

Irudikapen topokritikoak arte garaikidean. Inguratzen gaituen guzti honi zentzua hartu eta ematearen arte epistemologiaz.

Olaia Miranda Berasategi

Doktoretza Tesia 2016

Zuzendaria: Jose Angel Lasa Garicano

eman ta zabal zazu



Universidad
del País Vasco

Euskal Herriko
Unibertsitatea

Irudikapen topokritikoak
arte garaikidean.
Inguratzen gaituen
guzti honi zentzua hartu
eta ematearen arte
epistemologiaz.

Olaia Miranda Berasategi

Doktoretza Tesia 2016

Zuzendaria: Jose Angel Lasa Garicano



Amari

Kontakizunak desagertzen diren lekuan espazio galera dago.

Michael de Certeau
L'Invention du quotidien

Aurkibidea

0. Hitzaurrea	13
Forma eta funtzioa: elkargurutz bat	14
Moduak eta erak: prozesu bat	16
Idazketa eta lengoia: itzulpen bat	18
Babesak eta eskerrak: agur bat	19
V. Espazio irudikapenak	23
1. Espazializatze prozesuak pentsamendu kritikoan	25
1.1. Narrazio modernoaren espazializatzea	27
1.2. Geografo postmodernoak	28
1.2.1. Espazioa, ekoizpen soziala	31
1.2.2. Espazioa, denbora eta materia (edo prozesua)	33
1.2.3. Begiradaren gorpuztea eta ezagutzaren lekutzea	35
1.3. Espazioan leku hartzen duen gorputza	37
1.4. Hurbilketa estetikoak	39
2. Kartografia modernoaren narrazioak	43
2.1. Kartografia teknologiak: munstroak, geometria eta biopolitika	46
2.1.1. Espazio total berdindua	50
2.1.2. Kartografiaren biopolitika	52
2.2. Mapa, baina ez kalkoa	54
2.3. Irudikapen problematikak	57
2.3.1. Kartografia kognitiboa	57
2.3.2. Kartografia artea?	59

3. Espazializatze prozesuak egungo artean: deribak, leku irakurketak eta begiradari begirada	63
3.1. Deriba: praxia eta teoria	66
3.1.1. <i>Flâneur</i> -aren oinordetzak	66
3.1.2. Mapa situazionistak	71
3.1.3. Deribaren itzulera	78
Eremu trans- post- urbanoan	79
Media lokatiboaren loraldia	81
3.2. Leku irakurketak	83
3.2.1. Leku aukeraketak eta markatutako lekuak	85
3.2.2. Odisea Suburbanoa. Robert Smithson	91
Hondamen prozesuak	92
<i>The Monuments of Passaic</i>	94
3.2.3. Ready-made posturbanoak	98
3.2.4. Modernitatearen hondarretan. Lurraren ekoizpen eta berreskurapen prozesuak	103
Eremu hutsak. Lara Almarcegui	104
Monumentu jarraia. Ibon Aranberri	106
3.3. Begiradari begirada	110
3.3.1. Artista etnografoa	110
Autoritate kulturala	111
Begirada begiratuz	113
3.3.2. “Ni” subjektiboa	115

Λ. Geure bailaren hurbilketa estetikoak	119
4. Geure bailarak	121
4.1. Nota biografikoak	123
4.2. Lekua	125
4.2.1. Lekua: entitateen harreman bereizi eta luzatua	126
4.2.2. Lekua berezia den lekua da	128
4.2.3. Lekua: prozesua	130
4.2.4. Leku eraiketa: zentzuak, gorputzak, fluxuak	132
4.3. Paisaia	135
4.3.1. Paisaia: geometria soziala	135
4.3.2. Paisaia: adierazlea, esanahia eta erreferentea	137
4.3.3. Paisaia: joko postmodernoa	138
4.4. Mendiaren geometria	142
4.4.1. Modernitatea eta mendia	143
Mendia uharte	144
Mendi/lautada alderapena	146
Mendigoxalia	149
4.4.2. Tradizioa, klandestinitatea eta alpinismoa	152
4.4.3. Naturaren locusa	156
4.5. Hiri hedatua	158
4.5.1. Arbolak eta autoak	160
4.5.2. Euskal Hiria	162
Atxagaren termino alegorikoa	162
Eusko Jaurlaritzaren lurralde estrategia politikoa	166
5. Irudimenaren gaitza: paisaia arketipikoak eta begirada topokritikoak	181
5.1. Irudimenaren gaitza	184

5.2. Paisaia arketipikoak	186
5.2.1. Euskal Pizkundera	187
5.2.2. Euskal pinturaren estiloaz	190
5.2.3. Zein berdea zen gure bailara!	192
5.2.4. Oteiza. Paradigma aldaketa	194
5.3. Begirada topokritikoak geure artean:	
Mendizabal, Eizagirre, Aranberri	201
5.3.1. Mendizabal	204
<i>Auñamendi</i>	206
<i>Soft Focus</i>	210
<i>Goierri Konpeti</i>	213
5.3.2. Eizagirre	215
<i>Sculpture</i>	215
<i>The Valley Issue</i>	220
5.3.3. Aranberri	222
<i>Luz de Lemoniz</i>	223
<i>(Ir.T.nº513) zuloa</i>	226
<i>Exercises on the North Side</i>	230
5.4. Paradisu galdua. Ondorio gisara	233
6. <i>Post scriptum</i>. Ondorioak aletuz	239
6.1. Alea. Kontestualitatea eta autokritika	240
6.2. Alea. Irudikapen ezintasuna forma bihurturik	241
6.3. Alea. Irudikapen krisi postmodernoaren adierazgarria da pasaia	242
6.4. Alea. Geure garaikidetasuna baldintzatzen duten jakintza, objektu eta espazioen inguruko arte ikerketak	243
6.5. Alea. Topokritika geure artean	244
6.6. Alea. Ez da lurrean paradisuurik, ez eta jardín perfekturik	246
6.7. Alea. Paisaia inklinatuak	248
7. Ondotik	251
Artean ikerketa	252
... hasiera bat	259
<i>Mendigoizaleak</i>	260
Azken apunteak	262
Bibliografia	264

0

Hitzaurrea

Forma eta funtzioa: elkargurutze bat

Badira ikerketa bat formulatzeko bi era, bata, ezagutza eremu zabal batetik kasu partikular baten zehaztapenetara dioana; eta bestea, gai oso zehatzetik kontestualizatzen eta zabaltzen dioana.¹ Eskuarlean dugun ikerketa hau, behinean, eremu zabal eta abstraktu batetik hasi eta kasu partikular batean zehazten eta fokatzan denetako litzateke. Baina, bestela ere gertatzen dela dirudi, behin ikerketa objektua zehazturik, adar berrien irekieran zabaltzen dela, elkargurutze bat konformatuz.

X forman egituratutako ikerketa modu honen muina osotasunean definitu behar bagenu, berriz, funtsean zera litzateke:

Artea, espazioaren irudikapenaz jardun duen heinean, giza espazializatze prozesuak azalertzeko tresna gisa aztertzea; eta zehazki, arte garaikidea, irudikapenaz diharduen begirada subjektibo eta kritiko gisa, inguratzen gaituen guzti hau ulertu eta berorri zentzua emateko bere epistemologia (bere ulermen eta ezagutza moduak) neurtzea.

Hala, ikerketa gorputz hau bi zati handi eta nagusitan banatzen da. Lehen zatian (V) hainbat adar teoriko jasotzen dira ikerketa gaiaren testuinguru orokorra bilduz. Eta bigarren zatian (Δ), ikerketa objektua testuinguru eta problematika konkretu batean zehazten eta fokatzan da, berau, berriz ere eremu zabalago batera zabaltzeko.

V Zehazki, V zatian zera aztertzen da, espazializatze prozesuek zer nolako trataera izan duten XX. mendeko 60 hamarkadaz gerozko mendebaldeko pentsamendu kritikoa zein arte irudikapenean. Adar teoriko horiek honela banatzen direlarik hiru atal nagusitan:

1. atalak prozesu sozialak ulertzeko espazioaren dimentsioak mendebaldeko pentsamendu kritiko garaikidean izan duen sarrera laburbiltzen du (materialismo historiko-espazialean², feminismoan, postkolonialismoan...).

2. atalak geografiaren narrazio eta irudikapen teknologia nagusi izan den kartografiaren dihardu. Eta geografia, *geo* delakoaren (Lurraren) zein geure buruaren kokatze jakintza eta *grafia* (hots, irudikapena) den heinean, inguruaren geure irudikapenari ere kontu hartu beharrean diogu hemen.

3. atalak berriz (lehenengo zatiaren atal luzeenak eta azkenak), 60ko hamarkadaz geroz giza espazializatze prozesuez eta espazio irudikapenaz aritu izan

¹ Arrazonamendu modu hauek, funtsean, deduktibo eta induktibo moduan definitu izan dira. Pentsamendu deduktiboan jakintza orokor eta abstraktu batetik partikular eta zehatz batera iragaten da. Induktiboan berriz, premisa zehatzetatik abiatzen da, hauen batuketatik ondorio orokor batzuek planteatuz. Goiko definizioak, baina, Emilio Tuñón eta Luis Moreno Mansilla arkitektoek 2009an UIC-ko Arkitektura Eskolan eginiko elkarrizketan beste era batera (ez hain era metodikoan) kontatutakotik abiatzen dira:
<https://www.youtube.com/watch?v=LDyD2drSRKE>

² Materialismo historiko-espazializatze zera ulertzen dugu, 60. hamarkadatik aurrera materialismo historikoa espazializatze joko duen korrante marxista eta postmarxista, zeintzuek espazioa harreman sozialen ekoizpen eta berrekoizpen gisa aztertuko duten. Henry Lefebvre eta David Harvey materialismo historiko-espazialaren bi teoriko nabarmen dira, lehena marxistatze eta bigarrena postmarxistatze har ginitzakeenak.

diren hainbat arte joeren genealogia bat marrazten du (Frederic Jameson-en “kartografia kognitibo” kontzeptuak eta Nicolas Bourriaud-en “topokritika” neologismoak definituko luketena), hiru multzo handitan banatuta:

3.1. Deriba, espazio urbanoaren ezagupenerako tresna modura.

3.2. Inguruarekiko dialektikan hurbilduko diren arte joera post-minimalista, kontzeptual eta topokritikoak.

3.3. Begiralea begiratzuz, kartografia autoritateari erreparatuko lioketen begirada kritiko feministak, postkolonialak eta postmodernoak artean.

Δ zatian, testuinguru lokal eta problematika zehatz bat aztertuz, ikerketa objektua biltzen saiatzen gara (era berean, kasuistika zehatz hori berriz ere testuinguru zabalago batean islatuz). Honenbestez, testuinguru lokalaren kasu zehatza aztertuz, “geure bailaren hurbilketa estetikoetatik” abiatuz, hau litzateke Δ zatiaren funtsa: arte garaikidea, irudikapenez diharduen begirada subjektibo eta kritiko gisa, inguratzen gaituen guzti hau ulertu eta berorri zentzua emateko bere epistemologia (bere ulermen eta ezagutza moduak) aztertzea.

Δ

Hala:

4. atalean, hurbileko ingurune konplexu baten testuinguruan kokatzen gara, zenbait kontzeptu eta errealitate adieraziz. Testuinguru horretatik eratorritako irudikapen problematika izanen da 5. atala (ikerketaren muina litzatekeena) definituko duena:

5. atalean geure ingurunea irudikatzeko dugun zailtasuna mahaigaineratzen da, paisaia arketipiko baten sorrera aipatuz, eta batez ere, gaur egungo artearen joera topokritiko batean zentratuz. Irudikapen problematika horretatik abiatuta, eta kontutan hartuz artean badela irudikapen prozesuen bitartez inguratzen gaituen guzti hau era kritiko batean aztertzeke joera garaikide nabarmen bat (guk topokritiko gisa definitu duguna), arte garaikideak gure inguruari zentzua emateko duen gaitasuna argitzen saiatzen gara.

Horretarako, euskal artista generazio berri baten parte liratekeen Asier Mendizabal-en (Ordizia, 1973), Gorka Eizagirre-ren (Donostia, 1971) eta Ibon Aranberri-ren (Itziar, 1969) hainbat lanetan fokatzen gara. Izan ere, artista hauek, irudikapen zeinuen sortze, esanahitze eta sinbolizatzeko prozesuei kontu hartuz, era nabarmenean jardun baitute paisaiaren eraiketaz eta irudikapenaz. Hots, paisaia osatzen duten irudi arteko harremanez eta horiek deskribatzen dituen subjektuaz.

6. atalean, aztertutako artelanen ikerketa izaerari kontu hartuz, Arte Ederren fakultate batean arte ikerketa proiektu batek zer suposatzen duen eta haren epistemologiak zeri erantzun behar dionaren problematika azaleratzen da. Eta problematika horretatik abiatuta, alegiazko hasiera berri bat plazaratzen da.

Baina guzti hau laburbildurik, esan beharrean ere banaiz, gurutzean egituratutako ikerketa honek nire gogoaren hainbat momentu eta elementu irentsi dituela, eta urte luze hauetan nire gogoak itzuli asko eman dituela: arte kontestual baten obsesiotik ingurua deskribatzen duten arte estrategia kartografikoetara interesatzera, eta handik, halako postmodernitate kritiko batetik edo, begirada topokritiko batean fokatzera; testuinguru hurbileko arte kontestualetik begirada globalki zabaltzekoa, berriz ere testuinguru hurbilera bueltatzeko, eta bertan ateratako ondorioak errealitate zabalago batera itzultzeko; arte irakaskuntzan aritzeko denbora ere izan da, bai eta arte produktora batean lan egitekoa; eta artea era kolaboratibo batean bizitzeko, berriz ere, sorkuntzaren bakardadea sentitzeko; tartean, baita artean sinismena galdu eta berreskuratuzeko; zenbait jardunaldi publiko antolatuzeko, bai eta, familiaren intimitatean, ama izateko. Itzuli guzti horiek ere beren marka utzia dute idatzi honetan (baita, ikerketan bueltan etorri den lezioa aintzat hartuz, bere forma osagabean, osaezintasunean ere). Azken batean, aukeraketa bakoitza, aukeraketa arrazoitu bat izateaz gain, momentu bakoitzeko gogamen baten aukeraketa eta haren ondoko eraiketa edo arrazoi-mendu diskurtsiboa da (nire joera irrazionalean ez ezik baita ikerketarik irrazional eta objektiboenean ere), batzuetan geure gogoaren jabe izanda ere halako osagai biografiko bat ere izan dezakeena, edota kasualitate hutsarena. Nolanahi, aukeraketa eta gogoamen guzti horiek ere hor daude, horiek idatzi hau ez ezik gu geu osatzen gaituztelarik.

Moduak eta erak: prozesu bat

Idatzi honen forma hibridoa den gisara, bere ikerketa modua (edo metodoa) ez da bakarra izan, konbinatua baizik. Esan genezake, beste edozer baino gehiago prozesu bat izan dela, beharren arabera bilakatzen joan den prozesu bat.

Lehenik eta behin, oso era sinplean bada ere zintzoki esateko, egiteko moduaren funtsa asko irakurtzeak bideratu du. Hasieran era bereizi gabea goan, irakurketa batek bestera eramaten utzita; eta ondoren era aukeratu eta diskriminatuagoan. Irakurketa hauek baina, ezinbestez, hemen zein kanpoan ikusi, entzun eta parte hartutako erakusketa, tailer, hitzaldi eta elkarrizketekin osatzen joan dira.

Eta prozesu honetan bada norbait eta zerbait bereziki nabarmendu beharrekoa: Ibon Aranberri. Artista ez ezik, niretzat eredu bat, maisu bat eta lagun bat dena; eta harekin, urte luze hautan guztietan mantenduriko elkarrizketak –berak esandakoari beti kasu egin izan ez badiot ere beti kontutan izan ditudanak. Beti presente.

Bestetik, ikerketaren bukaera aldera, bultzada erabakiorrak izan zaizkit neronen idatzi eta komunikazio hauek: “Mal de imaginario. Resignificaciones del paisaje vasco en el arte contemporáneo” (*El Arte Necesario. La investigación artística en un contexto de crisis* kongresuan aurkeztua, Universitat Politècnica de València, Valencia, 2013ko uztailaren 12a) eta “Jardín imperfecto” (*Arte y Ecología: La práctica artística entre la urgencia estética y la alarma ecológica* mintegian aurkeztua, Bizkaia Aretoa, Euskal Herriko Unibertsitatea, Bilbo, 2014ko urriaren 9a). Tesiaren berrikuspen lanetan ari naizela, Oihana Garro eta biok idazteketan garen “Paisajes inclinados. Las posiciones contemporáneas del sujeto en la representación del Paisaje Vasco” artikulua ere oso garrantzitsua da neuretzat, bertan garatzen eta nahasten baitira ikerketa honetatik eratorritako ondorioak (“Paradisu galdua” deiturikoak, 5.4.) Oihana Garroren subjektu garaikidearen inguruko pentsamendu eta ekarpenekin.

Era berean, niretzat aukera ederra eta garrantzitsua izan dira 2014ko apirilaren 23-26 bitartean Donostiako Tabakalera kultura garaikide zentroan neronek zuzenduriko *Paradisu Galdua* jardunaldiak, Asier Mendizabal, Usue Arrieta / Vicente Vázquez eta Ibon Aranberri artisten presentziarekin. Jardunaldi hauek, nire hipotesiak plazaratu eta nolabait proban jartzeko ez ezik aberasgarriak izan zaizkit aipatu artisten egite onagatik, haiekin mantendutako elkarrizketetan jasotako guztiagatik, eta beraien prestutasun eta adore eredugarriagatik.

Azkenik, ikerketa honen metodologiaz hitz egin behar badut, honek ezinbestez artearen epistemologiara hitz egitera narama, hots, arteak suposatzen dituen ezagutza eta ulermen moduei kontu hartzera. Tesi ikerketa honen prozesuak, eta arrazoia hariari jarraitu beharreko idazketak, ikerketan landutako gaiak artearenak propio diren bestelako ezagutza eta ulermen moduei kasu eginez lantzeko beharra sortarazi dit. Hots, geure ingurua nola proiektatzen dugun, eta gu geu ere nola proiektatuak garen, arrazoiketa bidez ez ezik artearena propio den egiteko moduz, irudiak eta formak tratatuz, lantzeko beharra sortarazi dit. Horren erakusgarri goiztiar bat da ni neu ere parte izan nitzela Pripublikarrak taldearen *Shift-Ctrl. El miedo en la construcción del género* (2007) proiektua (ZEMOS98 eta Fundación Rodríguez-ek komisariatutako *Panel de Control* erakusketaren baitan, Sevilla), 1.3. atalean aipatua. Eta era kontziente eta sakonagoan *Mark: mendia* moduan izendatutako lan prozesu plastikoa, zeinerako Gipuzkoako Foru Aldundiak emaniko 2013-2014ko Arte Sorkuntza Laguntza izan ahal dudana, prozesu honen amaieretako bat 2014eko abenduan EHUko Carlos Santamaria Zentroko erakustaretoan izandako *Mark* erakusketa litzatekeelarik. Guzti honek, arte ikerketa oso bat (eta ez arteari buruzko ikerketa bat) zer izan daitekeen problematikan murgiltzera eramana nau. Guzti honi eusten dioelarik, hain zuzen, ondorioen “ondotik” idatzitakoak.

Idazketa eta lengoia: itzulpen bat

Jacques Derridarentzat tesi filosofiko baten idazketa pentsaezina da “zer da idaztea?” galdera egin gabe.³ Diskurtsoan ehundutako ezagutzak ezin du bere testu izaeratik ihes egin. Edota bestela esanik, ezagutzak ezin du formulatua deneko lengoaiaren erretorikotasunetik ihes egin.⁴

Ezagutzak beti suposatzen du inskripzio bat. Eta inskripzio orok, idazketa orok, beti suposatzen du interpretazio egintza bat, eta beraz, sorkuntza.⁵ Begirada derridarrean filosofoa edo ikerlaria literatura idazlea bezala da sortzailea.

Hala, geuk ere, geure inguruari zentzua ematearen arte epistemologia neurtu nahi duen ikerketa idatzi honetan, ezagutza ehuntzen duen lengoaiaren bitartekaritza kontutan izan beharrean dugu. Izan ere, inguratzen gaituen guzti hau ez da soilik ikusten duguneko hori, eta zinez era neutral batean irakurri eta idatzi dezakeguna, baizik eta inguratzen gaituen guzti hau nola irakurri eta nola idazten duguna ere bada (hauek nota bibliografikoak zein biografikoak izan). Beraz, “dagoen hori” definitzeko egintza ontologikoak mundua ikusi eta ulertzeko modua epistemologikoki erreparatzea ere behar du izan, eta ondorioz, baita, irakurri eta idazteko bitartekaritza horri ere, sorkuntza horri, kontu hartzea.

³ DERRIDA, JACQUES, “Ponctuations: le temps de la thèse”: *Du droit à la philosophie*, Paris, Galilée, 1991, 439-459. or..

LESAGE, DIETER, “Portafolio y suplemento”: HAINBAT AUTORE, *En torno a la investigación artística. Pensar y enseñar arte: entre la práctica y la especulación teórica*, Barcelona, MACBA / Universitat Autònoma de Barcelona, 2011, 79-80. or..

⁴ TAYLOR, VICTOR E. / WINQUIST, CHARLES E. (Ed.), *Encyclopedia of Postmodernism*, Erresuma Batua, Routledge, 2001, 302. or..

⁵ Aurrerago, 6. atalean, “Ondotik” deiturikoan, testu irakurketa eta idazketaren dekonstrukzio derridarra zerbait gehiago garatzen da.

Honenbestez, testu honek halako pretentsio literario derridarrrik ez badu ere, ez eta testualitatearen inguruan aritzeko arrazoirik ere, erabilitako ezagutzalengoiaren bitartekaritzaren kontziente gara oso, eta are gehiago, hau arrazoiaren logikari jarraiki egin beharreko idazketa izan delako (eta hala zergatik izan behar duen oraindik ez dudalako, nik neuk behintzat, erabat ulertu edo onartu).⁶

Erretorika arrazionalaren baldintza horrek, baina, era berean, bere mugen baitan, hizkuntza lakar baten erabileratik izanda ere, isilean edo era apalean bada ere, haren izaera sortzailearen konplizean bihurtu gaitu. Eta hemen, Julio Cortazarren hitzak datozkit burura: *Guztia da idazketa, hots, alegia. Jabe prestua lasaitzen duen egiak, baina, zertarako balio digu? Gure aha-lezko egiak asmaketa behar du izan, hau da, eskritura, literatura, pintura, eskultura, agrikultura, pizsikultura, mundu honetako tura guztiak.*⁷ Era berean, asmaketa den ikerketa lan honetan, aukeratutako hizkuntzak, ama hizkuntzak -hiztegi derridarrari jarraiki- beste inskripzio bat, marka bat ere, suposatzen du. Euskarak (niretzat beste hizkuntza batzuen aldean abstraktuagoa delako edo) sorkuntza lan horretan jokatzeko lagundu dit.

Baina batik bat, euskararen erabilera inskripzio garrantzitsua da, marka garrantzitsua da niretzat aukeraketa kontziente eta ideologiko gisa, izan ere, inguratzen gaituen guzti honi kontu hartzeaz hizketan ari bagara, nola ba ez kontutan hartu inguratzen gaituen guzti honen parte ere baden hizkuntza?

Hizkuntzaren aukeraketa honek problematika zehatzetara ere helarazten gaitu, geure eremu hurbileko errealitate heterogeneo eta konplexura, eta bertan kokatzen diren hizkuntza politiketara, hizkuntza zabaldu eta gutxituetara, derrigorrezko eta ez derrigorrezkoetara, eskusio eta inklusio joeretara, erreferentzia kultural batzuetara edo bestetara, eta abar luze bat.

Nolabait, errealitate horren problematika edo isla txiki bat ere bada hemen argitu nahiko genukeen ziten itzulpenen inguruko ohar tekniko bat. Ikerketaren A zatian, Geure Bailaren Hurbilketa Estetikoetan, testuinguru lokalari dagozkion testu artean eginiko aipamenak beste hizkuntzetan eginikoak direnean euskerara itzuli badira ere, aipamenetan jatorriz gaztelanierazkoak zirenetan (adibidez, literatura idatziak, katalogoetatik ateratako testuak eta bestelako dokumentuak) gazteleraz utzi dira (nahiz eta, oro har, hauek ere oineko notetan euskarara itzulita etorri). Ikerketa osoan itzuli ez direnak atal eta kapitulu aurretako zitak izan dira, nahiz eta hauek jatorrizko hizkuntzan aurkitu ez badira euskarara itzulita ipini diren.

Hori da ba azkenean kontua, itzulpen joko bat. Eta Donna Harawayek adierazi bezala, *itzulpena beti da interpretatiboa, kritikoa, partziala (...)*⁸

6 Arte Ederren fakultate batean arte ikerketa bat planteatzen dugun momentutik guk ere galdera hori formulatzen dugu: arte ikerketa oso baten epistemologiak eta idazketak zeintzuk izan behar lukeen. Problematika hori 6. atalean, "Ondotik" deiturikoan garatzen dugu.

7 CORTAZAR, JULIO, *Rayuela*, Buenos Aires, Pantheon Books, Editorial Sudamericana, 1963, 73. kapitulua. EuskErara itzulpena geurea da.

8 HARAWAY, DONNA, "Situated Knowledges": *Simians, Cyborgs and Women*, New York, Routledge, 1991, 195-6. or..

Babesak eta eskerrak: agur bat

Ikerketa honek Eusko Jaurlaritzaren Ikertzaileak Prestatzeko Bekaren laguntza jaso du, bai eta Euskal Herriko Unibertsitateko Euskara Saileko laguntza ere.

Era berean, baina, ikerketa lan hau erakundeen laguntzaz ez ezik adiskide, lankide eta senitarteko askoren laguntzaz burutu ahal izan dut, hauek orri hauetan aipatutakoak baino gehiago direlarik.

Lehenik eta behin, baina, eskerrak eman nahi dizkiot nire tesi zuzendariari, Jose Angel Lasari, denbora luze honetan emaniko babes, laguntza eta jarraipenagatik, nigan jarritako konfiantzagatik, bai eta nire burugogorkeriak pazientziaz eta umorez aguantatzeagatik. Eskerrak Euskal Herriko Unibertsitateko Arte Ederretako Eskulturako departamentuko lankide ohiei. Xabier Lakari *Arte y Ecología: La práctica artística entre la urgencia estética y la alarma ecológica* mintegira gonbidatzeagatik, bai eta bere laguntza eta prestutasunagatik. Eskerrik asko Arte eta Teknologia saileko zuzendariei, Arantza Lauzirikari eta Iñaki Billelabeitiari, bai eta saileko lankideei ilusio berriz bete-tzeagatik. Eta era berezian, Oihana Garrori beren laguntasun eta konplizitateagatik, hor izateagatik.

Era berean, eskerrak luzatu nahi dizkiot Tabakalerako Ane Rodriguez zuzendariari *Paradisu Galdua* jardunaldiak antolatzeke emaniko aukera eta askatasunagatik, bai eta bertan parte hartutako Asier Mendizabal, Usue Arrieta, Vicente Vázquez eta Ibon Aranberri artistei beren egite onagatik.

Eskerrik asko Oier Etxeberria, Maria Mur, Maria Bocos, zuen babes eta laguntzagatik.

Eta azkenik, eskerrik asko nire familiari beren baldintzagabeko babesagatik.

Eskerrik asko, Arkaitz, Markel eta Ihintza, zuek gabe inguratzen nauen guzti honek zentzurik izango ez lukeelako.

Eskerrik asko aita. Eta eskerrik asko, ama, ordainezina den zure laguntzagatik eta neurtezina den zure indarragatik.

V

Espazio
irudikapenak

1

Espazializatzeko prozesuak
pentsamendu kritikoan

Espazioa hila, finkatua, ez dialektikoa, mugiezina zena zen. Bestalde, denbora aberatsa, emankorra, bizia, dialektikoa zioen Michel Foucaultek.¹

Modernitatean, emana zetorkigun espazio finko baten baitan ei zuten gertaera prozesu tenporalek, aurremandako espazioaren aldean historia egin egiten baitzen.

Alabaina, Henry Lefebvre-k esanda bezala, espazioa, gauzek leku hartzen duteneko eszenatoki huts baino, *sorkuntza prozesua* suposatzen duen espazio soziala da.²

1 FOUCAULT, MICHEL, "Questions á Michel Foucault sur la Géographie", *Herodote*, 1. zenb., 1976, 71-85. or.. Gaztelerara Fernando Álvarez Uría eta Julia Varela itzulia: "Preguntas a Michael Foucault sobre la geografía": *Microfísica del Poder*, La Piqueta, Madrid, 1978 (2. edizioa, 1979, 117. or.), baita ere hemen argitaratua: *Estrategias de Poder*, Bartzelona, Paidós, 1999, 320. or..

2 LEFEBVRE, HENRI, *La Production de l'espace*, Editions Anthropos, 1974. Ingelerara Donal Nicholson-Smith-ek itzulia: *The Production of Space*, United Kingdom, Blacwell Publishing, 1991, (23. inpresioa 2005, 33-34. or.).

1.1. Narrazio modernoaren espazializatzea

*Inork ez du ezeztatzen XIX. mendeko obsesio handia, haren ideia finkoa, historia izan zenik: garapen eta amaiera, krisi eta ziklo, iraganaren metaketa, hilen gainkarga edota munduaren izozte mehatxu legez.*³

XIX. mendeko obsesio handia, Foucaultek adierazi moduan, historia izan da. Modernitatearen narrazio historikoan, denbora izan da prozesu eta harreman sozialak ulertzeko modernitateko teoria sozialen dimentsio analitiko nagusia -espazioa giza prozesuen azterketan bigarren maila batean geratuz.

Edward Soja edota David Harvey moduko “geografo postmoderno” deituei jarraiki, teoria sozialak (funtsezko luketen narrazio historikoan) modernizazio, garapen eta aldaketetan oinarritutako prozesu sozialetan fundatu izan dira.⁴ Eta garapenean oinarrituriko programa modernoak berekin dakar espazioaren konkista eta muga espazialen gaiztatzea. Hots, modernitatearen proiektu handi izanen den garapenak ezinbestekoa izanen du espazioa, mundua, gizakiagatik moldagarri eta menderagarri den zerbaiten gisa ikustea; hain zuzen, geometria euklidearrean oinarritutako espazioaren abstrakzio, objektibatze eta homogeneizatze baten bidez lortuko dena.⁵ Ignacio Mendiolak adieraziko duen gisa, modernitateko historizismoak utzitako espazio ondar hori trama geometriko eta ordena kartesiar baten prismatik abstraitu, berdindu eta menderagarri bihurtutako espazioa izan da.⁶

Alabaina, Foucaultek adierazita legez, espazioa, aurremandakoa eta inerteza izatetik urrun, botere prozesuak leku hartzen duteneko balio-eremu sozial konplexua da izan; espazioaren ordenaketetan, leku ezarpen eta mugapenetan, grafiko edota mapen eraiketetan, irudikapenetan eta abar nabarmen egiten dena.⁷

Hau, egun, errefusa ezin dela esan genezake. Eta nabarmena da azken hamarkadetan espazializatzeko prozesuek teoria sozialetan irabazitako arreta eta ardura. Espazializatzeko prozesuekiko begirada kritiko garaikidearen zenbait erro edo erreferentzia baina, 60ko eta 70eko hainbat egileei zor diegu, eta haiei eutsiko diegu aurrera egin baino lehen.

3 “Des Espaces Autres» Michel Foucaultek 1967ko martxoan emaniko hitzaldiaren ondoko testua da, *Architecture-Mouvement-Continuité* aldizkari frantsesean 1984ean argitaratua.

4 SOJA, EDWARD W., *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, Erresuma Batua, Verso, 1989 (4. edizioa 1994).

HARVEY, DAVID, *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Culture Change*, Oxford, Basil Blackwell, 1990. Martha Eguiak gaztelerara itzulia: *La Condición de la Posmodernidad: investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, Buenos Aires, Amorrortu editores, 1998 (2. edizioa, 2008).

5 HARVEY, *La Condición de la Posmodernidad*, op. cit., 230, 281. or..

6 MENDIOLA, IGNACIO, *Movimientos Sociales y Trayectos Sociológicos: Hacia una Teoría Práctica y Multidimensional de lo Social* (Tesi Doktorala), Leioa, EHU, 2000.

7 FOUCAULT, “Preguntas a Michael Foucault sobre la geografía”: *Estrategias de Poder*, op. cit., 320. or..

1.2. Geografo postmodernoak

Prophesy now involves a geographical rather than historical projection; it is space not time that hides consequences from us.

John Berger

60. hamarkada amaiera aldera eta 70.aren hasiera aldera, hainbat izango dira pentsamendu kritikoan prozesu sozialak ulertzeko espazioaren eta espazializatzeko prozesuen garrantzia nabarmenduko dutenak. Besteak beste, Erward Sojak “geografo postmoderno” aitzindaritzat hartuko dituen Michael Foucault, John Berger, eta era nabarmenean, Henri Lefebvre.⁸

Foucaultek behin baino gehiagotan mahaigaineratuko du, espazioa, gorputz eta gauzek leku hartzen duteneko argi-itzaletz marrazturiko espazio huts izatetik landa, hartu-eman sozialez eraikiriko balio-eremu konplexua dela.⁹ Foucaultek XX. mende bukaeran garrantzia handia emanen dio espazialitateari: XIX. mendeko obsesio handia historia zatekeen moduan, *geure garaia, aitzitik, espazioaren garaia litzateke. Aldiberekotasunaren, justaposizioarenean, gertutasunaren eta distantziaren, hurrentasunaren eta dispertsioaren garaian bizi gara.*¹⁰

Era berean, Bergerrek, literaturatik, narrazio lineal eta bakar baten aurrean gertaera eta posibilitateen aldiberekotasun eta hedapena kontutan hartuko lukeen narrazio modu bat aldarrikatu izan du. Izan ere, egungo botere eta ekoizpen moduak, garapen maila ezberdintasunak eta komunikazio modu garaikideak bide, espazialitateak eragin ikaragarria baitu gudan: *profeziak, egun, proiektzio geografikoa dakar historikoa baino gehiago; espazioa da, eta ez denbora, guregandiko ondorioak ezkututzen dituena.*¹¹

Eta dimentsio hori, Bergerren iritziz, ezin ahantz lezake gaur egungo narriabak, gaur egungo errelatoek.

Lefebvrek, aldiz, kapitalismo berriaren kritikak eta hark berrekoitzitako harreman sozialen auziak, derrigor, espazioaren problematikatik tratatua behar dutela izan aldarrikatuko du -ordura arte ez bezala materialismo historikoa espazializatzeraz joaz.¹² *Production de l'espace* (1974) maisulanean adieraziko duen gisa, espazioa gaurkotasunez beteriko auzia da, bere gain hartzen ditu eremu urbanoarekin nahiz eguneroko bizitzarekin loturiko problematikak, eta bertan adierazten dira espazioan leku hartzen duten eta

⁸ Nahiz eta aipaturiko hiru horiek geografoak ez izan. SOJA, *Postmodern Geographies*, op. cit., 1-8, 61. or..

⁹ Narrazio historikoan sarturiko begirada espaziala nabarmena da bere hainbat obretan (*Folie et déraison*-etik hasi, 1961, eta *Histoire de la sexualité* bitarte, 1976-84), nahiz eta espazializazioaz erarik esplizituenean, eta agian adierazgarrienean, bere zenbait hitzaldi edota elkarrizketetan aurkitu. Adibidez: “Des Espaces Autres”, 1967; “Questions á Michel Foucault sur la Géographie”, 1976.

¹⁰ FOUCAULT, “Des Espaces Autres”, op. cit..

¹¹ BERGER, JOHN, *The Look of Things*, New Cork, The Viking Press, 1974, 40. or.. Sojak aipatua: *Postmodern Geographies*, op. cit., 22-23. or..

¹² Henri Lefebvrek sekula ez bezala garaiko materialismo historikoa espazializatzeraz joko du, kapitalismoak (ber)ekoitziriko harreman sozialak, derrigor, espazioaren problematikatik tratatua behar dutela aldarrikatuz. Lefebvren materialismo espaziala David Harveyek berreskuratua eta zabaldua izango da 70. hamarkadan teoria urbano eta geografiko anglosaxoian. Berriz ere, 90. hamarkadan, teoria sozial eta espazialaren garrantziaren irabaziarekin, nonahikoa izango delarik Lefebvren aipamena.

berrekoitziak diren harreman sozialen problematikak ere. Atentzioa, egun, espazioaren ekoizpenean jarri beharrean dago, bai eta bertan leku hartzen duten eta berrekoitziak diren harreman sozial horietan ere.¹³

Foucaultek, Bergerrek, Lefebvrek, guztiek ere inguratzen gaituen guzti hau (gizartea) era kritiko batean antzemateko ezinbesteko dimentsiotzat azalera-ziko dute espazioa. 80. hamarkadatik aurrera ere, espazioaren perspektiba pentsamendu kritikoan eransteko garaiak bistaratzen zuen premia horri erantzungo dietelarik “geografo postmoderno” deituriko Frederic Jameson, David Harvey, Edward Sojak eta bestek.

Azken honen esanetan, giza zientzietako aldaera espazial hau garaiko zenbait espazializatzeko prozesurekin batera ulertzen da, hain zuzen, berak “posthistorizismo”, “postfordismo” eta “postmodernismo” moduan izendatuko dituenekin.¹⁴ Posthistorizismoarekin zera adierazi nahirik, mendebaldeko pentsamendu garaikidearen espazializatzeko. Postfordismoarekin kapitalismoaren akumulazio modu malguago baten mendeko ekoizpen moduetan espazializatzeko prozesuen garrantzia azpimarratuz.¹⁵ Eta posmodernismoarekin (espazioan leku hartzen duten) berezitasunekiko bestelako begirada kultural eta ideologiko bat adieraziz.

Orokorrean postmodernitatearen lotu ei duten espazializatzeko prozesu garaikide horien harian, pentsamendu garaikidearen aldaera espazial horren adierazle garbiak izango dira David Harveyen *The Condition of Postmodernity* (1989) edota Frederic Jamesonen *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism* (1984) moduko saiakerak.

Jamesonek, bere *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism* lanean, espazio global postmoderno horren aurrean bestelako forma kultural postmoderno bat aldarrikatuko du:

Espazio postmoderno (edota multinazional) deituriko guztia ez da soilik ilusio edota fantasia bat, benetako errealitate historikoa (eta sozio-ekonomikoa) du, mundu mailako kapitalismoaren hirugarren zabaltze planetarioan, merkatu nazionalen eta antzinako sistema inperialistaren aurreko etapak (beren berezitasun kulturalak izan eta beren erritmoetara egokitutako espazio modu berriak sortarazi zituztenak) gainditzen dituen zabalkundeetan. (...)

13 LEFEBVRE, op. cit., 89-90 or..

14 SOJA, *Postmodern Geographies*, op. cit., 61-62. or..

15 Harveyek postmodernitatea ekoizpen modu Fordistatik akumulazio modu malguago baterako aldaketarekin lotzen du. Fordismoa Henry Forden saiakeratik dator, zeinak bere langileei irabaziak eta denbora libre emanen dien, hain zuzen, bere ekoizpenak kontsumitzeko. Honenbestez, Fordismoak kontsumoarekin lotutako ekoizpen moduari egiten dio men, kapitalismoaren langilegoaren bereganatze zabalago batekin. Alabaina, Harveyek adierazten duen gisara, Fordismoa eta berarekin lotua den ekonomia Keynesiarra ordenamendu eta akumulazio modu zurrinak ziren. 1973a geroz, ordea, ekonomia egitura malgu eta konplexuago bati emanen zaio bide, zeinak eraldaketa erradikalak izanen dituen berrikuntza komertzial, teknologiko zein managementuaren azkartzean. Kapitalismoaren eta bizitzaren beraren azelerazio horrek praktika kulturean bere ondorioak izanen dituelarik: “Modernismo Fordistaren estetika erlatiboki estableak diferentzia, iragankortasuna, espektakulua, moda eta forma kulturalen merkantilizazioa joko duen asaldaduraz, ezegonkortasunez eta ezaugarri iheskorrez osatutako estetika postmodernora egingo du”. Honenbestez, garapen postmodernoa kapitalaren mugimendu malguago batera lotua legoke, zeinak bizitza modernoan berria dena, aldakorra dena, iragankorra dena, iheskorra dena eta kontingentea dena nabarmentzen duen, Fordismoko balio egonkorragoen aurrean.

HARVEY, *La Condición de la Posmodernidad*, op. cit., 156-171. or..

[Honenbestez] ezin dugu jada geureak ez diren egokiera eta problema historikoetan oinarrituriko praktika estetikoetara itzuli. Gainera, orrialde hauetan garatu dugun espazioaren kontzepzioak zera iradokitzen du, geure egungo egoerara egokitutako kultura politiko modeloak, ezinbestez, espazioaren zioa mahaigaineratu beharra duela funtsezko kezka egituratzaile legez. Ondorioz, (alegiatzko) forma kultural berri honen behin behineko estetika kartografia kognitiboen estetika modura azalduko dut.¹⁶

Jamesonen ustez ere egungo funtsezko zioa izanen da espazioarena. Hala nola, kapitalismo globalizatupeko ordena (espazio-denbora) postmodernoan sorturiko ezinezko distantziamenduaren aurrean “kartografia kognitibo” forma kultural berri bat aldarrikatuko du. Irudikaezina den osotasun globalean birkokatzeko, norberaren bizipen, imajinario eta harremanen araberrako irudikapenak ere biltzen dituen kartografia kognitiboa. “Forma kultural” honek osotasunarekiko (bere horretan irudikaezina den osotasunarekiko) norberaren kokapen eta egokiera irudikatuko luke, imajinario sozial nahiz indibidual baten konplexutasunari eutsiz.¹⁷ (Kartografia kognitibo kontzeptu horri, baina, aurreraxeago, 1.4. atalean eutsiko diogu berriz ere era sakonagoan.)

Era berean, Jamesonen “postmodernismo” edota “kapitalismo berantiarren logika” hori ere tankeran, era enpirikoagoan, azaleratzen saiatzen da David Harvey *The Condition of Postmodernity* liburuan. Harveyek 1972az geroz emaniko aldaketa ekonomiko-politikoak medio emaniko kapitalaren akumulazio hiper-malguak eta espazio-denboraren konpresioak sortarazitako praktika edota forma postmoderno berri batez dihardu. Hain zuzen, kontsumo azkarreko kultura izate bategatik bereiziko dena, bizi estiloen kontsumoarekin lotuta legokeen irudi ekoizpenaren botere eta nonahitasunagatik, errealitateen hautemate gainjarri eta fragmentatu bategatik, eta abar.¹⁸ Izate postmoderno horren azterketan, espazio-denboraren konpresioarekin lotuta zera adierazten duelarik Harveyek, nola espazioaren distantzia eta mugen hausteak, homogeneousazio eta desorientazio prozesu global batekin batera, lekuen galera ez ezik, haren garrantzia irabazi bat bideratu duen.¹⁹ Homogeneousazio prozesu horien aurrean, jatorriaren galera sentimendu baten aurrean sorturiko lekuarekiko atxikimenduak edota halako determinismo lokalerako joerak gerta litezke.²⁰ Baina era positiboan baita modernitateko lengoia nahiz errelato unibertsalen aurrean, berezitasunekiko eta beste-lakotasunarekiko sentsibilitate anitzago bat garatu ere. Bestetik, ordea, balio irabazia lukeen berezitasuna kapitalagatik ere bereganatua izango da, leku bateko berezitasuna merkatuko nonahitasunean kokatuz.

Lekuak eta haren berezitasunen irudikapenak izanen du orrialde hauetan segidarik (4.2.). Baina lehenago segi dezagun Lefebvrekin, zeinaren esanetan espazioarekiko bere interesa, bere jaioterrira, Okzitaniara eginiko joanaldi jarraituetan landaguneetako eremuak eta bizimoduak lur plangintza estatularen ondorioz jasandako eraldaketa masiboek piztua omen da.²¹ Horregatik, eta beste hainbat zirkunstantzien, eraginen eta ideologiaren ondorioz, noski.

16 JAMESON, FREDERIC, *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Oxford, New Left Review, 1984, 88-89. or.. Gaztelerara José Luis Pardo Martínek itzulia: *El Posmodernismo o la Lógica Cultural del Capitalismo Avanzado*, Bartzelona, Paidós, 1991, 109-113. or.. Euskera itzulpena geurea da.

17 JAMESON, *El Posmodernismo o la Lógica Cultural del Capitalismo Avanzado*, op. cit., 101-121. or..

18 HARVEY, *La Condición de la Posmodernidad*, op. cit., 314-339. or..

19 *Ibid.*, 324-327. or..

20 *Ibid.*, 301-302. or..

21 SOJA, *Postmodern Geographies*, op. cit., 49. or..

1.2.1. Espazioa, ekoizpen soziala

(Soziala den) espazioa (soziala den) produktua da, dio Henri Lefebvrek.²² Egun, jakina den zerbait irudi bazea ere ez da beti hala izan. Aspaldi ez da, 1974ean hark *Production de l'espace*-n adierazitakoa, nolaz, espazioan leku hartzen duten gauzak beren bakantasunean era fragmentatu batean aztertuak diren, espazioa edukiontzi pasibo huts gisa tratatuz (eta oraindik ere ez al da holatsu?). Gauzak beren bakantasunean tratatze horrek, ordea, dio Lefebvrek, espazioa egin egiten duten harreman sozialak eta bertan berrekoitziak diren harreman sozialak ezkututzen eta naturalizatzen ditu. Honenbestez, pentsamendu kritiko garaikide batetik, ezinbestekoa da erreallitatearekiko beste hurbilketa bat. Espazioa okupatua den edukiontzi pasibo bat bailitzan tratatu beharrean, espazioa ekoizpen sozial bezala begiratzeko ardura mahaigaineratuko du Lefebvrek, zera errepikatuz: atentzioa espazioaren ekoizpenean jarri beharrean dagoela, bai eta bertan leku hartzen duten eta berrekoitziak diren harreman sozial horietan.²³

Garaiko materialismo historikoa espazializatzeraz joaz, Lefebvrek, gure ardura nagusia espazioak, espazioaren problematikak, behar duela izan esango du; kontutan hartuz, espazioak beregain hartzen dituela eremu urbanoaren eta eguneroko bizitzaren problematikak, bai eta bertan leku hartzen duten harreman sozialen auzia ere. Izan ere, kapitalismo berriaren ekoizpen moduek geure biziak baldintzatzen dituzten espazioaren eremu orotan eragiten baitute.²⁴ Andy Merrifield-ek gogoraraziko duen gisa, espazilizatzeko berri hauek, espazioaren okupazio edo konkista berri hauek, ez daude horrenbeste halako *terra incognita* batera edota espazio estratosferikora zuzenduak, baizik eta bizi dugun egunerokotasunera zuzenduak, estuki giza-harremanen berrekoizpenarekin lotuta daudenak. Besteak beste, hiri erdigune eta periferia suburbanoen eraiketan, aisialdirako eta kontsumorako egituraketetan, herrialdeen arteko mugetan, komunikazio egitura berrietan, merkatu mundialean hartueman sare transkontinental berrietan, eta abarretan erdiesten direnak.²⁵

Honenbestez, jakintza kritikoak espazioaren egungo ekoizpen prozesu guzti horiek hauteman beharko lituzke, ikusgarri zein ikusezinak diren espazioaren ezaugarriak azaleratuz, indusketa nahiz berregituraketa prozesuak bideratuz, abstraktua zein konkretua dena kontutan hartuz, era global zein lokal batean pentsatuz, gizarteari zein norbera banakoari kasu hartuz, ahal denaren eta ezin denaren artean mugituz...²⁶

Lefebvrek adieraziko duen gisa, kontua, eta zailtasuna, espazioa ekoizpen sozial moduan, aldi berean espazio proiektatu, praktikatu eta imajinatu batean pentsatzean datza.²⁷ Eta horretarako, *La Production de l'espace* oinarri epistemologikoren ardatza izanen den espazioaren hiruko formula planteatuko du; hain zuzen, “praktika espazialak”, “espazioaren errepresentazioek” eta “irudikapen espazioek” osatuko luketen hiruko marko espaziala:

22 LEFEBVRE, op. cit., 26. or..

23 Ibid., 89-90. or..

24 Ibid..

25 MERRIFIELD, ANDY, *Henry Lefebvre. A Critical Introduction*, AEB, Routledge, 2006, 107-108. or..

26 Ibid..

27 LEFEBVRE, op. cit., 90. or..

(1) *Praktika espaziala, zeinak bere baitan hartzen dituen formazio sozial propio bakoitzaren kokapen jakinak eta espazio sorten ezaugarriak, bai eta haien ekoizpen eta berrekoizpena; kohesio erlatibo batean, jarraipena bermatuz. Kohesio horrek, espazio sozialari dagokionean eta gizarte horren kide bakoitzaren espazio horrekiko harremanean, halako kompetentzia eta performance bat suposatzen ditu.*

(2) *Espazioaren errepresentazioak, ekoizpen harremanekiko eta harreman horiek inposatzen duten “ordenara” lotuak direnak, eta ondorioz jakintzara, zeinuetara, kodeetara eta harreman “frontaletara”.*

(3) *Irudikapen espazioek sinbolismo konplexuak gorpuzten dituzte, kodifikatuak zein kodifikatu gabeak izan daitezkeenak, bizitza sozialaren lurrazpiko eremuak edota alde klandestinoetara lotuak direnak, bai eta artera ere (zeina espazioaren kode gisara baino irudikapen espazioen kode gisara definituko litzatekeen).²⁸*

Hala, hiruko marko kontzeptual honen bitartez, Lefebvrek aldi berean espazio praktikatu, proiektatu nahiz irudikapeneko horietan pentsatzera garamatza, espazioaren egituraketa zehatzetan ez ezik haien erabileretan zein irudikapenetan erreparatzera behartuz. Eta espazioa aldi berean praktikatua, proiektatua eta imajinatua pentsatzea, itxura batean dirudiena baino ekarpen handiagoa da, guk behintzat orri hauetan zehar ahaztu ezin duguna.

²⁸ LEFEBVRE, op. cit., 33. or.. Euskerara itzulpena geurea da.

Lefebvrek “praktika espazialek”, “espazioaren errepresentazioek” eta “irudikapen espazioek” osatuko luketen hiruko marko espazial horren oinarritzko deskripzioa ematen badu ere, besteak beste, David Harveyek espazio horiek zehazten saiatzen da. Hala, esanenez, adibidez:

(1) *Praktika material espazialak* (espazio praktikatuak, espazio bizia): (ber)ekoizpen soziala bermatzen duten fluxu, hartu-eman eta elkarregintza fisiko eta materialak direla (hala nola, komunikabideak, lurraren egituraketa sozialak, espazioaren okupazio formal eta informalak...)

(2) *Espazioaren errepresentazioak* (espazio kontzeptuala, kontzebitutako espazioa): praktika materialak egituratzen dituzten zeinu, kodigo, diskurtso eta jakintza espazialak (mapak, ekologia sozialen irudikapenak, teknologia kartografikoa, proiektzio arkitektonikoa, irudikapen teknologia berriak, semiotika...)

(3) *Irudikapen espazioak* (bizipenezko espazioa, irudikatua): praktika espazialari zentzua ematen dieten espazio mentalak, espazio praktiken zentzu eta erabilera berriak ere posible eginaz (*mental maps*, proiektu utopikoak, paisaia imajinarioak, espazio sinbolikoak, irudikapen artistikoak...)

HARVEY, *La Condición de la Posmodernidad*, op. cit., 243-245. or.. Itzulpena geurea da.

1.2.2. Espazioa, denbora eta materia (edo prozesua)

David Harveyen esanetan espazioa, denbora eta materia giza izatearen oinarritzko kategoriak dira.²⁹ Edota Edward Sojari jarraiki, espazioa, denbora eta izatea dira giza existentziari zentzua ematen dioten funtsezko hiru dimentsioa abstraktuak.³⁰

Espazio eta denboraren kontzepzioak, gizarte ezberdinetan eta denboran zehar, hurbilketa zientifikoan zein poetikoan, pertzepzio kultural zein indibidualean arras diferenteak izan daitezke. Hala nola, kontutan hartu, geure gizartearen baitan ere zein desberdinak izan daitezkeen kronometratutako minutuak edota kontenplaziora emanikoak. Edota perspektibaren puntu bakarreko espazioaren ikuspuntua, espazio bizia (bibentziala) edota irudimenaren espazioa. Hala nola, Gaston Bachelardek adieraziko duen gisara, *irudimenagatik atzemandako espazioa ezin da lur-neurtzailearen neurri eta balioespenetara mugatutako espazio huts izaten jarraitu, ez eta soilik psikologoaren “afektibitate-espazio” gisara irudikatu ere.*³¹

Harveyek adierazi legez, espazio-denbora era objektibo batean kontzeptualizatzeraz iritsi bagaitezke ere, ezin ditugu hauek prozesu material jakin batzuekiko baino objektibatu. Perspektiba materialista honetatik, zera esan genezakeelarik, espazioa eta denboraren kontzepzioak bizitza sozialaren berrekoizle diren praktika materialak bide sortzen direla. Honenbestez, formazio historiko eta ekoizpen sistema bakoitzak espazio eta denboraren zentzu eta praktika jakin batzuek ekoiztiko ditu.³² Era berean, espazio-denboraren ordenamendu sinbolikoek bizitza marko bat modelatzen dutelarik.³³ Are gehiago, Pierre Bourdieu-k gehituko duen gisa, *forma tenporalek, edota egitura espazialek, ez dute soilik taldearen mundu irudikapena egituratzen, baita taldea bera ere, zeina irudikapen horrekiko ordenatzen den.*³⁴

Eta kapitalismoak ere, bere garapenerako (ekoizpenaren eta kontsumoaren garapenerako) ezinbestekoa du espazio-denboraren bere praktika eta zentzuak etengabe sortzea, zeintzuek geure eguneroko bizitzan ondorio materialak dituzten, ekoizpen eta kontsumo praktika material batzuek eraginez.³⁵

Horrek, baina, ez du esan nahi giza praktikak espazio-denboraren materializatze horiengandik erabat finkaturik daudenik. Berriz ere, gogoraraziko digu Harveyek, espazioa ezin dugu emaniko “gauza” inerte baten gisara ulertu; baizik eta zerbait sortu, mantendu eta desegiten duten prozesuak bezala.³⁶

29 HARVEY, *La Condición de la Posmodernidad*, op. cit., 225-228. or..

30 SOJA, *Postmodern Geographies*, op. cit., 25 or..

31 HARVEY, *La Condición de la Posmodernidad*, op. cit., 242. or..

32 *Ibid.*, 225-228. or..

33 *Ibid.*, 239. or..

34 David Harveyek aipatua: BOURDIEU, PIERRE, *Esquisse d'une théorie de la pratique, précédé de trois études d'ethnologie kabyle*, 1972. Ingeleraz: *Outline of a Theory of Practice*, Cambridge, Cambridge University Press, 1977, 163. or..

35 HARVEY, *La Condición de la Posmodernidad*, op. cit., 228-229. or..

36 Zentzu honetan, modernitateko arkitektura eta urbanismoak egitura espazialen bidez sozializazio patroia berriak sortu ahal zireneko sinismen haren porrota garbia da, ez horrenbeste utopia batean pentsatzeagatik, baizik eta leku hartzen duten “gauza” horien eraikuntzan “prozesu urbanoa” kontutan ez hartzeagatik. Modernitateko utopia urbanistikoek egitura espazialen bidez sozializazio patroia berriak sor zitezkeneko sinismen haren porrotaren ondoren, hiriak, bizitza sozialarekiko interakzioan, kausalitate baten jazoera ere baduela errefusa ezina da



Mircea Cantor. *Shortcuts*, 2004.

[1] Hala nola, interakzio sozialaren ondoko espazialitatearen sorrerari gagozkiola interesgarria da Michael de Certeau-ren *L'Invention du quotidien*-en (1980) dioena. Bertan, Certeauk, “egunerokotasunaren sormenaz” eta “egitearen arteaz” hitz eginez, emana datorkigun horren aurreko errektibo edota erresistentzia moduan eguneroko egintza arruntaren ahalmen sortzaillea defendatuko du.³⁷ Haren esanetan, ibiltzeak “enuntziatio espazio” bat definitzen du, ibilbideek espazializatu egiten dute. Ibilbideen sareak espazioari forma ematen dielarik, lekuak elkarlotuz. Eguneroko giza mugimendua bide sortzen da hiria.³⁸

Certeauk, teknologia diziplinario batean bilakatzen den ordenaren biolentziaz baino (Foucaultek aztertuko duena), haren baitan sortutako behin behineko egite iragankorrak eta sormen taktikoak azaleratu nahiko ditu. Hala nola, espazio urbanoaren ibilbide eta ibiltze praktikei dagokienean, ordena espazial batek bideak markatuz, hesituz, praktika jakin batzuek egituratzen baditu ere (praktika posibilitateak nahiz debekuak), ibiltzen denak berak egin edota eraldatzen du egitura espaziala: bide bat erabiliz, baina baita ere erabili ezean, emaniko bidetik desbideratuz edo bidezidorrak asmatuz, debekatutako lekutik sartuz eta abar. Egituratutako ordena horren adiera eta praktika posibilitateak beraiek era aktibo batean berritzen eta anizten ditu subjektuak.³⁹ Zentzu honetan ere, interakzio indibidual eta sozial ezberdinek materializatze hauen adiera eta erabileren indar eraldatzaile direla esan genezake.

Soziologian ez ezik, ezarritako ordena hori berregituratzen duten eguneroko praktika horiek maiz izan dira hainbat artisten begiradaren jomuga. Hala nola, era sinboliko batean, “bideratutako bidetik” at bestelako desbideratze urbano anonimoak biltzen dituen Mircea Cantor-en *Shortcuts* argazki seriea. [1]

Nolanahi, Harveyek gogoraraziko digun lez: *kokapena, posizionamendua, indibidualizazioa eta mugapena, subjektibotasun pertsonal eta politikoen egituraketan era adierazgarri batean eragiten duten eragiketak dira.*⁴⁰

egun -urbanizazio prozesuan sortutako egitura espazialik tinkoena ere kapitalaren akumulazioa edota berrekoizpen soziala gisako prozesu sozialekiko tentsio etengabeen dela ikustea besterik ez dago.

Ikus: HARVEY, DAVID, *Justice, Difference, and Politics*, Oxford, Blackwell Publishers, 1996, 419. or..

37 DE CERTEAU, MICHAEL, *L'Invention du Quotidien I. Arts de Faire*, Union générale d'éditions, 1980. Gaztelarara Alejandro Pescador-ek itzulia: *La invención de lo cotidiano I. Artes de Hacer*, México DF, Universidad Iberoamericana, 2000.

38 HARVEY, *La Condición de la Posmodernidad*, op. cit., 238. or..

39 DE CERTEAU, op. cit., 108, 110-111. or..

40 HARVEY, DAVID, *Spaces of Capital: Towards a Critical Geography*, Erresuma Batua, Routledge, 2001. Gaztelarara Cristina Piña-k itzulia: *Espacios del Capital. Hacia una Geografía Crítica*, Madrid, Akal, 2007, 239. or..

1.2.3. Begiradaren gorpuztea eta ezagutzaren lekutzea

A quelle érotique du savoir se rattache l'extase de lire un pareil cosmos? D'en jouir violemment, je me demande où s'origine le plaisir de "voir l'ensemble", de surplomber, de totaliser le plus démesuré des textes humains. Etre élevé au sommet du World Trade Center, c'est être enlevé à l'emprise de la ville. Le corps n'est plus enlacé par les rues qui le tournent et le retournent selon une loi anonyme; ni possédé, joueur ou joué, par la rumeur de tant de différences et par la nervosité du trafic new-yorkais. Celui qui monte là-haut sort de la masse qui emporte et brasse en elle-même toute identité d'auteurs ou de spectateurs. Icare au-dessus de ces eaux, il peut ignorer les ruses de Dédale en des labyrinthes mobiles et sans fin. Son élévation le transfigure en voyeur. Elle le met à distance. Elle mue en un texte qu'on a devant soi, sous les yeux, le monde qui ensorcelait et dont on était "possédé". Elle permet de le lire, d'être un Œil solaire, un regard de dieu. Exaltation d'une pulsion scopique et gnostique. N'être que ce point voyant, c'est la fiction du savoir.

Michael de Certeau

Michael de Certeauk, *L'Invention du Quotidien*, mapen begirada totalitaria eta hiri-panoramiken perspektiba *voyeuristikoa* kritikatzan ditu. Guztia ikusten duen begi jainkotiar horren ilusioa ezagutzaren fikzioa da. Izan ere, gainbegirada hori soilik begiradaren dimentsio korporal eta soziala kenduz erdietsi baidateke.⁴¹

Certearen kritika begirada modernoaren kritikan kokatzen du Rosalynd Deutsche-k. Jakintzaren menderamen nahian, subjektu transzendentalaren eta objektu inertearen arteko bereizketan oinarritzen den begiradaren kritika da funtsean. Eta Deutscheren ustez, David Harvey, Frederic Jameson edota Edward Soja moduko "geografo postmoderno" deituriko horien begiradak ere, errealitatea bere osotasunean hauteman nahi izate horretan goitik beherrako ezagutza *voyeuristiko* baten oinordeko dira, non ikusle transzendente batek espazioa objektu baten gisara ikuska-tzen duen. Errealitatea osotasun batean ikuste nahi horrek, baina, espazio postmodernoaren fragmentatzea, mestizajea eta bestelakotasuna ez ikuste dakar. Baina Deutsche areago doa. Halako itsutasunak ez dira soilik halako ikuskapen ezagutza *voyeuristikoa* lehenestearen ondorio izango, baizik eta halako ikuskapena lehenesten duen begiradaren eraikuntza era kritiko batean ez analizatzearen ondorioa.⁴² Hots, espazioa berrekoizpen sozialera bideratutako ekoizpen sozialtzat izango duten Harvey, Jameson eta Soja moduko geografo postmodernoek, errealitatearen hautemate oso baten nahian, begiradaren eraiketa soziala (baita beraien begirada propioarena ere) aintzat ez hartzearen ondorioa. Begiratu

41 DE CERTEAU, op. cit., 103-134. or..

42 DEUSCHE, ROSALYN, *Evictions: Art and Spatial Politics*, Cambridge, MA, MIT Press, 1996, 198-220. or..

Hemen aipatua: VETTERS, TRUI, "Night on Earth": Urban Practices and the Blindness of Metatheory": GUST (The Ghent Urban Studies Team), *The Urban Condition: Space, Community, and Self in the Contemporary Metropolis*, Amsterdam, OIO Publishers, 1999, 343-358. or..

den begirada funtsezko premisa kritikoa beharko luke postmodernitatean (berau begirada modernoaren kritika modura ulertuta). Eta ezagutza kritikoa, dio Deutschek, soilik diferentziarekiko talkan erdietsi daiteke.⁴³

Begiramenean oinarritutako espazio bisual horren eraiketaren kritikan, bai eta bestelako irudikapenen *gorpuztean*⁴⁴ ere, ekarpen handiak egin dituzte besteak beste irudikapen politikez arduratu izan diren teoria feministak, postkolonialak, postestrukturalistak eta *queer*-ak. Hala nola, modernitatean hutsetik bideratutako persepektibak (*view from nowhere*) neutralizatu eta unibertsaldutako ezagutzaren aurrean, *gorpuztutako objektibotasun (embodied objectivity)* batetik letorkeen *ezagutza lekutua (situated knowledges)* aldarrikatuz.⁴⁵ Honen harira, adierazgarria da Donna Harawayen esana:

Lekutzearen, posizionatzearen eta kokatzearen epistemologia eta politiken alde ari naiz, non partziala dena eta unibertsala ez dena entzuna izateko baldintza den (...) gorputzetik bideratutako begiradak, beti konplexuak, kontraesankorrak, egituratzen ari den eta egituratua den gorputza, versus goitik beherako begirada, inongo lekutik begiratutakoa, sinpletasunetik. Jainkoaren tranpa dago soilik debekatua. Hura da militarismopeko zientziaren auziak erabakitzeko irizpidea, zientzia perfektuaren, komunikazio perfektuaren, behin betiko ordenaren amets zientifiko/teknologiko hura.

*Feminismoak beste zientzia bat maite du: interpretazioarena, itzulpenarena, zizakatutako eta partzialki ulertutako zientziak eta politikak. Feminismoa subjektu anitzetako zientzia da, (gutxienez) begirada bikoitzekoa. Feminismoa begirada kritikoa da, homogenea ez den generodun espazio sozialaren baitan posizionamendu kritiko batekiko kontsekuentea. Itzulpena beti da interpretatiboa, kritikoa, partziala (...)*⁴⁶

43 Ibid..

44 “Gorpuzteaz” dihardugunean, *gorputz* hori ez entitate material jakin batekin lotuta moduan ulertuz, baizik eta giza izatearen adierazle den formazio diskurtsibo anitzekin lotutako *gorputze (embodiment)* batekin. Izan ere ez baita gorputz bakar bat, gorputz unibertsal bat (begirada unibertsal bat bideratzen duena), baizik eta milaka gorputz anitz. Eta begiradaren edota geografiaren gorputze hori ere hala ulertu beharrean dugu, subjektibotasun anitzen adierazle lez. MOSS, PAMELA / DYCK, ISABEL, “Embodying Social Geography”: ANDERSON, KAY / DOMOSH, MONA / THRIFT, NIGEL / PILE, STEVE (Ed.), *The Handbook of Cultural Geography*, London, Sage, 2003, 62. or..

45 FOLCH-SERRA, MIREIA, “El Paisaje como Metáfora Visual: Cultura e Identidad en la Nación Posmoderna”: NOGUÉ, JOAN (Ed.), *La Construcción Social del Paisaje*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007, 145. or..

46 HARAWAY, DONNA, *Simians, Cyborgs, and Women*, op. cit., 195. or..

1.3. Espazioan leku hartzen duen gorputza

Espazio-denboraren zentzu eta praktikak, neutroak izatetik urruti, klase, arraza, nazionalitate, genero, sexu eta bestelako izate nahiz determinismo sozial batzuen arabera balioz daude josiak, botere-harreman batzuen arabera banaketa sozial ezberdinak egituratuz (eta kategoria bitarretara jo ohi dutenak: gizon/emakume, maskulino/femenino, zuri/beltz, kultura/natura...). Hain zuzen, Linda McDowell-ek gogorarazi duen moduan, espazioak botere-harremanek ezarritako arau eta mugez daude egituratuak, banaketa espazial hauek banaketa sozial ere badirelarik; hala nola, hauek ezartzen dituztelarik nori dagokion parte izatea eta nori bazterrean geratzea.⁴⁷

Banaketa espazial hauek, baina, espazio urbanoaren egituraketa materialez gain, ikusezinak zaizkigun bestelako banaketa edota muga ez-materialez ere osatuak daude. Odette Louiset-ek mahaigaineratu duen gisan, hiriak beren materialtasunean soilik aztertzeak berauek “ikusezin” bihurtzea eragin du, eta hauek gardenak izan daitezen materiala ez den hori ere kontutan hartu behar dugu.⁴⁸ Izan ere, ikusezinak diren geografia hauek ere (materialki ikusgarri direnak bezainbeste) espazio-denboraren geure hautemate eta praktikan eragina dute (geografia horiek ezin direlarik ikuspuntu edota begirada puntu batetik bereizi, espazio horren bizipenetik bereizi). Honenbestez, Alicia Lindón-i jarraiki, espazio edota paisaia sozial horren eraiketan subjektuaren zentraltasuna da aditzera jarri beharrean garena: norentzat da ikusezina beste batzuentzat ikusgarri izan daitekeen hori?⁴⁹

Bistakoak ez diren baina bizi ditugun hainbat geografia ikusezinek ere eragiten dute norberaren espazioaren bizipenean, seguritate/inseguritate bizipenak kasu. Hala nola, Teresa del Valle antropologoak espazioaren mugikortasun aske eta ziur batek (edo haren faltak) orobat geure baitan, gorputzean, identitate nahiz autoestimuan nolaz eragiten duen aztertu izan du (sentipen horiek nahiz haiek eragindako parametroak ikusezin edota immaterialak izanik ere)⁵⁰. Antropologoaren ekarpenari eutsiz, Pripublikarrak taldearen *Shift-Ctrl. El miedo en la construcción del género* (2007) proiektuak ere horri eutsi nahi dio;⁵¹ zeinak, agente feminista ezberdinekin elkarrizketan, beldurra geure baitan eragiten duen mekanismo geldiarazle/mugatzaile ikusezin gisa azaleraztea eta harreman-mapa konplexuago baten baitan marraztea lukeen helburu. Pripublikarrei jarraiki, beldurra geure buruak geldiaraztera garamatzen (auto)kontroleko mekanismo diziplinarioa da (Foucaulten terminologia erabiliz); kapitalismopeko gizarte patriarkalaren botere-harremanen ekoizpenaren ondorioz genero arauketa eta modelaketan bere eragina duena, eta honekin bat, baita emakumearen espazioa hauteman eta praktikatzeko moduan ere.

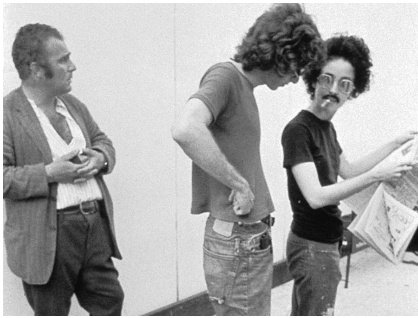
47 MCDOWELL, LINDA, *Gender, Identity and Place. Understanding Feminist Geographies*, Cambridge, Polity Press, 1999. Gaztelerara Pepa Linares-ek itzulia: *Género, identidad y lugar. Un Estudio de las Geografías Feministas*, Cátedra, Madrid, 2000, 15. or..

48 LOUISET, ODETTE, “Les villes invisibles”: *L'Information Géographique*, 653. zenb., 2001. LINDÓN, ALICIA, “La construcción social de los paisajes invisibles del miedo”: NOGUÉ, JOAN (Ed.), *La Construcción Social del Paisaje*, op. cit., 219. or..

49 Ibid., 220. or..

50 DEL VALLE, TERESA, “El Derecho a la movilidad libre y segura”: MAQUIEIRA, VIRGINIA (Ed.), *Mujeres, globalización y derechos humanos*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2006, 248. or..

51 Ni neu ere Pripublikarrak taldekide izandakoa naiz, zuzenki proiektu honen sortze eta koordinazio lanetan izan nintzelarik Maria Mur eta Oihane Ruiz kideekin batera.



Adrian Piper, *The Mythic Being*, 1972-75. Argazki seriea.



Itziar Okariz, *Mear en Sitios Públicos o Privados*, 2002. Bideo still.

- [2] Foucaulten esanetan, gorputza, ordena soziala ezartzen deneko espazio ukaezina litzateke; gorputzean hartzen baitute leku errepresio, sozializazio, diziplina, nahiz zigor jazarpenek. Baina bestalde, Foucaultek berak ere zera adieraziko du, erresistentzia eta askapeneko espazio egituratzaile ere badela gorputza. Menderamen espazioa da, baina askapen bilakaeran (*devenir*) ere bihur daiteke.⁵²

Zentzu honetan, teoria feminista eta *queer*retatik, gorputza, identitatea, norbera... kategoria bitarretara jo ohi duten gaindeterminazioetik at, diferentzia kategorien performatibitate batetik, “askapen bilakaera” batean ulertzeko hurbilketak interesgarriak dira oso.⁵³ Ulertuz (Judith Butler gogoan) identitatea bera era performatibo batean eraikia dela.⁵⁴ Identitatearen performatibotasun ideia horri jarraiki, Pamela Moss eta Isabel Dyck-ek esanen dute, antzokien espazioak bermatzen duten errealtate/fikzio arteko bereizketaren segurtasunetik at, performatibotasunak espazio errealean emaniko imitazio, errepikapen eta erresistentzia ekintzekin identitatea (ber)eraikitzen duela. Beraz, norberaren subjektibatzeak (eta honenbestez, ezberdintzeak) ez dakar errepresentazio finko bat; baizik eta identitatearen performatibotasunarekin batera, bilakaeran den zerbait da.⁵⁵

Horren adierazgarri dira arte esparruan emaniko 60. hamarkada bukaeraz gerozko hainbat performance, Adrian Piper-en *The Mythic Being* (1972-75) kasu, non Piper bera gizon afro-amerikarrez mozorroturik paseatzen den haren ustezko rolean jokatu, performatibotasun horretan, arraza nahiz generoaren eraiketa sozialak aditzera jarriz [2]. Edota denboran eta espazioan gerturatuz, Itziar Okarizen *Mear en Sitios Públicos o Privados* (2002), non berriz ere gizonaren rola hartuz artista bera ageri den espazio publikoan (edo pribatuan) txiza eginez, performatibotasun horretan, genero ikuspegi batetik espazio hauteman eta praktikatzeko konbentzio naturalizatuak irauliz [3].

52 HARVEY, *La Condición de la Posmodernidad*, op. cit., 238, 252. or..

53 MOSS, PAMELA / DYCK, ISABEL, “Embodying social Geography”: ANDERSON / DOMOSH / PILE / THRIFT (Ed.), *Handbook of Cultural Geography*, op. cit., 64. or..

54 BUTLER, JUDITH, *Gender Trouble: Feminism and the Subversión of Identity*, London, Routledge, 1990, 25. or..

55 MOSS/DYCK, “Embodying social Geography”: ANDERSON / DOMOSH / PILE / THRIFT (Ed.), *Handbook of Cultural Geography*, op. cit..

1.4. Hurbilpen estetikoak

Honaino iritsita, zera esan genezake, espazio eta denboraren geure adiera eta errepresentazioak mundua ulertu, irudikatu eta praktikatzeko era ezberdinak egituratzen dituzten eremu kontzeptual eta estetikoak direla.⁵⁶ Eta hau hone-la ulerturik, prozesu sozialak aztertu eta pentsatzeko teoria sozialari ez ezik teoria estetikoari ere kontu hartzea interesgarri litzatekeela dio David Harvey-ek. Izan ere, denboraren espazializatzear jardun duten teoria estetikoek, dio berak, espazializatzeko formak zer nola sortu diren, nola irudikatu eta eraginen duten ikustarazten lagun gaitzakete beste era batean.⁵⁷

Eta hemen zera gehitu beharrean aurkitzen gara gu: nolaz espazializatzeko prozesu sozialak aztertu eta pentsatzeko teoria estetikoari ez ezik egite artistikoari ere kontu hartzea baliagarria den. Arteak badu, Jacques Rancièreri jarraiki, hitzik erabili gabe, ikus daitekeen, esan daitekeen eta pentsa daitekeen horren etenduratik, hausturatik, bestelako zentzuak artikulatzeko gaitasuna -politikoa dena.⁵⁸ Eta era berean, arteak ere badu, bere baldintza kontzeptual eta materiala bide, bere mugatasunaren onarpenean eta agerpenean, erreallitate osotzat den horren aurreko haustura sortarazteko ahalmena. Hots, aurreko orrietan problematizatu dugun begiramen modu modernoarekin hausteko eremu kritikoan bilakatzen duen izaera bat. Eta horri eutsiko diogu datozen orrietan.

Inguratzen gaituen guzti honen irudikapenaz jardun duten praktika artistikoak era kontzeptual zein materialean daude haren testuinguru sozial eta historikoarekin lotuta. Arteak, inguratzen gaituen guzti honi zentzu bat emanez (subjektiboa dena), zehaztapen kontzeptual bat eta egilearen imajinarioaren hartze tenporal bat suposatzen ditu. Baina era berean, artelana erreallitate material zehatz bategatik (objektiboa dena) ere badago baldintzatu, mugatua. Honenbestez, esan genezake, artearen ezagutza moduak kontzeptuak eta gauzak bere konprezioaren mugapenean, partzialtasunean lantzen dituela (kontzeptuak eta gauzak ezin dira filosofian bezala era ideal batean abstraitu), eta hala, bere ezagutza umil horretatik, artelanaren izaera horrek erreallitatearen irudikapen oso batekiko ezintasuna agerrarazten duela. Artearen izaera antiidealista honek, erreallitate oso ooren ezintasuna ez ezik, subjektu edota subjektibotasun bakar baten ideia (moderno) ere kolokan jartzen du.

Pentsamendu adorniar antiidealista baten berrirakurpenetik ere, zera erantsi genezake, artearen berezkotasunak (kontzeptuala eta materiala denak) badiela halako potentzial emantzipatzaile bat, osotasun egituratze nahi batetik izanda ere, (finitua den bere materialtasunean, imajinarioaren harrapatze tenporalean) osotasun posibilitate ooren ezintasuna azaleratzen duena.

⁵⁶ HARVEY, *La Condición de la Posmodernidad*, op. cit., 225-235. or...

⁵⁷ Ibid.

⁵⁸ GODFREY, MARK, "Politics/Poetics: The Work of Francis Alÿs": *Francis Alÿs. A Story of Deception* (Katalogoa), London, Tate, 2010, 25. or..

Hala, artearen izate estetikoak, bere izate finituan, bere mugatasunean, osotasun posibilitate oro ezeztatzen du, errealitatearen arrazionaltasun-eza edota errealitatearen bestelakotasuna (alteritatea) azaleratuz. Edota bestela esanda, egia ausentzian, haren ezintasunean, agerrarazten dela artean.⁵⁹

Honenbestez, zera esan dezakegu, artearen egiteak subjektu zein arrazoi modernoaren subiranotasuna kolokan jartzeko ahalmena duela, bere muturreko subjektibotasunetik munduarekiko gure harremana aberastuz. Eta horregatik ere badela, garaikidetasunaren kontraesanak azaleratu eta inguratzen gaituen guzti honi era kritiko batean begiratzeko, eremu emankorra artea.

Artearen begirada kritiko hori ere oso presente izango da, genealogia kontzeptual baten herentzian, errepresentazio zeinuen sortze, esanahitze eta simbolizazio prozesuen inguruko begirada kritikorako arte garaikidearen joera nabarmen batean, zeina artea nahiz artistaren irudikapenarekiko (edota haren ezintasunarekiko) kontziente ere baden. Eta honek, naturalizatutako ordena espazio-tenporala aldatu ezin badu ere, behintzat, bere diskontinuitatetik haren hausturak erakuts ditzakeen begirada emantzipatzailea da. Eta berriz ere, Rançierren hitzek oihartzun egiten dute hemen:

*Arte politiko egoki baten ametsa, mezu baten hitzak baliabide gisa erabili gabe, ikusi, esan eta pentsa daitekeen horren harremana etetearen ametsa litzateke. Haustura forman, egoera esanguratsu baten logikaz, arteak esanahiak transmititu ahal izango lituzkeen arte baten ametsa.*⁶⁰

Aurrera baino lehen, baina, osotasun irudikapen ezintasuna problematizatzen aritu garen heinean, arrazoi modernoaren osotasun espazialaren narratizio modu nagusi izan den kartografia modernoak planteatzen dituen hainbat auzi azaldu nahi ditugu datozen orrietan, bai eta jarraian, kartografiaren bestelako zenbait ahalera edota berrirakurketa postmoderno aipatu.

59 Ikus PÉREZ, BERTA M., “El arte y su otro, o la estética antiidealista de Adorno”: *Diánoia*, LVII. bol., 68. zenb., Mexiko D.F., Instituto de Investigaciones Filosóficas, UNAM, 2012ko maiatza, 29–63. or..

60 GODFREY: *Francis Alijs. A Story of Deception*, op. cit., 25. or.

2

Kartografia modernoaren narrazioak

Ce qui crée l'humanité, c'est la narration.

Pierre Janet

L'Évolution de la mémoire et la notion du temps

Kartografiak, gertaera, prozesu eta objektuak marko zehatz batzuen baitan kokatu, mugatu eta kodifikatuz, ordena eta zentzua ematen dizkio espazio-denboran leku hartzen dueneko horri.¹ Ignacio Mendiolak adieraziko duen legez, gaineratzean nekez baitaratu ahal genukeen hutsune zabal bat mugatu eta kokatuz geure buruak orientatzeaz gain, kartografia espazioa hauteman, ezagutu eta geureganatzeko egite *semiotiko-material* bat da.² Bestela esanda, errealitatearen irudikapen huts izatetik hareago, kartografiak, banaketa kontzeptual eta estetiko batzuen bidez begirada, adiera eta ezagutza jakin bat prozesatuz, mundu sentisblea hautemateko modua bideratzen du. Era berean, zerk leku hartzen duen eta zerk ez egituratuz, erdiguneak eta periferiak non leku hartzen duten marraztuz, eta azken batean, mundua pentsatu nahiz praktikatzeko moduak (posibilitateak) beraiek ahalbideratuz.³

Foucault-en esanari eutsiz, egituraketa historiko bakoitzak ezagutza egituratzen duten begiramen eta enuntziario erregimenak ditu, ikusmen eta adierazpen modu jakin batzuek ekoitiz.⁴ 80ko hamarkadan Brian Harleyek gehituko duen gisa, kartografia diziplina ere, arau diskurtsibo batzuen arabera egituratutako jakintza den heinean, errealitatearen begiramen eta irakurmen konkretu baten prozesatzailea da. Mapa, errealitatearen isla zuzen izatetik urruti, berau egituratzen duten arauen arabera marrazturiko ordena da. Mapa ez da, beraz, errealitatearen isla zehatz ala faltsu; garaian garaiko eta lekuan lekuko harreman sozialen balio ekonomiko, politiko eta kulturalen arabera ikusi eta itzulitako irudikapen espazioa baino.⁵ Honenbestez, ez da munduaren isla zehatz, baizik eta naturalizatua dugun begiramen eta irakurmen modu batzuen proiektzioa baizik. Eta kartografia, mundu-era posible jakin batzuk proiektatuz, mundu irudikatzaile ez ezik mundu sortzaile ere badela esan genezake. Hegemonia politiko-kulturalen *jakintza-botere tresna* (Foucault) baliotsua da kartografia.

1 HARVEY, *Espacios del Capital*, op. cit., 242. or..

2 MENDIOLA, IGNACIO, "Cartografías tecnocientíficas": ARPAL, JESÚS / MENDIOLA, IGNACIO (Ed.), *Estudios sobre Cuerpo, Tecnología y Cultura*, Bilbo, EHU, 2007, 71-72. or..

3 CARRILLO, JESÚS, "Frente a lo Real": PERAN, MARTÍ (Ed.), *Present Continu. Producción Artística i Construcció. Quam*, Vic, H. Associació per a les Arts Contemporànies, 2006, 66. or..

4 DELEUZE, GILLES, *Foucault*, Paris, Les Editions de Minuit, 1986. Gaztelerara José Vázquez Pérez-ek itzulia: *Foucault*, Bartzelona, Paidós, 1987, 87. or..

5 HARLEY, J. B., "Text and Contexts in the Interpretation of Early Maps": BUISSERET, DAVID (Ed.), *From Sea Charts to Satellite Images: Interpreting North American History through Maps*, Chicago, Chicago University Press, 1990. Hemen berrargitaratua: HARLEY, J. B., *The New Nature of Maps. Essays in the History of Cartography*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 2001, 35.or..

Honek, ordea, zenbait arazo epistemologiko ekar ditzake bere gain. Izan ere, Mendiolak gogoraraziko duen gisa, kartografia modernoa, berau sortzen duen soziogenesia borratuz, espazioaren ordena natural bailitzan baitaratu eta bermatzen baita.⁶ Honen harira, Jorge Luis Borges-en “Del rigor de la ciencia” istorioa enpresa kartografikoaren alegoria adierazgarria bezain ederra da, non istorioan, errealitatearekiko 1:1eko elkarrekikotasun batean eraikiriko mapa lurraldearekin berarekin nahasten den (ikus 2.2. atala). Eta ildo beretsutik, Mendiolak ere, teknozientziak ehunduriko kartografia lurraldearekin berarekin nahasten dela dio, baina zera nabarmenduz: beronek materialki nahiz semiotikoki sortarazitako paisaia ez duela azaleratzen.⁷ Eta horretan datza aipaturiko arazo epistemologikoa. Izan ere, Jacob Bronowski filosofo zientifikoak argudiatu duen gisa *ez da esku hartu gabe fotografiatu ahal den irudirik eta ez eta kopia daitekeen esperientziarik ere. Zientzia, artea bezalaxe, ez da naturaren kopia, bere berrekoizpena baizik.*⁸

Errealitatearen edozein irudikapenek nahiz “esku hartzek” errealitatearen bitartekaritza sinboliko eta teknologiko bat suposatzen du. Begiramen positibista batetik, ordea, errealitatearen irudikapen oso eta zehatz gisa agerrarazten zaigun kartografiak, bera posible egiten duen bitartekotza eta itzulpena bihurtzen du ikusezin. Hala, mapa, hutsik gabeko “1:1-eko elkarrekikotasun” batean (Smith eta Katz)⁹ munduaren begiramen objektibo eta unibertsal gisa bermatzen da, eta honekin bat, mundua ulertu eta praktikatzeko ahalerak mugatzen dira, inguratzen gaituen guzti honi forma eta zentzu jakin bat emanez. Azken batean, Harleyek adierazi moduan, kartografia zientzia desinteresatu izatetik urrun, arte erretoriko bat baita; meridiano eta paralelotan banatutako koordenadez gain jakintza eta boterearen koordenadetara igortzen gaituena.¹⁰

6 MENDIOLA, “Cartografías tecnocientíficas”: ARPAL / MENDIOLA (Ed.), *Estudios sobre Cuerpo, Tecnología y Cultura*, op. cit., 73. or..

7 Ibid., 91. or..

8 CORNER, JAMES, “The Agency of Mapping”: COSGROVE, DENIS (Ed.), *Mappings*, London, Reaktion Books, 1999 (2. edizioa 2002, 221-225. or.).

9 SMITH, N. eta KATZ, C., “Grounding Metaphor. Towards a Spatialised Politics”: KEITH, MICHAEL / PILE, STEVE (Ed.), *Place and the Politics of Identity*, Routledge, Londres - New Cork, 1993, 69-70. or..

10 HARLEY, J. B., “Deconstructing the Map”: *Cartographica* 26. bol., 2. zenb., 1989. Hemen berrargitaratua: HARLEY, *The New Nature of Maps*, op. cit., 149-168. or..

2.1. Kartografia teknologiak: munstroak, geometria eta biopolitika

Maps are models of worlds crafted through and for specific practices of intervening and particular ways of life.

Donna J. Haraway

Modest_Witness@Second_Millennium.FemaleMan@_Meets_OncoMouse™

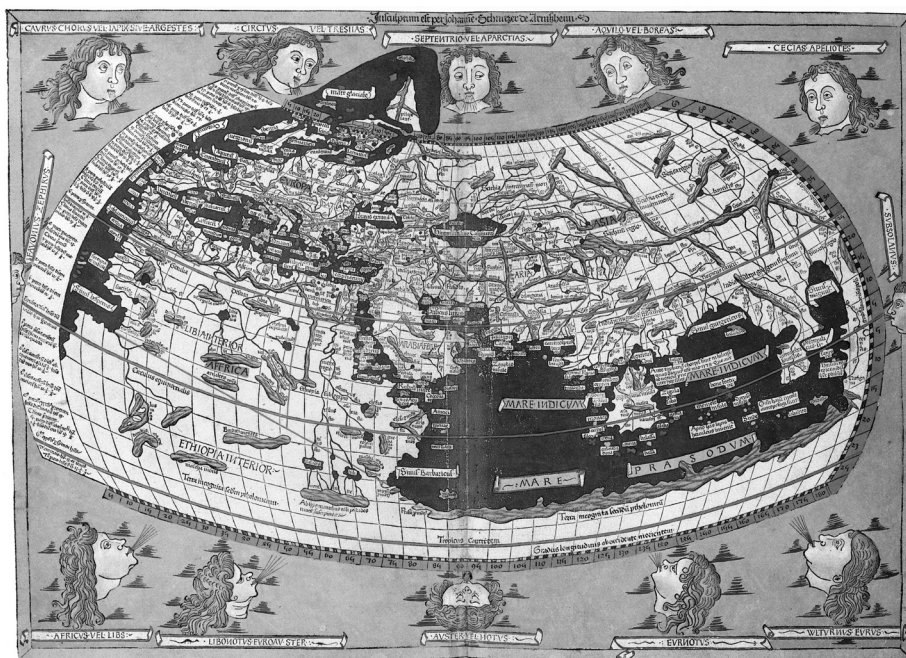
Munduaren begirada bezainbeste mapa bada. Hala ere, Ertaroko mapa topografiko-teologikoen ondotik, Errenazimenduaz geroz geometria euklidear eta egite faktiko batean oinarrituriko kartografia Mendebaldeko errealitatearen isla zehatz gisa bermatua izan da.

Narrazio topografiko-teologiko haietatik narrazio zientifiko eta arrazionala-goetara joko duen aldaketa kartografiko honek zerikusirik izanzen du garaiko prozesu sozialekin; hala nola, garaiko deskubrimendu eta bidaia handiekin, estatu-nazioen hedapen eta finkapenarekin, gizakiaren askapen eta zientziarekiko sinesmenarekin, Erdi Aroko feudalismoa pixkanaka aldatuko duten lurraren jabetza sistemarekin, eta abarrekin. Narrazio kartografiko berriak lortuko duen balio ekonomiko eta politikoa Mendebaldeko menderapen politiko eta ekonomikoaren isla izango da, kartografia Mendebaldeko hegemonia proiektuaren teknologia naturalizatuan bilakatuko delarik. Azken batean, Donna Haraway-ek adierazi moduan, mapak praktika eta biziera jakin batzuekengandik eta batzuetarako marraztutako mundu-erak baitira izan.¹¹

Honekin bat, Errenazimenduan emango den espazio eta denboraren birformulatzeak erabat erreboluzionatuko du mundua ikusi eta hautemateko modua, praktikoki XX. mende arte bere horretan mantenduko diren Modernitateko espazio-denboraren oinarriak finkatuz. Harvey jarraiki, Errenazimenduko bidaia eta deskubrimendu handiek (beti ere ikuspuntu eurozentrista batetik begiraturaz), lurra mugatua eta neurgarri dela frogatzeaz gain, espazioaren ezagutza eta kontrolak lekarkeen ondasun, botere eta kapitalaren aberastearen kontzientzia erruz erneko dute. Eta espazioaren ezagutza merkantzia baliotsuan bihurturik, akzio militar eta inperialisten, merkatu ibilbideen, transakzio ekonomikoen, lurralde arteko konpetentzien, eta besteren zabalpenaren bitartez, lurralde nahiz kontinenteak giza begira-menarentzat mendera errazago bihurtuko dira. Ezagutza eta menderamen geografikoaren balio politiko eta ekonomikoaren indartze eta zabaltze honek, Errenazimenduko kartografiak ordu arte ez bezalako objektibotasun, faktikotasun eta funtzionalitatea lortuko du nabigaziorako, lur sailen kudeaketarako, muga finkapen eta merkantziaren transakziorako, eta beste.¹²

¹¹ HARAWAY, DONNA, *Modest_Witness@Second_Millennium.FemaleMan@_Meets_OncoMouse™, Feminism and Technoscience*, New York, Routledge, 1997, 135. or..

¹² HARVEY, *La Condición de la Posmodernidad*, op. cit., 271-272. or..



[4] Ptolemaios-en Geographia-n oinarrituriko mapa. Johannes Armsrhein-en kopia, 1482, Ulm..

Hain zuzen, 1400 aldera Florentzian berreskuratutako antzinako Alejandriako proiektzio ptolemaikoa (K.o. 150 garai ingurukoa)¹³ izanen da [4], ordu arteko nabigazio kartek eta lur jabetzen mapek lortua ez zuten osotasun matematiko batez, mundu osoa meridiano (longitudea) eta paraleloz (latitudea) egituratutako koordenada geometriko batzuetan ordenatuko duena; lurrazal osoa aldi berean, bi dimentsiotan eta era homogeen batean ikusgarri eginaz. Ptolemaios-ek berak bere geografia tratatuan bereizi zituen *Korografia* eta *Geografia* praktiken adierazle, Ertaroko kartografia lekua bere banakotasun eta berezitasunean tratatuko lukeen praktika *korografiko* batera hurbilduko litzatekeen moduan; Errenazimenduko kartografiak, *Geografia* ptolemaikoak bezalaxe, osotasuna bere proportzio neurtu eta berdinduan irudikatzeari eutsiko lioke.¹⁴

¹³ Klaudios Ptolemaios (K.o. 85-165) antzinako geografo, astronomo eta astrologo grekoa, Alejandrian lan egin eta bizi izandakoa, tratatu zientifiko ugariaren egile izan zen. Hala nola, *Almagest*, astrologiaren inguruko tratatua, eta *Geographia*, koordenadatan oinarritutako kartografia sistemen tratatu eta atlasa. Bere aitzindari izandako Eratoshenes, Tyre-ko Marinus eta besteren ekarpenetan oinarritua, Ptolemaiosen *Geographiak*, K.o. II. mendeko mundu geografiaren jakintzan aurrerapauso handi bat suposatuko zuen, mundua osotasun matematiko batean baitan irudikatzen duen proiektzio sistemaren garapenagatik. *Geographian*, *oikumene*, edota Antzinatean ezaguna zen munduaren zatia bazen ere proiektaturikoa, latitude eta longitudeetan oinarrituriko bere sistema ptolemaikoa globoaren osotasunera aplikatu ahal zen, *oikumene* bera baino zabalagoa zen *terra incognita* hura barne. Ptolemaiosen tratatua 1295ean Inperio Bizantziarrean berreskuratua izan zen, eta 1400ean Florentzian, Errenazimenduko jakintza geografiko eta kartografikoaren zentro bihurtuz. Mapak galduak bazituen ere, tratatua oinarrituta bere kartografiak XV. mendean zabalduko ziren, hala nola, 1477an inprimatuko zelarik Bolonian, 1487an Erroman eta 1482an Ulm-en.

Gehiagorako ikus: THROWER, NORMAN J. W., "Maps of Classical Antiquity": *Maps & Civilization. Cartography in Culture and Society*, Chicago, The University of Chicago Press, 1996 (2. ed. 1999, 13-26. or.); EDGERTON, SAMUEL Y., *The Renaissance rediscovery of linear perspective*, AEB, Harper & Row, 1975 (Icon Edition, 1976, 91-123. or.).

¹⁴ ALPERS, SVETLANA, *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago, University of Chicago, 1983. Gaztelarara Consuelo Luca de Tena-k itzulia: *El Arte de Describir en el Siglo XVII: El Arte Holandés en el Siglo XVII*, Madril, Hermann Blume, 1987, 195-196. or.. MENDIOLA, "Cartografías tecnocientíficas": ARPAL / MENDIOLA (Ed.), *Estudios sobre Cuerpo, Tecnología y Cultura*, op. cit., 80. or..

Proiektzio ptolemaikoan oinarritutako kartografiak, kanpo ikuspuntu zehatz batetik osotasun homogeen eta matematiko bat irudikatzen joko duen heinean, bat egingo du garaiko aurkikuntza handi izango den perspektibarekin ere. Proiektzio ptolemaikoak geometria euklidearraren bidez globoa bere osotasunean kanpotik ikusia bezala plano bakar baten gainean irudikatuko duen gisa, XV. mende erdira garatuko den perspektiba linearrak ere optikoki geure begiramenera hurbiltzen den ikuspuntu finkodun irudikapen sistematiko eta geometriko bat marraztuko du. Hain zuzen, Ptolemaiosek, kurboa den gainazala era bidimensional batean irudikatzeak dakarren distortsioaren jakitun, mundua (zehazki *oikumene*, edota Aintzinatean ezaguna zen lur zatia) proiektatzeko ikuspuntua kontutan hartzen dituen hiru teknika azalduak zituen bere *Geographia* idatzietan. *Oikumene*ko erdigunea zentro hartuko duen kanpo ikuspuntuan oinarrituriko proiektzio sistema izanen da etortzearen perspektiba linearraren oinarrietako bat. Ez menturaz, Samuel Edgertonek adieraziko duen gisa, XV. mende hasieran Florentzian Alejandriako sistema kartografiko ptolemaikoaren berreskurapenaren ondotik garatuko dute Alberti eta Brunelleschik ikuspuntu bakarrek perspektiba sistema.¹⁵

Hala, kartografia ptolemaikoak nahiz perspektibak, ikuspuntu anitzeko irudikapen taktik eta plastikoagoetatik urrunduz, ikuspuntu urrun eta sistematiko bat egituratuko dute. Espazioaren adiera mugagabe, geometriko eta kartesiar bat, arrazionala beste estrategikoa dena. Wayne Andersonnek Picassoren Avignoneko Andereñoen harira adieraziko duen lez:

Errenazimenduko perspektiba, infinituan kokatzen duen ikuspuntu horrekin bat, arrazionala beste zen morala; izan ere pertzepzioen mundua, emozio gabe, era sistematiko batean ikustea ahalbideratzen baitu (...) moralak intuituak kontrolatzen dituen bezalaxe, perspektibak pertzepzioa kontrolatzen du, neurri handi batean, egitura sozialek sortutako ingurune fisiko baten baitan. Perspektiba izatea urrutiratzea da, hartaz emozionalki urruntzea.¹⁶

Azken batean, ikuspuntu edota posizionamendu horren bidez espazioa era ez mingarri batean bihurtuko da eskuragarria, menderagarria. De Diegok gehituko duen gisa:

Ez al zen hura kartografoak mapa marraztean sentitzen zuen sentipena, mundutik bananduz minik gabeko mundu gelditu bat?¹⁷

Proiektzio ptolemaikoari esker, mundua bere osotasunean koordenada matematiko eta lege optiko batzuen baitan irudikatu ahal izanak, Errenazimenduko mendebaldar kartografiak espazioa era berdindu, isotropo eta infinituan hautematera egingo du.¹⁸ Eta kanpo-ikuspuntu batetik, era homogeen

¹⁵ EDGERTON, op. cit., 91-123. or..

