

GORPUTZETIK GORPUTZERA ARTXIBOAK ERAKUSKETA ARETOETAN

Garazi Ansa Arbelaiz
2020/UZTAILA

eman la zaola zazu



Universidad
del País Vasco

Euskal Herriko
Unibertsitatea

eman la zabal zazu



Universidad del País Vasco Euskal Herriko Unibertsitatea

GORPUTZETIK GORPUTZERA ARTXIBOAK ERAKUSKETA ARETOETAN

DOKTORE-TESIA

Artearen Historia eta Musikaren Saila
UPV/EHU

ZUZENDARIA: HAIZEA BARCENILLA GARCÍA
Garazi Ansa Arbelaiz

Gasteiz, 2020ko uztaila

AURKIBIDEA

SARRERA.....	9
Aldarrikapena	12
Nola egin aurrera? Tresna metodologikoak eta ikerketaren egoera	14
Hemendik, gorputzetik	26
1. ARTXIBOAZ PENTSATZEN.	
KONTZEPTUAREN GARAPEN HISTORIKOA.....	29
1.1. Memoria historikoa.....	31
1.2. Egiantzekotasuna	38
1.3. Berrirakurketak	43
1.4. Boterea.....	46
1.5. Pribilegioa.....	66
1.6. Zeharrargitan	69
1.7. Marjinetatik.....	80
- Aby Warburg eta <i>Bilderatlasa</i>	82
- Walter Benjamin eta <i>Barnebideen liburua</i>	87
2. ARTXIBOAK MUSEOAN. OBJEKTUAK.....	93
2.1. Liluratik arrazoiria	93
2.2. Gorputzak museoan.....	99
2.3. Zazpi diferentziak	111
2.4. Artxiboak erakusgai.....	120
- Genesia	120

- Aldaketa garaia: 1.- Arte ekoizpenak.....	122
- Aldaketa garaia: 2.- Arte komisarioak eta lehen erakusketak	148
- Aldaketa garaia: 3.- Museoen izaera.....	154
3. ARTXIBOA ETA FEMINISMOAK. AUKERA BERRIAK.....	159
3.1. Erakusketak borroka tresna.....	172
3.2. Bertatik bertara.....	182
- Erreakzioa-Reacción (1994-2008).....	184
- <i>Informationsdienst/Information service</i> (1992-1994)	196
- Pripublikarrak (2006-2007).....	207
- <i>Wiki-historiak</i> (2008-2011)	215
- <i>Re.Act.Feminism #2: A performing archive</i> (2011-2013).....	223
- <i>Anarchivo sida</i> (2016).....	240
- <i>Kearen Artxibogileak</i> (2016-2019).....	250
3.3. Argi ilunak	262
- Arnastearen garrantzia.....	263
- Deskontrolaren beharra.....	266
- Aktibaziorik gabe eraginik ez.....	268
- Gorputzaren desagerpena.....	270
4. GORPUTZAREN BILA ERAKUSKETETAN. ARTXIBOAK.....	279
4.1. <i>Museum of Arte Útil</i> . Kasu paradigmatico bat.....	281
4.2. Gorputzari aitortza	293
- Ukituz esploratzen.....	295
- Sentimenduak plazara.....	298
4.3. Gorputzetik. Artxiobaren instalaziorako proposamen bat.....	305

- Teoria. Bracha L. Ettingerren teoria matriziala oinarri	308
- Praktika. Iruña eta Bilbo	327
ONDORIOAK	363
ITURRIEN ERREFERENTZIAK	369

SARRERA

Artxiboekiko nire interesa Master Amaierako Lana egiten ari nintzela hasi zela esango nuke. Esther Ferrer artistaren inguruan egin nuen, eta ikerketa horretan ari nintzela, Parisera, bere etxera, joateko aukera izan nuen. Aukera, zortea, oparia. Ez dakit ongi nola deskribatu momentua. Oraindik gorputzean senti dezaket bere etxera inguratzen ari nintzela bizitu nuen urduritasuna; bere etxeko txirrina jotzen nuenean behatzek ere nola egiten zidaten dar-dar. Egongelan eseri ginen eta bertan egin nion ahots hauskorrez, elkarrizketa. Hala ere, unerik magikoena ondoren etorri zen, egongelaren izkina batean zeuden eskailerak igo eta bere ideien biltegira eraman ninduenean. Han zeuden, mahaien gainean maketa txikiak, eta karpetak atera eta atera hasi zitzaidan, eta guztiak gainezka zeuden, bere performancen partiturez, izandako ideiez -batzuk errealtatera ekarriak izan zirenak, besteak aldiz bertan gelditutakoak-. Nire lehen kezka han hasi ziren. Material hori erakustea liluragarria litzateke. Baina nola erakutsi? Bazuen zentzua dokumentu horiek hartu eta beira-arasetan jartzeak banan-banan artelanak bailiran? Nola sortu artxibo eta erakusketa aretoen arteko oreka, dokumentuek beren dokumentu izaera galdu gabe? Inolaz ere ez baitzen esperientzia berdina izango, beira-arasa baten bidez orri horiek ikustea, edo ganbara hartan egiten ari ginen bezala, eskuekin hartu eta karpetak banan-banan kuxkuxeatuz egitea.

Garai bertsu hartan, Anna Maria Guaschek *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, topologías y discontinuidades* liburua argitaratu zuen (2011), eta hark ireki zizkidan gai honetara ateak. Argi zegoen 90. hamarkadatik aurrera, eta bereziki Derridak 1995ean *Mal d'archive: une impression freudienne* idatzi ostean artxiboaren gaia artearen esparruan geroz eta presentzia handiago hartzen ari zela, arte praktikan ez ezik baita komisariotzan eta esparru akademikoan burutzen ari ziren ikerketetan ere. Hala eta guztiz, gaiaren inguruan egin ziren ikerketa nagusiak arte praktikako metodologia gisara aztertzean zentratzen ziren, Guaschen liburua bera izan daitekeelarik joera honen adibide bikaina. Artxiboaren gaia zalantzarik gabe modan zegoen, artxiboaren errekursoaren erabilera oso balio aniztuna baitzen: iraganari buruz hausnartzeko eta hitz egiteko balio zuen, baina baita zorizko loturak sortzea helburu zuten proiektuei forma emateko ere, edo izaera iragankorreko lanak betikotzeko. Honela, izatez artearen esparruaren

barnean kokatzen ez zen arren, bere presentzia erabat naturalizatu zen eremu honetan. Sintoma honen erakusgarri argia da Charles Merewetherrek 2007an editatu zuen *The Archive* liburua, *Documents of Contemporary Art* bildumaren barruan argitaratua, azken honen helburua arte munduko gairik esanguratsuenen monografikoak egitea delarik. Baina kontzeptuak izandako arrakasta horren ondorioz, azken urteetan geroz eta kritika gehiago jasotzen ari zena ere bazen; bereziki moda hori aitzakiatzat hartuaz, ikusgarritasuna lortzeko estrategia gisara erabili eta artxiboa ia edozeri deitzen zitzaiola argudiatuta. Ezberdintasunik egin gabe metaketa, biltegi, memoriari lotutako bildumen metafora, eta baita zenbaitetan serie hutsen artean ere (Ridener, 2009: 151). Dena den, joera hau bera, Ernstek aditzera ematen duen bezala, kontzeptu honen boterearen lilurapenaren adierazle ere bada bestalde (2013: 9).

Artxiboaren inguruko gorakada honek niregan kontraesanezko efektuak sortzen zituen. Batetik, artxiboaren tipologiak artearen esparruan egin zitzakeen ekarpen interesgarriak oso deigarriak iruditzen zitzaizkidan; baina bestetik, gehiegizko presentzia hori zela eta, artxiboaren izenean askotan edozerk balio zuenaren sentsazioa ere banuen, horrek kontzeptuak eskaini zitzakeen aukerak gainbeheran ipintzen zituelarik era berean. Hala ere, nire interes fokurik nagusia komisariotzaren esparrura doitzen zen, eta eremu honetan ordea, bazirudien ekarpenik nagusienak artxiboa kontzeptu gisara lantzean zeudela, mota honetako artelanei testuinguru teoriko bat eman nahian. Harik eta kontraesanezko balantza honetan nintzela, *mainstream*aren fokuetatik aparte eta bereziki feminismoekin lotuta, beste erakusketa mota batzuk argia ikusten hasi ziren arte. Ez ziren artelanen erakusketak, ez eta artxiboaren kontzeptuari lotutakoak ere. Artxibo-erakusketak ziren; alegia, artxibo zehatzak erakustaretoetan ipiniaz burutzen ziren erakusketa proiektuak, hura izanik erakusketaren nukleo nagusia.

Iraganaren berreskurapenaren edo berrirakurketen beharrari lotutako ekintzak zirenaren susmoa nuen eta gure pentsaera egituratzen duen ideologia eta diskurtso hori desafiatzeko estrategia gisara, komisariotza praktikatik erabil zitekeen tresna eraginkorra izan zitekeela uste nuen. Alabaina, ikerketarekin hasi eta berehala ohartu nintzen erantzuna ez zela hain erraza. Baldintza eta bestelako elementu asko zeuden ekuazioan eragiten zutenak, eta emaitza ez zen beti uste

zen hura. Horietako nagusienak aztertu ditut ikerketa honetan, garrantzi berezia proiektuak burutzerako garaian komisarioak oinarritzat hartutako teorien eta artxiboaren ulermenaren nolakotasunak izanik. Hain zuzen ere, honi dagokio ikerketaren lehen atala, artearen esparruan gehien entzuten eta errepikatzen ziren teorialarien proposamenak aztertzeari eta ustez, komisariotzaren esparrura ekar ditzaketen ekarpen berritzaile horiek bistaratzeari. Teoria hauek , erakusketak eta instalazioak egiterako garaian, komisarioek erabiliko dituzten lan tresnak izango dira, eta beraz, kontuan hartu beharreko elementuak. Komisario praktika, azken finean diskurtso eta narrazioak sortu, zalantzan jarri eta haien inguruan eztabaidatzeko guneak sortzean baitatza; eta horretarako, oinarri teorikoen erabilera ezinbesteko errekurtsua bilakatzen da kasurik gehienetan.

Erreferentzia teoriko hauetan, behin eta berriz izen berdinak errepikatzen ziren mota honetako proiektuetako komisarioen ahoetan: Foucault eta Derrida, Derrida eta Foucault. Ikerketaren lehen urratsetan nintzelarik logikoa iruditzen zitzaidan erabat joera hau, artxiboaren ikuspegi modernoarekin apurtzen baitzuten bi teorialariek, erakusketa aretoetan bestela lekurik izango ez zuten aukerei atea irekiaz. Baina denbora pasa ahala, zalantzak sortzen hasi zitzaizkidan. Posizionamendu feministetatik proposatutako komisariotza proiektuak egiteko erreferentzia nagusiak bi gizonezko hauen teoriak izateak baldintzatzen al zuen espazioan sortutako instalazioa, eta beraz, instalazioa eta bisitarien arteko harremana? Alegia, teoria horiek komisarioen asmo feministekin bat al zetozen erabat? Zalantza hauek zirela eta, tipologia honetako proiektuetan artxiboaren inguruko teoria feministak erabiltzearen beharra geroz eta ageriagokoa bilakatu zen joan zen, eta kezka geroz eta presentzia handiagoa hartu zuen ikerketan. Foucault eta Derrida, Derrida eta Foucaulten hiztegieta bai baitzen etengabea faltan sumatzen nuen elementua: gorputzarena hain zuzen. Nola erabiltzen eta kontsultatzen dugu artxiboa, eskuekin ez bada? Eta honek berriz ere atzera erakustaretoetara eramaten zidan: eta eskuek ze leku duten museoetan? Non daude?

Hutsune puntu gehiegi eta erantzun gutxi. Kontziente izanik ikerketa honetan guztiak betetzea ia ezinezko zeregina izango zela -ikerketa eremua bera hain zabala izanik, eta azken finean erakusketa kasu bakoitzak bere espezifikotasun

propioak edukirik-, ondorengo orrietan planteatzen dudana, gaia eta arazoarekiko hurbilketa bat da; hots, gaiaren ikerketa partzial bat. Horretarako, interesgarriak izan daitezkeen hainbat proiekturen azterketa sakona burutu dut bertan, bereziki euskal testuinguruan zentratu naizelarik horretarako. Eta lanketa honek, artxihoen erakusketak burutzeko komisarioentzat argigarriak izan daitezkeen zenbait aspektu azpimarratzeko eta identifikatzeko aukera eskaini dit. Hala ere, eta hutsune nagusia mota honetako erakusketen instalazioak burutzeko oinarri edo euskarri teoriko feministen falta zela ikusirik, ikerketa honetan burututako esfortzurik nagusienak azken ildo honi loturikoak izan dira. Horretarako, lehenik eta behin mota honetako erakusketa bat modu eraginkorrean burutzeko kontuan hartzea ezinbestekoak diren elementu edo aspektuak identifikatu ostean, guztiak biltzen zituen teoria bat formulatu eta praktikara eraman dut, haren eraginkortasuna frogan ipintzeko asmoz. Teoria honen helburua, alabaina, ez datza komisarioei pautu edo jarraibide zehatzak ematean -aipatu bezala erakusketa edo proiektu bakoitzak bere ezaugarri propioak izanik, honelakorik planteatzea erabat utopikoa baita-, baizik eta erakusketa areto batean instalazioen bidez, dokumentazio eta bisitarien gorputzen arteko erlazioak birformulatzean, eta beraz, lan tresna berri batzuk proposatzean berauei; horretarako bereziki, Bracha L. Ettingerren teoria matritzialean oinarritu naizelarik.

ALDARRIKAPENA

Artearen Historian, komisariotza eta erakusketen ikerketa bigarren mailako eremutzat hartu izan da; preseski, diziplina hau historikoki garai, estilo, mugimendu eta artisten lanen analisisan zentratu baita, erakusketak Artearen Historia bera eratzeko prozesuan izan duten garrantzian erreparatu gabe. Maria Lindek dion bezala, erakusketak Artearen Historiako “loti ederrak” izan dira (2010: 309). Hauek ordea, mendeetan zehar, gure pentsatzeko modua eta ezagutza ordenatu, etiketatu eta kategorizatu duten sistemak dira. Errealitatea irudikatzen ditugun moduei forma eman dietenak, ondoren, errealitatearen taxutzean bertan ere eragin zuzena izan dutelarik (Blasco Gallardo, 2010: 22-

22). Horregatik, beharrezkoa da esparru honetan ikertzen jarraitzea; ez soilik komisarioaren rolean eta praktikan zentratuaz edo erakusketen historiak eraikiaz, baizik eta baita haren barne-elementuen azterketak burutuaz ere. Erakusketa eta antolaketa sistemak, alegia, instalazioak oinarri dituzten ikerketak garatzeak berebiziko garrantzia baitu. Izan ere, erakusketak ez baitira kasualitatez sortzen. Hauen atzean beti dago intentzio bat, komisarioen intentzioa dena, eta berau ez da proiektua egituratzeko hautatutako artelanen bidez soilik transmititzen, baizik eta baita horretarako erabilitako instalazio jakinen bidez ere.

Instalazioak dira museo eta erakusketa aretoetan komisarioak helarazi nahi dituen mezuak gizarteratzeko erabiltzen diren moduak eta sistemak. Eta beraz, erakusketa taxutzen duten artelanek ez ezik, antolaketa sistemek ere erabat baldintzatzen dute transmititzen den mezuaren edukia, Marshal MacLuhanen esaldi famatua hemen ere zuzenean aplikatu daitekeelarik. Artelanek edo objektuek berauek erakusten diren eremu arkitektonikoarekiko harremanetan, lanak espazioan ipinitako moduen arabera euren artean sortzen duten testuinguru berezi horrek, eta aretoan erabilitako altzari edo bestelako dispositiboek erabat baldintzatzen dute bisitarietikiko sortzen den harremana, eta ondorioz, baita haien bidez transmititzen diren mezuak ere. Baina nahiz eta hau gehiegi landu gabeko esparrua izan, hainbat ikerketa interesgarri nabarmendu daitezke orain arte egindakoen artean. Tartean Mary Anne Staniszewskiren *The Power of Display* (1998) azpimarratzekoa da zalantzarik gabe, baina baita Victoria Newhousen *Art and the power of placement* (2005) edo Brian O'Dohertyren *Dentro del cubo blanco: La ideología del espacio expositivo* (2011) lanak ere.

Eta hain zuzen ere, ikerketa honetan nire helbururik nagusiena komisarioek zitutzen asmoetatik abiatuta, artxiboen erakusketan oinarritutako proiektu hauen eraginkortasun maila aztertzean zetzala kontuan hartuta, ezinbestekoa izan da ikerketa esparru honetan murgiltzea. Izan ere, instalazioa izango da transmititu nahi den mezuaren nolakotasuna baldintzatuko duen elementurik nagusiena. Beraz, nire ikerketako zatirik nagusiena artxiboa nukleo zentral gisara erabilitako erakusketa proposamen ezberdinen azterketan oinarritutakoa izan da.

NOLA EGIN AURRERA? TRESNA METODOLOGIKOAK ETA IKERKETAREN EGOERA

Aipatutako helburu guzti horiek lortzeko asmoarekin, eta nire ikerketa gaia bere konplexutasunean lantzeko eta aztertzeko beharra dela eta, beraien artean osagarri izan diren metodologia ezberdinen aplikazioa erabili behar izan dut tesia burutzerako garaian. Baina era berean, aurretik egindako ikerketak ere ezinbestekoak izan dira aztergai dudan esparrua lantzeko oinarri gisara.

Ikerketaren garapena aurrera zihoan heinean, aztertzen nenbilen atal zehatz bakoitzeko ikerketa eremu bakoitzak bere ezaugarri propioak zituen, metodologiki ere eremu bakoitzak bere trataera zehatzaren beharra eskatzen zuen. Hau dela eta, nire ikerketa zenbait egilek diseinu emergente gisara izendatu duten metodoaren arabera antolatu dut bereziki. Hau da, aurrez erabat pentsatu eta zehaztu gabeko ildo jarraituaz (Mieles, Tono eta Alvarado, 2012: 195-225) eta modu honetan, ikerketa, haren garapenaren baitan, eta atal bakoitzaren lanketaren arabera sortzen ziren beharrak jarraituaz egituratzeko hautua eginaz. Honek, nire ikerketa-gaia ikuspuntu ezberdinetatik aztertu eta ikerketa-objektua bera bere osotasunean lantzeko aukera bermatzeaz gain, ikerketa modu organiko eta naturalago batez burutzeko aukera eskaini dit, unean uneko eta atalaren beraren beharren arabera egituratu eta landuaz; hau da, hipotesiak konfirmatuz eta aurrera eginez edo atzera itzuliaz, eta bide ezberdinak jorratuaz emaitzek aurreikusitakoarekin guztiz bat egiten ez zutenean. Azken finean, horretan baitatza metodo zientifikoa. Bide ezberdin hauek jorratzeko beraz, nahiz eta bereziki metodologia kualitatiboari loturiko teknikak erabili ditudan (bibliografiaren azterketa eta behaketa besteak beste), une zehatzetan metodologia kuantitatiboa ere jorratu dut (galdetegien bidez esaterako).

Ikerketa, bere osotasunean kontuan hartuz gero, hiru zati nagusitan ezberdinu daiteke aspektu metodologikoei dagozkienez. Lehenik eta behin, ikerketaren zati handi bat, tesiaren nukleoa dena, eta artxiboaren kontzeptuaren definizioari dagokiona, ikuspuntu historiografikotik aztertu dut. Modu honetan, terminoak historikoki jasan dituen aldaketa kontzeptualak eta erabilera-eraketa ikertzeko

aukera izan dut, eta era berean, jarraian, artearen esparruan artxioboaren kontzeptua txertatu zenean, bai arte plastikoen eremuan, baina baita erakusketaren esparruan ere, termino honen aplikazioaren helburu eta zergatiak sakonago ulertzeko balio izan dit. Hala eta guztiz ere, kontuan hartu beharrekoa da artxiobia eta honen izaeraren inguruko azterketak hainbat diziplinetatik landutakoak izan direla, besteak beste historiatik, filosofiatik, artxiologiatik edo eta ikuspegi postkolonialistetatik, eta hori dela eta, kontzeptuaren inguruko nire azterketa ahalik eta aberatsena eta sakonena izan zedin, ikuspegi guzti horiek kontuan hartzen ahalegindu naiz.

Ikuspegi historiografikotik aztertzeko beharra izan dudana esparru bakarra ordea, ez da artxioboaren kontzeptuarena izan. Artearen eremuan artxioboaren kontzeptuaren erabilerak izandako eragina, eta erabileraren honen zergatiak ulertzeko ere, binomio honen garapen historikoaren azterketaren beharra izan baitut, xehetasunez garai bakoitzean sortutako ezaugarriak eta harremanak ulertzeko asmoz. Garapen hau lehenik eta behin sormen-ekoizpen indibidualean eman zenez, garai ezberdinetako hainbat artelan esanguratsu hautatu ditut momentu bakoitzaren ordezkari gisara, eta hauek metodo formalista eta soziologikoaren erabileraren bidez aztertu ditut¹. Modu honetan, artelanaren elementu formalak bistartzeko aukera izan dut, alegia, ikusmenari dagozkienak, baina baita garaiko ezaugarri sozial eta politikoekin lotzekoa ere bermatu dit, jakina delarik esparru hauek ekoizpen artistikoarekiko duten eragina eta harremana. Aztertu ditugun lanetan, metodo bikoitz honen aplikazioak bi emaitza ezberdin eman dizkit: batetik, artelanetan estetikoki eta kontzeptualki artxioboaren tipologia eta *modus operandi*aren eraginaren garapena ikustarazteko aukera, eta bestetik, garai bakoitzean artistek

1 Soziologiaren alorra maiz Artearen Historiarekiko urrun hauteman baldin bada ere, eta ondorioz, lehenengo alorrean ohikoak diren teknika eta metodoak oso gutxitan aplikatu izan badira ere guri dagokigun ezagutza esparruan, ikerketa honetan argi eta garbi ikusi da bien arteko loturek eman dezaketen fruitua. Hain justu, erakusketak eta instalazioak aztertzeko aspektu garrantzitsuetariko bat bertan bisitariek artelanekiko garatzen dituzten harremanak eta espazioan burutzen duten performatibitatea baita, eta berau, zalantzarik gabe gizabanakoen portaera sozialaren zati da. Espazio museologiko hauetan beraz, zalantzarik gabe, bi ezagutza esparruek bat egiten dute. Baina Soziologian lantzen diren teknika eta metodoak Artearen Historiakooontzat arrotzak direnez tamalez, Lohitzune Zuloaga soziologoaren laguntza izan dut alor honi dagozkion metodologiak azaldu, beraien egokitasunagatik erakusketak aztertzeko interesgarrienak hautatu eta hautatutako horiek modu zuzen batean planteatu eta aplikatzerako garaian.

artxihoaren kontzeptura hurbiltzeko erabakiaren arrazoiak ulertzen laguntzekoa.

Lehen bi zati hauek modu eraginkor batez aztertzeko asmoz, iturrien bilaketa sakona eta zehatza egiteari ekin nion. Alde batetik artxihoaren kontzeptuaren inguruko bilaketa izan zen, baina baita artxihoa eta artea lotzen zituzten edozein izaerako testuen eta erreferentzien bilketa ere, landutako gaiaren ulermen zabal eta konplexua ahalbideratzeko aukera eskaintzen zutenak beti ere. Honela, lehen zati honetarako bereziki iturri idatzietara jo nuen, batez ere lan bibliografikoak izan ditudalarik aztergai.

Liburu hauek izaera anitzekoak izan dira. Batetik, monografiak landu ditut, baina baita egile ezberdinen testu labur sortak biltzen dituzten eskuliburuak ere. Aldizkari ezberdinetako artikuluen irakurketak ere berebiziko garrantzia izan du ikerketan zehar, hain zuzen ere, testu hauek izan ohi duten egunerokotasunagatik, baina baita zehaztasunagatik ere. Eta nola ez, gai hauen inguruan egindako erakusketen katalogoen azterketa ere ezinbestekoa izan da. Kasu honetan, bi erakusketa moten katalogoak izan ditut aztergai. Batetik, artxihoarekin lotura zuten arte lanekin egindako erakusketenak, eta bestetik artxihoaren tipologia eta estetika erakusketaren instalazioaren ardatz izandakoenak. Lehenaren kasuan, arte praktikak eta artxihoaren arteko lotura hori jorratzen zuten lan-joera ezberdinak aztertzeko eta horien zergatia ulertzeko balio izan didate. Bigarrenei dagokienez berriz, bereziki erakusketa horien helburu diskurtsiboak ezagutzeko, haien instalazioak aztertzeko eta artxihoaren kontzeptu edo estetikaren erabileraren zergatiak aztertzeko. Katalogo hauetan, komisarioak idatzitako testuez gain, zenbaitetan gaiari lotutako beste hainbat adituk idatzitako testuak ere topatzen baitira, baita komisario edo artistei egindako elkarrizketak edo eta erakusketaren instalazioa eta artelanak ikusarazten dituzten argazkiak ere.

Idatziz jasotako iturri bibliografikoez gain, sarean zintzilikatutako hainbat hitzaldietako dokumentaziozko bideoak kontsultatzea ere lagungarri izan da, bereziki azken urteetako teorialarien ideiarik freskoenak jasotzeko balio izan duena. Interneten ipinitako kongresu eta mahai-inguruen bideoek hainbatetan liburuek izaten ez duten gaurkotasuna baitute, euskarri hauek ikusgarritasuna lortzeko duten erraztasuna eta berehalakotasuna dela eta. Era berean gainera,

distantzia eta denbora mugak apurtzen ditu, eta bestela joatea ezinezkoa egin izango litzaidakeen hitzaldietako edukia jasotzeko aukera bikaina eskaini didate.

Honela, lehen zatiari dagokionez, hots, artxiboaren kontzeptuaren inguruko marko teorikoa zehazterako orduan, ekarpenik nagusienak filosofiaren alorrekoak izan dira, garrantzi berezia Foucaulten *La arqueología del saber* (2002) eta Derridaren *Mal de archivo. Una impresión Freudiana* (1997) liburuetan garatutako ideiek izan dutelarik. Baina Ricoeurren *Memory, history, forgetting* (2006b) eta Telloren *Anarchivismo. Tecnologías políticas del archivo* (2018) argitalpenak ere azpimarratu beharrekoak dira. Lehena artxiboaren ideia memoriari lotuta ulertzeko ezinbestekoa izan baita, eta bigarrenak berriz sistema bera botere-teknologia gisa sakonean analizatzen duelako. Dena den, eta hauekiko osagarri, beste ezagutza diziplinetatik burututako ekarpenak ere nabarmendu beharrekoak dira. Besteak beste, historiaren alorrean Pierre Noraren ideiek garrantzi berezia dute, eta nahiz eta nire ikerketa ildoarekin guztiz bat etorri ez bere proposamenak, erreferente garrantzitsua izan da tesiaren garapenerako. Artxibologiaren eremutik berriz Ridener, Katelaar eta Coocken ekoizpenek artxiboen aspektu historiko eta teknikoaren inguruan argiztatu didate; eta ikuspegi postkolonialistatik bideratutako Mbembe eta Spivaken perspektibak ere ezinbestekoak izan dira artxiboaren definizio tradizionalaren inguruko kritikari begira.

Ikerketaren bigarren zatia osatzerako garaian berriz, hau da, artxiboa eta arteari buruzko atalari dagokionez, lagungarri izan ditudan ekarpenik nagusienak artearen alorretik buruturikoak izan dira. Ezinbestekoak izan dira beraz, Anna Maria Guaschen *Arte y archivo (1920-2010): Genealogías, tipologías y discontinuidades* (2011) eta Sven Spiekerren *The big archive. Art from bureaucracy* (2017) argitalpenak, baina baita artea eta artxiboaren inguruan 90. hamarkadan burututako bi erakusketarik esanguratsuenetarikoen katalogoak ere, alor honetan aitzindariak izandakoak: *Deep storage : collecting, storing, and archiving in art* (1998) eta *Interarchive* (2002an argitaratua).

Alabaina, museoaren garapen historikoak aztertzerako garaian, Benett, Duncan eta Barretten ekarpenak ezinbestekoak izan dira, baita instalazioek bisitariengan duten eragina analizatzeko orduan, Staniszewskiren *The power of display. A history*

of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art (1998), O'Dohertyren *Dentro del cubo blanco: La ideología del espacio expositivo* (2011) eta Newhousen *Art and the power of placement* (2005) lanak ere.

Ikerketa honen helburu nagusia, hala ere, artxihoaren tipologia ardatz duten erakusketen eta hauen instalazioen azterketa izanik, tesiaren beste zati esanguratsu bat ikerketa hauei dagokie. Ezaugarri jakin hau jarraituaz historikoki egin izan diren erakusketa guztien azterketa bideratzea ezinezkoa denez, ikerketa lan honetan ditudan denbora-mugak direla eta, kasu esanguratsu eta zehatz batzuetan oinarritzeko hautua egin nuen. Honela bada, tesiaren beste erro garrantzitsua erakusketen azterketa sakona burutzea ere izan da. Ikerketaren aspektu hau jorratzerako orduan topatu dudan arazorik nagusia zera izan da, erakusketak behin-behineko ekintzak direla eta beraz, denbora tarte jakin batean soilik gertatzen direla. Hori kontuan izanik, erakusketen hautaketak egiterako garaian bi irizpide jarraitu ditut azterketa hauek sakonean burutzeko baliabideak izatea erraztu zizkidanak: batetik, aurrez ikusi eta aztertutako erakusketak izatea; eta bestetik berriz, haiek ikusteko aukerarik izan ez baldin banuen, gertuko testuinguruari loturikoak izatea.

Modu horretan, atzerrian egindako *Re. Act. Feminism #2. A performing archive* eta *Museum of Arte Útil* hautatu nituen (lehenaren bertsoietako bat Berlinen egin zelarik eta bigarrenarena berriz Eindhovenen), biak zuzenean ikusteko aukera izan bainuen eta erakusketa bat fisikoki ala iturrien bidez ezagutzea guztiz esperientzia ezberdina baita, baldintza honek, erakusketa horien ikerketa egiterako garaian erabateko eragina izanaz. Azken finean, erakusketek beren espazioan eta bisitarietara harremanean inguru performatiboa sortzen dute jarraian aztertuko dudak bezala, eta ezaugarri hau bestelako iturrien bidez aztertzea zinez zaila denez, informazio jakin hau bildu ahal izateko ikerlariak esperientzia bere gorputzean bizi eta sentitzea beharrezkoa da. Hortaz, ikerketa honetan zuzenean ikusi ditudan eta ez ditudan erakusketen artean ezberdintasun nabarmena ikusten da, lehenek pisu handiagoa hartzen dutelarik bertan. Hain justu ere, zuzenean ikusitako erakusketak osotasun eta sakontasun handiagoan aztertzeke aukera izan dut, gainera, lantzen ari naizen gaiarekin zuzen-zuzenean lotutakoak izanik (besteak beste, *Re.Act.Feminism: A performing archive #2*ren kasuan proiektu bera

oso instalazio ezberdinen arabera burutu zuten, horrek bisitarien eta proiektuaren arteko harremanean eragiten zuelarik; edo *Museum of Arte Utilen* kasua ere aipagarria da, artxiboaren eta museoaren espazioaren aktibazio erabatekoa lortu baitzen erakusketarako proposatu zuten instalazioaren bidez, ondorioz, ikerketan kasu paradigmatico gisara aztertzeo balio izan didalarik).

Bestetik, ikerketaren erro nagusia testuinguru zehatz batean kokatu dudanez, hain zuzen ere Euskal Autonomia Erkidegoan, bertan ikusi ditudan erakusketa batzuk, ikusteko aukerarik izan ez dudan beste batzuekin uztartu ditut. Helburua testuinguru zehatz bateko izaera adieraztea izan denez, ezinbestean bertan ikerketa hasi aurretik garatutako proiektuak ere analizatu behar izan ditut, ikerketa gaia modu zabal eta sakonean aztertu ahal izateko.

Ikerketa-kasu hauen analisisirako aplikatu den metodologia beraz, lehenengo atalarekiko ezberdina izan da. Bisitatzeko aukera izandako erakusketetan, bertako esperientzia eta parte hartu gabeko behaketaren bidezko datu bilketa oinarritzko tresna izan da. Dena den, azken instalazio hauen ikerketarako tresna osagarri gisara, eta bisitatzeko aukera izan ez nuen erakusketen kasuan berriz, berauek ahalik eta modu sakonenean aztertzeo, ezinbestekoa izan da atal honetan ere idatzizko iturri bibliografikoak erabiltzea. Atal honetan, monografiak albo batera utzi eta erakusketen katalogoen bidez sakondu dut batez ere. Hauetan, arreta berezia komisarioek idatzitako testuei jarri diet, haietan artxiboaren tipologiaren hautaketaren zergatiaren inguruko hainbat informazio jasotzeko aukera izan dudalarik besteak beste. Hala ere, erakusketen instalazioak analizatzeko izan ditzakedan iturririk garrantzitsuenetarikoa, iturri literarioak ez ezik, iturri grafikoak dira, eta zehazki argazkiak Staniszewskik aipatzen duen bezala (2013: XXIII-XXVIII). Argazkiek erakusketaren espazioaren antolaketaren berri eman dezakete, artelanen ingurukoa eta baita hauen eta publikoaren artean sortzen diren harremanen ingurukoa ere. Honez gain arkitekturari, argiztapenari, koloreari edo lanen kopuru eta dentsitateari buruzko hainbat datu ere igor ditzakete². Arrazoi guzti hauek direla eta, katalogoetan agertzen ziren argazkiak baliagarriak

2 Argazkiek erakusketen ikerketan izan dezaketen garrantzia Remi Parcolletek aztertu zuen 2009an, *La photographie du vue d'exposition* izenburua ipini zion doktorego tesian (Hope O'Donnell, 2016 : 69an aipatua).

izan zaizkit oso. Honez gain, kasu hauek analizatzeko garaian erakusketen prestakuntzan erabilitako zenbait dokumentu aztertzeko aukera izan dut, zeinak iraganeko erakusketak berregiterako eta ikertzerako orduan ere ezinbestekoak baitiren Nathalie Hope O'Donnellek bere tesian azpimarratzen duen moduan (2016: 69-76). Iturri hauetan erakusketen oinplanoak eta maketak topatu nituen, aretoetako instalazioen inguruko xehetasun gehiago lortzeko aukera izanaz.

Idatzizko iturriei dagozkienez, prentsako artikulua eta kritiken bilaketa eta azterketa egiteko aukera ere izan dut, zeintzuk ikuspuntu ezberdin batez erakusketaren inguruko bestelako datuak eskaintzen baitizkidaten. Kasu hauetan kontuan hartu dut, nola ez, bai kritikei dagokienez, baina baita katalogoetan topa daitezkeen artikuluei dagokienez ere, hauetan topatzen den informazioa ez dela inoiz guztiz objektiboa izaten. Lehenaren kasuan, erakusketarekiko norbanako baten ikuspegi eta iritzi subjektiboan oinarritutako artikulua direlako; eta bigarren testu motei dagokienez berriz, haietan erakusketen ikuspegirik onena transmititzeko helburua izaten delako. Hortaz, kontuan hartuaz erakusketen inguruan jaso dezakegun idatzizko iturri gehienetako informazioa distortsionatua azal daitekeela, beharrezkoa izan da iturri hauetatik jasotako informazioa beste iturriekin kontrastatzea.

Errekurtso digitalak ere ezinbestekoak izan dira, proiekturik gehienek erakusketarekin batera plataforma digitalak ere garatu baitzituzten, eta hauetan erakusketen inguruko hainbat datu jasotzeko aukera izan dut. Hala eta guztiz ere, eta nire ikerketa objektua bereziki erakusketa fisikoa bera izanik, modu paraleloan garatutako beste euskarri hauek, ikerketa objektu gisara baino, informazioa biltzeko iturri modura erabili izan ditudala azpimarratu beharreen nago.

Dena dela, kasu honetan, erakusketen azterketa egiteko izan ditudan tresnarik eraginkorrenak, dudarik gabe, haietara pertsonalki egindako bisitak izan dira, landa-lana alegia. Izan ere, erakusketetan bertan egoteak haiek aurrez-aurre aztertzeko aukera eskaini baitit. Azterketa hauek burutzeko ordea, soziologiaren alorrean erabiltzen diren hainbat metodo eta teknika aplikatzeko beharra izan nuen, Artearen Historia diziplinan oraindik ere modu honetako ikerketak egiteko metodo jakinik garatu ez denez. Beraz, ikerketa hau burutzeko bereziki behaketaz

baliatu naiz, kasuan kasu parte hartzailea edo parte hartu gabekoa izanik hau.

Instalazio bakoitzarekin metodologia zehatza erabili arren, eta berau eredu horietara iristerakoan azalduko dudan arren, oro har, aretoetan zehar egondako denborarik gehienez datuak jasotzeko parte hartzerik gabeko behaketaren teknika aplikatzen nuen. Hau da, erakusketa bera ikusten ari nintzela beste edozein bisitarien jokoera hartzen nuen, aretoetako jendearen ohizko jarrera eta portaeretan inongo eragin zuzenik izan gabe, eta beste bisitariak ikerketa bat burutzen ari nintzenaren susmorik ere izan gabe. Modu honetan, instalazioaren inguruan jaso nitzakeen datuez gain, ez Arte Historiatik ez eta komisariotzatik ere tradizionalki atentzio berezirik ipini ez zitzaion beste elementu baten behaketa eta azterketa egiteko aukera ere izan nuen honela: bisitariena. Hain justu, Arte Historiatik fokua arte objektuen azterketan jarri izan den bezala, komisariotza ikerketetan berriz, erakusketa bera, haren diskurtsoa eta instalazioa izan dira ikerketa objektu nagusiak, eta erakusketako bisitariekin egin izan diren azterketak berriz normalean, instituzioek bultzaturikoak izan dira, datu estatistikoak lortzeko asmoz beti ere. Hala ere, ezinbestekoa da instalazio baten funtzionamenduaren berri izateko bisitarien aretoetan izaten duten portaera ezagutzea, eta hori dela eta, nire behaketetan bisitarien erakusketarekiko eta bertan erakusgai zeuden objektuekiko zuten jokoera eta elkarreragina ere aztertu ditut.

Bestetik, behaketazko metodo honetan jasotako informazioaren osagarri gisara, hainbat elkarrizketa burutzeko aukera ere izan dut erakusketa martxan zegoen bitartean, hura zegoen instituzioan lanean zeuden hainbat langilerekin. Modu honetan, nire behaketaz gain, erakusketa horietan zuzenean parte hartutako pertsonen eskutik lehen mailako informazioa jasotzeko aukera paregabea izan da hau, ikerketarako jaso izan dudana datu kopurua asko hedatzen lagundu didana. Bi motetako elkarrizketak egin ditut instituzioetako langile hauekin. Batetik elkarrizketa informalak, hauek bereziki Van Abbemuseumen egindako egonaldian buruturikoak izan ziren, *Museum of Arte Útil* erakusketa bertan irekia egon baitzen han egindako egonaldiarekin denboran kointzidituaz. Bertan, egunero izan nuen museoko langileekin egoteko eta hitz egiteko aukera, eta horregatik jasotako informazio kopururik gehiena aurrez egituratu gabeko elkarrizketa informalen bidezkoa izan zen. Azken finean, elkarrizketa hauek behaketa parte-hartzailea

burutu nuen bitartean eginak izan ziren.

Sakonean prestatutako elkarrizketa erdi-zuzenduak ere erabili ditut elkarrizketatuek kontrakorik adierazi ez dutenean grabatuak izan direnak eta ondoren transkripzioak burutuaz aztertu ditudanak. Modu honetan, elkarrizketatuek askatasun handiagoa izan dute beraien erantzunak espresatzerako orduan, eta aurrez hizketaldian jorratzea pentsatzen ez ziren hainbat gairi buruz hitz egiteko tartea ere izan dut, preseski, elkarrizketa mota hauek eskaintzen duten abantailatariko batez aprobetxatuaz (Coller, 2000: 82-86). Baina aipatu beharrekoa da metodo hauek aplikatzerako garaian ohikoak diren arazoekin ere topatu naizela. Hots, ahozko testigantzak izanik, hauetatik jasotako informazioa elkarrizketatuen ikuspuntu subjektiboaren baitakoa dela kontuan hartu beharrekoa da, eta ez hori bakarrik, baizik eta baita beraien memoriaren eta intentzioaren araberakoa ere (Kirby, 2008: 35). Honela bada, Paul Thompson soziologoak, ahozko iturriak ikerketa metodologia gisara erabiltzen aitzindaria izandakoak, Joanna Bornatekin batera aholkatzen duen moduan, iturri hauetatik jasotako informazioa aztertzerakoan, jasotako istorioen trinkotasunari erreparatu diot, beste iturrietako datuekin parekatu eta baieztatu ditut eta balizko okerreko informazioa jaso izanarekiko argi ibili naiz (Thompson eta Bornat, 2000: 332-350).

Hala eta guztiz, erakusketen azterketak burutzeaz gain, ekarpen teoriko ezberdinak ere funtsezkoak izan dira ikerketa-kasu hauen bidez analizatu nahi izan ditudan gaiak aztertzerako orduan. Gai hauek, tesiaren hirugarren eta laugarren ataletan ikertu ditut, eta hurrenez hurren, lehenengoan, artxiboa eta feminismoaren arteko harremanetan sakondu dut bereziki Euskal Autonomia Erkidegoko testuinguruan errotuta; eta beste zatian berriz, gorputza eta erakustaretoen artean sortzen diren harremanak analizatu ditut, berauek artxiboan hautemateari eragiten dioten nolakotasunetan zentratuaz.

Honela, testuinguru honetan garatutako praktika artistikoaren ikerketarako funtsezkoak izan dira Maider Zilbetiren *Emakume artisten elkarlanerako joera eta emakumeen mugimendu antolatuekin harremanak* (2010) eta *Arte-ekoizpen feministak euskal testuinguru kulturallean. Arte-instituzio garaikideetako praktika. Arteleku zentroa eta Montehermoso Kulturunea* (2016) argitalpenak. Nahiz eta

ondoren, proiektu artistiko eta kuratorial bakoitzaren azterketa sakonerako garaian-garaiko prentsa eta komunikabide ezberdinek egileei egindako elkarrizketak ere ezinbestekoak izan diren. Gainera, eta erakusketa kopururik handienak feminismoaren alorretik buruturikoak izan direla kontuan hartuz, bi esparru hauek aztertu ahal izateko Katy Deepwell, Griselda Pollock eta Maura Reillyk jorratutako azterketak ere nabarmendu beharrekoak dira.

Azkenik, eta tesiaren azken atalari dagokionez, alegia laugarrenari, bisitarien eta erakusketa aretoen harremanen azterketa honetara artxiboan instalazioen analisia gehitu dut, eta horretarako ezinbestekoak izan zaizkit Ettingerrek teoria matrizialaren inguruan garatutako ideiak. Dena dela, aurretik artxiboa eta gorputzaren arteko erlazioaren inguruko aldarrikapenak Blasco Gallardo, Agamben edo eta Schneiderrek ere eginak zituzten, bakoitzak bere ezagutza esparrutik. Baina zalantzarik gabe, harreman honen inguruko teoriarik berritzaileenak eta ikerketa honetarako argiztagarriak izan direnak Rawsonen *El acceso al transgénero. El deseo de lógicas archivísticas (¿más?) Queer* (2017) eta Rolniken *Furor de archivo* (2009) izan dira.

Tesian zehar garatutako ideiarik gehienak ordea, nahiz eta kasu zehatzen azterketetatik abiatuta garaturikoak izan, eremu teorikoan landuak izan dira ia beren osotasunean hasiera batean, eta beraz, horietatik jasotako ondorioztapenak ere era berean esparru teoriko-abstraktura mugatzearen arriskua aurreikusita, aipatutako ondorio horien egiantzekotasuna errealitate enpirikora ekartzeko beharra antzeman nuen. Hortaz, ikerketa praktikoa honen helburua artxibategiaren inguruko teoria zehatzek, komisarioek erakusketak gauzatzeko garaian haien instalazioen diseinuan duten eragina, eta ondoren berauek ikusleekiko izan dezaketen harremana aztertu nahi izan dira. Horretarako, alde batetik, komisariotza eremuan oso hedatuak dauden teoria postestrukturalistetan oinarritutako instalazioak -bereziki Foucault eta Derridan oinarrituak direnak-, Ettingerrek proposatzen duen teoria matrizialean oinarritutakoarekin kontrastatu ditut. Konparaketa hau burutu ahal izateko, teknika espermentalagoa eta izaera praktikoagoa duten metodologiak aplikatu nituen, eta nahiz eta erantzun edo ondorio absoluturik ateratzeko adina datu ez bildu ikerketak iraun duen denboratarte honetan, nire helburua ondorio teoriko horien aplikazio errealarekiko

hurbilketa bat egitea izan zenez, ikerketa honetako helburuak lortzeko nahikoa izan da, Artearen Historian erantzun absoluturik topatzea ia ezinezkoa den heinean.

Horretarako, ikerketari dagokion azken zati honetan, aurreko ataletan teorikoki modu abstraktuan garatutako ideiak praktikara ere eramán ditut bi erakusketa ezberdinen komisariotza eginaz: *Gorputz_grafiak*. *Memoria feministaren marruak* proiektuarena eta *Hemen dira hutsunean igeri egindakoak*. *Turururena*. Hauetan bereziki nire interesa erakusketen instalazioan ipini nuen, eta baita ikusleek hauekiko zuten jarrerán eta erlazioan ere. Hori dela eta, erakusketa proiektu bakoitzarekin bi instalatzeko eredu probatu nituen partaideekin. Bertsio batean, bisitariék erakustaretoan zeuden dokumentuak ukitu zitzaizketen, eta bigarreanean berriz ez; modu tradizionaléan egituratu zenez, haien begiradarentzat soilik izan baitzen eraikia. Honela, bi instalazio tipologietan, bakoitzarekiko bisitarién erantzuna zein izan zen behatu nuen, eta bertatik datuak jaso.

