gertaraziz).<sup>9</sup> Adibidez, Matiseren koadro bat behatzen duen pertsona batek bere biografiaren, sentsazioen, artelanarekiko erlazio korporalaren eta bere erreferentzia kulturalen bidez bereganatzen du artelana.



2.1. irudia. Leonardo Da Vinci-ren *La Gioconda* artelana Pariseko Louvre Museoa erakutsita.

### **Aurrez diseinatutako egitasmo baten egileak**

Egoera artistiko batzuetan, artistak emaitza zehatz bat bilatzen du, eta, egitasmo hori gauzatzeko, pertsonak behar ditu (haien agerpena, akzioa, edota kolaborazioa). Baina pertsonen autonomia eta erabakitzeko gaitasuna oso modu mugatu batean planteatzen dira, artistaren asmoak lehentasun osoa duelako. Garrantzitsuena artistaren asmoa errealitate bihurtzea da, beste edozein kontsiderazioen aldean. Esaterako: Spencer Tunick-ek, bere argazkiak egiteko, deialdi publiko baten bidez pertsonen eskatzen die biluzik agertzeko artistak aurrez aukeraturiko leku eta eszena batzuetan. Pertsona horiek nahi dutelako parte hartzen dute, baina artistaren aginduak bete behar dituzte, ia aukerarik gabe haien kabuz erabakiak hartzeko, edo artistaren planaren zatiren bat aldatzeko,

9. Jacques Rancièren, *El maestro ignorante* (Bartzelona: Laertes, 2003).



2.2. irudia. Spencer Tunick, *Ireland 3 (Dublin)*, <http://www.spencertunick.com>

osatzeko edo zerbait funtsezkoa aldatuko duen edozein ekarpen sortzaile egiteko.

### Mekanismo edo interfaze baten detonagailuak

Partaidetza mota horren adibide argiena arte teknologiko interaktiboen proposamenetan ikus dezakegu. Artistak bisitariari rol bat esleitzen dion gailu bat asmatzen du, eta, hura diseinatzean, bisitari horrek izan ahalko lituzkeen interakzioak aurreratzen ditu. Hala, artistak gertakizun-segida aurretik zehazten du, aukera baterako baino gehiagorako tartea egonda ere (askotan, aukeren kantitatea mugatua da). Arte teknologikoki interaktiboaren adibide gisa, Jeffrey Shaw-ren *Legible City* (1988) artelana daukagu. Hala, ikusleak gonbidatu zituen bizikleta estatiko batean ibiltzera. Bizikletaren aurrean, pantaila bat jarri zuen, eta, pedalen abiaduraren arabera, hitz erraldoiko hiri batean zehar bidaiatzea simulatzen zen pantailako bideoan.



2.3. irudia. Jeffrey Shaw, *Legible City*, 1988. <https://www.jeffreyshawcompendium.com/portfolio/legible-city/>

### Proposamen baten laguntzaileak

Arte-proposamen batzuetan, parte-hartzaileek proiektuari zerbait gehitzen diote modu esanguratsu batean, nahiz eta pertsona horiek ez izan iniziatibaren aitzindariak. Antoni Abaden *Canal Accesible* proiektua parte-hartzaile mota horren adibidea litzateke. Hala, mugikortasun murriztuko eta aniztasun funtzionaleko pertsona batzuek, telefono mugikorren bidez argazkiak egin zizkieten Bartzelonan mugitzeko aurkitzen zituzten zailtasunei, eta, horiekin, mapa geo-zehaztu bat eraiki zuten. Interneten jarri zuten ikusgai.



2.4. irudia. Antoni Abad, *Canal Accesible*. <https://megafone.net/site/index>



### Planteamendu baten prozesurako edo azken emaitzarako eragile erabakigarriak

Kasu horretan, hasieratik determinatuta ez dagoen egoera edo prozesu zehatz batean parte hartzea eskaintzen zaie parte-hartzaileei (nahiz eta posible den egoera eta jarraibideak hautatuz bideratuta egotea). Horren adibidea Artur Zmijewskiren *Them* bideoa (2007) litzateke. Bideoan, Artur Zmijewskik Poloniako zenbait ideologiatako lau taldeko pertsonei proposatutako dinamika bat dokumentatzen da: jainkozale katolikoaren talde bat, gazte juduen talde bat, poloniar gazte abertzaleen talde bat eta askatasunaren aldeko borrokalari demokratikoen talde bat.<sup>10</sup> Parte-hartzaileak Varsoviako pabiloi industrial batean bildu ziren, taldeka, talde bakoitzean gutxi gorabehera hiru persona izanik. Lehenengo saio batean, bere talde ideologikoaren irudikapen bat egiteko eskatu zitzaion talde bakoitzari. Talde bakoitzak margotzeko euskarri batean irudikatu zuen zer erlazio zuen bere taldeak Poloniarekin. Estereotipoak erabili zituzten beren sinesmenak adierazteko: Eliza Katolikoa, Chrobry-ko ezpata, Polonia izendatzeko hitz hebrearra Poloniaren geografiaren barruan, eta «askatasuna» hitza polonieraz, Poloniaren perimetroan sartuta. Hurrengo saioan, irudi horiek eskaini zitzaizkien, kamisetetan jantz zitzaizkien. Momentu horretan, taldeak modu erraz batean identifikagarriagoak egin ziren. Arau erraz batzuk ipini ziren dinamikarako: ez dago araurik. Taldeak beste taldeen irudikapenak zuzentzen hasi ziren, eta irudikapen, sinbolo eta keinuen borroka esanguratsu bihurtu zen egoera.

10. «Devout Catholics, Nationalist Polish Youth, Jewish Youth and Socialist activists».



2.5. irudia. Artur Zmijewski, *Them*, 2007. <http://culture.pl/en/artist/artur-zmijewski>

### Ekintzaren egilekideak

Kosorkuntza pertsona batzuk koletiboki sortzeko biltzean datza, nahiz eta pertsonak betetzen dituzten rolak mota askotarikoak izan daitezkeen sorkuntzan. Kategoria horrek ez du esan nahi sorkuntza kolektiboan inplikaturiko pertsona guztiek betebeharrak bera dutenik (adibidez, guztiek ez dihardute artean profesionalki, guztiak ez dira testuinguruko agente aktiboak, edo guztiek ez dituzte trebetasun berak kosorkuntzan aritzeko). Adibidez, Augusto Boal-en Antzerki Forum-a kosorkuntzako artelantzat har liteke, artistak zirikatzailearen edota gertakizun baten bultzatzailearen rola hartzen duen heinean. Parte-hartzaileek beren kreatibitatea, biografia eta jarrera ideologikoa ekartzen dizkiote artelanari, eta egoera esanguratsu bat eta berentzat eraldatzailea sortzen dute.

## 2.1.6. Parte-hartzaile motak, partaidetza indibidualaren edo kolektiboaren arabera

Partaidetza zenbait modutan gauzatu daiteke arreta parte-hartzaileen erlazio-egoeretan ipintzen badugu. Pertsonen arteko erlazioek eragina izan dezakete esperientzia artistikoan.

Baina, lehenengo, kontzeptu batzuk argitu beharko genituzke: taldea, komunitatea eta multzoa. Talde bat existitzen dela esan dezakegu kideen borondateak batzen dituen eginbehar komun bat badago. Komunitate bat banakoen talde bat da, elementu komun askotarikoak partekatzen dituenak: hizkuntzak, ohiturak, balioak, eginbeharrak, munduarekiko begirada, leku geografikoa... beste gauza batzuen artean. Pertsonen multzo batez hitz egin dezakegu pertsonen artean amankomunean aldibereko-tasun fisikoa baino ez dagoenean espazio batean.

### **Individualki parte hartzen duena**

Banakoaren erlazio zuzen, bakarti eta beharbada introspektiboa. Bakoitza arte-manifestazioarekiko erlazioan zentratuta. Esaterako: pertsona bat bere kabuz deialdi batera joatea. Adibidez: Phil Collins-ek *Realityek bizitza hondatu zidaten* proiekturako zenbait pertsonari eskatu zien kameraren aurrean kontatzeko nola hondatu zuten bere bizitza telebistako reality-programek.

### **Individualki parte hartzen duena baina beste pertsona batzuen artean dagoena**

Kasu honetan, ekimen artistikora joatean, zeure kabuz joaten zara, baina, artelanaren diseinuarengatik, fisikoki talde batean ikusten duzu zeure burua. Esaterako: kalean

2.6. irudia. Maider Lopez, *Playa*, 2005. <http://www.maiderlopez.com>



gertatuko den akzio kolektibo batera joaten zara, eta, zure presentziarekin, talde-akzio bat gertatzen laguntzen duzu. Adibidez: Maider Lopez-ek Zumaiako hondartzan egindako *Playa* proiektua (2005). Pertsonak hondartzara jaitsi zirenean, toalla gorri bana eman zieten, eta, horren bidez, ikus-modu batean interbenitu zen paisaian, pertsona bakoitzaren kolaborazioaren bidez. Eszenak, gero, argazkitan jaso ziren.

### **Momentuan sortutako jende talde bat**

Batzuetan, pertsonak banan-banan joaten dira ekimen artistiko batera gerturatzeko, baina, amankomunean pasatutako denbora eta bizipen eta akzioengatik, talde bat osatzen amaitzen dute. Esaterako, tailer bat antolatzen den kasu batzuetan. Adibidez, Kasseleko Documenta 13rako Tino Sehgalen egindako artelanean, jendea gela ilun batean sarrarazi zuen. Iluntasunari ohitzen ziren heinean, ohartu ziren beste pertsona batzuek inguratuta zeundela. Inguruko pertsona batzuk mugitzen eta ahaz erritmoak egiten hasi ziren. Han ikusle-entzule bezala zeuden pertsonak geldirik gera zitezkeen, egoera entzuten eta sentitzen, baina, halaber, akzioan ere parte har zezaketen, halakorik bururatuz gero. Iluntasunagatik ez zekiten zein ziren akzioaren bultzatzaileak eta zein ikusle-entzuleak. Dena den, guztiak, akzioaren bidez eta galditasunaren bidez parte hartzen zutenak, momentuan sortutako talde bat ziren.

### **Aurrez kontsolidatutako komunitate edo talde bat**

Komunitateak jende multzo egituratuak dira. Badituzte beren berezitasunak, identitatea eta jada martxan dagoen dinamika bat. Horrelako talde batekin lan egitearen ondorioz, proiektuak egoera eta komunitate zehatz horretara egokituta egon behar du. Bizikidetzako komunitate bat izan daiteke, abesbatza bat, elkarte kultural bat... Adibidez: Ubiqa-k Cácereseko Aldea Moret-eko auzokideekin egindako *Aldea-Doc* dokumental parte-hartzailea.



2.7. irudia. Ubiqa, *Aldea-Doc*.  
<http://www.ubiqa.com/aldea-doc/>

## 2.1.7. Partaidetzarako faktore espezifikoak

### **Arte parte-hartzailearen espazioa, denbora, erregistroa eta estrategiak**

Izaera parte-hartzaileko arte-ekintzek berezitasunak dituzte beste manifestazio artistikoen aldean. Gertakari artistikoak aztertzean, honako aldagai hauetan ipiniko dugu arreta: espazioa, denbora eta taldeko dinamika.

### **Partaidetzarako espazioak**

Proiektu artistiko bat kokatzen, gertatzen edo aurkezten den lekua sorkuntza bera baldintzatzen duen faktore bat da. Gaur egun, badaude bereziki arte-manifestazioak ekoizteko eta sozializatzeko prestatutako lekuak: museoak, erakusketa-aretoak, galeriak, antzerkiak, kontzertuetarako aretoak... Arterako egitura arkitektoniko horiek, baita gizakien egitura ere, artearen arloan nagusia edo hegemonikoa den arteari ostatu emateko eraikitzen dira. Behin ezarrita, leku horietan modu hobereanean gertatuko diren artelanak aukeratzen dira. Ez dira bakarrik artelanak erakusteko tokiak, baizik eta artelanak berak eratzeko gailuak ere badira. Gustu, kode eta moduak ezartzeko sistema baten agente aitzindariak.

Espazioek konnotazioak dituzte, eta espazioak bizi dituzten pertsonen rol eta jarrera zehatzak hartzea eragiten dute, espazio horiek duten historiagatik, ohikotasunean duten erabileragatik eta, azken finean, gure imaginario kolektiboan existitzen diren moduagatik.

Arte parte-hartzaileak pertsonen inplikazio aktiboan ipintzen du arreta, eta, hori dela eta, garrantzitsua da nola eragiten dion espazioak pertsonen jarrerari eta portaerari. Oro har, arterako espazioek behatzaileen rola egokitzen diete bisitariei; behaketaren arabera, ikusle aktiboak edo pasiboak izango dira, baina, nolahi ere, ez dira izango sorkuntza artistiko baten egileak: asko jota, arte-esperientzia baten jasotzaileak izango dira. Hori dela eta, halako espazioetan inertzia hori gainditzea zaila izan daiteke. Horregatik, dinamika parte-hartzaileek baldintza horiek asalda ditzakete, edo, bestela, kolaboraziorako eta partaidetzarako hainbeste konbentzio ez dituzten beste espazio batzuk bilatuko dituzte.

Hala eta guztiz ere, arte-espazio babestuetatik at lan egiteak baditu berezitasunak. Artelan bat proposatzen baduzu artearentzat espresuki bideratuta ez dagoen espazio batean –kalean, esaterako–, baliteke pertsonak ez ematea artelanari behar duen denbora testuinguru horretako gakoekin irakurtzeko, egokiak edo ezegokiak izan, edo baliteke zuzenean artetzat ez hartzea, arte-testuinguru ez izateagatik.

### **Denbora faktorea partaidetzan**

Proposamen parte-hartzaileetan, denbora faktoreak arreta berezia behar du, pertsonak parte hartzen duten prozesuetan jendearen beraren erritmoak, aisialdia eta desioak sartzen baitira tartean. Adibidez, arte-proiektu batzuetan, argia eta aurrez finkatua izan daiteke dinamika parte-hartzailea noiz eta nola amaitzen den, eta, beste batzuetan, modu ireki batean planteatzen daiteke, gertakizunen garapenaren arabera.

Orobat, gerta daiteke ezinezkoa izatea proiektu artistiko baten osotasuna edo ezaugarri esanguratsuenak une soil batean ikustea (hori artelan prozesualetan ere gerta daiteke, orokorrean), edo baliteke baietz, proposamena bere osotasunean edo modu partzial baten bidez berariaz jasotzea dokumentazio elementuren bati esker, eginkizuna gertatu eta gero.

Halaber, proiektu artistiko berean, momentu parte-hartzaileak eta beste erlazio mota batzuetakoak egon daitezke.

### **Erregistroa**

Halako proiektuetan, segun eta nola egiten dituzun erregistroak, artelanaren garapena oztopa daiteke. Halaber, erregistroa ondo egin ez badago, irudi engainagarria eman dezake. Hori artelan guztiekin gerta daiteke, baina, proiektu parte-hartzaileetan, errazago, lehentasuna maiz ez delako dokumentu hori egitea, eta, dokumentu hori egiteko lehentasuna dagoenean, batzuetan, pertsonen eskaintako esperientziak galtzen du lehentasuna, edo prozesuak, aurretik ezin jakin izateko gaitasuna.

## 2.1.8. Estrategia parte-hartzaileak

Artea zenbait estrategiaz baliatzen da lan-moduak eta interakzioak esperimentatzeko eta testuinguruan eraginak sortzeko. Mekanismo horiek xede bat lortzeko medio instrumental batzuk izan daitezke, besterik gabe, edo helburuak beren barruan egon daitezke. Baliabide horietako batzuk ezberdinduko ditugu.

### Ludikoa



2.8. irudia. La Fiambrera Obrera, *Bordergames*. <https://sindominio.net/fiambrera/bordergames/index.htm>

Jolasak pertsonak era desinhibituago, estandarizatuga-beago eta askeago batean jokatzeko prozesuak eragin ditzake. Jokoaren arauak agerikoagoak edo oharkabeagoak izan daitezke egin daiteke. Halaber, jokoaren bidez, egoera batzuk frogatu daitezke fikzioaren esparruan, eta gero errealtatera pasatu. Ludikoa dibertsioarekin erlaziona daiteke, baina ez horrekin soilik. Ludikoa erakargarria denez gizakiarentzat, beste aktibitate batzuetarako ere baliagarria izan daiteke: irakaskuntzarako, konfliktoak konpontzeko, etab.

Jolas asko taldeko dinamika baten barruan gertatzen dira. Ludikotasuna erabiltzen duen arte-proiektu kolaboratzaileen adibidea *Border Games* bideojokoa izan daiteke. La Fiambrera Obrera-ren lan-sare bat da, inguruan bizi izandako gertaeraren bati buruzko bideojoko bat eraikitzeko aukera ematen duena, kolektiboki eta kode irekiko tresnen bidez.

### Jarraibideak

Parte-hartzaileei instrukzioak proposatzean datza. Batzuetan, ludikoarekin erlazionatuta erabiltzen den estrategia bat da, baina beti ez da horrela gertatzen. Artista eta parte-hartzaileen artean, menderatze-esanekotasun erlazio bat ezartzen da, aurrez bi parteen artean onartutakoa, esperientzia artistiko bat sortzeko. Baliabide horren adibidetzat, Roger Bernat-en *Dominio Público* (2008) antzezlanak daukagu. Parte hartu nahi duten pertsonak haririk gabeko entzungailuen bidez jarraibideak jasotzen dituzte, modu batean edo beste batean edo norabide batean edo beste batean mugitzeko, edota arropa bat edo beste bat janzteko. Honelako baldintzazko esaldien bidez, haien berezko biografiaarekin lotzen dira jarraibideak: «... baldin ba..., egin...», «Aitzitik... baldin ba..., egin...». Horrek koreografia moduko mugimendu bat sortzen du, kanpo-





2.9. irudia. Roger Bernat, *Dominio Público*, 2008. <http://rogerbernat.info>

tik akzio osoa ikusten dutenei misteriotsua egiten zaiena, haiek ezagutzen ez dituzten baina parte-hartzaileek entzungailuen bidez entzuten dituzten arau batzuetan oinarrituta dagoelako.

### Instalazioa

Instalazioa ideia gintzaren, ekoizpenaren edo erabileraren aldi pertsonen partaidetza eska dezakeen baliabide bat da. Instalazioak espazio zehatz batean kokatzen dira, eta erreferentziarako lekutatuz ezar daitezke aldi berean inplikaturiko pertsona talde batentzat. Instalazio parte-hartzailearen adibidea Michelangelo Pistoletto-ren *Gogarteko lekua* izango genuke, Marseillako Paoli Calmettes Onkologiako Institutuan egindakoa (1998-2003). Ospitalearen erabiltzaileentzat, haien erlijioa edozein izanda ere, baitaratze espiritualerako espazio sekular bat da. Lekuaren bost petaloko lore baten oinplano batekin, Michelangelo Pistoletto-ren eskultura bat dauka erdian *Un Metro cúbico de Infinitud* (1966) lanak. Inguruko espazioetan, testuinguruan gehien zabalduko bost korrante espiritualen ikurrak kokatu zituzten komunitate hauetako kideek: Legearen Taulak (judaismokoak), gurutze kristaua, Mekarantz begiratzen duenaren alfonbra bat (islama), loto-lorea (budismoa) eta liburu bilduma bat (agnostizismoa/ateismoa).

### Probokazioa

Probokazioak publikoari erreakzio bat eragitea du asmoa. Haren aurrean entzungor gelditzea zaila da, interpelazio bat baita. Jokoan sartzea edo ez sartzea pertsonen esku gelditzen da. Estrategia probokatzaile baten adibidea Dora García-ren *Robe este libro* izango litzateke.



2.10. irudia. Michelangelo Pistoletto, *Gogarteko lekua*, 1998-2003. Argazkia: M. Spiluttini.





2.11. irudia. Dora García, *Steal this book*.

Artistak eskuordetutako performanceetako antzezlee-kin izandako mezu elektronikoen trukeak biltzen dituen liburu bat aurkeztu zuen arte-areto batean. Liburuaren azalaren izenburua *Steal this book* zen. Izenburua Abbie Hoffmann-en *Steal this Book* (1972) liburutik hartuta dago. Liburuan, autoreak irakurleei gomendioak ematen zizkien legetik at eta dohainik bizitzeko. Dora Garcíaak bere liburu pilo bat utzi zituen erakusketa-aretoan, izenburuak ikusgai, jendearengan lapurtzeko tentazioa eragiteko. Aretoan bazegoen segurtasuneko zaindari bat, eta bisitari-rik beren barneko kontraesanei aurre egin behar zieten, jokoan sartzeko edo ez sartzeko.

### Misioa

Argiz zehaztutako eginkizun kolektibo baten proposame-na da; zenbait pertsona helburu baten inguruan aktibatzen uzten du. Misio amankomun horren adibidea Jeremy Deller-ren *Desfile soziala* (2004) izango litzateke. Desfile horrek Donostiako «talde eta elkarte ezkutu»en erakus-keta irudikagarria izan nahi zuen. Desfileak talde ugari bateratu zituen: Hiesaren kontrako CASGI Gipuzkoako Elkarte, AGIFEST Gaixo Psikikoen Senideen Gipuzkoako Elkarte, Gipuzkoako Gorren Elkarte, Emakume Etor-kinen Garaipen Elkarte, ABCDE Brasil Elkarte Kulturala, Camelamos Ijito Elkarte, Tango Argentinarreko Gipuzkoako Elkarte, Odol-emaileen AGATA Gipuzkoako Elkarte, Gi-puzkoako Erretiratuen Elkarte, Burrenbada Perkusio Elkarte, La Paquera de Jerez Elkarte Soziokulturala, Ja-torra Erretiratuen Kluba, Fortuna Kirol-kluba, Kuraia Bo-rroka-arten Kolektiboa, Hiesaren Kontrako Harribeltza Kolektiboa, San José Ikastetxea, Ehgam, Elbarri Fisikoen Elkarte Koordinatzailea, Emaus Fundazio Soziala, Arte Es-pazioa, Gehitu, Xpresion Talde Kulturala, Jazzamor Talde Errumaniarra, Lokal Surf, ONCE eta Plazandreeok. Larro-txene kultura-etxeko gazteek grabatu zuten bideo doku-mentala.

## 2.1.9. Partaidetza-artearen alderdi polemikoak

Badaude faktore batzuk arte parte-hartzailea eztabaida-rako foroetan polemikoa izateko.

Alde batetik, pertsona parte-hartzaileak manipulatzten dituztela aurpegiatzen zaie artistei, esanez artistak be-



2.12. irudia. Jeremy Deller, *A Social Parade*.

ren interesengatik soilik kezkatzen direla, eta parte-hartzaileen interesengatik ez direla kezkatzen. Ikuspegi hori planteatzen da analogia honetaz baliatuz: parte-hartzaileak artistaren «materialak» dira (margolariaren margoak edo eskultorearen harria edo brontzea izango balira bezala). Argudio horrek pertsonen parte hartzeko eta ez hartzeko askatasuna ahazten du. Hala ere, pertsonen manipulazioaren planteamendua egokia izango litzateke parte-hartzaileek beren parte-hartzearen geruza guztiak hauteman ezin badituzte edo haien parte-hartzearen ondorioak edo esanahi osorik susmatu ezin badute.

Beste alde batetik, estrategia parte-hartzaileak egunerokotasuneko beste adierazpenen aldean gutxi ezberdindu daitezke; horregatik, maiz galdetzen zaie zein den berezitasuna adierazpen horiek artetzat hartu ahal izateko. Kasu horietan, erantzuna ez dago hainbeste begi-bistan antzematen dugun forman, baizik eta asmoan, kokatzen den testuinguruan, eta interpretaziozko testuinguruan.

Halaber, badaude arte parte-hartzailearen eta aktibismo sozialaren arte-erlazioari buruzko zalantzak. Praktika horiek batzuetan sozialki inplikaturik baleude bezala aurkezten dira, eta, gero eta ugariagoak direnez, arlo sozialetik zuzenki etorritako proposamenak neutralizatzeko beldurra agertzen da. Kontuan hartzen da, arte-proiektuak berak aho betean proposatzen dituen asmoen aparte, bere helburu sakonak beste batzuk izan daitezkeela. Gerta daiteke artelan bat sozialki eraginkorra ez izatea azkenean, eta, hala eta guztiz ere, ikuspegi artistikotik bere balioa aintzat hartua izatea. Horrek beste adierazpen sozialago batzuk arinki hartzea eragingo luke, eta transformazioen simulazioek «bidezkoagoak» izan litezkeen beste ekimen sozial batzuen esparrua okupatzea. Azken puntu horrekin lotuta, Claire Bishop kritikariaren iritzia interesgarria izan

daiteke. Haren arabera, beharrezkoa da sozialki inplikaturiko arte-proiektuen azterketa kritiko bat egiten utziko duten irizpide artistikoak garatzea, arlo sozialetan efikaziaren neurketetara soilik murriztuta ez egoteko.<sup>11</sup>

Nicolas Bourriaud-ek esaten du arte-praktika horiek ondasun eta zerbitzuen ordeztasun esperientzia pertsonalak eskaintzen dituen gaurko marketinaren estrategia errepikatzen dutela, «esperientziaren ekonomia» deitu izan den strategiari jarraituz. Garai bakoitzari arte garaikide bat dagokiola pentsa genezake (garai hori irudikatzeko, komentatzeko, kritikatzeko edo horren inguruko perspektiba alternatiboak erakusteko). Arte-eremu batzuetatik mesfidantzarekin begiratzen zaio «esperientzia» hitzari, neoliberalismorekin erlazionatuta egongo balitz bezala. Gauza antzekoa gertatzen da «partaidetza»ren kontzeptuarekin. Azken bolada honetan politikarien agendan hainbeste egonda ere, hain modu eskas eta itxurazkoan eraman da errealitatera ezen inork ez du kontzeptuan sinesten, eta, horren ondorioz, arte-agente batzuek ez dituzte beren egitasmoak sailkapen horren azpian kokatu nahi.

Arte-sektore batzuek pentsatzen dute arte parte-hartzaila existitzeak arte-eremuari berari kalte egiten diola; izan ere, arteak hobeto kudeatu beharko lituzke bere mugak, espezifikotasunak eta bere balio autonomoa.

## 2.1.10. Partaidetza zergatik eta zertarako

Partaidetza ez da helburu bat bere horretan, estrategia edo tresna bat baizik. Tresna guztiak bezala, hainbat modutan erabil daiteke, eta ideologia ezberdinei mesede egin diezaieke.

Egia da tresnaren izaerak gauzak modu batean edo bestean izateari laguntzen diola. Medioak gauzak modu batean edo beste batean gertatzeko joera eragiten du.

Estrategia parte-hartzaileek honako gertaera hauek ekar ditzakete:

---

11. Bishop, «Antagonism and Relational Aesthetics», 51-79.

- Artea egiteko formula berriekin esperimentatzea.
- Artea egiteak ekar ditzakeen onurak, aurkikuntzak edo adierazpenak jende gehiagoren artean zabaltzea.
- Pertsonak arte-eginkizunen konplize egitea.
- Artean ekoizlearen eta kontsumitzailearen arteko polaritatea apurtzea. Egilearen eta jasotzailearen arteko distantzia murriztea edo desagitea.
- Jendea kolektiboki artea eginez arintzea.
- Artea akzioarekin eta ez kontsumoarekin soilik lotzea.

## 2.1.11. Akzioa eta ez-akzioa

Akzioaz eta ez-akzioari buruz gogoeta asko egin dira historia, erlijio eta filosofia askotan, eta modu ezberdinean ulertu dira. Taoismoan, esaterako, ez-akzioa «Wu-Wei» kontzeptuaz azaltzen da. «Wu-Wei» (txineraz, ez-akzioa), erlaxazioaren eta uztearen prozesu baten ondoren dator, mugiezintasuneko saiakera baten ondoren. Intentziorik edo borondaterik ez dago, baina ez du esan nahi ezer ez egitea. Ideologia judu-kristauan, aitzitik, ez-akzioa alferke-riarekin lotzen da, eta, beraz, erruarekin eta bekatuarekin.

Artearen eta ikuslearen politikari buruz, Jacques Rancièrek *El espectador emancipado* testuan modu berezi batean egiten du gogoeta dikotomia horri buruz.<sup>12</sup> Berak planteatzen du gaur egun ikusleari begi txarrekin begiratzen zaiola. Alde batetik, ikuslea geldirik egotean, ekoizteko prozesua ezagutu gabe geratzen delako, eta, beste alde batetik, ikustea akziora pasatzearen aurkakoa delako. Berarentzat logika hori ez da bidezkoa, eta, haren ustez, antzerkiko erreforma ikusleak antzezle bihurtzeko eta antzerkia komunitate gisa ikusteko joeran ezarrita dago ikuspegi horretan. Ikusle eta egileen arteko distantzia ezabatzen saiatzean, bi kategoria horiek kontrajartzen jarraitzen da, eta egitura mantentzen da. Halaber, aipatzen du Antzinatean herritar aktiboak beren errentetatik bizi zirenak zirela eta, bizitza irabazteko lan egiten zutenak herritar pasiboak zirela. Izenak elkartrukatuak egongo lirateke, baina banaketa mantenduko litzateke.

Artearen adierazpenei begiratzen badiegu, dikotomien gaira hurbiltzeko, eta hizkuntzaren eta hitzen biraketan ez

---

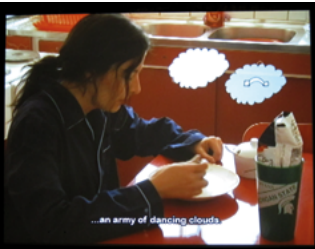
12. Jacques Rancière, *El espectador emancipado* (Castelló: EllagoEdiciones, 2010), 19.

## TRANSARTEA



2.13. irudia. Esther Ferrer, *Hablar por andar o andar por hablar*.

gelditzeko, Esther Ferrer-en *Hablar por andar o andar por hablar* akzioan arreta ipini behar genuke. Artiumen egingandako performance horretan, ekintza fisikoa (ibiltzea) eta intelektuala (hitz egitea eta gogoeta egitea) aldi berean gertatzen dira, performancean era nabari batean agertzeko, modu gehiegizko batean azalduz. Askotan, bi ekintza horiek (pentsamendua eta gorpuztasuna) kontrakoak balira bezala ikusten dira, batak bestea baztertuko balu bezala, baina gure imajinarioan errotuta dagoen baino ohikoagoa da dikotomia bateko bi elementuak aldi berean gertatzea (distantziak ezabatuz, kointzidentziak landuz).



2.14. irudia. Narda Alvarado, *Politeísta, Ecléctico, Fiestero, Eterno, Cotidiano*, 2009.

Beste artelan batean, Narda Alvaradoren *Politeísta, Ecléctico, Fiestero, Eterno, Cotidiano* (2009) animazioan, artista eguneroko akzioak egiten (bere ohean etzanda edo gosaria prestatzen) ikusten dugu, eta bere pentsamenduak grafikoki bideoaren gainean azaltzen dira, bere etxeko objektuekiko koreografia batean.

## 2.2. Kasu praktikoa: Wiki-historiaren Erretratu subjektiboa

Atal zentral bakoitzarekin erlazionatuta, ikertzailearen berezko praktika artistikotik garatutako artelan bat aurkeztu eta aztertuko dugu. Kasu honetan, modu berezi batean prozesu kolaboratzaileekin eta estrategia parte-hartzaileekin lotutako *Erretratu subjektiboa* artelana.

*Wiki-historiak* jardunbidearen barruan egon zen (<http://www.wiki-historias.org/es/el-retrato-subjetivo.html>), eta euskal inguruko artista eta agente kulturelek kontatutako arte-istorioak ziren. Asmoa zen emakume agenteei eta agente feministei lehentasuna ematea istorio horiek kontatzerakoan. *Wiki-historiak* Haizea Barcenillak, Aloña Intxaurrendietak, Edu Hurtadok eta Saioa Olmok bultzatu genuen 2008-2014 artean.

*Erretratu subjektiboa* ekimenean, zehazki emakume artista edo agente kultural batek bere intereseko beste artista edo agente kultural bat aukeratu zuen, eta haren erretratu subjektiboa egin zuen bideokameraren aurrean. Gero, hark beste pertsona bat aukeratu zuen, eta, horrela, bata bestearen ondoren, «estimu ildoak» marrazten ziren, tes-tuinguru artistikoaren mapeo kolektibo eta sakabanatu bat eginez: <http://www.wiki-historias.org/es/categoria/laboratorio/el-retrato-subjetivo>.

Lau ildo marraztu ziren ekimenaren prototipo gisa:

- 1. Marra: Maider Zilbeti - Irene Ormazabal - Marta Urban13-
- 2. Marra: María Ptqk - Itziar Ziga - La Furia - Savage Girl - Higinia Garay - Nadia Barkate - June Crespo - Elena Aitzkoa - Leire Ugalde -
- 3. Marra: Rosa Parma - Marion Cruza - Sahatsa Jauregi - Elbis Rever -
- 4. Marra: Larraitz Torres - Sandra Cuesta -

Lan horren bidez, honako puntu hauek azertu ziren:





- Zein aldagairen arabera eraikitzen diren onarpenak testuinguru zehatz batean.
- Nola sor daitezkeen eraginak emakumeen imajinario kolektiboan eremu zehatz batean.
- Aurrez komunitate bat osatzen ez zuten pertsonengan loturak nola indartu.
- Mapatzeko irudikapenak nola eraiki daitezkeen ideologia ez-hegemonikoak transmititzeko.

2.15. irudia. *Wiki-historiak*-eko *Erretratu subjektiboa*, 2010-2012. <http://www.wiki-historias.org/es/categoria/laboratorio/el-retrato-subjetivo.html>

Ekimenaren azterketa kritikoa:

### Talde sustatzailearen bilakaera

Proiektu bat nola sortzen den garrantzitsua da. Jatorrizko mitoak taldekideen jarrera eta historian zeharreko jokae-  
ra eratzten ditu. Talde sustatzailearen denboran zeharre-  
ko dinamika aztertuz, proiektuen gorabeherak azalduko ditugu.

Elementu hauen bidez sortu zen *Wiki-historiak*:

- Wiki-historiak proiektua 2008 urtean Haizea Barcenillak eta Saioa Olmok hasi genuen. Trocóniz Fundazioak nirekin kontaktuan jarri, eta ni Haizearekin eta María Ptqkarekin (azkenik ekimenara gehitu ez zena), feminismoa, historia eta teknologia berriak batuko zituen arte-proiektu bat garatzeko asmoz.
- Haizea, Saioa eta Trocóniz Fundazioaren borondatearen bidez sortutako proiektu bat izan zen. Nahiz eta testuinguruko pertsonak parte hartu, iniziatiba ez zuen bultzatu pertsona talde baten gogoak, banako grinak baizik. Geroxeago, Plataforma A (hasieran Plataforma A-rekin deitu zena) elkargunea sortu zen, 2012an, Trocónizen 25. urteurrenaren eta Euskal Herriko Unibertsitatean egin zen bilera baten ondoren. Horrek artista emakumeak eta agente artistiko feministak bateratzen ditu, emakumeen egoera hobetzeko arte-sisteman, bi bideren bidez: bata instituzionala, eta bestea ekintza zuzenen bidez. Plataforma Aren kasuan, bai, kolektiboki jaio zen.
- «Asmo onekin» hasitako proiektu bat izan zen.
- Artearen bidez esperimintatzeko gogoarekin (berriro ere artea zer den behin gehiago bat mugan jolastuz, partaidetza bultzatzea frogatuz, eta imajinario berriak sortzeko bideak asmatuz).
- Ikuspegi feminista eta aldarrikatzaile batetik abiatu zen.

Talde sustatzailea urteetan zehar aldatzen joan zen. 2009 urtean, Edu Hurtadok eta Aloña Intxaurrendietak proiektu



tuaren ardura hartu zuten, eta, 2010etik aurrera, berriz, Haizeak, Aloñak eta Saioak hartu genuen; 2012 urtean, Haizeak eta Aloñak, ia denborarik ipini ezinik, beste agente batzuekin konplizitateak sortzen saiatuz. Bilakaera horretan, inguruko beste agenteen partaidetza eskasa izan da beti, nahiz eta ekimena bere interesekoa izan.

*Erretratu subjektiboa* modu ludikoagoan guretzat, eta sortzaileago batean *Wiki-historia*keko asmoak aurrera eramateko sortu zen.

### **Partaidetza mota**

*Erretratu subjektiboan*, pertsonak marko baten barruan askatasuna zuten beren moduan beren intereseko beste pertsona baten erretratua egiteko.

*Wiki-historiak*en hasieretan eskatutako partaidetzaren aldean, askoz mugatuagoa eta erraztuagoa da ekimen hori. Hasieran, zenbait agente artistikori eskatu genien euskal artean haiek ezagutzen zuten arte-istorio bat kontatzeko wiki batean. Zabalegia izan zen eskaera.

Bestalde, proiektua ere irekita egon zen beste pertsona batzuk inizatibaren talde bultzatzailearen parte izateko edota erretratu-marra baten arduradunak izateko. Bide horretan saiakerak egin arren, ez zen ezer gauzatu.

### **Artearen emakumeak imajinario kolektiboan**

Madrilen, Felipa Manuela erresidentzian proiektua aurkeztean egiaztatu nuen *Erretratu subjektiboaren* ekimenak euskal testuingurutik kanpo ere fruituak eman zituela. Andrea Pacheco Felipa Manuelaren arduradunaren hitzetan: «Euskal emakume artista gazteei buruz ikertzen ari nintzen bitartean, *Wiki-historia*kekin topo egin nuen, eta, iparraldean, euskal emakume artista eta sortzaileekin material ugari zegoela iruditu zitzaidan. Orduan, nire jatorrizko ideia aldatzea eta Madrileko erresidentziara hango bi artista gonbidatzea erabaki nuen. Lurralde beretik etorritakoak, elkar ezagutzen ez zutenak eta lan oso ezberdinak zituzten bi artista gonbidatzea. (...) Euskadin kulturarekin loturiko artista emakumeekin (ezagutzen ditudanak) indar handiko zerbait gertatzen ari dela susmatzen dut».

Bestalde, han antolatu genuen *Haritik tira* bisita formatiboa, modu esperimental baten bidez, *Erretratu subjektiboko* emakume-irudiak zabaltzeko asmoarekin.

### **Proposamena artelantzat aurkeztuta**

Arestian proposatutako arte-definizioaren arabera, ekimenak testuingurua modu alternatibo batean erakusten du, imaginario kolektiboan eraginak sortzen saiatzen da, modu esperimental bat asmatzen du hori lortzeko, ez zaio guztiz estutzen egitura logiko batera, eta prozesuala da.

14 erretratu subjektibo eginda, ekimena prototipo gisa gelditu zen. Momentu batean, asmoa 80ra ailegatzea izan zen, eta hainbat pertsona ere gonbidatzea suertatutako ibilbideei buruz gogoeta egiteko. Halaber, erretratu bakoitza esandakoaren irudiekin osatzeko ideia egon zen mahai gainean. Ez da baztertzen gerorako formalizazio sendoago bat egitea baldintza egokiak lortuz gero.



## 2.3. Elkarrizketa: Zemos98ko Felipe González Gilekin hizketan, Copylove: Procomún, amor y remezcla jaialdiari buruz

A-Desk aldizkarian argitaratua 2012-10-24an  
<http://a-desk.org/magazine/entrevista-con-felipe-gonzalez-gil-de-zemos98-en-relacion-al-festival-copylove-pro-comun-amor-y-remezcla/>

Zemos98 kudeaketa, sorkuntza eta adimen kolektiboko talde bat da, kultura askearen eta ikus-entzunezkoaren

2.16. irudia. Felipe González Gil, Zemos98ko elkarkidea, 2012.



inguruan lan egiten duena. *Prokomunaren*, amateurismoaren eta profesionalaren arteko hibridazioaren (*proam*), *Egin ezazu zuk zeuk* filosofiaren (DIY) eta birnahasketaren alde apustu egiten dute. 1998tik, urtero, Zemos98 Nazioarteko Jaialdia antolatzen dute, eta proposamen espezifikoak aurkezten dituzte gizarte-sarearen eta ikus-entzunezko sorkuntzaren, sare digitalen eta pentsamendu garaikidearen arteko konbergentzia kulturalari buruz. Hala, hainbat edizio dedikatu diote adimen kolektiboari, telebistari eta bideozaintzari, oroimenari eta palimpsestoari, hezkuntza hedatuari, organizazio-egitura txikiei... 14. edizioan, *COPYLOVE: Procomún, Amor y Re-mezcla* izenburupean, gure ekoizpen-egituren parte ikusezinak ardatz izatea nahi izan dute: afektuen ekonomia, arlo erreproduktiboa, entzute aktiboa, partekatzea maitasun-ekintza gisa, bere burua zaintzen duten elkarteak eta kode irekiko errezetak.

**SAIOA OLMO: Zerk bultzatzen zaituzte prokomunaren inguruan afektuaz, sentimenduez, emozioez eta zainketaz interesatzera?**

FELIPE GONZÁLEZ GIL: Hezkuntza hedatuari buruz egin genuen jaialdiak paradoxa bat zeukan: ustez eskolaren beraren mugak gainditzearekin zerikusia zuen gai bat izanik, hezkuntzarekin lotutako praktikei buruzkoa, jaialdi formal bat egin genuen. Oholtza bat eta publikoa eseri-

2.17. irudia. *Copylove* egonaldiak Zemos 98 Jaialdiaren 14. edizioan. Argazkia: Zemos98.



ta zeuzkaten aurkezpenez betea zegoen. Gauza deigarriaritariko bat izan zen aurkezpen gehienetan jendeak bere proiektuen parte positiboa kontatzen zuela, hots, proiektuen marketinaren zatia. Proiektu kulturelek ere, ustez kritikoagoak izan beharko luketen arren, proiektuaren aurpegi hoberena saltzen amaitzen dute, eta ez aurpegi ezkutua, etxeko aurpegia, aurpegi erreproduktiboa, zalantzak, beldurrak, kontraesanak. Hortik abiatuta, *En qué la cagamos* izeneko berbaldia muntatu genuen gure endredo guztiak eta kontraesanak azaltzeko. Halaber, prokomuna modan jarri zenez, nekatzen hasi ginen auzi legal edo ekonomikoekin batez ere elkartuta ikusteaz (bestalde, logikoa da, jabetza intelektualaren legea, *Creative Commons* lizentziak, eta abar, dakartzalako). Arian-arian gure posizioan giltzapetuta ikusi genuen gure burua; jaialdi bat eta kolektibo bat izatean, ikertzeko eta gai bati buruz zehaztasunez mintzatzeko denborarik ez dugu beti izaten. Erabaki genuen landu nahi genuen funtsezko gaia guztien ongiekin lotutako afektuak zirela, barne-arazo gisa ere identifikatu genuelako. Orduan, konturatu ginen ahultasuna ere landu behar den zerbait dela. Kontraesan, zalantza eta beldurren bilduma osoak, eta gai bati buruz gehiago ikasteko beharrak hitz iradokitzaile hau sortzera eraman gintuen: «Copylove». Egia esan, berez ez da existitzen, baina maitasuna gogoratze-ko ondo dator, maitasun erromantikoa ez, baizik eta partekatze-ko ideian, zentzu komunitarioan, inplizitu dagoen maitasuna.

**SO: Maitasunak kontsonantean errimatzen du: lan-kidetaz, konfiantzaz, zainketez, emozioaz. Baina asonantean ere errimatu dezake: traizioaz, manipulazioaz, dependenziaz, minaz... Hala eta guztiz ere... apustu egiten duzue «maitasuna» «prokomun»aren laguna izatearen alde? Emozio-faktoreak mugimendu/kontzeptu batekin elkartzeak ere arriskua du.**

FGG: Maitasunari buruz mintzatzea arriskutsua da berez, hain konnotatuta, mitifikatuta eta esplotatuta dagoen terminoa izanda. Txikitatik ari gara maitasun erromantikoaren kontakizuna kontsumitzen Hollywoodeko filmetan, publizitatean, komunikabideetan eta abarretan. Baina maitasunean ere badago boterea eta badago menderatzea. Maitasun kontzeptua biluztea erkidego eta baliabide komunekin lotuta, eta hori nahi genuen funtsean, oso lan zaila da. Harremanean hamar urte daramagun jendearekin ere biluzteko gai ez bagara, batzuetan gure arteko mikrobotereen gatazkak eta mikropolitikak identifikatzeko gai ez bagara, hori gertaera publiko batean egi-

tea are anbizio handikoagoa da, eta harrokeria ere izan daiteke.

**SO: Maitasuna prokomunarekin elkartuta planteatzek edo komunitatearen parte emozional edo afektiboena nabarmentzek ukoa sor dezake?**

FGG: Emozionala denak ukoa sor dezake bi zentzutan: batetik, produktibitatearen obsesioagatik, krisian gaudeenez ematen duelako egiten den orok baliabide ekonomikoak sortu behar dituela; eta, beste alde batetik, emozioei buruz mintzatzeak garenaz eta identitateaz askatzea dakarrelako, estereotipoz, klizez eta aurreiritziz kargatzen dugun motxila alde batera uztea eta besteen aurrean biluztea.

**SO: Zenbat eta gehiago nahastu, elkarri lotu, trukat... orduan eta hurbilago sentitzen gara besteengandik? Edo ona al da ere limiteak jartzea, barruti gabe-tuak, mugak...?**

FGG: Kode irekiaren gaian eta praktika kolaboratzaileetan, paradoxa asko dago. Haietako lehena da erregelak behar ditugula partekatu ahal izateko. Azken finean, *creative commons* lizentziak erregelen zerrenda bat inposatzen duten joko bat dira. Aspaldi gauden prozesu honen bidez, ohartu gara jolasak garrantzitsuak direla bai kolaboratzeko bai emozioak partekatzeko: denbora bat eta guztiek bete behar duten premisa-segida bat markatzen dituzte. Baina jolas guztiek jolasaren arkitektura idazten duen pertsona bat dute, eta arkitektura hori ere boterea da; beraz, momentuz bururatzen zaidan bakarra da rolak txandakatzen joan gaitezkeela, erregelak idazten dituzten pertsonak beti ez daitezen izan pertsona berak eta jokalaria eta joko-erregelen idazleen rol guztiak denon artean egin ditzagun.