¹⁶ ANDERSEN, WAYNE, *Picasso's Brothel. Les demoiselles d'Avignon*, New Cork, Other Press, 2002, 247.or.; DE DIEGO, ESTRELLA, *Contra el Mapa*, Madrid, Siruela, 2008, 47-48. or..

¹⁷ DE DIEGO, 56-58. or.. Euskerara itzulpena geurea da.

¹⁸ Jangoikoaren begirada guztiahalduna ere ikuspuntu kontzentriko horrekin lotuko da. Harveyen hitzetan Jainkoak geometrikoki ordenaturiko unibertsoaren baitan gizakiaren eginbehar morala nabarmenduz. HARVEY, *La Condición de la Posmodernidad*, op. cit., 270-271. or..

eta ordenatuan irudikaturiko mundua, aski eskuragarri eta menderagarria izanen da giza begiramenerako. Baita *terra incognita* horiek koordinada geometrikodun sistema horren bidez aurkitu, zolatu eta menderatzeko ere. Harveyek luze argudiatuko duen lez, espazio eta denboraren bizipenek harreman sozialak egituratzen dituzten funtsezko oinarri baldin badira, espazio-denboren irudikapenean emaniko aldaketa horiek ere eraginik izango dute historia eta harreman sozialen egituraketan.¹⁹

Eskuragarri den mundu haren irudikapen adierazgarri, XVII. mende alde-
ra ere erruz ugalduko dira eskuartean globo terrakeoak dituzten europar
noblezia eta intelektualen erretratuak. Horren adibide lirateke Marcus
Gheeraet gazteak 1592 aldera pintatutako Inglaterrako Isabel I. Erreginaren
erretratuak, zeina dinastia errearen boterea azpimarratuz, mundu mapa
baten gainean ageri den, oinpean Inglaterra duelarik [5]; Hans Holbein-en
Enbaxadoreak (1533), autoritate kartografiko baten jabe, globo terrakeoa
eta espazioa geometrizatzeko instrumentuz inguratutik aurkitzen direlarik
[6]. Edota garaiko modaren erakusgarri, Agustín Esteve-k Doña Juaquina
Telléz-Girón-i, Osunako dukeen alabari, eginiko erretratuak (1798) [7]. Baita
Reynolds-ek 1772an erretrataturiko Joseph Banks, Cook kapitaina bere
bidaietan lagunduko duen geografoaren erretratuak ere, bere bizkar mundu
mapa bat dakarrelarik. Azken erretratu honek, Banks Jaunak, Islandiatik
etorreran inprimaturiko txartel pertsonalak ere atentzio berezia merezi du;
zeinetan, koordinada geometrikotan marrazturiko islandiar lurraldean,
interes geografikodun inskripzioekin batera, bere izena letra handiz graba-
tua ageri den. Agerikoa izan arren horren gardenak ez diren loturak dira De
Diegok irakurraziko dizkigunak: zeren jabe ote da “Mr Banks”, txartelarena
ala bertaraino iritsitako europar legez Islandiarena?²⁰

Munduaren edota globo terrakeoaren irudikapen hauetan azaleratzen dena
ongi laburbiltzen du Homi K. Bhabha-ren adierazpenak: *Globo txiki bihurtzen da bere jabe diren horientzat, eta jarraian, desplazatu eta ez-erduki-entzat, emigrante eta errefuxiatuentzat, ez da distantzia ikaragarriagorik mugak banaturiko metro gutxi horiek baino.*²¹

Perspektiba globala boterearen eremua da; eta era berean, metonimikoki,
objektu preziatu bihurturiko globo terrakeo hauek jakintza-boterearen sin-
bolo dira.

19 Ibid., 273-274. or..

20 DE DIEGO, op. cit., 36. or..

21 BHABHA, HOMI K., “Lo Postmoderno y lo Postcolonial”: *Tierra de Nadie* (Katalogoa), Granada, Pabellón de Andalucía en EXPO'92, 1992, 28-32.or..

[5]



[6]



[7]



2.1.1. Espazio total berdindua

Sare ptolemaikoak kartografiari eta kaxa beltzak perspektibaren irudikapenari emango dieten zehaztasun zientifiko eta sistematikoak bere isla izango du geure begiz ikusia bezala errealitatearen benetako isla irudikatzena joko duen egite kartografiko nahiz piktorikoan. Erdi aroko irudikapen mitologiko edota teologikoen aldean, lege optiko eta geometrikoek “benetako” irudikapen baten bermea emanen diote gizakiari. Azken batean, Errenazimendu ondoko pinturak, kartografiak bezalaxe, egite sistematiko eta zientifiko batean (lege optiko eta matematikoei jarraiki) argudiatuko du bere izate noble eta liberala -egite intelektuala eta artistaren aura bestelako egite artisauetatik bereiztuz.

Kartografia, ordea, perspektiba bezalaxe, jakintza sistematiko eta zientifiko bidez bermaturiko irudikapen sistema objektibo izatetik hareago, errealitatearen begiramen estrategikoa da, Mendebaldeak munduaz duen ikuspuntu bateratzailearen irudi. Eta ikuspuntu bateratzaile horrek, beti ere ikuspegi unibertsalista batera joko du, bestelakotasunaren desplazamenduan eta berezitasun topologikoen galeran. De Diegoren hitzetan ez du hemen eta hangoarean artean ezberdintasun handirik egon behar.²²

Mendebaldeko arrazoiaren argipean, mundua errepresentazio sistema kartesiarren prismatik osotasun hautsiez baten baitan irudikatuko da, bere egituraketa diskurtsiboaren arabera hierarkia nahiz narrazioak marraztuz. Hau honela, fenomeno espazialak era faktiko batean egituratuz eta mundua ordena kartesiarren arabera berdinduz, Modernitateko kartografiak unibertso mitikoaren nahiz mundu sentsible eta topologiko baten zantzuak ezabatzena joko du, espazio absolutu baten baitan bestelakotasun oro deuseztatuz: historia kondentsadore ziren bideak galdu egingo dira, beste zenbait zeinu topologiko abaildu, paradisuak lurretik alde egingo du, eta izaki fantastikoak desagertzera joko dute, baita egite kartografiko jakin baten zeinu adierazgarri liratekeen mapa portulanoetako itsasontziak ere.²³ Zehaztasun zientifiko Erdi aroko imajinario eta elementu narratiboak ezabatuz, ordea, benetako munduaren isla irudikatu baino, begirada kartografikoaren ordena aldatu baino ez da egingo.

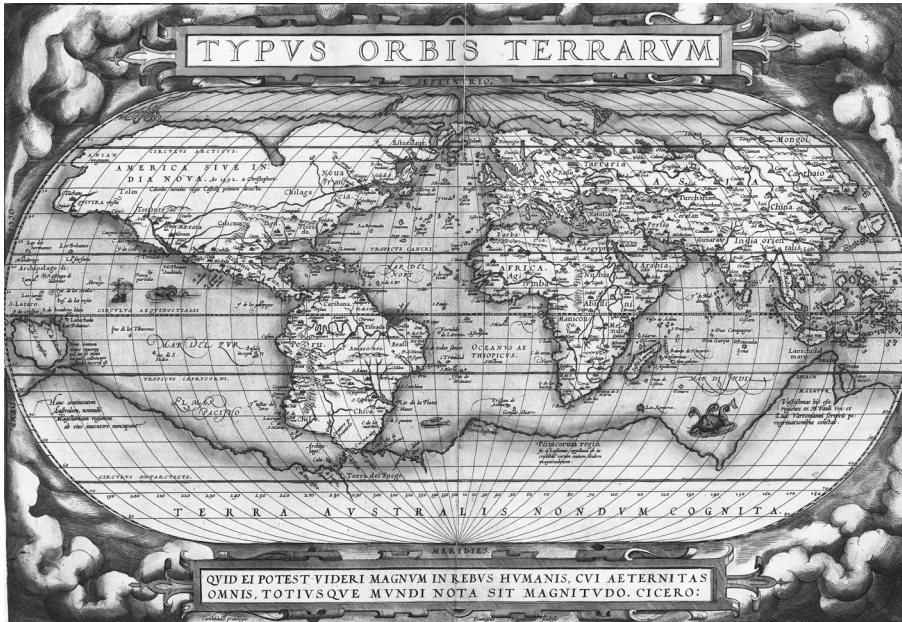
Brian Harley jarraiki, positibotasun eta zehaztasun zientifikoa bihurtuko da autoritate kartografikoa bermatuko duen Aro Modernoko mito berrian.²⁴ Baina Modernitateko kartografiak koordenada ptolemaiko eta geometria euklidearraren bidez lorturiko zehaztasun deskriptibo eta zientifikoan, mapa errealitatearen isla zuzen bilakatzen deneko liluran, alegiazko unibertsoaren eta begirada topologikoaren zantzuak ezabatzeaz gain, irudikapen kartografikoaren zeinu liratekeen adierazpide oro ezkutatzera ere joko du. De Certeau-ren hitzetan mapa (*back-stagea* ezkutatu) “eszenatoki” abstraktu bat bailitzan, *jakintza geografikoaren “egoera” koadroa egituratuz sorburu ezberdineko elementuak biltzen ditueneko eszena totalizatzaileak, lehenago edo beranduago, bastidore artean edo, bere efektu edo posibilitate deneko egitea baztertzen du.*²⁵

22 DE DIEGO, op. cit., 19. or..

23 MENDIOLA, “Cartografías tecnocientíficas”: ARPAL / MENDIOLA (Ed.), *Estudios sobre Cuerpo, Tecnología y Cultura*, op. cit., 81. or.; DE CERTEAU, op. cit., 133-134. or..

24 HARLEY, op. cit., 149-168. or..

25 DE CERTEAU, op. cit., 133-134. or..



[8] Abraham Ortelius, *Theatrum Orbis Terrarum*, 1570.

Hala, longitude eta latitudeetan egituratutako espazio absolutu eta hustuari esker, Mendebaldeko enpresa kartografiko handi izan den atlasean mundua eszenatoki handi eta garden baten moduan ikusiko da. Besteak beste, Abraham Ortelius-ek 1570ean argitaratuko duen *Theatrum Orbis Terrarum* lehen atlas modernoaren izenak [8] edota *Théâtre français* 1594 atlas frantsesak aditzera jarriko duten bezala, mundua *tetaron* hitz grekotik datorren “ikusteko lekua” litzateke.²⁶ Ikuspegi pribilegiatu horretan, begiak emanen du benetako errealitatearen berri. Ilustrazioko printzipioetara urreratuz Joan Blaeu-k 1663ko bere *Atlas Maior*-ean adieraziko duen gisa *geografia historiaren begi eta argia da... mapek geure etxetik, geure begien aurrean, gauzarik urrunenak ere ikus ahalerazten digute*.²⁷ Begiramen horretan lurraren opakutasuna garden bihurtuz, atlasa, minik gabe eta era ez-pasional batean, mundua analizatu, ordenatu eta eskuratzeko tresna ezin hobea izango da. De Certauk adierazitako “jakintza kartografikoaren egoera koadroa”ren edota Foucaultek *Les mots et les choses*-en aierazitako “disekzio mahai” zuriaren gisakoa, “pentsamenduari izakien ordenamendu bat egituratzea ahalbideratzen dioen koadroa”.²⁸

Hain zuzen, horren adierazgarri da Marcel Broodthaers artista kontzeptualaren *The Conquest of Space: Atlas for the Use of Artists and the Military* (1975), hots, “Espazioaren konkista: Artista eta Militarren Erabilerarako Atlasa”, non zortzi lurralderen siluetak biltzen dituen miniaturazko atlasa bidez, joko ironikoz lurralde hauek “artista eta militarren” eskuramenean jartzen dituen. [9]

[9]



26 MENDIOLA, “Cartografías tecnocientíficas”: ARPAL / MENDIOLA (Ed.), *Estudios sobre Cuerpo, Tecnología y Cultura*, op. cit., 81. or.; DE CERTEAU, op. cit., 76. or..

27 ALPERS, op. cit., 226.or.

28 FOUCAULT, MICHEL, *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966. Gaztelarera Elsa Cecilia Frost-ek itzulia: *Las Palabras y las Cosas. Una arqueología de la ciencias humanas*, Madril, Siglo XXI, 1968, 1-3. or..

2.1.2. Kartografiaren biopolitika

Hala, kartografia jakintza geografikoaren “disekzio mahai” edo “egoera koadroan” bihurturik, mapa osatzen duten elementu ezberdinak bere izararen arabera berdinu edota bereiztuz, traba material oro ezabatuz, guztia ikusi, abstraitu eta ordena dezakeen espazio panoptikoan bilakatuko da mapa. Zelatze eta kontrola ahalbideratuko duen “epaimahaian”, alegia.²⁹ Eta hain zuzen, guztia ikus eta kontrolatu dezakeen botere diziplinarioan antzemango du Foucaultek Ilustrazioko aldaera errepresiboa:

Aparatu diziplinario perfektuak begirada bakar batez guztia era etengabean ikustea ahalbideratuko luke. Puntu zentral bat guztia argitzen duen argi puntua eta jakin beharreko guztiaren elkargunea litzateke aldi berean: ezerk ihes egiten ez dioen begi perfektua etabegirada jarria dagoneko zentroa. Hau da Ledoux-ek irudikatu zuena Arc-et-Senans eraikitzerakoan.³⁰

Foucault segiz, lege optiko eta mekanikoez (lerro, espazio, pantaila, gradu, eta besteren maneiuz), boterearen “fisika” bat egituratuko duten zelatze eta kontrol tekniken bidez, etengabean ikusia izate horretan oinarrituko da mendekotasun eta ordena diziplinario berria. Horren adibide liriteke Ledouxek irudikaturiko hiri idealak, halako garbitasun geometriko batez hiriaren segurtasun eta garapena planeatu eta bermatu nahiko dutenak. [10] Harveyek adierazi lez, Ilustrazioak, halako “ingeniaritza sozial” eta “plangintza arrazional” batean oinarrituz, bai eta zelatze eta erregulazio sozialaren sistematizazio arrazional baten jazarpena bidez ere, gobernatu nahi izango du etorkizuna. Horretarako, proiektio kartografiko zehatzak tresna ezin hobe izanen dituelarik.³¹

Era berean, Giddens-ek gehituko duen gisa, ordena diziplinarioaren zelatze eta kontrol sistemak ere berekin dakar biztanleriaren ikuskapen zuzena eta haren inguruko informazio bilketa;³² hain zuzen, kartografiak berezkoa duen informazio bilketarako eta katalogaziorako joerak ongi bete ahal izango duten papera. Garaiko mapa estadistikoek, “erradiografia” sozial bat pasatzeaz gain, hiritargoaren jarrera erregulatu, normatibizatu eta modelatzera ere egingo dute, hala nola, pobrezia, krimena, prostituzioa, izurriteak edota bestelako “patologia” sozialak ikuskatu eta garbituz.³³ Eta ordena sozialaren erregulazio eta normatibizatze hori bide mahaigaineratuko du Foucaultek *biopolitika*³⁴ kontzeptua, hain zuzen, Ilustrazioaz geroztik kontrol eta zelatze

29 Harley praktika kartografikoa Foucaulten botere juridikoarekin lotuko du. HARLEY, op. cit., 165. or..

30 FOUCAULT, MICHEL, *Surveiller et Punir*, Gallimard, 1975. Gaztelerara Aurelio Garzón del Camino-k itzulia: *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la Prisión*, Mexiko, Siglo XXI, 1976 (34. inpresioa 2005, 178. or.). Euskerara itzulpena geurea da.

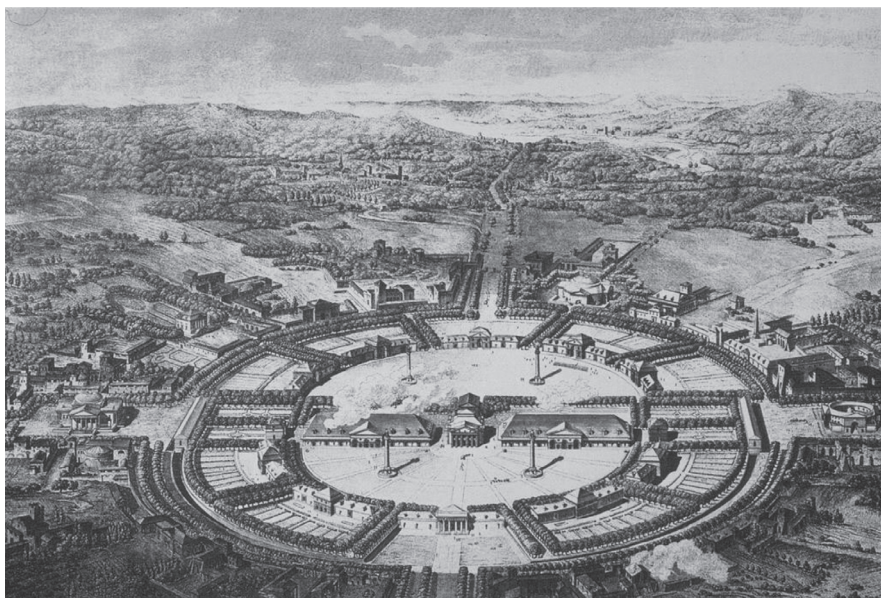
31 HARVEY, *La Condición de la Posmodernidad*, op. cit., 277. or..

32 GIDDENS, ANTHONY, *The Contemporary Critique of Historical Materialism: Power and State*, London, Macmillan, 1981, 94. or..

HARLEY, J. B., “Maps, Knowledge, and Power”: COSGROVE, DENIS / DANIELS, STEPHEN (Ed.), *The Iconography of Landscape: Seáis on the Symbolic Representation, Design and Use of Past Environments*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988. Hemen berrargitaratua: HARLEY, *The New Nature of Maps*. op. cit., 55.or..

33 COSGROVE (Ed.), *Mappings*, op. cit., 16. or..

34 Biopolitika lehen aldiz Foucaultek erabiliko du 70. hamarkadan, XVIII. mende bukaeran eta XIX.aren hasieran kokatuko duen bizitzaren eta gorputzaren erregulazio eta gobernu bide, gizatalde handien domeinu eta kontrol modua adierazteko. Egungo hainbat teoria sozialetan berriz, biopolitika aberastasun iturri nagusi liratekeen bizi-era eta harreman sozialen ekoizpena



[10] Claude-Nicolas Ledoux arkitektoak proiektaturiko eta 1775ean eraikitzen hasitako Arc-et-Senans-ko errege gatzagaren bista.

tekniken bidez geure bizi nahiz gorputzak erregulatu eta gobernatuz egituratutako gizartearen menderapena azaltzeko. *Ancien régime* haren ordena beste espazioaren (hiriaren, geure biziaren) ordena ikusezin, anonimo eta finago bategatik ordezkatu baino ez da egingo.³⁵

“Egungo Ordena Berriaren sare zabalduetan” (Donna Haraway) ere ezin esan autoritate narrazio zaharrak hilik direnik.³⁶ Errealitatearekin, paisaiarekin, gure gorputzarekin batera kamuflatuz berauek modelatu nahi duten teknokraziaren (bio)kartografiak ere, munduaren irudikapen ez ezik mundu sortzaile ere badira; munduari, paisaiari, geure biziari, nahiz giza genomari berari forma emanez. Mendiolaren hitzak hartuz:

Teknozientziak ehundutako kartografia bizi garen espazio tenporal horren zati egituratzaile eta erabakitzailean bilakatzen da, teknozientziak ez digu soilik errealitatea nolakoa den eta berregituraketa prozesuetara bideratuz gero nolako litzatekeen esaten, baizik eta geure bizilekuei beraiei ematen die forma, eta horregatik, denok gara, gradu aldagarrian, kartografia teknozientifikoaren biztanle.³⁷

gestionatuko lukeen boterea litzatekeen heinean, kapitalismo aurreratuaren produkzio modu gisa kontzeptualizatuko da (Negri, Virno).

Gehiagorako ikus: RODRIGUEZ, EMMANUEL, *El gobierno imposible. Trabajo y fronteras en la metrópolis de la abundancia*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2003; VIRNO, PAOLO, *Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporáneas*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2003; NEGRI, ANTONIO / HARDT, MICHAEL, *Multitud. Guerra y democracia en la era del Imperio*, Barcelona, Debate, 2004.

35 HARVEY, *La Condición de la Posmodernidad*, op. cit., 238. or.

36 HARAWAY, DONNA, “Denominations: Maps and Portraits of Life Itself”: JONES, CAROLINE A. / GALISAN, P.ETER (Ed.), *Picturing Science, Producing Art*, AEB, Routledge, 1998, 199-201. or..

37 MENDIOLA, “Cartografías tecnocientíficas”: ARPAL / MENDIOLA (Ed.), *Estudios sobre Cuerpo, Tecnología y Cultura*, op. cit., 86-87. or.. Euskerara itzulpena geurea da.

2.2. Mapa, baina ez kalkoa

En aquel Imperio, el Arte de la Cartografía logró tal Perfección que el Mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad, y el Mapa del Imperio, toda una Provincia. Con el tiempo, estos Mapas Desmesurados no satisficieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el Tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él. Menos Adictas al Estudio de la Cartografía, las Generaciones Siguientes entendieron que ese dilatado Mapa era Inútil y no sin Impiedad lo entregaron a las Inclemencias del Sol y los Inviernos. En los Desiertos del Oeste perduran despedazadas Ruinas del Mapa, habitadas por Animales y por Mendigos; en todo el País no hay otra reliquia de las Disciplinas Geográficas.

Jorge Luis Borges

Jorge Luis Borges-en “Del rigor de la ciencia” istorioan zera kontatzen du: behinola, inperioko kartografoek inperioaren neurriko mapa bat eraiki zute-la, eta nola, neurrigabekotasun hori medio, mapa hondamendi edota herexa bilakatu zen. Errealitate eta errepresentazio arteko nahasmendu horretan, utzitako mapak paisaiarekin bat egiten du.

Jean Baudrillard-ek Borgesen istorioa muturrera eramanez zera gaineratuko du 70. hamarkadan, egungo kultur ekoizpen sisteman errealitatea bera dela simulakroaren hiper-errealitatean galtzen dena. Errealitatearen itxuran eraikitako irudikapenaren lilura edo ilusioan, errealitate/irudikapen arteko harremana ezabatua litzateke Baudrillardentzat.³⁸ Bizi estiloen kontsumoarekin lotuta legokeen egungo kapitalismopeko irudi ekoizpenaren botere eta nonahitasuna kontutan hartuz, Baudrillardaren adierazpenak zentzua osoki hartzen du, literatura zabal bati irekiera emanez.

Alabaina, errealitate/irudikapen arteko nahasmendu hori beste era batera ere uler genezake. Hots, esan genezake erreala eta imajinarioa denaren arteko muga uste baino lausoagoa dela, non “sorturiko kultura” “emaniko errealitatearekin” nahasten den. Edota alderantziz, esan genezake, errealitatea, espazioa, paisaia... ez dela hutsean bere horretan emana datorkigun zerbait, baizik eta materia eta fenomeno fisiko, hautemate eta irudikapen, kodifikapen kultural eta beste hainbat gauzekin batera hartu-emanean formatutako zerbait baizik.³⁹

Azken batean, Jacob Bronowskiri jarraiki, errealitatearen edozein hautematek esku-hartze bat suposatzen du. Geure pertzepzioaren mundua bera ere ez da huts hutsean, bere horretan, era natural batean emana; baizik eta

³⁸ BAUDRILLARD, JEAN, *La Precessions des Simulacres l'Effet Beaubourg a l'Ombre des Majorités Silencieuses*, Éditions Galilée, Éditions Utopie, 1978. Gaztelerara Antoni Vicens-ek eta Pedro Rovira-k itzulua: *Cultura y Simulacro*, Bartzelona, Editorial Kairós, 1978 (6. edizioa 2002, 9-12. or.).

³⁹ CORNER, “The Agency of Mapping”: COSGROVE (Ed.), *Mappings*, op. cit., 221-225. or..

Ernst Cassirer filosofoaren esanari eutsiz, harreman enpiriko batzuen baitan eraikia. Espazialki lekututako zerbaiten neurria, distantzia edota kokapena ere sistema batekiko ordenamendu espazialak dira. “Batera”, “banatua”, “alboan” moduko harreman espazialak geure hautemate enpirikoa bide eraikitako ulermenak dira, zeintzuek lengoia sistema batekiko prozesaturiko datu sentsibleak diren.⁴⁰

Beraz, emaniko natura eta eraikiriko kulturaren arteko muga lausoa den bezala, kartografia bera ere, errealitatearen edozein hautemate, heltze edota irudikapen bezalaxe, errealitatea beraren egituratzaile da, espazioari berari forma emanez. Jada ezin esan dezakegu “mapa territorio ez denik”, Jan-Erik Lundström eta Johan Sjöström *Being Here. Mapping the Contemporary*, Bukaresteko 3. Bienaleko komisarioek adieraziko duten gisa: Mapak territorioa sortzen du.⁴¹

Errealitatearen abstrakzio eta errepresentazio izaki, kartografiak errealitate hori mapan egokitze itzulpen prozesu bat suposatzen du. Terminologia deleuziarrari eutsiz, mapa orok, halako “des-territorializazio” prozesu batean informazio jakin bat jasotzen duen gisa, jakintza kartografikoak ere espazioaren mapara egokitze prozesu “ber-territorializatzaile” bat suposatzen du. Honenbestez, errealitatearen edozein heltze edota errepresentazio, ez da errealitatearen isla hutsa, errealitatearen berrekoizpena baizik. Mendiolak adieraziko duen gisa, kartografia bera ere, errealitatearen irudikapen deskriptibo izateaz gain espazioa eraikitzen duen prozesu performatiboa ere bada, hots, mundu irudikapen ez ezik mundu ekoizle da.⁴²

Eta kartografia, irudikapen ez ezik mundu erak egituratzen dituen heinean, neurketa eta deskribapena bezainbeste izan daiteke, era positiboan, sormena eta eraikuntza. Hau honela izanik, Cornerrek argudiatuko duen moduan, kartografiaren balorerik handiena ez litzateke errealitatearen erreprodukzioa izango (dakigun hori erakustea), baizik eta ikusezin edo ikusten zail den hori harremanduz eta ikusgarri bihurtuz ulermen eta posibilitate berriak pentsatu eta proiektatzea. Cornerri jarraituz, beraz, kartografia, sasi-zientzia edota errepresentazio huts izatetik areago, ikertu, bilatu, induskatu, lotua ageri ez dena harremandu, egituratu, erakutsi, eta era beran, mundu-era berriak (fisiko edota idealak) imajinatu, pentsatu eta birmoldatzeko tresna performatibo baliagarria izan liteke. Azken batean, mapak errealitateariko elkarrekotasun bat ezinbestekoa badu ere, errepresentazio horren ezaugarria ez litzateke horrenbeste bere erreferentearen osagarriak 1:1eko elkarrekotasun batean berrekoiztea, baizik eta errealitatearen dimentsio ezberdinen (baita geure dimentsio subjektiboen zein bizipenen) arteko lotura modu ezberdinak irudikatzea, azaleraztea.

40 Ibid..

41 LUNDSTRÖM, JAN-ERIK / SJÖSTRÖM, JOHAN, “Being Here. Mapping the Contemporary”: ION, RAZAN / RADESCU, EUGEN (Ed.): *Pavilion #12 Vol. 1. Being Here. Mapping the Contemporary* (Katalogoa), Rumania, 2008, 7-9.or..

42 MENDIOLA, “Cartografías tecnocientíficas”: ARPAL / MENDIOLA (Ed.), *Estudios sobre Cuerpo, Tecnología y Cultura*, op. cit., 71-92. or..

Gilles Deleuze eta Félix Guattari filosofoek “errizoma”⁴³ kontzeptua definitzeko erabilitako “egin mapa eta ez kalkoa!”⁴⁴ metafora ere ederra da, non “kalkoaren” parean “maparen” izaera sortzaile, ireki eta eraikitzailea aldarrikatzen duten. Hots, errealitate baten kopia edota erreproduzio hutsa egin beharrean, era aske batean eta lotura anitzagoekin egituratu ahal den irudikapen sortzaile eta irekiago bat (“mapa eta ez kalkoa”) aldarrikatuko dute:

*Egin mapa eta ez kalkoa. Orkideak ez du liztorraren kalkoa berregiten, liztorrarekin bat mapa egiten du errizomaren baitan. Mapa kalkoarekiko kontraesanean bada, hau erreala deneko horretan geratzen den esperimenez erabat bideratua dagoelako da. Mapak ez du bere baitan bildutako zera inkontziente bat berrekoizten, eraiki egiten du. Eremita ezberdinen lokeran laguntzen du, organorik gabeko gorputzen desblokeoan, osotasun plano baten irekierarik zabalenean. Mapa irekia da, dimentsio guztietan lokarria, desmuntagarria, aldagarria, era etengabe batean eraldagarria. Urratua, aldatua, muntai ezberdinetara egokitua izan daiteke, gizabanako batek, talde batek, formazio sozial batek sortua. Pareta batean marraz daiteke, ekintza politiko baten gisara edota bitartekari moduan egituratu (...)*⁴⁵

Azken batean, kartografia, ordenazio modu bat izateaz areago, egitura erlazionalen proiektzio eta irudikapen estrategikoa da; elementuak harremanduz, ezkutuan mantentzen diren harremanak azaleratuz, lotura berriak egituratuz, emana zaigun horretatik at bestelako irekierak planeatu ditzakeena.⁴⁶

43 Deleuze eta Guattari-ren filosofian “errizoma”, zentro eta hierarkiarik gabeko modelo deskriptibo eta epistemologiko bat da. Sustrai bakar bat duen zuhaitz sistemaren aldean, errizoma sistemak ez du adarren hierarkia lerrorik jarraitzen, elementu bakoitzak beste edozeinengan elkarreragin dezakeelarik. Era berean, erdigune edota oinarri bakar bat ez duen neurrian, ezagutza-sistema errizomatiko batean ez dago bata bestea baino nagusiagoa izango den proposizio edota baieztapenik, ez eta halako adarkatze edota banaketa dikotomikorik. Errizoma botanikatik hartutako hitza da. Ernamuinak edozein puntutatik irten ahal zaizkion zurtoin loditua litzateke, begi edota kimu hauek sustrai, adar nahiz zurtoin bihurtzekoelarik. Edozein puntu norabide anitzeko gezi batean bihurtzeko daiteke.

DELEUZE, GILLES / GUATTARI, FÉLIX, *Rhizome*, Paris, Les éditions de Minuit, 1976.

Gaztelarera itzulia: *Rizoma*, Valencia, Pre-Textos, 1977.

Berriz ere hemen berrargitaratua: *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Les éditions de Minuit, 1980.

José Vázquez Pérez-ek Umbelina Larraceleta-ren laguntzarekin gaztelarera itzulia: *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-Textos, 1988.

Ikus baitaere “rizoma”: [http://es.wikipedia.org/wiki/Rizoma_\(filosof%C3%ADa\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Rizoma_(filosof%C3%ADa))

44 “Oso ezberdina da rizoma, mapa eta ez kalkoa”. DELEUZE / GUATTARI, *Mil Mesetas*, op. cit., 17. or.. Euskerara itzulpena geurea da.

45 *Ibid.*, 17-18. or.. Euskerara itzulpena geurea da.

46 CORNER, “The Agency of Mapping”: COSGROVE (Ed.), *Mappings*, op. cit., 230. or..

2.3. Irudikapen problematikak

2.3.1. Kartografia kognitiboa

Egungo kapitalismopeko ezinezko distantzia espazial eta kritikoaren aurrean, Frederic Jameson-ek era global nahiz bibentzial batean orientatzeko beharrari erantzunez, “forma kultural” berri baten beharra aldarrikatuko du *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism* (1984) saiakeran: kartografia kognitiboak. Mapa kognitibo hauek, irudikaezina den osotasun espazial zein sozial baten baitan, subjektua bere izatea baldintzatzen duten errealitatearekiko bere harreman-sare imaginariotik kokatzea ahalbideratuko luke.⁴⁷

Jamesonek kartografia kognitiboak Kevin Lynch-en hirien mapa mentalen inguruko ideietatik abiatuko da, hiriaren formara mugatutako Lynchen problematika hauek harreman sozialaren eremu zabalagoan birformulatze-ko. Hala nola, Lynch-ek hiri alienatua, bertoko jendeak mapak mentalki egin ezin ditueneko espazioa dela dio, eta ondorioz, desalienazio prozesu batek berriz ere orientazio zentzua berreskuratzea suposatzen duela.⁴⁸ Jamesonek, Lynchen mapa mentaletan ideologiaren definizio althusertarra (eta lacaniarra) txertatuz (hots, “bere izatearen baldintza Errealekiko subjektuaren harreman Imajinarioaren irudikapena”), Lynchen hiriaren formara zuzendutako irudikapen problematika hori harreman sozialen eremu zabalagoan birpentsatuko eta aberastuko du. Hala, Jamesonen mapa kognitiboak hiriaren baldintza materialetan gertatzen den eguneroko bizitzaren testuinguruari hartu nahi dio kontu, irudikaezina den osotasun horren baitan subjektu indibidualaren egokieraren irudikapena ahalbideratuz.⁴⁹ Laburbilduz, Jamesonen mapa kognitiboak, guztiok, forma anitzetan nahastuak, errealitatearekiko ditugun harreman sozialen mapa mentalak lirateke.

Baina era berean, errealitatearen hautemate kontzeptual oso baten eta bizipenekoaren arteko batuketa horretan, beste problematika batekin aurkitzen gara. Althusserrek, bizipeneko den horrek (norberaren egokierak, egunerokotasunaren esperientziak, subjektu biologiko legez gendukeen unibertsoarekiko begirada monadikoak...) jakintza abstraktuarekin talka egiten duela dio. Hots, Lacan-ek gogorarazten digun bezala, jakintza abstraktua sekula ez da subjektu jakin batean gorpuzten, baizik eta “jakintza suposatzen zaion subjektua” deritzon estruktura funtzio huts batean. Horrek baina, Jamesoni jarraiki, ez du esan nahi mundua edo bere osotasuna forma abstraktu edota zientifiko batean ezagutu ezin dezakegunik; baizik eta irudikaezina dela. Honenbestez, jarraitzen du Jamesonek, jakintza abstraktua- ren eta bizipenekoaren arteko arraila hori artikulatzea ideologiari dagokio,

47 JAMESON, *El Posmodernismo o la Lógica Cultural del Capitalismo Avanzado*, op. cit., 101-121. or.

48 LYNCH, KEVIN, *The Image of the City*, Cambridge, Massachussets, The MIT Press, 1960.

49 JAMESON, *El Posmodernismo o la Lógica Cultural del Capitalismo Avanzado*, op. cit., 114. or.

“bere izatearen baldintza Errealekiko subjektuaren harreman Imajinarioaren irudikapenari”.⁵⁰

Beraz, Lacanen “Erreala-Imajinarioa-Sinbolikoa” hiruko sistema gogoratuz zera esan genezake, jakintza abstraktuaren (Sinbolikoa denaren) eta bizi-penekoaren (Erreala denaren) arteko arraila hori “bere izatearen baldintza Errealekiko subjektuaren harreman Imajinarioaren irudikapen” bitartez josi beharrean garela, hots, errepresentazioaren problematika bidez.

Jamesonek kartografia kognitibo global modu horiek postmodernitatearen forma kultural politiko posible gisa era lausoan marrazten baditu ere (“oraindik imajinaezinak” irudi zaizkio), inguratzen gaituen guzti honen baitan era global batean ez ezik era subjektibo eta bizipeneko batean geure buruak birkokatu eta birpentsatzeko artea baliagarri izan dakiguke. Izan ere, artearen izate kontzeptual eta estetikoak, bere izate subjektibo zein objektiboak, era adierazgarrian eusten dioelako irudikapenaren problematikari, osotasun egituraketa nahi batetatik hain zuzen osotasun ezintasun horren adierazmen zuzenera (eta zentzu horretan, Rosalynd Deutschek Jamesoni gaineratutako osotasun irudikapen nahi hori ere problematizatuko luke arteak. Ikus 1.2.3. atala). Hala, artearen berezkotasun horrek geure garaikidetasunaren kontraesanei aurre egiteko ahalera kritiko handikoan bihurtzen du obra (ikus 1.4. atala). Are eta nabarmenagoa den ahalera kritikoa, arte kontzeptualaren herentzian, irudikapen problematikaz diharduen arte garaikidearen joera (auto)kritiko baten baitan; non inguratzen gaituen guzti honen irudikapen zeinuen sortze, esanahitze eta sinbolizazioei era kritiko batean kontu hartze-ko saiakera nabarmena den.

Oro har, baina, Schlögelek gogoraraziko digun bezalaxe, mapa kognitiboek nahiz *mental maps* edota geure baitako mapen indarra, espazio errepresentazioaren (muturreko) subjektibotasun bat suposatzen dutenean datza; begiraden aniztasuna bezainbesteko espazio izaera anitz baten mesedetan, espazioaren izate edota ulermen bakar baten ideia abailaraziz. Beronen esanetan, soilik subjektibotasun eta izate anizte hori muturrera eraman duena aska daiteke kartografiaren objektibotasun faltsuaz, eta paisaia horien aniztasunaz aberastu.⁵¹

⁵⁰ Ibid., 118-120. or..

⁵¹ SCHLÖGEL, KARL, *Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik*, Munich-Viena, Carl Hanser Verlag, 2003. Gaztelara Ignacio Gómez e Liaño-k itzulia: *En el Espacio leemos el Tiempo. Sobre Historia de la civilización y Geopolítica*, Madril, Siruela, 2007, 241. or..

2.3.2. Kartografia artea?

Mapa inguruaren irudikapen geo-grafiko den heinean, historian zehar maiz gurutzatutako diziplina dira kartografia eta artea. Besteak beste, Svetlana Alpers-en esanetan, kartografiaren historiografian ezin ukatu ahal da mapek artea eta zientzia batzen dituztenik. Horren adibide nabarmena litzateke XVII. mendeko Herbeheretako kartografia nahiz pinturaren naturalismo deskriptiboaren artean emanen diren parekidetasunak.⁵² Garaiko Holandan, mapak, ormako koadro edota ornamentu gisa ekoitzi eta zabaltzearekin bat,⁵³ pintura eta arte grafikoaren erabilera deskriptiboa era nabarmenean garatuko da eguneroko eszena, bodegoi eta paisaia genero piktoriko berrietan. Eta honekin bat, bista eta panoramika urbanoek, eta oro har, pinturaren genero topografikoek ere beren loraldia izanen dute; besteak beste, Hendrick Goltzius, Pieter Brueghel, Pieter Saenredam, Philips Koninck, Gaspar van Wittel, Jan van Goyen, Constantijn Huygens III, Rembrandt van Rijn edota Jan Vermeer-en obran soma daitekeen lez. Alpersen iritziz, kartografia eta pinturaren arteko bateratze hori oro har herrialde nordikoetan emanen da, eta ez Italian; izan ere, beste europar arte figuratiboaren aldean, artista nordikoek, garaiko kartografoek bezalaxe, pinturaren joera deskriptibo horren baitan, koadro errealtatea proiektatu eta transkribatzeko azal gisa ulertuko baitute, eta ez historiako giza ekintza adierazgarrienak narratzeko agertoki gisa.⁵⁴

Baina Vermeerren lanean, eta era berezian bere *Pinturaren artean* koadroan (1666), eginen dute pinturaren eta kartografiaren arteak era borobilean bat [11]. Koadro honetan, pintoreak (Vermeerrek berak) eta Historiaren alosia gisa ageri den modeloak Herbehereetako mapa handi bat dute fondoko horma irudi gisa. Mapa hau, ordea, bere neurri, enkoadraketa, piktorikotasun eta zehaztasunagatik (zein mapa denentz identifikatua izan da), bai eta mapan bertan ageri diren inskripzio eta kartelengatik, elementu ilustratibo huts izatetik hareago garaiko *arte* kartografikoaren adierazgarri da. *Pinturaren artean* mapa pintura lez ageri da. Hots, mapa koadroaren pare eta kartografoa pintorearen pare, edota alderantziz. Ez menturaz, maparen goiko ezker erpinean ageri den kartelean zientzia eta artea irudikatzen dituzte bi emakume figurek: bata, eskudra eta konpasa ditu eskuartean; besteak, paleta, pintzelak eta bista urbano baten marrazkia.⁵⁵

Arte historian zehar kartografia eta arte bisualen arteko hainbat elkarrekotasun antzeman badaitezke ere, eta oro har, kartografia “mapak egitearen arte eta zientzia” izan bada ere, arte/zientzia diziplinen arteko bereizketa orokortua den banaketa da. Eta zer esanik ez, teknologia geroz eta zehatzagoen garapen eta zabalpenarekin (GIS, Satelite irudiak, GPS), non kartografia zientifikoaren (objektibotzat hartu ohi dena) eta kartografia artistikoaren (subjektibotzat hartu ohi dena) arteko haustura are eta handiagoa

52 ALPERS, op. cit., 178-238. or..

53 *Un viajero confirmaba que, en Holanda, hasta las casas de los sastres y los zapateros tenían en sus paredes mapas de los marinos holandeses, gracias a las cuales, comentaba, conocían las Indias y su historia.* Ibid., 226. or..

54 Ibid., 200. or..

55 Ibid., 178-188. or..

[11]



Jan Vermeer, *Pinturaren artea*, 1666.
Behean koadroaren detailea.

litzatekeen. Banaketa horren adierazgarri dira Harleyek aipatzen dituen British Cartographic Society-k proposaturiko kartografiaren bi definizioak, bata kartografo profesionalen egiteari eta bestea publiko zabalaren adierari legokiekeenak. Publiko zabalari zuzenduriko kartografiaren definizioa “mapak egitearen arte, zientzia eta teknologia” litzateke; eta aldiz, praktika kartografiko profesionalari legokiokeena “harreman geografikoak aztertu eta interpretatu, eta ondorioak mapa bidez adieraztearen zientzia eta teknologia”. Harleyen iritziz, artea kartografia profesionalean jada ez agertze hori, eskizofrenia ontologiko baten eta zientziaren garapen mitoaren ondorio litzateke. Hori dela eta, kartografia, diziplina arteko subjektu den heinean, giza zientzien ikuspuntutik birpentsatu beharra azaleraziko litzateke.⁵⁶

Alabaina, arte/zientzia arteko bereizketa honi gagozkiola, Alpersek ere garai beretsuan (80ko hamarkada bukaeran), bestela adieraziko du, banaketa horien mugak desegiten hasiak ez ote direnentz, bai eta haiek mantentzen dituzten jarrerak beraiek ere. Arte historialariek geroz eta gehiagotan hartu ohi dituzte beste diziplinetako giza ekoizpenak irudi edota forma artistiko gisa (mapak kasu). Era berean, kartografo eta geografoek ere irudikapenaren problematikari ere kasu gehiago eskaintzen hasiak lirateke.⁵⁷ Frederic Jameson-en “kartografia kognitibo” kontzeptutik ez horren urrun, zera esana du geografo nabarmen batek: garai batean “kartografiatu ezin den geografiarik ez” dela esaten zen gisan, orain “lurreko geografia azken batean geure baitako geografia” (irudimenarekin lotuta) dela pentsatzen da.⁵⁸ Alpersen ustez, bi diziplina horien arteko hurbilketa nabarmena da, artistak aspaldi hasiak direlarik mapak egiten.⁵⁹

Eta izan, asko dira izan (muturreko subjektibotasun batetatik) mapaz baliatzen diren, eta mapak irakurri eta berridazten dituzten artistak. Hala nola, 60ko eta 70eko artean emanen den espazioaren irekieraren baitan, situazionistek, kontzeptualek, post-minimalistek edota land-artistek nabarmen ekingo diote errealitatea bestelako begirada eta kartografia prozedura esperimentalekin irakurri eta berrirudikatzen. Besteak beste, situazionisten deribak eta Guy Debord-en mapa psikogeografikoak, Stanley Brouwn edota Douglas Huebler kontzeptualek eginen dituzten mapen erabilerak, Robert Smithson-en lan eta idatziak, Richard Long eta Hamish Fulton-en ibilaldien irudikapenak... aipa genitzake. Bai eta 70/90. hamarkadetako joera etnografikodun baten baitan aurki ditzakegun proposamenak (Hans Haacke, Mark Dion), edota teoria feminista eta post-kolonialistetatik autoritate kartografikoari era kritiko batean buelta ematen dietenak (Martha Rosler, Edgar Heap of Birds, Lothar Baumgarten, Renée Green). Edota egungo fluxu mugimenduekin, alarma ekologikoarekin zein teknologia lokatiboaren garapenarekin XX. mende bukerak eta XXI.aren hasieran azaleratuko diren joerak: deribaren berrerabilerak (Stalker, Precarias a la Deriva, Francis Alÿs), mugimedu sozia-

56 HARLEY, op. cit., 151. or..

57 ALPERS, op. cit., 184-186. or..

58 REES, RONALD, “Historical Links between Cartography and Art”: *Geographical Review*, 70, 1980.

59 ALPERS, op. cit..

letatik ekoitzitako kontra-geografia mapak (Bureau d'études, Mediaq - Mapa el Estrecho), Estatu-Nazioen edota kapitalismo globalaren aurreko bestelako kontra-geografiak (Bouchura Khalili, Ursula Biemann), lurraldearekiko hurbilketa topokritikoak (Lara Almarcegui, Ibon Aranberri), mapa kognitibo pertsonalak (Daniel Maier-Reimer, Till Krause, Mounira Al Solh), edota GIS edota GPS gisako teknologia berrien bidezko mapeatze kognitiboak (Christian Nolde, Esther Polak, Natalie Jeremijenko)....

Kartografia prozedurak artean darabilzkiten, edota arteaz kartografiatzen duten artista garaikideak orri hauetan aipa ditzakegunak baino gehiago badira ere, eta kartografiaren erabilera hauek arras ezberdinak izanik ere,⁶⁰ esan genezake, artearen kartografiak gehiago hurbiltzen direla Ptolomaiosek aipatutako egintza “korografikoetara”, “geografiaren” eremura baino. Izan ere, “geografia” ptolemaikoak osotasuna bere proportzio neurtu eta berdinduan irudikatzeari eutsiko liokeen moduan, “koreografiak” lekua bere banakotasun eta berezitasunean, muturreko subjektibotasun batetik tratatuko bailuke (ikus 2.1.).

60 Prozedura kartografikoaren erabilera artistikoaren XX. mende erditik aurrerako hedapen eta interes hau, kartografia edota maparen erabileraren inguruan 90. hamarkadatik aurrerako urte hauetan komisariatutako arte erakusketa anitzetan islatu da. Erakusketa hauek artearen kartografia erabilera komunean badute ere, eta hainbat artistaren lanak batean zein bestean errepikatzen diren arren (Francis Alÿs, Lothar Baumgarten, Stanley Brouwn, Marcel Broodthaers, Alighiero Boetti, Milena Bonilla, Stanley Brouwn, Bureau d'Etudes, Layla Curtis, Guy Debord, Mark Dion, Öyvind Fahlstrom, Ingo Günther, Mona Hatoum, Susan Hiller, Douglas Huebler, Marine Hugonnier, Guillermo Kuitca, Moshekwa Langa, Ocean Earth, Öyvind Fahlström, Trevor Paglen, Esther Polak, Robert Smithson, Oraib Toukan, Adriana Varejão...), beren testuinguru, motibazio eta marko kontzeptualak ezberdinak dira oso: kartografia dekonstruzio postkolonial moduan erabiliz, mapa objektu lez, bidaia edota kartografia pertsonalen irudikapen moduan, site specific-a, territorioaren azterketa, hiria eta deriba, mapa kognitiboak, teknologia berrien bidezko erabilerak... Eta ondorioz, baita artearen kartografiak, eta mapen erabilpena hurbildu eta berau ulertzeko moduak ere arras ezberdinak dira.

3

Espazializatzeko prozesuak
arte garaikidean:
deribak, leku irakurketak
eta begiradari begirada

¿Por qué los artistas producen nuevas herramientas topográficas? Porque las fotografías y los mapas ya no se superponen, porque las representaciones comunes (y especialmente mediáticas) ya no corresponden con la experiencia vivida.

Nicolas Bourriaud

Geografiarekiko arte garaikidearen hurbilketak ugaldtu egin dira, dio Nicolas Bourriaudek, ulertuz *gé hura*, Lurra, eraldatu den gisa, bera deskribatzeko *grafia* berri baten beharra ere badela. Eta artistak bestelako tresna topografiko anitzak (mapak, planoak, diagramak, koadro estatistiko, laginketa modu ezberdinak eta bestelako datu topografikoak) sortzearen arrazoia zera da, Bourriauden aburuz, jada argazkiek zein mapek ez dutela 1:1-eko bateratasunik, jada ohiko irudikapenak (eta batez ere, mediatikoak) ez datozela bat bizipenaren esperientziarekin.¹

Bourriaudek dioen horrek Jamesonek gaur egungo distantziamendu kritiko eta espazialaren ezintasunaren aurrean proposaturiko “kartografia kognitiboa” ere ekar dakiguke burura, hauek “bere izatearen baldintza Errealekiko subjektuaren harreman Imajinarioaren irudikapenak” kontutan hartuko lituzkeen hurbilketa estetikoak lirartekeen heinean (2.3.).

Are gehiago, hala segitzen du Bourriaudek, nolaz garaikidetasunarena propio litzatekeen errealtatearen opakutasun eta irudikaezintasun baten aurrean, halako izaera “topokritiko” bategatik bereiziko lirartekeen artistek geure izatea baldintzatzen duten jakintzen, objektuen eta espazioen barrunbeetan indusketa sakonak egitera joko duten:

Topokritika garaikide honen funtsa bizi ditugun testuinguruen egokiera sozial, ekonomiko eta politikoetatik eratorria da. Ez da soilik irudiak eta testuak interpretatzea; baizik eta geure garaikidetasuna baldintzatzen duten jakintzen, objektuen eta espazioen barrunbeetan benetako indusketa arkeologikoak egitea, ikerketa horien fruitua bilduz eta erakutsiz.²

Artista “topografiko” hauen egitea, baina, ez da testu eta irudien interpretaziora mugatzen (dio Bourriaudek); baizik eta halako “indusketa arkeologiko”

¹ BOURRIAUD, NICOLAS, “Topocrítica. El arte contemporáneo y la investigación geográfica”: BOURRIAUD, NICOLAS (Ed.), *Heterocronías. Tiempo, Arte y Arqueologías del Presente*, Murtzia, Ed. Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, 2008, 17-34. or..

² Ibid..

horietan bilatutakoa (dekonstrukzio ariketa baten ondotik) era testual zein materialean berregituratzea, eta beraz, birsortzea.

Hala, gu ere Jamesonek proposatutako “kartografia kognitiboetara” (bere izatearen baldintza Errealekiko subjektuaren harreman Imajinarioaren irudikapenetara) eta Bourriauden arte “topokritikora” (geure garaikidetasuna baldintzatzen duten jakintzen, objektuen eta espazioen barrunbeetan eginiko benetako indusketa arkeologikoetara) hurbilduz, inguratzen gaituen guzti honen arte irakurketa eta berridazketak dira datozen orrietan azalduko ditugunak. Ez espazioa edota errealitatea osotasun batetik irudikatzeko, baizik eta arteak berezkoa duen egite kontzeptual eta material konkretu batetik, inguratzen gaituen guzti hau (irudikaezintasunetik bada ere, etenduran eta kontraesanean bada ere), era kritiko batean irakurri eta berridazteko. Nolabait, aurretik adierazi moduan, artea, espazioaren irudikapenez jardun duen heinean, giza espazializatze prozesuak azaleratzeko tresna kritiko gisa aztertzeke.

Horretarako, arte garaikidearen bilakaeran giltzarriak izanen diren hainbat arte joera aipatuko ditugu, hiru eremu zabaletan banatuta:

3.1. Deriba: praxia eta teoria. Baudelerren *flaneur* figuratik abiatuta, 50 eta 60. hamarkadetako Internazional Situazionistaren deriba kontzeptuaren gaurdainoko bilakaera laburbilduko da. Deriba, kartografiaren proiektzio totalizatzailea eraisteko kartografia fragmentatu eta bereiztu gisa ulertuz.

3.2. Leku irakurketak. 60. hamarkadako artearen eremuaren irekierarekin batera, lurrera, paisaiara era dialektiko batean hurreratuko diren joera post-minimal eta kontzeptualak: besteak beste, Tony Smith, Robert Smithson, Ed Ruscha eta Dan Graham-en lanak. Bai eta modernitatearen hondarretatik, milurteko berriaren hasieran geure ingurua era “topokritiko” (Nicolas Bourriaud) batean aztertu dituzten artistak ere, Lara Almarcegui eta Ibon Aranberri kasu.

3.3. Begiradari begirada. Artearen eremuaren irekierarekin bat, eta halako joera “etnografiko” (Hal Foster) baten harira, autoritate kartografikoaren kritika, teoria feminista, post-marxista eta post-modernoek ekarpenekin bat.

4./5. Eta kasu partikular baten zehaztapenetik, geure tesuinguru hurbiletik abiatuz, paisaia osatzen deneko irudi harremanaz eta hura deskribatzen duen subjektuaz diharduen arte garaikide “topo-kritiko” bati (Nicolas Bourriaud-en neologismoa geureganatuz) eustiko diogu. Konkretuki, Asier Mendizabalek, Gorka Eizagirrek eta Ibon Aranberrik paisaiaren eraikuntza eta irudikapenaren inguruan eginiko hainbat lan nabarmenetan zentratuz.

3.1. Deriba: praxia eta teoria

3.1.1. *Flâneur*-aren oinordetzak

Hiri oro geologikoa da, eta ezin dira bi pauso eman beren legendaz armatutako fantasmak aurkitu gabe. Paisaia itxi baten baitan mugitzen gara, haren mugarriek iraganera bultzatzen gaituztelarik etengabe. Soilik ertz ezegonkor batzuek, ihes-perspektiba batzuek, ahalbideratzen gaituzte espazioaren hautemate originalak antzematen.

Gilles Ivain

Formulaire pour un urbanisme nouveau

Georg Simmel-ek ekonomia modernoak egituratutako trama urbano atomizatua analizatuz, modernitatea fluxuan eta fragmentazioan baizik ezin litekeela ulertu adieraziko du.³

Modernitate eta fragmentazio arteko elkarrekikotasun horrek arte modernoan ere izanen du islarik. Steve Jacobs-en esanetan, arte eta literatura modernoaren (eta era berezian abangoardia historikoen) espazio-denboren fragmentazio estetikoak, hiri modernoaren hautemate eta bizipenarekin dira estuki lotuak. Konposizio kubistetan, espresionismo eta futurismoko irudikapen distortsionatuetan, konstruktibisten nahiz dadaisten foto-muntai eta collagetan... hiri modernoa zati anitzez osatutako amalgama ernagarri baten eran irudikatua izan da.⁴ Hots, bata bestearen alboan, jarraian metatutako zati horiek eguneroko espazio-denbora urbanoak eratutako hiri fragmentatu eta kalidoskopiko bat.

Adornoren ustez, modernitatean, osotasun harmonikoaren antzinako estetikarekin hautsiz, osotasun organiko hura soilik era artifizialean lortu ahal izango da.⁵ Anthony Vidler-en esanetan, berriz, arte modernoan, fragmentua, hiri modernoaren irudikapen modua ez ezik, egun hautsia den garai bateko osotasunaren nostalgiaren adierazgarria ere izanen da, bai eta osagabe den horrek aditzera ekar lezakeen etorkizuneko osatze berri baten promesa edota utopiaren zeinua ere. Hala nola, arkitektura eta urbanismo modernoaren proiektioetan gorpuztuko dira trama arrazionalen eta garapen teknokratiko batean oinarrituriko etorkizuneko utopia horiek; Le Corbusier, Hilberseimer edota Leonidov-en eskala handiko proiektio urbanoak adibide. Kaos organiko hura, logika arrazional baten tramaz, berriz ere konpondua/osatua litzateke.⁶

Testuinguru horretan, utopia moderno eta hiriaren ordena arrazionalaren kontrako begiramen gisa, adierazgarria da Pariseko talde dadaistak 1921ean antolaturiko *Grande Saison Dada*: “izateko arrazoirik ez zuten” Parisko leku utzi eta ezdeusetan barrena eginiko bisita.⁷ [12] Hiri modernoaren ordena

³ JACOBS, STEVEN, “Shreds of Boring Postcards: Toward a Posturban Aesthetics of the Generic and the Everyday”: GUST (The Ghent Urban Studies Team), *POST EX SUB DIS Urban Fragmentations and Constructions*, Rotterdam, 010 Publishers, 2002, 15. or..

⁴ Ibid., 16. or..

⁵ Ibid..

⁶ Ibid., 17. or..

⁷ “Les dadaïstes de passage à Paris voulant remédier à l’incompétence de guides et de cicerones suspects, ont décidé d’entreprendre une série de visites à des endroits choisis, en particulier à

arrazionaletik kanpo utzitako leku hutsalak bisitatzeko irteera dadaista hura, garaiko hirigintza eta oro har balio burgesen kontrako adieraz-pena litzateke, baina baita hiriaren eguneroko bizipenak gorentzeko ekintza estetiko ere. Izan ere, XX. mendeko abangoardietan maiz bihurtuko baita metropolia, egunerokotasuna sublimatua izan daitekeeneko agertoki exotiko eta bizian. Francisco Caerik gehituko duen gisa, baina, espazioa agertoki exotiko huts gisa ikusetik landa, *Grande Saison Dada* espazioaren errepresentaziotik espazioaren bizipenera eginiko pasaera ere suposatuko du, lehen aldiz hiriaren errepresentazioari beharrez hiriaren eguneroko bizipen hutsari emanaz balio estetiko.⁸

Dadaisten ondotik, surrealisten ere, biziera burgesaren eta arrazoiaren ordena urbanotik ihes egin nahita, Pariseko auzo marjinaletan noraezeko ibilerak erabiliko dituzte beren inkontzientea eragiteko psikearen automatismo gisa. Hots, noraezeko ibilera inkontzientearen eremuan *marrazturiko geografia* mental bat sorraraziko duen *idazketa automatiko*⁹ experimental bat izanen litzateke. Hala, metropoliaren kaleetan zehar galduz, eta lurrazpiko erreka labirintikoak bailiren ikusi ezinezko korronte inkontzientek jarraituz, hiria edozein egoera, aldaera edota aurkikuntza (*objets trouvés*) posible egingen lukeen korronte *likido amniotiko*¹⁰ baten gisara imajinatuko dute surrealisten. Noraezeko ibilera hauek, baina, bizitza kontzientea eta ametsetako bizitzaren mugen arteko esplorazio moduko bat izango badira ere, kanpora, espazio urbanora begira baino barrenera begira, inkontzientera bideratutako ibilera izanen dira, espazio urbanoak sortarazitako pultsio eta energia inkontzientek hautemateko bitartekari tankerako bat.

Pariseko kaleak egunerokotasuneko agertoki berezizat hartuta, *Grande Saison Dadaren* nahiz surrealisten noraezeko ibilera horiek modernitateko espazio urbano berria ulertzeko klabe izanen den *flânerie* tradizioaren oinarritza ere jasoko dute. Hain zuzen, Charles Baudelairek *flâneur* gisa identifikatuko zuen XIX. mendeko Pariseko “kaleetan ibilian dabilen” figura; bere *flânerie* edota ibilera hori hiri moderno hautemateko biziera gisa ikusiko zuelarik. Ondoren Walter Benjaminek ere luze landuko zuen gisa, *flâneur*-a bizitza moderno eta iraultza industrialaren produktu izanen den biziera modu berri baten adierazgarri izateaz gain, *flânerie* ibiltze hori modernitatea eta bizitza urbanoa ulertzeko bizipeneko tresna analitiko funtsezkoa izango da. *Flâneur*-a hiri modernoaren behatzaile eta partehartzaile izango da aldi berean. Hain zuzen, horren adibide paradigmatico bihurtuko delarik Benjaminen beraren *Pasajes* liburua:¹¹ Pariseko kaleetan ibilian eginiko obserbazio sozial nahiz estetiko zatiak jasoko dituen idatzia, *flâneur*-aren egite bikoitz horren eredu: bizipenean eta obserbazioan oinarritutako tresna soziologiko-filosofikoa. *Pasajes* liburuak *flâneur*-aren izaera hori bere egituraren propio jasoko du (eta ziur aski ez amaitugabeko obra izateagatik bakarrik).

ceux qui n'ont vraiment pas de raison d'exister (...)
Grande Saison Dadako lehen bisitaren karteletik aterea.

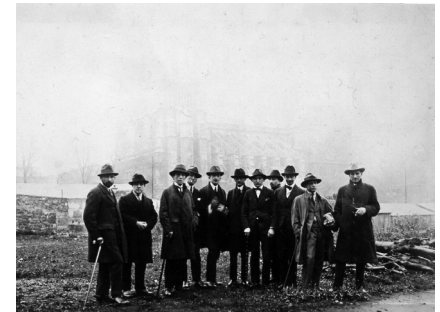
8 CARERI, FRANCESCO, *Walkscapes. El andar como práctica estética. Walking as an aesthetic practice*, Bartzelona, Gustavo Gili, 2004, 68-79. or..

9 Bidaia haren ondoren egituratuko den Lehen Manifestu Surrealistari jarraiki, Surrealismoa pentsamenduaren funtzionamendua aditzera emango lukeen automatismo psikiko bat litzateke. Hala, idazkera automatiko deituko duten dispositiboak garatuko dituzte, giza inkontzienteari bide eginez egunerokotasuneko bizitza eraldatzeko asmoz.

10 Ikus, CARERI, op. cit., 84-88. or..

11 BENJAMIN, WALTER, *Das Passagen-Werk*, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1983. Gaztelerara Luis Fernández Castañeda / Fernando Guerrero / Isidro Herrera Baquero-k itzulia: *Libro de los Pasajes*, Madril, Akal, 2005.

[12]



Dada Saint Julien le Pauvre-n.
 Paris, 1921eko apirilaren 14a.
 Ezkerretik eskubira:
 Jean Crotti, Georges D'Esparbès, André Breton, Georges Rigault, Paul Eluard, Georges Ribemont-Dessaignes, Benjamin Péret, Théodore Fraenkel, Louis Aragon, Tristan Tzara, Philippe Soupault.



Internazional Situazionistaren fundazioa. Cosio d'Arroscia, 1957ko uztaila. Ezkerretik eskubira: Pinot-Gallizio, Piero Simondo, Elena Verro-ne, Michèle Bernstein, Guy Debord, Asger Jorn, Walter Olmo.

[13] Hain zuzen, *flâneur*-aren tradizio horren baitan, dadaisten oinordeko zuzen sentituko diren Internazional Lettrista¹² (1952-1957) eta beren ondorengo zuzen izanen den Internazional Situazionista-ren¹³ (1957-1972) aktibitate nagusietako bat ere *deriba* izango da. Hots, geroz eta homogeneizatu eta ordenatuagoa izanen den eremu urbanoan, ibilbide turistikoetatik at, bestelako hiriaren auzo nahiz ingurugiro ezberdinak bizi eta mapeatzeko ibilera teknika esperimentalak.¹⁴ Deriba, bestelako bizi-era urbanoak sortaraztera bideraturiko kartografia modu berezia izango da. Hots, surrealisten noraeze-ko ibilera “ez kozianteak” ez bezala, bizitza berri bat gorpuztera bideratutako ekintza eta ezagutza kartografiko erradikala. Guy Debord buru izango duten Internazional Lettrista eta Internazional Situazionista talde abangoardista erradikal hautentzat, ezinbestekoa izanen baita, errealitatea bera irauliz, ametsak beharrean bizitza bera eraikitzea.¹⁵

Hala, letristek eta haren bilakaera situazionistak, XIX. mendeko Haussmann-en Pariseko hirigintza erreforma ondoren nahiz gerra ondoko hirigintza masibo berriaren ondorioz geroz eta planifikatuagoa eta ordenatuagoa egonen den bizitza irauli asmoz, biziera berri baten materializaziora bideratuko duten espazio urbanoaren azterketa esperimental eta aberats bati

12 Isidore Isou burutzat duen Mugimendu Lettristatik banatuz, *Internationale Lettriste* (1952-1957) jarrera erradikal nabarmena duen artista, idazle, iraultzaile nahiz beste zenbait pertsonaia bohemioz osatutako talde abangoardista izango da. Internationale Lettriste osatuko duten pertsonaia nagusienetako batzuek Guy Debord, Gil J. Wolman, Ivan Chitchevlov, Mohamed Dahou, Michele Bernstein, Andre-Frank Conord, Jacques Fillon edota Abdelhafid Khatib izango dira, nahiz eta taldearen barne-egitura espulsiio eta desadostasunek sortutako gora-beheren arabera aldatu izanen den oso. 1957an Bauhaus Imaginatibo baten aldeko Mugimendu Internazionala eta Londreseko Komite Psikogeografikoarekin batuko da bere jarraipen izango den *Internationale Situationniste* sortuz.

13 *Internationale Situationniste* (1957-1972) *Internationale Lettristaren* garaian jorraturiko zenbait gai eta praktiken jarraipena eginez, sistemaren “espektakuloak” bahituriko biziera uniformatuen aurrean bestelako biziera posibilitate bat gorpuztu nahi izanen duen mugimendu esperimental artistiko-teoriko bat izanen da. Guy Debord buru izanen duen Internationale Situationnisteren barne-egitura ere, desadostasun eta espulsiok markatua, goraberatsua izanen da oso. Hala ere, batik bat bi garai nagusi bereiztuko dira: Lehen garaia *Internationale Situationnisteren* muina Guy Debord, Michele Bernstein, Asger Jorn, Constant Nieuwenhuys eta Pinot Gallizio osatuko duten 1957tik 1961era bitartekoa izango da. Deriba, situazio eraiketa, mapa psikogeografiko, urbanismo unitario baten teoria eta bestelako esperimentazio eta détournement teknika ezberdinen erabileragatik bereiziko dena. Lehen garai honetan situazionismoko programa erboluzionarioa kultura esperimentazioan plasmatu den arren, 1961ean kultura/iraultza harreman hori bihurtuko da, hain zuzen, problematiko, Debord eta Bernstein-ek aldarrikatuko zuten iraultza inmanentzian arte ekoizpenak espektakuluaren mundu hori akabatzeke ez bada lekurik izango ez duelarik. Espulsiio eta dimisiotan amaituko den krisialdiaren ondoren, Debord eta Bernstein-ek osatutako nukleo gogorrari Raoul Vaneigem eta A. Kotanyi batuko zaizkio, Internationale Situationnisteren muina berregituratuz. 1961-1972 bitartean garatuko da bigarren garai hau Debord-en *La Société du spectacle* (1967) eta Raoul Vaneigem-en *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations* (1967) liburuek, eta ondorengo 68ko maiatzeko gertakariak markatuko dute.

14 Ikus Abdelhafid Khatib-ek Les Halles auzoan zehar eginiko deskribapen “psikogeografikoa”: KHATIB, ABDELHAFID, “Essai de description psychogéographique des Halles”, *Internationale Situationniste*, 2. Zenb., 1958. Gaztelarara Nicole Chinez-ek itzulia: “Ensayo de descripción psicogeográfica de Les Halles”: ANDREOTTI, LIBERO / COSTA, XAVIER (Ed.), *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad*, Barcelona, MACBA / ACTAR, 1996, 72-76. or..

15 Honela hasten da Guy Debord-ek 1956ean idatziko duen “Introduction à une critique de la géographie urbaine”:
De todos los asuntos en los que participamos con mayor o menor interés, la búsqueda a tientas de una nueva manera de vivir es la única cuestión que sigue siendo apasionante.
 DEBORD, GUY, “Introduction à une critique de la géographie urbaine”: *Les lèvres Nues* #6, 1955.
 Gaztelarara Carles Muro-k itzulia: “Introducción a una crítica de la geografía urbana”:
 ANDREOTTI / COSTA (Ed.), *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad*, op. cit., 18-21. or..

ekingo diete 50 eta 60. hamarkadetan, situazio eraiketa, deriba, psikogeografia edota Urbanismo Unitarioa moduko ekimenen bitartez. Adibidez, bestelako gizarte edota biziera baterako eraldaketa immanente horren adibide litzateke “situazionista” kontzeptuari berari erreferentzia egiten dioten *situazio eraiketa*¹⁶ moduko ekintza ludiko eta subertsiboak: gauez azken metroa pasea denean gaizki argizatutako metroan barrena ibiltzea; Pariseko teila-tuetara sarbidea irekitzea (sute-eskailerak eraldatuz eta behar diren lekuetan pasabideak eraikiz); gauez plaza edota parkeak irekiak eta argiztapen gutxi-rekin uztea (behar “psikogeografikoen” arabera); farola guztiak etengailuz hornitzea, publikoak argiztapenean esku hartu dezan; eraikuntza erlijioso guztiak suntsitu eta liberatutako espazioa erabiltzea...¹⁷

Edota dadaista eta surrealisten ibilera urbano irrazionalak muturrera eramenez, kapitalak kontsumora edota espektakulu pasibo batera bideratutako aisialditik at, bestelako biziera urbano ludiko eta pasiozko batera bideratutako *deriba*. *Deriba* hitzak berak, noraezko adiera bat baldin badu ere,¹⁸ ez da hau guztiz utzia izango den noraezko ibilera izango, baizik eta hiriaren geografiak jarrera emozionalean duen eragina era sistematiko batean aztertu nahi izango duen teknika esperimentalak baizik -Guy Debordek 1956ean *Théorie de la dérive*¹⁹ testuan adieraziko duen gisa. Hots, hiriaren trama arrazional eta funtzioaletik at, geure aldarrean era emozional batean eragiten duten hiriaren erakarpen puntuak, “unitate ambientalak”, “desbideratzeak”, “korrontek” eta abar lekutzen, eta oro har hiriaren “erliebe psikogeografikoa” azaleratzen lagunduko lukeen teknika praktikoteko deriba. Aldi berean ekintza eta ezagutza: hirigintza arrazional eta aisialdi bideratu baten aurrean hiria era esperimental batean bizitzeko ekintza subertsiboa, eta hiriaren *psikogeografia* kartografiatu eta ezagutzeko modua.²⁰

16 *Situación Construida: Momento de la vida concreta y deliberadamente construido por medio de la organización colectiva de un ambiente unitario y de un juego de acontecimientos. Situacionista: Relativo a la teoría o la actividad práctica de una construcción de situaciones. Persona que se dedica a construir situaciones. Miembro de la Internacional Situacionista. “Définitions”, Internationale Situaionnista #1, 1958.*

Gaztelarera Nicole Chinezek itzulia: “Definiciones”: ANDREOTTI / COSTA (Ed.), *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad*, op. cit., 68. or..

17 “Projet d’embellissements rationnels de la ville de Paris”, *Potlatch* #23, 1955.

Gaztelanierara Elisabet Cayuela-k itzulia: “Proyecto de embellecimientos racionales de la ciudad de París”: ANDREOTTI / COSTA (Ed.), *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad*, op. cit., 56-57. or.

Greil Marcus-en esanetan artikulu hau Bretonen testu baten errebisioa zen: “Investigaciones experimentales (sobre el embellecimiento irracional de una ciudad)”, 1933.

McDONOUGH, THOMAS, “The dérive and situationist Paris”: ANDREOTTI, LIBERO / COSTA, XAVIER (Ed.), *Situacionistas. Arte, Política, Urbanismo*, Bartzelona, MACBA / ACTAR, 1996, 54-66, or., ikus 25. oharra.

18 *Dérivé: desviar el agua de su curso (S. XII, Job; gram. fig. etc.), dérivation (1377, L.), -atif (A. XV), del latín derivare, -atio, -ativus, en su significado propio y figurado (raíz: rivus, riachuelo).*

Dérivé: desviarse de la orilla (S. XIV, B.), compuesto de rive, orilla, ribera.

Dérivé: MAR., ir a la deriva (S. XVI, A. D’Aubigné; variante, driver), híbrido del inglés to drive (“empujar”) y del significado anterior. – Dér.: dérive, -atio (1690, Furetière).

Dérivé: desatar lo que está atado. V. river (atar, sujetar).

“Lettrisme et définitions d’inspirations différentes”, *Potlatch* #26, 1956.

Gaztelarera Elisabet Cayuelak itzulia: “Para un léxico letrista”: ANDREOTTI / COSTA (Ed.), *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad*, op. cit., 60. or..

19 DEBORD, “Introducción a una crítica de la geografía urbana”: ANDREOTTI / COSTA (Ed.), *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad*, op. cit., 18-21. or..

20 KHATIB, “Ensayo de descripción psicogeográfica de Les Halles”: ANDREOTTI / COSTA (Ed.), *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad*, op. cit., 72-76. or..

Psikogeografia, berriz, espazio urbanoaren morfologia eta “giza ekologia”²¹ analizatuz, espazio urbanoak gure baitan sortarazitako aldarte emozionalak era esperimental baina kritiko batez aztertuko lituzkeen jakintza litzateke. Era berean, azterketa psikogeografiko horiek dentsitate sozial handiko urbanismo ludiko, malgu eta sortzaile batera bideratuko luketen *Urbanismo Unitario* proiektuan jasoko lituzketelarik situazionistek. Urbanismo Unitarioa, urbanismo dotrina berri bat baino, urbanismo funtzionalista baten aurreko kritika izanen litzateke, urbanismo ludiko, mugikor eta bizi baten bidez hiritargoaren jarrera eta biziera eraldatu nahiko lukeen urbanismo baten proiektzioa.²² Izan ere, hiria, harreman sozial neutro baten edukiontzi izatetik urruti, ezagutza eta harreman sortzaile izanen den akzio eremu dinamiko baten gisa irudikatuko baitute situazionistek.

Situazio eraiketa, deriba, psikogeografia nahiz Urbanismo Unitario bidez hirigintza eta eguneroko bizitzaren inguruan eginiko azterketa, hausnarketa eta kritika situazionista horiek, era adierazgarrian irudikatuak izango dira datozen orrietan ikusiko ditugun letrista eta situazionisten esperientazio kartografikoan, eta era berezian Guy Debordek Asger Jorn-en laguntzarekin ekoitzitako *Guide Psychogéographique de Paris* eta *The Naked City* mapa psikogeografikoetan.

21 Chicagok Eskolako etnografia urbanoaren baitan, Roderick McKenzie-k giza ekologia “gizakiaren harreman espazial eta tenporalen ikasketa gisa” definituko du, “bere egokierak giza instituzio eta jarreraren baitan, aldi berean denboran eta espazioan, duen eraginagatik arduratuko” litzatekeena.

DELGADO, MANUEL, *Sociedades Movedizas*, Bartzelona, Anagrama, 2007, 99. or..

22 PERNIOLA, MARIO, *Los Situacionistas. Historia Crítica de la Última Vanguardia del Siglo XX*, Madrid, Acuarela & A. Machado, 2008, 26-27. or..

3.1.2. Mapa situazionistak

Hiri modernoaren espazio-tenporalitate anitzek sortarazitako joera eta emozioak irudikatu nahiz, Internazional Letristako kideek mapa, irudi edota testuen gainjartze osatutako *metagrafia influentzial* batzuek osatuko dituzte 50eko hamarkadan. Ivan Chtcheglov-ek 1952an (Gilles Ivain ezizenpean) Pariseko metro mapa baten gainean isla, artxipielago, ozeano, desertu, tropiko nahiz artikoko mapak erantsiz, *dérèglement* teknikaren edo nahasmendu bidezko extrainamenduz, Paris exotiko eta berezi bat irudikatuko du [14]. Nolabait, hiriaren trama arrazionala alde batera utziz, bestelako Paris batean murgiltzera gonbidatuz.²³ Edota Gil J. Wolman-ek “bakardadea”, “isiltasuna”, “harresiz inguraturiko gorputzak”... moduko testuak irudi fragmentatu nahiz hutsuneekin tartekatuz, hiriak irudiaraziko liokeen halako “karto-poesiak” osatuko ditu, 1954eko metagrafia influentziala kasu [15].

Metagrafia influentzial hauek, *dérèglement* edo nahasmendu sistematiko bidezko teknika “metagrafikoak” berreskuratuz, oinordetzan lukete Isidore Isou buru zuen Mugimendu Letristan erabilitako *poema metagrafikoak*, bai eta dadaisten collageak ere. Bestetik, hiriaren alderdi ezberdinek sortarazitako emozio edota irudikapenen adierazgarri lirartekeen heinean, zerikusirik ere izanen dute surrealisten ibilera erratikoen narrazioekin, Bretonek *La Clé des Champs* (1953) idatzian hiriak eraginiko pulstio emozional eta inkontzienteei jarraiki irudikaturiko kartografia mentala adibide: non gogoko ditugun lekuak zuriz, ekidin ohi ditugunak beltzez, eta erakarmen/gaitzespen joerak tartekatuko lituzketenak grisez tindatuak imajinatuko dituen.²⁴

Oro har, Internazional Letristak, eta ondoren Internazional Situazionistak, 50eko eta 60ko hamarkada bitartean garatuko duen kartografia esperimentazio sortzaile bati emanen diote bide. Metagrafia influentzialez gain, *Grande Saison Dada* gogoraraziko dizkiguten ibilbide turistikoaren alternatiba lirartekeen gidak eginen dituzte, hala nola, “*Description raisonnée de Paris (Itinéraire pour une nouvelle agence de voyage)*”. Edota Debordek kontatuko duen gisa, Alemaniako Harz eskualdean Londreseko mapa batez gidatzeko estrategiak, mapen transposizio hori bide ohiko ibilbideetatik desbideratu eta bestelako ingurugiroetan zehar deribak berbideratzeko.²⁵ Mapen *détournement*²⁶ edota trasposizioa errealitatearen hautemate zabalago bat kartografiatzeko erabiliko dituzte letristek, eta ondoren, hirigintza eta eguneroko bizitzara era kritiko edota zuzenago batean bideratuta, situazionistek.

Horien isla dira, Internazional Letristatik (1952-1957) Internazional Situazionistara (1957-1972) iragapenean, Guy Debord eta Asger Jorn-ek elkarlanean osatuko dituzten *Fin de Copenhague* (1957) eta *Mémoires* (1957) liburuak [16] [17]. *Mémoires*-ek, Jorn-en orbain eta pintura arrastoak eta Debordek iturri ezberdinetatik jasotako testu, nahiz bestelako argazki, mapa

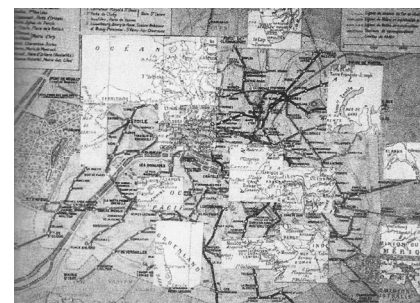
23 CARERI, op. cit., 98. or..

24 BANDINI, MIRILLA, “Referentes surrealistas en las nociones de deriva y psicogeografía del entorno urbano situacionista”: ANDREOTTI / COSTA (Ed.), *Situacionistas. Arte, Política, Urbanismo*, op. cit., 40-51. or..

25 DEBORD, “Introducción a una crítica de la geografía urbana”: ANDREOTTI / COSTA (Ed.), *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad*, op. cit., 18-21. or..

26 *Détournement*, alde zaureratik existitzen den zerbaiten eskurapen eta berrerabilera litzateke, hala, elementuen deskontestualizatze eta berkontestualizatze baten bitartez, konbinaketa nahiz lorpen berriak eskuratuz.

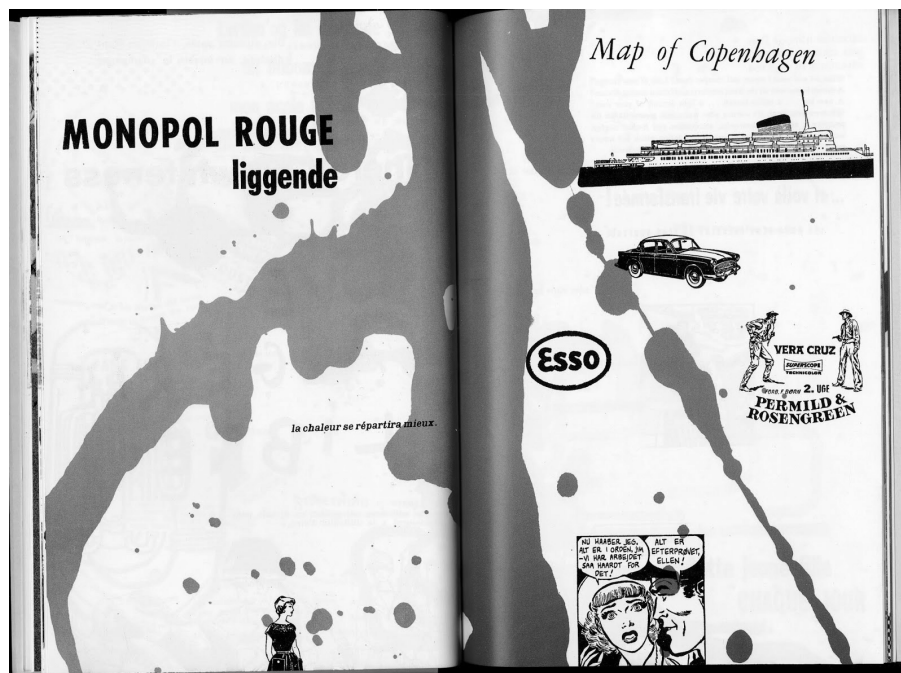
[14]



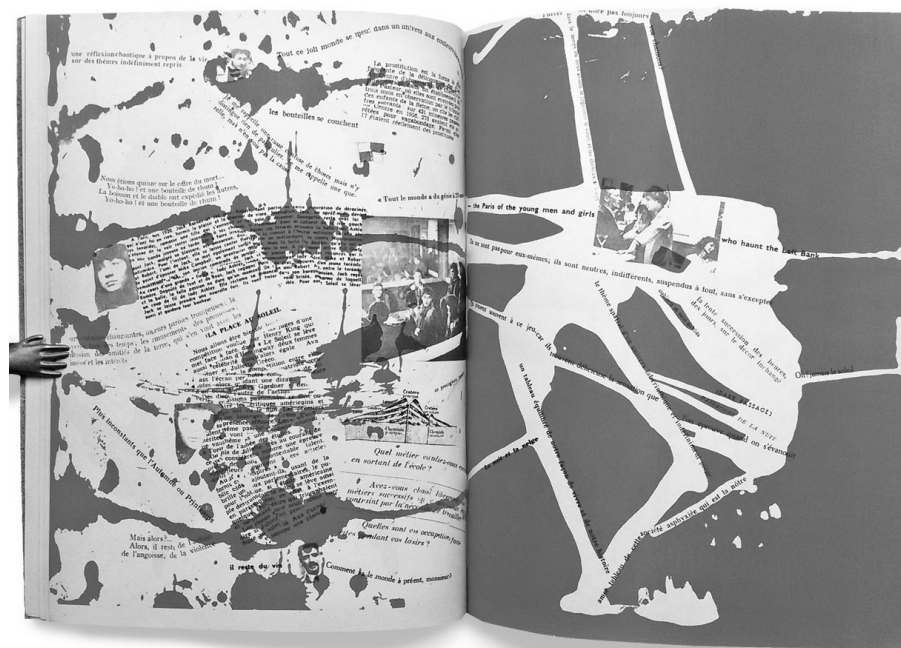
[15]



Asger Jorn / Guy Debord, *Fin de Copenhague*, 1957. [16]



Asger Jorn / Guy Debord, *Mémoires*, 1957. [17]



nahiz ilustrazioekin tartekatuz, letristen deribak irudikatuko lituzketen memoria zatikatu bat osatuko luke. *Mémoires*etako deriben arrastoek, Internazional Letristen *metagrafia influentzialek* bezalaxe, garaiko hirigintza eta espazio urbanoaren oihartzunak islatuko lituzke: alde batetik, gerra ondoko kapitalismo indarberritu baten hirigintzak (bere irudiarekiko kontraesankor litzatekeen ingurune oro ezabatuz) homogeneizatutako hiria; eta bestetik, letristek ingurugiro unitate ezberdin eta kontraesankorrak sortaraziz proiektatuko duten espazio urbano aberatsa. Elkarrekiko tentsioan, batetik, hiri modernoaren egunerokotasunak eskainiriko espazio-denbora anitzak, eta bestetik, proiektu modernoak geroz eta gehiago berdindu eta ordenaturiko trama urbanoaren kritika.

Fin de Copenhague eta *Mémoires*, Internazional Situazionistaren atarian aurrera begira eginiko Internazional Letristaren programaren gainbegiraketa moduko bat izanen da, era berean, Guy Debord-ek Asger Jornen laguntzaz ekoiztutako bi mapa psikogeografikoei bide eginen diena:

Guide Psychogéographique de Paris. Discours sur les passions de l'amour. Pentès psychogéographiques de la dérive et localisation d'unités d'ambiance (Pariseko Gida Psikogeografikoa. Maitasun pasioaren inguruko diskurtsoak. Deribaren malda psikogeografikoak eta ingurugiro unitateen kokapenak) 1957an turisten artean banatzeko mapa tolesgarri gisa argitaratuko den lehen gida psikogeografikoa [18]. Eta *The Naked City. Illustration de l'hypothèse des plaques tournantes en psychogéographie* (Hiri Biluztua. Psikogeografian bihurtutako plaken hipotesiaren ilustrazioa), 1958an Asger Jornen *Pour la forme* obrarako eginiko mapa psikogeografikoen ilustrazioa [20].

Guide Psychogéographique de Paris eta *The Naked City*, bi mapa psikogeografiko hauek Internazional Situazionistaren oinarriak ilustratuko dituzte: hirigintza ordenamenduaren aurreko kritika, kapitalismopeko kontsumo bizieren subertsio beharrezana, eta etnografia urbano berri baten inguruko ideiak.

Espazio urbanoaren egituraketa arrazional eta ordenatuaren kontran, *Guide Psychogéographique de Paris. Discours sur les passions de l'amour. Pentès psychogéographiques de la dérive et localisation d'unités d'ambiance* [18] gida psikogeografikoak aditzera emanen duen gisa, ingurugiro unitate ezberdinetan zehar eta norabide anitzetako ibilbideetan oinarrituriko deribak bilatuko ditu Debordek.²⁷ Hots, modernitatearen programa unibertsalista eta gerra-ondoko urbanismo masifikatuen bidez bere egitura organiko eta bizia galduz dihoan hiriaren trama homogeneizatu eta ordenatuagotan espazio urbanoa “pasioz” bizitzeko trama ezberdindu bat aldarrikatuko du, moderni-

²⁷ McDONOUGH, “The dérive and situationist Paris”: ANDREOTTI / COSTA (Ed.), *Situacionistas. Arte, Política, Urbanismo*, op. cit., 58. or..

Guy Debord / Asger Jorn.
Guide Psychogéographique de Paris. Discours sur les passions de l'amour. Pentes psychogéographiques de la dérive et localisation d'unités d'ambiance, 1957.

[18]



tatearen programaren kontrako lirartekeen auzune eta giro kontraesankor eta anitzak bilatuz.

Hala, mapa hauetan, hiria osotasunean beharrean zatiz osatutako hiri baten moduan ageri da;²⁸ espazio huts baten baitan, hiriko ingurune edota *unités d'ambiance* ezberdinek osatutako geografia berezi baten eran. Eta bertan, gezi gorriz markaturiko korronte, deskonexio eta ingurugiro unitate ezberdinetan zehar, hiriaren ordena kartesiarraren aldean, bestelako hiriaren *erliebe* bat azaleratzen da. *Discours sur les passions de l'amour* azpittituluak adieraziko lukeen lez, pasioek marraztuko lukeen geografia psikogeografiko bat.

Nolanahi, Cosgrovek adieraziko duen gisa, mapa situazionista hauen balore handietako bat, espazio urbanoaren deskonexio edota bizipen pertsonalak marraztea baino areago, kartografia fragmentario eta arbitrario baten estrategiaz autoritate kartografikoaren proiektio totalizatzailea eraistean datza.²⁹ Bai eta norberaren egintza kartografikoaren indar sortzailez, hiria eta egunerokotasuna bizitzeko modu ezberdinak proiektatzea ere.

Bestetik, espazio urbanoak gizabanakoaren bizieran duen eraginaren inguruko situazionisten hausnarketek, zein hiriaren egunerokotasuna alderantzitu eta bestelako bizi-erak sortzeko nahiak, zerikusirik izango dute Henri

²⁸ Ibid., 54. or..

²⁹ COSGROVE, (Ed.), *Mappings*, op. cit., 15-16. or..

Lefebvre-ek eguneroko bizitzaren inguruan eginiko kritikekin. Hala nola, Lefebvrek, 40ko hamarkadan hasitako *Critique de la vie quotidienne* trilogian, kapitalismo berriean, eguneroko bizitzaren ordenamendua bidezko kontrol soziala (lanean, bizitza pribatua, aisialdian), eta balore eta klase hegemonikoen berrekoizpena azalatu eta kritikatu nahi izango du. Lefebvrek bere begirada marxista heterodoxoan aurreikusiko duen lege, ekonomia (kolonizazio ideologiko baten bidez) eguneroko bizitzan barneratua litzateke: bizitza soziala bizitza ekonomian bihurtuz, gauzak behar bilakatu, eta kontsumoa desira subliminalera bideratuz.³⁰ Alabaina, eguneroko bizitza, sistema kapitalistaren ekoizpen harremanen berrekoizle gisa ikusiko duen moduan, eguneroko bizitza, aldaketa sozial posible baterako eremua ere izango da Lefebvrentzat. Hain zuzen, “momentu” gisa kontzeptualizatuko dituelarik subertsio ahalera bat luketen eguneroko bizitzan presente diren ezusteko eta egoerak, hots, posibilitate baten gertaera suertatzeko saiakera aske lirartekeenak.

Lefebvren “momentu” en teoriak situazionisten situazio eraiketekin antzekotasunik izango duen moduan, Lefebvrek situazionisten urbanismoaren kritikan ere izanen du islarik. Halaber, Debord, Bernstein eta Vaneigem Lefebvrek lanean luze arituko dira Estrasburgo eta Nanterren, Lefebvrek soziologia kritika sozial gisa irakatsiko duen lekuetan. Eta Lefebvrek ere hurbiletik jarraituko du Constant-en biztanlegoaren nahien arabera moldatuko litzatekeen New Babylon hiri nomada eta aldakor baten proiektua, Urbanismo Unitarioaren teoria, eta orohar Internazional Situazionista -berau, surrealismo ondoko azken abangoardiatzat hartuz.³¹

Era berean, Lefebvrez gain, adierazgarriak dira situazionistek garaiko etnografia urbanoaren inguruan egindako erabilera eta aipamenak ere. Hala nola, Debordek 1956eko “La théorie de la dérive” idatzian Paul-Henry Chombart de Lauwe soziologo urbanoaren *Paris et l’agglomération parisienne* ikerketarako egindako planoaren aipamena [19], situazionismoaren inguruko argitalpen anitzetan erreproduzitua izan dena. Plano horretan XVI. distritu burgeseko emakume gazte batek 1950 urtean zehar eginiko desplazamenduak irudikatzen dira, emakumearen mugimenduak espazio murriztu batean lekutuak zeuden hiru ertzez (zientzia politiken eskolak, bere piano irakaslearen etxeak eta emakumearen beraren bizilekuak) osatutako hiruki batean laburbilduz. Debordek, emakumearen mugimenduak laburbilduko lituzkeen eskema hiruki horrek emozionalki piztu dezakeenagatik (kasu honetan haserrea, bizimoduaren monotoniagatik) “poesia moderno” batekin konparatuko du, eta halako eskemak deribaren garapenean lagun dezaketela adieraziko du. Etnografia urbano berriaren ekarpenak ere tresna baliagarriak izanen dira egunerokotasun urbanoaren dekonstrukziorako.

[19]



Situazionisten eguneroko espazio urbanoaren bizipen eta hautemate horrek Chicagoko Eskolan garatutako etnografia urbanoarekin ere gordeko du harremanik. 20ko hamarkadan abiarazitako Chicagoko Eskolako etnografia

30 MERRIFIELD, op. cit., 24. or..

31 Ibid., 26-27. or.. ; BANDINI, “Referentes surrealistas en las nociones de deriva y psicogeografía del entorno urbano situacionista”: ANDREOTTI / COSTA (Ed.), *Situacionistas. Arte, Política, Urbanismo*, op. cit., 48. or..

Guy Debord / Asger Jorn.
*The Naked City. Illustration de l'hypothèse
des plaques tournantes en psychogéogra-
phie, 1958.*

[20]



urbanoaren azterketetan, adierazle subkulturalak obserbazio esperientzia zuzen eta konpartitu baten bidez interpretatzen saiatuko dira; besteak beste, Malinowskiren “behaketa parte-hartzaileari” esku hartuz, non ikasleek komunitate suburbano eta marjinalak haiekin elkarbiziz, edota unibertso konpartitu bat biziz, aztertzeraz joko luketen. Baina Thomas Mc Donough-ek bereizten duen gisan, bai Internazional Situazionistak eta bai Chicagoko Eskolak espazio urbanoa eszenatoki exotiko modura hartuz hiriaren haute- mate heterogeneo eta ez totalitarista bat bilatzen bazuten ere, bataren eta bestearen azterketek ez dute muinean helburu bera izanen. Hots, etnografia urbanoa hiria talde sozial ezberdinek leku hartzen duten ekosistema gisa era egituratu batean deskribatzen eta ordenatzen saiatuko den moduan, situa- zionistek deriba eta psikogeografia emandako ordena irauli eta kodifikapen kultural egituratuetatik desbideratzeko erabiliko dituzte.³² Horra situazionis- ten garrantzia.

Hurbilketa nahiz kategorizazio kultural bateratu edota bakar baten aurkako situazionisten kontra-jarreraren jatorria, besteak beste, Bataille-k kategoria desegituratzaile litzatekeen “itxuragabeko” edota *informearen* inguruko ida- tziak, eta zentzu bakarreko errepresentazio kolonialak kritikatu dituzten korronte edota borroka anti-imperialistak izango dira. Hain zuzen ere, teoria post-kolonialak, eta Bataille eta Lévi-Strauss-en oinordeko etnografia izanen dira autoritate etnografikoa kritikatu dituztenak, “behatzaile parte-hartzaile” paradigmaten neutraltasuna zalantzan jarritz.³³

³² McDONOUGH, “The dérive and situationist Paris”: ANDREOTTI / COSTA (Ed.), *Situacionistas. Arte, Política, Urbanismo*, op., 59-62. or..

³³ Zentzu honetan, kontutan hartu beharrekoa da hainbat izanen direla letrista eta situacionista magrebiarrak, haren deriba eta deskribapen urbanoak autoritate etnografiko “kolonialaren” inbertsio subertsibo lirakeelarik.

Ikus, KHATIB, “Ensayo de descripción psicogeográfica de Les Halles”: ANDREOTTI / COSTA (Ed.), *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad*, op. cit., 72-76. or..

Hala bada, emaniko errealitatearen ertzean, Lévi-Strauss *technique du dépaysement* edo halako “arrotasun teknika” batera hurbilduz, deriba, hiri homogeneizatuaren trama urratuz, espazio urbanoaren izaera anitzak bizi eta proiektatu nahiko dituen teknika situazionista izanen da. Era berean, baina, espazio urbanoaren aniztasuna eta kontraesaneko inguruak bilatzen badira ere, garaiko film beltz bati erreferentzi egiten dieten *The Naked City* [20] mapa psikogeografikoan, era nostalgiko batean, modernitatearen miresmen urbanoaren gainbehera ere nabarmena egiten da. Mc Donoughen hitzak hartuz, zonifikazio eta homogenizatze prozesuen bidez, auzune masibo berriak eraikiz eta kapa sozial anitzen kanporatzearekin, bere egitura organiko eta anitza deuseztutako “historia eta memoriarik gabeko hiri isil eta biluztu bat”.³⁴

50/60. hamarkadan, hiri-espektakuloaren bilakaera eta espazio ekoizpen bidezko sistema kapitalistaren berrekoizpena geroz eta nabarmenagoa egiten den heinean Debord eta situazionistek espazio urbanoaren inguruko esperientazioa alde batera utziko dute, beren programa espektakuloak xurgaturiko biziaren aurrean premiazko izanen den iraultza sozial immanente batera zuzenduz. Hain zuzen ere, Deborden *La Société du Spectacle* (1967) saiakerak eta 68ko maiatzaren altxamenduek markatuko dutena. [21]

[21]



Guy Debord-ek, soldatapeko lana errefusatu, “Ne travaillez jamais” idatziko du 1953an Parisko Seine kaleko pareta batean, ondoren, 68 maiatzean berriz ere erruz errepikatuko den esaldia.

³⁴ McDONOUGH, “The dérive and situationist Paris”: ANDREOTTI / COSTA (Ed.), *Situacionistas. Arte, Política, Urbanismo*, op. cit., 65. or..