Argi gelditu da azken zati honetan erabilitako tresna metodologikóek ez zutela zer ikusirik izan aurreko atalak garatzeko erabili izan ditudanekin, hain justu kasu hauetan, komisariotzaren praktikekin zuzenean loturikóez baliatu bainaiz lehenik eta behin, nire helburu eta interesekin guztiz bat datorrelako artearen eremuko irudi hau. Izan ere, Puwar eta Sharmak aipatu bezala, komisarioa baita azken finean artista, artelan, leku eta bereziki publikóen artean sor daitezkeen erlazioak antolatu eta suspertzen dituen irudi profesionala (2012: 40). Eta aurrez aipatu bezala, ikerketa arlo praktikó honen helburu nagusia horixe bera baitzen: publikóak erakusketa instalazio jakin batzuekiko zituen jarrerak eta erlazioak aztertzea.

Alabaina, komisariotza praktikei lotutako metodologiez gain, behin erakusketak egin eta instalazioak diseinatu ostean, ikerketan sakontzeko asmoz, beste ezagutza arloetako metodo eta teknika ezberdinen aplikazioa ere burutu nuen, bereziki soziologiaren arloari loturikóen erabilera eginaz beste behin ere. Batetik, parte hartu gabeko behaketaren teknikaren erabilera egin nuen, beste erakusketak aztertzeko erabilitako berdina. Eta bestetik berriz, datuak jasotzeko teknika hau nahiko mugatua dela jakinik (Anguera, 1978: 27), beste metodo batzuk aplikatzea

ere erabaki nuen lehenaren osagarri gisa esperimendu praktikoari ahalik eta etekinik gehiena ateratzeko asmoz. Horretarako, aurrez behatutako bisitarien galdetegi edo inkestak egitea erabaki nuen behin erakusketa ikusten amaitu ostean, haien esperientziaren inguruko datu zuzenak lortzeko asmoz (Gastejón Costa, 2006: 30-40). Torres eta Pazek azaltzen duten moduan, jendearen jokabide, balore, sinismen eta arrazoiketen inguruko informazioa lortzeko dauden teknikak ez baitira asko, eta daudenen artean eraginkorrenetarikoa inkestarena da (2014: 4).

Galdetegia egituratzeko garaian Ruiz Olabuenagak proposatzen duen moduan (2009: 165-190) galderak orokorrenetik zehatzenetara planteatu nituen, lehen atalerako galdera itxiak utziaz eta amaieran galdera pare bat irekiak izanik. Modu honetan, bisitarien erakusketarekiko izandako sententzioak modu askeago batez azaltzeko aukera ere izan zezaketelarik.

Hala ere, berriz azpimarratu beharra dut, inkesta kuantitatibo hau egitearen helburua ez zela inondik inora ere bisitarien laginketa ordezkagarri bat lortzea, -nahiz eta maiz teknika hauek aplikatzearen helburua datu ordezkagarriak lortzearena izan- eta horren ezintasunaz hasieratik kontziente izan naiz. Hori dela eta, maiz laginketak burutzeko egiten diren inkesten kasuan izan ohi dituzten arazoei, hau da, laginaren ordezkagarritasun estatistikoari eta balioespenen zehaztasunari (konfiantza mugei) ez diet arreta berezirik ipini. Horren arrazoia, nire kasuan, egoeraren eta bisitarien jarreraren nolakotasunen lehen hurbilketa bat besterik egin nahi ez izatearena da. Ondoren, datu horietatik lortutako emaitzak komisariotzako teknikan aplikatu ahal izatea baita inkesten helburu nagusia, bereziki instalazioaren kasuan zentratuaz eta zehazki hauen eraginkortasun maila doitzeko asmoarekin. Beraz, bai inkestak eta baita behaketa inolako diskriminaziorik aplikatu gabe egin nituen.

Behin datuak eskura nituela, hurrengo pausua SPSS programaren laguntzaz jasotako informazio guztiaren kudeaketa lana egitea izan zen.

Jarraian, bildutako informazioaren baitan nituen ideiak ordenatu, klasifikatu eta haiei forma eman diet, aurretik pentsatuta nituenei ikuspegi berri batez begiratzeko

aukera ere izanik bidean; ikerketa prozesu hau ez baita izan etengabeko lanketa linealean oinarriturikoa, baizik eta jorratzen aritu naizen gaiarekiko etengabeko aurrera-atzeraka eta birbegiradez osaturiko birpentsatze prozesu bat. Azkenik, tesiaren garapenean landutako ideia teorikoak zati praktikoen bidez lortutako datuekin parekatu eta egiaztatu ditut, eta guztiak kontuan hartuaz azken ondorioak zehaztu ditut. Honela, prozesu luze eta lanketa guzti hauen azken emaitza tesi honen idazketa izan da.

HEMENDIK, GORPUTZETIK

Ikerketak irakurtzerako garaian ez gara ohartu ere egiten hauek lehenengo pertsona pluralean idatziak daudela ere. Normaltzat jotzen dugu, nahiz egilea bat bakarra izan. Guztiok barneratuta dugun moduan, lehenengo pertsona pluralak ikerketa komunitateari egiten omen dio erreferentzia, ikerketa prozesuan ikerlaria komunitatearen zati gisara irudikatuz. Eta nahiz eta hori horrela erregulatu eta arautu den, ikerketei objektibitatearen karga are eta gehiago azpimarratzeko asmoz, modu honetan egilearen subjektua desagerturik gelditzen da taldearen izaeraren barnean; guzti hau azken finean irudikapen prozesu bat besterik ez da; mundu akademikoaren konbentzio bat.

Ikerketa prozesua bakarrik egin ohi den ariketa da gehienetan, kasu honetan bezala. Nik egindako ikerketa bat izan da -laguntzarekin noski-, baina etxeko ikasmahaian ordenagailuaren aurrean egunero esertzen zena ni nintzen, liburuak irakurri eta leku batera eta bestera joaten zena, ni. Ni nintzen, nire gorputza zen erabakiak hartzen zituena, eta prozesu honek dakarren esfortzua pairatu eta disfrutatu duena. Non dago guzti honetan plurala?

Gorputza aldarrikatzea ez da seriotzat jo izan historikoki; gorputzetik ikastearena, gorputzetik bizitzearena, gorputzetik sentitzearena, gorputzetik ezagutza sortzearena. Beharrezkoa da ordea gorputza agerian uztea. Preseski ikerketa honek hartu duen norabidea, hartu duen forma eta bertatik ateratako emaitzak eta

ondorioak ere nire gorputzetik, hemendik eginak direlako izan baitira izan diren bezalakoak. Beraz, besteren batek gai bera aztertuta, ikerketa guztiz ezberdina izango litzatekeela ez izan inongo zalantzarik. Guzti honek, azken finean ikerketa guztien izaera subjektiboa eta partziala azaleratzen du, besterik ez; baita nik egindakoarena ere.

Jarrera hau presente izanda idatzi dut ikerketa hau. Batetik, kontziente izanik aukeratu ditudan hainbat proiektu artistiko orain arte haien inguruko dokumentazio idatzirik gabekoak zirela, eta beraz, ikerketa honen bidez haien historizazio prozesu bati atea ireki diedala -hautatu ez ditudanei berriz, prozesu horren parte izateko aukera ere ukatuaz era berean-. Ikerlari izatearen alde polita eta alde neketsua izan dira hauek, hurrenez hurren. Bestetik berriz, idazte prozesua bera disfrutatutako unez betea egon den arren, gogorra eta zaila ere izan da. Berezi nire ahots singularretik idazteko hautua dela eta. Ni naiz ikerketa honetan hitz egiten agertzen den subjektua, inongo plural faltsurik gabe, haren atzean estali, disimulatu edo ezkutatzeko. Eta ikerketako zatiren batean lehenengo pertsonaren plurala erabiltzen dudanean, benetako lan taldean egindako prozesuei dagozkien ekintzez ari naizelako izan da.

Idazten ari nintzen bitartean ni, irakurlearen aurrean nire gorputz eta pentsamenduen biluztasunean aurkezten nintzela sentitzen nuen, eta idazketa prozesua kostata egindako ariketa izan da ondorioz. Eta kostatakoa izan bada ere, beharrezkoa izan delakoan nago.

Lehenengo pertsona singularrean erabiltzearen hautua, hautu kontzientea izan da honela erabat, aldarrikapenezkoa ia; ustezko ikerketen objektibotasun faltsua erliebean ipintzeko ahalegin bat dela ere esan daiteke, eta ikerketak burutzeko ere gorputzen subjektibitateak balioan ipintzekoa.

1. ARTXIBOAZ PENTSATZEN. KONTZEPTUAREN GARAPEN HISTORIKOA

Artearen eremuan eta zehazkiago komisariotza praktikan, artxiboaren estetikaz eta *modus operandiaz* jabetzerako garaian, tradizionalki artxiboaren definizio doi eta kontzeptuaren esanahi jakin batzuetatik abiatu izan dira artistak zein komisarioak. Eta ondoren, beraien proiektuen gauzatzeak eta instalazioak ezagutza horien baitan egin izan dituzte. Hori dela eta, bestelako esparruen azterketetan sakontzen hasi aurretik, behar-beharrezkoa da eremu hauetan onartuen eta erabilien izan diren artxiboaren definizio, teoria eta kontzeptu hauetan sakontzea, jarraian egingo dudan moduan.

Baina azterketa honetara jauzia egin aurretik aipatu beharrekoa da gaur egunetik artxiboaz hitz egitean, Anna Maria Guaschek zehazten duen moduan bi artxibo mota bereiz daitezkeela bere izaera fisikoa dela eta. Batetik, objektuen kulturari eta memoria materialen sistemen logikari loturikoa legoke, eta bestetik berriz, informazio birtualean oinarritzen dena (2011: 15-16). Egilearen baitan bigarren mota, ez hain egonkorra, linealki ez ordenatua eta hierarkizaziotik kanpo legokeena litzateke, eta beraz interesgarriagoa edo behintzat aukera gehiago irekiko litzukeena. Hala eta guztiz ere, aurrerago azalduko dudan moduan, Guaschek bigarren motari egotzen dizkion ezaugarriak objektuari lotutako artxibo materialetan ere topa daitezke, alegia, nire ikerketa objektuetatik gertuen dauden horietan, eta beraz, egileak batari edo besteari atxikitzen dion interes mailaren araberako hierarkizazio hori erabat subjektiboa da. Eta ez hori bakarrik, baizik eta zenbait egileren ustez, artxibo materialen mantentzeak berebiziko garrantzia izan dezake, besteak beste Uriel Orlowen arabera, digitalizazio prozesuen bidez dokumentuek jasaten duten desmaterializazioa dela eta, materialtasunak berak bermatzen duen informazio guztia formatu digitalera pasatzea ezinezkoa delako, eta ondorioz transferentzia prozesu horretan, informazio galera bat legokeelako (2012: 204-205):

“the document is not only an original witness, but more importantly, it bears a potent inscription of something beyond

the information contained therein; there is, a message which always needs to be deciphered anew, a latency of meaning which cannot be transferred to its digital twin, for it is tied to the historical present of the document rather than the access to the past it is supposed to enable” (Orlow, 2012: 204-205).

Baina horrez gain, lehenengo artxibo motan zentratzearen arrazoia, ondoren hauen espazio fisikoan egingo den aplikazioaren azterketan topatu behar da, ikerketa honetan aztergai izango ditugun ikerketa kasuetan komisarioek erakusketa aretoetan aplikatzeko jarraitu duten artxibo tipologia nagusia lehenengoan izan baita.

Honela, artxiboaren inguruan onartuak izan diren definizio hauek azaltzerako garaian kontuan hartzekoa da bereziki artearen esparrutik garatu diren eta artearen esparruan landuak izan diren definizioak eta inguratzeak hartuko ditudala kontuan. Batetik, jakina denez artearen eremuko ikerketa delako honakoa, jakintza esparru honetan landutako eduki teorikoetan sakontzea ezinbestekoa delako. Baina bestetik, Ridenerrek baieztatzen duen moduan, azken urteetan artearen alorra izan delako bereziki artxiboaren inguruko kontzeptualizazioan berrikuntza gehien eta ekarpen gehien egin dituen, baita artxibistikaren eremua kontuan hartuta ere. Izan ere, historikoki artxibozainen lana erabat modu praktikoa eta mekanikoa definitu eta ulertu izan baita, eta hori dela eta artxibistikaren eremutik artxiboaren inguruko teorizazioak oso eskasak izan dira. Honen ondorio nagusia zera izan da, artxiboaren ikerketa teorikoaren alorrean, garapen eta ekarpenik interesgarrienak artxiboaren berezko eremuetatik kanpo garatu direla¹ (2009: 1).

1 Artxibistek landu duten eremurik interesgarriena artxiboan sartzeko prozesuan dauden dokumentuen ebaluazioaren gainekoa litzateke. Hau da, zein liritekeen artxiboan sartu beharko luketen dokumentuak, nola sartu beharko luketeen eta zergatik. Ideia hauek ordea, 1980. hamarkadara arte ere ez ziren garatu. Eremu hau landu duen teoriaririk esanguratsuenetarikoa Luciana Duranti izan daiteke. Ikus. Duranti, Luciana. (1994), “The concept of appraisal and archival theory”, *American Archivist*, 57 lib., 2 zbk., 328-344 orr.

1.1. MEMORIA HISTORIKOA

“Lo que llamamos memoria
hoy no es tanto memoria sino historia”

(Nora, *Le lieux de mémoire*, (1984), Guasch 2011: 298an aipatua).

“Because humans have a short memory,
they accumulate countless aide-mémories”

(Braunberger eta Resnais, 1956)

Objektu ezberdinak jaso eta pilatzearen ekintza gizakiok gizaki garenetik egin dugun ariketetariko bat izan omen da. Ezagunak dira, besteak beste, hainbat indusketetan topatutako Aurre Historiako maskor bildumak, nahiz eta objektu hauen biltze, pilatze eta batez ere gordetzearen arrazoi zehatzak oraindik ere ezagutzen ez diren. Eta milaka urte luze pasa diren arren, oraindik ere gizakiok izaera ezberdinetako objektuak bilatzen, jasotzen, eta pilatzen darraigu. Nork ez du inoiz ezer bildu eta bildumatu, izan trokelatutako kromoak, harriak, txirlak, pegatinak, txanponak edo zigiluak? Badirudi, mendebaldeko estatuetan, populazioaren heren batek mota ezberdinetako objektuak bildumatu izan ditugula noizbait (Wuggenig eta Holder, 2002: 537). Baina gizakiok ez ezik, izaki eta animalia ezberdinek ere burutzen duten ekintza da bildu eta pilatzearena, zeinak ariketa honen zergatiaren bilaketa are gehiago konplikatu eta nahasi dezakeen. Elikadura helburu duten pilaketak izan daitezke batetik, bizirauteari hertsiki loturik dugun erreflexua, ia automatikoki etorkizunean bizirik irauteko beharrezko izan genitzakeen objektuen metatzeak. Hala ere, argi dago bildumatze guztiek ez dutela arrazoiketa honetan bere izatearen erroa, eta adibide argiak dira haurtzaroan egin ohi diren bildumatze xalo ezberdinak. Hauen zergatiak ere hamaika izan litezke: moda kontuak, objektuen edertasuna, bakarrak, ezberdinak, bitxiak edo ezohikoak izatearena; arrazoi pertsonalengatik ere bilduma daiteke, agian iraganeko oroitzapenak eguneratzeko moduaren bilaketa bat, edo arrazoi batengatik edo besteagatik garrantzitsua deritzogun egoera edo ekintzaren bat irudika dezakeelako; alegia, memoria-ariketarako baliagarriak izan daitezkeen objektuak direlako.

Hala ere, badirudi arrazoi guztien gainetik bat gailentzen dela Rebeca Schneiderren arabera eta arrazoi hori zera da, gizakiontzat oinarritzeko ekintzetako bat dela. Hain zuzen ere, bere hitzetan, bildumatze eta pilaketak burutzearen azken helburua, geure burua definitzea eta osatzea bailitzateke, pilatzen ditugun aztarna horien baitan ulertzen dugularik nor garen. Eta auto-definizio eta auto-garapenaren prozesu honetan, bildu eta pilatu ditzakegun aztarna horiek orotarikoak izan daitezke: topatutako objektuak edo eta sortutakoak. Hala ere, guztiek ezaugarri komuna izango dute, hau da, ezagutu eta aztertuko dugun horren aztarna materialak izango direla, eta geure buruaren eta ezagutzen modelatzea ekintza horiek burutzearen ondorio zuzena izango da hain justu (Schneider, 2011: 224).

Bildumatze horiek ordea, oraina definitzeaz harago eta denbora igaro ahala, etorkizunaren zati izatera pasako diren iraganari ebatsitako zatien multzokatzeak bilakatuko dira. Honela bada, bildumatze horietan dauden objektuei begiratzea, iraganera irekitako leiho batetik begiratzea bezala bilakatuko delarik. Edo ideia bera McDonoughen hitzak jarraituaz beste modu batetara esanaz, bildumatzen dugun hori azken finean, etorkizunean iraganari buruz sortuko dugun irudia mugatu eta hari forma emango diona izango da (McDonough, 2012: 189), iraganarekiko etorkizunetik sor daitezkeen zalantza eta galderei erantzuna emateko gaitasuna izango dutelarik (Derrida, 1997: 44).

Bildumatzen ditugun objektu horiek, ez bairik gabe ondoren etorriko den etorkizuneko orainaldian eragina izango dute eta ez nolana hiko gainera. Pollockek *Feminidad, modernidad, representaci3n* (2007a: 23) artikuluan T. J. Clarken hitzak bereganatuz adierazten duen moduan, iraganarekin sortzen ditugun erlazioek erabat baldintzatzen baitute oraina bizitzeko gure modua. Eta aipatu dugun bezala, bilduma horiek azken finean iraganarekiko izan dezakegun zubi gisara funtzionatzen dutenez, hots, erlazio horiek eraikitzeke tresna direnez, etorkizuna ez ezik orainaldia bizitzeko dugun modua ere erabat baldintzatzen dute. Ondorioz, bilduma horiek ez dira iraganarekiko dugun irudia definitu dezaketen tresna hutsak, baizik eta baita oraina eta etorkizuna berari forma eman diezaioketenak ere, Ricoeurrek dioen moduan, aztarna horien bidez definitzen baitira etorkizuna eta oraina eraikitzeke erabiliko den iruditeria ere (2006a: 66-69). Beraz, honen bidez ondoriozta daitekeena zera da, bildumatzea ez dela soilik

iraganari dagokion gauza, baizik eta baita oraina eta etorkizunari dagokiona ere. Bildumatze horien artean, jarraian azalduko dudanez historikoki eta tradizionalki eraginkorrenetarikoak kontsideratuak izan direnak dokumentuenak izan dira. Bai memoria-ariketak burutzeko baliagarritzat hartu direlako, baina bereziki hauen pilaketa sistematikoek historikoki instituzio jakin bati sorrera eman dietelako: artxiboari. Hori horrela, artxiboa memoriaren euskarri gisara definitua izan da tradizionalki, lotura hori historikoki modu estuagoaz ere ulertu izan den arren, ia sinonimo gisara aldarrikatuaz. Adibideetariko bat Antzinaroan topatu dezakegu, garai hartan homologo gisa ikusiak izan baitziren, bereziki Platon eta Aristotelesen pentsamenduen baitan. Hauen ustez memoria, ariman pertzepzio eta pentsamenduetan grabatzen zen hori baitzen, argizarizko oholtxo batean egiten zen grabatu baten antzera, eta beraz, dokumentuen sorrera eta pilaketarekin erlazionatzen zutelarik zuzen-zuzenean² (Tello, 2018:169).

Hala eta guztiz, eta artxiboaren kontzeptuan gehiago sakondu aurretik, aipatu beharrekoa da, Anna Maria Guaschek dioen moduan, biltzea eta artxibatzearen artean alde nabarmena dagoela³ (2011: 9-10). Nahiz eta ondorengo lerroetan ikusiko eta aztertuko dudan artxibatzearen eta artxiboen nolokotasuna zertan datzan, bere hitzetan, eta lehen ezberdintze nagusiak argitara ateratzeko asmoz, esan daiteke biltzea gauza, objektu edo irudi bati leku bat egokitzea edo esleitzea litzatekeela, alegia, zerbait leku jakin batean uztea. Aldiz, artxiboaren kontzeptuak bere gain esanahi zabalago, anitzago eta konplexuagoak hartzen ditu, bestek beste enuntziatu jakinak irtengo diren sistematizazio bat dakarrelarik berarekin.

2 Tellok aipatzen duen moduan alderaketa hau historian zehar etengabekoa izan da, eta hori dela eta erlazio hau berresten duten beste hainbat adibide ere topa daitezke. Esaterako, Agustin Hiponakoak IV. mendean idatzitako *Konfesioetan* memoria kanpoko munduaren irudiak artxibatzen diren biltegi gisara definitzen zuen, edo eta beranduago John Lockeren kasuan ere antzematen da subjektu modernoaren identitatea osatzen duten elementuak definitzerakoan; memoria, gure bizitzan zehar, uneren batean agian behar izango ditugun ideiak biltegitartzeko gordailu gisara definitzen baitzuen (2018: 170-171).

3 Anna Maria Guaschek biltze eta artxibatzearen arteko ezberdintasuna, batez ere, Arte Garaikidearen ulermenaren baitan azpimarratzen du. Izan ere, bere esanetan bereizketa hau egiteak berebiziko garrantzia baitu artxiboak arte garaikidean izandako garrantzia ulertzeko, artxiboa arte garaikideko paradigma garrantzitsuenetariko bat izan baita (2011). Ikerketa honen jakintza esparrua Artearen Historia den neurrian, eta jarraian artearen ikerketaz jardungo dudanez, beraz, ezinbestekoa iruditu zait ezberdintasun hau abiapuntutzat hartzea ondorengo azterketa burutu ahal izateko.

Ezberdintasun hau hobeto ulertzeko, Guaschek ekintza bakoitza gaztelerazko aditz ezberdin batekin lotzea proposatzen du⁴. Honela bada, biltzearen ekintza leku bat ematearekin (*asignar un lugar*) lotuko luke; eta berriz, artxibatzea esleitu eta idatziz jasotzearen ideiarekin (*consigar*), alegia gutxienez bi esanahi biltzen dituen aditz konplexuagoarekin (Guasch, 2011: 9-10). Aditz hauei begiratuta argi eta garbi ikus daiteke biltze eta artxibatze ekintzen arteko ezberdintasuna. *Consignar* aditzak bere baitan *asignar* hitzaren esanahia bereganatua izanik, zerbait leku jakin batean uztea ere adierazten baitu, baina nolabaiteko pilatze hori adierazten baldin badu ere, *consigar* terminoak beste esanahi bat ere biltzen du bere baitan; hain zuzen ere gertaera bat edo daturen bat idatziz adieraztea eta egiaztatzea. Beraz, aurretik aipatu dudan ideiarekin lotu daiteke hau, hau da, artxihoaren berezitasuna estu-estuan memoriarekin berarekin lotzearekin datzala, edo zehatzago, memoriak *hypomnema*⁵ gauzatzeko duen dokumentu eta monumentuen behararekin. Gertaera honen arabera, artxihoak, memoria mantentzeko osagarri mnemotekniko gisara uler daitezke honela, amnesiaren ahanztura, suntsipen eta desegiteetatik erreskatatuaz. Bestetik gainera, artxihoak edo artxibatzeak (*consigar* aditzari lotuta ulertzen jarraituta) zerbaiten bateratzeaz gain, horren identifikatze eta klasifikatzea exijitzen duela ere kontuan hartu beharreakoa da, eta haren eraikitzearen bidez sortzen den emaitza, erabat zehatza eta forma definituzkoa izango dela bildumatzeetan ez bezala. Izan ere, artxihoak sistema baten barnean *corpus* jakin bat koordinatzeko asmoarekin sortzen dira beti ere (Guasch, 2011: 10).

Aurreko paragrafoetan biltzea eta artxibatzearen arteko ezberdintasunak azpimarratzen zentratu naiz, ikerketan zehar ondoren sor daitezkeen zenbait gaizki ulertu hasieratik argitu eta ekiditeko asmoz. Baina biltzearena ez da artxihoarekiko hurbil kokatzen den kontzeptu bakarra. Arazoak sor ditzakeen beste ideia bat liburutegiarena izan daiteke. Bi terminoek berriz ere pilaketa

4 Kasu honetan aditzak jatorrian erabilitako hizkuntzan jaso ditut, bien arteko ezberdintasuna modu osoago eta zuzenago batez jasotzeko, euskarara egin daitezkeen itzulpenetan bi aditzen artean gazteleraz izan ditzaketen ñabardurak galdu egiten baitira bestela.

5 Guaschen arabera garrantzitsua da *mneme* edo *anamnesis* eta *hypomnemaren* arteko ezberdintasuna burutzea. Izan ere *mneme* edo *anamnesis*ak bizirik dagoen oroitzapena, bat-batekoa, barne esperientziaren ondoriozkoa den hori adierazi nahi du eta *hypomnemak* berriz oroitzeko ekintza berari egiten dio erreferentzia, iragana eta orainaldia lotzen dituen horri. (Guasch, 2011:13)

bati egiten baitiete erreferentzia, eta bildumaren kasuan pilaketa horien izaera anitza izan daitekeen bitartean, kasu honetan, tradizionalki, bai liburutegietan eta baita artxiboetan ere multzokatzen diren objektuak normalean dokumentuak izan ohi dira. Kasu honetan Guaschek ez ezik Foucaultek ere ohartarazten gaitu kontzeptuen arteko nahasketa edo deskuidu posible honetaz, eta biek hala biek ere eredu eta instituzio hauen arteko mugak definitzearen beharra azpimarratzen dute bata bestetik ezberdinduaz.

Foucaultek bi elementuak aurkakotzan ulertzen ditu. Liburutegia *corpus* antolatu gisa definitzen du, gizartearentzat kultura ordenatu eta antolatzeko instituzioa izanik. Eta aldiz artxiboa, espazio post-bibliotekario gisara aurkezten du, liburutegiek duten prestigioa eta autoritate izaera eta haiekiko dugun konfiantza desafiatzeko tresna gisara. Honela, Foucaulten ustez ezagutzara hurbiltzeko modua proiektu hermeneutikoaren bidez bideratzen den bitartean, biblioteketan, berak ezagutzara hurbiltzeko beste tresna berri bat proposatzen du artxiboaren ideian oinarrituta, eta hari proiektu arkeologiko-artxibistikoa deitu zion. Proiektu hau artxiboarekiko garatu zuen definizio partikular eta postestrukturalistaren arabera da, zeina biblioteka, instituzio eta egitura erabat zentralizatu eta ordenatu gisara definitzen duen bitartean, artxiboa egitura deszentralizatuko sistema modura proposatzen du. Hala eta guztiz ere, Foucaulten ideia hauetan aurrerago sakonduko dut (Foucault, 2002: 219-222).

Guaschek Foucaulten ideiekin bat egiten du bi kontzeptuen ezberdintasun nagusiak antolatze moduekin ere zer ikusia daukala esanez. Kasu honetan ordea, Guaschek zehaztasun handiagoetara jotzen du. Bere hitzetan, liburutegiak gaien eta ordena semantikoen arabera antolatzen dira eta artxiboaren kasuan berriz, bere antolaketa sistemaren *modus operandi* tradizionala, jatorriaren printzipioaren (*provenienzprinzip*) arabera da, zeina *respect des fonds* gisara ere deitua izan den⁶. Honek zera esan nahi du, artxibo batera gehituko diren

⁶ Badirudi ideia edo printzipio honen jatorria Philipp Ernst Spiessek XVIII. mendean Plassenburgeko gazteluko artxiboak ordenatzeko sortutako proposamenean dagoela. Hala ere, metodo honek Europan izan zuen hedapena eta garapena bereziki XIX. mende erdialdetik aurrera kokatu behar dugu, besteak beste Natalis de Waillyk hainbat artxibo birantolatzeko erabili zuelarik. Besteak beste aipagarriak dira Frantziako *Archives du Royaume* eta *Bibliothèque impériale* eta Europa erdialdean berriz, Berlineko *Gehimes Staats-Archive* (Guasch, 2011: 16).

dokumentuak, dokumentu horiek sortu zireneko edo beraien jatorrizko lekuan bilduta zeuden moduarekiko konkordantzia zehatzean gorde behar izango direla instituzioan ere. Ondorioz, bien arteko ezberdintasun garbia zera da, liburutegietan dokumentuen edukiak eta haietan topatzen den informazio motak hartzen duela garrantzia, eta artxiboetan berriz, dokumentuetan egon daitekeen informazio edo edukiaren gainetik, dokumentuaren izaera fisikoak berak, hau da, dokumentuen jatorriak. Modu honetan esan liteke, artxiboek hauen erabiltzaileari objektuaren jatorriarekiko ahalik eta testuinguru arazena eskaintzeko ahaleginetan, eta jatorriarekiko fideltasuna bermatze nahi hori dela eta, hala nolako sasi-objektibotasuna edo sasi-neutraltasuna lortzea bilatzen dutela, liburutegiek ez bezala (Guasch, 2011: 16-17).

Hala ere, eta nahiz eta Guaschek ez aipatu, artxiboaren antolamenduan bada beste berezitasun bat XIX. mendean sortu zena. Garai honetan artxibo nazionalak agertu ziren, hedapen ikaragarriko instituzioak, eta hauen erregulaziorako ezinbestekoa izan zen metodo eta printzipio berri eta zehatzen beharra, zeinak Holandako Eskuliburuan⁷ definiturik agertzen diren. Eskuliburuaren arabera, artxibo horiek erregulatu eta kudeatzeko, *provenienzprinzipaz* gain, *registraturprinzip* edo erregistroaren printzipioa ere kontuan hartzea behar-beharrezkoa zen. Azken printzipio hau artxiboaren barnean dauden erregistroen kontrolerako metodo bat zen, berariaz, dokumentuen antolaketarako erabiltzen den zerrendari deitzen zitzaion horrela. Printzipio honen gakoak, dokumentuak klasifikatzeko erabiltzen den eskema, artxiboa sortzeko erabili zen antolaketarako eskema berdinean oinarritzean egongo litzatekeelarik (Ridener, 2009: 34). Printzipio guzti hauek pausuz pausu eta zuzen jarraitzea ezinbestekotzat jotzen zen garaian, artxiboan bertan, beren ustez, dokumentuak elkarren alboan metatuaz, artxibozainek historia bera birsortzen baitzuten. Ekintza hau hobeto esplikatzeko asmoz, garaian artxiboaren baitan ematen zen ezaugarri hau paleontologiarekiko halako

7 Europan artxiboen kudeaketaren nolakotasunen inguruan garatutako ideiak biltzen zituen lehen eskuliburu izan zen hau, bertan artxiboen antolaketa burutzeko azalpenak eta metodologia zehatza argitaratu zirelarik. Nahiz eta ondorengo urteetan beste eskuliburu batzuk ere sortu, Ingalaterran adibidez Jenkinsonena edo eta Estatu Batuetan Schellenbergena, bai garaian bertan baina baita ondorengo urteetan ere, eragin eta garrantzirik handiena izan zuen eskuliburu izan zen hau, eta artxiboaren kudeaketari dagokionez erreferentzia nagusienetarikoa bilakatu zen. Samuel Muller, J. A. Feith eta Robert Fruinek idatzia izan zen Holandan 1897an. (Villanueva Bazán, 2000: 19-23).

konparaketa bitxi bat eginaz azaltzen zuten:

“El archivista procede con los fondos documentales del archivo como el paleontólogo con los fósiles de un animal prehistórico: se esmera en reconstruir el esqueleto del animal por medio de los fósiles. Procura crearse una representación del animal, cuyos fósiles ha reunido, considerando cuidadosamente en conjunto la estructura del cuerpo y la forma de los huesos” (Muller, Feith, eta Fruin, *Manuel pour le classement et la description des archives*, (1910: 1), Tello, 2018: 20an aipatua).

Baina eskuliburu honetan arreta sakonago ipiniz gero, eta aurretik aipatutako bitxikeriak aparte utziaz, nahiz eta berau XIX. mendean idatzirikoa izan, bertan, gaur egun oraindik ere familiarra eta ezaguna zaigun artxiboaren definizioa topatzen dugu aurrerago ere aztertuko dudan moduan, zeina instituzio baten dokumentuen pilaketa gisara azaltzen baituten:

“Un archivo es el conjunto de documentos escritos, diseñados e impresos, recibidos o redactados oficialmente por una administración o uno de sus funcionarios, toda vez que estos documentos están destinados a permanecer depositados en una administración o en el lugar de sus funcionarios” (Muller, Feith eta Fruin, *Manuel pour le classement et la description des archives*, (1910: 1), Tello, 2018: 20an aipatua).

Hala ere, ez dugu ahaztu behar definizio honi bigarren premisa bat gehitu beharko litzaiokeela, hain zuzen ere aurrez, artxiboaren definizioaren mugaketan aritu garenean aipatutakoetariko bat, eta horregatik, artxiboek barne koherentzia izan behar dutela, alegia barne-antolaketa bat. Eta antolaketa hori, zehazki Holandako Eskuliburuaren arabera, aurretik aipatutako *registraturprinzip* eta *provenienprinzipen* araberakoa izango da (Tello, 2018: 19).

Printzipio hauek garaiko historizismoarekin fusionatu ziren, eta honela, artxibistikako dokumentuen antolaketa hau ez zen eremu honetan soilik aplikatu,

baizik eta baita garaiko pentsamendu historikoa definitzeko moduan ere. Hortaz, badirudi teknika edo metodo hutsak baino, historiarekiko errespetu zeinu gisara ulertzen zirela alde zurretik aipatutako printzipio horiek, hots, historia ikertzeko oinarrizkoak ziren eta iragan historikoan sortuak izan ziren iturriekiko errespetu adierazpen gisara. Artxiboen administrazioa diskurtso historiografikoaren auraz estali zen, eta ideia hau XIX. mendean zehar mendebalde guztian barrena hedatu zen. Horren adibide gisara esaterako, *provenienzprinzipari* italiarez *metodo storico* edo *ordinamento storico* deitu zitzaiola aipatu daiteke. Ondorioz, artxiboko dokumentuak bata bestearen atzean eta alboan, linealki ordenatzen ziren modu berean ulertzen zen historiaren garapena ere, hau da, azken finean gertaeren segida lineal eta progresibo gisara (Tello, 2018:22-23).

1.2. EGIANTZEKOTASUNA

Orain arte egindako artxiboaren inguratze lan honek kontzeptuaren definizio tradizionalera garamatza zuzen-zuzenean. Artxiboak, nolabait esateko, bizi gabeko biltegi gisara ulertzen baitira tradizionaliki, iraganeko sekretuak gordetzen dituzten dokumentuak bildu eta pilatzeko leku moduan. Horren adibide artxibo prusiarren kasua izan daiteke, ia kondaira bilakatu zirelarik haietan kontserbatzen ziren sekretu politiko eta militarren pilaketa ikaragarriak. Eta ondoren, historiagileen pribilegioa izan da ia sekretuzko dokumentu horietara sartu, eta haien irakurketen bidez iraganera itzultzeko aukera izatea eta hura berreraikitzeke modua topatzea (Guasch, 2011: 303).

Argi geratu da beraz, inork artxiboaz pentsatzen badu, honi lotuta burura etor dakigukeen lehen gauza dokumentuak eta dokumentu pilaketak direla, eta dokumentu pilaketa hauek, Historiaren edo iragan denbora baten arrasto gisara ulertzen direla oro har (Ricoeur, 2006a: 66). Hori dela eta uler dezakegu Historia dokumentuez osaturik dagoenaren baieztapena, azken finean modu fisiko eta ukigarri batez, denboran irauten duen hori dokumentua baita, Jacques le Goffek adierazten duen moduan (Le Goff, *History and Memory* (1992: 17), Schneider,

2011: 224n aipatua). Alegia, eta beste modu batera azalduaz, Historia eraikitzea, materialtasun eta dokumentazio lana litzatekeela hein batean, besteak beste liburu, testu, kontakizun, erregistro, akta, eraikin, instituzio, arautegi, teknika, objektu, ohitura, eta abarrekin jardunez ekiten baitute historiagileek. Lan honen bidez, berezkoak diruditen forma antolatua aurkezten dituzte, formen antolaketa jakin hau, historia unibertsaltzat jotzen dugularik ondoren (Foucault, 2002: 10-15).

Dena dela aipatu beharrekoa da, artxiboaren bidez iraganarekiko harremanak sortzeko modu hau mendebaldeko gizarte moderno totalitario eta liberaletan sorturiko eta eraikitako zerbait izan zela. Klase burges maskulinoaren barnetik sortutako ordena, lege eta arauak ziren hauek eta beraz, Europa mendebaldeko gizarteari gainontzekoen gainetik beraien begirada partikularra inposatzen ziotenak, horretarako artxiboa erreminta erabat eraginkorra izanik. Eta hain zuzen, Pierre Norak azpimarratzen duen bezala, azken finean modernitateko memoria, beste ezeren gainetik, artxibokoa izan zen (2012: 62).

Bestalde, azpimarragarria da, nahiz eta garai horretan artxiboek garrantzi berezia hartu, aurretik ere bestelako artxiboak eta dokumentu pilaketak existitu izan direla, hori bai, hauek beste helburu bat izan ohi zutelarik, zeina botereari eta administrazioari loturikoa izaten baitzen aurrerago azalduko dudan moduan. Honela bada, badirudi gizarte aurre modernoak iraganarekin, dokumentu eta artxiboen bidez erlazionatu beharrean ahozko kontakizun, kantu eta poemen bidez, historien kontaketa bidez, mitologia eta druiden sorginkeria bidez harremantzen zirela, ondoren hasi zirelarik honi pixkanaka egutegiak, idazkera eta listak gehitzen antzinateko gizarteak (Osborne, 1999: 52-53).

Historia artxiboen bidez ezagutu eta berreraikitze metodologian honen joeraren jatorria topatzeko, XIX. mendeko Europar mendebaldean garatu zen Ilustrazio eta ondorengo positibismoa jo beharra dago beraz. Garai honetan, artxiboaren inguruko ogibideak historiagileen esku zeuden eta hain zuzen, Erromantizismo garaiko begirada malenkoniatsu eta nostalgikoak alde batera utzi eta iraganarekiko begiradaren eraikuntza ere, garaian hain bogan zeuden objektibotasun eta zientifikotasunaren bidez burutzeko nahia zuten historiagile hauek (Ridener,

2009: 14-15). Metodologia hau, xede hori jarraituaz garatu zen, hots, historia gertatu zen bezala idazteko asmoa zela eta, beraien ustez, modu honetan, egiaren espresiorik gorenena lortuko baitzuten (Ridener, 2009: 25).

Joera honetan aitzindari gisa zenbait historiagile alemaniar aipa ditzakegu, tartean Gustav Droysen eta Leopold von Ranke. Hain zuzen ere azken hau izan zen objektibitate historikoa kontzeptuaren sortzaileetarikoa. Honen arabera, historiagileek dokumentu historiko eta artxiboen erabilera zuzena egin beharko lukete, alegia lehen mailako iturriena, eta hauek inongo momentuan epaitu gabe zita gisara erabili beharko lituzkete; helburua, ondoren sortuko zen dokumentuak, hau da, idatziko zuten Historiak, egilearen iritzi pertsonalaren inolako eraginik izan ez zezan zelarik. Beste historiagileen idatziak baztertu eta zientzialariek beraien esperimendu enpirikoetan behaketa lanak egiten zituzten bezala, historialariek behaketa horiek lehen iturrietako dokumentuetatik egingo lituzkete, lan prozesu hori jarraituaz soilik lortuko luketelarik Historia ikuspuntu egoki batez planteatzea⁸ (Guasch, 2011: 16-17; Ridener 2009: 14-15). Garaian Deskartes enpirismoa eta Baconen metodo zientifikoak izan ziren ikasketa akademikoetan eta diziplina zientifikoetan agintzen zuten metodo berriak eta horien arabera, Historia bigarren mailako ikasketatzat jotzen zen, iraganarekiko hurbilketa erabat zientifikoki ulertzen ez zelako. Honen aurrean, von Rankeren egitasmoa, Historiaren idazketa begirada zientifiko eta objektibo baten arabera idazteko metodologia zehatz bat proposatzea izan zen, beraien lanaren ikuspegi filosofikoak alde batera utziaz, Historiaren diziplina lehenengo mailako ikasketen parekide bilakatzeko ahalegina eginaz (Ridener, 2009: 25).

Nahiz eta Leopold von Rankeren asmoa ez zen inoiz teoria bateratzailerik sortzea izan, Historia berrikusteko planteatzen duen ustezko modu egoki honen arabera eta positibismoaren baitan, iraganeko egia, artxiboetan jasotako dokumentuetan

8 Metodo hau garaian oso arrakastatsua izan zen eta hainbat ikerketa lan historiko egin ziren berau jarraituaz. Horiatariko bat von Ranke berak idatzirik *Geschichte der Romanischen und Germanischen Völker von 1494 bis 1514* (Nazio latindar eta teutonikoen historia 1494tik 1514era) izan zen, 1824an idatzia, edo baita Friedrich Meineckek, Alemaniar Estatuko Artxiboan 1887-1901 artean lan egindakoak, idatzitako *Weltbürgertum und Nationalstaat* (Kosmopolitanismoa eta Estatu Nazionala) ere. Bertan artxiboko materiala erabiliaz XIX. mendean zehar Alemaniar Nazionalismoak jasandako garapena aztertu zuen (Ridener, 2009: 15).

legokeela eta historialarien lana ondorioz, dokumentu horietan jasorik legokeena argitara ateratzea soilik izango litzatekeela ematen du aditzera. Modu honetan, von Rankek bultzatu eta ondorengo urteetan arrakasta ikaragarri jarraitutako metodologia honen arabera, Historiari egiantzekotasuna ematen diona artxiboa izango da (Spivak, 1985: 248-249), izan ere, artxiboko dokumentuak iraganeko gertakizunen froga neutral eta objektibo gisara ulertuak izango baitira, lehenengo mailako iturrietan ipini zen konfiantza itsu hori zela eta (Ridener, 2009: 15). Horren adibide izan daiteke adibidez Miguel Moreyk artxiboaz egiten duen deskribapena bera ere. Preseski, Moreyren hitzetan, artxiboa gure memoria berreskuratzeko beharra dugunean haren bilaketa ahalbideratuko duen lekua litzateke (Morey, “El lugar de todos los lugares: consideraciones sobre el archivo”, in Herráez, B. eta Rubira, S. (ed.), *Registros imposibles. El mal de archivo* (2006: 24) Guasch, 2011: 49an aipatua).

Modu honetan, eta aurrerago aztertuko dudan bezala, bestelako iritziak eta teoria batzuk garatu baziren ere, bereziki Lehenengo Mundu Gerra amaitu ostean, XX. mendeko historiografiak oro har oraindik ere Historiaren egiantzekotasuna frogatzen duten agiritzat hartzen jarraitu zuen artxiboa eta berau osatzen dituzten dokumentuak, oraindik ere iraganak utziriko arrasto gisara ulertuak izan ziren (Doane, *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive* (2002: 82) Guasch, 2011: 16-17n aipatua). Hain zuzen ere, honen harira eta dokumentuek eta artxiboak hartzen duten *status* hau justifikatzeko, Ricourrek zera dio, gertatzen den gauza orok bere arrastoa uzten duela eta beraz, dokumentua, gertaeren arrastoa delako hartzen duela etorkizunean iraganeko gertaera hura berreraikitzeke eta Historia idazteko garaian garrantzia, zentzua eta zilegitasuna. Honela bada, Stephen Toulminek ideia berean sakonduaz, artxiboa eratzen duen dokumentu bakoitza iraganeko ekintza zehatz bat elikatzen duen objektua dela justifikatzen du (Toulmin, *The uses of Argument* (1958: 94-145) Ricoeur, 2006a: 67n aipatua).

Egiantzekotasuna baieztatzen duten dokumentuen artean hierarkiarik balego, dudarik gabe lehen postua argazkigintzak hartuko luke. Allan Sekularen hitzetan, argazkiek historikoki egia ofizial eta legalaren nozioa izan baitute atxikita, jatorrizko ekintzarekiko hurbilketa dela eta, hauek jazotako ekintza ezberdinak egiaztatzeke

modu gisara erabiliak izan direlarik ia bere sorkuntzatik. Argazkigintzaren ezaugarri hau Roland Barthesek “egiantzekotasun espeziala” terminoarekin izendatu zuen (Barthes, *The Responsibility of Forms: New Critical Essays on Music, Art and Representation* (1985: 10) Taylor, 2011: 421-422n aipatua). Eta hori dela eta Sekulak berak azpimarratzen duen moduan, argazkigintza oro artxiboarekiko ezinbesteko hurbiltasunean garatzen da (Sekula, “El cuerpo y el archivo”, *October* 39 (1986: 147), Guasch 2011: 168an aipatua).