**SO: Maitasunean, lizentzia murriztaileena «fidel-tasuna» da, eskubide guztiak erreserbatuta... Horren alde apustu egiten jarraitzen dugu?**

FGG: Horixe. Fakultatean nengoenean, banuen «ez-esklusibotasuneko harremanak» izendatzen nuen teoria oso zentzugabe bat: nahi nuen edonorekin oheratzea, fidel-tasun osoko harremanik ez izatea, beti argi uztea, eta sexua eta harreman lagunkoiak elkartzen zituzten adiskidantza zahartzugabeak zaintzen saiatzea. Baina eredu hori merkatu libreak beti defendatu duenarekin asimila daiteke, hots, ez dago erregelarik. Uste dut hurrengo urteetako oinarrizko gai bat izango dela, kulturaren zure lana berriz

erabiltzeko lizentziak jartzeko dugun lelokeria hau guztia harreman pertsonaletara inportatuko dela. Baina hori nola egin, ideia bat ere ez daukat; adibidez, gaur egun nik bikotekidea dut, harremanaren kodea berridazten ari gara eta seguru asko ez dakit noizbait berridazten amaituko dugun, familiaren ideia krisian dagoelako besteak beste, eskolaren ideia krisian dago... Gure bizitza gobernatu duten instituzio horiek guztiak hondatzen ari dira. Baina aldi berean ez zait erraza ere iruditzen agertoki bat imajinatzea, kontuan izanda senez erreaktionatzen duen animalia-zati bat ere badugula. Uste dut erronka handia dela maitasuna eksklusiboa ez den harremanen ereduak espermentatzen saiatzea, baina aldi berean konpromisoak egon daitezten. Gogoratzen dut behin kontraesan hori oso modu nabari batean sentitu nuela munduko pertsonarik copyleft-ena, irekiena eta bizitzako hackerrena zen mutil baten inguruan, neskalagunarekin oso jeloskorra eta posesiboa baitzen. Beraz, neure buruari galdetzen nion: akaso ez duzu defendatzen objektu kulturalak ez ezik pertsonak ere «edukitzeko» eran aldaketa bat egon behar duen gizarte bat?

**SO: Ari al gara jadanik beste une batzuetan planteatuta zeuden kontzeptuak berriz asmatzen? Adibidez, maitasun askea mugimendu hippyan, edo ideologia komunistako jabetza kolektiboa.**

FGG: Beste une batean jadanik probatu ziren ereduak kopiatzea baino ez dugu egiten, batzuetan denbora batean funtzionatu zutenak eta beste aldietan funtzionatu ez zutenak. Agian guztiaren arazo larria kapitalismoa da, guztia fagozitatzen duena, esatea ere, hizkera goratua izan arren, eta seguru asko ni ez naiz inor neure burua kanpoko ikuspuntu batetik kontsideratzeko. Egun ez



2.18. irudia. *Copylove* egonaldiak 14. Zemos 98 Jaialdiaren bitartean. Argazkia: Zemos98.



dut ezagutzen mugimendu sozialik, etengabean kontakizunak sortzen dituen mekanismo diskurtsibo horrek, publizitateak fagoziturik amaitu ez dena. M15etik hiru hilabetera, Movistarren iragarpen batek asanblada bat antzeratzen zuen. Hippyei buruz gizartea aldatzen saiatu zen mugimendu bat zela pentsatzen dugu, eta gaur egun ia-ia arropa saltzeko klixex bat da. Diruak hainbat zeharkatzen gaitu, ezen azken finean ezinezkoa da zerbait sortzea, lehengo, aurrekari batean oinarritzen ez dena eta, bigarrenez, berriz erreproduzitzen ez duena. Bururatzen zaidan bakarra da nebulosa kontraesankor horien artean modu ahalik eta zintzoenean ibiltzen saiatzea.

**SO: Pertsona bakoitza berez birnahasketa bat da maila genetikoan, portaerazkoan, eta balio eta fedeen mailan. Gure produkzioak birnahasketak dira beti nahitaez, haiengan sinetsi edo ez, adierazi edo ez?**



2.19. irudia. *Copylove* egonaldiak 14. Zemos 98 Jaialdiaren bitartean. Argazkia: Zemos98.

FGG: Prozesu kognitibo edo genetiko guztia birnahasketa bat da. Umeen ikaste-prozesua bera kopiatzean datza; hezten zaituzten pertsonengandik kopiatzen duzu. Emulazioa birnahasketaren ideian oso presente dagoen zerbait da, eta adimenaren eta gorputzaren artean dagoen edozein ekintzatatik banaezina dena.

**SO: Birnahasketetan, entitate amorfoak, forma anitzekoak eta heterogeneoak hauteman ohi dira. Entitate monolitikoak, adiera bakarrekoak, egitura sinplea dutenak, komunikagarriagoak, banagarriagoak egiten diren nolakotasunak dituzte eta erraza go sartzen dira buruan? Gehiago erakartzen gaituzte?**

FGG: Funtsean, arazoa egiletasuna da; neuk ere ez dut horretatik ihes egiten. Hirugarrenen lanak abiapuntuztat hartzea dakarten birnahasketak egiten ditut, baina birnahasketa sinatzen dut. Agian, birnahasketarik koherenteena sinadurarik gabekoa izango litzateke, edo gehienez izen zerrenda amaiezin baten sinadura izango lukeena, eta, zerrenda ezinezko horretan, zordun horiek guztiak egon behar lukete, momentu zehatz batean zerbait egiteko gai izatea zor diegunak. Pentsatzen dut oraindik egiletasuna eta uniformetasuna interesatzen zaizkigula, «nork egin du hau», «nork egin du bideo hau», «nork idatzi du liburu hau» terminoetan. Ere digitaletan ere bai: Twitterren kontu guztiak, Facebooken guztiak, gune guztiak nork egin dituen eta nork sinatzen dituen baldintzatzen dituzte.

**SO: Egilea, gaur egun ezagutzen dugun bezala, egile kapitalista da? Sistema bakoitzak dagokion egile mota sortzen du?**

FGG: Egiletasuna nola lortzen dugun ikusteko porrot-eredu hoberena Kultura Ministerioaren diru-laguntzen formularioak dira, besteak beste, beste gauza askoren artean egile kolektibo bat jartzetik ez dizutelako uzten. Askotan, Zemos taldean, testu bat kolektiboki sinatu behar dugunean, tentsioak sortzen dira. Beti kolektibo bat izan gara, baina, urteak pasatu ahala, heldu gara, eta norbera esparru zehatz batean ezagunago bihurtu da. Horrek ere besteek gugandik itxaron duten arloan eta norberak aukeratzeko duen bideetan giltzapetzen gaitu. Talde bezala sinatzen duten kolektiboen barnean ere, beti identitatearen eta egiletasunaren gaia ez da hain erraza. Bai, uste dut asko zor diogula edukitze-eredu kapitalistari, edo zer gauza, bideo bat, esaldi bat, edukitzearen ereduari.

**SO: Zer egin behar dugu orduan, egilea erail ala haren figura berriz definitu?**

FGG: Erailteza ezinezkoa da; gainera, nik erailteza ez dut atsegin. Aurreko egun batean lagun bati esaten nion ea ezkerrek noiz utziko liokeen militantziaren diskurtsoa erabiltzeari, «militar» hitza gerrari dagokio eta. Hitza bera alderdien porrotari buruz mintzatzen da. M15ari gertatu zaion gauza positiboenetariko bat da mugimenduari itsasteko prozesua ez dagoela batere argi. Atera eta sar zaitezke; beraz, alde batetik, negatiboki ikus daiteke «klik»-kulturaren parte delako, webguneetatik sartzen eta irteten zarenean bezala. Baina positiboa ere bada, hain militarra den afiliatorik ez dagoelako, elkartasun-lotura laxoagoak daude, ez dizute txartelik eskatzen bilera batean sartzeko eta batzar batean parte hartzeko, alderdietan gertatzen den bezala, ezkertiarizat hartzen diren alderdietan barne. Egilea ez luke erailko, baina ikusita guztiek sinatzen jarraitzen dugula, berriz definitzen saiatuko litzateke, eta gero eta aukera gehiago ikusten dut koidazketan. Orduan pasatzen dut hobetoen, jendearekin lan egiten dudanean eta gauzak koidazten ditudanean. Koidaztea orokorrean esan nahi dut: proiektuak, ideiak... Aurreko egun batean pentsatzen nuen blogak espazio pertsonalak izan ohi direla, eta zergatik ez ditugun hainbat pertsona gonbidatzen gure blogetan egonaldiak egitera, bizileku fisikoetako metafora bezala. Adibidez, pertsona bat gonbidatzea nire izenean idatz dezan, nire identitatean bizi dadin eta ni izango balitz bezala idatz dezan aste batean zehar. Ezer erailteza baino interesgarriagoa iruditzen zait.

## TRANSARTEA

2.20. irudia. *Copylove* egonaldiak  
14. Zemos 98 Jaialdiaren bitartean. Argazkia: Zemos98.



**SO:** *Iturburu-kodeak* izeneko produkzioetan, pertsona batek gai bati buruzko bere ikus-entzunezko erreferentziak partekatzen ditu horiek azaltzeko, berriz esanahiak emateko edo abiapuntutzat sortzeko. Pertsonak egiaz beren iturburu-kodea aurkezten amaitzen dute ala iturburu-kode horren zati bat ezkutaturik dago?

FGG: Erakusketa publiko orok, mota batekoak edo beste-koak, konferentzia batek, bideo batek, dantzako ikuskizun batek, aurpegi ezkutu bat du. Auzia da zein izango den ezkutaturik aurpegia, erakusketa horren izaera ezer ez ezkutatzeari denean. Mago batek bere trikimailuak iratzartzen dizkigun ikuskizun bat ikusiko bagenu, galdera «zergatik egin du hori?» izango litzateke. Hots, zer dago trikimailu horiek iratzartzeko asmoaren atzean? Garenaren iturburu-kodea iratzartzea moda bihurtzen ezin dugu utzi. Sortzeko ekintzari buruzko benetako jarrerak hartze etikoa izan behar du. Zure iturburu-kodetzat hartzen duzun bilduma bat egitea, pertsona eta entitate batzuei omenaldi bat egitea baino ez da, guregana ailegatu zen idazketa-kate amaiezina hori zor diezun mota bateko edo besteko pertsona eta entitate horiei guztiei. Baina niri askotan zalantza sortzen zait ea azken finean horren atzean ere estrategia bat ote dagoen, eta ea konstante bat bihurtzea beste gauza bat ezkutatzeko pose bat izan daitekeen azkenean.

**SO:** Trikimailua kontatzen denean, magiak bere magia galtzen badu... Ba al du zentzurik artelanak kode irekikoak izateak? Irekitzeak ere galtzea adieraz dezake. Sekretuen hunkitzeko eta erakartzeko boterea gutxiesten ari gara? Lortzeko zaila denaren atrakzioa?

FGG: Bi fasetan zatitzearen aldekoa naiz: trikimailua egi-teaz eta gero egin duzuna partekatzeaz. Jakin-mina eragiten diguten gauza askok, harrapatzen gaituztenek, hain zuzen ere zerbait ezkutua, geratzen delako harrapatzen gaituzte, ezkutuan dagoenean liluratzen gaituen sentsualitate mota bat dagoelako eta beti harantzago zer dagoen jakin nahi izatea eragiten digulako. Maiz, zerbait ez erakustek zuzenean ikustea baino galdera gehiago eragiten dizkizu. Baina, kasu praktiko batera eramateagatik, jabetxe batera zoazenean eta zerbait asko gustatzen zaizunean, arrainaren zati bat estaltzen duen ikatz-itxurako horrekin gozatzen duzu; esaterako, zer den galdetzen diozu zeure buruari, eta liluratuta gelditzen zara. Hala ere, uste dut jabetxeetako kartek, bigarren karta batek bukaeran esan beharko lukeela hor jan duzunak osagai hauek guztiak dituela eta honela egin dela, horrela gozamen estetiko guztiaren klabea ukigabe mantentzen duzulako, baina gero koherentea zara nola egin duzun erakusten duzulako. Argi daukat zentzurik ez duela geroago kodea ez partekatzeak, hori badelako ezkututze osoaren logikaren parte bat, ez autorearen tradizioarena soilik, baizik eta halaber tradizio industrialarena, lehiaketarena, «formula sekretua ezin diegu gainerakoei erakutsi kopiatuko digutelako eta orduan guk baino hobeto egingo dutelako» pentsamenduarena. Lagun bati gazpatxoaren errezeta ematen badiot eta orduan haren etxera joan eta lagun horrek berak nire errezetarekin nik baino gazpatxo hobea egiten badu, munduari gazpatxo hobe bat oparitu diodalako alaitu beharko dut, eta ez deitoratu nik hain berezia zen errezeta hori galdu izana.

**SO: Lehiakortasun-puntu bat ondo egon daiteke ala lehiakortasuna zentsuragarria deneko kuxara pasatzen dugu?**

FGG: Ni lehiakorra naiz; beraz, oso lizuna izango litzateke hori errefusatzea. Oso zorrotza naiz neure buruarekin eta egiten ditugun gauzekin. Zelaiaren barruan erregela zehatz batzuk jartzen dira, komunitate-erregelak edo jabetza intelektualaren erregelak. Jokutzen badugu, jokoak zeure burua eraman dezan utzi behar duzu, eta jokoaren markoaren barruan lehiatzen utzi. Egin behar ez dena da bizitza lehiaketa bat delako pentsamenduarekin obsesio-atzea.

**SO: Irrikatutako horizontaltasunaren egiak eta gezurak. Lan-banaketa batzuek hainbat botere-, autoritate- eta legitimazio-gradu sortzen dituzte?**



2.21. irudia. Copylove egonaldiak 14. Zemos 98 Jaialdiaren bitartean. Argazkia: Zemos98.

FGG: Horizontaltasunari edo bertikaltasunari buruz mintzatzea lantalde baten ikuspuntutik klabea da, mota batekoa edo beste batekoa izanda ere. Eta uste dut alde guztietatik klixekak daudela. Orain dela gutxi, izaera kooperatiboko eremu batean egon nintzen, ekonomia sozialeko proiektuak eta mota guztietako kooperatibak biltzen dituen, eta barregarria da nola bileretan beretan «horizontal» hitza etengabe erabili beharreko totem ez-tabaidaekin baten moduan azaltzen den. Hala ere, guztiok ederki dakigu asanbladak ere botere-borrokez eta falokraziaz beteta daudela, ustez horizontaltasun-modeloa izan daitezkeen arren. Ez dakit zehazki horizontala eta bertikala zer den, horizontalean batzuetan bertikaltasun ikusezin asko egoten baita. Agian, jarrai daitezkeen eredu bat da gai izatea talde baten barruan gaiaren arabera nor den burua identifikatzeko, buruzagitzak birbanatu daitezkeen, edo buruzagitza birakaria izan dadin. Taldea beti banakoak baino jakintsuagoa da; gakoak erabaki-hartze hori nola banatzen den identifikatzean datza. Internetek nola funtzionatzen duen pentsatzen badugu eta datuak bistartzeko egiten diren irudikapen grafikoak, foku zehatz batzuk kontzentratzen diren norabide anitzeko sare-begiaren modukoa da. Deszentralizazioak ez du horizontaltasun huts eta garbirik ekartzen, baizik eta poloak eta ardatzak; hori dela eta, buruzagitzak daude. Copylove egoitzetan esan den bezala, autoritatea eman egiten da;

zuk autoritatea norbaiti ematen diozu lan egin duelako, ez da berez edukitzen.

**SO: Kosorkuntza artistikoaren formulek ondorio alternatiboak ematen dituzte, edo, bikoitien artean negoziatu behar direnez, ekoizpen adostuago batzuetara heltzea dakarte, eta, beraz, ez dira banako sorkuntzan ateratzen direnak bezain erradikalak?**

FGG: Horizontaltasunerako joera duten prozesuetan, emaitzak gutxiago axola izan ohi du, nahiz eta bidea askoz aberatsagoa izan. Gehiago eztabaidatzen duzu, ados jarri behar duzu desadostasunean ere, eta ez dakizu ea pentsatzen duzunari dagokionez zure posizioa indartzea koherentea ala egoista den. Segur aski, bakardadean, askoz askatasun gehiago egon dadin eta seguruenik interdependentzia eta kosorkuntzako ereduan emaitzak beti efizienteegiak izan daitezten, hitz oso hotz bat erabiliz, edo ikusgarriegiak, baina prozesua askoz aberatsagoa da.

**SO: Zer izango litzateke artelan «ireki» bat? Eta «kode ireki»ko artelan bat?**

FGG: Interneten artez mozorroturiko gero eta publizitate gehiago edo publizitatez mozorroturiko artea dagoen gure testuinguru honetan, gakoa da jakitea nork egin duen eta zergatik. Horrek guztia determinatzen du. Esplizatzea zergatik egin duzun egin duzuna; hori iturburu-kodea partekatzea da. Adibidez, *Prometeus* gizarte hiperteknologiko baten etorkizuna deskribatzen duen bideo bat da. Horretan, izate teknologiko guztiak fusionatzen dira, eta, alegiazko errealitatearen moduko bat sortzen dutenez, jendea horrekin lotu eta nahi duena izan daiteke. Bideo hori Interneten hasi zen banatzen eta birbidaltzen; ia-ia inork ez zuen ezagutzen bideoa sortu zuen iturria. Webgune bat ere bazegoen. Sartu nintzen, ikertu nuen, eta ikusi nuen publizitate-agentzia bat zela. Ez da gauza bera jakitea hori komunikazio-ikasle batek egin duela etorkizunari buruzko bukaerako lan baterako, edo publizitate-agentzia batek, agentzia bera saldu nahi duenak. Iturria ezagutzea da jakitea zergatik egin den egin dena.

**SO: Iruditeria artistikoaren eta sortzailearen balioek (originaltasuna, jeinutasuna, salbuespena) nolabait copyrightaren aukera sostengatzen dute?**

FGG: Bai, copyrightaren balio berezkoak dira, eta ideia oso erromantiko baten autoretzarena. Orain, ekoizteko prozesuak eta teknologiarako sarbidea demokratizatu



2.22. irudia. *Copylove* egonaldiak 14. Zemos 98 Jaialdian. Argazkia: Zemos98.



2.23. irudia. *Copylove* egonaldiak  
14. Zemos 98 Jaialdian. Argazkia:  
Zemos98.



dira. Amildegi bat dago industria diskografikoaren eta horri lotuta ez dagoen pertsona talde independente bati kalitate oneko produktu bat egitea kostatzen zaion apurra-  
ren artean; ziur asko, azken horrek kalitate hobea izango du arlo diskurtsiboan arriskutsuagoa delako. Edozein lan artistikoko produkzio-kostuak jaitsi izanak ohartarazi gaitu artistak ez direla izaki bereziak, baizik eta zerbait kontatu nahi bazaio gainerakoei edozeinek egin dezakeela. Beraz, balio horiek jadanik desmuntatuta daude; geratzen den bakarra industriako zikinkeria jasotzea da. Beuys-en «Everyone is an artist» famatua ebidentzia bat da gaur.

**SO: Lan bat egiten denean, beti copyrighta darama. Kontrakoa adieraziko ez balitz, produkzioak irekitzat ematea lagungarria izango litzateke?**

FGG: Alde batetik, oso hedatua dagoen sineskeria da *creative commons*eko edozein lizentzia *copyright*aren alternativa bat dela, eta, egia esanda, *creative commons*a duen lanari ez zaio *copyright*a kentzen; aitzitik, bi lizentziak elkarrekin bizi dira. Liburu bati *creative commons*a jartzen badiozu, lehengoz *copyright*a dela esan behar duzu, eta hortik aurrera eskubide zehatz batzuk askatzen dituzula. *Creative commons* lizentziak idatzi zituztenek *copyright*a indarrean duen jabetza intelektualaren legea moldatu zuten. Hala ere, gero eta gehiago, berdin du edozein gauzak zein lizentzia duen. Lizentziak inposatzen dituzten hesiak jausten ari dira, eta jendeak industriari ez dio baxtererrespeturik. Belaunaldi berriek beren erara erabiltzen dituzte produktu digitalak, ikus-entzunezko edukien pirateoa eginez ez ezik, baita medioekin modu berrietan jolastuz ere. Beraz, pentsatzen dut, etzi industriak mekanismoak sortuko dituela jolastu ahal izateko, eta filmak *creative commons*ak izango dira, horretaz jadanik konturatzen hasiak baitira. Orduan, arazo bat izango dugu,

guretzat alternatiboa zen modelo alternatiboa zein den pentsatu beharko delako, eta, instituzionalizatu eta ezartzen denean, beste auzi batzuk defendatu beharko dira. Zerbait esatera arriskatu beharko banu, esango nuke sei *creative commons* lizentziatetik bakarrik bik birnahasketa uzten dutela; beraz, bi horiekin eta jabari publikoarekin edo prokomunarekin geratuko nintzateke, bitartekaritza-rik gabe dauden ongi komunak hain bezalakoa baita. Hori etorkizun desiragarriago bat dela iruditzen zait, gure lizentzia berezkoak idaztea, *Copylove* lizentzia idaztea, maite izateko lizentzia nahi baldin badugu.

### SO: Lan egiteko eredu eta sistema berriei ikertzen aritu zarete. Zein modelo interesatzen zaizue eta zergatik?

FGG: Ereduaren lehenengo premisa modeloa etengabe zalantzan jartzea da. Mila nomenklaturatarako erabili dugu: doilor eta ozpinduenak («saila» motakoak), ustez *guay*-ak zirenak («zelula» motakoak), eta abar. Gakoa zen taldean lan egiteko moduaren kodea etengabe berridaztea. Esaterako, orain, «bizitza zentroan jartzen» saiatuko gara, praktika feministetatik datorren *Copylove*an premisa dena. Horrek erreproduktiboa denari askoz balio eta espazio gehiago ematea dakar, arlo erreproduktiboa eraitkitzen eta partekatzen ditugun harremanak bezala uler-

2.24. irudia. *Copylove* egonaldiak  
14. Zemos98 Jaialdian. Argazkia:  
Zemos98.





turik, proiektuak, entrega-epeak, dirua, lanak eta abar tartean egon gabe.

**SO: Tamainak axola du?**

FGG: Tamainak beti axola du. Guk beti askoz hobeto funtzionatu dugu mikroan sakondu dugunean: mikronarrazioak, mikrokontaketak, mikropolitika. Talde bat handiegi bihurtzen denean edo anbizioa handitzen denean, guztia zailagoa egiten da. Aukeratu beharko banu, tamainaren metaforatik zerekin geratzen naizen jakin gabe, esango nuke gauza txikiek eta mikroek laneko foku gisa gauza handiek baino interes gehiago dutela. Are gehiago, gure jaialdia txikia da, proposamen txiki bat, ia sasifamiliarra da. Familia bat bagina bezala funtzionatzen dugu; jendea jasotzen dugu, eta jendea era berezi batean tratatua sentitzea nahi dugu. Afektua xehetasun txikiak zaintzean datza.

**SO: Hezkuntza hedatuaren esperientziekin lan egiten duzue: hezkuntza informala, tailerrak, egonaldiak, laborategiak...**



2.25. irudia. *Copylove* egonaldiak 14. Zemos 98 Jaialdian. Argazkia: Zemos98.

FGG: Hezkuntza hedatuari buruz entzun dudan zentzuzkoena da interesgarriagoa dela egitea horretaz mintzatzea baino. Azken finean, konferentziaren modeloa iraultzea izugarri zaila da, eta nik praktika hezigarritzat hartzen dut konferentzia, unibertsitateko klase asko konferentziaren eredu horrekin eraikita daudelako: pertsona batek ezagutza du, eta beste batzuek ez dute eta hartzen dute. Sareak nola funtzionatzen duen ohartzen bagara, ezagutza norabide anitzekoa dela eta adimena duen pertsona bakar bat ez dagoela, ulertuko dugu hizlari baten beharrik ere ez dagoela. Hezkuntza hedatua *Copylove* bezalakoa izan daiteke: hegemonikoa desmuntatzeko aitzakia bat, eta beste gauza batzuk probatzen saiatzea. Hezkuntza hedatua ez da formula magiko bat hezkuntza tradizionalarentzat, baizik eta gauzak, jolasak, metodologiak eta abar probatzea, gero jadanik existitzen diren testuinguruen barruan inportatu ahal daitezen, edo, batzuek pentsatzen duten bezala, gaur egungo sistema desegitea eta sistema berri bat proposatzea.

**SO: Hau Zemos98 jaialdiaren 14. edizioa da. Hainbat denbora eta hainbat lanen ondoren perspektiban begiratzen baduzue, zuen ustez zerk eskaini dio jaialdiak testuinguruari eta zein itzulera egon dira komunitatearen partez jaialdiari berari edo zuei, talde bezala?**

FGG: Zemos98 Jaialdia une askotan birus baten modukoa izan da Sevillan. Arrarotasun sailkaezin bat ginen, adibidez, kazetarienez eta geure burua non kokatu ez zekitenentzat: «Zuek zer egiten duzue, laburrak, edo psikologiako eskola bat zarete, edo antropologoak?», «Orain hezkuntzaz mintzatzen zarete, orain maitasunaz mintzatzen zarete, orain birnahasketaz mintzatzen zarete». Sistema kulturala hackeatzeko, gure mugekin eta arazoe-kin, birus baten moduan funtziona dezakegu pixka bat. Konpontzen saiatzen garen arazoetako bat da Sevillatik kanpoko kolektibo eta agente gehiagorekin funtzionatu dugula sarean, hiriaren beraren barruan baino. Ikusi gaituzte, eta, batzuetan, arrazoiz uste dut, hiriaren barruan gertatzen ari ziren praktiketatik pixka bat independenteak ginen, agenteak bezalakoak. Baina, halaber, kanpoko gauza asko erakusten lagundu dugu, beste era batean hemen Sevillan zirkuiturik izango ez luketen gauza asko. Eta, laster nagusi bihurtuko garenez, jende oso gaztearekin jarraitu behar dugu kontaktuan, jende oso gazte horrek urte batzuk barru bota gaitzan. Lekua utzi beharko dugu.



# 3. TALDEA

TALDEAK

ARTEAN ELKARREKIN

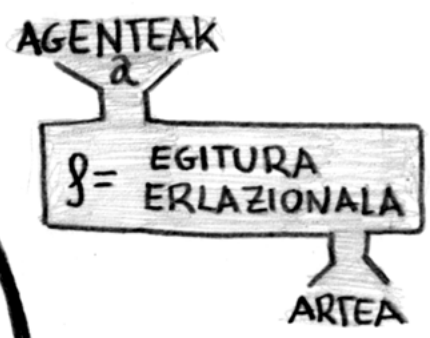
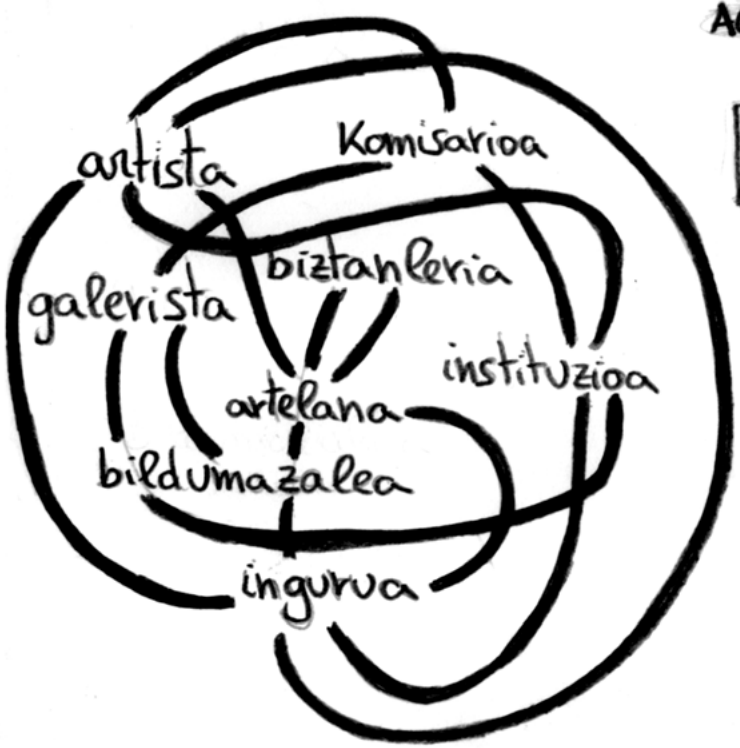


TALDEA

ZER DA???

MIHIZTAKETAK

ARTE-AGENTEAK  
MIHIZTATZEKO MODUAK



NOLA?

??

Landa ikasketak



Simulazioak

Datuak  
bilketa



Laborategiko  
Experimentuak

ARTEA EGINEZ

f(a) {  
A, baldin eta  
A, baldin eta  
V, baldin eta  
a, baldin eta

artista  
artelana bada  
bildumazalea ikuslea

instituzioaren  
bitartekaritza bada  
artelana  
artista bitanleria

galerista bildumazalea  
artelana bada  
artista

artista  
artelana ingurua bada  
bitanleria

*Telebista pizten dut, eta Superagente 86 pantailan dago. Beste behin, ematen du mundua doilorrez libratuko duela, eta kapituluaren amaieran lortzen du, beste behin ere, lortzen du gure barrea ateratzea.*

*Haren balentriekin asko gozatu izan dut, baina gaurkoz umore-dosi nahikoa izan dut. Telebista amatatzekotan nagoela, bat-batean, aurretiko abisurik gabe, pantailatik ateratzen da, eta nire egongelan jartzen da —arranopola, hau bai ezustekoa!—, baina batez ere harritzen nau ni Agente 99 izango balitz bezala tratatzen hasten dela...*

— *Barkatu, Superagente 86, baina, 2018an, nire egongelan, beste jarrera eta tresneria bat erabili beharko duzu nirekin erlazionatzeko.*

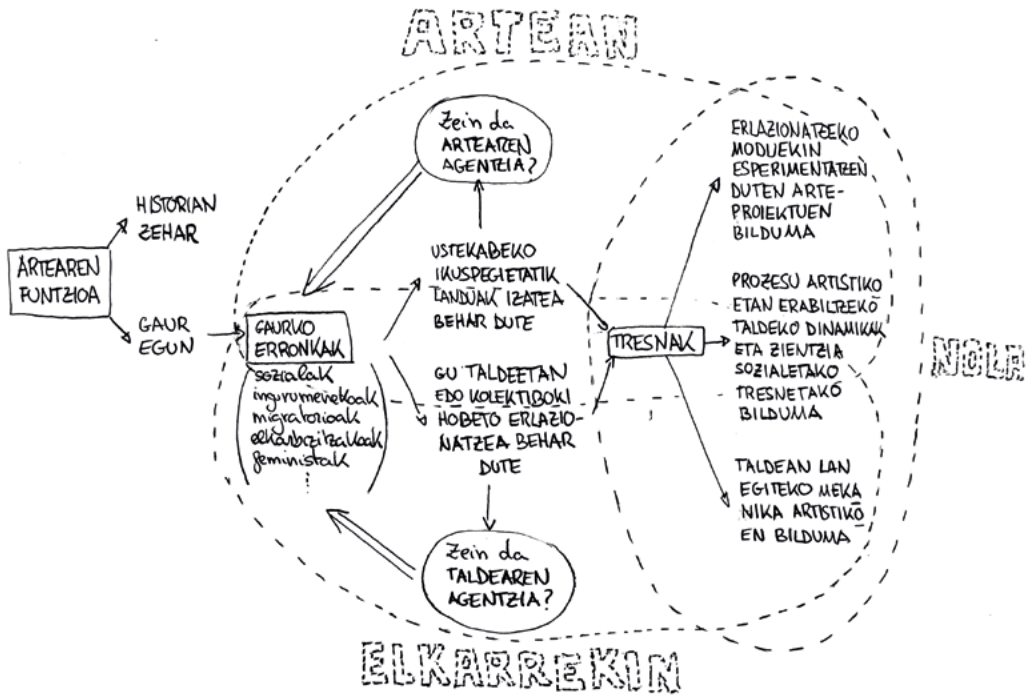
— *Honekin asko gozitzen zenuen eta! Garaiarekin desdoitu-rik gelditu zait, ala?*

— *Bai, baina ez du zerikusirik zure izatearekin, baizik eta lekuarekin, denborarekin, eta beste agenteekin mihiztatzaren moduarekin... Ipin dezagun zure potentzia guztia beste potentzia batzuekin batera harremanean.*





# 3.1.Artean Elkarrekin Nola



3.1. irudia. Atalaren planteamen-  
dua.

## 3.1.1.Arteen funtzioak

Artea zer den eta zer ahal duen arteak asko aldatu da historian zehar, eta, seguruenik, XXI. mendean ere aldaketa handiak ikusiko ditugu. Urtetan zeharreko artearen funtzioa aztertzen badugu, ikusiko dugu artea kontzeptualizatzeko modua garai bakoitzaren beharrekin lotuta egon dela. Modu eskematiko batean arteaz nola baliatu garen errepaso bat eginez, historiaurrean, esaterako, artea era magiko batean erabiltzen zen, ehizari deitzeko; Egipton, kultuarekin lotutako adierazpenak sortzeko; katarsia lortzeko, Grezian; gizakiaren proportzioak ikertzeko eta arkitekturarekiko erlazioan integratzeko, Erroman; eliza kristauaren doktrinan hezteko, Erdi Aroan; Berpizkundean, burgesia hasiberriaren estatusa eta behar komertzialak asebetetzeko; Aro Modernoaren amaieran, ilustrazioan, arrazoian fedearen nabarmentzeko, «artearen arteagatik» printzipioaren azpian artea leku aparte batean kokatuz; aldaketa arinen XIX. mendean, irudikatze-sistema zalan-zalan jartzeko; XX. Mendean, mugak gainditzeko... Histo-

## TRANSARTEA

3.2. irudia. Tania Bruguera eta Arte Útil Elkartea, *Arte Útilen* ikurra banderan. 2008tik aurrera. <http://www.arte-util.org>



rian zehar arteak izan dituen funtzioak batzeko, gutxienez honako hauek aipatu beharko genituzke: funtzio irudikatzailea, sinbolikoa, magikoa, erlijiosoa, ekonomikoa, soziala, komunikatiboa, hezigarria, politikoa, esperimentala, terapeutikoa, estetikoa...

Gaur, gizarteak dituen erronkak dira, beste batzuen artean, baliabide naturalen ustiaketa, globalizazio ekonomikoa, herrialdeen arteko aberastasun-banaketa desorekatua eta migrazio-fluxuak, korporazio handien boterea, feminismoa... Kontzientzia indibidualistago batetik kontzientzia kolektiboago batera pasatzea pauso beharrezkoa da, antza, erronka transnazional horiek gainditzeko, modu kolektiboan baino ez duelako ematen aldaketarik lor daitekeenik. Intentzios edo zeharka, hainbat arte ekimenek sozializatzeko moduak planteatzen dituzte, taldeetan agertzen diren liskarrak ezagutarazten dituzte, taldeko mugimenduekin koreografikoki jotzen dituzte, adostasunak eta desadostasunak lortzeko moduak lantzen dituzte, pertsonen partaidetzarekin esperimentatzen dute. Egun, artearen funtzioetako bat eraldaketa sozialetara gehitzea ere badela pentsatzen badugu, egokia ematen du geure buruari planteatzea «Artea Elkarrekin Nola», hau da, artearen bidez ere nola erlaziona gaitzkeen, sartuta gauden bidegurutzetan ezusteko bideak ikusteko.

## 3.1.2. Artea eta erlazionatzeko moduak

Arte garaikideak erlazionatzeko modu anitz ezartzen ditu. Erlazioetan pentsatzen dugunean, burura etorriko zaigun lehenengo gauza pertsonen arteko erlazioak izango dira. Hala ere, harremanak pertsonen artean gauzatzen dira, objektuen artean, pertsonen eta objektuen artean, pertsonen eta testuinguruen artean, kulturen artean, garaien artean, pertsonen eta makinaren artean, makinaren artean, pentsaeren artean, testuinguru baten eta pentsamendu baten artean... Mota askotakoak izan daitezke: erlazio formalak, performatiboak, kontzeptualak, fisikoak... Normalean, ez elementuak ezta erlazioak ere ez dira izaten mota bakar batekoak, nahiz eta askotan ezaugarri bat gailendu; beraz, konbinaketak amaigabeak dira. Aldi berean, agente eta erlazio motak ez dira entitate finkoak. Erlazioak berak elementuak eratzen ditu, eta elementuen ezaugarriek erlazio mota bat eratzen dute. Prozesu generatiboa da.

Arte garaikidea batik bat artista-artelana-ikuslea arteko erlazioaren bidez pentsatu eta kontatu dugu. Artelana kokatu dugu subjektuen arteko bitartekari baten rolean, zirkulazio bat ahalbidetzen duen elementu bezala. Subjektuengan ipini dugu arreta: gure eginkizunean eta gure esperientzian, artelanak gure beharretara egokitu ditugu, guretzat egindako arte ukigarriak eta baita geuretzat ere esperientzia artistiko ukiezinenak direnak ere (beste garaietan izatei –espiritualak, naturalak– ere bideratzen baziren ere).

Aktore-sarea eta halako teoriak kolokan jartzen dute gizakien zentraltasuna gizartearen kontzeptuaren barruan. Aktore-sareak, pertsona eta makina (edo artefaktu teknikoak) banandu gabe bateratzen dituen ekintza eta gizarte-egitura teoria izanda, ez du ezberdintzen zer den soziala eta zer ez, hau da, elementuen mihiztaduraren teoria bat da. Gizakia ez da isolatzen begiradaren objektua balitz bezala. Bestalde, «antropozeno» kontzeptua zabaltzeak ere ikusarazten du bizi dugun garaian gizakiak protagonismo handia hartu duela bere testuinguruan, eta gure aztarna oso modu agerian uzten ari garela munduaren geologian; areago, 1950etik geologia-garai berri batean sartu garela baieztatu liteke. Bestalde, Eduardo Viveiros de Castrok perspektibismo amerindiarraren inguruan plan-



3.3. irudia. Pierre Huyghe, *After ALife Ahead*, Münster Skulptur Projekte, 2017. Artistak inguru artifizial bat sortu du izotz gaineko irrastaketa-pista ohi batean. Estralurtar itxurako toki horretan, hainbat elementu batzen ditu. Zorua zatika kenduta dago, eta zoruaren azpiko lurreen paisaia bat sortzen da. Erdigunean, akuario bat dago, itsas barraskilo pozoitsu batekin, eta horrek akuarioaren hormak gardenak edo opakuak izatea eragiten du, eta, aldi berean, konektaturik dago sabaiko irekiera batzuetara, eta hortik erlauntz bateko erleak ateratzen dira. Halaber, zelula kanzerigenoak dituen inkubagailu bat dago, sentsoreen bidez biztanleen sarrerari konektatua, eta biztanleek forma beltza batzuk ikus ditzakete mugikorren bidez, inkubagailuarekin harremanean dauden errealitate areagotuta. Artifizialki konektaturiko ekosistema bat da, behin antolatuta artistak eskurik sartzen ez duena.

teatutakoaren arabera,<sup>1</sup> posible da mendebaldeko kosmogoniaren unibertsalismoa kolokan jartzea.

Testu honetan, nahiz eta batez ere pertsonengan eta pertsonen arteko teknologia erlazioan arreta ipini, eta mihiztadura hibridoagoak ondorengo garapenetarako utzi, artearen bidez gure kosmogoniaz gogoeta egiten ariko gara, agian bizi garen ingurunearekin batera, bat sentitzeko, izateko.

### 3.1.3. Pertsonen artean, pertsonak artean

Pertsonen artean murgiltzen garenean, zenbait erlazio mota ezartzen ditugu. Arte-arloan, gutxi batzuk beste batzuk baino gehiago errepikatzen dira, eta harreman-eredu batzuk agertzen dira. Erlazionatzen diren elementuetan arreta jarriz, arte-sistemaren erlazio moten adibideak ipiniko ditugu, eta erlazio horiekin jolasten diren artelanak aipatuko.

1. Carlos Eduardo Viveiros, «Perspectivismo y multinaturalismo en la América indígena», *Cosmopolíticas: perspectivas antropológicas* (España: Trotta, 2013).



3.4. irudia. Dora García, *Insulto al público: adaptación*, 2009. <http://catalogo.artium.org/book/export/html/10924>. Peter Handke idazlearen *Publikumsbeschimpfung* (Publikoari iraina) artelanean oinarritutako performancea. Literalki, performerrak publikoa iraintzen zuen. Irudian, performancearen audioarekin egindako bideoaren fotograma bat.

### **Artista - artelana - biztanleria**

Eredu ohikoa da: artista ikusleriarekin konektatzen da artelan baten bidez, hartzailea kontutan izanda. Erlazio-triangelu honetan, maiz norabide honetan ulertzen da: artistarengandik biztanleengana artelanaren bidez. Eredu honetan, nahiz eta bi norabideko komunikazioak posible izan, feedback eta elkarrizketa gutxi gertatzen dira. Kontrako norabidea (biztanleengandik artistarengana) eta beste joan-etorri batzuk ere posible dira, nahiz eta oso ohikoak ez izan.

### **Artista - artelana (- pertsonak)**

Artista batzuei ez zaien interesatzen beren artelana nori bideratuta egongo den. Elipsi batean sartzen dute hartzailea, nahiz eta hura, ia kasu guztietan, azkenean existitu; beraz, artelana sortzeko prozesuan ez dute aintzakotzat hartzen. Eredu horretan, ematen du sortzeko prozesua merkatu-pentsaeratik aldentzen dela, prozesuan bertan arte-produktua ez delako sortzen balizko hartzaile-konsumitzaile bati bideratua izateko (beste mota bateko interakziorik ere ez da asmatzen), baina ez da guztiz horrela, artista hori beste agente batzuen bidez sartzen delako arte-sistemaren merkatuan (nahiz eta salmentarik ezinbestean ez egon). Modu horretan, artistaren rola higienizatzen da «diruaren zikinkeriatik aldenduz», eta artelanaren aura desinteresatua bermatzen da. Ilustrazioan sortzen den artearen kontzeptzioan, «arte arteagatik», inoren eta ezeren zerbitzuan, ongi azaltzen da jarrera hori. Jarrera hori oso komenigarria da sistema kapitalistarako, independentziarako ilusio bat sortzen duelako, ilusio horren

3.5. irudia. Andrea Fraser, *Izenbururik gabe*, 2003. <http://esferapublica.org/nfblog/sexo-critica-y-video/>. Andrea Fraser artistak kritika instituzionala egiten du bere lanaren bidez, eta bere galeriaren bidez adostu zuen bildumazale batekin sexu-harremanak izatea diru kopuru baten truke (20.000\$). Topaketa sexuala bideoz grabatu zen, eta 5 DVD kopia ziren, bat bildumazalearentzat eta beste lau salmentan jartzeko. Artistak berak galeriaren bitartez ipini zituen erlazioaren terminoak.



existentzia beste sistema ekonomiko guztiaren alibia izanik: «ikusitako hori posible den».

### **Galerista - artista - artelana - bildumazalea**

Galeria-jabeen eta artisten arteko erlazioak ez daude oso erregularizaturik, eta ez dira erraz egokitzen artisten elkarteek gomendatzen dituzten kodeetara. Gehienetan, kontraturik gabekoak dira; batzuek eskusibotasuna exijitzen dute, eta bakoitzaren portzentajeak egokiagoak edo gehiegizkoak dira trukean ematen den zerbitzuaren arabera.

Bestalde, batzuetan, artistak ez du jakin nahi nor den bildumazalea; beste batzuetan, galeriaren jabeak artistari ez dio uzten jakin nor diren erosleak; beste batzuetan, artista bildumagilearekin bat egiten du artelan bat gauzatzeko; eta badaude artista, galerista eta bildumazaleak adiskidetasuneko erlazioak sortzen dituztenak...<sup>2</sup>

### **Bildumazalea - artelana - lagunak**

Bildumazaleek, artelanak bilduz, zenbait behar asetzen dituzte. Eric Bernek azaltzen duenez, pertsona bakoitza «gose» batzuk asetzen saiatzen da bere erlazio sozialetan, eta, horretarako, zenbait transakzio planteatzen ditu besteekin<sup>3</sup>. Kasu horretan, transakzioa elementu batean zehar ezartzen da, artelanaren bidez. Bildumazaleek asko-

2. «Artistas-galeristas: con contrato o sin él, una relación difícil», *Arteinformado*, 2008ko abenduaren 2a. <http://www.arteinformado.com/magazine/n/artistas-galeristas-con-contrato-o-sin-el-una-relacion-dificil-1069>

3. Eric Berne, *Juegos en que participamos* (Bartzelona: RBA, 2007).





tan beren bildumen jabetzaz gozaten dute, baita horiek beste pertsona batzuei erakutsiz ere, artelanaren balioa eraikiz eta, artelana berriz salduz gero, etekinak ateraz. Beste pertsonen aurrean balioa erakusteko plazera dago, zerbait balioetsua besteen aurrean desestaltzean.

### Artista - kolaboratzailea - artelana

Erlazio horretan, artelanaren formalizazioa askotan albo batean gelditzen da, eta artisten eta kolaboratzaileen arteko prozesua lehenengo mailan kokatzen da. Hor eratu daitezkeen erlazioak mota askotakoak dira: direktorialak, horizontalagoak, rolen banaketan oinarrituak, egitura formal gabekoak, instrumentalak, sinbiotikoak...

### Artista - artista (- artelana)

Kurioski, artisten arteko harreman arruntetan, artelanak albo batean gelditzen dira, eta kidetasuna jokatzen da, afinitate gehiago edo gutxiagorekin. Artisten arteko harremanetan, banaketa eta mailakatzea ere badago, belaunaldien, giroen, artea ulertzeko modu ezberdinen arabera...



3.6. irudia. Democracia, *Order. Act III. Dinner at The Dorchester*, 2017. Bideo-framea. <http://www.adngaleria.com/es/exposiciones/2016-2017/democracia-order-act-iii-dinner-at-the-dorchester/>. Bideoa grabatu ahal izateko, Democracia talde artistikoak bildumagile bat konbentzitu zuen munduko elite ekonomikoko 35 lagun afaltzera gonbidatzeko, Londreseko The Dorchester hotolean. Afari horretarako, artistek opera bat antolatu zuten, eta gonbidatuak afaltzen ari ziren bitartean bi abeslari kantatzen aritu ziren. Operaren hitzak zirikatzaileak ziren, klaseen arteko borrokari buruzkoak ziren eta.

3.7. irudia. Marta Minujin, *Minucodes*, 1968-2010. Antolatutako koktel baten bideo-instalazioa. Marta Minujin artista eta performer argentinarra hirurogeiko hamarkadan New Yorkera ailegatu zenean konturatu zen hirian egiten ziren jaiek zer garrantzi duten arlo profesional bakoitzean. Inter-American Relations Center-en (CIAR) laguntzaz, lau koktel antolatu zituen, ordenagailuz aukeratutako pertsonekin, pertsonen profila nahasita. Lau talde sozialetako 320 pertsona gonbidatu zituen koktel batera joateko, egunkarrietan argitaratutako galdetegi baten bidez. Koktel bakoitzak bi zati zituen: batean, pertsonak, haien elkarrizketak eta giroa grabatu ziren, bideoz. Bigarren fase batean, talde sozial bakoitzean bere burua lidertzat hartzen zuen batek argi-giro berezi bat sortzeko aukera zuen gela banandu batean. Prozesu osoa dokumentatu zen.





3.8. irudia. Mery Cuesta, *Rock the Jury*, 2007. <http://merycuesta.com/rock-the-jury/>. Mery Cuesta komisarioak irratsaio batzuk antolatu zituen, kulturalan eta ikus-entzunezkoen arloan diru-laguntzak eta sariak ematen zituzten epaimahai batzuen deliberazioak zuzenean zabalduz, normalean nahiko opakoak izaten baitira, eta aldi berean erabakigarriak artistentzat.

Taldean lan egitean, talde arrunt baten dinamikak sor daitezke, baina, askotan, prekaritatea, denbora gabezia, gauza askorekin bateragarria izateko zailtasunak, zeharkatzen zaizkio lankidetzari. Lantaldean, garrantzitsuak dira rolen banaketa, konfiantza maila, bakoitzaren itxaropenak, autoretza nola esleitzen den, kidesunak....