3.1.3. Deribaren itzulerak



Vito Acconci, *Following Piece*, 1969.
Detaila.



Adrian Piper, *The Mythic Being*, 1972-75.
Bideo still.

[22] Dadaisten jarrera anti-artistikoak eta situazionisten bizitza urbanoaren inguruko esperimentazioek hiriaren ehundura ezberdinetan barneratzeko estrategia gisa izanen dute jarraipenik 60ko eta 70eko joera neo-dadaista, kontzeptual nahiz performancetan.

Garaiko artista kontzeptual eta neo-dadaistek, espazio-denbora urbanoa bere multi-dimentsionaltasunean ohiko errepresentazio kartesiar edota ikuspuntu bakarretik irudikatu ezinda, deriba erabiliko dute hiriaren egituraketa urbano arrazional zein kaotikoari, haren anonimatuari, hautemate tenporal, espazial nahiz psikologikoei, arraza, sexu eta generoaren inguruko espazio urbanoaren dimentsioei eta abarri kontu hartzeko. Hala, Yoko Ono-k *Map Piece*-n (1964) galtzeko mapa bat marrazteko eskatuko du; Vito Acconci halabarrez topatutako jendea jarraika ibiliko da *Following Piece*-en (1969), hauek espazio pribatu batean sartu eta begi-bistatik galdu arte [22]; Adrian Piper, genero eta etnia estereotipoekin jokatzuz, gizon afroamerikarra bailitzan paseatuko da *The Mythic Being*-en (1972-75) [2] [23]; Fluxus-ek New York-eko trenbide, komun publiko edota Sohoko beste zenbait lekuetara eginiko ibilaldi kolektiboak, "Free Flux-Tours", antolatutako ditu 1976ean...

[23]

Joera neo-dadaista, kontzeptual eta performancen ibilera hauek giltzarriak izanen dira espazioaren hautemate material hutsetik harago haren dimensio espazio-tenporal, sozial, sexual, arrazial eta psikologikoaren konplejizaziorako; baina batik bat, errepresentazio sistema eta politiken analisi eta birplanteaketarako.

Era berean, adierazgarria da halako artearen kontestualizatzeko joera baten baitan, 90eko hamarkadan emango den situazionismo eta deribaren berreskurapen eta berrikuspen artistiko eta politikoa. Besteak beste, azken bi hamarkadetan egindako hainbat erakusketa instituzionaletan nahiz kaleratutako publikazio anitzetan antzeman daitekeen eran. Bai eta deribaren erabilera estetikoaren ugalketan ere -berau ekintza plastiko, irudikapen estrategia nahiz errealitate baten analisi baliabide esperimental gisa erabilita ere.

Debord-ek iragarritako gizartearen espektakularizaziotik sekula baino hurbilago, hiri globalizatuago eta homogeneizatuago batzuen baitan, baina aldi berean baita espazio urbano are eta nahasi edota hibridoago batean geure buruak berriz ere kokatzeko, deriba kartografiatze tresna interesgarria da. Lauki-sare kartesiarretik irtenaz, bestela harrapaezinak liratekeen paisaiak kartografiatzeko, espazioa (eremu abstraktu lez tratatu beharrean) errealitate, subjektibotasun eta biziera ezberdinen ekoizle eta ekoizpen legez ulertuz. Frederic Jamesonek aldarrikatutako mapa kognitibo globalak gogora ekarriz (2.2.), kapitalismopeko ezinezko distantziamendu espazial zein kritikorearen aurrean, era abstraktuan ez ezik bizipenetik kokatu ahal izateko estrategia lez. Eta honenbestez, bizipen haina espazio badirenez (Schlögel), anitzak izanen dira hurbilketa subjektibo, tresna analitiko nahiz irudikapen estrategia moduan eginiko deribaren erabilera estetikoak ere.

Eremu trans- post- urbanoan

Ranciè-re-i jarraiki, erreala den hori egituratzen duten banaketek, errealtate sentsiblea nola hautemango diren formen egituratzaile diren heinean, izaera estetikoak dute.³⁵ Honenbestez, ikuspen modu bakoitzak emaniko irudikapenak ere errealtatearen egituratzaile ideologiko dira.

90. hamarkadan hainbat izanen dira deriba erabiliko dutenak espazio urbanoaren hedapenak ekarritako espazio “post-urbanoa” (Steven Jacobs-en izendapenari esku hartuz)³⁶ hautemateko estrategia modura. Hots, erdigune/periferia/landa trantsizioan oinarrituriko bereizketa urbanotik harago egingo duen fragmentuz osatutako espazio post-urbanoa hautemateko ikuspen estrategia ezberdin bezala. Horren adierazle modura, besteak beste (eta orri hauei eman diezaiekedan espazio gehiagoren faltan), Stalker taldearen “transurbantza”-ri hartuko diogu kontu, baita Daniel Maier-Reimer-en argazkiei ere.

Hala nola, Stalker talde italiarrak, flâneurraren halako genealogia bati jarraiki, espazio metropolitanoaren egituraketa eta bilakaerak hautemate aldera, “transurbantza”-re deituko dioten ibilera erratikoa erabiliko dute 90eko hamarkadaren bukaera aldera [24].³⁷ Stalker, arkitektura ikasle talde baten inizatibaz hasia, espazio urbanoa era abstraktu eta kartesiar batean proiektatu beharrean, deribaren bidez era taktik batean bizitzera eta hautematera joko dute. Eta zehazki, egungo hirigune urbanoen dentsitatearen ondotik sortutako espazio urbano lauso eta zatikatuan barneratuko dira; ez soilik “betez”, baizik eta baita “hutsez” ere egituratutako eremu urbano bati erreparatzeko. Hots, hiriarekiko geure ikuspen linearrak egituratzen duen espazio urbano trinko edo “betearen” logikatik aldentuz, hiri, deriban, espazio urbanoaren hedapenak ekarritako espazio “hutsetatik” biziz begiratzera egingen dute. Honela, hiri, espazio kartesiar ordenatuaren edota sare-urbano “betearen” logikatik hauteman beharrean, espazio “huts” horien barnealdetik bizitzekoan eta begiratzekoan, halako negatibotasun “baikor” batetik edo (nolabait esatearren), espazio “huts” hauek egitura urbanoaren parte egituratzaile eta organismo bizitzat hautematera egingen dute. Era berean, ikuspenaren trunkatze horretan, espazio urbano “bete” *versus* eraiki gabeko espazio natural “huts” bereizketa horretatik harago joaz.

Stalkerren transurbantza, bizipenetik abiatzen den begiramen erradikal moduan, eremu urbanoaren ikuspenaren problematikarekin lotuta dago, geure inguru hauteman eta irudikatze moduarekin. Eta beraz, transurbantzak, espazializatzeko prozesuen irudikapen problematikari ere eusten dio.

35 CARRILLO, “Frente a lo Real”: PERAN (Ed.), *Present Continu. Producció Artística i Construccilitat*, op. cit., 66. or..

36 JACOBS, “Shreds of boring postcards: Toward a Posturban aesthetics of the generic and the everyday”: GUST (Ed.), *Post Ex Sub Dis. Urban Fragmentations and Constructions*, op. cit., 15-48. or..

Jacobsen “espazio post-urbano” kontzeptu horri ondoren ere helduko diogu era sakonago batean, 3.2.3. eta 4.5. ataletan.

37 CARERI, op. cit., 176-190. or..

[24]



Stalker, *Transurbantza*.



Daniel Maier-Reimer, *12 Landschaften, Hamburger Landesgrenze*, 2003. Koloreko argazkia.

[25] Era berean, deriba espazio baten ezagutzarako tresna bezala erabiliz, eta berau ibiliaz bere artea eginen duten Richard Long edo Hamish Fulton moduko land-artisten herentziarekin uztartuz, espazializatze prozesu urbanoen irudikapen problematika azaleratzen duen beste adibide bat, hainbesteren artean, Daniel Maier-Reimer-en lana da.

Maier-Reimerrek *12 Landschaften, Hamburger Landesgrenze* (2003) lanean, adibidez, Hamburgo herrialde federalaren muga inguratuko du sei eguneko ibilian, hurbileko begiramen batetik mugako eremu lausoa argazkiz erregistratuz [25].

Parentesi bat irekiz, *12 Landschaften (12 Paisaia)* izenburuaren harira, argigarria zaigu Javier Maderuelo-k paisaia kontzeptuaren genesiaren analisisan adierazten duena: *landschaft* edo *landschaften* termino alemana, VIII. mendetik Errenazimendu bitarte “herrialde” edota “probintzia” adierazten zuen -muga politikodun lurraldea, eta ez egungo paisaiatzat ulertzen dugun hori. Herrialdeztzat ulertzen zen *landschaften* terminoaren bilakaeran, adierazgarria da 1492ko Hartmann Schedel-en Nuremberg-eko kronikan ageri diren herrien bisten tratamendua, zeintzuetan *landschaft* gisa herri horien inguruko bistak, ingurune rurala, ageri diren irudikatua.³⁸

Hala, Maier-Reimerrek Hamburgoko *landschaft* hori hartuko du lan eremutzat, Hamburgo herrialde federalaren muga, zeina sei egunetako ibilian hainbat paisaia argazkitan erregistratuko duen. Maier-Reimerrek erakusten duen Hamburgoko muga baina, mapan marrazturiko lerro zehatza baino, *terrain vague*³⁹ edo *eremu lauso* bat izanen da. Alabaina, Maier-Reimerrek mugako lurralde hauek, bereizle handirik gabeko eremu ez-zehatz edo lauso izanik ere, zuhaixkek, hesiek, edota argazkiaren zehaztasun lausoak berak aditzera eman dezaketean adierazle minimoen bidez, espazioaren ordenamendu, lege, manamendu nahiz banaketek egituratutako espazio baten zantzuak azaleratzen ditu.⁴⁰ Hain zuzen, *terrain vague* horretan ikusten ez diren (edo nabarmenak ez diren) ordenamendu horiek dira, Maier-Reimerrek, zehatzak beste lausoak diren irudikapenen bitartez, ikusgarri egiten dituenak.

38 MADERUELO, JAVIER, *El Paisaje. Genesis de un Concepto*, Madril, ABADA, 2007, 24. or.. Herrialde/paisaia arteko lotura etimologiko hori hizkuntza askoren lotura lexikoan ageri da. Adibidez, herrialdea/paisaia alemanez *land/landschaft* da, *land/landscape* ingelesez, *paese/paesaggio* italieraz, *pays/paysage* frantsesez, *país/paisaje* gaztelerez... Ikus ROGER, ALAIN, “Vida y muerte de los paisajes. Valores estéticos, valores ecológicos”: NOGUÉ, JOAN (Ed.), *El paisaje en la cultura contemporánea*, Madril, Biblioteca Nueva, 2008, 68. or..

39 *Terrain vague* hiriaren irekigune eta zabalgunea litzateke frantsesez.

40 KEMPT, WOLFGANG; MÖNTMANN, NINA / DZIEWIOR, YILMAZ (Ed.), *Mapping a City*, Stuttgart, Hatje Cantz, 2005, 257. or..

Media lokatiboaren loraldia

Irudikapen teknologia berriek osatutako espazio birtualak ez dira jada espazioaren (espazio fisikoaren) ezeztapen moduan ulertzen, baizik eta errealitateari kapa edo dimentsio bat eransten dioten Errealitate Gehitu gisa baizik. Baina teknologia berrien irudikapenak horren naturalizatuak ditugu egun, non Errealitate Gehitua moduko kontzeptuak beraiek ere arraro egiten zaizkigula, zaharkitua gelditu direla. Argi dagoena zera da, geure kultura bisualetan erabat naturalizatuak ditugun GPS (Global Positioning System), wireless teknologia eta media lokatiboaren bidezko irudikapen modu berriak, geure egunerokotasunean erabat txertatuak ditugun heinean, ezinbestez aintzat hartu behar ditugula (eta guri dagokigunean, baita hauek nola erabiliak izan diren artearen eremuan espazioaren irudikapen eta subjektibatze ezberdinak azalertzeko).

Teknologia digitalaren hastapenetan espazioaren desterritorializazio baterako joera izan bazen ere, media lokatiboaren goraldiak berriz ere espazioaren birbalorapen eta birterritorializazio baterantz jo du XXI. mendearen hasieran.⁴¹ Hala, asko izanzen dira GPS oinarritutako teknologia bidez halako erliebe edota paisaia psikogeografiko bat irudikatzen saiatuko direnak, edota hirien bizipen eta irudikapena nahastuz, bestelako mapa kognitiboak proposatuko dituztenak.

Horien artean, adibide ezagunetako bat da Esther Polak-ek Waag Society-rekin batera ekoizturiko *Amsterdam RealTime* (2002), non PDA (Personal Digital Assistant) batekin lotutako GPS sistema baten bidez, perfil ezberdinetako 60 boluntarioen ohiko ibilbideak eta desplazamenduak halako lerro zuri baten bidez erregistratzen eta marrazten doazen, ibilbideen joan-etorriak ugaritu hala lerroa biziago argituz.⁴² Norberaren ibiliak jasotzen dituzten Polaken mapa hauek (erraz aski Guy Debordek aipaturiko Paul-Henry Chombart de Lauwe soziologoaren plano famatu hura gogora ekarri dakiguketenak [19]) norberaren iragaite urbanoaren pertzepzioa, eta orohar praktikaturako hiri espazioaren pertzepzioa, era grafiko batean ikustarazten laguntzen dute [26]. Jamesonen mapa kognitiboaren adierazgarri, hemen, espazio global abstraktua norbere kokapen individualarekin uztartua legoke nolabait. Eta halako magia moduko batekin gainera, non ibilbideak arrasto fantasmagorikoak bailiran era eder batean agertzen diren. Baina era berean, Polaken mapak errealitatearen osotasun ilusio horretatik berrekoiztatiko ikuspen ordena berdinen irudikapenak ez ote direnaren zalantza ere sar dakiguke, non bestelako irudikapen sortzaile izan ezean, *high teck* dekorazio hutsean bihurtzeko arriskua duen.⁴³ Edota bestela esanda, teknologiaren beraren irudi, errepresentazio hutsean geratzeko arriskua ez ote duen.

[26]



Esther Polak, *Amsterdam RealTime*, 2002.

⁴¹ Juan Martín Pradak zuzendutako *2º Encuentro Inclusiva-net: Redes digitales y espacio físico* mintegian batek baino gehiagok azpimarratuko zuena, André Lemos hizlariak kasu. Medialab Prado, Madril, 2008.

⁴² <http://realtime.waag.org/>

⁴³ BOURRIAUD, NICOLAS, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les presses du réel, 1998. Gaztelara Cecilia Beceyro-k eta Sergio Delgado-k itzulia: *Estética relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2006, 96-97. or..



Esther Polak, *Nomadic Milk*, Nigeria, 2009.

[27] Zentzu honetan, era bizitu batean, jakintza teknozientifikoaren unibertsaltasuna jakintza topologikoekin nahasten saiatzen den heinean, interesgarria da Esther Polak-en *Nomadic Milk* (Nigeria, 2009)⁴⁴ proiektua. *Nomadic Milk* proiektuan Nigeriako Fulani etniako abeltzain nomaden eta PEAK esne konpainiako garraiolarien arteko esnearen kudeaketa prozesuak kontu hartuta, Polakek bi munduren paisaia, kultura eta ekonomien errepresentazio lirartekeen bi kartografia prozeduren arteko jostura egiten saiatzen da. Modernitatearen begiramen unibertsalistaren itzalean diren bestelako espazializatze prozesu eta irudikapenak kontutan hartuz, eta sistema espazial ezberdinen arteko gurutzaketa bat bideratu nahian, Polak eta bere lan taldeak esne konpainietako banatzaileekin eta abeltzain nomadekin batera ibilbideak marraztuko dituzte [27]. Ptolemaios-ek berak bere geografia tratatuan bereizi zituen *Geografia* eta *Korografia* praktiken adierazle,⁴⁵ lehenengoen kasuan, *Geografia* ptolemaikoak bezalaxe, GPS sistemadun robot batekin bideak bere proportzio neurtu eta berdinduan arez marraztuz lur gainean; eta bigarrenen kasuan, praktika *korografiko* batera hurbilduz, marka horien artean leudeken leku, istorio eta denborak beren banakotasun eta berezitasunean antzemanaz eta gainjarriz. Eta hemen, begirada geografiko eta korografiko horien uztarketatik, haren konplexutasunetik, edo horrek suposatzen duen etenduratik (edo uztarketa horrek agerian uzten duen ezintasunetik) bestelako zerbait azaleratzen dela pentsa dezakegu.

44 <http://www.nomadicmilk.net/full/>

45 2.1.1. atalean kontatua.

3.2. Leku irakurketak

The landscape begins to look more like a three dimensional map than a rustic garden.

Robert Smithson

Gerra ondoko greenbergiar arte moderno formalista abstraktu eta auto-erreferentzialaren aurrean,⁴⁶ hainbat izanen dira, 60 eta 70. hamarkadetan, batik bat, AEBetan eta Erresuma Batuan, arte objektuaren desmaterializatzeko prozesuarekin batera testuinguru errealerako joko duten artista kontzeptual, post-minimalista, land-artista edota ekintzaileak. Hauek, artea, autonomia ideal batean balioztatu beharrean, bere testuinguruarekiko harremanean ulertuko dute. Eta espazioa, perspektiba linear batetik hautemandako osotasun ilusio batean proiektatu beharrean, inskripzio zehatzetatik edota marka zehatzekin landuko dute. Honenbestez, joera hauek, halabeharrez, bai eta garaiko joera kontzeptual baten eraginez ere, espazioaren irudikapenaren problematikarekin ere topo egingen dute. Hala, espazioaren irudikapenaren esperimentazio aberats bati bide eginez, bai eta lurra bera artearen euskarri eta langai zuzenean bihurtuz.

Aurretik adierazita moduan, arte joera kontzeptualean eta performatiboan askok landuko dute geroz eta dentsu eta konplexuagoa izanen den espazio urbanoaren giza-dimentsioen hautemate eta irudikapena. Espazio-denbora material hutsa ez ezik, espazio urbanoaren dimentsio pertzeptual, psikologiko, genero aldeko, etniko eta besteri kontu hartuz. Adibide goiztiar eta interesgarri bat Stanley Brouwn-en *This Way Brouwn* (1961) izanen da. Kevin Lynch soziologoak *The Image of The City* (1960) saiakeran egungo metropolietan geure buruak kokatzeko eta irudikatze ezintasuna tratatzen duen gisa, Stanley Brouwnek ere metropoli handietan geure kokapen espaziala irudikatze dugun zailtasuna azaleratzen saiatuko da *This Way Brouwn* piezan, kaleko jendeari puntu batetik bestera joateko argibideak marraz ditzen eskatuz. Performancearekin estuki lotuta, aurretik aipaturiko Vito Acconci-ren *Following Piece* (1969) delakoa [22]: ezagutzen ez dituen pertsonak leku pribatu batera sartu arteko jarraipenak eta hauen dokumentazio zehatzek osatzen dutena, nolabait, metropolietan sorturiko harreman inpersonak nahiz joera paranoikoen adierazgarri. Edota Adrian Piperren *The Mythic Being* (1972-75) [2] [23], non gizon afro-amerikarra bailitzan paseatuz argitara ekartzen dituen espazioaren eraiketa sexualak, etnikoak, ekonomikoak... Oro har, 60ko eta 70eko ipar amerikar mugimendu kontzeptual eta performancetan era adierazgarrian joko dute espazio urbano geroz konplexu eta desegituratuagoa katalogazio formula, diagrama, eskema, argazki edo mapa kognitiboz hautematera; eta irudikapen estrategia horien bitartez, nolabait, errealtatearen irudikapenaz eta bitartekaritaz ere kontu hartzera.

46 Clement Greenberg, 40 eta 50. hamarkadako pintura eta eskultura abstraktuaren teoriko nagusitzat hartu izan da, hala nola Jackson Pollock, Mark Rothko, David Smith edota Morris Louis gisako artisten lanena. Greenbergentzat, arte abangoardiak balore politiko eta sozialetatik kanpo mantentzen duen autonomia baten jabe lirateke, bestelako produkzio masibo, mediatiko edota politikoaren desinteresatua litzatekeen arte puru bat.



Richard Long, England, 1968.
Zuri-beltzeko argazkia.

[28] Era berean, objektuaren desmaterializatzeko prozesuaren baitan, halako joera post-minimal batean koka genitzakeen Michael Heizer, Dennis Oppenheim, Robert Morris eta Robert Smithson estatu batuarrek, edota ibiltzeaz bere artea eginen duten Richard Long eta Hamish Fulton ingelesek, lurra bera erabiliko dute artearen euskarri lez. Hala, territorioan bertan eginiko inskripzio zuzenen bidez, artea artistaren tailer nahiz museoaren kubo zuritik at eramatearekin batera, espazio-denbora beste era batean “irakurri” eta “idazteko” modua erreboluzionatuko dute. Hauen ekarpenak, inguratzen gaituen guzti hau beste era batean begiratzeko eta kontzeptualizatzeko ez ezik, giltzarriak izanen dira ondorengo beste zenbait arte joera garaikideren ezagutza eta ulermen moduetara urreratzeko. Eta honenbestez, hauei hartuko diegu kontu datozen lerroetan.

3.2.1. Leku aukeraketak eta markatutako lekuak

*I keep a close watch on this heart of mine.
I keep my eyes wide open all the time.
I keep the ends out for the tie that binds.
Because you're mine,
I walk the line.*

Johnny Cash

(...) Gau iluna zen, eta ez zen argirik ez eta bide bazterreko seinalerik, ez lerrorik, ez barandarik, ez beste ezer; soilik, errepede ilun hark marraztutako bidea, urruneko zenbait mendixkek inguratzen zuten paisaia zabalean zehar zihoana, dorre, tximini, kezko zutabe eta kolorezko argiek puntuatua. Bidaia agerpen bat izan zen. Errepidea eta paisaiaren gehiengoa artifizialak ziren, eta hala ere, artelan ezin deitu ziren. Bestalde, arteak inoiz sortarazi ez zidan zerbait eragin zidan. Hasieran ez nekien zer zen, baina artearen inguruan nituen hainbat ikuspuntutatik askarazi ninduen. Bazirudien bertan bazela errealtate bat arte espresiorik izan ez zuena.

*Errepidearen esperientzia marraztua zegoen zerbait zen, baina ez sozialki aintzatetsia. Artearen amaiera behar zuela izan pentsatu nuen nire baitarako. Harez gero, pintura gehienak piktoriko samarra dirudi. Ez da markoa jartzeko modurik, bizi beharreko zerbait da (...)*⁴⁷

Hala narratzen du Tony Smith-ek 1966ko abenduan kaleratutako Artforum aldizkarian, errepede lanetan zen New Jersey-rako autobidea hartuta New York kanpoaldeko errepedean barrena gauez bizi izandako errebelazio estetiko; horrekin, artearen hedapen bide bat iragarritz. Smithen irudiz, errepedean barrena izandako bizipena marraztua, kartografiatua (*mapped*) ageri zen. Sozialki artetzat aintzatetsia ez izanagatik ere, enmarkatu ezineko eta bizi beharreko esperientzia estetiko zatekeen.

Errepidean barrena bizitakoa paisaian markatutako bidetzat hartze horrek zeresana sortuko du testuinguru anglosaxoian. Alde batetik, Michael Fried kritikariak 67an Artforumeko orrietan idatzirik "Art and Objecthood" artikuluan (greenbergiar formalismo modernoaren tonikan) Smith-ek kaleratutako adierazpena artearen gainbehera lekarkeen arte "literalista" eta "teatrala" zatekeen.⁴⁸ Bestetik, Smith eta beste hainbatentzat artearen eremua zabalarazten zuen bidea, Rosalind Krauss kritikariak adierazirik eskulturan *expanded field* edo *eremu hedatu* kontzeptu gisa definituko zuena.⁴⁹ [30]

⁴⁷ WAGSTAFF, S., "Talking with Tony Smith", *Artforum*, 1966ko abendua.

Testua euskarara jada itzulia badago ere ñabardura batzuek azpimarratzearen, itzulpen hau geurea da. Euskarara Gipuzkoako Foru Aldundiak, Euskararen Normalkuntzarako zuzendaritza BITEZ-ek itzulia: *Minimal Art* (Katalogoa), Donostia, Gipuzkoako Foru Aldundia KOLDO MITXELENA Kulturguneko Erakustaretoa, 1996, 70. or..

⁴⁸ FRIED, MICHAEL, "Art and Objecthood", *Artforum*, 1967ko ekaina. Euskaraz hemen: *Minimal Art*, op. cit., 61-81. or..

⁴⁹ Rosalind Krauss arte kritikariak "eremu hedatu" ("*expanded field*") kontzeptua plazaratuko zuen, hain zuzen, "eskultura" terminoak bere gain jada nekez har zitzakeen 50 eta 60. hamarkadetan sortutako praktika artistiko berriak esplikatzeko: kanpora ateratako kuboetan bildutako paisaiaren isla kalidoskopikoak, ingurune desertikoetan eginiko markak, utzitako etxeetan eginiko erauzketak, telebista nahiz dokumentazioarekin osatutako erakusketak... KRAUSS, ROSALIND E., "Sculpture in the Expanded Field", *The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths*, 276-290. or.. Adolfo Gómez Cedillo-k gaztelerara itzulia: "La escultura en el campo expandido", *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Madril, Alianza Editorial, 1996, 289-303. or..

Tony Smithek espazio urbanoaren paisaia artifizialean eta haren bizipen estetikoan atentzioa jarriko duen bezala, Robert Smithsonen ere paisaiaren potentzialitate estetikoan jarriko du arreta, bai eta pauso bat aurrerago joaz, arteak berauek irakurri eta eraldatzeko ahalmenean ere. Smithsonen zera adieraziko du:

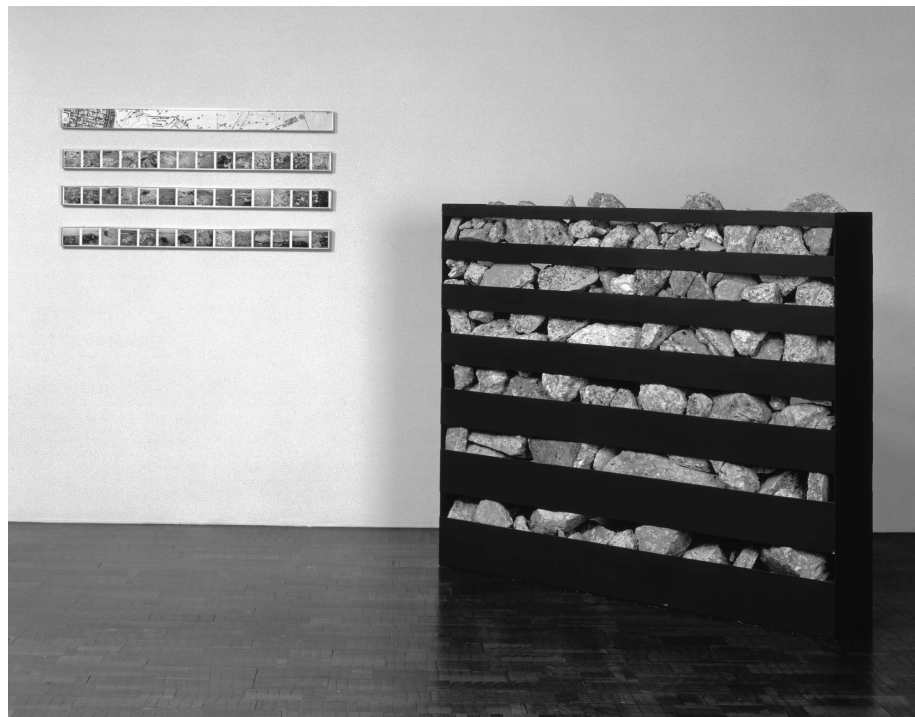
Errepideek, zuloek, zangek, mendixkek, pilaketek, bideziorrek, lubakiek, bideek, terrazek... horiek guztiak, potentzial estetikoa dute.

*New Jersey-ko Pine Barrens moduko lekuak edota Ipar eta Hego Polotako eremu izoztu eta utziak arte formez egituratu ahal lirateke, zeinak lurra bera euskarri gisa erabiliko lukeen.*⁵⁰

Hain zuzen, 60ko hamarkada bukaera aldera *land art* eta *earthworks* delako arte joeretan lurra bera arte euskarritzat eta langaitzat erabiltzeak, artearen eremua zabaltzeaz gain, inguratzen gaituen honen inguruko hautemate eta irudikapen moduez problematizatzea ere suposatuko du. Robert Smithsonen ahopean: *lurra etenduraz jasan beharreko mapa legez hautemateak, ezer ziur edota erregularra ez denaz jabetzera darama artista.*⁵¹

Smithsonen leku errealaeren harrapaezintasun/irudikaezintasunaren eta lekuaren irudikapenaren arteko dialektika aberats bat sortaraziko du *site* (leku) eta *non-site* (ez-leku) kontzeptuen bidez. Hots, *non-site* delakoa, *site* edota leku fisiko bati erreferentzia egiten dioten materia fisiko osatutako hiru dimentsioetako irudikapen mapa litzateke, adibidez, erreferentzia egiten dioten *site* edota lekuaren puntu ezberdinetan jasotako materialez betetako edukiontzi modukoa [29]. Alabaina, *non-site* delakoa materia fisiko osatua

Robert Smithson, *Nonsite: Line of Wreckage (Bayonne, NJ)*, 1968. [29]
 Altzairuzko edukiontzi hormigoi puskekin, mapa bat eta hiru argazki panel.



⁵⁰ SMITHSON, ROBERT, "Towards the development of an air terminal site", Artforum, 1967ko ekaina. Hemen berrargitaratua: FLAM, JACK D., *Robert Smithson: The Collected Writings*, AEB, University of California Press, 1996, 52-60. or..

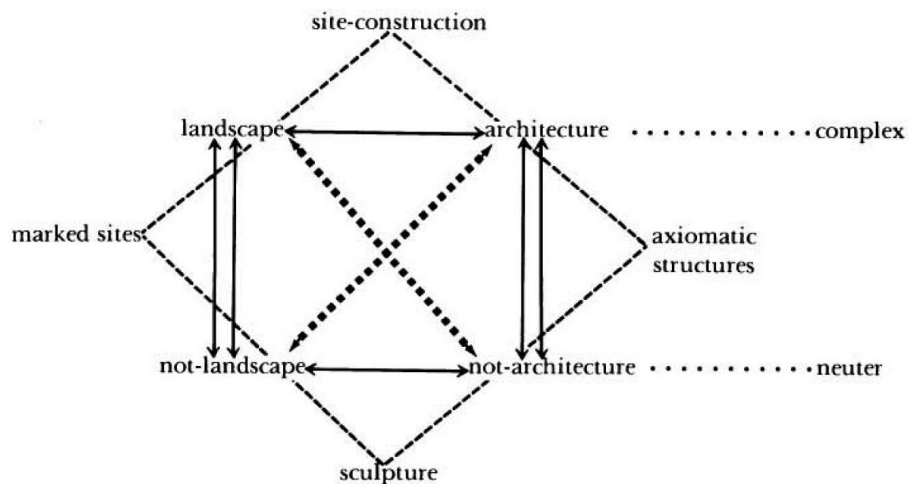
⁵¹ FLAM (Ed.), *Robert Smithson: The Collected Writings*, op. cit., 89. or.; LIPPARD, LUCY R., *Overlay. Contemporary Art and the Art of Prehistory*, AEB, Pantheon Books, 1983, 122. or..

egonik ere, eta 1:1eko elkarrekikotasun batean *site* edota lekuari erreferentzia eginagatik ere, *site*-etik *non-site*-rako abstrakzio horretan, lekua mugatu edota deuseztatzen du. Edota alderantziz, *non-site*-tik *site*-rako pasaeran, *non-site* edota ez-leku horiek markaturiko puntu zehatzak *site* edota leku fisikoan galduak edota deuseztatuak lirateke. Hots, *site*-era bertaratutakoan, *non-site*-an markaturiko puntuak galdu egiten dira. *Site*-an ezin arreta puntu batean fokatu, ez dago puntu edota foku finkorik. Mugak hedatu egiten dira.⁵² “Informazioa” galdu egiten da elementu eta sententzio ezberdinek osatutako *site* edota lekuan. Eta berriz ere Smithsonen esaldiak oihartzun egiten du geure buruan: *lurra etenduraz jasan beharreko mapa legez hautemateak, ezer ziur edota erregularra ez denaz jabetzera darama artista.*

Era beran, Smithsoni *site* edota lekuaren foku finko horren galera ere interesatuko zaio.⁵³ Baita galeriaren muga artifizialek ezarririko eremua. Azken batean hori da *site* eta *non-site* kontzeptuek planteatzen duten problematika: *site*-a lekuaren hautemate hedatu bat litzateke, *non-site*-a berriz, muga kontziente eginen lukeen irudikapen eragiketa. Lekuaren (*site*-aren) irekitasuna mapak (*non-site*-ak) mugatuko du. Hala, Smithsonen lana era dialektiko batean bi eremutan egituratuko da: bata *outdoor sites* edota kanpo eremuetan, objekturik gabeko eremuak, eta beraz, soilik bisita bidez hauteman daitezkeenak; eta bestetik *indoor* edota espazio itxi batean objektuen bitartez (edota *non-site* horien bitartez) gauzaturikoak.⁵⁴

Smithson ez ezik hainbat izanen dira 60 eta 70eko hamarkadetan paisaia ere izanik paisaiarekiko diferentzian gauzatuko diren artelanak, hau da, nolabait paisaia/ez-paisaia binomioaren artean kokatuko liratekeen proposamenak, Rosalind Kraussek bere “eremu hedatu” kontzeptuan “*marked sites*” edota “markatutako leku” gisa kontzeptualizatuko dituenak [30].⁵⁵

[30]

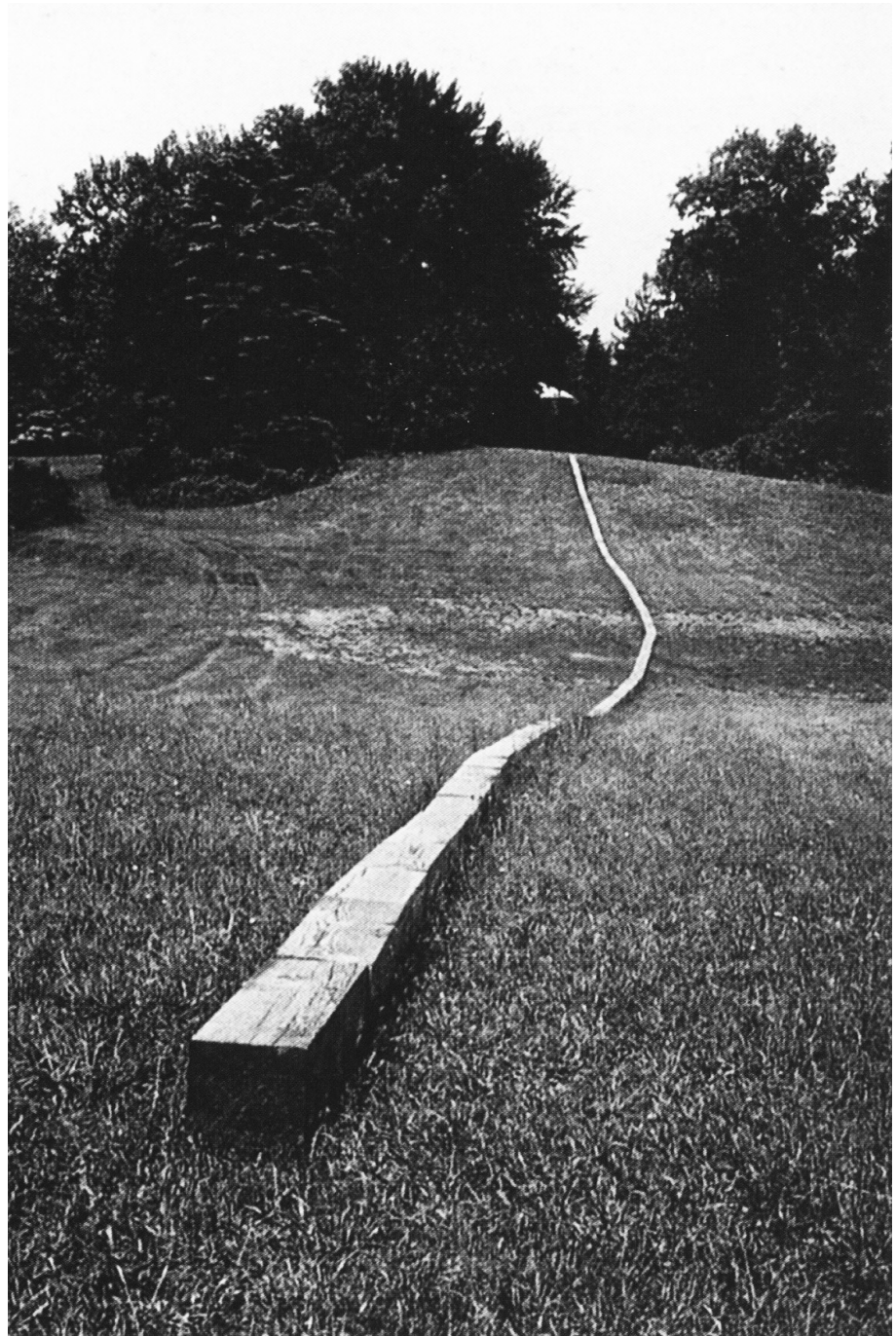


52 Zentzu honetan, lekuan mugak hedatuak izatearen harira, ilustrazio ona da Smithsonen bere *site/non-site* joko horretarako aukeraturiko lekuetako bat: Mono Lake. Mono Lake oso materia eta mineral granulatu finez osatutako gatzeko lakua da. Mapan bere ertza zehatza da, baina *site* edota lekura urreratuz gero, ertza lausoa da, ertza eremu hedatu batean bilakatzen da. SMITHSON, ROBERT, “Discussions with Heizer, Oppenheim, Smithson”, 1970: FLAM (Ed.), *Robert Smithson: The Collected Writings*, op. cit., 249. or..

53 SMITHSON, ROBERT, “Four conversations between Dennis Wheeler and Robert Smithson”, 1969-1970: FLAM (Ed.), *Robert Smithson: The Collected Writings*, op. cit., 234. or..

54 SMITHSON, “Discussions with Heizer, Oppenheim, Smithson”: FLAM (Ed.), *Robert Smithson: The Collected Writings*, op. cit., 244. or..

55 KRAUSS, *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, op. cit., 289-303. or..



Hala nola, minimalaren pertsonaiarik nabarmenetako izanen den Carl Andre-
rentzat bere eskultura pieza baten ideia bide bat izanen da [31]. Material
ezberdinen unitate estandarrez (lasto fardoak, egur blokeak, plantxa meta-
likoak) egituratutako *outdoor* edota kanpoaldeko bere piezak, lurrazalaren
irregulartasunean gainjarritako kapa moduko bide edo lekuak izanen dira.
Paisaian ageri diren etendura moduko ibilbide batzuk. Andrek zehaztuko due-
nez, *bidea ez dager puntu jakin batean, edota ez du puntu jakin bat egitura-
zen. Bideak agertu eta desagertu egiten dira... Ez dugu bide baten ikuspuntu
finko bakar bat, mugitu bat baizik, zeharkatze horretan mugitua.*⁵⁶

Ikuspuntu bakarrek perspektiba batez beharrean ikuspuntu anitzeko begiradaz inguratu edo begiratu beharreko lekuak izanen dira Andreren eskultura horizontalak. Topatu, inguratu, zeharkatu beharreko leku bizi, etenduraz beteak, finkoak ez direnak...

60ko hamarkadan Carl Andre eta Robert Morrisek horizontaltasunean, distantzian eta paisaian oinarritutako arte batean arreta jarriz erabiliko duen “scanning” hitza ere, bere itzulpenean (euskaraz arakatzeko/ikuskatzeko gisa itzul genezakeena), adierazgarria da.⁵⁷ Dennis Oppenheim-ek 1966-67an azpimarratuko du: *objektuak isolatuak agertzearen kontran, lekuaren testuinguruaren scanning horizontalarekiko bazen ia erakarpen magnetiko bat, erakarmen grabitazional baten moduko zerbait*.⁵⁸

Scanning hitzak inguruaren arakatzeko/ikuskatzeko taktikak eman dakiguke aditzera, espazioaren hiru dimentsioak hauteman ahal izateko (lur)azala ukituz/behatus egin beharreko kartografiatze bat. Smithsonek ere aunitzetan erabiliko du bere idatzi edota elkarrizketetan *scanning* kontzeptua. Lekuen hautemate eta kontzeptualizazioan, lekuaren *scanning* eta ikuskatzeko taktikak bat lehenesten du, eta *scanning* horren ondotik, lekua mapa batean proiektatu eta mugatzen du.⁵⁹ Lekuen irakurketaren oinarri epistemologikoa litzatekeen muga irekiko eremu zabaletan eginiko hautemate kartografia zientifikoa *“low level scanning”* (maila baxuko ikuskatzeko) baten moduan definituko du Smithsonen; era ia “inkontziente” batean, materiarekiko hautemate lauso eta taktikak batean jasotakoa.⁶⁰ Inkontzientea, senezkoa, *like a dog scanning over a site* (zakurrak lekua ikuskatzen duen gisara edo).⁶¹ Lekuen *scanning* hori zabala eta irekia da, mugatu gabekoa; eta behin lekua aukeratu ondoren letorke lekuaren mugaketa: *non-site* edota mapa.

Ibilien bere artearen funts egingo duen Hamish Fulton ingelesaren ibiliak ere paisaiaren *“low level scanning”* huts baten modura uler daitezke: bere zentzumen eta senarekin bat etorriko den lekuen hautemate eta lekuen irakurketa soil bat. Eta Richard Long-en ibilian eginiko artea ere, Heidegger-ek bere *Die Kunst und der Raum* (“*Artea eta espazioa*”, 1969) saiakeran proposatzen duenaren arabera, ez da espazioaren konkista izango, ingurunea irekiz *leku baten gorpuztea* baizik.⁶² Lekuan lekuko materialez eginiko lerro, zirkulu eta forma soilak ere paisaian kokatutako eskulturak baino areago paisaia osatzen duten arrasto gainjarriak lirarteke Longentzat [32]. Eta era berean, bere ibileren bestelako irudikapenak ere (galerian jarritako testuak, diagramak, argazkiak) paisaiari beste adiera bat gehitzen dieten zeinuak. Are gehiago, paisaia bera ere (paisaia irudikapenarekin lotua dagoen heinean) eraikitzen duten elementuak:

[32]



Richard Long, *A Circle in the Andes*, 1972. Zuri-beltzeko argazkia.

⁵⁷ Ingelesean *scanning* informazioa biltzeko asmoz zerbait arretaz arakatzeko (begiz edota makina bidez) litzateke.

http://dictionary.cambridge.org/dictionary/british/scan_1?q=scanning#scan_1__3

⁵⁸ LIPPARD, op. cit., 142. or..

⁵⁹ SMITHSON, “Four conversations between Dennis Wheeler and Robert Smithson”: FLAM (Ed.), *Robert Smithson: The Collected Writings*, op. cit., 217. or..

⁶⁰ SMITHSON, ROBERT, “Fragments of a conversation”, 1969: FLAM (Ed.), *Robert Smithson: The Collected Writings*, op. cit., 189. or..

⁶¹ SMITHSON, ROBERT, “Earth”, 1969: FLAM (Ed.), *Robert Smithson: The Collected Writings*, op. cit., 181. or..

⁶² HEIDEGGER, MARTIN, *Die Kunst und der Raum*, St. Gallen, Erker-Verlag, 1969. Euskerara Pedro Zabaletak itzulia: MANTEROLA, PEDRO (Ed.), *Artea eta Espazioa*, Iruña, Cátedra Jorge Oteiza / Nafarroako Unibertsitate Publikoa, 2003, 177-189. or..

*Eskultura batek emandako lekuaren zentzua aberasten du. Argazki edota testu batek sormenaren zabalpena bidez beste leku batzuk elikatzen ditu. Eskultura batek materialak antolatu eta biltzen ditu: bidean eginiko geldialdi bat da. Nire artea munduaren forma, espazio eta denborarekiko konpromiso bat da. Gauzen izatean datza.*⁶³

Azken batean, paisaia bera ere, era natural batean emana izatetik urruti, marka eta zeinu anitzez josi edota modelaturiko lurrazala baita (ikus 4.3. Paisaia). Bere hitzetan: *Ibilian, giza historia nahiz geografiak lurrazalean utzitako milaka kapen artean beste geruza bat, marka bat gehiago da. Mapak hori erakustarazten digu.*⁶⁴

Eta oro har, Lucy Lippardek *Overlay* saiakeran zera idatziko du: mapa edota kartografia darabilkien artea, bere baitan leku bat, bidaia bat eta kontzeptu bat biltzen dituen gainazal baten modukoa dela.⁶⁵

⁶³ Ibilian ibilian Long-en zita honen iturria galdu dut. Datu bibliografikorik ezean, sinetsi egin behar. Euskerara itzulpena geurea da.

⁶⁴ LIPPARD, op. cit., 129. or..

⁶⁵ Ibid., 122. or..

3.2.2. Odisea Suburbanoa. Robert Smithson

Robert Smithsonen 1967ko ekainean Artforumen argitaratutako “Toward the Development of an Air Terminal Site” artikuluan Tony Smithen erreferentzia. Smithsonen esanetan, Smithen dorre, tximini, kezko zutabe eta kolorezko argiz “puntuatutako” *“errepide iluna” “esaldi luze” baten modura uler daiteke, eta bere baitan hautemandako gauzak “puntuazio zeinu” gisa: “...dorrea...” = harridura ikurra (!); “...tximinia...” = gidoia (-); “...kea...” = galdera ikurra (?); “kolorezko argiak...” = bi puntu (:).*⁶⁶

Hots, paisaia, era naturalista batean deskribatu beharrean, puntu, lerro, eremu eta bolumenez “puntuatutako” sintaxi edo lengoia batez irakur eta idatz daitekeela. Era berean, “puntuazio” hori espazio-sare edota hedapen kartesiarrean eginiko etendura moduan ere uler daitekeelarik.⁶⁷

Paisaiaren kodifikapen sintaktiko edo linguistiko hori, logika arrazionalaren eta kartografia zientifikoaren ordenamendutik at, era pertzeptual hutsean, arrazoindu aurreko batean oinarritu nahi izango du Smithsonen. Izan ere, informazio edota objektibotasun arrazionaletik at, arteak bestelako begirada subjektiboak ireki eta garatzen lagun baigaitzake. Hots, satellite bidezko kartografiez gain, arteak lekuen bestelako hurbilpen eta begiradak azalera litzake. Are gehiago, artea leku arrotz edota ez ohikoak aztertzeko lengoia aparta izan liteke.⁶⁸ Hain zuzen, 60ko hamarkadan “lekuen hautemate” hutsa artearen eremu hedatuaren aktibitate nabarmen bihurtuko delarik.

66 SMITHSON, “Towards the development of an air terminal site”: FLAM (Ed.), *Robert Smithson: The Collected Writings*, op. cit., 59. or..

67 Ibid..

68 Ibid., 52-60. or..

Hondamen prozesuak

I hear the ruin of all space, shattered glass and toppling masonry, and time one livid final flame.

James Joyce

Smithsoni leku edota paisaia naturalizatu eta idealak baino areago, halako des-naturalizazio edota hondameneko prozesuak interesatuko zaizkio bere lanean: *nire esperientzia propioan, "earth art" erako leku onenak industriagatik, urbanizazio arduragabeagatik edota naturaren beragatik hondatutakoak dira.*⁶⁹

Izan ere, hondameneko prozesu horietan nabarmenduko bailitzateke naturaren ordena materiala. XVIII eta XIX. mendeko Willian Gilpin edota Uvedale Price-ek garatutako "pintoresko" kontzeptu estetikoari jarraiki, paisaia isolatutako objektu ideal eta erromantiko baten modura baino hartu-eman anitzen ondoko "paisaia dialektiko" gisa hautemango du Smithsonek. Hain zuzen, "paisaia dialektiko" modura ulertuko du Pricen paisaia pintoreskoaren inguruko irakurketa hau ere:

*Bailara berde eta leunaren alderdi bat, uholdeek urratua legez, itxuragabetzat har genezake lehen instantzian; bai eta, nahiz eta ez inpresio berarekin, animali bizi baten urradura gisa ere. Halako lur urraduraren gordintasuna leundua denean, neurri batean denboraren eraginez eta begetazioaren garapenarekin estalia eta edertua, deformazioa, halako ohiko prozesuarekin, pintoresko bihurtua da. Eta hori horrela da mehatze, legar zulo eta abarrekin, zeintzuek lehenik deformazioak diren, eta beren egoera pintoreskoenean, berdintze onura batekin maiz hala [pintoresko] kontsideratuak diren.*⁷⁰

Pricek, lurraren ordenamendu materialari kontu hartuz, paisaia objektu inerte baten moduan ikusi beharrean bilakaera jarraian ikusiko zuen XVIII. mende bukaeran. Bai eta Smithsonek ere XX. mendeko 70ko hamarkadan.

Smithsoni jarraiki, New Yorkeko Central Park inguru fisikoarekiko hartu-emanen eraikitako prozesu bezala hauteman beharrean gara, hondamendi urbano baten⁷¹ ondoko eraiketa eta modelaketa naturalizatu gisara. Parkea ez da paisaia naturala, baizik eta paisaia natural batean itxurara modelatutako eraikin kulturala.⁷²

Smithsonek, hondamen prozesuekiko interesetik, ingeniari-tza eta urbanizazio obra handietan ipiniko du atentzioa: bukatu gabeko errepide edota ur-presa moduko ingeniari-tza obretan, mehatze abandonatuetan, hiriaren

69 SMITHSON, ROBERT, "Frederic Law Olmsted and The Dialectical Landscape", *Artforum*, 1973ko otsaila: FLAM (Ed.), *Robert Smithson: The Collected Writings*, op. cit., 165. or..

70 PRICE, UVEDALE, *Three Essays on the Picturesque*: SMITHSON, ROBERT, "Frederic Law Olmsted and The Dialectical Landscape": FLAM (Ed.), *Robert Smithson: The Collected Writings*, op. cit., 159. or..

71 Kolono aitzindariak zuhaitzak inongo etorkizun begiradarik gabe moztuak zituzten.

72 SMITHSON, "Frederic Law Olmsted and The Dialectical Landscape": FLAM (Ed.), *Robert Smithson: The Collected Writings*, op. cit., 165. or..

hedapenetan sorturiko eremu suburbialetan eta abar. Hauek baina, eremu natural/artifizial dikotomian baino areago, gizakiaren eraiketa prozesuak eta bilakaera geologiko eta naturalak nahasten diren paisaia dialektikotzat hautemanen. Eta era berean, hondameneko paisaia horiek, kontzientziaz, baina galdutako eremu edota paradisu natural harekiko nostalgiarik gabe, haien egituraketa eta forma masiboen potentzialitate estetikoari (edota zergatik ez, “pintoreskotasunari” ere) kontu hartuz hautemanen. Hots, lurraren ordenamendu masiboa eta aurre-eraiketa prozesuan diren lur-eremuak, urtegi artifizialeak kasu, beraien potentzialitate material eta formalagatik, artelan moduan hauteman litezke Smithsonen ustez. Potentzialitate estetiko handiko eraikin hauek, XVIII eta XIX. mendeko pintoreskotasun moderno batetik irakurriko dituelarik, idatzi honetan antzeman daitekeen lez:

Uholdeen kontrola, ureztaketa eta indar hidroelektrikoa bere gain dituzten ur baliabideek, lurra ordenatzeko erabateko bide berria erakusten dute. Hauek, lur eremu eta ur masa zabalak kontutan dituzten eraikuntza erradikal modu bat dira. Presen laguntzaz, laku artifizialeak eraiketa “lorategi” zabal baten bista lez dakarkigu. Adibidez, Haitiko Errepublikako Peligre presa 250 oinetako luzerako hormigoizko kontrahorma batean datza. Egitura masibo hau, bere kaskada artifisial eta diseinu simetrikoez, fatxada mugiezin baten modura jazartzen da. Eskala eta indar ikaragarri bat adierazten ditu. Halako proiektuen forma fisikoa aztertuz, espero ez genituzkeen informazio estetikoak jaso genituzake. Ni ez nago hemen halako proiektu masiboen funtsezko “funtzioetan” interesatua, baizik eta horiek iradoki edota gogora ekar dakigukeenarekin interesatua.⁷³

Hots, urtegi artifizialeak beraiek, halako “lorategi” (“*garden*” dio berak) zabal baten modura agerrarazten zaizkigu, ia eremu natural(izatu) gisa. Gilpin, Pricek eta Olmstedek pintoresko kontzeptu estetikoaren bidez ulertutako “hondameneko prozesu” eta “paisaia dialektiko” horiei eutsiz, eta pauso bat haratago eginaz, Smithsonen, urtegi artifizialeak obrak edota urbanizazio prozesu ikaragarriak garaiko hondamen prozesu etengabearen diren monumentu gisa hautemango ditu. Urtegi eta halako egitura handien funtzionamendua nahiz utopia modernoa albo batean utziz, hauek eragindako lurraren eraldapen eta hondamen prozesuen irakurketa sozial eta estetiko bat eginez.

Smithsonen, beraz, modernitate eta espazio urbanoaren hedapen geldiezinak sortarazitako espazio suburbano nahiz erresidualetan fokatu du batik bat bere begirada. Hain zuzen, eraldaketa eta entropia prozesu horiek era nabarmenean azaleratuko diren fenomenoetan. Claude Lévi-Strauss-ek antropologiatik gizartearen konplexizazioa bide sorturiko entropia maila aztertuko lukeen “entropologia” diziplina aldarrikatuko zuen bezala, Smithsonen ustez, egungo artista eta kritikoen ere paisaiaren ordenamendu eta desintegrazio prozesuetan fokatu beharrean dute euren begirada.⁷⁴

73 SMITHSON, “Towards the development of an air terminal site”: FLAM (Ed.), *Robert Smithson: The Collected Writings*, op. cit., 58. or..

74 SMITHSON, ROBERT, “Art Through The Camera’s Eye”, 1971: FLAM (Ed.), *Robert Smithson: The Collected Writings*, op. cit., 375. or..

The Monuments of Passaic

What can you find in Passaic that you can not find in Paris, London or Rome? Find out for yourself. Discover (if you dare) the breathtaking Passaic River and the eternal monuments on its enchanted banks. Ride in Rent-a-Car comfort to the land that time forgot. Only minutes from N.Y.C. Robert Smithson will guide you through this fabled series of sites. And don't forget your camera. Special maps come with each tour. For more information visit Dwan Gallery, 29 West 57th Street. New York.

Robert Smithson

Smithsonen gizarte modernoaren paisaia ordenamenduan eta desintegrazio prozesuetan jarria du, bada, begirada. Eta horren isla da bere jaioterri zuen New Jersey-eko Passaic suburbiala bestelako klabe estetiko batean irakurtzeko “The Monuments of Passaic” 1967an Artforumen argitaratutako erreportaje moduko saiakera.

“The Monuments of Passaic”en New Yorkeko gune metropolitanotik haren periferia litzatekeen New Jerseyeko Passaic herrialde suburbial eta industrialerako bidaia (*tour*) deskribatuko du Smithsonen; eremu suburbanoa, anti-klasizismo eta anti-erromantizismo batetik bada ere, “pintoreskotasun” berri batetik begiratu. Era berean, Artforumen argitaratutako erreportajearen deskribaturiko Passaiceko leku eta elementuak bisitatzeko gonbitea luzatzen du Dawn Galleryn; garaiko monumentutzat dituen horien argazkiak bertan bilduz: egur eta altzairuzko zubia, hondeatzaile bidezko lur mugitzeak, ibaiertzean zehar kokatutako hodi luze bat, sei hobiz osatutako isurbidea, biltokiak, “PASSAIC BOYS ARE HELL!!!” pintada horman, supermerkatu eta aparkalekuak...

Agortua irudi zaion eskulturaren eremu tradizionalaren aurrean Passaicen topatutako elementu suburbial horiek monumentu gisara irakurriko ditu, artea testuinguru errearen irakurmenetik sortuz. Hala nola, aurre-zirriborro batean ere honela deskribatu eta katalogatuak ageri dira Smithsonen Passaic-en antzemandako “monumentu” berri horien kategoriak:

A Mota, “esanahia agortua duten oroitarriak” edota “kaleko pertsona batek monumentutzat dituenak”.

B Mota, nolabaiteko Wall Street aurreko eraikuntza hondakinak, Smithsonen “Suburbia Zaharra” deitua.

C Mota, II. Mundu Gerra ondoko zenbait eraikuntza, Smithsonen “Suburbia Berria” deitua.

D Mota, “Hildako lekuak”, edota lehortutako igerilekuak, aparkalekuak eta lur eremu degradatu moduko toki hutsak, Smithsonen “denbora iraupen mugatu bat dutela diruditen” lez definitutako dituenak.

*E Mota, “Hondamendi Alderantzua”, azkenik osatua izango den edozein eraikuntza berri.*⁷⁵

Monumentuaren *status quo*a sinbolizatuko lukeen “A” monumentu mota horren aurrean, espazio suburbial horretako eraikin eta eremu utzietan bi-latuko ditu Smithsonek eskulturari irekiera emango lioketen espazioarekiko artearen hedapenak (*expanded field*). Eta “The Monuments of Passaic” artikuluan, monumentuen taxonomia hortaz baliatuko da ingurune suburbialaren irakurketa estetiko hori egituratzeko. Inguruaren deskribapen horiek bere pertzepzioekin, iragarkien irakurketekin, zientzia fikzioarekin, eta baita minimalismoari, earthworks delakoei zein arteari, oro har, eginiko keinuekin lagunduz. Era adierazgarrian, honela hasiko du Smithsonek odisea suburbanoaren bere kontakizuna:

1967ko irailaren 20an, larunbata, Portuko Agintaritzaren eraikinera joan nintzen Zortzigarren Etorbideareiko 42 kalean. New York Timesen ale bat eta Brian W. Aldiss-en Earthwork deituriko poltsikoko liburua erosi nituen. Jarraian, 21. leihatilara joan eta Passaicera joaneko tiketa erosi nuen. Eta ondoren, autobus geltokiko goi plantara igo (173 nasa) eta Inter City Transportation enpresako 30 autobusa hartu nuen.

[33]

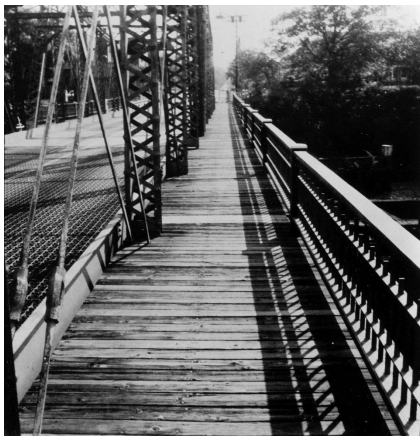


Eseri eta Timesa ireki nuen. Arte atala gainbegiratu nuen: A. M. Sachs Gallery-n “kolekzionista, kritiko era komisarioen hautaketa bat” (goiz hartan jaso nuen gutun batek “urriaren 4ean erakusketa itxi aurretik jokoan parte hartzera” gonbidatzen ninduen); Walter Schatzki-k “Grabatuak, Marrazkiak, Akuarelak” saltzen zituen “%33,33ko deskontua”rekin; Elinor Jenkins-ek, “Errealista Erromantikoa”k, Barzansky Galleries-en erakusten zuen; XVIII-XIX. mendeko altzari ingelesak Parke Bernet-en salgai; Goethe House-en “Norabide Berriak Diseinu Grafiko Alemanean”; eta 29. orrian John Canaday-en zutabea zegoen. “Gaiak eta Usuzko Bariazio”en inguruan idazten zuen. Canaday-en zutabe gainean Samuel F. B. Morse-ren Paisaia Alegorikoa-ren berrekoizpen lauso bat begiratu nuen. Zerua egunkari inprimakiaren gris argi batekoa zen, eta izerdi orban leunak ziruditen hodeiek, izena ahaztua dudaneko akuarela egile jugoslaviar famatu bat ekartzen zuten gogora. Eskuin besoa gorantza zuen estatua txiki batek putzu batera (edo itsasoa zen?) begiratzen zuen. Alegoriaren eraikuntza “gotikoek” itxura zehaztugabea zuten, oster, beharrezkoa ez zen zuhaitz bat (edo ke hodei bat zen?) paisaiaren ezker aldean puztua zen.⁷⁶ [33]

Arte merkatuaren zein arte erromantiko dezimononiko baten inguruko erreferentziak irakurriz, Earthworks izenburupeko liburua aipatuz, bere irakurketa hurbiltzen gaitu pixkanaka Smithsonek. Arik eta, halako batean lehen monumentuaren gainetik pasa eta hori deskribatzeari ekin arte:

⁷⁵ REYNOLDS, ANN, *Robert Smithson. Learning from New Jersey and Elsewhere*, Cambridge (Massachusetts), The MIT Press, 2003, 101. or.. Euskerara itzulpena geurea da.

⁷⁶ SMITHSON, ROBERT, “A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey”, *Artforum*, 1967ko abendua: FLAM (Ed.), *Robert Smithson: The Collected Writings*, op. cit., 68-74. or.. Gaztelarara Harri Smith-ek itzulia: *Un Recorrido por los Monumentos de Passaic*, Nueva Jersey, Bartzelona, Gustavo Gili, 2006, 7-9. or.. Euskerara itzulpena geurea da.



- [34] *Autobusa lehenengo monumentuaren gainetik pasa zen. Sokatik tira egin eta Union Avenue eta River Drive arteko izkinan jaitsi nintzen. Monumentua Bergen eta Passaic konderrriak lotzen dituen Passaic ibaiaren gaineko zubia zen. Eguerdiko eguzkiak kutsu zinematografikoa ematen zioen lekuari, zubia eta ibaia argiz zurututako irudi batean bihurtuz. Nire Instamatic 400-arekin horri argazkia ateratzea argazki bati argazkia ateratzea modukoa zen. Eguzkia, Instamatic bidez nire begitara “fotograma” serie bat proiektatzen zuen bonbilla ikaragarri batean bilakatu zen. Zubia iragaitea egur eta altzairuz eginiko argazki erraldoi baten gainetik ibiltzea bezalakoxea zen, eta behean, ibaia, irudi zuri jarrai bat erakusten zuen pelikula bat [34].⁷⁷*

Zubia pasa eta ibaiertzean zehar jarraituz, Smithsonen zeharka, minimalismoko objektuei keinu eginez, beste hainbat monumentu ikusi eta aipatuko ditu: eraikuntza lanetan den errepidea, kolorerik gabeko etxe errepikatua, ponpaketa plataforma batekin lotutako hodi luze bat [35], hainbat pon-toiekin eutsia, ibaira ura botatzen duten sei hobi handiz osatutako isuria... Monumentu hauek, baina, minimalaren espazio abstraktuan eta haren autoerreferentzialtasunean beharrean (Donal Judd-en “objektu espezifikoen” “den hori da” moduan)⁷⁸, Passaiceko suburbioan (testuinguru errealean) kontestualizatuko ditu Smithsonen.



- [35]

Hala, kontra-erromantizismo batetik, hondamendi prozesu batean diren inguruak, zuloz beteriko eremu utziak dira Smithsonen deskribatzen dizkigun monumentu berriak. Passaic, paisaia pintoresko tradizioaletako ruina erromantikoen aldean, eraiki aurretik jada herexa den “hondamendi alderantzuz” osatutako “panorama huts” baten moduan aurkezten digu. Non Smithsonen begirada anti-erromantikoari jarraiki, eraikinak ez diren eraiki ondoren hondatu, baizik eta eraiki aurretik diren, jada, herexa. Zulo, herexa edota huts monumental hauek, iraganaren oroitarri beharrean, ahanzturara bideratutako alegiazko etorkizun baten aztarnak lirateke. Izan ere, eta bere hitzetan: *suburbioak iragan arrazionalik gabe eta historiaren “gertakizun handirik” gabe bizi [bai]dira. Oh, agian estatua, kondaira edo bitxikeriaren bat edo beste badira, baina ez da iraganik; soilik etorkizun litzatekeen hori. Funtsik gabeko utopia, makinak ez dabilzan, eguzkia beira bilakatu deneko lekua eta Passaiceko hormigoi fabrikak (River Drive, 253) HARRIA, AREA ETA ZEMENTUAREKIN negozio onak egiten dituenekoa.⁷⁹*



- [36]

Metropoli modernoan beharrean, haren atzealdea litzatekeen eremu suburbialean jartzen du Smithsonen atentzioa. New Yorkeko trinkotasunaren aurrean zuloz bete ageri den New Jersey. Hondamendi jarrai baterantz jotzen duen “forma gabeko entitate negatibo zabal” batean.⁸⁰ Smithsonentzat suburbioan espazio residualak formarik gabeko hondamendi jarraiak izanen dira:

⁷⁷ Ibid., 11. or.. Euskerara itzulpena geurea da.

⁷⁸ Ikus CRIMP, DOUGLAS, “La redefinición de la especificidad espacial”: BLANCO, PALOMA / CARRILLO, JESÚS / CLARAMONTE, JORDI / EXPÓSITO, MARCELO (Ed.), *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2001, 148.or..

⁷⁹ SMITHSON, *Un Recorrido por los Monumentos de Passaic*, Nueva Jersey, op. cit., 20. or.. Euskerara itzulpena geurea da.

⁸⁰ SMITHSON, ROBERT, “A Museum of Language in the Vicinity of Art”, 1968: FLAM (Ed.), *Robert Smithson: The Collected Writings*, op. cit., 91. or..

natura zulatuz, zolatuz, eta ondotik, berriz ere, zolatutakoa zulatzen duen indar entropikoa. Prozesu edota bilakaera horretan legokeelarik (utopiarik gabe baina) eraldaketa jarraian den lurraren ordenamendu materialaren potentzia estetikoa.

Hala, Passaiceko azken monumentua, jolas-parke bateko are kaxa [36], ezinbestez hondamendira, entropiara, bideratutako horren metafora litzateke:

Azken monumentua are kaxa bat zen, edota basamortu modelo bat. Arratsaldeko eguzki ia agortuak desertua desintegrazio eta ahanzturaren mapa amaigabean bihurtzen zuen. Eguzki printzek dirdirarazten dituzten partikula ñimiño osatutako monumentuak kontinente osoen barreiatzea,

ozeanoen agortzea iradokitzen zuen. Jada ez zen baso berde eta mendi gailurrik, soilik milioika are ale, hauts bihurtutako hezur eta harrien edukiontzi zabal bat. Are ale bakoitza atemporalitatearen metafora hila zatekeen; halako metafora deszifratzeak eternitatearen ispilu faltsuan barnera-raziko ligukeelarik. Nolabait, are kaxa hau hilobi ireki gisa erabili ohi zen; haurrak pozik jolastu ohi duten hobi.

(...)

Orain eternitatearen atzera bueltatu ezina egiaztatu nahiko nuke, entropia baliztatzeke esperimendu hutsal baten bidez. Imajina dezagun are kaxa bitan banatua, alde batean are beltza eta bestean zuria duelarik. Haur bat urreratu eta erloju orratzen norabidean ehunka aldiz kaxan korrika eginarazten diogu, arik eta area nahastu eta urdindu arte; ondoren erloju orratzen kontrako norabidean korrika eginarazten diogu, baina ondorioa ez da hasierako banaketa haren lehengoratzeta izango, baizik eta urdintzearen eta entropiaren areagotze bat.⁸¹

⁸¹ SMITHSON, *Un Recorrido por los Monumentos de Passaic*, Nueva Yersey, op. cit., 27-28. or.. Euskerara itzulpena geurea da.

3.2.3. Ready-made posturbanoak

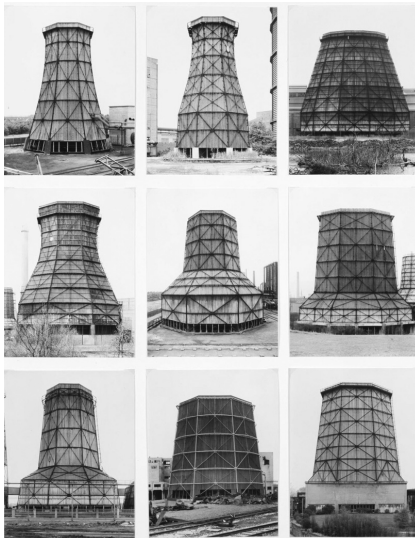
1.6. *The Generic City is the city liberated from the captivity of centre, from the straitjacket of identity. The Generic City breaks with this destructive cycle of dependency: it is nothing but a reflection of present need and present ability. It is the city without history. It is big enough for everybody. It is easy. It does not need maintenance. If it gets too small it just expands. If it gets old it just self-destructs and renews. It is equally exciting –or unexciting– everywhere. It is “superficial” –like a Hollywood studio lot, it can produce a new identity every Monday morning.*

Rem Koolhaas



Ed Ruscha, *Twenty Six Gasoline Stations*, 1962.

[37] 60ko hamarkada bukaera aldera, hainbat artista ipar amerikar eta europarrak fokatu dute beren begirada etendura eta hutsunez beteriko espazio erresidual eta suburbanoetan. Metropolia kontraste eta fragmentuen gainjartze kalidoskopiko baten gisara ikusiko duten II. Mundu Gerra aurreko abangoardistek ez bezala (espresionistek, futuristek, dadaistek, konstruktivistek), 60ko hamarkadatik aurrera Robert Smithson, Ed Ruscha edota Dan Graham moduko artista post-minimalistek espazio urbanoaren zabaltze eta lausotzeak⁸² sortarazitako espazio urbanoaren hondar erresidual eta elementu generikoetan jarriko dute beren atentzioa. Hots, aparkalekuz, zentro komertzialez, gasolindegiz, apartamentu bloke monotonoz... osatutako espazio “post-urbanoaren” (Steve Jacobs) egunerokotasun arrunt aspergarrian; ondoren Mark Augé antropologoak “ez leku” izendatuko dituen leku-identitarik-gabeko espazio horietan, hain zuzen.⁸³



Bernd eta Hilla Becher, *Anonymous Sculpture*, 1959-1972.

[38] Steven Jacobs-i jarraiki, espazio urbanoaren fragmentazioa modernitatea eta hiri modernoaren historiarekin zuzenki lotua badago ere, azken hamarkadetan adierazgarritasun berritu bat irabazi du fragmentazio urbanoak. Gerra ondoko masa kontsumoan oinarritutako mendebaldeko ideologiak, David Harveyek kapitalismoaren logikapeko “akumulazio malgudun”⁸⁴ urbanizazio prozesuak, hiri modernoaren modeloa (metropoli konpaktua) ordezkatuko lukeen urbanizazio hedatu edota lausotu bat ekarriko du, Jacobsek “post-urbano” deituko dion hiri fragmentatu eta zabaldua.⁸⁵ Era berean, kapitalismoaren globalizazio orokor baten baitan, espazio urbanoaren orokortze prozesu globalak ingurunearen homogeneizaziorantz ere joko du; besteak beste, Koolhaasek “hiri generiko”⁸⁶ gisa kontzeptualizatuko duena. Hala, urbanizazio prozesu global eta generiko horren adierazlerik nabarmenetakoak lirerateke periferiako auzune erresidentzial suburbanoak, nahiz kontsumora, aisialdira nahiz turismo globalera bideratutako eremu urbanoak. Augék “ez leku” gisa adierazirikoak. Edota berrikiago, Francesc Muñozek “urbanizazio” hitzez teorizatuko dituen urbanizazio eremu banalak, hots, lekuarekiko independente, erreplikak bailiren, behin eta berriro klonatutako paisaiak.⁸⁷

82 Gaztelarako “urbanización difusa” edota italierazko “città diffusa” “urbanizazio lausotu” edota “hiri lausotu” gisa itzuli dugu euskarara.

83 AUGÉ, MARC, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Seuil, Editions du Seuil, 1992. Gaztelarera Margarita N. Mizraji-k itzulia: *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Bartzelona, Editorial Gedisa, 1993 (4^a ed., 1998).

84 Geroz eta gauza gehiago merkantzia bihurtzen direneko kapitalismopeko garai edo joerari deituko dio David Harveyek “akumulazio flexibleko sistema”, non merkantziaren balioa haien erabilera balioagatik baino truke balioagatik ezarria den.

85 Ikus GUST (Ed.), *Post Ex Sub Dis. Urban Fragmentations and Constructions*, op. cit., 35-36. or..

86 KOOLHAAS, REM, “The Generic City”, *Domus*, 791, 1997ko martxoa. Gaztelarera Jorge Sainz-ek itzulia: *La Ciudad Genérica*, Gustavo Gili, Bartzelona, 2006.

87 MUÑOZ, FRANCESC, *Urbanización. Paisajes comunes, lugares globales*, Bartzelona, GG,

Hala, abangoardietan atentzioa fragmentuz osatutako metropoli dentso batean fokatuko duten moduan, artista post-minimalista eta kontzeptualek etendura, diskontinuitate, zabaltze eta urraduraz osatutako espazio “post-urbano”, generiko eta banalean jarriko dute atentzioa. 6oko hamarkadaz geroz era adierazgarrian joko dute espazio urbano arras zatikatu eta zabaldua bai eta kontsumo gizartearen egunerokotasun banala errepresentazio ikoniko, katalogazio formula, eskema edota argazki bidezko irudikapen kartografikoetan irudikatuzera.⁸⁸ Horren adibide lirateke, aurretik ikusi berri dugun Robert Smithsonen *The Monuments of Passaic* (1967) moduko paisaia suburbialaren inguruko irakurketa; Ed Ruscha-ren gasolindegi eta aparkalekuen katalogazio eta bilduma monotonoak, *Twenty Six Gasoline Stations* (1962) [37] edota *Thirty Four Parking Lots in Los Angeles* (1967) moduko argazki serieak kasu; Bernd eta Hilla Becher-ek eraikin industrialen argazki bildumak (*Anonymous Sculpture*, 1959-1972) [38]; Dan Graham-ek *Homes for America*-n (1966) [39] aldizkari batean argitaratutako etxebizitza suburbano prefabrikatuen irakurketa post-minimalista; Jeff Wall-ek *Landscape Manual* liburuxka (1969) [40]... Guztiek ere errealtatearen eskuratze estrategiatzat argazkia erabiliz, eta hauek, maiz, liburuxka edota era testual batean argitaratuz, joera kontzeptual baten adierazgarri.

Era berean, Frederic Jamesonek *Postmodernism or the Cultural Logic of Capitalism*-en sarreran adieraziko duen moduan, posmodernismoaren gogoan izanen dira halako paisaia “degradatuak”, itsusiak, *kitch*-ak, telebista serietako agertoki moduak, serie B pelikuletakoak, biografia popular, eleberrri beltz edota zientzia fikzioetan narraturikoak...⁸⁹ Besteak beste, Smithsonen Passaiceko pasarteak gogora ekar dakizkiguketuen tankerako leku eta narrazioak, edota Edward Ruscharen gasolindegien moduko eraikin banalak.

Ed Ruschak, 60. hamarkada hasieratik aurrera masa kontsumoak eta autoak erabat baldintzatutako amerikar paisaia suburbanoan fokatuko du bere begirada, hala nola, egitura soil eta arrunteko gasolindegietan ipiniz bere atentzioa. Bere serie fotografikoetan errepikatutako gasolindegi (*Twenty Six Gasoline Stations*, 1962) edota aparkalekuak (*Thirtyfour Parking Lots in Los Angeles*, 1967), Los Angeles hirian kontestualizatutako “objektu espezi-fiko” (Judd) batzuen modura, bereizgarri nabarmenik gabeko espazio suburbanoaren fragmentu monotono gisa erakutsiko ditu.

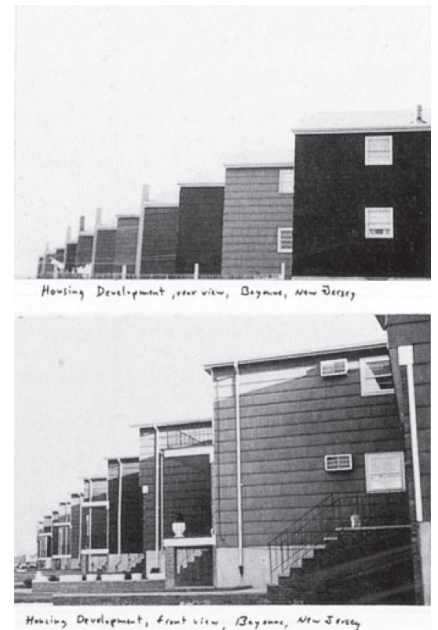
Hedatuz zihoan espazio suburbanoaren fragmentu eta egitura generikoen errepikatze monotonoaren bitartez, Ruscharen *Twenty Six Gasoline Stations* (1962), *Los Angeles Apartments* (1965), *Every Building on the Sunset Strip* (1966), *Thirtyfour Parking Lots in Los Angeles* (1967) edota *Real Estate Opportunities* (1970) moduko serie fotografikoak, eguneroko errealtate

2010 (2. edizioa, 2010).

88 JACOBS, STEVEN, “Shreds of Boeing Postcards: Toward a Posturban Aesthetics of the Generis and the Everyday”: *Post Ex Sub Dis. Urban Fragmentations and Constructions*, Rotterdam, op. cit., 35-36. or..

89 JAMESON, op. cit., 3. or..

[39]



Dan Graham, *Homes for America*, 1966.

[40]



Jeff Wall, *Landscape Manual*, 1969.



suburbialaren eskuratze eta katalogazio bihurtuko dira. Eraikin tipologia ezberdinen bilduma soil eta sorgorra. Ernetzen ari zen joera kontzeptualetik ez dira oso urrun izango Ruscharen deklarazioak: *nire irudiak ez dira horren interesgarriak, ez eta gaiaren edukia ere. Soilik 'errealitate' bilduma batzuek dira; nire liburua ready-made bilduma baten tankerakoa da.*⁹⁰

Bada argazkia bere izaera funtsezkoenera murrizteko nahi horretan (“nire irudiak ez dira horren interesgarriak”), argazkiaren erregistro zuzenaren eta ready-made-aren arteko lotura bat. Baina era berean, bere etxetik bere gurasoen etxerako bidean topatutako gasolindegia biltzeko erabaki horretan, gasolineraren ikonizitate pop eta banal horren aukeraketan, ordura arte tratatuta ez bezala, Los Angeleseko espazio urbanoa oso era argian biltzen duen zeinuen inguruko hausnarketa eta formulatzearekin aurkitzen gara [41].⁹¹

Dam Grahamek ere *ready-made* duchampiarraren tankerako estrategia erabiliko du *Homes for Amerika*-n (1966), etxebizitza modularrak forma minimalistak bailiren argazkituz eta hauek argazki erreportaje formatoan plazaratuz. Errealitate kontestualarekiko ez ezik artearekiko hausnarketa bat eginez, Grahamek gerra osteko amerikar paisaia suburbiala minimalaren idealtasun abstraktuaren edota pop iruditeriaren banalitatearen pare irakurriko du. Bere hitzetan: “Minimalismoa benetako errealitate sozial batekin harremandua dagoela, eta dokumentatua izan daitekeela erakutsi nahi nuen”.⁹² Eta errealitate horren irakurketa erreportaje moduan idatzita argitaratuko du:

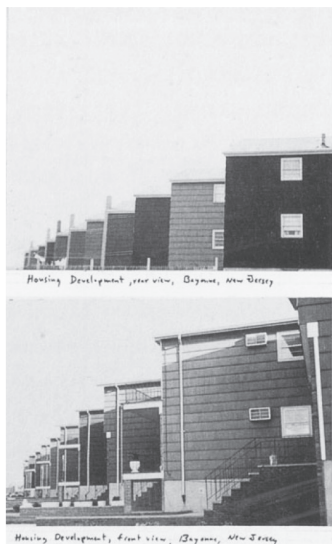
Hiri berria “zantzu” luzeko etxegintzaren “hazkundeak” osatzen du. Nonahi kokatuak daude. Ez dira bereziki aurretik ziren komunitatetan ezarriak izan, ez eta bertoko ezaugarriak garatu edota identitateak bereizteko ere. ‘Proiektu’ hauek II. Mundu Gerra bukaeran kokatzen dira, California hegoaldeko espekulatzailerek edota etxegile ‘eraginkorrek’ ekoizpen masiboko

90 RUSCHA, EDWARD, “Concerning Various Small Fires: Edward Ruscha Discusses His Perplexing Publications”, *Artforum* 5, 1965eko otsaila. Euskerara itzulpena geurea da.

91 Jacobsek azpimarratuta moduan, Ruschak bere serieetan landuko duen paisaia urte batzuek beranduago arkitektura teorikoen jomuga garrantzitsuenetako bat izanen da, besteak beste, 1968-ko Venturitarren *Learning from Las Vegas*, Denis Scott Brown eta Steven Izenour-en idatzietan (1972), edota Reyer Banham-en 1971ko *Los Angeles: The Architecture of Four Ecologies*-en tratatuko dena.

JACOBS: *Post Ex Sub Dis. Urban Fragmentations and Constructions*, op. cit, 37. or..

92 GRAHAM, DAN, “Dan Graham Interview by Mike Metz”: GRAHAM, DAN, *Two-Way Mirror Power: Selected Writings by Dan Graham on His Art*, Cambridge (Massachusetts), MIT Press, 1994, 183-198. or..



Each block of houses is a self-contained sequence – there is no development – selected from the possible acceptable arrangements. As an example, if a section was to contain eight houses of which four model types were to be used, any of these permutational possibilities could be used:

AABBCCDD	ABCDABCD
AABDDCC	ABDCABDC
AACBBDD	ACBDACBD
AACDDBB	ACDBACDB
AADDCCBB	ADBCADBC
AADDBBCC	ADCBADCB
BBAADDCC	BACDBACD
BBCAADDD	BCADBCAD
BBCCDDAA	BCDABCD
BBDDAAC	BDACBDAC
BBDDCCAA	BDCABDCA
CCAABDD	CABDCABD
CCAADDDB	CADBCADB
CCBBDDAA	CBADCBAD
CCBBAADD	CBDACBDA
CCDDAABB	CDABCDAB
CCDDBBAA	CDBACDDB
DAAABCC	DACBDACB
DAAACCBB	DABCDBAC
DBBBAACC	DBACDBAC
DBBCCAA	DBCADBCA
DDCCAABB	DCABDCAB
DDCCBBAA	DCBADDCBA

[42] Dam Graham, *Homes for America*, 1966. Argitalpeneko detailea.

teknikak egokitu zituztenean, bertan kontzentratutako langile ugarien babeserako etxeak arin eraikitzeke. “California Metodoa”, egur kopuru eta luzerak alde zurratik zehatz mugatzean zetzan, eta berauek estandarizazio zenbakiekin multiplikatuz, unitate anitzak erraz fabrikatzen ziren (...) ⁹³

Eta bukaera aldera hala jarraitzen du Grahamek:

Bere inguru hurbileko “orain eta hemen” az kanpo, testuingurua alferrikakoa da, sutarako diseinatuak daude. ⁹⁴

Hots, Francesk Muñozek berrikiago teorizatutako “urbanizazio”tik hurbil, lekuaz independente errepikatzen diren etxebizitza banalak. Eta hemen, lekuaz kanpo egote hori, testuinguruarekiko harreman eza, espazioa erretikula sare baten moduan ulertze huts hori, auzune suburbialaren blokeetatik pieza minimalistetara ere itzuli genezake.

Era berean, erreportaje gisara plazaratzen den Grahamen lan honetan, era argian datoz bat kontzeptua eta forma. Produkzio masiboko etxebizitza katalogo bat bailitzan, testua eta argazkiak ilara eta zutabe kuadrak tartekatzen dira, etxebizitza prefabrikatuen serializazio logika artikularen egiturara bertara eramanez. Etxebizitza moduluen historia, estilo nahiz kolore barietateen inguruko datuak (era ironiko batean) deskribatuz “urbanismo berriaren” isomorfismoa, generikotasuna jartzen du agerian:

Sail bakoitza plan osora harremantzeko logikak plan sistematiko bat jarraitzen du. Garapenak etxe modelo kopuru mugatua du. Adibidez, Cape Coral, Floridako proiektu batek, zortzi modelo ezberdinen publizitatea egiten du: A The Sonata, B The Concreto, C The Overture, D The Ballet, E The Prelude, F The Serenade, G The Nocturne, H The Rapsody (...)

⁹³ GRAHAM, DAN, “Homes of America”, *Arts Magazine*, 1966/1967. Euskerara itzulpena geurea da.

⁹⁴ Ibid..

(...) Familia unitateek eskuragarri dituzten koloreen artean egin behar dute aukera, era berean, senar-emazte bien gustukoak kontutan hartuz. Gizon eta emakume helduen gustuak jabeiei eginiko galdeketa alderatu ziren:

‘Gustukoak’

Gizonek: *Skyway, Colonial Red, Patio White, Yellow Chiffon, Lawn Green, Nickle, Fawn, Moonstone Grey*

Emakumeek: *Skyway Blue, Lawn Green, Nickle, Colonial Red, Yellow Chiffon, Patio White, Moonstone Grey, Fawn.*⁹⁵ [42]

Grahamek, etxe suburbialen ready-made tankerako argazki hauek, halako suburbietako argazki erreportajeak agertu ohi ziren *Esquire* gisako arte mundutik kanpoko aldizkari popular batean zabaldu nahi izango ditu; hala ere, besterik ezean edo, *Arts Magazin*-en argitaratuko ditu, azkenik, 1966an. Zelebrea izanen da baina, Arts Magazinek Grahamen argazki minimalistak amerikar suburbio edota leku galduetako argazki erreportajeen erreferente nagusienetako bat izanen den Walker Evans beraren argazkiengatik ordezkatu dituela. Patuaren jokoia.

[43]



Martin Parr, *Boring Postcards*, 2000. Argitalpeneko irudi bat.

Denboran aurrera eginez, espazializatzeko prozesu globalek are eta nabarmenagoa egin dute hirien “generikotasuna” edota “urbanizazioa”; horren adierazgarri izanen direlarik azken hamarkada parean eginiko hainbat artelan ere. Ruscha eta Grahamek 60ko hamarkadan espazio suburbanoaren eraikin tipologia ezberdinen inguruan eginiko katalogazio eta argitalpenak moduan, eta hainbaten artean bakarren bat aipatzearen, Martin Parr argazkilari ingelesak liburuxketan bilduriko hiri generikoen argazkiak aipa genitzake: *Boring Postcards* (2000) [43] eta *Langweilige Postkarten* (2001). Zeintzuetan Parrek gerrate osteko autopista, aireportu, auzune berri, zentro komertzial, fabrika, produktu industrial, kanpin nahiz hotelen postalak konpilatuz, hiri moderno distiratsu haren aldean kolorea galdutako hiria erakutsiko duen. Koolhaas-ek adieraziko duen gisa:

*Jada ez da “hiria” existitzen. Hiriaren kontzeptua inoiz ez bezala zabalduta eta itxuragabetuta dagoeneko honetan, bere ezinbestekotasunean behin eta berriro ekitea -irudiari, legeari, ekoizpenari dagokionean- halabeharrez nostalgikoa eta desgokitasunera bideratuta dago.*⁹⁶

95 Ibid..

96 KOOLHAAS, REM, “What Ever Happened to Urbanism”: KOOLHAAS, REM / MAU, BRUCE, S, M, L, XL, AEB, The Monacelli Press, 1995, 963. or.. Euskerara itzulpena geurea da.

3.2.4. Modernitatearen hondarretan. Lurraren ekoizpen eta berreskurapen prozesuak

Broken Circle/Spiral Hill lanaren eta haren testuinguruaren harira, zera idatziko du Smithsonek:

Aldatzen ez denaren konnotazioa dakarren erakusketa estatikoa alferrikakoa bihurtzen da. Zoritxarrez, artea formatu isolatu batean begiratzera baldintzatuak izan gara, gauzak elkarlotuta dauden eremu zabaletik aparte. Gauza bat bestearengandik bananduta ikusteak baliotsuak diren kontraesanak agerian uztea eragozten du. (...) Artea prozesu industrialetik eta oro har gizartetik moztutako errealtate autonomotzat hartzen denean, "illusio ederren mundua" dugu.⁹⁷

Smithsonen iritziz, arteak inguratzen gaituen guzti hau osatzen duten elementuak eta baldintzak kontuan hartu beharrez ditu, hala agerrarazten baitira kontraesanak -geure garaikidetasuna ulertzeko baliotsuak direnak. Hala, balioa gauzatan beharrez harremanetan jarritz, lanak bere testuinguruarekin harremanduz, "zirkulazio zentzu berri" bat luzatu dezakegu.⁹⁸

Inguratzen gaituen guzti hau osatzen duten elementuak eta baldintzak kontuan hartuz, Smithsonen modernitatearen paisaiaren ordenamendu eta hondamen prozesuetan jarriko du bere fokoa, aurretik aipaturiko "paisaia dialektiko" batzuen irakurketan. Eta inguruarekiko bere begiradari dago-kiola, zera adieraziko du, paisaiarekiko gaur egunerako arte kontzientzia bat garatzen ari dela, nostalgiaz libre dena, baina egungo ekoizpen eta berreskurapen prozesuak kontutan hartzen dituena. Zentzu honetan, Max Andrews arte kritikari eta komisarioak adieraziko duen gisa, Smithsonen lan eta idatziak, "ekologizatza" har ezin baditugu ere, giza harremanetan eta ekoizpenetan "ekologia baten" irakurketa bideratzen duten idazketak dira.⁹⁹

Smithsonen lan eta idatziek oraindik ere gordetzen dute gaurkotatasunik. Hala, 30 bat urte beranduago, milurteko berrira salto eginik, berriz ere, modernitateko hondamen prozesuetan begirada fokatuak duten artista batzuekin egiten dugu topo. Hauen arteari "ekologista" etiketa jarri ezin badiegu ere, giza harremanetan eta ekoizpenetan "ekologia baten" irakurketa bideratzen duten artistak dira. Lekuak eszenatoki aldaezin bezala irudikatu beharrez, "paisaia dialektiko" gisa, aldaketa topologiko batzuen baitan irakurriz. Arte halako idealtasun batean hauteman beharrez, bere testuinguruarekin txertatuta garatzen dutenak, garaiko kontraesanak azaleratuz. Max Andrewsek adieraziko duen gisa, esanahi oso bat plazaratzeari uko eginez bada ere, lengoia zein materia erabiliz, egitura eta irudikapenak eraiki edo deseraikitze joera bategatik bereizten direnak.¹⁰⁰ Inguratzen gaituen guzti

97 SMITHSON, ROBERT, "Sonbeek Unlimited – Art as an Ongoing Development", 1972ko otsaila. Artxibo honetan jaso: Smithson Papers, Archive of American Art (AAA).

Iturria: ANDREWS, MAX, "A Dark Spot of Exasperations: From Smithson to the Spime": COMMANDEUR, INGRID / VAN RIEMSDIJK-ZANDEE, TRUDY (Ed.), *Robert Smithson. Art in Continual Movement*, Amsterdam, Alauda Publications, 2012, 49. or..

98 ANDREWS, "A Dark Spot of Exasperations: From Smithson to the Spime": *Robert Smithson. Art in Continual Movement*, op. cit., 48-51. or..

99 Ibid., 51-52. or..

100 Ibid..

honen deseraiketatik eta irudikapenaren ezintasunetik bada ere, “zirkulazio zentzu berri bat” eragiten duenak. Charls Jenckes-ek *Critical Modernism. Where is Post-Modernism going?* liburuan aipatua moduan,¹⁰¹ beren barne-diskurtsoari, beren egite propioaren problematikari ez ezik, munduko gai zabalagoei era nabarmenagoan erantzun eta eusten dietenak. Edota Nicolas Bourriaudek joera “topokritiko” baten adierazle, geure garaikidetasuna baldintzatzen duten jakintzen, objektuen eta espazioen baitan eginiko indusketen herrirakurketak.¹⁰²

Robert Smithsonen (New Jersey, 1938 – Texas, 1973) eta kontzeptualaren halako oinordetza batean, gaur egungo halako joera “topokritiko” baten adierazle edo, Max Andrewsek “A Dark Spot of Exasperations: From Smithson to the Spine” testuan Jorge Satorre, Lara Almarcegui eta Cyprien Gaillard-en lanak aipatzen ditu. Guk, “inguratzen gaituen guzti honi zentzua ematearen arte epistemologiaz” dihardugun honetan, Lara Almarcegui (Zaragoza, 1972) eta Ibon Aranberri (Itziar, 1969) -ren lanak aipatuko ditugu.

Eremu hutsak. Lara Almarcegui

Lurraren ekoizpen eta berreskurapen prozesu garaikideetan jarriko du atentzioa Lara Almarcegui, Rotterdamen finkatutako artista aragoiarrak ere. Apenas interesatzen omen zaizkio objektuak, bere obsesioa lekuak eta beraiekiko bizipenak direlarik.¹⁰³ Eta hala, bere biziera modura ulertzen duen bere jardun artistikoan, lekuak bizipenetik ezagutu nahi batetik abiatu izan da, hauek denboran zehar luzatzen diren inguruarekiko harremantze prozesu modura gertatuz: botatzera dioazen merkatua errestituratu, lekuak induskatuz, baratza eginez, utzitako eremuak bisitatuz...

Lurraren ekoizpen eta berreskurapen prozesuei lotuta, Almarceguiren jomuga jarrai izan dira, besteak beste, eremu hutsak. Hots, guztia diseinatzeraz, eraikitzeraz, urbanizatzeraz jotzen duen gizartean, hutsik mantentzen diren eremuak. “Eremu” horiek (“*descampado*” gazteleraz, “*wasteland*” ingelesez) hala definituak direlarik Almarceguirengandik berarengandik:

Eremu bat eraiki gabe dagoen lursail bat da, baina lursail horrek ez ditu natura-guneez izaten dituzten bereizgarri zehatzak, ez eta parkeek edo lorategiek izaten dituzten ezaugarriak ere. Sarritan, eremuak ezertarako balio ez duten lekuak izaten dira, komunikabide berrien artean ahaztuta geratu diren tokiak. Maiz, ordea, industriak itxi eta instalazioak kendu ondoren, industria-gune horietan azaltzen diren eta hutsik dauden toki zabalak izaten dira. Eremuek duten alderdirik interesgarriena da haiexek direla, hain zuzen, diseinu baten arabera sortuta ez dauden hiriko toki bakanetakoak.¹⁰⁴

101 JENCKES, CHARLES, *Critical Modernism. Where is Post-Modernism going?*, London, Wiley Academy, 2007, 203. or..

102 BOURRIAUD, “Topocrítica. El arte contemporáneo y la investigación geográfica”: *Heterocronías. Tiempo, Arte y Arqueologías del Presente*, op. cit., 17-34. or..

103 Javier Hontoria-k Lara Almarcegui eginiko elkarrizketa. Salon Kritik, 2008ko apirilaren 17a. Jatorrian El Cultural gehigarrian argitaratua: http://salonkritik.net/06-07/2008/04/entrevista_a_lara_almarcegui_j.php

104 ALMARCEGUI, LARA, *Bilboko itsasadarreko eremuen gida*, Bilbo, Rekalde Aretoa, 2008.

Honenbestez, eremu huts horiek eraikigabeko eremuak lirateke, baina era berean, hauek ere ez dira naturagunetzat ulertzen ditugun paisaiak ere. Eremu urbanizatuan utzitako orubeak dira, maiz, iraganeko erabileraren arrastoak dituztenak, edota etorkizuneko planifikazio urbano baten proiektzio direnak. Eta era berean, momentuko definizio edo funtzio ez horregatik, eraldaketa prozesu baten adierazgarri direnak, eta hartara, baita fenomeno naturalen ondoko bilakaera entropiko batera emaniko eremu ere. Hala dio Almarcegui: *Eremuetan ez da mantentze-lanik egiten, eta, beraz, begibistan izaten ditugu gainbeheraren, nahasketaren eta entropiaren natura-prozesu guztiak.*¹⁰⁵

Almarcegui, guztia eraikitza jotzen deneko garai honetan, desagertzearen diren eraiki gabeko eremu horietan jarriko du bere atenzioa, hauek era zuzen batean hautemanetz, eta era berean, hiri ezberdinetan topatutako eremu horiek gidaliburu batzuetan dokumentatuz eta bilduz. Gidaliburu hauetan, eremu hutsak lokalizatu eta kokatzeaz gain, hauen iraganeko, gaur egungo eta etorkizuneko historian kokarazten gaitu Almarcegui, parajearen ezauzgarriak, izandako edota proiektatutako erabilerak, erabilera inprobisatuak, bere egoera legala, jabetzak eta abar era analitikoan deskribatuz.