Dokumentuek beraz, bai idatzizkoek zein argazkiek, ikaragarriko garrantzia hartu zuten bereziki XIX. mende amaiera eta XX. mende hasiera inguruan, hain justu ere Jacques Le Goffen hitzetan monumentuek zuten estatusa bera gainditzerraino iritsi zirelarik (Le Goff, *Documento/Monumento*, Ricoeur, 2006a: 68-69n aipatua). Historiak, bere forma tradizionallean, dokumentuen bidez iraganeko monumentuak memorizatzen jardun baitzuen -idatziz zein irudiaren bidez-, alegia, monumentuak dokumentuetara eraldatzen eta dokumentu horiei hitz eginarazten (Foucault, 2002: 11). Hortaz badirudi Pierre Norak azaltzen duen moduan, dokumentuen hobespenaren arrazoiatariko batzuk artxiboetako trazu materialek, hau da, grabatutako edo jasotako horrek, iraganarekiko sortzen duen gertutasuna, baina bereziki irudiek ahalbideratzen duten iragan denbora haren ikusgarritasuna izan zitekeela (Nora, 2012: 62-66). Era berean argi geratuaz, aurretik aipatutako definizio eta metodologia guzti hauen arabera, artxiboa tradizionalki zeinu antolatuen sistema erabat neutro eta objektibo gisara aurkezten zaigula, inolako pitzadura, etenaldi edo eraldaketarik eragiteko gaitasunik gabeko elementua balitz bezala; orainaldiaren atze-oihal homogeen batean bilduta, historialariek aurkitzeko zain leudekeen zeinu anitz eta multzokatuen gisara (Guasch, 2011: 166-167).

Baina nahiz eta definizio guzti hauen sorrera XVIII eta XIX. mendeen artean kokatu dadan, eta artxiboaren ikuspegi historikoaren azalpenetan barneratu naizen, gaur eguneko ikuspuntutik begiratuta ere hitz hauek ez zaizkigu hain arrotz egiten aurrez ere aipatu bezala. Are gehiago, artxiboaren definizioa ia oraindik ere termino berdinen arabera ulertzen jarraitzen dugu. Eta egun erabiltzen ditugun hiztegiak jota badugu definizio bila, argi geratzen da, hemen proposatzen ari garen alderaketa hau. Honela, adibidez, gaztelerazko

*Real Academia Española*n kontsulta egingo bagenu, artxibo hitzaren lehen esanahi bezala ondorengoa topatuko genuke: “Conjunto ordenado de documentos que una persona, una sociedad, una institución, etc. producen en el ejercicio de sus funciones o actividades”. Hau da, pertsona, gizarte edo instituzioek egindako ekintza, funtzio eta ariketak historikoki legitimatuko lituzkeen dokumentuen multzokatze gisara definitzen du azken finean, gainera, multzokatze hau *conjunto* hitzarekin zehaztuaz. Eta azken hitz honen esanahiaren bila joko bagenu berriz ere hiztegi berdinerara, bertan: “unido o contiguo a otra cosa” gisara definitzen du. Modu honetan, artxiboa osatzen duten dokumentu multzoa, bilduma batu bat dela aditzera emanaz, alegia, inolako pitzadura eta etenaldirik gabekoa.

Bestetik, eta nahiz eta gai hau aurrerago sakonago aztertu eta azalduko dudan, orain arte aztertutakoaren arabera, lehenengo hurbilketa hauetatik abiatuta jada antzeman daiteke zergatik artxiboa forma tradizionalan ulertuta, Historiaren idazketa patriarkal linealari lotu izan zaion. Gainera, kontuan hartzekoa den beste xehetasun bat zera da, artxiboen gertaera hau mendebaldeko kulturaren ematen den fenomeno dela bereziki, eta hain zuzen ere kultura hauek komunean duten elementuetariko bat dela berau (Schneider, 2011: 235). Beraz, kontuan izan beharrekoa da ikerketa honetan aipatzen den artxiboaren inguruko hausnarketa tradizional hau, ikuspegi erabat eurozentraren baitakoa dela.

Lehen hurbilketa honen ostean hainbat galdera datozkit burura ezinbestean: Zertarako egiten dira artxiboak? Historiaren berrirakurketak burutzeko soilik? Zertan datza hauen garrantzia? Nola artxibatu eta mantendu dugu memoria eta Historia denboran zehar? Zer artxibatu da? Nork erabaki izan du zer artxibatu den? Edo eta zein helbururekin hautatu izan dira horretarako dokumentu zehatzak?

1.3. BERRIRAKURKETAK

Nahiz eta ikusi bezala tradizionalki eta historikoki artxiboa esanahi eta definizio zehatz baten arabera ulertua izan den urte luzeetan -bereziki bere erabilerari

loturik-, kontzeptu honen gaineko interesa berriz ere hazten joan zen pentsalari ezberdinen aldetik, batez ere postestrukturalismoaren garaitik aurrera. Bereziki haien interes gunerik nagusienak artxiboaren ustezko neutraltasuna eta aldagaitzatasuna izanik baina baita iragana ia modu mimetiko batez irudikatzeko duen ustezko ahalmena ere (Arantes, 2018: 450). Instituzio honen inguruko gogoetak bultzatuz eta teoria berriak garatuaz, tradizionalki gizartean onarturik zegoen ideia mugak apurtu eta hedatzea lortu zuten honela, pentsalarien interesa Estatu mailako erakundeetatik hasi, eta banakako edo talde txikiagoek sortutako artxiboetaraino hedatu zelarik, dokumentuen bildumatzeko modu eta ordenatze sistema ezberdinak aztertuz (Merewether, 2006a: 10). Dударik gabe, eremu honetan eragin handiena izan zuten pentsalari nagusiak Michel Foucault eta Jacques Derrida⁹ izan ziren, hurrenez hurren *L'archéologie du savoir* eta *Mal d'Archive: une impression freudienne* lan ezagunei esker. Hala ere, jarraian aztertuko dudan moduan, ez dira gaiaren inguruan hausnartu duten bakarrak izan.

Foucaultek adibidez, tradizionalki artxiboaz egin den erabilera, hura sortzeko erabilitako metodologiak, guzti horren ustezko neutraltasuna eta objektibotasuna, eta batez ere aipatu dudan Historiaren ikuspegi egokia idazteko artxiboa bera tresnatzat hartzearen ideia jarri zituen zalantzan. Nahiz eta Historia diziplina gisara existitu den unetik aurrera dokumentuak haren inguruko informazioa biltzeko erabili izan direla onartu, zalantzan jartzen duena zera da, informazio bilketa horien aipostasuna, hau da, dokumentu horietatik lortu nahi diren erantzunak erdiesteko aurretik haiei burutzen zaizkien galdeketen nolakotasuna. Egileak, dokumentuei ez zaiela hauek zer esaten duten (idatzirik dagoen hori) soilik galdetu behar, baizik eta ea esaten duten hori egia ote den edo ez galdegin behar zaiela aldarrikatzen du; eta egia baldin badiote zein oinarrirekin esaten duten esandako hori, eta benetakoak, jatorrizkoak ala eraldatuak izan diren eduki horiek (Foucault, 2002: 10-12). Izan ere, Ricourrek adierazten duen moduan, dokumentuak iraganeko ekintza zehatzen arrastoak soilik dira, trazuak, inoiz ere ez gertaera bera (Ricoeur, 2006a: 66-67). Hori dela eta ez da inoiz ahaztu behar

⁹ Aipatu beharra dago Derridaren teoriak maiz artxibo digitalei lotu izan zatzazkiola, eta aspektu honi dagokionez beste hainbat teoriarari eta pentsalarik sakondu izan dutela bere teorietan oinarrituz. Adibidez Dragan Kufundzicek, *Archigraphia: On the Future of Testimony and the Archive to Come* (2002) liburuan. Baina egiten ari naizen ikerketa lan hau artxibo fisikoen inguruan oinarritzen denez, artxibo digitalei dagokion atalaren analisia aurrerago egin daitekeen ikerketa baterako utziko dut oraingoz.

arrasto edo trazu horiek ekintzak berak izango ez diren horretan, ekintza horien irudikapen eta ordezkapen soilak izango direla, eta zenbaitetan, ekintza horien interpretazio hutsak (Merewether, 2006b: 122-123). Eta ondorioz, trazu hutsak diren horretan, haiei galdegitea beharrezkoa izango da, Foucaultek aipatzen duen moduan haietatik informazioa lortu ahal izateko, eta beraz, aurretik uste zen bezala dokumentu pilaketa hutsak izatea ez da nahikoa izango Historia era zuzenean berregin eta haren idazketa burutzeko.

Dena den, Foucaultek gertakari honen aurrean ez du ikuspegi pesimista bat, bere hitzetan, dokumentua orainaldian mutu gelditutako ahotsaren lengoaia bilakatu bada edo jada haren gainean interpretazio libre zehatzak egin badira ere, dokumentu horiek lorratz materialak diren horretan desagertzen ez direnez, etorkizunean oraindik ere haiek behin eta berriz berrirakurri, deszifratu eta argitzeko aukera dagoela azpimarratzen du (Foucault, 2002: 210-216).

Modu honetan, artxiboetako dokumentuak irudikapen eta ordezkapenak diren neurrian, eta haien gainean etengabeko interpretazioak egiteko aukera dagoen heinean, aurreko mendeetan positibismotik jasota atxikitzen zitzairen erabateko neutraltasun eta objektibotasuna bertan behera gelditzen dira, edo behintzat zalantzan ipintzen dira historian lehen aldiz. Izan ere, dokumentuak ekintza bera ez diren neurrian, ekintzarekiko irakurketa bat soilik bidera baitezake, eta ondorioz, jatorrizko ekintza, dokumentu horren irakurketa eta interpretazioaren bidez soilik ezagutu dezakegu. Hortaz, ekintza baten aurrean izan dezakegun sinesgarritasun mailarik altuena une horretan ekintza horrekiko izan dugun testigantzan oinarritzen bada, geure begietatik jasotako testigantza hori falta den une jakin horretan, artxiboa osatzen duten dokumentuek hartzen dute lekukoa; hain zuzen ere horietan transkribatzen baita testigantzen lekukotasuna. Beraz, begien testigantzan konfiantza izatetik, hitzen testigantzan konfiantza izatera pasatzen gara, azken finean horretan oinarrituaz historiografia idaztearen prozesua; alegia, memoriatik dokumentu izatera, eta ondoren azken hau dokumentaziozko proba historiko bilakatzerara (Ricoeur, 2006b: 133-280). Ondorioz, kontuan hartzekoa da dokumentuek testigantza papera hartzen duten unean, eta testigantza, gertaera eta gertaera horren jasotzearen arteko distantzia baten agerpenaren adierazpena delarik, narrazio hauen eraketetan subjektibotasuna eta interpretazioa sartzen

direla jokoan zuzen-zuzenean (Merewether, 2006b: 135).

Hala ere Ricourrek adierazten duen moduan, egia da zenbait dokumentazio ere ekintza bera gertatu zen une berean sortua izan litekeela. Kasu horretan, egiazko une bakarra egongo litzateke, ekintza bera gertatzen den uneari dagokiona hain justu, ekintza eta dokumentazioa biak bat izango liratekeelako iraganean. Biak ordea, behin ekintza gertatuta bata bestearekiko aldentzen hasten dira denboraren poderioz. Izan ere, ekintza iraganeko denbora hartan gelditzen da, une eta leku jakin bati lotua egoteaz gain materiagabekoa baita; dokumentuak aldiz, euskarri batean gorpuztuta egonik, etorkizunera igarotzeko ahalmena du. Ondorioz, bien artean, denboraren bidez, espazioa sortzen hasten den une horretatik bertatik aurrera, dokumentuaren irakurketan interpretazioak eta subjektibitateak sartzen dira jokoan nahitaez, eta beraz, baita iraganeko ekintzaren gainean izan dezakegun ulermen eta ezagutzan ere (Merewether, 2006b: 121-135).

Alabaina, artxiboak, historia objektibo eta positibismoaren baitako ustezko neutraltasunez idazteko boterea eskuartean mantentze aldera, ez du inoiz onartuko testigantzaz osaturiko multzokatze arautua dela, baizik eta justu kontrakoa: iraganeko ekintza objektiboz osaturikoa dela aldarrikatzen jarraituko du.

1.4. BOTEREA

“Who controls the past controls the future:
who controls the present controls the past”

(George Orwell, *Nineteen Eighty-Four* (1949), Ridener 2009: 1ean aipatua)

Artxiboa iraganeko ekintzez osaturiko instituzio gisara ulertzen jarraitzen badugu oro har, Historia ofiziala azken finean multzokatu diren dokumentu horien onartzea besterik ez da bilakatzen gizartearentzat, bien artean -dokumentuak alde batetik eta gizartea bestetik- ikaragarriko lotura eratuaz (Le Goff,

Documento/Monumento, Ricoueur, 2006a: 68-69n aipatua), hain zuzen ere, gizarteen oinarria beren iraganeko Historia baita. Baieztapen honek, ondorengo hausnarketara narama: iraganeko gertaeraren baten dokumenturik mantenduko ez balitz artxiboan orduan, zer gertatuko litzateke gizartean gertaera haien transmisioarekin? Nola errotu eta gauzatuko litzateke lotura hori?

Aurretik azaldutako guztiaren arabera, argi dago gertaera horiek inola ere ez liratekeela etorkizunera igaroko eta gizartearekin izandako harremana eten egingo litzatekeela, edo gutxienez zalantzan jarri; eta igaroko balira, agian istorio, zurrumurru edo ele zahar gisara egingo luketela, haiek egiaztatzeko dokumenturik ez bailitzateke egongo artxiboan. Honela bada, gertaera hura seguruenik uneren batean betirako ahaztuko litzateke eta inoiz gertatu ez balitz bezala izango litzateke etorkizuneko gizartearentzat.

Modu honetan, eta jada ikusirik artxiboek gertaerak etorkizunean mantentzeko edo ezabatzeko izan dezaketen ahalmena, aztertu beharreko bigarren kontua artxiboen sorreren ezaugarriak lirateke. Argi gelditu baita, XIX. mendean uste zenaren kontra, ez direla naturalki metatutako dokumentuen emaitzak, eta beraz ez direla edozein lekutan sortu eta garatzen modu inuzente batez. Maiz, artxiboetatik hedatzen diren diskurtsoen naturalizazioak hauen sortze eta antolatze sistemen inguruko gogoetak eta hausnarketak ezabatu izan baitituzte. Ideia hauek egungo hiztegietako definizioetan oraindik ere agerian gelditzen dira, badirudielarik artxibo horiek ia oharkabean sortzen direla, denboraren beraren poderioz¹⁰. Modu honetan, artxiboen funtzionamenduek ezartzen dituzten indarkeriak, bazterketak eta desagertzeak naturalizatu egiten dira, artxiboaren izaera politikoa, hau da, haren ekoizpena, hedakuntza, administrazioa, kudeaketa, zirkulazioa eta sarbide sistemak erabat despolitizatuaz (Tello, 2018:26-27).

Baina argi eta garbi izan behar da, artxiboak sozialki sortutako gorputz

10 Nahiz eta aurretik jada Real Academia Españolako definizioa ekarri dudan ikerketa honetara, aipatutako ideiak agerian zuteko asmoz berriz ere berreskuratu nahiko nuke: “Conjunto ordenado de documentos que una persona, una sociedad, una institución, etc. producen en el ejercicio de sus funciones o actividades”. Honela bada, begi bistakoa da bertan artxiboen sortzea ekintzaren gertaerari berari dagoela zuzenean lotua, denboran zehar gertatzen den zerbait dela, eta inolaz ere ez norbaitek intentzio zehatz batekin buruturiko ekintza politikoa.

sistematizatu eta antolatuak izanik, botere guneeekiko erlazionatuak izan ohi direla. Ohikoa da artxiboak instituzioen ekintzaren emaitzak izatea, alegia instituzioek sortu, gorde, osatu, kontserbatu, mantendu, jaso eta zaintzen dituzten dokumentu multzoak izatea -hiztegieta definizioetan ikusi dugunez-, baina beti egongo da helburu jakin bat eta erritualizazio prozesu bat pilaketa horien atzean, haietan ez baitira instituzioek sortutako dokumentu guztiak metatzen, aldeztatik egindako hautaketa multzo zehatz bat baizik. Munduan sortzen diren dokumentu kopururik handienaren xedea ez baita artxibo batean amaitzearena, sistema kultural guztietan dokumentu gutxi batzuk soilik betetzen dituztenez artxibagarriak izateko irizpideak¹¹. Era honetan, dokumentu pribatuez gain -elitzako dokumentuak, instituzio pribatuetakoak, familiarrak, etab.-, normalean artxibagarriak diren dokumenturik gehienak Estatuari nolabait atxikitakoak dira, artxibatzeko erritu edo prozesu honetan etorkizunera igarotzea merezi duten dokumentuak soilik hautatzen dituztelarik eta aurrerago aztertuko dudan moduan maiz, erabaki hauek artxibozainen esku egonaz. Gainera kontuan hartu behar da, artxibo bakoitzaren artxibatzeko printzipioak beti ezberdinak direla, eta beraz euren artean konparatuaz ere inoiz ez dela egongo osotasunaren eredu litzatekeen artxibo bat, baizik eta beti izango dituztela eteteak, pitzadurak eta desplazamenduak (Tello, 2018: 29).

Une honetan, Arjun Appadurairen gogoeta bat berreskuratzea ezinbestekoa iruditzen zait; artxiborik gehienak instituzio zehatzetan sortuak, osatuak eta mantenduak direnaren aipua. Ondoren, etorkizunean, artxibo horiek gizartearen Historiaren zati bilakatzen diren unean bertan, instituzioaren iraganeko memoria hutsa izatetik, etorkizuneko gizarte horren memoria kolektiboa bilakatzerara pasatzen baitira, historiak esleitutako antzaldatze sistemaren bidez (2003). Eta ez dira gainera edonolako memoria kolektiboa bilakatzen, baizik eta hautaketa prozesu horien ondorioz sorturiko metaketak direnez, memoria kolektibo subjektibo hautatuak izango dira gainera hauek; norbaitek arrazoi zehatz batzuegatik hautatutakoak.

11 Prusiar estatuan 1876.urtean adibidez, artxibatzen zituzten dokumentuak hiru eremu ezberdinen arabera bereizteko arautegia zuten. Batetik, oraindik ere administrazioan erabilgarriak ziren dokumentuak artxibatzen zituzten; bestetik balio historikoa zuten hustearekin biltegitratzen zituzten dokumentuak zituzten; eta azkenik, ustez inolako baliorik ez zuten dokumentuak jasotzen zituzten, zeinak denborarekin desagerrarazi egiten baitzituzten (Vismann, 2002: 528).

Dokumentuak artxibo baten parte izateko errito edo prozesua ez da hauek artxiboan sartzerara mugatzen, hori prozesuaren lehen pausu hutsa da. Behin dokumentu horiek artxiboan daudela, kodifikatu eta klasifikatuak izaten dira, jarraian kronologikoki, gaiaren baitan edo geografikoki antolatuak izan daitezten. Erabiltzen diren irizpideak erabiltzen direla ere, helburu nagusia beti ordena zehatz bat sortzea eta jarraitzea izango da. Eta honi esker, dokumentuak beren identifikazioa eta interpretazioa ahalbideratzen duen sistema baten barruan txertatuak izango dira.

Prozesu guzti hau aipatzearen arrazoia zera da, argi eta garbi uztea artxibo bat osatzen duten dokumentuak zehazki horretarako hautaturikoak direla, eta mota honetako hautaketa eta antolaketarik egongo ez balitz, artxiborik ere ez litzatekeela existituko. Eta beraz argi azaldu nahiko nuke, azken finean artxiboa diskriminazio eta hautaketa prozesu baten emaitza dela, pribilegiozko estatusa ematen diena zenbait dokumenturi eta beste asko berriz baztertzen dituen artxibagaitz gisara identifikatuaz; artxiboa hein batean informazio kontua baina, estatus kontua da (Mbembe, 2015: 18-20).

Artxiboa erlazio eta tentsio sozial multzo baten ondorioa da, eta tentsio horiek inondik ere ez dira modu natural batez sortutakoak. Honela, XIX. mendean Holandako eskuliburuan aipatzen zuten artxiboaren izaera eta sortze prozesu organiko-natural hori, paleontologiarekin aldaratuaz azaltzen zutena eta ia gaur egunera arte itxuraz jarduera neutral gisara transmititua izan dena, zalantzan ipini beharrekoa da, ekoizpen sozialaren gainean artxiboak sortzen dituen hierarkiak eta klasifikazioak ere zalantzan ipintzea behar-beharrezkoa den modu berean, eta dokumentu historikoez maiz jaso dezaketenen fetitxismoarekin kontuz ibiliz.

Interpretazio soziologikoez argi eta garbi utzi eta salatzen duten moduan, halako ustezko neutraltasuna mantentzea ezinbestekoa baita modu honetako ekintza batean (Ricoeur, 2006a: 67). Azken finean, artxibo bat osatzeko hautaketa bat burutu beharra baitago nahita nahiez, alegia, artxibora zein dokumentu igaroko diren eta zein ez. Osthoffek azaltzen duen bezala, denbora bera izoztu eta iraganean pasatzen den guztia dokumentatzea ezinezkoa baita, 24 ordu dokumentatzen diren bakoitzeko beste 24 ordu baino gehiago beharko genituzkeelako dokumentazio

guzti hori aztertu eta interpretatzeko (Osthoff, 2009: 177-178). Edo bestela, Borges-en *Funes el memorioso* ipuineko (1942) protagonistaren gaitza izango genuke, guztia behin eta berriz gogoratuaz, pentsatzeko gaitasunik ez izatearena hain zuzen, horretarako denborarik izango ez genukeelako. Ezintasun hauek liriateke Derridak ere antzemandako artxihoaren gaitzaren bidez azaldu nahi izan zituenak (Derrida, 1997). Honela bada, artxihoak burutzea azken finean hautaketa prozesu bat jarraitzea litzateke esan bezala, eta mahai gainera ekarri beharrekoa da hautaketa guztien atzean arrazoi jakinak daudela, zeinak izaera ideologiko zehatzei erantzuten dieten (Ricoeur, 2006a: 66). Ondorioz, artxihoak sortzea eta garatzea karga ideologiko handia duen jarduera litzateke, eta beraz, inolaz ere ez ekintza objektibo eta neutrala. Azken finean gertatzen dena zera da, nahiz eta artxiho bat zatikatze ezberdinez osaturik egon, bata bestearekin muntaia prozesu bat egin, eta zineman gertatzen den moduan, osotasun eta jarraikortasunaren ilusioa sortzen dela. Baina ez hori bakarrik, sortzen den denbora horrek segidan dimentsio politikoa hartzen du gainera, prozesu alkimiko bat jasan izan balu bezala, azken finean, guztioi dagokigun denboraren zati bilakatzen baita; guztioi dagokigun iraganeko Historia (Mbembe, 2015: 20).

Zalantzarik ez dago beraz, artxihoak antolaketa politiko-artifizial baten ondorio direla, botere eta gorputz zehatz batzuen funtzionamendua mantentzen duten teknologia. Hau dela eta Tellok Deleuze eta Guattariren “makina sozial” terminoa hartu eta artxihoari atxikitzen dio, artxihoaren makina soziala kontzeptua aurkeztuaz. Bere hitzetan, artxihoak, makina sozialaren definizioa jarraituaz, ekoizpen sozialaren antolaketa-aparatu mota bat finkatzen duen, gorputz eta teknologien arteko lotura aldagarri bat litzatekeelarik (Tello, 2018: 27-28).

Argi eta garbi dago zenbait gertakari etorkizunera artxihoek ematen duten zilegitasun eta egiantzekotasunik gabe igarotzearen ekintzak modu kontzientez hartutako erabakien ondorio zuzenak izan direla Historian zehar, horretaz zihurtatzeko dokumentuak artxihoan ez sartzearen hautu sinplea eginaz. Ideia honi erreferentzia eginez, hortaz, Pierre Nora memoria historizatuaren efektu terrorista terminoa proposatzen du (Nora, 2012: 64). Efektu honen emaitzak, dudarik gabe, artxihozainen eta garaiko boterearen lehentasun eta hutsuneak islatuko litzuke alegia, hitz batez, haien ideologia (Guasch, 2011:304). Baina

horrez gain, artxibo guztien eraketan kanpoan gelditutako dokumentazioa egon izan bada, honek begi bistan ipintzen dutena zera da, edonolako artxiboen bidez egiten diren eta egin izan diren Historiaren berrikuspen, azterketa eta idazketa guztiak ere, etenaldiez jositakoak izango direlako derrigorrez. Eta beraz, erabateko Historia unibertsalaren eraketa literalik egitea ezinezkoa litzatekeela ezin argiago gelditzen da, historia idazketa guztiek hala nolako elitismo puntua edukiaz eta baztertzailak izanik.

Dena dela, ezinbestean onartu beharrekoa da artxiboetan mantentzen diren dokumentu horiekin eratzten dela egun ere Historia, eta hori instituzio honek oraindik iraganeko ekintzei bermatzen dien egiantzekotasunari esker burutzen dela. Honela, etorkizunera artxiboen bidez pasatzen diren dokumentu horiek autoritate izaera bat hartzen dute, eta autoritatea diren heinean boteretsu eta boteredun bilakatzen dira. Oso interesgarria da Charles Merewetherrek gertaera honen harira egiten duen hausnarketa. Berak azaltzen duen moduan, artxiboen iturri eta fundatzaile bilakatzen diren dokumentuek, artxiboaren zati bilakatzen diren unetik aurrera soilik hartzen baitute autoritatearen zama, aurretik, dokumentu huts zirenean, inolaz ere ez zuten estatus maila jasoaz, eta honenbestez, artxiboek mota honetako eraldaketak burutzeko duten ahalmena agerian utziaz (Merewether, 2006b: 122).

Pixkanaka hausnarketa guzti hauen bidez, artxiboek tradizionalki jaso duten instituzio neutroen mozorroa kendu eta haien benetako botere-izaera agerrarazten ari da.

Artxiboaren botere honen inguruan hainbat teoriarik idatzi izan dute jakintza eremu ezberdinetatik abiatuta. Antropologiaren alorretik, adibidez Arjun Appaduraik *Archive and Aspiration* entseguaren bidez egindako ekarpena aipa liteke. Bertan, artxiboa eta memoriaren arteko erlazioa lantzen du egileak eta artxiboari estatus etikoa atxikitzen dio. Bere hitzetan, artxiboetako dokumentuek, estatus edo printzipio jakin horri esker, iraganeko prestigioa ziurtaturik baitaukate, azken finean artxiboak instrumentu legitimatzaileak izanaz (2003).

The Ordinarity of the Archive idazlanean Thomas Osbornek ere antzeko ideietan

sakondu zuen. Bertan *archival credibility* (artxihoaren sinesgarritasuna) terminoa aurkeztu zuen, hain zuzen ere aipatutako botere horri, alegia diskurtso historikoen eraketaren ingurukoari erreferentzia eginaz. Osbornek dion moduan, edozeinek idatzi dezake iraganari buruz, baina idatzitakoak artxihoaren egiantzekotasuna edo sinesgarritasuna ez baldin badu, nekez idatziko du Historia, eta idatziko duen hori istorio hutsa izango da. Bere teorien arabera, artxihoari sinesgarritasunaren estatus hori ematen diotenak bi printzipio dira: bata printzipio epistemologikoa eta bestea berriz, printzipio etikoa. Lehena, azken finean lekuari atxikitakoa da, artxihoak jakintza zehatzak metatzen diren leku fisikoei egiten baitio erreferentzia, baina ez hori bakarrik, baizik eta baita hari erlazonaturiko arrazoiketa moduari ere era berean. Eta bestetik, artxihoaren printzipio etikoa berriz, artxihoaren ezagutzak beti hari lotuta autoritatearen estatusa eta hitz egiteko eskubidea izatearekin lotzen du. Printzipio hauek beste behin berresten dutena zera da, nahiz eta iraganari buruz modu askotan idatz dezakegun, ezinezkoa dela Historia idaztea artxihoak atxikita duen egiantzekotasun eta sinesgarritasunaren laguntzarik gabe. Edo esaldiari buelta emanaz, esan daiteke, artxihoaren sinesgarritasuna dela eta, bertan dauden dokumentuetan oinarrituta lortuko dugula Historiari egiantzekotasuna ematea, artxihoetatik ateratzen diren ezagutzek autoritatea eta entzuna izatearen estatus epistemologikoa eta etikoa mantentzen baitute (Osborne, 1999: 53-54).

Bi printzipio hauei Andrés Maximiliano Tellok beste lau oinarritzko mekanismo gehitu zizkien, bere esanetan artxihoaren legitimazio sistema are gehiago azpimarratzen dutenak. Batetik, ordena zehatzaren printzipioa edo objektuen hierarkizazioa aipatzen du, aurretik aipatutako *provenienzprinzip* eta *registraturprinzip* kontzeptu historikoei loturikoa. Bestetik, klasifikatzeko dispositiboen eraginkortasuna ere izendatzen du, zeina zuzen-zuzenean aurreko printzipioen baitakoak izango baitiren. Eta azkenik, bere baitan biltzen den ondarea balioztatzeko mekanismoak eta haren irisgarritasun eta erakusgarritasunerako kontrol aparatuak dira aitatzen dituenak (Tello, 2018: 65).

Puntu honetara iritsita ezin jarrai nezake aurrera Derridaren izena eta ideiak aipatu gabe. Izan ere pentsalari honek artxihoaren etimologiaren azterketaren bidez, Osbornek artxihoari atxikitako printzipio epistemologikoaren jatorria

sakonki ikertu baitzuen (Derrida, 1997). Artxibo hitzaren erroa grezierazko *arkhé* hitzetik eratorria dela azaldu zuen, hitz honek hasiera eta mandatua adierazi nahi zituelarik. Bertan batzen diren bi printzipio edo hasiera puntu hauen arabera beraz, batetik artxiboak natura edo historiaren hasiera zehazten du, hots, gauzak artxiboan hasten direla. Eta bestetik berriz, legearen hasiera puntua da definitzen duena, mandatuaren lekua, printzipio nomologikoarena hain zuzen ere. Alegia, ordenaren hasiera ere bertan dagoela eta gizonek handik agintzen dutela azaltzen du; han biltzen baitira autoritatea eta ordena soziala (Derrida, 1997: 9-15).

Modu honetan, artxiboak Historia irudikatzen duenean, aurrez ikusi bezala, irudikapen hori Historia bera mitifikatuaz egingo du, hau da, Historia narrazio lineal eta jarraitu gisara aurkeztuaz, hasiera zehatz eta jakin batekin eta legearen legitimazioaren bidez. Honela bada, badirudi artxiboa sortu baino lehen eta bere mugetatik at historiarik ez dela existitu. Are gehiago, artxiborik gabe badirudi Historiarik ere ez legokeela. Badirudi artxiboak ematen diola Historiari koherentzia, eta horretarako bertatik, bere fitxategiaren ordena eta antolamendua zalantzan ipini ditzakeen elementuak -etenaldiak eta metamorfosiak esaterako- ezabatzeko gaitasuna duela, behin eta berriz inposatuaz aurretik aipatutako bere bi printzipioak: hasierarena eta legearena.

Eta preseki horri berari egiten dio erreferentzia Tellok artxiboaren biolentziaz mintzatzen denean; ordena, antolamendu eta ezagutza zehatz baten inposizioari, hots, Estatu eta hierarkiek arraza, teleologia, edo garapena eta ekonomiaren gainean boterea ezartzeko tresna gisa erabiltzeari (2018: 64-65). Julia Morandeira ordea urrunago doa, eta Tellok biolentzia bakar baten pean identifikatzen zuen boterearen erabilera hori, Morandeirak hiru azpisailkapenen baitan aurkezten du bere ikerketan, zeinak aditzera ematen duen behar-beharrezkoak izan diren artxibo modernoak bere oinarriak era zituzten:

“La violencia extractiva, que expropia documentos y memorias; la violencia epistemológica, que ordena el archivo (y el mundo); y la violencia de Estado, que retienen los documentos fuera del alcance de los ciudadanos” (2016: 3)

Preseski, gauzatutako biolentzia hauei esker mantendu izan da hainbat hamarkadetan hain sendo eta ia aldaketarik pairatu gabe artxiboaren funtzioa eta definizioa, Nazio-Estatuaren legitimazioarentzat ezinbestekoa izan den iragan aldaezin eta iragazgaitzaren babeslea izanik inolaz ere.

Derridak aipatu bezala ez dago botere politikorik artxiboaren kontrola izan ezean. Eta nahiz eta baieztapen hau XX. mendearen amaieran etorririkoa izan, jada Antzinateko gizarteek ongi baino hobeto zekiten baieztapen honen egiantzekotasuna. Arkeologiari esker K.a 3000. urte inguruko hainbat artxibo topatu izan baitituzte, guztiak Jainko-Jainkosa eta erregeentzat egindako dokumentu pilaketekin jauregi eta tenpluetan, Mesopotamian, Egipton, Txinan eta Amerika aurre Kolonbiarrean, helburu nagusia erregearen boterearen nagusitasuna bertako biztanleei azaltzea eta gogoraraztea zelarik. Memoriaren kontrolak, lehenik Historiaren kontrola eragiten baitu, jarraian mitologiaren gainekoa eta, azkenik eta ondorioz, gizartearen gainekoa (Cook, 2010: 174). Kontrol sistema honen garapena azaltzerakoan Gerda Lernerrek beste ideia bat gehiago gehitzen du kateaketa honetara *La creación del patriarcado* liburuan, artxibo horiek egitearen azken nahia, intentzio osoz patriarkala zela adieraziaz (2018: 103-104). Izan ere, artxiboak sortzearen prozesuen bidez jada Antzinatek emakumeei hauek izan zezaketen zilegitasuna kendu baitzieten, prozesu berberak XXI. mendean zehar oraindik ere martxan irauten duelarik. Gauzak horrela, artxiboaren bidez burutzen zen emakumeen gaineko kontrola eta biolentzia, gizonezkoen gainean egiten zena baino zitalagoa eta bortitzagoa izanaz.

Baina artxibo eta botere autoritarioaren harreman historikoaren ildo berean segituaz, beste hainbat adibide ere topa ditzakegu. Horiatariko bat XI. mendean William I. Ingalaterrako erregearen izenean egindako *Domesday* liburua bera izan daiteke, zeinetan bere erreinuko lurren inguruko informazioa biltzen baitzen, eta azkenean erregearen boterearen sinbolo zuzena bilakatu zen. Artxiboaren erabilerak ordea, modu anitzetakoak izan ziren autoritate edo botere hori bermatzerako garaian, alegia dokumentu eta informazioen pilaketak ez ezik hauen desagertzea ere erabiltzen zuten horretarako, adibidez, aurreko beste dinastiekiko loturak eteteko haiek desagerraraziz. Honela, adibidez, zenbait errege germaniar Erdi Aroan dinastien oinordekotzak eteten ahalegindu ziren artxiboak lapurtu

eta deseginaz, haien ordeztan beste dinastia bateko erregeak ipintzeko asmoarekin, edo eta beste nazioen aurka gerrak hasteko intentzioarekin (Vismann 2002: 529).

Estatu modernoetan ondoren, barne erabakiak dokumentatu, finantza eta zergei dagozkien informazioak bildu eta, gizartea kontrolatzeko tresna gisara erabiltzen hasi ziren artxiboak. Nahiz eta Foucaulten ikerketen arabera jada Estatu XVII. mendetik aurrera hasi zen artxibo eta dokumentuez baliatzen hiritarrak erregulatu eta monitorizatzeko helburuarekin (2003: 168-192). Joera hau bereziki Napoleonen ostean indartu zen, eta azken honek proposatutako eredu jarraituaz XIX. mendetik aurrera hedatu zen bereziki, beraien interesen arabera ezagutza zabaldu eta kontrolatzeko asmoz (Nora, 2012: 63), eta horretarako non-nahi agerikoa den gobernu eredu sortuaz.

Gobernu mota hau lurraldearen banaketa administratiboaren bidez eta burokrazia erabat eraginkorra martxan jarriaz eraiki zuten. Hortaz, Katelaarrek berak dionez, artxiboa, ezagutza eta estatuaren artean kokatzen zen interfaze hutsa izan beharrean, artxibo panoptikoa¹² bilakatu zen (2010: 144-145). Hain zuzen ere, XVIII. mendean Jeremy Benthamek diseinatutako kartzela panoptikoan bezala, artxibo honen bidez Estatuak bere hiritarrak kontrolatzeko eta zelatatze aukera baitzuen. Baina artxibo hau hiritarrentzat ikusezina zenez, eta hiritarrek honen erabilera zehatzaren berri ez zutenez, azkenean kontzienteki eta etengabe zelatuak zirelako ustean, beraien burua garaiaren portaera egokitzat jotzen zenaren baitan autoerregulatu amaitzen zuten, eta ondorioz, hiritarrak diziplinatzeko tresna bilakatu zen. Honen eraginkortasuna ikusiaz, azkenik artxiboetan ez ezik bestelako erakunde erlijioso, ekonomiko eta sozialak ere eredu berdina aplikatzen hasi ziren, haien langile, bezero edo eta partaideen kontrola

12 Panoptikoa Jeremy Benthamek XVIII. mendean diseinatutako kartzela eredu izan zen. Kartzela hau, eraikinaren erdian egindako dorre baten bidez etengabe kontrolatzen zen, dorre horretatik kartzelako guardiek eraikinaren eremu guztiak zelatatze aukera zutelarik. Hain zuzen ere, hori dela eta datorkio izena ere: *pan-optical*. Hala ere, Panoptikoaren gakorik garrantzitsuenetarikoa zera zen, presoek dorrean zeuden guardak ez zituztela ikusten. Beraz, dorrean, guardak egon edo ez, presoak etengabeko begiradapean zeudenaren ustean, azken finean beraien burua portaera egokiaren baitan autoerregulatu zuten badaezpada ere. Honela, ikaragarriko eraginkortasuneko botere sistema sortu zelarik. (Katelaar, 2010: 145).

izateko asmoz¹³ (Katelaar, 2010: 145).

Beraz, historikoki, artxiboen sorrerak hiru esku nagusiengan izan du jatorria: familia handiak, baina batez ere, Eliza eta Estatua (Nora, 2012: 63).

Hala eta guztiz ere, eta aurretik aipatu bezala, egun ezagutzen dugun artxibo-instituzioaren eredu, hau da, irisgarritasunik gabekoa, gizartearekiko kanpoan kokatzen dena eta garai, denbora eta forma ezberdinen pilaketa definigaitza biltzen den lekua, XIX. mendeko modernitateari baizik ezin zaio lotu (Bennet, 1998: 1). Ideia hau ezin hobekiago azaltzen du Michel Foucaultek ere:

“La idea de acumularlo todo (...), la idea de formar una especie de archivo, el propósito de encerrar en un lugar todos los tiempos, todas las épocas, todas las formas, todos los gustos, la idea de habilitar un lugar con todos los tiempos que está él mismo fuera de tiempo, y libre de su daga, el proyecto de organizar de este modo una especie de acumulación perpetua e indefinida del tiempo en un lugar inmóvil es propio de nuestra modernidad” (Foucault, 1998: 242).

Spivakek berretsi zuen moduan, hain justu Europako XIX. mendeko historiografia hegemonikoa izan baitzen artxiboak iraganeko gertaeren gordailu izendatu zituena (Spivak, 1985: 248-249), eta lehenago azaldu dudana bezala garai honetatik arrera ezagutzaren biltoki gisara ulertuak izan ziren bereziki. Ideia hau azpimarratzea oso interesgarria iruditzen zait berriz ere, aurrerago aztertuko dudana moduan eta Bennetek bere liburuan ezin hobeki plazaratzen duen bezala, museoak ere gaur egun ezagutzen ditugun instituzio gisara, garai horretan bertan sortuak izan baitziren (1998: 17-58).

13 Teknologia ezberdinak erabiliaz hiritarrak, bezeroak eta langileak beraien inguruko informazio bilketaren bidez zelatatzearen sistema ordenamendu panoptiko gisara izendatu zuen Oscar Gandyk, ondoren informazio hau egunerokotasunean erabiltzen diren produktu eta zerbitzuen erabilera kontrolatu eta koordinatzeko erabiliaz (Katelaar, 2010: 145). Interesgarria da, nahiz eta sistema hau XIX. mendean zehar garatu zen, egun bere erabilera inoiz baino garrantzitsuagoa bilakatu dela, bereziki sare sozialen sorrera eta hedapena dela eta. Hala eta guztiz ere, gaia nire ikerketa eremu honetatik ateratzen denez, ez dut honetan gehiago sakonduko.

Honela bada, Historia eta artxiboen arteko erlazio hau, eta baita tartean museoen sorrerarena ere, nazionalismoekiko erlazio estuan garatu ziren, mugimendu politiko eta ideologikoarekiko ia banaezinak izanik. Aipatu bezala Napoleon izan zen joera honen aurrekari nagusia, artxiboaren bidez non-nahi agerikoa den gobernu eredia sortzeaz gain, bera izan zelarik Parisen artxibo inperiala sortzeko planak egin zituen lehena -nahiz eta jada XVII. mendetik aurrera Estatuaren artxiboak existitzen ziren-, iraganeko ahalik eta dokumenturik gehien bilduaz bertan eta hura munduaren berreraikuntzarako material gisara erabiliaz (de Baere, 2002: 105). Izan ere, bai museo eta baita artxiboetan zeuden dokumentu eta objektuak material sinboliko bilakatu baitziren segidan, hauen gainean oinarritu zirelarik garaiko idazketa eta iruditeria historiko, sozial, nazional eta lurraldekoa eratzerako garaian (Spivak, 1985: 248-251 eta Morandeira, 2016: 3-6). Modernitate garaian, iragana eta orainaldiaren arteko tartea, hutsune gisara ulertu beharrean jarraipenaren baitan ulertzen hasi baitziren, modernitatean sortu zen garapenaren inguruko kultu hori, denbora-jarraipenik gabe ezinezkoa baitzen ulertzea. Hori horrela izanik, denbora, hasiera eta amaiera puntu zehatzak zituen elementu gisara definitu zen, baina azkenak orainaldian kokatuaz arazorik sortzen ez zuen bitartean, hasierako denbora puntua nonbait kokatzeko beharra agertu zen: jatorria identifikatzearena preseski. Prozesu nazionalista guztiak beharrezkoak izan zituzten jatorrizko une mitiko horiek guztiak beraien burua justifikatzeko. Jatorriak geroz eta ikusgarriagoak ziren heinean, orainaldiko beraien handitasuna ere, are handiagoa bilakatzen baitzuen hark. Eta jatorri hori, artxibo eta museoen bidez aurkeztu eta zabaldua izan zen, haren inguruan behar besteko mitifikazioak sortuz (Nora, 2012: 64-65). Ondorioz, artxiboek sistema politikoak legitimatzeko edo deslegitimatzeko boterea jaso zuten, identitateak sortu edo birsortzeko, eta berak sortzen duen ezagutza legeztatzeko (Blouin eta Rosenberg, 2010: VIII), baita justifikazio historikoak burutzeko ere, maiz gainera izaera positibistakoa. Eta hain zuzen ere hori dela eta hartu zuten instituzio hauek garrantzi berezia, identitate nazional berri horien sorrerako unean (Albert i Fugueras, 2002: 174).

Hauei ostatu emateko eraikin monumentalak egin zituzten, bai artxiboentzat baina baita museoentzat ere, guztiak Ilustrazioaren tradizioaren baitan, estetika Neoklasiko argi batekin gehienak eta helburu zehatz eta berdinekin: instituzio

hauetatik hedatzen zen ezagutza eta ordenak unibertsalak, naturalak, objektiboak, arrazionalak eta zientifikoak zirenen ideia sortzea eta hedatzea. Modu honetan, hiritarrek jarraitu beharreko ordena, legeak eta arauak artikulatzen eta transmititzen zituzten instituzio publikoak sortu zituzten, hirien erdigunean kokatuta, eta boterearen materializazio fisiko eta sinboliko gisara aurkeztuaz (Bennet, 1998: 87). Une honetan, bestalde, ez dago soberan Schneiderrek azpimarratu bezala, artxiboak mendebaldeko gizarteek komunean duten elementu eta ezaugarri direla gogoraraztea (Schneider, 2011: 224), eta hain justu beraien garrantziaren gorakada, batez ere Ilustrazioaren garaitik aurrera eman zela, alegia Antzinako Grezia eta Erromako balioak ere gizartean gorengotzat jotzen ziren unean. Horrela, ikusi bezala, artxiboen jatorria bera ere Antzinako Grezian izanik, ez da bat ere arraroa garai honetako mendebaldeko gizarteen oinarria bera ere Antzinako Greziako gizartearen arauak oinarritzen ziren instituzio berak eta haien estetika jatorritzat hartuta artikulatzea (Schneider, 2011: 224)¹⁴.

Bestalde, eta instituzioez hitz egiten ari garelarik, Derridaren azterketa etimologikora itzultzea ezinbestekoa da, *arkhé* hitzetik eratorritako beste hitz batetara salto eginaz: *arkheîonera*. Kontzeptu honek leku bat izendatzen zuen jatorrian, historikoki dokumentuak gordetzeko tokia izango zena, eta gordailu funtzio hori burutzeko teknika jakin batzuk izango zituen. Baina interesgarriena zera da, gaur egun erabiltzen duguna artxibo hitzaren latinezko *archivum* edo *archium*-en aurrekaria, hitz honetatik itzulia izan zela eta ez *arkhé* kontzeptutik. Honela bada, etimologikoki artxibo hitzak ez dio soilik dokumentu multzo bati soilik egiten erreferentzia, baizik eta baita dokumentu horiek gorderik dauden eraikinari berari ere (Mbembe, 2015: 18-19).