### **Komisarioa - artelana - artista**

Komisarioaren eta artistaren arteko erlazioa asimetrikoa da. Komisarioa, artelanei beste artelan eta diskurtsoekiko marko bat emateaz aparte, legitimaziozko leku batzuetara ailegatzeko sarbide bihurtu dira azkenaldian. Halaber, komisario batzuek artistek eta artelanez baino arreta gehiago monopolizatzen dute. Horrek boterezko erlazioa eragiten du. Artistek ere badute boterea, arte-sisteman artistak duen kontsiderazioaren arabera eta haien jokabidearen arabera. Hala eta guztiz ere, Michael Foucaultek dioenez, «boterea ez da instituzio bat, eta ez da egitura bat, ez da batzuk dohaindurik izango lirakeen potentzia bat: gizarte zehatz batean egoera estrategiko konplexu bati ematen zaion izena da».<sup>4</sup> Horrekin batera, azaltzen du ez dugula boterea bilatu behar arrazionaltasuna gobernatzen duen estatu nagusi batean, gobernatzen duen kasta batean edo estatuko aparatuek kontrolatzen dituzten taldeetan, baizik eta bata bestearekin kateaturik dispositibo bat eratzen duten taktika batzuetan.

### **Instituzioa - artelana - artista**

Instituzioen, artelanaren eta artistaren artean ezartzen diren harremanei ikuspegi askotatik begiratu dakieke. Alde batetik, instituzioek kultura (askotarikoa, humanista, osasuntsua, kritikoa, eztabaidagarria...) bermatzeko agindua dute, eta, hori modu desiragarri batean gertatzeko, daukagun sistema ekonomikoan, neurri zuzentzaile batzuk hartu behar dira, kultura kritikorearen aurkako testuinguru bat elikatzen delako aldi berean. Horrek erlazio paternalista eta subsidiarioa ezartzen du instituzioaren eta artistaren artean; artistekin ez da hainbeste planteatzen kontratu zuzenik beste aktibitate batzuetan bezala, baizik eta diru-laguntzen eta beste mota batzuetako laguntza-programen bidez, batik bat. Bestalde, artelana herrialdearen identitatetzat erabiltzen da hainbestetan, artea irudikatze gaitasuna loturan erabiliz.

4. Michael Foucault, *Historia de la Sexualidad I. La Voluntad de Saber* (Mexiko: Siglo XXI editores, 1998).

### Artista - artelana - ingurua

Ingurua nabarmentzea, eliditzea eta ingurutik urruntzeko jolasa oso taktika oinarritzako dira artean, adierazpen bereziak lortzeko. Esaterako, «kutxa zuria» eta «kutxa beltza» baliagarria da inguru bisuala eliditzeko, eguneko ardurak alboan uzteko, arreta artelanetan zentratzeko, hondorik gabe edo inguruko elementu batzuetatik distantzia hartzeko.

Bestalde, testuinguruan distantziarik gabe lan egitean, irudikatzen diren espaziotatik at, harremanak bestelakoak dira (ez dago irudikapenaren espaziorik, eta markorik gabe artelanaren izaten zaion kontsiderazioa ere ezberdina da).

Artista eta ingurua ez daude beti konexioan, eta, artelan batzuetan, harreman horren konkrezio bihur daiteke.

Pertsonak erlazionatzeko moduak berezitasunak ditu artearen sisteman. Erlazio horiei buruz pentsatzean, modu estereotipatu batean pentsatzera jo dezakegu. Artelanek erlazio horiek beste modu batetik gauzatzea eta haietaz gogoeta egitea lortzen dute.

### 3.1.4. «Elkarrekin» artean, taldean lan egitea denean

Azkenaldian, praktika kolaboratzaileak gero eta ohikoagoak dira arte garaikidean. Horrek ez du esan nahi lehen artistek ez zutenik beste pertsona batzuekin edo haien artean kolaboratzen, baizik eta orain nahita egiten dela, kontzienteki eta ideologikoki. Beraz, kolaboratzea aukeratzea menturazkoa ez denez, eta interes berezia dagoenez prozesuak berak kolaboratzaileak izateko, halaber interesa dago prozesu horiek modu gogobetekoago batean egiteko, asmoak zeinahi ere izanik.

Psikologia sozialak sakonki ikertu ditu taldeko dinamikak eta pertsonak antolatzen diren sistemak. Garapen horretan, arlo horretako ezagutza batzuek baliatuko gara taldearen funtzionamendua artearekiko gurutzean azterketan enkoatatzeko. Gurutze horretan talde bat zer den aztertzeko, Ana Borralhoren eta Joao Galanteren *Atlas* performancea hartuko dugu ardaztat, arte-proiektu bat



3.9. irudia. Unknown Fields Division diseinu-estudioa, Toby Smith argazkilaria and Kevin Callaghan zeramikaria, *Rare Earthenware*, 2014-5. Laku erradioaktibo bateko buztinaz egindako hiru ontzi. Ontzi bakoitzaren tamaina erlaziozkoak dago ekoizpenean lur arraroak erabiltzen dituzten hiru kontsumo-produktu arruntek sorturiko hondakin kantitatearekin (mugikor bat, ordenagailu eramangarri arin bat eta *smart* auto baten bateriaren zelula bat). Ontziak bideo batekin batera erakutsi ziren, eta bideoak lur arraroak lortzeko prozesu osoa erakusten du, pertsonen lan-baldintzen eta ingurumen-kalteen datu eta grafikoekin batera. Enkargua Victoria & Albert Museoaren «Luxua zer da?» erakusketarako egin zen.



3.10. irudia. Ana Borralho eta Joao Galante, *Atlas*, 2011. <https://ana-borralhojoagalante.weebly.com/atlas.html>

egitean eta aztertzean, taldeko funtzionamenduari zelako garrantzia eman behar zaion kontuan izateko.

Proiektu hori 100 pertsonarekin batera egindako performance parte-hartzaile bat da. Performancearen egitura honela dioen haur-kanta batean oinarritzen da: «Elefante batek jende asko oztopatzen badu, bi elefante askoz gehiago oztopatzen dute. Bi elefante askoz oztopatzen badute...». Zenbaketak infinituraino jarraitzen du. Performancearen kasuan, parte-hartzaile bakoitza hondotik agertokiaren lehen planora pasatzen zen, eta, «elefantea» esan beharrean, bere profesioa esaten zuen; esaterako, «Hiru arotzek oztopatzen badute lau arotzek askoz gehiago oztopatzen dute...». Aurrean zegoen jende kantitatea handituz zihoan, eta haien presentziak garrantzia hartzen zuen, baita bakoitzak bere burua identifikatzeko aukeraturakotako esaldi pertsonalak ere. Performancea egiteko, artisten motibazioa da pentsatzea arteak paper aktiboa izan beharko lukeela gizartean, eta Joseph Beuysen «gu iraultza bat gara» eta «guztiok artista izan gaitzke» esakuneetan.

Maiz jende asko elkarrekin ikusten dugunean zalantzan egon gaitzke ea talde bat diren ala pertsonen gehiketa bat baino ez diren. Baina zer da zehazki talde bat? Performance horretan, talde baten aurrean gaude ala banakoen atxikimendu bat dira, edo agian aldi baterako komunitatea?

Nagusiki, jendea taldeetara atxikitzen da beharren bat asezteko, nahiz eta askotan taldekideek kontzienteki ez jakin zer onura ateratzen ari diren. Talde batean, konpainia, segurtasuna eta biziraupena, afiliazioa eta estatusa, boterea eta kontrola eta lorpenak aurkitzen ditugu.

Badaude baldintza batzuk taldetzat hartzen diren pertsonen betetzen dituztenak: pertsonen interdependenteak izan behar dute, interakzio soziala eta komunikazioa egon behar da taldekideen artean, taldekide guztiek hartu behar dute beren burua taldeko kide gisa, eta helburu amankomun bat lortzeko batzen dira.

Hala, taldearen definizio batzuk taldekideen identitatean fokutzen dira, beste batzuk kideen interakzioan eta beste batzuk funtzio bat betetzeko beren antolatze moduan. Identitateari dagokionez, John Turnerrek «autokategorizazio»aren teoriaren ikuspegitik planteatzen du taldea beren burua kategoria berekotzat hartzen duten banakoen multzo bat dela eta definizio horretan inplikazio emozionala konpartitzen duten pertsonak direla. Taldeko dinamikaren ikuspegitik, Kurt Lewin-ek interdependentziak bereizten dion osotasun dinamikotzat hartzen du taldea. Beste hurbilketa bat da pentsatzea pertsonen multzo baten taldeetasun gradu ezberdinak izan ditzakeela, eta, horretarako, Joseph E. McGrath-en irizpide batzuk erabiltzen dira: tamaina, interdependentzia eta denbora-eredua. Azkenik, talde bat identifikatzean, interesgarria da «entitatibitate» kontzeptua, hau da, entitatetzat hartua izateko baldintzak eta pertzepzio horren ondorioak. Taldea entitate bat bezala ulertzeko, patu amankomuna, antzekotasuna eta hurbilketa hartzen dira kontuan.

Aukeratutako kasuan, «Atlas» proiektuan, esan genezake parte-hartzaileek aldi bateko talde bat osatzen dutela. Pertsonen kopurua dela eta, tamaina handiko talde bat da (40 pertsona baino gehiagokoak, talde txikiak 15 pertsona baino gutxiagokoak izanda eta ertainak 15-40 pertsonen artekoak). Pertsona mota askok osatzen dute taldea, lanbideari dagokionez, baita beste ezaugarri batzuei dagokienez ere (jatorria, hizkuntza, adina, sexua, gaitasunak...), espresuki horrela eskatzen delako boluntarioak lortzeko bidaltzen den deialdian. Partaidetza boluntarioa da, eta ez dago etekin ekonomikorik parte-hartzeagatik; beraz, talde horri batzen zaion helburua beste nonbait bilatu behar dugu: agian, proiektu artistiko batean parte hartzeko esperientziak erakartzen ditu; baliteke arte-lanak isurtzen dituen ideologiarekin bat etortzea; apika, ekintza artistiko batera afiliaturik egoteak estatu sozial desiragarria ematen die; akaso, beste batzuekin egote-

ko laguntasuna bilatzen dute; beharbada, iruditzen zaie ekintzan parte hartzea eta prozesuaz jakitea baliagarria izango dela beren lorpen profesional berezkoentzat... Talde batean egoteak behar asko asebetu ditzake, eta helburu amankomuna performancea amaiera on batera eramatea izango litzateke.

Helburu hori lortzeko, partaide guztiak eta baita talde antolatzailea ere interdependentzian daude. Pertsona batzuek entseuetara huts egiten badute, edo artistek eta haien lankideek ekintzaren antolamenduan porrot egiten badute, taldearen helburua arriskuan ipintzen da. Taldea formala da; artisten eta ekimena antolatzen duen instituzioen helburuek eta arauak egituratzen dute parte-hartzaileen portaera. Zentzu horretan, autokratikoa da, eta rola ere horrela esleituta daude. Nahiz eta kontaktu soziala presente egon, prozesua ez da gertatzen behar horri erantzuna emateko, baizik eta kontaktu sozialaren atseginez baliatzen da, antzezlan modu hoberenean gauzatzeko.

Proiektuan parte-hartzeko, entseuetara joateko konpromisoa eskatzen da. Horretarako, lehenengo fase batean, taldea bi erditan banatzen da, taldea tamaina erdikoa izateko eta errazago lan egiteko, hiru orduko lau eguneko entseuetan; gero, denak batera 5 orduko bi eguneko entseuak egiten dira, eta ikuskizuna bi egunetan antzetzten da. Denbora aldetik, nahiko zorrotza da parte-hartzaileentzat. Tamainari, interdependentziari eta denbora-ereduari dagokionez, talde bat zenbat eta txikiagoa izan, kideen artean zenbat eta interakzio gehiago gertatu zenbait eremutan, eta zenbat eta iraupen luzeagoa izan, orduan eta talde-izaera handiagoa izango du.

Ikuskizun batean, funtsezkoa da ikuslearen pertzepzioa. Komentatu dugunez, guk agertokiaren gainean dauden pertsonak taldetzat hartzeko, *entitatibitatea* sartzen da funtzionamenduan. Talde batek *entitatibitatea* erakusten du patu amankomuna duenean, kideen artean antzekotasuna sumatzen denean eta hurbilketa dagoenean. Hurbilketa amankomuneko espazioaren okupazioan datza, eta hori antzerkiaren mugek errazten dute. Antzekotasunari dagokionez, artelanak berak aniztasuna eskatzen du parte-hartzaileen artean, baina aldi berean guztiak berdintzen eta uniformizatzen dituen mekanismo bat erabiltzen du: guztiak errepikatzen dituzten esaldia eta koreografia. Hirugarren puntua, patu amankomuna, antzezlanak proposatzen duen markoan betetzen da: hain talde handi eta askotariko bat elkarrekin performancea gauzatzeko gai izatea eta erakustea pertsona-aniztasuna bateratzen de-

nean oso presentzia boteretsua erakutsi eta izan dezakeela. Horixe da artearen artifizioa eta performatibitatea: guk ez dakigu ea talde hori berriz batuko den, ezta antzezlanetik kanpo moduren batean performatu edo gauzatuko den nonbait «99 pertsonak oztopatzen badute, 100 pertsonak askoz gehiago oztopatzen dute» esaldiak iradokitzen duen potentzia. Aldi berean, eserlekutik ikusi izanak eta antzerkiaren babesean antzestu izanak, nahiko asebeteta utz gaitzake, beste aurrerapausorik ez emateko gogoz. Nolanahi ere, *Atlas* performanceak irudikapen fikzionalizatu propositibo bat aurkezten digu talde handi baten potentziaren inguruan, eta, hori ikustea eta bizitza eraldatzailetzat har genezake, nahiz eta fikzioaren esparruan gertatu.

### 3.1.5. Taldeari buruz gogoeta egiteko moduak

Badago zer bait agresiboa/intrusiboa pertsoneri buruz jakin nahi izatean, pertsonak ikertzean, beste baten erreakzioak bilatzean, probokatzean eta aztertzean... Begirada gainean izateak kontrolagarriagoak, manipulagarriagoak eta ahulagoak izateko beldurra so dezake gure barnean. Hori zientzietan zein artean gerta daiteke. Bestalde, puntu ludikoa har dezake, telebistako eta irratiko kamera/grabatzailerik ezkutuaren saioetan gertatzen den bezala, eta puntu onanista ere izan dezake, aldizkariko test psikologikoetan bezala.

Taldeen ezaugarriak, portaera eta funtzionamendua ikeritzeko, psikologia sozialean badira taldea ikasteko zenbait ikasketa mota: landa-ikasketak (gertaerak eragin gabe ikertzen dutenak), laborategiko esperimenduak (esperimentatzaileak sortutako baldintzetan egiten direnak), landa-esperimenduak (testuinguru natural batean egiten direnak), esperimendu naturalak (aldaketa natural bat baliatzen dutenak, ez ikertzaileak eragina, horren ondorioak zehazteko) eta simulazioak (errealitate zehatz bat simulatzen denean beste leku batzuetatik ikuspegiak lortzeko). Halaber, taldeei buruzko datuak batzeko, teknika batzuk erabiltzen dira: taldearen behaketa, autoinformeak eta teknika dokumentalak. Taldeen behaketan, esaterako, beste behaketa mota batzuk ere badaude: behaketa parte-hartzailea (behatzailea beste taldekide

bat balitz bezala planteatzen denean) eta behaketa sistematikoa (aurrez mugatutako kategoria-sistema baten erregistroan, kodifikazioan eta azterketan oinarritua). Autoinformeetan, galdetegiak, eskalak, txostenak eta test soziometrikoak erabiltzen dira. Eta, teknika dokumentaletan, metodo behatzailea (baldintza naturaletan, berez ematen den portaera, sistematikoki behatzen eta erregratzen denean), metodo korrelatiboa (aldagai batzuk neurtzea eta haien arteko erlazioa ebaluatzea) eta metodo esperimentalak (aldagai independente baten manipulazioa erabiltzea aldagai menpekoaren adierabakarreko ondorioa zehazteko) erabiltzen dira.

Pertsonak sozializatzeko moduetan interesa duten artistak ikerketa eta teknika horietaz baliatzen dira. Hala ere, helburuak bestelakoak izanda, aplikatzeko moduak, haie-tatik ateratzen diren ondorioak eta testuinguru zehazte-tan egiteko eraginak ere bestelakoak dira.

Esaterako, Hans Haacke artistak inkesta eta bozketak erabili zituen hirurogeita hamarreko hamarkadan artetik kritika instituzionala egiteko. Politikoki polemikoak ziren galdetegi, bozketa eta grafikoak arte-instalazioen erara plazaratu zituen arte-instituzio ospetsuen barruan; adibidez, MoMA-n, New Yorkeko Museum of Modern Art-en, *Information* erakusketaren barruan, 1970ean. Kasu horretan, bozketaren galderaren bidez jendeari agerrarazi zizkion Nixon presidenteak Indotxinan izandako politikaren, eta Rockefeller gobernadorearen jarreraren arteko loturak: «Rockefeller gobernadoreak Nixon lehendakariak Indotxinan izandako politika salatu ez izana arrazoi bat izan liteke zure botoa berari ez emateko abenduko hauteskundeetan?». Guggenheim museoan (1971) ere saiatu zen galdetegi bat proposatzen, bisitarien aukera politiko

3.11. irudia. Hans Haacke, *The World Pool* eta beste lan batzuk, *All the World's Futures*, 56. Veneziako Biurtekoaren barruan, 2005. <http://www.contemporaryartdaily.com/2015/05/venice-hans-haacke-at-the-central-pavilion/>



eta kulturaletan zentratuta, baina erakusketa zentsuratua izan zen. Horrelako mekanismoak erabiltzen jarraitu zuen ondorengo erakusketan.

Testuinguru gertuan, Juan Luis Morazak *Ezezagunak. Euskal Herriko arte garaikidearen kartografiak* (2007) egin zuen Guggenheim Bilbao museoaren 10. urteurrenean. Proiektu horretan, galdetegi bat pasatu zigun Euskal Herriko hainbat artistari, besteak beste gure lan egiteko baldintzak, erreferentziak eta erlazioak eskatuz, gero informazio horrekin, mapak, grafikoak eta erakusketa bat antolatzeko. Informazioaren irudikapenak nahiko eztabaidagarriak izan ziren komunitate artistikoaren barruan. Horren eraginez, 2017an, *Mekarteak. Euskal Herriko artearen meta-kartografiak* EHUko ikerketa proiektua eta erakusketa aurkeztu zen Bizkaia Aretoan. Meta-kartografia kritiko horretan, mapetako mapa horien atal gisa, Juan Luis Morazaren *Ezezagunak* proiektuan erabili zuen galdetegi proposatu zuen berriz Maria Ptqkek, baina, aldi hartan, alboan marjina bat utzita, galderarik ez erantzuteko, baizik eta galdetegi zalantzan jartzeko.

Halaber, beste modu batean, Ricardo Antón-ek *S/T* (2000) Rekalde aretoan proposamen artistiko gisa eta artearen publikoaren gustuak hobeto ezagutzeko asmoarekin, inkesta bat plazaratu zuen «Transfer» erakusketan. Hortik aurrera, Amasté enpresak eta ColaBoraBora kooperatibak galdetegiak beren jarraitzaileei bidaltzen jarraitu dute, haien iritziekin eta ideiekin aberasteko eta bultzatzen dituzten proiektuetan konplizeak izateko.

Teknika dokumentaletara jotzen badugu, aipatzekoa da Juan Downey artista txiletarrak 70eko hamarkadan Yanomami kulturekin egindako ikus-entzunezko lana. Haiekin bizi zen bitartean, biztanleei beren burua zuzenean ikusteko aukera eman zien, eta, kultura baten bideo-irudiak grabatu, eta kultura hurbil batean erakutsi zituen, bizpahiru eguneko atzerapenarekin. Hala, zenbait herritan, jendeak bere burua eta besteena ikus zezakeen modu arin batean, gaurko komunikazio-sistemei aurreratuz. Jada garai gertuago batean, teknika dokumentalak eta partaidetza nahasiz, Bestie Boys-ek 2006an New Yorken eman zuen kontzertuan, 50 bideokamera banatu zituzten ikusleen artean, bakoitzak bere ikuspuntutik grabatzeko eta gero guztiak batera *Awesome; I Fuckin' Shot That!* bideo-kontzertua egiteko; gaur egun, ikus-entzunezko ekoi-zen parte-hartzaileak askoz zabalduago daude.

Beste teknikez ohartzen bagara, behaketa sistematikoan kokatuko genuke, esaterako, Derivart-en *Etxe tristekak*



## TRANSARTEA

3.12. irudia. Juan Downey, yanomami bat CCTVarekin jolasten, 1976-77. <http://ensayostierradel-fuego.net/field-notes/trans-america/>



(2007), etxe duinak bisualizatzeko tresnak eskaintzen dituen plataforma. Proiektuaren abiapuntuan, erabile-  
rarik gabeko etxeak bistaratzen dira, <http://casastristes.org> webgunean, eta Espainiako etxebizitzaren beste datu ekonomiko eta sozial batzuk bisualizatzeko laguntzen dute, etxebizitzaren arazoari konponbideak eta proposamenak errazteko helburuarekin. Halaber, datuen bistaratzearekin lotuta, Pablo de Soto-ren *Situation room* (2010) izan genuen, LABoral Arte Zentroan. Bigarren Mundu Gerran erabiltzen ziren kontrol-gelen antzeko bat proposatzen du, baina gizarte zibila da datuen begirada panoramiko izan dezakeena, behaketa sistematiko baten aztertzailea nor den buelta bat emanez. Gela hori, testuingurua monitorizatzen zuten pantailak izateaz aparte, artista, geografoak, biologoak, ekonomistak, informatikariak, eta ikusleak batzeko eta ezagutza amankomuna ekoizteko erabili zen, eta simulazio-esperimentu bat bezalakoa izan zen.

Simulazioekin jarraitzearen, Diego del Pozo-ren *Mundua hackeatzen* (2013) Matadero Arte Zentroko *Here Together Now* erakusketaren barruan egindako *rol-play*-a adibide interesgarria da, joko kooperatiboen teoria batzuetan oinarritua. Artistak rol-joko bat proposatzen du pertsonen arteko erlazio afektiboen garapen alternatiboak esperimintatzeko.

Teknika zehatzez aparte, taldeko ikasketa motetan ere ipin dezakegu arreta. Laborategiko esperimentuak arte-eremuan ere ohikoak dira, baita espresuki psikologia sozialeko laborategiko esperimenduei erreferentzia egiten dietenak ere. Adibidez, Itziar Barrioren *Obedientziaren arriskuak* bideo-antzerki proiektu esperimentala Stanley Milgram-en esperimentuan inspiratuta dago. Psikologoak 1963an erakutsi zuen zer punturaino egiten dion kasu gehiago pertsona batek kanpoko autoritateari



bere etikari baino. Itziar Barriok aktore batzuk gonbidatu zituen antzerki-zuzendari baten agindupean film baten eszenak antzeztera, eta, aldizka, antzezleei eskatu zieten fikzio-eremutik ateratzeko eta antzeztutako jokoari eta beren bizitza pertsonalari buruzko galdera batzuei erantzuteko, arlo bietatik loturak agertuz.

3.13. irudia. Itziar Barrio, *Obedientziaren arriskuak (Bilbo)*. <http://www.itziarbarrio.com/new-page>

Bestalde, Artur Zmijewskiren *Errepikapena* artelanean (2005), Philip Zimbardoaren «Stanford-en kartzela» esperimentua errepikatzen da. 1971n, Zimbardok 24 gazte bildu zituen esperimentu bat egiteko iragarki batzuen bitartez. Unibertsitateko leku itxi batean, kartzela baten baldintzak emulatu zituen, eta, hor, erdiei guardien rola eta beste erdiari presoaren rola esleitu zizkien (uniformeak eta osagarriak banatuz, presoaren izenak zenbakien truke aldatuz, arau batzuk emanez...). Handik zazpi egunera, esperimentua planeatu baino lehenago, amaitua behar zuten, haien artean sorturiko biolentzia-graduagatik eta esperimentua urrutiegi ailegatzen ari zelako, etika eztabaidagarria zelako. Artur Zmijewskik esperimentua errepikatu zuen, parte-hartzaileei ordainduta eta aurreko baldintzen antzekoekin, 34 urteko distantzia tenporalarekin, horrek zekarrenarekin, eta, aldi hartan, bideokamera gehiagorekin eta lekuan modu ezkutuan ispiluak jarrita, hobeto grabatzeko. Amaiera, aitzitik, ezberdina izan zen, eta parte-hartzaile guztiek adostu zuten esperimentua



3.14. irudia. Artur Zmijewski, *Repetition*, 2005. <http://www.polish-culture.org.uk/visual-arts/news/article/artur-zmijewski-at-corner-house-manchester-58.html>

hasi eta egun gutxi batzuetara esperimuntua bertan behera uztea. Alde batetik, horren harira, interesgarria da ohartzea artetik egiten diren esperimuntuz (arte salbuespen-espaziotzat hartzen dela aprobetxatuz), gaur egun zailtasun etikoekin aurkituko lirakeela beste arlo batzuetatik egingo balira (zientzia sozialetatik, adibidez). Roger Bernatek azaltzen duenez,<sup>5</sup> antzezlan parte-hartzaile baten inguruan, jendea antzerkira joaten denean, borondatez jada onartzen ari da manipulatu izango dela eta hori ezberdintasun bat markatzea dela. Baina bada-kigu pertsonok zerbaiten parte-hartzea onartzen dugula, gertatuko den guztia jakin gabe; aitzitik, dispositiboa planteatzen duenak guztia kontrolatzen du, edo behintzat neurri handiago batean kontrolatzen du.

Laborategiko esperimuntuez aparte, landa-esperimuntzak ere praktikatzen dira artean. Zentzu horretan, interesgarria da GALA Committee-k, Mel Chin artistak lidergopean egin zuen *In the Name of Place* (Lekuaren izenean) proiektua, 90eko hamarkadako *Melrose Place* telesaiorearen barruan. Horretan, artistek, ikasleek, fakultateak eta telebistako ekoizleek osatutako taldeak, artelanak eta

5. Roger Bernat, Saioa Olmok elkarrizketatua, *A-Desk*, 2012ko martxoaren 19a. <http://a-desk.org/magazine/desde-el-ambito-de-las-artes-quedarse-fascinado-por-el-concepto-de-participacion-me-parece-peligroso/>



3.15. irudia. GALA Committee, *In the Name of the Place*, 1995-1997. <http://melchin.org/oeuvre/in-the-name-of-the-place>

dekoratu artistikoak egin zituen telesaioan sartzeko, eta gidoiaren moldaketa batzuk ere egin zituzten. Operazioak ez zuen asmo komertzialik, baizik eta artearen transferentzia errazteko asmoa. 200 artelan inguru erabili zituzten; horietako batzuk MOCA museoan erakutsi ziren, eta gero guztiak enkantean jarri, eta etekinak karitate-entitate bati eman zizkioten. Proiektua informazio subliminal baten kasutzat har dezakegu, eta horren inguruan egingako esperimentuekin lotu. 1947an, James M. Vicary-k pertzepzio subliminalaren terminoa indarrean ipini zuen, nahiz eta egindako pertzepzio subliminalari buruzko esperimentua azkenean iruzurra izaten amaitu. *In the Name of Place* kasuan, «produktu kokapen»aren eratan jolastu zen, ez artelanak saltzeko, baizik eta arteari zabalkunde gehiago emateko posibilitatearekin esperimentatzeko eta egunerokotasuneko egoeratan erakusteko. Kurioski, nahiz eta urte horretako telesaioaren zabalkundeagatik urte horretan munduan gehien ikusi zen artelana izan, bere momentuan ez zen ezaguna izan eta ez zen jendearengan suertatutako eragina sumatu; esaterako, erakusketa antolatu zen unean.

Adibideen bidez ikusi dugunez, artea zientzia sozialek erabiltzen dituzten metodologiak eta teknikez baliatzen da, taldeko dinamikez eta pertsonen portaerez esperimentatzeko, batzuetan gogoeta egiteko, beste batzuetan erreakzioak probokatzeko, bestetan testuinguruan eraginak sortzeko, eta gehienetan haien nahasketa bat lortzeko, proportzio ezberdinetan.

### 3.1.6. Taldea, artea eta agentzia

Arteetan, historikoki beti aldarrikatu da arteak ezberdintasun bat markatzen duela testuinguruan. David Slater-ek, Entelechy Arts partaidetza-arteetako konpainiaren zuzendari artistikoak, adierazten du berak tentuz esaten duela arteak eraldaketak sortzen dituela gizartean, maiz ez dutelako halakorik lortzen, baina haiek behintzat, lan egiten ari diren moduan, ahultasun-egoeran dauden pertsonekin batera arte-praktika kitzikagarriak garatzen dituztela.<sup>6</sup> Noiz esan dezakegu artelan bat eraginak sortzen ari dela? Esan dezakegu artelan batek agentzia izan dezakeela?

Filosofiaren eta gizarte-zientziaren ikuspegitik, agente bat da, intentzior bere eremu hurbilean gertaera kausalak hasteko ahalmena duena. Hortaz, agentzia izango litzaiteke agente batek (pertsonek edo beste izaki bat) testuinguruan aritzeko duen gaitasuna. Gizakiok taldeek eta artelanek duten agentziari buruz gogoeta egiteko, eta zehazki taldean egiten den arteak izan dezakeen agentziaz ohartzeko, hainbat autore eta adibidetara jo dezakegu.

Teoria kognitibo sozialaren ikuspegitik, giza agentziaren inguruan Albert Bandurak azaltzen du giza agentziari ezaugarri batzuk esleitzen zaizkiola: intentzionalitatea, planifikazioa, motibazioaren autorregulazioa eta autogogeta egiteko gaitasuna.<sup>7</sup> Autore horren arabera, agentzia hiru modutan gauzatu daiteke: modu pertsonalean, ordezkartzan eta kolektiboki. Halaber, berak dio kasualitatea –zehazki, ezustekoaren kudeaketa– kontuan izan behar den elementua dela. Ezaugarri eta gaitasun horiek, agentzia performatibizatzeke moduek eta koiunturek gizakiaren agentzia eratuko lukete. Aldagai horien arabera, agenteen efikazia baloratu daiteke. Giza agentzia sistema sozialen barruan errotuta dagoenez, agentzia pertsonala eragin sozialen sare zabalago batean aritzen da, eta pertsonak eta kolektiboek haien agentziaren efikazia handiena lortzen dute, haien orientazio psikologikoa sistema sozialaren egiturarekin kongruentea denean.

6. David Slater, Saioa Olmok elkarrizketatua, 2014ko azaroaren 27a.

7. Albert Bandura, «Social Cognitive Theory: An Agentic Perspective», *Annual Review of Psychology* 52 (2001): 1-26.



Alfred Gell-ek «Art and Agency» liburuan beste pauso bat ematea ahalbidetzen digu diskurtso horretan, agentzia artelanean bertan kokatzen baita, eta artelanak ere agente sozialtzat hartzen ditu.<sup>8</sup> Horretarako, «intentzionalitatearen oztopoak» gainditu behar da, eta ildo horretan argumentatzen du beste izaki batzuei ere ematen diegula agentzia, hainbestetan animaliei eta objektu materialei pentsamendua eta intentzioak esleitzen dizkiegulako (esaterako, ume batek bere panpinari, edo heldu batek bere autoari). Hori ulergarria da azaltzen dugunean agente batzuek –agente primarioek (intentzionalitatea dutenek)– agente sekundarioekin (gauzak eta artefaktuak) banatzen dutela beren agentzia. Adibidez, arma bat erabiltzen duen pertsona baten agentzia banandua egongo litzateke pertsonaren beraren eta armaren beraren artean, testuinguru zehatz batean gertatzen baita erlazio hori (esaterako, soldadu batek gizakien kontrako mina bat ipintzen duenean landa batean). Autorearen arabera, artelanek, agente baten hurbiltasunean eta testuinguru kausal batean, badute agentzia; hortaz, agentzia ingurumenaren faktore gisa har liteke bere osotasunean.

Bestalde, gizartean, normalean arteak mikro maila batean funtzionatzen duenez, artearen agentziaz gogoeta egitean, interesgarria da jakitea zelako loturak dauden mikroan gertatzen denaren eta makroan gertatzen denaren artean. Horren inguruan, Randall Collins soziologoak planteatzen du «mikrosoziologia –jendeak elkarri nola eragiten dion azaltzen duten printzipioak, hau da, elkar begiratu, entzun eta usaintzen duten giza gorputzak bezalakoak– mundu sozialari buruz ezagutzen dugunaren zati sendoena dela, eta guk eredu handiak eta iraupen luzekoak ulertzen ditugula ikusten dugunean mikroegoera horietaz osaturik daudela».<sup>9</sup>

Batzuetan, taldean egiten diren artelanek (aipaturiko *Obedientiaren arriskuak* edo *Errepikapena* artelanak, esaterako) egoera txiki batean gertatzen denaren eta modu estrukturalago batean gertatzen denaren arteko loturak iradokitzen dituzte. Mikroan gertatzen dena makroan gertatzen denaren irudikapena izan daiteke, eta alderantziz, maila mikro batean irudikatzen dena (*In the Name of Place* kasuan bezala) maila makro batean eragin sozialak izatea bila daiteke. Interesgarriki, Collinsek argumentatzen du mikro-makro itzulpen horrek, norabide

8. Alfred Gell, *Art and Agency* (New York: Oxford University Press, 1998).

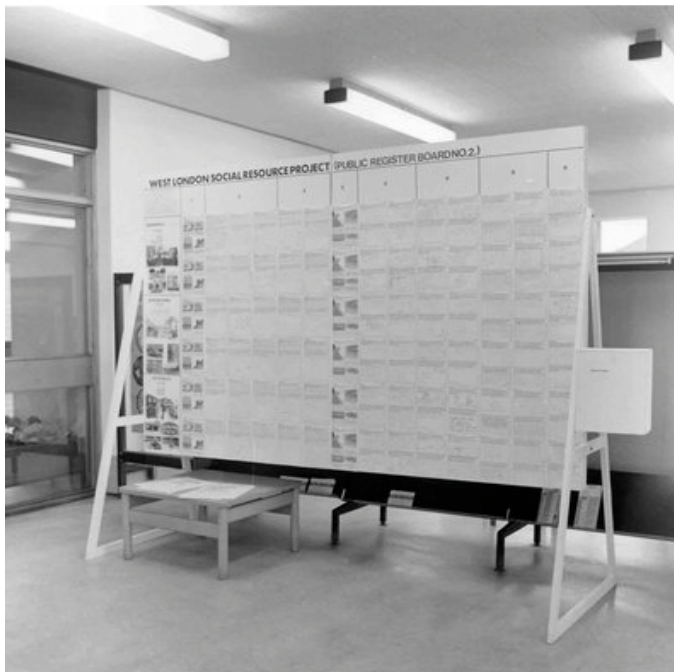
9. Randall Collins, «The Micro Contribution to Macro Sociology», *Sociological Theory*, 5 (2) (1988, udazkena): 242-253.

bikoa izateaz aparte, kasu zehatzak gainditzen dituela eta errepikakorrak diren ereduak aurkitu daitezkeela, antolakuntza sozialean estrukturalak direnak, eta, aldi berean, «edozein makroprintzipio existitu ahal direla ere, itxura hori hartzera behartuta daude mikroprintzipio azaltzailak direla eta».

Azkenik, taldeko agentziaz hausnartzeko, Kurt Lewin psikologoaren «Eremu-teoria»z baliatuko gara Steven Willats artistaren *West London Social Resource Project*-ari buruz hausnartzeko eta Pichón Riviere Talde operatiboaren metodoan eta ColaBoraBora kooperatibaren «Hondartza» proiektuan sakontzeko.

Artista britainiarrak, Stephen Willatsek, artean lan egiteko erabiltzen duen metodologiak antzekotasun handia du zientzia sozialeko moduekin. Eta errepasatuko dugun *West London Social Resource Project (1972-73)* artelanak Kurt Lewinen «Eremu-teoria»rekin antzekotasunak ditu planteatutako faseetan. Kurt Lewinen teoria horrek talde baten aldaketa azaltzeko eta eraldaketarako gida bat bezala ere funtziona dezake. Lewinek eremua hartzen du momentu zehatz batean banakoaren edo taldearen testuinguru psikologikotzat, eta ezartzen du edozein eremutan badirela pertsona motibatuzko eta oztopatuzko indarrak eta, beraz, eremu batean aldaketak eragiteko egoera osoa kontuan hartu beharko litzatekeela. «Eremua-teoria» Lewinen «aldaketa-eredua»ren oinarria da. Modeloa hiru faseetan antolatuta dago: «desizozteko» fasea, aldaketaren beraren fasea eta «berriz izozteko» fasea.

Stephen Willatsek zientzia sozialetako tresnak erabiltzen ditu bere proiektuetan, eta *West London Social Resource Project* artelana, Kurt Lewinen «aldaketa-eredua»ren antzeko fase batzuetan antolatuta zegoen. Proiektu horretarako, artistak Londreseko lau bizitegi-gunerekin lan egin zuen; alderdi bakoitza talde sozial baten irudikapena zen. Iragarki bat ipini zuen parte-hartzaileak bilatzeko, eta parte hartu nahi zutenek beren testuinguruarekiko eta etxean zituzten objektuekiko erlazioak deskribatu behar zituzten koaderno batean. Erantzun horiek auzoko liburutegi publikoan erakutsi zituen. Gero, birmoldatzeko liburu bat bidali zien beren etxea eta ingurua nola birmoldatuko lituzketen adierazteko. Publikoan erakutsi ziren, feedback-a jasotzeko eta bozkatuak izateko, eta gero azken modelook egin zituzten. Aldi horretan, emaitzak The Gallery House – Behaviour Art Centre-n erakutsi ziren, arte garaikidean formalizatuzko eratan: hormetako karratu baten barnealdean emaitzak eta kanpoaldean auzo bakoitzeko auzokideek «ihes egiteko» espazio gisa



3.16. irudia. Stephen Willats, *West London Research Project*, Londres, 1972. <http://stephenwillats.com/work/west-london-social-resource-project/>

erabiltzen zituzten orubeak erakutsiz. Faseen antolamenduaren irakurketa antzeko bat egin daiteke: lehen-  
goz, parte-hartzaileekin batera azertu zituzten haien bizitzako ezaugarri batzuk, eta beste parte-hartzaileek egindakoarekin batera ikusi zituzten. Horrek ezarritako egoera mugimenduan ipintzen lagundu zuen, desizozteko fasean. Gero, parte-hartzaileei eskatu zitzairen aldaketa posible batzuei buruz pentsatzeko; orduan, aldaketaren fasea izango litzateke. Eta azkenean irudikapen orokor bat, sintesi moduko instalazio bat erabili zen, artearen esparruan gauzatu zena, egindako azken proposamenak batzen zituen egitura bat, «berriz izozteko»: ideiak finkatzeko, instalatzeko momentua izango litzateke.

Arte-praktikatik taldean lan egiteko eta eraldaketak lortzeko moduen beste adibide bat ColaBoraBorak bultzatu zuen *Hondartzan* praktiketako komunitatea dugu. Ekimen horretarako, prokomunaren eta praktika kolaboratzaileen inguruko ikasketa eta afektuak landu nahi zituzten pertsonak batzen ziren. Hilabeteen behin hasieran, eta gero sei hilabeteen behin, saio bat antolatu zuten hiru urtetan zehar (2011-2014). Saio bakoitza gai bati buruzkoa izan zen: taldean lan egiteko tresnak, elkarren proiektuak ezagutzea, cohousing-a, kapitalak, beldurrak... eta halaber saio horien artean *Mareak* deituriko saio antolatzaile batzuk egiten zituzten, gerturatu nahi zuten partaideekin batera, intereseko saioak eratzeko. Saioetara joaten ziren





3.17. irudia. ColaBoraBora, #Hondartzan 9 - Psikogeografiak, 2010. <https://www.flickr.com/photos/colaborabora/albums>

persona batzuk komunitateko kide ohikoak ziren, eta beste batzuk esporadikoagoak. Jendeari erakargarri egin zitzaizkion bai landutako gaiak, baita lantzeko moduak ere, sortzaileak, ludikoak eta taldeko dinamiken bidez antolatuak. Halaber, irudikatzen ziren tresnez baliatu ziren erretornuak argitasunez sortzeko eta horien zabalkundea egiteko, kultura irekia eta DIWO (do it with others) filosofia eginkizunaren oinarritzko elementuak baitziren. *Hondartzan* Pichón Rivieren talde operatiboaren metodologiatik gertukotzat har dezakegu. Talde operatiboa taldeko koordinaketarako teoria eta metodologia bat da, taldea aldaketarako tresna gisa erabiltzen duena eta arreta taldearen eginkizunean ipintzen duena. Parte-hartzaileek, taldearen bilakaera ikasten eta eztabaidatzen duten bitartean, taldean bertan bizitzen dituzte esperientzia esanguratsuak. «Hondartzan» ekimenak «prokomunari eta praktika kolaboratzaileari buruz ikertzean» ipini zuen eginbeharra, baina, horretarako, normalean «produktibo»tzat hartzen ez diren gauzetan ere ipini zuten arreta: parte-hartzaileen arteko konplizitatean eta kidetasunean, nonbaitera elkarrekin joatean. Eta hori praktikatzen zuten.

### 3.1.7. Nola. Tresnez baliatzen

Dagoeneko, lerro hauetan zehar, artea taldean praktikatzeko eta erlazioak modu artistikoez iraultzeko, «nola» askoren adibideak ipini ditugu. Erreferentzia gisa, adibideek balio dute sumatzeko nola batu daitezkeen aldagai ezberdinak egoera konkretu batean eta mihiztaketa zehatz horretatik zein ondorio suertatzen diren. Artelanen adibide horiek teoria eta teknika sozialetan erlazioan kokatzea ikuspegi berri batetik begiratzera eramaten gaituzte, bai eta gauzak berriz planteatzera ere. Hori izan da artikulu hau egiteko prozesua ere.

Ondorengo garapenak «nola»ren ardatzean proposatuko ditugu, tresna-kutxa gisan, bilduma batzuk eginez esperientzia praktikoetan erabiltzeko. Lehenik, «Erlazioei buruzko artelanen bilduma bat», erlazioak adierazten dituzten proiektu artistikoak modu sistematikoago batean bildu ditugu (artikulu honetan hasi dugunari jarraituz): erlazio motak sailkatuz (agente moten, erlazioetako mekaniken eta erlazioen agentziaren arabera) eta tipologia bakoitzeko artelan baten adibidea ipiniz (nahiz eta batzuetan, adibide zehatzean pentsatu eta hortik sailkapena egin). Bigarrenik, «Taldekako dinamikak prozesu artistikoetan erabili ahal izateko bilduma bat»: zentzu horretan *Everybody's tools box* webgunea,<sup>10</sup> aipatutako ColaBoraBoraren *Hondartzan DIWO kit-a*,<sup>11</sup> Cristian Figueroaren *Libro TejeRedes*,<sup>12</sup> Joao Fiadeiro bultzatutako *CTR-Composición a Tiempo Real*<sup>13</sup> teknika eta metodologiaren adibide interesgarriak izango ditugu erreferentzia gisa. Hirugarrenik, «talde-prozesuetan erabiltzeko mekanika artistikoaren bilduma», haren aurrekaria «Mecánica transaccional en las prácticas artísticas participativas»<sup>14</sup> izanda.

10. Everybodys, 2006. <http://everybodystoolbox.net/>

11. Colaborabora, *Hondartzan. Kit DIWO* (Bilbo, 2014). <https://es.slideshare.net/ColaBoraBora/hondartzan-kit-diwo>

12. Cristian Figueroa, *Libro tejeRedes - Trabajo en Red y Sistemas de Articulación Colaborativos* (Madrid, 2016).

13. João Fiadeiro, *Anatomia de uma decisão* (Portugal: Ghost Editions, 2018).

14. Saioa Olmo, «Mecánica transaccional en las prácticas artísticas participativas», *Telóndefondo* 25 (2017): 179-203. <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telonde fondo/article/view/3699>

«Nola» posible askoz ahaldundu gaitzke eremu mikroetan erabiltzeko. Gaurko gizartearen erronkak konplexuak dira, eskalagatik, inplikaturiko agenteengatik eta agente horiek mihiztaturik dauden moduengatik. Badakigu erronka konplexuek konponbide konplexuak behar dituztela, baina aldi berean mikrotik makroari eragin diezaioketela, egoeraren azterketa, ikuspuntua eta estrategia nolakoak diren araber. Ba al du arte garaikideak gaurko erronkekiko agentzia sozialik? Lagungarri izan daitezke, eta horretarako tresna sozialak eta baliabide artistikoak sortu, esperimentatu, nahastu eta konpartitu ditzakegu praktikan ipintzeko. Horretan gabilta.

## 3.2. Kasu praktikoa: Cooperamor

Sevillako Zemos98 elkarte kulturalera *Copylove* jaialdian parte hartu nuen. 2012ko apirilaren 13an, lankidetzako dinamika afektibo eta emozionalei buruzko aurkezpen performatiboa egin nuen, *Cooperamor* izendatuta. Gai horien inguruan nire «ikus-entzunezko kode-iturria», hau da, bizitzan zehar niregan eragina izan duten filmen zatiak erakutsi nituen. Aldi berean, publikoarekiko erlazio proiektibo bat ezarri nuen, «Peru» panpinaren bidez. Horrela, irudiez baliatuta, amodioa, afektuak eta kolaborazioari buruzko imajinario kolektiboa ikertu nuen, aurkezpen bat egiteko, eta, publikoarekin interakzioaz, egoera esanguratsu bat sortzea esperimentatu nuen zuzenean.

Aurkezpen performatiboan zehar, bereziki biziak izan ziren momentu batzuk izan ziren: *Matrix Reloaded*en rave-aren momentuan, Peruren saltoa (eta azkenik baita nire saltoa ere), taldearekiko konfiantza frogatuz eta irudikatuz; *Dirty Dancing*en amaierako eszenarekin batera taldeko liderren eta «ar alfa»ren jarreraz ironiaz hitz egi-

3.18. irudia. Saioa Olmo, *Cooperamor* ikus-entzunezko kode-iturria, Zemos98 Jaialdian, 2012. Argazkia: Julio Albarrán. <http://14festival.zemos98.org/Cooperamor-por-un-tubo>



nez, eta *American Beauty* filmaren plastikozko poltsaren momentu estetiko eta hunkigarria Perurekin antzezten.

Antolatzaileen arabera, *Cooperamor* ekimena adibide ezin hobe izan zen haiek proposatutako «ikus-entzunezko kode-iturri»aren formatua gorenera eramateko. Ikerketari dagokionez, oso aukera ona izan zen publiko-ikusle bati esperientzia artistiko bat eskaintzeko formatu parte-hartzaile baten bidez eta egoera berezi bat sortuz.