Adibide hurbil bat *Bilboko Itsasadarreko Eremuen Gida* da (Rekalde Aretoa, Bilbo, 2008) [44]. Zehazki honi kontu hartuz, zera esan behar dugu, Bilboko itsasadarra industrializazio eta postindustrializazio prozesu bortitz batzuek pairatutako terrenoa dela. Lehenik, XIX. mende amaierako siderurgia, meagintza eta ontziolen industria astunen ezta, eta ondoren, krisialdi ekonomikoaren ondotik, merkataritza, industria kulturalen eta zerbitzu sistemen bilakaera post-industrialerako eraldaketak, bilakaera batean diren eremuak sortu ditu itsasadarrean. Hala, Bilboko itsasadarreko eremu huts gehienak, dio Almarcegui, *kaietatik hurbil dauden industriako lursailak dira. Eremu asko industrialde bilakatuko dira, edo, bestela, hiriak bereganatuko ditu eta, azkenean, bizitegiatiko gune bilakatuko dira.*

Baina era berean, postindustrializazio prozesuen aztarna ekologikoaren adierazgarri diren eremu hauek, eremu utzi diren heinean, “mantentze-lanik” ez duten neurrian, naturagune babestuak baino ere eremu basatiagoetan bilakatzeko dira maiz, baita eremu paradisiakoetan ere. Berriz ere Almarceguiren hitzak hartuz: *eremu horietan, harrizkoa bada ere, ematen du denbora gelditu egin dela, badirudi gune independenteak direla, hiriak hazteko duen erritmoarekin inolako zerikusirik ez dutela; eremu horiek askatasunez beteriko paradisia dira landareentzat eta, azken batean, erabiltzen dituzten guztientzat.*¹⁰⁶

Eremu utzi, huts edo paradisiako hauetan zentzu guztiak jarriz, Almarcegui, guztia eraikia izan behar dueneko horri hartzen dio kontu, eta haren erresistentzian, eraiki gabeko eremu horien aldarrikapena egin. Finean, Almarceguiren eskuhartze-ek garapen urbanoaren aurreko kritika dira; bizikidetasunaren gaintik ezarri nahi den produktibitate bideratutako biziera baten aurrean, bizipenean oinarritutako topokritika da berea.

[44]



Lara Almarcegui, *Bilboko Itsasadarreko Eremuen Gida*, 2008.

¹⁰⁵ Ibid..

¹⁰⁶ Ibid..

Monumentu jarraia. Ibon Aranberri

Tanto por su significado literario como en sus consecuencias sobre el terreno, los embalses son neutralizadores de la historia. Así el lugar se convierte en una gran ruina, un monumento continuo. Ruina en tanto que desaparición del entorno primigenio o ruina recuperada por los hechos acontecidos y su posterior retransmisión. Al eliminar lo auténtico, se nutren de ello. Sobre el mapa, su percepción se va centrando en puntos. Aparecen así estos nuevos escenarios de ficción donde se proyectan las visiones del entorno primario, elaboradas desde la imaginación urbana. Así se forma un circuito cerrado, en un primer orden como recurso de materia prima y seguidamente como equipamiento de tiempo libre y parque natural. En el mismo lugar se juntan el objeto, el monumento y la ciudad.

Ibon Aranberri

Modernitatearen hondarretan, urbanizazio osora jotzen duten lurraren ekoizpen eta berreskurapen prozesuetan jartzen du atentzioa Ibon Aranberri *Dam Dreams* (2003), *Política Hidráulica* (2005) eta *Mar el Pirinéo* (2006) lanek osatzen duten proiektu zabalean. Zehazki, frankismopeko modernitate berantiarrean, modernitate eta irekiera irudi lez, espainiar plan hidrológicoaren baitan eraikitako urtegi artifizialen obra publikoak aztergaitzat hartuz.

Espainian 50-60. hamarkadetan eraikitako urtegiak (asko Pirineo aldeko lur menditsu eta urtsuetan eraikiak), energia elektriko hornitzea eta lehorreko lurretara erregadio ura eramatea izan dute helburu. Hauek lurraldea bortizki eraldatu badute ere (bertoko herriak eraitsiz eta urazpian irentsiz), egun, ur eremu zabal hauek, ekosistema integratu moduan, paisaia naturalak bailiren agerrarazten zaizkigu mapan. Baina, Aranberri adierazi moduan, urtegiak, bere irudikapen sinbolikoagatik zein ondorio materialengatik, “historia neutralizatzaile” dira.¹⁰⁷ Urtegiak, lurraren ordenamendu jarrai batean (energia ekoiztiz, erregadioak kudeatuz, uholdeak eta lehorteak kontrolatuz, natura parkeak antolatuz...) hondamen prozesu jarrai bat suposatzen dute, eta zentzu horretan dira (Smithson gogoan) “monumentu jarrai”.¹⁰⁸ Jatorrizko ingurunea deuseztatuz alegiazko paisaia berri bat eratzen da, berriz ere, jatorrizko paisaia haren irudiaz (beti ere urbanoa dena) elikatzen dena. Eta hala azaleratzen zaizkigu urtegiak, ekosistema orekatuak bailiran, natura parke moduan. Urtegiak bere horretan biltzen ditu, Aranberrien esanetan, “objektua” (gauza), “monumentua” (sinbologia) eta “hiria” (proiektzioa).¹⁰⁹

Eta hala agerrarazten digu Aranberri, egituraketa eskultoriko batean *Mar del Pirinéo* deiturikoa (Moises Perez Albeniz Galeria, 2006), bailaren topografia trunkatu batean, paretaren kontra eta alderantzuk ageri diren Esako ur masaren maketa monumental eta fragmentatuan. [45]



Ibon Aranberri, *Mar del Pirinéo*, 2006.
Erakusketako detaile bat.

[45]

107 ARANBERRI, IBON, “Dam-Dreams”: *Tour-ismes. La Derrota de la Dissensió. Itineraris Crítics*, Bartzelona, Fundació Antoni Tàpies, 2004, 432. or..

108 Ibid..

109 Ibid..

Eta hala agerrarazten dizkigu baita ere, historiaren neutralizatzaile moduan, *Politica Hidráulica*n biltoki batean pilatuta bezala ageri diren Estatu Epainiarreko presen argazki topografikoak (denboran zehar handituz doan pilaketa: Gure Artea, Artium, 2005; Documenta 12, Kassel, 2007; *Organigrama*, Tapies Fundazioa, 2011...). Halako ingeniari-obra handien adierazgarri, erakunde ezberdinen egongeletan aurki daitezkeen argazki enmarkatuak, garapen mitoaren eta estatu handitasunaren irudi. [47]

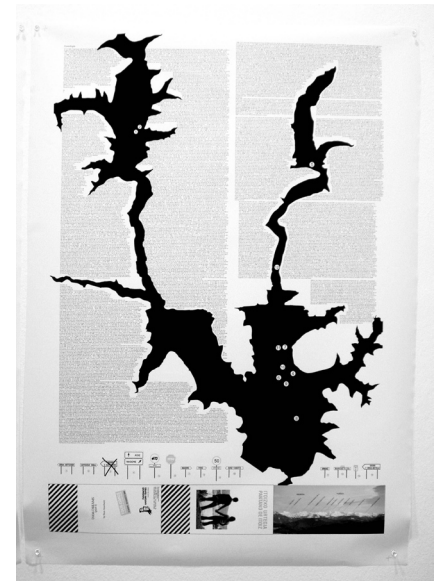
Nola azaleratu, baina, errepikatutako irudi horien ordena naturalizatua? Ez da nahikoa izan urtegien goi bistak banan banan bere begiradatik argazkitzea (hala eginik irudikapen ezberdin bat azaleratuko delakoan). Behin eta berriro, historiaren huts egite batean, Historia beraren berridazketa agertzen da.¹¹⁰ Hala, irudikapen hauek adierazi nahiko luketen naturalizazioa ezin azaleratu horretatik, irudikapenaren beraren ezintasunetik, argazki hauek pilaketa monumental batean bilduko ditu Aranberrik; “gainezka” egiten duen pilaketa honen bitartez boterearen ikonografia nabarmenduz. Gehiegizko eszedente hori utopia alderantz baten hondamen adierazlean bihurtzen da.

Denboran eta espazioan urreratuz, Aranberrik Espainiako plangintza hidrológico horren azken kasura hurbilazten gaitu *Dam-Dreams* erakusketan (*Tour-ismes* erakusketa, Tapies Fundazioa, 2003): Itoiz-go urtegiara, berari zein guri biografikoki hurbilagoa zaiguna. [46]

Itoiz-ko urtegia, euskal aurre-Pirineoan kokatua, Nafarroako gobernu erregionalistak 80ko hamarkadan proiektatzen hasi eta 90ko hamarkadan eraikuntza lanetan hasia, mugimendu sozialen eta talde ekologisten erresistentzia handi bat izan duen kasu hurbila da. Nik neuk ere hala gogoratzen ditut haren eraikuntzaren balizko baldintzen irregulartasunaren berriak, obren kontrako sabotajeak, manifestazioak zein atxiloketak. Eta nik neuk gogoratzen dudan hori modura, Aranberrik bildutako komunikabideetako berriek zein elementu testualek zeinu politikoa ere baduen topografia bat azaleratzen dute.¹¹¹ Halako kasuetan nabarmen egiten da garapen liberalaren amaierarik gabeko zabalkunde beharraren eta identitate lokal erroten baten “jatorrizko” lurraren nahiaren arteko talka (eta zer esanik ez geure bezalako lurralde biziki politizatuan).¹¹²

Hala, gure garaikidetasunaren kontraesanak azaleratuz, paisaia dialektiko bat, urratutako topografia bat da Aranberrik erakusten diguna... urtegien maketa trunkatuak eginez, urtegien argazki topografikoak pilatuz, galdutako lekuen seinaleak mapan kokatuz...

[46]



Ibon Aranberri, *Dam-Dreams*, 2003. Zenbait detaile.

110 Ibon Aranberri *Paradisu Galdua* jardunaldietan entzundakotik jasoa. 2014ko apirilaren 25a, Sukaldea, Tabakalera, Donostia.

111 *Dam Dreams* erakusketa hainbat elementu osatzen dute. Begirada nabarmen bereganatzen dituzten trafiko seinale eraztuen pilaketa bat: jada galdutako, ur-azpian geratutako herrien trafiko seinaleak (“AOIZ”, “NAGORE”, “AURITZ”, “ITOIZ”...), hainbat “STOP ITOIZ”, “ARTOZKI VIVO”, edota Euskal Herrian Euskaraz moduko pintadekin. Inguruko aran-arroen mapa topografikoa, eta atzean, jada galdutako seinaleak biltzen dituen Itoizko urtegiaren forma (halako itzal beltz baten gisara), guztia Itoizko urtegiaren berrien kronologiaz inguratua dena. Albo batean, karpeta banatan, in situ aurkitutakoaren dokumentazioa eta prentsan bildutako berriak.

112 ARANBERRI, “*Dam-Dreams*”: *Tour-ismes. La Derrota de la Dissensió. Itineraris Crítics*, op. cit., 432. or..

Ibon Aranberri, *Política Hidráulica*, 2004-2010. [47]





3.3. Begiradari begirada

3.3.1. Artista etnografoa

Hal Fosterrek, Benjamin-en “Autorea Produktore”¹¹³ adierazpen famatuaren paralelismo estruktural bat eginez, “Artista Etnografo” paradigma erabiliko du identitate kulturala eta haren testuinguru soziala langai izango duen arte garaikidearen joera soziologikoaren “mapeo” artistikoez, bai eta haien autoritate kulturalaz, hitz egiteko.

Fosterrek arte joera etnografiko gisa identifikatutako horretan, “artista etnografoak” identitate kulturala eta bere testuingurua lituzke jomuga, artea kulturaren eremura (antropologiak langaitzat lukeena) zabalduz. Hots, “artista etnografoak”, antropologo edota soziologo baten tankeran, eremu kultural edota soziala izanen du langai.¹¹⁴

“Arte etnografiko” hori 60/70 hamarkada bitarte horretan emanen den artearen eremu hedatuaren (*expanded field*) eta *site-specific*-aren bilakaeran kokatzen da. Arte genealogia horren baitan, espazioa ez da soilik era geometriko eta geografikoan hautemango baizik eta dimentsio sozial zabalago baten baitan; hala nola, haren ezaugarri ekologiko, sozial, sexual, arrazial eta abarri kontu hartuz. Arte eremuaren irekierak ez ezik, baina, kultura artearen eremu hedatu bihurtu izanak zerikusirik ere izanen du garaiko eztanda sozialekin: mugimendu sozialekin (ikasle eta langileriarenak, gerraren aurkakoak, giza eskubideen aldekoak, feministak, homosexualitatearen aldarrikapenak, hiesaren ingurukoak), postestrukturalismoaren deseraiketekin, Ikasketa Kulturalen (*Cultural Studies*) zabalpenarekin, teoria feminista, postkolonial, filmiko nahiz psikoanalisten uztarketekin.¹¹⁵

Guzti honekin, *site-specific*aren formulazio modura, antropologiak bere langaitzat lukeen kultura artearen eremu hedatua bihurturik eta azterketa soziologikoen tresnak bereganaturik, halako “kartografiatze” (*mapping*) artistiko sasi-etnografikoak (Fosterren terminoari esku hartuz) ugalduko dira. Eta hauek bestelako begiradak eragiteko, ahaztutako memoria eta lekuak berreskuratzeko interesgarri izan badaitezke ere, zera da Fosterrek ikusmiran jarriko duena, halako lanek ez ote duten berriz ere halako autoritate kultural bat birsortzen.

113 Walter Benjaminek bere “Artista Produktore” adierazpen famatuan (lehen aldiz 1934ean Parisko Faxismoaren Azterketarako Institutuan emaniko hitzaldian aditua) autoritate artistikoa eta politika kulturalaren inguruko zioak era erradikalean astinduko zituen. Benjaminen esanetan, iraultza sozialerako ez zatekeen nahikoa intelektualek halako “tendentzia” politiko bat bideratzea, baizik eta konpromiso materialista batetik, harreman sozialak egituratzen dituzten sormenaren ekoizpen harreman-moduak astintzea. Benjaminen ustez, autoreak ekoizpen sisteman bere lekua birplanteatu gabe bere lekua proletalgoaren alboan kokatuz eta bereiztuz, “mezenas ideologiko” baten papera betetzeko arriskua luke.

Fosterrek “The Artist as Ethnographer” testuan Benjamin-en “Autorea Produktore” modeloa adierazpenaren paralelismo estruktural bat egingo du. Hala, “autorea produktore” modeloa begirada ekonomia eta ekoizpen harremanetan jarria zegoen gisan, “artista etnografo” paradigma berri horretan begirada identitate kulturean eta bere marko sozialean litzateke. FOSTER, HAL, “The Artist as Ethnographer”, *The Return of the Real: Avant-Garde at the End of the Century*, Massachusetts, Massachusetts Institute of Technology, 1996. Gaztelarara Alfredo Brotons Muloz-ek itzulia: “El Artista como Etnógrafo”, *El Retorno de lo Real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal, 2001, 175-207. or..

114 Ibid..

115 Ibid.,188-189. or..

Autoritate kulturala

Benjaminen “autorea produktore” paradigmaren bezala, Fosterrek ere halako “mezenazgo ideologiko” bat problematizatuko du “autorea produktore” paradigmaren. Hots, autoritate kultural batek, bestelakotasunaren diskriminazio positibo batetik bada ere, marrazturiko suposamenduak:

Batetik, abangoardietan moduan, transformazio politikorako lekua transformazio artistikorako lekua ere izan behar lukeeneko ustea. Bigarrenik, borrokarako eta subertsiorako lekua beti beste nonbait, “beste horren” eremuan dagoeneko suposamendua (aurreko paradigmaren bestea proletalgora litzatekeen eran, “artista etnografo” modeloen bestea subalternoa, subkulturala, postkoloniala litzateke). Hain zuzen, kanpoan lekutzen den beste horrek eraldatu edota “subertituko” lukeelarik kultura hegemonikoa. Eta hirugarrenik, artista bestelakotasun horretan hautematen ez bada eraldapen mugatu bat ekar dezakeeneko ustea; edota alderantziz, artista bestelakotasun horretan kokatzean automatikoki beste horren parte litzatekeenarena.¹¹⁶

Hots, Fosterrek seinalatuko duena bestearekiko gehiegizko identifikazioa “mezenazgo ideologiko” baten zeinuan ere bihurtu daitekeela da, bestelakotasunaren errepresentazio idealizatu, exotiko (edo orientalista), mugatu eta reifikatuak sortzeko arriskuarekin.

Arazo horren adibidetzat hartzen du *Project Unité*, 1993an Firminy-ko (Frantzia) Le Corbusierren Unité erdi hustuan leku hartuko duten berrogei bat interbentziotako proiektua. Lehenik eta behin, Le Corbusierren arkitektura modernoa eta gehiengo imigrante baten komunitatea *site-specific*-etarako agertoki eta langai exotiko gisa eskaintze hutsak erabilera eta suposamendu batzuk aurregituratuak litzatekeela dio Fosterrek. Era berean, *Project Unité* delakoan Clegg & Guttmann talde neokontzeptualaren interbentzioa ere problematizatzen du: Clegg & Guttmann-ek Unitéko biztanleei disko-teka bat osatzeko musika eskatuko diete, eta behin kaseteak jasorik, hauek eraikuntzaren maketan pisua eta atearen arabera ordenatuak aurkeztuko dituzte, Fosterren hitzei eutsiz, “erakusketa antropologiko” bihurtuta. Artistaren autoritate kulturala da, hain zuzen, Fosterrek era kritikoa behatzen duena:

Hau tipikoa da panorama ia antropologiko horretan. Obserbatzaile parte-hartzaile etnografikoaren printzipio gutxi dira behatuak, zer esanik ez kritikatuak, lortzen dena, soilik, komunitatearen konpromiso mugatua delarik. Ia naturalki, proiektua kolaboraziotik autoformakuntzara bideratzen da, atentzioa artistaren autoritate kulturaletik halako mozorro neoprimibistadun bestearen nabarmentzera desbideratuz.¹¹⁷

116 Ibid., 177. or..

117 Ibid, 200. or..

Miwon Kwonek ere halako komunitate oinarriko proiektuak maiz jo dezake-tela errepresentazio identitario itxi edo estereotipoen bermatze aldera dio (berauek problematizatu edota aztertze aldera baino); artista nahiz instituzioagatik erraz bereganatua izan daitekeen *artista + komunitatea + arazo soziala = arte kritiko publiko berria* formula burokratizatu bat birsortuz, eta komunitate eta arazo sozial konkretu batzuen inguruko lotura aurreikusgarri batzuen ekoizpena joaz.¹¹⁸



Hans Haacke, *MOMA Poll*, 1970.

[48] Kritika instituzional gisa izendatu izan diren artelanen mapeoak ere ikusmiran jarriak izango dira Foster, Kwon edota Deutsche moduko arte kritikariengandik. Adibidez, Hans Haackeren *Polls* [48], arte galeria eta museoetako bisitarien profilen inguruan eginiko galdeketa eta analisi proiektuak, non objektu estetikoak instituzionalki eta diskurtsiboki baldintzatuak egoteaz gain klase sozial eta interes politikoengatik ere baldintzatu dagoela azalera-tzen den.¹¹⁹ Haackeren lanak autoritate instituzional eta soziala eztabaidatu-ko badu ere, ez du bere autoritate artistiko-soziologikoa azaleratzen. Rosalyn Deutshek zuhur adieraziko duen gisan, Haackek ikusleak bere lanetan inskribatuak diren harreman-sareak argitu eta edukiak aurkitzera gonbi-datzen baditu ere, ez du bere lan-produkzioaren rol eta ezarketen inguruko azterketarik plazaratzen.¹²⁰ Zein neurritaraino da demokratikoki interaktiboa edota dialogikoa soziologia enpiriko-positibista batean oinarriturik eginiko galdeketa artistikoa? Eta kritikoki instituzioaren disfraz estetikoaren baitan ezkututzen diren harreman eta kontrol estrategiak plazaratu arren, ez al da, estatistika horien bidez, autoritatearen paper berdina birsortzen ari?¹²¹ Izan ere, zer nolako botere taxonomikoren jabe egiten da artista soziologo edota etnografo papera betetzerakoan?

Hots, halako kritikak museo edota arte instituzioaren enkargu izatean kritika bera kontsumatu edota kontsumitzeko toniko instituzionalean bihurtzeko arriskua duela ere problematizatuko dute Fosterrek, Kwonek eta Deutshek. Instituzioaren autoritate kultural eta antropologikoa auzian jarri baina institutuaren *status* soziala eta artearen purutasun kritikoaren moralak berre-likatzen badira, berriz ere autoritate kartografikoan erortzeko arriskuan gara. Fosterrek zera gogoraraziko du, artistaren paper erdi-antropologikoak autoritate kulturala zalantzan jartzea bezain beste eragin dezakeela presun-tzio bat.¹²² Edota Kwonek adieraziko duenez, hartu-emaneko eremu dialo-gikoak eraiki eta errepresentazio autoritateak kolokan jarri beharrean, maiz, instituzioaren beraren babes nahiz eraginpean, berriz ere autoritate “karto-grafiko” horiek berregin ditzakeela.¹²³

118 KWON, MIWON, *One Place After Another. Site-specific art and locational identity*, Cambridge (Massachusetts), The Mit Press, 2002 (azal biguneko edizioa, 2004), 146. or..

119 BUCHLOH, BENJAMIN, “Hans Haacke: la urdimbre del mito y la ilustración”: *“Obra Social” Hans Haacke* (Katalogoa), Bartzelona, Fundació Antoni Tàpies, 1995, 45. or..

120 DEUTSCHE, ROSALYN, *Evictions: Art and Spatial Politics*, Cambridge, Massachusetts, 1996, MIT Press, 295–96. or..

121 Interesgarria da Benjamín Bulloch-ek *Poll* serieari buruz egindako analisia. Ikus: BUCHLOH, “Hans Haacke: la urdimbre del mito y la ilustración”: *“Obra Social” Hans Haacke*, op. cit., 45. or..

122 FOSTER, *El Retorno de lo Real*, op. cit., 201. or..

123 KWON, op. cit., 138-155. or..

Begirada begiratzuz

Halako autoritate soziologiko edota kulturalari era kritiko batean kontu hartzen dietenik ere bada; besteak beste, 70eko hamarkadatik aurrerako Martha Rosler, Allan Sekula, Silvia Kolbowski, Lothar Baumgarten edota Edgar Heap of Birds moduko artistak. Fosterrek dioen moduan, “besteak” (“*el otro*”) enmarkatzen ari den enmarkatzailea enmarkatzen saiatzeko praktikak dira hauen lanak.¹²⁴

Har dezagun adibide moduan Roslerren *The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems* (*Bowery Bi Sistema Deskriptibo Desegokitan*, 1975) lana, zeinetan irudi dokumentalen ustezko objektibotasun eta neutraltasuna agerian jartzen den:

The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems-en, bi irudikapen lengoia elkarren talan ipiniko ditu Roslerrek, bata zein bestearen “desegokitasuna” bide deskripzio/kartografia soziologiko horien bitartekaritza subjektiboa azaleratzeko. Alde batetik, argazki dokumentalaren alegiazko distantziatik, New Yorkeko Bowery auzune degradatuko denda, banku eta botila hutsen argazkiak erakusten ditu (soilik agertokia, ez baita inor azaltzen); eta bestetik, alkoholismoa edota mozkorraldia adieraziko luketen esamoldez osatutako poesia konkretu moduko batzuk. Hala, bi irudikapen horien (fotografikoa eta testuala) arteko loturan, presente ez diren “haiek”, balizko Boweryko mozkorrak, agerrarazten ditu, baina era berean hainbat suposamendu nabarmenduaraziz: Batetik, irudikapen dokumentalaren ustezko neutraltasunean ekoitziriko subjektibotasuna mahaigaineratzen da.¹²⁵ Eta bigarrenik, mozkorraldia deskribatzen duten poesia konkretu moduko irudikapenen bidez ere, objektuaren -kasu honetan (Boweryko) mozkorra-erakuntza sozialaren subjektibotasuna da agerian jartzen dena. [49]



the worse for liquor
top heavy moon-eyed owl-eyed
pie-eyed shit-faced
snockered
shicker

[49] Martha Rosler, *The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems*, 1975. Detalea.

124 FOSTER, *El Retorno de lo Real*, op. cit., 207. or..

125 Bestelakotasuna biktimizatu edota sublimatu izanaren argazki dokumentalaren kontestualizatzeko genealogiko batean (FSA-n aritutako Walker Evansen argazkiak kasu), “artista etnografo” haren humanismoaren porrota eta haren autoritate kulturala dira Roslerrek eztabaidatuko dituenak.

1935ean RA (Resettlement Administration) gisa sortua, FSA (Farm Security Administration) Estatu Batuetako Depresio Handiaren ondoko laborantza laguntzeko proiektua izan zen. FSA-ren baitan, Roy Stryker-en zuzendaritzapean argazki dokumentazioaz arduratu zen sekzio berezi bat sortu zen, 1935 eta 1944 artean baserri-lurraldeetako amerikar bizitzaren dokumentazio-lan ikaragarria gauzatuz. Beste batzuen artean, Walter Evans eta Dorothea Lange egon ziren FSA-n lanean. FSA-k amerikarrei erakutsitako ipar-amerikar bizitza haren argazkiek eragin handia izan zuten garaiko ipar-amerikar gizartean.

Allan Sekulak adierazi moduan, lanak ez du jomuga “Bowery” bera per se, baizik eta “Bowery” sozialki bideratutako eraikuntza ideologiko moduan baizik.¹²⁶

Artearen autoritateaz mintzatzen den beste adibide metalinguistikoago bat Silvia Kolbowski-ren *Enlarged from the Catalogue* (1987-1988) da, zeinak autoritate kulturalaren mapeo feminista bat bideratuko duen, hala nola, arte erakusketa, katalogo, izendapen eta besteren katalogazio propio bat gauzatu. Kellyren *Interim* edota Kolbowskiaren *Enlarged from the Catalogue* kasuetan, kartografia etnografikoa analista eta analizatuaren (edota “etnografo” eta “indigenarenak”) paperak, biak, kontutan hartzen dira. Analista eta analizatua betetzearen paperak, Roslerrek bere lanaren inguruan esandakoa gogora ekartzen digularik: *norberaren lanean ezagutza jakin eta kontziente baten ekarpena egiteko... lehenik eta behin horretantxe kokatu beharrean zera*.¹²⁷

Hain zuzen, Silvia Kolbowski, Martha Rosler edota Mary Kelly-ren lanean antzeman daitekeen gisa, “Ni” autobiografikoa funtsezko estrategia izanen da emakume subjektuaren politizazioan, hain zuzen, “pertsonala dena politikoa da” lema feministak ongi laburbilduko lukeen gisa.¹²⁸ Eta ez menturaz kritika feminista eta postkolonialetik abiatutakoak izango dira autoritate kulturala problematizatuko dutenak.

Nolanahi ere, horrekin ez dugu esan nahi “informatzaile natiboak” edo “beste horrek” soilik duenik zilegi “bestelakotasunaz” hitz egitea. Alabaina, bai, autoritate kulturalaren kontzientzia kritiko batetik bederen, Donna Harawayek “ezagutza lekutua” deitu izan dion horri, posizionatze ariketa bati, kontu egitea (1.2.3., 3.3.2.). Orohar, Fosterrek azpimarratuko du, halako hurbilketa kartografikoetan autoritate kultural horren inguruko gogoeta eta kontzientzia funtsezkoa dela. Izan ere, Bourdieu gogoan, kartografiatze etnografikoak berekin baitakar bere langai duen kultura abstraitzera daraman oposizio kartesiar baterako joera.¹²⁹

126 SEKULA, ALLAN, “Dismantling Modernism”: *Allan Sekula. Dismal Science. Photoworks 1972-1996* (Katalogoa), AEB, University Galleries of Illinois State University, 1999, 124-125. or..

127 EIBLMAYR, SILVIA, “Los Personajes de Martha Rosler”: *Martha Rosler. Posiciones en el Mundo Real* (Katalogoa), Bartzelona, Museu d’Art Contemporani de Barceloma / Actar, 1999, 153-154. or..

128 Ikus DIMITRIKAKI, ANGELA, “Materialism Feminism For the Twenty-first Century: The Video Essays of Ursula Biemann”: *Oxford Art Journal*, 30/2, 2007, 220-221.or.. Baita ere, bertsiio laburragoan: DIMITRIKAKI, ANGELA, “Materialism Feminism For the Twenty-first Century: The Video Essays of Ursula Biemann”: BIEMANN, URSULA / LUNDSTRÖM, JAN-ERIK (Ed.), *Ursula Biemann. Mission Reports. Artistic Practice in the Field. Video Works 1998-2008* (Katalogoa), Suedia, Bilmuseet, Umeå University, 2008, 122. or..

129 FOSTER, *El Retorno de lo Real*, op. cit., 195. or..
BOURDIEU, op. cit., 1. or..

3.3.2. “Ni” subjektiboa

Modernitatearekin lotutako zentralizazio, hierarkia, zehazpen, neutralitate, homogeneizazio, unibertsaltasun, generalizazio eta besteren aurrean, espazializatze zientziak eta politikak “ezagutza lekutu” (*situated knowledges*) gisa problematizatu izan dira kritika kulturalean eta “*cultural studies*” (*ikasketa kulturalak*) deitutakoetan -batik bat, kritika feminista eta postkolonialak gidaturik. Modernitatean hutsetik bideratutako perspektibak (*view from nowhere*) neutralizatu eta unibertsalizatutako ezagutzaren aurrean, gorpuztutako objektibotasun (*embodied objectivity*) batetik letorkeen ezagutza lekutua (*situated knowledges*) aldarrikatuko da.¹³⁰ Berriz ere Donna Harawayen hitzak errepikatzeko modukoak irudi zaizkigu:

Gorputzetik bideratutako begiradak, beti konplexuak, kontraesankorrek, gorpuztutako ezaugarriak eta ezaugarrituak; versus goitik beherako begirada, inongo lekutik begiraturakoa, sinpletasunetik. Jainkoaren tranpa dago soilik debekatua. Hura da militarismopeko zientziaren auziak erabakitzeke irizpidea, zientzia perfektuaren, komunikazio perfektuaren, behin betiko ordenaren amets zientifiko/teknologiko hura.

*Feminismoak beste zientzia bat maite du: interpretazioarena, itzulpenarena, zizakatutako eta partzialki ulertutako zientziak eta politikak. Feminismoa subjektu aniztetako zientzia da, (gutxienez) begirada bikoitzekoa. Feminismoa begirada kritikoa da, homogeneoa ez den generodun espazio sozialaren baitan posizionamendu kritiko batekiko kontsekuentea. Itzulpena beti da interpretatiboa, kritikoa, partziala (...)*¹³¹

Harawayek, espazio unibertsal baten ezintasuna azalerratu, begirada ororen itzulpena eta partzialtasuna azpimarratzen du. Hots, espazioaren irudikapenak (perspektiba kasu), ez dira neutroak eta unibertsalak, baizik eta itzulpen kultural dira. Hala, geometria euklidearrean berdindu eta objektibizatutako espazioaren aurrean, Harawayek, kokapenaren araberrako espazializatze gorpuztu eta subjektibo bat aldarrikatzen du. Izan ere, espazializatze praktikak subjektu/leku harremanean definitzen den kokapen problematika baitira izan, eta ondorioz, berauek sortzen/ekoizten dituzten hartu-emanekiko aztertu behar dira. Hau honela, eta Irit Rogoffi jarraiki, espazializatze irudikapen eta praktikak subjektibotasun egitura gisa ere aztertu beharrean gara.¹³² Zentzu honetan, berriz ere Lefebvren “praktika espazialak”, “espazioaren errepresentazioek” eta “irudikapen espazioek” osatuko luketen hiruko marko espaziala baliagarri zaigularik (ikus 1.2.1.).

130 FOLCH-SERRA, MIREIA, “El Paisaje como Metáfora Visual: Cultura e Identidad en la Nación Posmoderna”: NOGUÉ (Ed.), *La Construcción Social del Paisaje*, op. cit., 145. or. Ikus eskuartean duzun dokumentuan ere 1.2.3. Begiradaren gorpuztea eta ezagutzaren lekutzea.

131 HARAWAY, *Simians, Cyborgs, and Women*, op. cit., 195. or..

132 ROGOFF, IRIT, *Terra Infirma*, New York, Routledge, 2000, 22. or..



Yto Barrada, *A Life Full of Holes. The Strait Project*, 1999-2003.

[50] Berriz ere Harawayen hitzak eutsiz, honek feminismoa “subjektu anitzeko zientzia” dela dio, “begirada bikoitzekoa”, “begirada kritikoa”. Teoria feministek, postkolonialek eta postestrukturalistek, modernitatean erdigune zen giza- seme unibertsalaren aurrean, subjektu anitzeko begirada bat, subjektibotasun anitz bat aldarrikatuko dute; era berean, Harawayek iradokitakoaren moduko jakintza multi-dimentsional eta informe bati leku eginez. Hala, eta Nicholas Entinkin eta John Tepple jarraiki, subjektua eta subjektibotasuna, prozesu ezberdinen gurutzaketa bide, bilakaera etengabe den eremu ezegonkor eta eraldakor batera pasako dira.¹³³ Funtsean, erdigune zen subjektua eta subjektibotasuna “deszentratu” egingo dira.

Subjektibotasun prozesuei gagozkiola, Suely Rolnik-ek eta Felix Guattari-k zera diote, subjektibotasun prozesuak ez daudela indibiduoengan (ez eta talde agentziamendutan) zentralizatuak, baizik eta funtsean, subjektibotasuna erregistro sozialagatik dela ekoitzia eta modelatua:

*Subjektibotasuna ez da indibiduoagatik totalizagarria eta zentralizagarria. Kontu bat gorpuzaren indibiduoazioa da; eta beste bat, subjektibazio agentziamendu aniztasuna: subjektibotasuna, funtsean, erregistro sozialagatik dago eraikia eta modelatua.*¹³⁴

Subjektibotasuna, beraz, prozesu sozial anitzen elkarregintza bidezko eraiketa modura ulertuz, Dimitrakakik eta Rogoffek, bakoitzak bere modura, zera diote, 60-70 hamarkadetako feminismoaren “Ni” autobiografiko hura (“pertsonala dena politikoa da” lemak laburbilduko lukeena) XXI. mendearen bueltan “Ni” subjektibo batera pasea litzatekeela, non fokoa subjektu indibidualean egotetik subjektu kolektiboan egotera pasea litzatekeen, non atentzioa indibiduoaren inkontzientetik ideologiaren subjektibizaziora pasea litzatekeen.¹³⁵

“Ni” subjektibo horren begirada espazializatzeko prozesuen inguruko arte irudikapenetan zentratuz, halako territorio edota geografia subjektibizatu baten adibide lirirateke, besteak beste, Yto Barrada-ren *A Life Full of Holes. The Strait Project* (1999-2003) eta Oraib Toukan *Painless May, June cut to the heart* (2011) –biak ere, eta ez da kasualitatea, geografiarekiko halako begirada postkolonial, postmoderno kritikoa baten adierazle.¹³⁶

Bataren kasuan, Yto Barradaren *A Life Full of Holes* argazki seriean, Mediterraneoa bitan banatzen duen ipar/hego geometria politiko hori “begirada gorpuztu” batetik (edo “gorpuztutako objektibotasun” batetik) agerrarazten

133 PILE, STEVE / THRIFT, NIGEL, “Introduction”: PILE, S. / THRIFT, N. (Ed.), *Mapping the Subject. Geographies of Cultural Transformation*, London, Routledge, 1995, 1-12. or; PILE, S., *The Body and the City: Psychoanalysis, Space, and Subjectivity*, London, Routledge, 1996. Hemen aipatua: ENTRINKIN, NICHOLAS/ TEPPLE, JOHN, “Humanism And Democratic Place-Making”: AITKEN, STUART / VALENTINE, GILL (Ed.), *Approaches To Human Geography*, Erresuma Batua, SAGE Publications, 2006, 35. or..

134 GUATTARI, FÉLIX / ROLNIK, SUELY, *Micropolítica. Cartografías do Desejo*, Editora Vozes, Petropolis, 2005. Gaztelarara Florencia Gómez-ek itzulia: *Micropolítica. Cartografía del Deseo*, Madrid, Traficantes de Sueño, 2006, 45-46. or..

135 DIMITRAKAKI, “Materialism Feminism For the Twenty-first Century: The Video Essays of Ursula Biemann”: BIEMANN, *Ursula Biemann. Mission Reports*, op. cit., 122. or..

136 Halako posizionatze ariketa batetik, adierazgarria da bi artisten jatorria eta hezkuntza. Barrada frantses-marokiarra da, eta argazkilaria ez ezik, Historia eta Zientzia Politikoetan lizentziatua. Toukan, berriz, Bostonen jaiotako palestinar jatorriko jorndiaria da, eta Arte eta Geografia ikasi ditu. Bietan ere, datu biografiko horiek erabakiorrak dira beren lanen begirada kritikoan.

da, desiraz eta “zuloz” (hutsez, faltaz) irudikatutako exodo geografia bat marrazten da: leihoak, estalitako aurpegiak, paisaia proiektzioak, espazio hustuak, galdutako irudiak... [50]

Oraib Toucanen *Painless May, June cut to the heart* (2011) lanean ere kokatze subjektibo bat marrazten da, klase eta ideologiarekin lotutako mobilitate eta begiradaz hitz egiten duena. Toukan-ek (halako “orientalismo” trunkatu batean edo) bere familiak 67 eta 70 urte bitarteetan Ekialde Hurbiletik Europako hainbat lekutara eginiko bidaien argazkiak biltzen ditu. Zehazki, ezker mugimenduko matxinadek leku hartu zuten garai eta lekuetako bidaien argazki turistikoa dira biltzen dituenak. Hala, argazkien ertzetan gehitutako gutxi gora-beherako datak (“MAY 68”, “MAY 67”, “FEB 70”), matxinadaren leku izan ziren agertoki horiek hutsik ageri diren heinean, adierazle esanguratsutan bihurtzen dira. Are gehiago izenburuarekiko oihartzunean irakurritak: *Painless May, June cut to the heart* (“Minik gabeko maiatza, mindutako ekaina”). [51]

Era berean, *Painless May, June cut to the heart* argazki sekuentziak oroimena zeinu gisa lantzen duela ere esan genezake –osoki garaikidea den jarrera. Hots, oroimena zeinu bidez lantzen du, ez soilik memoria kolektiboaz eta amnesia selektiboaz hitz eginez (ez da nahikoa), baizik eta argazkiak beraiek zeinuz osatutako forma-objektu gisa tratatuz. Artistaren hitzetan, argazki sekuentziak erreferentzialtasun lerroetan eta argazkietako tonu eta objektuen arteko lotura irekietan oinarrituak daude, non argazkien kolore, tonalitate, jarraipen, trinkotasun eta forma arkitektonikoari kontu hartzen zaien, elkarkidetzan oinarritutako narrazio berri bat eraikiz.¹³⁷ Diskurtsotik harago, esaten den horretatik harago, moduan, nola esaten denean datza koska. Era berean, Oraiben argazkien trataera horrek, argazkien gauza izaera horren trataerak, subjektuaren (eta objektuaren beraren) deszentralizaziora garamatzalarik.

137 http://www.oraibtoukan.com/Painless_May,_June_cut_to_the_heart.html

[51]



Oraib Toucan, *Painless May, June cut to the heart*, 2011.

Λ

Geure bailaren
hurbilketa estetikoak

4

Geure bailarak

*Maite ditut,
maite,
geure bazterrak,
lanbroak,
ezkutatzen dizkidanean,
zer ezkutatzen duen
ez didanean ikusten uzten,
orduan hasten bainaiz
ezkutukoa...
nire barruan pizten diren bazter miresgarriak ikusten.*

*JosAnton Artze
Gure bazterrak*

4.1. Nota biografikoak

Ume nintzelarik, dorrez beteriko Donostiako periferiatik Aizkorrondorako bidea, N-1 makurra, ezinbesteko igarobide edota hutsune handitzat nuen. Hiritik mendirako bide horretan, Tolosaldea eta Goierrialdeko fabrikak, ugariak izanagatik ere, paisaiaren erliebe berdean topatzen ziren hondakin kasik anekdotikotzat nituen. Ez zuten Euskal Herriarekiko nire imajinarioan leku handirik. Industriegune horien zergatia galdeginagatik ere, erantzunek ez zuten nire unibertso txikian lekurik aurkitzen. Kanpokoak ziren. Edota Aizkorrondoko parajetara iristeko ezinbestez pasa beharreko bitartea besterik ez. Nahiz eta erabat ingurune hibrido batean gora eta behera ibili, nire mundua ongi bereizitako Donostialdeko hirigune garbiak eta Aizkorrondoko basa-herriak osatzen zuten. Kito.

Kostata, baina errepide makur eta fabrikez jositako bailara berdeen “natura-leza” konplexu hori ere hasiko nintzen konprenitzen, ume izateari utzi edota pertsona heldu bihurtzeko prozesu horrekin batera. N-1ean gora eta behera nire unibertso txikia zabaltzen zihoan heinean, geroz eta ekidin ezinagoa zen errealitate haren presentzia azalerratu joanen zen... arik eta hiri/mendi arteko bereizketa hori zeinuz beteriko eremu hibrido zabal batean lausotuta ikusi arte.

Hala, nire atentzioa segituan harrapatuko zuen Asier Mendizabal (Ordizia, 1973) eta Iñaki Garmendia (Ordizia, 1972) artisten *Goierri Konpeti* (2002) filmak; non artistek hurbiltasun biografiko batetik, “kotxeei eta euren ingurukoari buruzko obsesioaz” ziharduen giza talde bat aurkezten zen, bai eta kotxeko leihotik barrena, bihurgunez bihurgune, haien agertokia ere: Goierri. Miren Jaio kritikariak katalogoan deskribatua moduan: *euskal izaeraren muturreko zeinuz josia dagoen lekua (baserri eta industria inguruen nahasketa, giro erdalduna eta giro euskalduna, paisaia idiliko eta klaustrofobikoa, egoera ekonomiko ona, polarizazio eta tentsio politikoa)*.¹

*Goierri Konpeti*n zeinu ezberdinak katean lotuz hainbat sekuentzia osatzen ziren. Adibidez: presa / Basterretxearen eskultura / baserri ustiaketak / Goierri Konpetiren antolaketa / rocka / pinuak, edo etxe ataria / ingurua / barbakoa / jendea / mendia / txunba-txunba. Eta hauek niretzat elementu arrotzak ez baziren ere, nire imajinarioan halako talka bat suposatzen zuten (ez zuten nire baitako patroia jarraitzen). Esan genezake, nirean ez ezik, imajinario konpartitu batean “jatorrizkoa” litzatekeenaren elementu bereizleekin talka egiten zuten sekuentziak zirela (kasu honetan, agian, jatorrizkotasuna kanpotik begiratua delako, hots, ez Goierritik baizik eta hiritik), nahiz eta hauek, ongi laburbildu Gipuzkoako bailaren konplexutasun hibridoa.

¹ JAIO, MIREN, “Gizonen artean”: AGUIRRE, PEIO / VERGARA, LEIRE / JAIO, MIREN (Ed.), *Front Line Compilation*, Donostia, DAE, 2003, 54. or..

Eta horretatik filmak (beti ere errepresentazio teknologia boteretsu denak)² nigan eragindako kortozirkuitua.

Nire baitan eragindako talka edo kortozirkuitu hori ulertzeko, berriz ere, beste datu autobiografiko batzuetan eutsiko naiz -hauek, biografikoak izanik ere izaera kolektibo batekin zerikusirik duten heinean, kontatzeko adinako pisua badutelakoan.³ Batetik: hiriaren periferian hazia izanagatik ere ez nintzen fabrikaz inguraturiko lekuan bizi, ez eta historia industrialaren transmisioa jaso ere; paisaia industrialak ez zen nire eguneroko bizitzan errealitate esanguratsua. Era berean, hiritarra nintzen, eta beraz, basa-inguruekiko ezin izan bertakoen egunerokotasuna. Mendia, jolaserako leku aparta zen niretzat, eta beranduago, paraje eder eta idilikoa. Oro har, zera esan genezake, lekuarekiko kanpo-begirada horretan, imajinarioaren patroiak eta proiektzioak nahasten direla.

Oro har, zera kontutan hartu beharrean dugu, lekuak, materialki lekutu- ta ere, balio kultural eta biografikoz daudela eraikiak (Arturo Escobarren hitzei jarraiki, lekuak gauzaz, ideiaz, irudimenez nahiz oroimenez baitaude eraikiak)⁴. Beraz, subjektuaren inguruarekiko harreman eta irudikapenak lekuaren (ber)eraikitzaile dira. Era berean, indibidual nahiz kolektiboki geure buruaz dugun irudia ere inguratzen gaituen guzti honekiko geure harreman eta kokapenaren arabera da;⁵ hala, lekuarekiko harremana ideologiaren egituratzailea ere bada. Hau honela, ulerturik paisaia lekuak kondentsatuko lituzkeen proiektzio edota itzulpen formala litzatekeela, zera dio Joan Noguék, *geure baitan ditugun modelo estetiko horiek bilatzen ditugu[la] paisaian*.⁶

Eta geure baitako paisaia horiek bilatzen ditugunez paisaian, ikusi nahi ditugun paisaiak baino ez ditugu ikusten maiz (nik N-1an barrena bezala), hots, (sozialki eraikitako) geure paisaiaren irudiarekin bat egiten dutenak.

“Geure bailaren” gogoetetan murgildu aurretik, baina, geure ingurumenaren eraikuntza material zein immaterialaren inguruko azalpenak “leku” eta “paisaia” kontzeptuen inguruko azalpenekin tartekatzea eta laguntzea komeni zaigu. Honenbestez, “leku” eta “paisaia” kontzeptuengatik zer ulertzen dugun garatuko dugu datozen lerroetan.

2 Geografia filmikoaren inguruan ikus:

AITKEN, STUART C. / ZONN, LEO E. (Ed.), *Place, Power, Situation, and Spectacle. A Geography of Film*, AEB, Rowman & Littlefield Publishers, 1994; CRESSWELL, TIM / DIXON, DEBORAH (Ed.), *Engaging Film. Geographies of Mobility and Identity*, AEB, Rowman & Littlefield Publishers, 2002.

3 Yi-Fu Tuan-en esanetan lekuaren hurbilketan identitate eta balio kulturek duten garrantziari kontu hartuz, nota autobiografiko hauen zergatia arrazoitzen dut.

CRESSWELL, TIM, *Place: A Short Introduction*, Singapur, Blackwell Publishing Ltd, 2004, 20. or..

4 ESCOBAR, ARTURO, “Culture Sits in Places. Reflections on Globalism and Subaltern Strategies of Localization”: *Political Geography* 20:2, 2001, 139-174. or.; CRESSWELL, *Place: A Short Introduction*, op. cit., 40. or..

5 Identitateak dimensio espaziala ere badu: MARTÍN PRADA, JUAN, “Net(punto)Geo: La emergencia de la web geoespacial” hitzaldia, 2º Encuentro Inclusiva-net, Medialab Prado, Madrid, 2008.

6 NOGUÉ, “El paisaje como constructo social”: NOGUÉ (Ed.), *La Construcción Social del Paisaje*, op. cit., 13. or..

4.2. Lekua

Since Plato, Western philosophy –often times with the help of theology and physics- has enshrined space as the absolute, unlimited and universal, while banning place to the realm of the particular, the limited, the local and the bound.

Arturo Escobar

Unibertsaltasunaren onuran berezitasunak leku gutxi izan du modernitatean. Hala nola, gorputzez hustutako espazioa arrazionalizazio zientifikora emana izan den moduan, lekua, kontzeptu lez gutxi landu izan da orain ez horrenbeste arte; eta gehienera jota ingurune baten deskribapentzat tratatua edota giza paisaiaren begirada *naif* batekin lotua.⁷

Alabaina, modernitateko unibertsaltasun nahien abailerarekin, modernitatearen dimentsio kritiko baten berpiztearekin (berau postmodernitate edo nolana deitua izanda ere), bai eta kapitalismo globalizatu orokor baten erantzun gisan, “lekuak” leku bereiztua irabazi du XX. mende bukaera alde-ra. Honenbestez, eta “geure bailaren” hurbilketan funtsezkoa zaigun kontzeptua denez, leku kontzeptu honi eutsiko diogu jarraian.

⁷ CRESSWELL, *Place: A Short Introduction*, op. cit., 19. or..

4.2.1. Lekua: entitateen harreman bereizi eta luzatua

Leku hitza zabala da oso. Eguneroko bizitzan sarri erabiltzen dugun hitza da. Euskaraz “leku” bat aparta dela esan genezake, geure “lekua” hau dela, baina baita, era abstraktu edota metaforikoagoan, hemen “lekua dugula”, zerbaiten “leku onean” geratuak garela, “leku egingo” dizugula, zerbaiti “leku eman” diogula, edota zerbaitek nonbait “leku hartzen” duela ere.

Alfred Whitehead matematikari eta filosofoari jarraiki, espazio-denboraren hautemate erlazioanalari kontu hartuz, zera esan genezake: “beste entitate bereizi batekiko harremanean den entitate ezagun baten harremana da, funtsean, leku ideiatzat duguna”.⁸ Honenbestez, lekua entitate bat eta bestearen arteko harreman-lekua da. Baina harreman horiek era ezberdin bategan ematen dira; hots, lekuak bere adierazgarritasuna entitateen zentzu-ezagutzaren arabera jasotzen du, beste entitate bereizi batzuekiko harremanean agerrarazten diren entitate ezagun moduan.⁹

Are gehiago, Whiteheaden “iraunkortasun” ideari jarraiki, entitateek, espazio eraiketa prozesuan, denbora batez beren harreman eta barne ordenamenduan egonkortasun erlatibo bat lortzen dutenean leku bat definitzen dutela esan genezake. Beraz, espazio sorreraren prozesu jarraian halako “iraunkortasun” edota “harreman luzatu” bat finkatzean datza leku eraiketa. Nahiz eta “iraunkortasun” horiek ez diren betiko; bera sortu, mantendu eta desegiten duen prozesu beraren mende daude.¹⁰

De Certeauk, eguneroko praktiken analitik abiatuta ere, Whiteheaden “entitate bereizi” eta “iraunkortasun” ideia horretatik hurbil definituko du lekua. Nolabaiteko egonkortasuna adierazten duen kokapenen egituraketa lez:

*Lekua, batera izate harreman batean kokatzen diren elementuen ordena da (hau edonolakoa izanda ere). Hori dela eta, bi gauza leku berean egotearen ahalera eragotzia da. Horretan datza “berezko” denaren legea: kontutuan hartutako elementuak bata bestearen ondoan dira, bakoitza leku “propio” batean kokatuak, bakoitzak bereizten duen leku ezberdin batean kokatuak. Leku bat, beraz, aldiuneko kokapen egituraketa bat da. Nolabaiteko egonkortasuna suposatzen du.*¹¹

Honenbestez, zera esan genezake, lekua, orain eta hemen egote batekiko izatean dela; nahiz eta izate hori, bera sortu duen prozesuekiko (fisiko, biologiko, sozial, kultural...) kontingentea izan. Lekuaren izatea ez ezik, bere hautematea ere, berau sortu duen prozesuen ezaugarriekiko delarik kontingentea. Honen harira, lekuaren edota ingurumenaren hautemate bateratu baten harira, zera ere gehitzen duelarik Whiteheadek:

⁸ WHITEHEAD, ALFRED NORTH, *The Concept of Nature*, Cambridge, Cambridge University Press, 1920, 52. or..

⁹ HARVEY, *Justice, Difference, and Politics*, op. cit., 261. or..

¹⁰ Ibid., 261-262. or..

¹¹ DE CERTEAU, *La invención de lo cotidiano I*, op. cit., 129. or..

Hemen eta orain, unitate ezagun batean antzematen ditugun gauzak, ez dira gaztelua, zerua eta planeta; baizik eta ikuspuntu batetik, espazioan eta denboran, hautemate bateratu [prehensive unification] batetik dira gaztelua, zerua eta planeta...¹²

Hain zuzen, geure hautematean bat egiten duten prozesu ezberdinen (fisi-koen, biologikoen, sozialen, kulturalen...) bateratze, *prehensive unification* horrek, definitzen du lekua nahiz ingurumena.

¹² WHITEHEAD, op. cit., 21. or..

4.2.2. Lekua berezia den lekua da

Lekua, espazio-denboraren erretikuluan lekututako kokapen huts izatetik landa, ingurumenaren bilakaerarekin bat sortutako “entitate iraunkor” bat litzateke (nahiz eta berau ere bilakaeran izan). Hala ulerturik, eta David Harveyi jarraiki, lekua, prozesu sozio-ekologikoen bitartez egituratua, balio batzuekin (gubernamentalak, sozialak, egituraketa formalak, sistema ekologikoak) lotua dela esan genezake.¹³ Hau honela, koordenada batzuen baitan kokatutako puntu huts bat baino areago, lekua imajinarioetan, instituzionalizazioetan, giza-harremanen egituraketan, praktika materialetan, botere formetan edota diskurtsoan diren *locus* gisa ulertuko dugu. Hauek, koordenadatan egituratutako kartografiaz baina bestelako mapa kognitiboz antze-man beharrekoak lirateke.¹⁴

Yi-Fu Tuan geografo humanistaren esanetan ere, espazioak zientzia espazialaren eta arrazionaltasun ekonomikoaren abstrakzioa ahalbideratzen duen gisa, lekuak, bestelako “balio” edota “izateaz” hitz egiten digu. Tuani jarraiki, *hasiera batean bereizigabeko espazioa dena berau hobeto ezaqutzen dugunean eta balioa ematen diogunean bihurtzen da leku*.¹⁵

Esan genezake prozesu sozio-ekologiko batzuen ondorioz propio emaniko balioek bereizten dutela leku bat beste batetik. Balio horiek ere bizi dituenaren araberrako ikuspuntutik indartu edota baliogabetzen direlarik. Hots, subjektuak (ezinbestez ideologikoa denak), bere balio, ikuspuntu eta bizipeneko izate batez edo bestez janzten ditu lekuak. Beraz, leku bizipen haina leku direla ere esan genezake. Edota bestela irakurriz, lekua *leku* egiten duena guretzat *berezia den lekua* izatea dela. Hala definituko du, hain zuzen, lekua, Tim Cresswell giza geografoak *Place: A short introduction* liburuan: “lekuak” esanguratsu diren lekuak dira. Hots, ume baten gela, baratza urbano bat, herri merkatari bat, Lower East Side auzoa, New York hiria, Kosovo, astronautarentzat Lurra, eta abar, denak dira lekuak; baina gela, baratza, merkatu, auzo, hiri, nazio, planeta leku egiten duena zera dela: guztiak jendeak esanguratsu egin dituen lekuak direla. Leku esanguratsu direla.¹⁶ Edota bestela esanda, lekua leku egiten duena berezia den lekua izatea dela.

Lekua, beraz, esanguratsu zaigun lekua da. Baina zerk mugatzen du leku hori?

John Agnew geografoari jarraiki, funtsean, hiru parametro hauen bitartez mugatu genezake lekua:

¹³ HARVEY, *Justice, Difference, and Politics*, op. cit., 294. or..

¹⁴ Ibid..

¹⁵ CRESSWELL, *Place: A Short Introduction*, op. cit., 20-21. or.; TUAN, YI-FU, *Space and Place: The Perspective of Experience*, Minneapolis, University of Minesota Press, 1977, 6. or..

¹⁶ CRESSWELL, *Place: A Short Introduction*, op. cit., 1-14. or..

1. Batetik, kokapena izateak (nahiz eta hau, barku baten moduan, mugikorra izan).
2. Bestetik, giza harremanetarako eremu material izateak (nahiz eta leku hori alegiazkoa edota imajinarioa ere izan daitekeen).
3. Eta azkenik, leku zentzua izateak: jendeak lekuari emaniko balio subjektibo eta emozionala.¹⁷

Lekuak, beraz, kokapen huts izatetik hareago, hartu-eman sozialerako eremu erlazionalak dira. Eta bizituak diren heinean, dute leku zentzua.

Lekuak giza harremanetarako eremu diren neurrian ere, hainbat markaz daude eraikiak. Eta era berean, guk geuk indibidual nahiz kolektiboki geure buruaz dugun irudia ere, inguratzen gaituen guzti honekiko geure harreman eta kokapenaren arabera da (bateratzailea nahiz kontrakoa izanik ere). Edota aurretik esanda bezala, identitateak dimentsio espazial bat duela, eta beraz, geure gorputzen kokapenarekiko ere eraikitzen dela identitatea. Gu geu ere lekuek markatuak gaude. Bernardo Atxagaren hitzetan:

*Ez gara alferrik bizi; ez gara leku batetik edo bestetik pasatzen haren markarik jaso gabe. Are eta gutxiago pasatze hori gazte eta berde garen urteetan gertatzen bada. Nire espiritua behintzat holaxe dago: lekuek eragindako urratuekin markatuta.*¹⁸

Laburbilduz, lekuak, marka fisikoez gain bestelako marka immaterialez ere eraikiak daude. Lekuak, Arturo Escobarri jarraiki, gauzak, pentsamenduak eta oroimenak biltzen dituzten konfigurazio bereziak dira.¹⁹ Lekuak askotariko zeinuz daude osatuak.

¹⁷ AGNEW, JOHN, *The United States in the World Economy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987; CRESSWELL, *Place: A Short Introduction*, op. cit., 7-8. or..

¹⁸ ATXAGA, BERNARDO, *Lekuak*, Iruñea, Pamiela, 2005, 15. or..

¹⁹ ESCOBAR: *Political Geography* 20:2, op. cit., 139-174; CRESSWELL, *Place: A Short Introduction* op. cit., 39-40. or..

4.2.3. Lekua: prozesua

Mugimendu eta bilakaera jarraian den espazioaren aurrean lekua espazioan eta denboran mantentzen den horrekin lotu izan da. Yi-Fu Tuanek berak “espazio” eta “leku” ideiak bata bestearekiko definituko ditu:

*“Espazio” eta “leku” ideiek bata bestearen beharra dute definiziorako. Lekuaren segurtasun eta egonkortasunean espazioaren irekitasun, askatasun eta mehatxuaz koiziente gara, eta alderantziz. Are gehiago, espazioak mugimendua ahalbideratzen duela pentsatuz gero, lekua geldialdia litzateke; mugimenduaren etenaldi bakoitzak, kokalekua leku bihur dadin ahalbideratzen du.*²⁰

Espazioa mugimenduarekin, bilakaerarekin, irekitasunarekin eta berritasunarekin lotu izan den gisara, lekua bere horretan mantendu den berezko izate edota identitate batekin, identitate esentzialista batekin lotu izan da. Hala baina, sustrai eta identitate mugiezinekin lotuta baino Doreen Massey giza geografoak egungo denbora globalarekin (“global-lokalarekin” dio) bat letorkeen lekuaren zentzu aurrerakoi eta irekiago baten beharra aldarrikatzen du.²¹ Lekuak prozesu sozial anitzen gurutzaketarekiko kontingentea den prozesu baten gisara ulertuz, gorputzak, objektuak nahiz fluxuak biltzen dituzten prozesu moduan ulertuz, hain zuzen.²² Masseyen esanetan, lekuaz hitz egiterakoan sustrai mugiezinez baino lekuaren eraldaketa etengabeaz hitz egin beharko genuke. Izan ere:

1. Batetik, lekuak ez dira gauza inerteak, prozesuak baizik. Lekua halako iraunkortasun edota harreman sendo batekin lotuta ere, ez da erabat gauza estankoa; “geldialdi” izanik ere, berau sortarazten duten prozesuekiko (fisikoak, biologikoak, sozialak, kulturalak) kontingentea da. Masseyen hitzetan: *lekuak elkar lotzen dituen interakzio sozialen terminotan kontzeptualizatu daitezke, interakzio horiek beraiek ere ez direlarik mugimendurik gabeko izozturiko gauzak. Prozesuak dira. Marxismoko esaera handietako bat izan da luze, “Ah, baina kapitala ez da gauza bat, prozesua da”. Agian, hori bera esan beharko litzateke lekuaz; lekuak ere prozesuak dira.*²³

2. Bigarrenik, mugak, nahiz eta hainbat ikerketa mugatzeko erabilgarriak edota ezinbestekoak izan, ez dira funtsean “leku” kontzeptualizatzen duten muga. Komunitate kontzeptua leku bakar batera mugatzen ez den moduan (adibidez, diaspora kpntutan hartuz), lekua ere ez da komunitate bakarraren eremua (“beste-ekiko” eskluitzailea ezin du izan). Edota adiera zabalagoan, Lara Almarcegui artistak ere mehatze bategatik ustiatze etengabearen den Foruako Atxa mendia osatzen duten materialen kantitatea kalkulatzeko hasten denean, mendia non hasi eta non amaitzen ote denaren galdera mahaigaineratzen duenean, leku konkretu baten mugak ere kolokan jartzen ditu.²⁴

²⁰ TUAN, YI-FU, *Space and Place*, op. cit., 6. or..

²¹ MASSEY, DOREEN, “Power-geometry and a progressive sense of place”: BIRD, JON / CURTIS, BARRY / PUTNAM, TIM / ROBERTSON, GEORGE / TICKNER, LISA (Ed.), *Mapping the Future. Local Cultures, Global Change*, London, Routledge, 1993; CRESSWELL, *Place: A Short Introduction*, op. cit., 63-70. or..

²² CRESSWELL, *Place: A Short Introduction*, op. cit., 39-40. or..

²³ MASSEY, “Power-geometry and a progressive sense of place”: BIRD / CURTIS / PUTNAM / ROBERTSON / TICKNER (Ed.), *Mapping the Future*, op. cit.; CRESSWELL, *Place: A Short Introduction*, op. cit., 69. or..

²⁴ ALMARCEGUI, LARA, “Foruako Haitza mendiko materialak”, *Zentzua eta Iraunkoratsuna. Eskuko Gida*, 2012 Fundazioa / Eusko Jaurlaritzak, 2012, 10-15. or..

3. Hirugarrenik, lekuek ez dute identitate bakar bat, anitzak baizik, maiz elkarren talkan direnak. Bernardo Atxaga idazleak berak ere hala ebazten du bere leku hori biltzen duen hitza: aniztasuna. Bere hitzetan:

Iruditu zitzaidan aurkitua nuela azkenean behar zen hitza, nire lekuko, munduko, asteroideko elementu guztiak batzen zituena, hariak lepokoaren aleak batzen dituen bezala: ez bakarrik kurkuluxetan ibiltzen ziren neskatoen batzka-biazkak, edota gure umetako otoitzaren magnificat anima mea dominium eta gainerako oihartzun erromatarrek; baita psikoanalisian aditzerik ez zuten artzainak, zakur bihurtzen ziren umeak edota lur salmenta txar batengatik beren burura hiltzen zuten gizonak ere. Ale haiek guztiak eta beste antzeko asko batzen zituen haria –hitza- hauxe zen: aniztasuna.²⁵

4. Eta azkenik, guzti horrek ez du zertan lekuaren berezitasuna ezabatu behar, lekuaren berezitasuna etengabe da, bestearekiko harreman nahiz talka etengabe da, berrekoitzia.²⁶

Nolanahi ere, behin baino gehiagotan entzundakoa da espazio-denboraren konpresioa bide eraldatutako gertutasun/hurbiltasun parametroek eta kapital global orokortu batek ekarritako homogeneizate prozesuak halako lekuaren galera sentsazio bat eragin duela (era berean, identitate edota izatearen galera sentimenduarekin lotua). Hala baina, aurretik aipaturiko Massey, Harvey, Escobar, Nogué eta beste askok adieraziko dutenez, prozesu hauen ondorioz, lekuaren galeraz baino areago hitz egin beharrean ginateke leku balioaren indartze batez ekonomian, politikan, kulturen. Horren adierazle dira, batetik, kapitalaren aldetik lekuaren plusbalioarekin jokatu lukeen leku irudiaren berrekoizpenak (tipikoa denarena), lekuak berriz ere “mapan kokatzeko” enpresak (Bilboko “Guggenheim efektua” deituriko paradigma nabarmena da), hirien “marka” bilakaerak (Bartzelonarena kasu)... Eta beste aldetik, kapitalismo global batek edota estatuaren totalitarismoak eragindako homogeneizate prozesuen aurreko erreakzio moduan, edota lekuen mantendu nahi izate batekin lotutako atxikimenduan, lekuaren gain-kodifikazio baterako joera ere bada.

Homogeneizate eta bereizte prozesu horien aurrean, baina, nola egin, lekuaren berezitasuna galdu gabe esentzialismoetan ez erortzeko? Nostalgiaz ihes ginez memoria prospektibo bat aktibatuzko?

Besteak beste, ekarpen interesgarria zein inspiragarria da Kenneth Framptonen arkitekturatik proposaturiko “erregionalismo kritikoa”: garapenaren eta produktibotasunaren izenean formulatutako unibertsaltasunari ez ezik, historizismo nostalgikoari ere ihes egingo liokeen bestelako identitate emailizatekeen tokian tokiko erresistentzia kultura.²⁷

²⁵ ATXAGA, op. cit., 24. or..

²⁶ MASSEY, “Power-geometry and a progressive sense of place”: BIRD / CURTIS / PUTNAM / ROBERTSON / TICKNER (Ed.), *Mapping the Future*, op. cit.; CRESSWELL, *Place: A Short Introduction*, op. cit., 70. or..

²⁷ FRAMPTON, KENNETH, “Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance”: FOSTER, HAL (Ed.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Port Townsend, Bay Press, 1983. Gaztelera: “Hacia un regionalismo crítico: seis puntos para una arquitectura de resistencia”: FOSTER, HAL (Ed.), *La Posmodernidad*, Bartzelona, Kairos, 2006.

4.2.4. Leku eraiketa: zentzuak, gorputzak, prozesuak

Espazioak abstrakzio eta arrazionalizaziora garamatzen moduan, lekuak balioez eta izateaz hitz egitera garamatzala dio Yi-Fu Tuanek.

Hala nola, Tuan adierazle nagusietako bat izango duen 70/80 hamarkadetakoko giza-geografiaren korrante humanistak,²⁸ zientzia espazialaren logika abstraktu eta hotzaren aurrean, eta honek espazioaren bizipen eta interpretazioari emaniko atentzio urriaren aurrean, espazioaren azterketan subjektibotasuna eta bizipena lehenestera joko du.²⁹ David Ley-ek adierazi moduan:

*Begirada humanisten xedea giza esperientziaren hizkuntzan hitz egitea da, hiria eta bere jendea bizi bihurtzea, herri-balioak azaleraztea; hauek lekua-
ren egite, berregite eta eskurapenean eragiten duten heinean.*³⁰

Hau honela, geografia humanistaren jakintza eremua lekua eta paisaiaren eraiketa kulturalak, leku eraiketan hizkuntzak duen botereak, leku/identitate harremanak, mito eta narrazio geografikoek, egunerokoaren kartografiak, eta abar osatuko lukete. Geografia humanistak eta haren berrirakurketa kritikoek adierazgarritasun irabazia dutelarik, batetik giza-geografiaren joera kulturalagatik, eta bestetik azken urte hauetan lekuarekiko harreman emozional eta afektiboen inguruko interes indarberrituagatik.³¹ Geuri dagokigunean, geure bailaren hurbilketa estetiko hauetan ere, geografia humanistaren berrirakurketak adierazgarriak zaizkigu “lekua”, ideia eta kontzeptu lez, bai eta munduan izateko era batekin (*being-in-the-world*) lotuta aztertzen dituen heinean -hurbilketa horiek aberatsak baitira inguruaren irudikapenaren (deseraiketaren, berreraiketaren) inguruan lan egiteko.

Geografo humanistek, beraz, espazioaren abstrakziorako joera zientifikoaren aurrean, lekua munduan izateko eta ezagutzeko modu batekin lotuko dute. Lekua ez bereizle ideografikoekin lotuta begiratuz, baizik eta giza izatearen baldintzarekin lotua –Gaston Bachelard-en fenomenologia edota Martin Heidegger-en existentzialismora hurbilduz.³²

28 Geografia humanistaren lehen iturri gisa Yi-Fu Tuan, Anne Buttimer, Edward Relph, David Ley eta Marwyn Samuels-en testuak aipa genitzake. Geografia humanista talde homogeneo bat baino areago, geografia positibista baten aurrean, lekuen sorreran giza zentzu eta egitearen ahala azaleratzearen xedapena izango dute komunean.

TUAN, YI-FU, “Humanistic geography”: *Annals of the Association of American Geographers* 66, 1976, 266-276. or.; BUTTIMER, ANNE, *Values in Human Geography. Commission on College Geography* 24, Washington, Association of American Geographers, 1974; BUTTIMER, ANNE, “Grasping the dynamism of lifeworld”: *Annals of the Association of American Geographers* 66, 1976, 277-292. or.; RELPH, EDWARD, “An inquiry into the relations between phenomenology and geography”: *Canadian Geographer* 14, 1979, 193-201. or.; 1970; RELPH, EDWARD, “Humanism, phenomenology, and geography”: *Annals of the Association of American Geographers* 67, 1977, 177-183. or.; LEY, DAVID / SAMUELS, MARWYN (Ed.), *Humanistic Geography: Prospects and Problems*, Chicago, Maroufa, 1978. Iturria: ENTRINKIN / TEPPLER, “Humanism And Democratic Place-Making”: AITKEN / VALENTINE (Ed.), *Approaches To Human Geography*, op. cit., 30. or..

29 CRESSWELL, TIM, *Place: A Short Introduction*, op. cit., 19-20. or..

30 LEY, DAVID, “Fragmentation, coherence, and limits to theory in human geography”: KOBAYASHI, A. / MACKENZIE, S. (Ed.), *Remaking Human Geography: Prospects and Problems*, Chicago, Maroufa, 1989, 227. or..

31 NOGUÉ, JOAN, “Paisaje y Comunicación: El resurgir de las geografías emocionales”: HAINBAT AUTORE, *Teoría y Paisaje: reflexiones desde miradas interdisciplinarias*, Katalunia, Observatorio del Paisaje de Cataluña / Universidad Pompeu Fabra, 2010, 25-41. or..

32 CRESSWELL, TIM, *Place: A Short Introduction*, op. cit., 20. or..

Hala nola, Tuani jarraiki, lekua, eskualdea, paisaia... ez dira kategoria espazial hutsak, kategoria deskriptibo hutsak, baizik eta lurra geure bizi-leku bihurtze horretan, giza egintzarekin bat datozen prozesuak. Izan ere, mundua, pertzepzio eta esperientzia bide, lekuen bitartez ezagutzera iristen gara.³³ Lekuaren, ingurumenaren, paisaiaren zentzua, beraz, ezin dugu elementu natural eta kultural hutsen deskribaketara mugatu, baizik eta hauen zentzua berauek sortarazi dituzten subjektuekiko ulertu eta interpretatu beharrea gara. Gizakiak bere ingurumena nolaz eraldatzen duen ulertzeko, ezinbestekoa da kulturak naturari emaniko zentzuez jakitea, geure inguruaren eraldapen eragile diren balio eta xedapenak aztertzea, edota bestelako ingurumen posible batzuek proiektatzen dituzten imajinarioak kontutan hartzea. Hori dela eta, zentzuak, imajinazioak eta giza egintzak (giza *agentziamenduak*) garrantzia irabazia izango dute geografia humanistan.³⁴

Subjektuak, beraz, agente intentzional gisara garrantzia irabazia izanen du geografia humanistan, zeinaren egintza ez litzatekeen soilik behar materialen mendekoa, baizik eta baita halako dimentsio moral eta estetiko bat lukeen imajinazio geografiko baten arabera ere.³⁵

Geografo humanistek leku sortzaile eta zentzu emaile lez, giza subjektuaren egintza edota agentziamenduari emaniko garrantziak, baina, hainbat kritika irabaziko ditu; hala nola, estruktura eta ekonomian oinarrituriko materialista kritiko askok, geure egintza eta posibilitateak baldintzatzen dituzten egitura ekonomiko, politiko eta kulturaleri behar adinako atentzioa ez emateagatik.³⁶ Bruno Latour-en *eragile-sare teoria (actor-network theory)*, berriz, areago doa giza agentziamenduari garrantzia eztabaidatzerakoan: mundua harreman-sare hibrido baten gisara ikusteko, ezinbestekoa da gizakiaren eta gizaki-ez-denaren arteko bereizketa hori ere gainditzea. Latourrentzat giza agentziamendura atxikitako begirada horiek ikuspuntu bakarreko begiradak lirateke, giza balioei ematen baitiote soilik garrantzia, gizaki-ez-dena gauza eta objektuen mundu inertera mugatuz. Mundua harreman sare hibrido moduan ikusteko, beraz, ezinbestekoa da kultura/natura eta gizaki/gauza arteko bereizketa artifizial horiek gurutzatzea. Hots, Latourri jarraiki, lurraren beroketa globala, injinerutza genetiko edota deforestazioa harreman-sare konplexu baten baitan baizik (mundu humanistaren mugetatik areago) nekez uler genitzake.³⁷

33 TUAN, YI-FU, *Topophilia: A Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values*, New Jersey, Englewood Cliffs, 1974; TUAN, YI-FU, *Space and Place*, op. cit.; TUAN, YI-FU, "A view of geography", *Geographical Review*, 81, 1991, 99-107. or..

34 ENTRINKIN / TEPPLE, "Humanism And Democratic Place-Making": AITKEN / VALENTINE (Ed.), *Approaches To Human Geography*, op. cit. 31. or..

35 Ibid., 33. or..

36 Entrinkin eta Tepleren esanetan, "estruktura-agentziamendu" ("*structure-agency*") eztabaidaren ondotik, joera humanistak giza agentziamendu geografikoa ez ezik giza harremanak berrekoizten dituzten estruktura ere kontutan hartzea joko du.

Eta bestela ere gertatuko da, hots, hainbat neo-marxistek, David Harveyek kasu, halako marxismo kultural batera eginen dute, kutsu humanistadun zenbait gai landuz beren ikerketetan: lekua eta identitatea, paisaia sinbolikoak, egunerokotasunaren geografiak... Adierazgarria ere bada, halako joera kultural horretan, Raymond Williams edota Henri Lefebvre moduko intelektualen berreskurapena (hala nola, Henri Lefebvren espazioaren kontzeptualizazio triedrikoa, non espazio materialez gain mentalak eta irudimenekoak ere kontutan hartzen diren espazioaren subjektibazioaren analisirako).

ENTRINKIN / TEPPLE, "Humanism And Democratic Place-Making": AITKEN / VALENTINE (Ed.), *Approaches To Human Geography*, op. cit., 33-36 or..

37 Latourrentzat humanismoa modernitatearen elementua da. Baina Latourek, modernismoaren zein postmodernismoaren kontrari, sekula moderno izan ez garelako dio. ENTRINKIN / TEPPLE, "Humanism And Democratic Place-Making": AITKEN / VALENTINE

Alabaina, humanistek lekua nolabaiteko berezko esperientzia batekin, berezko erro batekin lotzen duten heinean, kritikarik zorrotzenak ahots post-estrukturalista, feminista eta postkolonialetatik etorriko dira. Humanistek, lekua halako berezkotasun batekin lotzen duten heinean pertsonen arteko diferentziaz, bai eta pertsona/leku arteko harreman diferentziaz ahazten ote ez diren problematizatu izan da. Hots, esperientzia unibertsal baten baitan, ez ote den, berriz ere, aurreuposatutako berezko izaera baten atzean ezkututzen den begiradaren partzialtasuna azaleratzen (sexu, genero, etnia, nazionalitate, klase parametroen arabera egituratua).³⁸

Honenbestez, Entrinkin-ek eta Tepple-k dioten bezala, postestrukturalismoaren, feminismoaren eta postkolonialismoaren eraginez, humanistengan erdigune zen subjektu autonomo hura sozialki eraiki eta lekututako subjektu izatera pasako da. Hots, subjektua eta subjektibotasuna erdigunetik prozesu ezberdinen gurutzaketa bide bilakaera etengabe den eremu ezegonkor eta aldakor batera pasako da.³⁹ Bai eta lekua ere. Doreen Massey jarraituz, lekua prozesu sozial anitzen talka eta elkargurutzaketa bidez sortzen da.⁴⁰ Hots, lekua gorputzak, objektuak nahiz fluxuak biltzen dituen eta prozesu sozial anitzen gurutzaketarekiko kontingentea den prozesu baten gisara pentsatu beharrean gara.⁴¹ Are gehiago, Arturo Escobarren esana ere gehituz -zeinak lekuak gauzak, pentsamenduak eta memoriak konfigurazio berezi batzuetan biltzen dituztela argudiatzen duen-⁴², lekuak prozesuz, gorputzez, zentzuz... osatutako eremu konplexu eta adierazgarri direla laburbildu genezake.

(Ed.), *Approaches To Human Geography*, op. cit., 34. or.; LATOUR, BRUNO, *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, Paris, La Découverte, 1991. GAZTELERAZ: *Nunca fuimos modernos. Ensayo de antropología simétrica*, Madrid, Siglo XXI, 2007.

38 ENTRINKIN / TEPPLE, "Humanism And Democratic Place-Making": AITKEN / VALENTINE (Ed.), *Approaches To Human Geography*, op. cit., 34-35. or.. Ikus baita ere: CRESSWELL, *Place: A Short Introduction*, op. cit., 24-26. or..

39 PILE / THRIFT, op. cit., 1-12. or.; PILE, STEVE, *The Body and the City: Psychoanalysis, Space, and Subjectivity*, London, Routledge, 1996.

Hemen aipatua: ENTRINKIN / TEPPLE, "Humanism And Democratic Place-Making": AITKEN / VALENTINE (Ed.), *Approaches To Human Geography*, op. cit. 35. or..

40 MASSEY, DOREEN, *Space, Place, and Gender*, Minneapolis, University of Minnesota press, 1994.

41 CRESSWELL, *Place: A Short Introduction*, op. cit., 39-40. or..

42 ESCOBAR, ARTURO, "Culture Sits in Places. Reflections on Globalism and Subaltern Strategies of Localization": *Political Geography* 20:2, op. cit., 139-174. or.; CRESSWELL, *Place: A Short Introduction*, op. cit., 39-40. or..

4.3. Paisaia

4.3.1. Paisaia: geometria soziala

“Landscape” means an area, as perceived by people, whose character is the result of the action and interaction of natural and/or human factors.

European Landscape Convention

Así, entiendo el paisaje como la resultante del lugar, como la traducción de las relaciones sociales y culturales que dan forma al locus.

Francesc Muñoz

2000. urteko Paisaiaren Hitzarmen Europarrak adierazitako definiziotik hurbil,⁴³ hala laburbiltzen du Francesc Muñozek paisaia: *locus*ari forma ematen dioten harreman sozio-kulturalen itzulpen lez.⁴⁴ Hots, forman, ordena material batean gorpuzten den proiektzio sozial moduan. Joan Noguék ere, era material zein proiektual batean eraikiriko ekoizpen sozialtzat du paisaia. Bere hitzetan:

Paisaia ekoizpen sozial lez uler genezake, naturaren eraldaketa kolektibo baten ondorio moduan eta espazio jakin batean eginiko gizarte baten proiektzio kultural gisara. Gizarteak jatorrizko paisaia naturalak paisaia kultural bihurtu izan ditu historian zehar, paisaia hauek ez direlarik soilik materialtasun jakin bategatik bereizten (eraikuntza eragatik, laborantza tipoagatik), baizik eta baita bertan plasmaturako balio eta sentimenduen-gatik ere. Zentzu honetan, paisaiak giza esperientzia eta nahiak gorpuzten dituzten lekuz beteak daude. Leku hauek pentsamendu, ideia eta emozio anitzak adierazten dituzten esanahi-gune eta sinboloetan bihurtzen direlarik. Paisaiak, beraz, ez du soilik mundua nolakoa den erakusten, baita eraikuntza bat, munduaren egituraketa bat, ikusteko modu bat dela.⁴⁵

Honenbestez, paisaia forma materiala ez ezik haren begirada ere bada. Eta Noguék adierazi moduan, begiradak sekula ez dira inuzenteak, baizik eta espazioaren egituraketa jakin bat proiektatzen duen ideologia baten ondokoak. Paisaiak eta harekiko begiradak lurraldearen ordena bisuala era jakin batean ordenatu eta bizitzera garamatza; eta ondorioz, baita lurraldearen ordena eta harekiko harreman sozialak naturalizatzeraz, normalizatzeraz ere. Hots, Noguéri jarraiki, paisaiak (bir)sortuz eta kontsumituz, geure baitan naturalizatutako paisaiatan bihurtzen dira, ordena hori legitimatzeraz iritsiz. Beraz, paisaia botere-tresna bat ere bada, ordena eta harreman sozial jakin batzuek egituratzen dituenaz, espazioaren ordenamendu eta erabilera normatibizatzen duena.⁴⁶

⁴³ Paisaiatzat zera ulertzen da, lurraldearen edozein eremu biztanleriak hautematen duen gisan, zeinaren izaera eragile naturalen edota gizakiaren egintza eta elkarregintzaren ondorio den.

COUNCIL OF EUROPE, *European Landscape Convention*, Florentzia, 2000:

<http://conventions.coe.int/Treaty/en/Treaties/Html/176.htm>

Euskerara itzulpena geurea da.

⁴⁴ MUÑOZ, FRANCESC, “Paisajes Aterritoriales, Paisajes en Huelga”: NOGUÉ (Ed.), *La Construcción Social del Paisaje*, op. cit., 296. or..

⁴⁵ NOGUÉ, “El paisaje como constructo social”: NOGUÉ (Ed.), *La Construcción Social del Paisaje*, op. cit., 11-12. or..

⁴⁶ Ibid..

Hori dela eta, garrantzitsua da paisaiaren eraiketari (haren begiradaren eraiketari) eta naturalizazio prozesu horri erreparatzea. Bai eta paisaia zeinuen bitartez eraikitako sinboloei ere: nazioak, estatuak edota erlijioak berea uzteko paisaian inskribaturiko marka eta sinboloak azaleratzea, paisaia bat tipikotzat ala exotikotzat nola hartzen denaz galdetzea, paisaia noiz den espektakulu kontsumigarri hutsa aztertzea, edota noiz erabiltzen den paisaia marka edota lurralde *marketing* gisa ezberdintasuna edo izandako hura berreraikiz (Ibarrolaren Omako basoa fondotzat duten 90. hamarkadako “País Vasco. Ven y cuéntalo” edota ondoko “Euskadi. Ven y cuéntalo” moduko Euskal Gobernuaren turismo kanpainak), bai eta nolaz nekazal munda (nahiz eta hauek politiko zein ekonomikoki marjinatuta egon) identitate nazionalaren sinbolo bihurtzen diren analizatzea ere.⁴⁷

Baina ezin da ahaztu, paisaia bizitza sozial eta politikoaren agertokia baino gehiago dela, baduela ezagutza inter-subjektibo batetik eraikiriko bestelako dimentsio estetiko bat. Mireia Folch-Serra-k esanda moduan:

*Paisaia, eraikitakoa islatzen duen entitate kontsideratzen badugu, hots, formaren estetika eta haren errepresentazio espazialak, nabarmena da erabaki sozialen ekoizpena dela, era berean autoritate politiko bategatik onetsia dena. Baina paisaia bizitza sozial eta politikoa gertatzen deneko agertokia baino gehiago da; izan ere, inguratzen gaituen kolektiboarekin identifikatzeko erantzun afektibo eta irudimenezkoak ahalbideratzen dituen esanahien biltokia baita. Beraz, paisaia naturaren eraldaketaren eta harekiko begiradaren ekoizpena da, hau da, leku sortzailea da.*⁴⁸

Beraz, paisaia, agertoki sozial ez ezik, imajinario eta subjektibotasun sozial baten hazitokia ere bada, inguratzen gaituen horrekiko identifikatzeko erantzun afektibo eta sortzaileak bideratzen dituenak. Eta paisaiarekiko begirada afektibo eta sortzaile batetik (irudi arketipokoak alde batera utziz eta gaur egungo ekosistema soziala kontutan hartuz), garrantzitsua da paisaia birsortzea. Eta beraz, baita lekua ere. Eremu horretan klabeak dira, lur legislatzaile, ekologista eta politikoez gain, arkitekto, paisajista eta artistak, *in situ* nahiz *in visu* (Alain Roger-en kontzeptuei eutsiz) lurraldea edota lekua nahiz harekiko begirada modelatzen dituztenak.

Hala bada, paisaia, kanpotik begiratutako objektu huts bat baino gehiago bada, paisaiaren izaera bikoitz eta konplexuari hartu behar diogu kontu; hala, paisaia era subjektibo eta estetikoan ere pentsatzeko, paisaia subjektibotasun hazitoki gisa bultzatzeko.

⁴⁷ Ibid..

⁴⁸ FOLCH-SERRA, MIREIA, “El Paisaje como Metáfora Visual: Cultura e Identidad en la Nación Posmoderna”: NOGUÉ (Ed.), *La Construcción Social del Paisaje*, op. cit., 139-140. or..

4.3.2. Paisaia: erreferentea, adierazlea eta esanahia

Paisaiaren izaera formal eta bisual, proiektual eta irudikapeneko horri kontu hartuz, ikusgarri den horren ontologia baterako kontzeptu aproposa dela, dio Noguék. Izan ere aldi berean baita *errealitate fisikoa eta kulturalki egiten dugun haren irudikapena; ikusgarria den lurrazal zati baten kanpo fisio-
mia, eta hark eragindako pertzepzio indibidual eta soziala; tangiblea den geografia eta haren interpretazio intangiblea. Adierazlea eta esanahia da aldi berean.*⁴⁹

Era berean, Claudio Minca giza geografoak paisaiaren izate bikoitz horri buruz zera dio: *paisaia, agian, gauza bati eta aldi berean gauza horren beraren deskripzioari erreferentzia egin diezaiokeen kontzeptu moderno bakarra da. Termino honek lurralde zati bati zein bere irudiari, bere erre-
presentazio artistiko zein zientifikoari, egin diezaioke erreferentzia.*⁵⁰

Claudio Mincari jarraiki, paisaia, gauza bati eta aldi berean bere irudikapenari erreferentzia egiten dion kontzeptu bikoitza da. Espazioaren irakurketa estetiko moduan uler daitekeena, edota leiho zientifikoaren distantziatik ikusitako geometria objektibo modura. Eragiten dituen sentsazio eta sentimendutara irekitako kontzeptua da, baina era berean, sentimendu eta sentsazio horiek balio sistema batera arbitrarioki lotuak eta naturalizatuak ere izan daitezke. Guzti honek kontzeptu iheskor eta interesgarrian bihurtzen duela rik paisaia. Munduarekiko geure harreman eta zentzuaz, lurraldearen ordena eta armonia zentzuaz galdegiteko giltzarria den kontzeptuan. Eta bere izaera konplexua bide (aldi berean gauza bati eta bere irudikapenari erreferentzia egiten dion heinean), paisaiaren problematika, neurri handi batean, geure inguruaren erre-presentazio krisiaren problematika era garbian islatzen duela esan genezake.⁵¹

Problematika hauei jarraiki, Mincak paisaiaren egungo ulermen eta erabile-
ran funtsezkoak diren bi auzi azaleratzen ditu “El sujeto, el paisaje y el juego posmoderno” testuan: batetik, nola paisaia, askoren ulermenean, “ikuspuntu” izatetik “gauza” batean, hots, berrekoitzi, saldu, kontsumitu daitekeen materialean bilakatu den. Eta bestetik, nola paisaia kontzeptu modernoaren eraiketan subjektua (subjektuaren subjektibotasuna) ezeztatu eta ikusezin egin den. Auzi hauen ingurukoak (arteak berekin dakarren subjektibotasun ekoizpenari dagokionean) “geure bailaren hurbilketa estetikorako” saihestezinak direnekoan, Mincaren ekarpen kritiko hori da datozen orrietan laburbilduko duguna.

49 NOGUÉ, “El paisaje como constructo social”: NOGUÉ (Ed.), *La Construcción Social del Paisaje*, op. cit., 19. or..

50 MINCA, CLAUDIO, “El sujeto, el paisaje y el juego posmoderno”: NOGUÉ (Ed.), *El Paisaje en la Cultura Contemporánea*, op. cit., 209-231. or..

51 Ibid..

4.3.3. Paisaia: joko postmodernoa

Nabarmena da modernitateko ikusmenaren menderamena. Perspektibaren domeinuak eta ikusmenaren “egiak” erregimen modernoaren teoria espaziala egituratuko dute, XVIII eta XIX. mende artean mundua eta naturarekiko begirada zientifiko eta neutral bat ezarriz (ikus 2.1.).⁵² Eta testuinguru horretan, paisaia dimentsio estetikoaren zein zientifikoa batuko dituen adierazpenean bilakatuko da.

Claudio Mincari jarraiki, XIX. mendean, burgesiaren boterera iristearekin bat, arrazoi zientifikoaren eta estatu arrazoiaren arteko arraila estatuzkoaren sorrerarekin suturatuko da; jakintza eta botere arteko konpromezu horretan paisaia giltzarria bihurtuz. Jakintza eta botere arteko tentsio horretan, jakintza artistikoa natur zientzietara itzuliz, paisaia kontzeptua kultura burgesiaren bermerako eta munduaren menderamenerako jakintza-botere bihurtuko da.⁵³

Hala, XIX. mendean, oraindik ere paisaia lurrarekin loturiko sentimendu baten adierazle dela, geografia modernoaren aitzindari den Alexander von Humboldt geografo naturalista prusiarra izango da, Franco Farinelli adierazten duen gisa, paisaiaren muina suposatuko duen subjektu erreflexiboa ezabatuz, paisaia menderamen jakintzan bilakatuko duena. Humboldti esker, dio Farinellik, paisaia kontzeptu estetiko izatetik kontzeptu zientifiko izatera pasako da lehen aldiz, jakintza piktoriko eta poetiko izatetik munduaren deskripzio izatera... paisaiaren izate bikoitz eta anbiguo hori fundatuz. Eta Mincaren esanetan, paisaiak giza zientzietan izanen duen sarrera ulertzeko giltzarria izanen da paisaiaren izate anbiguo horren fundatzea. Oraindik ere, haren kontra jotzen jarraitzen duguneko.⁵⁴ Hartara, garrantzitsua da zera gogoan izatea:

Humboldtentzat paisaia zentzu bikoitz batean fundatzen d[el]a, material beraren erabilera anitzean, hitzaren zentzu bikoitzean; zeinak Alemanian, garai modernoaz geroz, bederen, landschaft kontzeptupean, aldi berean auzune edota herriaren zatia nahiz auzunearen irudikapen figuratiboa adierazteko balioko duen, dio Farinellik. Humboldten estrategia zentzu bikoitza politikoki erabiltzea izango da, non hitz berberak bi esanahia ezberdin adierazten dituen: bata, komunagoa eta maizago erabilia (izaera estetiko eta literarioduna) nabarmentzen den bitartean, bigarrena (adiera objektibo, material eta jakin batekin, baita zientifiko batekin ere) ezkutuan geratzen dena.⁵⁵

52 COSGROVE, DENIS, *Social Formation and Symbolic Landscape*, London, Croom Helm, 1984; COSGROVE, DENIS, “Landscape and the European sense of sight – Eyeing Nature”: ANDERSON / DOMOSH / THRIFT / PILE (Ed.), *The Handbook of Cultural Geography*, op. cit., 247-268. or..

53 MINCA, “El sujeto, el paisaje y el juego posmoderno”: NOGUÉ (Ed.), *El Paisaje en la Cultura Contemporánea*, op. cit., 214-215. or..

54 FARINELLI, FRANCO, *I segni del mondo. Immagine cartografica e discorso geografico in età moderna*, Florencia, La Nuova Italia, 1992; FARINELLI, FRANCO, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, Turin, Einaudi, 2003.

MINCA, “El sujeto, el paisaje y el juego posmoderno”: NOGUÉ (Ed.), *El Paisaje en la Cultura Contemporánea*, op. cit., 215-216. or..

55 FARINELLI, *I segni del mondo*, op. cit., 205. or.. Euskerara itzulpena geurea da.

MINCA, “El sujeto, el paisaje y el juego posmoderno”: NOGUÉ (Ed.), *El Paisaje en la Cultura Contemporánea*, op. cit., 215-216. or..

Honenbestez, paisaia lurraldearen ezaugarri batzuek zein haien irudikapenak deskribatzeko kontzeptu bezala fundatuko dela esan genezake. Arazoa, baina, paisaia hitzaren izaera bikoitz eta anbiguo hori ezkututzerakoan azalduko da.

Mundu Gerra eta nazionalismoen ondotik, paisaia lurraldetasunarekin loturiko geometriari bilakatuko da. Hain zuzen, eta beti ere Farinelliri jarraiki, 1919an Siegfried Passarge geografo alemaniarrek *landschaftkunde* terminoan bildutako oinarrien baitan. Hori dela bide, paisaiaren dimentsio poetikoa, ikusezina, paisaiaren kontzeptu modernoan presente izandako dimentsio animiko hura desagertu egingo da, paisaia geografia eta beste zientzia sozialetara itzuliz. Paisaia, “gauza” batean, objektuan, kartografian, ikusmenera bideratutako leihoan bihurtuko da.⁵⁶ Horrek, epistemologikoki ere ondorio nabarmenak ekarriko ditu: ordu arte subjektiboki eratutako hautemate eta jakintza prozesu baten ondorio izandako paisaia hura galdu egingo da, era kontzientean ikuspuntu jakin batetik eraikia izandako kontzientzia ezabatu egingo da, bere izaera soziala ere ikusezin eginez. Hala, Mincak azpimarra-tzen duen gisa, argazki baten modura zientifikoki hautemandako paisaiaren aurrean, subjektua eta haren begirada ahaztuak izango dira; era berean, paisaia eraikitzen duen aparatu ideologikoa ezkutatu, bai eta paisaia honen jakintza estrategikoa, bere balio komunikatibo eta produktiboa ere ezkutatu.⁵⁷ Paisaia eraikitzen duten ikusle eta ikusiaren arteko banaketa emanik, paisaia gauza objektibo baten modura ezarriko da, eta haren argazkia bera ere bitartekaritza gabeko iruditat izanen da.

Oro har, ondorioak, Mincak azaleratzen dituen modura, latzak dira. 1920a ondoren, Alexander von Humboldtek jakintza eta boterea bateratzeko proiektu politikorako planteaturiko paisaiaren izate anbiguo hori galduta, paisaia gauza kontsumagarri batean bihurtuta, paisaiatzat hartuko diren irudi hipostasiatuak sortaraziko dituen teknologia baten aurrean aurkituko gara. Eta paradoxikoki, paisaiaren bitartekari zen subjektua (subjektibotasun sortzaile den subjektua) albo batean utziz, paisaia ideologia batekin lotutako sentimenduetara lotu nahiko da estatu nazioen nahiz merkatuaren logikapean –zentzu horretan, zera esan genezakeelarik, paisaiak sentimendua eta geometria arteko bateraezintasun hori suturatzen, josten duela. Hala jarraitzen du Mincak:

Oraindik ere, bere berrekoizpenean sarritan dramatikoa den paisaia erabilera batekin egiten dugu topo: gauza baten modura tratatzen duena, mugagabeki berrekoitzi daitezkeen irudi bilduma baten modura funtzionatzen duena, edozein okasiotarako egokiak; baina era berean, irudi guzti horiek pertenezia emozioak, sentimenduak eta zentzuak eragin ditzaketen

56 MINCA, “El sujeto, el paisaje y el juego posmoderno”: NOGUÉ (Ed.), *El Paisaje en la Cultura Contemporánea*, op. cit., 207-208. or..

57 Ibid., 217. or..

zentsuz janzten erruz saiatuko dena. Subjektua, ezkutatua, beti ere izotzua, hiritar legez, turista legez, kontsumitzaile legez itzultzen da honenbestez, paisaiaz era pasiboan gozatzen duenaren pare. [Paisaiaren] sasi dimentsio honek azaleratzen duen kontraesan nabarmenak, ordea, ez dio begien bistakoa lez azaleratzea eta funtzionatzea galarazten; ez eta jada ikono, fetitxe huts bilakatuak diren paisaiak, zentzu, produktu edota bizipen jakin batzuekin lotzen saiatzen diren estatuaren narratibagatik, bai eta merkatuaren logikagatik legitimatuak izatea ere oztopatzen.⁵⁸

Paisaia, munduaren ordena naturalizatu baten irudian bihurtuta, galeraren erretorika, berriz ere itzuliko ez den ordena imajinario horrekiko nostalgia eta haren “geometria dramatikoarekiko” lilura mistiko baten parte dela gaineratuko du Mincak. Hori dela bide, maiz bilatzen ditugu paisaian halako modelo jakin batzuek, lurraldearen espektakulo jakin batek sortarazten dakienez sublimarekiko, ikaragarria denarekiko, abenturarekiko, infinitua denarekiko, mistizismoarekiko halako harridura magiko bat (aurreraikia eta espero duguna izanik ere).⁵⁹ Sentsazio, espektatiba, aurreraikitako modelo eta irudi tipikoz betetako paisaiarekiko begiradak paisaia gauza baten modura berrekoitzi eta kontsumitzera garamatza.