14 Ilustrazio garaian Antzinako Grezia, Historia beraren abiapuntutzat hartu eta Herodoto berriz, historiografiaren aitatzat kontsideratua izan zela kontuan hartuaz, Schneiderrek berak aipatzen duen moduan ezinbestean ulertu behar da, azken finean XIX. mendean sortutako kontaketa horren bidez jatorriaren inguruko mito boteretsu bat eratu eta hari jarraikortasuna eman besterik ez zutela egin. Izan ere, egileak, Le Goff, Martin Berna eta besteak beste Kenneth Bowmanen teorian oinarrituaz, zientzia historikoaren benetako fundazioa askoz ere antzinagokoa dela argudiatzen du, hura Afrika eta Ekialde Urrun, Ertain eta Hurbileko Inperioetan kokatuaz. Abiapuntu hauek ordea, badirudi mendebaldeko zurien planen interesen aurka joateagatik memoriatik ezabatu zirela. Informazio gehiagorako, ikusi: Le Goff, Jacques (1992), *History and Memory*, Columbia University Press, New York eta Bernal, Martin (1989), *Black Athena: The Afroasiatic Roots of Classical Civilization*, Rutgers University Press, New Jersey.

Aurretik *arkhé* kontzeptuaren baitan biltzen ziren bi printzipioak, azken finean *arkheion* hitzarekin uztartu baitziren. Modu honetan, eraikina bera bilakatu zen bai jatorria edo hasiera zehazten duen lekua erreferentzia, eta instituzio horien baitan zehaztu izan dira honela, hasiera historiko guztiak: munduarena, Jainkoarena, gizonarena, etab. Baldassare Bonifaciok 1632an argitaratutako *De archivis liber singularis* tratatuan azaltzen duen moduan: “la primera institución de los archivos no solo es vieja y antigua, sino que incluso nos lleva a los orígenes del mundo” (Bonifacio, “On Archives”, *The American Archivist*, 4, urria (1941: 229), Tello, 2018: 65ean aipatua).

Historikoki erabat instituzio itxia izan da artxiboarena nahiz eta gizartearen memoriaren gune arkitektonikotzat hartu izan den, eta beraz, definizioz sarbide irekiko eremua izan beharko zukeela iruditu. Hala ere, zehatzagoa litzateke memoriaren gaineko botere sozial partikularra aplikatzen den eremua dela esatea (Derrida, 1997: 9-12).

Interesgarria dena zera da, denborarekin eta artxiboak instituzio bezala Europatik hedatzen hasi zirenean, bereziki XIX. mendean zehar, artxibo panoptikoa ez zela bere antolaketan soilik ezarri, aurretik ikusitako moduan, baizik eta izaera bera, eraikinaren tipologia arkitektonikoan bertan ere aplikatu zela. Ez soilik artxiboak eraikitzerako garaian, baizik eta baita zenbait kasutan hainbat liburutegiren eraikinak egiterakoan ere. Adibide ezagunenetariko bat British Museumeko irakurgela panoptikoa izan daiteke, 1854. urtean eraikia. Bertan erabat antolatutako ezagutza sistemaren boterea da islatzen dena, garai hartako munduko inperiorik handienaren bihotzean eraikia, hura kontsultatzeko aukera bakarra diziplina eta zaintzarik zorrotzenaren azpian zelarik. George Orwellen 1984ko nobelako partaide balira bezala, etengabeko begirada zuten eta dute liburutegiko erabiltzaileek beraien sorbalden gainean, ez soilik haien jarrerak eta ibilkerak zaintzen dituen, baizik eta baita zein liburu eta zein ezagutza kontsultatzen zuten ere kontrolatzen dituen. Eta hau, esan bezala, adibide bat besterik ez da (Katelaar, 2010: 145).

Eredua artxiboetako ikerketa geletaraino ere iritsi zen segidan, nahiz eta demokraziaren ideiarekin eta Frantziar Iraultzarekin batera artxiboa publikoki

irekia izatearekiko ideiak azaldu ziren. Publikoki irekitzearen lehen pausuak 1794.urtean¹⁵ eman ziren, baina lehen aldaketa esanguratsuak XIX. mendearen bigarren erdialdetik aurrera hasi ziren aplikatzen bereziki, nazionalismo eta erromantizismoarekin batera jakintsuei dokumentuak ikertzeko atea irekitzen hasi zirenean. Hala ere, haietan oraindik ere ikerlariak hainbat arau jarraitu behar izan dituzte historikoki bertako dokumentuak kontsultatu ahal izateko (Alberch i Fugueras, 2002: 173).

Egoera hau ordea ez da gehiegi aldatu gaur egungo gizartera joz gero. Izan ere, ikerlariak instituzioetara sartzen direnean, beren burua erregistratu behar dute lehenik eta behin eta bertako arauak errespetatuko dituztela egiaztatzen duen agiri bat sinatu jarraian. Ondoren, beraien motxila, poltsa eta bestelako objektu pertsonalak utzi behar izaten dituzte ikerketa gelara sartu aurretik. Kanpotik ekartzen dituzten bestelako orriak begiztatzen dizkiete zaindarien, eta zenbaitetan gainera debekatuak dituzte hauek barrura sartzera, instituzioak emandako boligrafo eta paperak soilik erabiltzeko aukera izanaz bertan. Eta erritu guzti hau maiz segurtasuneko langile uniformedunak lagun direla egiten da gainera. Behin ikerketa gelan sartuta, arau sortak ez dira amaitzen. Ikertzaileek isilik egon behar dute, eta etengabe gainbegiratuak izaten dira, bai bertako langileen begiradapean -gainera normalean plataforma altuago batetara igoak egoten direlarik gelaren ikuspegi globala izan dezaten-, baina baita segurtasuneko langile edo eta zirkuitu itxiko kameren bidez ere, azken hau, eredu panoptikoaren garapenik gorenena izanik. Honela, erabiltzaile bakoitza erabat behatua izaten da, bai beste erabiltzaileen begien bidez, baina baita artxiboan lan egiten duten langileen begiradaren baitan ere. Inork ere ezin dezake ihes egin zaintzatik, eraikineko altzariak ere askotan horretan laguntzen dutenez, bertako erabiltzaileentzat pribatutasun espazio ahalik eta gutxien eskaintzeko asmoz eginak eta instalatuak

15 Hain zuzen ere 1794ko ekainaren 25ean, *II. Urteko 7 Messidor* legea idatzi zen, eta hau izan zen Frantziar Nazioko artxibo publikoak hiritarrei lehen aldiz eta modu libre batean ireki zitzaizkien unea, hain zuzen ere ondorengo adierazten duen legeak: “Todo ciudadano podrá solicitar en todos los depósitos, en los días y horas que se fijarán, comunicación (acceso) de todos los documentos que contengan; les será dado sin gastos y sin desplazamiento” (Alberch i Fugueras, 2002: 173an aipatua). Baina praktikan kontsulta zitezkeen dokumentuak, 1789ko lege iraultzaileek ezabatutako gorputz eta organismoen eta ondare nazionalekin erlazioatutakoak soilik izan ziren. Hala ere, 1979. urtean lege hau bertan behera utzi zuten bere osotasunean (Albert i Fugueras, 2002: 173).

izaten baitira aretoetan (Farge, 1989: 66-67).

Nahiz eta legearen arabera gaur egun edozein hiritarrek dugun eskubidea artxibo publiko bat kontsultatzeko, azken finean eskubide hori instituzio barruan, esku gutxi duten pribilegio batean bilakatzen da. Adibidez, lekurik gehienetan ikerlariak aurrez justifikatu egin behar izaten baitute artxibo horietan ikertu nahiaren arrazoia eta garrantzia, eta eskaeraren aurrean bertaratzeko baimena jaso dezakete edo baztertuak izan daitezke. Zortez baimena jasotzen baldin badute, eta aurrez deskribatutako protokolo guztiak jarraitu ostean, ikerketa gelan beraiek aztertu nahi duten dokumentua mahai gainean dutenean, oraindik ere jarraibide gehiago jasotzen dituzte ikerlariak: dokumentuak ezin dira eskuekin ukitu (eskularru batzuk jarri beharko dituzte, hauek ere instituzioak emanak); egun berean ezin dituzte nahi adina dokumentu kontsultatu, kontsultak mugatuak izan ohi direnez, eta dokumentuen kopiak egin nahi baldin badituzte ere arazoak izan ditzakete ohikoa baita instituzioak berak egindako kopiak soilik eskuratzeko aukera izatea eta hauengatik gainera ordaindu behar izatea. Bestetik, dokumentu askoren kontsulta ere mugatua izan liteke, Estatuaren segurtasuna, pertsonen pribatutasuna edo eta dokumentuen beraien hauskortasunagatik. Eta ikerlari batek dokumentu hauek kontsultatu nahiko baldin balituzke, oraindik ere protokolo are eta zorrotzagoak jarraitu beharko lituzke: ikerlariaren helburuen zehaztasun gehiago eskatzen dituzte, mugapen gehiago onartu beharko lituzke, zaintza are eta zorrotzagoa jasan -zenbaitetan gela huts batean bakar-bakarrik sartuaz-, eta bere oharrak ondoren errebisatuak izango lirateke (Katelaar, 2010: 147).

Zenbaitek justifikatu dezakete protokolo eta erritualizazio guzti hau beharrezkoa dela dokumentuen zaintzarako eta ondorengo ikerlariak berriz ere dokumentu horiek kontsultatzeko aukera izan dezaten, baina Katelaarrek azaltzen duen moduan, erritualek, zaintzek eta diziplinek, azken finean artxiboek eta artxibozainek duten boterea mantentzeko balio dute beste ezereen gainetik (Katelaar, 2010: 147).

Argi gelditu da beraz, artxiboen botere eremu bat instituzioari, alegia eraikinari berari dagokiola, eta beraz, botere zehatz hori gauzatzeko, artxiboa osatzen duten

dokumentu eta informazio guzti horrek nonbait gordea egon behar duela, preseski eraikin gotortuetan.

Azaldu dudan bezala, eraikin berezien erabileraren garrantzia jada Antzinarotik zetorren arren, historikoki mantendu den ezaugarrietariko bat izan da. Erdi Aroan adibidez, eliza eta tenpluetan gordetzen zituzten artxihoak, altxorrekin batera, eta ezezagunen begiradetatik urrun. Eraikinen tipologia zela eta, tenplu eta elizen arkitektura horien bidez, hiritarrei botere eta zaintza, baina era berean haien etengabeko zelatatzearen ideia ere transmititzen zietelarik. Ondoren gainera hauek “hiru giltzen kutxetan” gordetzen zituzten, ahalik eta segurtasun eta konfidentziasunetik handiena lortzeko asmoz, hiru pertsona ezberdini emanaz giltza bakoitza, eta beraz hiruren presentziaren beharra izanaz hura ireki eta dokumentuen kontsulta burutu ahal izateko. Honela, dokumentuen sekretismoa areagotzea lortzen zuten, beraien pribatutasun eta eskusibotasuna azpimarratu eta haietan biltzen zen informazioaren irakurketa eskubideak erabat murriztea, informazio hori gobernatzen zutenen esku soilik utziaz. Ondorengo urteetan, Hiriko Etxeak eraikitzen zihoazen heinean, dokumentuak ere haietan hasi ziren gordetzen, baina kutxaren ideia oraindik ere mantenduaz. Artxibategi hauei Artxibo Sekretua edo Pribilegioen Artxiboa hasi zitzaizen deitzen, eta norbait baimenik gabe hauek kontsultatzen edo kopiatzen harrapatzen bazuten, ikaragarritzko zigorrak pairatu beharrean egoten ziren.

Argi gelditzen da informazioaren kontrolarekiko obsesioa ez dela egungo fenomeno soilik, baizik eta jada Erdi Aroan zehar eta bereziki Aro Modernoan zehar aplikatutako ideien garapenaren emaitza dela, eta kontrol horretarako, bereziki sortutako sistema eta eraikinak ezinbesteko garrantzia izan dutela historian zehar ere (Alberch i Fugueras, 2002: 171-172).

Arkitektura eta bertan garatu ziren erritu eta zeremonien bidez, hiritarrei isiltasuna eta obedientzia inposatzen zitzaizkien, eta Katelaarrek aditzera ematen duenez, egungo gizartean ere, artxibo askok jarraitzen duten eredutik ez dago hain urrun aipatutako kasua. Izan ere, artxibategiak tradizionalki historiaren tenplu gisara ulertu izan dira, eta ez da kasualitatea XIX. mendean artxibo hauek jasotzeko egin ziren eraikin askok Antzinateko tenpluen estetika jarraitu izana ere,

El Salvadorreko *Archivo General de la Nación* (Nazioaren Artxibo Orokorra) edo eta Estatu Batuetatko *National Archives* (Artxibo Nazionala) izan daitezkeelarik adibide garbienetariko batzuk, zenbait aipatzearren; baina katedralen itxurakoak ere izan dira tartean, besteak beste Londreseko Chancery Lane-ko *Public Record Office* (Erregistro Publikoaren Ofizina). Honela bada, instituzio eta eraikin guzti hauek, zaintza gune izateaz gain, tipologia estetiko hori bereganatu zuten jatorrizko tenpluen funtzioa ere jaso zuten, eta era berean, funtzio hari lotuta, adorazio gune ere bilakatu ziren Katelalarrek ezin hobeto espresatu zuenez:

“Archives serve symbolically as temples shielding an idol from the gaze of the uninitiated, guarding treasures as a monopoly for the priesthood, and exercising surveillance over those who are admitted”. (Katellar, 2010: 147).

Laburbilduz, ezinbestekoa bilakatu da artxiboa historikoki eraikin eta leku fisiko bati atxikia ulertzea, edukia eta edukiontzia bereiztea ezinezko bilakatuaz, bata bestea gabe existitzea ezinezkoa litzatekeelarik. Baina eraikinaren hormen barnean sortzen diren erritu, erregulazio sistema eta atmosferaz gain, badirudi eraikinaren hormek beraiek ere funtzio jakinak betetzen dituztela. Foucaultek aitortzen duenez, alde batetik kanpoan gerta daitezkeen ezbeharren aurrean dokumentuen babesa eta iraunkortasuna ziurtatzen baitute hauek, modu honetan artxiboa nolabaiteko babesgune edo gotorleku modukoa izanik, eta beraz nahiz eta hormen kanpoaldeko egoerak aldatu, barneko dokumentuen desagerpena ekiditen dute (Foucault, 2006: 29). Eta bestetik gainera eraikinen monumentaltasunak ezkutu sinboliko indartsu gisara funtzionatzen du hiritarrekiko, haien barnera izan dezaketen sarrera itxiaz eta era berean bertako dokumentuekiko irisgarritasuna are eta gehiago murriztuaz. Orlowek hormen funtzio bikoitz hau *architectural two-way valve* gisara izendatu zuen (Orlow, 2012: 206). Eta hain zuzen ere termino hauetan uler daiteke Derridak bere testuetan aipatzen zuen etxe barruko arrastatzearen kontzeptua ere (1997: 10-11).

Alabaina, zenbait pentsalarik artxiboak historikoki jasotako sinesgarritasun eta aipatu berri dugun historiaren tenplu izatearen izaera egonkor eta monumentalaren kontsiderazioaren ideia zalantzan jartzeari ekin izan diote bereziki XX. mendean

zehir, honen inguruan sorturiko mito guztiei nolabait aurre egiteko asmoz. Ricoeurrek besteak beste bere printzipio epistemologikoaren kritika burutzen du honela, esanez egun jakina dela historialariek ez dituztela soilik artxiboetan gordeak dauden dokumentuak erabiltzen Historia eraikitzeke, baizik eta honekin batera iraganeko edozein objektu bilaka daitekeela dokumentu erabilgarri, horretarako, objektu hauek nola kuestionatu eta haietatik informazioa nola atera jakinez gero (Ricoeur, 2006a: 67).

Baina nahiz eta egia izan gero eta gehiago erabiltzen direla beste izaeretako objektuak eta metodologiak Historia eraikitzeke eta aztertzeke prozesuan, aipatu eta azpimarratu beharra dago, hala ere, oraindik iragana aztertzeke orduan horretarako erabiltzen dituzten tresnen inguruan hala-nolako hierarkia bat dagoela historialarien artean. Alegia, iturriak beraien garrantzien eta egiantzekotasunaren arabera hierarkizaturik dituztela, maila eta garrantzi ezberdinen araberako sailkapenak eginaz. Hortaz, gertaera historikoak berresteko garaian, instituzio batek hobetsitako, sortutako edo mantendutako artxibo batean kokatzen den dokumentu batek egun sinesgarritasun handiagoa izaten jarraitzen du, etxe partikular bateko ganbarako kutxa batean topatutako panpina zahar batek baino.

Hala eta guztiz ere, giltza, Historia idazteko objektu batzuk edo besteak erabiltzen baino, Ricourrek aipatu duen moduan, hauetatik informazioa ateratzeko moduetan fokua ipintzean datza. Izan ere, eta aurretik Foucaulten ideietan lehen zertzeladak azaldu ditudalarik, aipatu beharrekoa da artxiboetako dokumentuetan azaltzen diren ideia horiek ez direla haietatik beren kabuz azaleratzen, eta beraz haietan agertzen den informazioaren itzulpena burutzeko, hau da, informazio hori euskarri batetik bestera pasatzeko, bitartekari baten beharra dagoela; orain arte, historialari deitu izan dugun horrena hain justu, zeinak izango duen artxiboetako informazioa irakurri eta interpretatzeko aukera eta pribilegioa. Beraz, eta botereaz jarduten ari naizen honetan, ezinbestekoa da nire begirada artxiboan soilik jarri beharrean, ekintza zehatz honetan eta ekintza zehatz hori burutzen duten agenteetan ipintzea. Appadurai berak aipatzen duen moduan, artxiboan egon daitezkeen predeterminazio, intentzio edo nahitasun nagusiak artxiboaz egiten dugun erabileraren bidez sorturikoak izaten baitira, alegia, batez ere bertako dokumentuen interpretazio eta itzulpen prozesuetan eratuak izaten dira,

dokumentuek beraien kabuz ez baitute hitz egiteko eta komunikatzeko ahalmenik (2003).

Baieztafen horiek egiterako garaian Appadurai Foucaulten ideietatik abiatzen da inongo dudarik gabe. Azken teorialari honek maisutasunez azaldu zuen finean aztarnak bere baitan horixe besterik ez direla, iraganetik mantendutako objektuak. Baina haien inguruko memoria eta oroitzapenak burutzeko, aztarna horien gainean interpretazioak egitea beharrezkoak direla, edo Foucaulten hitzetan, enuntziatuak sortu behar direla. Enuntziaturik gabe aztarnek ez dutelako inongo diskurtsorik sortzen berez (Foucault, 2002: 46). Honegatik, azken finean artxiboen benetako balioak, esanahiak eta garrantziak ere, etorkizunetik eta etorkizunean ezagutuko dira, eta ez artxiboak eurek sortzen diren unean (Derrida, 1997: 44). Guaschek jasotzen duen Vanda Zajkoren Derridaren lanen irakurketak argi eta garbi uzten du ideia hau mahaigainean. Berak zera esaten du, lerro zuzen batean iragana eta orainaldia kokatuko bagenitu orekan, artxiboak balantza hori ez lukeela iraganaren aldera mugituko hari garrantzia emanaz, baizik eta iraganetik etorkizun bilakatutako orainaldia izango dela une klabea eta beraz artxiboarentzat denbora unitaterik garrantzitsuena (Zajko, “Myth as archive”, *History of Human Sciences* 11, 4 (1998: 109), Guasch, 2011: 10en aipatua). Guaschek aitortzen duen moduan, artxiboaren gaitasunetariko bat iragana, oraina eta etorkizunaren artean denbora erlazio berriak sortzearena da, horrela, denbora espazio berri honi “etorkizun perfektua”¹⁶ deituko diolarik (Guasch 2011: 10).

Atal honetan, artxiboaz hitz eginez gero, botereaz hitz egitea ere ezinbestekoa dela azalarazi da, hain zuzen ere Foucaultek berak dioen moduan, nahiz eta une berean ikusgarria eta ikusezina den elementua izanik, zenbaitetan oharkabean pasatzeko erraztasunak dituen ezaugarria izan arren hau. Eta ez hori bakarrik, baizik eta botere hori noren esku dagoen, nondik darabilkien eta zertarako erabiltzen den aipatzea eta aztertzea ere ezinbestekoak direla aurkeztu da artxibo bakoitza bere osotasunean aztertu ahal izateko, baina baita botere-erabilera zehatz hau ere zalantzan ipintzeko ere, horretarako behar-beharrezkoa izanik gai hauez publikoki hitz egitea, izendatzea, eta nork zer egiten duen eta zergatik ere

16 Guaschek sortutako jatorrizko kontzeptua *futuro perfecto* izan zen eta nik “etorkizun perfektu” gisara itzuli dut.

aztertzea. Aurrez aipatu dudan moduan, sekretismoak boterea betikotu besterik ez du egiten eta (Foucault eta Deleuze, 2000: 15-16).

1.5. PRIBILEGIOA

Aztertu dudan bezala, diskurtsoak ez dira beraien kabuz sortzen, ez Artearen Historian, ez eta artxihoan bertan ere. Diskurtsoak subjektuek sortzen dituzte, dokumentuen interpretazio eta itzulpenen bidez. Baina subjektu horiek ere ez dira edonor izaten; ekintza hori botere posizio pribilegiatuetan kokatzen direnen esku soilik baitago.

Orain arte artxihoak irakurtzeko posizio horretan daudenak historialariak direla identifikatu ditut, baina proposatu dezagun beste galdera bat: Nortzuk dira zinez ordea historialari gisara definitu ditugun horiek? Eta beraz, nortzuk dira zinez, diskurtsoak sortzeko eskubidea duten subjektu horiek?

Erantzun argi eta garbia Walter Benjaminek ematen du ohartarazpen gisara, Historia osatuko duten istorio horiek beti irabazleek idatziak izango direla esanaz. Alegia, aipatutako artxihoetako dokumentuen interpretazioak boterea erdietsi duten horien eskutik eginak izango direla. Honela bada, irabazle-boteredunen esku egon da historikoki memoriaren eraikuntza, baina baita memoria hori justifikatuko duten dokumentu eta artxihoen kudeaketa ere (Merewether, 2006c: 161). Honen ondorioz, baieztza daiteke, edozein leku edo garaitan aplikatutako edozein modutako boterearen uneko orainaldia irudikatzen duela beti ere artxihoak (Derrida, 1997: 10-15).

Hala ere, goian proposatutako galderei erantzun sakonagoa bilatzeko asmoz, berriz ere Derridaren ikerketetara jo daiteke. Artxihoaren printzipio epistemologikoaren azterketaz gain, artxihoan mantentzen diren dokumentuen irakurketaz, interpretazioaz eta beraz dokumentu horietatik sor litezkeen diskurtsoak eratzeko eskubidea eta boterea zuten subjektuen inguruko azterketa ere burutu baitzuen

artxiboaren etimologiari jarraituaz.

Aurretik ikusi bezala, Antzinako Grezian *arkheîon*-ak instituzio itxiak ziren, bertaratzeko aukera oso esku gutxiengan zegoelarik. Azken hauek arkonte gisara identifikatu zituen. Goi magistratuak ziren eta nola ez eskumen hermeneutikoa zuten subjektuak. Hain zuzen ere, badirudi *arkheîon* hitzaren zuzeneko itzulpena eginez gero, arkonteen etxea edo helbidea adierazi nahi duela; hau da, boterearen, edo zehatzago esanda boteredunen lekua (Derrida, 1997: 9-11).

Botere-irudi hauek artxiboetan gordetzen ziren dokumentuak arakatu eta bertako informazioa plazaratzeko eskumena zuten. Informazioa ordea gizartearentzat eskuragarri ipintzeko ekintza honen baitan, beste bi azpi-ekintza burutu beharrean aurkitzen ziren aurrez aipatu bezala: lehenik interpretazioarena eta jarraian itzulpenarena.

Lehen ekintzaren subjektibotasuna, inork jada zalantzan jartzen ez duenez, bigarrenaren araztasun ezaz mintzatuko naiz jarraian. Cally Spoonerrek bikaintasunez adierazten duen moduan, itzulketa prozesua ere ez da inoiz prozesu edo ekintza neutrala bere horretan. Itzulpenaren ekintza bera, zerbait bere ohiko izaeratik beste izaera batetara pasatzeko prozesua bezala ulertzen badugu, hau da, jatorrizkoa den hori bere horretan hartu eta beste eremu, hizkuntza edo lengoaia batetara eramateko ekintza gisara, nahiz eta jatorrizko hura bere osotasunean errespetatzeko ardura izan, itzulpen ekintza dagoen une oro, itzultzaileek lehenik eta behin jatorrizkoa den hori bereganatu egin behar dute eta beraz, ezinbestean, bereganatze prozesu horretatik beste euskarri batetara pasatzerako orduan, azken objektuan edo azken lanean, itzultzaileak -kasu honetan artxiboetako dokumentuei dagokienez arkonteei- bere nolabaiteko lorratza edo eragina utziko dute bertan (2008: 61-63). Izan ere, eta hasiera batean interpretazio eta itzulpen ekintzak bata bestearekiko aldunduta ulertzeko joera izan dezakegun arren, itzulpenaren baitan ematen den bereganatze prozesua, azken batean interpretazioan oinarriturik baitago.

Hortaz, argi dagoena zera da, historikoki arkonte hauen esku egon dela artxiboaren pribatutasuna publikotasunera pasatzeko prozesua, hots, beraiek

izan dute artxiboaren diskurtsoaren interpretazio-boterearen jabetza. Beraien irudia izan da azken finean pribatutasuna eta publikotasunaren arteko eremuen definizioen mugarri eta, beraz, jakingo denaren, jakingo denare nolakotasunen eta jakingo ez denaren artean kokatu izan dira. Horretarako, alegia, informazioaren irisgarritasunaren mugak definitzeko, behar beharrezkoak izan dituzte artxibo-instituzioa egituratzen dituzten hormak. Kanpoalde hori gabe, artxiborik existituko ez litzatekeen neurri berean, arkontearen irudi profesionala ere ez litzatekeelarik existituko. Beraien praktikaren bidez, beraiek mugatuko baitituzte, batetik boterea aplikatzeko eta erabiltzeko gune praktikoa artxiboaren kanpoaldean, eta bestetik, barnealdean berriz, boterearen egonkortze gunea eta hura aplikatzeko tresna: artxiboa. Begi bistakoa da honela artxibora sarbidea izatea pribilegio bat dela, horren baitan eskura daitekeelako azken finean zeinuen interpretaziorako, ezagutzarako eta azterketarako aukera zuzena, bestela inolaz ere lortu ezin litezkeenak (Guasch, 2011: 166-167).

Historikoki artxiboei dagozkien diskurtsoak sortzea arkonteen eskumena eta ahalmena izan denez, ondorioz, orainaldiari eta batez ere etorkizunari dagozkien iruditeriak sortzeko ahalmena ere berengain egon da. Beraz, historikoki arkonteek gizartearen historiaren barneratze prozesuan, orainaldia ulertzeko moduan eta etorkizuna irudikatzerako eretan ere ia erabateko botere-rola izan dute, beste behin ere begi bistan geldituaz artxiboaren benetako boterea bertan dauden dokumentuen erabileran, bertestuinguratzean eta interpretazioan dagoela (Ketelaar, CV (2006), Ridener (2009: 125ean aipatua).

Modu honetan, eta egun arkotearen irudia bere horretan existitzen ez bada ere, bere roletik oso gertu kokatuko litzatekeen beste irudi bat dago artxiboetan, eta hori artxibozainarena da. Hain zuzen ere, Terry Cookek deskribatzen duen bezala, beraiek baitira dokumentuak artxibora sartzeko baloratzen dituztenak, eta beraz etorkizunak iraganaz eskuragai izango duen informazioa zein izango den erabakitzen dutenak, hots, beraiek dira etorkizunean ahotsa nork izango duen eta isilarazia nor izango den erabakitzen dutenak. Eta hau erabat erabakigarria da ondoren artxiboak berak hartuko duen forma eta izaerari begira, zeina normalean sortutako testuinguruaren ideologiaren isla izaten baiten gainera¹⁷. Hein batean

17 Adibide bat Van Abbemuseumeko artxiboan topa daiteke. Hain zuzen ere, Diana Franssenek

artxibozainek ere artxiboa sortzen dutela eztabaidatu ezinikoa da (Cook, 2009: XIII-XIV).

Baina arkonte eta artxibozainez gain, artxibo hauek erabili dituzten historialariak ere ezin ahaztu ditzaket. XIX. mendean, artxiboak pixkanaka jakintsuei irekitzen hasi zirenean, hauek izan baitziren gune pribilegiatu hauetara sartzeko aukera izan zuten lehenak, eta beraz, aurrez arkontek izandako datuen manipulazio eta interpretaziorako ahalmenaren testigantza jasotzen lehenak. Honela bada, Spivakek agerian uzten duen moduan, ez ziren historialari gutxi izan beraiei sortzea komeni zitzairen historiaren bertsioaren arabera artxiboak eraldatu eta manipulatu zituztenak, haren irudikapen eta errepresentazio gune bilakatuaz; ondorengo belaunaldiek artxibo horietara jotzen zutenean, haiek nahi zuten irudikapen eta informazio hura eta ez beste ezer topatuko zutela ziurtatuaz (Spivak, 1985: 248-249).

1.6. ZEHARRARGITAN

Dokumentuen irisgarritasunaren inguruan dihardudala, instituzio hauen tamaina megalomanoa ere kontuan hartzeko beste ezaugarri bat da, eta hain zuzen ere horregatik, arkontek bertako dokumentu guztiak kontrolpean izateko modu bakarra denborarekin lege bilakatu den klasifikazioak garatzea izan zen, dokumentuen gainean diziplina bat inposatuaz eta dokumentuak irizpide sasi-objektiboen bidez analizatu, klasifikatu, izendatu eta metodologikoki katalogatuaz;

-egungo artxiboaren arduraduna denak- dioen bezala, museoko artxiboari begiratuaz, bertan argi eta garbi ikusten dira instituzioaren garai ezberdinak islaturik. Honela, adibidez, Jean Leering zuzendaria zen unean, garai erabat demokratikoa izanik, dokumentazioa ere parametro hauen arabera egin zuen, alegia demokrazia osoz, ia artxibatzeiko sistema bera kolokan jartzeraino. Ikaragarri dokumentu pila artxibatzen zen, eta hori dela eta bere garaiko izugarritzko artxiboa mantentzen da: guarden notak daude tartean, eta baita Leeringek topatu eta erosi nahi zituen lanen sketchak besteak beste. Aldiz, Edy de Wilderen garaiko artxiboa, justu gerra ondorengo garaian koka dezakeguna, askoz ere murriztagoa da, gorde behar ziren dokumentuen inguruko jarraibide zehatzen orria eta guzti jaso da haietan eta dokumentuak artxibatzeiko garaian baimen eskaera bidez funtzionatzen zuen, garaiko instituzioaren erabateko antolaketa hierarkikoaren isla (Esche, Franssen eta Aikens, 2012).

ordena eta antolamendua artxiboaren beraren definizioaren zati bilakatu zirelarik azkenerako (Derrida, 1997: 10-12 eta Orlow, 2012: 207). Azkenik, ordenamendu horrek, interpretatzeko pribilegioaz gain, arkonteei artxiboetako dokumentuen artean ere hierarkia ezberdinak sortzeko aukera eman die, zenbait dokumenturen presentzia areagotu, eta beste zenbaitena ilunpean mantentzeko ahalmena ere izanik honela.

Hala eta guztiz, Foucaultek artxiboaz hitz egiten duenean behin eta berriz azpimarratzen duen moduan, artxibo hauek hainbesteko dokumentu pilaketez osaturikoak izanik, hain erraldoiak izanik, beren osotasunean ezagutzea, beren osotasunean dokumentuz-dokumentu barneratzea, orriz-orri eta hitzez hitz, erabat ezinezkoa da; baita arkonteentzat ere, nahiz eta aurretik aipatutako klasifikazio eta kontroleko sistemak garatu (2002: 221). Artxiboen erabateko irisgarritasuna beraz ezinezkoa da, bertako erabateko ezagutzaren barneraketa ez dago inolaz ere burutzerik, eta ezaugarri honi erreferentzia eginik, Derridak artxiboen egitura espektrala terminoa proposatu zuen. Espeketroak bezala, artxibo hauen egiturak ere inoiz ez direlako erabat ikusgarriak izango, baina ezta erabat ikusgaitzak ere (1997: 97-98). Eta bere esanetan, ezaugarri hau hiru arrazoi ezberdinenengatik gertatzen da.

Batetik, aurretik jada aipatu dugun moduan, dokumentu multzo ikaragarri horretako orrialde bakoitza ezagutzea ezinezkoa bilakatzen delako eta ezintasun horrek modu batez, artxiboa osatzen duten dokumentuen zati handi bat ezkutuan mantentzen duelako. Egoera hau Derridak Freuden inkontzientearen teoriaren arabera azaldu zuen *Mal d'archive: une impression freudienne* entseguan. Bere pentsamenduaren arabera, inkontzientea eta memoriaren arteko erlazioaren bidez, inpresioak edo memoriaren trazuak psikean gelditzen dira eta hain justu ere psikeak taula edo arbel gisara funtzionatuko luke¹⁸. Baina blok magikoan

18 1925ean Freudek idatzitako *Notiz über den "Wunderblock"* (Blok magikoari buruzko notak) testuan, psikea artxibo baten gisara deskribatzen du ia. Memoriaren hautemateen trazuak sistema honetan ez direla betirako metatzen azaltzen du, baizik eta memoria sistemaren azpiko geruzetan; hain zuzen ere, berak deskribatzen duen blok magikoan bezalaxe. Bi gainazalez osaturikoa litzateke beraz: azpikoa, ikusten ez dena; eta goialdekoa, gardena eta lehenengo begi-bistan ikusgarria. Goiko geruza honetan tintarik gabeko estilete baten bidez idazten edo marrazten da, eta modu magiko batez, marrazkia azpiko gainazalean agertzen da, zeina goiko geruzatik barrena ikusten den. Irudia berriz, bi geruzak

idatzitakoa edo irudikatutakoa bertan pilatzen ez den bezala, trazu guztiak ere ez dira memorian betirako gelditzen, baizik eta psikean, zeinak artxibo gisara funtzionatzen duen. Honela, nahiz eta begien bistatik informazioa desagertzeko edo irakurgaitza bilakatzeko itxura izan, informazio multzo guztia bertan kontserbaturik edo erregistraturik geldituko da betirako. Hortaz, nahiz eta ez izan guztia ikusgarria, ezer ere ez litzateke inoiz ere behin betirako galduko (Derrida, 1997: 27). Ideia honen inguruan interesgarria dena zera da, azken finean gure inkontzientearen deskribapenarekiko dugun pertzepzioa, alegia geure memoria, ez dela inoiz osoa izango, guretzat itxura batean irakurgaitzak bilakatutako zatiak izango baititu. Baina halaber, informazio guztia psikean gorderik eta erregistraturik dagoen horretan, informazio guztia ere, izatez, eskuragarri izango genuke. Modu honetan artxiboaren funtzionamendua eta ikusgarritasun eta ikusgaitzaren arteko oreka hori ezin hobeto adieraztea lortu zuen Derridak.

Bestetik, artxiboen izaera espektrala justifikatzeko, bertan mantentzen diren dokumentuetan agertzen den informazioari egiten dio erreferentzia. Azken finean, begiek inoiz ere ikusiko ez duten zerbaiten arrastoa soilik dagoelako haietan inskribatua (Derrida, 1997: 84 eta Orlow 2012: 208). Eta arrasto soilak diren horretan, jatorrizko ekintzak berak ere kontrola ezinak bilakatzen direlako. Hau dela eta, Derridak artxiboari beste printzipio bat gehiago gehitu zion: Parrizidarena (1997: 102). Izan ere, dokumentuek garrantzia ekintza bera desagertzean hartzen duten heinean, artxiboaren bultzada jatorrizko ekintza bera hiltzean soilik eman daiteke, eta bertan gelditzen dena ekintzaren lorratza litzateke. Hala ere, Derridaren ideia hauetatik abiatuta, Schneiderrek zera argitzen du modu bizkorrean: nahiz eta artxiboetan parrizidua ematen den jatorrizko ekintza bera hil egiten delako, jatorrizko ideia horiek artxiboan berdin-berdin jarraitzen dutenez, artxiboaren oinarri patriarkala bermatzen duela ezaugarri honek era berean. Ekintzak desagertu arren, haiek dokumentuetan erregistratuta mantentzen baitira eta beraz, ez dira artxibotik ezabatuak izaten. Ondorioz, artxibatzearen ekintzak berak artxiboaren oinarri den patriarkatuaren

separatzean edo barra bat hauen gainetik pasatakoan ezabatu egiten da. Honela, goiko gainazala gure pertzepzio kontzientearekin lotzen zuen Freudek, zeinak estimuluak ikusten dituen (sentitzen duena) baina hauek betirako kontserbatu gabe. Izan ere estimuluaren trazu iraunkorrek -blok magikoaren azpiko geruzan gertatzen den bezala- pertzepzio-kontzientziaren azpian dagoen sistema *mnemiko* inkontzientean harrapatuta geldituko lirateke. (Spieker, 2017: 35-49)

jarraikortasuna bermatzen du (2011: 236). Hortaz, artxihoak nahiz eta printzipio parrizida izan Derridaren hitzak jarraituaz, haren izaera patriarkala ez du inolaz ere ezabatzen horrek.

Hirugarren arrazoia berriz, bere izaera topologiko (alegia artxihoaren kokaleku fisikoa) eta nomologikoaren (bere antolaketa kontzeptuala, hots, legea eta autoritatea) arteko ikusgarritasun jokoak litzateke. Lehena fisikoki ikusgarria den bitartean, bigarrena ikusgaitza baita (Derrida, 1997: 10-11). Artxihoaren izaera honen azken aldaera hau ordea hiritarrentzat arriskutsua izan liteke, nahiz eta hauen barruan arkonteek artxihoa manipulatzeko diharduten, hiritarren begien bistan ez da inolako aldaketarik ematen, beren ikusgarritasunaren eremuaren baitan dagoen hori, hau da, artxihoaren izaera topologikoa, ez baita inondik inora ere aldatzen, barneko jarduerarekiko modu independente batean jardunaz. Honela, bertan bermatzen den autoritatea, legea, gizartearekiko ekintza ikusezinez inguraturik dagoen horretan, hiritarren begietatik ezkutaturik gelditzen da erabat, eta ezin hobeto ikasitako ikasbideak dioen bezala: ikusten ez den hori ez da existitzen. Baina ez hori bakarrik, ikusten ez den hori kontrolaezina bilakatzen da. Honenbestez, lege horiek ikusgarriak ez zirenez, belaunaldiz belaunaldi boterea bermatzen zuten instituzio ezberdinen eskutik betikotuak izan dira, haien aurka jotzeko edo haiek kritikatzeko arrakalarik ere utzi gabe.

Ezaugarri honek, hots, ikusgarria eta ikusgaitza, eta publikotasun eta pribatutasunaren arteko muga egongaitz horretan kokatzeak, badirudi azken ondorio gisara lilura antzeko sentsazio bat sorrarazten duela gizartean. Badirudielako ikusgaitz izate horren justifikazioa familia, gizartea eta Estatuaren artean kokatzen den hala nolako sekretu edo tramen gordailu izatea dela, ala bestela klandestinitatearekin erlazionatutako zerbait (McDonough, 2012: 188).

Bestetik, artxihoak botere eta pribilegio ezberdinekin duen loturaren azterketa burutzen ari naizen honetan, Derridaren teorien azterketaz gain ezinbestekoa da Foucaulten pentsamenduan ere sakonago barneratzea, batez ere artxihoaren kontzeptuari lotuta diskurtsoaren garrantziaren ikerketa garatzen duen idatzietan.

Horretarako, lehenik eta behin bere pentsamenduan diskurtsoak duen esanahia

ulertu behar da. Bere teorien baitan diskurtso bat ez baita emandako objektuen inguruan sortu edo egin daitekeen ikerketa izango, baizik eta diskurtsoa, objektuak berak sortzeko ahalmena duen hori litzateke. Horrela, Griselda Pollockek artearen eremuan aplikatuaz, Artearen Historia bera diskurtsoa dela azaltzen du adibidez, artea eta artistak sortzeko ahalmena duelako (alegia, Artearen Historiako objektuak), eta ez edonolako artea eta artistak, baizik eta arte eta artistaren ideia zehatz batzuk sortzen dituelako gainera (1999: 27). Ideia bera aplikatu daiteke artxiboaren kontzeptura ere, izan ere hau, instituzio bat izateaz harago, objektuak sortzen dituen diskurtso anitzak eratzen dituen makinatza har daiteke, hain zuzen ere, orainaldi eta etorkizunak sortzeko eta irudikatzeko gaitasuna baitu, artxiboaren objektuak denbora, memoria, ekintzak eta gizartea izanik oro har.

Interesgarria da Foucaultek artxiboetan diskurtso moduan hedatzen eta sortzen den ezagutza arkeologia zientziarekin erlazionatzen duela. Arkeologoek iraganean erabilitako edo existitutako objektuen berreskuratzeak egiten dituzten moduan, artxiboan topatuko den hori ere jada iraganean esandakoa eta igarotakoa delako, eta aurkikuntza horretan nahiz eta orainaldiarentzat zerbait berria topatzeko aukera izan, orainaldian sortuko den ezagutza berri hori, jada aurretik existitzen zen horretatik sortua izango delako. Ezberdintasun bakarra, kasu honetan objektu gisara agertu beharrean, ezagutza berri hori diskurtso formatuan azaleratuko dela izango da (Foucault, 2002: 73). Honela arkeologoek lana historiagileena bezala, topatutako hori zalantzan ipintzea eta galderak egitea izango da. Hots, hauen bete-beharra ez da artxiboa arakatzeko bakarrik izango bertan dagoen informazio hura jasotzeko asmoz, baizik eta baita artxibo horren existentzia bermatu arazi duten ezaugarriak ikertzea ere (Guasch, 2011: 25-26). Beraz, arkeologia foucaultiarra artxiboaren hedadura azaleratzen diren diskurtsoen elementuen ikerketa litzateke (Tello, 2018: 30).

Baina aurrera jarraitu aurretik, beharrezkoa da artxiboa bera egileak nola definitzen duen ulertzea, baita haren funtzionamenduaren inguruko hausnarketetan sakontzea ere. Bere teoriaren arabera, artxiboa praktika diskurtsiboa bultzatu eta enuntziatuen agerpena zuzentzen duen sistema litzateke. Hau da, azken finean Foucaultek aldarrikatzen duena zera da, aurretik aztertu dudan moduan, artxiboa arau multzokatze bat dela, baina arau horiek kanpotik ezarritakoak izan beharrean,

artxibotik bertatik sortuak eta bertatik datozenak direla. Eta era berean, artxibo horietako diskurtsoak erregistratu, mantendu eta sortu dituzten instituzioen erreferentzia zuzena ere badirela. Honenbestez, bere pentsamenduaren arabera, historiagileek egin dezaketen ekintzarik interesgarriena ez da dokumentuen egiantzekotasuna frogatzea -tradizionalki egin izan duten jarduerarik nagusiena-, izanik hau baizik eta diskurtsoaren eraketa horretarako erabilitako arauak errekonozitzea eta horiek aztertzea (Arantes, 2018: 450).

Izan ere aipatu beharrekoa da, Foucaultek artxiboa enuntziazio sistema gisara definitzen duenean, esaldi edo zentzua izan dezaketen unitate gisa baino, bertan topatzen diren ideia, kontzeptu, ezagutza eta gaien arteko dinamika eta mugimenduei buruz ari dela mintzatzen. Alegia, eta ideari buelta emanaz, bere teoriaren arabera, artxiboa preseski enuntziatu daitekeen horren sistema definitzen duena litzateke. Honela, artxiboa ez da inoiz etorkizuneko memoriara igaroko den ekintza zehatz bat bere horretan babestu eta mantenduko duen sistema izango, baizik eta esan daitekeena arautzen duen legea eta ekintza bakarren agerpena berrezartzen duena.

Nahiz eta aurretik jada argudiatu dudan artxibo baten baitan iraganeko Historia bere osotasunean berreraikitzea ezinezkoa dela, -Pierre Norak proposatzen zuen moduan artxibatzearen prozesuan Historiaren erailketa prozesu bat ematen zelako-, Foucaulten pentsamendua jarraituaz, aurreko ideia honi beste bat gehitu behar zaio, zeinaren bidez artxiboari historikoki atxiki izan zaion batasunaren eta osotasunaren irudia ere erabat apurtzen baiten. Nahiz eta artxiboak diskurtso zehatzen emariak berresten dituen, diskurtso edo gertakari hauek ez baitira inoiz ere erabat linealak eta apurtu ezinak izango, baizik eta justu aurkakoak. Zergatik? Bere definizioaren arabera, artxiboa ez delako argia ikusteko zain hautsa pilatzen ari diren enuntziatu bizigabeen pilaketa bat, baizik eta sistema bat den heinean, bizirik dagoen elementu bat, mugimenduan dagoena (Foucault, 2002: 219-220). Ondorioz, artxiboa, enuntziatu nahasien murmurio modura definitzen du eta bere horretan mantentzen diren enuntziatu eta diskurtso zehatzak ziurtatu beharrean, hauek egoera anitzetan egon daitezkeela baieztatzen du (Foucault, 2002: 219-221). Baina ez hori bakarrik, diskurtso, esanahi eta esaldiak etengabe eraldatzeko gaitasuna dutenez, artxiboa bere osotasunean ezagutzea ezinezkoa dela berresten

du Foucaultek ere, modu honetan artxiboak erabat mugagaitz bilakatzen direlarik. Hau da, enuntziatu sistema honek artxiboari egozten dion izaera mugagaitza dela eta, artxibo baten ingerada ezeztapenaren edo negatiboaren bidez irudikatzeko aukera soilik legoke. Beste modu batera esanda, gure diskurtsoaren parte ez den hori, artxiboaren baitan argitara irtendako ezagutzaren parte ere ez litzateke izango. Dena dela, kontuan hartu beharrekoa da horrek ere ez duela adierazi nahi diskurtso horiek artxiboaren baitan existitzen ez direnik, baizik eta soilik, aipatu dudan moduan, ez direla oraindik ere agerikoak, eta beraz, oraindik ere gure diskurtsoaren parte ez izatea eta ez ezagutzearen arrazoia, ikusgarri ez izatea dela (Guasch, 2011: 47-48).