Bideoz grabatutakoa 3.19. irudia. Saioa Olmo, *Cooperamor* ikus-entzunezko kode-iturria, Zemos98 Jaialdian, 2012. Argazkia: Julio Albarrán. <http://14festival.zemos98.org/Cooperamor-por-un-tubo>

### 3.3. Elkarrizketa: Entelechy Arts partaidetza-arteen konpainiako David Slater-ekin solasean

David Slater da 1989az geroztik Entelechy Artsen zuzendari artistikoa, hegoaldeko Londresen kokatutako arte parte-hartzaileetako konpainia bat. Entelechy Artsek arte-praktika hunkigarri eta desafiatazalea garatzen du, dibertsitate funtzionalengatik, osasun-baldintzengatik edo zahartze-prozesuengatik beren komunitateetan zailtasunak dituzten pertsonekin batera.

The Albany-n jarduten dute, Lewisham-en barrutiko arte performatiboen zentroan, lokalki lan egiteko irmotasuna

3.20. irudia. David Slater, Entelechy Arts partaidetza-arteen konpainiaren zuzendaria.





duzelako eta hurbiltasuneko harremanek hornitzen dituzten abantailak baliatzen dituztelako. Aldi berean, zabalkunde handiko ekimenen arduradunak izan dira; esaterako, Londreseko Adinaren Jaialdiko zuzendaritza artistikoa eraman zuten. Hori *Eserleku-dantza handian* ekitaldian gailendu zen, Londreseko leku guztietatik 250 performer zahar baino gehiago elkartu zituen gertakizuna. Ingalaterra osoan zehar bidaiatu duen *Home Sweet Home* antzezlanaren bezalako piezak ere sortu dituzte, eta oso azterketa onak jaso dituzte kritikariengandik, eta EBko, Brasilgo eta Japoniako jende nagusiaren arteko lan sortzailearen truke-programetan ere parte hartu dute; *Kontaktuaren puntuak*, esaterako.

Entelechy Artsek nabarmenki identifikatzen du zer den zentrala bere zereginentzat eta zein diren aldizkako ekintzak garrantzia lan egiten duen jendearengan, beren arte-praktikan eta beren ongizatean jarritz, eta formatu artistikoak aurrez zehaztutako formetan sartzeko beharrik gabe. Horregatik, arte-formatu parte-hartzaileen sorta zabal bat sortzen dute; adibidez, topaketa-gertaera, giro-inprobisazio saioak, kaleko ekintzak, te-dantzaldiak. Halaber, honako arte-forma eta praktika hauekin lan egiten dute: dantza, antzerkia, ahoskatutako hitza, musika, zirkuak, ehunak, kantua eta eskultura, esaterako. Haien erronka bideak imajinatzea da, arterako sarrera jendearen eguneroko bizitzan arrunt bihurtzeko. <http://entelechyarts.org>

**SAIOA OLMO: Zer da Entelechy Arts? Egiten duzun lan mota deskribatuko bazenu, sozialki sartutako arteztat, komunitate-antzerkitzat, arte parte-hartzaileztat ala transformazio sozialerako artetzat hartuko zenuke?**

3.21. irudia. Entelechy Arts ekimen baten momentu bat.



DAVID SLATER: Entelechy Arts arte parte-hartzaileen konpainia bat dela esango nuke. Termino horretan gaude erosoan, eta gure praktika zurkaizten duen giltza-elementuetako bat aspalditik honetan gabiltzala da. Ia 30 urte ditugu, eta epe luzerako harremanak ditugu lan egiten dugun jendearekin. Sareak ditugu jende kopuru nahiko handi batekin. Zaila izango litzateke esatea lana zehazki zein den, baina modu errazenetako bat da pentsatzea benetan gutxi gorabehera ehun eta berrogeita hamar pertsonako elkarte lauso bat garela. Haietako batzuk artistak dira, eta batzuk The Albany inguruko auzoan bizi diren pertsonak dira, lana nagusiki kokaturik dagoen arte-zentroa dena. Jende hori proiektu desberdinetarako hainbat taldetan elkartzen den sare mota bat da. Noizbehinka jende-multzo nahiko itzela elkartzen da eta beste batzuetan talde askoz txikiagoak batzen dira astero, ideia zehatz batzuk miazteko, antzezlan edo dantza bat izan litezkeen pieza batzuk garatzeko, edo soilik elkartzeko eta mintzatzeko.

**SO: Jende-sare horretan, ba al dago mami-talderen bat?**

DS: Bai, hiru pertsonako mami-talde bat dago: bulego-zuzendari bat, sorkuntza-ekoizle bat eta ni neu. Mami-talde horretaz aparte, hogeita hamar edo hogeita hamabost artistaren talde bat dago: dantzariak, musikariak, poetak... arte-forma desberdinetan lan egiten duen jende sorta zabala. Orduan ideologikoki, jende nagusiarekin, ezintasun nahiko sakonak dituzten jendearekin eta boluntarioekin lan egiten dugu, benetan jende askorekin. Entelechyko gertaera batera bazatoz, sinpleki jende asko ikusten duzu. Horixe da benetan egiten duguna. Artea egiten dugu jendearekin. Ez da arte parte-hartzailea, ez da komunitate-artea, soilik jendea da, euren burua hainbat modutan adierazten duen jendea.

**SO: Zuen gertaeretan inplikaturiko jende kopuruak asko harritu ninduen, eta zuen antolatzeke ereduaz eta iraunkortasunaz galdetzen nion neure buruari. Zein irudik lagun liezaguke Entelechy Artsen egitura ulertzen?**

DS: Hegazti-saldo bat, beti hegazti-saldo bat. EBn, neguaren hasieran, *starling* (arabazozoa) deitutako txori bat agertzen da. Txori beltz baten antza du, baina begiratzen baduzu, oso kolore ederrak ditu, oso kolore distiratsuak hegaletan. Gauean ehunka milakak elkarrekin hegan egiten dute, eta zeruan ikusten dituzu. Zerua estaltzen dute eta talde txikiagoetan banatzen dira; hala, batzuk he-





3.22. irudia. *Giro-inprobisazio saioa* Siobhan Dance Studios-en, 2014. Argazkia: Roswitha Chesher.

mendik doaz, hemendik, eta hemendik. Pentsatzen dut horrek benetan erakundearen egitura laburtzen duela. Guretzat konpainia sinpleki txori-saldo bat da, momenturen batean talde txikiagoetan desegiten dena, ingurutik txistuka igarotzen dena eta ondoren berriro itzultzen dena. Bereiztearen, eta erreformatzearen, formatzearen, jarioaren etengabeko ideia hori da. Batzuetan bereizketa eta berrantolaketa nolabaiteko galderetan, jakin-minetan, edo grinetan dautza, mugimendu askotan gertatzen den bezala. Jarioa zerbait oso interesgarria dela uste dut, geografikoki jario izatea. Askok interesatzen zait jakitea jendea nola heltzen den lanaren parte izatera eta nondik datozen, gizarte zabalago baten barruan non kokatzen dugun gure praktika, eta zein diren lotzen den jendearen sustraiak.

**SO: Txori horiek bidea nola aurkitzen duten ez dakit, baina ba al dago Entelechyko jarioaren azpian antolakuntza motaren bat?**

DS: Ez dakigu; benetan «guk badakigu zer egiten ari garen eta ez dakigu zer egiten ari garen» ideian nago, isolatuta, eta uste dut hori adierazten dela adineko jendearentzat The Albanyen sortu dugun proiektu baten adibidearekin. Jatorriz arte-zentro batean lan egiten ari gara, eta espazio publiko itzel bat du, kafe bat. Pentsatu genuen, «zer gertatuko da astero jende ikusezina gonbidatzen badugu es-

pazio honetara etortzera, tea hartzera eta hitz egitera, eta artista batzuk baldin baditugu eta gauzak gertatzen badira?»), eta ez dakizu baldintzek nora eramango zaituzten edo zer etorriko den topaketa horretatik. Horren parte da, nolabait zer egiten ari garen badakigula eta zer egiten ari garen ere ez dakigula. Lan egiten ari garen kohitz horiek guztiak daude, koegiletasun bezala edo kolaboratzaile, baina bat-batean gauzak gertatzen dira; adibidez, lekua buztinez egindako zaldiz betetzen denean, edo Londreseko nagusiak Ingalaterrako iparraldeko nagusiekin pantailatik mintzatzen direnean bi hiriren arteko ahozko hitz-gertaera batean. Entzutearen, desestaltzearen eta ohartzearen kalitate bat da. Gu oso adituak gara gure praktketan, eta zorionekoak izan gara Brasilen programa kultural zehatz bat ezagutu dugulako, denbora bat eman ahal izan dugulako. Brasildarrek Brasil ez-erkutatzeari edo desestaltzeari buruz hitz egiten dute asko, eta xehe-tasunetan arreta jartzeaz, entzuteaz eta dagoeneko hor dagoena ikusteaz, eta hori hazteko eta elikatzeko laguntzeaz. Lan egiten dugun jendearekin aurkitzeko eta berriz aurkitzeko etengabeko prozesu bat da. Uste dut gakoa dela espazioetara nor eramaten ari garen jakitea eta horretatik kanpo zer etor litekeen erabat ez jakitea.



3.23. irudia. 21st Century Tea Dance (XXI. mendeko te-dantza).

**SO: Proiektuaren antolakuntzari dagokionez, bertikalki, horizontalki, era hierarkizatu, zentralizatu, deszentralizatu edo banatuago batean, zein izango litzateke eskema?**

DS: Eserita gauden eraikina, arte-espazio hau, The Albany, puntu zentrala da. Ziur asko, adibidez, lan egiten dugun beste puntu bat edo bi ere badaude; esaterako, Southampton-eko dantza-estudio eder bat hemendik bost miliara gutxi gorabehera, Siobhan Dance Studios. Brasildarregana itzuliz, haiek puntu batetik datorren energia askatzeari buruz hitz egiten dute, akupunturan bezala, eta adibidez, guk denboraldi luze baterako inguruko ospitalean egoiliarak diren artistak ditugu. Buruko isuri bat izan duen jendearekin lan egin lezakete; beraz, trauma bat izan lezakete eta agian beren gorputzaren zati baten kontrolik ez dute. Jakingura dut nola eraiki dezakezun jendearekiko harremana ia berehala, gutxi gorabeherako 24 orduko esperientzia bizi-aldakor baten ondoren, benetan, gizabanakoa nor den eta nor bihurtzen ari diren edo nor bihurtu ahalko direnen zentzua zalantzan jartzen denean. Alde bateko osasun-langileen taldearekin harremanak finkatzeari buruzkoa da, eta besteko pazienteekin, lana testuinguru horretan egitea eta ondoren bidaiatzea; beraz, berriro jendearekiko jarioaren ideia horretara itzuliz, ospitalea uzten dute beren etxera joateko edo agian

3.24. irudia. *Elephant and Castle Walking Through Walls*. Argazkia: Roswitha Chesher.



berrri hemen dugun puntu honetara bueltatzeko. Harremanak eraikitzeko moduari buruzkoa da, zure bizitzan aldaketa edo trantsizio bat dagoen uneetan egitean dazta, nola berriz imajinatzen duzun zeure buruaren aukera. Muturreko adibide horretan, osasun-trauma garrantzitsu bat duzunean, «nor zara?», «zer gertatuko zait?», nor bihurtuko naizen. Uste dut isolatuta dauden nagusiekin lan egitea antzekoa dela, bakarrik egonda, «nor naiz ni?», eta jendeak benetan pentsatzea «nire bizia bukatuta dago». Lan egiten dugun jende askok honelako gauzak esango litzuzke: «Lortu dut nire bizitza bueltan izatea», edo «honek berrri esnatzen nau». Uste dut zerikusia baduela jendea hainbat lekutan elkartzeko ideiarekin, baita etxean bertan ere, ohikoaz bestelako gela batean, eta bidaiaria hauek joanez, hiriarekiko harreman hori espezifikoki miatuz, hiriko artearen espazioa beren komunitatean presente gotea ahalbidetzea, inguruko gizartean.

**SO: Efektu terapeutikoa oso kontu garrantzitsua da zuen proiektuetan, edo inportanteagoa da esperimentazio estetiko, edo aldaketa soziala bilatzea? Zein auzi dira zentralenak zuen praktketan?**

DS: Soilik arte-proiektuak egiten ditugula esateko posizioan egon nahi dugu. Ez da konplikatu, jendearekin sortu baino ez dugu egiten. Hori terapeutikoa dela ematen du. Geure burua deskribatzean, ez dugu esaten jendeak osasun hobea izateko edo mundu-ongizaterako artea egiten dugunik. Gu askoz interesatuago gaude jendeak zer esan lezakeen, besterik ez. Uste dut ahotsarekin zerikusia duela, zeure buruan zer dagoen, zer esan nahi duzun. Komunikatzeko lerro bat egin zenezake, kantatu zenezake, edo esan nahi duzuna hitzetan zehar edo eredu desberdinetan komunikatu zenezake. Hori da egiten

dugunaren bihotza, ziur asko. Noski, bizirik irauteko, dirua izan behar dugu, eta baliteke gizarteak osasungarriak egitean dirua egotea, hau da, osasun-diru publikoa. Egiten ari garenaren zati bat beti beste pertsona batzuk gonbidatzea da, egiten ari garena ikusteko, guk geure burua ulertu nahi dugulako. Hau beste esaldi brasildar bat da: «Zeure burua bestearen begietan ikusiz». Hala, Osasun Publikoaren zuzendaria edo zainketa sozialetako talde bateko norbait gonbidatuko genuke elkarrizketa hauek izateko, hitz egiteko. Osasun soziala talde horiekiko gure komunikazioaren zati bat ere egitean datza, lanean zehar, «etor zaitetz eta ikus ezazu antzerki pieza hau», eta, izan ere, arte-eginkizunak periferikoki onuragarria izaten amaitzen duenaz, baina hori arrazoi nagusia ez denaz, adostasuna dago. Oso hunkigarria da osasun-profesionalek onartzen dutela «zuek antzerkia egiten duzue eta badakigu ona izango dela», eta ez «zuek antzerkia egiten ari zarete jende honek onura terapeutikoa izateko». Gurekin lan egiten duten pertsonak egin baino ez dutelako nahi, ez da «ene, maitea, ordu erdi bat eman behar dut artea egiten». Hori horrela izango balitz, haiek ez lukete hori egingo, ez lukete euren burua hartan galduko. Hala ere, interesgarriki, soziala dena, askoz garrantzitsuago bihurtzen ari dela uste dut. Agian «ez jakiteaz» diodanaren politika da. Te katilukada asko, asko, asko, edaten ditugu eta hizketan aritzen gara tarte luzeetan. Tipikoki, entzuteko prozesu bat, eta soziala dena, horretatik gertatzen da. Entzutea baino ez da, eta orduan zerbait agertzen da eta kolektibo honen sorkuntza gertatzen hasten da. Askoz arauemaileagoak izan ohi ginen, *workshopy* bezalakoak, «hau egingo dugu, eta ondoren ariketa hauekin hasiko gara, eta orduan egingo dugu...». Noski, espazioan lan egiten ari diren artistek hiztegi horri beti eutsiko diote, baina haiek behar dutena agertzeko, ustekabeko moduak ere aurkituko dituzte. Lan egiten dugun artista askorekin hitz egiten ari naiz, eta haiek ziurgabetasun horri buruz hitz egiten dute, berekin lan egiten ari diren pertsonak eta berek artista gisa partekatzen duten zaurgarritasun hori, «ez-jakin» mota horretan. Oso hunkigarria eta beldurgarria da eta horrek ustekabeen harrapatua izatea dakar eta horretatik kreatiboki agertzen denarekin harritzea.



3.25. irudia. Ideiak partekatzen  
*Meet me at The Albany* ekimenean.

**SO: Hori oso interesgarria da, batzuetan artista bultzatzaile eta gertatzen ari dena kontrolatzen duena bihurtzen delako, oso argi dakielako zer nahi duen. Pentsatzen dut askoz arriskutsuagoa dela beste pertsonaz fidatu behar izatea eta pentsatzea «nora joaten ari garen ez dakigula, baina batera joaten ari gara».**

3.26. irudia. *Bed*, kaleko antzerki-performance bat, Entelechy Artsek eta haien Older Peoples' Drama Group-ek egindakoa.



DS: Bai, horrela da. Konfiantza halako hitz garrantzitsua da. Gurekin lan egiten duen artista nagusi batek dio «konfiantza-gorputz honetakoak gara», eta hori konpainia deskribatzeko modu nahiko interesgarria dela uste dut. Esaldi berean dio, «ezezagunetarako arriskuak hartu behar dituzu». Gure parte-hartzaile askorekin garatu ditugun epe luzerako harremanek aukera ematen digute arriskuak hartzeko. Gure laurogei urtekoei esan diezaiekegu, «eta gauaren erdian lan egiten badugu?», «goazen elkartzera eta elkarrizketa bat izan dezagun 02:00etan hiria- ren erdialdean eta hitz batzuk idatz ditzagun», edo galde diezaiekegu, «hau egin beharko genuke?» edo «zer gertatzen da zeure burua ohe batean espazio publikoaren erdian jartzen baduzu?». Konfiantza elementu gakoa da, eta gauzak oso kutsakor bihur daitezke orduan beste nagusi batzuek norbait zerbait egiten ikusiko dutelako, «o, bera zerbait egiten ari da, agian nik proba nezake eta hori egin», eta hala.

**SO: Norbaitek hartu nahi duen arriskua bere berezko lanaz egingo duen balorazioarekin erlazionatuta dago, baita beste batzuek emango dioten balioarekin ere, pertsona bat edo organizazio bat oso kezkatuta badago emaitzari buruz, orduan litekeena da ez lukeela hainbeste arrisku hartuko. Proiektuen ebaluazioa garrantzitsua da zuentzat? Zein irizpide aplikatu beharko liriateke: irizpide sozialak, irizpide artistikoak, irizpide emozionalak...?**

DS: Nahiz eta nik zer esan nahi dudan zehazki ez jakin, uste dut baduela zerikusia benetakotasunarekin. Berriki, adorea izan dugu lana finantzatzen ari diren jendeari «zer egiten ari garen ez dakigu» esateko. Arriskutsua da, eta arrisku hori partekatu behar duzu. Ezin duzu espero



arrisku horri guztiari guk eustea. Laguntzaile batek esan lezakeelako, «benetan interesatuta gaude zuengan jende talde anitzekin lan egiten», baina nola dakizu zer gertatuko ote den topo egiten ez duten jendea elkartzen denean? Nola iragar dezakezu hori? Beraz, finantzatzaile batek esango badu «hori egiteko diruren bat emango dizuegu», benetan esan behar dugu «ongi, baina ez dakigu zer gertatuko den eta partekatu behar duzu ez-jakintasun hori». Horri buruz seguruagoak izaten saiatzen ari gara. Egiten dugun lan motan oreka hau dago: zerbait sozialki benetakagoa bada, orduan artearen kalitatea handiagoa da, gizakiak bere esperientziaren ertzean, batera egotearen ekintzan berean, interes estetiko bat dagoelako berez. Arriskuarekin zerikusia du, haien bilaketaren ertza partekatzearekin, eta horrek arreta eta sostengu handia behar du. Bada benetan bere jardueran kontzentratuta dagoen norbait ikustea bezalakoa; xurgatzailea da oso. Hori elementu giltzarria da egiten dugun praktika askotan. Gakoa da jende-talde horietan azaltzen den benetakotasun hori; berdin du zer nahi duten miatu edo artikulatu. Nahiko maiz, ertz politiko bat dago horretan: «Hemen gaude». Aintzatespenaren ekintza horrekin zerikusia du; beraz, estetikoa dena berehalakotasun horrek eta sortzeko edo komunikatzeko beharraren premia horrek behartzen du, eta zenbaitetan beste eremu batzuetan bihurtzen da «jar ditzagun nagusi hauek hor inguruan karratu batean» eta orientatuago dago produktura. Noski, nahiko maiz, guk gaizki egingo dugu, baina, ongi egitea lortzen badugu, zerbait politikoki komunikatzeko urgentzia eta ondoren estetikoa eta gainerakoak, elkarrekin talka egitea da. Hori zirraragarri bihurtzen da ikusleentzat eta babesleentzat. Noski, ebaluazioa eta halako gauzak egiten ditugu, baina moduren batean, ez nuke hau esan beharko, baina nolabait saihesten ditugu, jendeak onartzen duelako xehe-tasunean hainbeste inbertitzen dugula, ongi ateratzea lortzean, zainketan, eta arretan, ezen sinpleki gertatzen dela, benetan, nahiz eta galdera erantzuteko modu oso lausoa izan arren.

**SO: Seguru zaudete egiten ari zaretena ona dela; beraz, ulertzen dut ez duzuela hainbeste behar beste batzuek hori onartzea.**

DS: Badakigu munduan leku bat duela, beharrezkoa dela badakigu... «gu» hitza erabiltzen ari naizelako. Berriro txori-saldora itzultzea da; konfiantzari buruzkoa da. Ez gaude benetan interesatuta artea egin nahi dutelako elkartzen gaituzten jendearengan. Zerbait esan behar duen jendearengan interesatuta gaude, eta hori desberdintasun bat dela uste dut. Ahots-kontura bueltatuz, aintzatetsia izan



3.27. irudia. Barbican Artswork-laborategiko artistentzako zentzumen-lantegia. Argazkia: Roswitha Chesher.

behar duen jendea da. Publikoki finantzatutako erakunde bat garelako, batzuetan kanpoko jendea etorri ohi da. Nahiko maiz, begiratuko dute, eta zer egiten dugun ikusiko dute. Hori zoragarriki normala da, eta sarritan «zer demontre gertatzen ari da?» diote. Sartzen dira, eta ona ez zela ematen du, badakizu, nahasia, «hemen egoteaz gozatzen ari naiz, baina ez nago nahiko seguru zergatik».

**SO: Eta artearen sistemaren inguruan? Gauza bat da taldeak, artistek, parte-hartzaileek eta finantzatzaileek duten pertzepzioa, baina artea zer den eta zer ez den egiaztatzen duen legitimazio-esfera bat ere badago, eta arteari buruzko pentsamendu kritikoa eraikitzen duena. Nola sentitzen zarete horri dagokionez? Nola erlazionatzen da Entelechy Arts Ingalaterrako arte bizidunen sistemarekin?**

DS: Uste dut nahiko eroso sentitzen garela, sinpleki, benetan ez garelako arduratzen. Aintzatetsiak eta interesgarriak direlako balioesten dituzten artista askorekin lan egiten dugu. Artista horiek txori-saldoaren eta lan egiten dugun jendearen parte dira. Zorionekoak gara lan egiten dugun artistek beren praktiken erronkatzat hartzen dutelako guk lan egiten dugun jendea eta testuinguruak, sustatzen eta aberasten laguntzen dielako. Duela zenbait urte, gure lana legitimatu behar izan genuela uste izan genuen. Southbank Zentroarekiko harremana genuen, «hiriaren erdialdeko arte-espazio eder» hori, eta proie-

ktu bat, *Eserleku-dantza handia* deitutakoa, kide batzuekin. Gertakizun horretarako, pentsatzen ari ginen nola parteka genezakeen agertoki bat, Europako arte-espazio handienetako bat, isolatutako jende nagusiarekin. Hala, *East London Dance* erakundeari eskatu genizkion koreografo batzuk, eserleku batean gorputz zaharrentzako lau dantza-pieza motz egiteko. Dantzarien taldeak gure nagusiei irakasten aritu ziren gutxi gorabehera hamabi astean zehar, Londres osoko hamabi lekutan. Batzuetan, berrogeita hamar pertsona elkartu ziren futbol-estadio batean, beste batzuk komunitate-eraikin txikietan... Eta ondoren haiek guztiak, 250, agertokian elkartu ziren, Southbank Zentroan. Oso estetika ederra izan zen, oso boteretsua. Ziur asko lor zitezkeen bezain legitimatua izan zen, nahiz hitz horrek arte parte-hartzaileetarako edozer esan nahi lezakeen. Orain galderak ditut metodologiari buruz, lan asko mota honetakoa zelako: «hau egin dezakezu» eta «horrela mugitzen zara». Uste dut poz hutsa izan zela hura egitea, eta haiek aintzatespenaz gozatu zuten; beraz, oso esperientzia baliotsua izan zen, abentura interesgarria. Bradford-eko *Freedom Studios* konpainiarekin *Home Sweet Home* deitutako antzerki pieza bat egin genuen, eta zahar-egoitzei buruz hitz egiten zuten nagusiekin lan egiten ari ginen asko, eta haietako asko erakunde zailak dira. Idazlea bilatu genuen, eta, orduan, aktore profesionalen eta artista nagusien konpainia bat jarri genuen. Bidaia-tu zuen, herrialdearen hiru partetan antzestu zuten, eta lau-izarreko azterketak izan zituen prentsa nazionalen. Beraz, marka ezazu «legitimatua», baina hala ere ez da nagusiki gu konpainia bezala garena. Interesgarria da; beraz, batzuetan egin dezakegu, baina benetan ez da existitzen garen zergatiaren bihotza edo gure jakingurarena, baina, dena delako arrazoiarengatik, jendeak jakin-mina du egiten dugunari buruz, eta hori orain handitzen ari dela dirudi. Ez nago nahiko ziur zergatik den, hogeita bost urte aritu garelako hori egiten, eta orain jendea esaten ari da «zer ari zarete zehazki egiten?». Uste dut neurri batean zerikusia duela sinpleki arteetara jende gehiagoren sarbidea izatearen interesarekin.

### **SO: Agian, testuingurua heldu bihurtzen ari da?**

DS: Agian, testuingurua heltzen ari da, bereziki lan-eremu honetan. Ematen du gizarteak artisten irudimena behar duela berrimajinatzeko nola bizi izango garen askoz zaharra den sozietate batean.

**SO: Halaber esan nahi nuen heldua, arte-praktika parte-hartzaileei dagokienez. Punturen batean, aurkitu dituzu haiei buruz eszeptikoa zen, edo halaber uka-**



3.28. irudia. *Home Sweet Home*, antzerki pieza Entelechy's Elder's Theatre konpainiak egindakoa.



**tzen zuen jenderik, orain haietara ohitu edo haiengan interesatuta dagoena? Erlazio edo jarrera mota hori aurkitu duzu?**

DS: Iraganean bai, eremu honetan, orain dela gutxi arte, bereziki finantza publikoekin, honelako itxaropenak daude, «zuk hau egin beharko zenuke, eta zuk honela ebaluatu beharko zenuke, eta hemen kokatu beharko litzateke». Historikoki nahiko maiz da konpainia bat bezala aurkitu genuela geure burua mozorroekin eta itzalekin jokatzu, honelakoa zen «ederki, zuk hau eta hau nahi duzu, pertsona hauek modu honetan lan egitea nahi duzulako». Hala, hemen hau egiten izango ginateke, baina hor zerbait desberdina egiten izango ginateke. Oso nekagarria zen bi gauza egin behar zenituelako, eta orain honako hau esateko adorea dugu: «Benetan hau egiten ari gara, gogoko duzu, ez duzu gogoko, ez gara arduratzen». Uste dut erresistentzia itzela egon zela komunitateekiko lana «mesedez, eseri hemen» diskurtso kultural nagusia, zentrala bihurtzeko. Ez dakit zergatik hitz egin behar dugun komunitate-arteari buruz. Hasteko, ez dakit komunitate bat zer den. Nahiko maiz, artistek esango lukete «o, komunitatearekin lan egiten ari naiz». Zer da «komunitatea»? Horrek ematen du «bestearekin» lan egiten ari naiz, «jende gixajo honekin», hitz gozoak edo zinkurinak. Nik uste dut artea egiten duzula edo ez duzula arterik egiten. Orain, eremu honetan hamaika konpainia lan egiten ari dira, eta kitzikagarri bihurtzen ari da. Iraungo duela espero dut, halako liskarretatik libre geratzen ari gara, espazio bat da orain.

**SO: Batzuetan, etiketek eragiten dizute lan egiten duzun jendeari buruz modu zehatz batean pentsatzea. Adibidez, «arte parte-hartzailea» terminoa erabiltzeak haiek parte-hartzailatzat hartzera eraman zintzake, eta orduan haiekiko harremana mota zehatz batekoa izatera. Nola nahiago duzu zuen proiektuetan lan egiten duzun jendeari erreferentzia egitea?**

DS: Haien izenak erabiliz: Jane, Jon, edo Paul... Eta, hortik aurrera, zail bihurtzen da, ez-zentzuzko bihurtzen den hizkuntza bat asmatzen hasten zarelako. Adibidez, «artista emergente»ei buruz hitz egiten hasten zara, eta, azken finean, sinpleki, jendearekin lan egiten ari zara. Noski, adierazpenak egin behar dituzu artistak nor diren azaltzeko; beraz, etengabe negoziatzen eta birnegoziatzen ari zara elkar deskribatzeko hizkuntza. Guk oraindik artistekin lan egiteari buruz eta parte-hartzaileekin lan egiteari buruz hitz egiten dugu, baina gero eta gehiago lerro hori lau-

sotzen ari da. Adibidez, guk poema batekin ireki genuen konferentzia nazional bat, Rosie Wheatland-ek, gure artista nagusietariko batek idatzia. Konferentzia hamaiketan ireki zen, eta berak laurogei urte ditu, eta zailtasunak ditu mugitzeko, eta denbora luzea behar izan zuen autobusa hartzeko; beraz, konferentzia ireki baino bi minutu lehenago ailegatu zen, eta izugarri hotza zegoen, eskuak erabat hotzak zeuzkan, eta hura, eseri, eta katilukada bat te hartu zuen, eta orduan zutik jarri, eta ordezkari guztientzat antzestu zuen, laurogei pertsona. Ez dakit zer esaten ari naizen, baina poeta bat da, momentu horretan esan nahi dut. Bera da modu batean edo bestean, bera idazten ari delako; beraz, bai, etiketak oso zailak dira, nagusi gehienek esango luketelako «benetan laurogeita zazpi urte ditut baina hemen hogeita zazpi urte ditut». «Zahartza-roaren mozorroa janzte» esaldiak ongi deskribatzen du; laurogeita hamarreko, laurogeiko, hirurogeita hamarreko urteko pertsonekin lan egiten dugu. Mozorrotuta daudela uste dut.

**SO: Zuen arte-proiektuetan, nahiz eta artisten eta parte-hartzaileen arteko bereizketek itxuragabetzeko joera izan, zuekin lan egiten duen jendea modu paternalista batean tratatua senti liteke noizbait? Jende hori erakundetik emantzipatzen da nolabait momenturen batean? Nola saihestu jarrera paternalista bat izatea, eta nola eragin jendea izatea arte-proiektuak bultzatzen dituen? Emantzipazioaren ideia garrantzitsua da zuentzat?**

DS: Bai, bada. Jende nagusiarekin lan asko egiten dugu, eta honelako mezu elektronikoak edo telefono-deiak jasotzen ditut: «O, ideia bat dugu, nagusi batzuekin lan egin nahi dugu». Eta, nahiko maiz, jendeak ideia bat idatzi, eta beste jende bat aurkitu nahi dute, honela lan egiteko: «Hau da ideia; beraz, hasiko gara, ederki? Goazen». Guk ez dugu horrela lan egiten. Jendea oso nahasturik gelditzen da «etor zaitezke eta elkarrizketa bat izan dezakegu» diogunean. Jendea nahasten duen lehengo gauza da elkarrizketa hori hurrengo astean izatea espero dutela, jende nagusiak uste duelako denbora hutsa duela. Antzoki Nazionalera telefonoz deitzen baduzu, «zortzi hilabeteetan izango dut elkarrizketa bat zurekin» esango dizute. Ongi, horrela da hemen. Jendea okupatuta dago, ideiak ditu, egiteko gauzak ditu; beraz, zure ideiak zergatik joan beharko luke azkarrago? Beraz, hasiera-hasiera da «hara, honi buruz pentsa dezagun». Orduan, entzutearen kalitatea epaituko dugu. Baliteke jende bat oso ederki eraturako eta oso kitzikagarriak diren ideiekin heltzea, baina benetan batez ere beste pertsona batzuekin presente

3.28. irudia. *Meet me at the Albany* topaketak.



egoteko jendeak daukan ahalmenari begiratzean datza, eta ez hainbeste, «hau eta hau behar ditut». Txantxa hau dugu konpainian: «Ondo, zenbat? Nahi dituzu hirurogeita hamar urteko bost, ongi, eta bi emakumezko, ar bat, Afrikako karibetar bat, ondo. Guztira laurogei libera da». Horixe da nahi dutena! Noski, ez dute lortzen.

**SO: Zerk gidatzen du zuen praktika: transformazio sozialaren ideiak, trukatzearen nahiak, agian jendearengan izan dezakeen efektuak? Zuen lanek desberdintasun bat markatzen dute jendearen bizitzetan?**

DS: Uste dut benetan dantzak desberdintasun bat adierazten duela jendearen bizitzan. Oso arduratsua naiz hori esatean, arteetan historikoki beti aldarrikatu dugulako gauza horiek desberdintasun bat adierazten dutela, eta nahiko maiz ez da hala. Baina uste dut oraintxe desberdintasun bat adierazten hasten ari garela eta, adibide moduan, nagusiei, isolatzeari eta konpromiso zibikoari buruz 2014an antolatu genuen sinposioa seinalatuko nuke. Hizlari akademikoak, finantzatzaileak, estrategia nazionalak, eta artean inplikaturiko nagusiak diren hizlari batzuk ere izan genituen. Partekatutako agertoki horren hasiera izan zen, partekatutako ahots hori eta geu ere oso arduratsuak izan ginen ordezkarietara dagokienez, benetako nahaste bat izateko zentroak eramaten dituzten pertsona, estrategia eta gertakizunean ordezkariak ziren nagusien artean. Interesgarria izan zen aldatzen hasi zelako guk biok hizkuntzari buruz gogoeta egiteko modua eta nola hitz egiten dugun gauzei buruz. Batzuetan, profesionalki gauzez hitz egiten duzun modua hizkuntza erabat urrutikoa eta ulertezina da haiei buruz hitz egiten den jendearentzat. Maila horretan, agian pauso ñimiño-ñimiñoak egin dira, nola jende gehiago ehundu daitekeen elkarriketan. Espezifikoki, hitz egiten ari garen beste proiektu batzuekin asko elkartzean, batez ere The Albany, sekulako galde-

rak daude: «Zer gertatuko da pertsona talde zehatz hau agerikoa bada? Zerk ematen du ikusgarritasuna? Zein da inpaktua? Zerk eragiten du zirkulu sozial zabalago bat?». Agian, pauso ñimiño bat da gauzak nola gertatzen diren kontuan hartuta, baina gauza kitzikagarria da, eta tristea ere bada, orain dirurik ez dagoenez, gobernu lokalak baliabiderik ez duenez, elkarrekin batera gure komunitateetan egoteko modu desberdinak aurkitu behar ditugu. Elkarrizketa berri baterako espazioa uzten du, eta, noski, artistek bezala, zentralak izan behar dugu horretan, irudimenarekin lan egiten dugulako. Gure lana hori da: «Zer gertatuko ote litzateke baldin eta...?». Niretzat, orain, egiten dugunak nolabait aldaketa ezaguterrazen bat ez badu, benetan ez dut puntua ikusten. «Zergatik egiten ari gara hau?» dibertsio bihurtzen da soilik. Nagusiekin egiten dugun lan espezifiko horrek erronka egiten badio guk gizarte gisa gure komunitateetan nagusiekin konektatzeko moduari, orduan, hori da egin dezakeguna, eragin dezakegun bide ñimiño bat.

**SO: Batzuetan, arte-proiektuak egiten ari zarenean, zu oso inplikaturik zaude zure estrategiarekin baina ez zara konturatzen zure proiektua beste estrategia handiago batean sartuta dagoela, kontrolatzen ez duzuna, eta, zenbat eta hobe egin zure lana, orduan eta hobe estrategia zabalago horretarako. Hori politika neoliberalak gobernatutako gizarte baten barruan lan egiteko kasua izan daiteke. Sentitzen duzu sistema horretarako komenigarriegoa zarela?**

DS: Bai, adibidez, beldur naiz gizarte gisa ez ote ditugun modu beldurgarriak jende ahulenarekin erlazionatzeko, zahar-etxeak deitzen ditugun lekuetan. Badago arte-praktika korrante bat zahar-egoitzetan artea egiten ari dena, eta horrek ikaritzen nau batzuetan, artea erabilia delako egitura eta sistema zailek elkar aditzeko, eta denboraren joana errazago egitea laguntzen du, «tori beste gozoki bat». Egiteko erantzukizuna dugun gauza guztien artean, agian haietako bat erronka egitea, eragitea eta hormak ostikoz jotzea da. Guk, konpainia gisa, ezintasunak eta ikaste-ezintasunak dituzten jendearekin lan egin dugu, eta bitzta ez da ona lan egin dugun jende askorentzat. Abokatu-konpainia bat izan genuen, jendea abokatuekin sostengatu behar izan genuelako, jendea jasaten ari zen abusuen ondorioz. Noski, baztertutako jende-taldeekin lan egiten ari bazara, justizia behar duzu haientzat. Lanak oso probokatzailea eta desafiatzailea izan behar du orain inguruan dauden sistema batzuentzat. Nire arduetako bat da hori harreman eder bihurtzea. Hori jendearekiko jarrera paternalista izateko kontura itzultzen da. Ni bel-



3.29. irudia. *Elephant and Castle Walking through Walls*. Argazkia: Roswitha Chesher.

dur nintzateke halako lanak gradualki arte-etxe handiek hartuko balituzte, haiek artea eginez eta ondoren lan hori eginez beren merituetara ailegatu ezin diren pertsonekin. Ona da, baina benetakotasun mota hori galtzen du, bertakoekiko harreman hori. Eta eroso bihurtzen da. Beti deserosoa izan behar du. Erosoa bada, zerbait oker dago. Desberdina izatea nahiago nuke.

**SO: Zer erronka dituzu orainaldira eta etorkizunera begira?**

DS: Erronka da egiten duguna arrunt bihurtzea. Lan mota horren erronka zer gertatzen den ikustea da. Hiriaren alde honetan bizitzea gertatzen bazaizu, antzoki bat zure kalearen bukaeran edukitzeko posibilitatea izan beharko zenuke, eta berekiko harreman bat izateko gai. Nik nire kalearen bukaeran osasun-zentro bat dut, eta, behar izango banu, badakit hor dagoela. Baina hori ez da nahitaz nire arte-zentroari dagokionez espero dezakedan zerbait. Bizitzako garai batzuetan, Londreseko alderdi honetako nire auzokide eta jende gehienak bisitatuko du ospitalea; ez maiz, espero dut. Bere arte-espazioarekiko harreman mota hori gogoko izango nuke, sinpleki arrunta izango litzatekeela, baina guztiz ez-ohikoa da oraingoz. Horixe da erronka, nola egin dezakegun hori. Noski, hori elkarrizketa guztietan dago, «laurogeita hamar urte badituzu, eta



3.30. irudia. Entelechy Artsen ekimen baten momentu bat.

dantzatzen bazara, ona da, eta zu ez erortzea ahalbidetuko luke; beraz, merkeagoa da»; froga-bilaketa batean, guztia joko horri buruzkoa da. Baina, azken finean, zer egiten dugun da, eta gizakiak gara- Horregatik da hain frustragarria. Beraz, osasun-departamentuetako ardura-dunekin hitz egiten duzu, eta haiek honelako gauzak esaten dituzte: «Ongi, hainbat ebidentzia dago sasoi onean mantentzea ona dela zuretzat, baina dantzari buruz ez dago hainbeste froga». Denboren hasieratik dantzatu gara, zer adierazgarri gehiago behar duzu? Burua, horixe da erronka. Xaloki egin, eta kontrako indarrak saihestu.



# 4. EGOPORTAERAK



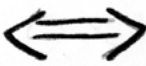
Boterea  EZARRITAKO

Radikala  EZARTZEKE

ARTE  
IREKIA

Performatibitatea

ZIURGABETASUNA JASATEKO  
GAITASUNA

artista   
kolak

DADAISMOA

SITUAZIONISMOA

FLUXUS

# Imaginario Soziala

personak

TESTUINGURUKO ARTEA

ARTE SOZIOLOGIKOA

BEHAVIOUR ART

EVENT ART

ARTE DE CONDUCTA

PERFORMANCE

HAPPENING-A

PROIEKTUALAK

PROZESUALAK

ESTRATEGIAK

DIZIPLINAZKORAK

KUDEAKETAKORAK

*Aspaldiko partez, parke batera paseatzera noa. Espero gabe, parkearen alderdi bat markatzen duen karratu handi bat aurkitzen dut nire ibilbidean, zoruan, gorriz margotuta. Izkina batean, kolore bereko QR kode bat ikusten dut, eta nire mugikorrarekin eskaneatzen dut jakiteko zer dela-eta dagoen eskualde hori seinalaturik.*

*«Parke-giroa bermaturiko ingurua» izendatuta dago, eta antolatutako gertaera batzuen programazioa jartzen du*

*jarraian: 7:00etan, bi pertsonak txakurrak paseatuko dituzte; 8:30ean, gazte batek kamiseta fosforito batekin korrika egingo du; 10:00etan, hiruzpalau pertsonak besterik gabe zeharkatuko dute parkea; 11:30ean, amama bat banku batean eseriko da bere zaindariaekin...*

*Bai ideia ona! Bestela, akaso, norbaiti bururatu ahalko litzaioke bere ordenagailu eramangarriarekin lan egitera, automobila garbitzera... edo artelan bat gauzatzera joatea.*



## 4.1. Egoerak eta portaerak sortzea, proposamen artistiko gisa

### 4.1.1. Egoerak eta portaerak sortzearekin loturiko aurreko arte-mugimenduak eta inguruko kontzeptuak

Egoerak eta portaerak sortuz esperientzia artistikoak eskain daitezkeela esatea ez da gauza berria. Abangoardietako mugimenduek zerikusia izan dute egoerak eta portaerak sortzearekin. Azter dezakegu zein ikuspuntu ideologikoen bidez ailegatu den gaur egun arte planteamendu artistiko parte-hartzaileak egitera, genealogia artistiko bat egitearren edo erlazio ideologikoen mapa bat zirriborratzearren. Atal hau Vicente Aguilera Cerniren zuzendaritzapean egindako Arte Modernoaren Hiztegiaren oinarrituta dago neurri handi batean.

**Abangoardiak** XIX. mendearen azken 20-30 urteetan hasi ziren, eta izpiritu eraldagarri, aurkako, iraultzaile, apurtzaile eta erantzulearekin jaio ziren, askatasun printzipiotik abiatuta.

**Dadaismoa** 1915-1922 artean garatu zen. Anti-artearen ideologia ezarri zuen, «arte edertasunaren, estetikaren eta buruoneslearen eremuan kokatzen zuen ohiko arte kontzeptuaren kontra»<sup>1</sup> eginez. Arte-sistemako objektu artistikoaren garrantzia eta berezitasuna kolokan jarri zituen, nahiz eta objektuen bidez ere haien artelanak garatu. Egunerokotasunaren eta artearen arteko distantziarekin jolasten ziren, zoriarekin eta absurdoarekin. Halaber, «artearen arteatik» ideiaaren kontra zihoan (formaren balio

---

1. Joaquim Dols rusiñol et al., *Arte Modernoaren Hiztegia*. Xabier Mendigurenek eta Pedro M. Zabaletak gaztelaniatik itzulia (Donostia: Euskal Herriko Unibertsitatea, 1979).

gorena azpimarratzen zuen teoria, eta batez ere forma ederrarena). 1960 urtearen inguruan abangoardia espekulatibo berriak hasi ziren artean, eta hurrengoak dadaismoaren zordunak edo jarrerren jarraitzaileak izan ziren.

**Situazionismoa** (1957-1972) egoerak sortzeagatik eta gizartearekiko jarrera iraultzailea izateagatik da ezaguna. Egoera horiek gertakarien joko esanguratsuak ziren. Guy Debord situazionismoaren aitzindariaren hitzetan, «gure asmo zentrala egoeren eraikuntza da, hau da, bizitzaren agertoki tenporalen eraikuntza konkretuak, eta goreneko natura apasionatu baten aldeko eraldaketa».<sup>2</sup> Halakoak gertaera partizipatiboak ziren, espresuki publiko parte-hartzailea aktibatzeko sortuak, eta ezarritako gizartearen agente eraldatzaileak izateko. «Guk ikusten dugu esplorazio iraultzailerik baliozkoenak bilatu dutela ikuslearen heroiarekiko identifikazioa apurtzea, eta zirikaren bidez ikuslea bere bizitza berezkoa iraultzeko bere gaitasunak ekintzara pasatzera bultzatzea».<sup>3</sup>

Situazionismoaren eraginak gaur arte ere ailegatu dira, egun haren kezkek kapitalismoak ezartzen dituen klaseen rolek indarrean jarraitzen dutelako. «Gaur arte agintzen duen klasea arrakasta izaten ari da langileria iraultzaileak haiengandik lorturiko aisialdia bere onurarako erabiltzeko orduan, aisialdirako sektore industrial erraldoia garatuz, zeina lehia gabeko tresna bat baita langileria aberetzeko ezusteko ideologia eta gustu burgeseko azpi-produktuen bidez».<sup>4</sup>

**Neodadismoa.** 1952-1953 aldera sortu zen, eta dadaismoaren jarraitzaileak ziren kategoria horretan jartzen diren artistak. Mugimenduak, beraz, dadaismoaren erraie-tako indarra galdu zuen, bere aldarrikapenak, ezinegonak eta bortiztasuna komentario bihurtuz. Bi bide daude: bata modu ironiko batean objektua aldarrikatzen duena

---

2. Guy Debord, «Towards a Situationist International» *Participation*, Claire Bishop ed. (London: Whitechapel / Cambridge: MIT Press, 2006). «Our central purpose is the construction of situations, that is, the concrete construction of temporary settings of life and their transformation into a higher passionate nature».

3. Ibid. «We see how the most valid of revolutionary cultural explorations have sought to break the spectator's psychological identification with the hero, so as to incite this spectator into activity by provoking his capacities to revolutionize his own life».

4. Ibid. «To this day, the ruling class is succeeding in making use of the leisure that the revolutionary proletariat extracted from it by developing a vast industrial sector of leisure that is an unrivaled instrument for bestializing the proletariat through by-products of mystifying ideology and bourgeois tastes».

(eta hortik jaioko zen geroago pop art-a), eta bestea, espresionismoaren eta akzio-pinturatik urrundurik, happening-a praktika oso egokitzen (ikuslea parte-hartzaile aktibo bihurtuz) hartzen duena.

**Ekintza-arte** (akzionismoa, performance-arte). Funtsuan, ekintzan zentratzen diren arte-adierazpenak dira. Denboran zehar zenbait mugimenduk erabilitako modu bat da. Dadaistek eta surrealisten jada erabiltzen zuten, eta neodadaistek ere bai, 1952tik aurrera. Akzionismoaren barruan: happening-a, performance-a, body-art-a, behaviour art-a, fluxus-a eta akzionismo vienarra batzen dira. Obra irekiaren kontzeptuarekin lotuta dago, arte prozesualarekin, eta partaidetza bilatzeko asmoa ageria da. «**Akzio**» hitzak aurreko adierazpenak ere izendatzeko balioko luke.

**Happening-a** inprobisazio handiko ekintza da. Terminoa 1950ean sortu zen. Arte-adierazpena ez da objektu batean zentratzen, baizik eta akzio batean eta ikusleen partaidetzan. Emozioen edo irudikapen kolektibo baten bidez esperientzia askatzaile bat lortzeko asmoa dauka. Happening-ean, autoreak ez dauka probokatutako egoeraren gainean kontrol osoa; parte-hartzaileen eskuetan geratzen da halaber ardura. Galkorra da, eta iragankortasun horregatik, artea kontsumo-produktu bat izatetik urruntzeko aukeratzen zen, nahiz eta gero happening horiek gauzatzeko beste modu batzuk aurkitu: argazkiak, bideoak, aretoetan utzitako aztarnak... Itzulpen zuzena «gertaera» da.