Kontua ez ote da ba izango, Mincak dioen bezala, paisaiaren konplexutasunari, anbiguotasunari eta askatasunari ezin aurre egin batean, ezin kudeatu batean, haren testualizatze huts batekin konformatzen garela izango?⁶⁰

Mincaren esanetan paisaia eta subjektuaren arteko banaketa politiko-kultural hori bide bihurtu da paisaia objektu baten modura berreraiki eta kontsumitu daitekeen produktu batean (eta subjektua paisaia-objektu horien kontsumitzaile pasiboan). Hori ekiditeko bidea berriz ere geografia modernoak emaniko paisaia kontzeptuaren dimentsio anbiguo hura azaleratzea litzateke. Hots, paisaia espazioaren deskripzio edota munduaren leiho huts izatetik landa, paisaia kontzeptua bere anbiguetate eta konplexutasun osoan azaleratzea. Ez soilik irudien izozte kartografikoak ahaztarazten digun informazioa azaleratzea, baizik eta batez ere, berriz, bere dimentsio estetikoan eta hark adierazten dituen baloreetan maitatzea, munduarekiko, naturarekiko, espazioarekiko geure harreman anibalentearen isla moduan, izan den, den eta izango denaren geure imajinazio geografikoaren zati moduan.⁶¹ Izan ere, paisaia ordena sozialen ikurrez jositako zerbait baino gehiago baita: Guarasiren hitzetan, heterotopia moduko bat da (erreferentea, adierazlea eta esanahia biltzen dituen heinean). Mincarenetan alegiazko espazio bat; dena, izan dena eta izan daitekeen horren arteko mugaldea.⁶²

⁵⁸ Ibid., 219. or.. Euskerara itzulpena geurea da.

⁵⁹ Ibid., 224-225. or..

⁶⁰ Ibid., 226. or..

⁶¹ Ibid., 226-227. or..

⁶² Ibid.; GUARRASI, “Una geografia virtuale como il paesaggio”: DE SPUCHES, G. / GUARRASI, VICENZO (Ed.) *Paessagi virtuali*, Plaermo, Università degli Studi di Palermo, Laboratorio Geografico, 2002.

Azkenik, Mincak Farinelliren beste hausnarketa bat gehitzen digu, nolaz espazioaren informatizazioak aurreikusten erraza den ingurune batera bagaramatzen moduan, paisaiaren kontzeptuak aurreikusi ezin daitekeenaren eta eraldaketa posiblearen eremurako ahalera suposatzen duen:

Hain zuzen, bere berezkotasun eta anbiguotasun taxutuaren bertutean da, paisaia, erreala den horren opakutasun estrukturalaren zer bait itzuli da-kigukeen munduko irudi bakarra -eta honenbestez, kontzeptu gizatiarrena eta zintzoena, zientifikotasun gutxienekoa bada ere. Horregatik ezinezkoa da paisaiaren krisirik (eta are gutxiago haren amaierarik) izatea: berau, jada, krisia, zalantza eta munduaren dardara deskribatzeko pentsatua izan delako.⁶³

Azken batean, paisaiak bere baitan duen esanahi anbibalente horrek, eta aldi berean, adierazle, esanahi eta erreferente izate horrek (funtsean gauza bat eta era berean haren irudikapena adierazteko duen gaitasunetik eratorritako ezaugarriak direnak), kontzeptu postmoderno garaikide (dio Mincak) interesgarrian bilakatzen du;⁶⁴ orobat egungo ezagutza krisira igorrazten gaituena, eta beraz, baita, inguratzen gaituen guzti hau irudikatzeko dugun zailtasunera ere.

63 FARINELLI, *I segni del mondo*, op. cit, 210. or.. Euskerara itzulpena geurea da.
MINCA, "El sujeto, el paisaje y el juego posmoderno": NOGUÉ (Ed.), *El Paisaje en la Cultura Contemporánea*, op. cit., 228. or..

64 MINCA, "El sujeto, el paisaje y el juego posmoderno": NOGUÉ (Ed.), *El Paisaje en la Cultura Contemporánea*, op. cit., 227-229. or..

4.4. Mendiaren geometria

Identitateak badu, aurretik adierazi moduan, dimentsio espaziala; hain zuzen, ingurunearen eta lekuaren bizipenarekin lotua dagoena.

Euskal Herrian, Joseba Zulaikari jarraiki, “lurra” (Euskal Herrian mendiarekin estuki lotuta legokeena) “lekutze irudien” sorleku nabarmena izan da.⁶⁵ Bertan hartu izan dute izena eta izana etxeak eta familiak. Inguruaren landarediak edota bertako ezaugarri fisikoek eman izan diote izena baserriari, abizena baserritarrari. Lurra izan da “norbanakoak bere identitate sustraiak proiektatzen ditueneko funtsezko ezagutza mapa modua”. Hots, lurtean fundatuak izan dira bertokoa proiektatzen deneko ezagutza erreferentziak.

Egun, izenez gogora ditzakegun lekuak geroz eta gutxiago badira ere, lekutze ezagutza hori galtzen ari bada ere, iraganean ez ezik egun ere norberaren erreferentziak inguratzen gaituen honetan kokatzen dira. Eta oraindik, lurra, mendiarekin lotuta, geure imajinarioaren adierazle handia da. Deleuzek zioenez, jada paisaia ez da ikusten duguneko hori, baizik eta gu ikusiak gareneko hori.⁶⁶ Hala, mendizaletasuna, izurduraz betetako topografia fisiko, sozial eta kultural baten ondorio dela esan genezake; elkarlotutako harreman sare konplexu bat bide, lekutze irudien errepikapenean darraiena.

Hori dela eta, mendia “lekutze irudien” ereile izan den eta oraindik ere baden heinean, mendiaren proiektzioari eta mendizaletasunari emanen diogu gainbegiratua datozen orrietan.

⁶⁵ ZULAIKA, JOSEBA, *Basque Violence. Metaphor and Sacrament*, Nevada, University of Nevada Press, 1988. Gaztelera: *Violencia Vasca. Metáfora y sacramento*, Madrid, Nerea, 1990.

⁶⁶ DELEUZE, GILLES, *Proust et les signes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1964. Ingelesera Richard Howard-ek itzulia: *Proust and Signs. The Complete Text*, London, The Athlone Press., 2000, 8. or..

4.4.1. Modernitatea eta mendia

Paisaia sentimenduan itzuliko duen korrante erromantikoarekin bat, europar estatu-nazioen sorreran ere paisaiak berebiziko garrantzia irabaziko du identitatearen eta lurraldearekiko identifikazio eraiketan. Testuinguru historiko horretan, mendia *volksgeist*⁶⁷, herri gogo edota identitatearen arimatzat hartua, herrialdearen (menditsuenen, bederen) jatorri eta abertzaletasun sinboloan bihurtuko da. Jatorriaren ideiarekin lotuta, mendiarekiko begiradan haren izate mitiko baten proiektzioa erantsia litzateke Noguéren esanetan. Eta era berean, haren igoerak halako bizipen inizatiko eta purifikatzaile baten kutsua ere hartuko du.⁶⁸ Oro har, mendiaren konkista ez da soilik konkista fisiko bat izango; baizik eta baita imajinazioaren, herri gogo horren imajinazioarekin lotutako konkista.⁶⁹

Hala, Europako beste hainbat herrialdetan bezala, Euskal Herrian ere (estatu gabeko nazio baten kasua berau), mendiak alegiazko euskal mundu jatorriaren, jatorrizkoaren paisaiatzat hartu izan dira. Gaineratik bada ere (gai hori sakonago tratatu duenik bada eta), eta Imanol Agirreren *Metáforas espaciales del imaginario vasco* doktoretza tesian esanikoa jarraituz,⁷⁰ bai eta ondoren Imanol Agirrek Carlos Martinezekin batera ateratako *Estética de la Diferencia* liburua ere,⁷¹ kontu horretaz arituko gara datozen orrietan.

67 *Volksgeist*, termino alemana da, historikoa eta konplexua, Joxe Azurmendik “herri gogo” gisa itzuli duena. Gehiagorako ikus: AZURMENDI, JOXE, *Volksgeist / Herri Gogoa Ilustraziotik Nazismora*, Donostia, Elkar, 2007.

68 NOGUÉ, “Introducción. La valoración cultural del paisaje en la contemporaneidad”: NOGUÉ (Ed.), *El Paisaje en la Cultura Contemporánea*, op. cit., 13-14. or..

69 Georges Sonnierri jarraiki, mendiaren konkista, batik bat, imajinazioaren konkista izango da. SONNIER, GEORGES, *La Montagne et l'Homme*, 1970. Gaztelerara Federico Revilla-k itzulia: *La Montaña y el Hombre*, Bartzelona, Editorial RM, 1977, 60. or..

70 Euskal mendi eta paisaiaren irudikapenaren ingurukoari dagokionean, ikerketa lerroaren hurbiltasunagatik, Imanol Agirreren *Metáforas espaciales del imaginario vasco* Doktoretza Tesia jarraitu dugu batik bat: AGIRRE, IMANOL, *Metáforas espaciales del imaginario vasco*, Donostia, FICE, EHU, 1993.

71 MARTINEZ GORRIARAN, CARLOS / AGIRRE ARRIAGA, IMANOL, *Estética de la Diferencia. El arte vasco y el problema de la identidad. 1882-1966*, Zarautz, Alberdania & Galería Altzerri, 1995.

Mendia uharte

Ingurunea gizarteen kultura egituraketan determinatzaile dela, XVIII. mendeko Montesquieu edota Rousseau moduko ilustratuengandik hasita, luze sinestu izan da Europan. Hala nola, Wilhelm von Humboldt filosofo eta hizkuntzalari prusiarrak euskal hizkuntza aztertzeke asmoz 1799an eginiko bidaiaren inguruko idatzietan ere suma daiteke halako pentsamenduaren kutsua. Hala aurkezten digu Humboldttek Euskal Herria:

Mendi artean ezkutatua, mendebaldeko Pirinioetako bi hegaletan bada herri bat, mende luzeetan zehar bere hizkuntza primitiboa mantendu duena, bai eta, neurri handi batean, bere antzinako erregimen eta ohiturak ere, eta idazle moderno baten zorioneko adierazpenaren arabera, behatzailearen begirada nahiz konkistatzailearen ezpata saihestu dituen: euskaldunen edota bizkaitarren herria.⁷²

Humboldttek arreta berezia eskaini zioneko gure hizkuntza, euskara, ustez sustrai zaharrenak dituen europar hizkuntza da, ahaiderik ezagutzen ez zaion hizkuntza isolatua, milaka urtetan Pirinioen bi aldeetako euskal herrietan mantendu dena. Hau hala bada ere, hizkuntza hau berezi mantenduagatik ere, inondik ere ezin esan daiteke Euskal Herria beste herrialde eta kulturaren eraginetik kanpo mantendu izan denik, ez eta bertako mendiek Euskal Herria menderagaitz bihurtu izan dutenik. Nahiz eta luze sinestu izan den bestela, hots, mendiak mendeetan zehar Euskal Herria kanpo inbasio eta eraginetatik at mantendu izan dituen barrera orografiko izan direla; eta mendialdeetan lekutatutako baserriak, berriz, bertako hizkuntza zaharra eta antzinako ohiturak mantendu izan dituzten berezko bizileku.

Imanol Agirrek bere *Metáforas espaciales del imaginario vasco* tesian adierazten duen gisa, Euskal Herria menderaezin eta isolaturik mantenduko luketen mendien asmaketa hori XIX. mende erdialdera loratzen hasia izango den euskal historiografian ageria da;⁷³ besteak beste, Jose Ignacio Iztueta (Zaldibia, 1767- Zaldibia, 1845) historialari eta folkloristak idatzitako *Guipuzcoaco provinciaren condaira edo historian* azaleratzen den gisan:

Guipuzcoaco mendi goitituen babesa cembaterañoa dan ez da bear bezala ezagutcen beguiratu batean. Beragaitic irten izan dira gaizqui, Provincia labur au beingoan ta aisha memperatzeco ustean etorri izan diran etsai samalda andi izugarriac.

⁷² HUMBOLDT, WILHELM VON, 1799. Hemen argitaratua: HUMBOLDT, WILHELM VON, *Los vascos*, Bilbo, Ediciones Vascas, 1979. Euskerara itzulpena geurea da. Iturria: MARTINEZ / AGIRRE, *Estética de la Diferencia*, op. cit., 131. or..

⁷³ AGIRRE, IMANOL, *Metáforas espaciales del imaginario vasco*, op. cit., 189-191. or..

*Itsasoz ta leorrez, Guipuzcoaco mugape guztia osotoró arkitzen da mendi goititu zorrotzaquin ondo esitua; ain egoqui eta alaco eran, ecic, datorrena datorrela nondic nai Provincia au asaldatzera, mendi gogorretan izango du, nai ta nai ez, lehenengo aztapoa; baita igaro bearco ere, jasa andiare-quico ecaitz portitza.*⁷⁴

Mendia gotorleku baten modura irudikatzen duen kondaira horrek luze iraungo du, mendi-zintzurretan gertatutako borroka eta istoria epiko ugari sortuz. Besteak beste, Arturo Campion-ek (Iruña, 1854 – Donostia, 1937) XIX. mende bukaera aldera hala aurkezten zuen mendiaren alabatzat zuen Nafarroa:

*Nabarra es hija del Pirineo; la montaña la ha formado; ella la crió fuerte y vigorosa, sublime y heroica. ¡Santas montañas que alzáis al cielo las brumosas frentes, jamás a vuestra sombra se engendrarán espíritus pusilánimes. El hierro de nuestro seno pasó a las almas y fulguró en la historia, Dios os señalo la misión de ser escudo, y fieles aquel designio, todavía amparáis al basko acorralado; ¡ah! no cedáis hasta que os arranquen de cuajo! (... /...) Nabarra que ha alcanzado toda su amplitud en la región montañosa, al tocar la llanura se estrecha y amengua, mejor dicho, se pierde en aquellas planicies, puntos de intersección de Aragón y Castilla: la geografía profetiza la historia.*⁷⁵

Imanol Agirrerri jarraiki, bada Iztueta eta Campionen idatzietan mendia euskal imaginarioan ongi sustraituta dagoenaren beste adierazgarri bat. Biek ala biek aurkitzen dute euren jaioterrien bilakaera eta berezitasunen arrazoia mendipean.⁷⁶ Campionen esanetan “Nabarra es hija del Pirineo; la montaña la ha formado”. Eta Iztuetarentzat:

Zorioneco mendi maitagarri oezaz izaquiac ondo doaindua arkitzen da Guipuzcoaco Provincia. Mendi gogoangarri oetan izan ceban Guipuzcoac bere lendabico asiera ona; mendi oparo oei zor die guerozco bere izaera gozatsua; eta mendi illezcor oetan dauca bere uste oso betea, gordeco dutela oraindaño bezala aurrera ere, jaiotzaco garbitasun parebaguecoan, etsaien atzapar garratzetara erorten laga bague.

Aipatutako egileen arabera, mendia da euskal paisaiaren sortzailea. Bere babesean sortua eta eratua, ingurunera propio egokitua litzateke baserri sakabanatuetan egituratutako euskal modelo sozial eta kultural autarkikoa.

74 IZTUETA, JUAN IGNACIO, *Guipuzcoaco provinciaren condaira edo historia : ceñetan jarritzen diraden argüiro beraren asieratic orain-arte dagozquion barri gogoangarriac*, Donostia, 1847, 32-33. or.. Imanol Agirrek *Metáforas espaciales del imaginario vasco* Doktoretza Tesian aipatua.

75 Nafarroa Pirinioen alaba da; mendiak eratu du; berak hazi izan du irmo eta indartsu, sublime eta heroiko. Mendi santuak, zerura fronte lanbrotsuak goratzen dituzuenak, zuen itzalean sekula ez da arima uzkurrik sortu. Zuen baitako burdinak arimetara iragan eta historian egin du dirdira, Jainkoak adierazi zizuen ezkutu izateko misioa, eta xedapen horri leial, oraindik ere euskaldun setiatua babesten duzue; ah! Ez ezazue amore eman errotik ateratzen zaituzteten arte! (.../...) Nafarroak, bere zabaltasuna mendialdean erdietsia izanik, lautada ukituta estutu eta txikitzen da, edo hobe esanik, lautasun horretan galtzen da, Aragoiko eta Gaztelako mugaldeen: geografik historia iragazten du. CAMPIÓN, ARTURO, *El genio de Navarra*, 1884. Hemen berrargitaratua: Donostia, Beñat idaztiak, 1936. Imanol Agirrek bere *Metáforas espaciales del imaginario vasco* Doktoretza Tesian aipatua. Euskerara itzulpena guerea da.

76 AGIRRE, IMANOL, *Metáforas espaciales del imaginario vasco*, op. cit., 192. or..

Hau litzateke, Agirreri kasu eginez, pentsamendu etnizistaren jatorrizko euskal paisaiaren irudia.⁷⁷ Hau izango da Euskal Pizkunde mugimendu literarioan nahiz euskal pintura deiturikoan irudikatuko den paisaia. Pio Baroja (Donostia, 1872 – Madrid, 1956) bera ere (hau Espainiako 98ko generaziokotzat hartua bada ere) sentimentalki hala kokatuko da; lautada zabalen aldean mendi xumez inguratutako paisaia pirenaiko batetik hurbil:

*Los grandes Estados, los grandes capitanes, los grandes reyes, los grandes dioses, me dejan frío. Ellos son para las gentes de las llanuras, cruzadas por ríos caudalosos, para los egipcios, para los chinos, para los indios, para los alemanes, para los franceses. Nosotros europeos, pirenaicos y alpinos, amamos los pequeños Estados, los pequeños ríos, los pequeños dioses a quienes podemos hablar de tú.*⁷⁸

Mendi/lautada arteko alderapen hori ere (beti ere Agirre jarraituz), adierazgarria izango da euskal paisaiaren imajinarioaren egituraketan.

Mendi/lautada alderapena

Mendebaldeko gizartean, industrializazio modernoak ekarritako garapen bortitzaren bizkar, mendia, natura ideiarekin lotuta, bere hartan mantentzeko berezko ingurune jatorrizkotzat proiektatu izan da, jatorriaren irudi eta galdu nahi ezko alegiazko paradisu. Kim Dovey-ek adierazi moduan, sustriaren eta identitatearen galtze beldurrarekin indartuko den lekuarekin lotutako berezkotasun edo autentikoa den horren zioa bereziki modernoa (eta urbanoa) litzateke -izan ere, industrializazio modernoak banandu baikaitu ingurunearekin lotutako bizi-ekoizpen prozesutik, era berean, lekua bera produktu gisa azaleraziz.⁷⁹ Hala, eta dosi erromantiko handi batekin, mendia leku primijenio eta autentiko lez sublimatzera joko da Europa modernoan.

Europako beste hainbat herrialdek jada jasandako prozesuaren moduan, Gipuzkoan eta Bizkaian XIX. mendeko hirugarren herenean egingo du eztanda industrializazioak, berekin urbanizazio eta hiritartze prozesu azkar bat ekarri.⁸⁰ Eraldaketa prozesu horretan (era bortitzenean Bilboko itsas adarrean pairatua, bertan kontzentratuko diren meatze ustiaketak, metalurgiak eta ontziolak bide), nekazal oinarriko herriak kanpokoari irekitako ekonomia industrial eta hiritarrari emango dio bide; bai eta hiriguneetan emanen

⁷⁷ Ibid., 192-193. or..

⁷⁸ *Estatu handiek, kapitain handiek, errege handiek, jainko handiek, hotz uzten naute. Horiek ibai emaritsuek gurutzatutako lautadetako bizilaguntzat dira, egiptoarrentzat, txinatarrentzat, indioentzat, alemanentzat, frantsesentzat. Guk, europarrek, pirenaikoe eta alpinoek, Estatu txikiak, ibai txikiak, zuka hitz egin diezaiekegun jainko txikiak maite ditugu.* BAROJA, PIO, *Juventud y Egoztría*, Madril, Rafael Caro Raggio, 1917. Liburu autobiografikoa. Imanol Agirreren *Metáforas espaciales del imaginario vasco* Doktoretza Tesian aipatua. Euskerara itzulpena geurea da.

⁷⁹ DOVEY, KIM, "The quest for authenticity and the replication of environmental meaning": SEAMON, DAVID / MUGERAUER, ROBERT, (Ed.), *Dwelling, Place and Environment: Towards a Phenomenology of Person and World*, New Cork, Columbia University Press, 1985. HARVEY, *Justice, Difference, and Politics*, op. cit., 301. or..

⁸⁰ Euskal Herriko industrializazio abieran bi garai bereiztu izan dituzte historialariek. Lehena 1842-1876 bitartekoa, protoindustria eta faktoria tradizionalen modernizazioagatik nabarmenduko dena. Eta bigarrena, behin Karlistaldiak amaitzen direnean, 1876tik 1918 bitartekoa edo, industrializazioaren garapen eta hedapen handiagatik berezia. Ikus BARCENILLA, MIGUEL ANGEL, *Industrializazioa Euskal Herrian*, Donostia, Gaiak, 2002.

den emigrazioaren gorakadarekin, geroz eta erdaldunagoa den gizarte bati ere. Ordukoa da hiriguneetako ingurumenarekiko bizi-ekoizpen harreman horren etenduran emango den baserriko bizitzaren nostalgia eta jatorrizko leku primijenio haren galera sentimenduaren azalera. Bai eta, industrializazio modernoak ekarritako euskal izate eta bizimodu tradizionalaren urruntze edota urratze arriskuarekin bat, baserria ohitura zahar eta euskalduntasunaren berezko sinbolotzat indartzea, eta inguruko mendialdeak jatorrizko lekutzat hartzea.

Hala, mendia euskal parajearen iruditzat hartuko bada, lautada (mendiarekiko alderatuta) hiria, garapena eta mundu erdaldunaren metafora orografikoan bilakatuko da -hain zuzen, euskal bizimodua arriskuan jarriko duen foko homogeneitzaile eta kutsakor lez. Hala adierazten du Imanol Agirrek bere tesian, non mendi/hiri arteko alderapen hori euskal/erdal munduaren arteko bereizketaren metafora orografikoan bihurtuko dela dioen XIX. mende bukaera eta XX.aren hasierako intelektual euskaltzale eta ruralisten eskutik.⁸¹

Agirrerren hitzetan, mendi/lautada arteko alderapen metaforiko horrek ibilbide ideologiko luzea izana zuen, iraultza frantseseko asanbladan erabilia izan zen lautadarekin lotutako erreformistak eta mendiarekin lotutako iraultzaileak bereizteko. Jules Michelet historialari frantsesak ere XIX. mendeko berdinzaletasun karkaila kritikatzeko erabiliko zuen:

*Mende argia, sortzailea, baina handitasunaren maitale eskasa. Inor ez zen bera bezain ondo aritu eregiten den hori lautzen. Inor ez zen bera bezainbeste nekatu arraza heroikoak desegiten, heroiak erauzten. Lautada mendearen jabe da eta mendiari gerra egiten dio.*⁸²

XX. mende hasierako intelektual euskaltzale eta ruralista askok ere erabiliko dute mendi/lautada alderapen hori. Lautadak “mendiari gerra egiten” dioneko Micheleten pentsamenduarekin oihartzunean, eta natura/zibilizazio alderapena eragingo duen europar nekazal munduaren egoera hauskorren erakusgarri, Jose Posse y Villelga-k “mendeko gaitzetzat” izango zuen hiria, berau baserria eta euskal mundu tradizionalaren krisiarekin lotuz.⁸³ Era berean, lautadetako propioa litzatekeen makro-estruktura sozial, politiko eta ekonomiko horietan galdutako euskaldunaren pentsamendu hori ere hiri- eta nekazari-jabegoez eta lurraren arazoez arduratu zen Ramon Belaustegigoitia (Laudio, 1891- Madrid, 1981) nazionalistarengan ere presente zen:

81 AGIRRE, IMANOL, *Metáforas espaciales del imaginario vasco*, op. cit., 180-183. or..

82 Ibid.. Euskerara itzulpena geurea da.

83 POSSE Y VILLELGA, JOSÉ, “El caserío”, *Euskalerraren Alde*, 79-80. zenb., 1914.

*Los vascos hemos bajado del monte con muchos bríos y hemos hecho cosas materiales de alguna importancia, pero hoy por hoy hemos sido derrotados por el espíritu de la llanura.*⁸⁴

Arturo Campion, Jose Posse, Ramon Balaustegigoitia eta beste hainbaten pentsamenduan errepikatuko den ideia izango da jatorrizko kultura eta erdal kulturarekin lotutako mendi eta lautada arteko alderapen hau. Sabino Aranaren (Abando, 1865 – Pedernales, 1903) nazionalismoaren oinarri sendoetako bat ere osatuko du alderapen honek. Aranak, behin eta berriz alderatuko du euskal aberria mendi handi eta puru batekin, antzina barre-ra orografikoz babestua baina kanpotarren eraginera geroz eta irekiagoa, menderatzeko arriskuan dena:

*Id a buscar la probidad en las montañas, en los extraviados caseríos, que cuantas vías de comunicación más fáciles toméis y más os acerquéis a las poblaciones, tanto más cargadas de miasmas habréis de hallar la atmósfera social.*⁸⁵

Imanol Agirre eta Carlos Martinezi jarraiki, Aranaren pentsamenduan, bi espazio hauen arteko alderapena banaketa estetiko zein etikoa izanen da, baserritarraren eta hiritarraren arteko moralitatearen adierazgarri.⁸⁶ Sabino notat nazionalismotik areago ere, hiria garapenera eta erdaldunen eraginera irekia antzemango da, eta mendialde bilduak, berriz, euskalduntasun purua eta euskaldun prestua mantenduko dituzten eremutzat hartuko dira. Era berean, Agirrereren tesiaren hariari eutsiz, tinko eregitako mendiak bezalaxe, mendialdetako biztanlea ere ez delarik laborari xalo, *campechano* eta hurbiltzat izango, baizik eta “bertute naturalak” bere horretan mantenduko dituzten gizon tinkotzat,⁸⁷ Micheletek aipatutako “arrazo heroikotzat”, hain zuzen. Hala dio Sabino Aranak Larrinagako kartzelan idatzitako bere *Lenago-il* (1895) olerkian:

*Ze ikusten dabe / neure begijok? / Au danau dakust / galduta: / berezi, baso, / muru ta mendi, / uri, baserri ta dana... / gaur maketuak, / saloberiok, / ara birrindu dabela! / Il nayago dot / ikusi baño / Aberrijaren amaya!*⁸⁸

Mendiaren irudikapen erromantiko eta heroiko horietatik mendiaren praktikara batera pasako direnak baina -hau ere era erromantiko eta heroiko hutsean- Aranaren ondorengo mendigoizale edota alpinistak izango dira.

⁸⁴ Euskaldunak menditik kemen handiz jaitsi gara eta nolabaiteko garrantzidun gauza materialak egin ditugu, baina gaur egun lautadako espirtuagatik gañdituak izan gara.

BELAUSTEGIGOITIA, RAMON, “Aldea y Ciudad”, *Hermes*, 39, Bilbo, 1919. Imanol Agirrereren *Metáforas espaciales del imaginario vasco*-n aipatua. Euskerara itzulpena geurea da.

⁸⁵ Joan prestutasun bila mendira, baserri galduetara; zenbat eta komunikazio bide errazagoak hartu, eta zenbat eta gehiago hurbildu herrialdeetara, orduan eta kargatuagoa topatuko duzue miasmaz ingurugiro soziala.

ARANA, SABINO, *Obras Completas*, Sabindiar-Batza, Buenos Aires, 1965, 1.327. or..

Carlos Martinez eta Imanol Agirrereren *Estética de la Diferencia*-n aipatua. Euskerara itzulpena geurea da.

⁸⁶ MARTINEZ / AGIRRE, *Estética de la Diferencia*, op. cit., 134. or..

⁸⁷ AGIRRE, IMANOL, *Metáforas espaciales del imaginario vasco*, op. cit., 182. or..

⁸⁸ ARANA, SABINO, “Lenago-il”, Larrinagako Kartzelan idatzitako olerkia, 1895ko azilana. Hemen argitaratua: *Baserritarra*, 15. zenb., 1897ko agorila.

Mendigoxalia

El mendigoxale es más bien el alpinista por patriotismo.

Ceferino Jemein

Mendi/lautada arteko alderapena goia/behea banaketa espazialarekin da lotua. Imanol Agirrek, berriz ere, mendia eta lautada igoeraren eta jaitsieraren semantikarekin lotzen du, non “jaitsi” aditzak benetako euskaldun litzatekeen baserritarraren hiritartzea suposatuko lukeen legez, “igotzeak”, antzinako baserrirako itzulera emango lukeen aditzera.⁸⁹ Euskalduntasunaren itzulera adieraziko lukeen mendirako igoera metaforiko horrek izanen du islarik euskal burgesia abertzale eta jeltzalearen inguruan ugalduko diren *mendigoxalien* irteera inizatikoetan. [52]

[52]



Mendigozaleen irteera Errigoitira, 1909.

Aurretik adierazi moduan, industrializazioarekin bat, hiritartze eta erdal-duntze prozesuek funtsean baserritarra eta euskalduna zen gizartearen bizi-moldearen eraldaketa nabarmena suposatuko dute; bai eta horren poderioz sorturiko klase sozial berrien aisiak mendialdearekiko beste harreman modu bat bideratu ere. Modernitate berantiar batean, hiritik mendirako igoera galdutako aire nahiz zokondoak aurkitzea eta sentitzea ere izango da. Hala, sabindar nazionalismotik hurbil, galtzeaz zen *volsgeist* edota herri gogoa berreskuratu nahi batean edo, hiritik mendirako talde irteerak zabaltzen hasiko dira; non kirola ekintza politikoeekin, eta igotzearen esfortzu indibiduala erronkeri moduko talde-errituekin uztartuko den.⁹⁰ Mendizaletasunak, bada, mendigoizale taldeetan antolatutako, berebiziko adierazgarritasuna jasoko du zirkulu abertzale eta jeltzaleetan, non *mendigoxaleak* beren gaztetasun, erradikaltasun eta independentismoagatik bereiziko diren.⁹¹

[53]



“Lenago-il” batailoia Mendigoizale Batza-ren banderarekin.

Mendigoxaleak,⁹² euskal mendizale, abertzale, independentistak liriatekeenak, sabindar idealaren bilakaera “humanista” gorpuztuko lukete⁹³:

89 AGIRRE, IMANOL, *Metáforas espaciales del imaginario vasco*, op. cit., 182. or..

90 RENOBALLES, EDUARDO, *Jagi-Jagi. Historia del independentismo vasco*, Bilbo, Izaren hautsa, 2010, 201-203. or.; MARTINEZ / AGIRRE, *Estética de la Diferencia*, op. cit., 134-136. or..

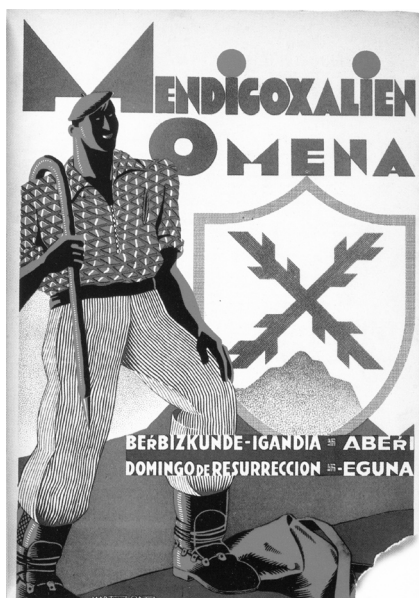
91 Lehen mendigoizale taldeak 1904 urte inguruan sortu ziren Bilboko Euzko Gaztedia erakundetik hurbil, 1908an Mendigoizale Bazkunan osatuz. Mendigoizale taldeak ugalduz joango ziren, batik bat, Bizkaian eta Gipuzkoan, 1921ean Mendigoizale Batza batuz. Mugimendu mendigoizaleak Elias *Eli* Gallastegi, ezizenez *Gudari*, buru izango zuen EAJ-ko “aberritar” alderdi independentista bilduko zuen, EAJ-ko buruzagitzak jarraituriko ildo moderatuarekin izango zituen gora-beherak medio, 1923an Bizkaia eta Gipuzkoako Mendi Federazioak sortuz, eta 1934ean, berriz ere EAJtik guttiz banatuz, Euzko Mendigoizale Batza bilduz Kandido Arregiren mahaiburutzapean.

Mendigoxaliek XX. mendeko lehen hereneko abertzaletasunaren alderdirik erradikal eta independentistena gorpuztuko zuten: 10 eta 20. hamarkadetak *aberritarra* eta 30. hamarkadako *jagi-jagiak*.

Bere ideologiaren bozeramaile izango zen 1932ko otsaila eta uztaila bitartean argitaratutako *Mendigoxale* aldizkaria eta 1932-9-12/1936-7-28 bitartean argitaratutako *Jagi-jagi* aldizkaria. Gehiagorako: DE LA GRANJA SÁINZ, JOSÉ LUIS, “Mendigoxale”: <http://www.euskomedia.org/aunamendi/78073>; RENOBALLES, *Jagi-Jagi. Historia del independentismo vasco*, op. cit..

92 Evaristo Bustintza “Kirikiño”ren neologismoa, guk hemen bizkaieraz mantenduko duguna, nahiz eta garai edota lekuaren arabera grafia ezberdin batekin aurki daitekeen.

93 Federico Krutwig-ek bere *La cuestión vasca* (1966) saiakeran, hala dio, sabindar nazionalismoa humanizatuko duen Elías Gallastegiri buruz: “Entre todos los seguidores de Sabino de Arana, se puede decir que Elías de Gallastegui ocupa una posición preeminente. De él se puede decir lo que generalmente nunca se puede decir de un discípulo, que sobrepasó en calidad al maestro. Pues si bien es verdad que Luis de Arana Goiri es el padre de la idea, como decían los nacionalistas del Mendigoizale Batza, no cabe duda de que sólo bajo Sabino de Arana Goiri, adquiere esta idea cuerpo... Pero todo este proceso del nacionalismo, con ser una fase muy



Nicolás Martínez Ortiz-en kartela, 1932.

[54] euskaldun zintzoa eta hitzekoa, euskal ohitura eta jakintzen jabe dena, sendoa eta ausarta, mendian ongi trebatua, bertako lekuak ezagutzen eta maitatzen dituena, aberriaren askatasunagatik borrokatzeko prestu dena... Jemein-ek esanda bezala, mendigoxalia abertzale den heinean da mendigoizale, alpinista.⁹⁴ Eta hemen, *mendi-goi-zale* izateak -hitzak adierazten duen *igoera* ekintza horrekin- badakar zentzu gehitu bat.

Hots, mendirako igoerak badakar, izerdi eta kanta artean, taldekideen artean, indarra eta sentimenduak batzen ditueneko zerbait. Eta era berean, gailurraren igoerak lurraldearen menderamen begirada ere suposatzen du (euskaraz *menderamena* mendi hitzetik eratorria dela pentsa genezake). Eta mendiaren menderamena, Georges Sonnier-en irudiz, aurkikuntzarekin eta imajinazioaren menderamenarekin da lotua.⁹⁵ Horrek guztiak, igoeraren esfortzuak, emozioak, sentimenduak, mendi eta irudimenaren menderamenak... erraz aski bihurtzen duelarik mendia aberriaren irudian.

Hala nola, horren guztiaren, mendigoxalearen espirituaren adierazle ona da Estepan Urkiaga "Lauxeta" ren (Laukiz, 1905 - Gasteiz, 1937) *Mendigoixaliarena* (1935) olerkia:

Mendi eze, ikurrin eder, / azke nai zattut axian. / Amar gasteren lerdena / makilla luzez bidian!

Mendi-bitxidior berdiok, / arin or duaz kantari: / «Dana emon biar yako / matte dan azkatasunari».

Mendigoxaliak, bada, gudari izateko zeuden trebatuak. Hala, Espainiako Gerra Zibilak eztanda egitean, beraiena ez zen gerra baten erdian sentituta ere, mendigoxale askok euskal askatasunaren alde ikurrinpean borrokatuko zuten "Lenago-il" eta "Zergatik ez?" batailoiekin Eusko Gudarostearen oinarria osatuz.⁹⁶ [53] Mendigoxaliak, batik bat, Gorbeiaiko frontean izango ziren, beraiek ongi ezagutzen zuten parajeetan. Bilboko erorketa gerraren amaiera izango zen mendigoxale gehienentzat, askok desagertzera edota erbestera eginez.

importante, se desarrolla bajo tierra".

Elias Eli Gallastegiren (ezizenez Gudari, Bilbao 1892-Donibane Lohitzune 1974) hitz hauek bere ereduaren isla dira: "Somos nacionalistas vascos amantes de la libertad; de una libertad propia -respetuosa con la ajena libertad- que nazca en el hogar y se extienda a la escuela y a la calle y al taller, y cristalice en el instrumento de gobierno que pueda conducir a nuestro pueblo, a Euzkadi, -con plena facultad de soberano que ejerció en el pasado hacia un desarrollo espléndido-, siguiendo la ruta propia en cuyo cauce se fraguan las siguientes creaciones."

⁹⁴ *El mendigoxale es más bien el alpinista por patriotismo*. Ceferino Jemein. DE LA GRANJA SÁINZ, "Mendigoizale", op. cit.: <http://www.euskomedia.org/aunamendi/78073>

⁹⁵ SONNIER, op. cit., 60. or..

⁹⁶ "Así como la independencia social de los vascos no podrá ser real hasta tanto que la independencia nacional sea un hecho, así tampoco la independencia nacional será realmente efectiva mientras haya un solo vasco que gima bajo las garras del capitalismo (...) nuestro objeto es hacer una Patria libre, con vascos libres, políticamente independientes, para ser socialmente libres."

Euzko Mendigoxale Batza. Espainiako Gerra zibilean "Independencia" izanpean argitaratutako foiletoa.

Baina mendigoxalien “Euzkadiren” aldeko hatsak “Euskadirako” pasaeran ere izango du jarraipenik. Hala nola, Bernardo Atxagak (Jose Irazu Garmendia, Asteasu, 1951) hala deskribatzen duelarik hori bere “Euzkadietik Euskadira”ko narrazioan:

Hamahiru urte nituen “Euzkadi” hitza lehengo aldiz entzun nuenean. Eskolako lagun batzuk muino tontor batean geunden paisaiari begira, Natur Zientzietako maisuarekin egindako irteera batean, eta nire pupitre-lagunak, segur aski hunkituta gure aurrean zabaltzen zen haranaren edertasunarekin, sakon hasperen eta adierazi zuen: “Nik bizia emango nitek Euzkadiren alde”. Basoa zegoen gure atzean, eta txori berde-marroxka bat handik atera eta gure gainetik pasatu zen adierazpenari errubrika erantsi nahiez bezala. “Gu ez gaituk espainolak, gu euskaldunak gaituk”, gehitu zuen eskolako kideak, txoria jada zuhaitz artean ezkutatua zela.⁹⁷

97 ATXAGA, *Lekuak*, op. cit., 85. or..

4.4.2. Jatorria, klandestinitatea eta alpinismoa

Mendiak, euskal aberriaren eta askatasunaren sinbolo gisa adierazgarritasun eraberritua izango du Frankoren diktadurapean.

Gerra osteko euskal komunitate zabal batentzat baserriak ohitura zaharrak eta batik bat hizkuntza (“mendiko hizkuntza” dio Sarrionandiak)⁹⁸ mantentzen zireneko lekuak dira. Eta baserri horiek leku hartzen duteneko mendialdea herri gogo baten sinboloa. Diktadurapeko errepresioan, mendia, jatorria antzina han zukeen euskal mundu haren eta etorkizuneko herri ahalera baten makurgunean bihurtuko da.

“Herri gogoa” eta “herri ahalera”. Izan ere, mendia, frankismoaren kontroletik kanpo geratzen den eremu asketzat sentituko da; haren errepresio eta zentsuraren aurrean askatasun haize freskoa. Debekatua den hori egiteko, biltzeko, euskaraz hitz egiteko, kantatzeko... lekua. Frankismoaren erresistentzia borrokan, mendi eta basoak biltzeko, klandestinitatetarako, ezkutatzeko, armetarako, ETaren zuloetarako... eremuak ere izango dira. Guzti horrekin, konplizitatez biziko den askapenerako eremu horretan -non esfortzuak, emozioak eta sentimenduak batzen diren- askatasun eta abertzaletasun nahiek mendizaletasunarekin bat eginen duten.

Konplizitatez bizitako eremu horretan, mendiaren praktika eta estetika identitate zeinu batean bilakatuko dira. Galarazitako praktika eta sinboloen aurrean bestelako identifikazio zeinu batzuek bilatuko dira, mendira joatea ez ezik, mendian honela edo hala ibiltzea ere identifikazio kode bihurtuko delarik: mendiko motxiletatik zintzilikaturiko zinta gorri-berde-eta-zuriak, San Miguel Aralargoaren irudia, *milrayas* eta mahoizko galtzak, *brich* eta kalzterdiak, koadrodun alkandorak eta txapelak, edota Gabriel Arestik (Bilbo, 1933 - Bilbo, 1975) koplak batean idatzi eta Mikel Laboak (1934-2008) kantatuko zuen gisa, euskara salbu ikusi arte moztuko ez ziren moduko bizarrak:

*Ixas aldean izarra / hari begira lizarra / Euskara salbatu arte / ez dut kenduko bizarra.*⁹⁹

Bizardun horien estetikak beste herrialde batzuetako mugimendu liberatzaile eta hippya ere gogorarazi dakiguke. Hemen, oraindik ere diktaduraren errepresiopean nahiz ongi taxutu gabeko trantsizioaren jarraipenean, askapeneko bulkada hori, hippyen bakearen ikurrean baino borrokan itzuliko delarik: euskal kultura eta identitate baten borrokan (horretatik Arestiren koplak: euskara salbatu arte ez dut kenduko bizarra), lurraldearen aldeko borrokan (termino politiko zein ekologistetan, adibidez, Lemoizko zentral nuklearraren kontrako mugimenduak ongi irudikatuko lukeena)... Eta hemen, berriz ere, mendiak eta mendizaletasunak itzal luzea izanen dute.

98 SARRIONANDIA, JOSEBA: “Zertarako behar dut elefante zuri bat?”, Marie Darrieussecq idazleak Joseba Sarrionandiari eginiko elkarrizketa, *Zuzeu* aldizkari digitalean euskeratua eta argitaratua, 2011-06-08:

<http://zuzeu.com/2011/06/08/joseba-sarrionandia-zertarako-behar-dut-elefante-zuri-bat/>

99 “Bizi gaitetzen aparte / Heriocea dakarte / Ez dut moztuko bizarra / Euskara salbatu arte (...) Ixas aldean izarra / hari begira lizarra / Euskara salbatu arte / ez dut kenduko bizarra”.

ARESTI, GABRIEL, “Zahar eta Berri” (1964), *Euskal Harria*, Susa, 1986.

Mikel Laboak *Egun da Santi Mamiña* kantan ere abestua:

“Itsasaldean izarra / hari begira lizarra / euskara salbo ikusi arte / ez dut moztuko bizarra”.

Guzti horrek, beraz, forma emanen dio euskal komunitate gazte bati ez ezik baita garaiko euskal mendizaletasunari, elementu material zein immaterialez osatutako “mendia” litzatekeen eremu zabal horri. Euskal identitate zeinu horiek, orduan, frankismoan ez ezik, trantsizioan eta aurrerago ere presente izango dira nolabaiteko mendizale estetika urbano batean: panazko galtzak, kremaileadun langile jertseak, Chirucak... eta ondorengo The North Face edo Ternua arropa etxetako jakak, etab. Batzuegan, “lurrarekin” (“naturarekin”) lotuta halako estetika/jarrera hippy batean bihurtua; bestetan, “lurraldearekin” lotuagoa, estetika zurrunago baten itzuliko litzatekeen jarra “borroka” (konbatibo) edota erresistentziako izaera baten adierazgarria.

Baina esfortzuak, emozioak eta sentimenduak bat egiten duten mendian aritze horretara itzuliz, badu aritze honek, herri-gogoa ez ezik, gizabanakoaren barne-gogoa pizten duen zerbait. Besteak beste, Reinhold Messner alpinistak goi-mendietarako barne-gogoa eragiten duen izenda-ezinezko-hori hala deskribatzen du *Gasherbrum. Der Leuchtende Berg* (1984)¹⁰⁰ dokumentalean: altitude horretan izatearen lilura, mendiaren handitasun eta giza hauskortasuna sentitzea, norbere burua neurtzea, bai eta gailurraren garaipen eta menderamena. Grina horrek euskal mendi apaletatik bestelako alturetara, goi mendietara, Alpeetara, Himalaiara ere eramango ditu euskal mendizaleak.

Eta hemen, berriz ere, barne-gogoa herri-gogoarekin nahasten da. Mendiak gizabanakoarengan eragindako emozio/sentimendu horren adierazle gorenekoa litzatekeen gailur egiteak hainbat lorpen dakartza beregain. Erraz egin genitzake lurraren menderamenarekin (begiradaren menderamenarekin) loturak (hemen nazio eta inperio handien “konkista” militarrek adierazgarritasun osoa lukete). Baina gailur egitea hitzez esan ezina den barne-gogoaren ahalmenarekin ere bada lotua (ziur aski, are eta era menderaezinagoa den barne-gogoa). Horren adierazgarri da, barne-gogoak herri-gogoarekin bat eginaz, *Tximist*¹⁰¹, 1974ean, oraindik ere frankismoan, Everestera abiatuko den lehen euskal espedizioa. Izan ere, Everesten gailurra egin eta ikurrina jartzea, espainiarren aurreko euskal espedizio baten garaipena zatekeen (barne-gogoaren menderaezintasunarena, herri-gogoaren erresistentziarena) abertzaletasuna eta mendizaletasuna konpartitzen zituen euskal komunitate handi batentzat, zeinak espedizioaren berriak arretaz jarraituko zuen.

Euskal Herritik arreta handiz jarraituko zen Tximist espedizioak huts egingo bazuen ere, jada 1980an Everest Euskal Espedizioan [55] Martin Zabaleta hernaniarrak egin zuen gailur, Everesteko puntan “Gora Euskadi askatuta. Gora Euskadi anti-nuklearra!” oihukatuz, eta Nepaleko banderarekin batera ikurrina, zentral nuklearren kontrako irudia eta ETako anagrama jarritz (eta aldarrikapen politikodun irudi guzti horiekin herriaren eta lurraren askapenen gogo politiko bat ezin nabarmenago erakutsiz)¹⁰².

[55]



100 *Gasherbrum. Der Leuchtende Berg* (1984), ingelesez *The Dark Glow of the Mountain*, Werner Herzog zinemagilearen dokumental paregabea da. Reinhold Messner eta Hans Kammerlander-en *Gasherbrum II* eta *Gasherbrum I-rako freestyle* igoera jarraituz, alpinismoaren tekniken edo lorpenen inguruko dokumentala beharrean, halako mendi praktikak egitera zer barne-gogok eragiten ote duen aztertzeko dokumentala da hau.

101 Frankismoan Euskal Espedizio gisa ezin izan zen atera, eta Cegasa-ren patrozinoan “Tximist” izenarekin atera zen espedizioa.

102 Hemen, 1974ean oraindik, errebindikazio politiko guzti horiek, euskal nazionalismo hustzat ez ezik, Frankoren errejimenaren kontrako askapen gogo batekin lotuta ulertu beharko lirakeke, hots, bestelako nazionalismo inperialisten kontrako askapen nahiarekin.

Gailurraren menderamena bere izatea ezeztatua zitzaion herri baten aldarrikapen modura, garaipenaren metafora lez, biziko zen Euskal Herrian. Zabaletaren hitzak adierazgarriak dira:

*Gailur hark, nolabait, zapaldutako herriari poza ekarri zion. Igoera geure etorkizunaren eta geure berezko identitatearen jabe izan gintezkeenaren sinbolotzat hartu zen.*¹⁰³

Hamarkada pare baten bueltan, edota itzulera pop batean, Loreak Mendian moduko arropa etxe urbano eta modernoak ere, beraiek dioten gisa *roots* (edo *sustraiei*) eman nahi izaten dioten arretatik edo, kasu honetan euskal munduaren eta mendizaletasunaren loturatik, Tximist espedizioaren txamarraren eginiko berrekoizpena axalekoa zein adierazgarria izan daiteke. Honela kontatzen dute Loreak Mendianekoen memoria historikoarekin lotuta legokeen Tximist espedizioaren txamarra hark estetikoki sinbolizatuko lukeena:

*Gauza guztiak ez dira berdinak. Batzuek beren espiritua gordetzen dute, gutxienak badira ere. Iragandako unek gordetzen dituzte barruan, jantzi-tako pertsonak, lortutako garaipenak. Horri guztiari eusten diote barru-barruan, zauri bat edota itsatsitako oroitzapen bat izango balitz bezala. Horixe bera pentsatu genuen Felipe Uriartek, Angel Rosenek eta Juan Ignacio Lorentek 1974an Everestera igotzeko erabili zuten txamarra esku artean eduki genuenean.*¹⁰⁴

Egun, kapitalismo kognitibo deitu izan deneko honetan, “zortzimilakoen karreretan” gailurraren menderamen eta konkista bera baino areago barne-gogo horren lorpen ahalera izango da patrozinatzaileek (hauek, marka komertzial nahiz estatu-nazio marka izan) are eta era nabarmenagoan salduko liguketena. Eta ziur aski, horretan datza, ETB2an Julian Iantzik aurkeztu eta Juanito Oartzabalek gidaturiko “*El Conquistador del Aconcagua*” reality telebisiboaren arrakasta, non parte hartzaileei Andeetako Akonkagua-n gailur egitea eskaintzen zaien, bai eta ikus-entzuleei beraiei ere lorpen horiek etxeko sofatik sentitzea. Agian, mendizaletasunaren aldaera mass-mediatiko horren arrakastan aurkitzen dugu mendiarekiko harremanaren aldaera estereotipatu eta axalekoena. Baina nolana ere esanguratsua ere bada; era berean, Mendi Film Festival Bilbaok izaten duen arrera adierazgarria den bezala.

Nolana ere, neurri handi batean, geure aisialdi eta kontsumo moduak dira (naturan egote nahi batetik ertzeko kirolen praktikaraino, eskaladatik enduro motoziklismoraino, telebista programa eta zine jaialdietatik arropa salmentetaraino), egun, mendiarekiko geure harremana eratzen dutenak.

¹⁰³ HERNANDEZ, MARTA, “¡A dónde van estos chalados!”, *Deia*, 2010-5-14.

¹⁰⁴ LOREAK MENDIAN, Lankidetzak / Tximist 1974: <http://www.loreakmendian.com/web/nosotros-colaboraciones.php?idioma=eu&sid=11>

Mendizaletasuna bizitzeko modua eraldatzen joango den arren, eta norberak era desberdin batean biziagatik ere, nolana, gaurdaino luzatuko den lotura izanen da Euskal Herria eta mendizaletasunaren artekoa. Bizipenaren errepikapenean eta elkarlotutako harreman sare bat bide darraiena. Izurduraz betetako topografia fisiko zein sozial baten ondorio litzatekeena. Raymond Williams-ek adierazi moduan, izate soziala ezin da leku hartzen duen mundu naturaletik bereizi.¹⁰⁵

Eta hemen, mendiarekin, eta nabarmenki lurrarekin estuki lotuta, ezinbesteko zaigu natura edota ingurumena moduko kontzeptuei ere kontu hartzea.

¹⁰⁵ Raymond Williams-ek *People of the Black Mountain* eleberrietan, halako materialismo zein kritika errealista batetik, ingurumena eta soziala dena era dialektiko batean interpretatuko ditu. WILLIAMS, RAYMOND, *People of the Black Mountain*, Erresuma Batua, Chatto and Windus, 1989. Hemen aipatua: HARVEY, *Justice, Difference, and Politics*, op. cit., 26. or..

4.4.3. Naturaren locusa

Es muy difícil convencer a un hombre que no ha arado sus laderas, que no ha dibujado sus contornos, que no ha descrito sus cimas en un poema, que no adora a ningún dios en sus cavernas, que no ha cazado entre sus arbustos, que ni siquiera ha escalado sus abismos; es muy difícil convencer a un hombre así de que es importante conservar las colinas y las montañas.

Santiago Alba Rico

Natura/kultura alderapenari kontu hartuko bagenio, natura, gizakiak eraldatu gabeko eremua litzateke. Alderapen hau baina, kontraesankorra da bere oinarrian; natura bera gizakiaren asmapena den heinean. Marxek “gizakia existitzen denez geroz, naturaren historia eta gizakiaren historia elkar baldintzatuak daude” la zioen; “kanpo munduan arituz eta eraldatuz”, natura ez ezik, naturarekiko geure harremana eraldatzen dugu, baita “geure natura” bera ere.¹⁰⁶

Giza historiarekin kateaturik litzatekeen naturaren historian, egun parke natural eta naturgune babestuak giza-lege jakin batzuen babes neurritz zaindutako eremu naturaltzat ditugu -babesgune izateak berak, babesteak, esku-hartze modu bat, iraunarazte artifizial bat, suposatzen duelarik. Hala nola, Euskal Herrian badira hainbat babesgune eta parke natural; besteak beste, Gorbeia, Urkiola, Urbasa, Aizkorri, Izaba mendialdeetan aurkitzen direnak, eta hauek, artzainek zein mendizaleek zeharkatuak izanagatik ere, babestutako leku izanda ere, eremu naturaltzat ditugunak. Mendian izatea naturan egotea da.

Ziur aski, egun mendia eta mendi praktika beste ezerrekin baino lehena dago lurrean izatearekin, naturan izatearekin lotua. Eta “naturan izate” horrek hainbat suposamendu dakartza bere gain: naturan izateak, halako ulermen holistiko batean, berekin dakar bere ezeztapena, hots, naturan ez izate bat. Naturan izate/ez izate alderapen honen zentzua kapitalismopeko teknologiaren lurraren ekoizpen eta hedapen moduek eragindako naturaren (jatorrizko paradisu haren) galera sentimendu batean, bertan ezin izan batean sustatzen delarik. Honenbestez, arrazoi teknologikoaren aurrean (haren erresistentzian) lurrarekiko, ingurumenarekiko, naturarekiko bestelako hurbilpen filosofiko eta sozio-politiko nabarmen batekin egiten dugu topo; filosofian Heideggerren “habitatze” kontzeptura hurbiltzen gaituena edota mugimendu sozialetan adierazpen ekologista ezberdinetara.

Hala nola, Martin Heideggerren existentzialismoan habitatzea (*wohnen*), ingurumenarekiko begirune eta batasunetik lekuan (euskaraz “lurrean”) izatearekin legoke lotua. Arrazionalizazio teknologikoak ekoiztako espazio-denbora moduetan, baina, lekuen berezkotasuna galarazia litzateke, eta ondorioz, baita lekuan izateko, habitatzeko, ahalera ere.¹⁰⁷ Heideggerrek mundu

106 HARVEY, *Justice, Difference, and Politics*, op. cit., 26. or..

107 Izan ere, habitatzea (ingurumenarekiko begirune eta batasunetik munduan izatea) geure

garaikideko sustraiak galtzearen gaitzarekin lotuko du habitatzeko, lekuan (lurrean) izateko gaitasunaren galtzea. Nahiz eta horrekin ez duen Oihan Beltzean isolatua den etxolara (“Bauen Wohnen Denken” testuan deskribatua) itzultzeko deirik eginen, baizik eta adierazi, teknologiaren arrazoimena giza habitatze harekin bateraezina dela. Hots, teknologia, hutsean, ez da gaitza; arazoa, baina, teknologiak munduarekiko harremanean bideratzen duen munduaren ulermenean datza, horrek eragozten baitigu lurra habitatzea, lekuan izatea.¹⁰⁸ Galera horren jabe izanik, kontua, garaikoa eta lekukoa den komunitate modu berri bat eraikitzea litzateke.¹⁰⁹

Izatearen funtsa litzatekeen lekuarekin bat izate horretan zantzu esentzialista batzuk antzeman baditzakegu ere (ezin al dugu bada habitatu gizarte industrializatu batean?), bada naturan izatearen eta arrazoimen teknologikoaren arteko talka bat gudan. Nolabait, naturan izatearen eta arrazoimen teknologia arteko harreman hori, bateraezintasunean baino, gehiago da batera emana datorrena. Azken batean, naturan izatea deuseztatzen duen naturarekiko geure harremana da, era berean, natura babesteko gogo-beharra eragiten duena. Baina hemen, arazoa, garapenaren izenean aurrera baino ulertzen ez zen arrazoi teknologikoaren neurriak aspaldi huts egin duela da -geure produkzio eta kontsumo moduak ingurunea arras suntsitzen ari baitira. Krisi ekologikoak larrialdi alarma aspaldi piztua du.

Santiago Alba Ricok kontatzen digun moduan geure ingurunea nola eraikia izan denari erreparatuta, nabarmena da, arrazionalizazio teknologikoan oinarritutako gizarte kapitalista batean, industrializazio prozesu bortitz batekin, kapitalaren logikapeko leku ekoizpen moduekin... geroz eta zailagoa dela mendi-hegalak goldatzea, mendiaren ertzak marraztea, haren gailurra olerkietan kantatzea, bere amildegiak igotzea, bere zokondo guztien izenak jakitea, eta oro har, muino eta mendiak iraunaraztearen garrantziaz jabetzea. Baina Alba Ricok zera ere gaineratzen du, logika positibistak eta merkatuaren liberalizazioak ekarritako naturaren menderapen neurrigabe hori ez dela soilik materialki gertatzen, baita irudimenean ere, bere hitzetan: hura bizitzeko eran, harekiko lilura eta poesiaren galeran. Hots, arrazionalizazio teknologikopeko naturarekiko harreman objektibizatuan, harekiko harreman subjektiboaren galera da Alba Ricok, baina baita Mincak ere, salatzen duena.¹¹⁰

Horren aurrean, “naturaren” guztizko menderapen teknologiko positibista horren aurrean (menderamen materiala zein immateriala dena), Alba Ricok zera aldarrikatuko du: natura ez soilik onura interesatu eta arrazional baten baitan defendatzea (ingurumena geure biziraupena bermatzeko zaintzea), baizik eta bere dimentsio estetikoan, liluragarrian, poetikoan, mitikoan berreskuratzea. Hau da, “mendiak berriz ere edertzea”.¹¹¹ Estuki mendiaren edota ingurunearen imajinarioarekin lotuta dagoen zerbait, eta beraz irudikapenarekin. Neurri handi batean, arteari dagokion lana.

izatearen funtsa baillizateke Heideggerren ustetan.
HEIDEGGER, MARTIN, “Bauen Wohnen Denken”: *Vorträge und Aufsätze*, Tübingen, Verlag Günther Neske Pfullingen, 1954. Gaztelera: “Construir, habitar, pensar”: *Conferencias y artículos*, Bartzelona, Odos, 1994.

108 PEDREGOSA, PAU, “Habitar, construir, pensar en el mundo tecnológico”: *Investigaciones Fenomenológicas*, bol. monografikoa 3: *Fenomenología y política*, 2011, 365. or..

109 HARVEY, *Justice, Difference, and Politics*, op. cit., 313. or..

110 ALBA RICO, SANTIAGO, “Comunismo y belleza”: *Rebelión*, 2013-02-06: <http://www.rebelion.org/noticia.php?id=163370>

111 Ibid..

4.5. Hiri hedatua

*Eibarrera ailegatu ninzen
eta gauzak
aldrebes ikusirik,
erderaz
hamorratu ninzen.
Goia ikusi nuen:
Han,
Arrate;
eta begiak
gora
eraikirik,
euskaraz,
gauzak aldrebes ikusirik,
sentitu nintzen
euskaldun.*

Gabriel Aresti
Gauzak aldrebestu nahirik

Mendi goienetatik begiratuta berdea da nagusi; hiria, bailararen behealdean zabaltzen diren orban urbano-industrialetara mugatuz. Euskal Autonomi Erkidegoko (EAE) kantauriar isurialdeko mendien prismari buelta emanez gero,¹¹² baina, hots, lurraldea bailaren behealdetik zeharkatuz, begirada erabat aldatzen da: fabrika, tailer eta garraio pisuen presentzia izugarria da errepideak zeharkatzen duen paisaian. Lurraldearen azalera osoa kontutan hartuta gune urbano eta industrialen eremua mugatua bada ere, pertzeptualki, hemen behetik, dentsitate urbano eta industrial nabarmenki bortitza egiten da.¹¹³

Euskal paisaia (batik bat EAE-ko paisaiatz ari gara hemen) kontrastez beteriko eremu nahasia da. Eta ezin hitz egin genezake euskal lurraldeaz soilik bere mendi eta baserriak aipatuz, berau ezin baita ulertu bertan jasotako industrializazioaren historia luze eta prozesu sakona gabe. Izan ere, industriak, funtsezko oinarri ekonomiko legez, erabateko eragina izan baitu euskal sistema urbanoaren eraketan, biztanleriaren banaketan, komunikabideen lekutze eta morfologian, egituraketa sozialean nahiz beste zenbait alderdi sozio-kulturaletan.¹¹⁴ Adierazgarria da egungo hiriguneak ere, neurri handi batean bederen, industrializazioaren abiaraztearekin batera finkatuak izana;¹¹⁵ ondoren, XX. mendeko bigarren erditik aurrera, garapen handiko garaian, erruz eta era nahasian hedatuko direnak, hirigune trinko bat eta biztanleria kontzentrazio altu bat sortaraziz.¹¹⁶

112 Euskal Herriko geografiak eremu arras ezberdinak dituzenez, hemen EAEko geografiara mugatuko gara, eta batik bat, Kantauri isurialdeko eremuetara.

113 RUIZ URRESTARAZU, EUGENIO / GALDOS URRUTIA, ROSARIO, *Geografía del País Vasco*, Donostia, Nerea, 2008, 107. or..

114 Ibid., 70. or..

115 Ikus BARCENILLA, *Industrializazioa Euskal Herrian*, op. cit..

116 EAEko biztanlego dentsitatea altua da, egun 301,3 biz/km² gara, Europako zifra altuenetakoa (Herbeherak edota Ingalaterra are eta dentsoago daude populatuak, urrenez urren, 404,8 biz/km² eta 391,987 biz/km²). Espainiako batz bestekoaren (93,66 biz/km²) hirukoitza pasea da EAEko biztanle dentsitatea. Iturriak:
http://www.eustat.es/elementos/ele0004700/ti_Poblacion_de_la_CA_de_Euskadi_por_ambitos_territoriales_segunsexo_ydensidaddepoblacion_01112011/tbl0004736_c.

Adituen esanetan, hirigune trinko eta nahasi hauen egungo morfologia, batik bat, bi faktore nagusigatik izan da marraztua: geure bailaren ingurune fisikoagatik beragatik eta frankismoko *desarrollismo*peko hazkunde anarkikoagatik. Batetik, bailara sakon eta estuek eskaintzen duten lur urbanizagarri mugatuak (batez ere ekialdean eskasa denak) hiriguneak kantauriar isurialdeko ibai arroetan zehar luzatzera eginarazi du. Bestetik, muga fisiko horiek izanik, garapen handiko garaietan (batik bat, 60ko eta 70eko hamarkadetan) era ikaragarrian eraiki izan da, hiri erdiguneen inguruan eraztun urbano-industrial nahasiak zabalduz. Lurrealde eta eraikuntza plangintzak sekula baino premiazkoagoak izan direnean, horiek baino lurra urbanizatzeko beharraren larritasuna, haren berehalako irabazia eta lurraren espekulazioa izan dira behin eta berriro, *leitmotiv* moduan, gure lurretan errepikatu izan direnak.¹¹⁷

Hirigintza nahasi baina trinko baten adierazgarri, baserri eta fabrikak bata bestearen alboan nonahi aurki badaitezke ere, hiri txiki edota herri handien airetiko ikuspegietan erraz antzeman daiteke hirigune hauek izandako hedapena: alde zaharra, zabalgunea, industrigunea, auzune periferikoak. Baina hiri modelo trinko honetan (berau nahasia izanagatik ere) hirigune/mendialde arteko bereizketa nahiko garbia bada ere, batik bat XX. mendearen azken laurdenetik aurrera dentsitate baxuko urbanizazio hedatu baten modeloak urbanizatzeko orokor azeleratu baterako bidea hartu du. Urbanizazio hedatu orokor honek -globala izanen den prozesua berau-, lur urbanizagarria erruz zolatuz, erabat lausotu du mendialde/hirigune arteko banaketa. Hiri hedatu hau ongi laburbilduko lukeen irudia, David Robbiens-ek amerikar suburbioa deskribatzeko erabiliriko “*trees n’ traffic*” moduan,¹¹⁸ “arbolak eta autoak” lirateke.

[html#axzz2njCL3OSH](#)

http://es.wikipedia.org/wiki/Pa%C3%ADses_Bajos

<http://es.wikipedia.org/wiki/Inglaterra>

<http://es.wikipedia.org/wiki/Espa%C3%B1a>

117 RUIZ URRESTARAZU / GALDOS URRUTIA, op. cit., 178. or..

118 BOURRIAUD, NICOLAS, “Ruinas al revés. El gesto arqueológico y los nuevos enfoques de la temporalidad en el arte contemporáneo”: BOURRIAUD, NICOLAS (Ed.), *Estratos*: *Proyecto Arte Contemporáneo Murcia 2008*, Murtzia, Consejería de Cultura, Juventud y Deportes, 2008, 21. or..

4.5.1. Arbolak eta autoak

*Hiriko iskanbila heltzen da
inguruko larre lasaietara
indartsu ari dira han
belarra eta fruituak hazten.*

*Ez naiz urruneko
otoitz edo parajeez ari,
leku hori, hitz hauek
ez dira hain arrotzak.*

*Ez da ameskeria
hiritik oso hurbil
belarretan luzatzen dela egun-argia,
badirela adarrak oraindik
gerezi gorriz makurturik.*

Jon Gerediaga

Sistema produktiboaren fordismotik postfordismorako pasaerarekin, ekonomiaren globalizazioarekin, ingurugiroaren aldaketekin eta mundu berri baten ordena politikoarekin bat, espazializatzeko modu malgu eta orokor bateruntz jo da globalki. Honek badu, Claudio Minca jarraiki, hiriaren forman zein funtzioan ere eraldaketa: espazializatzeko modu malgu honen orokortzearekin, hiri modernoaren modelo trinkoak era zatikatuan baina jarraian zabaltzen den eremu urbano hedatu bati eman dio bide; hala nola, ingelesez “urban sprawl”, italianoz “città diffusa” edota frantsesez “periurbanisation” deitu izan zaiona,¹¹⁹ eta guk euskarara “hiri hedatu” gisa itzuli duguna.

Euskal Autonomi Erkidegoan ere, bere berezitasunak barne, nabariak dira espazializatzeko orokor horren baitan hiri hedatu horrek utzitako arrastoak. Hiriguneetako kongestioetatik leku lasaiago eta berdeetarako nahiek, egitura berriek ahalbideratutako mobilitateak (batik bat, norberaren automobilarren erabilerak bideratua), askorentzat eskuragarri ez den hiri erdigunearen garestitze ikaragarriak eta oro har eraikuntzaren espekulazioak zera eragin du: lur eremu zabalen dentsitate baxuko urbanizazio hedatua eta sakabana-tua (etxebizitza unifamiliar eta adosatuen ugalketa) eta azpiegitura berrien egituraketa (errepideak, supermerkatuak eta bestelako zerbitzuguneak). Zolatutako lurraldearen orbana hiriguneetako periferiatik haratago ere, herri txiki edota baserri inguruetan erruz zabaldu da –eta herri txiki hauetan are eta nabarmenagoa izan da eraikitakoaren inpaktua.¹²⁰ Espazio eta bizitza urbanoaren orokortze honekin hiriaren muga lausotua dela esan genezake, hiri/herri naiz hirigune/baserrialde arteko bereizketa nabarragoa eginaz.

119 MINCA, CLAUDIO, *Postmodern Geography. Theory and Praxis*, Great Britain, Blackwell Publishers, 2001, xxi.

120 RUIZ URRESTARAZU / GALDOS URRUTIA, op. cit., 154, 181. or..

Honenbestez, “hiri hedatuaz” ez ezik “hiri lausotuaz” ere hitz egin beharko genuke. Hala deskribatzen duelarik Nicolas Bourriudek eremu urbano orokortu eta lausotu hori:

David Robbiensek (...) Amerikar Estatu Batuetan bigarren mundu gerla ondoren azalera ziko suburbio urbanizatuan zera dakusa, “imajinazioaren suburbanizazio” gisa deskribatzen duen paradigma mentala: ez hiririk ez landarik; suburbioa “arbolak eta autoak” (“trees n’ traffic”) moduan definitzen da.¹²¹

Modu beretsuan, Rem Koolhaasek ere espazializatzeko modu malgu eta orokor horri erantzun gabe “hiri generikoa”ren egituraketa espaziala hiru elementu hauez laburbiltzen du: errepideak, eraikuntzak eta natura. Bere hitzetan, guzti hauek, itxuraz, zergati bat gabe, era malguan harremantzen dira aniztasunezko egituraketa ikusgarriak. Hiruretako edozein nagusitu daiteke: batzuetan “errepidea” galdu egiten da, eta atzera zentzugabeko desbiderapen baten bihurtzean topatzen da; batzuetan *ez dugu eraikuntzarik ikusten*, soilik natura; gero, berriz ere, era iragarrezinean, soilik eraikuntzaz inguratuak aurkitzen gara.¹²²

Espazio ekoizpen modu malgu eta generiko honek ekarritako urbanizazioaren orokortze eta homogeneizazioak (fenomeno globala izango denak) baina, bi joera, itxuraz kontrajarriak, sortaraziko ditu. Batetik, lekuaren identitate edo bereiztasun galera bat. Eta bestetik, galera sentimendu horren aurrean bertakoaren bereiztasun nahia, edota geroz eta estandarragoa den horren aurreko erresistentzia moduan bertoko sentsibilitate edota imajinario kolektibo konpartitu baten aldarrikapena.¹²³ Bereiztasun lokalerako joera hori era ezberdinetan kapitalizatua izango da biztanleriaren identitate beharren adierazgarri, merkatu globalaren bereiztasun eskaerei erantzunez, eta abar.¹²⁴

121 BOURRIAUD, “Ruinas al revés. El gesto arqueológico y los nuevos enfoques de la temporalidad en el arte contemporáneo”: *Estratos*, op. cit., 21. or..

122 KOOLHAAS, *La Ciudad Genérica*, op. cit., 28. or..

123 ENTRENA, FRANCISCO, “Procesos de periurbanización y cambios en los modelos de ciudad. Un estudio europeo de casos sobre sus causas y consecuencias”: *Papers. Revista de Sociología* 78. zenb., Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 2005, 59-88. or..

124 Leku galerak ekarritako lekuaren garrantzia irabazia aurretik ere aipatua izan da 1.2. atalaren amaieran, eta 4.2.3.ean garatua.

4.5.2. Euskal Hiria

Atxagaren termino alegorikoa

Maiz galdetu didate zer esan nahi dudan zehazki Euskal Herriarentzat, eta Euskal kulturarentzat, modernitatea eskatzean. Nire ustez, nahitaezkoa zaigu eredu erromantikoari uko egitea anakronismoan edo bazterketan ez erortzearren, hots, lehen mailako balio kulturalak geureganatzeko, eta helburu horrek, praktikan, Euskal gizartearentzat – sektore, talde, pertsona ezberdinez osatutako gizartearentzat, alegia – leku berri bat eskatzen du. Leku berri horri nik Euskal Hiria deitzen diot, hiria izan baita historian barrera desberdina elkarrekin bizi ahal izateko asmatu eta eraikitako gunea.

Bernardo Atxaga

Bernardo Atxaga idazleak (Jose Irazu, Asteasu, 1952), metafora poetiko batean, Euskal Herriarentzat alegiazko leku berri bat proposatzen du: “Euskal Hiria”. Termino honek, adierazgarritasun handiz, Euskal Herriaren inguruko hainbat alderdi eta irakurketa bilduko lituzke aldi berean: batetik, haren errealitate fisikoa eta materialista (Euskal Herriaren egungo espazio-denbora urbano orokortua), bestetik, hiriaren irakurketa soziologikoa (hiriak suposatuko lukeen kultur aniztasun handiagoa), eta azkenik, balio sinboliko bat lukeen eremu berri baten proiektzio utopikoa (eremu berri baten sorrera proiektatzen duen ideia).¹²⁵ Laburbilduz, hala definienez Atxagaren Euskal Hiria: “kultur aniztasun handiko gizarteari ondo egokitzen zaion lurraldetasun”¹²⁶ ideia.

Baina Atxagaren Euskal Hiri termino honetan sakonduz, zein da herri/hiri alderapen horretatik adierazten den zentzua?

“Herri” terminoak fisiko eta administratiboki gunea urbano txiki edo ertaina ematen du aditzera. Era abstraktuan, baina, identitate konpartitu baten eremua ere bada, jende multzo batek komunean lukeen horrek batzen duena; eta zentzu horretan, eremu erreala bezain imajinarioa litzateke herria. Gizaki sozial garen heinean, zerbait konpartitze hori gizalegezkoa da, subjektu politikoa elkartasunez ere osatzen baita. Halaber, herri sentimendu hori jatorrizko identitate batekin lotzeak, joera esentzialista edo baztertzaila batean erortzeko arriskuan ez bada, herri “txikia” herri “itxi” ere bihur lezake, eta horregatik dio Atxagak hau: “nahitaezkoa zaigu eredu erromantikoari uko egitea anakronismoan edo bazterketan ez erortzearren”.¹²⁷

¹²⁵ ATXAGA, BERNARDO, *Lekuak*, op. cit., 2005, 102-103. or..

¹²⁶ Ibid., 102. or..

¹²⁷ Ibid., 54. or..

Aldiz, “herria” rekin alderatuz, “hiria”k biztanleria handiko gune urbano zabal eta handia aditzera ematen du. Eta era abstraktuan, *civitas* hitzez ulertzen dugun hiritartasunak modernitatean sinbolizatuko lituzkeen eskubide zibil eta politiko unibertsaletara igorrazten gaitu, eta honekin batera, izate kosmopolita batera. Orobat, desberdina denak lekua lukeen eremu irekiera. Eta halako zentzuan, Atxagak ere, Euskal Herria gaurkotasunera iristeko, kultur aniztasunezko elkarbizitzarako leku utopiko gisa aldarrikatuko du “Euskal Hiria” era metaforikoan. Lekuak liburuan adieraziko duen gisa, “hiria izan baita historian barrena desberdina elkarrekin bizi ahal izateko asmatu eta eraikitako gunea”.¹²⁸

Beraz, Euskal Hiri formulazio honetan hiriaren alderdi materialista ekidin ezinezkoa bada ere (hemen ezeztu ezinezkoa da egungo espazio zein bizitza urbanoaren orokortzea), Atxagaren Euskal Hiriak adierazgarritasun poetiko-politiko nabaria gatazka identitarioen eremu ezegonkorrean hartzen du. Zentzu bateratzaile batekin, “desberdina [etnia, erlijio, genero zein sexu hautaketari dagokionean] elkarrekin bizi ahal izateko asmatu eta eraikitako gunea” litzateke. Eta Atxagaren idatziek leku hartzen duten testuinguruan *Euskal Hiri* proposamenak berariaz garamatza euskal gatazka identitarioan pentsatzera. Atxagaren irudikapen poetikoaren adierazgarritasun zabala murriztuz, era sinplista xamarrean eta batere ez poetikoan esanik, Euskal Herriko hiritar “euskaldunen” eta “erdaldunen” banaketa eta borroka alde batera utziko lukeen elkarbizitzazko metafora ere balitzateke. Honela dio, Atxagak, Julio Méden-en *La pelota vasca, la piel contra la piedra* (2003) film dokumentalean:

*Yo sueño con la Ciudad Vasca (...) Mi ideal sería que pasaremos de un espacio en donde parece haber una identidad primera u original a un espacio en donde haya muchas identidades. Entre ellas desde luego aquella de la que yo participo, la identidad llamada vasca.*¹²⁹

Atxagaren Euskal Hiria, irekiera politiko moduan, “desberdina elkarrekin bizi ahal izateko asmatu eta eraikitako gune” legez, batik bat, balio sinboliko bat lukeen proiektiboa eta utopikoa den adierazgarri gisa ulertu beharrean gara -eta horretan datza bere indar poetiko eta politikoa. Alabaina, hiria era bateratzaile batean gizalege progresista baten eremu abstraktu eta ideal gisa plazaratzeak, gatazkak leku hartzen duen halabeharreko errealitate espazial eta sozial konkretu gisa ahazteko arriskua dakar. Bai eta hiritartasuna (hiritar kosmopolita) halako orokortasun abstraktu batean hustutzeko arriskua ere.¹³⁰ Nolabait, beste tonu batekin bada ere (umore handiz) oso era adierazgarrian kantatzen du Ruper Ordorikak munduko hiritar libre izateko bere ezintasunak:

¹²⁸ Ibid..

¹²⁹ *Nik Euskal Hiriarekin amesten dut (...) Nire ideala jatorrizko identitate bat badela dirudien espazio batetik identitate anitzak diren espazio batera iragaitea da. Horien artean, noski, ni parte sentitzen naizenekoa, euskal identitatea deiturikoa.*

Bernardo Atxagak Julio Méden-en *La pelota vasca, la piel contra la piedra* (2003) filmean esandakoaren itzulpena. Euskerara eginiko itzulpena geurea da.

¹³⁰ Ikus RIPALDA, JOSÉ MARÍA, “Prólogo”: LARREA, ANDEKA (Ed.), *Euskal Hiria. Reflexiones sobre la ciudad y las ciudades vascas*, Bilbo, ex]- liburuak, 2012, 11-16. or..

*Hori suertea
Nonnahikoak diren hoiena!
Sasi guztien gainera
Dabilta hegan.
Inork ez zidan esan
Euskaldun izatea zein nekeza den,
Hobe nuela hautatzea
Munduko hiritar izatea.*

Herritartasuna litzateke, hemen, korapilatzen duena; munduko hiritarrak hodeien gainera hegan libre badoaz, herritarrak sasiaren azpitik joate horretan urratuta leudeke. Baina era berean, ezintasun, korapilo eta gatazka horiek dira, errealitatearen konkretioan kokarazten gaituztenak, hots, orain eta hemen. Hau honela, José María Ripaldak zera galdetzen du, Herria eta Hiria alderatu beharrean ez ote den hobe Hiria Herriaren oinarritik eraikitzea, konkretioaz unibertsa den horren lekua egitea.¹³¹

Orobat, ezin ahantz gaitzke bizitza urbanoak espazioan leku hartzen duen errealitate konkretu eta konplexu bat duela. Eta zentzu honetan, honela dio Andeka Larreak ere *Euskal Hiria. Reflexión sobre la ciudad y las ciudades vascas* liburuan:

*Cuando se piensa en el espacio urbano tal y como creemos que hace Atxaga, es decir, cuando se imagina ese espacio como una categoría abstracta se cae en el error de pasar por alto la característica fundamental del mismo que no es otra que su materialidad. Imaginar o planificar desde una mirada situada por encima de ese espacio, tal y como hacen muchos urbanistas o quienes, desde la política, se ocupan del urbanismo, conduce a suponer que las ideas pueden convertirse en realidad en el espacio real de la ciudad, que las ideas pueden encarnarse en un espacio concebido en su cualidad exclusivamente geométrica. Aunque la intención de Atxaga, desde luego, no fue la de proponer ningún desarrollo urbanístico de esta índole es claro que comparte esta visión o mirada desde arriba al espacio geográfico y humano para el que imagina una configuración que, en la práctica, debería concebirse espacializada. Euskal Hiria es una utopía basada en una defensa de la vida urbana y de la ciudad que no tiene en cuenta sus condiciones materiales, ideológicas y políticas como expresión espacial de las transformaciones económicas que desde la industrialización hasta hoy se han plasmado en las ciudades vascas. La vida urbana no es idílica, no puede ser concebida sin más como un oasis de libertad, de justicia y de cultura porque hacerlo significa ignorar de pleno el pasado y el presente del espacio urbano de las ciudades vascas, así como la extensión del modo urbano de vida más allá del límite de las ciudades.*¹³²

131 RIPALDA, "Prólogo": LARREA (Ed.), *Euskal Hiria. Reflexiones sobre la ciudad y las ciudades vascas*, op. cit., 11-17. or..

132 Espazio urbanoan geure irudiz Atxagak eginda bezala pentsatzen denean, hau da, espazio hori kategoriatik abstraktu modura imajinatzen denean, bere oinarritik ezaugarria, hots, bere materialtasuna, ahazteko arriskua dugu. Espazioaren gainaldean lekutzen den begirada batetik imajinatu edo planifikatzea (urbanista askok egin ohi duten moduan, edota politikatik urbanismoaz arduratzen direnek egin ohi duten gisara), ideiak hiriko espazioan errealitate bideratzen diren suposamendura dakar, hau da, ideiak izaera geometriko hutsean hautemandako espazio batean gorpuztu daitezkeenaren suposamendua. Nahiz eta Atxagaren asmoa halako garapen urbano bat proposatzea inondik inora ez izan, giza espazio geografikoarekiko goitikako begirada bera partekatzen du, zeina, funtsean, espazioan gauzatu beharko litzatekeen. Euskal Hiria bizitza urbanoaren eta hiriaren defentsan oinarrituriko utopia da, bere baldintza material, ideologiko eta politikoak (industrializaziotik gaurdaino euskal hirietan emaniko eraldaketa ekonomikoen adierazpenak liratekeenak) kontutan hartzen ez dituenak. Bizitza urbanoa, baina, ez da idilikoa, ezin da askatasun, justizia eta

Azken batean, espazio berri baten proiektzioa espazializatzeko modu bat da (berau imajinarioa bada ere). Hala, Euskal Hiriak suposatzen duen hiritartasunaren defentsak berariaz gakartza espazio urbanoaren eremua pentsatzera. Hiritartasuna landa inguruetara ere zabaldua den bizitza urbano orokortu baten modura ulertu beharrean gara hemen; baina honek zerikusirik ere badu espazio urbanoaren zabalpenarekin, mugikortasunaren azelerazioarekin eta zerbitzu sistemen areagotzearekin. Eta bizitzaren hiritartze honetan lur zoru ezberdinen urbanizazioa (landakoena, herriena, hiriena) zer nola ematen den ere galdetu beharrean gara.

Hala, Atxagaren Euskal Hiriak hiritartzearen garapenari (ez espazio urbanoaren garapenari) egiten badio ere dei, ez da harrizkoa berau lurraldearen garapen urbano lez ulertu eta erabiltzea, Eusko Jaurlaritzak milurteko berrian izendatutako *Euskal Hiria NET Lurralde Estrategia Berrian* moduan.¹³³ Eta noski, lurraldearen garapen urbanoari kontu hartzen dioen heinean, oso bestelakoa da Eusko Jaurlaritzak Euskal Hiria NET deritzon lurralde estrategia gisa azken hamarkadetan proiektatu duena.¹³⁴

Euskal Hiria NET EAEko Lurralde Estrategia Berriaren harira, Eusko Jaurlaritzaren enkarguz Lurralde Antolamenduaren Gidalerroetarako José Allende-k eginiko analisi kritikoan zera adierazten du, “Euskal Hiri”tzat lurralde eredu trinkoki saretua eta urbanizatua ulertzen badugu, honek zehazki zer esan nahi ote duen, eta ontzat hartu behar al dugun urbanizazio osorantz jotzen duen lurralde politika. Allenderen ustez, geure lurraldearen urbanizazio eta metropolizazio osoranzko bidea hondamendia izateaz gain, ezinbestekoa da oraindik ere zehaztugabea eta nahasia den Euskal Hiria terminoaren esanahia eta irismena eztabaidatu eta argitzea.¹³⁵

kultura oasi modura hutsean ulertu, hala egiteak euskal hirietako espazio urbanoaren iraganari eta orainari enztungor egitea baitakar, bai eta hirien mugatik landa zabalduetako bizimodu urbanoa ez aintzatestea ere.

LARREA, ANDEKA, “¿Euskal Hiria?”: LARREA (Ed.), *Euskal Hiria. Reflexiones sobre la ciudad y las ciudades vascas*, op. cit., 182. or.. Euskerara itzulpena geurea da.

¹³³ Eusko Jaurlaritzak Ingurumen eta Lurralde Politikari dagozkion hainbat kompetentzia eta ekimenetan erabili izan du “Euskal Hiria” terminoa milurteko berrian: lurralde antolamenduaz diarduten 2002az gerozko *Euskal Hiria Kongresuan*, Euskadiko marketinean, nahiz *Euskal Hiria NET* Lurralde Antolamenduaren Gidalerroetan (LAG).

¹³⁴ Horren inguruko azterketa asko daude eta gure helburua hemen ez da horretan sakontzea, baina bai testuinguru horretan kokatzea.

¹³⁵ ALLENDE, JOSÉ, *Informe. La Ordenación del Territorio en la C.A.P.V.. Directrices de Ordenación Territorial. Análisis Crítico y Nuevas Propuestas*, Bilbo, 2006-9-30: https://www.euskadi.eus/contenidos/informacion/dots_reestudio/eu_1165/adjuntos/allende.pdf

Eusko Jaurlaritzaren lurralde estrategia politikoa

Euskal Hiria kontzeptuak euskal eskualde-hiria adierazten du. Paisaia, ingurune fisikoa, landa- eta hiri-ingurunea, euskal hiriburuen arteko eta euskal hiriburuen eta Euskal Autonomia Erkidegoko hiri-sistema osatzen duten hainbat tamainatako gainerako hiriguneen arteko erlazioak eta osagarritasunak jasotzen dituen lurraldeari buruzko ikuspen integratuari dagokio kontzeptua.

Euskal Hiria NET. Lurralde Estrategia Berria¹³⁶

Euskal hiriak eraldaketa prozesuan dira. 70. hamarkadan igartzen hasia zuten krisi industrialaren ondotik, euskal hiriek ere -beste hainbat lurraldek bezalaxe- izan dute aldaketa. Industriak indartsu kapitalizatutako euskal lur hura berriz ere birsortzeko sektore tertziariorantz eta kapital kognitibo baterantz egin nahi izan da EAEn. Eta euskal hirien eraldaketa eta birkapitalizatzeko prozesu horretan hirigintza giltzarria izan da. Batetik, hiri industrialaren irudia atzean utzi nahita industria-eremuak eraberritzeko xedapena argia izan da. Eraberritze enpresa horren erakusgarri nabarmenetakoa da Bilbo Metropolitarrako industria-eremuak eraberritzeko 1992an eratutako kapital publikodun Bilbao Ria 2000 sozietate anonimoa (lursail industrialen birkalifikazioan lorturiko gainbalioz finantzatua, eta egun, 2008-2010eko krisi ekonomikoa dela eta, gainbehera dena), ziurrenik eraberritze proiektu horren paradigma distiratsuen delarik Abandoibarra eremua. Bestetik hiriak birbalorizatuak izan dira zerbitzugune-sistema berriz ornituz (museoak, teknologia parkeak, garraiobide berriak, berdeguneak...), eta arkitektura firma internazionalak birkapitalizatuak. Hala, garai berriaren adierazgarri nabarmenetakoa dira Norman Fosterrek diseinaturiko Bilbao Metroa, Abando Ibarren Frank Gerhy-k eraikitako Guggenheim Bilbao Museoa, Rafael Moneo-ren Donostiako Kursaal Jauregia, Zorrozaurren Zaha Hadid-ek eginiko hirigintza plana... Guzti honekin (sinplifikatuz, izatez badira eta kontutan hartu beharreko beste hainbat faktore) gainbeheran zen potentzia periferiko bat, kapital global baten logika jarraituz, berriz ere mapa mundialean birkokatzea izan da helburu.

Eta hein handi batean lortutzat hartu izan da helburu hori. Gainbehera industrialaren, eta baita Euskal Herriko liskar politikoaren irudia ordezkatzeko, Bilbo (eta honekin bat, EAE) irudi berri batekin estrategikoki lotu nahi izan da. Eta eraberritze eta birkalifikatzeko prozesu hauek interbentzio fragmentatuz eta arkitekto izarren bidez distira emanaz bideratu badira ere, mapan ahaztutako Bilbo bat entzuna izatea lortu da neurri handi batean. Horretatik, “Guggenheim Bilbao efektua” delakoa -funtsean, Guggenheim den publikoki finantzatutako fundazio pribatu ospetsu baten frankiziaren irekierak, eta horri ostatu emateko eraikitako Gerhyren arkitektura distira-

¹³⁶ Euskal Hiria NET. Lurralde Estrategia Berria. LAGen aldaketa, horienberrazterketaren ondorioz, Eusko Jaurlaritza, Ingurumen eta Lurralde Politika Saila, 2012ko otsaila, 26. or.: https://www.euskadi.eus/contenidos/informacion/dots_reestudio/eu_1165/adjuntos/2012/reestudio_dot.pdf

tsu eta espektakularrak eratua. Hau ere, beste hainbat lurraldetan, arrakasta gehiago edo gutxiagorekin, errepikatu nahi izan den formula izan da; Guy Debordek 60. hamarkadan iragarritako “la société du spectacle” hartatik sekula baino hurbilago kokarazten gaituen fenomenoak: Ekoizpen era modernoak nagusi direneko gizarteetan bizitza osoa berealdiko espektakulu pilaketa gisara agerrarazten da.

Hala, bilakaera prozesu honetan, egun, finantza ekonomiaren lehiakortasun logika nagusi deneko garai honetan, EAEk lurralde estrategia berria bat ere behar du. Horren adierazle da, “Euskal Hiria NET Lurralde Estrategia Berria”, Euskadi hiri-sare modura Europa mailan eskualde-hiri lehiakor eta berritzaile batean kokatzeko xedapena duen proiektua.

90eko hamarkada bukaeran “Euskal Hiria” moduan jada erabiltzen hasia, Euskal Hiria NET delako EAEko lurralde estrategia berriak zuzenki egiten dio erreferentzia “eskualde-hiri global” terminoari. Eta eskualde-hiri global deritzona (*global city-region* ingeleraz), 90eko hamarkadaz geroz, globalizatze prozesuen ondorioz emaniko eremu nahiz bizitza urbanoaren bilakera nahiz morfologia adierazteko erabilitako terminoa da.¹³⁷ Adierazgarria da, aurretik aipatu moduan, Euskal Hiriaren lehen izendapenak ere 90eko hamarkada amaierakoak izatea. Hori dela eta, Euskal Hiriaren proiektzioa ulertzeko, interesgarria ere bada eskualde-hiri global hauen formulazioaz zerbait gehiago jakitea, hots, hirien berrantolamendu modura nola hauteman edota plazara-tzen direnaz jakitea.

Eskualde-hiri global delakoaren teoriko nagusienetako den Edward Sojari jarraiki, kapitalaren, kulturaren eta informazioaren globalizatze prozesuen ondorioz, hiriak euren kapital-, lan-, informazio- eta komertzio-flujo ahalmenaren arabera jerarkikoki berregituratu dira mundu mapan, bestelako ordena geografiko bat egituratuz, eta honekin bat, baita bestelako hierarkia eta polarizazio sozial bat sortuz. Hala, ekonomia berrian, hirien lehiakortasuna nodo metropolitarrandien sarean euren informazio, bizi kalitate eta konektibitate gaitasuna bateratzeko ahalmenaren arabera litzateke. Eta nodo urbano arteko lehiakortasunean, eskualde-hiri delakoak komertzioa, turismoa, produkzioa, inbertsio transnazionala edota kulturala hartu-emanen indartu eta bideratzeko sare egituradun konglomeratu urbanoak lirateke, maiz muga nazionalak gainditzen dituztenak.¹³⁸

Hainbat geografo, urbanista eta ekonomisten arabera, hiri trinkoaren aldean sare urbano baten gisa egituratuko liratekeen konglomeratu urbano hauek, hirien hedapen fenomeno garaikide baten erakusgarria dira. Metropoli modernoaren aurrean, sare modura proposatzen den eskualde-hiriak bestelako egitura urbano polizentrikoagoa eta multimodalagoa suposatuko luke, hiri/

¹³⁷ Eskualde-hiri global termino honen erabileran eta zabalpenean puntu erreferentia izan da 1999an UCLAn antolatutako kongresu internazionala, eta ondoko *Global City-Regions* (2002) argitalpena.

¹³⁸ SOJA, EDWARD W., “Algunas consideraciones sobre el concepto de ciudades región globales”: *Ekonomiaz: Revista vasca de economía*, 58. zenb., *Ciudades región globales. Espacios creativos y nueva gobernanza*, 2005, 44-75. or.. Hemen eskuragarri: dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2008983.pdf

eskulade arteko orekan eta osagarritasunean egituratu nahiko lukeena. Hala nola, aldaketa horiek “urbanizatzeko erregional” gisa adierazten ditu Sojak, non (urbanizazio erregional honek ere suposa dezakeen urbanizazioaren orokortzearekin batera) urbanoa denaren, suburbanoa denaren eta urbanoa ez denaren arteko diferentziak, bai eta bizitza modu urbano, suburbano eta ez-urbanoen arteko diferentziak ere, lausotzera jotzen duten.¹³⁹

Nolabait, hiri/eskualde arteko oreka eta osagarritasun nahi horretan, fluxu globalaren eta balio lokalaren artean, nodo sareen lehiakortasunaren eta berrikuntza erregional berrien artean, eskualde-hiri global hauek prozesu globalen baitako erregionalismo jasangarri berri baten posibilitatea ere proposatu nahiko lukete. Hots, Sojaren hitzetan:

*Eskualde-hiri global kontzeptuaren bitartez globalizazioa, urbanizazioa, industrializazioa, garapen ekonomikoa, soziala eta politikoa aldi berean izaera espazial eta erregional bat duten prozesuak moduan aztertzen dira.*¹⁴⁰

Lehiakortasunean eta jasangarritasunean oinarritutako garapenaren ideia honetan, hazi edo hil dirudi dela, Sojak dioen bezela, modernitatearen dibisa berria.¹⁴¹ Eta eskualde-hiri globalaren ideia horretara ere ongi egokitzen den errelatoa da Euskal Hiriarena.

Europako hego-mendebaldeko mugako lurretan kokatua,¹⁴² biztanleria dentsitate handiarekin, eta zentro anitzeko hiri egitura duen lurralde ez-metropolitarrak, Euskal Autonomia Erkidegoa eskualde-hiri modura proiektatzen da Euskal Hiria NET markarekin. Eusko Jaurlaritzaren hainbat dokumentuetan adierazia den moduan:

*Euskal Hiria etorkizuneko proiektu gisa ulertzen da, euskal lurraldearen lehiarako benetako abantailetan oinarritzen den eta, gaur egun, Europako ia herrialde guztiek partekatzen dituzten lurralde-helburuen ildoan dagoen proiektu gisa. Honako hauek dira helburuak: eskualde-hiri deitu diegun errealitate berri horiek eratzen dituzten asentamenduen arteko zentro aniztasuna, nortasuna eta osagarritasuna.*¹⁴³

Eskualde-hiria hiri garapenari lotutako fenomeno global konplexu eta erlazionatu gisa agerrarazten da, non eskualde-hiriaren sare egitura horren balioak zentro aniztasuna, osagarritasuna eta baita nortasuna ere izan nahi duten. Bestetik, eskualde-hiri izaera hori lortze aldera, lurralde modu honen

139 Ibid., 55. or..

140 Ibid., 52. or.. Euskerara itzulpena geurea da.

141 Ibid., 55. or..

142 EAE, mugako lurra izanik, Europako hego-mendebaldeko hainbat ardatz estrategikoren gurutze gisara proiektatzen da Euskal Hiria NET modura. Donostia-Baiona Euskal Eurohiriko proiektua ere 1993koa da, korridore atlantiko modura Donostialdea eta Akitaniako eremu urbanoak batuko lituzkeen metropoli polizentriko baten proiektu estrategikoa. Euskal Hiria, berriz, “Europako Hegoaldeko Dorsal eta Diagonal” gisa agerrarazten da Eusko Jaurlaritzaren Euskal Hiria NET Lurralde Estrategia Berria bideratuko luketen Lurralde Antolamenduaren Gidalerroetan (LAG), Arku Atlantikoaren eta Europako Diagonalaren (Lisboa-Madril-Bartzelona-Marseilla-Milan hiriak buru dituen diagonalaren) arteko europar elkargurutzeko estrategiko moduan; eta hala, ardatz atlantiko eta mediterraneo lotuz, eta Paris-Madril korridorearen erdian kokatzen dena.

Euskal Hiria NET. Lurralde Estrategia Berria. LAGen aldaketa, horien berrazterketaren ondorioz, op. cit., 32-34. or..