Honenbestez, artxiboa beti zatika eta mailaka soilik ezagutzeko aukera egongo litzateke, eta inoiz ere ez bere osotasunean. Era honetan, artxiboa ez litzateke inoiz finkoa eta perfektua izango, baizik eta elementu erabat mugikor eta egongaitza; prozesu infinitu eta definigaitza. Honen ondorio zuzena, diskurtso eta enuntziatu ezberdinak une ezberdinetan intentsitate ezberdinarekin agertzea izango da, batzuk orainaldian agertuaz, nahiz eta iraganekoak izan, eta besteak berriz, garaikideak izanagatik ere etorkizunean agertuaz. Hau dela eta, artxiboa Foucaulten definizioaren baitan ulertzeak eskaintzen duen aukera berri eta interesgarri bat zera da, bere egitura zehaztugabeak ez duela diskurtsorik pribilegiatzen bata bestearen gainetik, alegia, ez dagoela diskurtsorik besteen gainetik inolako garrantzia hartzen duenik, eta beraz, hierarkia guztiak ezabatzen direla artxiboaren barne egituran (Foucault, 2002: 219-221). Beraz, nahiz eta artxiboek *corpus* absolutua izateko joera duten, ezinezkoa izango zaie inoiz egoera horretara iristea.

Bestetik gainera, enuntziatu hauek ez diote inongo jatorri bati egiten erreferentzia, soilik beste enuntziatuei eta beraien artean egon daitezkeen harreman eta bazterketak bakarrik azaleratzen dituzte, elkarren arteko harremanetatik sortuak direlako (Guasch, 2011: 48). Honela bada, diskurtso guztiak aurretiko elementuez osaturik egongo lirateke, eta elementu horiei *a priori* deitzen die egileak, hau da, diskurtsoa sortu aurretik artxiboan zegoen horri; baina era berean etengabea beraien arteko erlazio berrien bidez berrantolatzeak aukera izaten jarraitzen dute. Honenbestez *a prioria*, finkotzat jotzen den elementua izanik ere, Foucaulten

ideien arabera eraldatu daitekeen eremua da, ondorioz, egungo gizartea eratzen duen edozein diskurtso aldagarria bilakatzen duelarik (Foucault, 2006: 26-30). Modu honetan, artxiboaren analisia eremu pribilegiatu bat bihurtzen da: era berean gurekiko hurbila, baina gure egunerokotasunarekiko ezberdina; gure oraina inguratzen duen denbora-orka da, honen nolakotasunak eraldatzeko ahalmena duena; gure gorputzetatik kanpo, mugatzen eta definitzen gaituena (Foucault, 2002: 222).

Hau dela eta, Foucaultek jakintzaren garapena ez du objektibitategarantz garatzen doan lerro zuzen gisara ulertzen, baizik eta justu alderantziz. Ezagutzak, balore arrazional eta objektibitategarantz kanpo ulertzen ditu. Gainera, metafisika guztiekiko aldentzen du artxiboaren izaera, inolako jatorri zehatzik gabeko sistema gisara, eta artxiboaren izaera hipostatikoa ere baztertuaz, hots bere egiantzekotasuna. Hura izanik historiografia linealen erro nagusia eta artxiboaren definizio tradizionalarena, eta aldiz beretzat garrantzitsuena bertatik sortzen diren diskurtso eta enuntziatuak izanik (Tello, 2018: 32-33).

Alabaina aipagarria da, kasu honetan Foucaultek ez duela inongo momentuan arkontearen irudiaz edo antzeko ekintzak burutu ditzakeen inongo pertsonen hitz egiten eta beraz, dokumentu eta enuntziatuaren arteko erlazio eta loturak burutzearen nolakotasunen zehaztapenik edo azalpenik ematen.

Hori alde batera utziaz, erabat azpimarragarria da Foucaultek artxiboa elementu zurrin eta mugigaitz gisara ulertu beharrean, ia lehen aldiz, ezagutza eta enuntziatuaren sortze eta eraldatze sistema gisara plazaratu zuela, ordura arte imajinaezinak ziren aukerei atea irekiaz. Honela bada, adierazgarria da Foucault izan dela dokumentuen interpretazioan interesa ipini beharrean, alegia esandako hori interpretatzean eta oraindik ere esan ez den hori topatzean tematu beharrean, esan den hori eta existitzen den hori kuestionatzearen eta zalantzan jartzearen garrantzia azpimarratu zuen lehen teorialaria. Azken finean, Foucaultek proposatzen duena iraganaren idazketa baino, haren nolakotasunen azterketa izanik. Pentsalariaren azalpenen arabera artxiboan egin beharreko lanketa beraz ez da *a priori* edo esanda dagoen guzti hori *corpus* batean bateratzea, baizik eta bere izate anitza bermatzen duten diskurtso zehatzak sistematikoki analizatzea,

lokalizatzea, ezberdintasunak deskribatzea eta detaileak zehaztea (Guasch, 2011: 47-48).

Hau esanda erraza da imajinatzea beraz, Foucaultentzat artxiboaren esanahia bere definizio tradizioaletik oso urrun dagoela, artxiboa ulertzeko beste gako batzuk proposatuz. Arreta hitzetan, esandako gauzetan edo hori esan duten pertsonen inguruan jarri beharrean, diskurtsibitatearen sisteman ipintzen baitu fokua eta interesa (Foucault, 2002: 219-223). Hala eta guztiz ere, instituzio, autoritate, lege, botere eta memoriari loturiko sistema gisara ulertzen jarraituko du (Guasch, 2011: 167).

Foucaulten ideiak laburbilduz beraz, artxiboa ez da etorkizuneko memorientzat enuntziatuaren gertaera jaso eta mantentzen duen gordailua, ez eta hildako edo desagertutako enuntziatuak jaso eta mirari baten bidez horien biziberritzea bermatzen duena ere; baizik eta enuntziatuen sistemaren funtzionamendua bera. Bestetik, bere hitzetan, artxiboak ez du esandako enuntziatu guzti hori diskurtso bakarrean enuntziatzen, ez eta diskurtso hermetiko eta zurrunen bizirautea bermatzen ere, baizik eta diskurtsoen existentzia anitza (Foucault, 2002: 216-220). Foucaulten ustez tradizio eta ahanzturaren artean, erregulariki biziraun eta eraldatzen diren enuntziatuen agerpena ahalbideratzen duen praktikaren arauak bermatzen ditu artxiboak. Azken finean, behin eta berriz azaltzen ari naizen moduan, enuntziatuen sortze eta eraldatzeko aukera eskaintzen duen sistema orokorra izanik (Foucault, 2002: 219-220).

Guzti honek, Foucaulten hitzetan, ondorio ezberdinak ditu. Batetik, lehen ondorioa, narrazio linealak eta bateratzaileak egiteko eta eratzeko zegoen tendentzia hori alde batera uztea litzateke, historiaren kontzeptu lineal, pragmatiko, jarraitu eta bakarrarekin apurtzea preseski. Horren ordez, artxiboen subjektu historikoak modu berri batez ipini daitezke elkarrizketan eta elkar eragiten, zeharkako perspektiba baten bidez, gertaeren irakurketa eta harreman berriak ahalbideratuaz: elkarren ondoan jarriaz, elkarrekin nahastuz edo eta bata bestearen gainean jarriz. Eskala ezberdinetako gertakariak lege bakarraren ideia kolokan jartzen dute honela, istorio indibidualak eta eredu orokorrarekin bat egiten ez dutenek ere lekua izanaz, eta hutsunez betetako Historia anitzaren aitortza eginaz (Foucault, 2002:

12-23). Ondorioz, Gilles Deleuzeren hitzetan Foucaultek *nouvel archiviste* eredu berria sorrarazi zuen:

“El nuevo archivista no se ocupará de lo que de mil maneras preocupaba a los archivistas precedentes: las proposiciones y las frases. Desdeñará la jerarquía vertical de las proposiciones que se escalonan unas sobre otras, pero también la lateralidad de las frases en la que cada una parece responder a otra. Móvil, se instalará en una especie de diagonal que hará legible aquello que, por lo demás no se podía aprehender, los enunciados” (Deleuze, *Critique* 274, (1970:195-209) Guasch 2011:46an aipatua).

Merewetherrek berresten duen bezala, artxiboaren kontzeptua Foucaulten ideietan oinarrituaz, bere baitan ikaragarritzko ahalmena duen sistema gisara aurkezten da, hain justu ere Historia zatikatu eta desegonkortzeko boterea duen elementu gisara, diskurtso berriak sortuaz eta jada sorturikoak zalantzan jarriaz (2006a: 11-12). Era berean, Foucaultek artxiboaren inguruan egindako hausnarketak diskurtso eta pentsamendu artistiko garaikiderako giltzarrietako bat bilakatu ziren, esaldiaz harago enuntziatuan jartzen duen garrantzia, eta pentsatzearen ekintzan baino hitz egitearen keinuari ematen dion lehentasuna direla eta (Guasch, 46-47: 2011). Izan ere, Foucaulten artxiboaren definizioak ezagutzaren sorreraren beste egitura batzuk ahalbideratu baitzituen.

Foucaultek artxiboarekiko duen ikuspegian sakondu zuen beste pentsalari garrantzitsu bat Giorgio Agamben izan zen, bere hausnarketetan artxiboaren definizioaren eta esanahiaren muinera jo zuelarik. Garatu zuen pentsamenduaren arabera, eta Foucaultek artxiboaren inguruan proposatutako definizioa ontzat hartuaz, hau da, artxiboa diskurtso-ekintzak definitzen dituen arauen multzoa dela, Agambenek artxiboa bera bi elementu nagusiren artean kokatzea proposatu zuen: batetik hizkuntza legoke (*langue*) esaldiak eraikitzeke sistema litzatekeena eta hitz egitea ahalbideratzen duena; eta bestetik berriz, *corpusa*, esan den hori multzokatzen eta batzen duena, hau da, ahoskatu, agertu edo idazten dena. Artxiboa honela, Agambenen hitzetan, “bere enuntziatuaren arabera, esanahia duen diskurtso guztietan inskribaturik agertzen den eta semantikoa ez den

hori litzateke¹⁹ (Agamben, 2006: 38). Hitz egitearen edo enuntziatzearen une horretan bertan esanahia hartzen ez duen guzti horrek osatuko luke; esatearen edo enuntziatzearen unean bertan, esandakoaren marjinetan gelditzen den oro litzateke, argia ikusi ez arren, bertan legokeena. Beste modu batera adierazita, enuntziatioaren unean -arrazoi ezberdinengatik, baina oro har garrantzia ez emateagatik- galtzen den diskurtsoaren zatia litzateke nolabait artxiboa eta artxiboan mantentzen den hori Agambenen ustetan. Honela bada, Agambenek artxiboa tradizioaren²⁰ memoria ia obsesiboa -alegia, esan den hori eta horren mantentzea- eta ahanzturaren arduragabekeriaren -esan ez den horretaz soilik arduratzen dena- artean kokatuko luke; artxiboan bertan esan ez den hori edo zehatzago esanda, enuntziatua izanagatik esan den horretan inskribatuta geldituta esan zitekeena baina esan ez zena dagoelako (Agamben, 2006: 38-40).

Idea hau oso interesgarria da, izan ere, bi aspektu azpimarratzen baititu bertan Agambenek. Batetik artxiboan dagoen hori benetan existitu izan zela adierazten du, hau da, pasatako gertakariari sinesgarritasuna bermatzen dio eta beraz, gertakari historikoak, enuntziatutakoarekin parekatzeko aukera bermatzen du, bi egoera edo gertakariak maila berean ipiniaz. Eta bestetik berriz, argiago erakusten du diskurtso historiko ofizialen enuntziatuetan zenbait gertakari ez agertzearen beste arrazoiak: gertakari hauen enuntziatuak diskurtsoen marjinetan gelditzea. Beraz, zenbait gertaera, nahiz eta Historiara ez igaro, ez da izan soilik artxiboetan haien enuntziatuak agertzen ez direlako, baizik eta nahiz eta enuntziatu horiek ere bertan egon, diskurtsoa enuntziatzen duen hautu kontzientearen unean, zenbait enuntziatu marjinetan uztea erabakitzeagatik.

Ondorioz, Agambenen ideiak aztertuaz are eta garbiagoa gelditzen da artxiboaren maila politikoa eta diskurtsoak enuntziatzeak berekin dakarren boterea. Egileak

19 “The archive is thus the mass of the non-semantic inscribed in every meaningful discourse as a function of its enunciation” (esaldiaren jatorrizko bertsioa).

20 Kasu honetan tradizioa Raymond Williamsen hitzetan ulertzen dut. Bere hitzetan tradizioa iraganeko kontakizunen selekzio bat da, edo zehatzago esanda, orainari forma jakin bat ematen dion iraganaren bertsio zehatz bat; era berean gainera, definizio eta identifikazio kultural eta sozialaren prozesuan oso modu zuzenean eragiten duena. Hala ere, bere izaera selektibo hori ezkutatzeko ahalmena du, eta indorioz, gizartean izaera neutrala izango balu bezala plazaratzen da. (Williams, *Marxism and Literature*, (1977), Pollock, 1999: 10n aipatua).

ederki azaltzen duen moduan, artxiboan aurki daitezkeenak diskurtsoen enuntziatioetan esan dena eta esan ez denaren, esan daitekeena edo zitekeena eta esandako gisa existitzen denaren arteko erlazio sistemak direlarik (Agamben, 2006: 38-40).

Hala eta guztiz ere, une honetan artxiboarekiko azken urte hauetan garatu diren teoria eta ikuspuntu berri hauek kontuan hartuta, Rebecca Schneiderrek hauen inguruan egiten duen hausnarketa ekartzea ezinbestekotzat jotzen dut. Izan ere bere hitzetan, nahiz eta XX. mendean zehar historiaren eta artxiboaren beraren kontzeptuen kritika erabat indartsuak egin diren, oso adierazkorra da azken finean kritika hauek eremu teorikoan soilik gelditu zirela oro har, eremu praktikoan ia aplikatu gabe -artearen alorra izan daitekeelarik agian salbuespen bakarrenetariko bat- eta beraz, ez zutela gizartea artxiboaren menpekotasunetik ateratzea lortu. Justu kontrakoa gertatu dela esan daiteke ia, aurretik artxiboaren zati izateko dokumentuek igaro beharreko galbahea handitu besterik ez baita egin, lehen inola ere bertan sartuko ez ziren dokumentuei, hala nola zenbait diskurtso, irudi, keinu, ahozko artxibo edo etnotestuen bilketa, haren zati izateko sarrera irekiaz (Schneider, 2011: 227-229).

1.7. MARJINETATIK

Aurreko atalean ikusitako moduan, nahiz eta XIX. mendetik aurrera lehenetsi den artxiboarekiko ulermena eta bereziki bertan dauden dokumentuen ustezko objektibitate eta neutraltasun erabatekoak Historia idazteko lehengai enpiriko gisara erabiliak izan diren, XX. mendearen bigarren erdialdeko pentsalari postestrukturalistak artxiboaren kontzeptuaren inguruko beraien teoria eta hausnarketa berriak garatu aurretik ere, mende hasiera inguruan eta ildo tradizional honekiko aurrez aurre, bestelako ideia batzuk ere agertzen hasi ziren, historiaren ikuspegi zientifikoaren hegemonia hau zalantzan ipintzen hasi zirenak. Joera berri honen bultzatzaile nagusiak zenbait historialari izan ziren, batzuk aipatzekotan Charles Beard eta Carl Becker azpimarratu beharrekoak direlarik,

baina baita *Annales* aldizkariaren inguruan biltzen zirenak ere, bereziki Historia eta Soziologia, eta memoria eta artxiboaren arteko harremanez kontziente baitziren (Far, 2012: 20).

Aurreko joerarekiko ikerlari hauek egin zuten ekarpenik nagusia, Historia eraikitzerako garaian dokumentuak bakarrik kontuan hartu beharrean, historialariaren beraren eragina eta garrantzia ere azpimarratzean zetzan. Hain zuzen ere, erlatibismo historikoa izan baitzen beraiek babesten zuten joera eta honen arabera, garai ezberdinetako bi historialariren eskuetan dokumentu berdin batek bertako informazioaren irakurketa ezberdinak izan zitzakeen. Honela bada, XIX. mendean zehar garatutako objektibitate puruaren eta Historia bakarraren ideiarekin erabat apurtzailea izan zen beste pentsamolde hau, eta Historiaren eraketa eta irakurketa askoz ere subjektiboa eta zatikatuagoa proposatu zuen.

Baina joera berri honen ezaugarriarik interesgarriena zera da, joera positibistaren baitako ikerketen zilegitasuna bermatzen zuen metodoa bera zalantzan ipini zutela. Izan ere, ordura arte ikerketa enpirikoen gako nagusia behaketa izan baldin bazen, joera berri honetako ikertzaileek behaketaren aurrean interpretazioaren garrantzia azpimarratu zuten lehen aldiz (Ridener, 2009: 15-16). Eta badirudi hau ez zela zorizko aldaketa izan, baizik eta garaiko egoera sozial eta kulturalaren isla hutsa. Lehen Mundu Gerra amaitu ostean, gizarteak jasandako sarraskiek aurretik betikotzat eta gizartearen ustezko hobekuntzari lotutako balioak krisian ipini zituzten, tartean etengabeko hobekuntzarako garapenaren pentsaera, baina baita Historiaren kontzeptua eta honen idazketa oinarritzen ziren ideiak ere (Appleby, Hunt, eta Jacob, *Telling the truth about history*, (1994), Ridener 2009: 16an aipatua).

Eta hain justu, testuinguru berdin honetan ulertu behar ditugu jarraian aztertuko ditugun Aby Warburg eta Walter Benjaminen proposamenak ere, zeintzuen sorrera maiz, aurretik aipatutako krisi historikoarekin zuzenean lotu izan baitiren, alegia, bestelako historiak kontatzeko behararekin pentsaera hegemonikotik urrunduz (Arantes, 2018: 451-452). Horrela, eta nahiz eta bi egile hauek beraien ekoizpen pertsonalean zuzenean artxiboaren kontzeptua sakonean ez landu, tipologikoki harrekiko oso hurbileko estetika eta *modus operandia* zuten proiektu bana garatu

zituzten, ondorengo urteetan artearen esparruan ikaragarrizko eragina izan zutenak. Biak ala biak metaketaren ideian oinarrituak zeuden, eta ezagutza sortu eta antolatzeko beste ereduak sortzeko asmoa ere topa zitekeen haien atzean.

Aby Warburg eta *Bilderatlasa*

Aby Warburgek garatutako proiektua atlasaren sisteman oinarritua izan zen. Sistema honen izendatzea XIX. mendean zehar eman zen, taulen gainean zabaldutako ezagutza sistematizatuari erreferentzia eginaz. Tradizio hau, Errenazimendu garaia ostean sorturiko genero epistemologikoan oinarritua zegoen, bereziki kartografiari zegokiolarik bere sorreran, baina ondoren, Ilustrazio garaiko entziklopedismoaren eraginez, Arkeologia, Historia, Antropologia edo Psikologia bezalako eremuetan ere aplikatu zena, bereziki zientzia sozialen inguruko alorretan. Ezagutza hori normalean gainera, irudien bidez aurkezten zen eta azkenik zientzia enpiriko ia guztietara hedatu zen (Buchloh, 2006: 86-87), begiradarekin zeharo lotuta zegoelako Didi-Hubermanek berak azpimarratzen duen moduan: “l’atlas est une forme visuelle du savoir, une forme savante du voire” (2011: 12).

Dudarik gabe, atlasik ezagunenetakoa aurrez aipatutako Aby Warburgek eginiko proiektua izan zen, *Bilderatlasa* edo *Mnemosyne* ere deiturikoa. Egitasmo honen inguruan 1905. urtean jada pentsatzen hasia zen egilea, baina azkenik fisikoki burutzeari 1924an ekin zion, bere bizitzako azken urteetan hain zuzen ere, eta hori zela eta 1929an, Warburg hil zenean, amaitu gabe gelditu zen proiektua. Badirudi Richard Semon Wolfgang biologoak idatzitako *Die Mneme als erhaltendes Prinzip im Wechsel des organischen Geschehens* (Mnemea kontserbatzio printzipio gisara organismo bizien aldaketetan) entsegua irakurri ostean ekin ziola lanari bertan inspiratuta, memoria eta inskripzioaren arteko loturetan interesatu eta oinarriturik²¹. Lan honen bidez, aztarna edo sinbolo kulturalak -engrama

21 1904. urtean argitaratu zuen lan honetan, Richard Semonek edozein organismo bizietan, edozein estimulu edo esperientziak -bai kanpoko zein barnekoak- ondoren berreskura daitekeen aztarna mnemiko bat edo engrama bat uzten duela eman zuen aditzera haien materia zelularretan (Guasch, 2011: 24). Informazio gehiagorako ondorengo bibliografia kontsultatu daiteke: Semon, Richard

ere deiturikoak-, organismo bizietan ez ezik euskarri bisualen bidez kultura bakoitzaren memorian erregistratuak edo artxibatuak gelditzen zirela ulertu zuen Warburgek (Rampley, 2000: 88) eta hori dela eta, memoria kulturala bizidun gisara aurkeztu zuen, eta beraz, orainaldi kulturala definitzeko ahalmena duten iraganeko aztarna edo engramak berreskuratu daitezkeela ere berretsi zuen (Rampley, 2000: 88).

Ez da kasualitatea Warburgek atlas hitza erabiltzea bere jakintza sistema berria izendatzeko; aipatutako tradizioaz gain, eta sistema metodologiko gisa erabiltzeaz gain, badirudi atlasaren irudia bereziki interesatzen zitzaioela egileari, mitologiari, alegoriari eta bere autobiografia propioari ere lotuta Didi-Hubermanen azalpenen arabera. Hain justu, bere Atlas proiektua Titanaren irudiarekin lotu daiteke Lehen Mundu Gerra amaitu eta jasandako egoera itogarri eta latzaren aurrean buruturiko erantzun aske eta sutsu gisara ulertuz gero. Azken finean *Mnemosyne* proiektua bere etorkizun tragikoaren aurreko jakin minari erantzuna emateko modua izango da eta Warburgek Mediterraneoko gizarteen historiari buruz pentsatzeko erabiliko duen oinarritzko elementua bilakatuko da Atlasaren irudia. Izan ere, alde batetik kultura guztiak bere munstro propioak ezagutarazi beharraren tragedia izango baitu kontuan Titanaren irudiaren bitartez, baina bestetik pentsamenduaren alorrean munstro guzti horiek azaldu eta haietatik askatzeko ezagutzak ere garatu nahi izan baitzituen (Didi-Huberman, 2011: 84-85).

Atlasa sortzeko, jakina denez, irudiez baliatu zen Warburg eta horiek antolatzeke erabili zuen metodoa sinplea baina eraginkorra izan zen: irudi ezberdinak taula ezberdinen gainetan lotura formalak kontuan hartuta sailkatzea. Jatorri erabat ezberdinetako irudien multzokatzeak egin zituen zoriz, aurretik aipaturiko engrama kultural horien berreskurapena bilatu nahi zuelarik: argazkiak, grabatuak, pinturak, eskulturak, arkitekturak, muralak, miniaturak, zigiluak, publizitateko irudiak, etab. baina teknologia eta zientziari dagozkien irudiak ere erabiltzen zituen. Denetik multzokatzen zuen, gai ezberdinetako irudiak eta kultura ezberdinei zegozkienak, baina arreta berezia haietan ohikoak ziren edo

(1904), *Die Mneme als erhaltendes Prinzip im Wechsel des organischen Geschehens*, Engelmann, Leipzig eta Schacter, Daniel (2001), *Forgotten Ideas, Neglected Pioneers: Richard Semon and the Story of memory*, Psychology Press.

behin eta berriz ia modu errepikakor batez agertzen diren gai, jestu eta gorputz espresioei ipiniaz bereziki (Guasch, 2011: 24-26). Hainbat panel egin zituen, bata bestearikiko independente, bakoitza inpresioz kidetasun morfologiko edo eta semantikoak izan zitzaizketen irudiak bilduaz eta modu horretan multzokatuz, euren artean kateatze sistemen bidez antolatzen zituelarik.

Taldekatze horiek honela, memoria sozio-kulturalaren artxibo gisara uler daitezke, zeintzuk historia diskurtsibo bat egituratu beharrean, historiara hurbiltzeko modu zatikatu eta ikuspegi berriak proposatzen baitituzten (Guasch, 2011: 24-26). Artxiboarekin gertatzen den bezala, dokumentu pilaketa bat izateaz gain, bien arteko beste ezaugarri komun bat hauen irakurketa litzateke, liburuak bezala ez baitira lehengo orritik azkenekoraino segidan irakurtzen, baizik eta modu arbitrarioz. Biak gainera izaera definigaitzazkoak dira, beti gehitu eta kendu daitezkeelarik dokumentuak haietatik, beraien itxura eta haien bidez transmititu daitekeen mezua eta ideiak eraldatuaz (Didi-Huberman, 2011: 11). Azken finean taulak, disposizio eta topaketa iragankorrak biltzen zituen gainazalak besterik ez ziren. Haietan irudiak txandaka ipini zitezkeelarik nahi adina alditan, eta inolako hierarkiarik gabe gainera. Modu honetan, etengabe aukera berriak, topaketa berriak, harreman berriak, konfigurazio berriak sortzeko ateak irekita zeuden bertan, konplexutasun handiko sistema eratuaz. Hala nolako ordena antropologiko batzuk sortu zituen, aurretik ezagutzen ziren bestelako ordenekin inolako zer ikusirik ez zutenaK, helburua ez baitzen kontzeptu bateratu bat sortzeko sintesi lana egitea, ez eta zerbait sakonki deskribatzea ere artxibo bateratu bat eratzeko, ez eta klasifikazio zehatz bat burutzea ere inolako hiztegi edo entziklopediarik egiteko. Alderantziz, irudien bidez, aurretik topatuak ez ziren eta hain agerikoak ez diren harremanak sortzea zen helburua, harreman intimo eta sekretuak, zeharkako ezagutza ahalbideratzen zutenak, amaiera eta mugarik ez duen historia konplexu batena (Didi-Huberman, 2011:18-20). Une oro behin eta berriz hasten zen irakurketa bat zen berak bultzatzen zuena, alegia munduaren etengabeko berrirakurketa baten praktika, Ernst Gombrichek Abby Warburg eta bere lanaz esan zuen moduan:

“seleccionó, ordenó y clasificó partes de la historia de la humanidad configurando combinaciones que le impulsaron a

reconstruir otras de un modo infinito (...). El método de colgar fotografías en un panel representaba una manera fácil de ordenar el material y reordenarlo en nuevas combinaciones” (Gombrich, *Aby Warburg. Una biografía intelectual*, (1992: 264), Guasch, 2011: 25ean aipatua).

Atlasean beraz, bertan sortzen diren hutsuneen presentziak sistemaren beraren ezaugarri nagusienetariko bat bilakatu ziren, modu horretan osotasunaren eta baturaren kontzeptu eta estetikaren aurka jotzen zuelarik. Honela bada, Atlasaren ezaugarrien artean, aniztasuna, dibertsitatea, isiltasun eta hutsunez beteriko izaerak topatu daitezke, bai eta muntaia prozesu guztietan presente dagoen hibridazioa ere. Hain justu ere irudiak filmeen ekoizpen prozesuetan bezala bata bestearen alboan ipini beharra zegoen aurretik aipatutako lotura eta irakurketa berriak egiterako garaian. Esan daiteke espezifikotasuna, purutasuna eta erabateko ezagutzaren ideiak deseraikitzea lortu zuela proiektu honen bidez, zeharkako ezagutza bultzatuaz (Didi-Huberman, 2011: 13).

Hori dela eta, Didi-Hubermanen hitzetan, atlasak zientzia ziurra eta bere baitan autoaldarrikatzen duen egiaren benetakotasun aldagaitza apurtzeko gaitasuna duela; ikerketarako eta esploraziorako zirrikituak sortu eta betikotutako axiomak alde batera uzteko ahalmena baitu. Oraindik ere bururatu gabeko aukera eta ideiei atea irekitzen dien erreminta bat litzateke, haren funtzionamendurako motor nagusia, irudien arteko loturak egingo lituzkeen irudimena bera litzatekeelarik. Kasu honetan ordea, garrantzitsua da zehaztapen bat egitea, irudimena Goethe, Baudeleire edo Walter Benjaminen arabera ulertuta aplikatu beharko baikenuke beti ere. Alegia, ez fantasia pertsonalaren adierazle modura, baizik eta ezagutza bideratzeko ahalmen handiko tresna gisara; behaketa zuzena eta hutsaren bidez egiteko gai ez garen loturak begiztatzeko aukera ahalbideratzen duena (Didi-Huberman, 2010: 14-58).

Bestetik, aipagarria da berriz ere artxiboarekiko proiektu honek izan dezakeen harremanera itzuliaz, eta nahiz eta aurretik aipatu bezala Warburgen atlasa eta artxiboaren kontzeptualizazio postestrukturalisten artean komunean dituzten hainbat ezaugarri topatu, zenbait autorek oraindik ere, eta tartean Didi-

Hubermanek berak, aipatutako Atlasaren ezaugarriak artxiboekiko ezberdintasun gune gisara ikusten dituela. Gezurra badirudi ere, oraindik pentsalari honek artxiboa erabateko ezagutza osatuaren eremu gisara ulertzen jarraitzen baitu, bere definizio tradizionalaren baitan: “c’est un quoi un atlas se distingue de tout catalogue et même de toute archive supposée intégrale” (2011: 14). Didi-Hubermanen adierazpen hauek bereziki interesgarriak dira, argi uzten baitute oraindik ere artxiboaren definizio tradizionalak duen garrantzia eta presentzia.

Alabaina, bien artean ezberdintasunak daudela agerikoa da, antolaketa sistematik bertatik hasiaz. Izan ere, bietan dokumentuen pilaketa izanik oinarria, Atlasean dokumentu guztiak taula baten gainean begien bistan egoten ziren, beraien artean egin zitezkeen elkar harreman eta loturak berehala burutzeko aukera eskainiaz. Artxiboan berriz, dokumentuak gordeta, edo pilatuta eta modu sistematiko batez antolatuta egon ohi direla kontuan hartuta, haietan biltzen diren dokumentuen irisgarritasuna zaildu egiten da aurrez aztertutako moduan eta Didi-Hubermanek berak ere aitortzen duen bezala. Beraz, Atlasaren kasuak ahalbideratzen duen ikusgarritasuna dela eta, bertatik sor daitezkeen ideiak ikusleek atzitzea, jasotzea eta identifikatzea errazten du, era berean beraien arreta ere gehiago deituaz, baita bertatik sor daitezkeen ezagutzarekiko jakin mina, ezin egona eta irrika sortuz ere. Didi-Hubermanen hitzekin jarraituz, ondorioz, artxiboan lan egiteko pazientzia handia beharrezkoa da, bertako informazioaren bidez sortu daitezkeen harreman eta informazio-loturak burutzea askoz ere motelagoa baita. Eta ezberdintasun guzti hauek, aipatu bezala, bereziki ikusgarritasunari loturik datozenak dira. Guzti hau dela eta, azken finean, Didi-Hubermanek atlas artxiboaren eboluzio gisara planteatzen du, eta nahiz eta argi eta garbi posizionatu atlasak bermatu ditzakeen aukera interesgarriagoenen alde, aurretik artxiboen existentziarik egon izan ez balitz, atlasak ere ez zirela sortuko aipatzen baitu (2011: 290).

Honela, proiektu honen garrantzia, atlasen tipologiaren inguruko dekonstrukzio eta birsortzea burutzean ez ezik, Artearen Historiaren eraikuntzarako metodologia berri bat planteatzean egon zen (Didi-Huberman, 2011: 83). Ordura arte eraikitako Artearen Historiaren ikuspegi mugatu eta konpartimentu hierarkiko eta estatikoz osaturikoa erabat alboratu baitzuen, baita ordura arte artelanak aztertzeko erabiltzen ziren metodo formalista eta estilistikoak ere, historia

ikuspegi polizentriko baten bidez eraikiaz eta horretarako besteoi ere tresnak ahalbideratuaz (Guasch, 2011: 24-26).

Baina bestetik, ezin ahaztu daiteke Aby Warburgen proiektu honek ondorengo urteetan arte praktika artistikoan ez ezik komisariotza eta erakusketen instalazioan ere eragin handia izan zuela, bereziki tipologia honek bermatzen duen ikusgarritasuna dela eta, idazketa bisualak burutzeko tresna erabilgarri gisara ulertuaz, eta baita narrazio ezberdinak sortzeko dispositibo baliagarri, esperimetal eta eraginkor gisara ere (Equipo TransHisTor(ia), 2018: 147-173).

Walter Benjamin eta Barnebideen liburua²²

Warburgen proiektuarekiko kronologikoki eta ia modu paraleloan sortu zuen Walter Benjaminen *Barnebideen liburua*²³. Bertan, ilustrazio garaiko Historiaren kontzeptu eta eraikuntza moduekiko guztiz modu kontrajarrian, bigarren mailakotzat jotzen ziren istorioen narrazioa proposatu zuen. Alegia, Historia ofizialtzat dugun horren kontrapuntua eta ordura arte Historia hori idazteko alboratu eta kontuan hartu ez zen hura bere narrazioan txertatuaz, eta era berean, bestelako historia hauen garrantzia eta beharra azaleratuaz (Arantes, 2018: 451-452). Honela bada, azalduko dudan moduan, Benjaminen proiektu hau Warburgenarekiko oso hurbil koka daiteke, bai formatuari dagokionez, eta baita metodologiari dagokionez ere (Didi-Huberman, 2011: 194).

Rampleyren arabera, proiektu honen bidez Benjaminek modernitatean gauzatu ziren aldaketa nagusien berri ezin hobeto ematen du. Hura, teknologia berrien sorkuntzen garaia izateaz gain, espazio-denboraren esperientzian eta irudikapenen

²² Jatorriz *Das Passagen-Werk* du izenburutzat lanak eta gaztelaniara *Libro de los pasajes* gisara itzulia izan da.

²³ Nahiz eta ikerketa honetan *Barnebideen liburua* zentratuko naizen hau izan zelako ondorengo urteetan artearen esparruan eragin nagusia izan zuen proiektua eta bere obra garrantzitsuenatzat ere jotzen dena egun, aipatu beharrekoa da Guaschen arabera, aurretik ere beste zenbait lan burutu zituela artxiboaren kontzeptuari lotu zitezkeenak. Horren adibideetariko bat *Einbahnstrasse* (Norabide bakarra) izan litekeelarik. Izan ere, 1923 eta 1928 urteen artean burututako proiektu honen oinarria ere badirudi dokumentuen pilaketak izan zirela (Guasch, 2011: 21-23).

erabateko aurretiko joerak hankaz gora jarri ziren garaia izan zelarik. Garai hartan gertatutako aldaketa material eta kontzeptual horien ondorioz, aldiberekotasun bisualak baldintzatutako espazio eta denboraren kolapsoaren ideia azaldu baitzen, zeina Benjaminen proiektuan ez ezik aurretik aztertu dugun Warburgen Atlasaren kasuan ere zuzenean islatzen den (1999: 96).

Warburgen antzera, Benjaminek ere argi zuen historia, narrazio hutsez sortu beharrean, irudien bidez era eraikitzen zela; bata bestearen alboan ipintzen ziren irudien bidez. Era berean argi zuen historia bera zati ezberdinen muntaiaren bidez osaturiko narrazioa zela, eta hain zuzen ere metodologia hau bera saiatu zen bere proiektu honetan aplikatzen. Hori zela eta, gauzak esan soilik egin beharrean, erakusteari ekin zion, historikoki, historiagileek izandako rola eta lan egiteko moduak zalantzan jarriaz: historia eta iragana hitzaren bidez eraiki beharrean, irudiarekin ere lotzen hasi zelarik bera (Weinrichter, 2010: 73-74).

Warburgen antzera, Benjamin ere proiektu honetan bere bizitzako azken urteetan aritu zen lanean, zehazki, 1927tik 1940an hil zen arte. 13 urte luze eman zituen horretan, eta dudarik gabe bere lanik gorenentzat jo zuen. Lan hau liburu teoriko huts bat baino gehiago izan zen ordea, ia proiektu experimental bat. Izan ere, bertan lehen mailako material fisikoa, -material eta dokumentu autobiografikoak besteak beste- eta teoria uztartu nahi izan zituen, zitei eta interpretazioei ere lekua eginez, eta guztiarekin konstelazio bat sortuaz. Baina beti ere material fisiko eta zitei pisu eta garrantzi berezia emanaz interpretazio eta teorien gainetik.

Proiekturako erabili zuen material guztia bere jatorrizko testuingurutik ateratzen zuen, aurretik izandako zentzua eraldatu eta irudi dialektiko batean bilakatzen zuen, hura beste zita edo dokumentu baten alboan jarriaz eta beraz, esanahi eta ideia erabat berriak sortuaz (Weinrichter, 2010: 73). Horretarako gainera, izaera oso ezberdinetako dokumentu zati eta zitez baliatu zenez, goi mailako kultura eta garaian sortzen ari zen kontsumo kultura edo masen kulturaren artean nabarmenki garatzen ari zen bereizketarekiko ere ikaragarrizko haustura suposatu zuelarik proiektuak, eta hori zela eta, besteak beste garaiko beste hainbat teorialariren kritikak -tartean Theodor W. Adornorenak- jasan behar izan zituen (Weinrichter, 2010: 74).

Honela bada, eta azken finean Benjaminen lanaren erroa dokumentuen pilaketa bat izanik, nolabait artxihoaren izaerari lotzen zaion beste lan bat litzateke hau. Egilearen interes edo helbururik nagusia artxihoaren *modus operandia* aplikatuta eta iraganeko gertaerekiko erlazioan duen izaera zatikatuz ahalbideratuz, garaiko gizartearen analisi kulturala burutzea izan zelarik. Proiektua burutzeko erabili zuen dokumentu bakoitza iraganari zegokion zati gisara ulertu zuen, eta hauek bere horretan erabili zituen, bata bestearekiko segidan ipiniaz aurretik esan bezala, eta haien inguruko inongo iruzkin edo inpresiorik plasmatu gabe. Azken finean, muntaia zinematografikoan erabiltzen den antzeko teknika materialen metaketa bati aplikatuz.

Badirudi XIX. mende amaierako Pariseko galerien inguruko bere narrazioa kontatzeko metodologia gisara muntaia literarioa erabiltzearen arrazoia I. Mundu Gerra ostean abangoardia artistikoen landutako muntaiarekiko zuen interesean (bai teknikoki zein kontzeptualki) egon litekeela, hain zuzen ere, espazioaren eta denboraren etenaldien eta zatikatzeen araberrako antolaketa eta eraikuntzaren garapenaren jatorria kubistek landutako teoria eta praktiketan kokatu baitaitezke besteak beste. Modu honek gainera, Historiaren kontzeptua metafora espazialen bidez sorrarazteko aukera eman zion, historia linealaren ideiarekin apurtuz eta irudi dialektikoaren ideiarekin jolastuz (Guasch, 2005: 161).

Bestetik, eta proiektua liburu baten formatura bideratuta zegoen arren, testu diskurtsiboak idazteko erabiltzen den metodologia alde batera ere utzi zuen, eta liburuko zati bakoitza fitxa moduan egituratu zuen, iraganeko gertaera bakoitza haietako bati atxikiaz. Metodo honen bidez, liburuetan ohikoa den irakurketa linealarekin apurtuz proiektu ireki bat planteatzea lortu zuen, gertaeren artean irakurleak nahi adina konbinazio eta lotura burutzeko aukera sortuz, nahi adina salto eginaz atal batetik bestera; orriak mugitzea ahalbideratuko lukeen album modukoa izanik emaitza. Honez gain, eta proiektua irakurleentzat eskuragarriagoa izan zedin, kategorizazio eta kolore sistemak erabili zituen edukien antolaketarako. Honela, dokumentu bakoitza 36 titulu ezberdinen baitan kategorizatu zuen, hala nola, moda, ametsaren hiria, argazkigintza, katakonbak edo prostituzioa izanik horietariko batzuk; eta kategoria bakoitzari kolore bat esleitu zion, dokumentu bakoitza hari zegokion kategoriari koloreen bidez lotzeko.

Azken finean, proiektu honen bidez Benjaminek Ilustraziotik zetorren Historiaren kontzeptu lineal eta aldaezinaren aurkako aldarrikapena burutu zuen, historiaren ulermenaren inguruko birplanteaketa baten beharra aditzera emanaz eta hura ekintza aldagarriez osaturiko narrazio gisara irudikatuaz. Horretarako, ordura arte Historia eraikitzeke erabilitako metodologia sagaratuak eta sistema hierarkikoak zalantzan ipini zituen, eta bata bestearen atzetik zetozen gertaera historikoen kontakizunak, espazio kulturalaren ideiez ordezkatu zituen (Guasch, 2011: 21-23).

Hortaz, ikusi eta aipatu dudan bezala, Benjamin eta Warburgen proiektuetan ezinbestean topa daitezke antzekotasunak, besteak beste beraien proiektuen antolaketa erabilitako muntaiaren teknikarekin narrazioaren linealtasuna desafiaterakoan, esanahi berriak sortzeko aukerak bermatuaz eta ezagutza sortzeko metodo berriak aurkeztuaz artxiboaren ideiatik oso hurbil aurkitzen diren bi proposamenen bidez.

Azken mendeko ekarpen berri guzti hauek direla eta, artxiboa ulertzeko moduak ere eraldatzen joan ziren, hain zuzen ere artxiboa, iraganean gertatutakoa gertatu zen modu berean kontaktzen zuen instituzioa izatetik, interpretazioari eta testuinguratze berriei hertsiki loturiko eremua bilakatu baitzen, egia objektiboa kontatzetik urrun, bere helburu nagusia komunikazio tresna experimentalak izatea bilakatu zelarik (Ridener 2009: 118). Hori dela eta, erlatibitatean oinarritutako pentsamolde berri hauek, eta moralitasun guztiak baztertuaz, bereziki postmodernitate garaian Foucault eta Derridarekin batera garatu ziren joera berriei esker, artxiboak giza talde ezberdinen irudikapenerako ateak ireki zituen, mendebaldeko gizon zuriaren irudia eta Historia ofizialaz harago, bestelako istorio anitzak sortzeko aukera irekiaz, eta artxiboan gordetzen diren dokumentuen erabateko egiantzekotasuna zalantzan jarriaz (Ridener, 2009: 122-124). Schwartz eta Cookek aditzera ematen duten bezala, postmodernismo garaiaz geroztik garrantzi berezia hartu zuten artxiboarekiko botere eta ezagutzaren arteko harremanek, irudikapen eta errealtate, eta lekua eta identitatearen artekoek, historia eta memoriaren arteko balantzek, artxiboarekiko praktikek, eta gizarteak harrekiko izan ditzakeen beharrekiko ezaugarrien ulermenek (Schwartz eta Cook, "Archives, records, and power: The making of modern memory", *Archival Science*

2, (2002: 1-19) Ridener, 2009: 139an aipatua).

Egile guzti hauek beraien ekoizpenaren bidez bilatzen zutena, azken finean, XIX. mendean sortutako Historiaren eraikuntzaren ikusmoldea apurtzea eta hura erlatibizatzea zen, denboraren ulermen berriak sortzearena, teoria eboluzionista bera zalantzan jarriaz eta lineala eta zuzena ez den beste bat proposatuaz. Alegia, Historiaren izaera zehatza eta aldagaitza kritikatzeko zuten, eta haren etengabeko eraikuntza aldarrikatu (Arantes, 2018: 454).

Aldez aurretik aipatu bezala, ezinbestekoa izan da beraz XIX. mendetik ia gaur arteraino artxiboaren inguruan eta honekin lotuta Historiaren eraikuntzaren inguruan garatu diren teoria eta pentsamolde ezberdin guzti hauek aztertzea, gaia eta tipologiari loturiko artearen eremuan emandako praktika ezberdinak ikertzen hasi aurretik. Izan ere, guzti guztiek, modu batez edo bestez, erabateko eragina izan baitute arte ekoizpenari dagokionez, Didi-Hubermanek aipatzen duen moduan, eragin hau begi bistakoa delarik besteak beste, Hannah Höchen *Albumean*, Marcel Duchampen *Boîte-en-valisen*, Gerhard Richterren *Atlasean*, edo eta Christian Boltanskiren *Inbentarioetan* (2011: 17). Baina baita ondoren aztertuko dudan moduan erakusketen instalazioetan ere, eta beraz, hauen bidez bideratu, proposatu eta sortu nahi diren ezagutza sistema berrietan ere.