**Performance-aren** eta happening-aren arteko desberdintasun handienak artistaren presentzia motan eta gidoi finkoak edo zehaztu gabeak izatean dautza. Performerrak ez du normalean pertsonaia bat antzezten (ez da paper bat antzeztu behar duen aktore bat), baina gidoi bati jarraitzen dio. Happening-en aldean, batez ere inprobisazio maila da bereizgarria, eta performerren esperientzia askoz ere garrantzitsuagoa da performance batean. Performanceak happening-ak baino antz handiagoa dauka antzerki-egoera batekin. Ikusle goarentzat ekintza esanguratsua izateko asmoa du, batzuetan maila sinboliko batean. Terminoa 1970eko hamarkadan hasi zen erabiltzen, eta indarra 1980ko hamarkadan hartu zuen. Itzulpen zuzena «jarduera» da. Gaur egun, performance mota berezi bat agertu da, «performance delegatua» izendatu dena, eta autorea ez da performance-a zuzenki egiten duena, baizik eta beste pertsona batzuek egiten dute beraren ordean, bere argibideen arabera eta askatasun-sorkuntza-tarte gehiago edo gutxiago izanda.



**Event** «gertaera» kontzeptuaren azpian, happening-en desbideratze bat dago. Jaio zenean, plan bati jarraitzen zion ekimen bat zen, ez objektuala, gogoetak bultzatzeko, eta elementu mota guztiak erabiltzen zituen. Happening-en aldean, ikusleagoari eskatzen zitzaion partaidetza pasiboagoa zen. George Maciunas, La Mothe Young edo Dick Higgins dira jarraitzaile ezagunenak.<sup>5</sup>

**Portaera-arteak** (Behaviour Art) sozialki ezarritako portaera estandarizatuak baztertzeko dituzte, eta objektu eta komunikazio-egoera ohikoen aurrean beste jarrera posible batzuekin esperimendu nahi du. Jarreraren ikasketak kontuan hartuz, esperientzia sortzaileak eta erreflexiboak proposatzen dizkie parte-hartzaileei, ezarritako imajinarioa ordezkatzeko. Happening-aren aldean, proposamen mota horietan plangintza zehatz bati jarraitzen zaio. Mekanismo sozialekin eta baita banako jokaerekin ere lan egiten du. K. Arnattek, EIAG taldeak, S. Brisleyek, B. Demattio-k eta F.E. Walther-ek klabe horien barruan lan egin dute.

**Arte de conducta** Tania Bruguera Kuban sortutako ikasketentzako izenburutik dator: «Cátedra de arte de conducta». Bere hitzekin azaltzen duenez: «Jarreraren artea jokabide sozialaren erabileran adierazten da (gizartea komunikatzen den hizkuntza izanez), lan egiteko materializat hartuta arte publikoa eta soziala egiteko. Jarreraren arteak arte kontzeptuarekin eta performancearekin dauka bere sustraiak, baina hizkuntzaren eta gorputz fisikoaren mugetan bideratu beharrez, hizkuntzaren eta gorputz sozialaren mugak esploratzen ditu. Jarreraren arteak artelana ikusi dutenengan eta arte lanean parte-hartzen dutenengan sortzen dituen erreakzioarekin eta jarrerarekin lan egiten du, eta honela, publikoa hiritarra bihurtzen den prozesu bat sortzen da. Bizitza sozialean, jarrera belaunaldiz belaunaldi sartzeko da oroimenean, bizipenen, ahozko tradizioen eta zurrumuruaren bidez. Jarreraren artearen artelanen dokumentazioa, baliabide tradizionalak erabili arren, oroimen kolektiboan sartzeko saiatzen da, epe luze-rako irauteko modu eta elkarrizketa sozial bezala».<sup>6</sup>

---

5. Dols Rusiñol, *Arte Modernoaren Hiztegia*.

6. Tania Bruguera, «Cátedra arte de conducta», 2002. <http://www.taniabruquera.com/cms/492-1-Ctedra+Arte+de+Conducta.htm> «Se expresa en el uso de la conducta social (que es el lenguaje a través del cual se comunica la sociedad) asumido como material de trabajo por el arte para realizar arte público y social. Arte de Conducta tiene sus raíces en el arte conceptual y el performance, pero en lugar de enfocarse en los límites del lenguaje y del cuerpo físico explora los límites del lenguaje y del cuerpo social. Arte de Conducta trabaja con la reacción y la conducta que crea

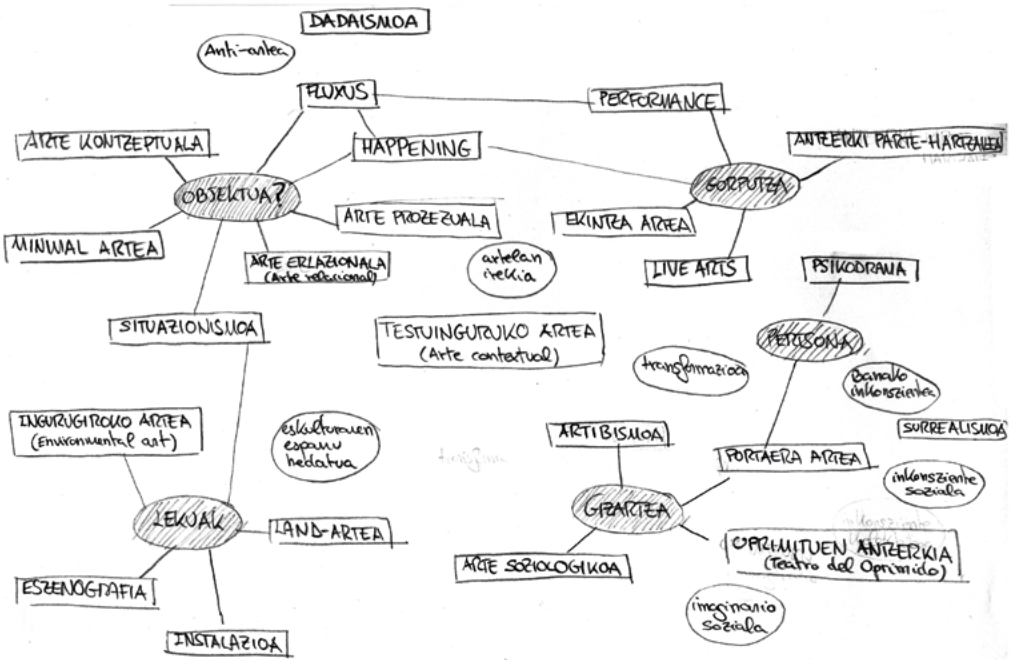
**Testuinguruko artea** (Arte de contexto, Arte contextual). 2002an *Un art contextuel* liburua idatzi zuen Paul Ardenen hitzetan, «testuinguruko artea» izenpean, artelan tradizionalen aldean ezberdina den arte-adierazpenen multzo bat aurkituko dugu: ekintza-artea, arte ekintzaile konprometituta (espazio publikoko happening-ak, «maniobrak»), hiri-espazioa edo paisaia bereganatzen duena (kaleko performance-ak, paisaia kokaturiko artea...), estetika parte-hartzaileak deiturikoak, edo ekonomia-arloan, komunikabideetan edo espektakuluan aktiboak direnak».<sup>7</sup> Horretaz aparte, esan behar dugu egun testuinguruko arteak ezartzen duenak ezin duela objektuaren behaketan arte-esperientzia osoa ordezkatu, eta artelanaren testuinguruak artelana bera eta baita publiko edota parte-hartzailearen esperientzia ere eratzen duela. Historikoki arte-mugimenduetara begiratzen badugu, garapen bat gertatu omen da: objektuko artetik kontzeptuko artera eta kontzeptuko artetik testuinguruko artera. Testuinguruko artea ez dago hain interesatuta artearen autonomian, zeren eta testuinguru sozial eta politiko errealetik aldentzen ditu arte-proposamenak, eta baita pertsonak ere.

**Arte soziologikoa** (Sociological art) Pierre Restany eta François Pluchart kritikariek erabili zuten lehenengo aldiz, 1968an, interes soziologikoko artelanak izendatzeko, artea kontsumotzat ulertzen zuten ekimenetatik aldentuz. Gina Pane eta Michel Journiac, Joan Rabascall, Hervé Fischer, Fred Forest eta Jean-Paul Thenot nabarmendu ziren kontzeptu horren inguruan. Hervé Fischer, Fred Forest eta Jean-Paul Thénot intereseko arlo horretan barkarka hasi ziren lan egiten, baina, 1974an, Parisen bilera batzuk antolatu zituzten beste artista eta agente artistiko batzuekin: Gina Pane, Bertrand Lavier, Thierry Agullo, Joan Rabscall, Jocelyne Hervé, Sonso, Hervé Fischer, Jean-

---

en los que presencian y participan en la obra, dando origen a un proceso donde el público se transforma en ciudadano. Así como la conducta se incorpora a la vida social de generación en generación a través de la memoria mediante la vivencia, la tradición oral, el rumor, la documentación de las obras de Arte de Conducta aún cuando utilizan los medios tradicionales de documentación, tratan de incorporarse a la memoria colectiva como forma de permanencia y diálogo social a largo plazo».

7. Paul Ardenne, *Un Arte Contextual* (Murtzia: Cendeac, 2002), 10. «Bajo el término de arte "contextual" entenderemos el conjunto de las formas de expresión artística que difieren de la obra de arte en el sentido tradicional: arte de intervención y arte comprometido de carácter activista (happenings en espacio público, "maniobras"), arte que se apodera del espacio urbano o del paisaje (performances de calle, arte paisajístico en situación...), estéticas llamadas participativas o activas en el campo de la economía, de los medios de comunicación o del espectáculo».



4.1. irudia. Ikertzen ari den arte-arloarekin erlazioaturiko korranteen eskema.

Paul Thenot, François Pluchart eta Bernard Teyssedre. Bilera horiek egin eta gero, Hervé Fishcherek, Fred Forest-ek eta Jean-Paul Thénot-ek *Sociological Art Collective* sortu zuten. Arte mota batekiko interes komuna zuten: arte kontzeptualago bat, abilezia berezirik behar ez zuena eta publikoaren inplikazioaren bidez gizartean transformazioak eragitu zituen.

**Arte erlazionala** (Arte relazionale) izenarekin izendatu dira objektu artistikoei baino gehiago gizaki-erlazioei garrantzia ematen dieten ekimen artistikoak. Gertaera artistikoak askotan eguneroko ekintzak izango balira bezala aurkezten dira, aldaketa esanguratsu txiki batzuekin. Horrek polemika eta ulertezintasuna sortzen ditu aditu eta ez-adituen artean. 1990ean hasi ziren horrelako adierazpenak agertzen, beste aurreko mugimenduen jarrera ideologikoari jarraituz, baina, 1998an, Nicolas Bourriaudek *Esthétique relationnelle* liburua idatzi zuen. Hala, zenbait artistaren artean ezaugarri errepikagarriak aurkitu, eta etiketa berezi hori asmatu zuen. Artista batzuk identifikatu zituen etiketa harekin: Rirkrit Tiravanija, Maurizio Cattelan, Jeremy Deller eta Vanessa Beecroft, esaterako.

Honaino azaldu diren kontzeptuak ikerketaren eremuekin nahiko lotuta daude. Badaude beste korrante eta kontzeptu batzuk ikerketaren arloarekin erlazioan:

**surrealismoa, fluxus-a, ingurumen artea** (Environmental Art), **esenografia, instalazioa, arte prozesuala** (Process Art), **arte kontzeptuala, minimal artea, arte biziak (Living Arts), partaidetza antzerkia, psikodrama** eta **oprimituen antzerkia**. Ikerketa garatu heinean beharra ikusiz gero, haietan ere sakonduko da. Hona hemen, korrante eta kontzeptu horien eskema bat ikerketaren gaiarekiko konexioak irudikatzen.

## 4.1.2. Performatibitatea

«Performance» hitz ingelesak honako esanahi hauek ditu:

- Jokabidea, jokaera, portaera (comportamiento)
- Jarduera (actuación)
- Egitea (realización)
- Antzezpena (interpretación)
- Emanaldia, saioa (función, sesión)
- Errendimendua, etekina (rendimiento)

Euskaraz edo gaztelaniaz erabiltzen dugunean, esanahiak hitz arrotz bakar batera murrizten ditugu, eta erraza da izen propiotzat eta ez izen arruntzat hartzea, edo izenaren aldakortasunean galtzea.

Horregatik, «performatibitate» hitzak zentzu abstraktua goa dauka, eta, adierazpen zehatz bakar batekin lotu beharrean, arte-adierazpen batean baino gehiagotan aplikatu dezakegu.

John L. Austin hizkuntzaren filosofoak oso aurkikuntza interesgarria egin zuen arlo linguistikoan, eta «performatibitate» kontzeptua asmatu zuen, hitzei aplikatzeko.<sup>8</sup> Be-

---

8. Erika Fishcher-Lichte, *Estética de lo performativo* (Madril: Abada, 2011). John L. Austin-en hitzei buruz *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones* (Bartzelona, 1998), 47 liburuan.

«Austin recurrió a un neologismo porque había hecho un descubrimiento revolucionario para la filosofía del lenguaje; que los enunciados lingüísticos no sólo sirven para describir un estado de cosas o para afirmar algo sobre un hecho, sino que con ellos también se realizan acciones, y que por lo tanto hay también, además de enunciados constataivos, enunciados performativos.(...) cuando en una boda el funcionario del registro civil, tras preguntar a ambos cónyuges, pronuncia la frase: "les declaro marido y mujer", no está describiendo un estado de cosas previo. (...) La profecía de esos enunciados ha cambiado el mundo. Los enunciados de este tipo no sólo dicen algo, sino que realizan exactamente la acción que expresan, es decir: son autorreferenciales porque significan lo que hacen, y son constitutivos de realidad porque crean la realidad

raren arabera, enuntziatu deskriptiboak bakarrik ez dira existitzen (horri «falazia deskribatzailea» deitzen dio), eta enuntziatu performatiboak ere badaude. Enuntziatu horiek ez lukete errealitatea deskribatuko, baizik eta lehenengoz existitzen ez zen errealitate bat sortuko lukete. Autorreferentzialak (esaten dutena egiten dutelako) eta konstitutiboak (errealitate sozial bat sortzen dutelako) izango lirateke.

Beraz, arte-adierazpenak autorreferentzialak eta konstitutiboak direnean, «performatibo» adjektiboa aplikatu ahalko genieke. Autorreferentzialak izango lirateke beste errealitate baten irudikapen deskriptibo bat ez direnean, eta konstitutiboak, aurrez existitzen ez den zerbait, momentuan bertan sortzen dutenean (hau da, errealitate berri bat eragiten dutenean). Konstitutiboak izateko ezauzgarria artearen transformazioak sortzeko gaitasunarekin lotu ahalko litzateke.

### **4.1.3. Arte-estrategia motak: diziplinazkoak, proiektualak, prozesualak eta kudeaketakoak**

Badaude faktore anitz artista batek estrategia mota batzuk edo beste batzuk aukeratzeko: biografia, pertsonaltatea, momentuko egoera, desioak, kontrako erreakzioak, artearen estereotipoak, inguruko joerak, erabaki ideologikoak eta uste sendoak, esaterako.

Estrategiek artelanen izaera eratzen dute, estrategiak berak jada adierazgarriak direlako. Estrategiak batzuetan modu batekoak edo bestekoak dira, eta beste batzuetan artelan berean zenbait estrategia bil daitezke aldi berean.

Artista batzuek beren eginkizuna medio baten barruan garatzea erabakitzen dute (hau da, argazkigintzan, pinturan, eskulturan, eta abarretan). Diziplina artistiko horre-

---

social que expresan. Son estos dos rasgos distintivos los que caracterizan a los enunciados performativos».

tan murgiltzean, artelanak sortzen dituzte, eta askotan «egite hori» (prozesuak eragiten dituen pentsaerak; material, gorputz eta egoerekiko erlazioa; prozesuak artistari eragiten dizkion sentsazioak...) da azkenean artelana eratzen duena. Beste batzuetan, nahiz eta medio artistikoan zentratutako estrategia bat erabili, artista aurrez kontzienteki pentsatutako ideia batetik abiatzen da (ideia hori modu definitiboago edo hasiberriago batean plan-teatuz proiektu gisa). Era hori proiektualagoa da.

Estrategia proiektualetan, artelanaren motorra asmoa da, eta asmo hori betetzeko medioak egoeraren arabera aukeratzen dira. Metodo proiektualetan, gailuak diseinatzen dira, momentuak planeatzen dira, lekuak hautatzen dira, behar diren pertsonekin kontaktzen da... Helburuen arabera, elementu egokiak aukeratzen dira modu kontziente batean. Metodologia proiektualetan, erregulazioa eta burmuinaren prozesu sekundarioak ageriak dira. Antolakuntzako lan bat dago, eta ematen du arrazionalak diren elementuek pisu gehiago hartzen dutela. Gaur egungo gizarte teknozientifikoan, prozesu sekundarioei lehentasuna ematen diegu nagusiki. «Zentzumenak pasioa pizteko erabiltzen ditugu, ez gure pentsamenduaren interesa asebetetzeko; eta hori hala da ez interes hori potentzialki presente ez dagoela sentitzen dugunean, baizik eta sentipenak gainazaleko kitzikapen huts izatera bultzatzen dituzten bizitzaren baldintzei amore ematen diegulako. Izan ere, gorputza bazter utzita gogamena baino erabiltzen ez dutenek eta beren egitekoetan zeharka besteen gorputzak eta lanak kontrolatzen dituztenek dute izen ona».<sup>9</sup>

Estrategia prozesualetan, prozesuek garrantzi gehiago dute emaitzek baino. Denborazkotasunak eta artelan ez prozesualetan atzean erakutsi gabe geratzen diren hainbat elementu erakusgai ipiniko dira jarrera aldarrikatzaille, alternatibo eta esanguratsu batean. Eta, prozesu horiek ez baditu pertsona bakar batek kontrolatzen, baizik eta parte hartzen dutenen artean erabakiz gauzatzen badira, hori nabariagoa da. Felipe González Gili egindako elkarrizketan, honako hau adierazten du proiektu kolaboratzaileez mintzatzean: «Horizontaltasunerako joera duten prozesuetan, emaitzak garrantzi gutxiago dauka, baina bidea askoz aberatsagoa izan ohi da, gatazkatsua izan arren. Gauza asko gehitzen dizkizu, gehiago eztabaidatzen duzulako, ados edo desakordioan ipini behar

---

9. John Dewey, *Artea esperientzia gisa*, 1934, Isabel Etxeberria Ramirez-ek ingelesetik itzulia (Bilbo: Klasikoak, 2010), 28.

duzulako eta ez dakizulako ea zure posizioan indartzea berekoia den edota pentsatzen duzunarekiko koherentea. Ziur asko, bakardadean askoz askatasun gehiago egon liteke, baina, interdependentziaren eta kosorkuntzaren erudian, oso hitz hotza erabiliz, eraginkortasun gutxiagokoak izango dira emaitzak, edo ikusgarritasun gutxiagokoak, baina prozesua askoz aberatsagoa».<sup>10</sup>

Proiektu parte-hartzaileetan, kudeaketa-prozesuak ere egon daitezke. Paul Ardennen iritziz, kudeaketa modu natural batean lotuta dago arte horren antolakuntzarako joerarekin, eta modu zorrotz honetan baloratzen du: «Kudeatzeko joerak aurkezpen berezi bat orkestratzen duen manager erlazional bat bihurtzen du artista, egoera erreal bat menperatzeko bere gaitasunaren froga izanez, errealitatea modu ezberdin batean dekantatzeko, modu artistiko bat, dimentsio sinbolikoa garrantzizko modu batean sartzen denean».<sup>11</sup>

Arte parte-hartzailean, estrategia mota hauek erabiltzen dira gertaeraren momentuaren arabera.

## 4.1.4. Arte irekia

«Kultura libre» copyright-aren kulturaren aurrean beste eredu bat proposatzen duen mugimendu ideologikoa da. Mundu digitalean sortu zen, eta prokomunaren eta lizentzia libreen erabilera aldarrikatzen du. Autoreen lanen etekin eta onura posibleak babesteko, copyright lizentzia ezarri zen, baina, aldi berean, lizentzia horrek, hainbat

---

10. Felipe González Gil, Saioa Olmok elkarrizketatua, «Zemos98ko Felipe González Gilekin hizketan, *Copylove, Procomún, amor y remezcla* jaialdiari buruz», *A\*Desk*, (2012ko apirilaren 12a). «Los procesos que tienden a la horizontalidad, suele importar menos el resultado, pero el camino suele ser mucho más rico, aunque sea más conflictivo. Te suele aportar muchísimas más cosas porque discutes más, te tienes que poner de acuerdo, en desacuerdo y no sabes si reforzar tu posición es egoísta o coherente con lo que piensas. Seguramente en la soledad haya mucha más libertad, pero en el modelo de interdependencia y de co-creación probablemente los resultados siempre sean menos eficientes, por utilizar una palabra muy fría, o menos espectaculares, pero el proceso es mucho más rico».

11. Ardenne, *Un Arte Contextual*, 129. «La propensión a gestionar hace del artista un manager relacional que orquesta una presentación singular, prueba de su capacidad para dominar una situación real y de su potencial para apoderarse de la realidad, para declinarla sobre un modo distinto, el modo artístico, donde la dimensión simbólica entra en juego de manera importante».

kasutan autorea babestu beharrean edo babesteaz gain, beste obretatik eratorritako lanak egiteko aukera murrizten zuen, aldi berean lanaren zabalera ez ezinbestean mugatuz. Murrizketak modu legal batean saihesteko, copyleft lizentziak asmatu ziren, mota anitzekoak. Erlazionatutako termino asko agertu ziren, eta pertsonak «libre» kontzeptua modu ezberdinean erabiltzen zuten. Esaterako, komertzioa eta lan eratorriak mugatzen dituzten lizentzia batzuk ez ziren kultura libreko espiritukoak batzuentzat.

Panorama horren aurrean, Freedomdefined.org-ek (arazoa konpontzeko zenbait arlotako espezialistak batu zituen proiektu bat) kultura libreko lanak (Free cultural Works) definitu zituen, eta honako askatasun hauek baliatuko lituzkete autoreen lanen aurrean:<sup>12</sup>

- Askatasuna lana erabiltzeko eta haren erabileraren onurez gozatzeko.
- Askatasuna lana ikasteko eta horrekin eskuratutako ezagutza aplikatu ahal izateko.
- Askatasuna informazio edo espresio kopia osoak edo partzialak egiteko eta berriz banatzeko.
- Askatasuna aldaketak eta hobekuntzak egiteko eta eratorritako lanak banatzeko.

Kultura librearen software librearen praktikatik sortu zen. Software librearen kode irekiko programak dira, hau da, pertsona edo erakunde batek programa bat diseinatzen duenean kode-iturria eskura uztea beste programatzaile batzuek programazio hori erabil dezaten edo hortik aurrera software-a garatu dezaten. Hala, ezagutza partekatzen da, eta premiazkoa ez den lana aurrezten da.

Momentu honetan, kontzeptu horiek arlo digitaletik beste eremu batzuetara pasatzen ari dira: fablab-etara (eredu fisikoak partekatzeko, 3D artxiboak eta argibideak trukatzeko), ekonomiaren arlora (mikrofinantziarioko plataformak sortuz), autoen ekoizpena (marka batzuen artean teknologia baten garapena partekatuz, ekoizpen-gastuak murriztearren) eta orokorrean kulturara (musikara, diseinura, zinemara, hainbat artistak beren sorkuntzak libreaki erabiltzeko aukera emanez, etekinak beste modu batzuen bidez bilatuz).

---

12. *Definiton of Free Cultural Works*, «Definition/Es», azken aldaketa 2016ko apirilaren 4an, <http://freedomdefined.org/Definition/Es>



«Irekia» kontzeptua konstelazio kontzeptual horretan dago, eta beste batzuetan ere bai. «Artelan irekia» definitu nahiko bagenu, «irekia» kontzeptuaren inguratzeak hartu beharko genituzke kontuan, artelan bat irekitzat hartzeko:

### **Artelanaren «kode irekia» (nola egiten den) gertatzen denean**

Zemos98ko Felipe González Gilek dioenez, «zeure burua artistatzat hartzen baduzu eta hasieratik egin duzuna zergatik egin duzun azaltzeaz arduratzen bazara, hori nire ustez kode-iturria konpartitzea da, beste kontu teknikoaz aparte, jakina. Kode irekiko html5-eko webgune bat den proiektu bat egiten baduzu, hori programazio informatikoko kode irekian egitea da. Baina, kode irekiari buruz modu metaforiko batean hitz egin beharko bagenu, eta ez teknikoa den zerbait balitz legez, nik esango nuke “artelana irekia” izango litzatekeela, adibidez, dantzako ikuskari bat amaitu eta gero, dantzaria ateratzen bada, artelana azaltzen badu eta galderak erantzuten baditu».<sup>13</sup>

### **Artelana zein intentziorekin egin den kontatzen denean**

Beste alde batetik, metaforarekin jarraitzen badugu, Felipe González Gilek beste puntu bat azpimarratzen du: artelanaren azpian dagoen asmoa. «Sortzailea den edozein motatako adierazpen artistiko hartuta, lanaren egilearen asmoa ezagutzea gakoa dela uste dut. Gauden testuinguruan, artez mozorrotutako publizitate gero eta gehiago dagoela, edo publizitatez mozorrotutako artea, nire ustez nork egin duen eta zergatik egin duen egin duen da gakoa. Horrek guztia baldintzatzen duelako. Zergatik egin duzu egin duzuna azalartzea da niretzat kode iturria besteekin banatzea, gauza teknikoak aparte utzita, noski».<sup>14</sup>

---

13. González Gil, «Zemos98ko Felipe González Gilekin hizketan». «Porque si tú de entrada te preocupas como artista, si te consideras a ti mismo artista, de hacer explícito por qué has hecho lo que has hecho, eso es para mí compartir el código fuente, además de cuestiones técnicas, evidentemente. Si haces un proyecto en html5 que es una web de código abierto, eso es hacerla con código abierto de programación informática. Pero si tuviéramos que hablar de código abierto como metáfora y no como algo técnico, diría que es que si termina un espectáculo de danza, que salga el bailarín y explique y que conteste a las preguntas justo después de haber terminado».

14. Ibid. «Considerando una expresión artística del tipo que sea, creativa, creo que la clave es conocer la intención de quién hizo la obra. En un contexto como en el que nos encontramos en el que en internet hay cada vez más publicidad disfrazada de arte, o arte disfrazado de publicidad,

### **Autorearen ezagutzatik ihes egiten duen zerbait adierazten denean**

Autoreak dakiena eta ez dakiena batera existitzen dira. Autore bakarrak ez dio artelanari bere izaera osoa ematen. «Autorearen heriotza» planteamendua, garrantzitsua da bai Roland Barthes-engan, baita Michel Foucaultengan ere. Artelan ireki batek, alde batetik, autoreak gainditzen du, artelanean bertan beste autoreen ahotsa eta gizartearen ahotsa dagoelako, eta, beste alde batetik, ideiak eta eginkizunak ez direlako pertsona batenak soilik, baizik eta historia kulturalarenak.

### **Egileak hasieratik planteamendu itxi bat ezarri ez baizik eta jasotzaileek artelana osatzen dutenean**

Umberto Eco-k *Obra irekia* liburuan azaltzen du mezu ireki batean adierazle bakar baten azpian esanahi asko elkarrekin bizi direnean planteamendu ireki bat dagoela, eta jasotzaileak une bakoitzean berreraikitzen duela esanahia, eta horrela artelanez artea izaten jarrai dezaketela denboran zehar. Haren ustez, artelan irekiak «askatasuneko ekintza kontzienteak» eragiten ditu jasotzailearengan. Horrek ez du esan nahi autoreak bere borondate osoa eskuordetuko duenik, baizik eta artelanaren egitura sortzailearen borondateak eratzen duela, jasotzaileei irekitasun handia utziz. Artelan parte-hartzaile batzuek hasierako egoera bat proposatzen dute, eta hortik aurrera parte-hartzaileak dira artelanaren izaera esanguratsuenaz azaleratzen dutenak. Beste batzuetan, hori gertatzen ari dela irudituta ere, benetan artistak pertsonen jarrera aurreikusten du, eta pertsonak soilik bere kontzeptua ilustratzeko erabiltzen ditu. Orduan ez da benetako irekitasun bat gertatzen, irekitasunaren simulazio bat baizik.

### **Prozesu generatiboak gertatzen direnean, eta errizomaren egitura**

Prozesu generatiboak prozesu irekitzat har litezke. Musika generatiboa egiteko, artistak sistema bat sortzen du, eta sistema horrek bere kabuz sortzen dituerritmoak eta soinuak. Ezaugarri «generatiboa» beste arte-proiektu mota batzuetan bilatzen badugu, modu birikoan erreproduzitzen diren proiektuetan aurkituko genuke. Adibi-

---

para mí la clave es saber quién lo ha hecho y por qué. Porque eso sí ya lo determina todo. Hacer explícito por qué has hecho lo que has hecho, eso es para mí compartir el código fuente, además de cuestiones técnicas, evidentemente».

dez, testuinguru zehatz batean sortzen diren proiektuak (soinu-mapa bat egitea, flashmob bat, etxean egindako arte-saioak). Badaude artibismoko ekintza batzuk modu horretan zabaldu direnak.

Errizomaren egitura eraikuntza hierarkiko baten aldean irekiagoa da. Artistaren lan egiteko egitura piramidala izan daiteke, eta artelana modu hierarkiko batean antolatuta egon (artista zuzentzaile baten gisa, beraren asistenteekin laguntzaile gisa eta parte-hartzaileak artistaren plangintzaren egile gisa). Edo artistak modu errizomatikoago batean ere lan egin dezake; adibidez, prozesu bat hasten bada eta gero beste batzuei prozesuaren ardura hartzen uzten badie. Gilles Deleuze-k eta Félix Guattari-k biologiatik hartu zuten errizomaren kontzeptua gizartearen boterezko erlazioak azaltzeko, errizomaren egitura Porfirioren zuhaitzarenaren kontra ipintzeko: «Ezagutzaren antolakuntza errizomatiko bat eredu hierarkiko baten kontra erresistentzia bat eragiteko metodo bat da, termino epistemologikoetan egitura sozial zapaltzaile bat itzultzen duena».<sup>15</sup>

### **Inprobisazioa eta ziurgabetasuna jasateko gaitasuna**

Inprobisazioa presente egotea ere irekitasun-faktore bat da. Prozesuak guztiz kontrolatuak ez direnean, bultzatzen dituen artistak ziurgabetasuna jasateko gaitasuna izan behar du.

## **4.1.5. Giroen sorkuntza eta haien eragina portaeretan**

Partaidetza-artean, artistak egoeren kolaboratzaile eta ekoizleak dira, objektuen banako ekoizleak baino gehiago.

Artistei askotan interesatzen zaie sortzen dituzten gertaerek nola eragiten dieten pertsonei, haien ideologian,

---

15. Gilles Deleuze eta Félix Guattari, *Capitalisme et Schizophrénie 2. Mille Plateaux*. (Paris: Minuit, 1980). [http://es.wikipedia.org/wiki/Rizoma\\_\(filosof%C3%ADa\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Rizoma_(filosof%C3%ADa)) «Una organización rizomática del conocimiento es un método para ejercer la *resistencia* contra un modelo jerárquico, que traduce en términos epistemológicos una estructura social opresiva».

inguruan ulertzeko moduan, testuinguruarekin erlazionatzeko eran, bizitza pertsonalean... Aldi berean, artista gutxiak dakite benetan modu espezifiko batean formen, koloreen eta espazioen pertzepzioaz, gizakien psikologiaz eta taldeko dinamiken teoriez, eta, askotan, beren intuitzioz gidatuak dira.

Ikerketa honek arreta ipini nahi du giroen sorkuntzan eta portaeren eraketan, aldaketan edo errefortzuan esku hartzen duten faktoreetan, modu praktikoa batean, aurkitutakoa eta ikasitakoa nire praktika artistikoan erabiltzeko.

Zenbait multzotan aztertu ahalko genituzke giro bat sortzean esku hartzen duten faktoreak:

- Ikus-entzunezkoak: koloreak, formak, argia eta soinuak.
- Gorpuztasunezkoak: usaina, tenperatura, ukimena, dastamena.
- Espazio eta denborazkoak: espazioak, distantziak, eritmoak.
- Banakoen psikologietakoak: biografia, desioak, inkontzientea.
- Gizakien arteko harremanetakoak: irudikari soziala, taldeko dinamika.

Pertzepzioaren psikologiako arloak asko ikertu du lehenengo faktoreen gainean. Rudolf Arnheim-ek, esaterako, *Arte y percepción visual* liburuan, Gestalt hurbilketa batetik aztertzeko elementu hauek. Gestalt-ek pertzepzioan gertatzen diren printzipio batzuk aurkitzen ditu, arteetan aplikagarriak direnak: pregnantzia, antzekotasuna, hurbiltasuna, simetria, jarraitutasuna, amankomuneko helbidea, sinpletasuna, irudi-hondoaren arteko erlazioa, berdintasuna, itxiera eta esperientzia.

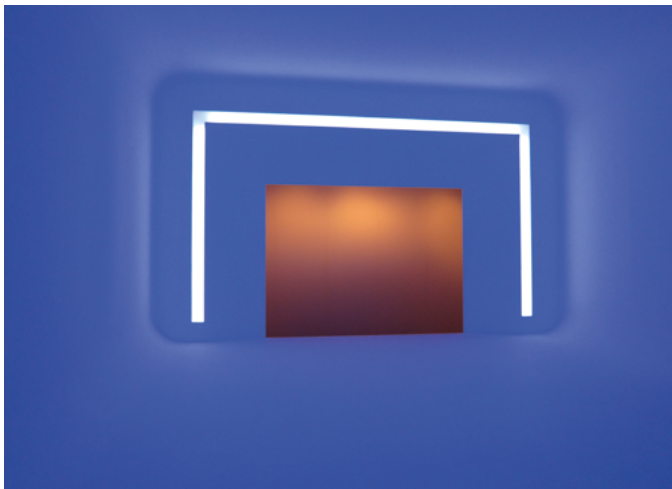
James Turrellek sortutako instalazioak, esaterako, koloreekin, espazioekin eta distantziekin jolasten dira, pertsonak sartzeko giro bereziak sortzearen. Izan ere, berak BA ikasketak egin zituen *Pomona College in perceptual psychology*, matematika, geologia eta astronomia ikasteaz gain. Jarraian, 2011ko Veneziako Bienalaren instalazio baten argazkia dago. Instalazioak atzealdean marko bat zuen espazio zabal bat zen, argiz beterikoa. Argiaren kolorea aldatuz zihuan, eta espazioan zehar mugitzen zinen bitartean distantzien pertzepzioa aldatzen zen.<sup>16</sup> Instalazioan,

---

16. Gorpuzdun kognizioaren teoriak (Cognición corpórea) dio konzeptu abstraktuen bidez –denbora eta espazioa, esaterako– pentsatzen

## TRANSARTEA

4.2. irudia. James Turrell, *ILLUMINATIONS*, Venice Biennale, 2011.



laukiaren barruan zeneukan esperientzia optiko eta espazialaz aparte, aurretik sartzeko ilara luze batean egoitearen sentsazioak eta barruan egon zitezkeen denbora mugatuak baldintzatzen zuen artelanaren barruan izan zenezakeen bizipena. Artelana kokatuta dagoen testuinguruak asko baldintzatu dezake artelana bera.

Baina, sentsazioetatik hartzen dugunaz eta testuinguruak gehitzen duenaz gain, hautematen duguna barneratutako egitura sozialekin nahasten dugu. Psikologia sozialak hori aztertzen du.

Koloreek, adibidez, esanahi batzuk edo besteak hartzen dituzte, gizarte zehatz batek zerekin batzen dituen.<sup>17</sup> Bestalde, gustua, edertasuna eta baloratzeko irizpideak ez daude soilik banakoaren pertzepzioarekin erlazionatuta, baizik eta baita sozialki eraikitako egiturekin ere. «Artelanaren eta gozamenaren arteko elkarketan, interakzio baldintzatu bat ere gertatzen da, eta gozamena kulturalki eragindako boterearen kalitatezko irizpide bat baino ez da».<sup>18</sup>

Egoera bat sortzerakoan pertsonen arteko jarreretan arreta ipintzen badugu, taldeko dinamiken ikasketek lagun

---

dugula. Aldi berean, sentsazio fisikoei eragina izan dezakete gure pentsaeretan eta sinesmenetan.

17. Eva Heller, *Psicología del color* (Bartzelona: Gustavo Gili ed., 2012).

18. Juan Luis Moraza, *Arte y Ornamento* (Murtzia: Cendeac, 2007), 54. «Pero en el encuentro entre obra y goce, se produce también una interacción condicionada de modo que el goce es sólo el sistema de realimentación del poder de un criterio de calidad inducido culturalmente».

gaitzakete. Taldeak eginbehar baten inguruan sortzen dira, eta, talde horietan, honako rol hauek banatuko lirateke, modu konstante batean, zenbait taldetan. Hau litzateke Enrique Pichón-Rivière psikologo sozialaren sailkapena:

- Aurrerapenen liderra
- Atzerapenen liderra
- Saboteatzailea
- Bozeramailea
- Masa isila
- Petxeroa (chivo expiatorio)

Halaber, artistaren eta parte-hartzaileen artean ezarzen diren dinamikak oso adierazgarriak izan daitezke, eta artelanaren kontzeptuetarako erabakitzaileak, egiturazkoak. Artistak, esaterako, rol hauek har ditzake:

- Eginbeharren gainbegiralea
- Diktadorea
- Bitartekariarena
- Zerbitzaria / Morroia
- Salbatzailea
- Autartikoa
- Probokatzaillearena

Rolak funtzionatzeko, taldea pertsonari egokitu behar zaio rola, eta pertsonak onartu behar du. Rol bakoitzak parte-hartzaileekin erlazionatzeko dinamika bat sor dezake:

dominazioa/esanekotasuna, autosufizientzia/aldentzea, eraso/defentsa, adeitasuna/demanda.

Halaber ikertuko da beste arloetan (psikodraman, psikologia konduktistan eta propagandan, esaterako) eta teknika konkretuen bidez (EMDR teknika, «insight-a»), al-daketak nola instalatzen diren gizakiongan, ez derrigorrez erabiltzeko, baizik eta printzipioz tresna boteretsu horiek kontuan izateko. Berez, puntu horiez kezkatzen ez diren praktika artistikoei jada efektu bat dute gizakiongan askotan naturalizatuta dagoen formatu baten bidez. Juan Luis Morazak esaten duenez, «arteak ohiturak, azturak eta produkzio-praktikak ekoizten eta arautzen dituzten gailu eta tresnen sare lausoa da, era horretan diziplinazko gizartearen gainegitura definitzen dutenak. Izan ere, imaginario soziala ekoizteko mekanismo boteretsua izan da. Churchilllek ezartzen zuenez “gobernatzea sinetsaraztea” baldin bada, orduan arteak gobernu-bokazio sakona izan du estatuko edo aurre-estatuko gizarteetan. Ez da

bakarrik letragabekoentzako tresna didaktiko bat izan, baizik eta sinesmenaren, mitologiaren, printzipioen, es-tatu-arrazoiaren eta, berrikiago, «amankomuneko onu-ra»ren tresna bat.<sup>19</sup>

## 4.1.6. Artea eta imaginario kolektiboa

Zein rol hartzen du arteak imaginario sozialaren eraikuntzan?<sup>20</sup>

Gizakiok izaki sozialak gara. Oso txikiak garenetik baldintzatzen gaituen talde baten barruan jaiotzen gara, familiar, aldi berean gizarte konkretu batean kokatuta dagoena. Izan ere, jaiotzen garenean, gure burmuina ez dago oraindik amaituta, eta gure erlazio pertsonalen bidez joaten da eratzen. «Basati txiki»aren kasuaren inguruan egindako ikasketek modu argigarri batean erakusten dute hitz egiteko gaitasuna adin zehatz batean lortzen ez bada jada ez dela barneratuko. Horrek gizarteak gure pentsamenduaren garapenean duen paper determinatzailea nabarmentzen du.

Imaginario soziala gizarte batek ezartzen duten eta bateratuta mantentzen duten esanahien unibertsoak dira. Esanahien ekoizpenei (geure burua irudikatzen duten ikurrak, sozialki desiragarritzat ulertzen ditugun elementuak, zein esanahi duen naturak, diruak, jainkoak, gizona izateak, andrea izateak...) arauak, balioek eta hizkuntzek eusten diete. Azken horiek, gizartean mugitzeko tresnak izateaz gain, banakoak irakasteko tresnak dira. Pertsonen barnean esanahiak, pentsaeren egitura eta esanahi horiei

---

19. Ibid., 43-44. «El arte pertenece a la difusa red de dispositivos o aparatos que producen y regulan costumbres, hábitos y prácticas productivas, y que así definen la superestructura de una sociedad disciplinaria. Ha sido, en efecto, un poderoso mecanismo en la producción de imaginario social. Si, como afirmara Churchill, "gobernar es hacer creer", entonces el arte ha poseído una vocación profundamente gubernamental dentro de sociedades estatales o preestatales. No sólo ha sido el instrumento didáctico para iletrados, sino que ha sido fundamental en la formulación y en la fijación de las creencias, de las mitologías, de los principios, de la "razón del estado", y —más recientemente—, del "bien común"».

20. Saioa Olmo, «Violencia Simbólica. Imaginario social, poder y arte». *Gara, Mugalari Eranskina*, 2010eko ekainaren 18a, 63.



4.3. irudia. Lucía Antonini, *Dibuja un soldado*, 2009.

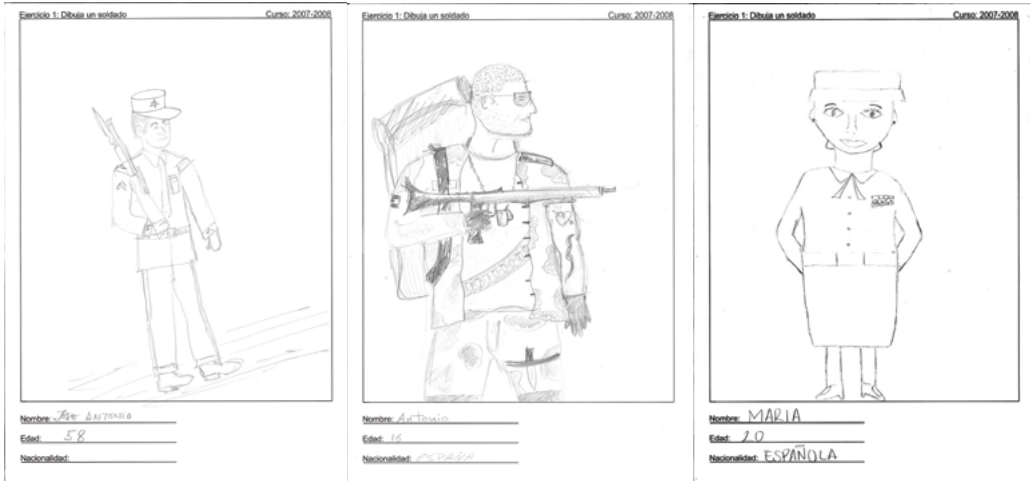
iraunarazteko mekanismoak injektatzen dira, eta belau-aldiz belaualdi transmititzen dira.

Adibide gisa, Lucía Antonini-ren *Dibuja un soldado* (2009) artelanak soldaduaren irudia ikertzen du imajinario sozialean. Bisitariak bakoitzak soldaduz duen irudia buruz marraztera gonbidatuak dira. Marrazkia gauzei buruzko gure ikuspegia nabarmentzen duen pentsaera bat da, diskurtsiboa ez dena. Marrazkien azterketak erakuts diezaguke zein gradutaraino egon daitekeen irudia baldintzatuta edo estereotipatuta gure adimenean. Ariketa berrogei pertsonarekin baino gehiagorekin egin eta gero, artistak baieztatu zuen: 15 eta 16 urte arteko Espainiako mutilek Vietnameko gudako soldadu amerikarraren prototipoa irudikatu zuten; zerbitzu militarra egin zuten 55 urte inguruko gizonek, soldadu espainiar bat marraztu zuten, haiek berek jantzi zuten uniformeaz; bakarrik bi emakumek bi emakume soldadu irudikatu zituzten, eta kolonbiar parte-hartzaileek soldadu paramilitarrak edo gerrillakoak irudikatu zituzten. 600 marrazki egin ziren, eta herrialde bakoitzeko irudi militarri buruzko gogoeta egitea ahalbidetu zuten.

«De lo Imaginario Social a lo Imaginario Grupal» testuan<sup>21</sup>, Ana María Fernández psikologo soziala Cornelius Castoriadis-ek ezartzen duen imajinario sozial efektiboaren (ezarritakoa) eta irudikari sozial erradikalen (ezartzeke)

21. Ana María Fernández, «De lo imaginario social a lo imaginario grupal», *Revista Actualidad psicológica*, 1992ko azaroa.





4.4. irudia. Lucía Antonini, *Dibuja un soldado*, 2009.

arteko desberdintasunetik abiatzen da, imaginario soziala boterearen aritzearekin, eta banako eta komuneko subjektibitateak erakitzen dituzten praktikekin modu estu batean lotuz.

Metodo anitzekin, indarkeria sinboliko bat eragiten da: behin eta berriro narratibak errepikatuz (publizitateak egiten duen moduan), ezberdinak ikusezin eginez («etorri guztiak lapurrak dira» orokortzea, adibidez), imaginario kolektiboaren eraikuntzako prozesu soziohistorikoa ikusezin eginez (honela, betidanik existituko balitz bezala naturalizatuta, esaterako, herrialde guztiak momentu zehatz batean sortzen direla alderatzea), esanahiak labainduz (ama izateko emakume izan behar duzunez emakume izateak ama izatea dakarrela ondorioztatzea), egiaren erregimenaren bidez (ustezko objektiboak diren ebidentzien bitarteko argudioak; datu estatistikoak, adibidez), banako batzuei eta beste batzuei modu ezberdinean eragiten zaizkien estrategia biopolitikoak ukatuz, gorespenak eta ezeztapenak artikulatuz (esaterako, kolektibo baten ikuspegi bakar bat ematea eta beste batzuk ez aipatzea).

Eva eta Franco Mattes talde artistikoak marka komertzia-  
 lek espazio sinboliko kolektiboaz bidegabeki jabetuz ima-  
 jinario sozialean inposatzen duten indarkeria azaleratu  
 zuen Vienan egindako *Nikeground* proiektuarekin (2003).  
 Horretarako, hi-tech edukiontzi bat kokatu zuten Vienako  
 enparantza nagusietariko batean, Karlsplatz-en, Nike-ren  
 informazio-puntu bat balitz bezala, eta azaldu zuten pla-  
 za historiko horrek *Nike-platz* izena hartuko zuela; aldi  
 berean, Nikeren logotipoaren monumentu erraldoi baten  
 argazkiak erakutsi zituzten, han bertan kokatuta. Hirian  
 zehar milaka panfleto banatu zituzten; [www.nikeground](http://www.nikeground).