143 Ibid., 26, 46. or.. Ikus baita ere: LARREA (Ed.), *Euskal Hiria. Reflexiones sobre la ciudad y las ciudades vascas*, op. cit., 46. or..

ezaugarri bereizgarrienak hiri-hedapena, konektibotasuna eta ekonomia berrikuntza liratekeela esaten da:

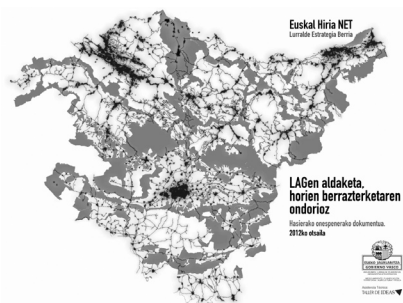
Baliteke hiru izatea eskualde-hiri modernoaren ezaugarri bereizgarrienak, lurraldearen ikuspegitik:

- *Hiri-hedapena eta lurraldea okupatzeko modu berriak: landaguneak metropolitiko dinamiketan sartzea, gune tradizionalen bilakaera, komunitate berrien sorrera, lehen hiri ingurukoak ziren eremuetan merkataritza- eta aisia-guneetara lotutako gune berriak agertzea, etab...*
- *Lehen urrun zeuden eremuak artikulatzen dituzten eta gora egiten ari diren mugikortasun-eskariak bideratzen dituzten garraio-sistema berriak (portu eta aireportuei lotutako konexio-elementu globalak, abiadura handiko trenak, logistikako plataforma berriak, metroa, tranbia eta aldiriko trenak erdiguneko eremuetan, gero eta intermodalitate eta sistema ezberdinen arteko konektibitate-maila handiagoak eta telekomunikazioen azpiegitura-maila altuak).*
- *Goi-mailako zerbitzu- eta ekipamendu- sistema gero eta konplexuagoa egotea. Ekonomia berrian, aparteko konplexutasun-maila behar da globaltasunez jarduteko. Enpresek, globaltasunez jardun ahal izateko, zerbitzu-konplexu oso espezializatu baten laguntza behar dute (kapital intelektuala, kontsultoretza, aholkularitza juridikoa, marketinekoa, teknologia berriak, garraioa, finantza-zerbitzuak, etab.). Zerbitzu-konplexu hori tamaina jakin bateko hiri-nodoetan soilik koka daiteke, hau da, masa kritiko jakin bat duten hiri eta lurraldeetan bakarrik. Enpresei laguntzeko zerbitzu-konplexu espezializatua izatea gako-baldintza da, hiriek globalki diharduten enpresa lehiakor eta berritzaileak erakarri ahal izateko.¹⁴⁴*

Eusko Jaurlaritzaren Euskal Hiria NET Lurralde Estrategia Berria bideratuko luketen Lurralde Antolamenduaren Gidalerroetan (LAG) adierazten den modura, ekonomia berriaren aroan europar eskualde-hiri gisara Euskal Hiria lehiakor izateko nahikoa hiri dentsitate, konektibitate-maila, goi-mailako zerbitzu eta masa kritiko behar dira. Dokumentu hauei jarraiki, “Euskal Hiria” eskualde-hiriak gero eta nabarmenago azaltzen ditu ezaugarri horiek: eremu urbanoaren hedapena, mugikortasunaren handitzea, zerbitzu eta funtzio berriak:

Hirugarren sektoreko ekonomia indartsu bat sortzeari eta aberastasuna

¹⁴⁴ Euskal Hiria NET. Lurralde Estrategia Berria. LAGen aldaketa, horien berrazterketaren ondorioz, op. cit., 12. or..



Euskal Hiria NET Lurralde Estrategia Berria - Lurralde Antolamenduaren Gidale-
roetan erabilitako irudia.
EAE nodo-sare baten modura irudikatua.

[56] *nabarmen areagotzeari oso lurralde-fenomeno garrantzitsuak gehitu zaizkio, esaterako, eskualdeen arteko mugikortasunaren handitze ikusgarria eta, bereziki, hirigune trinkoetan maiztasun handiko ohiko bidaien bereizgarriak diren garraio kolektiboko sistemak erabiltzen dituzten lekualdatzeen hazkundera. Azpiegitura handiak, goi-mailako zuzkidura eta funtzio berriak bereganatuz bere protagonismoa areagotzen ikusi dute euskal hiriburuek, eta bere eremu urbanizatua handitu ahala, metropoli-eremuen lurralde-eremua zabaldu eta orain arte landatarrak ziren eremuetako egonlekuak hazten dira.¹⁴⁵*

Hala baina, hazi edo hil, kontsigna honek bere arriskuak ere baditu, “ezagutzaren gizartean” garapenerako berebizikotzat diren ingurugiro osasuntsua eta lurralde nortasuna moduko balioak kinkan jartzen dituen. Eta horiek ere adierazten dira LAG dokumentu hauetan:

Dinamika horiek agerian uzten dituzte aukerak, eta baita eskualde-hiriaren konfigurazioak eta etapa berrian arreta berezia bereganatu behar duten elementu nagusiek dituzten arriskuak ere: urbanizazio lauso eta dentsitate txikikoaren arazoak, mugikortasun jasangarriko sistema eraginkorrak eratzea, egoitza eta laneko eremuen kokalekuak bat ez etortzea, nekazaritza-eremuak eta eremu naturalak sistematikoki okupatzea, hiri-eskualdeko eremu ezberdinen identitaterik eza, gainbehera dauden jarduera- eta egoitza-eremuak birziklatzea, ekonomia sortzailearen eremu berriak sustatzea, etab.¹⁴⁶

Ezagutzaren gizartearen erronka hauei erantzuteko Euskal Hiria NET Lurralde Estrategia Berrian behin eta berriro azpimarratuko diren bi gako-hitz “berrikuntza” eta “jasangarritasuna” izango dira. Ezagutzaren gizartearen adierazgarri, lehiakortasun eta garapen garaikide baten adierazle litzatekeen *berrikuntza*, kalitate emaile eta identitate berezile litzatekeen garapen *jasangarri* batekin batuko litzateke. EAeko Lurralde Antolamenduaren Gidale-
roen (LAG) 2012ko berrikuspen dokumentuetan Euskal Hiria NET Lurralde Estrategia Berria aurkezten den gisara:

Berrikuntza eta jasangarritasuna txanpon beraren bi aurpegi dira: gure lurraldea etapa berri baterako prestatzeko premiarenak, alegia. Etapa horretan, lehiakortasuna, kohesio soziala eta garapen jasangarria banandu ezinezko hiru elementu dira eta ezingo da aurrerapen eraginkorrik lortu besteak kontuan izan gabe.¹⁴⁷

Eta aurrerago:

145 Ibid..

146 Ibid., 12-13. or..

147 Ibid., 5. or..

“Ezagutzaren ekonomiaren” erronkei erantzun behar diegu, izan ere, ezagutzaren ekonomian ingurumenarekiko sentsibilitatea, gure nortasuna sendotzea, etengabeko berrikuntza, prestakuntza eta talentu handiko langileak atxikitzea eta erakartzea funtsezko gakoak izango baitira garapen-etapa berri honetarako. Testuinguru berri honetan, gure lurraldeak gero eta garrantzi handiagoa hartzen du eta, berriz ere, aldaketa sakonak gertatuko dira bertan.

(...) Ezagutzaren gizartean, lurraldearen jasangarritasun orokorra garapenerako beharrezko baldintza da. Paisaiak eta natura-guneak babestea eta hobetzea, energia berriztagarriak eta mugikortasun jasangarria, eta hiri-garapenaren eta lurraldearen harrera-gaitasunaren arteko bateragarritasuna, etapa berriko gakoak dira.¹⁴⁸

Eta berriz ere zera adieraziko da, bilakaera jarraian den errealitate honetan jasangarritasuna, lehiakortasuna eta kohesioa lortzeko modua berrikuntza dela.¹⁴⁹ Hala, erronka berri horiei erantzuteko “Euskal Hiria NET - Berrikuntza Ekosistema” delako estrategia proposatzen da, zeinaren izendapean berrikuntzaren eta jasangarritasunaren adierazgarriak nahasten dien. Honela adierazten da “berrikuntza ekosistema ideia hori” Euskal Hiria NET Lurralde Estrategia Berriko LAG dokumentuetan, “Berrikuntza eta lurraldea” delako atalean:

Berrikuntza Ekosistemak berrikuntzak sortzeko zentro izateko bokazioa duten lurraldeak dira. Ekosistema naturalak bezala, Berrikuntza Ekosistemak gizarteari egoera aldakorretara moldatzeko aukera eskaintzen dioten aldaketak eta berrikuntzak sortzeko guneak dira.

Gizarte-ekosistema horien berritzeko ahalmena zehazten duten ezaugarriak ekosistema naturalen oso antzekoak dira. Dibertsitatea, konplexutasuna, trinkotasuna, kanporanzko irekiera, lotura-gaitasuna eta elkarloturako aukerak dira espazio sortzaile eta berritzaileak sustatzeko funtsezko faktoreak. Ezagutza eta ikerketako guneek, talentua eta sormena pilatzeaz gain, prozesu berritzaileen oinarrian dauden eta hertsiki lotuta dauden “gako-espezieak” dira.

Hiri eta lurralde dinamiko eta erakargarriak dira ekosistema berritzaileen elementu nagusiak, berrikuntza-zentroen kokalekuen inguruko arauak aldatzen ari diren garai honetan. Berrikuntzako gune berriak ez dira jadanik aurreko etapako teknologia-parkeak, zentro historikoak, kostaldeko guneak, landa- eta nekazaritza-paisaiak edo arkitektura bereziko hiriguneak baizik. Nortasuna eta kalitatea duten guneak dira, lana, etxebizitza eta aisialdia errealitate erakargarri, iradokitzaile eta bizi-kalitate handikoaren zati banaezin gisa txertatzeko gai direnak.

¹⁴⁸ Ibid., 13. or..

¹⁴⁹ Ibid., 25. or..

Euskadi Berrikuntza Ekosistema bihurtzeak ezaugarri horiek gure lurraldean garrantzi gorena lortu ahal izateko baldintzak sortzea esan nahi du. Kontua zera da, EAEko lurraldea anitzagoa bihurtzea (bere ekonomian, herritarren ezaugarrietan, gune eta giroen eskaintzan...), bere elementuen arteko eta kanpoaldearekiko loturak areagotzea, gune trinkoagoak, egituratuagoak eta konplexuagoak lortzea, eta ezagutza, sormen eta berrikuntzarako elementu eta nodo berriak garatzea.¹⁵⁰

“Berrikuntza ekosistema” hau biziraupenerako lurraldearen ezinbesteko garapen forma gisa naturalizatua agerrarazten da hemen. Eta Andeka Larreak dioen gisara, ekonomia berriaren lehiakortasunean bizirauteko “berrikuntza ekosistema” honek beregain dakar garapenera bideratutako lurralde osoaren antolamendua: hiri handi-ertain-eta-txikiak, landaguneak, industria, errepi-deak, portuak, paisaiak, mendiak, pertsona nahiz merkantzia garraioak, erdi-gune historikoak eta abar. Sekula ez bezala, lurraldea bera aktibo ekonomiko gisa ulertzen da -izan hiri garapenerako, izan kanpo kapitalaren erakarpenerako, izan turismorako.¹⁵¹

Hazi edo hil, biziraupenaren lege naturala dirudi. Baina, berrikuntza-ekosistema hau ordena naturalizatu izatetik urruti, garapen idea eta gizarte modelo jakin baten apustua da. Eta hemen “urbanizatzeko erregionalak” bestelako adiera bat nabarmentzen du, urbanizatzeko orokorrera jotzen duen lurraldearen antolamenduarena. Eta zentzu honetan, 1997ko LAG dokumentuen berrikuspen gisa aurkeztutako Euskal Hiria NET Lurralde Estrategia Berria delako dokumentuak (2012) alegazioak eta bestelako proposamen alternatiboak jaso ditu sektore profesional kritiko baten aldetik, berau elite neoliberal batek (besteak beste, Fundación Metròpoli-k diseinatua) zuzendutako lurralde eredu desarrollistatzat kritikatu. DOT-Desazkundera plataformak hala aurkezten du gaia, alegazio dokumentuetan:

Las Directrices de Ordenación del Territorio (DOT) son la herramienta de la planificación sobre el territorio de las políticas sectoriales (vivienda, infraestructuras, agroforestal, ambiental, desarrollo económico, equipamientos, etc...) que las distintas Administraciones implementan en la CAPV. Surgen de la Ley del Parlamento vasco 4/90 de Ordenación del Territorio, que se aprobó, como se proclama en el Preámbulo de la ley, con el objetivo de “corregir los efectos del incontrolado crecimiento urbano e industrial del desarrollismo de los años 60-70”, asignando a las DOT la función de herramienta estratégica para conseguir un Modelo territorial para el uso responsable del recurso suelo y la cohesión social.

Las DOT actualmente en vigor se aprobaron en el año 1997, y en lugar de cumplir con el mandato de la Ley, al contrario, anticiparon y dieron cobertura al TAV, los grandes centros comerciales, la polarización y concentra-

¹⁵⁰ Ibid..

¹⁵¹ LARREA (Ed.), *Euskal Hiria. Reflexiones sobre la ciudad y las ciudades vascas*, op. cit., 189. or..

ción en las tres capitales y la “sobre-construcción” de viviendas a precios especulativos.....En febrero de 2011 el Gobierno del PSOE presentó el Avance para su “modificación no sustancial” bajo la denominación de Euskal Hiria.Net. Así, se pretendía no cuestionar el modelo que promovió el Nuevo Desarrollismo de la etapa neoliberal, añadiéndole el adjetivo “innovador” a lo largo de todo el documento, como una especie de “palabra-fetiché” para justificar lo que no era sino una huida hacia delante de un modelo en grave crisis. Ante aquello que consideramos un fraude, numerosos agentes sociales y ciudadanas, presentamos más de un centenar de alegaciones. Por influencia directa de aquel impulso desde la sociedad civil, una moción aprobada en el Parlamento Vasco en febrero de 2013 (EH Bildu + PNV), instó al Gobierno a retirar el Avance y a iniciar una auténtica “revisión de las Directrices de Ordenación del Territorio teniendo en cuenta los retos actuales en los ámbitos económico, social, medioambiental, perspectiva de género, cultural y paisajístico, mediante un amplio proceso de participación ciudadana”

El Gobierno actual (PNV) desoyendo el mandato del Parlamento, no inicia ningún procedimiento de evaluación y revisión del modelo territorial de las DOT. Muy al contrario, y mediante el poco participativo método de la mera publicación en el Boletín Oficial, anuncia que va a modificar una parte de las DOT, la denominada “Fórmula de cuantificación residencial” que establece los criterios vinculantes que deben aplicar los planes urbanísticos municipales para clasificar suelo con destino a la construcción de viviendas.¹⁵²

DOT-Desazkundek azpimarratu legez, oinarrizkoa da orotariko talde eta eragileen LAG-en inguruko eztabaida. Izan ere, hauek ezartzen baitituzte lurraldearen ekoizpen politikak, egitasmo zehatzetan gauzatzen direnak (udal hirigintza planak, azpiegitura handiak, mugikortasun eredia...), gizarte eredu jakin bat berrekoitiz.¹⁵³ Eta Eusko Jaurlaritzak, kontzeptu abstraktuak erabiliz (“berrikuntzarako ekosistema”, “giza paisaia kosmopolita”, “bikaintasunerako eremu urbanoak”), LAG-ek arautzen duten lurralde zein gizarte eredu desarrollista naturalizatzen dutela salatzen du DOT-Desazkundek, zein gizarte eredu sortu nahi den eztabaidatu gabe:

Euskal Hiria benetako errealitatea ezkututzen ari da: urbanizazio eta azpiegituren gainokupazioak eta jarduerak eta zerbitzuak hiriburuetan bakarrik kontzentratzean eskualde eta herrien zokoratzeak zelako lurralde desorekak eragiten dituen, eta, bestalde, baliabideak inefizientziaz eta modu eutsiezinean erabiltzen ari dira, eta horren ondorioak dira elikadura menpekotasuna, gehiegizko mugikortasuna, energiaren kontsumoaren suspertzea, behar ditugun aurrezpen politiken orde.¹⁵⁴

¹⁵² DOT DESAZKUNDEA, “Escrito ALEGACIONES Cuantificación Residencial”:
<http://dot-desazkundea.org/?p=413>

¹⁵³ <http://dot-desazkundea.org/?p=46>

¹⁵⁴ Ibid..

Eta nazioarteko ekonomian bizirauteko, lurralde lehiakor izateko, Euskal Hirira NET Lurralde Estrategia Berriak halabeharrezkotzat lukeen ereduaren aurrean –neurri batean egungo krisi finantzieroak berak krisian jarria lukeen eredu horren aurrean- DOT-Desazkundeak bestelako lurralde estrategia bat proposatzen du:

Birbanatzailea (birlokalizazioa-deszentralizazioa lehenetsiko duena, eskualdeak sendotuz eta lurralde oreka bilatuz), Funtzioanitzea (ekonomia-energia-ekologia krisi sistemikoaren kontra, inteligentziak eskatzen du jarduerak arlo aniztasunerantz bideratu behar direla, oinarritzko produktu eta zerbitzuei emanez, eta aldi berean habitat bat osatzen dutenak), Solidarioa (pertsonek arteko kohesio soziala eta hiritik herrietarantz bideratutako elkarrekotasuna, kooperazioa eta lankidetzak bilatuz) eta Eusgarria (aztarna ekologikoa da egiatan gainditu ezin dugun defizita).¹⁵⁵

Gizarte eredu kritiko eta alternatiborik izan ezean ez da bestelako posibilitaterik, eta beraz, ezinbestekoa da bestelako mundu posibleak pentsatzea. Alabaina, hemen, ez dugu Euskal Hiria NET Lurralde Estrategia Berriaren aldeko eta kontrako ikuspuntuetan, dekretu zein alegazioetan aurrera egiteko lekurik. Puntu honetara iritsita, baina, berriz ere, “Euskal Hiria” deitu diogun atal hau berrirakurtzeko lana hartuko bagenu, berariaz bada sentazio bat, Euskal Hiria NET Lurralde Estrategia Berriaren hiztegiak dakarren halako desgaste edo hustasun bat. Bai, “berrikuntzarako ekosistema”, “garapen jasangarria”, “bikaintasunerako eremu urbanoak”... orobat atributu onak irudi zaizkigu. Baina, berrikuntza eta ekosistema edota garapena eta jasangarritasuna moduko hitz joko anibalenteak, garapen jarraitura jotzen

duen lurralde eredu desarrollista baten mende, garapen ideia baten naturalizazio linguistikoa baino ez ote diren pentsaraztera garamatza. Berriz ere, “berrikuntzarako ekosistema” edo “garapen jasangarri” hori nola gauzatzen den da funtsezko kontua, gizarte ereduaren birplanteamendu osoa, erradikala, behar duena, eta esku-hartze fragmentatuekin bermatu ezin dena. Euskal Hiria NET Lurralde Estrategia Berriaren LAG dokumentuetan “ezagutzaren gizartean, lurraldearen jasangarritasun orokorra garapenerako beharrezko baldintza d[el]a” aipatzen da,¹⁵⁶ baina hori bermatzeko irizpide zentzuzko baina orokorrak (zehatzak ez direnak) baino ez dira jasotzen. Berriz ere arazoa zabalagoa da, Felix Guattarik adierazten duen gisa, ingurumenaren krisiak (krisi ekologikoak dio berak) krisi zabalago batera baino ez garamatza, soziala, politikoa eta existentziala denaren krisira.¹⁵⁷

¹⁵⁵ Ibid..

¹⁵⁶ Euskal Hiria NET. Lurralde Estrategia Berria. LAGen aldaketa, horien berrazterketaren ondorioz, op. cit., 13. or..

¹⁵⁷ GUATTARI, FÉLIX, *Chaosmose*, Paris, Éditions Galilée, 1992. Gaztelerara Irene Agoff-ek itzulua: *Caosmosis*, Buenos Aires, Ediciones Manantial, 1996, 145-146. or..

Ezagutzaren ekonomiaren (edota bestela esanda, kapitalismo aurreratuaren) anibalentzia jokoarekin aurrera eginaz, adierazgarria da hiri garapenean oinarritutako lurralde estrategia honetan ingurumenak, adierazle bereizlee-kin batera, izanen duen garrantzia eraberritua. Hots, aurretik genioen bezala, “ezagutzaren ekonomiaren” erronkei erantzuteko, etengabeko berrikuntza eta kalitate balioetara lotuta, funtsezko gakotzat izango dira “ingurumena-
rekiko sentsibilitatea” eta “nortasunaren sendotzea” moduko giza balioak; zeintzuetarako lurraldeak, berriz ere, adierazgarritasun irabazia duen.¹⁵⁸ Eta hemen, ingurumenarekin nahiz nortasunarekin lotuta, paisaia lurralde garapenerako “aldagai” garrantzitsutzat jasotzen da Euskal Hiria NET Lurralde Estrategia Berria deituriko LAG-en berrikuspeneko 2012ko dokumentuetan:

Lurralde-prozesuetan paisaiaren aldagaia indar handiagoarekin txertatze-ko premia planteatzen da. Paisaiaren Europako Hitzarmena onartu izanak adierazten du lurraldearen pertzepzioak bere kalitatearen eta jasangarritasunaren adierazpen gisa hartzen ari den garrantzia gero eta handiagoa dela. Paisaiaren azterketa eta ebaluazioa lurralde-antolamenduan eta hirigintzan sistematikoki sartzeko da helburua, lurraldearen eraldaketa-prozesuen gainean erabakiak hartzeko garrantzi handiko elementua den aldetik, eta, aldi berean, hiri- eta landa-paisaiak babesteko hasierako oinarritzko irizpideak ezartzea eta kudeaketa- eta jarduera-sistemak proposatzea gure paisaia hobetzeko eta zaintzeko lurraldearen erakargarritasunaren eta herritarrek inguruneari dioten estimuaren gako-elementua den aldetik.

EAEk bat egin du Paisaiaren Europako Hitzarmenarekin, 2009ko uztailearen 21eko Gobernu Kontseiluaren Akordioaren bitartez. Akordio horretan honela definitzen da paisaia: “ongizate indibidualaren eta sozialaren eta herritarren bizi-kalitatearen funtsezko elementua. Gizakien gozamenean laguntzen du eta baita lurralde-nortasuna finkatzen ere. Modu garrantzitsuan hartzen du parte interes orokorreko kontuetan, kultura-, ekologia-, ingurumen- eta gizarte-arloko kontuetan oinarrituta, eta ekonomia-jardueraren onurarako baliabidea da.”¹⁵⁹

Paisaia lurraldearen garapenerako eta bizi-kalitaterako aktibo garrantzitsutzat jasotzen da dokumentu hauetan, gure lurraldea bereizten duen kalitate faktoretzat. Baina, balio handikotzat hartzen den paisaia abiada handian hondatzen ari diren hirigintza prozesuak (urbanizazio lausoko prozesuak, hirigintza-garapen berriak, erauzketa-jarduerak) ere badirela onartzen da. Eta hori saihesteko, hainbat ekimen ere proposatzen dira LAG dokumentu hauetan EAEko paisaia antolatu, babestu eta kudeatzeko:

¹⁵⁸ Euskal Hiria NET. Lurralde Estrategia Berria. LAGen aldaketa, horien berrazterketaren ondorioz, op. cit., 13. or..

¹⁵⁹ Ibid., 99. or..

• *Paisaia babesteko jarduketak: paisaiaren alderdi esanguratsuak edo be-reziak kontserbatu eta mantentzera zuzendutakoak, haien konfigurazio naturalaren edota giza esku-hartzearen ondoriozko ondare-balioak justifi-katuta.*

• *Paisaia kudeatzeko jarduketak: garapen jasagarriaren ikuspegitik paisaiak mantentzera zuzendutakoak, gizarte-, ekonomia- eta ingurumen-prozesuek eragindako aldaketak gidatu eta harmonizatzeko xedez.*

• *Paisaia antolatzeke jarduketak: izaera oso prospektiboa dutenak, pai-saiak hobetu, lehengoratu edo sortzeko xedez egindakoak.*

Horrela, paisaia lurralde-ekimenetan sistematikoki txertatzeko eta aztert-zeko estrategia prestatzea, paisaia berreskuratu eta hobetzeko programa espezifikoa garatzea eta inpaktu bisualak saihestera eta lurraldean gara-tzen diren elementuak eta jarduerak ikusmen bidez uztartzera zuzendutako jakineko neurriak hartzea planteatuz.¹⁶⁰

2012an berrikusi eta 2014ean onartutako Lurralde Antolamenduaren Gida-lerroen dokumentuetan “paisaiaren azterketa eta ebaluazioa lurralde-anto-lamenduan eta hirigintzan sistematikoki sartzeta (...) eta, aldi berean hiri- eta landa-paisaiak babesteko hasierako oinarrizko irizpideak ezartzea eta ku-deaketa- eta jarduera-sistemak proposatzea” helburu badira ere, paisaiaren ordenamendu eta kudeaketarako neurri hauek partzialak izaten jarraitzen dutela dirudi, eta ez lurraldea osotasunean ikusten saiatzen diren paisaiaren ordenamendu eta kudeaketa neurri integralak. Miren Askasibar-ek paisaia politiken inguruan 90eko hamarkada amaieran Eusko Jaurlaritzako Lurral-de Antolamendu, Etxebizitza eta Ingurugiro Saileko Ingurugiro Baliabideen Zuzendaritzarentzat eginiko lanean dioten gisa, paisaiaren ordenamendu eta kudeaketarako diseinatutako neurri zehatzen eta paisaian eragiten duten zeharkako neurrien artean ezberdintasun nabarmena dago; lehenek paisaia funtsezko objektu dute, bigarrenek, gehienera jota, aipatu edo kontutan hartzen dute. Askasibarren iritziz 90. hamarkadako EAeko neurriak gehiago hurbiltzen dira bigarren kasuistikara, hots, paisaia era zeharkakoan eragiten duten horietara, zuzenki paisaiaren ordenamendurako diseinaturiko horieta-ra baino:

La diferencia fundamental entre las medidas diseñadas para la ordenación y gestión del paisaje y aquellas que simplemente influyen en él reside en que las primeras tienen como objeto fundamental el paisaje y su conservación, mientras que las segundas a lo sumo lo mencionan o toman en cuenta. En el caso de la CAPV puede decirse que prevalecen las medidas que influyen in-directamente en el paisaje sobre aquellas que han sido desarrolladas para ordenar el paisaje. Como es lógico, aun cuando todo instrumento de gestión

160 Ibid., 99-100. or..

y ordenación del territorio y los diferentes recursos debe tener en cuenta las posibles consecuencias indirectas que de su aplicación puedan derivarse, lo cierto es que su finalidad reside en la consecución de determinados objetivos mediante la adopción de medidas directas.

Es por ello que mientras no sea creado un instrumento cuyo objeto fundamental sea la ordenación y gestión del paisaje, se corre el riesgo de que ante la existencia de un vacío normativo la evolución del paisaje acabe siendo la suma de los subproductos de la política y normativa en materias con objetivos a veces afines, pero a veces incluso antagónicos, como la protección de la naturaleza, la ordenación territorial, la agricultura, la ordenación forestal, el turismo, el urbanismo, la industria, las grandes infraestructuras, etc., que aun cuando están estrechamente ligadas al paisaje, en ningún caso lo abarcan en su totalidad.¹⁶¹

Oro har, EAeko Lurralde Estrategiako dokumentuetan bada 97kotik 2012kottara paisaiaren aldagaiari dagokionean aldaketa. Besterik ez bada, LAG-en berrikuspenetarako dokumentuetan kontutan hartzen dela esan genezake. Baina oraindik ere ez dirudi paisaia hutsean eta osotasunean objektu duen neurri integralik badenik. “Jasangarritasuna, klima-aldaketa eta berrikuntza gako-gaiak” badira ere,¹⁶² eta “lurralde-prozesuetan paisaiaren aldagaia indar handiagoarekin txertatzeko premia planteatu” izanagatik,¹⁶³ hauek, oraingoagatik, krisi ekologiko nahiz ekonomikoak gelditu ez duten lerro zuzenean proiektatzen den garapenaren ideian bermatu ezin dira.

Nuria Canok dioten gisa, ingurumena soziala, identitarioa eta ekonomikoa denarekin orekan behar du egon, baina horretarako paisaiaren ordenamenduak ezin du egintza puntual izan, baizik eta iraunkorra; eta ingurumena, azpiegiturak, turismoa, nekazaritza edo urbanismoa moduko eremuen gobernantzarekin bateratua.¹⁶⁴ Paisaiak ezin du azpiegituren, turismoaren, urbanismoaren, ez eta nekazaritzaren edo ingurumenaren ondoko aldagai politiko eta ekonomiko huts izan; baizik eta paisaiak, beste eremuekin batera, trasteratsala behar du izan ingurumen, nekazaritza, urbanismo, turismo, azpiegitura, gizarte politiketan.

Paisaiatzat dugun horrek, edo haren irudikapen faltak, berriz ere Guattarik adierazitako krisi zabalago batera igorrazten gaitu. Haren esana errepikatuz, ingurumenaren krisiak zabalago den krisi batera garamatza: soziala, politikoa eta existentziala denaren krisira,¹⁶⁵ non, diogu guk, gure inguruaren errepresentazio krisia ere nabarmena egiten den. Izan ere, Guattariren hitzetan, *politikoa denaren birfundatzea hiru ekologietan - ingurugiroarenean, sociusarenean eta psikearenean- ematen diren dimentsio estetiko eta analitikoetatik pasa beharrean da.*¹⁶⁶

161 ASKASIBAR, MIREN, “Politica y normativa del paisaje en Europa”: *Lurralde : investigacion y espacio*, 21. zenb., 1998.

162 Euskal Hiria NET. *Lurralde Estrategia Berria. LAGen aldaketa, horien berrazterketaren ondorioz*, op. cit., 22. or..

163 Ibid., 99. or..

164 CANO, NURIA, “Paisaje y desarrollo rural sostenible en Euskadi: la importancia de su ordenación y gestión”: *XVI Congreso de Estudios Vascos: Garapen Iraunkorra-IT. Etorkizuna*, Donostia, Eusko Ikaskuntza, 2006, 129-135. or..

165 GUATTARI, *Caosmosis*, op. cit., 145. or..

166 Ibid., 34. or..

Hori kontutan hartuz, datozen orrietan geure ingurua irudikatzeko dugun problematikari eutsiko diogu, inguruaren irudikapenak, subjektibotasun sortzaile izateaz gain, munduarekiko gure harremana aberasten baitu. Berriz ere Guattariren esana gogoratuz, azken batean *giza jardueren helburu onargarri bakarria munduarekiko bere harremana era jarraian auto-aberastuko duen subjektibotasunaren ekoizpena [bait]da*.^{167 168}

167 Ibid., 35. or..

168 Hemen, zera ulertu behar dugularik, subjektibatze prozesu hauek ez direla osoki indibiduaren zentralizazio baten mendeko, baizik eta erregistro sozialagatik direla modelatuak. Subjektibotasun prozesu eta agentziamenduak anitzak eta gurutzatuak dira. *Los procesos de subjetivación o de semiotización no están centrados en agentes individuales (en funcionamiento de instancias intrapsíquicas, egoicas, microsociales), ni en agentes grupales. (...) La subjetividad no es susceptible de totalización o de centralización en el individuo. Una cosa es la individuación del cuerpo. Otra la multiplicidad de los agenciamientos de subjetivación: la subjetividad está esencialmente fabricada y modelada en el registro social.* GUATTARI / ROLNIK, *Micropolítica. Cartografía del Deseo*, op. cit., 45-46. or..

5

Irudimenaren gaitza:
paisaia arketipikoak eta
begirada topokritikoak

Paisaia ez da existitzen, asmatu egin beharrean gara.

Henri Cuco

Inongo lur neurtzaileak, ez den herrialdearen kartografoak gara.

Joseba Sarrionandia
Harriak eta herriak

Egun paisaiatzat ulertzen dugun kontzeptu modernoa estuki dago ikusmena eta begiradarekin lotuta. Hots, paisaiaren ulermen modernoan, lurraldearen eremu geografikoa harekiko begiradarekin da lotua, giza proiektzioak paisaiarekiko duen loturaren adierazgarri. Gizakiak lurraren erabilera eta harremanaren bidez lurra modelatzeaz gain, bere begiradaz, proiektzioz, bihurtzen du lurra paisai. Beraz, Denis Cosgrove geografoak adieraziko duen gisa, paisaia guk lurraldean ikusten duguneko hori da, hots, lur irudikatua, lur imajinatua da paisaia. Eta hori dela eta, giza erabilera eta harreman horien (apropiazio eta erabilera moduen, bai eta norberaren eraiketa identitarioarekin loturako harremanen) adierazgarri bisual ezin hobean bihurtzen da paisaia.¹ Tim Creswellek ere funtsean ideia bisual bat dela adieraziko du, non paisaia ideian lur zati baten topografia materiala (ikus daitekeen hori) eta ikusmiraren ezagutza (ikusteko modua) batzen diren.²

Haratago doa Alain Roger, zeinaren esanetan, paisaia, sekula ez den errealtate naturala, baizik begirada bera ernalduko duen asmakuntza kulturala, bere sorrera artean duena.³ Azken honi jarraiki, paisaiaren geure hautemate historiko eta kulturala modelo estetiko batzuen bitartez, arte bitartekaritza edota *arteztatze* (Montaigne-ren hitza berreskuratuz)⁴ bitartez, modelatzen dela dio. Paisaia arte modelo batzuen arabera *in situ* ez ezik *in visu* ere, begiradaren bitartez, eraikitzen da. *In situ* emanen litzatekeen paisaiaren *arteztatze* hori lurraldearen materialtasunean bertan marrazten dena litzateke; jardinen arte zaharrean kasu, edota berrikiago, adibidez, *land art*ean. Bestetik, *in visu* eginiko *arteztatze* hori ikusmolde eta edertasun molde batzuek ezarriz begirada kolektiboarengan marrazten dena litzateke; hala

1 COSGROVE, DENIS, "Landscape and the European Sense of Sight. Eyeing Nature": ANDERSON / DOMOSH / THRIFT / PILE (Ed.), *The Handbook of Cultural Geography, Handbook of Cultural Geography*, op. cit., 269-281. or..

2 CRESSWELL, *Place: A Short Introduction*, op. cit., 10-11. or..

3 ROGER, ALAIN, "Vida y muerte de los paisajes. Valores estéticos, valores ecológicos": NOGUÉ (Ed.), *El Paisaje en la Cultura Contemporánea*, op. cit., 72. or..

4 Montaignek *arteztatutako* naturaz hitz egiten du, nahiz eta beste adiera batekin. DE MONTAIGNE, MICHEL, "Sur des vers de Virgile": *Essais*, III, 5. Gazteleraz: *Ensayos*, 3. bol., Madrid, Cátedra, 1987.
Iturria: ROGER, ALAIN, *Court Traité du Paysage*, Éditiones Gallimard, 1997. Gaztelerara Maysi Veuthey-ek itzulia eta Javier Maderuelok editatua: *Breve tratado del paisaje*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007, 21. or..

nola, pintura edota arte literarioen bitartez sortuko dena.⁵ Eta noski, *in visu* egituratuak *in situ* eragina du, eta alderantziz.

Euskal Herrian paisajismoak Ingalaterran edo Frantzian eta naturaren irudikapenak Herbeheretan edo herrialde nordikoetan moduko tradizio handirik izan ez badu ere, paisaiaren euskal imajinario bat ongi sustraitua dago geure artean. Geure begirada sustraitutako modeloz dago josia (hauek lurrazpian bailiren ikusezin bazaizkigu ere): piktorkoak, literarioak, filmikoak, publizitarioak eta abar.⁶ Hauek azaleratzea zein birsortzea izanen da geure asmoa. Eta horretarako, Asier Mendizabal-ek (euskal paisaiaren irudikapenaz aritu izan den, eta datozen orrietan azalduko dugun, artistak) adierazita moduan, irudikapen horiek gaur egunetik era kontziente eta kritiko batean irakurtzeko (forma jakin bati zerk eman dion esanahia, zein testu-inguru politiko, sozial eta ekonomikok lagunduta eta abar berrikusteko), eta horretatik “zenbait forma errekuperatu, baztertu edo berridazteko”, ezinbestekoa da irudikapen zeinuen sortze, esanahitze eta sinbolizazio prozesuei kasu egitea.⁷

5 ROGER, *Breve tratado del paisaje*, op. cit., 21-25. or.; ROGER, “Vida y muerte de los paisajes. Valores estéticos, valores ecológicos”: NOGUÉ (Ed.), *El Paisaje en la Cultura Contemporánea*, op. cit., 67-68. or..

6 ROGER, *Breve Tratado del Paisaje*, op. cit., 20. or..

7 ASTIZ, IÑIGO, “Asier Mendizabal. Orainaren ehizan”: *Berría*, 2011 abuztuaren 26.

5.1. Irudimenaren gaitza

Bagenioen, Guattariri jarraiki, krisi ekologikoa soziala, politikoa eta existentziala den krisi orokorrigo baten isla dela;⁸ eta krisi orokor horren baitan, bagenioen guk, geure ingurunea irudikatzeko dugun krisia ere nabarmen egiten dela.

Gaur egun, sistema kapitalistaren ekoizpen eta kontsumo moduak dira, eta ez artea, geure inguruneari eta harekiko geure harremanari forma ematen diotenak. Bestetik baina, gizakiari ezinbesteko zaio bere inguruarekin harremanantzea, harekiko geure buruak kokatzea, bertan proiektatzea. Lekuak giza izatearentzat ezinbesteko baldintza dira; eta lekuen eraiketa eta deseraiketa, berauek sortarazitako talkan, existentzia horri forma ematen dieten ezinbesteko elementuak.⁹

Geure gizartearen ekoizpen eta kontsumo moduek eraikitako territorioan eta harekiko ehundutako harremanetan, baina, bada halako gabezia bat. Hots, geroz eta lausoagoa den egungo espazializatzeko modu malgu eta orokorrak sortarazitako errealitatearen, eta geure ingurunearen iruditzen dugun horren artean, bada bat ez datorren zerbait, halako arraila salba-egin bat -zeina gabezia legez ala hiper-kodifikazio identitario lez agerrarazten den maiz. Josep Maria Montaner-ek adierazten duenez, egun, geure herriaz dugun irudi enblematikoa eta bertako errealitate konplexuaren artean bada tarte handi bat.¹⁰

Irudikapen krisi horrek, edota geure irudimenaren gaitz horrek, leku-irudi enblematiko horiek era kritiko batean begiratzeko beharra erakusten du, bai eta gizarte identifikatua sentitzen deneko erreferente kolektibo berriak birpentsatzekoa ere. Nekazal mundutik gizarte industrialerako bilakaeran, eta lurraren ekoizpen industrial eta desarrolistatik egungo gizarte post-industrial eta izate postmoderno baterako pasaeran, espazializatzeko modu malgu eta orokor horren baitan lur urbanizatua geroz eta zabalagoa denean, izenez izendatu ditzakegun lekuak geroz eta gutxiago direnean, erreferente berrien faltan paisaiaren irudi mitikoak presente dirautenean... premiazkoa da, batetik geure irudikapenen inguruko begirada kritiko bat. Eta jarraian, geure inguruarekiko identifikazio zeinu berriak bilatzea, lekuaren imaginarioa birresanguratzea, lekua bera birsortzea... Baldin eta geure inguruarekiko, bai eta munduarekiko ere, geure harremana era ez kapitalizatu eta ezta zaharkitu batean ulertu, berritu eta bizi nahi badugu iraganetik etorkizunera begira.

⁸ GUATTARI, *Caosmosis*, op. cit., 145-146. or..

⁹ ENTRINKIN / TEPPLER, "Humanism and Democratic Place-Making": AITKEN / VALENTINE (Ed.), *Approaches to Human Geography*, op. cit., 38. or..

¹⁰ MONTANER, JOSEP M., "Reciclaje de paisajes: condición posmoderna y sistemas morfológicos": NOGUÉ (Ed.), *El Paisaje en la Cultura Contemporánea*, op. cit., 233-234. or..

Eta eginkizun horretan, egun arteak geure ingurunea modelatzeko izan dezakeen ahalmena zalantzakoa bada ere, agian, bere errepresentazio prozesuen bitartez eta garaikidea litzatekeen begirada (topo)kritiko batetik, irudimenaren gaitz horri aurre egiteko eremu oparoa izan daiteke.

Auzi horri eutsiko diogu datozen lerroetan. Lehenik eta behin, XIX. mende bukaera eta XX. mendearen hasieran literaturak eta arteak euskal imajinario arketipiko baten sorreran izandako paperari erreparatuz. Eta ondoren, begirada topokritiko garaikide batetik geure ingurunearen errepresentazio zeinuen sortze, esanahitze eta sinbolizatze prozesuei kontu hartuz, eta hauek, era sortzaile batean lotura berriak eragin ote ditzaketen galdetuz.

5.2. Paisaia arketipikoak

*Ikhusten duzu goizean,
Argia hasten denean,
Menditto baten gainean,
Etxe ttipitto aintzin xuri bat,
Lau haitz ondoren erdian,
Xakur xuri bat athean,
Ithurriño bat aldean:
Han bizi naiz ni bakean.*

Joan Batista Elizanburu

Bailara berde eta hezeak izan dira, eta neurri handi batean hala izaten jarraitzen dute, Euskal Herriaren irudia. Euskal Herriko lurrak, kantauriar eskualde berdeez gain, arabar lautada edota Errioxak, Nafarroako Erriberak nahiz Pirinioak osatzen badute ere, kantauriar mendialde leun, aran berde eta baserriak dira euskal paisaiaren irudi prototipikoa. Eta nahiz eta, neurri handi batean bederen, bailara hauek industriak eta urbanismo hedatu batek tindatutako eremu periurbano diren, oraindik ere geure paisaiarekiko begiradan generazioz generazio pasatako paisaia arketipiko baten kutsua presente dago.

Alain Rogerren esanetan, paisaia arketipikoak paisaiaren sozializazio prozesu baten baitan sortu izan dira; historiaren momentu jakin batean leku izan duten irudiak, eta talde sozial konkretu bateko elite literario eta artistiko batek sortu eta zabaldukoak. Honenbestez, paisaia arketipikoa boterezko harreman sozial batzuek bide hegemoniko bihurtutako irudi bat dela esan genezake, generazioz generazio hainbat irudiren bitartez gaurdaino hedatu dena, imajinario kolektibo zabala sortuz.¹¹

Euskal Herrian, erromantizismo berantiar baten adierazle izanen den Euskal Pizkunde mugimendu literario eta kultural euskaltzalean (1876-1936) erro-tuko dira euskal paisaia arketipikoaren funtsak. Besteak beste Arturo Campion, Antonio Trueba, Joan Batista Elizanburu, Txomin Agirre edota Lizardiren idatzietan euskal paisaia jator (edo jatorrizko) baten imajinarioa ageri da; baita, era nabarmenean Pio Barojaren prosan ere. Alegiazko jatorrizko euskal paisaia hori baserriak inguratzen dituzten mendi leun eta hezeak, eta zuhaitz bakandun larre zabalak izanen dira. Paisaia irudi hau bat etorriko da euskal idazle hauen nahiz XX. mende hasierako Zubiaurre anaiak eta Aurelio Arteta moduko pintore nabarmenen artean ere. Azken hauek, arte moderno berantiar baten atarian, euskal kultura eta imajinario kolektiboaren problematikari eutsiko diotelarik.

¹¹ NOGUÉ, "Introducción. La valoración cultural del paisaje en la contemporaneidad": NOGUÉ (Ed.), *El Paisaje en la Cultura Contemporánea*, op. cit., 13. or..

5.2.1. Euskal Pizkundera eta euskal paisaiaren erretzea

Euskal Pizkundera, modernitate berantiar baten adierazle, XIX. mendearen bigarren erditik XX. mendearen lehen erdialderaino luzatuko den Euskal Herriko letretako mugimendu euskaltzaleari, Eusko Ikaskuntza (1918) eta Euskaltzaindiaren (1919) sorrerarekin indartua, deitu izan zaio. Euskal Pizkundera, Europako beste hainbat joera erromantiko bezalaxe, abertzaletasun sentimendu batekin lotua izango da; neurri handi batean, 3. Gerrate Karlis-tak ekarritako foruen galerak piztutako abertzaletasun sentimendu batekin.

Eta abertzaletasun sentimenduarekin lotutako erromantizismo berantiar horretan, lurraldetasunaren sinbolo izanen den paisaia irudi bat hasiko da euskal kulturaren sustatzen. Erabat modernoa izanen den joera berau, izan ere, paisaiak presentzia handia izanen baitu identitate eta lurraldetasun identifikazio baten egituraketarekin, zuzenki lotua dena europar estatu-nazioen eraketarekin.¹² Paisaia lurraldetasun irudizat hartuko da, bai eta herriaren arimatzat ere, estetika etika modu batekin lotuz.

Euskal Herriko kasuan, gainera, Espainiarekiko menpekotasunak, ia mende luzeko gerra karlistek egindako kalteak, eta honekin bat foruen galerak, galtzeko arriskuan izango den bertako kultura lokala berpiztu eta babesteko beharrezana sortarazia eta indartua izango ditu. Aurretik aipatu moduan, zuzenki baserria eta mendialde idiliko harekin lotuko dena: mendiak euskal munduaren (paisaiaren, ohituren, hizkuntzaren, bai eta izateko modu baten) gortorleku eta irudi sinbolikoan bilakatuko dira.

Europako beste hainbat nazionalismoekiko paraleloa izanen den mendiarekiko begirada mitiko hori, purutasunaren irudi eta leheneratzearen pasioa, europar burgesia ilustratu baten mendiarekiko begirada eta balorazio estetikoaren bilakaeran ere islatuko da. Noguék adierazten duen gisa, mendia, gizateriaren sorreratik sakratua eta gurtua izan dena, XVIII. mende edota XIX. mende hasiera arte tentuz ibili beharreko eremutzat hartua izango da. Garai hartantxe, baina, erromantizismopeko sublimetasunaren joera estetikoarekin bat, paisaia malkartsu eta arriskutsuekiko gustua piztuko da. Mendiaren begiradari halako balorazio estetiko bat erantsiz, eremu basatia izandakoa geometria sublime batean bilakatuko da. Ordukoak dira Caspar David Friedrich-en moduko paisaia tragikoekiko gustua, bai eta alpinismoaren eta turismoaren sorrera ere.¹³

Adierazi moduan, paisaia erromantiko horrek bere isla ere izanen du Euskal Herriko letretan eta artean, euskal paisaia irudi baten erroak botaz.

¹² Ibid..

¹³ Ibid., 14. or..

Imanol Agirre eta Carlos Martinezen esanetan, Euskal Herriko literaturaren lehen erromantizismo paisajistiko bat osatuko luketen Agosti Xaho, Juan Venancio de Araquistain edota Francisco Navarro Villosladaren idatzietan euskal paisaia lurralde menditsu, konbatibo eta grinatsu moduan, era epiko batean, azalduko da.¹⁴ (Ikus Arturo Campionek XIX. mende bukaeran epikotasunez narraturiko Nafarroako lurren deskribapena: 4.4.1. atala). Pixkanaka baina, Xaho, Navarro Villoslada edota Campionen lehen erromantizismo oldarkor horrek paisaia intimistago bati eginen dio leku, paisaia liriko eta leunago bat nabarmenduz euskal burgesiaren imajinarioan (ziur aski, horrenbeste gerrate eta borrokaz nazkatua den burgesiaren gustura hurbilagoa izango dena).¹⁵ Hala nola, paisaia epiko eta dramatiko hartatik paisaia liriko eta leunago baterako aldaketa horren isla adierazgarria da Antonio de Trueba (Galdames, 1821 – Bilbo, 1889) bertsozile bilbotarraren poema hau, zeinak gudu-zelai eta menderamen eremuen gainetik, muino leun eta etxe zuriz osatutako bailara gozoak hobetsiko dituen:

*Aquella iglesia que encierra / las memorias y reliquias / más amadas
y más santas / para los que en torno habitan, / y aquel pueblo que a la
sombra / del árbol que simboliza / sus nativas libertades, / la ley que le
rige, dicta, / y aquella casita blanca / que con tanto amor cobijan / con sus
ramas los castaños / y el valle con sus colinas, / eso, musa mía, tiene / para
ti más poesía / que cien campos de batalla / y cien triunfos y conquistas, / y
eso es lo que casi siempre / debes cantar, musa mía!*¹⁶

XIX. mende bukaerako Jose Maria Iparragirre (Urretxu, 1820 – Ezkio-Itsaso, 1881) eta Joan Batista Elizanburu-ren (Sara, 1828-1891) euskal poesiak ere halako epikotasunik gabeko euskal paisaia idiliko baten irudia plazaratuko dute. Hala nola, Iparragirre olerkigile eta kantariak 1878an eginiko zortziko famatu honek aurkezten duen euskal lurren irudiak (ziur aski erbestetik irudikatua) lur zehatz bat baino areago paisaia generiko eta idealizatu bat (paisaia arketipoko bat) plazaratzen du, hain zuzen, makina bat pinturetan azalduko den zelai hezeek eta baserri zuriek (nahiz eta errealitatean zurituak gutxi izan, baserriaren irudi zuri bat zabalduko da euskal imajinarioan)¹⁷ irudikatuko duten euskal paisaia:

*Hara nun diran mendi maiteak! / Hara nun diran zelaiak! / Baserri eder
zuri-zuriak, / iturri eta ibaiak.*

Eta Iparraldeko Euskal Pizkunde literario eta folklorikoaren bultzatzaile nagusienetako bat izango den Elizanburuk ere (bizitzan armada-gizon izanda ere) baserriarren mundu baketsu eta bukolikoa hartuko ditu maiz bere olerkien gaitzat. “Nere exea” (1862) izeneko olerkian honela errepikatzen delarik halako paisaia arketipiko hori; euskal paisaiaren muin izanen den baserria

¹⁴ MARTINEZ / AGIRRE, *Estética de la Diferencia*, op. cit., 152. or..

¹⁵ Ibid. 151-154. or..

¹⁶ Bertan bizi diren haientzat / oroimen eta erlikia / maitatuenak eta santuenak / biltzen dituen elizak, / eta sorterriko askatasunak / sinbolizatzen dituen / eta gobernatzen duen legea ematen duen / arbolaren itzalean den herriak, / eta gaztainondoek beren adarrekin / halako maitasunez babesten duen / etxetxo zuri horrek, / eta muinodun bailarak, / horrek, poesia gehiago du, zuretzat, / musa nirea, / ehun gudu-zelaiak / eta ehun garaipen eta konkistek baino, / eta hori da, ia beti kantatu beharrekoa, / musa nirea!

Ibid., 154. or.. Euskerara izulpena geurea da.

¹⁷ AGIRRE, *Metáforas espaciales del imaginario vasco*, op. cit., 197-198. or..

eta bertako bizitza, jada dramatismo epikorik gabe, leku eder eta baketsu gisa, gizalegezko bizimodutzat deskribatuz:

Ikhusten duzu goizean, / Argia hasten denean, / Menditto baten gainean, / Etxe ttipitto aintzin xuri bat, / Lau haitz ondoren erdian, / Xakur xuri bat athean, / Ithurriño bat aldean: / Han bizi naiz ni bakean.

Jada, XX. mende hasieran, Gerra Zibilaren aurretiko olerkari lirikorik behinena izanen den Xabier Lizardiren (Jose Maria Agirre, ezagunagoa Xabier Lizardi goitizenez, Zarautz, 1896 - Tolosa, 1933) poesia ere, izadiari, izadi edertu bati, eskainitakoa izango da erabat. 1929an idatzitako “Bultzi-Leiotik” olerkian adibide, “lañomee” batek estalitako “arto musker” (arto berde), mendi eta baserri zaharrek osatutako lurrak deskribatzen ditu, bai eta nekazaria, era zuzen eta prestu batean aurkeztu ere:

Oi, lur, oi, lur / oi, ene lur nerea... / oi, goiz eme, parrez gogoz ernea. / Arto musker, mendi, baserri zaarrak; / ale gorrizabailduta sagarrak / oro lañomee batek estalia, / urrez oro eguzkiak yantzia... / Nekazari gizandi bati iduri soroan zut: / beyondezula zuri...

Baserriko mundua alegiazko mundu jator (edo jatorrizko) batekin lotua izan den gisara, lekua ere izateko modu batekin lotuko da; mundu hartako protagonista, baserritarra, gizalegez jokatzeko duen gizon tinko eta zintzo batean gorpuztuz, Txomin Agirrerren (Ondarru, 1864-1920) *Garoa* (1912) eleberrian azalduko moduan. Edota Euskal Pizkundean berreskuraturako euskal lehen eleberritzat jo ohi den Joan Antonio Mogel-en (Eibar, 1745 - Markina, 1804) *Peru Abarka*-n¹⁸ (1802) gisara, non Maisu Juan “bizargin ezjakin” kaletarraren aurrean Peru Abarka “baserritar jantzi” lez agerrarazten den.

Lirikotasunez betetako paisaia hori, mendialde leun eta heze inguratutako baserri eta zelaiak, bai eta haren protagonista ere, XX. mende hasierako pintura aunitzetako eszena tipikoa izango da. Imanol Agirreri jarraiki, bertso hauen ilustrazio ezin hobe diren Zubiaurretarren, Arruetarren edota Arteta-
ren paisaia irudikapenak.¹⁹ Parekidetasun horiek “euskal estilo” gisa deskribatuko ditu Juan de la Encina (berez Ricardo Gutiérrez Abascal, Bilbo, 1888 - Mexiko, 1963) arte kritikariak 1918an:

*Si establecéis, además, un paralelo entre artistas y escritores vascos, veréis que esas calidades y cualidades encuentran equivalentes en unos y otros. La emoción estética de lo local –la del paisaje, el monte, el cielo, el mar, los pueblos, el labriego, el marino, las fiestas y los trabajos, las tragedias marineras y los ágapes del glorioso Pantagruel el de Vasconia-, llena una buena parte de la producción artística entre los vascos.*²⁰

¹⁸ Jatorrizko izenburua gaztelera zetorren, *El Doctor Peru Abarca catedrático de la lengua vascongada en la universidad de Basarte*, nahiz eta ondoren liburu osoa euskaraz idatzia egon.

¹⁹ AGIRRE, *Metáforas espaciales del imaginario vasco*, op. cit., 90. or..

²⁰ *Euskal artista eta idazleen artean paralelo bat eginez gero, kalitate eta ezaugarri horiek batzuen eta besteen artean baliokideak direla ikusiko duzue. Lokala denekoaren emozio estetikoak –paisaiarenak, mendienak, zeruarenak, itsasoarenak, herrienak, baserritarrenak, itsasgizonarenak, festa eta lanenak, itsas tragedienak eta Vasconiako Pantagruel handiaren agapeenak- euskaldunen arteko ekoizpen artistikoaren zati handi bat betetzen du.*

MARTINEZ / AGIRRE, *Estética de la Diferencia*, op. cit., 84-85. or.. Euskerara itzulpena geurea da.

5.2.2. Euskal pinturaren estiloaz

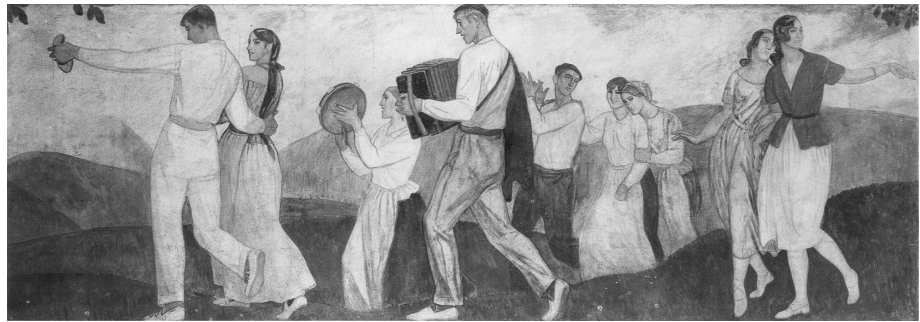
XIX. mende bukaera eta XX. mende hasierako modernitate berantiarrean,²¹ bilakaera izugarrian izanen den euskal gizartean kokatu beharrean da “euskal pintura” deitua; hots, “euskal estilozat” hartu izan diren Aurelio Artetaren (Bilbao, 1879 – Mexiko, 1941), eta Valentin (Madril, 1879-1963) eta Ramon (Garai, 1982 – Madril, 1969) Zubiaurreren, bai eta Ramiro Arrueren (Bilbo, 1892 – Donibane Lohizune, 1971) edota Julian Tellaecheren (Bergara, 1884 - Lima, 1957) pintura.

XIX. mende bukaeran modernitatearen bilakaera batean den euskal gizartean, euskal imajinarioa berritu eta modernizatzeko beharrezana sortuko da, batetik. Eta bestetik, industrializazio eta urbanizazio prozesu azeleratuarekin batera (eta horrek berekin ekarriko duen euskal gizartearen erdalduntzearekin batera), bilakaeran den mundu hartan euskal gizartearen identitate kolektiboari eusteko beharrezana ere sortuko da. Hala, Aurelio Artetaren pintura, baina baita Zubiaurretarren edota Ramiro Arruerena ere, estuki izanen da bilakaeran den euskal mundu haren identitate kolektiboaren irudikapen beharrezanekin lotua. Bai eta, Agirre eta Martinezek gogoraraziko duten moduan, arte modernoak bere programarekin batera ekarriko duen gizarte berri baten identitate irudikapen estetikoaren problematikarekin lotua. Era berean, identitatearen edozein kontzeptziok ere bere gorpuzte estetiko behar du, hots, bera bereiziko duen forma. Eta XX. mende hasierako euskal identitateak ere bere forma, bere identitate irudiaren beharra izango du.²²

Euskal Herrira iritsitako arte modernoaren hastapenek, beraz, bilakaera prozesu azkarrean den gizartearen imajinarioa berritzeko problematikari eutsiko diote. Neurri handi batean, galtzar zen kultura harekin lotutako “leku haren” ezaugarriak (bai “leku haren” protagonistaren ezaugarri etnotipoak²³) estilo moderno batekin irudikatuz, arte moderno baten berritasuna tradizioaren leheneratzearekin batuz.

Aurelio Arteta, *En la romería*, 1917-1918.

[57]



21 Neurri handi batean, mende luze iraungo duten karlistadek moteldutako modernitatea izango da, eta ondoren Espainiako Gerra Zibilak etena.

22 MARTINEZ / AGIRRE, *Estética de la Diferencia*, op. cit., 33-34. or..

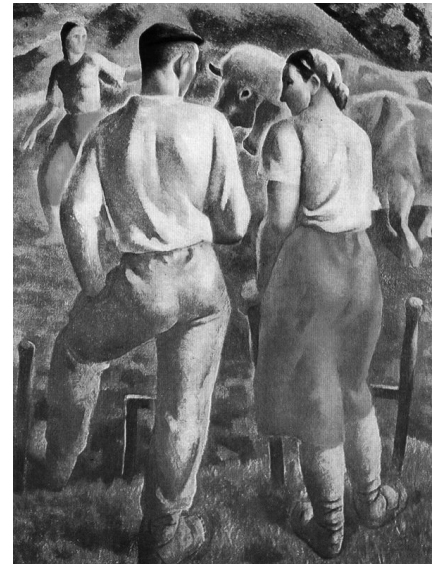
23 Etnografiak garrantzia handia izanen du garaiko gizartean, Mendebaldean, eta baita Euskal Herrian ere (Aranzadiren eta Barandiaranen ikerketak kasu).

Hala, Aurelio Artetaren, Valentin eta Ramon Zubiaurreren edota Ramiro Arrueren pinturek mendi eta itsasoko bizitzaren, bai eta herrietako festa eta erromerien errepertorio ikonografiko zabal bat hedatuko dute. Haren erakusgarri dira Aurelio Artetaren *En la romería* (1917-1918) [57] edo *Layadores* (1930-1935) [58], Valentin Zubiaurreren *Bertsolaris* (1916-1917) [60], Ramon Zubiaurreren *El marinero vasco Shanti Andia*²⁴ (1917) [61], edota Ramiro Arrueren *Los jugadores de cartas* (1919) moduko pinturak. Hauek, hainbaten ustez, egiteko era euskaldun baten adierazle izango dira, “euskal pintura” propio bati hasiera emanez, bai pintura ulertzeko moduan, bai eta landutako gaietan ere.²⁵

Hau honela, industrializazio prozesuak bete betean hartutako gizarte horren imajinario berritze lan horretan, eta arte modernoa gizarte industrial eta urbano baten bilakaerarekin lotua bada ere, nekez ikusiko dira industria giroko irudiak. Aurelio Arteta izango da industria eta meategietako kapitalismoa bere pinturan irudikatuko dituen salbuespen bakanetakoa. Baina honek ere, paisaia industrialaren adibide bakan diren *Barrio Obrero* (1919) edota *Puente de Burceña* (1925-1930) [59] pinturretan industrializazioaren garapen eta irekiera baino haren alienazio eta giro itogarria plasmaturako du, erabilitako gama kromatiko grisek eta konposizio trama klaustrofobiakoak aditzera ematen duten gisa. Artetaren ontzioletako, meategietako edota portuko langilariaren giro abailkorrek ere ez dute zerikusirik izango abeltzain eta itsasgizonen eszena, agian, malenkoniatsu, baina bukoliko eta gozo diren horiekin.

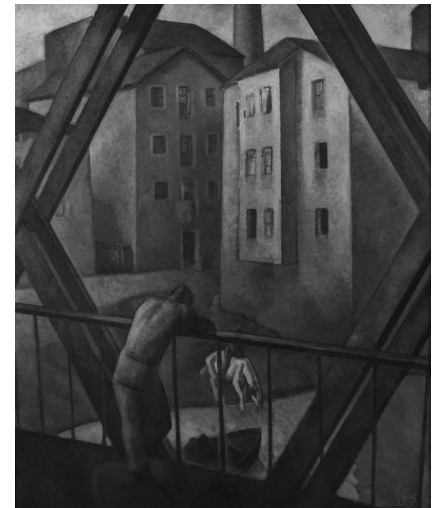
Baina, era berean, Artetaren paisaia industrialek nahiz euskal mundu idiliko haren irudikapen lirartekeen nekazal munduko eszenek, identitate bilaketa berari erantzuten diotela esan genezake, alde aurretik aipatutako gizarte berri baten identitate kolektiboa berrirudikatzeko beharrari. Eta lorpenari. Izan ere, Artetaren pintura euskal pintura modernoaren adierazpen handitzat hartu ohi da, bere harrera zabal eta jarraitzaile ugariekin.

[58]



Aurelio Arteta, *Layadores*, 1930-1935.

[59]



Aurelio Arteta, *Puente de Burceña*, 1930-1935.

24 Pio Barojaren eleberriko protagonista.

25 (...) si se considera, como harán los nacionalistas, que ser vasco, en el campo artístico, no sólo es una cuestión de nacimiento (...), sino entender la pintura y, de manera primordial, su temática, según el modo de hacer vasco.

GUASCH, ANA MARÍA, *Arte e ideología en el País Vasco*, Bilbo, Ekin, 1992, 37. or..

Zein berdea zen geure bailara!²⁶



Valentin Zubiaurre, *Bertsolaris*, 1916-1917.



Ramon Zubiaurre, *El marinero vasco Shanti Andia*, 1917.

- [60] Euskal estilo honek propiotzat hartuko duen gai nagusietako bat baserriko bizitza baten irudikapen arketipikoak izango dira. Espainiako Gerra Zibila aurreko “euskal pinturaren” erreferente nabarmenak izanen diren Arteta-ren pintura ruralistenean eta Zubiaurretarren obra osoan behin eta berriz errepikatuko dira “leku haren” irudikapenak: baserritarrek, erromerietako gazteek nahiz herriko agure eta atsoek leku hartuko duten tonalitate berde-urdinxkadun²⁷ muino eta bailara hezeen irudikapenak.

Hauek, baina maiz, eta era berezian Zubiaurretarren lanean, era naturalista batetik irudikatutako paisaiak baino (paisaia jakin hau edo hura baino) “euskalduntasunaren” irudi izanen diren paisaia arketipikoak izango dira. Hots, leku jakin bateko paisaia naturalistak baino euskal munduaren irudikapen alegorikoak, paisaia arketipokoak.

- [61] Zubiaurretarren pintura, Ortega y Gasset-ek “euskal izatearen irudi intemporalen inbentario liriko” gisa definitutako hartan, bada jatorriko euskal mundu haren funtsa bilduko lukeen imaginario bilaketa – Martinez eta Agirrek adierazi moduan, Aranzadi eta Barandiaranen ikerketa etnografikoak, Pio Barojaren eleberriak, edota Orixe eta Lizardiren lirika bultzatuko dituen beharizan identitario eta sinboliko berberei erantzungo dioen bilaketa.²⁸ Eta Jorge Oteizak ere, bere *Quesque Tandem...!* famatuan, eta zehazki Ortega y Gasseten esanari erantzunez, zera dio: *los hermanos Zubiaurre no son grandes pintores (esto no nos importa ahora mucho) pero si de un profundo estilo vasco en su manera de contar pintando.*²⁹

Hauen pintura, euskal izatearen irudikapen lan horretan, pintura kostunbristarekin lotu izan bada ere, Zubiaurretarrek ez dute hurbilketa naturalista bat erabiliko (zeinak irudikapena objektu irudikatura era zehatzagoan hurbilduko lukeen), baizik eta bestelako izate mitiko bat, euskal izatearen funtsa, aditzera emateko narrazio alegorikoagoa. Hots, Imanol Agirrek dioen bezala Zubiaurre anaien pintura *euskal bizitzaren kontakizun alegorikoa da - ez oraingo edota eguneroko euskal bizitzarena, baizik eta “euskaldun izate” berarena.*

Eta kontakizun alegoriko liratekeen pintura hauetan, logika narratiboa ere ez da perspektibaren tramek marrazturikoa logika espazio-tenporala, baizik eta bestelako espazio kualitatibo baten baitan, adierazle ezberdinen hurrentasuna bide osatutako adierazgarritasunean oinarriturikoa. Imanol Agirreri jarraiki, Zubiaurretarren pintatzen kontatzeko modua euskal munduaren adierazgarri zaizkien elementuak lotuz eginikoa da. “Irudi errosario” baten gisara, adierazleak katean lotuz (*merkatua, fruta, kalea, baserria eta*

²⁶ “Zein berdea zen geure bailara!”, *How Green Was My Valley*, 1941ean John Ford estatu batuarrek zuzendutako filmari, drama kostunbristari, keinuan.

²⁷ Euskaraz urdin koloreak urdinetik griserainoko gama hartzen du.

²⁸ MARTINEZ / AGIRRE, *Estética de la Diferencia*, op. cit., 34, 89-90. or..

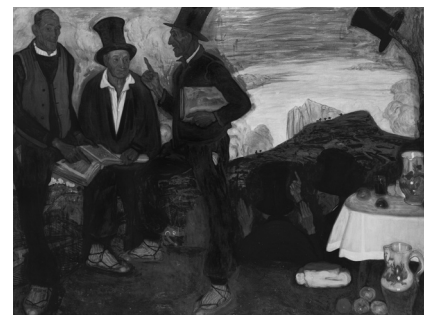
²⁹ Zubiaurre anaiak ez dira pintore handiak (nahiz eta hori orain asko inporta ez izan), baina, beren pintatzen kontatzeko moduan, euskal estiloaren jabe dira era sakon batean. OTEIZA, JORGE, *Quousque Tandem...! Ensayo de Interpretación Estética del Alma Vasca*, Auñamendi, 1963 (4. edizioa), Índice epilodal: Zubiaurre. Euskerara itzulpena geurea da.

baserritarra edo itsasgizona, jarlekua, itsaslabarra, arrauna, eta saskia dira Zubiaurretarren pinturak hornitzen direnko kate paradigmatikoe-tako batzuk) eskena herrikoiak osatuz doaz, adierazle horiek denak guztiari zentzua ematen dioen fondo batean bilduz.³⁰

Zubiaurretarren eskema paisajistiko tipikoa ere ez da espazio unitario edota berdin batean emango, baizik eta bestelako espazialitate berezi batean (Albertiren perspektiba kontzeptualizaziora baino *quattrocentoko* sistema piktorikora gehiago hurbilduko dena). Hauen ohiko eskema paisajistikoa, oinarrian, hiru plano nagusitan egituratuko da: erdi-plano luzean ageri diren euskal giza-tipoak, eta hauek bilduko dituen agertoki modura, batetik, hurbileko landak, eta bestetik, urruneko mendi altuak. Giza-figura horiek agertoki modura funtzionatuko duen hondo horren baitan, euskal paisaiaren irudi arketipokoan, hartuko dute zentzua. Imanol Agirrereren esanetan paisaietan “euskal paisaiena” litzateke, euskal mendiaren adiera bikoitz hori irudikatuko lukeen heinean. Hots, batetik, hurbileko landek baserritarraren bailara gozo eta baserri zuriek giro atsegin eta lasai bat irudikatuko lukete. Eta bestetik, urrunean, fondoan ageri diren Zubiaurretarren mendiak (bai eta beren ikonografiaren jarraitzaile izango den Floren Kaperotxipirenak ere) mendiaren halako forma koniko prototipikoarekin barrera orografiko liraterke -hemengoa definituko lukeen mugaldearen adierazgarria.³¹

Euskal paisaiaren Zubiaurretarren errepresentazio hauek ez dira errepresentazio naturalista, ez dira mendi edota portu jakin bategatik bereiziko, baizik eta euskal mendialde generiko batzuen irudikapenak izango dira. Arketipoaren potentzia sinboliko handiaz paisaietan “paisaia euskaldunena” irudikatuko dute. Berriz ere, gaurdaino iraungo duen prototipoari neurria emanaz.

[62]



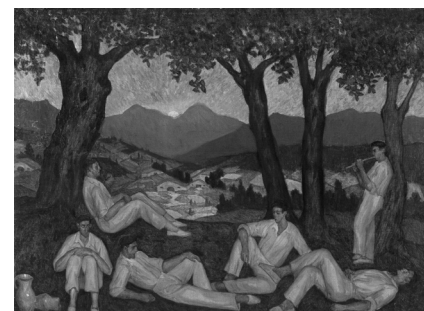
Ramon Zubiaurre, *Los intelectuales de mi aldea*, 1912-1913.

[63]



Ramon Zubiaurre, *Partida de mus*, 1957.

[64]



Valentin Zubiaurre, *Paisaje al atardecer con dantzaris* (datatu gabea).

³⁰ AGIRRE, *Metáforas espaciales del imaginario vasco*, op. cit., 81, 130. or.. Euskerara itzulpena geurea da.

³¹ Ibid., 198. or..

5.2.4. Oteiza. Paradigma aldaketa

El paisaje es un cuerpo múltiple y sensible, cargado de misteriosas energías y que rueda fatalmente sobre nosotros con la clave de nuestro propio destino. A formas distintas de hombre corresponden distintas interpretaciones del paisaje. Nuevas formas culturales son nuevas formas del paisaje, diferentes concepciones del mundo, diferentes estilos de arte, distintos recursos y formas de salvación.

Jorge Oteiza

Interpretación Estética de la Estatuaria Megalítica Americana

Euskal Herrian igartzen hasia izango den arte abangoardista baten lehen saiakerak Espainiako Gerra Zibilak moztua izango da 1936an, hainbat artista eta arkitekto gazte (Jorge Oteiza, Narziso Balentziaga, Nikolas Lekuona, Jose Manuel Aizpurua) gerran edo erbestean aurkituko direlarik. Hala, gerra ostera itxaron beharko da euskal arte abangoardista berantiar baina propio baten ernetzerako; bai eta Francoren diktaduraren errepresiopean bestelako beharrian identitario batzuei erantzungo dieten euskal imajinario berri baten berrirudikapenerako ere. Hala nola, Euskal Eskola deitua izan den euskal eskultura berriaren adierazle nagusienetako batean, Jorge Oteizaren (Orio, 1908 – Donostia, 2003) eskultura eta pentsamenduan aurkitzen dugu gerra osteko euskal imajinarioaren birsortze adierazgarrienetako bat, adierazgarriena ez bada.

Oteizak idatzi ugari utzi ditu eta Oteizaz ere asko eta luze idatzi da. Haie-taz baliatuz, eta idatzi horien aurrean geure aipamena mugatua bada ere, Oteizak bere eskulturari zentzua emango dion espazio harkor (errezeptibo) huts horri eginen diogu kasu, bai eta horrek, bere pentsamendu eta idatzien zabalpenak gerra osteko euskal imajinarioan nolaz eragingo duenari ere.

Oteizaren pentsamendua eta lana definitzeko garaian maiz erabili izan dira “mitoa eta modernotasuna” edo “tradizioa eta abangoardia” moduko pare dialektikoak. Izan ere, Oteizaren abstrakzio gogorreko eskultura propio modernoa izango baita; non izaera utopiko batekin eta lengoia formalista baten bidez komunitate imajinatu baten etorkizuna proiektatzen duen, baina aldi berean, iragan mitiko imajinatu bati ere begiratuz. Bere ustez, arte modernoak badu herrien identitate hartzean mito sortzaile legez betebeharrak.³² Hala dio, Oteizak berak, estatuagintza prekolonbinoaz aztertze asmoz joan eta Hego Ameriketara eginiko erbestealdi luzean (1935-1958) idatzitako *Carta a los artistas de América* (1944) testuan:

³² BADOS, ANGEL, *Oteiza. Laboratorio experimental*, Nafarroa, Jorge Oteiza Fundazio Museoa, 2008, 15-17. or..

La importancia social del artista reside en la proporción en que le corresponde ser creador de mitos, o si reproductor de ellos, de las condiciones en que ha de realizarlos.

Mito es invención de arte en proyección social sobre los pueblos. Es imagen de un mundo y guía histórica de una sociedad. Es la fábula, las necesidades religiosas proyectadas en las geometrías espaciales y activas del artista.³³

Oteizak, estatuagintza megalitiko amerikarraren inguruko testuan, harrizko eskultura handiek Andeetako zibilizazioaren herrien sorkuntzan izandako eginkizun fundazionalaz (sakratua eta mitikoa) dihardu. Eta era berean, Oteizak, garai berri batekin lotuko duen arte berri (moderno) baten betebeharra mundu berri baten salbazioarekin lotuko du (hau ere erabat modernoa izango den joera). Halako osaketa estetiko batek lekarke osaketa existentziala. Eta horretarako egin eta esateko modu berezia izango du Oteizak, non bere arrazionalismo eta begirada analitikoa bere eskulturen materialtasunaren mugekin, errezepzio hutsera emana zaigun “hutsaren” irudikapenarekin, nahiz irrazionala den gogo mitopoietikoa batekin “osatzen” edo “salbatzen” duen. Arrazionalki irrazionala izango da Oteiza. Zentzu honetan Badosen hitzak errepika ezinak dira:

Tal vez, se trate de un temperamento en verdad idealista, que afirma y ordena nuestra salvación, pero que, sin embargo, tiene el coraje vital de tomarnos como el otro real que pone límite a sus sueños, al igual que la condición material del yeso o el acero que el escultor elige para las piezas del laboratorio atentan contra el mismo discurso que los promueve y dirige. Y es entonces, justo cuando el artista arriesga a sacrificar el ideal para salvarse con nosotros, en el momento preciso de tomarnos como límite a sus sueños, cuando su técnica manifiesta su propia humanidad y la nuestra entera, alcanzando a trazar nuestro devenir temporal como sólo el arte sabe y puede hacerlo. A la manera del símbolo.³⁴

Hala, 50. hamarkada bete betean hartuko duen bere “propositu esperimentera”, Oteizak, “espazioaren desokupazio aktibo” baten bitartez masa-estatu energia-estatuan bilakatzeko erronkari eutsiko dio. Sao Pauloko Arte Moder-

33 OTEIZA, JORGE, *Carta a los artistas de América. Sobre el arte nuevo de la postguerra*, Popayán, 1944. Edizio bilinguean euskerarako itzulpena Pello Zabaletarena da hemen argitaratua: OTEIZA, JORGE, *Interpretación estética de la Estatuaria Megalítica Americana / Carta a los artistas de América. Sobre el arte nuevo en la Postguerra*, Nafarroa, Jorge Oteiza Fundazio Museoa, 2007, 427-428. or..

Artistak gizartean duen garrantzia datza mito sortzaile izatea dagokion neurrian edo, baldin haien bertsortzaile bada, haiek gauzatu behar dituen baldintzen sortzaile den neurrian. Mitoa da arte asmakuntza eragin sozialean herrien gainean. Mundu baten irudi da eta gizarte baten gida historiko. Alegia da, premia erlijiosoak artistaren geometria berezi eta eraginkorretan proiektatuak.

34 BADOS, opt cit., 17. or..

Euskerara itzulpena Luis Mari Larrañagarena eta Luis Manterolarena da:

“Beharbada, egiaz izaera idealista bat izango da, gure salbazioa berresten eta antolatzen duena; baina, era berean, bere obren ikuslea hartzeko –hobeto esanda, desiratzeko– biziadorea du, ikuslea izan dadin bere ametsei muga ezartzen dien beste erreale hori, hain zuzen ere eskultoreak laborategiko piezetarako aukeratzen duen igeltsuaren edo altzairuaren izate materialak laborategiko saiakera formalak sustatzen eta zuzentzen dituen diskurtsoaren beraren kontra jotzen duen bezala. Eta orduantxe, artistak ideala sakrifikatze arriskua hartzen duenean gurekin batera salbatzearen, bere ametsen muga izan gaitzen gu hartzen gaituen unean, erabiltzen duen teknikak artistaren gizatasuna bera eta gure geurea erakusten du, gure denborazko bilakaera bakar-bakarrik arteak dakien eta egin dezakeen bezala trazatzera iritsiz. Sinboloaren antzera.”

Ibid., 50. or..



Jorge Oteiza *Expansión espiral vacía* piezaren aurrean, 1957ko Sao Pauloko Arte Modernoko IV. Binealean. Bertan eskultore internazional onenaren saria jaso zuen.



Jorge Oteiza, *Homenaje a Leonardo*, 1959.

[65] noko IV. Bienalean bilduko dituen (eta sarituak izango dituen) eskulturak “Propósito Experimental 1956-57” izeneko azalpen testuarekin aurkeztuko ditu [65], zeinaren hasieran hala azaltzen dituen bere helburuak:

*Me planteo la naturaleza estética de la Estatua como organismo puramente espacial, exactamente, la desocupación activa de la Estatua por fusión de unidades formales livianas.*³⁵

Espazioaren desokupazioaren zeregin horretan euskarazko “Huts” hitzak erabateko adierazgarritasun sinbolikoa hartuko du Oteizaren eskulturan eta pentsamenduan. Batetik, hutsa gabezia formal baten presentzia da, baina baita purutasun edo osotasun (espiritual) Hutsa. Berriz ere Oteizaren hitzei eutsiz:

[66] *Todos quieren decir algo, por ocupación, yo quiero no decir nada, dejar la huella, del vacío, de esto que uno no debe decir. Siempre pasa algo, en la obra de arte. Yo no quiero que pase nada. Solamente una desocupación pasa y algo ha ocupado un sitio vacío. (...) Meter una pala en el aire y sacar el aire físico, dejar un vacío, una trasestatua, un escenario no, una habitación para la función de nuestra alma, para que nuestra alma funcione con esa intimidad, con el aislamiento que en lo absoluto apetece al hombre vivir en las horas de mayor peligro o desamparo y cuando toda la confianza en las cosas de la vida se pierde.*³⁶

Oteizak, berezkoa duen izaera mitifikatzaile horrekin, 1958an bere kaxa huts eta kaxa metafisikoeekin espazio harkor Huts batera (edota irudikapena bidezko haren gorpuztera) iritsiko dela esango du. [66] [67] Eta aire mitifikatzaile berdinez, 1958-1959 urte bitartean bere “propositu esperimental” burutu eta eskultura utziko du:

*Mi conclusión en 1958 fue con un espacio vacío puramente receptivo que me dejó sin escultura en las manos.*³⁷

35 “Estatuaren izate estetikoa organismo espazial soil modura pentsatzen dut, zehazki, Estatuaren hustutze aktibo lez unitate formal arinak batuz.” OTEIZA, JORGE, “Propósito Experimental 1956-1957”, *IV Bienal de Sao Paulo. Escultura de Oteiza*, katalogoa, 1957. Berriz ere honela argitaratua: *Propósito Experimental 1956-57*, facsimile edizioa, Nafarroa, Jorge Oteiza Fundazio Museoa, 2007, 6. or.. Euskerara itzulpena geurea da.

36 OTEIZA, JORGE, dokumentu mekanografiatua, Jorge Oteiza Fundazio Museoa. Iturria: BADOS, op. cit., 340. or..

Euskerara itzulpena Luis Mari Larrañagarena eta Luis Manterolarena da: *Guztiek zerbait esan nahi dute, okupazioaz, nik ezer ez esatea nahi dut, aztarna utzi, hutsaren aztarna utzi, norberak esan behar ez duen honen aztarna. Beti zerbait gertatzen da artelanean. Nik ez dut ezer gertatzerik nahi. Bakarrik desokupazio bat gertatzen da, eta zerbaitek okupatu egin du toki huts bat. (...) Pala bat airean sartu eta aire fisikoa atera, hutsa utzi, transestatua bat, ez-eszenatoki bat, gure arimaren funtziorako gela bat, gure arimak intimitate horrez funtziona dezan, arrisku edo babes falta handieneko uneetan eta bizitzako gauzen gaineko konfiantza osoa galtzen denean gizakiak inola ere bizi nahi ez duen isolamendu horrez.* Ibid., 341. or..

37 OTEIZA, JORGE, *Cartas al Príncipe*, Zarautz, Ed. Itxaropena, 1988. Hemen aipatua: BADOS, Oteiza. Laboratorio Experimental, op. cit., 361. or.. Euskerara itzulpena Luis Mari Larrañagarena eta Luis Manterolarena da:

Nire konklusioa, 1958an, eskuetan eskulturarik gabe laga ninduen espazio harkor huts garbi batez izan zen.



[67] Jorge Oteiza, *Caja vacía. Conclusión experimental*, 1959.

Era berean baina, Oteizak bere eskultura metafisikoaren espazio harkor Huts hori Euskal Herriko harrespila neolitikoekin lotuko du, gerra osteak hustutako euskal kultura baten baitan euskal begirada estetiko bati era adierazgarrian zentzua emanaz. Hala nola, Oteizak, zirkulu huts horren zentzu osoa (izate metafisikorako gela) Agiñan, bere hizkuntza formal eta modernoa jarraituko duen Aita Donostiaren Monumentua [68] egiten ari dela, ulertuko du.³⁸ Honela dio 1963an argitaratutako *Quousque Tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca* liburu ospetsuan:

El arte consiste, en toda época y en cualquier lugar, en un proceso integrador, religador, del hombre y su realidad, que parte siempre de una nada que es nada y concluye en otra Nada que es Todo, un Absoluto, como respuesta límite y solución espiritual de la existencia. Todo el proceso del arte prehistórico europeo acaba en la Nada transcendente del espacio vacío del cromlech neolítico vasco.³⁹

Eta aurrerago:

El escultor del cromlech abre un sitio para su corazón en peligro, hace un agujero en el cielo y su pequeña cabeza se encuentra con Dios.

38 OTEIZA, JORGE, *Quosque Tandem...!*, op. cit., 94.

39 Ibid., 77.

Edizio bilinguean euskerarako itzulpeba Pello Zabaletarena da: OTEIZA, JORGE, *Quosque Tandem...! Edición Bilingüe*, Nafarroa, Jorge Oteiza Fundazio Museoa, 2007, 77. *Artea datzala, garai guztietan eta edozein tokitan, gizakia eta haren errealitatea integratzen, lotzen dituen prozesu batean, ezerez den ezerez batetik abiatuz Dena, Erabateko bat den beste Ezerez batean amaitzen dena existentziaren azken erantzun eta irtenbide izpiritual bezala. Historiaurreko arte europarraren prozesua euskal harrespil neolitikoaren espazio hutsaren Ezerez Transzendentean.*



Sin este cálculo estético de la desocupación del espacio no ha alcanzado el arte nunca su destino espiritual. De la urgencia y acierto de un replanteamiento del arte receptivo en la conciencia del artista actual, depende el desarrollo de un auténtico arte contemporáneo y la misma definición de una nueva arquitectura religiosa.⁴⁰

Oteizak neolitoko euskal harrespillean topatuko duen espazio harkor hutsean salbazio espiritualerako espazializatzea (“almarioa”) ikusiko du. Neolitoko euskal harrespilaren (eta Oteizaren eskultura konklusiboaren) espazio harkor Hutsak espazioa hautemateko bestelako begirada suposatuko luke, espazio harkor Huts horretan ikusiko duelarik euskal sentsibilitate propio baten gorpuztea.⁴¹ Hala adieraziko du, nola espazio harkor huts horrek geure begirada (espirituala) eraldatzen duen, eta honenbestez baita paisaia ere:

Nosotros creemos que el vasco del crómlech neolítico transforma el paisaje, lo reduce a la escala espiritual del hombre, que antes no tenía. Gana un alma nueva.⁴²

Era berean, *Quousque Tandem...!*-en azpigituluak adierazten duen gisa, “euskal arimaren interpretazio estetikoan”, espazio hutsarekiko errezepzio eta

⁴⁰ OTEIZA, *Quousque Tandem...!*, op. cit., 95.

Euskerarako itzulpena Pello Zabaletarena da: OTEIZA, *Quousque Tandem...! Edición Bilingüe*, op. cit., 95.

Harrespilaren eskultoreak leku bat irekitzen du arriskuan dagoen bere bihotzarentzat, zulo bat egiten du ortzian eta bere buru txikiak Jainkoarekin egiten du topo. Espazioaren desokupazioaren kalkulu izpiritual hau gabe arteak ez du egundo erdietsi bere helburu izpirituala. Gaurko artistaren kontzientzian arte hartzailaren birplanteaketa baten premiaren eta igartzearen esku dago arte garaikide benazko baten garapena eta arkitektura erlijioso berri baten definizioa bera ere.

⁴¹ *Un espacio vasco, una sensibilidad vasca para los espacios vacíos, naciendo con el sentimiento metafísico del gran Hueco-madre del cielo hasta su desarrollo y final conclusión en madurez entera cultural y política de nuestro pequeño hueco sagrado del cromlech neolítico.*

ZULAIKA, JOSEBA, “Oteiza y el espacio estético vasco”: HAINBAT AUTORE, *Oteiza. Esteta y Mitologizador Vasco*, Donostia, Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones (RSBAP), 1986, 23-43. or..

⁴² OTEIZA, *Quousque Tandem...!*, op. cit., 17.

sentsibilitate estetiko propio hori euskal kulturaren zenbait adierazpidetan nahiz bestelako “eraikuntza-cromlech”etan bilatuko ditu. Hala nola, pilotalekuak geure hirigune kongestionatuetan isolatzaile metafisiko gisa funtzionatuko duten formalizazio estetikitzat izango ditu:

*Frontón para el juego de Pelota (Eraso, Navarra). Al quedar vacío (re-educada nuestra sensibilidad) debiera funcionar para nuestra intimidad religiosa tradicional como un aislador metafísico. Este tipo de construcciones-cromlech en el interior de las grandes ciudades congestionadas de expresión, son zonas-gris (estéticamente), de aparcamiento de la sensibilidad formada. Como los jardines de piedras en Kyoto. Solución opuesta al espectáculo móvil de Moholy-Nagy.*⁴³

Ez menturaz, Oteizaren *Homenaje a Velázquez* (1958) piezak [69] pilotaleku bat gogorazten digu. [69]

Eskultura utzi eta hiritartzera egiten duela dioneko horretan,⁴⁴ herrien identitate hartzean Oteizarentzat arte modernoak behar lukeen betebeharrak horri eutsiz, “euskal arimaren interpretazio estetikoari” ekingo dio, hala nola, *Quousque Tandem...!*-en propioa izango duen hizkuntza berezia erabiliz -manifestu modernoaren lengoaia afirmatiboaren eta interpretazio poetikoaren mitopoiesiaren artean.⁴⁵ Eta frankismoak hustutako euskal imajinario baten baitan, edo imaginario egarri izango den euskal gizarte haren baitan, Oteizaren euskal arimaren bere interpretazio estetiko mitologikoen (mitopoiesia eta esentzialismoaren arteko oreka zail batean) erabateko oihartzuna izango dute euskal abertzaletasun baten zabalpenean.

Oteizak neolitoko euskal harrespila edota frontoia euskal arimaren sentsibilitate estetiko espazialaren adierazgarritzat hartuko dituen lez, Oteizaren beraren eta oro har Euskal Eskolaren abstrakzio gogorreko eta erreferentzialtasun gutxiko eskulturak (Oteizarenak ez ezik Eduardo Chillidarenak, Remigio Mendibururenak, Nestor Basterretxearenak, Agustin Ibarrolarenak), paradoxikoa badirudi ere, euskal espazializatzeko estetiko propiotzat hartuko dira, efikazia sinboliko handiarekin, identifikazio kolektiboan oraindik ere bizirik dirauen arketipo formal (“oteiziano” deritzon) baterantz joaz.

43 Ibid., [59] irudia.

Euskerarako itzulpena Pello Zabaletarena da: OTEIZA, *Quousque Tandem...! Edición Bilingüe*, op. cit., [59] irudia.

Frontoia pilota jokorako (Eraso, Nafarroa). Hutsik geratzean (berriro hezia gure sentiberatasuna) isolatzaile metafisiko bezala jokatu beharko luke gure barnetasun erlijioso tradizionalerako. Adierazpidez gainezka dauden hiri handien barnean eraikuntza-harrespil mota hau barruti-arre (estetikoki) dira, sentiberatasun heziren aparkaleku. Kyotoko «harrizko lorategiak» bezala. Moholy-Nagyren ikuskizun mugikorrarekiko kontrako irtenbidea.

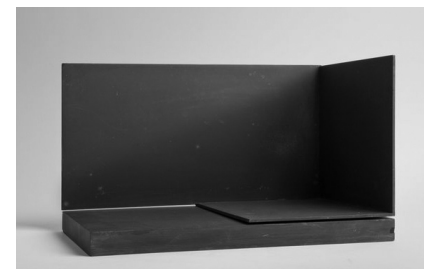
44 *Al afirmar que abandono la escultura quiero decir que he llegado a la conclusión experimental de que ya no se puede agregar escultura, como expresión, al hombre ni a la ciudad. Quiero decir que me paso a la ciudad.*

OTEIZA, JORGE, 1960, Jorge Oteiza Fundazio Museoko artxiboa.

Berrikiago hemen argitaratua: OTEIZA, JORGE, *Oteiza. Propósito Experimental*, Txomin Badiolak komisariatutako erakusketaren katalogoa, Madril, Fundación Caja de Pensiones, 1988.

45 *La destrucción de los lenguajes en el A.C.* idatzian Oteizak zera adieraziko zuen: “Hace años que he comprendido que el artista debe identificar su suerte con la de su país”, eta zehazki, honako testuinguru honetan: “de una sociedad concretamente interesada en nuestra represión cultural, en nuestra desaparición.

OTEIZA, JORGE, “La destrucción de los lenguajes en el A.C.”: *Oteiza. Propósito Experimental*, op. cit., 254. or..



Jorge Oteiza, *Homenaje a Velázquez*, 1958.

Oro har, hemen interesatzen zaiguna frankismopeko euskal imajinario hustuan Oteizak zerura begiratzen duen espazializatzeko espazializatzeko horiek nola proiektatu eta gorpuztuko dituen da. Begirada estetiko horren bitartez paisaia forma bat planteatuz bai leku antropologiko horien berreskurapen eta berradierazpenean, baita lengoia arrazionaldun bere abstrakzio gogorreko eskulturaren desokupazio espazialean, bai eta bere arkitektura eta hirigintza proiektuetan ere (zeintzuen patua, proiektzio utopiko batean geratzea izango den). Eta hemen, berriz ere Oteizaren ondarea laburbilduko lukeen “mitoa eta modernitatea” dikotomia berreskuratu nahi dugu. Nolaz, jotzen duen iraganera (euskal leku antropologiko horietara) handik aurrera (lengoia moderno nahiz mitopoietiko batez) etorkizunera begiratzeko. *Quousque Tandem...!*-eko hasierako hitzak esanguratsuak zaizkigu, zentzu honetan:

*Escribo hacia atrás. Miro adelante, pero voy retrocediendo, caminando hacia atrás.*⁴⁶

Aurrera begiratzeko atzera joate hori, egun, bestelako modernitate baten modura edota modernitatearen beraren krisi gisara uler genezake. Alabaina, bestelako paradigma aldaketa batera itxaron beharko dugu, postmodernitate (edo batzuek modernismo kritiko modura definitzen duten horretatik) paisaiaren irudikapen eta berrekoizpen prozesuen hurbilketa subjektibo bezain kritiko baterako, non (post)modernitatearen errepresentazio krisia are eta nabarmenago egiten den.

⁴⁶ OTEIZA, *Quousque Tandem...!*, op. cit., 3.

Euskerarako itzulpena Pello Zabaletarena da: OTEIZA, *Quousque Tandem...! Edición Bilingüe*, op. cit., 3.

Atzeraka ari naiz idazten. Aurreraka begiratzen dut, baina atzeraka noa, atzeraka nabil.

5.3. Begirada topokritikoak geure artean: Medizabal, Eizagirre, Aranberri

Modernitatearen hondarretan, milurteko berriaren bueltan, lengoia garai-kide batetik eremu hurbilaren subjektibotasun bereizlez eta irudikapen moduez era interesgarrian jardun duten euskal artista generazio berri batekin eginen dugu topo.⁴⁷ Eta subjektibotasun bereizleen eta irudikapen prozesuen analisitik, paisaiaren eraiketa eta irudikapenaz jardun izan denik ere bada. Horren erakusgarri nabarmen dira, besteak beste, datozen orrietan azalduko ditugun Asier Mendizabal (Ordizia, 1973), Gorka Eizagirre (Donostia, 1971) eta Ibon Aranberriren (Itziar, 1969) hainbat eta hainbat lan. Zeintzuetaz esan genezakeen, Franco Farinellik esanda moduan, paisaiarekin aritzea, batik bat, paisaia osatzen deneko irudi arteko harremanaren historiaz aritzea, eta haiek deskribatzen dituen subjektuaz aritzea dela.⁴⁸

Mendizabal, Eizagirre eta Aranberriren generazio berekoa den Peio Aguirre kritikariak (Elorrio, 1972) “Basque Report 2.0” artikuluan adierazita moduan (2000-2001), 90. hamarkada bukaeratik aurrera emanen den globalismo/errejionalismo eztabaidan koka genezake trama globalaren baitan emaniko subjektibotasun bereizleen bilaketa.⁴⁹ Testuinguru hurbilean, horren erakusgarri lirerateke, besteak beste, eta Txomin Badiolatik hasiz, Asier Perez, Begoña Muñoz, Itziar Okariz, Ibon Aranberri, Jon Mikel Euba, Iñaki Garmendia edota Asier Mendizabal moduko euskal artisten lana.

Eta Aguirrek adierazitako “faktore lokal” horrekiko sentikor, identitate erre-presentazioaren zeinu eta adierazleak paisaiaren ekoizpen eta proiektzioetan ere landuak izan dira. Era nabarmenean oso Ibon Aranberriren kasuan, presente baita ere Asier Mendizabalenean. Era zeharkagokoagoan Itziar Okarizen *Irrintzi* serieetan eta Jon Mikel Eubaren bideoetan. Azken honek espresuki adierazi duela irudi paisaia lokala era ikoniko batean lantzeko gogoia:

*Frente al sistema americano de producción de imágenes, que han impuesto un paisaje al mundo, yo intento aplicar lo mismo a un paisaje que conozco bien y que considero todavía sin explorar desde una perspectiva meramente icónica.*⁵⁰

47 “Euskal artista” moduko kategorizazioetan erori gabe, interesgarria da orain aipatuko ditugun artista hauek, Asier Mendizabalek, Gorka Eizagirrek, Ibon Aranberrik (beste hainbatekin batera: Itziar Okarizek, Jon Mikel Eubak, Iñaki Garmendiak...) komunean izan dezaketan arte joera garaikide baten hurbilpen generazionala gainbegiratzea. 60. hamarkada amaiera eta 70.aren hasieran Euskal Herrian jaiok, artista hauen formazioa EHUko Arte Ederren fakultatean hasi eta atzerrian osatu da. Era berean, haien biografian momentu garrantzitsua izan dira 90. hamarkadan Artelekun jasotako Angel Badosen eta Txomin Badiolaren tailerrak (Donostia, 1994, 1998), zeintzuetan arte komunitate harreman estu bat errotu den.

48 FARINELLI, *I segni del mondo*, op. cit, 209-210. or.: MINCA, “El sujeto, el paisaje y el juego posmoderno”: *El paisaje en la cultura contemporánea*, op. cit., 228. or.. Euskerara itzulpena geurea da.

49 AGUIRRE, PEIO, “Informe del 18 de Septiembre”, 2000, artzim.net: http://www.artszin.net/vol2/basque_report.html
Edota ondoren argitaratutako AGUIRRE, PEIO, “Basque Report 2.0”: Lapiz 178, Madrid, 2001.

50 “Trudi ekoizpen sistema amerikarrak paisaia modu bat ezarri dio munduari. Horren aurrean, nik gauza bera egin nahi dut ongi ezagutzen dudana paisaia batean, zeina perspektiba ikoniko batetik oraindik ustiatu gabea iruditzen zaidan.”
ENGUITA MAYO, NURIA, “Escenarios sin texto”: EUBA, JON MIKEL, *Kill'em All*, Valencia, Fundació Antoni Tàpies, 2003, 118. or.. Euskerara itzulpena geurea da.