2. ARTXIBOAK MUSEOAN. OBJEKTUAK

Artxiboaren kontzeptua bera, artearen eremuarekin zuzenean bereziki 90. hamarkadatik aurrera hibridatu zen, besteak beste arte ekoizpenetan tipologia hori erabiliaz, baina baita komisariotza praktikan eta erakusketetan ere aplikatuaz. Hala ere, kontzeptuaren oinarritzko esanahira joz gero, alegia, objektuak biltze edo metatzearenera, hau da, aurreko atalean aztertu dudan biltzearen ideiatik gertuago egon daitekeen horretara, bi instituzioen arteko loturak, ia museoaren genealogiatik bertatik ikus daitezke. Haietan, azken finean, objektuen metaketak burutzen baitziren bildumak sortzerako garaian, artxiboetan dokumentuen pilaketak burutzen ziren modu berean; ondoren, objektu multzo haietatik hautatutakoekin instalazioak egiten ziren erakustaretoetan, mezu zehatzak sortu, ikusgarri ipini eta hedatuaz, zenbaitetan artxiboak ere horretarako baliatzen zirelarik. Azpimarratu beharrekoa da gainera, ekintza hauek ez direla museoetan burutzen diren ekintza osagarriak edo marjinetan kokatzen direnak, baizik eta bere izaera erro errotik definitzen dutenak direla, argi utziaz, zalantzarik baldin bazegoen, bi instituzioen artean oinarri-oinarritik hasita egon daitezkeela antzekotasunak.

Instituzioen arteko lotura hauek landuko ditut kapitulu honetan. Horretarako, lehenik museoetako bildumen inguruko genealogia labur bat proposatuko dut, baita museo eta bisitarien artekoa historia posible bat ere; ondoren, honek artxiboekiko izan ditzakeen bestelako loturen azterketak egingo ditut; eta jarraian, artxiboak arteen ekoizpenetan izandako elkar eraginetan sakonduko dut, komisariotzaren eta erakusketen alorrean ere kontuan hartuaz.

2.1. LILURATIK ARRAZOIRA

Badirudi objektuak -naturalak zein artifizialak- biltzearen ideia Europan jada XVI eta XVII. mendeetan zehar bogan zegoen joera zela, eta hau zuzen-zuzenean ezagutzaren kontzeptuari lotzen zitzaioela. Hain zuzen ere garaian, objektuen jabe izatearen ideia, haien ezagutzaren jabetza izatearekin ere lotzen baitzuten

(Findlen, 1994: 4). Iragana, eta urrutiko leku eta gizarteak, haietatik bildutako aztarnen eta hondakinen bidez ezagutu zitekeenaren ustea zegoen, eta horregatik, pixkanaka, ezezagunarekiko interes edo jakin min hori zela eta, testuinguru berezi horietatik jasotako objektuak izatearen desioa eta gustua geroz eta gehiago garatzen eta zabaltzen joan zen, azkenik, objektu horien metaketa ia sistematikoak egitera iritsiaz, eta haiek kabinete berezietan biltzen hasiaz. *Wunderkammer* gisara izendatu zituzten areto hauek. Beraz, objektu bitxiak bildumatzearen joera hori garaiko enpirismoari lotuta ulertu behar dugu alde batetik, baina era berean, baita europarrek exotikotzat jotzen zituzten lekuetara -bereziki Asia eta Afrika- egiten zituzten bidaiei ere. Izan ere, bereziki haiek suspertua izan baitzen.

Wunderkammer deituriko kabinete horietan, nolabait garaian munduarekiko zuten ikuspegia berregiten zuten miniaturan: ezagutzen zuten guztiaren irudikapen gisara funtzionatzen zuten objektuak biltzen zituzten haietan, pinturak eta eskulturak barne. Hala ere, eta nahiz eta hasieran bilaketak eta metaketak ia zorizkoak izan, denborarekin, eta haien tamaina handitzen zihoan heinean, bildumak sistematizatzen hasi ziren, eta hori zela eta kabinete hauen izaera ere aldatzen joan zen, objektuen pilaketa hutsak izatetik, haietan zituzten objektuen katalogazio eta inbentariatze lanak ere egitera igaroaz, eta beraz, modu paralelo batez, dokumentazioz beteriko artxibo txikiak osatuaz bilduma haiek antolatzeko asmoz (Blasco Gallardo, 2007: 26).

Bestetik azpimarratu beharrekoa da, nahiz eta *Wunderkammerrak* ekimen pribatuetatik sortuak izan, bisitatu zitezkeen espazioak zirela. Bertan erakusten ziren objektuen nolakotasun eta izaera berezi horiek kontuan izanik, erraza da bertaratzen ziren bisitariak erabateko jakin-minez inguratzen zirela ulertzea, erakusgai zeuden objektu horiei izugarritzko aura atxikiaz, miresmenez beterik begiratuaz, gurtuz, ia kultuzko errituen pare. Gertaera honekiko Melisa Tanek ez ohiko irakurketa interesgarri bat proposatzen du, bitxikerien kabinete hauetan burutzen zen gurtza mota hau Erdi Aroko elizetako erlikiekiko gurtzekin alderatuaz, eta biak tradizio ildo berdinen partaide gisara aurkeztuaz. Izan ere, erlikiak santuen presentziaren adierazle baldin baziren, *Wunderkammerrak*, berriz, Europa Mendebaldeko gizartearen zati handienak oraindik ere ezagutzen ez zuen “Mundu Berriaren” ideia-aren presentziaren irudikapenak ziren (Tan, *The*

World at Home: Curiosity Collecting in the First Age of Globalisation, c. 1550-170, (2010: 57) Dantas, 2020: 59an aipatua). Tanek azaldutako lotura honen bidez, argi gelditzen da *Wunderkammer* hauek eta haietan burutzen ziren bildumek garaian izandako onarpenaren zergatia, bogan zegoen enpirismoaren eta erlijio tradizionalaren gurtza sistemaren arteko sinbiosi modukoak bilakatu baitziren espazio berri haiek. Garai berriko tenplu berri bilakatu ziren, ezagutzaren tenplu hain zuzen ere, era berean ondorengo mendeetan sortuko ziren museo eta bildumen aitzindari izanaz. Objektuen bilduma hauek izango dira ondoren familia ezberdinek, Elizak eta beranduago baita Estatuak ere, museo, liburutegi eta artxihoak sortzeko erabiliko dituzten harrobiak; ezagutzaren gordailu izatearen funtzioa hartuko dutenak (Schwartz, 2010: 74).

Honela bada, XVIII. mendean zehar ilustrazioaren proiektuak Elizak, aurreko mendeetan gizartearen gainean izandako botere eta eragina murrizteko erabiliko ditu espazio hauek, egia unibertsala egia sekularrari lotzen hasi baitzitzaion ordutik aurrera: arrazionala eta egiaztagarria denak, eta beraz objektibotasunaren estatusa duenak, aurrez egia erlijiosoak izandako lekua hartuko du, eta museoak izango dira memoria ofizialaren defentsa lanak burutuko diren espazio nagusiak (Duncan, 2007: 22).

Guzti hau dela eta, bitxikerien kabinete hauek ezagutza unibertsala artikulatzeko lehen saiakeratzat hartzen dira zalantzarik gabe.

Kontuan hartu beharreko beste datua zera da, XVI eta XVII. mende hauetan garatu ziren kabinete hauek bereziki Europako elitearen esku sorturikoak izan zirela, eta beraz, aurrez aipatutako ezaugarriez gain, bilduma hauen beste helburuetariko bat beraien estatusa, beraiek lortutako ezagutza eta zituzten aberastasunak erakustea izan zela. Era berean, beraien ikuspuntuaren baitan mundua sistematizatu, kontrolatu eta ez ezaguna zen horri egitura zehatz bat ematen zitzaion. Guzti hori modu eraginkor batean lortzeko, badirudi bereziki lilura eragitea bilatzen zutela eliteek beraien publikoan¹, hots publikoa txunditzea. Izan ere, lilura honen

¹ Aipagarria da lilura hori ez zutela soilik beraien kabineteetara publikoak egiten zituen bisiten bidez lortzen, baizik eta badirudi ohikoa zela beraien bildumetako zenbait objektu hartu eta egunerokotasunean ere erabiltzea. Honela, haien ikusgarritasuna are gehiago bermatzeaz gain, beraien boterea ere are eta publikoagoa eta ikusgarriagoa egitea lortzen baitzuten. Adibide gisara,

bidez beraien boterea ez ezik, gainontzeko hiritarrekiko zuten autoritatea ere kontsolidatzea lortzen baitzuten (Yaya, 2008: 174), objektuekiko sorturiko aura edo miresmena haien jabeetara, alegia eliteengana estrapolatuaz.

Hurrengo mendeetan zehar, alegia, XVII. mende amaieratik hasi eta XVIII. mende hasiera ingurura bitartean, aurreko urteetan gizartean egondako bitxikeriekiko interes huts hura alde batetara gelditzen hasi zen, bereziki arrazionalismoaren gorakada zela eta, eta ondorioz, jakintza eremu zehatzetan espezializatutako bildumak sortzen hasi ziren lehenengo objektuen pilaketa haietatik pixkanaka. Arrazionalismo berri honekin batera, instituzio berri bat sortu zen: museoa². Ordura arte, *Wunderkammer*retan objektu guztiak batera eta elkarrekin nahastuta erakusten baldin baziren, elkarren artean izan zitzaizketen maila ezberdinetako loturak albo batetara utziaz, garai berri honetatik aurrera eliteak beraien aberastasunak modu antolatuago batean erakusten hasi ziren, hau da, objektuak antzekotasunen arabera multzokatuaz, eta familia edo espezie berekoak elkarren alboan jarriaz. Modu honetan, eta nahiz eta oraindik ere beraien helburua munduaren irudikapen zehatz bat egitean zetzan, irudikapen hori modu arrazionalago eta harmoniatsuago batean aurkezten hasi ziren (Hopper-Greenhill, 1992: 140). Garai honetatik aurrera ezagutzen arteko bereizketa ematen hasi zen ondorioz, eta ulertezina bilakatu zen, adibidez, historia naturaleko bilduma baten alboan arte lan bat ipintzea. Are gehiago, pinturak eta eskulturak ere beraien artean bata bestetik ezberdinduta erakusten ziren, jakintza alor ezberdinetakoak

1599. urtean Federico I.a Wurtenbergeko dukeak antolaturiko inauterietan, “Amerikako Erreginaz” mozorrotu izana aipatu daiteke bere kabinetean zituen Ameriketako arma batzuetatik kendu zituen lumekin; edo eta Austriako Fernando II. Artxidukearen pasartea ere ezaguna da. Azken kasu honetan, badirudi bere bigarren ezkontzan erabili zuen kaskoa bere bildumako objektu aurre-kolonbiarretatik hartutako lumez dekoratu zuela (Yaya, 2008: 174).

2 Museoen sorreraren genesiari dagokionez hainbat instituzio ezberdin aipatzen dira aitzindaritzat: British Museuma, 1753an sortua, Estatuak fundatutako lehen museotzat jotzen da; Ashmolean Museuma ere zenbaitek aipatzen dute aitzindari moduan, Oxfordeko Unibertsitatearekiko loturan 1683an fundatua izan zena; eta beste batzuk 1471. urteraino jotzen dute atzera, Sixto IV.ak inauguratutako *Museo Capitolino*a hartuaz museo modernoek hazi gisara, hain zuzen ere, bere galerietan publiko zehatzari bisitak egiteko aukera eskaintzen baitzitzaion. Hala eta guztiz ere, instituzio guztien artean bat azpimarratzekotan, hori Louvre museoa litzateke. Nahiz eta objektu, ezagutza, erakusketa espazio eta komunitateen arteko harremanak bideratzeko asmoak zituzten instituzioen artean beste adibide bat besterik ez izan garaian, mendebaldeko historiako lehen museo publikotzat jotzen da, bere atea 1793an ireki zituelarik (Abt, 2006: 115).

zirela ulertzen baitzuten, azken hauen arteko lehen loturak eta nahasketak XIX. mendetik aurrera soilik eman zirelarik (Tzortzi, 2015: 44).

Hala ere, arrazionalismoaren eta positibismoaren eraginaren ondorioz, XVIII. mendean garatzen hasitako antolamendua are gehiago hedatu eta finkatu zen XIX. mendean zehar, eta hain justu ere ideia horiek izan ziren sortzen hasitako museoen oinarri bilakatu zirenak. Hori zela eta, saiakera handiak egin ziren besteak beste museoetako historiagileen eskutik, arrazoia eta zientziaren tenplu berriak ziren haiek, aurreko mendeetako *Wunderkammer*retatik ezberdintzeko. Hierarkia argi bat inposatu nahi izan zuten, ordena eta arrazoian oinarrituta. Bitxikerien kabinetek desordena eta kaosaren isla, eta koherentziarik gabeko espazio hutsa gisara definituaz, argi eta garbi utzi zuten museoek espazio horiekiko zuten supremazia aurrerapen historikoaren kontzeptuari lotuta (Bennet, 1998: 1-2).

Gai honi dagokionez, interesgarria da zenbaitetan kaosetik ordenara eman zen ustezko garapen hau, beste bi eremurekiko paralelo irudikatu izan dutela ikerlariek. Batetik, garaiko Estatu-nazioen indartzearekiko, hain zuzen ere Estatu berriaren isla bilakatu baitziren Eileen Hooper-Greenhillek *The Museum in the Disciplinary Society* entseguan azaltzen duen moduan (1989: 63-89); baina bereziki zientziaren aurrerapenarekin lotua, alegia, akats edo hutsegiteetatik hasi eta lege unibertsalak lortzeko bidearekin. Eta preseski, zientziarekin egiten zen parekatze hori zela eta, jakintzagai bakoitzaren garapen eta antolamenduari geroz eta garrantzi gehiago ematen hasi zitzaion, museoak ere horien arabera espezializatzen hasi zirelarik: geologikoak, historia naturalekoak, artekoak, etab. Munduaren ikuspuntu zientifiko zehatza eta ulergarria irudikatzeko asmoz beti ere, eta helburu hori lortzeko asmoz, instituzio gehienetan bilduma berriak osatu zituzten irizpide hauetan oinarrituta. Adibide esanguratsu bat museo naturalen kasua izan daiteke. Izan ere, Carl Linneusek naturako espezieak zehaztu eta sailkatu zituenean, museoaren nahia haien bildumetan zehaztu eta sailkatutako espezie bakoitzeko ale bana izatea bilakatu baitzen, munduaren beste ertzeko landare edo espezie arraroak edukitzeak garrantzia galduaz. Ez baitugu ahaztu behar, museoaren helburua naturako lege unibertsal horiek beren aretoetan irudikatzea zela. Eta instituzioen helburu berri hau zela eta, museoetako bildumak ikaragarri

hazi ziren garaian.

XVI. eta XVII. mendeetan zehar beraien helburua txunditzea edo liluratzea baldin bazen, XIX. mendetik aurrera beraien funtzioa erabat aldatu, eta Lurraren historia, bizitzaren historia, gizonarena, eta gizartearena azalertzeko, eta garapen historikoko une ezberdinen irudikapenak burutzeko erabiltzen hasi ziren beraz museoak. Azken finean, bere aurrekariak egin zuten bezala, instituzio hauek ere beraiek hautatutako objektuen eta murgilduta zeuden mikrokosmos totalizatzailarekiko erlazioan, munduarekiko ezagutzaren irudikapen eta botere posizio zehatz bat sortu zuten (Bennet, 1998: 96-97), eta era berean, gizarte mota zehatz bat irudikatzen zieten bertaratzen zen publikoari.

Irudikapen horren oinarria zalantzarik gabe garaiko mendebaldeko Europako gizon zuri burgesarena izan zen, eta beraz, ondorioz, bazterketa sexista eta arrazista garbiak burutzen ziren haietan (Bennet, 1998: 97). Are gehiago, Walter Mignoloren arabera, museo-instituzioak egun ezagutzen dugun mendebaldeko gizartearen identitatea eta ezaugarriak sortzeko ezinbestekoak izan ziren (Mignolo, 2014: 7), mendebaldeko zibilizazioaren identitate eurozentrikoaren oinarriak ezartzeaz gain, enpresa kolonial nagusiak ere kultura nazionalen baitan kontsolidatu baitziren europar mundua ez zen hura haietatik definituaz. Jardun horretan, Ingalaterrako *British* museoaren garrantzia aipatu genezake, Frantziako *Louvre* museoarena, eta Alemanian berriz, Berlineko museo etnologikoarena besteak beste, inperialismoaren sinbolo kultural bilakatu, eta hiritarren aurrean, munduko kulturaren zaindari gisara aurkezten zirelarik.

Hori dela eta, garai honetan ematen den beste aldaketa, bildumen bidez burutzen den boterearen erabilera eta aplikazioarena izan zen. Hain justu, aurreko mendeetan autoritatea liluraren sorreraren bidez bermatzen baldin bazen, XIX. mendetik aurrera, gizartearen heziketaren bidez bideratu nahi izan baitzuten publikoari eliteen munduaren ikuspegia eta haiek bultzatzen duten historiaren ikuspegi partikularra txertatuaz baliabide museologikoen bidez. Ondorioz, objektuak erakusteko moduetan ere aldaketak etorri ziren, izan ere, *Wunderkammer*retako instalazioetan objektuekiko kultura eta sekretismoa bultzatu nahi zen bitartean, museoetan ulergarritasuna eta argitasunaren bilaketa baitzen garrantzitsua,

anbiguotasunari lekurik utzi gabe (Bennet, 1998: 39-47). Dena den gai hau behar bezala aztertzeko berebizikoa da museoak eta publikoen harreman historikoetan sakontzea.

2.2. GORPUTZAK MUSEOAN

XVIII. mendeko iraultza burgesaren oinarrietan fundatutako museo hauen izaeraren erro garrantzitsuenetariko bat haien publikotasuna zen. Hain justu, Antzinako Erregimenaren baitan esku pribatuetan zegoen hura, eskumen publiko bilakatzea izan baitzen euren premisarik garrantzitsuenetarikoa, era berean iraganeko kontrol formen tirania eta dekadentziaren amaiera eta sistema politiko berrien hasiera islatuaz (Hooper-Greenhill, 1989: 63-89).

Garai honetan gainera, Estatuaren kontzeptua publikoaren ideari fusionatu zitzaion, eta ondorioz, museoak bi eremu horien instituzio adierazgarri bilakatu zen museo publikoaren irudia sortuaz. Honenbestez, bere onarpena espazio publikoaren izaerari lotu zitzaion; hiritarrena eta hiriarentzat zen espazio gisara. Arrazoi hori zela eta, instituzio hauen izaera ere demokratiko bezala definitua izan zen, eta hortaz, espazio horietakoren baten barnean egoteak esparru publikoaren barne egotea esan nahi zuen, zeinak era berean gizakia hiritar bezala definitzen baitzuen (Barrett, 2011: 32). Ondorioz, museoekin ez zen soilik espazio publiko fisiko berri bat eratu baizik eta haren bidez, esfera publiko berri bat sortu zen; hau da, eztabaida publikoa garatu daitekeen espazio fisiko zein sinbolikoa (Habermas, *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society* (1989), Barrett, 2011: 18-22an aipatua).

Hala ere, zehaztu beharrekoa da Habermasek Estatuaren eta klase burgesaren interesak biltzen ziren espazio bezala definitzen zuela hura. Museoak eremu burges liberalak ziren eta gainontzeko hiritarrentzat beraz, erabat espazio mugatu eta baztertzailak³. Honela, XVIII. mendearen bigarren erditik aurrera eta bereziki

3 Azpimarratu beharrekoa da espazio hauek gainera oro har izaera maskulinoa zutela, emakumeak

XIX. mendean zehar, burgesia Estatu berriko hiritar ideal modura aurkezten zen espazio berriak izan ziren museoak (Duncan, 2007: 87 eta Barrett, 2011: 85), eta hori zela eta, haietara sartu ahal izateko nolabaiteko begirunea izatea eta protokolo zehatz bat jarraitzea beharrezko bilakatu zen (Benhabib, 1992: 89-120).

XVIII. mendean zehar goi mailako klaseen bizitza soziala antzezpenean oinarritutakoa zen. Gorputza espazio publiko batetara sartzearekin batera, prestigioa, boterea eta aberastasunaren ideiak jokoan jartzen ziren Richard Sennettek aztertu zuen moduan; eta hori zela eta, itxurak ikaragarriko garrantzia hartu zuen, espazio publikoan zeuden gorputzak maniki bihurtzeraino, espresio zehatzen erabilera zela eta, gorputzaren lengoaiia bera esanahi jakinen zeinu bilakatuaz (Sennett, 2002: 64); eta museoak bizitza soziala garatzen ziren espazioak izanik, dudarik gabe gorputzaren portaerak bertan ere ikaragarriko garrantzia hartu zuen.

Baina Errepublikako balio berriak islatu eta ezartzeko kezka zela eta, museoen sarbideak are eta gehiago irekitzeko joera hartu zuten. Izan ere, gizartearen askatasunaren izenean, Eliza, aristokrazia eta erregearen bildumak ondare nazional izatera igaro ziren. Artelan haiek Estatu berria oinarritzen zen printzipio arrazionalen baitan ordenatu eta erakutsiaz, museoa gizartea hezteko tresna bilakatu zen, hau da, Estatuaren ongizatea bilatzeko eta klase guztien artean hiritar idealaren eredua hedatzeko erreminta. Hori zela eta, irudikapenerako mekanismo ezberdinak eratzen hasi ziren, iruditeria sozial jakin bat artikulatuaz eta haren bidez identitate kolektibo bat sortuaz (Zunzunegui, 2003: 39). Jada XIX. mendetik aurrera, museo eta saloietan erakusketak egiterako garaian, hauek publiko zehatz bat imajinatuaz burutzen zituzten, preseski, eta aurrez aipatu bezala, une horretan sortzen eta indartzen ari zen klase ertain eta bereziki altuko burgesiaren arabera. Beraz, museoak eta erakusketak ez ziren soilik publiko zehatz bati zuzendutako esparruak, baizik eta publiko zehatz bat irudikatzen zutenak (Sheik, 2007: 175). Publiko hau espazio haien barnean inposatzen ziren

etxeko espazio eta eremura marjinatuak eta baztertuak baitzeuden. Informazio gehiagorako ondorengo liburuak kontsulta daitezke: Landes, J.B. (1988) *Woman and the Public Sphere in the Age of the French Revolution*, Cornell University Press, Chicago eta Londres; eta Kelly, J. (1984), *Women, history and theory*, The University of Chicago Press, Chicago.

jokabide zehatzen bidez are gehiago azpimarratzea lortzen zuten (Barrett, 2011: 39), honek, instituzio hauen eta hiritarren arteko erlazioan eragin zuzena izan zuelarik.

Modu honetan, nahiz eta museoak ondare kulturalaren kontserbaziorako leku eta arteen tenplu gisara jardun, itxuraz kontraesankorra dirudien beste helburu berri bat ere izan zuten, hain zuzen ere heziketa demokratikorako tresna izatearena⁴ (McClellan, 2003: 8). Honela, Foucaultek argumentatu zuen bezala, museoak botere teknologian⁵ bilakatu ziren, haien helburu nagusietariko bat populazioaren bizitza soziala eta bere jokabidea zuzentzea eta kontrolatzea zelarik, espazio, denbora eta mugikortasunari zegokienez. Hori dela eta, bisitarien lekua zehaztu, eta zaintza, klasifikazio eta kontrolerako teknologien bidez funtzionatzen zuten, eta haien bidez diziplina jakin bat ezartzen zuten espazio bilakatu ziren. Ondorioz, bisitariak, kontrol sistema honen barnean zelatatuak eta ikusgai sentiturik beren burua, haien jokaera autoerregulatzen hasi ziren automatikoki, ezarritako arau sozialen arabera eraldatuaz berau⁶ (Foucault, 1979: 76-91). Baina museoen funtzio eta helburu hau garaian ez zela kasu isolatu bat izan gogoratzea ezinbestekoa da, espazio publiko guztien antolaketa -espazio arkitektoniko eta urbanistikoak barne- hiritarren bizitza zuzenean eragiten zuten funtzio zehatzak kontuan hartuta sortuak izan baitziren⁷ (Rabinow, 1989: 354-358).

Hori zela eta, kultura bera -gizartearen ohiturak, moralak, modalak eta sinesmenak-

4 McClellanek idea hau 1853ko Britainiako parlamentuko informeetatik jasotako zitetatik abiatuta aipatzen du: *“Together with state schools and libraries, it was hoped that museums would contribute to the moral and intellectual refinement of ‘all classes of the community’ and the formation of ‘common principles of taste’*” (McClellan, 2003: 8).

5 Foucaultek boterearen teknologiaren kontzeptu hau *Vigilar y cartigar* (2003) lanean garatu zuen.

6 Foucaulten arabera, hiritarren jokabidea oso modu eraginkor batez eta indarra erabili gabe aldatzea ziurtatu zuen modua izan zen hau. Izan ere, pixkanaka eta denborarekin, normalizatzeko joera hartu zuen egoera batean bilakatu baitzen, eta normalizazio prozesu horren bitartez, beste inolako laguntzarik gabe, betikotzea lortu zuen (Foucault, 1979: 76-91).

7 Barrettek berak azaltzen duen moduan, espazio publikoa zuzenean gobernuari loturik egonik, eta espazio publikoak hiritarren egunerokoan ere zuzenean eragiten duela kontuan harturik, gobernuak espazio hauetan oso erreminta boteretsua topatu zuela baieztatzea begien bistakoa da, zuzenean eta egunerokotasunean hiritarrei eragiten zielarik (Barrett, 2011: 100). Eta museoa, dudarik gabe espazio horietariko bat izan zen.

gobernuak eraldatu eta erregulatu nahi zuen eremu bihurtu zen, kultura eta gobernuaren arteko erlazio modu berrien bidez goi mailako kultura eta haren formak gizartea zibilizatzeko tresna eraginkor izan zitezkeela sinistuta baitziren, XIX. mende erdialde eta amaiera aldean bereziki. Modu honetan, goi mailako praktika kulturalak boterearen aparatuaren zati bilakatu ziren, beren izaera eta funtzioa juridiko-diskurtsiboa izatera pasa zelarik. Alegia, Foucaultek aditzera ematen duen moduan, azken finean, goi mailako kultura gizarteak botere subiranoarekiko obedientzia bermatzeko errekurtsio legal eta sinboliko bilakatu zen (Bennet, 1998: 19-22). Eta goi mailako kultura horren baitan, nola ez, museoek rol bereziki garrantzitsua izan zuten; gizon zein emakumeentzat irekiak ziren instituzioak izanik, ereduazko espazio bilakatu baitziren. Bertan, erdi mailako populazioaren portaera kodeen arabera -begirunea eta neurritasuna kontuan hartuaz- beraien jarrerak modela zitezkeen, bisitariak museoetara joaten ziren bakoitzean espazioak jokamolde horren eraginpean ipintzen baitzituen denak (Bennet, 1998: 28).

Hala ere, tresna honen ahalmena eta eraginkortasuna zalantzan ipintzeko joera izan dezakegu, bereziki espazio publiko hauen erabilera beste zenbaitekin konparatuta -tabernak, antzerkiak edo parkeak- hain handia ez zela pentsatu baitezakegu. Garaiko datuek kontrakoa diote ordea. Kafe edo literatura eta eztabaida saloiekin batera, espazio publikorik garrantzitsuenetarikoak ziren museoak (Berrett, 2011: 15-19) eta badirudi, adibidez, 1851. urtean British Museumez bi milioi bisitaritik gora izan zituela, eta museoetara lotutako gai eta albisteek komunikabideetan -aldizkari zein egunkarietan- ere oihartzun handia zutela (Altik, 1978: 467).

Baina hiritarrak homogeneizatzeko ideia horiek egon arren, badirudi praktikan museoak klase diferentziak are eta gehiago azpimarratzen zituen espazioak zirela. Nahiz eta XIX. mendean zehar espazioen helburua langile klaseei ere ateak irekitzea izan, espazioko formak eta erakusketa aretoak beraienezat baztertzailak ziren. Izan ere, bertan topatzen zutenak ez zuen ia zer ikustekorik beraien errealitate propioarekin, eraikin eta espazio arkitektonikoen izaera monumental eta izugarrietatik hasita. McClellanek jasotzen duen moduan, eta garaiko egileen arabera, nahiz eta gizarteko klaserik baxuenetako populazioa kantitate esanguratsuetan sartzen hasi Louvrera, badirudi barnean, beraien itxura

fisikoagatik⁸ eta erakusgai zeuden artelanen aurrean modu egokian erantzuteko ustezko ezgaitasunagatik, atentzio handia deitzen zutela (2003: 5-6). Gainera kontuan hartu behar da balizko diferentzia hau are eta gehiago azpimarratzen zela Errepublikako egunkariek haien inguruan egiten zituzten satirak zirela eta. Ondorioz, museo hauetan klaserik baxuenetako hiritarrak lekuz kanpo sentitzen ziren, Bourdieu eta Darbelek adierazten duten moduan, haietan gustura sentitzeko beharrezko kapital kulturalik ez izateaz gain (1991: 14-37) goi klaseetako partaideen begiraden bidez etengabe baztertuak zirelarik.

Hala ere, hiritar eta museoan arteko zubiak sortzearen ahaleginak martxan jarraitu zuten denborarekin. Honen adibide ditugu Gilman eta Wittmannek XX. mende hasieran testuinguru amerikarrean hiritarrek museoetara erabateko irisgarritasun izatearen -ez soilik ekonomikoa, baizik eta bereziki ikuste modu eta irudien interpretazioei zegokiena- garrantzia azpimarratzeko egindako aldarrikapen eta saiakerak ere. Baina hala ere, praktikan apenas aplikatu zen inizatiba hau (McClellan, 2003: 18-20) haren porrota garaiko intelektual askok salatu zutelarik. Kasu adierazgarri bat Theodore Lowena da, 1942an idatzi zuen “What is a museum? The museum as a Social Instrument, American Association of Museums” (Barrett, 2011: 43-44ean aipatua) testuan hiritarrekiko helburu hezitzaileak alde batera utzita museoko zuzendarien kezka nagusiak bildumen sorrerekikoak zirela azalduaz⁹. Eta 1945ean Metropolitan Museumeko zuzendari zen Francis Henry Taylorrek egindako adierazpenak ere ildo bertsukoak dira, museoak hiritar guztientzat adierazgarri ziren espazio publiko bilakatzearen porrota onartzen zuelarik bere idatzian¹⁰ (McClellan, 2003: 23).

8 Barrettek Henry Colek XIX. mendearen bigarren erdialdean langile familia baten inguruan idatzitako deskribapena jasotzen du: “The working man comes to this Museum from his one or two dimly lighted, cheerless dwelling-rooms, in his fustian jacket, with his shirt collars a little trimmed up, accompanied by his threes, and fours, and fives of little fustian jackets, a wife, in her best bonnet, and a baby, of course, under her shawl” (Barret, 2011: 49-50).

9 McClellanek Lowren beste hitz batzuk ere jasotzen ditu bere testuan, gai beraren inguruan zera esaten zuelarik ironikoki: “The mutual interest of benefactors and directors ‘drawn from the ranks of curators’ in collection building on the European model had reduced education to a ‘moral quarantine’ within the museum, ‘a necessary but isolated evil’. ‘As a result museum men have drifted further and further away from the public’” (2003: 23).

10 Hau da McClellanek bere testuan jasotzen duen Francis Henry Taylorren zita: “Americans, ‘of all the peoples of history, have had a better, more natural, and less prejudiced opportunity to make the

Modu honetan, Bourdieuk eta Darbelek egindako ikerketara jo dezakegu berriz, bertan argi utzi zutelarik museoak XX. mendean oraindik ere instituzio baztertzailak izaten jarraitzen zutela, bereziki gizarteko klaserik baxuenentzat (1969: 71-115). Gaiaren inguruko ikerketa berriagoak ere egin dira, tartean Cunok 1995an argitaratutakoa, baina bertan aipatutako joera bera baieztatu besterik ez da egiten, soilik hiritarren %20ak erakusten zuela museoetara joateko interesa ematen baitzen aditzera (Cuno, "In the Crossfire of the Culture Wars", *Occasional Papers*, Harvard University Art Museum 3.znb (1995), McClellan, 2003: 37an aipatua). Badirudi beraz tendentzia honek aldaketa gutxi jasan dituela, eta egun, museoetara joaten diren bisitaririk gehienak klase eta ikasketa maila erdi eta altukoak izaten jarraitzen dutela, klaserik baxueneko hiritarrek instituzio hauek beraiekiko oso urrunak direla hautematen dutelarik (McClellan, 2003: 1-39).

Museoak eta hiritarren arteko erlazioa baldintzatzen duen beste aspektua, eta hain zuzen ere horregatik museoek hasieratik landu zutena, museografia izan zen, hots, erakusketa moduei dagozkien kontuak. Mekanismo hauek baitira museoek hedatzen dituzten diskurtso teorikoak zuzenean erregulatu eta baldintzatzen dituztenak, hauen arabera erakutsitako horren esanahian erabateko eraldaketak lor daitezkeelarik, nahiz eta maiz gure begietara ikusezin egiten zaizkigun (Bolaños, 2003: 203 eta Staniszewski, 1998: XXI-XXVIII). Efektu honi Newhousek *The power of placement* (Antolatzeke moduaren boterea) izena eman zion (2006).

Ez da kasualitatea beraz, museoen historian zehar erakusteko moduek hain aldaketa handia jasan izana. Adibidez, XVIII. eta XIX. mendeetako lehen erakusketa areto haietan, hormak koadroz erabat estalita zeuden, horien bidez, Estatu burgesak definitutako munduaren ordenaren inguruko pentsamenduak irudikatzeke asmoarekin (Duncan 2007: XIII-24). XX. mendeko 20. eta 30. hamarkadetan zehar MoMAko zuzendaria zen Alfred H. Barrek berriz aretoak kolore gris argi edo zuriz margotzeari ekin zion, artelanak bata bestetik modu isolatuan ipintzen hasi zen, eta hauek horman begiekin zuzenean ikusteko altuera jakin batean esekitzen; alegia, egun normaltzat eta betikotzat jotzen ditugun instalazio sistema sortu zuen. Erabaki guzti horiek, azken finean ikusle prototipo bati egiten zioten erreferentzia, baina bereziki Estatu Batuetako demokrazia

museum mean something to the general public', and yet they had failed" (2003: 23).

liberalaren baiten ulertzen zen autonomia idealari, eta hari lotuta, artelanekin izan beharreko banakako harremanari (Staniszewski, 1998: 61-72).

Erakusteko eta instalatzeko modu bakoitza garaiko ideologia nagusiari erabat loturik dago eta ondorioz, aretoen antolaketak printzipio horien aitortza bilakatzen dira. Dena den, Barrek XX. mendean MoMAko aretoetan proposatutako *White Cube* metodoak ikaragarritzko hedakuntza izan zuen mendebaldeko museoan artean, sistemaren nolabaiteko estandarizazioa sortuz, eta ondorioz, instalazio mota honen gainean hala nolako ilusio neutral bat zabaldu zen, sistema honek museoetan izandako estandarizazioa eta hedakuntza masiboa zirela eta. Baina O'Dohertyk behatu bezala (2001: 74), neutraltasun faltsu bat besterik ez zen izan hura, izan ere, René d'Harnencourtek *Profiles: imperturbalbe Noblen* aditzera ematen duen moduan, ez da instalazio neutralik existitzen (Staniszewski, 1998: 61). Erakusketa espazioak oraindik ere eskusibotasun eta ideologia burgesarekin zuzenean lotuta zeuden. Beraz, diskurtsoa ez da soilik artelanen edukiaren bidez hedatzen, baizik eta baita bere instalazioaren bidez ere, honek era berean espazio museistikoaren barnean bisitariak izango duten esperientzia baldintzatzen duelarik. Eta ondorioz, kontuan hartzekoa da erakusketa aretoetan topa daitekeen elementu orok erabat baldintzatzen duela ezagutzarekiko izan dezakegun esperientzia partikularra, elementu horiek berebiziko eragina baitute bere transmisioan (Staniszewski, 1998: 292-293): helarazi nahi den diskurtsoa erabat ezberdin sentitu, entzun, ikusi edo jasoko baitu bisitariak horretarako erabiltzen diren elementuen baitan.

Dena den, museografiaren bitartez transmititzen diren mezu eta esperientzia horiek, begiaren baitan neurturikoak izan dira nagusiki. Begiradak gorputzeko beste zatiekiko pribilegio posizioa izan baitu museoetan bere jatorritik, eta logikoa iruditu diezaguke hierarkizazio hau, objektu bat erakusteko, hura publikoen begien aurrean ipintzea esan nahi baitu hein handi batean (Bolaños, 2003: 203).

Baina kontuan hartu beharrekoa da begiak beste edozein zentzumenek baino ahalmen handiagoa duela objetibizatzerako orduan, hau da, elementuak objektu bilakatzeko eta kontrolatzeko garaian. Distantzia bat markatzeko eta hura mantentzeko gaitasuna du, eta badirudi gure gizartean beste zentzumenekiko nagusitasuna horregatik irabazi duela, gustua, usaimena, ukimena eta

entzumenaren gainetik. Eta hori dela eta, Luce Irigarayk aipatzen duen moduan: “en cuanto la mirada domina, el cuerpo pierde su materialidad” (Irigaray, “Entretien avec Luce Irigaray”, in Hans, M. F. eta Lapouge, G. (ed.) *Les femmes, la pornographie et l’erotisme* (1978: 50), Pollock, 2015:111ean aipatua), horixe bera delarik hain justu erakusketa aretoetan gertatzen den fenomeno. Honela, museoetan Descartesek irekitako gorputza eta buruaren arteko bereizketa dualista hori betikotu besterik ez da egiten, arrazoitzeko eta ezagutzeko gaitasuna buruari soilik modu isolatu batean atxikituz, eta beraz, gorputzaren gainean ipiniaz hierarkikoki (Danto, 1999: 87). Hau dela eta, badirudi artelanekiko gizakiok erakusketa aretoetan izan behar dugun harremana oraindik Ilustrazio garaiko filosofoek XVIII. mende amaiera eta XIX. mende hasiera artean definitu zutenaren baitakoa dela, bereziki Kantek 1790. urtean idatzitako *Arrazoimenaren kritika* lanaren eraginpekoa. Pentsalari honek pertsonen objektuekiko izan dezaketen interes sensualak ezabatu zituen, zentzumenen bidez eta gorputzaren bidez ezagutzeko aukera guztiak ezgaituz, eta gizaki eta artelanen artean sor zitekeen harremanatzeko aukera egoki bakarra arrazoimenaren bidezkoa zela definituz (Jones, 2013: 55).

Hortaz, historikoki, museoetara sartzen diren hiritarrak, museoak beraiek ikusle gisara hauteman izan dituzte, hau da, instituzioetara objektuak atentzio handiarekin ikustera sartzen diren pertsona bezala. Ondorioz, artearen hautematea gorputzaren mundutik isolatua eta balore sozialek betirakoak eta mugagaitzak diruditen espazio idealizatu eta aldagaitz batez inguraturikoa izan da. Azken finean, irudikapenezko espazio bat da museoak, eta ez espazio publiko libre eta erreal bat (O’Doherty, 2001: 20-22), kanpoko munduari ez baitio leihoetatik ere sartzeko aukerarik ematen. XVIII. mendean jada hasitako tradizioari jarraituz, erakusketa espazioak eszenaratzeak dira sabaitik datozen argi artifizial zuzenduek salatzen duten moduan, eta haien bidez espazio eta denbora errealaren kontzientzia bera ere ezabatu egiten direlarik. Are gehiago, diziplina zehatz bat ezartzen duen espazio bat dela gogoratu behar dugu, zeinetan bisitariak beraien jarrera autoerregulatu, eta instituzioak inposatutako arauetara egokitzen diren. Beraien gorputzek ezin dute uneko behar eta inpulsoen arabera jokatu askatasun osoz, baizik eta instituzioak eskaintzen dituen errekurtsoen menpe, beraien ekintzak erabat mugatuta daude: debekatua dago jatea edo

edatea, baxu hitz egin behar da eta mugitu ere oso motel eta kontu handiz (Sheik, 2007: 176-177). O'Dohertyk zerrenda luzatzen du: "Ezin da lurrera bota, ezta lo egin ere; ezin gara gaiztakerietan ibili, ez dugu gehiegikeriarik egiten, ez dugu kantatzen, ez eta dantzatzen ere, etab." (2001: 15-16). Hau, aurretik aipatu bezala, bai galeriak zein museoak ikuslearen begiradarentzat diseinatuak eta definituak daudelako gertatzen da, eta ez haien gorputzentzat. Honela, espazio hauetan sartzera, gizakiok osoki gizaki edo gorputz izateari uzten diogu eta begirada hutsean bilakatzen gara¹¹ (Doherty, 2001: 15-16). O'Dohertyk aitortzen duen bezalaxe, espazio hauetan egoteko modu bakarra modu artifiziala da, eta hori dela eta museoetara sartzean "egon gabe gaude" (O'Doherty, 2011: 22).

Bisitariak badakite espazio hauetako oinarritzko portaeraren arauetariko bat erakusgai dauden objektuak ez ukitzean datzala, soilik begiratu egin daiteke. Arau honek estatus hierarkia bat sortzen du espazio horietako objektu eta subjektuen artean, lehenengoan alde beti ere (Sheik, 2007: 15-16). Izan ere, definizioz eta besteren gainetik, museoak beren balore ekonomiko, sinboliko, kultural eta historikoagatik baloratuak diren objektu hauek babestu eta zaintzeko helburua duten espazioak baitira.

Ezberdintasun hierarkiko hau gainera askotan bisitariak objektuetara inguratzea ekiditen duten barrera fisikoez azpimarratuak izaten dira: lurreko seinaleak, zintak, kordioak, beira-arasak, etab. erabiltzen dituztelarik instituzioak horretarako. Ondorioz, museoetara sartzera O'Dohertyren arabera, gurea ez den beste mundu batetara sartzearekin parekatu liteke (2011: 20-22), soilik desiratu egin dezakegun eta irudikapenezkoa den mundu batekin, zeinetan gure gorputza, izatez aktiboa dena, pasiboa izatera behartzen den, egoera artifizial bat hartzera obligatuz. Honenbestez, mundu errealekiko lotuta dauden hiritarrekiko urruntze prozesua burutzen da.

Bisitaria ez baldin bada museoan ongi etorria eta eroso sentitzen, bere jokaera naturaletik urruntzen baldin badute eta gainera bertan irudikatu gabe sentitzen

11 Nahiz eta 60. hamarkadatik aurrea eta bereziki *environmentei* esker espazioan barneratuta zegoen ikuslearen ideari buruz pentsatzen hasi ziren (Doherty, 2001: 46), oraindik ere museoetan egiten diren instalaziorik gehienak bereziki bisitarien begiradarentzat eginikoak izaten dira.

bada -ez baitugu ahaztu behar hauek burgesiaren irudiaren arabera sortuak izan zirela, eta beraz, gizartearen zatirik handiena bertan irudikatu gabekoa dela-, ez da erraza izango bisitaria berriz ere espazio horretara gogoz itzultzea (Savaté Navarro eta Gort Riera, 2012: 20). Berriz ere, erakusketa areto batean espazio publiko demokratiko bat sortzearen saiakerak, alegia izatez museoen jatorrizko helburuak, porrotean erortzeko aukera handia du.

Hala eta guztiz, atzera, XIX. mendera itzultzen bagara, aisialdiaren kontzeptuaren sorreraren momentura, espazio museistikoek espazio publiko erreal bezala benetan funtzionatu zutela gogoratu beharra dago. Badirudi museoak ez zeudela soilik ikusleen begiradetara irekiak, baizik eta baita haien gorputzetara ere, gizatasun osoan. Louvreko galerietan eta British Museumean adibidez piknikak eta guzti antolatzen zituzten (Barrett, 2011: 58), eta inudeak hurrekin ere joaten omen ziren haietara (McClellan, 2003: 7). Honela, bisitari fluxu handiak kudeatu beharreko espazio bilakatu ziren, eta hori zela eta XIX. mendeko museoak beste espazio jendetsuetan erabiltzen ziren forma arkitektonikoak imitatzen hasi ziren, besteak beste, saltoki handi eta galeria komertzialetan erabiltzen zituztenak. Alde batetik, eraikinetan material eta teknologia berriak erabiltzeari ekin zioten -burdinurtua eta beiratezko gainazal handiak-, bereziki espazio handiak argiztatzeko asmoarekin. Bestetik, espazioak hiru zatitan banatzen ere hasi ziren, alboetako eremuak erakusketarako eta erdigunea berriz bisitarien iragaterako erabiliaz. Eta azkenik, alboetan lurretik altxatuko espazioak sortzen ere hasi ziren publikoari elkarri zelatatzeke aukera eskaintzeko asmoz, espazio hauetako bisitarien autoerregulazioa eraginkorragoa izan zedin. Ezaugarri guzti hauek, adibidez, Cristal Palacen eman ziren, eraikin maiestatiko honetako murren gardenek merkantzia modernoaren biera-arasa monumental gisara funtzionatzen zutelarik, izaera publikoko instituzio huts izatetik, merkantzien publizitate gune bilakatuaz (Tello, 2018: 92). Baina ondoren, beste museoetako erakusketen instalazioetako moduetan eta arkitekturaren ere eragin zuzena izan zuten. Honen adibide oso argia Museum Bethnal Green izan zitekeen (Bennet 1998: 101).