4.5. irudia. Eva eta Franco Mattes, *Nike Ground*, 2003. <https://0100101110101101.org/nike-ground/>

com webgunea sortu zen, eta linea telefoniko bat antolatatu zen vienarren kexa eta iruzkinei erantzunak emateko. Kexak asko ugaritu ziren. Argitu zenean Nike eta udal-agintariak ez zeudela izendatze horren atzean, Nikek artistak salatu zituen, eta haiek galdetzen zuten: «Nikek zergatik ez du nirekin jolastu nahi?». Artisten defendatzaileek ekintzaren osagai artistikoa azpimarratu zuten, eta, azkenean, Nikek bertan behera utzi zituen erreklamazioak. Gailuak antzerki hiper-erreal gisa funtzionatu zuen, beste egoera erreal batetik hain urrun ez zegoen eta guztiz sinesgarria zen haluzinazio kolektibo gisa.

«Boterea», Spinozaren arabera, gradu handiago batean eragitea da, eragina izatea baino gehiago. Kasu honetan, artistek eragitea lortzen dute modu argi batean (puntualki izan arren), baina ez Nikek egiten duen neurri berean eta aldi oro.

Zein rol jokatzen du arteak imajinario kolektiboaren eraikuntzan? Arteak gure emozioak eta gure adimena eragiteko gaitasuna dauka, kontuan hartuta emozioak ezberdinak direla bizitza kolektiboan maiz erabiltzen diren estrategien aldean. Eragiteak ezarritako imajinarioaz laguntzea esan nahi dezake (Bilbon zerbitzuetara bideratutako Puppy-a izan litekeena) edo estatusunean jarri, aurreko kasuan bezala. Arteak ere distantzia kritiko bat har dezake eta iruzkin erreflexiboak egin, Txuspo Poyoren *Cartoons* bideokoak bezalakoak, Walt Disney animazioen bidez umeei irakatsitako estereotipo, arau eta balioei buruzkoak. Arteak kolektibo batek bereganatuko dituen elementu ikoniko berriak proposa ditzake, edo azkenean identifikazioa lortu gabe amaituko direnak (zornotzarrek Andrés Nagelen *La Patata* deitzen duten eskulturaren kasuan, esaterako).



4.6. irudia. Eva eta Franco Mattes, *Nike Ground*, 2003. <https://0100101110101101.org/nike-ground/>

## TRANSARTEA

Arteak gauza asko egin ditzake; beste kontu bat da nola kokatzen diren artistak ezarritako imajinario kolektiboaren aurrean eta boterearekin lotutako imajinarioa kolokan jartzeko edo ezartzeke dagoen imajinario baten sorkuntzaren aukeraren aurrean.

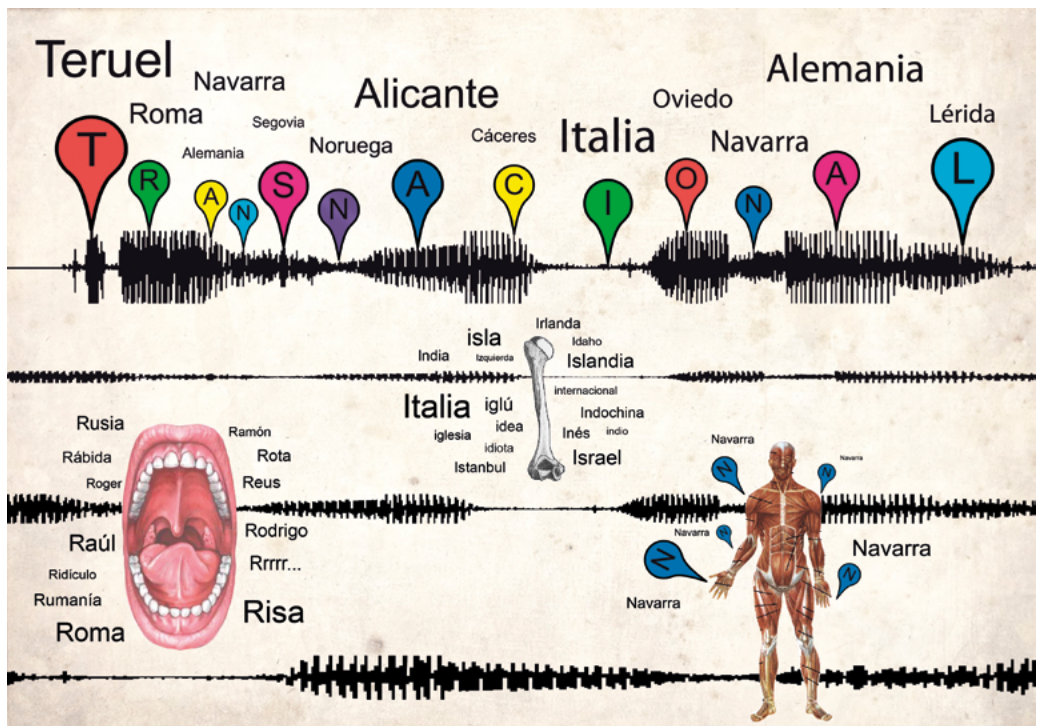
## 4.2. Kasu praktikoa: Transnazonala

*Transnazonala* leku geografikoekin lotutako imajinario kolektiboari buruzko arte-proiektu bat da.

Proiektua telefonozko elkarrizketa komertzial arrunt baten ondorioz sortu zen. Hizketaldi horretan, Atlantikoaren ertz banatan zeuden bi pertsonak (telefoniako konpainia bateko komertzial bat eta ni) modu guztiz ezberdin bategan letreiatu genuen helbide elektroniko bera, bakoitzak bere erreferente geografikoak erabiliz («I» Iguazukoa, «D» Durangokoa, «E» Ekuadorrekoa...).

Geroztik, hainbat lekutako 500 pertsonari edo telefonoz galdetu nien nola letreiatuko luketen «transnazonal» hitza: «T» Teruelekoa, «R» Renokoa, «A» Abadiñoakoa... Erantzunak grabatu nituen eta horiekin animazio bat egin nuen, leketako erreferenteak, geografia korporalak eta

4.7. irudia. Saioa Olmo, *Transnazonala* proiektuaren animazioaren irudia, 2012. <http://www.ideato-mics.com/201.html?&L=1>



## TRANSARTEA

4.8. irudia. Saioa Olmo, *Transnasionala* proiektuaren aurkezpen performatiboa, CA2M, Madril, 2012. <http://www.ideatomics.com/201.html?&L=1>



buruan durunda egiten zuten hitzak nahasiz. Madrilgo CA2M zentroko Picnic session-en barruan saio psikogeografiko batean formalizatu zen lan-prozesua. Soinuen eta zaporeen bidez paisaia soinudun bat sortu genuen. Hitzen formak zituzten gailetak eta hainbat zaporetako edariak sakabanatu ziren espazioan zehar, jendeari sentsazio ezberdinak eragiteko. Mikrofonoak ere zabaldua zeuden lekuan entzuten ziren.

Egokiera horrekin, modu sentsorial batean, lekuekin erlacionatutako kontzeptu eta emozioez espermentatu nuen, lurraldeetako hitzek zein ideia-elkarketa sortzen dituzten, zein estereotiporekin dauden lotuta eta zein sentsazio pertsonal dakartzaten adierazteko asmoarekin. Saioaren amaieran, ikus-entzunezko elementuen bidez, proiektuaren gakoak azaltzen zituen animazio bat proiektatu zen.

Proiektua zenbait artistarekin kolaborazioan egin nuen: soinu-edizioan, Oier Iruretagoienarekin; animazioan, Seba Domatorekin eta Pernan Gofirekin, eta, gailetak egiteko, Comiendo Fino-ko Vanesa García-rekin.

Eranskinean, informazio gehigarri gisa, *Transnasionala* proiektuaren aurkezpenaren bakarriketa itsatsi dugu, zeinetan modu iradokitzaile batean proiektuaren sorburuei buruz hitz egiten baita.

Ekimenaren azterketa kritikoa:

### **Proposamenaren sorburuak**

Askotan, geure burua eremu globalago edo lokalago batean kokatzen dugu. Batek galdetzen badigu, modu ze-



4.9. irudia. Saioa Olmo, *Transnazi-  
onala* proiektuaren aurkezpen  
performatiboa, CA2M, Madril,  
2012. [http://www.ideatomics.  
com/201.html?&L=1](http://www.ideatomics.com/201.html?&L=1)

harkako batean, zein erreferentzia geografiko etortzen zaizkigun arinen adimenera, agian harrituta geldituko gara. Gurekin erlazio anekdotiko bat duten lekuak etorriko zaizkigu mihiaren puntara: txikitari ikasitako lekuen izenak, alboko hiriaren izena, gure bankuaren izen toponimikoa edo umorezko gag batean errepikatuta agertzen zen leku baten izena. Geure buruari galdetu diezaiokegu: «Nor da benetan hitz egiten duena batek hitz egiten duenean? Norbera ala barneratuta dauzkagun hainbeste leku, ikasketa, errepikapen amankomun?»

Proiektuaren bidez gure imajinarioan dauden leku geografikoekin esperimentatzea izan zen asmoa; halaber fisikoki ezagutzen ez ditugun lekuak zerekin lotzen ditugun hausnartzea, eta guretzat modu imajinario batean bakarrik existitzen diren lekuak aldi berean guretzat guztiz errealak direla ohartzea. Gorpuzdun kognizioaren teoriaren arabera, kontzeptu abstraktuak metafora fisikoak balira bezala pentsatzen ditugu. Baliteke kasu honetan printzipio horrek funtzionatzea.

Proiektuak, alde batetik, adierazten du hitzen bidez pentsatzen dugula eta haien bidez hurbiltzen garela errealitate. Hitzetan harrapatuta gaude, eta, aldi berean, hitzak inguruarekin erlazionatzeko gailuak dira. «Determinismo nominatibo»aren teoriak leku-izenekin ere funtzionatuko luke. Guk leku baten aurrean dugun jarrera, beste gauza batzuen artean, lotuta egon liteke leku horren izenarekin lotzen dugunarekin.

Lekuetako hitzei balioak lotzen dizkiogu sonoritatearen arabera; hitz-elkarketa askeak egiten ditugu izenekin, gure bizipenen arabera eta, azken bolada honetan, mar-



ketinaren bidez (turismorako apustu bat egin duten hiriek praktikatzen dute hori).

### Prozesua

Prozesuak zenbait atal izan ditu. Hasieran, 500 deiak egitean, marketineko agente bihurtu nintzen denboraldi batez. Puntu hori interesgarria zen niretzat: modu kameleoiko batean beste profesio baten prozedura bizitzea. Lehen pertsonan egitea garrantzitsua izan zen, elkarriketako hainbat ñabardura hartzearen. Prozesua lehenengo aldi batean Espainian egiteko pentsatuta zegoen, eta, gero, asmoa zen beste lurralde batzuetan prozesua errepikatzea. Prozesua berriz errepikatzeko aukeraren bat agertuko balitz, posible izango litzateke prozesuaren fase hori ordezkatzea, esandakoarekin distantzia bat emanez.

Dei telefonikoak egin eta gero, «estudioko lana» ere egin nuen, zenbait arlotako kolaboratzaileekin: soinu-nahasketarako, animazioa gauzatzeko, gailetak egiteko, entzuzko zuzena egiteko... Fase hura aberatsa izan zen:

- Prozesu kolaboratzaileak aberatsagoak egiten zaizkidalako.
- Bakoitzak bere jakintza gehitzen duelako.
- Epeetara mugatzearen, beste pertsona bat ere inplikaturik badagoelako proiektuan.

Kontra:

- Ziurgabetasuna emaitzaren inguruan, ez baituzu osorik kontrolatzen.
- Zati batzuk egin bitartean esanahia garatzen jarraitzeko aukera galtzea.
- Xehetasunetan lehenengo asmoaren desbideratzeak egotea.

Denboran zehar, prozesua tartekatua izan zen.

Batzuetan, arte-prozesu batean artistak izandako esperientzia alderatzen dugu. Lehen pertsonan aztertzeak aukera baliatuz, interesgarria izango litzateke horretan arreta ipintzea, ikusteko zer eragin duen proiektuan bertan eta bisitari edo parte-hartzaileek izandako esperientzian. Kasu horretan, proiektua zaila izan da, eta, beraz, tentsioan egon nintzen, baita aurkezpenean ere, eta horrek bakarriketaren antzezpene pixka bat behartua izatea ekarri zuen. Bestalde, kudeaketarako gailuak bikain funtzionatzen zuen, buruarekin pentsatutako tresneria ematen baitzuen, baina, lekuan bertan, aurrez pentsa-



4.10. irudia. Saioa Olmo, *Transnazonala* proiektuaren aurkezpen performatiboa, CA2M, Madril, 2012. <http://www.ideatomics.com/201.html?&L=1>



mendu diskurtsibo batez diseinutako estrategia batzuek ez zuten guztiz funtzionatu, edo behintzat ez pentsatzen nuen moduan. Adibidez, gailetek eta edariek ez zizkieten beste leku batzuk gogorarazi, osagarri simple bat balira bezala funtzionatu baitzuten. Hala ere, gaileta eta edariak ipintzea interesgarria izan zen niretzat, bakarrizketan elementu iradokitzaileak sartzeko (nazioarteko urak, prokomunaren kontzeptua, gaileten osagaiak —espeziak— dagozkien lekuekin lotzeko...). Ideien elkarketa askearen bidez, oso testu aberatsa lortu nuen.

### Egoera bat sortzen

*Picnic Session*aren abagunerako, hasieratik egoera bat sortzea izan zen ideia. Halaber, ikusmenaz eta entzumenaz aparte, banuen gogoia beste zentzumenekin esperimentatzeko. Horregatik, zaporeak sartu nituen jokoan.

Antolakuntzakoek ez zidaten esan zenbat pertsona lekukuratuko ziren (lehenengo elkarrizketetan, 50 inguru; gero, 100 inguru; azkenik, 200 inguru izan ziren). Hori garrantzikoa zen elementuen (edari, gaileta, mahai eta mikro) kopurua zehazteko, eta ezinegonaren kausa ere izan zen.

Gau hartako hiru interbentzioetatik lehenengoa izan zen *Transnasionala*. Giroa berotzea banekien garrantzitsua izango zela. Horretarako, bakarrizketa bat asmatu nuen,

4.11. irudia. Saioa Olmo, *Transnasionala* proiektuaren aurkezpen performatiboa, CA2M, Madril, 2012. <http://www.ideatomics.com/201.html?&L=1>



proiektuaren ideiak modu pertsonal eta iradokitzaile bategan transmititzearren. Hala ere, bakarrizketan bertan partaidetza txikia eskatzen nuenez, uste dut giroa ez zela epeldu behar zuen bezala.

Hoztasun hori eragin zuen beste faktore bat espazioa bera izan zen. Terrazaren espazio handiena harmailak dira, eta jendeak eserita egon behar zuen, geldi. Hori kontuan izan nuen, eta, hori saihesteko, gailetak banatu nituen mahaietan, pertsonen nahasketak, haien arteko erlazioak, eta gaileta, edari eta mikroez interakzioak eragiteko. Dena den, harmailak direla eta, jendearen oso azpian nengoen; beraz, bakarrizketa egin bitartean zaila egiten zitzaidan publikoaren artean mugitzea, eta ez zen naturala gorantz hitz egitea.

Egoeraren beste ezaugarriei dagokienez, uste dut oso ongi jokatu nuela: inguruko paisaiak baliatu nintzen erreferentzia geografikoak ingurunearekin konektatzeko, azken pisuko terraza bat erabili nuen entzumenezko paisaia bat sortzeko, edota mahaiak ipini nituen, sakabana-tuta, geomarkagailuen diseinuekin apaindurik.

### **Partaidetzaren ezaugarriak**

Pertsonen oso inplikazio txikia eskatzen zitzaizen ekimena aurrera eramateko: burura etortzen zitzaizkien izen batzuk ozenki esatea, musika batekin hitzen bidez parte hartzea, eta gaileta eta edari batzuk dastatzea.

Erraz egiteko zerbait eskatzen zitzaizen. Egoerak honelako gauza bat egitera bultzatzen zuen: udako ostegun batean, gaueko 9:00etan, terraza atsegin batean zerbait egitea, kulturako jendearentzat batez ere, 50 minutu iraungo zuena.

Maiz, pertsonaren inplikazio txikia eskatuko luketen egoerak planteatu ditut: partizipazioa erraztearren, jendearekiko zorrotzegi ez izatearren, emaitza ziurtatzearren. Horrek ere arrisku bat dakar: erraza bezain galkorra, ahazkorra, entretenimenduzkoa gerta daiteke.

Baina, batzuetan, erraztearren, gauza batzuk galtzen dira (sakontasuna, inplikazioa, luzaro iraungo duen eragina), eta aberatsagoa izan daiteke jendea benetan inplikaturik egotea dakarren egoera bat planteatzea, beraren intereseko bada. Beraz, zaila da oreka bat lortzea: interesa, inplikatzeko libre egotea.

Beste alde batetik, hobe izango litzateke entzumenezko paisaia hain inprobisatua ez izatea eta benetan esperimintatzeko espazio eta denbora bat lortzea. Gertaera honetan, bai esperimintazioaren momentua bai erakusteko momentua aldi berean gertatzen ziren, eta horrela, dispositiboak eskain zitzakeen esperimintatzeko aukera guztiak ez ziren esploratu. Tailer bat egin eta gero, askoz modu aberatsago batean lortuko litzateke hori, nahiz eta momentuan inprobisatua izan.

### **Proiektua kontagarria izateko gaitasuna**

Proiektua ez da modu erraz batean kontatzen. Ikus-perzeptzioan, objektu batek arreta handiagoa lortzen badu formagatik, koloreagatik, testuragatik edo beste ezauzgarriren batengatik, pregnantzia gehiago dauka. Gestalt-en pregnantziaren printzipioa zenbait propietatetan oinarritzen da: figuraren egituraren ordena, simetria eta koherentzia. Proiektu honi aplikatzen badiogu, modu metaforiko batean ez dugu esango oso pregnantea denik, kontatzen konplikatuak ematen baitu, elementu metakegatik.<sup>22</sup>

Objektualak ez diren proiektuek artea kontsumoko produktu bihurtzea saihesten dute askotan. Baina, batzuetan, beste kontsumo mota bateko produktu bihurtzen dira, komunikaziozko produktu, existitzeko modu bat balitz bezala, modu ukiezin baina oso erreal batean gure imaginarioan. Azken bolada honetan, erraz kontatzen diren proiektuak ugaritu dira (Santiago Sierraren edo Karmelo Bermejoren akzioak, esaterako), eta, nahiz eta konplexuak izan, ekoizpenean eta esanahietan askotan bi edo hiru lerrotan azal daiteke haien gakoa, edo behintzat kontakizun horrek jada geure burua zirikatzen du. Hala ere, proiektu batzuk, nahiz eta fisikoki ez gertatu, ia ez dira benetan gauzatu behar (Ibon Aranberriek Lemoizko zentral nuklearrean su artifizialekin egin ez zuen proiektua, esaterako). Azaltzen digunarekin, jada proiektuaren inplikazioak jasotzen ditugu. Gure imaginarioan egin zezaketen efektua egitea lortzen dute modu batean jada.

---

22. William Lidwell, Kritina Holden eta Jill Butler, *Universal Principles of Design* (Gloucester, Massachusetts: Rockport Publishers, 2003), 120. «The tendency to perceive and recall images as simply as possible indicates that cognitive resources are being applied to translate or encode images into simpler forms. This suggests that fewer cognitive resources may be needed if images are simpler at the outset. Research supports this idea and confirms that people are better able to visually process and remember simple figures than complex figures».



## 4.3. Elkarrizketa: Roger Bernatekin solasean haren *Pendiente de voto* artelanaren estreinaldian egon eta gero

### ***Pendiente de voto* artelana ikusi bitartean jasotako inpresio eta pasadizoak**

Beti, artelan batera gozameneko gehi laneko intentzio bikoitzarekin joaten naizenean, hautatu beharrean egoten naiz: neure burua artearen plazerari entregatu ala bizipenaren erregistroaren morrontzen mende geratu geroko garapenatarako.

Nire bidegurutze partikularrean sartuta, tarteko aukera bat hartzea erabaki dut, lauhazka biziaren eta heltzen duten aho-uhalean artean: nire esperientzia eta ingurukoena askorik oztopatuko ez duen argazki-erregistro bat egitea.

Aretoan sartzean, konpainiako kide bati jakinarazi diot argazkiren batzuk ateratzeko baimena eskatu dudala eta berak baietz esan dit, argazkiak egiteko, baina litekeena dela ere segituan niri errieta egitea horrexegatik.

Nire bozkatzeko aginteaz eta nire argazki-kameraz klik batzuk egin eta gero, funtzioan zehar osaturiko epaimahaiko kide batek zorrozki adierazi dit hemizikloan argazkiak ateratzea ez dagoela baimenduta. Pertsona hori antzerki-konpainiako kidea da, ala errejidorearen rolera libreki bereganatu duen beste ikusleren bat baino ez? Errealitatea eta fikzioa berriz itxuragabetzen. Nahasturik, argazkiak eta bideoak ateratzen jarraitu zen dut, entzungor egitearen teknika zaharra baliatuz, eta neure burua egozteko begiradak gurutzatzen saihestuz; hala ere, egiazki, pixka bat izaturik.



4.12. irudia. Roger Bernat, *Pendiente de voto*, Madril, 2012.

Artelana amaitu ondoren, pertsona horregana hurbildu, eta galdetu diot:

- Barkatu, baina zu Roger Bernaten taldekidea zara? Berak grabatzeko baimena eman zidan eta.
- Ez. A, orduan ederki, baina ulertuko duzu nire jarrera, grabaketa ilegal eta egile-eskubideengatik.
- Aaaaa... (orain bai, egoera benetan esanguratsua egin zitzaidan).

Ez dugu bakarrik hausten fikziozko jolasa; batzuetan, errepikatzen eta berriz baieztatzen ditugu esparru errealean gauzatzen ditugun ekintzak.

## «Eta bozkatzeari uzten badiogu?»

### Roger Bernatekin hizketan haren *Pendiente de voto* antzezlanetik abiatuta

A-Desk aldizkarian partzialki argitaratua 2012-12-19an [http://www.a-desk.org/spip/spip.php?id\\_article=1363&page=article#comentarios](http://www.a-desk.org/spip/spip.php?id_article=1363&page=article#comentarios)

Roger Bernatek eta haren taldeak *Pendiente de voto* estreinatu dute, Centro Dramático Nacional gunean, Madril. Antzezlanak irauten duen bitartean, antzokia legebiltzar bihurtzen da, eta ikusleak indarreko parlamentuko debate faltsuaren aktore politiko izatera aldatzen dira. Bozketek prozesua zuzentzen dute. Roger Bernat eredu adierazgarrienerako bat da erakusteko nola antzerkia plataforma bat izan daitekeen ikerketarako eta esperimentaziorako, kritika eta emozioa ahaztu gabe.

4.13. irudia. Roger antzerki-zuzendaria, 2012.



**SAIOA OLMO: Atzo zuk galdetzen zenuen eta gaur neu naiz galdetzen dudana. Sentitzen duzu boterea duzula?**

ROGER BERNAT: Proiektu artistiko guztietan, pertsonak hitza hartzea onartzen du, eta hitza hartzea jadanik boterearen zati bat hartzea da. Gainera, nik esana gogoan hartzen dudanean zuri galderak egitea bada, zuk niri erantzuteagatik jadanik onartzen ari zara ni naizela egoe-ra menderatzen duena.

**SO: Nola izan da prozesu artistikoa *Pendiente de voto* ekimenean? Nola izan ohi da zure prozesu artistikoa? Interes, intuizio, helburu edo hipotesi zehatz batetik abiatzen zara? Hartzen duzu zure lan artistikoa ikerketatzat?**

RB: Urte batzuetatik hona, antzerkia ikuspegi izugarri arkaiko batetik hartzen ari gara. Antzerkia hartzen dugu pertsona batzuk elkarrekin bizi zuten zer esan nahi duen galdetzeko biltzen diren gunetzat, eta komunitate-kontzeptua erreala den ala gutxi gorabehera bizirik irauteko eraiki behar dugun fantasia bat ote den planteatzeko. Laneko jardunbide horretan, aspalditik, aktorea begiradaren muina bezala desagertzen den proiektu mota hori egiten ari naiz, eta ikusleak pixkanaka hartzen du normalean aktoreak hartu ohi zuen rola. Funtsean, ikuskizuna ikustera datorren pertsona-taldeak zerbait gauzatzen duen egoera bat sortzean datza. Hots, ikuskizunak ez du itxurarik hartzen ikuslea ailegatu arte. Harreraren teoria klasikoan, irakurleak liburuari forma ematen dio irakurriz, baina hemen, egiaz, liburu hori ia desagertu da, eta funtzio bakoitzean forma desberdin bat hartzen du, etorri di-

4.14. irudia. Roger Bernat, *Pendiente de voto*, Madril, 2012.



ren ikusleen arabera eta haiek hartzea erabakitzen duten bideen arabera. *Pendiente de voto* antzezlanean, hori horrela da, zuek hipertestu baten aurrean zaudetelako eta bide posibleen artean bat hartzen duzuelako. Mila-edo balizko pantaila egon behar dira, eta zuek ikuskizunaren bukaeran ehun batzuk ikusten amaitzen duzue, ehun eta berrogeita hamar.

**SO: Orduan, esango zenuke bere kabuz garatzen uzten duzun egoera bat sortzen ari zarela? Eroso sentitzen zara antzerkiaren kontzeptuarekin? Edo agian erosoago sentitzen zara beste hitz batzuekin; esaterako, *performance* edo *live arts* hitzekin? Non kokatzen duzu zeure burua?**

RB: Ni *antzerki* hitzaren defendatzaile kartsua naiz, eta iruditzen zait *performance* eta *live arts* hitzak inportatu behar izan ditugula sorkuntza mota batek antzerkia monopolizatu duelako, antzerkiaren interpretazio batek monopolizatu duelako, eta ez horrenbeste behar batenagatik. Nik uste dut *antzerki* hitza berriz bereganatu behar dugula, antzerkiaren tradizioa berriz bereganatu, antzerki publikoaren esanahia berriz bereganatu, bizi garen herrialdeetan antzerki publikoak toki bat izaten jarraitzen baitu, garrantzia izaten jarraitzen baitu eta ni toki horren defendatzailea bainaiz.

**SO: Hala ere, agian, irudikapen bat baino gehiago, esperientzia bat eskaintzen ari zara... Eginkizunak eza gutza eta gozamen mota bat sortzen du pertsonengan? Esperientzia vs. kontenplazioa?**

RB: Tira, oro har, gauzen partaide izateak haiekin harreman hurbilagoa izatea egiten du, baina nik ez nioke esperientzia izatea leporatuko, iruditzen baitzait sartuko ez nukeen kutsu ia magikoa duen elementu bat sartzen dela antzerkian, antzerkia hain gauza simple izanik. Bestalde, antzerki-esperientziak beti zerbait parte-hartzailea izan du, behatzailearen esperientziatik harantzago doan zerbait. Ez dakit, Urrezko Mendeko antzerkera, komedia-antzokietara, jendea ez zen ikustera joaten bakarrik, edatera ere joaten zen, amodioa egitera, antzokietan prostitutak zeuden eta. Gauza pilo bat egitera joaten zen. Ez zen hara ordu eta erdi baterako joaten; arratsaldean joaten zen, eta gauera arte geratu. Eta hori jaietara joatea bezala zen. Horregatik, antzokiak debekatuta zeuden harresi barruan, egiaz galbiderako toki bat zirelako, baina arteak izan beharko lukeen zentzu onean, bizitza sozialeko kontrairudi hori. Era natural batean ideia horiek gaurkotasunera eramaten saiatzeak zuk diozun esperientzia-antzerki horre-



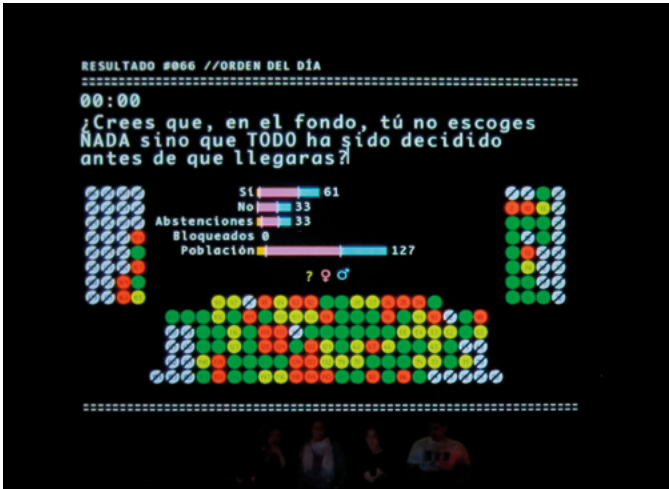
tara narama, baina nik ez nioke horrela deituko. Sinpleki, gradu dionisiako bat izateagatik parte-hartzaille gehiago izateko sentsazio hori duzu, arrisku gehiagotan egoteko sentsazioa, baina ikusle gisa, esperientzia artistiko orok amildegiko egoera horretan jarri beharko zintuzke.

**SO: Jacques Rancièreren *Ikusle emantzipatua* liburuan, planteatzen da ikuslea egoera aktibo batera eramatea baino gehiago, kontenplazioa bera ekintza aktibo bat izan daitekeela, kontenplazio hori egiteko moduaren arabera. Bat zatoz ardura horrekin?**

RB: Bai, batez ere, parte-hartzearen ideia guztia botere publikoek bahitu dutelako. Nik uste dut boterearen estamentuetatik zenbat eta parte-hartze gehiago eskatu, orduan eta gehiago ezkututzen ari dela herritarren performatibitate txikia nolabait, menderatuta sentitzen baita politiken aurrean. Arteen eremutik ikusita, parte-hartzearen kontzeptuarekin liluratua geratzea arriskutsua iruditzen zait. Nik ez nituzke parte-hartzea eta behaketa bata bestearen aurrean ipiniko. Nire ikuskizunetan, pertsona bat erabat pasiboa izan daiteke. Ikuskizunean pertsona bat sar daiteke eta bozketaren agintea ez ukitu, eta ezer ez da aldatuko berarentzat. Ikuskizunaren nondik norakoak jarraitu ahal izango ditu bukaeraraino. Nik eztabaida hori bazterrean utziko nuke.

**SO: Ederki. Zein neurritan da zuzendua edo irekia publikoan sortu nahi duzun eragina? Ikuslea ahokatzeko, aurretik zehaztutako diseinu bat egiten duzu ala ezin da aurretik jakin amaierako egoeraren planteamendua zein izango den?**

RB: Erabat zuzendua da. Nik nahi dut ikusleak zenbait gauza ulertzera irits daitezen, eta hori horrela izateko posible den guztia egingo dut. Egia da ikusleak bide asko dituela ibiltzeko, eta, are gehiago, ikusleak hainbat momentu ditu ikuskizunean zehar beste ikusleekin hitz egin eta eztabaidatzeko, baina ikuskizunak zenbait gauza azaltzen diren eszena batzuetara eramango zaitu, amaiera arte. Gainera, lehen pasatu denaren arabera, nik erakuts dezaket ikuslea askotan pentsatzen dugun baino askoz aurreikusgarriagoa dela. Adibidez, ikuskizunaren lehen partean, galdera politikoen segida bat egiten da, eta, hirugarren zatian, galdera horietako batzuk errepikatzen dira eta ikuslearen botoaren noranzkoa aldatzen da. Zer aldatu da lehenengo partetik azkenengo partera? Lehen partean botoa banakoa dela eta azken partean botoa kolektiboan adostu behar dela, alderdi politiko batean. Botoa adostu behar denean, erabakia askoz aurrerakoa-



4.15. irudia. Roger Bernat, *Pendiente de voto*, Madrid, 2012.

goa da, lehen partean ikusleak konbikzio osoz bozkutzen duenean baino. Eta hori da ikuskizunak azaltzen duen gazetako bat. Hori horrela gertatuko ez balitz, «konturatu zara nola aldatu den zure botoa?» azaltzen dudanean ez litzateke hortik pasatuko, baina, ikuskizuna hasi dugun egunetik, hortik pasatzen gara.

**SO: Eraitza horren ondorioz, pentsa dezakegu pertsonok uste dugun baino patroi normalizatuagoei jarraitzen diegula ala ikuskizunaren baldintzek edo diseinuak eragiten dutela denak norabide batean joan daitezten?**

RB: Ez, nik gehiago esango nuke. Nik esango nuke nolabait ikuskizunaren bi eszena alderatu horiek erakusten dutela komunitate batek erabakitzeke dituen baldintzek erabakia bera aldatzen dutela, eta horrek erakusten du demokrazia ordezkatzailerik errazago jotzen dutela eredu kontserbadoreetara demokrazia asanblearioek baino.

**SO: Zure lantaldearekin duzun sorkuntza-prozesuak zeren antza du: sistema parlamentarioarena, diktatorialarena, presidentzialarena, anarkikoarena ala asanblearioarena?**

RB: Interesgarria da. Nik esango nuke, modu batean edo bestean, gure lan-prozesuek ikuskizunetako prozesuen antza dutela. Ikuskizuna egitean, pertsona talde handiak gara; nik kameraren presidentetza hartzen dut nolabait, hitz egiteko txandak eta abar ordenatzen ditudan heinean, eta, azkenean, formalizazio zehatz bat adosten aipatzen dugu. Nahi baduzu, nola edo hala nik lehenen-



4.16. irudia. Roger Bernat, *Pendiente de voto*, Madril, 2012.

go harria botatzen dut, baina oso joera anarkistarekin funtzionatzen dugu.

**SO:** Berriki irakurri dut Reinaldo Laddaga filosofoa, eta honako hau esaten zuen: «Orotariko artistek dena emango dute irudien eta diskurtsoen eraikuntza eta elkarrizketa berrien formen promozioa elkartzeko». Zure lanetan, elkarrizketarako forma berriak sortzen saiatzen zara ala hori ez da lehentasunezko elementu bat?

RB: Ez dakit elkarrizketarako formak garatu nahi ditudan publikoarekin ala publikoaren artean, hots, ikusleak beren artean harremanean sartzea, batzuk besteekin, perspektiba desberdinetatik, toki desberdinetatik. Ikuskizunean, zenbait alditan gertatzen da hori; adibidez, ikuskizunaren bukaeran, zuk gainerako ikusleekin hartu zenuen erlazioa boterea zuen pertsona bakarra izanik, oso harreman kuriozoso izan zen, eta iruditzen zait hori ikuskizunaren aberastasunaren parte dela.

**SO:** Bai, kurioski, antzezlan eta gero, ikuskizunean egon ziren pertsona batzuekin topo egin nuen taberna batean, eta galdetu zidaten ea ni bozkatzen ari nintzen gero pantailan agertzen zena, ez zutelako oso ondo ulertzen nola hartu nuen agintea. Hau da, zein jarrera hartzen duzun, deskolokatu eta beste mota batzuetako pertzepzioak sor ditzakezu.

RB: Gailua nahiko fidagarria da funtzioak irauten duen bitartean, amaieran izan ezik, gailua ikuslearengandik des-konektatzen baita eta, orduan, berezko bizitza hartzen du, sistema bera katarsi propioa izango balitz bezala, berezko estasia. Berak bere buruari galdetzen eta erantzuten dio, eta autonomoki bizi da kamera horretara deitutako hiritarren beharrik gabe. Ikuskizunak bizi garen munduaren irudi hori ematen du; guztiz autonomo bihurtu den sistema zehatz bat da, eta boterea pertsonen botoaren bidez pasatzen ez den demokrazia hauetan bizitzen jarraitzen dugula; aitzitik, boterea bankuen eta instituzioen korridoreetan dago, herritarrari bizkarra emanez.

**SO: Atzo antzokitik ateratzean komentatu nizun atentzioa eman zidala ikuskizuneko pantaila batean hau ipintzen zuela: «Eta bozkatzeari uzten badiogu?». Lehenengoz, jolasa abandonatzea artelanaren iradokizun gisa interpretatu nuen; egiten duzuna egiten duzula, berdin du zer bozkatuko duzun, sistema bera zure banako bozketa baino askoz erabakigarriagoa delako. Baina gero konturatu nintzen sistema bera esaten ari zela ikusleok bozkatzeari uzteko, berak gure partez bozkatuko lukeelako. Dudarik gabe, zure lanak egoera bat esplizitatu du, baina uste duzu arteak eredu alternatiboak proposa ditzakeela? Iruditzen zaizu hori dela haren funtzioa? Hori interesatzen zaizu?**

RB: Bai, sinesten dut arteak etengabe eredu alternatiboak proposatzen dituela, hain zuzen ere, formekin lan egiten duelako eta formen eraikuntza horretan aukera berriak eta forma konplexuagoak agertzen direlako, eta horrek gizakiaren bizitza beste era batean imajinatzeke aukera ematen du. Gero hori gizarte zibilera eramatea zalantzazkoa iruditzen zait, baina soilik imajinatzeke ekintzagaririk, iruditzen zait jadanik posible denaren atea irekitzen dela.

**SO: Gaur justu Madrilen herri-bozketa bat dago, Canal de Isabel II-ren pribatizazioa dela eta. Planteatzen den galdera da: «Zure ustez, Canal De Isabel II-k % 100 publikoa izaten jarraitu behar luke?». Eta zeuk ere gaur gauean «bai edo ez» bozkatzeko sistema erabiltzen duen saio bat proposatu duzu. Ba al dago elkarrizketa motaren bat aurrekoarekin? Hori jakiteak zeozer iradokitzen dizu?**

RB: Egia esan, gaia ez dut ezagutzen, baina ikuskizunarekin dugun zortea da gidoia aldatu dezakegula egunero, eta izan ere aldatzen dugu. Egun hauetan ez horrenbeste Madrilen gaudelako, baizik eta oraindik gauzak zehazten

## TRANSARTEA

4.17. irudia. Madrilen, Canal de Isabel II-ren pribatizazioaren inguruko herri-konsulta, 2012ko martxoaren 4a.



ari garelako. Nolanahi ere, ikuskizunaren helburuetako bat inoiz aho bateko bozketarik ez egotea lortzea zen, benetan geure burua toki batean jartzea, publikoak beste ideia batzuei aurre egin ahal izateko. Eta, kontuan izanda antzerkia egiten dugula, antzerkia egiten dugula espazio publiko batean eta abar, ikusle mota oso zehatz bat dugu, eta guretzat oso garrantzitsua zen honelako galdera motarik ez egitea: «Nahi duzu alokairuak merkeagoak izatea?». «Baiiiiiii», bulgariar erara. Nik uste dut adostasun mota horiek jadanik kalean daudela. Eraikitzen dugun bezalako fikziozko eremu parlamentario batean, garrantzitsua iruditzen zait eztabaidarako espazio bat sortzea, eta ez adostasunerako espazio bat.

**SO: Proposamenak ba al dakarkizu zeure buruari galdetzea ea beharrezko baldintzak betetzen diren jolas demokratiko hori posible izateko? Askotan, debategan, honako galdera hau agertzen da: «Betetzen al dira erreferendum hau izateko behar diren baldintzak?». Hau da, beharrezko baldintzak betezen dira artelan honetatik aterako dena zalantzazkoa ez izateko? Batzuetan «bai edo ez» hartzen diren erabakiak oso azkarrak dira; ez duzu pentsatzeko denborarik.**

RB: Gehienez ere, ikuskizunetik ateratzen ditudan konklusioak, bozketa determinatuei buruzkoak baino gehiago, entzutearen aurrean herritarrak duen nolabaiteko erantzukizunari buruzkoak dira. Ikuskizuna prestatzeko, legebiltzarrak nola funtzionatzen zuen ikustera joan ginen, eta oso harrিতuta geratu ginen ohartzean legebiltzarrean inork ez zuela entzuten, guztia korridoreetan erabakitzen dela eta gero badagoela bere ikuspuntua azaltzen duen hizlari bat, baina, denek jadanik bere botoaren noranzkoa erabakia dutenez, inork ez duela hori entzungo. Hizlaria

telebista-kamerentzat mintzatzen da; plano labur batean hartzen dutenez, ematen du egiaz gainerako diputatuei hitz egiten ari zaiela, baina haren hitza erabat performatibitaterik gabe geratu da, hustuta, hau da, haren hitzak ez du ezer aldatuko entzuten duten pertsonen entzumenetan. Eta, ordea, fikziozko legebiltzar batean, fikziozkoa izanda ere, ikuslearen hitzak izugarritzko botere performatiboa mantentzen du, eta, debate batzuen ondoren, badago bere botoaren noranzkoa aldatzen duen jendea. Benetan, geure burua entzuten ari gara; egiaz, honako hau esateko gai gara: «Ostra, begira, hau ez nuen pentsatu, egia da». Eta horrek itxaropen txiki bat ematen du herritarrek komunitatean bizitzeko daukan erantzukizunaren inguruan.

**SO: Bai, dudarik gabe, nire ustez goraka zihoan. Hasieran, bereziago sentitzen nintzen, eta, gero, debateen bidez, barrurago. Botoak gero eta garrantzi txikiagoa du antzezlanean?**

RB: Botoa funtzionamendu demokratikoaren adierazpen minimoa da, «bai edo ez» biko erantzun mota batera mugatzen delako. Nik uste dut beste mota bateko kanalak antolatzekeo gai izan beharko genukeela, gestore politikoaren eta herritarren arteko harremana «bai edo ez» formulatik ez pasatzea lortzeko, eta askoz hizkuntza konplexuagoak erabiltzeko. Eta, orduan, egia da botoak garrantzia galtzen duela eta erlazionatzeko beste era batzuek garrantzi handiagoa hartzen dutela.

**SO: Sistemak liluratzen gaitu? Boterea izateko faltsukeriaren liluran harrapatuak geratzen gara? Botoa boterea izateko faltsukeria bat da? Zure botoak boterea duela eta komunitateari gehitzen diola ematen duen legebiltzar itxurako hau ba al da berdinzaletasunaren amets bat?**

RB: Bai, horixe da erabat. Nik uste dut botoa botere-fantasia bat dela.

**SO: Atsegin dituzu *Busca tu propia aventura* motatako liburuak?**

RB: Ez dakit zer den ere.

**SO: Ederki, honelako liburu mota bat da: historia bat kontatzen da, eta zuk leku batera edo bestera joatea erabaki dezakezu.**



4.18. irudia. Roger Bernat, *Pendiente de voto*, Madril, 2012.

RB: A! *Rayuelaren* erara. Nik *Rayuela* lehenengo kapitulu-tik azkenengora era lineal batean irakurri nuen; ez nintzen ipini irakurketaren aukera desberdinetan jolastera.

**SO: Garrantzirik gabekoak ematen duten edo nahastenen duten galdera batzuk tartekatzen dituzu. Zer funtzio dute? Adibidez: «Zer nahiago duzu: Yoko Ono ala John Lennon entzun?». Ematen du politikoenak diruditen galderen erritmoa apurtzen dutela.**

RB: Niretzat, garrantzitsua zen ikusleek benetan sentitzea haien erabakiak ez zirela soilik erretorika eta akziora eramaten zutela. Entzun nahi duzun musikaren gainean galdetzen dugunean eta azkenean zuk bozkatu duzuna entzuten denean, edo esaten dugunean «Berandu iritsi den jendea sar daiteke? Zuetako batek atea ireki dezan», eta ikuskizunak ez du jarraitzen norbaitek atea irekitzen duen arte, ideia da ikusleak sentitzea bere erabakiak egiaz kontsulta-segida bat online uztea baino aurrerago joaten direla. Ez, ikusle gisa konprometitzen zaituzte.

**SO: Zure lanetan, ikuskizunaren ideiatik urrundu nahi duzu, ala ez nahitaez? Zein jarrera hartzen duzu ikuskizunaren ideiarekin?**

RB: Ikuskizunak dira. Bai, ikuskizunak dira, ikuskizunaren elementu dionisiako eta liluratzailer horretaz beteta egon behar duten heinean, ezta?

**SO: Zapalduen antzerkia, Antzerki ikusezina edo Psiko-drama eta halako praktikak interesatzen zaizkizu, Augusto Boalenak eta Jacob Levy Morenorenak? Ala beste iturri batzuetatik edaten duzu?**

RB: Egia esan, beste iturri batzuetatik edaten dut, baina abentura hauetatik ezagutzen dudana apurrarengatik, interesgarriak iruditzen zaizkit antzerkia desorekako toki batean jartzen dutelako, publikoarekiko ezartzen den harreman mota aldatzen duen esparru bat direlako, agertokiaren gainean gertatzen diren gauzen modua aldatzen dutelako. Horregatik, hain zuzen ere, praktika horiek guztiak interesgarriak iruditzen zaizkit.

**SO: Interesatzen zaizkizu talde-portaerak, egoera baten edo beste baten aurrean nola erreazionatzen den esperimendatzea?**

RB: Ez bereziki. Halako ikuskizunak egitean, saihetsezina da esperimendu soziologiko edo psikologikoekin alderatzea, zeinak normalean gatazketan amaitzen baitira,



eta hori pixka bat airean flotatzen geratzen da ikuskizun hauetan, baina nire formazioa ez dator inondik ere gizarte-zientzietatik, eta haiekin ikusle baten harremana dut ia.

4.19. irudia. Roger Bernat, *Pendiente de voto*, Madril, 2012.

**SO:** Zure piezei buruz, batzuetan azaltzen duzu beste hiri batera bidaltzeko kit moduko bat eraikitzeko ideia gustatzen zaizula, eta artelana ia bere kabuz erreproduzitzeko gai izatea. Hori uler dezakegu jasangarritasun ekologikoaren estrategia baten ikuspuntutik, ikuskizuna muntatzen den baliabideak kontuan hartuz, baina bestalde, Ikearen praktiketarik gertu ere ikusten dugu, zentzu kapitalistago batean. Merkatuaren iraunkortasunaren formetan ondo ahokatzaren diren proiektuak dira, eta galdetu nahi dizut ea era berean beste mota bateko proiekturik ere ba al duzun, moldatu gabeagoak, «honek, modu batean zein beste batean egiten badut, ahokadura zail bat izango du testuinguru ideologiko zein ekonomikoan» motakoak.



RB: Bai, lotura hori egin daiteke, baina nik, Ikearen praktikekin baino gehiago, jolasaren ideiarekin lotuko nuke, ikuskizunek badutelako izugarri ludikoa den zerbait, ikuslea arrastatzen duzulako hain zuzen ere. Eta, Mexikora kit bat bidaltzeaz mintzatzen naizenean, jendeak erabiltzeko eta ikuskizun bat eraikitzeko Ikearen lanpara bat eraikitzen duenak bezala, edo baloi aerostatiko bat eraikitzen duenak bezala, gustatuko litzaidake pentsatzea ikuskizun hauek aktorearen bitartekaririk gabeko bizitza autonomo bat izan lezaketela, zuzendariaren bitartekaririk gabe, teknikariaren bitartekaririk gabe. Ikuskizunak nahiko sinpleak dira, pertsonen talde batek erabili ahal izateko modukoak, osagai politiko bat duten ikuskizunak direlako, pertsonen talde batek erabiltzen dituelako eta hortik forma sozial zehatz bat eraikitzen delako, besterik ez bada ere. Gustatzen zait pentsatzea bidali ahal izateak, besterik gabe, ikuslearentzat are «erabilgarriagoa» egiten duela.