Aguirrek, berrikiago, beste artikulua batean, eta denborak emaniko perspektibaz, sakonago, postmodernitatearen “bigarren itzuli” batean kokatzen duen subjektibotasun bereizle horien bilaketaz hitz egiten du berriz ere. Honen arabera, 80ko hamarkadako lehen postmodernitate baten ondotik itzuliz (modernitatearen dekonstrukzioaren, mito modernoaren kritikaren, errizomatikoa eta anitza denaren aldarrikapenaren, bilakaera jarraian den identitate deszentratu baten bilaketaren... ondotik itzuliz), postmodernitatearen bigarren denbora garaikideago batekin aurkitzen gara: hizkuntza internazional eta estetika erredukzionista kontzeptual batetik bada ere, modernitatearen narrazioan elementu bereizle edo bernakularrei kontu hartuko liekeena; postmodernitatearen begirada kritikoa mantenduz memoriaren indusketara joko lukeena... Nolabait, autorearen hitzetan, norberaren gustuko “modernitateengatik” bereiztuko litzatekeen postmodernitate bat.⁵¹ Edota bestela esatearren, modernitate anitzek eta bereizleek osatutako postmodernitate bat. Bigarren postmodernitate hau modernitatearen beraren itzulera kritikiko bat bezala ulertuko genuke. Edota alderantziz formulatuz gero, Jean-François Lyotard-ek definituta moduan:

*Lan bat soilik lehenago postmoderno bada bilaka daiteke moderno. Postmodernismoa hala ulerturik ez da modernismoa bere amaieran, baizik eta bere jaiotze egoeran.*⁵²

Charles Jencks-ek, berriz, postmodernitatearen begirada kritikoa hori “modernismo kritikoa” gisara kontzeptualizatuko du *Critical Modernism. Where is Post-Modernism going?* liburuan (hau ere Aguirrek aipatua). Honen arabera, joera honek berezkoa luke, batetik, aitzinakoarekiko begirada kritikoa, horretatik at, era sortzaile batean aurrera egiteko. Modernismoak, Mafiak moduan, dio Jencksek, “aita” hiltzeko “aita” aintzat hartu beharrean du. Ikonografia sendo bat egituratuz, testuinguru lokala kontutan behar du honen espazio-denbora kulturean erronka bat proposatzeko.⁵³ Iragan hurbila arakatzeko horretatik beste zerbait sortzeko. Edota Asier Mendizabalek aipatu moduan, irudikapen zeinuen sortze, esanahitze eta sinbolizazio prozesuei kontu hartuz, emaniko irudikapenak era kritikoa batean irakurri beharrean gara, hortik abiatuz, zenbait forma errekuiperatu, baztertu edo berridazteko.⁵⁴

Eta Mendizabalen esan honek “modernismo kritikoa” horren beste ezaugarri batera igorrazten gaitu. Nola, modernismo kritikoa honek, munduko problematika zabalagoi eusteko joera batekin batera, halako hiper-kontzientzia batetik edo, bere barne diskurtso eta egite propioari ere erreparatzen dion⁵⁵ -artearen, hain zuzen, irudikapenaren problematikarekin lotua legokeena.

51 AGUIRRE, PEIO, “Actualidad de algunas lecturas post-contemporáneas sobre Oteiza”: HAINBAT AUTORE, *Oteiza y la Crisis de la Modernidad*, Nafarroa, Jorge Oteiza Fundazio Museoa, 2010, 172-173. or..

52 LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS, *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979. Gaztelara Mariano Antolín Rato-k itzulia: *La condición postmoderna: Informe sobre el saber*, Madril, Cátedra, 1989. Hemendik jaso: JENCKS, op. cit., 204. or.. Euskerara itzulpena geurea da.

53 JENCKS, op. cit., 204. or., 221. or..

54 ASTIZ, “Asier Mendizábal. Orainaren ehizan”, op. cit..

55 JENCKS, op. cit., 203. or..

Guk, “modernismo kritiko” horri, edota postmodernitatearen ulermen “garaikideago” horri eutsiz, geure eremu hurbileko espazializatzeko prozesuak halako begirada “topokritiko” batetik begiratzen dieten praktika artistikoei hartuko diegu kontu (hauek, lekuko zeinu bereizleak era kritiko batean irakurtzen dituzten heinean, berriz ere, Bourriauden neologismoa adierazgarria zaigu hemen). Hots, modernitatearen begiramen orokorretik at bestelako subjektibotasun bereizleei kontu hartzen dietenei, etorkizuna berridazteko aitzinakoa sakonean induskatzen dutenei, irudi nahiz egituren dekonstrukzioetik bestelako harremanak artikulatzera jotzen dutenei, paisaiak aritzeko horiek egituratzen dituzten irudi harremanaz zein haiek deskribatzen dituzten subjektuek aritzen direnei, irudikapen prozesuak era kritiko batean irakurri eta era autokritiko batean berrerabiltzen dituztenei... Eta horiek dira -halako joera garaikide global baten baitan, baina aldi berean, testuinguruarekiko sentikor eta kritiko- Mendizabalek, Eizagirrek eta Aranberrik, besteak beste, nabarmen lantzen dituzten kontuak.

Eta horiei erreparatuko diegu orain, testuinguru lokal batetik, inguratzen gaituen guzti hau iraganetik gaur egunera ulertu eta gaur egunetik etorkizunera berridazteko artearen egungo ahalera baieztatu edo ezeztatzeko. Ez modernismo kritiko baten espiritua lokalki inskribatzeko; baizik eta orokortu gabe, konkretua den horretatik abiatuz, problematika zehatz bati era kritiko batean eusteko. Gaur eta hemen, eremu hurbilaren irakurketa kritikoak egin eta idazketa berriak eragiteko.

5.3.1. Mendizabal

Asier Mendizabalek bere jardunean izate kolektiboen irudikapen zeinu eta adierazleak ditu langai, hauen eragile diren egokiera sozio-politikoek, ideia eta desirak, mito zein memoriak azaleraraziz.

Eta hala nola izate kolektiboen irudikapen zeinu geografikoei gagozkiola, Asier Mendizabalek kasu argi bat aipatzen du, herrialdeen muga geografikoak logotipo modura funtzionatzen duten soslaietan formalizatzen direnekoa. Hauek sinbolo gisa funtzionatzen duten mapa-zeinuak dira; lurralde horietara lotutako izate kolektibo baten adierazle gisa funtzionatzen dutenak (zentzu inklusibo zein eskusiboan, eta errefusa zein pertenezia sortaraziz). Mendizabalen hitzetan, herrialde baten historia kristalizatua geratzen direneko formak dira, non Historiaren kontsentsuak onetsi ez dituzten muga geopolitiko horiek ere (Euskal Herria kasu) zeinu eta adierazle garrantzitsu (edo garrantzitsuago) bihurtzen diren. Zentzu honetan, artistak adibide adierazgarria jartzen du: telebista katearen arabera Euskal Herriko eguraldi iragarpen mapen aldaketak ikustea besterik ez dago, zeinu horien garrantziaz jabetzeko.⁵⁶

Herriz Herri (2004) izendaturiko piezan mendialdetik ateratako Gipuzkoako zenbait herriren bista aereoak biltzen ditu Mendizabalek, mapen logika beretsuarekin, herria biltze estrategia baten bidez irudikatuz. [70] Alde batetik, herriak praktikoki bere osotasunean ikus daitezke argazki aereo hauetan, txori-bista horretatik denboran zehar herri hauen egiturak izan duten bilakaeraren berri emanez: mendi arteko bailara estu eta berdeen erdian ageri diren herri erdigune txikiak, zabalduz doazen auzune berriak eta eraikitako lurralde eremu handi bat okupatzen duten industrigune ikaragarriak. Behin eta berriz errepikatzen diren gipuzkoar bailara menditsuetako herri hauen bilakaera erakusten digute: nekazal herri izandako herri-gune txikiak, eta industrializazioarekin jasandako zabalkuntza eta eraikuntza urbano basatia. Bestetik baina, herrialdeen bistak osotasuna biltzeko errekurtsio grafiko gisa ez du hemen funtzionatzen. Hots, herriaren hurbileko perspektiba horrek herriak mapa-zeinu batean biltzea, kristalizatzea eta sinbolizatzea deusezten du.

Mendizabalen hitzetan, “hiri-baino-gutxiago” diren herri edo komunitateetan (non “mundu guztiak elkar ezagutzen duen”), identitate kolektibo hori era bateratu batean irudikatzea zaildu egiten da. Hala, izate kolektiboen irudikapen moduen analitistik abiaturik, irudikapen hauek bere baitan biltzen duten ezintasuna (gizartearen osaezinezko identitate fragmentatu horren izaera, gizartean inskribaturiko subjektuaren eszizio edota ezinezko itxiera) azaleratuz. Hots, irudi edota forma batek izate kolektibo bat (kasu honetan herria) irudikatze duen zailtasuna; edo bestela esanda, komunitate edota izate kolektibo baten osotasun ezintasuna. Laclau eta Mouffe-ri jarraiki, erabat “saturatutako” herriaren izate edo identitate *bat* ezinezkoa baita.⁵⁷

⁵⁶ MENDIZABAL, ASIER, *Smaller than a Mass*, Donostia, COOP, 2006, 61. or..

⁵⁷ Zer esan nahi dugu, baina, erabat “saturatutako” herri edota identitate horrekin? “Sutura” kontzeptu hori era argiagoan ulertzeko baliagarria zaigu Landry eta Maclean-ek eskainitako esanahia: sutura batek aurre identitate baten falta markatzen du; haragi moztua sendatua izanik ere utzitako zikatritzak markatzen duen kendura bezala. Eta horren aurrean, Laclau eta Mouffek teoria lakaniarrari jarraiki gehituko duten gisa, “hegemoniaren ebakuntza-geletan” urratutako gorputz politiko horren azala josten, ixten, saiatuko dira. Praktika hegemonikoak sekula osa ezinezko gizartea soziala-den horren irekieragatik baldintzatua denean –hots, finkatu gabeko adierazle bakoitzaren izaeraren eraginez sekula ixten ez den irekieragatik- praktika hegemonikoaren operazioa sutura izanen da.

BARRETT, MICHÈLE, “Ideology, politics, Hegemony: From Gramsci to Laclau and Mouffe”: ZIZEK, SLAVOJ (Ed.), *Mapping Ideology*, Erresuma Batua, Verso, 1994. Gaztelarara Pablo Preve-k itzulua: BARRETT, MICHÈLE, “Ideología, política, hegemonía: de Gramsci a Laclau

Eta ezinezko sutura horretan, izate edota identitate komun baten osotasunari zerbaitek ihes egiten dion bezala, bailaren argazki konpaktuek adierazi nahiko luketen horretan bada ere ihes egiten digun zerbeit. Izan ere, zeinu adierazleek (izate material bat duten heinean) beti badute suposatzen zaien efikazia sinboliko horrekiko halako desplazamendu edo desegokitasun bat, esan nahiko luketena baino gehiago edo gutxiago esanez. Mendizabalen esanetan, *formak beti [bai]du erresistentzia moduko bat esanahitze horrekiko*.⁵⁸

Hala, efikazia sinbolikoaren eta zeinuaren materialitate-adierazlearen arteko tentsio horrekiko kontziente, identitatearen errepresentazio problematika konplexuari hartzen dio kontu, behin eta berriro, Mendizabalek. Irudikapen horiek gaur egunetik era kontziente eta kritiko batean irakurtzeko, forma jakin bati zerk eman dion esanahia, zein testuinguru politiko, sozial eta ekonomikok lagunduta eta abar berrikusteko, irudikapen zeinuen sortze, esanahitze eta sinbolizazio prozesuei eginen dielarik kasu. Bere hitzetan: *beharrezkoa da hori zenbait forma errekuperatu, baztertu edo berridazteko. Bestela, zeinua nola eraiki den jakin ezean, naturaltzat joko dugu. Era akritiko batean*.⁵⁹



[70] Asier Mendizabal, *Herriz Herri*, 2004.

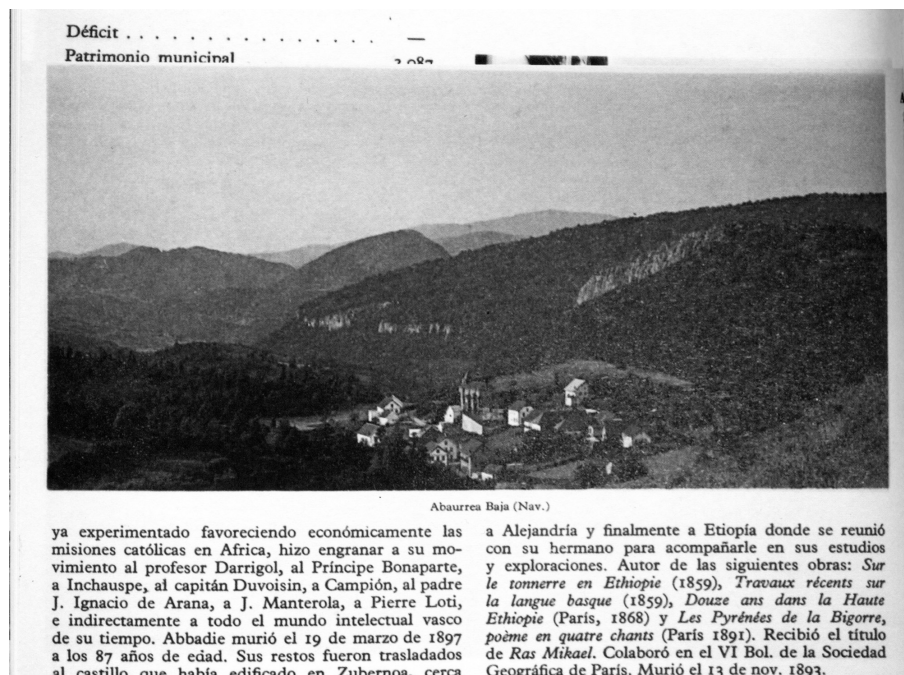
y Mouffe”: ZIZEK, SLAVOJ (Ed.), *Ideología. Un mapa de la cuestión*, Argentina, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2003, 279-280. or..

58 ASTIZ, IÑIGO, “Asier Mendizábal. Orainaren ehizan”, op.cit..

59 Ibid..

Auñamendi Entziklopedia.
Asier Mendizabalek *Smaller than a Mass*
(2006) katalogoan argitaratutako irudia.

[71]



Auñamendi

Nola irits gaitetzeke paisaiaren sarbidera, jada ez bada ikusten duguneko hori, baizik, alderantziz, gu ikusiak gareneko hori?

Gilles Deleuze

Gainalde batetik atereak eta urruneko mendiek enmarkatuak, kolorea zertxobait galdua dutenak edo zuri-beltzean, bakarren bat ertz zuri batekin edota irudi azpiko oharren batekin, mendialde bukoliko batean paratutako hainbat herrien bisten argazki erreprodukzioak biltzen dizkigu Asier Mendizabalek *Auñamendi* (2005). [72] Irudi hauek izen bereko entziklopedian, Auñamendi Entziklopedian (*Enciclopedia General Ilustrada del País Vascon*) argitaratutako argazkien erreprodukzioak dira. [71] Frankismoaren bukaera aldera bai eta trantsizioan zehar ere, euskal kulturaren inguruko hutsune historiografiko eta bibliografikoari aurre eginez, gai horiek ilustratzeko desira entziklopedikoaren isla ziren irudikapenak.

Mendizabalek zehazten duen gisa, Estornes Lasa familiak 1969an hasitako Auñamendi Entziklopedia edota José María Martín Renatak argitaratutako *La Gran Enciclopedia Vasca* (1966-1982) moduko bokazio entziklopedikodun inizatiba editorial handi hauek, testuinguru historiko hartako euskal gaien hutsune bibliografikoa betetzeaz gain, imajinario kolektibo batekin lotutako halako hizkuntza formal berezi bat sortzeko nahiaren isla ere izanen dira.⁶⁰

⁶⁰ MENDIZABAL, ASIER, *Soft Focus*, *Soft Focus* piezaren parte den argitalpena, 2011, 4. puntua.

Bulkada entziklopediko horretan, modelo bisual batzuen errepikapenaren bitartez (hemen, gainaldetik eta mendi goienek enmarkatutako herri argazkien errepikapenaren bitartez), proiektaturiko paisaia halako irudi nazional batean bihurtzen da. Hizkuntza askotan ematen den herrialde/paisaia arteko lotura lexiko nabarmen bat bada (euskara juxtu salbuespen bat da):

land/landschaft alemanez, *land/landscape* ingelesez, *paese/paesaggio* italiaraz, *pays/paysage* frantsesez, *país/paisaje* gazteleraz...

Nahasmendu hori, funtsean irudikapen problematika bat bada ere, maiz paisaia herrialdearen irudi edota sinbolo gisa hartuz, bai eta, imajinario kolektibo baten baitan, “komunitate imajinatu” (Benedict Anderson)⁶¹ baten irudi gisa proiektatuz ere. Zentzu honetan adierazgarria da Mendizabalek berak bere testu batean aipaturiko Deleuzen zita, zeinak zera dioen:

*Nola irits gaitzke paisaiaren sarbidera, jada ez bada ikusten duguneko hori, baizik, alderantziz, gu ikusiak gareneko hori?*⁶²

Peio Aguirrek, Benedict Anderson-en *Komunitate Imajinatua* aipatuz, XIX. mendeko estatu-nazioen sorketan (bai eta Euskal Herria moduko estatu gabeko nazioen kasuan ere) antzinakoa eta egungoa denaren arteko dialektika batean, narrazio imajinatuaren garrantzia aipatzen du.⁶³ Hala, iraganeko eta etorkizuneko proiektzioak batzen dituen narrazio historiko eta imajinatu baten baitan Auñamendiko irudi hauek zentzua hartzen dutela esan genezake, non Auñamendi hitzaren adierazgarritasuna ere biderkatua den:

Auñamendiak deritze euskal Pirinioko mendiek osatzen duten mugari. Era berean Auñamendi (Pic d’Anie frantsesez) toponimotik eratorria dena, bertan leku hartutako mitologiagatik euskal mendi sakratutzat hartu izan dena.

Hala, Auñamendik imajinatutako komunitate horren irudikapena eta proiektzioa izanen da (izaera dokumentaldun irudikapenen alegiazko objektibotasun batek suposatzen dituen errealitate/irudikapen harremanaren problematikaren baitan), Mendizabal, kolorea galdutako argazkietan errepikatzen diren modelo bisual horien bilketaren bitartez azaleratzen saiatuko dena.

61 Benedict Andersonek “Komunitate Imajinatu” gisa kontzeptualizatutako horretan, nazioa komunitate horren partaide sentitzen diren horiengandik imajinatua litzateke. ANDERSON, BENEDICT, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London, Verso, 1983.

62 MENDIZABAL, ASIER, “Vistas, en picado”, *Paesaggio*, Rooster Issue, Ed Blauer Hase / ANTespacio, 2012, 15.or..
DELEUZE, GILLES, *Proust and Signs*, op. cit., 8. or.. Euskerara itzulpena geurea da.

63 AGUIRRE, PEIO, “Asier Mendizabal. Auñamendi, 2005”: STEINER, BARBARA (Ed.), *Thinking Europe. The Scenario Book*, 2012, 126-127. or..





Soft Focus



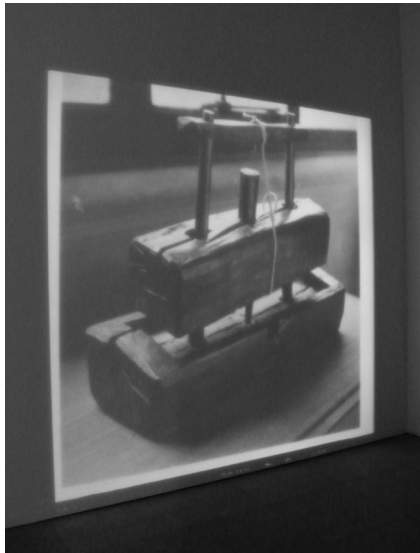
- [73] *Aquellas brumas de los montes son para mí un recuerdo indeleble; otras cosas se me han olvidado; odios y cariños, favores y desprecios han pasado por mí sin dejar una huella; esas brumas, en cambio, anegaron mi alma para siempre: ya no salen de ella, ya no salen jamás.*

Pio Baroja
Fantasías Vascas

Soft Focus (2011), *La Gran Enciclopedia Vasca* delako enpresarako Sigfrido Koch argazkilariak 1976ean San Telmoko Museo Etnografikoko inbentarioari ateratako argazkien 80 bat diapositibek osatzen dute. [73] Irudi hauek baina, “*soft focus*” delako filtro difusore batekin lausotuak aurkezten ditu Mendizabalek; hain zuzen, kantauriar paisaiaren lanbroaren adierazle gisa zein urrutiko edo ametsetakoa litzatekeen garai “harekiko” erreferentzia moduan Koch-ek berak euskal paisaia nahiz erretratuen irudikapenean erabilitako *soft focus* edota lausodura errekurtsua errepikatuz.

Soft Focus delako pieza hau, baina, objektu etnografikoen diapositiba lausotuz ez ezik testuz ere osatu eta aurkezten du Mendizabalek (artistaren azken lanetan errekurtsu errepikatu bihurtzen ari deneko formula erabiliz). Hain zuzen, identitate irudikapen zeinuen sortze, esanahitze eta sinbolizazio prozesuak ikertu eta azalaratzeko saiakerak bere lanean duen pisuaren ondorioz, irudien materializazioaz gain testuak ere garrantzia handia hartuko du Mendizabalen azken lanetan. Bere egite horretan garaikideak diren herentzia kontzeptualeko bi joera nabarmen bilduz: batetik, irudikapen krisi baten problematika tratatzea zein haren sintoma izatea, eta bestetik, arte proiektua bera ikerketa proiektu batean bilakatzea. Biak hala biak postmodernitatearen adierazgarri diren joerak.

Mendizabalen irudi dispositiboa bezain indartsua den testuan, beti ere irudikapenaren bitartekaritzaren inguruan hainbat narrazio hari ehuntzen ditu: batetik, objektu etnografikoaren irudikapenaren problematikari eusten dioena, eta bestetik, Euskal Herriko ezaugarri identitarioak katalogatze nahi batekin lotuta legokeen haren adierazle baten materializatzea, sinbolizatzea eta naturalizatzea. Hain zuzen, Sigfrido Kochek *soft focus* edo filtro difusore horren bitartez sortu eta zabaldutako lausodura irudi horren bitartez, lanbroa (besteak beste, Barojaren literaturan ere erabilitako irudia) efikazia sinboliko handiz materializatuko du, euskal izate batekin lotutako irudikapen naturalizatuan bihurtuz. [74] Honela dio Mendizabalek piezaren parte den testuan:



Asier Mendizabal, *Soft Focus*, 2011.
Diapositiben proiektzioak. Detailea.

1976an hasi eta ia laurogeiko hamarkada osoan, Sigfrido Koch Arruti-
ren argazkiak nonahiko bihurtu ziren Euskal Herrian, egutegi, kartel eta
argitalpen txukun gisa. Euskal kulturako pertsonaia garrantzitsuenei
zein modeloei egin zizkien erretratuak –hauet normalen taldean, arropa
folklorikoak soinean zituztela- urre koloreko argi batek tindatzen ditu, bere
paisaia argazkietan, mendiak ezkututzen dituen laino zerratu berbera ze-
harkatzen duen argia. Hain eraginkorra izan zen irudikapen horien estilo
bisual berezia eta nonahikotasuna, erreprimutako identitate sinboloen
lehengoratze idealizatua egiteko beharra ikusi zen une historiko hartan,
ezen bazirudien betidanik erabilitako baliabideak zirela, euskalduntasuna-
ren berri ematen duen funtsezko estilo bat zela. Ezaugarri eta ohitura jakin
batzuen erabilera hau XIX. mendearen amaiera aldera antropologiak etno-
tipoa finkatzeko egindako lan neurotikoari zor bazaio ere –eta testuinguru
horretan kokatu behar da Telesforo Aranzadik euskal etnografiaren kasuan
egindako ekarpena-, desberdintasun formal bat badago irudikapen haue-
tan, berrikuntza adierazgarri gisa. Eta berrikuntza horrek betidanik tokiko
izaeraren irudikapenetik bereizteztina izan dela pentsaraztera eraman gai-
tzake: filtro difusore edo soft focus delakoan bitartez lortzen den lausodura
efektuak siluetak leuntzen ditu eta irudiaren ehundura hausten du argazki
pikor lodi batean, lanbroaren oroitzapen erromantiko baten antzera. Lan-
broa, Kochen lanen ondoren Kantauri itsasoko paisaiaren irudikapenen
adierazle bereiztezin bihurtu zena, gehiagotan agertu izan da literaturan,
argazkilariaren estiloak seinatzen duen tradizio piktorkoan baino. Eta
ebokazio horretan lanbroa paisaiaren berezitasun klimatikoa bera sin-
bolo gisa aurkezten zuen, baina aldi berean, oroimenaren edo ametsaren
zehazgabetasunaren erreferentzia metaforiko gisa erabiltzen zuen, modu
anbibalentean. Urrutiko edo amestutako garai bati aipamena.⁶⁴

Koch-ek 1976ean San Telmo museoko ondare etnografikoa kata-logatzerako
garaian bere argazkietan berezkoa zen lausodura efektu hori gabe fotografia-
tuko bazuen ere (dokumentazio irudiak suposatzen duen objektibotasunak
eskatuko lukeen modura), ez dirudi hauen konposaketan eta argiztapenean
irizpide neutroak ezartzea Kochen lehentasuna izan zenik. Mendizabalek
ohartarazten duen gisa, teknikoki argazki garbi bat ateratzeko muga lira-
tekeen enfokatze intuitiboak eta objektuak museoan zuten lekuan bertan
fotografiatzeko xedapenak irudiak halako arrarotasun batean biltzen ditu.
Eta irudikapen hauen arrarotasun edo desegokitasun hori objektu etnogra-
fikoaren errepresentazio problematikaren (irudikapen/errealitate arteko
problematikaren) sintoma gisa azaleratzen da (are gehiago, etnografikota-
suna bere objektu bihurtu zuenaren eskutik).⁶⁵

64 MENDIZABAL, *Soft Focus*, op. cit., 2. puntua.

65 Ibid., 4. puntua.

[74]



Sigfrido Koch.
Aita Barandiaran bere Ataungo etxean.

Hala, Mendizabalek (objektu etnografikoaren) irudikapenaren desegokitasun hori bigarren operazio sinboliko batean adieraziko du; hain zuzen, Kochen lausodura edota *soft focus* filtroaren bitartez, argazki horiek are eta arrarogo aurkeztuz. [73] Hemen, berriz ere lausodura adierazle hori gehituz, edota objektu etnografikoaren irudikapenean desegokitasun bat erantsiz, irudikapenaren bitartekaritza da Mendizabalek azalerazten duena. Irudikapenaren bitartekaritza problematika bikoitz hori argi laburbiltzen du artistak *Soft focus* pieza honetan erakutsi eta narratzen duen argazki baten bidez:

Argazkilari ezezagun batek Koch familiaren esparru pribatuan egindako argazkian argazkilaria ikus daiteke mahai baten mutur batean jarrita; guri bizkarra emanez, beste muturrean jarrita dagoen adineko apaiz bati erretratu bat egiteko prestatzen ari da. Altzariak eta inguruak, oro har, baserri baten sukaldea gogorarazten dute, eta argazkiko eszenak eta erretratu egiteko zain dagoen pertsonak Kochek aurretik ateratako argazki askorekin duen antzekotasun handiak, Joxemiel Barandiaranekin egindako argazki saio bat zela pentsatzera eramana ninduen. Nahiz eta beranduago jakin nuen erretratuko pertsona ez zela Barandiaran, parroko petrikilo bat baizik (ikerketa antropologiko baten objektua, seguruenik, subjektua baino gehiago), eszenak baliabide estilistikoa nolabait erredimitzen zuen ezusteko txiki bat zeraman. Filtro difusorea prestatzeko, Kochek, keinu intimo batean, bere hatsa erabiltzen zuen kamera objektiboa lurruntzeko. Soluzio tekniko bakun batek ordezkatzeko du argazki gailua, sortutako efektua bezain adierazgarria den keinu fisiko batekin.⁶⁶ [75]

Asier Mendizabal, *Soft Focus*, 2011.
Argitapeneko irudia.

[75]



66 Ibid., 3. puntua.

Goierri Konpeti

Giza talde bat, inguruko fabriketan lan eta berba gutxi egiten duten gizon gazteak, talde-erritu eta aisialdi eta kontsumo mekanismoetan oinarrituta dagoen jokaera kultural jakin bat, kotxei eta euren ingurukoari buruzko obsesioa (pinudien arteko rallyak, koadrilak alokatuta duen baserriko garajeen egindako konponketak eta pertsonalizazioak, gaueko auto lasterketak), eta eszenatoki bat, Goierria, euskal izaeraren muturreko zeinuz josisia dagoen lekua (baserri eta industria inguruaren nahasketa, giro erdalduna eta giro euskalduna, paisaia idiliko eta klaustrofobikoa, egoera ekonomiko ona, polarizazio eta tentsio politikoa). Goierri, horixe izango da pertsonaien gorabeheren lekuko sorgorra.⁶⁷

Hala deskribatzen du Miren Jaiok Asier Mendizabal eta Iñaki Garmendiaren *Goierri Konpeti* (2002) filmaren argumentua, filma bera estreinatu zeneko *Front Line Compilation* (2002) programaren katalogoan.

Mendizabalen *Auñamendi* edo *Soft Focus* lanetan paisaia arketipo baten identitate irudikapen zeinuen sortze, esanahitze eta sinbolizazio prozesuak ikertu eta azalertzeko saiakera material eta testualak nabarmentzen badira; hemen, hamarkada bat atzera eginaz, Mendizabalek eta Garmendiak elkarlanean gauzatutako *Goierri Konpeti* inguruarekiko aisialdi eta kontsumo moduen adierazleak lotuz, paisaia filmiko bat eraikitzen dute. Bertan, Goierri Konpetik leku hartzen duen eremu konplexu hori zeinu konkatenatuz osatuz: presa / Basterretxearen eskultura / baserri ustiaketak / Goierri Konpetiren antolaketa / rocka / pinuak, edo etxe ataria / ingurua / barbakoa / jendea / mendia / txunba-txunba. [76]

Ronald Barthes-en ekarpenei jarraiki, paisaia filmikoa adierazle anitzez osatutako testua litzateke, non filmaren esanahia ez letorke hutsean egileak edota filmean agertzen den geografia jakin batek ezarria, baizik eta bera parte deneko sistema kultural zabalago baten baitan hauteman beharko genituzkeen adierazle eta esanahitze iturri kultural ugari osatua. Jeff Hopkins-ek, filma adierazle anitzez eraikiriko paisaia semiotiko legez aztertuz, leku zinematikoak lekuaren zentzu konbentzionalarekin hausten duela dio. Izan ere, leku zinematikoak ez baitu zertan espazio fisiko zehatz bati atxikia egon behar. Aldiz, sentitutako zentzua emanen dioen “puntu fokal” edota “puntu adierazgarri” bat dela esan genezake, zeinak forma anitzak izan ditzakeen.⁶⁸ Zentzu honetan baliagarri zaigu Yi Fu Tuanek lekuaz dioena, hots, lekua balio sentitu bat duen zentroa litzatekeela.⁶⁹ Hala, “zentroak” sistema espazialean kokapen bat adierazten badu ere, “balio zentro” batek edota “zentro sentitu” batek ez du zertan espazio absolutuan fisikoki kokatua egon behar. Hots, lekua leku egiten dueneko zentro sentitua puntu fokala edota puntu adierazgarria da, zeinak, esan bezala, forma anitzak izan ditzakeen: pertsona bat, gauza bat, eleberri baten bidez eraikiriko ingurune imaginario bat... izan daiteke. Areago joaz, lekua bizipen bitartez eraikiriko zentzua duen zentroa bada (Tuan), sentitua izan behar duen zentroa, Hopkinsek zera esanen du: filmak zentzua duen zentroa izateko konpartitutako ideiadun, baliodun eta bizipendun puntu fokal edota puntu adierazgarria behar duela izan. Hala,

67 JAIKO, MIREN, “Gizonen artean”: *Front Line Compilation*, op. cit., 54. or..

68 HOPKINS, “Mapping of Cinematic Places: Icons, Ideology, and the Power of (Mis) representation”: AITKEN / ZONN (Ed.), *Place, Power, Situation, and Spectacle. A Geography of Film*, op. cit., 50. or..

69 TUAN, YI-FU, *Space and Place*, op. cit., 4. or..

[76]



Asier Mendizabal eta Iñaki Garmendia, *Goierri Konpeti*, 2002. Bideo stillak.

filmean sentitua deneko balio horren zentzua filmaren bizipenean fundatzen da. Beraz, leku zinematikoa ez da pantailan proiektaturiko mundura mugatzen (filmak leku hartzen duen geografara), baizik eta filmaren bizipenetik eraikitako adiera-eremura irekitzen da (filmaren geografara, hain zuzen).⁷⁰ Filma paisaia semiotiko bat legez hartuz, beraz denbora, espazio eta geografia tipo ezberdinek osatzen dutela esan genezake, baita horiek osatzen dituzten zeinu adierazle eta ikonikoez ere.⁷¹

Hala, esan genezake, Goierri Konpetiren “balio zentroa” edota “zentro sentitua” autoak eta haren mugimenduak osatzen dutela; non zeinu anitz horiek, sekuentzia elkarlotu batean, autoaren barnealdetik ikusten ditugun bailara, pinudi eta baserriak zeharkatzen dituzten bihurtu lotzen dituzten. [77] Berriz ere Jaioren narrazioa ederra bezain adierazgarria da:

Eszena bat. Malda batean dozenaka mutil kalimotxo botilez betetako Eroskiko poltsak hartuta eta ziztu bizian pasatzen diren autoei begira. Beste eszena bat. Oraingoan kotxe barrutik, paisaia ikusten da pasatzen aurreko eta alboetako leihoetatik. Mugimenduarena Goierri Konpeti-ren zirrikitu guztietan sartzen den ideia da. Hala eta guztiz ere, eta gezurra iruditu arren, Garmendia eta Mendizabalen bideoa ikustea paisaiari begira egoitearen antzekoa dugu. Ematen du pertsonaiak ezinbestean harrapatuta eta lotuta daudela dokumentalari izena ematen dion eta toki guztiak betetzen dituen paisaia aldaezinari. Eta koadrila eta autoen mugimendu urdurien eta guztiak harrapatuta dauzkan paisaiaren gelditasunaren artean, kontraesan moduko bat sortzen da, eta hortik, halako batez, ustekabeko lirikotasuna...⁷²

Asier Mendizabal eta Iñaki Garmendia, *Goierri Konpeti*, 2002. Bideo still.

[77]



⁷⁰ HOPKINS, “Mapping of Cinematic Places: Icons, Ideology, and the Power of (Mis) representation”: AITKEN / ZONN (Ed.), *Place, Power, Situation, and Spectacle. A Geography of Film*, op. cit., 50. or..

⁷¹ CRESSWELL, *Place: A Short Introduction*, op. cit., 8. or..

⁷² *Ibid.*, 57. or..

5.3.2. Eizagirre

Nire irudiak ez dira horren interesgarriak, ez eta gaiaren edukia ere. Soilik 'errealitate' bilduma batzuek dira; nire liburua ready-made bilduma baten tankerakoa da.

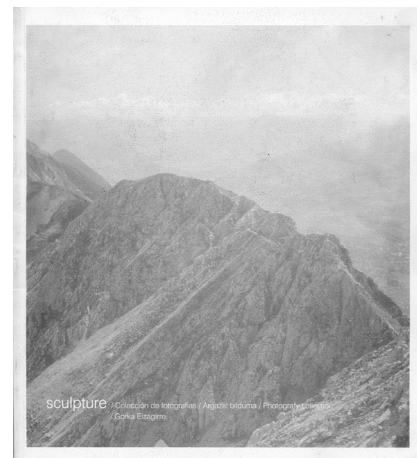
Ed Ruscha

Sculpture

“Sculpture” da, huts hutsean, Gorka Eizagirrerek (Donostia, 1971) argitaratutako argazki bildumaren izena.⁷³ “Sculpture” izenburuak, “argazki bilduma” izateak, argitalpen izaerak, erabilitako lengoia soilak, eta baita eraikuntza tipo baten errepikapenak, guztiak batera, Bechertarren *Anonymus Sculpture* ekar dakiguke burura [38].⁷⁴

Alabaina, Euskal Herriko kareharrizko mendi prototipikoa da, txuribeltzean, *Sculpture* (2000), Gorka Eizagirrerek (Donostia, 1971) argitaratutako argazki bildumaren azala. [78] Orria pasa hala, kareharrizko mendiaren irudiak beste naturaleza batetako irudiei ematen die bide, non berdegunetzat duguna eta urbanotzat duguna nahastu egiten diren. Eizagirrerek, elkarloturiko zeinu kate baten moduan, hurbileko eremu urbano hedatu baten imajinarioa egituratzen duten elementu adierazleen argazkiak aurkezten dizkigu bata bestearen alboan: mendiak, pinuak, kotxeak, gasolindegia, errepide eta aireportuak, kontsumo guneetako logotipoak, euskal eskola estiloko abstrakzio gogorreko eskulturak, eta behin eta berriz, baserri itxurako euskal etxe tipologia berri baten adibideak. [79] [80] [81] [82]

Kateatutako zeinu horien bidez Eizagirrerek *Sculpturen* biltzen dituen argazkiek eremu periurbano lokal baten paisaia erakusten digu finean. Periurbanizazio kontzeptuak eremu rural eta urbanoaren arteko muga sozioekonomiko, kultural nahiz fisikoen lausotzeak eragindako urbanizazio forma hedatua ematen du aditzera. Munduaren globalizazio prozesu orokorrarekin bat emaniko eremu urbanoaren hedapen lauso bat litzateke; dentsitate baxuko paisaia gisa (urbanizazio bereziak, kokaleku sakabanatuak) edota sare moduko agertoki modura (elementu arterial, enklabe edota nodo lez) gorpuzten dena. Urbanizazio prozesu global baten ondorioz sorturiko eremu urbano hedatu hibrido horren izaerak, haren zeinu adierazleek aditzera eman dakiguketaren kontran, baina, baserri/hirigune arteko dikotomian baino lokal/global arteko dialektikan kokatzen gaituzte Francisco Entrenaren ustez.⁷⁵ Horren sintometako bat litzatekeelarik, urbanizazio prozesu global hauen ondorioz emaniko homogeneizazio prozesua, zein horrek sortarazitako galera sentimenduaren aurreko lekuaren identitate bereizte nahia.



73 EIZAGIRRE, GORKA, *Sculpture. Argazki bilduma*, Donostia, Gipuzkoako Foru Aldundia / Bilbaoarte, 2000.

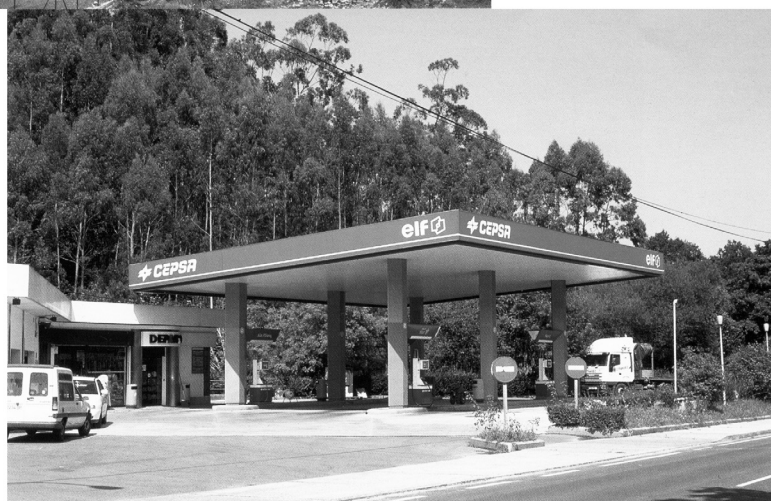
74 2000. urtean BilbaoArten izandako Gorka Eizagirreren erakusketa argazki bilduma horretara mugatzen zen. Izaera horrek erraz gogora ekartzen dizkigu tradizio kontzeptualeko zenbait argitalpen formako lan; besteak beste, Ed Ruscha, Bernd eta Hilla Becher, Hans-Peter Felmann edota Dan Grahamen hainbat lan.

75 Francisco Entrena-k dio, geroz eta orokorragoa den urbanizazio hedatuan nekazal munduaren eta hiriaren arteko bereizketak zentzua galtzen duela. Haren esanetan, landa/hiri dialektika hori lokal/global dialektikagatik ordezkaturia izan da.

ENTRENA, FRANCISCO, *Cambios en la construcción social de lo rural. De la autarquía a la globalización*. Madrid, Tecnos. 1998, 176. or; ENTRENA, “Procesos de periurbanización y cambios en los modelos de ciudad. Un estudio europeo de casos sobre sus causas y consecuencias”, op. cit., 80. or..

Gorka Eizagirre, *Sculpture*, 2000.

[79]



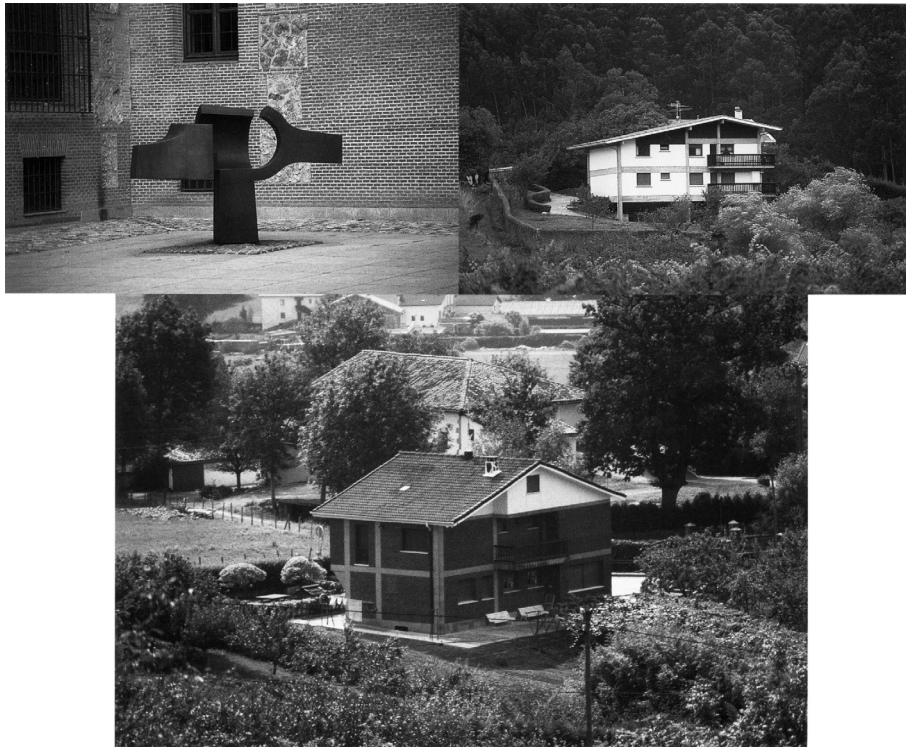


[80]



[81]





[82]

Hala, Eizagirrerren argazki bilduman, elkar-loturiko zeinu kate arraro batzuen modura, erraz antzeman ditzakegu zeinu bereizle lokalak (baserri itxurako etxe tipologia berria edota Shell gasolindegia biko teiltatua moduan), globalizazio orokortu baten homogeneizatzeko prozesuekin bateratuta, globalitatearen forma “anonimo” edo “generiko” (Rem Koolhaas) batean materializatzen direnak. Azken batean, urbanizazio prozesu global beraren bi alderdi bailirateke homogeneizazio generiko batera jotzen duten eraikuntza anonimoak nahiz identitate kultural baten bereiztera jotzen duten irudiak. Hala, paradajikoki, horren urrunak ere ez dira izango Grahamek *Homes for American* bildutako inongo tradizio bernakularretik at mantentzen diren AEBetako etxe prefabrikatuak [39] eta Eizagirrek *Sculpturen* biltzen dituen bereizle lokalen irudira eraikiriko “neo-baserri” hiper-kodifikatuak. Marc Augé esanda bezala, gainmodernitateak sortutako “ez leku” horiek (errepide, gasolindegi, aireportu, supermerkatu, aisialdi parke... eta abarrek osatutako eremuak), “identitatedun leku erlazional eta historiko” haren zeinuz gainirudikatzen dira maiz.⁷⁶

The Valley Issue



- [83] Beste argazki bilduma bat: *The Valley Issue* (2006),⁷⁷ edota “bailarako kontua”. Berriz ere, tradizio kontzeptualari keinu eginaz, Ruschak suburbia amerikarrek gasolindegiak moduan [37], Eizagirrek baserri itxurako euskal etxe tipologia berri horretan 252 argazki biltzen ditu. [83] “Intentzionalitate murriztutudun” katalogazio lan modu batean edo,⁷⁸ Eizagirrek baserriaren itxurako eraikuntza tipologia berri horren forman fokatzen du begirada. Garai bateko baserriaren funtzio nahiz egitura arkitektoniko hura jada galdua, eraikuntza tipologia berri honek haren irudira eginiko berrinterpretazioaren bilakaera formalean, etxaldearen mutazio formal horietan, hain zuzen. Hartziko basa-herri ziren baserrien ordeztu, egun harri losaz apainduriko ormigoizko etxe bihurtutako txaletak; garai bateko egurrezko bigen ordeztu ormigoiezko egiturak, edota biga haien itxuraz egun ornamentu bihurtutako elementuak; eskalaz kanpoko arku eta terrazak; edota garai bateko etxaldearen ordeztu etxearen partzela mugatzen duten itxiturak...

Funtsean diseinuaz edo formaz hitz egiten duen lana da, baina forma hauek espazializatzeko modu berri batzuetara ere igorrazten gaituzte. Bizitza nahiz espazio urbanoaren orokortze prozesu globalaren baitan -eta berriz ere espazializazio lokal eta global baten arteko dialektikan sarraraziz- forman itzultutako espazializazio hauek espazioaren ekoizpen eta kontsumo modu berri batzuez egiten digute hitz, bai eta geure bailaretako zeinu adierazgarri.

Esan genezake, baserri itxurako euskal etxe tipologia berri hauek, batetik, bertako topografia mantentze aldera, hirigunetik kanpoko lursailen lurralde antolaketa legediei jarraiki eraiki beharreko eraikuntza tipologia direla (baserri tipologiaren zenbait ezaugarri eusten diotenak, adibidez, garaiera,

⁷⁶ AUGÉ, op. cit., 58-61. or..

⁷⁷ EIZAGIRRE, GORKA, *The Valley Issue*, Bilbao, Revolver, 2006.

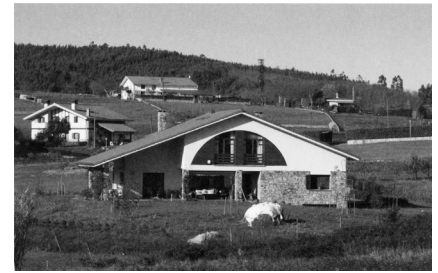
⁷⁸ Eizagirrerren *The Valley Issue* lanaren harira, Lars Bang Larsen kritikariak halako “intenzionalitate murriztu” batez hitz egiten du, nahiz eta katalogazio nahi bat nabarmena egiten den baserri itxurako eraikuntza tipologia berri horren argazki bilduman. BANG LARSEN, LARS, “Community type property fact”: EIZAGIRRE, , *The Valley Issue*, op. cit..

edota teila arabiarra eta biko teilatua izatea). Bestetik, garai bateko funtzio laboral eta familiarra galdurik (baserriak, orain gutxi arte, familia ugari bati leku emateaz gain, nekazaritza eta abeltzaintza ekoizpenerako eraikuntza multifuntzional ziren), bestelako balio baten jabe dira; hiri erdigune kongestionatuetatik kanpo eta naturatik hurbilago leudeken bizilekuak izatea, adibidez. Eta era berean, paisaia euskaldun baten bereizgarri liratekeen proiektzio eta zeinu identitario ere badira.

Baserritxurako eraikuntza tipologia berri honek, baina, beren egituraren izatea galdua duten heinean, lekuaren praktika eta kontsumora baino irudi baten kontsumora bideratuak leudeken arkitektura liratekeela esan genezake. Hots, Francesc Muñoz-en esanari eutsiz, lekua bera sortzea posible ez denean (berezi egiten zituen harreman sozial eta kulturalak berrekoiztea zail denean), bere irudia da erreplika moduan birsortu daitekeena.⁷⁹ Eta Muñozek lekuaren bizipena haren irudiaren kontsumoarekin ordezkatzeko deladioen gisa, Koolhaasek ere zera adieraziko du, egun memoriak baino halako nostalgia batek duela pisu gehiago.⁸⁰

Hala, *The valley Issuen*, baserriaren irudira eraikitako tipologia berri horren (*neobaserri* horien) errekipanean, bada zerbait etxe horiek proiektatzen duten irudikapenean *lekuz kanpo* dagoela sentiarazten diguna, edo bat ez datorrena. Hots, paradoxa badirudi ere, lekua birsortu nahiko luketen etxe horiek lekuz kanpo daudela.

Desegokitasun honek mahaigainean jartzen duena, geure ekoizpen eta kontsumo moduek sortarazitako krisiaz gain, bestelako krisi bat da: geure ingurunea era bizi eta garaikide batean (memoriaz baina nostalgirik gabe) irudikatzen dugun zailtasuna.



Gorka Eizagirre, *The Valley Issue*, 2006.

79 MUÑOZ, "Paisajes Aterritoriales, Paisajes en Huelga": NOGUÉ (Ed.), *La Construcción Social del Paisaje*, op. cit., 293-297. or.; MUÑOZ, *Urbanización. Paisajes comunes, lugares globales*, op. cit..

80 Rem Koolhaas-en esanetan, egun geroz eta nostalgia gehiago dugu, eta paradoxikoki, geroz eta memoria gutxiago.

KOOLHAAS, REM, Strelka Institute of Media, Architecture and Design:
<http://vimeo.com/22666704>

5.3.3. Aranberri

Soilik habitatzeko gai bagara eraiki genezake.

Martin Heidegger

Paisaia ez eskenatoki moduan baizik eta koartada lez.⁸¹ Hala darabil Ibon Aranberrik paisaia, ez era nostalgikoan jatorrizko eskenatoki “hura” legez, baizik eta koartadak adierazten duen “hor egon izanaren” bizipenaren ezagu-tzatik abiatutako leku edo errealtate konplexu gisa. Beti ere paisaia modernoa den begirada urbano batekin lotuz, bere lanak beti testuinguru jakin batean dute abiapuntua, bizipenaren ezagutzatik abiatutako bilaketa eta ikerketa prozesu luzeei bide emanez (maiz urteetan zabaltzen direnak) -nahiz eta hauek momentu jakin batzuetan artean materializatzen diren, era formal batean ebatziz (eskulturaren materialitatearen bitartez zein materiaren testualitatearen bitartez, hots, informazioaren izate testualaren bitartez).

Bada, beraz, inguruarekiko bere gerturaketan bizipenean oinarritutako hurbilketa afektibo eta subjektibo nabarmen bat, nahiz eta bere hurbilketak begirada global batetik azaleratu eta berrirakurtzeko gaitasuna duen. Hala, bere lanak, maiz, errealtate lokal batetik abiatzen badira ere erraz estrapola daitezke errealtate global batera.

Era berean, Ibon Aranberriren lanean bada ekintza edota gertaera baten bitartez desordena sortuz,⁸² errealtatearen ordena (eta konkretuki paisaiaren ordena) eraldatzeko eta geure imajinarioan narratibitate berri bat eragiteko saiakera. Hala eusten diete, hor-egon-izanaren koartadatik, *Luz de Lemoniz* (2000), *(Ir.T.nº513) zuloa* (2003) eta *Exercises on the North Side* (2007) moduko lanek, Miren Jaio arte kritikariak adierazita moduan: su artifizialak botaz, kobak itxiz, elur jausiak eraginez.⁸³

81 Juan Luis Moraza-k 2007ko udan Guggenheim Bilbao Museoan antolaturiko *Incógnitas. Cartografías del arte contemporáneo en Euskadi* (Ezezagunak. Euskal Herriko arte garaikidearen kartografiak) erakusketa-saiakera kartografikoaren harira antolatutako “Artes Suspensivos” foroan baitan parte hartu zuen Ibon Aranberrik “Contextos, Territorios” mahainguruan 2007ko abenduaren 20an. Bertan, era anbiguo baina esanguratsu batean, paisaia eszenatoki moduan beharrean koartada legez erabiltzea aldarrikatu zuen.

82 Ibon Aranberriren esanetan ordenamendu urbanoa baino “errealtatean desordena sortzea” behar luke izan eskulturaren helburuak. JAIO, MIREN, “Utopía, entropía y después”, *Mugalari*, 349 zenb., Gara, 2005eko Abenduaren 7a. Berriz ere katalogo honetan argitaratua: ARANBERRI, IBON, *Wiro, containment*, Gasteiz, Eusko Jaurlaritzaren Argitalpen Zerbitzu Nagusia, 2006, 18-19. or.. Euskaraz: 20-21. or..

83 Hala amaitzen du Miren Jaioek Ibon Aranberriren lanaren inguruan argitaratutako *Utopía, entropía y después* artikulua: *generar el mismo desorden sobre deorden-, trabajar no desde después de la utopía, sino desde después de la entropía: cerrar cuevas, plantar árboles, lanzar fuegos de artificio*. JAIO, MIREN: “Utopía, entropía y después”: op. cit..

Luz de Lemoniz

Garai berri baten promesan, milurteko berriaren hasierarekin bat, Ibon Aranberrik Lemoizko zentral nuklearra berriz ere mapan kokatzea izango du helburu. Garai postindustrialaren irudi izango den hiri berriaren tankerako dispositibo distiratsu eta espektakularrak erabiliz, Lemoizko zentral nuklearran su artifizialak botatzea izango da lehen asmoa, leku hura iraganetik etorkizunera berresanguratzeko.

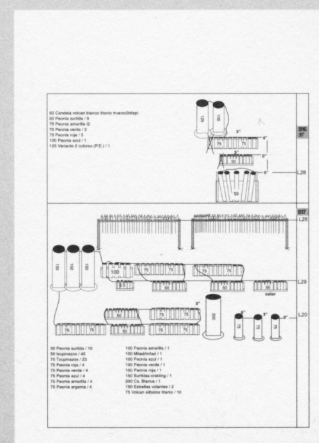
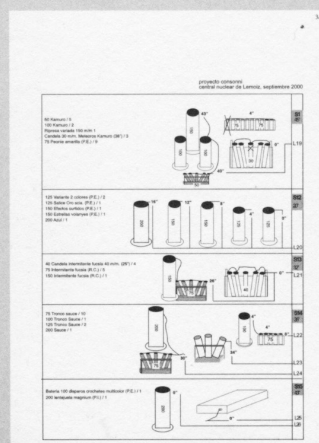
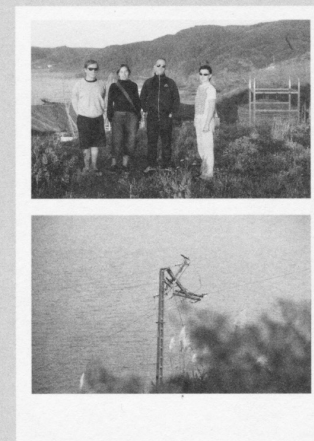
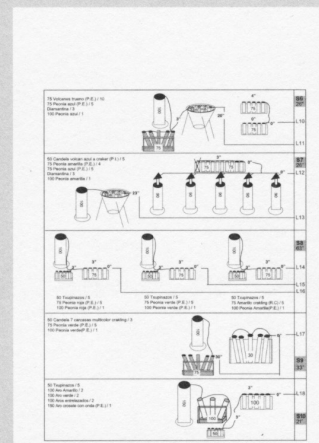
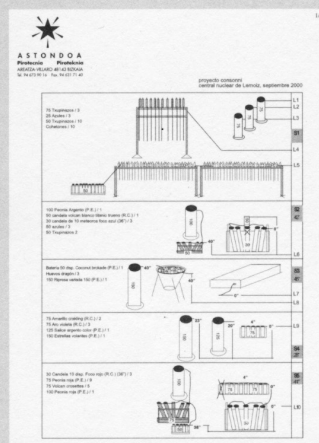
Lemoizko nuklearraren eraiketa (Frankoren diktadurapeko proiektu elektriko nazionalaren parte izandakoa, EAEko gastu energetiko handia asetzea bide zuena) 1972an jarri zuen abian Iberduero-k (ondoren, Hidroeléctrica Española enpresarekin batu eta gero, Iberdrola-n bihurtuko zenak). Lemoizko nuklearraren atzetik Deban, Ispasterren eta Tuteran ere beste hiru zentral nuklear eraikitzeke asmoa ere bazen. Alabaina, euskal kantaurialdeko plangintza nuklearra herriaren kontrako mugimendu zabal batekin aurkitu zen, hamarkada oso batean zehar hainbat eta hainbat mobilizazio kanalizatuz: manifestazioak, argi-itzalketa eta argindarraren ez ordaintze orokorrak, zentral nuklearraren kontrako sabotajeak, zentral nuklearrerako lanean zebil-tzanen beraien lanuzteak, orain arte dirauten pintadak eta irudiak... 1977tik aurrera ETak ere hainbat lehergailu jarri zituen zentral nuklearraren kontra, kalte material handiak sortuz eta oraindik zentrala hustu ez zuten hiru langile erailez. Jose Maria Ryan ingeniaria ETak bahitua eta erahila izan zen. Era berean, zentral nuklearraren kontrako mugimenduaren aurkako errepresio poliziala basatia izan zen. David Alvarez Peña eta Gladys del Estal erahil zituen poliziak, eta balaz zaurituak ere hainbat izan ziren. Azkenean, kontrako mugimenduaren babes sozial handi baten ondotik, zentral nuklearra, sekula martxan jarri gabe, bertan behera utzia izan zen. Guzti horrek, tragedia handi baten eskenatokian ez ezik, herri mugimendu eta erresistentziaren ikurrean bilakatu zuen Lemoiz Euskal Herrian.

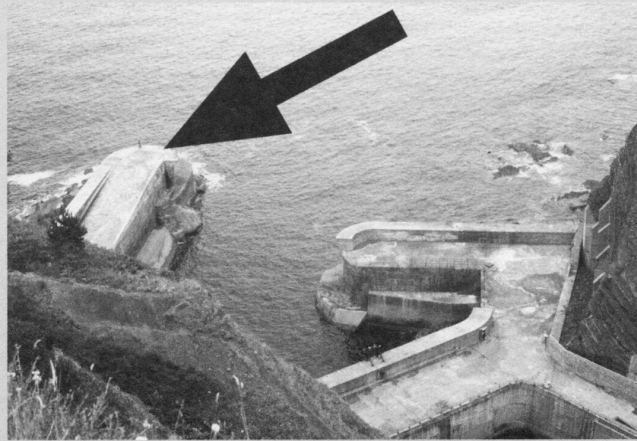
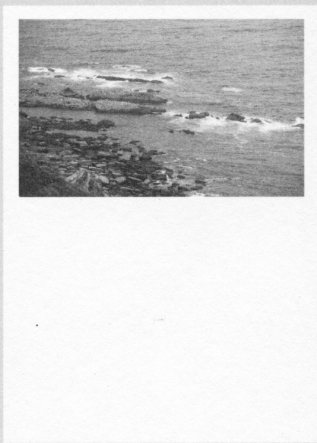
Denboraren pasaerak utzitako ahazturaz eta garai berrien baikortasun espirituaz baliaturik, halako eskenatoki batean su artifizialak boteaz, Aranberrik, batetik, lekuko imajinario soziopolitikoa, bestetik, garai berrien distira espektakular mass-mediatikoa eta mugimendu masiboak nahasteko asmoa izango du. Gatazka elementuak batuz, sendaketa lekarkeen talka-terapia baten moduan, lekua eta memoria (garaiaren eta aldaketa sozioekonomikoe-kiko oihartzunean) iraganetik etorkizunera begira berresanguratzeko nahia izango du. Azken batean, gatazka elementuen arteko talka baten bitartez geure imajinarioa berritu eta lekua sortzekoa.

Egokieraren zailtasunak eraginda, eta Iberdrolaren ezezkoaren ondotik, ezin izango ziren su artifizialak bota. Baina era berean, talka horretatik eratorritako porrota bera indar bihurtuko du Aranberrik. Irudi diapositiba dispositibo modura aurkeztua, [84] Luz de Lemonizek, diapositiben etenduran kontatutako errelato moduan, argitzalاک emango dizkio lekuari, memoriari eta geure imajinarioari.

Ibon Aranberri, *Luz de Lemoniz*, 2000. *No trees damaged* katalogoan argitaratu-tako irudi sorta.

[84]





Luz de Lemoniz (2000) consonni⁸⁴ arte produktorekin batera eginiko proiektua izango da, non arte joera garaikide baten baitan, bazen garaikide-tasunarenak propio diren dispositiboek baliatuz artea errealitatean txertatzeko nolabaiteko saiakera bat. Hala, esan daiteke, *Luz de Lemoniz*, kontsumo eta komunikazio moduekin elkarrizketan planteatua eta negoziazio jarrai batean gertatua izango dela. Baina era publikoan planteatua eta negoziazio jarraian garatutako proiektu honen porrotak, bai eta ekonomia berriaren baitan halako arte proiektu komunikatiboak kapitalagatik irentsiak izateko arriskuak ere, bestelako estrategia batera bideratuko du Ibon Aranberri: *Luz de Lemonizen* era publiko hutsean eta negoziazio jarraian aritzetik, (Ir.T.nº513) zuloan era ia sekretuan eta bakarrik lan egitera pasako da.

(Ir.T.nº513) zuloa

Informazioaren gizartean, errealitatea bere osotasunean hautemate aldera, guztia sistematikoki banatzera, konpartimentatzera, jo ohi dela dio Ibon Aranberri. Hala agerrarazten zaigu natura ere, irudi arketipiko batera mugatua, alegiazko paradisu hura bailitzan.⁸⁵ Hala, natura/kultura arteko ordena iraulari asmoz, jatorri paradisiako haren irudikapen lirartekeen mendiak enmarkatu nahi izango ditu Aranberri bere izurdura informean etendura bat sortuz. Hain zuen, Iritegiko kobazuloa metal plantxa batez itxiz. [85]

Itxiera honek, lehen keinu sinboliko honek, leku jakin batean aurkitzen du bere esanahia: Aizkorondoko Iritegiko harpean. Aranberri jarraiki, Oñatiko udalerrian kokatutako koba hau bere ingurune eder eta tamaina aproposagatik izan da aukeratua, bai eta arkeologikoki zein biologikoki duen interesagatik ere: bertan historiaurreko aztarnategi bat aurkitzen da -nahiz eta indusketa gehiagorik aurreikusten ez den. Egun, baina, batik bat, saguzar kolonia handi baten harpe izateagatik da hainbat zientifiko zein ikasleagatik bisitatua.⁸⁶

Koba hau da Ibonek plano soil batez ixten duena, diseinuaren funtzionalitateari eutsiz eta bertako ekosistemara egokitzeko behar bezalako neurriak hartuz: itxierako plantxa haitzuloaren irekiera izurtsu eta informera egokitua badago ere, arnasa hartzeko behar bezalako zirrikitua utzia dago harpea eta plantxaren artean. Itxiera modulu erraz desmuntagarri dago osatua, itxieraren oinarriak sedimentuak ukitu gabe daudelarik finkatuak. Saguzarrak sartu eta irten daitezten irekiera bat dute, zulo borobil borobila. Bestelako bisitari gizatiarrentzat, giltzaz ireki eta itxi daitezkeen ate bat.

Alabaina, haitzuloaren izurduretara nekez egokitu ahal den metalezko plantxa beltza, ez da soil soilean itxiera tekniko bat. Mendiaren izurduretara

84 ARANBERRI, IBON, *Luz de Lemoniz*, consonni, 2000: <https://www.consonni.org/es/proyectos/exercices-north-side> <https://www.consonni.org/es/proyectos/ibon-aranberri>

85 ARANBERRI, IBON, "Cave (Ir.T. nº 513)": ARANBERRI, IBON, *No Trees Damaged*, Bilbao, Rekalde Erakustaretoa, 2004.

86 Ibid..



[85] Ibon Aranberri, (*Ir.T.nº513*) *zuloa*, 2003, Iritegi, Oñati.

ongi egokitzen ez den itxura desegokitasunetik ingurunera moldatzeko arte egintza da.

Era berean, irekiera zirkularra ez da diseinu formal huts hutsa, nolabaiteko imajinario kolektibo baten oihartzuna ere bada. XX. mende erditik aurrera euskal paisaia berresanguratuko duen Euskal Eskolako eskulturei keinu egiten dion zeinua izan liteke. Izan ere, erraz topa litezke Jorge Oteizaren lanekiko lotura, Aita Donostiaren Oroitarriarekikoa [68], edota Oteizaren neolitoko euskal harrespilaren interpretazioekikoa. Zeruarekin bat egiten duen espazio huts errezeptibo horrekikoa, alegia.⁸⁷

Oteizak 50. hamarkadan harrespilaren huts errezeptibo horren izatea eta zentzua ere lengoia modernoaren bitartez berrituko duen gisa, Aranberrik oinordetzan jasotako iruditeria hori (mendia, koba, zuloa, hutsa, espazio harkorra, negatibitatea, lengoia abstraktua, diseinua, ekologia) bere eran gaurkotuko du zuloa zeinu gisa itzuliz. Zuloa zuloa da. Era berean, zuloa saguzarren zuloa da, forma geometrikodun diseinua, baina zerurantz begiratzeko duen hutsa ere izan daiteke, edota zientzia naturalen eta mitoaren artean kobaren barrunbe ilun eta misteriotsura garamatzen zuloa...

Bestetik, lur, koba edota neolitoko harrespilaren harira, Marc Augé dis-positibo espaziala talde izatearen oinarrizko adierazgarria dela dio; izan ere, taldearen jatorriak anitzak izanik ere, lekuaren baitan du bere oinarri fundazionala.⁸⁸ Eta paisaia bera ere, jatorriaren leku-proiekzio den heinean, estuki da talde identitate edota izate batekin lotua. Lurrak, eta konkretuki haitzuloak edota kobazuloak, adierazgarritasun sinboliko bat iradokitzen dute hemen imajinario kolektiboaren baitan: koba geure sorrerarekin lotu-tako irudi arketipikoa da, Mariaren bizilekua, bai eta historiaurrera eta haren mito primitibistetara garamatzen lekua. Hala, Mari eta jentilen mito eta istorioak, Anboto, Aralar edo Aizkorriko haitzulo eta jentil-baratzetan lekut-zen diren moduan, XX. mende hasieran Telesforo Aranzadi (Bergara, 1860 - Bartzelona, 1945) eta Joxemiel Barandiaran (Ataun, 1889- Ataun, 1991) antropologoek hasitako azterketa arkeologiko eta etnografikoek ere -errelato zientifikoaren autoritatez baina- mendialdeko leize-zulo eta harrespiletan lekutuko dituzte antzinako arbaso haien jatorria. Hala nola, 1936ean Itziarko Urriagako koban ordura arteko burezur zaharrena aurkituko dute, euskal ja-torria aro magdaleniarrean eramanaz. Eta 60. hamarkadan aurkituko dira Altzerri eta Ekain haitzuloetako labar-pintura liluragarriak... Ondoren “zulo” hitza ETaren ezkutalekuekin ere lotua izango da.

Hala, Aranberrik bere esku-hartzea halako karga ideologikoz beteriko lekuan gauzatzen du, ingurune natural horren baitan kobaren itxierak geure ima-

⁸⁷ Oteizaren Aita Donostiaren Oroitarria harrespilaz koroatutako Aginako magalean, sinbolikoki leku aski adierazgarrian, kokatu zen 1958an. Ana Arnaiz EHUko Arte Ederretako irakasleari jarraiki, estela-eskultura hau lehen itxura batean, lehen arte abangoardien programari jarraiki eskultura moderno gisa azaleratzen bazen ere (eskultura abstraktu eta autoerreferentzial gisa), bazen “aparentzia” formalista hori gainditzen zuen euskal kulturaren testuingurura eginiko beste hurreratze bat. Aita Donostiaren Estelaren kasuan (lauki formako harri puska, erdian erabat zentratu gabeko hustutako zilindro batekin), erraz topa ditzakegu euskal estela edota hil-harri diskoidalarekiko nahiz euskal harrespilaren inguruko Oteizaren interpretazioarekiko loturak. Izan ere, Oteizaren (baina baita Chillidaren, Basterretxearen, Mendibururen) eskultura abstraktuetan, mugimendu modernoarekiko oihartzunean, bazen halako gogamen utopiko bat etorkizuneko komunitate berri batera proiektatzen zena, baina era berean Euskal Herriko iragan mitiko batean ere oinarritzen zena. ARNAIZ, ANA, “Entre Escultura y Monumento. La estela del Padre Donosita para Agiña del escultor Jorge Oteiza”: *Ondare* 25, Donostia, Eusko Irakaskuntza, 2006, 305-325. or..

⁸⁸ AUGÉ, op. cit., 51. or..



[86] Ibon Aranberri, (*Ir.T.nº513*) *zuloa*, 2003, Iritegi, Oñati.



Ibon Aranberri, (*Ir. T. n° 513*) zuloa. *Extended Repertory*, 2003-2007. Detailea.



Ibon Aranberri, (*Ir. T. n° 513*) zuloa. *Extended Repertory*, 2003-2007. Detailea. Kobazuloan bildutako hondakin arkeologikoen sailkapena.

[87] jinarioan etenaldi bortitz bat suposatzen duelarik. Era berean baina, mendiaren izurduetara gaizki egokitzen den metalezko plantxa beltzak, bere etenaldian, bestelako zirrikitu bat ere irekitzen du [86]: halako dialektika batean (iragana eta oraina, natura eta kultura, lokala eta globala, mitoak eta ekosistemak, indusketak eta egituraketak, itxierak eta irekierak), lekua konplijizatuz eta berresanguratuz.

[88] Eta itxiera eta irekiera guzti horiei beste bat ere gehitu behar diogu. Iritegiko koba ixteko artistaren motibazio pertsonala publikoari irekitzeko ekintzarekin batzen da: Iritegiko kobaraino taldean eginiko txangoarekin, bai eta ingurune hainbat zentrotan kobako atea irekitzeko utzitako giltza sarearekin. Izan ere, bada Aranberriren egiteko moduan inguruarekiko begirune handi bat. Hala, era anibalentean, kobaren itxiera erdi-ezkutua txangoaren bizipen kolektiboarekin partitzen eta batzen da. Non berriz ere, itxitako kobaren ilunpera eginiko mendi txangoa beste zenbait adierazleren zeinuan bihurtzen den: mendia, euskal kultura moderno batean, ezkutuan aritzeko, baina baita elkartzeko, elkar-bizipenerako lekua izan da.

Eta berriz ere zirkulua itxiz, (*Ir. T. n° 513*) zuloa. *Extended Repertory* (2003-2007), (*Ir. T. n° 513*) zuloa lanaren zabalpenak, proiektuaren abiapuntura gakartza. Bertan, etnografia museoetako bitrinak gogorarazten dizkiguten mobiliarioetan, Euskal Herriko koben inguruko dokumentazio, argazki eta mapak biltzen dira. Koba edota leku horien inguruan eginiko ikerketa eta kartografia biltzen ditu [87] [88]; baina era berean, koba horietara, edota leku horietara eginiko irtenaldien bizipenaren arrastoaren bilketan ere bihurtzen da. Hor-egon-izanaren koartadan. Eta era berean, paisaia testura zein irudira ezin murriztu izanaren, ezintasun horren, adierazlean. Bizi egin behar.

Exercises on the North Side

Sturm and Drag (“*Ekaitza eta Kemena*” moduan itzul genezakeenak) ongi laburbiltzen du Ibon Aranberriren lan honek tratatzen dituen zenbait kontu. *Sturm and Drag*, XVIII. mendeko mugimendu literario eta artistiko alemaniarra da, arrazoi ilustratuak planteaturiko hainbat arazo eta arau neoklasikoren aurrean subjektibotasunaren itzala aldarrikatuko duena, Erromantizismoari bide emanaz. Alabaina, bi hitz horiek, *Sturm and Drag*, “ekaitzak” eta “kemenak”, Aranberri, erromantizismoaren herentzian, mendiaren proiektzio subjektiboarekin lotutako bi kontakizun posible laburbiltzen dituen adierazle gisa ere irakur ditzakegu: gailur egitearekin lotuta legokeen kemena (eta menderamen begirada), eta ezbehar gisa agerrarazten den ekaitza edo elur-jausia (mendiaren ikaragarritasuna adieraziko lukeena).

Hala, proiektzio subjektibo batez mendia halako geometria sublime batean proiektatuko duen korronte erromantikoaren baitan, Aranberri XX. mendean zehar bere horretan mantendu diren mendi dokumentalaren lengoia filmikoak sortutako teknika narratibo arketipikoei eutsiko die *Exercise on the North Side* (2007) lanean.⁸⁹

⁸⁹ ARANBERRI, IBON, *Exercise on the North Side*, consonni, 2007: <https://www.consonni.org/es/proyectos/exercises-north-side>

Mendiaren asmakuntza estetiko horren lehen sortzaileak, Alain Rogerren esanetan, XVIII. mendeko Suitzako idazleak (Haller, Gessner, Rousseau, Saussure) eta pintore eta grabatzaileak (Aberli, Linck, Wolf) liriateke [89], aldi berean estetiko eta atletikoa izanen den alpinismorako joerari bide emanaz. Goi mendi horien erabateko begirada menderamena, baina, Civale, Soulier, Bissoon anaiak, Martens, Donkin eta Sella moduko XIX. mendeko bigarren erdiko argazkigileekin lortuko da. [90] Argazkilaritzak sortuko duen mendiarekiko begirada berri horrekiko, adierazgarria da, dio Rogerrek, *historiako lehen argazkia leiho batetik ikusitako paisaia izatea, leiho horrek paisaia okzidentalari sorrera emanen zioelarik, bai eta bere formato errektangularra hartuko duen postalari. Guri, begirada irudi, pelikula edota kartelez bete dugunez, kosta egiten zaigu 1850-eko gizakiak hura sekula ikusi ez zuela imajinatzea. Batzuren batzuk mendia hauteman ahal izango zuten, baina inork ez zuen horrela ikusia.*⁹⁰

Paisajismo erromantikoarekin hasitako mendiaren proiektio subjektibo horretan eta mendiaren geometria irudikatu nahi horretan kokatzen da mendi dokumentalaren genero filmikoa ere. Hala, estetika eta atletismoa batuko lituzkeen tradizio alpinista heroiko honi jarraituz, Aranberri eta bere espedizioa⁹¹ Vignemalera joanen dira elur-jauzi bat eragin (ekaitza) eta filmatzera (kemena). Mendi dokumentalaren teknika narratiboari eutsiz, behin eta berriro errekurtsio formal berdinak errepikatuz, filmatuko dute mendiaren ikaragarritasuna: mendiaren panoramikak, edota plano finkoz, haren pareta monumentalaren aurrean grabaketan ageri den gizasemea, zooma gerturatuz, gora igo nahian dabilen mendizalea, edota berriz ere zooma urrutiratuz, handikaldean, mendia dardara batean balitz bezala ikusten delarik, elur-jausia. Ariketa baten modura behin eta berriro errepikatzen diren errekurtsio formalen bitartez (inguruaren panoramikak, gora igo nahian dabilen mendizalea, jendea urrutian, mendia dardaran, elur-jauziak), eta 16 mm-tako filmak ematen duen materikotasun erromantiko eta magikoarekin, narrazio gabeko errelato filmiko bat eraikitzen du Aranberrik, mendi dokumentalaren lengoia bera kontakizun bihurturik. [91] Filmean baina, narratibitate propio horrek zein kontatu nahi den horrek ihes egiten dutela dirudi. Mendiaren itzala luzea da.

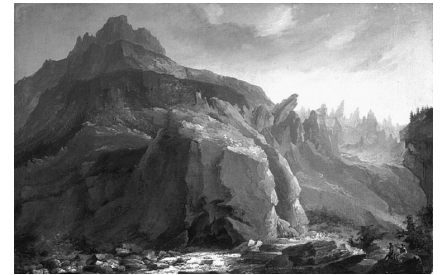
Bada, Aranberriren hitzetan, mendiaren izugarritasunari geometria eta narrazio bat emate nahi horretan intentzio ideologiko bat, halako lirikotasun bat, oraindik ere zirkuitu komertzialetan bizirik darraiena. Baina konpondu gabeko erromantizismoaren arazo historiko baten herentzian edo ez dago hori irudikatze lengoia aproposik.⁹² Hala, Aranberrik, mendi dokumentalak sortutako narrazio arketipikoak errekuperatuz eta propioak zaizkion errekurtsioak behin eta berriro errepikatuz, ezintasun narratibo hori da azaleraziko duena.

90 ROGER, ALAIN, "Vida y muerte de los paisajes. Valores estéticos, valores ecológicos": NOGUÉ (Ed.), *El Paisaje en la Cultura Contemporánea*, op. cit., 72-73. or.. Euskerara itzulpena geurea da.

91 Ibon Aranberriarekin batera Vignemalera hirugarren igoeran izandako taldea Arkaitz, Esko, Mikel eta Iraitz eskalatzaileek, Xabi Aranburu mendizaleak eta Jon Baro kamarak osatu zuten.

92 Ibon Aranberri *Paradisu Galdua* jardunaldietan entzundakotik jasoa. 2014ko apirilaren 25a, Sukaldea, Tabakalera, Donostia.

[89]



Caspar Wolf, *Lower Grindelwald Glacier*, 1774-1777.

[90]



Bisson anaiak, *Mer de Glace et l'aiguille des Chamonix*, 1861-1863.

Elur-jausi modura gertakizun bat eragin eta errelatoa sortzea ere, artistaren lehen asmoa zena, mendiaren itzalak urtua dela dirudi. Ekintza fenomeno naturalarekin berarekin nahasten da.

Se sabe que la intención original del artista era provocar una avalancha de nieve, generar un acontecimiento en forma de accidente en la montaña. Cuando se contemplan las imágenes, resulta difícil saber a qué se está asistiendo; el antagonismo originario entre el acontecimiento y el fenómeno natural se desdibuja. Aunque similares en sus efectos, la violencia del acontecimiento es esencialmente distinta del fenómeno natural de una masa de nieve que se precipita sin conciencia de si mismo montaña abajo. En una realidad donde los estadios utópico, entrópico y distópico parecen solaparse y disolverse, la acción artística, aquella que discurre al margen de la continuidad y el accidente, provoca “la destrucción de los límites anteriores”.⁹³

Alabaina, Miren Jaio kritikariak adierazten duen gisa, mendiaren jarraitasun ez-kontziente ikaragarriaren aurrean, egintza artistikoak halako etendura bat suposatzen du, bere ezintasunean bada zerbait adierazten duena: su artifizialak botaz, kobak itxiz, elur-jausiak eraginez.⁹⁴

Paisaia beti ezartzen zaigu baina agian beste narratibitate bat sor daiteke.⁹⁵

Ibon Aranberri, *Exercise on the North Side*, [91] 2007.



⁹³ *Jakina da artistaren hasierako asmoa elur-jausi bat eragitea zela, mendi ezbehar forman gertaera bat sorraraztea. Irudiak ikusten direnean baina zail egiten da zeren aurrean garen jakitea, gertaeraren eta fenomeno naturalaren arteko jatorrizko kontrakotasuna itxuragabetu egiten da. Ondorioak tankerakoak badira ere, funtsean ezberdinak dira gertaeraren bortsia eta bere kontzientziarik gabe mendian behera jausten den elur masa baten fenomeno naturalarena. Egoera utopiko, entropiko eta distopikoak gainjarri eta nahasten direla ematen duen errealtate baten aurrean, egintza artistikoak, jarraipenetik eta ezbeharretik at mantentzen denak, “aurreko mugen suntsiketa” eragiten du.*

JAIO, MIREN, “Ibon Aranberri. Organigrama”, Fundació Antoni Tàpies-en 2011-an ospatutako Ibon Aranberriren erakusketa indibidualaren esku programaren testua. Euskerara itzulpena geurea da.

⁹⁴ JAIO, MIREN: “Utopía, entropía y después”: ARANBERRI, IBON, *Wiro, containment*, op. cit..

⁹⁵ Ibon Aranberri, *Paradisu Galdua* jardunaldiak, 2014ko apirilaren 25a, Sukaldea, Tabakalera, Donostia. Euskerara itzulpena geurea da.

5.4. Paradisu galdua. Ondorio gisara

Behin betiko ordena ezarriko zukeen lurreko paradisu baten ametsa errefusatzen du. Gizasemeak beren berezko inperfekzioan ulertzen ditu eta ez du pentsatzen egoera hori alda daitekeenik; Montaigne-rekin bat, beren lorategia betiko ez-perfektua izango dela onartzen du.

Tzvetan Todorov

Baldin eta noizbait paradisurik izan bada, beti ere gabezia batetik, falta batetik sortutako ideia da hau. Paradisua paradisu galdua da.

Paradisua galdutako jatorrizko paisaia haren proiektzioarekin lotua legoke, eta zentzu horretan paisaia arketipikoen sorrera halako etendura edo gabezia batetik sortua dela esan genezake. Euskal Herrian ere, industrializazio eta urbanizazio berantiar baina bortitz batek ekarritako ingurune naturalarekiko bizitza produktiboaren etendurak, bilakaera betean zen gizarte baten imajinarioa berri nahi izan batekin batera, alegiazko paradisu galdu haren proiektzioa litzatekeen paisaia arketipo baten sorrera eragingo du. Hala, behin eta berriro aurkituko ditugu euskal mendi leun berde eta hezeak euskal pizkundeko idazleen nahiz Pio Barojaren idatzietan, Arteta, Zubiaurre edota Arrueta XX. mende hasierako euskal pintura deituan, bai eta 70/80 hamarkadetan Sigfrido Kochek lausodura modura bere argazkitan irudikatutako kantaulari lanbroan.

Eta paisaia arketipiko horrek halako etendura edo gabezia batetik sortutako irudikapen behar identitario bati erantzungo ziokeen moduan, egun, geure ingurunea irudikatze bestelako gabezia edo gaitz batetik topo egiten dugula esan genezake. Hots, aurretik bagenioen bezala, XX. mende hasieran, euskal gizartearen eraldaketa prozesu sakon baten aurrean, euskal pizkundeko literaturak nahiz Arteta eta Zubiaurretarren pinturak euskal imajinarioaren krisi edota gabezia jakin bati erantzuten zion, imajinario berri bat sortzeko beharrari, hain zuzen. Era berean, Oteizaren bulkada modernizatzaileak, eta oro har Euskal Eskolaren eskulturarenak, gerra osteak utzitako imajinario hustu batean, euskal imajinario eraberritu baten premiari erantzuten zion (itxuraz erreferentzialtasun urrikoa izanagatik ere, efikazia sinboliko handiz euskal izate edota estilo batekin lotuko dena). Eta milurteko berrira salto eginez, Mendizabal, Eizagirre edota Aranberriren lanak ere bestelako imajinario gaitz edo ezintasun bati eusten diotela diogu; oraingoa, propio postmodernitatean sintomatologietako bat litzatekeelarik.

Baina, Noguék adierazi moduan, imajinario gabe ezin genezake paisaiarik sortu...⁹⁶ hori al da gure patua?

96 STEPIENYBARNO, "Crónica de la jornada de diálogos de paisaje con Juan José Galán y Joan Nogué", *La ciudad viva*, 2011ko martxoaren 15a: <http://www.laciudadviva.org/blogs/?p=9405>

Aurretik genioen sistema kapitalistaren ekoizpen eta kontsumo moduak direla, eta ez artea, geure inguruneari eta harekiko geure harremanari forma ematen diotenak. Eta nolaz ekoizpen eta kontsumo moduek ekoiztutako ingurune eta harreman modu horietan irudimenaren gaitz batekin topatzen garen; geure ingurunearekin era afektibo eta sortzaile batean identifikaturik sentitzeko erreferente imajinarioen faltan (ikus 5.1. Irudimenaren gaitza). Hala, garaikidetasunak ezarritako baldintzei kontu hartuz, imajinarioaren alegiazko gaitz postmoderno hau zerari aurre egin beharrean aurkitzen da:

Nola kontu hartu era kritiko batean geure biziak baldintzatzen dituen errealitate konplexu horri, eta, aldi berean, inguruarekiko bestelako subjektibotasunak eta imajinarioak sortu? Eta nola ihes egin arrazonomendu teknozientifikoak eta merkatuaren liberalizazioak ezarritako ordena totalizatzailetik, eta bestelako ordena menderatzailerik ezarri gabe sortzen jarraitu?

Ezintasun horien isla dira, maiz, testuinguru edota errealitate konkretu batek abiatuta ikerketa subjektibo baten itxura hartzen duten praktika artistikoak (Aranberrirena kasu, bai eta aipatutako Mendizabal eta Eizagirren lanak ere. Ikus 5.3.). Era berean, errepresentazio zeinuen inguruko begirada kritikoa (Mendizabalen kasuan oso nabarmena dena), eta irudikapenaren beraren ezintasunaren onarpen nahiz aldarrikapena bera ere, irudikapen ezintasun beraren sintoma da –erabat postmodernoa den jarrera, berau.

Mendizabalentzat, nabarmen, funtsezkoa da irudikapenaren beraren ezintasuna, ezegonkortasuna, aintzat hartzea.⁹⁷ Arteak, jada, ezingo luke bateratzailea (kontziliatzailea) izan; eta beraz, arte garaikide kritiko baten bidea irudikapen ezintasun horretatik sortutako bilaketa erratikoa baino ezin izango luke izan. Hala nola, Mendizabalen lanean (batik bat, azken hamar urte bitarteko honetako lanean) era sintomatologikoan azaleratzen da ezintasun edo gabezia hori. Irudikapen zeinuen sortze, esanahitze eta sinbolizazio prozesuekiko begirada kritiko hori zeinu, forma eta testuz gorpuzten da, non irudikapenaren ezintasuna bera ere gabezia moduan agerrarazten den. Ezintasuna bera zeinu bihurtzen da.

Baina arteak bateratzailea izan ezin badu, nekez eraiki lezake imajinario berri bat. Zail du inguratzen gaituen guzti honekiko era afektibo, imajinatibo eta aktibo batean identifikatuko gaituen zeinu berrien bidezko subjektibotzea, bai eta subjektibotze prozesu horretatik berriz ere “lekuak” (zentzua duten lekuak) sortzea.

⁹⁷ *Paradisu Galdua* jardunaldien prestaketan sortutako elkarrizketatik eratorria. 2014ko otsailaren 25a, Donostia.

Beraz, begirada kritikoaren dekonstrukzioa eta bilaketa erratikoak utzitako zapore gazi-goza ote dira gelditzen zaizkigun bide bakarrak?

Irudikapen prozesuen gaineko kritikotasuna (bai eta norberaren sortze lanaren inguruko begirada autokritikoa) zerbaiten sorkuntza eta proposamena eragotzi dezakeen geure baitako traban bihur daiteke erraz asko. Sortze lanak kritikotasunetik haratago joan beharra du zerbait zentzu eraikitzailean proposatzeko. Era berean, baina, lanaren egiteak berak eragindako irakurketa zorrotzak eta analisi testualak geure baitan halako talka edo dialektika paralelo bat sortarazten badu, horrek, errealitatearen konplexutasunera garamatza. Eta zentzu honetan, dio baita ere Charles Jencksek, kritikotasuna sorkuntzarekin batzen da (edo batu liteke) lotura berrien irekieran.⁹⁸

Genioen gisa, besteak beste, Mendizabalen *Auñamendi* lanean nabarmena da irudikapen zeinuen sortze, esanahitze eta sinbolizazio prozesuekiko begirada kritiko hori; bai eta irudikapen osoaren ezintasunetik agerrarazitako gabezia proposizionala ere (era autokritiko batean *Auñamendi* lanaren beraren formalizazioan ere gorpuzten dena) [72]. Kritikotasun horretatik haratago ez da irudikatu nahi den leku horren bestelako irudikapen alternatiborik plazaratzen. Era berean, baina, esan genezake, *Auñamendi* era soil baina tematian bildutako irudiek (erreproduzioen kolore galduarekin, irudi oinpeko oharrekin, enkuadreaken errepikapenarekin), zerbaitek huts egiten dueneko sentipena sorrarazten duela geure baitan, galera sentsazio horrek geure imajinarioan nolabaiteko inarrak ere sorraraziz. Gutxienez, konplexutasunera garamatzen dialektika bat sorraraziz.

Mendizabalen lanean ere bada irudikapen prozesuekiko begirada kritikoa horren nabarmena izan gabe sormenaren alderdi proposatzailea era garbiagoan azaleratzen deneko lanik. Jar dezagun adibide modura aurretik ere aipatua dugun Mendizabal eta Garmendiaren *Goierri Konpeti* filma, non giza talde batek testuinguru jakin baten baldintzen eta praktika eta harreman modu batzuen bitartez, abiadan, bihurgunetatik agerrarazten paisaia bat erakusten digun. Bertan, baina, sekuentzia tartekatatu batzuekin narrazioak leku hartzen duen tokiko zenbait zeinu adierazle nabarmenarazten zaizkigu: presa / Basterretxearen eskultura / baserri ustiaketak / Goierri Konpetiren antolaketa / rocka / pinuak. Beste sekuentzia kate batean, berriz: etxe ataria / ingurua / barbakoa / jendea / mendia / txunba-txunba. [76] Paisaia berri bat sortu ezean, gutxienez, halako ikonografia zerrenda bat proposatzen da. Ingurune baten zeinu heterogeneoak bata bestearen alboan erakutsiak zaizkigu; eta hauek muntaiaren bitartez ehunduz, batetik, ingurune horrekiko artistaren ikuspegi hartze bat (eta ondorioz posizio hartze bat) erakutsiz, eta bestetik, geure imajinarioaren baitan halako talka dialektiko bat eraginez.

98 JENCKS, op. cit., 182. or., 221-22. or..

Era berean, *Goierri Konpetitik* ez oso urrun, interesgarria zaigu Usue Arrieta (Arrasate, 1979) eta Vicente Vázquezen (Tarragona, 1976) lanari ere erreparatzea, zeintzuek harreman (post)industrialetatik eratorritako kirol zein aisialdi praktika desberdinen azterketatik kolektibitatearen irudikapen moduak lantzen dituzten. Arrieta eta Vázquezek azterturiko praktika hauek (aeromodelismoak, goitibeherak, ziklismoak, enduroak), baina, inguruarekiko ezinbesteko lotura bat suposatzen dute; praktika hauek lurraldearekin duten harreman moduen bitartez “paisaia performatzen” dutelarik.⁹⁹ Adibidez, *Goitik behera, behetik gora* (2012) filmean Euskal Herrian emaniko goitik beherako eta behetik gorako logikak biltzen dituzten bi praktika kolektibo erregistratzen dituzte bederatzi sekuentzia elkarlotuetan: goitibeherak eta aeromodelismoa. Praktika eta begirada hauen logikak (goitik behera eta behetik gora) harreman (post)industrial eta klase sozial batzuen adierazgarri dira. Baina era berean, makina hegalaria teledirigituena, norberak eraikitako goitibeheren, grabaketa aparatuen bidezko, eta baita artisten beraien muntaia lanaren mugimendu posibilitateen bitartez inguruarekiko harremantze irudi batzuk sortzen dira. Bertan nahasten dira paisaia osatzen duten elementu fisikoak, aparatu teknologikoak zein bestelako artefaktoak, eta begiradak. Hala baina, eragile-sare teoriaren erakusgarri, giza begiradak ez du paisaia eraiketan ikuspuntu pribilegiaturik, aparatu teknologikoa da harremantze batzuen bitartez paisaia irudia ere sortzen duena -geroz eta gehiago, lerro zuzenean proiektatzen den paisaia irudia sortzen duena.¹⁰⁰

Aipaturiko bi film hauetan, bai eta Eizagirreren lanean ere, bada gure bailaren (des)kodifikatze saiakera interesgarri eta baliagarri bat. Muntaiaren bitartez, elementu bat kontrajarritzat har genezakeen beste elementu baten alboan jarriz, halako inar edo txinparta bat eraginez, inguratzen gaituen guzti honekiko begirada pizten duena, hor egonagatik ere maiz ikusezin zaizkigun errealitatearen bihurtuneak erakustaraziz. Hala ere, lan hauek, funtsean, geure garaikidetasuna baldintzatzen duten errealitateen konplexutasuna agerrarazten dutela esan genezake, praktika modu batzuen bidez (auto lasterketen, goitibeheren eta aeromodelismoaren, irudikapen teknologien, merkatuaren eta eraikuntzaren politiken... bidez) performatzen den paisaia azaleraziz. Baina ba ote dago, errealitate eta paisaia konplexu horien azalerapenaz gain, inguruarekiko, lekuarekiko bestelako imajinario proposatzaile bat sortzeko/eraikitzeiko aukerarik?

Eutsi diezaiozun Ibon Aranberriren lanari. Izan ere, honen egitean aurkitzen baitugu inguruarekiko begirada kritiko batetik eta era berean sorkuntzaren alderdi proposatzailetik (elementuen desplazamentutik edota desordena eragitetik bada ere: su artifizialak bota, koba itxi, elur-jausia eragin), lotura berrien bitartez inguruaren zentzu berri bat artikulatzeko saiakerarik garbi eta adierazgarriena. Edota bestela esatearren, imajinario berri baterako hazi-ereite bat.

99 *Paradisu Galdua* jardunaldiak prestaketan Usue Arrieta eta Vicente Vázquezekin izandako elkarrizketetatik hartua.

100 Usue Arrietak eta Vicente Vázquezek *Paradisu Galdua* jardunaldietan esandakotik jasoa. 2014ko apirilaren 26a, Sukaldea, Tabakalera, Donostia.

Aranberri ere, zeinuen halako desplazamentu batek eragindako kaosetik eta irudikapenaren beraren ezintasunetik abiatzen da (Sisiforen patuan bezala, sekula guztiz osatzen ez denetik): Lemoizen ezin izan zituen su artifizialak bota, koba mendiaren izurduetara nekez egokituko den metal plantxa batez itxiko zuen, urtegien argazki aereoek (beraien horretan bederen) ez zuten haien ordena totalizatzailea azaleratzen (gainezka egiten zuen dispositibo batera jo behar izango zuen) [47], elur-jausia eragiteko gertaera fenomeno naturalarekin berarekin itxuragabetuko zen, mendiaren izugarritasunari geometria eta narrazio bat ematearen ezintasuna agerraraziko zuen... Baina era berean, desplazamendu horiek, ezegonkortasun eta bateraezintasunetik bada ere, talka eragite batetatik (Lemoizen su artifizialak botaz) edo arrakala bat irekiz (koba plantxa batez itxiz) ordena baten dekonstrukzioa eragin dezakete, deseraiketa horretan bestelako zentzu baten artikulazioa ahalbideratuz eta proposatuz.¹⁰¹ Lemoizeko argiek (hasieran su artifizialak, ondoren bota ezinak sorturiko narratiba etenak) lekua ahazduraren eta memoriaren egungo kondiziotik berresanguratzen dute, kobaren itxierak bestelako irekiera bat suposatzen du paisaiaren eraiketan... Zentzu horretan, Aranberri, geure ingurunean halako desegokitasun bat azaleratuz, era berean, inguruari zentzua ematen dion errelato eraikitzaile dela esan genezake. Eta, Aranberriren *Luz de Lemoniz* eta (*Ir.T.n^o513*) *zuloa* gogoan, baita leku eraikitzaile ere.

Azken batean, geure testuingurua baldintzatzen duten jakintza, ordena edota espazioen azterketa eta dekonstrukzioetatik abiatuz, eta beste ordena baten ezarpenik sortu gabe, geure “lorategia betiko ez-perfektua izango dela” onartuta, irudikapenaren halako ezintasun batetatik bada ere... kontua erreala-imaginarioa-eta-sinbolikoa denaren arteko harremana nola ehundu da. Eta oro har, horren saiakera dira, bakoitzak bere subjektibotasun eta interesetik landuta, aipaturiko artista “topokritiko” horien lanak. Hots, hauek, ezarritako ordena azaleratuz, inguratzen gaituen guzti honi zentzua nola hartu eta ematearen saiakerak dira, batzuetan, halako bilaketa erratikoen bidetik abiatuta, beste batzuetan, irudi edo egituren desegokitasunetik bestelako errelato bat proposatuz. Baina batzuek zein besteak, errealtatearen (des)-eraiketa batetik eta ezarria zaigun ordena naturalizatuarekin talkan, geure imaginarioan (edo behintzat neurean bai) halako astindua suposatzen duten proposamenak dira. Eta agian, hala, ezarria zaigun sistemaren logikatik ihes eginez, halako diligentzia topokritiko batetik eta nostalgian erori gabe... eta ezegonkortasunean egoteak emandako izatetik... lekua habita genezake; horretatik, berriz ere, lekuak era kritiko, afektibo, imajinatibo zein aktibo batean sortzeko.

¹⁰¹ Ibon Aranberri *Paradisu Galdua* jardunaldietan aipatutakotik jasoa. 2014ko apirilaren 25a, Sukaldea, Tabakalera, Donostia.

6

Post scriptum.
Ondorioak aletuz

6.1. Alea. Kontestualitatea eta autokritika

Idatzitakoaren atzerabegirada bat eginik, giza espazializatzeko prozesuak azaleratzeko ikerketa honetan kontutan hartzen diren arte praktikak izaera kontestual bat dutela eta irudikapen prozesuekiko era (auto)kritiko batean plazaratzen direla esan genezake.

Bi joera horiek (testuinguruarekiko atxikimendua eta irudikapenaren kritika) artearen halako genealogia kontzeptual baten baitan kokarazten gaituzte. Izan ere, Duchamp-ek geroz, arte joera garaikide nabarmen bat irudikapen prozesuarekiko bere (auto)kontzientziagatik bereiztuko da; non artea natura imitatzeko joera mimetiko batetik irudikapenaren inguruko joera autokritiko nabarmen batera pasea den.¹ Eta era berean, 60ko hamarkadaz gerozko artista post-minimalista eta kontzeptualek artea halaberrez bere testuinguruarekiko lotuta (eta ez eremu ideal islatu gisa) ulertu eta praktikatu dute. Izan ere, eta besteak beste Smithsoni jarraiki (ikus 3.2.4.), arteak bere testuinguruarekiko harremanean arituz, haren elementuak kontutan hartuz, gure garaikidetasuna baldintzatzen duten kontraesanak era adierazgarrian azaleratzen baitizkigu.