Tipologia arkitektoniko honen aplikazioaren bidez, begirada geroz eta garrantzi eta protagonismo handiagoa jasotzen hasi zen¹². Pixkanaka museoak espazio

12 McClellanek aipatzen duen moduan, garaiko aditu batzuk, besteak beste Warrenek, eragin handia

ikusgarri gisara ulertzen hasi ziren, bizitza modernoarekiko lilura bilatzen zelarik haietan (Barrett, 2011: 32-48). Helburua bisitariak desioaren ekonomia batez inguratzea zen, limurtu eta erakartzekoa, era berean, horretan nahastuta zeuden botere erlazioak ezkutatzea lortzen zutelarik (Sheik, 2007: 176-177). Aldaketa guzti hauek aurretik bisitarien gorputzak espazio horietan izandako askatasunaren kaltean burutu ziren. Baina aipatutako ikusgarritasun eta limurtze hori ez zen soilik museoetan bilatutako efektua, izan ere garaiko arte ferietan, beirateez estalitako barnebidetan eta saltoki handietan ere erabilia baitzen. Beraz, antzekotasun hauek kontuan hartuaz, argi ikus daiteke museoak ez zirela soilik saltoki handien eraikinen forma arkitektonikoak imitatzen hasi, baizik eta baita haietan erakusteko eta bisitari edo bezeroekin erlazionatzeko zituzten formak ere (Newhouse, 2005: 29-31). Newhousen arabera, bisitariak erakartzeko teknikak erabiltzen hasi zen komertziorik nagusienetariko bat Pariseko Bon Marché izan zen 1850. urtean, eta teknika haiek ondoren, pixkanaka, erakusketa aretoetan aplikatzen hasi ziren, dirudienez, lehenak 1889ko Pariseko Saloiak izan zirelarik. Garaiko M. J. Aquilinok idatzitako kronika batean esaten duenez, bisitariak erosle gogoberotuak bezala tratatuak ziren bertan, komertzioetan inspiratuta zeuden instalazio limurtzaileen artean¹³ (“The Decorating Campaigns at the Salon du Champ-de-Mars and the Salon des Chmps-Elysées in the 1890s” *Art Journal* (1989ko udaberria: 78-84) Newhouse, 2005: 30ean aipatua). Saltoki eta erakusketa sistemen arteko berdintasun hauek Walter Benjaminek ere eman zituen aditzera, hain zuzen ere erabiltzen zituzten baliabideek objektuetan eragiten zuten jabetza nahia sortzeko efektuari erreferentzia eginaz:

“relaciones entre el gran almacén y el museo, entre los cuales el bazar es un eslabón intermedio. La acumulación de obras de arte en el museo se asemeja a la de las mercancías allí donde, al ofrecérsele masivamente al paseante, despiertan

izan zuten aldaketa honetan, museoak hiritar-gorputz eta ekintza guztientzat espazio libreak izatearen aurka, kontenplaziorako espazio-tenpluak izatearen alde aldarrikapenak egiten hasi baitziren, museoak bisitatzea ekintza espiritualari ekintza fisiko hutsari baino lotuagoa zegoela esanaz (2011: 7).

13 Kasu honetan azpimarratu beharra dago XIX. mendeko bigarren erdialdetik aurrera eraginak elkarrekikoak izan zirela. Izan ere, egile beraren arabera, badirudi 1860 eta 1870. urteetan hainbat saltoki handik ere, tartean Chicagoko Marshal Field's, New Yorkeko Macy's eta Pariseko Les Grands Magassins du Louvrek, museoetako erakusketa moduak aplikatu zituztela, instalazioak zehaztasun handiz hautatutako eta ordenatutako objektuekin eginaz (Newhouse, 2005: 30).

en él la idea de que también tendría que corresponderle una parte” (Benjamin, 2005: 420)

Beraz, objektuekiko mirespena eta haien bidez gozamina sortzean fokua ipiniaz eta berau bisitarien adimena eta morala hobetzeko ustezko ahalmenarekin elkartuaz, arte objektuak kontsumorako desio objektu bilakatu ziren azkenerako, gaur egun ere oraindik hala izaten jarraitzen dutelarik (Newhouse, 2005: 29-31).

Hortaz, badirudi museoetako gure jokabidearen oinarria bereziki XIX. mendetik aurrera indartzen ari zen sistema kapitalista zela, edo are gehiago: espazio hauek, garaiko ideologia ezberdinen irudikapen esparru ziren heinean, kapitalismoaren ideiak gizarteratzeko tresna gisara ere erabiliak izan zirela. Gainera ezin dugu ahaztu museoak burgesiaren irudiaren arabera sorturiko espazioak izan zirela, eta burgesia dela zalantzarik gabe sistema kapitalistako biztanle eredugarria. Baina haietan bisitarien jarrera burgesiaren moldeen arabera taxutzeko helburua izateaz gain, ondare kultural eta materialen aurrean jarrera zehatz bat zabaltzeko eta ezartzeko aukera ere eskaintzen zuen museoak, eta hori jabetza pribatuarekiko errespetuaren adierazpena zen (Tello, 2018: 90). Hain justu, haietan erakusgai dauden objektuak Estatuarenak edo bildumatzailerik pribatuak izan ohi baitira, eta hori dela eta publikoak ez du bertan ikusten dituen arte bildumak beraienak ere direnaren sentsazioa izan ohi (nahiz eta bilduma publikoak izan) (McClellan, 2003: 2-3). Azken finean instituzio hauetan burutzen zena sistema honen oinarria den jabetza pribatuarekiko kultura zen, bertan, objektu horiekiko hartu beharreko jarrerak ere zehatzak izanik: zeurea ez den jabetza -eta aretoetan erakusgai dagoena- ezin da ez erabili, ezta ukitu ere, soilik gurtu, miretsi eta desiratu egin daiteke, baina beti distantzia jakin batetik, jakina. Halakorik egingo ez balitz, O’Dohertyk aipatutako “jokabide txarra” izango bailuke bisitariak, eta modu batez edo bestez zigortua izateko arriskua izango luke. Hau dela eta, bereziki interesgarria dena zera da, jokabide hau museoetan gailenduko den instalazio sistemaren bidez ere bideratua izango dela.

Izan ere, hiritarrok museoetan jokatzeko dugun rol erritualak bideratzen duen objektu eta subjektuen arteko hierarkizazioa ere sistema kapitalistako hierarkiaren metafora argia bilakatzen baita. Hain zuzen ere objektuak espazioan hauen

benetako jabe direnen sinbolo eta ordezkari bihurtzen baitira, eta hiritarren rola beraz, objektu horiek edukitzeko desioaren eta gurtze eta miresmenaren bidez, haiek ordezkatzeko dituztenen halako gurtzea burutuko bailitzateke, haien posizioa lortzeko ametsuz. Baina era berean ordea, museoek argi uzten dute pausu hori burutzea ezinezkoa dela, eta norberak bere lekua mantentzea beharrezkoa dela bai espazioan, baina baita gizartean bertan ere. Duncanek ederki aditzera ematen duen moduan, objektuak inguratzen dituzten barrera eta kordoi horiek, behatzen ditugun espazio pribilegiatuen eta bisitaria kokaturik dagoen espazio publikoaren artean sortzen den distantzia soziala azpimarratzen dutelarik (Duncan, 2007: 119).

Beraz argi gelditu da museo eta bisitarien arteko harremana -begiradan oinarritutakoa- ez dela ausazkoa, estrukturala eta urte luzeetan zehar sendotu eta erroturikoa baizik, zeinak museo eta bisitarien arteko erlazioa, eta beraz baita bisitari eta instituzio hauetan erakusgai dauden objektuen artekoa ere zuzenezuzenean baldintzatu duen. Atal honetan ibilbide historiko honetan sakontzea funtsezkoa izan da ikerketaren ondorengo kapituluan proiektu ezberdinen bidez aztertuko ditugun erakusketetako bisitari eta artxiboen artean burutuko diren harremanen nondik norakoak ulertzeko. Hala eta guztiz, eta aurrera jo aurretik, jarraian artxiboa eta museoaren arteko loturetan sakontzen jarraituko dut.

2.3. ZAZPI DIFERENTZIAK

Ezinbestekotzat jotzen dut modu argi batez bi instituzioek elkarren artean, bereziki XIX. mendetik aurrera garatutako berdintasunak aztertzea ikerketaren zati honetan. Ondoren, instituzio hauetan egin izan diren artxiboen erakusketen ezaugarriak aztertzerako garaian tresna eta oinarri garrantzitsua izango baita berau.

Harreman honetan sakontzerako garaian Derridaren ekarpenak argigarriak dira, bi instituzio hauen elementu ikusgarri eta nabariaren azterketa burutzen baitu

egileak: instituzioen eraikina berarena. Hain justu ere, instituzio bakoitzaren izatea definitzen duen edukia mantendu ahal izateko, biek ala biek edukiontzi baten beharra baitute. Biak dira objektuen biltegi -artxiboen kasuan dokumentuenak eta museoen kasuan berriz, ondarearenak-, eta beraz, existitu ahal izateko beharrezkoa duten oinarrizko ezaugarria da leku fisiko bat edukitzearena da; eraikinik gabe, hau da, espaziorik gabe, ez baitago ez artxiborik ez eta museorik ere (Derrida, 1997: 10-11).

Edukiontzi hauek ordea, historikoki ez dira edonolakoak izan, instituzioek izandako funtzioei hertsiki loturikoak izanik. Honela bada, ez dugu ahaztu behar, Ilustrazio garaian adibidez, bereziki Antzinateko eraikin monumentalen estetikaz bereganatu zirela, egia unibertsalaren ideia, ez soilik edukiaren bidez, baizik eta baita eraikinaren itxuraren bidez transmititu ahal izateko, aurreko atalean aipatu dudana moduan. Hala ere, estetika zehatz baten erabilera ez da soilik iraganeko denborei lotzen zaien ezaugarria kasu hauetan, izan ere, azpimarratu beharrezkoa da haien itxura monumentala eta bereizlea gaur egunean egiten diren eraikinetaraino ere iritsi direla. Euskal testuinguruan, kasurik aipagarrienak dudarik gabe Bilbon aurkitu ditzakegu, museoen kasuan Guggenheim museoa kasu paradigmaticoa izanik (1997an eraikia), eta artxiboen kasuan berriz hiri bereko Euskadiko Artxiboarentzat egindako azken eraikina aipa genezakeelarik (2014ean eraikia). Biak ala biak goi mailako arkitekto eta goi mailako material eta diseinuekin burutuak azken urteetan. Beraz, ez dago zalantzarik eraikuntzen monumentaltasun honek, historikoki eta oraindik ere gaur egun, beraien boterearen adierazgarri estetiko gisara funtzionatzen duela, botere hori bera, edukiaz gain, eraikinen itxura eta estetikaren bidez publikoki gizarteratzea eta transmititzea lortzen dutelarik, bereziki duten tamaina eta eraikitze erabilitako materialek bermatzen duten ikusgarritasunari esker. Ondorioz, bi instituzio moten kasuan azpimarragarria da, edukiontzia bera barruan jasotzen duten edukia bezain garrantzitsu bilakatu dela historikoki.

Museo eta artxiboek duten beste ezaugarri komuna zera da, jada aztertu dudana moduan eta edukiontzietatik edukietara igaroaz, biak ala biak mendebaldeko ezagutzaren antolaketa eta pilaketaren klasifikazio gune neuralgikoak izan direla, bereziki XIX. mendetik aurrera (Tello, 2018: 78). Izan ere, museoetan, artxiboetan

dokumentuekin gertatzen den bezala, errealitatearen zatikatzeak baitira haietan bildumatzen eta erakusten direnak, nahiz eta ondoren haiekin narrazio lineal eta jarraituak osatu nahi izan diren historikoki (Tello, 2018: 79-84). Hau da, kontuan hartu beharrekoa zera da, museo batean kokatzen diren eta topatzen diren objektu guztiak zuzenean objektu erretorikoak bilakatzen direla: haien instalazioaren bidez sortzen diren erakusketak direla medio, diskurtso zehatz bat helarazten dute, eta beraz, instalazioen arabera, interpretazio kapa asko izan ditzaketen objektuetan bilakatzen dira.

Azken finean kontuan hartu behar da erakusketa bat osatzen duten objektu bakoitza horretarako bereziki hautatua eta aretoan zehazki antolatua izan dela, eta beraz, objektuak ez direla edozein modutan ipintzen, baizik eta aurretik aipatuko moduan, aurrez pentsatu eta taxututako kontaketa zehatz eta bakar bat komunikatzeko asmoaren baitan¹⁴. Honela bada, museoan ezaugarri honek ere artxibo tradizionalaren ideia eta helburuekin bat egiten duela agerikoa da, bien helburu nagusia narrazio zuzen eta bakarra, egia unibertsalaren izenpean gizartean zabaltzea izan baitzen, nahiz eta kasu batean horretarako objektuak erabili eta bestean berriz dokumentuak.

Beraz, aurrez aipatu dudan moduan, hemen ere kontuan hartu beharrekoa zera da, artxiboetan bezala museoetan ere ikusleek ez dutela inoiz objektuaren “benetako” iragan aratzik topatuko haren erakusketaren bitartez, halakorik posible baldin bada inoiz, museoak edo komisarioak nahi duen iraganeko historia hura baizik (Bennet, 1998: 146). Preseski, artxiboak Historiaren idazketa jakin bat legitimatzeko botere tresna gisara erabiltzen diren moduan, museoetan burutzen diren erakusketak ere, Artearen Historia zehatz bat legitimatzeko botere-espazioak baitira.

14 Honela bada, kontuan hartu behar da objektuak testuinguru batetik bestera mugitzeko ekintza hauen ondorioz, objektuek esanahi ezberdinak jasotzen dituztela, eta hain zuzen ere ekintza hori, itzulpen-ekintza gisara izendatua eta aztertua izan da. Azken kontzeptu honen jatorria, ingelesezko *cultural translate* litzateke, zeinak euskarazko itzulpen hitzak izan ditzakeen konnotazio eta esanahiez gain, leku batetik bestera fisikoki igarotzeko mugimenduarena ere biltzen duen bere baitan. Kontzeptu hau, besteak beste, Homi Bhabhak edo Judith Butlerrek hainbat lanetan landu izan dute, baina bereziki artearen esparruan eta zehazkiago komisariotzari dagokionez Maria Lind edo eta Geeta Kapurren lanak dira azpimarratzekoak.

Hala eta guztiz ere, eta nahiz eta aurrez aipatutako antzekotasunak direla eta askotan bi instituzioen arteko mugak malguak, mugikorrak eta gardenak iruditu, Yaiza Hernández Velázquezek aditzera ematen du, ezin ahaztu dezakegula ezberdintasunak ere badaudela museo baten eta artxiboaren definizio tradizionalaren artean (2010: 129). Hain zuzen ere, egileak azpimarratzen duen ezberdintasun nagusia zera da, museoetako bildumak bestelako eremuetatik jasotako objektuz osaturikoak izan zirela bere genesian, arrazionalizazio prozesu bat jarraitu ostean testuinguru berri batean txertatuak izan zirelarik, instituzioek bildumatzeko erabilitako irizpide, antolamendu eta ordenaren arabera, eta maiz, ekintza hori zela eta funtzio berriak atxiki zitzaizkiola bildumatutako objektu horiei. Artxiboetan, tradizionalki, haietan aurrez buruturiko ekintzen aztarnak metatu izan dira aldiz, erregistratzerako garaian, ekintza horiek sortzerakoan izandako ordena berdina jarraituaz. Ez baita ahaztu behar, aurreko atalean ikusi bezala, artxiboak burutzerako garaian, jatorriaren araberrako printzipioa eta baita artxibozainek sortutako erregistroen jatorrizko ordenak jarraitu behar izan direla historikoki, dokumentu eta erregistroak bertan mantendu ahal izateko, eta dokumentuen izaeran eta funtzioetan ahalik eta aldaketa txikienak gertatzeko. Ezberdintze hau agian argiago uler daiteke adibide batekin. Museoen kasuan, adibidez, lan erlijiosoak jaso eta erakutsi nahi izan baldin badira, ezinbestekoa izango da artefaktu hauek beren jatorrizko funtzio eta helburuetatik bereiztea, eta aldiz, funtzio estetiko hutsa atxikitzea. Berriz, dokumentuen kasuan, hauek jatorriarekiko beti fidelak izan behar dutenez artxiboetan biltzeko garaian, beraien izaeran badirudi ez dutela halako eraldaketa sakonik jasotzen (Hernández Velázquez, 2010: 129-130).

Artxibo eta arte-bildumen artean dauden beste zenbait ezberdintasun Neil Cummings eta Marysia Lewandowskak ere aipatzen dituzte beren hausnarketetan. Bikote honek azaltzen duen ezberdintasun horietan lehena zera da, arte-bilduma jakin bat burutzeko orduan, hau taxuz egin bada behintzat, normalean narrazio zehatz baten hautaketa eta izendatzea egin nahi izaten dela, eta beraz, narrazio horrekin bat egiten duten objektuak izaten direla bildumatzeko hautatuko dituztenak, ondoren, erakusketen bidez, bildumak berak narrazio hori bera komunikatzeko asmoz beti ere. Artxiboaren kasuan berriz, narrazio jakin bati baino, leku zehatz bati erantzuten dio dokumentu metaketak, hots, artxiboa

bera gordetzen den lekuari. Baina ez hori bakarrik, artxiboa interpretatzeko edo erakusgai ipintzeko -horretarako aukerarik izanez gero-, ez dago logika inperatiborik. Artxiboa eremu diskurtsiboari dagokio, eta horregatik Foucaultek aditzera ematen duen moduan, bertatik sortuko diren narrazioak hamaika izan daitezke. Artxiboaren eremua erabat sortzailea da beraz, eta Cummings eta Lewandowskaren arabera, artistentzat hain erakargarria izatearen arrazoia hori izan liteke (2006: 85-102). Datu hau bereziki interesgarria da, izan ere, sortutako artxiboen erabilerak zein instituzio honen funtzionamendu-metodologikoen aplikazioak ere etengabeak izan dira artisten lanean, batez ere XX. mende hasierako Abangoardietatik aurrera, azalduko dudan bezala.

Alabaina, egia den arren arte-bildumak printzipio zehatz batzuei lotuta sortu ohi direla, ezin ahaztu dezakegu bildumen erakusketak egiterakoan, haietan parte hartuko duten objektuen hautaketa prozesu bat burutu dela. Eta ondorioz, hautaketa horren arabera, haietatik sortuko diren diskurtso edo eta narrazioak ere ezberdinak izan daitezkeela, aukerak hamaika izanaz. Preseski, helarazten diren diskurtso horiek, instituzio eta komisarioen erabaki eta posizionamendu politiko subjektiboek erregulaturikoak baitira (Knaup eta Stammer, 2014: 11), azken finean, arte-bildumen funtzioa bera ere, artxiboekin ia parekatuaz. Are gehiago, nahiz eta hamaika diskurtso ezberdin sortzeko aukera bermatu arte-bilduma batek zein artxiboak, historikoki haien bidez narrazioak sortu dituztenak botere-posizio zehatza izan duten agenteak izan dira: museoen kasuan komisarioak, eta artxiboen kasuan, arkonteak edo eta artxibozainak.

Artearen eremutik ere hitz egin izan da museoetako erakusketen eta artxiboen arteko loturaz, ekarpenik interesgarrienak XX. mendeko Sobiet Batasunean kokatu behar ditugularik, besteak beste, Aleksandr Rodchenkoren eskutik, 1920an, Soviet Museum Bureauko zuzendaria eta Estatuko ondare artistikoaren administratzailea zena. Berak, artxiboa eta garaian zaharkituztat ematen zen arte museo tradizionalaren arteko loturak burutu zituen:

“In those museums that are most faithful to the historical method, the hanging of the pictures... underlines its most characteristic feature: Archive” (Rodchenko, “O Muzeinom

Biuro: Doklad na konferentsii zaveduiushchikh Gubseksiiami IZO”, in Rodchenko, *Opyty dlia durushchego* (1996: 100) Spieker, 2017: 106an aipatua).

“Strictly speaking, in the historical museum the character of an archive is created by the habit of carpeting the walls from top to bottom. Even the phsycological impossibility of seeing the art work was not taken into account” (Rodchenko, “O Muzeinom Biuro: Doklad na konferentsii zaveduiushchikh Gubseksiiami IZO”, in Rodchenko, *Opyty dlia durushchego* (1996: 100) Spieker, 2017: 111an aipatua).

Instalazioen estetikan oinarrituta egiten duen bi sistemen arteko konparaketa hau, lehen begi bistan anekdotikoa dirudien arren, oso zentzuzkoa dela azpimarratu beharrean gaude. Izan ere, bai artxiboa eta baita erakusketa, metodo sintaktikoa erabiliaz dokumentu eta irudiak antolatzeko sistemak baitira; ezagutza antolatzeko sistemak azken batean. Errealitate berri bat eraikitzeko tresnak dira, haren analisi, gestio, kontrol eta irudikapenaren bidez: artxiboa -bere forma sinpleenetatik hasi, alegia argazki album familiar edo etxeko artxiboetatik hasi eta instituzioetako artxiboetaraino, bere dimentsio eta izaera guztiak kontuan hartuaz-, eta erakusketa -etxean izan ditzakegun bildumetatik hasi, *Wunderkammer*rekin jarraitu eta museoetako bildumen erakusketa edo eta artxibo berriak sortzen dituzten artisten ekoizpenetaraino doan espektro guztia barne hartuta- (Blasco Gallardo, 2002: 71).

Hala ere, Blasco Gallardoren arabera, bien artean ezberdintasun nagusi bat dago, eta hori hain justu ere hauen ikusgarritasun moduei loturikoa da. Egile honen arabera, nahiz eta Rodchenkok museoeko horma artxibo batekin parekatu, horma horrek lortuko lukeen erabateko ikusgarritasuna artxibo baten barnean ezinezkoa litzatekeelako. Alegia, Blasco Gallardoren arabera Didi-Hubermanen ideiekin ere bat eginik (Blasco Gallardo, 2002: 66 eta Didi-Huberman, 2011: 290), erakusketak ikusgarritasunezko sistema batean oinarritzen direnez, eta gainera instalazio tradizionaletan behintzat diskurtsoak helarazteko sistema linealak erabiltzen direnez, narrazio guztiak begi bistakoak izaten dira, ikusleek hura osatzen duten lan guztiak ikusteko aukera izaten dutelarik -Rodchenkok

deskribatzen duen horman bezala-. Aldiz artxiboetan, guztiz kontrakoa gertatzen da: hauetan normalean dokumentu edo irudi zehatzak bilatzen ditu erabiltzaileak, sistemak gainontzeko dokumentuak opako bilakatuaz eta haiekiko irisgarritasuna zailduaz. Honela, artxiboetako narrazioak birtualak dira, ez agerikoak: narrazio posibleak pilatzen dira haietan. Hots, artxiboak aukerak bermatzen ditu, aurrez azaldu bezala, baina hauek inolaz ere ez dira izango begien bistakoak (Blasco Gallardo, 2002: 66).

Baina XX. mendeko Sobietar Batasunean Rodchenkoren ekarpenez gain, baziren artxibo eta museoaren arteko bestelako irakurketak ahalbideratzeko aukera bermatzen zuten beste zenbait idazlan ere, guztien artean agian interesgarriena, Varvara Stepanovak *5x5=25* erakusketako (Mosku, 1921) katalogoan idatzitakoa izanik:

“The ‘sacred’ value of the work of art as the only type of uniqueness has vanished. The Museum as a repository of this uniqueness is being turned into an archive” (Stepanova, *5x5=25 Exhibition of Paintings, translation and facsimile of 1921 catalogue* (1992), Gray, (1990: 251ean aipatua.).

Pasartearen interesa, esaldiak izan ditzakeen interpretazio anitzetan dago. Grayren arabera, aurretik azaldutako Rodchenkoren ideia egon daiteke hitz horien atzean, hau da, arte museo tradizionalak iraganeko artxiboekin alderatzearena, eta beraz, iraganari lotutako instituzio zaharkitu gisara aurkeztearena. Egilearen arabera, bigarren irakurketa bat ere izan dezake ordea esaldiak, Stepanovaren hitzek museoak artxiboetan bilakatzen ari direla adieraziko luketelarik, artxiboen izaera hori museoei atxikiatz; museoek beren izaera tradizionala atzean utzi eta “museo berri” gisara plazaratuaz. Izan ere, Stepanovak ez baitu testuan museoen heriotzaz hitz egiten, baizik eta haien aldaketaz. Hori dela eta badirudi bigarren irakurketa hau logikoagoa izan daitekeela lehena baino. Hala ere, hirugarren irakurketa bat posiblea litzateke. Azken honen arabera, Stepanovak artxiboa museoan txertatzearen ideia adierazi nahiko luke, hala nolako espazio dinamikoa bat sortuaz bertan, irudikapenaren espazio bat, baina baita gauzak gertatu daitezkeen leku bezala ere definituaz, espazio kontingente gisara alegia; hau da, museo tradizionalen instalazio estatiko eta hautemateko modu aktiboak

ahalbideratzen dituen espazioen arteko zerbait. Azken interpretazio posible hau, hots, museo-artxibo berri honen ideia hau, Rodchenkok proposatutako “gauza bizidunen” museo berriaren definizioarekiko oso gertu kokatuko litzateke¹⁵, baita Lissitzkyren *Gabinete Abstratu*arekiko¹⁶ ere, eta beraz, badirudi horregatik hau izan daitekeela hiruretan Stepanovak esan nahi zuenarekiko gehien hurbildu zatekeen interpretazioa. Hortaz, artxiboaren ideia inguruan ekarpen interesgarri eta berritzailea proposatuko luke museo eta erakusketekiko loturan, garrantzia espazio arkitektonikoan bertan ipini beharrean, hura behatzen duen bisitarian ipiniaz, erakusketak, pertzepzioen artxibo bilakatuaz (Spieker, 2017: 108-111).

Boris Groysek *Art Power* liburuan azaltzen duen moduan aipatzekoa da beraz, museoaren izaera bera XX. mendean zehar asko aldatu zela, ondorioz, bi instituzioen arteko mugak oraindik ere lausoago, malguago eta gardenago bilakatuaz (2008: 53-66). Nahiz eta lehen pausuak abangoardietan eman, bi instituzioen arteko sinbiosi hau geroz eta handiagoa bilakatuz joan zen, bereziki 60-70. hamarkadatik aurrera indartuaz, arte iragankorraren sorrerarekin. Badirudi modernitatean museoek zuten funtzioa garai hauetatik aurrera hankaz gora ipini zela, eta museoaren sorrerako une haietan beren helburua ikono sagaratuak artelan estetiko eta arrazionaletan bilakatzea baldin bazen, azken urteetan, helburu hori alboratu eta fokua ohikotasuneko objektuak *dokumentazio artistiko* bihurtzera igaro direla.

15 Rodchenkok honela definitzen zuen “gauza bizidunen” museoa: “A museum devoted to the dynamic origin that drives art forward” (Rodchenko, “O Muzeinom Biuro: Doklad na konferentsii zaveduiushchikh Gubsektssiami IZO”, in Rodchenko, *Opyty dlia durushchego* (1996: 99), Spieker, 2017: 107an aipatua).

16 *Gabinete abstraktua* deiturikoa (1927-1928) Hanoverren egindako erakusketa bat izan zen. Bertan Lissitzkyk, hainbat errekurto erabili zituen bai espazioa bera eta baita publikoa ere dinamizatzeko asmoz: batetik, hormetan instalazio txiki batzuk sortu zituen, alde batetik beltzez, bestetik zuriz eta tartean grisez pintatutako listoiak ipiniaz artelan batzuen atzeko horman, bisitariak euren posizioen arabera kolore ezberdinez ikusten zutelarik koadroak kokatutako gainazal hura; leiho batetik zetorren argia ere eraldatu zuen, difuso eta abstraktuagoa bilakatzeko; leihoen ondoan beira-arasa funtzioa zuten bi mahai ipini zituen mekanismo birakari baten bidez bisitariak hura manipulatzeko zutenaren arabera akuarelak edo eta bestelako materialak ikusteko aukera zutelarik; eta erakusgai zeuden beste koadro batzuen gainean panel beltz bat ipini zuen, zeina bertikalki mugitu zitekeen, artelanak ikustarazteko moduan jarriaz edo haiek ezkutatuaz. Ikusle bakoitzak bere erakusketa propioa eratzeko aukerarekin jolasteko erakusketa bat izan zen honela Lissitzkyk proposatutakoa (Bolaños, 2003: 208-209).

Ohikoa da jada museoetan artelanez gain hauei erreferentzia egiten dieten dokumentuak ere topatzea. Hain zuzen ere, gaur egun burutzen diren hainbat praktika artistiko, hala nola, interbentzioak, analisiak, eztabaida prozesuak, ikerketak eta ekintzak artistikoak, dokumentuen bidez ez bada, ez baitago haien erakusketa burutzeko beste modurik. Ondorioz, arte eremuari lotutako dokumentuen sorrera eta aurkezpena egun ikaragarri hazi da, eta hau dela eta, aurrez aipatutako mugak are gehiago lausotu dira. Egoera honi erreferentzia eginez, Borja-Villelek museo-artxibo kontzeptua proposatu du (Groys, 2008: 54).

Aurrekoa kontuan hartuaz beraz, ez dugu ahaztu behar museoetan ere artxibo propioak sortzen direla, eta ez soilik ekintza iragankorrak bildumatzeko beharraren ondorioz, baizik eta baita beraien bildumetan dauden artelanen inguruko informazioa jasotzen duten dokumentuen metaketan bidez osaturikoak. Dokumentu horietan artelanen inguruko orotariko informazioa biltzen da: eroste edo donazioak izan diren, alegia zein museoratzeko ezaugarri dituzten; haien ibilbide historikoa azaltzen dute, hau da, ze erakusketetan parte hartu izan duten, zenbat denbora igaro duten museotik kanpo edo eta zaharberritze lanak pairatu dituzten besteak beste. Hain justu, artelan hauek katalogatzen eta inbentariatzen diren modua bera ere, hau da, artelan bakoitzaren inguruan osatzen diren fitxaren diseinuaren nolakotasunak ere, ekintza hutsala eta sistematikoak diruditen arren, artxibatze ekintzari zuzenean loturikoak dira, etorkizunean haien gainean egingo diren irakurketak ere baldintzatuko dituztenak. Izan ere, horien arabera aztertuko da zein diskurtso eta zein ideia irudikatzen dituzten bildumek eta artelanez besteak beste, baina baita Artearen Historiaren narrazioaren barnean zein toki izango duten ere. Honela bada, Blasco Gallardoren hitzak jarraituaz argi dago museoetako artxiboetan instituzio hauen diskurtso gordeak topatzen direla, eta nahiz eta ikerketa honetan eremu hau sakonki ez dudan aztertuko nire ikerketa honetako helburuak beste batzuk izanik, dudarik gabe kontuan hartu beharreko alorra da (2007: 26-27).

2.4. ARTXIBOAK ERAKUSGAI

Genesisia

Museoak, artxibo ezberdinen gordailu izateaz gain, artxiboen erakustoki ere izan dira historikoki, eta nahiz eta joera honek batez ere gorakada XX. mendearen erdialdetik aurrera izan, XX. mendea hasi aurretiko garaietan ere topa daiteke aurrekariren bat, hain zuzen ere XIX. mendean¹⁷, nahiz eta hauetan artxiboaren inguruko inolako gogoetarik ez zen planteatzen. Artearen eremuari dagokionez, argazkigintzaren alorrean egin ziren honelakoak, argazkigintza elkarrekin antolatzen zituzten erakusketei lotuta. Izan ere, erakusketa haietarako burutzen zituzten instalazioek murrutik batean ipinitako irudien artxiboen itxura zuten, Warburgen *Bilderatlas*aren estetikatik oso gertu. Adibiderik ezagunenetakoa 1858ko Londreseko *Photographic Society*ko erakusketa izan daiteke. Bertan, argazki guztiak taldeka antolatuta zeuden, hormako geruza guztia estaltzen zutelarik, goitik hasi eta behearaino, XIX. mende amaiera eta XX. mende hasierako pintura erakusketetako instalazio ereduak jarraituz (Blasco Gallardo, 2002: 68). Baina hain urrutira joan gabe, Espainian bertan zenbait aurrekari ere topa daitezke XX. mende hasieran. Horietako bat Jorge Blasco Gallardok aztertutako *Repertori Iconogràfic d'Art Espanyol* (1929) izan daiteke, egun *Museu Nacional d'Art de Catalunya*an gordetzen den proiektua (2002: 58-71).

Hau 1929ko Erakusketa Unibertsalerako bereziki egindakoa izan zen, Espainiaren irudi zehatz bat emateko asmoz, horretarako artxiboaren tipologia ekoizpenerako metodologia eta ondoren, erakusketarako tresna gisara ere erabilia izan zelarik.

17 Garai honetan ohikoa zen modu honetako erakusketak egitea, eta ez soilik artearekin erlazionatutako eremuetan. Adibide batzuk Blasco Gallardok aipatzen ditu. Horietako bat, Lombroso italiarraren kasua da, zeinak bere bilduma eta pilaketa “zientifikoei” zenbaitetan erakusketetako egitura ematen zien, eta bere artxibo hauekin hainbat erakusketa egin zituen antropologia kriminalaren arloan, besteak beste, 1884an Torinoko *Esposizione Nazionale*an, edo eta hurrengo urtean Erroman. Hauetan, gaizkileen eta epileptikoen buruak ipintzen zituen erakusgai, lapurren eskeletoak, baita hiltzaileen eta bestelako kriminalen erretratu, irudi eta argazkiak ere. Bere helburua, kriminal izatearen arrazoia ezaugarri biologikoetan zegoela justifikatzea zen, eta horretarako ezaugarri fisikoen berezitasunean oinarritzen zen. Modu honetan, bere bildumen erakusketak, bere teoria babesten zuten frogan erakusketa gisara ulertzen zituen (Blasco Gallardo, 2002: 67-68).

Nahiz eta bertan, garaian ohikoa zenez, artxiboaren *modus operandi*aren edo estetikaren inolako gogoetarik ez planteatu, hain eredu goiztiarra izanik oso interesgarria da proiektuaren azterketa.

XIX. mende amaieran hasitako misioa izan zen, hainbat argazkilari kontratatu zituztelarik Estatuan zehar arte espainiartzat jotzen zuten ororen argazkiak atera, eta ondoren horiekin aurretik aipatutako Erakusketa Unibertsalean erakusgai ipintzeko artxibo bat osatzeko asmoz. 80 000 argazki baino gehiago atera zituzten eta hauek izenburu ezberdinak zituzten kaxetan antolatu zituzten serieak eginez. Horietariko bat *Vistes, Paisatges i Obres d'Art* izan zen, eta bertan 909. kaxatik 1018. kaxarainokoak sartzen ziren. Hauek, era berean, Espainiako probintzien arabera ordenaturik zeuden, baita ipar Afrikako eta Latinoamerikako hainbat lurraldeen baitan ere, alfabetikoki. Ondoren, ateratako argazki guztietatik, komite batek aukeratu eta identifikatu zituen Espainiaren irudia eraikitzeko baliagarriak ziren argazki horiek, beti ere instituzioek nahi zuten “arte espainiarraren” ideiarekin bat zetozenak noski, eta azken emaitza *Repertori Iconogràfic d'Art Espanyolen* sorrera izan zen.

Oraindik ere argazkigintzaren erabilera, ikuspegi zientifikoarekin lotzen zenez eta positibismoaren eraginak ere airean zeudenez, Estatuko identitate artistikoaren itxurazko begirada garden eta zientifikoa eraikitzea zen proiektuaren helburua. Artxiboaren azken egitekoa, bestela arte areto batetara eramatea ezinezkoa litzatekeen argazkigintzaren bidez atzitutako errealitate hori, artefaktu museologiko bilakatzea izan zen, eta haren bidez erakusketa bat eratzea. Irudien antolatze eta sistema honen bidez egi bilakatu nahi zen Artearen Historiaren eremuan diskurtso abstraktu soila izango litzakeen hori (Blasco Gallardo, 2002: 69). Azken finean, esan daiteke artxiboaren sistema diskurtso berri bat eraiki eta hura legitimatzeko tresna gisara izan zela erabilia modu kontziente batez, sistema honen zientifikotasunean sinesmen itsua zutenez gero¹⁸.

Artxiboaren inguruko ikuspegi kritikoak XX. mendeaz geroztik hasi ziren azaltzen

18 Baieztapen hau 1931ko Boletinean argitaratutako Joaquim Floch i Torresen esaldi batek ezin hobeto azaltzen du: “Este Repertori es, así, como una revelación a los ojos del mundo científico y como resurrección, en provecho de la ciencia, de todo este conjunto, hasta ahora, al menos en parte, muerto para ella”. (Blasco Gallardo, 2002: 60-61ean aipatua)

artearen eremuan, nahiz eta joera hori finkatzeko ere garapen bat eman zen. Izan ere, nahiz eta mende hasierako proiektuetan oraindik ere artxihoa dokumentuen biltegi huts gisara ulertu, pixkanaka ekoizpenerako tresna dinamiko gisara barneratzen hasi baitziren egile ezberdinak, azkenerako artxihoaren ustezko egonkortasuna, funtzioa, erabilera eta esanahia zalantzan jarriaz (Osthoff, 2009: 11-12).

Hortaz, jarraian artxihoaren paradigmatik arte-ekoizpenean izandako eragina aztertuko dut lehenik, eta segidan kontzeptuak arte eremuko beste alorretan, hots, erakusketen instalazioetan eta museo-instituzioan bertan eragindako aldaketetan zentratuko naiz. Arte-ekoizpenetatik abiatu eta instituzioarekin amaitzeko ibilbide honen zergatia O'Dohertyren azterketetan oinarritzen da; egilearen arabera, aldaketak beti lehenik eta behin arte praktikan txertatzen baitira, erakusketa areto eta instituzioetara modu berantiarrez iritsiaz¹⁹ (2011: 30). Eta nahiz eta aurretik aurrekari batzuk aurkeztu erakusketaren eremuan, aipatu bezala, hauek argazkigintzaren eta zientifismoaren alorrari loturikoak izan ziren bereziki, eta ez hainbeste artearen esparruan lekutuak.

Aldaketa garaia: 1.- Arte-ekoizpenak

Ondorengo orrialdeetan, arte-ekoizpenean artxihoaren paradigma aztertzerakoan genealogia posible bat izango da aurkeztuko duguna, horretarako hainbat proiektu aztertuz. Oro har, hala ere, artelanak objektuak izatetik informazio euskarri izatera pasako direla antzemango da, eta ondorioz, era berean, museo-mausoleoaren logikatik artxihoaren logikara mugituko direla (Guasch, 2011: 9-10). Hortaz, erregistroak, bildumak, biltegiak, inbentarioak, *tesauroak*, atlasak edo eta albumak sortzeko ideiekin lan egin duten artisten genealogia aztertuko

¹⁹ O'Dohertyk Courbeten adibidea aipatzen du baieztapen hau justifikatzeko orduan. Izan ere, ikerlariak azaltzen duenez, nahiz eta artista garairako erradikala izan lantzen zituen gaiengatik, haien tratamenduagatik, eta baita *Salon des Refusés*en 1955ean, Erakusketa Unibertsaletik kanpo banakako erakusketa propioa izan zuen lehen artista izateagatik ere, bertan burutu zuen instalazioan ez zen inolako berritasun edo erradikaltasunik transmititzen. Arte lanak horman ipinita zeuden, bata bestearen ondoan, gainean eta azpian, ahalik eta azalera gehien aprobetxatuaz, ahalik eta olio pintura gehien bertan kabitzeke asmoz, instalazio tradizionalen moduan (2011: 30).

dut segidan hein batean²⁰, haien helburua fikziozko artxiboak sortzea, artxiboen sorreren inguruko gogoetak burutzea, artxibatzearen metodologiaren inguruko proposamen berriak egitea, arte museo eta bestelako instituzioen bildumatze, gordetze eta antolatze moduen, narrazioen sorreren, iraganaren eraikuntzaren, etab. inguruko hausnarketak planteatzea izan delarik (Arantes, 2018: 454-458).

Artxiboaren ideia oso termino generikoa bilakatu da, arte-ekoizpenaren esparruan estrategia edo *modus operandi* bati egin diezaiokelarik erreferentzia, edo estetika huts bati, beraz, kontuan hartu behar da, kontzeptu honen baitan historikoki bildu diren arte praktikak oso heterogeneoak izan direla, eta baita praktika horien bitartez egin daitezkeen irakurketak ere (Hernández Velázquez, 2010: 127). Hala ere, Winzenen arabera, ekimen hauen atzean hiru motatako lanak biltzen dira nagusiki (1998: 27-32). Batetik, hutsala eta ohiz kanpokoa denaren arteko harremanaren eremuan kokatzen direnak aipatzen ditu; bere hitzetan, artista askok izatez ohiz kanpoko kontsideratzen ez diren objektuak bildumatzan

20 Ezertan hasi aurretik ezinbestekoa da aipatzea Aro Garaikidean artxiboari modu batean edo bestean lotuta egin diren arte ekoizpenen kantitatea ikaragarri handia izan dela, eta beraz, guztiak ikerketa honetan aztertzea ezinezkoa izan dela, besteak beste tesi honen helburua ekoizpen-artistikoak aztertzea baino, erakusketen instalazioen azterketa burutzea izanik. Bestetik gainera, kontuan hartu behar da, Spiekerrek ederki azaltzen duen moduan (2017: 4-5), oraindik ere egun ez dagoela kontsentsu garbi bat artxiboari lotutako arte-praktikak zehazteko eta definitzerako garaian, oso izaera ezberdinetako ekoizpenak sartu direlarik maiz zaku berean, zeina argi eta garbi gelditzen baiten Merewetherren *Archive* liburuko testu bilduma irakurritz gero. Izan ere, bertan Aro Garaikidean artxiboaren inguruan idatzi diren testu zatirik garrantzitsuenak biltzen baitira, eta haien artean hainbatetan dibergentzia gehiago topatzen dira loturak baino. Hori dela eta, nire ikerketa honetarako genesi labur hau burutzerako garaian, bereziki bi ezaugarrietan oinarritu naiz arte-ekoizpenen hautaketa egiteko: batetik, artearen esparruan eragin gehien izan duten eta aurreko atalean landutako teorialarien praktikarekin erlazioa izatea, bereziki artxiboaren izaera mugagaitzean zentratuaz, ondoren erakusketak burutzerako garaian artxiboaren ezaugarri honek berebiziko garrantzia izango duelako; eta bestetik, haien instalazioen berritasunean, bereziki museoaren eta publikoaren funtzioekin jolastea edo rol hauek behartzea helburu izan duten praktikak lehenetsi ditut, ikerketaren ondorengo ataletan aztertuko dudana moduan, artxiboen instalazioa ardatz duten erakusketetan oinarritzko elementua izango baita hau ere. Alabaina, artxiboarekin erlazioan egindako arte praktika ezberdinen inguruan gehiago sakontzeko ondorengo bibliografia kontsulta daiteke: Guasch, A. M. (2011), *Arte y archivo (1920-2010): Genealogías, tipologías y discontinuidades*, Akal, Madrid; Spieker, Sven (2017) *The big archive. Art from bureaucracy*, The MIT Press, Cambridge eta Londres; eta Schaffner, I.; Shneider, N. G.; Seelmann, C.; Winzen, M.; eta Wynne, C. (ed.) (1998), *Deep Storage. Collecting, Storing, and Archiving in Art*, Prestel-Verlag, Munich.

baitituzte. Kasu hauetan, hasiera batean objektu hutsalak ziren haiek, artistek hautatu eta bilduma baten parte bilakatzen dituztenean, ohiz kanpoko izaera hartzen dute. Bestetik, suntsiketa ekiditen duen bildumatzea legoke, hain zuzen ere, beste askotan artistek materia gabekoa den hori edo bere izaera materiala mantentzeko arazoak izan dezakeen hori biltzeko eta gordetzeko asmoz, ekintza edo material horien agerpen ezberdinak bildumatzen baitituzte. Eta azkenari berriz, “etorkizunari begira” deitu zion, zeinetan norbere heriotza eta utopiarekin negoziatzeko helburua duten proiektuak sartuko liratekeen.

Dena dela, eta aurrez aipatu bezala genesiarekin hasteko, dudarik gabe argazkigintzaren lengoaian jarri behar da arreta, eta berriz ere atzera XIX. mendera: argazkigintzaren sorreraraino bertaraino.

Hasiera batean, argazkigintza eta artxiboaren arteko lotura lehenak dokumentaziorako zuen gaitasuna zela eta burutu zen. Horretan ez dago zalantzarik. Izan ere, XIX. mendean argazkigintza mundua bera erabat modu zehatz eta objektiboan atzitzeko modu edo tresna gisara ulertzen zen, ustez errealitatearen kopia zientifikoki perfektuak egiteko gai zen neurrian. Honela bada, garaiko joera positibistarekin bat eginda, klasifikatzeko eta zatikatzekeo tresna ezin hobea bilakatu zen, iraganaren behaketa burutzeko baliagarria izanik. Hori dela eta, hasiera-hasieratik izan zuen memoriarekiko harreman zuzena argazkigintzak, *aide-mémoire* gisa funtzionatuaz (Schwartz, 2010: 66-71).

Hainbat eremutan erabilia izan zen, instituzio ezberdinek objektuak kategorizatzekeo erabiltzen zutelarik; hala nola, Alphonse Bertillon mediku eta antropologoak, fitxa polizialaren asmatzailea izan zenak, kriminalak lokalizatu eta dokumentatzeko asmoarekin ateratzen zituen argazkiak. Azken finean, garai honetan, artxiboa eta dokumentazioarekiko sortutako harreman honen bidez, Allan Sekulak dioen bezala, argazkia kontrol soziala burutzeko erreminta bilakatu zen (Sekula, 1986: 5-7).