**SO: Ikuskizunaz webean eskegi dituzuen testuetan esaten duzue «ez dela egiazko debate parlamentario baten bertsio faltsu bat, baizik eta indarreko debate faltsuaren egiazko bertsioa». Fikzioak errealitatetik hurbilago egon daitezke indarreko errealitatetzat hartzen duguna baino?**

RB: Bai, erabat. Orain, ikuskizun honetarako, askotan esaldi hau errepikatzen dut: «Politikariek antzerkia egiten dutenez, guk, "teatreroek", politikari ekiten diogu», Benjamin-en hitzez-hitzezko itzulpen bat baino ez dena, XX. mendearen hasierakoa. Hots, politika ikuskizun bihurtzeak arteek politika egiteko erantzukizun pixka bat hartzea eragin du, eta hori, 100 urte igaro eta gero, inoiz baino gehiago indarrean dago.

**SO: Jim Carrey *El show de Truman* filmean edo Keanu Reeves *Matrix* pelikulan bezala bizi gara, fikzio handi batean? Film horietan ikusten dugu pertsona batek fikzio bat bizi duela errealitate bat izango balitz bezala. Zure artelanean, geu gara benetan protagonistak ala plan adierazgarri baten gauzatzaileak baino ez gara?**

RB: Nik uste dut, antzoki baten esparruan zaudenez gero, badakizula fikzio batean zaudela, eta hori da ikuspuntu maneatzailetik ikuskizuna erabat ez-kaltegarria egiten duena. Hots, ni antzokira noa manipula nazaten; beraz, inoiz ez diot uzten kontziente izateari nire paperari dago-kionez. Antzokitik kanpo egiten den manipulazioaren arazoa da zu ez zarela kontziente manipulazioaz. Zuk zure erabakien jabe izan nahi duzu. Uste dut antzoki baten



4.20. irudia. Roger Bernat, *Pendiente de voto*, Madril, 2012.

barruan manipulazioa erabat legezkoa eta beharrezkoa dela, eta manipulazio horrek dakar errealitatean gertatzen den manipulazio erabat beldurgarriaz ohartzea.

**SO: Fikzioaren eta errealitatearen arteko mugak itxuragabetzen direnean... Horrek nola eragiten die errealitatea-egia, fikzioa-gezurra ezarri ohi ditugun korrelazioei? Zein jarrera hartzen duzu murgilduak gauden egiaren eta ezagutzaren ideiaurrean?**

RB: Nik erabat kontrakoa esango nuke: fikzioa-egia eta errealitatea-gezurra. Eta, hiruzpalau ideia lacandarra helduz gero, berehala ohartzen gara errealitatea ez dela existitzen, errealitatea izendatzen duen hura dela, izendatzen saiatzen den zerbait dela, baina inoiz ez duna heltzen definitzera. Orduan, fikzioaren eremutik benetan bereizten gaituen distantzia hori uler dezakegu.

**SO: Artelan honekin erlazionatutako testuetan, «emertsio-antzerkia» aipatzen da «murgiltze-antzerki»aren orde. Zer esan nahi duzue horrekin?**

RB: Orain dela urte batzuk, «murgiltze-antzerki»az mintzatzen ginen «antzerki parte-hartzaile»aren kontzeptutik aldentzeko, iruditzen zitzaigulako hurbilegi zegoela azken bolada honetan geure burua menderatua duen politika parte-hartzailetik. Orduan, «murgiltze-antzerki»az mintzatzen ginen, ikuslea espazio batera sartzen delako eta bide bat aurkitu behar duelako ikuskizunaren bukaerara. Inoiz la zu sartzen zaren psikoanalisi bateko esperientzia da; koordenatuak aurkitzen saiatzen zara, zeure burua pixka bat eraikitzeko, zure bizitzan bertan logika pixka bat eraikitzeko, psikoanalisi utzi arte. Ikuskizunak gau-

za antzeko bat izaten amaitzen du, baina «emertsio»aren kontzeptua gaineratu genuen fikzioa abiapuntutzat hartuta. Ideia da errealitatearen fikzio horretatik ateratzea eta ohartzea zer gauzatan gauden sarturik, nolabait, eta ikuskizuna horiek salatzen saiatzen da.

**SO: *Pendiente de voto* antzezlanean ba al dago hausnarketarik eta jolas demokratikoko estetizaziorik? Intentzio politikoa duen artea edo politikari buruzko artea modan dago testuinguru artistikoan? Adimen, espiritu kritiko edota konpromiso sozialeko ezaugarria da?**

RB: Nik uste dut aldarri bat dela, ohartarazteko gure ingurura begiratu baino ez dugula egin behar, jendearen soldata gutxitzen ari direla, jendea kalera botatzen ari direla. Ikaragarria litzateke ez balitz horrela izango, kalean bizi den haserrea oso ukigaia delako. Imajinatzen dut jardunbide artistiko askoz bakartuago batean lan egitea posible dela, baina ulertzen dut jende askok artea erabiltzea komunikaziorako ibilgailutzat, salatzeke, ulertzen saiatzeke, laguntzeko.

**SO: Uste duzu zure lanek aldaketaren bat eragiten dutela ikusten dituzten pertsonengan edo bizi izaten dituztenengan? Ba al da hori faktore garrantzitsu bat zuretzat? Uste duzu zure obrek gaitasuna dutela eremu sozial edo pertsonalean transformazioak eragiteko?**

4.21. irudia. Roger Bernat, *Pendiente de voto*, Madril, 2012.



RB: Hain da zaila horri erantzutea, hain dago gizabakoaren eremuan. Ez dut uste gizarte-arloan eraldaketarik ekartzen dutenik; zorte pixka batekin, uste dut banakoa transformatzen dutela. Arteak gaitasun transformatzailea du, haizetara botatako hitz bat dela eta, ezta? Eta oraindik fedea izan behar dugu hitzetan, baina hori baino gehiago, ez. Ez dugu espero behar aldaketa soziala artearen bidez egiterik. Hori ez da artearen funtzioa. Artearen funtzioa transformazio sozialean ibilgailu erabilgarria izatea da, baina ez da helburua. Orduan, hainbat lanek, hainbat proiektuk hainbat ikusle eta pertsonari lagundu diezaike transformazio sozialeranzko bideak aurkitzen... Hori bai, baina ez gehiago.

**SO: Amaitzeko, termino-segida bat proposatu nahi dizut, burura etortzen zaizun lehenengo kontzeptua esan dezazun.**

**SO: Publikoa.**

RB: Bera beti.

**SO: Muga.**

RB: Ez dago.

**SO: Enpatia.**

RB: Fikzio bat.

**SO: Transformazioa.**

RB: Saiakera bat.

**SO: Demokrazia.**

RB: Beti berriz definitzen.

**SO: Jolastu.**

RB: Dibertigarria.

**SO: Perbertsioa.**

RB: Dibertigarria.

**SO: Jendetza.**

RB: Nahaste bat, beldurra.

**SO: Zentzugabea.**

RB: Amildegi bat.

**SO: Dantza egin.**

RB: Plazer bat.

**SO: Plazera nirea izan da.**

4.22. irudia. Roger Bernat, *Pendiente de voto*, Madril, 2012.



### **Roger Bernatekin elkarrizketa atsegin, bete eta urtsu bat izan eta geroko gogoeta batzuk**

Nor izan zen lehena: arrautza ala oiloa? Nork du boterea: galdetzen duenak ala erantzuten duenak? «Bai» aukeratzeko duzu ala «ez» aukeratzeko duzu?... Andreak eta jaunak, eta bozkatzeari uzten badiogu?

Madril, martxoaren 4a, igandea. Harresi-barruan bozkatzen da, hesiz kanpo ere bai. Bozketa biak esplizitatzeko. Bulgariar erara eta era artistikoan, intelektualean eta herrikoian.

Hitzek ba al dute jaberik? Erabiltzen dituenak bereganatzen ditu, eta aldarrikatu behar dituenak ere badago, edo, gehienbat ozenki, «neu ere antzerkia naiz» esan behar duena. Hingatzen dituztenak, besteen begi-bistan ezgaitzen dituzten beste batzuk... «Parte-hartzea!, higituta, ez zaitut maite». Hitz batzuk aldarrikatzen ditugu, baina beste batzuk galdutzat ematen ditugu, usteldutzat, «berreskuratzeko ezinezkoak» kartela ipinita. Agian batzuetara hurbiltzea eta beste batzuetatik urruntzea interesatzen zaigu? Ez nazazun nahas, ez zaitzan nahas, ez dezazun nahas.

Egiazko bertsioaren indarreko debate faltsuaren protagonista faltsuak. Plana aurrez finkatuta zegoen, 1.000 pantaila egonda ere, zegokion zori kudeatuaren zatiarekin kontatu arren. Hiru aldietan elurra ari zuen; jadanik eguraldia ere kudeatzen dugu.

Bai, erabat zuzenduta dago. Zurekin mintzatu gabe zuri komunikatzeko zerbaite daukat, eta garunean injektatuko

dizut, digitu-ukimenaren bidetik. Botoia sakatzen ez bazuzu ere, ez du axola, emisioa berdin gertatuko da.

Bai, ikuskizun bat da. Espektakuluak ipurdiaren usaina du, Guy Debord-en uzkiarena, baina halaber lilurarena, magiarena, algararena, parrandarena, orgiarena... Espe-rirentziarena ez, mistizismoaren usaina duela eta. Zeu ere ez zaitut maite «partaidetza»ren izter-lehengusina zare-lako eta mendebaldetik zatozelako.

«Transformatu» haizera botatuko hitza da, eta oilokaioa hegoez hegan egiten du. Esplizitatzeko errepikatzen dugu, ala portaerak errepikatzean finkatzen ditugu? Eta bozkatzeari uzten badiogu? Goazen hegan egitera!

Boterea, behin eta berriro aldarrikatzen bazaitut ere, beste batzuek harrera hobea egiten dizute.

Publikoa - Beti bera // Muga - Ez dago // Enpatia - Fikzio bat // Transformazioa - Saiakera bat // Demokrazia - Beti berriz definitzen // Jolastu - Dibertigarria // Perbertsioa - Dibertigarria // Jendetza - Nahaste bat, beldurra // Zentzugabea - Amildegi bat // Dantza egin - Plazer bat.

4.23. irudia. Roger Bernat, *Pendi-ente de voto*, Madril, 2012.





# 5. TRANSARTEA



# TRANS-ARTEA

TESTINGURUAN  
TRANSFORMAZIOAK

MODERNITATEA - POSMODERNITATEA - TRANSMODERNITATEA

# EXCHANGE

*Socially Engaged art  
Art & Community  
New Genre Public Art  
Art & Pedagogy  
...*

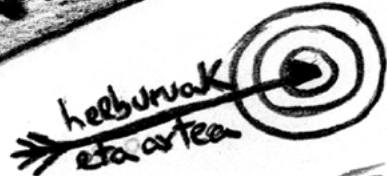
**\* ERABINAK NEURTZEKO  
TRESNAK**

**\* IRIZPIDE ARTISTIKOAK**

NATURALIZATUTAKO

ERNITATEA

NOT CHANGE



Artists as INCIDENTAL PEOPLE

Aesthesis

atraxia

logika

etika

morala

FORMATOAK

"N, ez natz anti-sistema sistema nire kontra dago ="

*2080an gaude. Jolas berri bat praktikatzen da, pertsonen artean pilota berezi bat pasatzean datzana. Pilota ez da esferikoa, irregularra baizik. Jolasten den pertsonak modu zehatz batean kokatu behar ditu eskuak pilota jasotzeko, pilotaren erliebea irregularra baita. Kurioski, pertsona batek pilota harrapatzen duen bakoitzean, erliebe hori aldatzen da. Eta ez da soilik aldatzen erliebea; tamaina, pisua, eta jokabidea ere aldatzen dira, jokalariengandik hautematen dituen ezaugarrien arabera. Halaber, horrelako jokaera du mahai baten kontra doanean, katu batekin topatzen denean edo haizeak ukitzen duenean, esaterako. Pilotarekiko trukeak zenbait mailatakoak izan daitezke: joko fisikoak, joko mentalak eta*

*joko emozionalak. Baina, jokatzea erabakiz gero, bakoitzak ez daki zein mailatan gertatuko den elkarreragina.*

*Jokalariak ez daude mugatuak; edonork jaso dezake pilota, eta bakoitzak erabakitzen du ea jolasten den ala ez. Inork ez du pilota kontrolatzen, baizik eta jokatzea onartzen dutenen artean kargatzen da haren izaera. Gobernuak, konpainiak, mugimendu sozialak eta abar planteatzen ari dira ea beren interesetarako erabil dezaketen... Baina oraindik ez da guztiz ulertzen pilotaren algoritmoak nola funtzionatzen duen. Eskerrak.*



# 5.1.Artea eta transformazioa

## 5.1.1.Zer hartzen dugu transformaziotzat?

Transformazioa aldaketa edo garapen gisa ulertzen dugu. Gehienetan, modu positibo eta onuragarri batean ulertzen dugu. Hala ere, transformazioak zentzu negatibo bat izan dezake, hori askotan ahaztu arren. Transformazioak ez dauka, berez, zentzu positibo edo negatiborik, baina gure gizarteak begi onekin ikusten ditu berritasuna, aldaketak, nomadismoa eta berrikuntza. Artean bertan ere ikus dezakegu joera hori. Originaltasuna baloratzen jarraitzen da; aurreko mugimenduarekiko edo beste artistekiko distantzia ezartzeko beharra dago; artistak nazioarteko langile bidaiari bihurtu dira; errepikatzea eta kopiatzea «debekatuta» dago...

Baina aldaketa, «transformazio» kontzeptua, sozialki konprometitutako artearekin ere lotzen dugu. Sozialki konprometitutako arteak gehienetan testuinguruaren aspektu zehatzak, egoerak edo sistemaren logikak aldatu nahi ditu, eta, «aldatu» hitza handiegi gelditzen bada, behintzat beste aldaketa batzuetarako prozesuetara batu nahi du, egoerak ikusgai egiten lagundu, eta ezarritako imajinarioan eragin. Hala ere, batzuetan, asmo eraldagarriak dituen artea erdiko eremu batean gelditzen da (ez duenean benetako aldaketarik lortzen eta arte gisa batzuek kolokan jartzen dutenean). Beste batzuetan, aldiz, akzio sozialeko taldeek proposatzen dituzten ekimenen aldean beste hurbilketa bat, baliozkoa, ematen dute. Eta, azkenik, halaber, gerta daiteke transformaziorako asmorik ez duten artelanek horretara berariaz jarritakoek baino eraldaketa gehiago probokatzea.

Sozialki konprometitutako artelanek artea, kezka sozialak eta ikuspuntu politikoak batzen dituzte. Ikuspuntu politiko horiek askotan makropolitikarekin erlazionatuta daude (hau da, herrialdeen arteko politikekin, alderdi politikoen estrategiekin, kaleko konflikto sozial zehatzekin...). Asko-

tan, politikaz hitz egitean, mikropolitikak<sup>1</sup> eta biopolitikak<sup>2</sup> kontuan izatea ahazten dugu, eta, horretaz gainera, gaur «egitura sozialen aldaketa handietatik jende arruntaren egunerokotasunerako begiradaren lekualdaketa bizitzen ari gara».<sup>3</sup>

Enrique Saracho-k azaltzen duenez, gaur egun arte, hainbeste utopiak porrot egin eta gero zaila egiten zaigu aldaketa sozialetan sinestea<sup>4</sup>, eta, beste alde batetik, agian uste faltsu batetik abiatzen ari gara. «Transformazio soziala posible izango da bakarrik arazoaren planteamendua aldatzen badugu. Mundua aldatzeko modua bilatu beharrean, izan ditzagun asmo txikiagoak eta saia gaitezen munduak gu ez aldatzen. Hori jada lorpen handi bat izango litzateke gaurko sistema sozialak betikotzeko, biztanleriaren gehiengo handien konplizitatea behar dutelako. Hala, behetik gorako aldaketa bat martxan ipiniko litzateke, barrutik kanpora, egunerokotasunetik eta lokaletik orokor eta instituzionalerantz, eta ez aldrebes».<sup>5</sup>

---

1. Mikropolitika politika gauzatzeko modu berri bat izango litzateke, herritarren transformazio pertsonalen bidez herritarrek errealitate sozial berri bat lideratzeko gaitasuna garatuko lukeena.

Wikidictionary «Micropolitics», azken aldaketa 2017ko maiatzaren 25ean, <http://en.wiktionary.org/wiki/micropolitics> «Erakundeetan banakoek eta taldeek erabiltzen duten botere formal ala informal».

Félix Guattari eta Suely Rolnik, *Micropolítica. Cartografías del deseo* (Madril: Traficantes de sueños, 2006). «La micropolítica es exactamente el intento de agenciar las cosas para evitar que suceda aquello de lo que he hablado en muchas ocasiones: un proceso de singularización de un grupo de homosexuales que provoque, en algunas circunstancias, la reificación de un devenir-homosexual individual. Intentar agenciar las cosas de modo que los procesos de singularización no se neutralicen mutuamente, no se recuperen en la reconstitución de pseudoentidades molares. La micropolítica consiste en crear un agenciamiento que permita, por el contrario, que esos procesos se apoyen unos en otros, intensificándose».

2. Michel Foucaultek sortutako kontzeptua, bizitzako arlo guztietan botere politikoak ezarritako eragina izendatzeko. Boterean eragiteko teknologia historiko guztiak. Bizitzaren gaineko arauen bidez pertsonak kontrolpean izatea.

3. Judith Butler, *Mecanismos Psíquicos del Poder* (Madril: Cátedra, 2001). «El desplazamiento de la mirada desde los grandes cambios de las estructuras sociales hacia la vida cotidiana de la gente normal».

4. Enrique Saracho, «Transformación social y vida cotidiana: ¿es normal pasarlo mal?» *XXVI Reunión Nacional de la Asociación Española de Psicodrama. «Psicodrama y Transformación Personal y Social»*, 2011ko urriaren 8a. «Si para cambiar el mundo hace falta ejercer poder sobre los que mandan, ya que no lo van a ceder de buen agrado; si el ejercicio del poder termina corrompiendo a los fines que se pretenden y los gobernantes, declaren una ideología u otra, terminan reproduciendo los mecanismos de la opresión, entonces tenemos un serio problema, el cambio no es posible. O como cree la gente joven de hoy, el cambio radical o total no es posible. Murió la utopía».

5. Ibid., «La transformación social sólo será posible si cambiamos el

Baina transformazioa zergatik eta zertarako? Artelan baztuek, ezinegon baten ondorioz, asmo konpontzailea dutela ematen du, eta hori arte parte-hartzailean ere gertatzen da. Paul Ardennek horri «Artea konponketa gisako mito»<sup>6</sup> deitzen dio, modu sinesgabe batean.

Pekamenaren ideologiak beti erruduntasuneko funts bat dauka, bestearekiko zerbitzuaren konpromisoak konpentsatzen duena. Hark munduaren lehenengo irudia marrazten du, ez egindako osotasun batena, baizik eta miseria batena, galera geldiezin batena, borondatearen arrakasta batena, zorigaitzeko itsaso batena, artista zuzentzaileak ahalik eta azkarren eutsi beharrekoak. Konponketaren ideologiak artistaren mesianismorako eta misio sakturako joera indartzen du. Determinazio bikoitz horrek ondorio ikaragarriak ditu, artearen arloari beste edozeini baino gehiago dagokionetik hasita: borondate ona eta proselitismo humanista arte aitzakia baten mailan aurkeztuta. Artista, bortitza eta managaitza izatetik, goxoa eta lagunkoia izatera igarotzen da.<sup>7</sup>

Halaber, ustezko behar baten bidez, justifikazio logiko bat ipiniko lioke bere arteari, artea ibilgailu era bat izatea bilatzen baitu.

---

planteamiento del problema, en lugar de buscar la manera de cambiar el mundo, vamos a ser algo menos ambiciosos y conformarnos con intentar que el mundo no nos cambie a nosotros. Esto ya sería un gran logro, ya que los sistemas sociales de hoy en día para perpetuarse requieren de la complicidad de grandes mayorías de la población. De esta manera se pondría en marcha un cambio de abajo hacia arriba y no al revés, un cambio de dentro hacia fuera, un cambio desde lo cotidiano y local hacia lo general e institucional».

6. Paul Ardenne, *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, intervención, de participación* (Murtzia: Cendeac, 2002), 137. «El mito del arte como reparación».

7. Ibid., «La ideología de la reparación supone siempre un fondo de culpabilidad que se ve compensado por un compromiso al servicio del otro. Ella dibuja del mundo la imagen primera, no de un conjunto realizado sino de una miseria, de una pérdida irreprimible, de un éxito de la voluntad, mar de desgracias que el artista reparador se crea el deber de contener cuanto antes. La ideología de la reparación acentúa la disposición del artista al mesianismo, a la misión sagrada. Esta doble determinación tiene efectos temibles, empezando por el que concierne más que cualquier otro al campo del arte: la buena conciencia y el proselitismo humanista elevados al rango de pretextos artísticos. De violento y desobediente el artista se convierte en dulce y servicial».



Claire Bishopen ustez, etika sozialean bira bat egon da, arte parte-hartzailean agerikoa dena.<sup>8</sup> Honako puntu interesgarri hauek azaltzen ditu transformazio sozialaren asmoarekin erlazionatutako praktiken inguruan.

- Arte parte-hartzailea baloratzeko irizpide artistikoak falta dira, eta horiek erabili beharrean eraginkortasun soziala eta printzipio etikoak erabiltzen dira.
- Proiektuak baloratzea garrantzitsua da, guztiek ez dutelako performatibitate bera. Proiektu batzuk, interes gehiagokoak, hobeto garatuta daude, edo gehiago ekartzen dute.
- Sozialki konprometitutako proiektuei askotan ez zaie efikazia sozial erreal bat eskatzen, eta, aldi berean, haien balore artistikoak ezarritako balore artistiko batzuei kontrajarrira egoteagatik baloratuak dira, ez beren balore berezkoengatik.
- Mota honetako hainbeste ekimenetan zabalduetako etikarekin desadostasuna sortu beharrean adostasunerrako jarrera susmatzen da.
- Proiektu batzuek integrazioko politikei laguntza ematen diete; ondorioz, arte-ekimen hauek pertsonak gizartean integratzeko tresnak bihurtzen dira, mundu pribatizatu batean biztanle guztiak beren buruaz arduratu daitezkeen kontsumitzaileak izateko.
- Estetika formaltasunarekin, despolitizazioarekin eta arte-ekimenak testuingurutik kanpo ateratzearekin identifikatzen da, eta baita komertzioarekin eta hierarkia kultural kontserbatzailearekin –akademiarekin– ere. Itxura eta azaleko zerbait baino ez balitz bezala. Identifikazio hori kolokan jarri beharko litzateke.
- Sorkuntzaren diskurtsoa, politikariei hainbeste gustatzen zaiena, ez da artearen demokratizaziorako egiten: aktibitate ekonomikoen onurarako eta, ez hainbeste, pertsonen emantzipaziorako egiten da. Askotan, arlo politikoan, gauza beratzat hartzen dituzte sorkuntza, industria kulturalak, artea eta entretenimendua.
- Artista oso eredu aproposa da politika neoliberalen lan egiteko: ekintzailea, oso malgua, arriskuak hartzeko nahian, bere burua esplotatzeko prest dagoena, joera indibidualista duena eta bere marka berezkoa sortzen duena.
- Arte parte-hartzailearen logikan, artista indibiduala susmopean ikusten da, artearen sistema ekonomikoari hobeto datozkiolako figura banakoak. Kolektiboak be-

---

8. Claire Bishop, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (Londres, New York: Verso, 2012).

rez modu positibo batean ulertzen dira, gizarte indibidualistaren eredu alternatibo legez.

- Arazo sozialak indibidualki bizitzen dira, eta ez kolektiboki.
- Artistaren aldetik, jarrera posible bat da testuingurua aldatu nahi ez izatea, baizik eta berarekin trukeak bul-tzatzea.
- Arte parte-hartzaileko ekimenak erlazio sozialen proto-tipo edo ereduak izango balira bezala aurkezten dira. Proiektu bereziak egitea prozesuen sistematizazioaren bilatzeari alternatiba bat da.

Artearen bidez testuinguruan transformazioak bilatzeak batzuentzat «zentzu terapeutikoa» du: gizartea gaixorik dagoela pentsatzea eta arteak gure ekintzak osa ditzake-ela, eta halaber pertsonen emantzipaziorako bideak ire-kitzen dituela. Batzuentzat, hori desiragarria da, eta beste batzuentzat, sozialki adostutako moralarekin eta etikare-kin bat datozen asmo oneko ekimenak dira.

## 5.1.2. Zer transformatzen da?

Zerbait edo norbait transformatzeko asmoa izatea jarrera zuzentzailea da: aurrean daukazuna ez da zure gustukoa, ez zatoz bat horrekin, kaltegarria ikusten duzu, bidegabe-koa, beste aukera batzuei hobeagoak deritzazu... eta hori eraldatu nahi duzu. Alde batek beste aldea aldaraziko du. Jarrera horri inkonformista deitzen diogu herri-mailan, al-darrikatzailea. Komunitate bereko zenbait kidek, egoera bera bizi arren, jarrera ezberdinak izan ditzakete: asebe-te, existitzen denarekin kontent edo kontentagaitz, gogo-bete gabe...

### Nola lotzen da «transformaziorako grina» pertsona-litatearekin?

Paul Ardennek, aurreko atalean irakurri dugunez, errua-rekin lotzen du: «Pekamenaren ideologiak beti errudunta-suneko funtsa dauka, bestearekiko zerbitzuaren konpro-misoak konpentsatzen duena».<sup>9</sup>

9. Ardenne, *Un arte contextual*, 137.

Bestalde, loturetan oinarrituriko psikopatologian arreta ipintzen badugu, baliozkoa izango da ikustea zein teoria erabiltzen dugun gizakiok, geure buruarekin eta ingurukoarekin nola erlazionatzen garen aztertzeko. Ezagutza-arlo horrek pertsonalitatearen hiru nukleo ezberdintzen ditu: nukleo konfusionala, malenkoniatsua eta eskizoidea. Pertsona bakoitzak bere pertsonalitatearen egituran hiru nukleoak izango lituzke, maila ezberdinetan. Pertsona batek oinarritzko nukleo bat izan dezake bizitza osorako (konfusionala, malenkoniatsua edo eskizoidea, esaterako), baina, halaber, egoeraren arabera, erlazioen arabera eta bizitzaren momentuaren arabera alda dezake.

Nukleo konfusionala oinarritzko antsietate batean ezarrita dago: objektu onen eta txarren artean ez ezberdintzean. Nukleo eskizoidea objektu txar guztiak kanpoan kokatzean datza. Pertsonaren barnean objektu on guztiak egongo lirateke, eta txarrak, berriz, kanpoan. Nukleo malenkoniatsuko pertsonak objektu txar guztiak haien barnean kokatzen dituzte, eta kanpoan daudenak idealizatuta daude.

Transformaziorako grina bai nukleo malenkoniatsuarekin bai nukleo eskizoidearekin batu liteke, baina modu ezberdinean. Nukleo malenkoniatsuko pertsonak Paul Ardennek azaltzen duen logikari jarraituko liokete: erruduntasun-funtsa (nahikoa ez izateagatik, ingurutik jaso dituen onurak bueltatzeagatik, bestearekiko zerbitzuaren konpromisoaz konpentsatuko luke). Pertsona batengan nukleo eskizoidea nagusia izateak, aldiz, ingurua zuzentzeko jarrera salbatzaile, mesianiko bat eragin lezake.

### **Zer eta nor eraldatzen da?**

Okerra da pentsatzea eraginak bakarrik norabide batean gertatzen direla. Artistak artearen bidez eraldaketak eragiten ditu ingurunean (testuinguruan, pertsonengan), eta, aldi berean, beraren arteak bere burua ere aldatzen du. Bere egiteak izaera propioa eta inguruarekin erlazionatzeko modua garatzen du bere barnean.

Arteak bultzatzen dituen eraldaketak modu positibo batean ikusteko joera dugu, baina beti ez da hala. Batzuetan, artelaneak egoera bidegabe bat finkatzen lagun dezakete (garai ezberdinetan zehar nola erabili diren pertsona ospetsu eta boteretsuen erretratuak boterea indartzeko, adibidez). Beste batzuetan, artea egitea artistarentzat berarentzat kaltegarria izan daiteke (gizartetik distantzia

interesgarri bat eman diezaioke edo isolamendua edo inguruarekiko moldatu ezina bultzaz dezake).

Javier Tudelaren hitzetan, 1. atalean aipatzen genuen bezala, edozein artelan artearen gelan sartzeak artearen eremua bera aldatzen du. Ereduak, bestalde, artelanak eratzen ditu. Artistak artelan hori egiteko asmoa duen momentutik, arte-eremuak artistaren pentsaera, formalizatzeko modua, tresnak, gaiak, prozedurak eta abar baldintzatzen ditu jadanik.

Artistek, artelanek, testuinguruko agenteek, egitura imaterialek eta errezeptoreek, guztiek batera, erlaziozko sare bat osatzen dute, eta elkarri eraginak sortzen dizkiote. Guztien artean sistema bat osatzean, batak beste heldu du. Sistemek oreka bilatzeko joera dute, eta, osagaiak elkarrekin egokitzen joan ahala, oreka hori aurkitzeko bidean egitura sendotzen joaten dira. Indar hori hausteko taktika, estrategia eta modu operatibo bat jarri behar dira martxan, ezarritako edozein sistema dardarazteko modukoak.

### **Zein estrategia da eraldatzaileena?**

lkerketa hau bultzatu duen hipotesietako bat da arte parte-hartzaileak behatuak izateko eginda dauden artelanak baino ezaugarri eraldatzaileagoak dituela. Eraldatzaileagoa da artearen jasotzailea subjektu pasibo bat ez, baizik eta proiektu artistikoaren barnean subjektu aktiboago bat baldin bada.

Momentu honetan, nahiz eta kontenplazioak ematen duen distantzia baloratu, eta tarte horretaz baliatzea funtsezkotzat hartu arren, hipotesi horrekin aurrera jarraitzen dugu, defendatzen baitugu egile izateak eta ikusle izateak esperientzia ezberdinak ematen dituztela eta halaber bestelakoak direla pertsonen ohiturak, performatibitatea, trebakuntza eta bere buruaz pentsatzeko jarrerak. Beste alde batetik, bata eta bestea osagarriak izan daitezke.

Azkenik, gehitu nahiko genuke askotan sistema artistikoak artista entretenitzen duela sistema beraren txikikeriekin: arte-lehiaketak, diruaren prekaritatea, museo eta erakusketak-aretoetako ibilbideak, nomadak izan beharra... Horrek bestelako asmoak izatetik aldentzen du artista.

### 5.1.3. Modernitatea, postmodernitatea, transmodernitatea eta testuinguruan interbenitzeko asmoa

Non kokatzen dugu ikerketa hau denboran? Zein garai ari gara bizitzen gizartearen paradigmen aldaketei dagokienez?

Hiru paradigma ideologiko ezberdindu ditugu: modernitatea, postmodernitatea eta transmodernitatea (azken garai hori izendatzeko, Rosa M<sup>a</sup> Rodríguez Magdak erabili duen terminoa darabilgu). «Mundua bera aldatu da. Paradigmaz aldatu gara; transmodernitatearen garai gaude».<sup>10</sup>

#### Modernitatea

Modernitatea kontzeptu filosofiko, historiografiko eta soziologiko bat da. Tradizioetatik, usadioetatik, ohituretatik emantzipatzea esan nahi du, eta gizakiek beren helmugak, beren xede propioak ezartzen dituzte modu logiko batean, eta ez tradizioak gidatuta, oinordetzako doktrinak zalantzan ipini gabe, beste garaietan bezala. Helmugen garai bat da, etorkizunari begiratzen diona, eta ez hainbeste iraganari. Gizakiek beren etorkizunaren ardura eta kontrol guztia izango dutela ematen du.

Modernitatea, beraz, kontzeptu filosofiko bezala, garai batean baino gehiagotan indarrean egon daiteke, baina, historiari begira, garai batekin lotzen da, garai horretan baldintza teknologiko, sozial, politiko eta kultural jakin batzuk batu zirelako. Modernitatea industriaurreko gizar-tetik gizarte industrialera pasatu eta sistema kapitalista ezarri zenean agertu zen. Aldaketaren prozesua herrialde bakoitzean une batean agertu zen, baina esanenezake prozesua Europan 1750ean hasi zela, iraultza industrialarekin bat, lehenik Ingalaterran eta gero Europa kontinentean.

---

10. Rosa María Rodríguez Magda, *Transmodernidad* (Bartzelona: An-thropos, 2004).

Gizarte bakoitzak bere tresnak ditu bere egitura soziala erreproduzitzeko. Baina, momenturen batean, prozesu baten ondorioz (edo elementu berezi bat agertzearen ondorioz; teknologia berri bat, esaterako, guztiari buelta eman diezaiokena), aldaketa sozialak gertatzen dira. Aldaketa horiek eragina izaten dute giza ugalketan, klase sozialean, ekoizteko erlazioetan, hezkuntzan, kulturaren, politikan, generoan, sexualitatean eta erlijioan. Modernitatean, gizarte-arauak aldatu ziren. Horrek paradigmen aldaketa bat gertatu dela esan nahi du.

### Postmodernitatea

«Postmodernitate»<sup>11</sup> hitza zentzu historiko, filosofiko eta artistikoan uler daiteke. Aldi berean, denbora-, kontzeptu- eta estilo- mugak ez daude oso zehaztuak, ez baitugu distantzia nahikorik gertaerarekin. Kontzeptu horren teorizazioa Aro Modernoa gainditu delako ustekizunean oinarritzen da.

Garaiari dagokionez, 1970etik gaur arteko tarte hartzen du, nagusiki. Historikoki, kapitalismo industrialetik kapitalismo postindustrialera (zerbitzuetako ekonomia batera) pasatzen den unean kokatzen da.

Pentsamendu postmodernoaren ezaugarri nagusiak honako hauek lirateke:

- Ez da aurrerapenean sinesten, eta ez dago itxaropenik etorkizunean.
- Dualismoekiko mesfidantza. Mendebaldeko pentsaera binomiotan antolatuta dago, eta postmodernismoak zalantzan jartzen ditu antolamendu bitarrak (zuria/beltza, andrea/gizona, mendebaldea/ekialdea). Nahiago ditu pluralismoak.
- Testu legitimatuen objektibitatea zalantzan ipintzen du.
- Hizkuntzak pentsaera eratzen duela sinesten du.
- Egia testuinguru baten kontsentsu bat da. Errealitatea eutsiezina da, eta soilik hurbildu egin gaitezke haren-gana.
- Klase sozialak zentzu batean urtu direla deritzo.

Estilo aldetik, arte postmodernoan, literaturan, ikus-arteetan eta arkitekturan batez ere, ezaugarri batzuk bereiz

---

11. Jean-François Lyotard *La condición postmoderna: Informe sobre el saber* liburuaz eta Frederic Jameson *El postmodernismo, o la lógica cultural del capitalismo tardío* liburuaz postmodernitateari buruz teorizatu duten filosofo nabarietak dira.

5.1. Rosa María Rodríguez Magda, *Transmodernidad*, 2004. Liburutik ateratako kontzeptuen konparazioaren taula.

daitezke: forma industrial eta popularrekiko gustua, genero eta diziplinen arteko mugak ezabatzea, intertestualitatea, hibridazioa, collagea, pastixea. Zatiek osotasunak baino garrantzi handiagoa hartzen dute. Eklektizismoa (estilo batetik beste batera joatea) eta dekonstrukzioa (iraganetik elementu estilistikoak hartzea). Jadanik ez da sinesten arte modernoaren goiburuan, hau da, artearen eta bizitzaren arteko nahasketa, eta artea autoerreferentzial bihurtzen da. Ez da bilatzen artearen bidez lan sozial bat egitea. Mugimendu artistiko batzuk sartzen dira izen horren azpian: transabangoardia italiarra, neoespresionismo alemaniarra, neomanierismoa, neominimalismoa, neokontzeptualismoa...

### Transmodernitatea

1989an, Rosa María Rodríguez Magda filosofoak «transmodernitate» kontzeptua proposatu zuen, *La sonrisa de Saturno* liburuan. Horren bidez, haren ustean, paradigma ideologiko baten aldaketa bat egon dela adierazi zuen. Postmodernitatean jarraitzen dugunik jada ezin da pentsatu. Berarentzat, globalizazioak panorama osoa aldatu du. Eta, globalizazioarekin batera, teknologia berrien inpaktua, merkatu ekonomikoen dimentsio berria, arazo ekologikoen interkonexio globala, geopolitika mundiala... «guztia interkonektatuta dagoen magma fluktuatzaile bat, lausoa, baina modu menderaezinean totalizatzailea».

Modernitateak proiektu batean sinestea ekarri zuen. Kontaketa handietan eta utopietan sinestea. Postmodernitateak, hainbeste gertaera historiko-politiko zapuztu eta gero, utopia horien guztien aurrean ilusioak desagertzea ekarri zuen, eszeptizismoa agertzea haren lekuan, eta kontaketa handiak fragmentatzea. Transmodernitatea proiektuaren itzulera izango litzateke, baina proiektu asko eta txikitan, modu plural batean, mikroproiektutan.

Hemen erantsia da *Transmodernidad* liburuan agertzen den koadro bat, laburpen interesgarri bat egiten duelako paradigma ideologikoa horietaz ohartarazteko.

Gaur egun badago polemika handi bat kontzeptu eta ikuspegi horien mugaketari buruz. Batzuentzat, adibidez, proiektu moderno oraindik ez da amaitu, eta gaur egun bizitzen duguna proiektu modernoaren garapena da. Beste batzuentzat, postmodernitatean gaude, eta transmodernitatearen sintomak izango liratekeenak aurreko mugimenduaren parte izango lirateke.

<b>MODERNIDAD</b>	<b>POSTMODERNIDAD</b>	<b>TRANSMODERNIDAD</b>
Realidad	Simulacro	Virtualidad
Presencia	Ausencia	Telepresencia
Homogeneidad	Heterogeneidad	Diversidad
Centramiento	Dispersión	Red
Temporalidad	Fin de la historia	Instantaneidad
Razón	Deconstrucción	Pensamiento único
Conocimiento	Antifundamentalismo escéptico	Información
Nacional	Postnacional	Transnacional
Global	Local	Glocal
Imperialismo	Postcolonialismo	Cosmopolitismo
Cultura	Multicultura	Transcultura
Fin	Juego	Estrategia
Jerarquía	Anarquía	Caos integrado
Innovación	Seguridad	Sociedad de riesgo
Economía industrial	Economía postindustrial	Nueva economía
Territorio	Extraterritorialidad	Ubicuo transfronterizo
Ciudad	Barrios periféricos	Megaciudad
Pueblo/clase	Individuo	Chat
Actividad	Agotamiento	Conectividad estática
Público	Privado	Obscenedad de la intimidad
Esfuerzo	Hedonismo	Individualismo solidario
Espíritu	Cuerpo	Cyborg
Átomo	Cuanto	Bit
Sexo	Erotismo	Cibersexo
Masculino	Femenino	Transexual
Alta cultura	Cultura de masas	Cultura de masas personalizada
Vanguardia	Posvanguardia	Transvanguardia
Oralidad	Escritura	Pantalla
Obra	Texto	Hipertexto
Narrativo	Visual	Multimedia
Cine	Televisión	Ordenador
Prensa	Mass-media	Internet
Galaxia Gutenberg	Galaxia McLuhan	Galaxia Microsoft
Progreso/futuro	Revival pasado	Final fantasy



Bestalde, indeterminazio horren ondorioz, kontzeptu anitz agertu dira, eta bakoitza bere xehetasunak sartzen saiatzen da: ultramodernitatea, hipermodernitatea, supermodernitatea, Zygmunt Bauman-en modernitate likido, solido eta gaseosoa...

Ikerketa honek, nahiz eta pentsamendu postmodernoaren hainbat punturekin identifikatuta egon (dualismoekiko mesfidantza, aurrerabidean ez sinestea, testuen objektibitatea ukatzea, hizkuntzak pentsaera eratzeko duen gaitasuna kontuan izatea, egia testuinguru baten kontsentsuarekin lotzea...), transmodernitatearen kontzeptuarekin loturik mikroproiektuetan sinestea partekatzen du -alegia, testuinguruan eraginak sortzeko konfiantza eta ilusioak-, gizaki emantzipatuagoak izango garelakoan.

## 5.1.4.Artea, transformazioa eta gizartea

Gizartean eraldaketak proposatzearen inguruan lan egiten duten adierazpenei zenbait izendapen dagozkie, bakoitza bere berezitasunekin, eta, askotan, izen ingelesekin ezagutzen ditugu: «Community arts» (arte eta erkidegoa), «Socially Engaged Art» (sozialki konprometitutako artea), «artibismoa», «arte eta politika», «arte publikoa»...

«Arte eta erkidegoa» izenak biztanle-komunitateekin lan egiten duten arte-praktikak izendatuko lituzke. Claire Bishop-ek bi mota ezberdintzen ditu multzo horren barruan: bata, artista bat kokapen edo organizazio berezi batean sartzen denean oldarra eragiteko, eta bestea, artista komunitate baten zerbitzuan ipintzen denean komunitatearen kontzientzia politiko edo soziala kreatibitatearen bidez astinduz.<sup>12</sup> 1970aren inguruan, Erresuma Batuan, APG (the Artist Placement Group) lehenengo motako adibide bat izan zen. John Latham eta Barbara Steveni artistek ekimen bat bultzatu zuten denbora batean zehar, enpresa batzuei aukera emanaz artista batek haiekin interakzionatzeko. Artistek «Incidental people» (ezusteko pertsona) gisa funtzionatzen zuten enpresa haietan. Prozesuak ez

12. Claire Bishop, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. (Londres, New York: Verso, 2012), 163.

zuen artelan batekin amaitu behar (nahiz eta halakorik posible izan), baizik eta egoera, erlazio edo prozesu berezi bat sortuz. Gaur egun, mota horretako adibidea *Conexiones Improbables*<sup>13</sup> egitaraua izango genuke gure testuinguruan. Bigarren motako adibidea Berlinen, Derbyn eta Madrilen zenbait komunitateri proposatutako Marinella Senatore-ren *Rosas* Opera lirikoa izango genuke, edota Superflex-ek egin dituen beste hainbat; Brasilgo Amazonaseko Mauéseko nekazari-kooperatiba batekin egindako *Guaraná Power* proiektua, esaterako.

«Sozialki sonprometitutako artea» (Socially Engaged art) izendapena nahiko zabala da esanahiari dagokionez. «Aterki-izena» izango balitz bezala, haren azpian adierazpen asko sar daitezke: artibismoa, arte eta politikako ekimenak, arte kritikoa... Gure testuinguruan, esaterako, Artamugarriak taldeak egiten zituen ekimenak edo estatu mailan La Fiambrera obrera-k egiten zituenak. Beste proposamen batzuek, «arte eta pedagogia» batzen dituzte. *Transductores* proiektua azken honen etsenplu izango litzateke. Gai espezifikoak lantzen dituztenak ere badira; «arte feminista», esaterako (Guerrilla Girls, Precarias a la Deriva, Medeak). Halaber, interesgarria da artista konkretu batzuek neurri politikoetan izan dezaketen eragina (esaterako, César Manrique-k Lanzaroteko ingurumena mantentzeko politiketan izan duena).

«Arte publikoa» asko erabili den beste kategoria bat da, modu orokor batean, esparru publikoan gertatzen diren hainbat praktika artistikorentzat baliagarria dena. Gaur egun nahiko eztabaidatua izan da. Ramón Parramonek azaltzen duenez, «Egun, arte publikoa kategoria zahar- kituta dago, edukia eta posizionamendua baino, forma zehazten duelako gehiago».<sup>14</sup> Suzanne Lacy-k ere arte publikoaren kontzeptua sakontzen du *New Genre Public Art* liburuan.<sup>15</sup>

Praktika artistiko horien guztien zabalkundeaz gain, arteak asmo sozialak izatea egokia ote den polemikoa izaten jarraitzen du. Argudio batzuk ipintzen dira mahai gai-

---

13. Conexiones Improbables <http://conexionesimprobables.es>

14. Ramón Parramón, *Arte, Participación y Espacio público*. 2009-5-29. «Arte Público en la actualidad es una categoría obsoleta, dado que no precisa tanto en relación con el contenido y el posicionamiento como en la forma».

15. Suzanne Lacy, ed. *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. (Bay Press, 1995).

nean artearen eta asmo sozialen elkarketari mesfidantzaz begiratzeko:

- Artea ezin da «Emergentziako anbulantziaren artea» izan.
- Transformazio sozialak lortzeko, hobe da aktibismoen tresnak eta moduak erabiltzea.
- Arteari helburu bat esleitzeak artea bera akabatzen du.

Beste aldean, artearen eta errealitatearen arteko konexioa estutu nahi dutenak daude, nahiz eta kasu askotan problematikoa izan. Badaude harea mugikor hauetan murgildu nahi dutenak, eta artearen errealitatea ere erakitzen dute.

## 5.1.5. Faktore bereziak transformaziorako artean

Partaidetza erabiltzen duten proiektuek ezaugarri espezifikoak dituzte beste arte-adierazpenen aldean (publikoarekiko harremana, denborazkotasuna, espazioak, asmoak, emaitzak, beharrak, finantzatzeko moduak...). Askotan, problematikoa da beste arte motentzako erai-ki diren egituretan sartzea edo haien egituraz baliatzea; alde batetik, ezegokiak izan daitezkeelako proiektuentzat beraientzat, eta, beste alde batetik, formatu horietan sartzen saiatuz, behartuak eman dezaketelako, egokitzen ez zaien formatuetara estutzera derrigortuta.

Gaur egungo arte ohikoenarentzat moldatu diren espazioak museoak, galeriak eta erakusketa-aretoak dira. Naturalizatu diren zabaltzeko moduak erakusketak, festibalak eta zikloak dira. Arteari denbora zehatzak egokitu zaizkio: normalean badago denbora mugatu bat ekoizteko eta beste bat erakusteko, aste batzuen eta hilabete batzuen artean, orokorrean. Automatizatu diren prozedurak (artistak sortzen du eta publikoak behatzen du), zein bide dauden finantzatzeko (galerien zirkuituak, bildumaztaileen erosketak), etab.

Analogia bat egin daiteke ezarritako beste botere-sistema batzuekin. Demagun sistema patriarkala hartzen dugula. «Sistema patriarkala» deitzen diogu antolakuntza sozial bati non gizonek nagusitasuna daukaten hainbes-

te arlotan, ezen horrek botere politiko gehiago, egoera ekonomiko hobea eta prestigio soziala izatea dakarkie. Ezarritako sistemak gizonak modu errazago batean mugitzea eragiten du. Aurrez azaldutakoarekin konparaketa bat egiten badugu, esan dezakegu gaur egungo arte-sistema ez dela abantailatsua arte partizipatiborako, baizik eta beste mota batzuk errazago mugi daitezkeela artearen zirkuituan. M15 mugimenduan entzuten zen esloganen artean, «Ni ez naiz antisistema, sistema nire kontra dago» zegoen. Hala eta guztiz ere, badaude arte-sisteman goi-mailako errekonozimendua jaso duten arte parte-hartzailearen adierazpenak.