Beraz, esan genezake, ikerketaren lehen atal batean (V), giza espazializatzeko prozesuak azaleratzeko 60ko hamarkadaz gerozko irudikapen prozesuekiko autokritikoak diren arte joera “kontestual”² batzuei hartu diegula kontu. Hauek, irudikapenaren prozesuetatik abiatuz, geure garaikidetasuna baldintzatzen duten espazializatzeko prozesuak arteak berezkoak dituen ezagutza eta ulermen moduen bitartez azaleratzen dituzte. Irudikapen berri hauetan, baina, osotasun baten irudikapen ezintasuna patente eginaz (ikus 1.4.) -zeina esan genezakeen sintoma postmodernoa dela (postmodernitatea modernitatearen itzulera kritiko baten gisara ulertuz, begiramen modu modernoa problematizatzen duen eremu kritiko modura, hain zuzen).³

¹ Ikus: WESSELING, JANNEKE (Ed.), *See it Again, Say it Again: The Artist as Researcher*, Amsterdam, Valiz Antennal, 2011, 5-8. or..

² Ikus ARDENNE, PAUL, *Un art contextuel*, Paris, Flammarion, 2002. Gaztelarara Françoise Mallier-ek itzulia: ARDENNE, PAUL, *Un arte contextual*, Murtzia, Cendeac, 2006.

³ Lyotardek esanda moduan, “postmodernismoa hala ulerturik ez da modernismoa bere amaieran, baizik eta bere jaiotze egoeran”. LYOTARD, *La condición postmoderna: Informe sobre el saber*, op. cit..

6.2. Alea. Irudikapen ezintasuna forma bihurturik

Postmodernitatearen sintomatzat har dezakegun osotasun irudikapen ezintasun hori are eta kritikoagoa egiten da azken bi hamarkadetako artean, non aipatu irudikapen ezintasuna, falta edo huts modura, zeinu adierazle lez gorpuzten den maiz (ikus amaieran, “Ondotik” atalean, “Azken apunteak”). Horren erakusgarri dira, besteak beste, 3.3.2. atalean aipatutako Yto Barrada eta Oraib Toukanen irudiak, non ageri ez den hori bera den agertarazi nahi dena (bilaketaren objektua ausentzian agerrarazten da). [50] [51] Eta territorio lokalari, eta zehazki paisaia lokalari kontu hartzen dieten 5.3.1. eta 5.3.3. ataletan azaldutako Asier Mendizabal eta Ibon Aranberriren lanetan, berriz, ezintasun hori irudikapen prozesuaren krisian bihurturik (Aranberri) [47], edo ezinbestekotzat harturik, halabeharrez zeinu adierazlean materializaturik, forma bihurturik (Mendizabal) [72], nabarmen agerrarazten da.

Nolanahi ere, aipaturiko irudikapen krisi honek ez du esan nahi irudikapenetik ezer formulatu ezin denik, alderantziz. Kasu hauetan irudikaezintasunetik abiatutako formulazio autokritikoak, irudikapenaren etenduran, faltan bada ere, ezarritako ordena azaleratzeko gaitasun kritikoa du (ikus 5.4.). Aurretik ere bagenioen, pentsamendu adorniar anti-idealista bati jarraiki, arteak baduela (kontzeptuala eta materiala den bere izatean, osotasun posibilitate ororen ezintasunean), potentzia kritiko handi bat, irudikapen ezintasunetik bada ere geure garaikidetasunaren kontraesanak azaleratzeko baliagarria dena, geure buruak baldintzatzen dituen garaikidetasuna azaleratzeko gaitasuna duena (1.4.).

Honenbestez, arte garaikidearen joera autokritiko edota erreflexibo hori geroz eta gehiago agerrarazten da, artearen halako autonomia indibidual askearen asmo idealetik at, bere materialtasun nahiz kontzeptu izaeraren finitasunari era kontziente (nahiz inkontziente) batean lotua; halabeharrez haren testuinguru sozial eta historikora lotzen duena. Hala, erreala den bere mugapenetik (nahitaez bera sortu duen momentuarekin lotua dena), geure garaikidetasunaren kontraesanak azaleratzeko gaitasuna du. Eta arteak, problematika horiek guztiak ebazteko gaitasunik ez badu ere, bere ezintasunetik, negatibitateak bada ere, haiei aurre egiteko jokaera du.⁴

⁴ Ikus PÉREZ, “El arte y su otro, o la estética antiidealista de Adorno”, op. cit., 29–63. or..

6.3. Alea. Irudikapen krisi postmodernoaren adierazgarria da pasaia

Paisaiak, aldi berean, adierazlea, esanahia eta erreferentea biltzen dituen heinean, eta era berean, lurraldearen ezaugarri batzuek zein haien irudikapenak adierazten dituen kontzeptu anbiguo den neurrian, problematika postmoderno huts batera igorrazten gaitu (4.3.3.). Hala galdegiten du Claudio Mincak bere “El sujeto, el paisaje y el juego posmoderno” artikuluan: *Nola kudea genezake kognitiboki lurraldearen zenbait lotura zein haien irudikapenak deskribatzeko sortutako kontzeptu bat? Ez al da ba hau arazo postmoderno hutsa?*⁵

Paisaia, bere konplexutasunean, ezin dugu irudi batera edo testu batera murriztu. Hori dela eta, sekula baino paisaia irudi gehiago ekoizten eta kontsumitzen duguneko honetan (berau mugagabeki berrekoitzi daitekeen objektu lez kontsumituz), geure ingurua harremantzeko eta irudikatzeo dugun krisia nabarmena da. Eta hona, berriz ere, Mincaren galdera mingotsa: *Ez al da ba izango paisaiaren testualizazioarekin kontentatzen garela ez diogulako (edo ezin dugulako) haren konplexutasunari, anbiguotasunari eta askatasunari aurre egin nahi?*⁶

Alabaina, paisaia testualizatzeko edota irudikapen bakar baten kontra iraurarazten dela dirudi. Eta hau hala bada, bere konplexutasunean, bere anbiguotasunean bizi eta maitatu beharrean gara.⁷ Besteak beste, horren erakusgarri dira Lara Almarceguiren eta Ibon Aranberriren lanak (3.2.4., 5.3.3.), zein-tzuek lekuaren bizipenetik, ia ia, eta paradigmatikoki bada ere, “irudiaren” kontra, era ikonoklasta batean edo, jokutzen duten. Eta “irudiaren” kontra edota “irudi baten” kontra moduan, hemen, Ibon Aranberriren milaka urtegiren irudi pilaketa datorkit burura (irudiaren totalizazioa ezin eraiste batetik, gainezka egiten duen pilaketa batera jotzen duen egituraketa) [47], edota bitrinetan bildutako hainbat eta hainbat kobazulo bisitaturen datuak (bizitako edo bizi beharreko horren arrasto moduan baino ezin ulertu direnak) [87].

Azken batean, Franco Farinellik gehitzen duen gisara, paisaia inguratzen gaituen guzti honen irudikapen krisia azaleratzeko giltzarria da, izan ere, hartarakoxe prestatua izan baita. Berak maitasunez esaniko hitzak errepikatuz: *Hain zuzen, bere berezkotasun eta anbiguotasun taxutuaren bertutean da, paisaia, erreala den horren opakutasun estrukturalaren zerbait itzuli da-kigukeen munduko irudi bakarra -eta honenbestez, kontzeptu gizatiarrena eta zintzoena, zientifikotasun gutxienekoa bada ere. Horregatik ezinezkoa da paisaiaren krisirik (eta are gutxiago haren amaierarik) izatea: berau, jada, krisia, zalantza eta munduaren dardara deskribatzeko pentsatua izan delako.*⁸

⁵ MINCA, “El sujeto, el paisaje y el juego posmoderno”: NOGUÉ (Ed.), *El Paisaje en la Cultura Contemporánea*, op. cit., 225. or.. Euskerara itzulpena geurea da.

⁶ Ibid., 226. or..

⁷ Ibid., 225-227. or..

⁸ FARINELLI, *I segni del mondo*, op. cit, 210. or.: MINCA, “El sujeto, el paisaje y el juego posmoderno”: NOGUÉ (Ed.), *El Paisaje en la Cultura Contemporánea*, op. cit., 228. or.. Euskerara itzulpena geurea da.

6.4. Alea. Geure garaikidetasuna baldintzatzen duten jakintza, objektu eta espazioen inguruko arte ikerketak

Modernitatearen itzulera kritiko bezala uler genezakeen postmodernitate batean kokatuz, gu eta inguratzen gaituen guzti hau baldintzatzen duten jakintzen, objektuen eta espazioen arakatzeko sakonak suposatzen dituzten ikerketa izaeradun arte joera garaikide nabarmen batekin egiten dugu topo (ikus 3. eta 5.3.). “Modernismo kritiko” honek, irudikapenarekiko berarekiko begirada autokritiko batetatik, problematika zabalagoei eusteko joera kontestual horrekin batera, bere barne diskurtso eta egiteari ere hartuko lioke kontu. Besteak beste, arte garaikidearen joera erreflexibo eta arakatzaille hori “topokritika” neologismoaren bitartez (izendatzeko hitz hobea baten faltan edo) era adierazgarrian definitu du Nicolas Bourriaudek:

Topokritika garaikide honen funtsa bizi ditugun testuinguruen egokiera sozial, ekonomiko eta politikoetatik eratorria da. Ez da soilik irudiak eta testuak interpretatzea; baizik eta geure garaikidetasuna baldintzatzen duten jakintzen, objektuen eta espazioen barrunbeetan benetako indusketa arkeologikoak egitea, ikerketa horien fruitua bilduz eta erakutsiz.⁹

Hala, geure garaikidetasuna baldintzatzen duten jakintzen, objektuen eta espazioen dekonstrukzioan oinarrituriko “induskatzeko” artistiko horiek, hala-beharrez hartzen dute maiz ikerketa itxura. Eta jakintzen, objektuen eta espazioen arakatzeko sakon horietan agerturikoa era testual zein material batean berregituratuz ebatzea izango da haien kontua. Max Andrewsek beste era batera adierazita moduan, lengoia zein materia erabiliz, egitura eta irudikapenak eraiki edo deseraikitzea joko dute; nahiz eta artearen berezkotasun finitu horri kontu hartuz, esanahi oso bat plazaratzeari uko egiten dieten.¹⁰ Edota era zabalago batean esanda, bere izaera kontzeptuzkoan zein materialean, bere osoezintasunetik egitura zein irudikapenak deseraikitzea jotzen duten artelanak dira hauek.

Laburbilduz, beraz, bada artean jakintzen, objektuen, espazioen dekonstrukzioarako joera bat, maiz ikerketa forma hartzen duena, eta bertan arakaturikoa eta harremandutakoa esanahi oso ezintasun batetik era (auto)kritikoan erakustaraztera jotzen duena. Hala, artearen epistemologiari (hots, artearen ulermen eta ezagutza moduei) kontu hartuz, zera esan genezake, arteak berezkoak dituen bilaketa, harremantze eta aurkezpen moduen bitartez (maiz ikerketa forman) bestelako irekiera moduak egituratzen dituela, eta ondorioz, inguratzen gaituen guzti hau beste era batean begiratu eta pentsatzeko ahalmena duela.¹¹

⁹ BOURRIAUD, “Topocrítica. El arte contemporáneo y la investigación geográfica”: BOURRIAUD (Ed.), *Heterocronías. Tiempo, Arte y Arqueologías del Presente*, op. cit., 17-34. or..

¹⁰ Ibid..

¹¹ SULLIVAN, GRAEME, “The Artist as Researcher. New Roles for New Realities”: WESSELING, JANNEKE (Ed.), *See it Again, Say it Again: The Artist as Researcher*, op. cit., 79-101. or..

6.5. Alea. Topokritika geure artean

Bada, beraz, geure garaikidetasuna baldintzatzen duten jakintzen, objektuen, espazioen dekonstrukzioa jotzen duen ikerketa izaeradun arte joera (auto) kritiko bat arte garaikidean. “Geure garaikidetasuna baldintzatzen duten” kontu horiek, baina, modernitatearen itzulera kritiko batean, modernitateko errelato handien gibeletik, *topos*-aren zeinu bereizleen irakurketatik (edo dekonstrukzioetik) artikulatzera eginen dute (ikus 5.3. atala).

Milurteko berriaren bueltan, joera global horren oihartzunean, testuinguru lokalean badira ikerketa itxurako irudi zein egitura dekonstrukzioetara jotzen duten artistak. Besteak beste, Ibon Aranberri (Itziar, 1969), Asier Mendizabal (Ordizia, 1973), Erlea Maneros (Bilbo, 1977), Usue Arrieta (Arrasate, 1979) / Vicente Vázquez (Tarragona, 1976), eta Iratxe Jaio (Markina-Xemein, 1976) / Klaas van Gorkum (Delft, 1975) artisten lanak aipa genitzake. Eta hauen artean badira zehazki paisaia litzatekeen lurraldearen imajinario hurbilaz jardun izan dutenak, edota, Farinelliren hitzak geureganatuz, bestela esanda, paisaia osatzen deneko irudi arteko harremanaren historiaz eta haiek deskribatzen dituen subjektuaz dihardutenak. Besteak beste, lurraldearen imajinario lokalari gagozkiola, adierazgarriak dira bere potentzian eta kostantzian Aranberriren eta Mendizabalen lanak. Eta era zeharkakoagoan ere badira beste hainbat horretaz era interesgarrian dihardutenak, aurretik aipaturiko Eizagirreraren bildumak, Mendizabalek Garmendiarekin batera eginiko filma, Arrieta eta Vázquezen pelikula eta instalazioak...

Eta hemen, lurraldearen irudikapenaz eta ekoizpenaz diharduten heinean, eta irudikapen prozesuekiko kritikoak diren neurrian, Bourriaudek izendaturiko “topo-kritiko” izenordea ongi datorkigu; nahiz eta horrekin ezin esan dezakegun haiek “artista topokritikoak” direnik (ez baita mugimendu artistiko bat), eta are gutxiago “euskal artista topokritiko” etiketa jarri (ez da talde identitario bat). Alabaina, esan genezake, halako begirada “topokritiko” baten (edo nahi bezala deitutako horren) generazio edota joera bat badela (globalki zein lokalki). Eta begirada topokritiko hori inguratzen gaituen guzti honen krisi zabalago baten erantzun garaikide bat ere badela.¹² Halako modernitate kritiko baten itzuleran, modernitateko errelato handien gibeletik, lekuan lekuko modernitateen zeinu bereizleen irakurketatik eta berridazketatik abiatzen den joera dena (ziur aski, beste inon baino era nabarmenagoan Europan)¹³. (Ikus 5.3.).

12 Hemen, berriz ere, Felix Guattariren esana datorkit burura, hots, ingurumenaren krisiak (krisi ekologikoak dio berak) krisi zabalago batera baino ez garamatzala, soziala, politikoa eta existentziala denaren krisira, eta baita diogu guk, irudikapenaren krisira.

5.5.2. atalean, “Eusko Jaurlaritzaren lurralde estrategia politikoa” azpikapituluan aipatua. GUATTARI, *Caosmosis*, op. cit., 145-146. or..

13 Ezin da ahaztu Europar Batasunak bere programan izango duela europar adierazle bereizle ezberdinetatik abiatuz, europar kultura komun bat egituratzeko nahi “bereizlea”. Europar Batasuneko kultura helburuen inguruan zera irakur daiteke Europar Parlamentuko web-orrian: *De acuerdo con lo dispuesto en el Tratado, la UE debe contribuir al florecimiento de las culturas de los Estados miembros, dentro del respeto de su diversidad nacional y regional, poniendo de relieve al mismo tiempo el patrimonio cultural común. En la Agenda Europea para la Cultura de 2007 se reconoce que la cultura es un aspecto imprescindible para lograr los objetivos estratégicos de la UE de prosperidad, solidaridad y seguridad, asegurando al mismo tiempo una mayor presencia en el plano internacional.*

http://www.europarl.europa.eu/atyourservice/es/displayFtu.html?ftuId=FTU_5.13.1.html
La acción de la UE en el ámbito de la cultura se rige por el artículo 167 del Tratado de Funcionamiento de la Unión Europea (TFUE) (antiguo artículo 151 del Tratado constitutivo de la Comunidad Europea, TCE). En él se establecen los principios y el actual marco de

Era berean, joera topokritiko hauek irudikapen kritika nahiz krisi adierazpen ere badirela genion -Mendizabalen, Eizagirrenen eta Aranberriren lanean antzeman daitekeen modurua (5.4.). Halako genealogia kontzeptual baten baitan, begirada topokritiko hauek inguruaren irudikapenari hartzen diete kontu. Eta areago joaz, halabeharreko irudikapen ezintasuna beren problematikaren parte eginen dute -era nabarmenean Mendizabalek eta Aranberrik- ezintasuna bera forman itzuliz (eta hemen ere, formari dagokionean aurki ditzakegu zenbait antzekotasun).

Horregatik hartu dira hemen euskal paisaiaren eraiketaz eta irudikapenaz diharduten Mendizabalen, Eizagirrenen eta Aranberriren lanak aztergai; alegiazko joera topokritiko horren adierazgarri nabarmen direlako. Eta hemen zera gehi genezake, lengoia garaikide batetik eremu hurbilaren subjektibotasun bereizlez eta irudikapen moduez era kritiko batean jardun duten euskal artista generazio horren baitan ere aurki daitezkeela enkontru biografikoak; kategorizazioetan erori nahi izan gabe, eta ezberdintasunak ezberdintasun, “eskola” modu bat ezpada, behintzat bai sentsibilitate, lengoia eta forma aldetiko nolabaiteko hurbiltasun bat.¹⁴

Honenbestez, era lausoan bada ere esan genezake, hurbileko begirada topokritiko hauetan badela faktore “glokal” nahiz generazional bat. Eta agian, eta generalizaziorik egiteko asmorik gabe, baita genero aldetiko faktore bat ere. Nahiz eta paisaia osatzen deneko irudi arteko harremanaren historiaz eta haiek deskribatzen dituen subjektuaz aritu, eta espazializatzeko prozesuetan feminismoaren ekarpenak aintzat hartu, oraindik ere, espazializatzeko irudikapenen inguruko begirada nagusia (adierarik klasikoenean, edota halako gain-begirada batean, begirada “makro” batean) batik bat gizonezkoarena ez ote denaren zalantza sartzen zait. Edota ni neu ote naizen begirada edota “genero faktore” horren beraren transmisorea, Asier, Gorka eta Ibonen lanean zentratu naizelako (nahiz eta hauek, azken batean, paisaia deskribatzen duen subjektuaz ari).¹⁵

política cultural, incluyendo tanto el contenido concreto como los procedimientos decisorios. El artículo 6 del TFUE expone las competencias de la UE en materia de cultura: «La Unión dispondrá de competencia para llevar a cabo acciones con el fin de apoyar, coordinar o complementar la acción de los Estados miembros».

http://www.europarl.europa.eu/atyourservice/es/displayFtu.html?ftuId=FTU_5.13.1.html
Horrekin, baina, ez dugu inondik inora esan nahi aipaturiko artistak Europar Batasunaren premisak jarraitzen dituztenik, ez eta nabarmenak horregatik direnik. Baina agian bai, halako joera baten harrera eta nolabaiteko sostengua badela Europar Batasunean.

14 Aurretik bagenioen, Asier Mendizabalek, Gorka Eizagirrek, Ibon Aranberrik (beste hainbatekin batera: Itziar Okarizek, Jon Mikel Eubak, Iñaki Garmendiak...) badituztela halako enkontru biografikoak: 60. hamarkada amaiera eta 70.aren hasieran Euskal Herrian jaiok, artista hauen formazioa EHUko Arte Ederren fakultatean hasia eta atzerrian osatu izan dela, eta euren biografian momentu garrantzitsua izan direla 90. hamarkadan Artelekun jasotako Angel Badosen eta Txomin Badiolaren tailerrak (Donostia, 1994, 1998) zeintzuetan arte komunitate harreman estu bat errotua izan den.

15 Nahiz eta, bestetik, nik neuk, Olaiak, mendiaren geometria horri forma emate ariketa batean, begiradaz eta gorpuzteaz osatutako mendi bati baino ezin izan diodan itxura eman “Ondotik” atalean azalduko “Mendigoizaleak” lanean.

6.6. Alea. Ez da lurrean paradisurik, ez eta jarden perfekturik

Puntu honetara iritsita, berriz ere, gure hasierako galderari eutsi beharrean aurkitzen gara: zein da, nolakoa da, inguratzen gaituen guzti hau ulertu eta berorri zentzua hartu eta emateko arte garaikidearen epistemologia?

Bagenioen, egun, sistema kapitalistaren ekoizpen eta kontsumo moduak direla geure inguruneari eta harekiko geure harremanari forma ematen dietenak. Eta nolaz ekoizpen eta kontsumo modu horiek ekoiztako ingurune eta harreman modu horietan irudimen gaitz batekin aurkitzen garen, geure ingurunearekin era afektibo eta sortzaile batean identifikatzeko erreferente imajinarioen faltan (5.1., 5.4.). Baina imajinario gabezia batetik, ezintasun horretatik, sor al daiteke leku berririk? Eta eman al diezaiekegu zentzu berririk?

Bestetik, bagenioen baita ere, nolaz arte garaikideari (nolabaiteko arte postmoderno kritiko bati, halakorik esan badaiteke) bere egite propioarekiko, irudikapen prozesuekiko izaera erreflexibo bat suposatzen zaion, non osotasun irudikapen ezintasuna bera bere potentzia kritikoa litzatekeen (ikus 1.4., 5.3., 5.4.). Irudikapenaren beraren ezintasun horren onarpenetik eta aldarrikapenetik (negatibotasunean ematen den potentzia horretatik) baina, nolaz sortu, era eraikitzaile batean, imajinario berri bat? Eta hartatik nola eraiki zentzua duen lekuren bat, kontakizunen bat? Ezintasun horren onarpen eta azalerapenak, dagoen horren dekonstrukziotik landa, ez al du ba sorkuntza era eraikitzaile batean deusezten?

Honenbestez, garaikidetasunak ezarritako baldintza hauei kontu hartuz, irudikapen krisi postmoderno baten aurrean aurkitzen gara, zerari aurre egin beharrean aurkitzen dena (5.4. atalean adierazia moduan):

Nola kontu hartu era kritiko batean geure biziak baldintzatzen dituen errealitate konplexu horri, eta, aldi berean, inguruarekiko bestelako subjektibotasunak eta imajinarioak sortu? Eta nola ihes egin arrazonamendu teknozientifikoak eta merkatuaren liberalizazioak ezarritako ordena totalizatzailetik, eta bestelako ordena menderatzailek ezarri gabe sortzen jarraitu?

Funtsezkoa da, Asier Mendizabalek esanda bezala, irudikapen zeinuen sortze, esanahitze eta sinbolizazio prozesuei kontu hartuz, emaniko irudikapenak era kritiko batean irakurtzea, hortik abiatuz, zenbait forma errekuperatu, baztertu edo berridatzi ahal izateko.¹⁶ Dekonstrukzio lan horren inguruko irudikapen lana bera bada zerbaite (eta ez gutxi). Inguratzen gaituen guzti hau beste era batean ikusteko beharrezkoa den saiakera da, eta hasierako galderari erantzunez, inguratzen gaituen guzti honi zentzua hartzeko ezinbestekoa.

¹⁶ ASTIZ, IÑIGO, "Asier Mendizábal. Orainaren ehizan", op. cit.

Era berean, baina, sortze lanak kritikotasunetik haratago joan behar du, baldin eta zentzu eraikitzaile batean kontakizun berri bat erein nahi bada, zentzua hartzeaz gain zentzua emateko. Eta garaikidetasunak ezarritako kritikotasun horretatik ere, irudikapen prozesuekiko beraiekiko (auto)kritikoa den hurbilpenetik, irudikapen ezintasunaren ahuldadetik bada ere, negatibitatean edo hausturan bada ere, kontakizun berriak eraiki daitezkeela irudi zaigu, inguratzen gaituen guzti honi zentzua hartzeaz gain zentzua emateko. Horren erakusle garbia Ibon Aranberriren lana da, non emanak zaizkigun irudi eta egituren dekonstrukziotik, ezarritako ordenean desordena eraginez, hausturan eta ezegonkortasunean bada ere, bestelako kontakizun edo zentzu batzuek eraikitzeke nahia eta potentzia badagoen.

Honenbestez, esan genezake, arte garaikideak, suposatzen zaion kritikotasunetik, irudikapenaren ezintasunetik, ezegonkortasunetik, zentzu berriak ereiteko gaitasuna ere baduela. Eta hau esanik zera iruditzen zait, begirada topokritiko honen ekarpenik baliotsuena ezegonkortasunean egotea, ezegonkortasunean bizitzea dela. Eta horretatik, agian, egoteko, habitatzeko era berri bat eragin daitekeela.

6.7. Alea. Paisaia inklinatuak

Hemen amaitzen da gure ikerketa. Eta halabeharrez beste batzuek hasten dira...

Euskal artista generazio berri batzuen baitan, paisaia ei den horrekiko beste irudikapen modu batzuek topatu ditut. Eta horien artean Jon Otamendi (Getxo, 1978) -ren “La enorme manada” (2015), bi bideo seinaletan eta bi denboretan egituratutako lana laburki aipatu nahi dut hemen, inguratzen gaituen guzti hau irudikatzen problematikak abiatuz humanismoz humanismoa gaintzeko saiakera ederra delako (baldin eta hori posible bada). Izan ere, inguratzen gaituen guzti hau, gizakiaren perspektibatik beharrean, espazioaren ezinbesteko baldintza den grabitate indarra aintzat hartuz irudikatzen saiatzen baita.

Otamendik, kamera eskuetan hartu eta jaurtiz bi ingurune grabatzen ditu: lehenik, Bilboko Gran Viako zolatutako lurra, bigarrenik, Lizarrako baratzaren lur goldatua. Jonek, bereak ditu jestua eta gorputza. Ikuspuntua Jonengan hasi eta Jonengan amaitzen da. Baina irudikapenaren bitartekarritza jaurretako aparatuak, editatutako denbora geldo geldoak, eta ikusmira objektua baldintzatzen duen grabitate indarrak berak baldintzatua da. Hala, gorputzak, aparatajeak, denborak eta grabitateak, inguratzen gaituen guzti honen bestelako geometria bat irudikatzen dutela irudi zaigu, nolabaiteko “paisaia inklinatu” bat.

“Paisaia inklinatu” ideia honekin (Adriana Cavarero-ren “inklinatu” kontzeptua geureganatuz) zera esan nahi dugu (Oihana Garro eta bion proposamenari jarraiki), paisaia inklinatu hau ez dela ez modernitatearen paisaia bertikala, ez eta postmodernitateak erabat laututakoa ere. Eta hemen zera adierazi beharrean gara, inklinatua ez dela bakarrik okertua ikusten dugun lur pusketa, baizik eta subjektua bera dela (lurrarekin bat) inklinatua dagoe-na. Geometria inklinatu hau subjektuaren, hark bizi duen lekuaren eta bere bizitza baldintzatzen duen garaikidetasunaren arteko ezinbesteko menpekotasun estrukturalen marrazten da.¹⁷

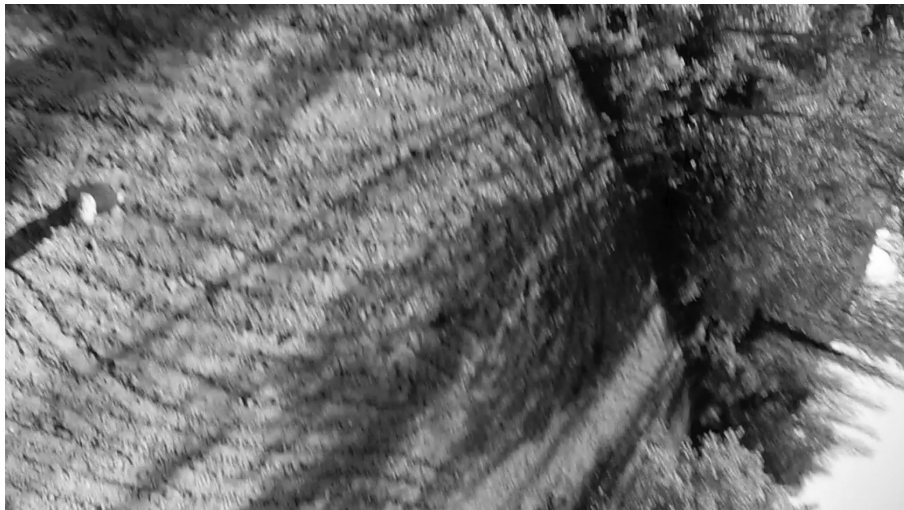
Eta Otamendik marrazturiko geometria inklinatu honetan -Jonen gorputzetik jaurtiz, baina haren gogamenetik kanpora joanda- Gran Viako orma gogorak okertuak dakusagu, eta urrutian, argi zuzenak lautua, eta aparatajeak ezarritako espazio-denboraren etenduran, zer edo zer mugitzen direla pentsa genitzaken norbaitzu. Kontrapuntuan, goldearen lerroak leunduak irudi dira, lurrarekiko hartu-eman organikoagoan. Orma gogorak. Lerro leunak. Gorputzaren, lurraren eta zeruaren artean, aparatajeak eta grabitateak baldintzatua, paisaia inklinatuak ikusten dira “La enorme manada”n. Baina batez ere, subjektu inklinatua da “La enorme manada”.

¹⁷ “Paisaia inklinatu” hitza, Adriana Cavarero-ren “inklinatu” kontzeptua geureganatuz, Oihana Garro eta nik neuk, Olaia Mirandak, noizbait idazteko asmoa agertu zaigun horren izenburua da: “Paisajes inclinados: Las posiciones contemporáneas del sujeto en la representación del paisaje vasco”.

SAEZ, BEGONYA, “El cuerpo en diálogo o de la inclinación”: SAEZ, BEGONYA (ed.), *Cuerpo, memoria y representación. Adriana Cavarero y Judith Butler en diálogo*, Bartzelona, Icaria, 2014, 7-16. or..

Eta hala dio (eta honekin bukatzen dut) Miren Jaiok (Bermeo, 1968) bere generaziokide diren artista multzo hari buruz idaztea asmo zuen “Sin esperar a que vengan los bárbaros” (2014) testuan:

*El paisaje que veo por la ventana se me aparece cambiado. Tal vez esto no sea más que un espejismo fruto de la ansiedad ante nuevas incertidumbres. Pero, aunque solo sea por un momento, doy por buena la vista al otro lado de la ventana: el paisaje ha cambiado. ¿No deberíamos ajustarnos a él, inventar nuevas “deliciosas mentiras” que suplanten a las viejas, ahora inservibles?*¹⁸



[92] Jon Otamendi, *La enorme manada*, 2015. Bideo stillak.



18 Leihotik ikusten dudana paisaia aldatua ageri zait. Agian, ziurgabetasun berrien aurrean, antsietateak eragindako begitazioa baino ez da hau. Baina, momentu batez bada ere, ontzat hartzen dut leihoaren bestaldean dakusadana: paisaia aldatu egin da. Ez al genuke berarekin bat egin beharko, orain balio ez zaizkigun zaharrak ordezkatzeko dituzten “gezur goxo” berriak asmatuz?

JAIO, MIREN, “Sin esperar a que vengan los bárbaros”: *Concreta*, 04 zenb., 2014ko udazkena, 16-27. or.. Euskerara itzulpena geurea da.

7

Ondotik

Artean ikerketa

Il n'y a pas de hors-texte.

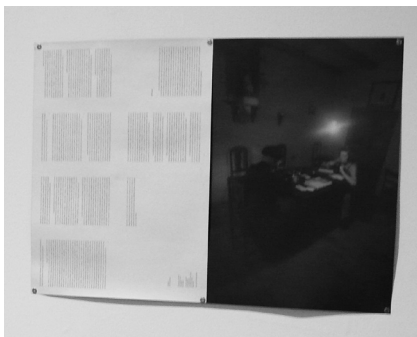
Jacques Derrida

Doktorego ikerketa honetan aritzeak (ezinezkoa izan zen tesinaren hasierako planteamendutik tesiaren amaiera honarte) Arte Ederren Fakultate batean ikerketa bat egiteak suposatzen duenaren inguruko hainbat zalantza eta gogoeta sortarazi dizkit. Izan ere, arte epistemologia bati kontu hartuz suposa genezakeenaren kontrari (arte praktikak suposatzen dituen ezagutza eta ulermen moduei kontu hartuz), artean eginiko ikerketekin baino arteari buruzko ikerketekin aurkitzen baikara eremu akademikoan.

Arte sorkuntzak berezko duen materializazioaz gain badu alderdi inmaterial bat, Duchamp-en eta arte kontzeptualaren ondotik nabarmen egin dena eta arte garaikidean sekula baino presenteko dagoena. Arte garaikidearen bilakaera kontzeptual horren baitan, izan badira, eta geroz eta ugariagoak, ikerketa izaeradun arte prozesu eta proiektuak.

Ikerketa honetan bildutako lan “topokritiko” gisa adieraziek ere badute halako ikerketa izaera nabarmen bat. Hain zuzen, Nicolas Bourriaudek “Topocrítica. El arte contemporáneo y la investigación geográfica” testuan dion bezala, gu inguratzen gaituen guzti hau era sakon batean aztertu eta deskribatzeko begirada topokritiko bat, arte garaikidean ikerketa, eskenarazte eta diskurtso forma ezberdinei eutsiz gorpuzten dena. Eta nola, begirada topokritiko horiek bideratutako ikerketek eta bertan bildutakoaren erakusketek geure garaikidetasuna baldintzatzen duten jakintza, objektu eta espazioen benetako “indusketa arkeologiko” sakonak suposatzen dituzten.¹

Joera topokritiko hori, inondik inora, ezarritako mugimendu bat ez bada ere, hitz hobeko baten faltan edo, garaikidetasunarekin barreiatutako joera garaikide baten gisara uler genezake. Hala ulerturik, har diezaiegun kontu “topokritiko” lez definitu ditugun arte joera edo begirada horiei, aurretik ikusitako hauek kasu.



Asier Mendizabal, *Soft Focus*, 2011.
Testua eta irudia paretan.

- [93] Adibidez, izate kolektiboen irudikapen zeinuen problematika identitazioaren azterketa eta analisisa jarraia izan da Asier Mendizabalen lanean. Horren erakusgarri dira, besteak beste, aurretik aipaturiko *Auñamendi* eta *Soft Focus* moduko lanak, frankismoak hustutako euskal imaginario kolektibo bati forma eman nahi izate batean kokatzen direnak. Artelan hauek ikerketa izaera nabarmena badute ere artean ebazten dira, maiz, irudia eta testua bateratuz. Adibidez, *Soft Focus*-en erabilitako argitalpenaren formula azken urteotako Mendizabalen lanean errepikatzen den forma da, non irudia, testua eta dispositibo espaziala era bateratu batean plazaratzen diren. Testua,

¹ BOURRIAUD, “Topocrítica. El arte contemporáneo y la investigación geográfica”: BOURRIAUD (Ed.), *Heterocronías. Tiempo, Arte y Arqueologías del Presente*, op. cit., 17-34. or..

baina, ez da irudiaren deskribapena, ez eta irudia testuaren ilustrazioa ere. Dena osotasun formal eta testual batean ebazten da.

Ibon Aranberriren lan prozesu dilatatueta, berriz, behin eta berriz agertuko dira korporazio energetiko handiek sortutako botere harremanen, teritorioaren berregituraketaren eta narratiben inguruko azterketak: *Luz de Lemoniz, Dam Dream, Políticas Hidráulicas, Gramática de Meseta, Prolongación Vernácula...* problematika horiek era diskurtsibo batean zein artearen materializazioa bitartez era jarraitu batean garatuz eta zabalduz.²

Kasu hauek artean eginiko ikerketa oso baten (eta ez artearen inguruko ikerketa baten) erakusgarri garbi dira, non batetik, alderdi diskurtsibo edota teorikoago batekin egiten dugun topo, eta bestetik, arte praxiak berezkoa duen egiteko moduz ebazitako objektu edota errealitatearekin. Nolanahi, lan hauen materializazioan banaezinak dira irudia, forma eta testua.

Ukaezina da, aurretik esanda moduan, ikerketa forma hartzen duten praxi artistikoen zabalpena (ikerketa honetan bildutako “topokritiko” horiez gain baita beste izaera batekoak ere). Oraindik ukatzen dena (edo kasurik onean saihesten dena), ordea, gure sistema unibertsitarioan behinik behin, haren balizkotasun akademikoa da.

Zergatik? Bere izaeragatik? Haren epistemologiak, haren ezagutza eta ulermen moduek suposatzen dutenagatik? Metodologia normatibo baten gabeziagatik?

Doktoradutza tesiaren erredakzioak (beti ere arrazonamendu logiko bati jarraika egin beharrekoak) zerikusi gutxi du arrazoiari erantzun behar ez dioten artearen praktika eta jakintzarekin. Baina Erresuma Batuko goi mailako ikasketetako ikerketa erregulatzea helburu duen RAE (Research Assessment Exercise) instituzioaren definizioaren arabera ikerketa batek zera suposatzen badu, ezagutza eta ulermena irabazteko asmoz hasitako ikerketa original bat,³ artean eginiko ikerketa batek hori bete dezakeela esan genezake. Artearen epistemologiari kontu hartuz Henk Borgdorff-ek zera adierazten du, nola Theodor Adornoren artearen berezkotasunak badakarren (den horren osotasun-ezintasunaren agerpenean) halako egi emantzipatzaile bat, artea kritika garaikiderako eremu emankorrean bihurtzen duena. Edota nolaz Jacques Derrida, Jean-François Lyotard eta Gilles Deleuze moduko postmoderno garaikideek ere, bakoitzak bere eran, pentsamendu diskurtsiboaren izaera murriztzailearen aurrean artearen gaitasun iradokitzailea alderatzen duten.⁴ Edo aurretik errepikatuta moduan, nolaz Rançierren esanetan, arteak baduen hitzik erabili gabe, ikus daitekeen, esan daitekeen eta pentsa daitekeen horren etenduratik, hausturatik, bestelako zentzuak artikulatzeko

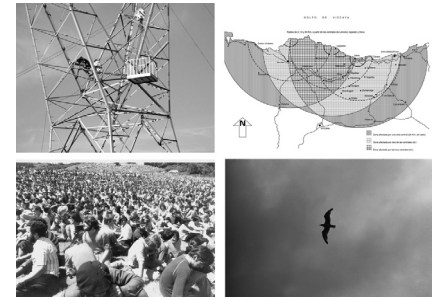
2 Horren erakusgarri garbia da Ibon Aranberriren eta Nuria Enguitaren arteko elkarrizketaren hari diskurtsiboa: “Desplazamientos en el paisaje. Monumento versus información”: Capital y Territorio II jardunaldiak, UNIA. Arte y Pensamiento, Sevilla, 2009ko ekainaren 18a: <https://vimeo.com/114248048>

3 RAE (Research Assessment Exercise), *RAE2008 Guidance on Submissions*, 2005, 34. or.: <http://www.rae.ac.uk/pubs/2005/03/rae0305.pdf>

4 BORGdorff, HENK, “El debate sobre la investigación en las artes”, 2006: http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:vH4DddAmNOSJ:www.gu.se/digitalAssets/1322/1322698_el-debate-sobre-la-investigaci--n-en-las-artes.doc+&cd=1&hl=es&ct=clnk&gl=es&client=firefox-b

Hemen ere argitaratua: BORGdorff, HENK, “El debate sobre la investigación en las artes”: Cairon. Revista de ciencias de la danza, Nº 13 (: *Práctica e investigación*), 2010, 25-46. or..

[94]



Ibon Aranberri, *Luz de Lemoniz*, 2000.
Hainbat irudi.

gaitasuna.⁵ Eta beraz, orobat esan genezake, arteak bere prozesu eta objektuetan (hauek dena delako forma izanik ere) azalerazitako ezagutza material zein kontzeptualaren bitartez (materiala bezainbeste kontzeptuala dena, kontzeptuala bezainbeste materiala dena) inguratzen gaituen guzti honen bestelako zentzuak artikulatzeko gaitasuna duela; eta beraz, RAE-k proposaturiko ikerketaren xedapena bete ahal duela: ezagutza eta ulermena irabazteko asmoz hasitako ikerketa original bat.

Oraib Toukan artistak *Painless May, June cut to the heart* bere artelanaren harira adierazten duen bezala, imajinario komun baten oroimena landu nahi badugu, batetik, era arrazoitu batean memoria kolektiboaz, amnesia selektiboaz eta abar hitz egin dezakegu; baina era berean, imajinario hori osatzen duten irudiak forma-objektu modura landu ditzakegu artean, horietatik bestelako lokerak eta zentzuak eraikiz.⁶ [51] Ibon Aranberriren lanek ere paisaiak, historiaz, lengoaiak hitz egiten dute, nahiz eta azterketa analitiko baten ondotik, bere lanak artearen eremuan ebazten diren -eskulturaren materialitatearen bitartez (kobaren itxieraren kasuan) edota materiaren beraren testualitatea bidez (*Luz de Lemoniz*-en, adibidez).⁷ [84]

Baina artearen epistemologia horri kontu hartuz, eta arte praxiaren alderdi material zein immateriala kontutan hartuta ere, arte ikerketa oso baten balizkotasuna ez da aintzat hartzen tesi doktoral idatzietan. Honela, Arte Ederretako Fakultate batean eginiko tesi doktoraletan eta oro har ikerketetan aurkitzen ditugunak artean eginiko ikerketak baino arteari buruz eginiko ikerketak izan ohi dira.

Joera horiek politika instituzionalen nahi eta interesek ezarritako goi mailako sistema akademikora (eta haien kalitate kontrolatara) igorrazten gaituzte, unibertsitateak eragiten dituen dinamika akademizistetan beren isla dutenak (joera akademizista hori are eta problematikoagoa egiten delarik praktikak garrantzia handia duen irakaskuntzetan, artean kasu). Politika gubernamentalek eginiko unibertsitate ikaskuntza plangintza berrien harira, haien interesen arabera gradu, master eta doktorego mailetan eragindako joera akademikoen gora-beheretan sartzea, baina, gai mardula da, beste ikerketa luze baterako lain material –eta orri hauetan kabitarik ez duena. Baina izan ere badira, unibertsitate erreformen ondorioz geroz eta gehiago gainera, problematika horien inguruko eztabaidak, arte ikaskuntzen baitan ikerketaren lekua zein behar lukeenaren ingurukoak kasu. Horren adibide dira 90. hamarkadan eginiko unibertsitate erreformen ondorioz Erresuma Batuan eta eskandinabiar herrietan eginikoak; eta Boloniako prozesuak ere zer esana ekarri du Europar Batasunean hainbat eztabaida, argitalpen eta inizatiba sortuz.⁸

5 GODFREY, MARK, “Politics/Poetics: The Work of Francis Alÿs”: ALÿS, *A Story of Deception*, op. cit., 25. or.

6 TOUKAN, op. cit.: http://www.oraibtoukan.com/Painless_May,_June_cut_to_the_heart.html

7 ARANBERRI / ENGUIA, op. cit.: <https://vimeo.com/114248048>

8 Problematika hori ongi laburbiltzen du aurretik aipaturiko Borgdorff-en “El debate sobre la investigación en las artes” testuak. BORGDORFF, op. cit..
Era berean, estatalki problematika horren erakusgarri dira antolaturiko eta argitaratutako zenbait jardunaldi eta liburu. Esaterako, MACBA eta Bartzelonako Unibertsitate Autonomoko Argitalpen zerbitzuak antolaturiko jardunaldiak eta argitaratutako liburua: HAINBAT AUTORE, *En torno a la investigación artística*, op. cit..

Arte ikerketak akademian behar duenaren inguruan modelo desberdinak ere sortu dira, adibidez, Erresuma Batuan doktoradutza modelo hibridoak planteatu dira, erdia praktikoa eta erdia teorikoa, baina hauetan ere erabateko ikerketa proiektu oso batera baino praktikaren eta teoriaren arteko harreman ilustratibo batera jo ohi da.⁹ Era berean, arte ikerketak beste era batean erakusteko *Journal for Artistic Research* (JAR) moduko online plataforma eta egitasmoak ere gaur egun sistema akademikoak arte ikerketak eusteko dituen zailtasunen isla da, bai eta, ikerlari akademikoaren karreraren aldizkari indexatuen eta kalitate kontrolen logika beste era batean eman nahi izanarena ere.¹⁰

Baina oraindik ere, kanpoan zein etxean, artean ikerketak zer suposatzen duen ebatzi gabeko kontua da. Guzti honek ezinbesteko eztabaida gaian, gaurkotasunezko gaian bihurtzen du artean ikerketa batek zer suposatzen duenaren galderak, bai eta ondorioz suertatzen zaigun galderak ere: arte praktikak ikerketa bezala balio ote duenetz.

Galdera hauei erantzunez, Borgdorffek, balizko ikerketak bereizteko Erresuma Batuko RAE (Research Assessment Exercise)¹¹ eta AHRC (Arts & Humanities Research Council)¹² organismoek plazaratutako ikerketa definizio ezberdinak bateratuz, arte praxia noiz ikerketatzat har genezakeenaren ondoko proposamena egiten du:

*Arte praxia ikerketatzat har genezake ikerketa original baten bitartez helburua geure jakintza eta ulermena zabaltzea denean. Ikerketaren testuinguruarentzat eta arte munduarentzat balizkoak diren galderekin hasten da, eta ikerketarako aproposak diren metodoak darabilzki. Ikerketaren prozesu eta emaitzak behar bezala dokumentatuak eta zabalduak dira ikerketa komunitatearen eta publiko zabalago batean artean.*¹³

RAE eta AHRC-ren ikerketa definizioak jarraituz Borgdorff-en proposamena aintzat hartzen badugu, esan genezake, arte praxia beti ez dela ikerketa baina izan daitekeela. Hots, artean ikerketa osoa posiblea da (giza zientzietatik abiatutako arteari buruzko ikerketa izan gabe). Horren erakusgarri dira, besteak beste, eta aurretik aipaturiko batzuk nabarmentzearen, Asier Mendizabalaren *Soft Focus*, bai eta Ibon Aranberriren hainbat lan ere, esaterako, *Dam Dream* edota (*Ir. T. n^o 513*) zuloa. *Extended Repertory*.

Osoan arte ikerketa gisa defini ditzakegun prozesu eta lanak arte garaikidean geroz eta ugariagoak badira ere, gutxitan aurkitzen dira geurea bezalako sistema unibertsitarioan. Esan genezake, orain, baina era oso epelean, hasiak direla geurean (Euskal Herriko Unibertsitatean) lehen proposamenak azaltzen, baina beti ere, tesi idatzi tradizionalaren euskarriaz babestuta -berri ere arteari buruzko ikerketara garamatzen formulaz babestuta.

9 MCGETTIGAN, ANDREW, "Art Practice and the Doctoral Degree": Afterall / Online, 2011ko maiatzaren 6a: <http://www.afterall.org/online/art-practice-and-the-doctoral-degree-.V0dNfMbQInW>

10 JAR (Journal for Artistic Research): <http://www.jar-online.net/>
Ikus baita ere SCHWAB, MICHAEL / HENK BORGdorFF (Ed.), *The Exposition of Artistic Research: Publishing Art in Academia*, Leiden, Leiden University Press, 2014.

11 RAE, op. cit.: <http://www.rae.ac.uk/pubs/2005/03/rae0305.pdf>

12 AHRC (Arts & Humanities Research Council), *Review of Research Assessment. Research in the Creative & Performing Arts*, 2003: http://www.ahrc.ac.uk/images/4_92883.pdf

13 BORGdorFF, op. cit.. Euskerara itzulpena geurea da.

Baina arte ikerketa bat osatuko edota esplikatuko lukeen testu idatziaren beharra ere, testuaren eta idazketaren dekonstrukzio derridarra kontutan hartuz, erradikalki problematizatu dezakegun zerbait da. Derridaren esana da “il n’y a pas de hors-texte”; hau da, ez dela testuz kanpokorik, edota guztia dela testua. Ulerturik, berak proposatzen duen “testua” ez dela grafikoa den horretara, liburuetara, ez eta diskurtsora mugatzen, ezta ere eremu semantikora, irudikapenekora, sinbolikora, idealera edota ideologikora. Derridaren “testu” hedatuak errealitatearen egitura guztiak, errealitatearen erreferente modu guztiak, hartzen ditu bere gain. Honela, “testuz kanpokorik ez dela” esatearekin zera ulertu behar dugu, ezin diezaiokegula errealitate bati eutsi egintza interpretatzaile bat gabe.¹⁴ Eta Derridaren “testu” ulermen hedatu honek ere berekin dakartza “idazketa” eta “irakurketa” ulermen hedatuak.

Derridak, *De la grammatologie* liburuan esanda bezala, idazketatzat izango du orohar inskripzio bati izatea ematen dioen guztia, hau literala izan nahiz ez izan, baita espazioan kokatutako hori ahotsaren ordenaz kanpokoa izanda ere: zinematografia, koreografia, nola ez, baina baita “idazketa” piktorkoa, musikala, eskultorkoa ere.¹⁵

Honenbestez, Derridaren “idazketa” nozio hedatua aintzat hartzen badugu, idazketa da artea ere, noski. Eta idazketa orok (arte ikerketa batek zein tesi akademiko idatzi batek) interpretazio egintza bat suposatzen du. Eta interpretazioa sorkuntza da.

Era berean, dekonstrukziorako Derridaren testuaren irakurketak testu baten zentzu aldaezin eta bateratuaren ideia ere kolokan jartzen du, baita jatorrizko esangurarena ere (autoreen intenzionalitatea ez da inkondizionala). Hala, testuaren balizko interpretazioak biderka ditzakegu. Eta interpretazioa, esan bezala, sorkuntza da.

Hau honela, laburbilduz zera esan genezake, artelan baten irakurketak egintza interpretatzaile bat suposatzen duen gisara, artelan horren ulermena/ezagutza erraztuko lukeen babes testual idatziak ere (Cortazar parafraseatuz “jabe prestua lasaitzen duen egiak”) bitartekaritza bat suposatzen duela. Honenbestez, arte ikerketa bat osatuko lukeen testu idatziaren beharra ere zalantzan jarri genezakeen zerbait da.

Bestetik, erabateko arte ikerketak egin beharrean arteari buruzko ikerketak egite honek ere zera galdetzera garamatza, zergatik Arte Ederretan eginitako ikerketa batek, naturalki, arteak berezko dituen ezagutza eta ulermen moduez baliatu beharrean, beste diziplinetako era akademikora mugatuta jarraitu behar ote duen. Artista ikerlariaren figura era nabarmenetako batean gorpuzten duen Hito Steyerl-en “Aesthetics of Resistance? Artistic Research as Discipline and Conflict” testuan adierazten denez, arte ikerketa ez al da ba diziplina normatibo eta akademiko batean bihurtzen ari? Eta honela jarraitzen du:

14 DERRIDA, JACQUES, *Limited Inc*, Evanston, Illinois, Northwestern University Press, 1988, 148. or..

Ikus ere LESAGE, “Portafolio y suplemento”: HAINBAT AUTORE, *En torno a la investigación artística*, op. cit., 80-81. or..

15 DERRIDA, JACQUES, *De la grammatologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1967. Gazteleraz: *De la gramatología*, Mexiko, Siglo XXI, 1986.

LESAGE, “Portafolio y suplemento”: *En torno a la investigación artística*, op. cit., 82. or..

Diziplina bat, zalantzarik gabe, diziplinarioa da: normalizatu, generalizatu eta erregulatu egiten du; erantzun multzo baten entsegua eragiten du, eta honela, pertsonak lan sinbolikoaren, diseinu jarraiaren eta sormen mugatu baten eremuan funtzionatzeko trebatzen ditu. Baina, berriz ere, zer da ba diziplina guzti honez gain? Diziplina zapaltzailea izan daiteke, eta zentzu horretan, kontrolpean izate bat erakusten du. Zapaldutako, saihestutako edo alegiazko gatazka bat adierazten du. Bere energiak bideratu eta us-tiatzeko, eta ezarritako boterea eranstekeo praktika da. Zertarako beharko genuke diziplina bat norbait edo zerbait diziplinatzeko ez bada? Edozein diziplina, beraz, gatazkaren ikuspuntutik ere ikus genezake.¹⁶

Arte unibertsitatean ikerketa diziplina normatibo eta akademiko batean bihurtzen ari bada, honek ez al dio ba ezarria zaigun ordena edota normati-botasuna deseraiki eta desadostasuna sortarazteko arte garaikideak berezko lukeen bokazioari traizioa egiten? Ez genuen esaten, bada, irakurketa post-modeno kritiko batetik, arteak ezin duela bateratzailea (kontziliadorea) izan? Eta arteak ez al du bada, hain zuzen, klasifikazioak eta mugak saihesteko berezko joera? Ez al da ba artearen bertute handienetako bat, aldiari aldiko erak (epistemologikoak, metodologikoak, erakusketakoak) asmatzeko izaera askea?

Arte praxiak aldiari aldiko erak (epistemologikoak, metodologikoak, erakusketakoak) sortzeko duen gaitasun hori da, agian, mundu akademikoan nagusi den moduekiko ezberdintasun handienetako bat (nahiz eta batzuetan, zientzia gogorren ikerketen metodologiak guk uste baino malguagoak izan).¹⁷ Baina nolana, ez al da ba ona, arte irakaskuntza eta profesionalizatzeko eta eraginkor baten mesedetan, tesi akademikoaren eredu zurrun eta homogeneizatzaileak alde batera utziz, artearen epistemologiarekiko propio lirakeen ikerketa moduak bultzatzea?

Unibertsitateko arte ikerketa eredu berri bat behar ote litzatekeen edo ez, edo halakorik izaterik ere zentzurik ba ote duenez, edota baldinbadi honek nolakoa izan beharko lukeen... ez da, ez, kontu sinplea. Baina arazo hori begien bistakoa da, eta horren larritasuna da hemen mahaigaineratu nahi dena, unibertsitatean ere artearen epistemologiarekiko propioak lirakeen arte ikerketak bultzatzeko. Geure proposamena etorkizun hurbileko ikerketa talde baterako erabateko arte ikerketen balizkotasuna planteatzearena da. Nahiz eta hori aldatuko bada, agian, egin beharrekoa zera izan, oraingoek nahikoa izan ez dugun adorez, datozenak halako ikerketak mahaigaineratzea eta guk haiei erabateko sostengua ematea.

Steyerlek hala amaitzen du diziplina eta gatazkaren artean kokatzen duen arte ikerketaren inguruko testua:

16 STEYERL, HITO, "Aesthetics of Resistance? Artistic Research as Discipline and Conflict", mahkuzine 8, 2010-eko negua: http://www.mahku.nl/download/maHKUzine08_web.pdf Gaztelerara Marta Malo de Molinak itzulia, "¿Una estética de la resistencia? La investigación artística como disciplina y conflicto", EIPCP (European Institute for Progressive Cultural Policies), 2010: <http://eipcp.net/transversal/0311/steyerl/es> Euskerara itzulpena geurea da.

17 BORG DORFF, op. cit..

Galdera orokorrek zera izaten jarraitzen du: Zer egiten dugu diziplina anibalente batekin, instituzionalizatua dagoena, eta halako baldintzapean diziplinatua? Nola nabarmendu genezake arte ikerketaren dimentsio historiko eta globala, eta nola gatazkaren ikuspuntua azpimarratu? Eta noiz da argiak itzaltzeko ordua?¹⁸

¹⁸ STEYERL, op. cit.. Euskerara itzulpena geurea da.

... hasiera bat

Tesi erredakzioaren ezinbesteko arrazoiketaren berme beharrak nekatuta, eta era berean, eta paradajikoa bada ere, zera arrazoituz, paisaia, lekua, imajinarioa, memoria, historia, narrazioa, lengoaia... lantzeko beti ez dela nahikoa arrazoiketa (maiz logika arrazionalaren mende naturalizatutako ordenean zaila dela bestelako loturak, zentzuak eta errealitateak azaleratzea), ikerkerta arrazoituarekiko alderapen modura tratatutako gai berak artean (arteak berezko dituen moduei eutsiz) lantzeari ekin diot.

Horri erantzuten dio Gipuzkoako Foru Aldundiak emaniko 2013-1014ko Arte Sorkuntza Laguntzari esker burutako lan prozesuak, bere amaieretako bat 2014eko abenduan EHUko Carlos Santamaria Zentroko erakustaretoan izandako *Mark* erakusketa litzatekeena.

Bertan erakutsitako lanek mendiaz dihardute, baina mendiaren topografiaz baino mendiaren irudikapenez. Ez da, beraz, paisaia irudirik bertan; gorputzez, keinuz eta begiradez eratutako mendia baizik. Azken batean, mendia geure begiradaren proiektzioa baino ez baita; edota beste norbaitek zion bezala, guk geuk ikusten duguna baino areago gu geu ikusiak gareneko hura da.¹⁹

Norberarenak zein sozialki partekatuak diren errepresentazio zeinuetan fokatuz eta lotura subjektiboak eratu, bere izurdura eta tolesdurak esanguratuz, enmarkatutakoa markatuz, informea irudi zaidan mendiari forma eman nahi dion saiakera izan da hau.

Bertan erakutsitako *Mendigoizaleak* lana da (beronekiko oihartzunak tesiko *Mendigoxalia* atalean aurki daitezkeenak) datozen orrietan, labur eta tesiarren erredakzio honek uzten didan era diskurtsibo eta mugatuan, aipatuko dudana. Ez da, beraz, aurretik aldarrikatzen duen arte ikerketa osoa, baizik eta halako zerbaiten bilaketan eginiko ariketa. Hurrengo erabateko arte ikerketa izan dadila!

19 DELEUZE, *Proust and Signs*, op. cit., 8. or.: MENDIZABAL, "Vistas, en picado", op. cit..

Mendigoizaleak

Zer eskatzen dio zinez pintoreak mendiari? Geure begietan mendia bihurtzen deneko bitarteko horiek, hutsean ikusgarri direnak, azaleratzea.

Maurice Merleau-Ponty

Ingurune naturalarekiko bizitza produktiboaren etendurak mendialdearekiko galera sentimendu bat sortaraziko du. Era berean, industrializazioak, klase sozial berri batzuen baitan, aisialdia ere ahalbideratuko du; honek mendiarekiko beste harreman modu bati leku eginaz. Hala, mendiarekiko modernoa eta urbanoa izango den begirada berri horretatik abiatzen da adarrik gabeko enborrek egituratzen duten irudi sorta hau.

Adarrik gabeko enbor hauek XX. mendearen lehen hamarkadetan mendigoizaleek erabilitako San Andresen gurutzearen irudiari egiten diote erreferentzia, zeintzuek, nire ustez, mendiarekiko erabat modernoa eta urbanoa den begirada gorpuzten duten -gurea ere haienenetik horren urruna ez delarik. Hori dela eta, mendigoizaleen historiaz gain mendigoizale hauen irudikapenak dira interesatu zaizkidanak, beraiek erabiliriko ikurra kasu: San Andresen gurutzea, gurutziltzatua izan zen santu honen adierazle moduan, umiltasunaren eta errenditzen ez denaren sinboloa.

San Andreseko gurutzea historian eta geografian zehar oso erabilia izan den sinboloa izan da. Esaterako, Filipe I.a Gaztelakoak eta Hanburgokoak (Filipe Ederra bezala ezagutuak) bere Borgoinako Guardian erabili zuen San Andresen gurutzea, Borgoiniako gurutze deitua, gorritz. Ondoren Espainiako tertzioetan erabilia ere izan zen. Beranduago, Espainiar Inperioko hainbat

lurraldetan. Halaber, independentzia hispanoamerikarraren gerran ekuatoriarrek Quitoko Gobernu Autonomoaren Lehen Juntan ere erabili zuten 1809an, baina kasu honetan espainiar monarkiaren aurkakotasun moduan, Borgoiniako gurutzearen koloreak alderantzuta: gurutze zuria gorriaren gainean. Gurutze gorria karlistena ere izanen zen. Eta Frankok berak ere, espainiar inperioaren sinbolotzat hartuta, Espainiako Gerra Zibilean Bando Nazionalaren estandarte gisa berreskuratuko zuen Borgoinako gurutze gorria. Kontrako bandoan izango ziren, berriz, “Zergatik ez?” eta “Lenago-il” batailoiekin eusko gudarostearen enborra osatuz, Mendigoizaleek beren San Andreseko gurutze berdearekin.

Baina San Andreseko gurutzea, errenditzen ez denaren ikur ez ezik, adarrak moztuak dituen enbor baten irudi soila ere bada. Paradisu galdu haren irudi? Beti faltan den horren adierazgarri?

Eta hori da hemen, errepikatzen den patroia baten gisara, irudi eta forma ezberdinak harremanetan jartzeko erabiltzen dena, Espainiako Gerrate Zibilean Gorbea zelatatu zuten mendigoizaleen janzkeratik 60. hamarkadako mendizaleen zeinu kodifikatuera jotzen duena, mendian batailoietan edota maratoietan ibiltzetik naturan egote edota bizitze batera eratoritzen dena. Errepikatzen den patroia baten modura, adar gabeko enbor hauek goputzak eta jantziak, praktikak eta kontsumoak, keinuak eta begiradak lotzen dituzte.

Zeinu eta forma ezberdinak lotuz, bilaketa honek ez narama hipotesi baten formulaziora; baizik eta geure imajinarioa osatzen duten zeinu, keinu eta begiradetan erreparatzera, hots, azken batean, irudi eta forma bidez, nola proiektatzen dugun, eta era berean, gu geu nola proiektatuak garen aztertzeraz.

Azken apunteak

Angel Badosen eskultura klaseetako apunte lakaniar batzuek birbegiratuta zera berreskuratu dut:

Subjektuak (bere horretan zatitua, bereizia denak) faltan duen hori da era erratikoan bilatzen duena. Eta faltan duen hori objektuan antzemanaz baliatzen da (haren etenduran, diskontinuitatean) faltan duen horretara heltzeko.

Artistak, ikusten ez duena egiten du ikusgarri, faltan dugun horrek utzitako hutsunea harrapaketa imajinario batekin betez. Faltan den hori irudi bidez gorpuzten da.

Eta orain, iruditzen zait, nik ere adar gabeko enbor hauetan hori gorpuztu nahi izan dudala, faltan dudana huts hori, halako harrapaketa imajinarioan.

Hori al zen ba guztia?

... Eta azken momentuan, Ixiar Rozasen lerro hauek gehitzen ditut:

Falta diren gauza, hitz, ahots eta irudiei buruz liburu oso bat idatz daiteke. Falta den horretan bizirauten duenarekin, agertzen doanarekin. Dagoena luzatu, zulatu eta zeharkatu, zulo horietatik ikusi, entzun eta ukitzen ahal denari bizirauten uzteko.²⁰

²⁰ ROZAS, IXIAR, beltzuria, Nafarroa, Pamiela, 2014, 25. or..

Bibliografía

Liburuak

AGIRRE, IMANOL, *Metáforas espaciales del imaginario vasco*, Donostia, FICE, EHU, 1993.

AGNEW, JOHN, *The United States in the World Economy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.

AITKEN, STUART / VALENTINE, GILL (Ed.), *Approaches To Human Geography*, Erresuma Batua, SAGE Publications, 2006.

AITKEN, STUART C. / ZONN, LEO E. (Ed.), *Place, Power, Situation, and Spectacle. A Geography of Film*, AEB, Rowman & Littlefield Publishers, 1994.

ALMARCEGUI, LARA, *Bilboko itsasadarreko eremuen gida*, Bilbo, Rekalde Aretoa, 2008.

ALPERS, SVETLANA, *El Arte de Describir en el Siglo XVII: El Arte Holandés en el Siglo XVII*, Madril, Hermann Blume, 1987.

ANDERSEN, WAYNE, *Picasso's Brothel. Les demoiselles d'Avignon*, New Cork, Other Press, 2002.

ANDERSON, BENEDICT, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London, Verso, 1983.

ANDERSON, KAY / DOMOSH, MONA / THRIFT, NIGEL / PILE, STEVE (Ed.), *The Handbook of Cultural Geography*, London, Sage, 2003.

ANDREOTTI, LIBERO / COSTA, XAVIER (Ed.), *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad*, Bartzelona, MACBA / ACTAR, 1996.

ARANA, SABINO, *Obras Completas*, Sabindiar-Batza, Buenos Aires, 1965.

ARDENNE, PAUL, *Un arte contextual*, Murcia, Cendeac, 2006.

ARESTI, GABRIEL, *Euskal Harria*, Susa, 1986.

ARPAL, JESÚS / MENDIOLA, IGNACIO (Ed.), *Estudios sobre Cuerpo, Tecnología y Cultura*, Bilbo, EHU, 2007.

ATXAGA, BERNARDO, *Lekuak*, Iruña, Pamiela, 2005.

- AUGÉ, MARC, *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Bartzelona, Editorial Gedisa, 1993 (4ª ed., 1998).
- AZURMENDI, JOXE, *Volksggeist / Herri Gogoa Ilustraziotik Nazismora*, Donostia, Elkar, 2007.
- BADOS, ANGEL, *Oteiza. Laboratorio experimental*, Nafarroa, Jorge Oteiza Fundazio Museoa, 2008.
- BARCENILLA, MIGUEL ANGEL, *Industrializazioa Euskal Herrian*, Donostia, Gaiak, 2002.
- BAROJA, PIO, *Juventud y Egotatría*, Madril, Rafael Caro Raggio, 1917.
- BAUDRILLARD, JEAN, *Cultura y Simulacro*, Bartzelona, Editorial Kairós, 1978 (6. edizioa 2002).
- BENJAMIN, WALTER, *Libro de los Pasajes*, Madril, Akal, 2005.
- BERGER, JOHN, *The Look of Things*, New Cork, The Viking Press, 1974.
- BIRD, JON / CURTIS, BARRY / PUTNAM, TIM / ROBERTSON, GEORGE / TICKNER, LISA (Ed.), *Mapping the Future. Local Cultures, Global Change*, London, Routledge, 1993.
- BLANCO, PALOMA / CARRILLO, JESÚS / CLARAMONTE, JORDI / EXPÓSITO, MARCELO (Ed.), *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.
- BOURDIEU, PIERRE, *Outline of a Theory of Practice*, Cambridge, Cambridge University Press, 1977.
- BOURRIAUD, NICOLAS, *Estética relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2006.
- BOURRIAUD, NICOLAS (Ed.), *Estratos": Proyecto Arte Contemporáneo Murcia 2008*, Murtzia, Consejería de Cultura, Juventud y Deportes, 2008.
- BOURRIAUD, NICOLAS (Ed.), *Heterocronías. Tiempo, Arte y Arqueologías del Presente*, Murtzia, Ed. Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, 2008.
- BUTLER, JUDITH, *Gender Trouble: Feminism and the Subversión of Identity*, London, Routledge, 1990.

- BUTTNER, ANNE, *Values in Human Geography. Commission on College Geography 24*, Washington, Association of American Geographers, 1974.
- CAMPIÓN, ARTURO, *El genio de Navarra*, Donostia, Beñat idaztiak, 1936.
- CARERI, FRANCESCO, *Walkscapes. El andar como práctica estética. Walking as an aesthetic practice*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004.
- DE CERTEAU, MICHAEL, *La invención de lo cotidiano I. Artes de Hacer*, México DF, Universidad Iberoamericana, 2000.
- COMMANDEUR, INGRID / VAN RIEMSDIJK-ZANDEE, TRUDY (Ed.), *Robert Smithson. Art in Continual Movement*, Amsterdam, Alauda Publications, 2012.
- CORTAZAR, JULIO, *Rayuela*, Buenos Aires, Pantheon Books, Editorial Sudamericana, 1963.
- COSGROVE, DENIS (Ed.), *Mappings*, London, Reaktion Books, 1999.
- COSGROVE, DENIS, *Social Formation and Symbolic Landscape*, London, Croom Helm, 1984.
- CRESSWELL, TIM, *Place: A Short Introduction*, Singapur, Blackwell Publishing Ltd, 2004.
- CRESSWELL, TIM / DIXON, DEBORAH (Ed.), *Engaging Film. Geographies of Mobility and Identity*, AEB, Rowman & Littlefield Publishers, 2002.
- DELEUZE, GILLES, *Foucault*, Barcelona, Paidós, 1987.
- DELEUZE, GILLES, *Proust and Signs. The Complete Text*, London, The Athlone Press., 2000.
- DELEUZE, GILLES / GUATTARI, FÉLIX, *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-Textos, 1988.
- DELGADO, MANUEL, *Sociedades Movedizas*, Barcelona, Anagrama, 2007.
- DEUSCHE, ROSALYN, *Evictions: Art and Spatial Politics*, Cambridge, MA: MIT Press, 1996.
- DERRIDA, JACQUES, *Du droit à la philosophie*, Paris, Galilée, 1991.
- DERRIDA, JACQUES, *De la gramatología*, México, Siglo XXI, 1986.
- DERRIDA, JACQUES, *Limited Inc*, Evanston, Illinois, Northwestern University Press, 1988.

- DE DIEGO, ESTRELLA, *Contra el Mapa*, Madrid, Siruela, 2008
- EDGERTON, SAMUEL Y., *The Renaissance rediscovery of linear perspective*, AEB, Harper & Row, 1975 (Icon Edition, 1976).
- ENTRENA, FRANCISCO, *Cambios en la construcción social de lo rural. De la autarquía a la globalización*. Madrid, Tecnos. 1998.
- FARINELLI, FRANCO, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, Turin, Einaudi, 2003.
- FARINELLI, FRANCO, *I segni del mondo. Immagine cartografica e discorso geografico in età moderna*, Florencia, La Nuova Italia, 1992.
- FLAM, JACK D., *Robert Smithson: The Collected Writings*, AEB, University of California Press, 1996.
- FOSTER, HAL (Ed.), *La Posmodernidad*, Bartzelona, Kairos, 2006.
- FOSTER, HAL, *El Retorno de lo Real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal, 2001.
- FOUCAULT, MICHEL, *Estrategias de Poder*, Bartzelona, Paidós, 1999.
- FOUCAULT, MICHEL, *Las Palabras y las Cosas. Una arqueología de la ciencias humanas*, Madril, Siglo XXI, 1968.
- FOUCAULT, MICHEL, *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la Prisión*, Mexiko, Siglo XXI, 1976 (34. impresioa 2005).
- GIDDENS, ANTHONY, *The Contemporary Critique of Historical Materialism: Power Power and State*, Londres, Macmillan, 1981.
- GRAHAM, DAN, *Two-Way Mirror Power: Selected Writings by Dan Graham on His Art*, Cambridge (Massachussets), MIT Press, 1994.
- GUASCH, ANA MARÍA, *Arte e ideología en el País Vasco*, Bilbo, Ekin, 1992.
- GUATTARI, FÉLIX, *Caosmosis*, Buenos Aires, Ediciones Manantial, 1996.
- GUATTARI, FÉLIX / ROLNIK, SUELY, *Micropolítica. Cartografía del Deseo*, Madrid, Traficantes de Sueño, 2006.

GUST (The Ghent Urban Studies Team), *POST EX SUB DIS Urban Fragmentations and Constructions*, Rotterdam, 010 Publishers, 2002.

GUST (The Ghent Urban Studies Team), *The Urban Condition: Space, Community, and Self in the Contemporary Metropolis*, Ámsterdam, 010 Publishers, 1999.

HAINBAT AUTORE, *Oteiza. Esteta y Mitologizador Vasco*, Donostia, Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones (RSBAP), 1986.

HAINBAT AUTORE, *Oteiza y la Crisis de la Modernidad*, Nafarroa, Jorge Oteiza Fundazio Museoa, 2010.

HAINBAT AUTORE, *Teoría y Paisaje: reflexiones desde miradas interdisciplinarias*, Katalunia, Observatorio del Paisaje de Cataluña / Universidad Pompeu Fabra, 2010.

HAINBAT AUTORE, *En torno a la investigación artística. Pensar y enseñar arte: entre la práctica y la especulación teórica*, Barcelona, MACBA / Universitat Autònoma de Barcelona, 2011.

HARAWAY, DONNA, *Modest_Witness@Second_Millennium.FemaleMan©_Meets_OncoMouse™. Feminism and Technoscience*. New York, Routledge, 1997.

HARAWAY, DONNA, *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*, New York, Routledge, 1991.

HARLEY, J. B., *The New Nature of Maps*, AEB, The Johns Hopkins University Press, 2001.

HARVEY, DAVID, *La Condición de la Posmodernidad: investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, Buenos Aires, Amorrortu editores, 1998 (2. edizioa, 2008).

HARVEY, DAVID, *Espacios del capital. Hacia una geografía crítica*, Madril, Akal, 2007.

HARVEY, DAVID, *Justice, Difference, and Politics*, Oxford, Blackwell Publishers, 1996.

HEIDEGGER, MARTIN, *Artea eta Espazioa*, Iruña, Cátedra Jorge Oteiza / Nafarroako Unibertsitate Publikoa, 2003.

HEIDEGGER, MARTIN, *Conferencias y artículos*, Bartzelona, Odos, 1994.

HUMBOLDT, WILHELM VON, *Los vascos*, Bilbo, Ediciones Vascas, 1979.

IZTUETA, JUAN IGNACIO, *Guipuzcoaco provinciaren condaira edo historia: ceñetan jarritzen diraden arguiro beraren asieratic orain-arte dagozquion barri gogoangarriac*, Donostia, 1847.

JAMESON, FREDERIC, *El Posmodernismo o la Lógica Cultural del Capitalismo Avanzado*, Bartzelona, Paidós, 1991.

JENCKS, CHARLES, *Critical Modernism. Where is Post-Modernism going?*, London, Wiley Academy, 2007.

JONES, CAROLINE A. / GALISAN, P.ETER (Ed.), *Pictuing Science, Producing Art*, AEB, Routledge, 1998.

KOBAYASHI, A. / MACKENZIE, S. (Ed.), *Remaking Human Geography: Prospects and Problems*, Chicago, Maroufa, 1989.

KOOLHAAS, REM, *La Ciudad Genérica*, Gustavo Gili, Bartzelona, 2006.

KOOLHAAS, REM, "What Ever Happened to Urbanism": KOOLHAAS, REM / MAU, BRUCE, S, *M, L, XL*, AEB, The Monacelli Press, 1995.

KRAUSS, ROSALIND E., *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Madril, Alianza Editorial, 1996.

KRUTWIG, FEDERICO, *La cuestión vasca*, 1966.

KWON, MIWON, *One Place After Another. Site-specific art and locational identity*, Cambridge (Massachusetts), The Mit Press, 2002 (azal biguneko edizioa, 2004).

LARREA, ANDEKA (Ed.), *Euskal Hiria. Reflexiones sobre la ciudad y las ciudades vascas*, Bilbo, ex]- liburuak, 2012.

LATOUR, BRUNO, *Nunca fuimos modernos. Ensayo de antropología simétrica*, Madril, Siglo XXI, 2007.

LEFEBVRE, HENRI, *The Production of Space*, United Kingdom, Blacwell Publishing, 1991.

LEY, DAVID / SAMUELS, MARWYN (Ed.), *Humanistic Geography: Prospects and Problems*, Chicago, Maroufa, 1978.

LIPPARD, LUCY R., *Overlay. Contemporary Art and the Art of Prehistory*, AEB, Pantheon Books, 1983.

- LYNCH, KEVIN, *The Image of the City*, Cambridge, Massachussets, The MIT Press, 1960.
- LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS, *La condición postmoderna: Informe sobre el saber*, Madril, Cátedra, 1989.
- MARTINEZ GORRIARAN, CARLOS / AGIRRE ARRIAGA, IMANOL, *Estética de la Diferencia. El arte vasco y el problema de la identidad. 1882-1966*, Zarautz, Alberdania & Galería Altxerri, 1995.
- MAQUIEIRA, VIRGINIA (Ed.), *Mujeres, globalización y derechos humanos*, Madril, Ediciones Cátedra, 2006.
- MCDOWELL, LINDA, *Género, identidad y lugar. Un Estudio de las Geografías Feministas*, Madrid, Cátedra, 2000.
- MENDIOLA, IGNACIO, *Movimientos Sociales y Trayectos Sociológicos: Hacia una Teoría Práctica y Multidimensional de lo Social*, Leioa, EHU, 2000.
- MERRIFIELD, ANDY, *Henry Lefebvre. A Critical Introduction*, AEB, Routledge, 2006.
- MINCA, CLAUDIO, *Postmodern Geography. Theory and Praxis*, Great Britain, Blackwell Publishers, 2001.
- MÖNTMANN, NINA / DZIEWIOR, YILMAZ (Ed.), *Mapping a City*, Stuttgart, Hatje Cantz, 2005.
- MUÑOZ, FRANCESC, *Urbanización. Paisajes comunes, lugares globales*, Bartzelona, GG, 2010 (2. edizioa, 2010).
- NEGRI, ANTONIO / HARDT, MICHAEL, *Multitud. Guerra y democracia en la era del Imperio*, Barcelona, Debate, 2004.
- NOGUÉ, JOAN (Ed.), *La Construcción Social del Paisaje*, Madril, Biblioteca Nueva, 2007.
- NOGUÉ, JOAN (Ed.), *El Paisaje en la Cultura Contemporánea*, Madril, Biblioteca Nueva, 2008.
- OTEIZA, JORGE, *Cartas al Príncipe*, Zarautz, Ed. Itxaropena, 1988.
- OTEIZA, JORGE, *Interpretación estética de la Estatuaria Megalítica Americana / Carta a los artistas de América. Sobre el arte nuevo en la Postguerra*, Edición Bilingüe, Nafarroa, Jorge Oteiza Fundazio Museoa, 2007.

OTEIZA, JORGE, *Propósito Experimental Experimental 1956-57*, facsimile edizioa, Nafarroa, Jorge Oteiza Fundazio Museoa, 2007.

OTEIZA, JORGE, *Quousque Tandem...! Ensayo de Interpretación Estética del Alma Vasca*, Auñamendi, 1963 (4. edizioa).

OTEIZA, JORGE, *Quosque Tandem...! Edición Bilingüe*, Nafarroa, Jorge Oteiza Fundazio Museoa, 2007.

PERAN, MARTÍ (Ed.), *Present Continu. Producció Artítica i Construccilitat. Quam*, Vic, H. Associació per a les Arts Contemporànies, 2006.

PERNIOLA, MARIO, *Los Situacionistas. Historia Crítica de la Última Vanguardia del Siglo XX*, Madrid, Acuarela & A. Machado, 2008.

PILE, STEVE, *The Body and the City: Psychoanalysis, Space, and Subjectivity*, London, Routledge, 1996.

PILE, STEVE / THRIFT, NIGEL (Ed.), *Mapping the Subject. Geographies of Cultural Transformation*, London, Routledge, 1995.

RENOBALES, EDUARDO, *Jagi-Jagi. Historia del independentismo vasco*, Bilbo, Izarren hautsa, 2010.

REYNOLDS, ANN, *Robert Smithson. Learning from New Jersey and Elsewhere*, Cambridge (Massachussets), The MIT Press, 2003.

RODRIGUEZ, EMMANUEL, *El gobierno imposible. Trabajo y fronteras en la metrópolis de la abundancia*, Madril, Traficantes de Sueños, 2003.

ROGER, ALAIN, *Breve tratado del paisaje*, Madril, Biblioteca Nueva, 2007.

ROGOFF, IRIT, *Terra Infirma*, New York, Routledge, 2000.

ROZAS, IXIAR, *beltzuria*, Nafarroa, Pamiela, 2014.

SAEZ, BEGONYA (Ed.), *Cuerpo, memoria y representación. Adriana Cavarero y Judith Butler en diálogo*, Barcelona, Icaria, 2014.

SCHLÖGEL, KARL, *En el Espacio leemos el Tiempo. Sobre Historia de la civilización y Geopolítica*, Madril, Siruela, 2007.

- SCHWAB, MICHAEL / HENK BORG DORFF (Ed.), *The Exposition of Artistic Research: Publishing Art in Academia*, Leiden, Leiden University Press, 2014.
- SEAMON, DAVID / MUGERAUER, ROBERT, (Ed.), *Dwelling, Place and Environment: Towards a Phenomenology of Person and World*, New Cork, Columbia University Press, 1985.
- SMITHSON, ROBERT, *Un Recorrido por los Monumentos de Passaic*, Nueva Jersey, Bartzelona, Gustavo Gili, 2006.
- SOJA, EDWARD W., *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, Erresuma Batua, Verso, 1989 (4. edizioa 1994).
- SONNIER, GEORGES, *La Montaña y el Hombre*, Bartzelona, Editorial RM, 1977.
- DE SPUCHES, G. / GUARRASI, VICENZO (Ed.) *Paessagi virtuali*, Plaermo, Università degli Studi di Palermo, Laboratorio Geografico, 2002.
- STEINER, BARBARA (Ed.), *Thinking Europe. The Scenario Book*, 2012.
- TAYLOR, VICTOR E. / WINQUIST, CHARLES E. (Ed.), *Encyclopedia of Postmodernism*, Erresuma Batua, Routledge, 2001
- THROWER, NORMAN J. W., *Maps & Civilization. Cartography in Culture and Society*, Chicago, The University of Chicago Press, 1996 (2. ed. 1999).
- TODOROV, TZVETAB, *El jardín imperfecto: luces y sombras del pensamiento humanista*, Bartzelona, Paidós, 1998.
- TUAN, YI-FU, *Space and Place: The Perspective of Experience*, Minneapolis, University of Minesota Press, 1977.
- TUAN, YI-FU, *Topophilia: A Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values*, New Jersey, Englewood Cliffs, 1974.
- VIRNO, PAOLO, *Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporáneas*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2003.
- WESSELING, JANNEKE (Ed.), *See it Again, Say it Again: The Artist as Researcher*, Amsterdam, Valiz Antennal, 2011.
- WHITEHEAD, ALFRED NORTH, *The Concept of Nature*, Cambridge, Cambridge University Press, 1920.

ZIZEK, SLAVOJ (Ed.), *Ideología. Un mapa de la cuestión*, Argentina, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2003.

ZULAIKA, JOSEBA, *Violencia Vasca. Metáfora y sacramento*, Madrid, Nerea, 1990.

Arte katalogoak

AGUIRRE, PEIO / VERGARA, LEIRE / JAIIO, MIREN (Ed.), *Front Line Compilation*, Donostia, DAE, 2003.

ALÿS, FRANCIS, *Story of Deception*, London, Tate, 2010.

ANDREOTTI, LIBERO / COSTA, XAVIER (Ed.), *Situacionistas. Arte, Política, Urbanismo*, Bartzelona, MACBA / ACTAR, 1996.

ARANBERRI, IBON, *No Trees Damaged*, Bilbao, Rekalde Erakustaretoa, 2004.

ARANBERRI, IBON, *Wiro, containment*, Gasteiz, Eusko Jaurlaritzaren Argitalpen Zerbitzu Nagusia, 2006.

BIEMANN, URSULA / LUNDSTRÖM, JAN-ERIK (Ed.), *Ursula Biemann. Mission Reports. Artistic Practice in the Field. Video Works 1998-2008*, Suedia, Bilmuseet, Umeå University, 2008.

EIZAGIRRE, GORKA, *Sculpture. Argazki bilduma*, Donostia, Gipuzkoako Foru Aldundia / Bilbaoarte, 2000.

EIZAGIRRE, GORKA, *The Valley Issue*, Bilbao, Revolver, 2006.

EUBA, JON MIKEL, *Kill'em All*, Valencia, Fundació Antoni Tàpies, 2003.

HAACKE, HANS, "*Obra Social*" *Hans Haacke*, Bartzelona, Fundació Antoni Tàpies, 1995.

HAINBAT AUTORE, *Minimal Art*, Donostia, Gipuzkoako Foru Aldundia, KOLDO MITXELENA Kulturguneko Erakustaretoa, 1996.

HAINBAT AUTORE, *Tierra de Nadie*, Granada, Pabellón de Andalucía en EXPO'92, 1992.

HAINBAT AUTORE, *Tour-ismes. La Derrota de la Dissensió. Itineraris Crítics*, Bartzelona, Fundació Antoni Tàpies, 2004.

HAINBAT AUTORE, *Zentzua eta Iraunkoratsuna. Eskuko Gida*, Nafarroa, 2012 Fundazioa / Eusko Jaurlaritza, 2012.

HAINBAT AUTORE, *Zentzua eta Iraunkoratsuna. Irakurgaiak*, Nafarroa, 2012 Fundazioa / Eusko Jaurlaritza, 2012.

ION, RAZAN / RADESCU, EUGEN (Ed.): *Pavilion #12 Vol. 1. Being Here. Mapping the Contemporary*, Rumania, 2008.

MENDIZABAL, ASIER, *Smaller than a Mass*, Donostia, COOP, 2006.

OTEIZA, JORGE, *Oteiza. Propósito Experimental*, Madril, Fundación Caja de Pensiones, 1988.

ROSLER, MARTHA, *Posiciones en el Mundo Real*, Bartzelona, MACBA - ACTAR, 1999.

RUIZ URRESTARAZU, EUGENIO / GALDOS URRUTIA, ROSARIO, *Geografía del País Vasco*, Donostia, Nerea, 2008.

SEKULA, ALLAN, *Dismal Science. Photoworks 1972-1996*, AEB, University Galleries of Illinois State University, 1999.

WILLIAMS, RAYMOND, *People of the Black Mountain*, Erresuma Batua, Chatto and Windus, 1989.

Aldizkarietako idatziak

AGUIRRE, PEIO, “Basque Report 2.0”: *Lapiz* 178, Madrid, 2001.

ARNAIZ, ANA, “Entre Escultura y Monumento. La estela del Padre Donosita para Agiña del escultor Jorge Oteiza”: *Ondare* 25, Donostia, Eusko Irakaskuntza.

BELAUSTEGIGOITIA, RAMON, “Aldea y Ciudad”: *Hermes*, 39, Bilbo, 1919.

CANO, NURIA, “Paisaje y desarrollo rural sostenible en Euskadi: la importancia de su ordenación y gestión”: *XVI Congreso de Estudios Vascos: Garapen Iraunkorra-IT. Etorbizuna*, Donostia, Eusko Ikaskuntza, 2006.

DEBORD, GUY, “Introduction á une critique de la géographie urbaine”: *Les lèvres Nues* #6, 1955.

DIMITRIKAKI, ANGELA, “Materialism Feminism For the Twenty-first Century: The Video Essays of Ursula Biemann”: *Oxford Art Journal*, 30/2, 2007.

ENTRENA, FRANCISCO, “Procesos de periurbanización y cambios en los modelos de ciudad. Un estudio europeo de casos sobre sus causas y consecuencias”: *Papers. Revista de Sociología* 78. zenb., Bartzelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 2005.

ESCOBAR, ARTURO, “Culture Sits in Places. Reflections on Globalism and Subaltern Strategies of Localization”: *Political Geography* 20:2, 2001.

GRAHAM, DAN, “Homes of America”: *Arts Magazine*, 1966/1967.

JAIO, MIREN, “Sin esperar a que vengan los bárbaros”: *Concreta*, 04 zenb., 2014ko udazkena.

KHATIB, ABDELHAFID, “Essai de description psychogéographique des Halles”: *Internationale Situationniste*, 2. Zenb., 1958.

LOUISET, ODETTE, “Les villes invisibles”: *L'Information Géographique*, 653. zenb., 2001.

MENDIZABAL, ASIER, “Vistas, en picado”, *Paesaggio*, Rooster Issue, Ed Blauer Hase / ANTespacio, 2012.

PEDREGOSA, PAU, “Habitar, construir, pensar en el mundo tecnológico”: *Investigaciones Fenomenológicas*, bol. monografikoa 3: *Fenomenología y política*, 2011.

PÉREZ, BERTA M., “El arte y su otro, o la estética antiidealista de Adorno”: *Diánoia*, LVII. bol., 68. zenb., Mexiko D.F., Instituto de Investigaciones Filosóficas, UNAM, 2012ko maiatza.

POSSE Y VILLELGA, JOSÉ, “El caserío”: *Euskalerraren Alde*, 79-80. zenb., 1914.

REES, RONALD, “Historical Links between Cartography and Art”: *Geographical Review*, 70, 1980.

RELPH, EDWARD, “An inquiry into the relations between phenomenology and geography”: *Canadian Geographer* 14, 1979.

RUSCHA, EDWARD, “Concerning Various Small Fires: Edward Ruscha Discusses His Perplexing Publications”: *Artforum* 5, 1965eko otsaila.

SMITHSON, ROBERT, “Frederic Law Olmsted and The Dialectical Landscape”: *Artforum*, 1973ko otsaila.

SMITHSON, ROBERT, “Towards the development of an air terminal site”: *Artforum*, 1967ko ekaina.

SOJA, EDWARD W., “Algunas consideraciones sobre el concepto de ciudades región globales”: *Ekonomiaz: Revista vasca de economía*, 58. zenb., *Ciudades región globales. Espacios creativos y nueva gobernanza*, 2005.

TUAN, YI-FU, “Humanistic geography”: *Annals of the Association of American Geographers* 66, 1976.

TUAN, YI-FU, “A view of geography”: *Geographical Review*, 81, 1991.

WAGSTAFF, S., “Talking with Tony Smith”: *Artforum*, 1966ko abendua.

Egunkarietako idatziak

ASTIZ, IÑIGO, “Asier Mendizabal. Orainaren ehizan”: *Berría*, 2011eko abuztuaren 26a.

HERNANDEZ, MARTA, “¡A dónde van estos chalados!”: *Deia*, 2010eko maiatzaren 14a.

JAIO, MIREN, “Utopía, entropía y después”, *Mugalari*, 349 zenb., *Gara*, 2005eko abenduaren 7a.

Idatzi solteak

ARANA, SABINO, “Lenago-il”, Larrinagako Kartzelan idatzitako olerkia, 1895ko azilan.

FOUCAULT, MICHEL, “Des Espaces Autres”: Michel Foucaultek 1967ko martxoan emaniko hitzaldiaren ondoko testua da, *Architecture-Mouvement-Continuite* aldizkari frantsesean 1984ean argitaratua.

JAIO, MIREN, “Ibon Aranberri. Organigrama”, Fundació Antoni Tàpies-en 2011-an ospatutako Ibon Aranberriren erakusketa indibidualaren esku programaren testua.

MENDIZABAL, ASIER, *Soft Focus, Soft Focus* piezarekin batera aurkezten den argitalpena, 2011.

SMITHSON, ROBERT, “Art Through The Camera’s Eye”, 1971.

SMITHSON, ROBERT, “Discussions with Heizer, Oppenheim, Smithson”, 1970.

SMITHSON, ROBERT, “Earth”, 1969.

SMITHSON, ROBERT, “Four conversations between Dennis Wheeler and Robert Smithson”, 1969-1970.

SMITHSON, ROBERT, “Fragments of a conversation”, 1969.

SMITHSON, ROBERT, “Sonbeek Unlimited – Art as an Ongoing Development”, 1972ko otsaila.

Web orrialdeak *2016ko maiatzean interneten ikusgarri zeudela egiaztatua

AGUIRRE, PEIO, “Informe del 18 de Septiembre”, 2000, artzim.net:
http://www.artszin.net/vol2/basque_report.html

AHRC (Arts & Humanities Research Council), *Review of Research Assessment. Research in the Creative & Performing Arts*, 2003:
http://www.ahrc.ac.uk/images/4_92883.pdf

ALBA RICO, SANTIAGO, “Comunismo y belleza”: Rebelión, 2013-02-06:
<http://www.rebelion.org/noticia.php?id=163370>

ALLENDE, JOSÉ, *Informe. La Ordenación del Territorio en la C.A.P.V.. Directrices de Ordenación Territorial. Análisis Crítico y Nuevas Propuestas*, Bilbo, 2006-9-30:
https://www.euskadi.eus/contenidos/informacion/dots_reestudio/eu_1165/adjuntos/allende.pdf

ARANBERRI, IBON, *Exercise on the North Side*, consonni, 2007:
<https://www.consonni.org/es/proyectos/exercises-north-side>

ARANBERRI, IBON, *Luz de Lemoniz*, consonni:
<https://www.consonni.org/es/proyectos/ibon-aranberri>

ARANBERRI, IBON / ENGUITA, NURIA, Ibon Aranberri eta Nuria Enguitaren arteko elkarrizketa, “Desplazamientos en el paisaje. Monumento versus información”, Capital y Territorio II jardunaldiak, UNIA. Arte y Pensamiento, Sevilla, 2009ko ekainaren 18a:
<https://vimeo.com/114248048>

BORGDORFF, HENK, “El debate sobre la investigación en las artes”, 2006:
http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:vH4DddAmNOsJ:www.gu.se/digitalAssets/1322/1322698_el-debate-sobre-la-investigaci--n-en-las-artes.doc+&cd=1&hl=es&ct=clnk&gl=es&client=firefox-b

COUNCIL OF EUROPE, *European Landscape Convention*, Florentzia, 2000:
<http://conventions.coe.int/Treaty/en/Treaties/Html/176.htm>

DOT DESAZKUNDEA I:
<https://dotdesazkundera.wordpress.com/>

DOT DESAZKUNDEA II:
<http://dot-desazkundera.org/>

EUROPAR PARLAMENTUA, Europar Batasuneko kultura helburuak:
http://www.europarl.europa.eu/atyourservice/es/displayFtu.html?ftuId=FTU_5.13.1.html

EUSKAL HIRIA NET. Lurrealde Estrategia Berria. LAGen aldaketa, horien berrazterketaren ondorioz, Eusko Jaurlaritzaren, Ingurumen eta Lurrealde Politika Saila, 2012ko otsaila:
https://www.euskadi.eus/contenidos/informacion/dots_reestudio/eu_1165/adjuntos/2012/reestudio_dot.pdf

DE LA GRANJA SÁINZ, JOSÉ LUIS, “Mendigoizale”, Auñamendi Eusko Entziklopedia:
<http://www.euskomedia.org/aunamendi/78073>

JAR (Journal for Artistic Research):
<http://www.jar-online.net/>

KOOLHAAS, REM, Strelka Institute of Media, Architecture and Design:
<http://vimeo.com/22666704>

LOREAK MENDIAN, Lankidetzak / Tximist 1974:
<http://www.loreakmendian.com/web/nosotros-colaboraciones.php?idioma=eu&sid=11>

MANSILLA + TUÑÓN Arkitektoei 2009an UIC-ko Arkitektura Eskolan eginiko elkarrizketa:
<https://www.youtube.com/watch?v=LDyD2drSRKE>

MCGETTIGAN, ANDREW, “Art Practice and the Doctoral Degree”, *Afterall / Online*, 2011ko maiatzaren 6a:
<http://www.afterall.org/online/art-practice-and-the-doctoral-degree-.VOdNfMbQInW>

ONTORIA, JAVIER, “Entrevista a Lara Almarcegui”, Salon Kritic, 2008ko apirilaren 17a:
http://salonkritic.net/06-07/2008/04/entrevista_a_lara_almarcegui_j.php

POLAK, ESTHER, *Amsterdam RealTime*:
<http://realtime.waag.org/>

POLAK, ESTHER, *Nomadic Milk*:
<http://www.nomadicmilk.net/full/>

RAE (Research Assessment Exercise), *RAE2008 Guidance on Submissions*, 2005:
<http://www.rae.ac.uk/pubs/2005/03/rae0305.pdf>

SARRIONANDIA, JOSEBA: “Zertarako behar dut elefante zuri bat?”, Marie Darrieussecq idazleak Joseba Sarrionandiari eginiko elkarrizketa, *Zuzeu* aldizkari digitalean euskeratua eta

argitaratua, 2011-06-08:

<http://zuzeu.com/2011/06/08/joseba-sarrionandia-zertarako-behar-dut-elfante-zuri-bat/>

STEPIENYBARNO, “Crónica de la jornada de diálogos de paisaje con Juan José Galán y Joan Nogué”, *La ciudad viva*, 2011ko martxoaren 15a:

<http://www.laciudadviva.org/blogs/?p=9405>

STEYERL, HITO, “¿Una estética de la resistencia? La investigación artística como disciplina y conflicto”, EIPCP (European Institute for Progressive Cultural Policies), 2010:

<http://eipcp.net/transversal/0311/steyerl/es>

TOUKAN, ORAIB, *Painless May, June cut to the heart*.

Regina Mamou-rekin izandako elkarrizketaren zati bat, New York/Chicago, 2011-ko iraila:

http://www.oraibtoukan.com/Painless_May,_June_cut_to_the_heart.html

WIKIPEDIA:

<https://www.wikipedia.org/>

Filmeak

MÉDEN, JULIO, *La pelota vasca, la piel contra la piedra*, 2003.

WERNER, HERZOG, *The Dark Glow of the Mountain*, 1984.

*Nonbait, halabeharrez,
lurrun arrotz baten urak
bizitza emango dio hautsari,
liken distiratsu batek
piztuko ditu harriak,
goroldioak bigunduko ditu ertzak,
ugalduko da belarra
mendi eta ibar lehorretan,
erliebea zorroztuko dute zuhaitzek,
asun-oste batek
lur berri bat irabaziko du
ametsarentzat eta euriarentzat.*

Jon Gerediaga