### **Pertsonak**

Gaur egun, gehienetan, pertsonak artearen aurrean ikusleak izatera ohituta eta horretarako hezita gaude. Artelanak behatzeko jarrera egokia ikasi dugu: begirunez, adeitasunez, mirespenez eta isilpean. Geure buruari une bat ematen diogu lasai egoteko, gogoetak egiteko, sentsazioak jasotzeko... «Metaforikoki, artelanak "jaten" ditugu, kontsumitzen ditugu, jarrera oral batean.

Egoera abantailak eta desabantailak ditu, artistaren asmoen arabera. Artistak artelana izatea bilatzen badu eta errealitatetik distantzia batean ipini nahi badu oso egokia da, bestela ez. Halaber koadro, eskultura, edo horrelako formatu artistikoak ikusten dituztenean, zerbait berezia aurkitzeko prest daude. Ohiko egoeretan, aurrean dutena artea delako ziurtasuna dute, edo behintzat legitimatutako eremu batean daudela. Hori interesgarria izan daiteke, edo artistak artelana testuinguruan kamuflatuta agertzea bilatu dezake.

Arte parte-hartzaileko adierazpenetan, askotan artearen markoa ez dago oso garbi, eta pertsonak ez daude ziur ea bizitzen ari direna artea den ala ez. Hori ere interesgarria izan daiteke edota eragozpena izan daitezke. Pertsonak ez badaude ziur bizitzen ari direna artea den ala ez, blokeatzea eta proposamenaren beste mailetara ez pasatzea gerta daiteke.

Parte-hartzailean, beste lan prozesual batzuetan bezala, jasotzaile ugari daude: parte-hartzaileak, artelana lehenengo pertsonan bizi dutenak eta gero beste edozein modutan proiektua jasoko dutenak (dokumentazioaren bidez, telebistarako formatu baten bidez, kalean proiektuarekin topo egitean...).

## Denbora

Orokorrean, artelanak bizitzeko denbora ez dago araututa, eta artelan bakoitzak iraupen bat du, edo iraupenean ez-mugatua da. Baina, azkenean, isileko akordio bat egongo balitz moduan, ematen du ertaineko denbora bat dagoela. Ikertuta egongo da zenbat denbora pasatzen duen pertsona bakoitzak museo batean artelan bakoitzean (batez beste 5 minututik 20 minutura, seguruenik). Zinema komertzialaren kasuan, filmak ordu eta erdi irauteko eginda daude gehienetan; hori da iraupen normalizaturik. Ez da gauza bera gertatzen ikus-arteetan, baina badaude beste modu batzuk pertsonen esperientziak denboran kokatzeko, mugatzeko; esaterako, erakusketa batean kokatzen diren artelan kopuruarekin, sarreraren prezioarekin, gizateriaren imajinarioan artelan baten aurrian zenbat denbora pasatu behar den instalatuz.

Supermerkatu batera joaten garenean, gure erosketen denbora ere kudeatzen dute, isileko modu batean; musikaren erritmoaren bidez, arinago edo motelago erostera bultzatzen gaituzte. Kontsumitzeko prozesuetan, denbora kontrolatzen da, esperientzia etekinen parametroetan sartzeko. Halaber, denbora beste asmo batzuekin kudea daiteke, pertsonen esperientzia modu batekoa edo beste batekoa izateko. Dora Garciak 2011an EHUan emandako hitzaldi batean zioen pertsona batek artelan bati bere osotasunean eustea ezinezkoa izatea interesatzen zaiola. Veneziako Bienalean aurkeztu zuen *Lo inadecuado* artelanean ikusi genuenez, Espainiako pabiloian egitarau oso zabal bat antolatu zuen, egun batean baino gehiagotan zehar gertatuko zena, eta benetan sentsazio hori jasotzen zen. Denboraren kudeaketa ere esanguratsua izan daiteke.

Artelanen izaeraren arabera, beste iraupen bat behar da. Artelan parte-hartzaileak askotan luzeak dira, eta hilabete batzuetan zehar edo baita urteetan zehar ere jarraitu dezakete. Beste batzuetan, aldiz, prestakuntza luzea da, baina gero arratsalde batean gerta daiteke eszenaratzea. Adierazgarria da Tania Bruguera nola bereizten dituen bere artelanen artean «iraupen luzeko proiektuak» eta «iraupen motzeko proiektuak». Proiektu hitza, berez, jadanik esanguratsua da: «Proiektu hitzak arte-proiektu luzeen eginkizunak izendatzeko “artelan” hitza ordezkatu du».

## Espazioak

Arte partizipatiboa esparru anitzetan gerta daiteke, eta, batzuetan, espazio fisikorik ez da behar, beste modu batzuetan gauzatu daitekeelako; Interneten eta komunikabideen bidez, esaterako. Horren adibidea Matthieu Lauretteren *El GranTrueque* proiektua izango litzateke. Askotan ez dute zehazki arterako espazioak izan behar; are gehiago, ezegokia izan daiteke horrelako espazioetan gertatzea pertsonak jarrera batzuk hartzera bultzatzen dituztelako eta arau batzuen menpe funtzionatu behar dutelako.

Gaur egun, ez-araututako lekuak aurkitzea zaila da, eta, bat-batean bururatzen bazaigu espazio publikoan pentsatzea, segidan ikusiko dugu gaur egun esparru publikoak (kalea, Internet, museo publikoak...) ere oso araututa daudela. Edozein artelan egiterakoan, lekuen baldintzak eta esanahiak kontuan izan behar dira, testuinguruak eginkizunaren irakurmenean eta prozesuan eragina izango badu.

Arte-proposamenak testuinguruan transformazioak eragiteko asmoa badu, ikusi beharko du nola jolastu arau horiekin (saihestu, alboratu, azpimarratu, gailendu, onartu, ukatu...). Kontuan ez badira izaten edo isileko arau horiek ez badira hautematen, zaila da pentsatzea benetan proposamen eraldatzaile bat gerta daitekeela.

Azken boladan, egoera ekonomikoagatik eta jarrera positibista batekin, hainbat arte-proiektu etxeetan antolatzen ari dira, espazio pribatuek, domestikoek, agian beste askatasun bat ematen dutelako.

Halaber, proiektu bat hainbat lekutan gerta daiteke aldi berean. Horrek ere erakusketaren ohiko formatua haus-ten du.

## 5.1.6. Arteak eragin ditzakeen transformazio sozialak egiaztatzeko tresnak

Sozialki konprometitutako arteak eta arte partizipatiboak testuinguruan transformazioak eragiteko asmoa badute, logikoa ematen du galdetzea ea eraldaketa horiek benetan gertatzen ote diren, nola hauteman ditzakegun eta zein tresna erabil ditzakegun horretarako.

Edozein arte-adierazpenek zein eragin duen neurtzea zaila da. Gainera, puntu horren gainean galdetzean, maiz, galdetutako pertsonak (artistak eta agente artistikoak) pentsatzen du adierazle kontagarriak emateko eskatzen ari zarela. Ebaluazioa egiteko ez da derrigorrez zerbakirik behar. Modu kualitatibo batean ere egin daiteke. Horretarako, bilerak antola daitezke parte hartu dutenekin eta inplikaturiko beste agenteekin, adierazleak ezarri eta horiei buruz galderak proposatu, edota kanpoko behatzaile izan prozesuan zehar eta ekimena ikusi eta gero inplikaturiko pertsonekin elkarrizketak izan, testuingurua aztertu, etab. Beste alde batetik, komunikabideetan izandako efektua bil daiteke, eta horrek beste mota bateko informazioa eman diezaguke: ekimenaren berri zenbat pertsonak izan duten. Eta Interneten ere badaude kontsultatzeko tresnak, pertsonak emandako iritzi berezkoak, galdetuak izan gabe foroetan libreki jarritakoak irakurtzeko.

Beste kasu batzuetan, zailagoa da jakitea pertsonari zuzenki galdetuz jakin ezin dena, pertsonen baitan galditzen dena eta agian pertsona bera kontziente ez dena. Horretarako, beste modu batzuk asmatu beharko genituzke, beharbada proiektu artistikoaren eta psikologiaren arteko gurutze bat eginez.

Era berean, artelan baten eraginak beste proiektu artistiko baten bidez ebaluatzea pentsa genezake, edo behintzat jarrera artistiko baten bidez dispositibo bat asmatzea. APG taldeko John Lathmak, adibidez, ukiezin neurketa gisa «Delta unitatea» asmatu zuen. «Delta unitatea giza garapena neurtzeko era berri bat da, artelan baten balioa zehazten duena. Garrantzia termino monetarioetan ez luke ipiniko, denboraldi batean zehar ekoizten duen

kontzientzia mailan (inkontzientetik estatu goreneraino) baizik».<sup>16</sup>

Arte parte-hartzailea irizpide sozialekin eta irizpide artistikoekin balora daiteke. Eraginkortasun soziala ebaluatze-ko, beste proiektu sozialetan erabiltzen diren adierazleak erabili ahalko lirateke, nahiz eta askotan jarrera soziala izatea nahikotzat jotzen den eta horrenbestez benetako ebaluazioa alboratzen den. Arte-proiektu partizipatiboak baloratzeko zein irizpide artistiko jarraitu beharko liratekeen baino lehen, esperientzia artistikoari zein ezaugarri dagozkion finkatu beharko genuke.

Halaber, pentsatu beharko genuke ebaluazioa egiteak zein inplikazio dakartzan: alde batetik, zer dakarren artearen gainean jagoletza bat kokatzeak, eta, bestetik, nori egiten dion onura horrelako azterketa bat egiteak eta ea ebaluazio horiek bigarren ondorioz ekar dezaketen.

---

16. Bishop, *Artificial Hells*, 171. «Another key idea for Latham was the “Delta unit” ( $\Delta$ ), a new way to measure human development, and moreover to determine the value of a work of art, by measuring its importance not in monetary terms but through the degree of awareness it produces (from unconsciousness to the most heightened state) over a sustained period».





## 5.2. Kasu praktikoa: Stono mendia

Proiektu hau Conexiones Improbableseko *Pilula sortzailak* deialdiaren barruan gauzatu zen, Piedras y Mármoles Irún enpresarekin harremanean. Bidasoa aktiba, Bidasoa lurraldearen garapenerako agentzia, Conexiones Improbables ekimenarekin kontaktuan ipini zen, eskualdeko enpresek beren erronkak, nahiak edo prozesuak garatu zitzaten artistekin, arkitektoekin eta pentsalariekin lankidetzan. Piedras y Mármoles Irúnekoek planteatzen zuten erronkari erantzunez aurkeztu nuen aurreproiektua (ikerketa honekin lotuta, praktikan ipini nahi nituen prozesu eta dinamika artistiko batzuk) haien interesekoa izan zen, eta aurrera egin genuen kolaborazioarekin.

Piedras y Mármoles Irúnek planteatutako erronken artean, haien antolamendu-ereduaz eta taldearen prozesu sortzaileez lan egitea zegoen. Xede hori *Stono mendia* proiektuaren bidez landu zen, okasiorako espresuki diseinatutako esperimendu artistiko bat, jolas kolaboratzaile baten gisan.

5.2. irudia. Piedras y Mármoles Irún enpresaren harri bat, 2012.



*Stono mendia* mendi sinboliko bat da. Mendia gehituz doazen elementuen arabera hazten da. Osagaiak gehitu ahal izateko, aurrez egiteke dauden eginbehar batzuk egin behar dira, hau da, aktibatze garrantzitsutzat hartzen ditugun eta egunerokotasunean baztertzen joan garen zeregin ezagun batzuk.

Lehenengo saio batean, lau lan-arlo identifikatu genituen: planifikazioaren eremua, komunikazioaren eta lan komertzialen arloa, afektu eta zainketen eremua, eta arlo teknikoa.

Sail bakoitzari zeregin batzuk esleitu genizkion. Saio baten eta beste saio baten artean, bakoitzak bere ardurapean hartu behar zuen konpontzeko eginkizun bat. Halaber, astero rolak trukatzeko aukera eman zitzairen, normalean pertsona batek kudeatzen duen arlo bat beste batek nola kudeatzen duen ohartzeko, arlo horretako eginkizunen bat konpontzen saiatu bitartean.

Bigarren saio batean, mendiak eta guk bata besteari eragin genion: Mendiak zer esaten digu? Zer esaten diogu guk mendiari? Nola kokatzen gara bakoitza mendiarekiko? Zer behar du?... *Sculping* korporalak egitera jolastu ginen, osagai plastiko eta esanguratsuak gehitu genizkion, fikziozko istorioen bidez mendiaren etorkizuna proiektatu genuen, eta prozesu psikodramatikoekin esperimentatu genuen. Prozesuan zehar jarraitutako dinamika eranskinetan azalduta dago, diseinatutako estrategien laneko materialean itsatsita.

Azkenik, aipatu behar da 2. saioa amaitu eta gero guztiok batera prozesuaren ebaluazioa egin genuela eta hilabete baten ondoren berriz hitz egin genuela, ikuspegiak trukatzeko.

Dinamika honen jatorrizko xedeak honako hauek ziren:

- Eginbeharrak identifikatu eta izendatu.
- Ardurak modu argiago batean esleitu eta eskuordetu.
- Beti kaltetuta ateratzen diren eginbeharrak hauteman.
- Bakoitza mugitzen den arloan besteek zein gauza egingo lituzketen ikusarazi.
- Balio ukiezinak elementu ukigaietara lotu, gure irudimenean ainguratuta gelditzeko eta lankideekin partekatzea errazagoa izateko.



5.3. irudia. Piedras y Mármoles Irún enpresa familiarraren lantaldea, 2012.

Amaieran lortu dena:

- Taldeak hasitako aldaketarako dinamika indartzea.
- Zintzilik zeuden erronkak identifikatzea eta ekitea.
- Beste prozesu sortzaile batzuk ezagutaraztea.
- Egoera gatazkatsu zehatz batzuk beste modu batean kudeatzea esperimintatzea.
- Ikerketarentzat baliagarria izan da prozesua, proposamen artistiko batek talde konkretu batean zein eragin sor dezakeen ohartzeko.

5.4. irudia. Piedras y Mármoles Irún lantaldea, proiektzioko dinamika baten ondoren, 2012.



**TRANSARTEA**

## 5.3. Artur Żmijewski Berlingo Arte Garaikideko 7. Bienalaren komisarioarekin elkarrizketa

A-Desk aldizkarian argitaratua 2012-5-28an  
<http://www.a-desk.org/spip/spip.php?article1437>

### «Ez dugu testuinguruaz ahaztu nahi»

Berlingo 7. Bienalak eduki politikoz kargatutako edizio bat aurkeztu zuen. Testuinguru globalak bideratu zuen bakoitzak nola ulertzen duen zer egin artearen bidez, haren mugez eta haren instituzioez. Artur Żmijewskik bere

5.5. irudia. Artur Żmijewski, 2012.





## TRANSARTEA

5.6. irudia. Joanna Rajkowska, *Born in Berlin. Letter to Rosa*. Bideo of the project shown in the 7. Berlin Bienal.



burua kokatu zuen publikoaren, artearen, instituzioen, ordezkartza eta ekintza politikoaren arteko bidegurutze delikatuetan.

**SAIOA OLMO: Berlingo Bienalean aukeraturiko artelanei arreta jarritz, gehienak herrialde, erlijio eta politiken arteko gatazkekin erlazionatuta daude. Zer esango zenuke mikropolitikari buruz? Ba al dute lekurik Bienalean?**

ARTUR ŻMIJEWSKI: Mikropolitikak? Mikropolitika edo makropolitika; ez nuen horretaz pentsatu. «Mikro edo makro» ez da kontzeptuaren parte.

**SO: Gizartearekin konprometituriko artea maila be-rean baloratu beharko genuke bere arte-izaeragatik eta gizarteari eragiteko duen gaitasunagatik? Nola da posible prozesu esperimental bat proposatzea eta aldi berean gizarte-eraginkortasuna bermatzea?**

AŻ: Artelan hauek ez dira esperimentalak, eta hau ez da erakusketa esperimental bat. Erakusketako pertsonen teknika nahiko tradizionalak erabiltzen dituzte: performanceak, argazkiak, pelikulak, bideoak... Hurbilketa tradizional samarra da. Ez dago esperimentu askorik horretan. Baina espero dut nolabait hurbilketa politikoa egotea horretan.

**SO: Zein jenderi ailegatuko zaio benetan biurteko hau? Arte-maitaleei, gizarte-ekintzaileei, haurrei, langabeei, politikariei...? Zein rol izango dute? Ikusleak, sortzaileak, kolaboratzaileak?**

AŽ: Arte-maitaleak ziur etorriko direla. Haurrak ere bai, haurrentzako gertakari bereziak egongo direlako: igandean, 1945eko Berlingo Bataila izango da, familia-gertakari bat, Spreepark parkean. Izan ere, gertakari masibo bat besterik ez da. Horregatik, nor etorriko den, politikariak, amak ala haurrak... Nik denak etortzea espero dut, moduren batean oso irekia delako. Benetan izaera irekia du, giro irekia.

**SO: Estrategia batzuk erabili dituzu artelan bati edo beste zerbaiti testuinguru berri bat emateko. Autoretzari dagokionez, nola uler ditzakegu halako keinuak? Adibidez, Palestinako errefuxiatu-kanpamentuaren giltza hona dakartzunean, edo Egiptoko telefoniako konpainiaren kartelera hemen kokatzen duzunean, nor da autorea?**

AŽ: Giltzaren kasuan, egilea kolektiboa da. Palestinako Aida Iheslariaren Esparruaren pertsona talde batek osatzen du. Kolektiboki egin zuten; metala moztu, eta objektu hau sortu zuten. Kasu honetan, guk ez dugu testuingurua ahaztu nahi. Ez da testuingurutik ateratzea edo testuinguru berri bat ematea. Giltzaren testuingurua Palestinaren borroka da. Mobinil-en kasuan, publizitate-entresa da pankarta honen egilea. Eta guk ez dugu *banner* honen testuingurua ahaztu nahi. Iragarki honek ikuspegi ideologiko jakin bat adierazten du. Mobinil konpainiak Egiptoko Tahrir plazako jendearen irudia erabili zuen, Kairon, publizitate-kanpaina baterako, eta, aldi berean, konpainiak konexioak moztu zituen iraultza hasi zenean, matxinadak hasi zirenean, jendea herrialdez aldatzea aldarrikatzen hasi zenean. Beraz, guk ez dugu hori testuingurutik atera nahi. Benetan guk ez dugu *banner* bat nahi; ez dugu objektu bat, giltza bera edo *banner* bera erakutsi nahi, baizik eta atzean dagoen historia osoa erakutsi nahi diegu beste pertsona batzuei, guretzat garrantzitsua baita.



5.7. irudia. *Key of Return* by the Palestinian refugees of the Bethlehem area and the Aida Youth Centre as symbol and reivindicacion of the homes they had to leave behind.

**SO: (Bienala okupatu aldean), ez al da arraroa mugimendu bat gonbidatzea erakunde bat okupatzera? Teorian, okupazioa ez da gonbidapenaren bidez egiten.**

AŽ: Erakundea ez genuen gonbidatu okupatzera; haiekin lankidetzan aritu nahi genuen, eta soilik hemen egotea nahi genuen, haien lana jarraitzeko. *Bienala okupatu* izena haiengandik etorri zen.





5.8. irudia. Occupy Biennale, KunstWerke, Berlin.

**SO:** Artwiki proiektuari buruz, deialdi ireki bat egon da, eta 5.000 dosierren artean 2 aukeratu dira. Hitzaldi irekiaren bidez, lehen mailako artisten (erakusketan daudenak) eta bigarren mailakoen (Artwikiian daudenak) arteko banaketa indartu al duzue? Benetan biurtekoan parte hartzeko aukera promesa errealista izan zen?

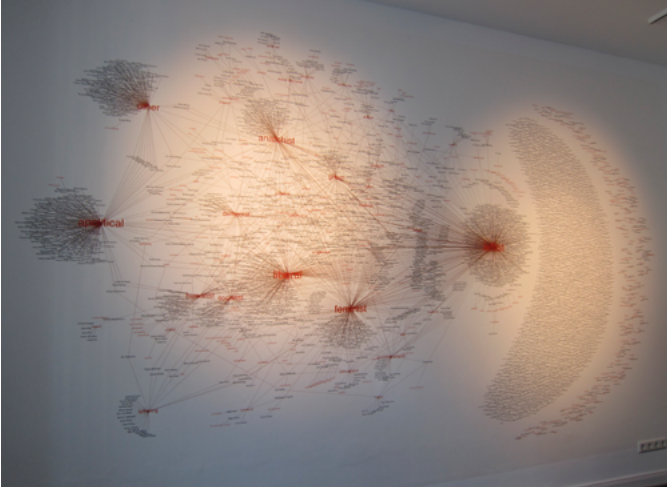


5.9. irudia. Pit Schultz, Artwiki artxiboa.

AZ: Apur bat desberdina izan zen, artistei dei ireki bat bidali genielako, eta erantzunak nire helburua aldatu zuen, benetan. Horrekin zer egin pentsatzen hasi ginen. Saia gintezkeen aztertzen, oso artista kopuru txiki bat aukeratzuz eta gero horiek aurkeztuz, baina, orduan, egiaz, arte-lehia bat izango zatekeen. Beraz, azkenik, Artwikiaren ideia agertu zen, Pit Schultz-ek garatutako ideia: Artwiki izeneko artxibo digital bat, artistek beren profilak editatzeko, irudiak, filmak eta nahi dutena kargatzeko. Asmoa izan zen halako artxibo publiko eta ireki bat bihurtzea artisten eta arte-ekintzei buruzko informazioaz. Beraz, hori izan zen ideia.

**SO:** Artwiki artxiboari dagokionez, bere joera ideologikoaz galdetu diozu jendeari. Zein dira zure joera erlijioso eta politikoa, biurtekoan jasoko ditudan ezagutzak kokatzeko?

AZ: Uste dut ez duela axola nire posizio politikoa zein den. «Ezkerrekoa naiz» esango banu, horrek ez luke esan nahiko biurtekoa ezkerrekoa denik. Sinpleki, kasu honetan,



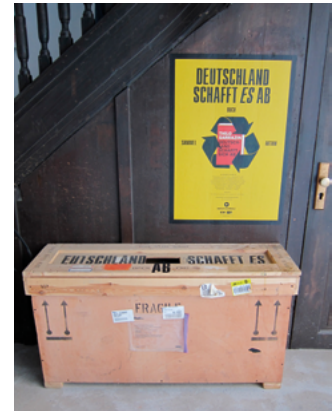
5.10. irudia. Pit Schultz, *Artwiki*. Artxiboko daten bisualizazioa.

komisarioaren posizioa eta erakusketaren esanahia ez dira berdinak. Deialdi irekian, artistei galdetu nien beren joera politikoei buruz, uste dudalako iritzia izatea oso garrantzitsua dela. Eta, artearen munduan, nolabait politikoki definituta egotea debekatuta dago. Eta, gainera, jakin nahi nuen zein diren artista horien joera politikoak.

**SO:** Martin Zet artistak *Germany gets rid of it* (Alemania honetaz libratu) kanpaina abiarazi du. Herri-tarrei eskatu die immigrazio-politikaren hurbilketa polemikoak dituen liburu baten kopiak emateko eta biltzeko: Thilo Sarrazin-en *Germany Does Away with Itself* (Alemania bere buruaz libratzen da). Horiekin, arte-instalazio bat egin nahi du, eta biurtekoaren ondoren kolektiboki erabaki zer egin haiekin. Artistak ekintza horrekin daukan asmoak interpretazio ugari sortu ditu, eta liburuak erretzearekin lotu dute. Jasotzaileek artelanez egin dezaketen interpretazio sorta zabala denez, horrek alda dezake artelan batek kontu politiko baten aurrean duen aldeko edo kontrako posizioa? Artelanak interpretazio asko izan dezake, baina, politikan sartzen zarenean, aldeko edo kontrako polarizazioa arrunta da.

**AŽ:** Oro har, uste dut artearen eta politikaren mugak ez direla ohikoak. Politika zaila da, eta uste dut artea baino konplexuagoa dela, zailagoa, eta ez dut uste posizio zuriak eta beltzak daudenik. Posizioen, aukeren, estrategien eta ulermenen espektro bat dago.

**SO:** *Christ the King* (Kristo Erregea) aipatuz, Miroslaw Patecki gonbidatu zenuenean bienalaren barruan Jesusen burua egitera, hitz egin zenuten piezak har-



5.11. irudia. Martin Zet, *Germany gets rid of it* (Alemania honetaz libratu), artistaren proposamena.

## TRANSARTEA

5.12. irudia. Miroslaw Patecki eskultorea bienalean *Christ the King* (Kristo Erregea) eskulturaren burua errepikatzen.



**tuko zuen esanahi ideologiko, politiko eta erlijiosoari buruz? Bera eskultorea da, baina kristaua ere bada. Nola egin zenion Miroslaw Pateckiri enkargua?**

AŽ: Świebodzin hirian kokatuta dagoen Jesusen figuratik abiatzen da (Kristo Erregea), eta irudia oso famatua da, oso handia baita, inongoaren erdian, sinpleki zelaian, hiri txiki baten ondoan. 33 metroko altuera du, eta nahiko ikusgarria da; beraz, aurkitu genuen nor den haren egilea. Miroslaw Pateckirekin bilera egin, eta Berlingo Bienalean parte hartzeko eta jatorrizko tamainan zati txiki bat erakusteko konbentzitzen saiatu ginen. Horregatik, esku biak ala burua aukeratzea pentsatu genuen, eta, azkenik, Jesusen buruaren produkzioa izan genuen KunstWerke-n, Kristo Erregearena.



5.13. Pawel Althamer artistaren *Draftsmen's Congress* (Marrazkilarien Kongresua) proiektuaren lehenengo egunetan.

**SO: Parte-hartzeari eta arte irekiei buruz, zein neurritan da garrantzitsua irekitasuna zuzentzat? Artelan batzuek egoera bat sortzen dute, eta horretan zer gertatuko ote den irekita geratzen da parte-hartzaileentzat. Hasieratik artistak guztia itxita ematen ez dituen arte-proposamenak dira, eta emaitza parte hartzen duten pertsonen arabera da artelan horietan.**

AŽ: Bai, irekitasuna ideia garrantzitsua da, esate baterako, bigarren erakusketa-aretoan, St. Elisabeth desagarratutako elizan. Pawel Althamerek sortutako *Draftsmen's Congress*-a (Marrazkilarien Kongresua) dago. Jendeak parte har dezake, horra joan daiteke eta guztia aldatu; margotuta dagoen zerbait gustatzen ez bazaie, deusezta dezakete. Askatasuna dago bakoitzaren iritzia adierazteko.



5.14. irudia. 7. Berlingo Biurtekoaren prentsa aurrekoa, egitura zirkular batean antolatuta.

**SO:** Eraldaketaren ideari buruz, egingo al duzue bileraren bat-edo biurtekoan parte hartu duten komunitate edo pertsonekin, biurtekoaren ondorioak ebaluatzeko? Ez dut esan nahi modu estatistiko edo kuantitatibo batean, baizik eta partekatzea zer gertatu den, moduren batean.

**AŽ:** Bai, bi astetan bilera handi bat izateko asmoa dugu, biurtekoaren parte-hartzaileekin eta interesa duten pertsonekin, eta berriro galdera batzuk erantzuteko: non gauden eta zein bide aukeratu nahi dugun. Beraz, egongo da erakusketaren ebaluazioren bat. Gustatzen zait jakitea zer egin den, zer egiten ari garen eta jendeak horren aurrean nola erreazionatzen duen. Martxan dago.



# **\*\* 2. PARTEAREN LABURPENA**

ARTE  
KOLABO  
RATZAILEA

=

TRANSAKZIO BAT



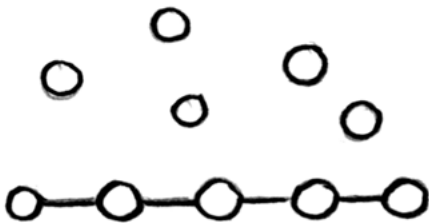
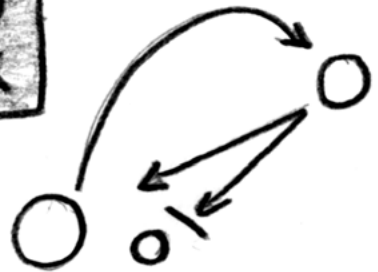
TRANSFERENTZIA BAT



OBJEKTU TRANZIONAL BAT



PORTAERAZKO  
KOREOGRAFIAK





# TRESNA-KUTXA



UKIEZINEN PERS

IKUS-ENTZUNEZKO ESZENAK  
AURKI KUNTZA SINBOLIKOAK

OBJERTU-AITZAKIA  
ESKULPING-AK  
JAKITEN ETA EZ JAKITEN

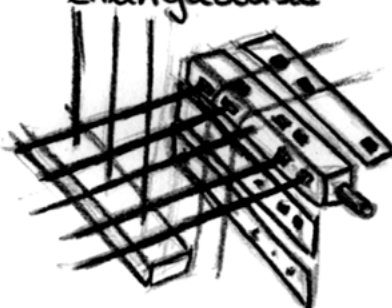
OBJERTUEN TRUKEA  
LETREIAKETA INKONTZIENTEA

# MAKINERIA SOZIALA

XVIII. mendeko erloju bat



XIX. mendeko zubarutako txartelen ehungailu bat



XX. mendeko zirkuitu integratu bat



XXI. mendeko ordenagailu kuantiko bat



GARAI HISTORIKO BAKOITZARI  
« MAKINERIA SOZIAL BAT DAGOKIO »





# Transakzioak artean, teknologia bigunak eta sistema sozialak

TRANSARTEA praktika kolaboratzaileei buruzko ikerketa bat da, ikertzailearen esperientzia artistikoak ematen duen ikuspegitik. TRANSARTEaren lehenengo partea lan eremuari buruzko begirada panoramikoa da, eta gai hauetan zentratzen da: kokreazioa, taldea, egoeren sorkuntza eta transformazio soziala. Bigarren partean, prozesu parte-hartzaileen alderdi berezien zehaztasunak aztertu dira: transakzioak, erlazioak, teknologia bigunak eta makineria soziala. Egindako bideak bi birako espiral baten itxura izango luke, bira bakoitzean gai antzekoetatik pasatuz baina koordenatu desplazatu batzuetatik.

## Artearen bidez trukutzen duguna

Lehenengo partean, azkenean, praktika parte-hartzaileak aldaketak errazten dituzten truketzat hartu genituen. Bigarren parte hau hasten da planteatzen zehazki zer trukutzen dugun eta nola trukutzen dugun, hau da, zer motatako trukeak diren horiek. Horretarako, psikologiako eta soziologiako transakzio, transferentzia eta trantsizio kontzeptuetara jo dugu. Lehenengoz, transakzioaren ideia arte erlazionalean landu dugu, esperientzia artistikoa objektuen (materialak ala immaterialak) trukean datzala intuizio gisa hartuta. Horretarako, Maussen dohainari buruzko saioa aipatu dugu, eta Eric Bernen analisi transakzionalean zentratu gara, batik bat. Antropologiako dohainen inguruko teoriak aukera ematen digute jakiteko gizarte batzuetan objektuen arteko

0.2. irudia. *Biotracks*, 2014.



trukeek haien arteko erlazioak eratzen dituztela, eta gure gizartean opariak egiteko dugun moduak (itxuraz altruista eta elkarrekikotasunik espero gabekoa), egiatan, erlazio agonistikoak ezartzen dituela, behartzen duten lotura sozialak sortzen baitituzte. Zenbait autorek planteatzen dute arteak (eta espresuki arte erlazionalak) ezartzen dituen harremanek parekotasunak dituztela dohainek ezartzen dituztenekin, eta lotura horien irakurketak balizko inplikazio esanguratsuak izan ditzakeela gaurko sistema ekonomikoan. Beste alde batetik, analisi transakzionalak «transakzioa» erlazio sozialeko unitate minimotzat planteatzen du, eta horren bidez gure oinarrizko «gose» batzuk (estimulu, ezagutza, antolakuntza eta harremanetako goseak) asetzen ditugula erlazioetan. Analisi transakzionalak transakzio motak aztertzen ditu, portaerazko ereduak sailkatuz, eta guk eredu horien adibideak aurkitu ditugu arte proiektu parte-hartzaileetan, horiek ezartzen dituzten harremanak azaltzeko.

Artearen bidez trukutzen dugunaren beste hurbilketa bat psikoanalisi freudiarraren «transferentzia» eta «kontratransferentzia» kontzeptuek eskaintzen dutena da. Horiek azaltzen dute pertsonen txikitako erlazioetan izandako sentimenduak, afektuak, itxaropenak edo desio erreprimituak erlazio berrietan errepikatzen ditugula, bestelako pertsona batekin, eta pertsona horrek aldi berean erreazionatzen duela horretara. Guk ezaguera hori aplikatzen dugu artelan erlazionalek ezartzen dituzten harremanetan, iradokitzeo artistok parte-hartzaileekin planteatzen ditugun erlazioatzeko eredu errepikakor batzuek zerikusia izan ahalko luketela funtzionamendu horiekin. Bestalde, arte-agenteen artean transferitzen diren beste faktore erlazional batzuk aipatzeko (gustuak, egiteko moduak, erreferentziak), Pierre Bourdieuren «habitus» kontzeptura jo dugu. Kontzeptu horren bidez, artean transferitzen denaz hitz egiten da, kapital kulturalaren sorkuntzarekin lotuta. «Habitus» kontzeptuaz azaltzen da klase hegemonikoek kultura eta ezagutza erabiltzen dutela «transferentzi»-en prozesuen bidez botere soziala mantentzeko.

«Trans» zentzuaren ildoari jarraituz, arte erlazionala, oinarrizko «gose» batzuk asetzeko eta transferentziak egiteko izateaz aparte, objektu trantsizionaltzat erabil dezakegu estatu batetik bestera pasatzeko. Psikologian «objektu» horrek zer esan nahi duen eta zelako harremanak ezartzen ditugun berekin, objektu-harremanen teorian eta psikoanalisi erlazionalean hausnartu dugu (bata, objektuak «subjektuaren desioaren objektua» esan nahi duela eta hori objektu edo subjektu bat izan daitekeela ulertzeko, eta bestea, haurtzaroko pertsonen arteko eta orokorrean inguruarekiko harremanak garrantziaz jakiteko). Bestalde, artean «objektu erlazionalak» zeri deitzen diogun azertu dugu, adibide batzuk ekarriz (Lygia Clark-en objektu erlazionalak, Ricardo Basbaumen NBP objektuaren inguruko esperientziak eta MACBAko *Objektu Erlazionalak* katalogoa). Azkenik, D.W. Winnicott-en objektu trantsizionalen teoriari baliaitu gara, zehazki subjektuaren eta objektuaren arteko aldaketak jasateko egiten den joko lagungarri eta adierazgarria aipatzeko, eta, hortaz, arteak berak objektu trantsizionaltzat funtzionatzeko gaitasuna duela baieztatzen dugu.

### **Portaerak arte praktika erlazionalean eta beste medio batzuetan**

Pertsonok artearekiko ezartzen dugun jokoak portaera bat da. Portaerak organismo baten eta haren testuinguruaren elementuen arteko interakzioak dira. Artelanek ezartzen dituzten jokoak ezberdinak dira artelanaren arabera. Hala ere, joko batzuk errepikakorrak dira denboran zehar, eta beste batzuek bestelako erlazioak ezartzen dituzte. Ha-

laber, badaude portaeretan espresuki zentratzen diren artelanak, portaerak «zer» eta «nola» izanik. Horrelako arte adierazpenetan, arreta ipintzen da «portaerazko artea» kategorizazioan hausnartzeko. Norabide horretan, Stephen Willatek bultzatutako «Portaerazko Artearen Zentroa», Tania Brugueraren «Portaerazko Artearen Katedra», Arte Erlazionala eta Arte Soziologikoa eta beste korrante batzuk (dadaismoa, surrealismoa, situazionismoa, ekintzako arteak...) aipatu ditugu, ikerketaren lehenengo zatian aipatuak denak ere.

«Nola»ren inguruan, artean portaerekin lan egitean, esanguratsua da planteatzea zer inplikazio dituen errepresentazioaren operazioa erabiltzeak edo dinamika aktiboak erabiltzeak. Artearen tradizioa batez ere errepresentazioaz baliatu da esperientzia artistikoak eskaintzeko, ekoiztako artelan baten kontenplazioaren bidez, ikur bisualak, emozioak eta eraikuntza mentalak sortuz. Dinamika aktiboek, kontenplazioa erabili beharrean, inplikazioa erabiltzen dute. Horrek ez du esan nahi bata eta bestea baztertzailak direnik, baina bai funtzionamendu ezberdina dutela (gauza ezberdinak eskatzen dizkiete) artista eta pertsoneri, eta, beraz, ondoriozta dezakegu eragin ezberdinak sortuko dituztela. Puntu honetan, kritika artistikoan planteatzen duen galdera da ea arte parte-hartzaileari ezaugarri emantzipatzaileagoak esleitu ahal dizkiogun, bere egiteko moduak demokratikoagoak, horizontalagoak edo aktibatzaileagoak izateagatik. Horren aldeko eta kontrako argudioak bateratu ditugu, argumentazioan hitzak eta kate logikoak nola erabiltzen diren ohartuz, hitzak esanahiz husten direnean ere bai (esaterako, akzioaren eta ez-akzioaren inguruko eztabaidetan gertatzen den bezala, «kontenplazio aktiboa» aipatzen denean).

Horrelako joko erretorikoetatik ateratzeko, psikologia sozialeko ikasketetara jo dugu ulertzeko zer aldatzen den pertsonen gorputz propioa artean inplikatzan denean. Lehenengo eta behin, ohartu gara, arruntean pentsatzen den bezala, jarrerak portaerei eragiten dietela, baina kontrakoa ere gertatzen dela jakin dugu zientzia enpirikotik: portaerak gure jarrerak eratzten dituzte. Hortaz, planteatu dugu ea pertsoneri artean ikuslearen rola esleitzeak testuinguru sozialarekiko ere ikuslearen rola izatea errazten duen aldi berean inertzia bat sortzeak. Ildo beretik, gure gorputzei buruz dugun ideia bisualak gure testuarekiko erlazioa zer puntutaraino baldintzatzen duen testuingurutik entitate banandutzat hartzeko. Hirugarrenez, azaldu dugu esperimendu enpirikoek frogatu dutela esperientzietan oinarritutako jarrerak erlazio sendoagoa dutela portaerekin. Hori arte parte-hartzailearen eta kontenplazioaren oinarritutakoaren agentziaz eta agentzia horren nolakotasunaz gogoeta egiteko erabili dugu.

Bestalde, arte garaikidean, orain arte, esperientzian oinarritutako arteari buruzko diskurtso eta jarrera kritiko asko aurkitu izan dugunez (arte erlazionalaz, parte-hartzaileaz eta kolaboratzaileaz), psikologia sozialean ere bilatu ditugu erantzunak jarrera horiek ulertzeko. Horretarako, arreta ipini dugu printzipio hauetan: «ikuspegi zuzenak» izaten nola ikasten den, disonantzia kognitiboan, arreta emateko saiheste selektiboan, behaketa-ikasketan eta konparazio sozialaren bidez jarreraren eraikuntzan.

Modu espezifiko batean, portaerekin lan egiten duten formatu artistikoetako artelanen adibideak batu ditugu, medioen aniztasunarekin jolasteko existitzen diren aukerak erakusteko.

## Portaerekin erlazioatutako baliabideak: teknologia erlazionala

Hala ere, portaerekin lan egiteko eremu propioa ere badago; ez da zehazki antzerkia, dantza, performancea eta happeninga, eta,aldi berean, elementu asko partekatzen ditu horiekin, baita beste medio batzuekin ere (komunikazioarekin, psikologiarekin edo aktibismoarekin, esaterako). Eremu horri teknologia erlazionala deitu diogu.

Hain zuzen, kontuan hartu dugu teknologiak, aparatu fisikoak izateaz aparte, beste artefaktu immaterialagoak ere badirela, Michel Foucaultek *Tecnologías del yo* liburuan lantzen duen moduan edo, berrikiago, Zhouying Jin irakasleak *Global technological Change. From hard technology to soft technology* liburuan garatzen duen bezala. Teknologia bigunen esparrua oso zabala da, eta, haien artean, arte praktika artistiko parte-hartzaile eta kolaboratzaileekin lotuta, teknologia erlazionalak interesatzen zaizkigu, portaerarekin, komunikazioarekin eta antolakuntza sozialarekin lotuta daudenak.

Hortik, arte proiektu parte-hartzaile batzuk kasu praktikoa gisa hartu ditugu, mekanismo eta estrategia erlazionalak hautemateko, esaterako: arau esplizitu eta inplizituekin jokatzeko eremu bat zehaztea; portaera bat normalizatzea; emozioak antzetzera errealak bihurtzeko; ikurren eta koloreen bidez nortasun bat indartzea; informazioa selektiboki talde batzuei murriztea; ekimen kontsekutiboekin kate bat ezartzea; talde batean antolakuntzako eredu adostea beste logika baten azpian aritzeko; elementu batzuk elkarrekin beste batzuek baino banatzeko; blokeatzea, desbideratzea eta entretentzea posizio bat ahultzeko...

Lehenengo hurbilketa hori egin eta gero, modu panoramiko batean portaerazko, komunikaziozko eta antolakuntzazko teknologia erlazionalak sailkatu ditugu, haien ezaugarriak, egiturak, operazioak, sistemak, metodologiak, abilezia sozialak eta tresnak orokorrean identifikatzeko.

Ondoren, praktika artistiko propioan erabilitako teknologia erlazionalako artefaktuak batu ditugu, modu abstraktu batean formulatuak, baliabideen erreperatorio baten gisan, zenbait pertsona zenbait egoeratan aplikatu ahal izateko. Hauek dira artefaktu horien izenburuak, zertan dautzan ideia bat ematen dutenak: «Teoria kokatua», «Gainjarritako istorioak», «Historia kateatuak», «Galdera bat daukat zuretzat», «Interdependentziak», «Portaerazko koreografiak», «Hutsune bat gidoian», «Ikus-entzunezko eszenak eta *eskulping*-ak», «Ukiezinen pertsonifikazioa», «Jakiten eta ez-jakiten», «Letreiaketa inkontzientea», «Ustekabea», «Aurkikuntza sinbolikoak», «Objektugrama», «Objektu-konkrezioa», «Objektuen elkartrukea», «Objektu-aitzakia».

## Teknologia erlazionala makineria sozialaren parte gisa

Bizitza sozialean, teknologia erlazionalen agenteak gara. Batzuetan, teknologia erabiltzen dugu eragile gisa, eta, beste batzuetan, gure gainean jasaten ditugu teknologiaren eraginak, gehienetan joko hibrido bat sortuz. Teknologia erlazionalak makineria soziala martxan mantentzen du. Lubrifikatzaile batek bezala funtzionatzen du, erotikaz, afektuez, emozioez, transakzioez, erakarpenez, gaitzespenez eta egiturez baliatuz, gizartearekin mihiztatzeko.

Makineria sozialaren kontzeptua hainbat pentsalarik landu dute: Karl Marx, Lewis Mumford, Abraham Mole, Gilles Deleuze eta Félix Guattari, Gerald Raunig... Haien kontside-

razioetatik abiatu gara gizartearen funtzionamendura hurbiltzeko moduak izateko eta artea makineria horrekin nola erlazionatzen den ulertzen saiatzeko. Hori baliagarria izan zaigu Donna Haraway, Rosi Braidotti eta Bruno Latourren ikuspegi postantropozentrikoetara eta posthumanistetara ailegatzeko, hurrengo garapenetan lantzeko.

Artea makineria sozialaren parte da beti, baina arte mota bakoitza modu batean edo beste batean mihiztatzen da horrekin. Arte mota batzuek errepresentazioaren operazioa erabiltzen dute. Horiek sinbolizatzeko ekintza magikoaren bidez, gizakiekin kontenplazioaren bidez eta gauzatzeko eta jabetzeko aukeraren bidez lotzen dira pertsonekin, arte egiturekin, iruditeria sozialarekin, eremu espiritualekin, ekonomiarekin... Horien adibideak emateko, makineriak irudikatzen dituzten artelanak aukeratu ditugu: Marcel Duchampen *Beira Handia*, Rube Goldbergen *Ezpainzapi automatikoa*, Wim Delvoyeren *Kloaka originala* eta Bureau d'Etudesen *Munduko Gobernuua*. Nagusiki errepresentazioaren operazioa erabiltzen duten artelanei dagokienez, artelanak izan dezakeen performatibitatea irekita uzten dute, eta, aldi berean, ekoizpen horien eremuaren mugek haien performatibitatea murrizten dute.

Aurrekoak «errepresentaziorako makinak» dira, eta «makina performatibo»aren kategoria ere aipatu dugu. Halakoak artelanen performatibitatean zentratuko liriateke modu zuzenago batean; beraz, aurreko makinerien aldean martxan ipintzen duten operazioa, makineria sozialarekin lotzeko modua artelan bakoitzean berriz negoziatzen da (hori artelanaren izaeraren parte da), eta aurreko makinerien mugetatik kanpo irteten saia daitezke. Multzo honetan arte parte-hartzaile eta kolaboratzailearen ekimenak sartu ditugu, maiz begirada ipinia dutelako eragin sozialean, nahiz eta beti horrela ez izan.

Hirugarrenez, «makina abstraktu»aren kontzeptuaz hausnartu dugu, argitzeko ea prozesu parte-hartzaileak erabiltzen dituzten dispositibo artistikoak «makina abstraktu»aren kontzeptuaren barruan sartu ahalko genituzkeen eta ea sartzeari lagungarria izan daitekeen ulertzeko artelan parte-hartzaileak nola mihiztatzen diren soziala denarekin eta zein den haien agentzia gizartean. Hori egiteko, gogoeta egin dugu Turingen makina abstraktuaren kontzeptuaz, konputazioan; Gilles Deleuze eta Félix Guattariren makina abstraktuaz, haien filosofian, eta Michel Foucaulten dispositiboaz. Hori kontuan hartuz, hiru makina abstrakturen eskemaren bidez, teknologia erlazionala azaldu dugu: *Portaeren moldatzailea*, *Komunikazioaren zirkuitua* eta *Antolakuntzaren zuhaitza*. Makina bakoitzarekin erlazionatutako artelan bat azaldu dugu adibide moduan: Iratxe Jaio, Klass van Gorkum, Wouter Osterholt, Jonas Staal eta Elke Uittenhuisen *The Social Experiment*, Tellervo Kalleinen eta Oliver Kochta-Kalleinen *Kexen Abesbatza*, eta Francis Alÿsen *Fedeak mendiak mugitzen dituenear*.

Azkenik, dispositibo horiek makineria soziala hackeatzeko agentzia azaldu dugu, teknologia erlazionalen funtzionamenduz jabetuz eta makinaren logikak ezagutuz.