Alabaina errealitatea dokumentatu eta artxibatzearen joera hau Weimar Errepublika garaiko teoriarari eta argazkilarien artean sendotu zen, besteak beste, *Objektibitate Berria* mugimenduaren baitan. Fotomuntaia erresistentziarako arma

gisara efektu politikoa galtzen ari zen bitartean, eta honekin batera argazkigintza amateurra ere beherakada jasaten ari zelarrik, artxibo-sisteman oinarritutako argazkigintzak indar handia hartu zuen garai honetan (Buchloh, 1998: 54). *Film und Foto Internationale Ausstellung* (FIFO) erakusketak ere inportantzia berezia izan zuen joera honen indartzean²¹, bertan besteak beste August Sanderren *Menschen des 20. Jahrhunderts (XX. mendeko hiritarrak)* proiektua egon zelarrik ikusgai. Sanderrek, bere proiekturik garrantzitsuen izandako honetan, 1927 eta 1929. urteetan zehar ateratako 540 argazki gaika multzokatu zituen, denera 45 paper-zorro osatuaz, guztia 7 liburuki tematikotan banatu zutelarik: nekazariak, merkatariak, emakumea, klaseak eta lanbideak, artistak, hiria eta azkeneko gizonak, azken honetan gaixoak, itsuak, hilak, etab. bilduaz. Argazkien kategorizazio hau Walter Benjaminen *Barnebideen liburuarekin* lotu daiteke zuzenean, bietan irudi edo pasarteak antolatzerako garaian kategorizazioen erabilera egiten baitute egileek, bi ekoizpenak gainera garai bertsukoak izanik. Benjaminek berak gainera Sanderren beste lanetariko bat, *Neue Sachlichkeit, Anlitz der Zeit* (Objektibitate berria, denboraren aurpegia) atlasaren²² praktika gisara definitu zuen 1931. urtean argitaratutako *Pequeña historia de la fotografía* idazlanean, hain zuzen ere proiektuaren emaitza eskuliburu itxura zuten argazki erretratuen bilduma bat izan baitzen, ondoren klasea eta politikaren arteko azterketa egiteko balio izan duena (Buchloh, 1998: 50-51).

Guaschen hitzetan, Sanderrek bere proiektuen bidez artelanaren aura zalantzan

21 1929ean egin zen Stuttgarten, Deutsche Werkbundek antolatuta eta ondoren Zurich, Berlin, Danzig, Viena eta Agramera bidaiatu zuen, baita zati batek Tokio eta Osakara ere. 1975ean partzialki berreraiki zuten Stuttgarteko Württembergischer Kunstvereinen *Fotografie 1929/1975* erakusketarako, eta berriz 1979an, *Film und Foto der Jahre Zwanziger* erakusketa zela eta. Lehenengo erakusketa hartan, herrialde ezberdinetako 200 artistek baino gehiagok hartu zuten parte, tartean zirelarrik Berenice Abbott, Eugène Atget, Willi Baumeister, Hannah Höch, László Moholy-Nagy, Paul Outerbridge, Man Ray, Alexander Rodchenko eta John Heartfield besteak beste; eta guztira 1200 artelan baino gehiago izan ziren ikusgai. Argazkigintzako genero klasikoak aurkeztu ziren (paisaia, bodegoiak eta erretratuak) baina baita abangoardiako bestelako tendentziak ere: argazkigintza errealista, fotomuntua, foto-collagea, fotoperiodismoa eta artxiboaren kontzeptu eta metodologiari lotutako argazkiak. Informazio gehiagorako kontsultatu: <https://www.moma.org/interactives/objectphoto/exhibitions/5.html#about> (2019.03.10ean kontsultatua).

22 Berak erabilitako jatorrizko hitza *Übungsatlas* izan zen, zeinaren itzulpena, “ariketen edo trebakuntzarako atlasa” izan liteke.

jartzea lortu zuela ere azpimarragarria da, iraganeko ideia tradizionalak eta obra bakarraren ideia erromantikoa kolokan jarriaz (Guasch, 2011: 33-34). Adierazpen hauek kontuan hartzekoak dira, izan ere eta nahiz eta modu zuzen batez ez adierazi, aditzera ematen baitu artxiboak artelanaren aura eta artearen inguruko ideia tradizional guztiak zalantzan jartzeko gaitasuna duela. Beraz, badirudi artxiboaren metodologiak artera ekar zezakeen iraultza aurreikusi zuela nolabait, aurrerako sakonago azalduko dudanez.

Bestetik, proiektu hauen bidez, hainbat objektu, ezaugarri edo egoera zehatzen klasifikazioak eta taxonomiak eraikitzen zituzten argazkilariek bilduma ezberdinak burutuaz, hauek aurretik hautatzen zituzten gaien irudikapenen *corpus*ak bilakatzen zirelarik (Bate, “The Archaeology of photography: Rereading Michel Foucault and The Archaeology of Knowledge”, *Afterimage* 35, 3 (2007: 3), Guasch, 2011: 26-27n aipatua). Hortaz, horien bidez garaiko gizartearen egia objektiboaren bilaketa bat burutzea zela ulertu beharra dago egilearen asmo nagusia, ekintza errealak materiadun bilakatzea, eta beraz, lehen mailako testigantza eta froga objektiboak sortzea. Izan ere, azken finean Susan Sontagek aipatzen duen moduan, argazki bakoitza bertan irudikatzen zen gaiarekiko ordezkagarritzat hartzen baitzuen, eta era berean gai bakoitzaren plasmate hori, gizarte talde zehatzekiko ordezkagarri (1981: 59). Hala ere ez da ahaztu behar joera honen atzean, argazkigintzaren ulermen positibista zegoela, hau da, errealitatea dokumentatu eta artxibatu zezakeen jakintzaren benetako begia izatearena, garaiko irudirik fidagarrienak teknika honen bidez eman zitezkeela itsu-itsuan sinisten zuten eta (Didi-Huberman, 2011: 206-207).

Modu honetan soilik uler daiteke argazkigintzak dokumentazio lanarekiko eta artxiboaren estrategiarekiko izandako hurbiltasuna, baieztapen guzti hauek bereziki Sigfried Kracauerrek garatutako teoriaren bidez justifikatzen zituztelarik²³. Eta interesgarria da beraz, lan hauek estetikoki Warburg edo eta Benjaminen proiektuetatik hurbil egon arren, helburuari arreta jarriaz gero, XIX. mendeko artxibo positibistaren kontzeptuekiko oso hurbil zegoen argazkigintzarekiko

23 *Die Fotografie* liburuan aurkeztu zituen Kracauerrek bere teoriak eta bertan argazkiaren “bokazio errealista” defendatu zuen. Hain zuzen ere, errealitate fisikoaren gainetik zegoen errealitatea sortzen zuelako, objektuen esentzia atzituaz. (Kracauer, 2012).

apustua nabarmentzen dela, narrazio eta egia absolutu eta unibertsal horren bilaketa alegia, beren garaiko errealitate historikoa idazteko eta azaleratzeko nahiagatik (Guasch, 2011: 32-33).

Nahiz eta argazkigintzaren garapenean zentratu naizen hasiera honetan artxiboak arte-ekoizpenen barnean izandako eragina aztertzerako garaian, lehenengo abangoardietatik aurrera eragin hau beste lengoaia plastikoetara ere hedatu zen. Artxiboarekiko interesaren hedapen hau ez zen kasualitatea izan ordea, zehazki XX. mendeko lehen laurdenaren bueltan, batetik Lehen Mundu Gerra zela eta, eta bestetik sortutako teknologia berriak zirela eta, denboraren eta espazioaren ulermena erabat aldatu baitzen. Honek gizarteko aspektu guztietan eragina izan zuen, eta tartean, nola ez, bai pentsalariengan eta baita artistengan ere. Honela bada, ez da harritzekoa garai honetan, gizartearen oinarri guztiak eta tartean ezagutza bera zalantzan ipini zirelarik, artean ere prozesu eta metodo berriak erabiltzeko nahia agertzea aurrez aipatutako Warburg eta Benjaminek egindako proiektuekiko paralelo. Ezagutza sistemen inguruko hausnarketek garrantzi berezia hartu zuten, eta hori bera artean ere islatu zen²⁴.

Alor honetako egile garrantzitsuetariko bat Kasimir Malevich izan zen, aitzindari gisara ere aurkeztu daitekeena, bereziki 1924 eta 1927. urteetan zehar Leningradoko Kultura Artistikoko Institutuan ikasleekin batera Formen Teorien Departamentuan egindako eta ondoren irakaskuntzan erabilitako panelak zirela eta. Hauen helburu nagusia pinturaren ezaugarri bisualen arteko erlazio arautu, -hala nola, kolorea, forma, konposizioa, egitura eta aldaketa estilistikoak- eta ezaugarri zehatzen ondorioz sorturiko egoera historikoen bidez pinturaren formen analisia egitea zen. Eta horretarako, artxibo-estrategiak erabili zituen (Buchloh, 1999: 117-145). Malevichek artea pentsamendu alor independente gisara ulertzen zuen eta ezagutza honen barnean “arte berrizat” bost sistema nagusi hartzen zituen: Inpresionismoa, Cezannismoa, Kubismoa, Futurismoa eta Suprematismoa.

24 Hala eta guztiz ere aipatu beharrekoa da, abangoardia guztiek ez zutela bat egin artxiboaren tipologia estetika edo *modus operandi* erabiltzearekin beraien arte praktika bideratzerako garaian, bestelako jarrera honetan agian adibiderik garbiena futuristen kasua izan daitekeelarik, argi eta garbi beraien idatzi eta manifestuetan museo eta liburutegien aurka egiten zuten neurri berean, artxibategiaren ideiaen aurka ere jotzen baitzuten, orainaldia iraganari lotzeko erabiltzen den tresna den heinean (Ernst, 2005).

Modu honetan, 72 x 98 cm neurtzen zuten bost panel egin zituen, “arte berritzat” jotako sistema nagusi horietako banari eskainiaz bakoitza, haien bidez, berak, sistema bakoitzaren “elementu osagarri edo gehigarriak”²⁵ ikertzeko asmoarekin²⁶. Azken finean, Malevichek pintura dokumentu gisara baliatu zuen, haren balore kromatiko, formal, testura eta egiturez baliatu zelarik Suprematismoaren garapena azaltzeko, eta ondorioz berau, aurretiko beste mugimenduen ondorio gisara planteatzeko (Guasch, 2011: 38-40). Hori dela eta, saiakera hauek Malevichek berak burututako artelanen osagarri gisara ikusi eta ulertuak izan dira, ia bere pentsamenduen gauzatze ikusgarri modura.

Alabaina, artxiboaren estrategiarekin lotu daitezkeen proiektuak erabilera didaktikotik kanpo ere topa daitezke, eta ildo honetan dadaismoaren garrantzia ezinbestean aipatu beharrekoa da. Bereziki *collagea*, *assemblagea* eta argazki-muntaia bezalako tekniken erabileraren bidez, irudien arteko muntaketa sistema ezberdinak garatu zituztelako. Honela dadaistek, Spiekerren arabera, narrazioa eta kontingentziaren arteko oszilazioa tentsioan jartzen zuten. Azken finean, teknika hauei esker, plano bakar batean irudi eta ideia ezberdinak nahasten zituzten, aurretik aztertutako XIX. mendeko artxibo positibistaren ideia irauli eta haren inguruan kritika burutuaz, hala nolako artxibo-aurkako bat sortuaz. Era honetan, ordena arrazionala bera ipintzen zuten zalantzan, zatiketa eta pasarte ezberdinez osatutako orainaldi berriak osatuaz, eta narrazio linealak ekidinez (Spieker, 1998: 7-11). Are gehiago, zer ikusi askorik ez zuten irudiak, edo eta zoriz hautatutako objektuak bata bestearen alboan ipintzerakoan lortzen zituzten jarraikortasun eza eta zatikatze horien bidez, ikusleengan edukiarekiko hala nolako txokea eta harridura lortzen zuten, garaian beren testuinguruan nagusi ziren erabateko batasuna bilatzen zituzten esperientziekiko aurkako erresistentzia gisara ere funtzionatuaz. Hala eta guztiz ere, 20. hamarkadatik aurrera alor honetan ere

25 Guaschek *Elemento suplementario o adicional* gisara izendatzen duenaren itzulpena da eta bere hitzetan, pintatzeko ekintzan dagoen sortzeko une erabakigarria adieraziko luke. Benetako artistek mundua sortze egitura puru baten bidez soilik esperimendu dezaketela esplikatzeko duen elementua litzateke, edo beste hitzetan, munduak forma artistaren prisma pertsonalaren bidez hartzen duela. (Guasch, 2011: 38)

26 Informazio gehiagorako ondorengo bibliografia kontsultatu daiteke: Boersma, L. S., (1988) “On Art, Art Analysis and Art Education: The Theoretical Charts of Kazimir Malevich” in *Kazimir Malevich 1878-1935*, Stedelijk Museum, Amsterdam.

aldaketa bat eman zen eta printzipio formalak geroz eta garrantzi handiagoa hartzen hasi ziren. Era berean, argazkien emantzipazioaren ideiak gorakada jaso zuen haien garrantzia eta esanahiak sortzeko ahalmena azpimarratuaz. Hori zela eta, serieen kontzeptuak ere indarra hartu zuen, sistema honek bere baitan haietan irudikatzen ziren gaien aniztasuna eta indibidualtasuna, biak ala biak, biltzeko zuen ahalmena zela eta. Eta honen ondorioz, artxibo-ordenaren epistemologiaren ideia inportantzia eta presentzia handiagoa hartzen hasi zen artearen eremuan (Buchloh, 1998: 54-55).

Dadaismoari lotuta Hannah Höchek 1933an egindako *Sammelalbum* (Prentsako ebakinen albuma) proiektua aipa daiteke adibidez, non artistak, masei zuzendutako hedabideetako iruditeria aztertu ostean, haietatik hautaketa bat egin, eta ondoren, bere albumeko orrialdeak osatzeko mikroartxiboak sortu zituen haiekin. Honenbestez, besteak beste hedabideetan emakumeen irudiak zuen trataeraren inguruko analisia egiteaz gain, dudarik gabe, garaiko gizartearen inguruko hausnarketa bultzatu zuen bata bestearen ondoan ipinitako irudi multzoen bidez. Hain zuzen ere, erabilitako teknika hori dela eta -hots, irudiak hautatu eta bata bestearen alboan ipintzearena, hauen gainean beste inolako manipulaziorik egin gabe-, aurrez aipatu bezala, Didi-Hubermanez gain (2011: 17), Maud Lavinek ere artxiboaren estrategiari lotu izan dio proiektua, Aby Warburgen *Bilderatlas* lanarekin parekatuaz (Lavin, 1993: 74). Izan ere, badirudi Höchek bere lan honetan Warburgek bezala irudien hautaketak eta taldekatzeak beraien antzekotasun formaletan oinarrituaz egin zituela, euren artean sortzen ziren harreman, lotura eta hutsuneen bidez ager zitezkeen irakurketa ezberdinei bide emanaz. Lanaren helburua hala ere, gizarte utopiko baten testuinguruan masei zuzendutako hedabideetan eta emakumearen irudi berriari loturiko kategoria ikonikoetan teknologia berriek duten eragina azpimarratzea izan zela dirudi. (Lavin, 1993: 74).

Hala ere Sven Spiekerren hitzetan, aurretik aztertutako Sanderren lanekiko ezberdintasun nabarmen bat ikus daiteke Hannah Höchen lan honetan. Eta hori zera da, bertan XIX. mendean garatutako jatorriaren baitako artxiboaren kontzeptuaren ulermena erabat alboratzen duela; hau da, Historia lineala eta jarraikorra bermatzen duen dokumentu sortarena, egia unibertsala biltzearena,

eta horren partez, hutsune eta etenaldiei garrantzia ematen hasi zela, beharbada fotonuntaiaren eraginez. Beraz, Höchen lanaren garrantzia ez datza teknika zehatz baten erabilera hutsean, baizik eta baita haren atzean biltzen zen helburu eta ideietan. Haien bidez artxiboen definizio eta funtzio tradizionala, hau da, artxiboen oinarria bera, zalantzan ipini baitzuen artistak (Spieker, 2008: 131).

Artxiboaren ideiarri lotuta aipamen berezia merezi duen beste proiektua Marcel Duchampen *La boîte-en-valise* litzateke. 1935. urtean hasi zuen, bere lanen hainbat miniaturazko erreproduzio eta hiru dimentsioko modeloak egin eta maleta baten barruan kokaturik zegoen kutxa batean sartuaz, eta 300 ale egin zituenen eman zuen amaitutzat. Aurretik ordea, antzeko beste bi proiektu ere eginak zituen. *Boîte* (1914) izenekoa lehena, hainbat noten faksimileak eta argazki batzuk bildu zituelarik kutxa batean, eta *Boîte verte* izenekoa (1934) bestea. Azken honen kasuan, luxuzko 20 bertsio eta beste 300 edizio estandar egin zituen, ale bakoitzean bere lanen paperezko 94 erreproduzio eta hauen inguruko bestelako idatziak bildu zituelarik, bereziki *Beirate Handiaren* inguruko ikerketa eta noten faksimileak. Interesgarria da gainera, azken hauetan nota guzti horiek oso modu anbiguo batean zeudela bildurik, ia modu kontraesankor batean, haien artean erabiltzaileek sortu zituzketen loturak, konstelazioak eta beraz baita irakurketak ere, bakoitzak egiten zituen ordenamenduen eta sortzen zituen harremanen arabera izanik, eta beraz, emaitza anitzak sortzeko aukera bermatuaz (Stöckmann, 1998: 121), berriz ere artxiboen funtzio tradizionalarekin apurtuaz. Honela, Enwezorren arabera, lan hauen bidez eman zuen Duchampek lehen aldiz *ready-madetatik* artxiboaren logikaren eta metodologiaren baitan lan egitera igarotzeko pausua (Enwezor, 2012: 133-136)²⁷.

27 Duchampen lanez eta artxiboaren arteko loturez hitz egiterako garaian, ezinbestekoa da Spiekerren *The big archive. Art from bureaucracy* liburua aipatzea, bertan atal oso bat dedikatu baitio idazleak artista honen *ready-maden* eta artxiboaren arteko loturak aztertzeari. Hala eta guztiz ere, bertan egiten den inguruketa bereziki lotura metaforikoetan oinarritutakoa izanik -besteak beste bietan denboraren kontzeptuak duen garrantzia eta idazmakinarekiko erlazioak azpimarratuaz-, Spiekerrek gaiarekiko egindako proposamena albo batetara uztea erabaki dut kasu honetan. Izan ere, nire ikerketa honen helburua artxiboaren estetika bera eta honen *modus operandiaren* baita erakusketa aretoetan sinbiosi honek sor ditzaketen eraldaketak aztertzea baita, eta horretarako lotura metaforikoetan zentratzea baino beharrezkoagoa zait instalazioen proposamen eta artxiboaren ideiarekin definizioarekiko artistek egindako inguratze ezberdinak aztertzea. Hala ere, informazio gehiagorako ondorengo bibliografia kontsulta daiteke: Spieker, S., (2017) "1913 Du "Hasard en

Dena den, *La boîte-en-valise* lanera itzuli beharrean gaude, proiektu honen estetikan artxiboarekiko loturak topatzeaz gain, erakusketaren eremuarekiko ere hainbat proposamen berritzaile aurkeztu baitzituelako garaian artearen testuinguruan Duchampek berak adierazi zuen bezala:

“[La Boîte] fue una nueva forma de expresión. En lugar de pintar algo, se trataba de reproducir esos cuadros que tanto me gustaban en miniatura y a un volumen muy reducido. No sabía cómo hacerlo. Pensé en un libro, pero no me gustaba la idea. Entonces se me ocurrió la idea de la caja en donde todas mis obras se hallarían recogidas como en un museo en miniatura, un museo portátil y eso explica que lo instalé en una maleta” (“Entrevista Marcel Duchamp-James Johnson Sweeney”, in Duchamp, M.; *Duchamp du signe*, (1978: 160-161), Guasch, 2011: 42an aipatua).

Argi ikusten den bezala, proiektuaren helburua museoetako erakusketa estatikoekin apurtzea izan zen, edozein lekuetara eraman zezakeen bere lanen instalazio ibiltari bat egitea, *Boîte-verte* lanaren kasuan bezala, bertako objektuekin gainera nahi adina instalazio ezberdin sor zitezkeelarik. Hortaz, erakusketaren izaera mugikorra ez zen soilik fisikoki leku batetik bestera mugitzearen ideia mugatzen, baizik eta bere baitan instalazioak ere izaera likidoa zuen, azken finean erabiltzaileen esku egonaz bere azken forma, uneoro aldagarria.

Proiektu honetarako larruzko mailetak egin zituen, eta haietako bakoitzaren barnean berriz, bere lanik garrantzitsuenen 69 bat erreproduzio biltzen ziren jatorrizko lanen izaera errespetatuaz: *Ready-made* eta eskulturen tamaina txikiko erreplikak zeuden (tartean *Iturria* eta *Fresh Widow* adibidez), pintura eta lan grafikoen zuri beltzezko argazkiak (besteak beste *LHOOQ*, eta *Biluzia eskailerak jaisten*), eta horiez gain, txantiloiz koloreztatutako lan berri bat ere bai. Hala eta guztiz ere, nahiz eta kaxa guztien edukia antzekoa izan, ez ziren berdin-berdinak euren artean; artistak aldaketa txikiak egin zituen, lan ezberdinak sartuaz eta haien kopuruak ere aldatuaz.

conserve”: Duchamp’s anemic archives” in Spieker, S. *The big archive. Art from bureaucracy*, The MIT Press, Cambridge eta Londres, 51-83 orr).

Badirudi guztira 312 ale egin zituela, lehena 1941. urtean amaituaz, eta azkena berriz 25 urte beranduago, eta bertan *Boîte verte* proiektuaren kasuan bezala, lehenengo 22ekin luxuzko edizio bat egin zuen. Bestetik, interesgarria da museo ibiltari honen sortze prozesuan ere pixka bat arakatzea, Guaschek jasotzen duen moduan, artxiboaren izaerarekiko oso hurbileko lan metodo bat jarraitu baitzuen hau burutzeko egin beharreko lehenengo pausuetan behintzat. Izan ere, erreprodukzioak egiteko hautaketak burutu aurretik, bere lan guztien inbentariatze lana egin baitzuen, zeinetan beraien jabeen izen zehatzen erreferentziak bildu baitzituen, eta ondoren, bere pintura, eskultura eta bestelako objektuen argazkiak atera zuri-beltzean (Guasch, 2011: 42).

Modu honetan, Duchampek artista-jeinuaren ideari lotutako balore erromantikoen ukazioa eta bazterketa burutu zituen bere proiektuaren bidez, baita obraren banakotasunari lotutako auraren gainekoa ere. Baina horrez gain, garaiko arte sistemako elementu nagusienak zalantzan ipintzea ere lortu zuen aurrez esan bezala, bereziki museo-instituzioarena, Jean Suqueten arabera, berau kolapsatzeko historiako lehen saiakeretarikoa izan zelarik hau (Suquet, *Marcel Duchampo ou l'éblouissement de l'éclaboussure, Paris, L'Harmattan*, (1998: 82) Guasch, 2011: 42-43n aipatua).

Artxiboen inguruko interesa Bigarren Mundu Gerra aurretiko garaian jada nahikoa hedatua baldin bazegoen ere, jarraian aztertuko dudan moduan, Gerraren ostean haren inguruko interesa askoz ere gehiago zabaldu zen, bereziki irudien apropiazioak eta seriean eginiko lanekiko interesa ere hazi egin zelako, eta hauek ohiko hizkuntza plastiko bilakatu zirelako besteak beste. Honela, artxiboaren kontzeptua bere horretan tendentzia bilakatu zen arte-ekoizpenaren esparruan (Foster, 2004: 3). Sven Spiekerren arabera 1960. hamarkada erdialde eta 70. hamarkadatik aurrera gorakada nagusia izan zen artxiboarekiko kritiko ziren artelanen artean, alegia, informazioari loturiko artearen garaia kontsideratu izan den horretan, bereziki Michel Foucaulten pentsamenduaren eraginpean. Jarraian ikusiko dugu artista hauen helburua ez dela gehienetan informazio biltegi hutsak sortzea izango beraien lanen bidez, baizik eta gramatika edo sistema berriak eratzea, beraien izaera definitzen duten barne-arauekin, haietatik enuntziatu ezberdinak formulatuko direlarik (Spieker, 2017: 13).

Honen adibide garbia Gerard Richter artista alemaniarraren *Atlas* proiektua izan daiteke, zeina Foucaulten ideiekin ez ezik, Warburgen proiektuarekin ere lotu daitekeen. Izan ere, Buchlohk aipatzen duen moduan, bertan atlasaren kontzeptua, Warburgen kasuan bezala, era metaforiko batean erabiltzen baitu Richterrek ere, memoria kolektiboaren formekin lotuaz, nahiz eta kontuan hartzekoa den bestalde artistak seguruenik garaian Warburgen lana ez zuela ezagutzen²⁸ (Buchloh, 1998: 50-55).

Proiektua oraindik ere martxan dago eta *work in progress* metodologiaren bidez buruturikoa da, 2011eko datuen arabera 5000 argazki-dokumentuz baino gehiagoz osaturik dago jada, guztiak 783 panel ezberdinetan antolatuta daudelarik, zeinak era berean aritmetikoki ordenatu eta multzokatuak (1-15, 16-20, 21-23, etab.) eta gaika klasifikatuak dauden: kontzentrazio esparruak, erretratu entziklopedikoak, hirien airetiko ikuspegiak, loreak eta holokaustoa, gai horietariko batzuk besterik ez dira. Argazkiak aldizkari eta egunerokoetan topatutakoak zein berak eginikoak dira, azken finean proiektua genero eta izaera anitzeko irudiek osatzen dutelarik.

Dena den, lanaren interesa panel bakoitzaren indibidualtasunean baino, artistak haiekin burutzen dituen instalazioetan datza, etengabe berrantolatzen eta birkokatzen baititu, Warburgek ere *Bilderatlas*aren kasuan erabilitako logika eta ikus-metodologia jarraituaz. Erritmo ezberdinekin jolastuaz, proiektuaren edukia uneoro aldatu dezake artistak, irudien arteko etengabeko harreman berriak bideratu, eta haien irakurketak erabat eraldatu, lanak izaera mugagaitza eta egongaitza hartuaz (Guasch, 2010: 116). Artistak sorturiko barne arau horiek ematen diote forma proiektuari eta haietan sortzen diren etengabeko harreman eta lotura horietan eraginez esanahi eta enuntziatu berriak sorrarazten dira, memoriaren sare konplexu bat osatuaz (Guasch, 2011: 52-55) eta ezagutza mugagaitza eraikitzeke tresna bilakatuaz.

Bestetik, Buchlohk pausu bat gehiago ematea du Warburgen *Bilderatlas*

28 Honela bada, badirudi muntaiaren estetika hau Richterrek Rauschenbergen lanaren bidez ezagutu eta bereganatu zuela. Izan ere Buchlohen esanetan, Rauschenbergekek *collagea* eta muntaiaren sistema sorkuntzaren izaera indibiduala zalantzan ipintzeko asmoz erabili izan zituen, eta hori dela eta kontsumo kulturatik eta egunerokotasunetik hartutako materialekin egin zuen lan bereziki, Duchampen eraginpean (Buchloh, 1998: 55-56).

proiektua eta Richterren lanak parekatzerako garaian, bi kasuetan metodologia honen erabilera, eta artxihoaren ideiarekiko hurbilketa, memoriaren krisi baten testuinguruan eman zela esanaz. Izan ere, Warburgen kasuan aurreko atalean azaldu bezala, ezin ahaztu dezakegu Lehenengo Mundu Gerran ondorengo testuinguruan sortua izan zela, non garaiko gizartearen oinarri guztiak kolokan ipiniak izan ziren. Richterrek berriz, Ekialdeko Alemania abandonatu eta Estatu-nazioaren identitatearen sunsiketa gertatu zenean burutu zuen aipatutako lana (Buchloh, 1999: 135). Beraz, ez da kasualitatea izango Buchlohk jada seinatu zuen bezala, artxihoaren tipologiaren erabilera eta errepresioak jasandako testuinguru gatazkatsuen arteko lotura.

Arte kontzeptualak eta bereziki bere baitan garatu zen joera ortodoxoak izandako indarra ere ezin dezaket albo batera utzi artxihoarekiko loturan; artearen autonomia aldarrikatu, eta filosofiatik baino matematika, zientzia eta logikatik gertuago aurkeztu zen joera, besteak beste, Joseph Kosuthek idatzitako *Art After Philosophy* lanaren eraginpean. Artistak artea informazio gisara ulertzen hasi ziren, dokumentuek berebiziko garrantzia hartuaz. Ondorioz, hainbat artistarengan dokumentu horiek bildumatzeko joera gailendu zen, nahiz eta bildumatze hau metatze hutsagatik egiten zuten gehienek, beste inolako zentzurik bilatu gabe (Osthoff, 2009: 11-29 eta McDonough, 2012: 187-191). Artista hauek artxihoaren egiturarekiko lilura azaldu zuten, bere eduki semantikoengatik baino, prozedura tautologikoengatik interesatuta, baina baita artxihoak matematikari eta sekuentziei lotuta eskaintzen zituen aukerengatik ere. Hori dela eta, artista hauek bereziki datuak multzokatu eta pilatu zituzten (Guasch, 2011: 63-64).

Azken joera honetan, besteak beste, *Art & Language* kolektiboa eta Robert Morris artista aipa ditzakegu. Morrisen kasuan, badirudi artxihoarekiko interesa modu goiztiarrean agertu zitzaiola artistari, zeina hain zuzen ere 1962an egin zuen lan batean jada ikus daitekeen, *Card File: July 11-December 31* proiektuan zehazki (Guasch 2011: 64). Haren oinarria alfabetikoki ordenatuta zeuden hainbat fitxa gordetzen zituen *Cadex* motako fitxategi industrial bat zen. Fitxa horien izenburuak honakoak ziren: erosketa, sorkuntza, gogoeta, akatsa, sinadura, prezioa, izenburua eta lana. Begien bistan ikusten den bezala, izenburuek azken finean lanaren sorkuntza prozesuaren atalak identifikatzen zituzten. Hau dela eta,

Sven Spiekerren azalpenen baitan, hizkuntzaren eta biltegiatzearen arteko barne loturak sortzeaz gain XIX. mendeko artxiboaren ideari lotu dakioko proiektua. Haien antzera, proiektu honen helburua ere berak burututako ekintza ahalik eta modu objektiboenean atzitzea izan zelarik (Spieker, 2008: 14).

*Art & Language*ren kasuan berriz, *Documenta Index (Index 01)* izan liteke kolektiboak artxiboaren estrategiari lotuta egin zuen lehen lana²⁹. Kasu honetan, Morrisen lanaren antzera, fitxategiz osatutako proiektua zen. 8 edukiontzi metalikok osatzen zuten eta hauetan hainbat testu biltzen ziren: *Art-Language* eta *Analytic Art* aldizkarietan publikatutako 100 testu, baina baita beste zenbait oraindik argitaratu gabeak zirenak ere, guztiak taldeko partaideek edo ezagunek idatzitakoak (Guasch, 2011: 64). Museum Fridericianumen aurkeztu zen proiektua, edukiontzi metalikoekin batera testu guztien izenburuak hiru modalitatearen baitan ordenaturik biltzen zituen mural bat zegoelarik horman zintzilik. Modalitateak ondorengoak ziren: Konpatibilitate erlazioak (*A&Len* premisekin bat zetozen testuak), bateraezintasun erlazioak (*A&Len* premisekin guztiz bat ez zetozenak) eta ezin konparatuzko erlazioak (eszentrikotasun erlatiboa adierazten zutenak).

Lan honen bidez *Art & Language* kolektiboak artearen eta honi dagokion hizkuntza-diskurtsoaren mapa bat osatu nahi izan zuen, garaiko arte praktikaren inguruan burutzen ziren eztabaidak modu objektibo eta aratz batean aurkeztuaz (Rorimer, 2001: 108). Honela, Morrisen lanean gertatzen zenaren antzera, proiektuan erabateko objektibitatearen bilaketa nabarmentzen da beste ezeren gainetik, berau aurkibidearen erabilerekin gainera azpimarratu egiten delarik. Haren egitekoa fitxategietan topa zitekeen informazio eta ezagutzaren antolaketa eta klasifikazioak ustezko neutraltasunez argitara plazaratzea besterik ez baitzen kolektiboaren ustetan.

Beste artista batzuen artean ordea, Godfreyk aipatzen duen moduan, 60. hamarkada honetatik aurrera, historiaren irudikapenak garrantzi handia hartu zuen, eta horren ondorioz, artxiboaren inguruko estrategia ezberdinen erabilpena ere areagotu egin zen, kultura garaikidean iragana nola proiektatu eta irudikatzen

29 Honen ostean, beste hainbat lan ere burutu zituzten *Index* deiturikoak. Hurrena 1973. urtean egin zuten, *Index 002 (Bxal)*, eta azkena berriz 1999ko *Index: Wrong Healed in Official Hope* izan zen.

zen aztertzeko eta hausnartzeko asmoz (Godfrey, 2007: 143). Garai honetan hainbat artisten interes puntua artxiboaren epistemologian edo ezagutzan zentratu zen, hots, artxiboen egitura eta aspektu formaletan (Guasch, 2011: 45). Eta horregatik, historiaren irudikapena oroitzapenezko ikuspuntu batetik egin beharrean, hutsune eta apurketei garrantzia emanaz burutu zuten, joera honi lotutako garaiko artistarik gehienek. Ondorioz, gauzen edo gertaeren jatorria edo hasiera puntua bilatu ordez, egitura deszentralizatutako eta multzokatutako elementuen erlazio eta kontraesanen bidez esanahiak sortzeko gai ziren artxiboak sortu zituzten, baina beti ere memoriaren ideiarekin lotuta (Guasch 2011: 45-46). Era berean, garaiko zenbait artistek ofizialki definiturik zeuden kontzeptualismo eta minimalismo hermetikotik harago joatea lortu zutelana modu honetan (Guasch 2005: 157).

Adibide moduan, Bend & Hilla Becherren *Anonyme Skulpturen: Eine Typologie Technischer Bauten*³⁰ lana aztertuko dut sakonago. Proiektuaren xedea XIX. mende amaieratik hasi eta XX. mende erdialderainoko ondare industrialaren inguruko lan sasi-arkeologikoa egitea izan zen, artxiboaren estetika, beraien ekoizpenaren zentro bilakatuaz, eta hala nolako argazki-artxibatzaile papera hartuz. Preseski, Bechertarren proiektu hau, aurretik aztertutako lanekiko ezberdintzen duen elementu nagusia argazkiek zuten “salbazio” funtzioa baitzen (Buchloh, 1998: 56). Guaschen arabera, artxibo *hipomnemiko* moduko bat garatu zuten bertan, hau da tipologia edo gai zehatz bat hainbatetan errepikatzearen ondorioz, haren memoria edo oroigarri gisako bat sortzea, ahanzturatik salbatuaz. Honenbestez, artxiboaren estrategiaren erabilera memoria kolektiboaren zati bat -hain zuzen ere eraikin industrialen tipologiaren- metatu eta klasifikatzeko asmoarekin burutu zuten, artxiboaren erabilera gizartearen memoriaren eraikuntzarekin zuzenean lotuaz (Guasch 2011: 51-52).

Honez gain, Derridak artxiboaren inguruan aipatzen zuten beste ezaugarri

30 Izenburuaren itzulpena ondorengo litzateke: *Eskultura anonimoak: eraikuntza teknikoaren tipologia bat*. Proiektuaren inguruan informazio gehiago irakurri nahi izanez gero, haren inguruan bikoteak egindako publikazioa kontsulta daiteke. Bertsiio alemaniarrean: Becher, B. & H. (1968), *Anonyme Skulpturen: Eine Typologie Technischer Bauten*, Art-press Verlag, Düsseldorf; edo ingelesezko bertsiotan: Becher, B. & H. (1970), *Anonyme Sculpture. A Typology of technical constructions*, Wittenborn and Co, Nueva York.

interesgarri bat ere antzeman daiteke Bernd & Hilla Becherren lanean. Izan ere, Bechertarren argazkiek itxurazko objektibitate eta jarraikortasun bat duten arren -argazki guztiak erretratuak bailiran aurrez-aurretiko ikuspuntutuz ateratakoak baitira, eraikinari erabateko protagonismoa emanaz-, zinez, erretratu bakoitzak banako ezaugarri eta eduki espezifikokoak mantentzen ditu, eta ondorioz, guztiak zehatz-mehatz eta banaka-banaka ezagutzea ezinezkoa bilakatzen da (Guasch 2011: 52). Modu honetan, nolabaiteko izaera espektralaren jabe egiten da proiektua, ikusten dena eta ikusten ez denaren arteko balantza batean kokatuaz; ideia totalitarioen bilaketa erabat ezinezkoa eta hutsala bilakatzen delarik bertan.

Aurrez azaldutako joera honi lotu daitekeen garaiko beste artista bat Christian Boltanski izan daiteke. Hainbat lanetan objektuen multzokatze ezberdinekin lan egin izan du artistak, besteak beste *Vitrines de reference* (1970-73) proiektuan. Beira-arasa hauetan, Duchampek *La boîte-en-valise* lanean egiten zuenaren antzera, Boltanskik ere objektu ezberdinen multzokatzeak burutu zituen, haiekin sasi-museoratze prozesu bat burutzeko asmoz. Duchampekiko ezberdintasun nagusia ordea zera da, Boltanskiren kasuan artistak metatutako objektuak ez zirela izan bere aurreko lanen erreproduzioak, baizik eta berak sortutako objektu originalak, txikitako objektuak edo aurkitutakoak ziren. Ondoren hauek zurezko beira-arasetan aurkezten zituen arkeologia jardueraren bidez aurkitutako antzinako objektuak bailiran (Guasch, 2011: 57). Prozesu honen bidez, objektuak beraien jatorrizko testuingurutik isolatu eta museologiko bilakatzen zituen, objektu hauek aura berezi batekin estaliaz, eta bizitza modernoko erlikia bilakatuaz (Hemken, 1998: 78).

Interesgarria da nola Boltanskik artxiboren metodologiarekiko hain hurbil dagoen estrategia, fikziozko gertaerak, gertaera historikoekin eta memoria kolektiboarekin parekatzeko erabiltzen duen. Lanean memoriarekiko ardura argia ikusten da, baina ez iraganaren berreraikitzeak edo interpretazioak egiteko asmoarekin, baizik eta oinarrizko gertaera antropologiko eta existentzial gisara hartuta. Bereziki, memoria arrazionalismoari hertsiki loturiko kultura industrial batean nola eratzen den aztertzen du, horretarako museoetan erabiltzen diren antzeko instalazioak erabiliaz, bertan objektuak iraganeko fosilak izango balira erakutsiaz (Hemken, 1998: 78), baita artxiboaren sinesgarritasunaren printzipioaz

baliatuz ere -objektuei aplikatuta beti ere-, haien bidez kontatzen duen narrazioari egiantzekotasuna atxikitzea lortuaz. Beraz, begi bistan uzten du, berak dioen bezala, azken finean mendebaldeko kulturaren eraikuntza soziala besterik ez dela objektuen izaera fisikoari atxikitzen diegun berme hau, beste kultura guztietan gertatzen ez dena:

“me parece que la cultura cristiana occidental está basada en los objetos (...). En muchas otras culturas no es importante guardar un objeto, lo que tiene valor es conocer la idea o historia que hay detrás” (Moure, G., *Christian Boltanski. Adviento y otros tiempos: emociones en perdición* (1996: 23), Guasch 2011:60ean aipatua).

Guaschen arabera, Boltanskiren lanetan ezin hobeto azaleratzen da memoria eta artxiboaren arteko erlazioa, baina batez ere, artistak artxiboaren estetikarekiko duen lilura, memoria, gertaera kultural, antropologiko eta existentzial gisara ulertuaz. Kasu honetan Guaschek, Foucaulten artxiboaren ideari baino, Derridarenei -eta hedaduraz baita Freudenei ere- lotzen dizkie Boltanskiren lanak. Izan ere, berak dioen moduan, artistaren lanean Derridak izendatutako “artxiboaren gaitza” delakoari aurre egiteko asmoa topa daiteke, galeraren aurrean memoria subjektiboaren mantentzearen ideari lotuta (Guasch 2011: 59). Honela, Freudek memoria ahaztu daitekeen guzti horrekin lotzen baldin badu, alegia, memoriak bere burua ezabatzeko joera baldin badu psikea ez kolapsatzeko, Boltanskiren lanek amnesiarene aurkako borroka dute ardatz, inkontzientetik aztarnak erreskatatuaz. Artistak berak adierazten duen moduan:

“A menudo elaboro listados de nombres (suizos muertos, obreros de una mina de Inglaterra del siglo XIX), porque tengo la impresión que decir o escribir el nombre de alguien le devuelve la vida por unos instantes; si lo nombramos es porque reconocemos la diferencia” (Moure, G., *Christian Boltanski. Adviento y otros tiempos: emociones en perdición*, (1996: 22), Guasch 2011: 59an aipatua).

Beraz, artxiboa Boltanskirentzat iraganean galdutako hori berreskuratzeko tresna

litzateke, nahiz eta kontziente izan iraganeko memoria beti izango dela zatikatua eta partziala (Hobbs, 1998: 12).

Bestetik, ezin da ahaztu garai hauetan lan iragankorrek ikaragarritzko garrantzia hartu zutela, besteak beste performancearen sorrera edo eta *Land Arte*arena emanaz, lengoia artistiko berri hauen sorrerak ere zuzen-zuzenean eragin zuelarik arte eta artxiboen arteko harremanean. Izan ere, arte garaikidean aspektu iragankorrei lotutako esperimentazioari garrantzia ematen hasi zitzaion heinean, hura dokumentatzeko beharra ere agertu baitzen. Beraien dokumentaziorik ez balitz, erabat desagertuko balirateke, eta ondorioz, dokumentazio eta artxibo horiek berebiziko garrantzia hartzen hasi ziren, bereziki, lan horiek etorkizunera igaro eta ondorengo urteetan interpretatuak eta irakurriak izateko aukera bermatzeko asmoz. Hala ere, dokumentu pilaketetatik artxiboak sortzeko prozesua ez zen bat-bateko emaitza izan, hasiera batean dokumentuen pilaketa eta gordetze horiek ez baitzuten izan inolako artxiborik osatzeko intentziorik, nahiz eta ondoren, denbora pasa ahala, hala bilakatu ziren asko eta asko (Sibayan, 2002: 344). Zenbaitetan gainera, dokumentu eta artxibo horiek haien jatorrizko artelanei intrintsekoki lotuta zeudenez, arte ekoizpenek zuten estatus bera atxikitzen ere hasi zitzairen (Arantes, 2018: 451).

Horren adibide garbia Douglas Hueblesen *Primary Structures* erakusketa izan liteke, *Seth Siegelau Contemporary Art Galleryn* (New York) egin zuena 1968an. Bertan, aurrez egindako lanen dokumentazioz osaturiko artxibo bat aurkeztu zuen Hueblerek, hain zuzen ere, egiten zituen eskultura efimero eta performanceak ikusgarri bilakatzeko eta haien existentzia bermatzeko modu bakarra eta gainera egokiena baitzen hura. Garaian oraindik ere argazkigintzaren ustezko izaera objektiboan eta egiantzekotasunean sinesten zuten, eta beraz, arte-ekoizpenaren ikuspuntu neutroa azaltzeko baliabiderik egokienentzat hartzen zuten hura (Enwezor, 2012: 133-136) artistak berak ere azaltzen zuenenez:

“los documentos de la apariencia son fotografías que se han hecho con la cámara utilizada como un dispositivo de duplicación cuyo operador no toma decisiones estéticas” (“A conversation with Douglas Huebler” in *Artists Talk 1969-1977*, (1973: 235), Guasch 2011: 115ean aipatua).

Honela bada, garai honetan argazki makina artxibo-makina gisara ulertzen hasi ziren zenbait artista, eta ondorioz, argazkia artxiborako erregistroa edo dokumentua sortzen duen elementua eta gertaera beraren egiantzekotasuna bermatzen duen agiria bilakatu zen.

Dena den, nahiz eta hasieran hainbat artista arte lengoaiaren galkortasun horrek zekarren subertsioa zela eta hasi ziren arte iragankorra praktikatzan -besteak beste merkatu eta instituzioekiko posizionamendu kritikoa hartzeko asmoz-, laster ohartu ziren, hura beraien kalterako ere izan zitekeela. Publikorik izan ezean eta ekintza hori nolabait dokumentatu ezean, egindako lana zeharo ahazteko aukerak baitzeuden, eta ondorioz haren ezagutza eta hedapenerako aukerak ere murriztagoak izango bailirateke. Kasu honetan ere, memoriaren idazketarako beharra honen galera ematen hasten den une horretan bertan hasi zen gertatzen, orduan ohartu zirelako bere garrantziaz, baina ez lehenago (Merewether, 2006b: 121-129). Hori zela eta, artista hauek pixkanaka dokumentazioari geroz eta inportantzia handiagoa ematen joan ziren, eta era berean, eratzen zuten dokumentazio horien bidez artxiboak sortzeari ere ekin zioten.

Dokumentazio eta artxibo hauek, hainbat buruhauste ekarri zizkien artista hauei, zenbait izaera praktikokoak izanik, -hauen instalazioei loturikoak bereziki- baina baita beste zenbait etiko ere -berez ekintza izaera efimerokoa izanik, hura euskarri fisiko batean gorpuztea zilegi zen edo ez erabakitzea, esaterako-. Azken ideia honi lotuta, hala ere, sorturiko arazo nagusietariko bat zera izan zen, testigantza dokumentalaren eta izatez ekintzaren beraren artean sortzen zen erlazioa definitzea. Izan ere, testigantza bilakatuko den hori, hasieran gertatutakoaren irudikapen soiltzat hartu bazen ere (Merewether, 2006b: 121-138), Osthoffek baieztatzen duen moduan, lana eta dokumentazioaren arteko mugak pixkanaka gero eta desegonkorragoak izateari ekin zioten (2009: 59), dokumentu horiek oso modu azkarrean ondare izaera jaso baitzuten (Blasco Gallardo, 2013: 55). Egoera honen aurrean, posizionamendu ezberdinak hartu dituzten artistek eta teorialariek, egile garrantzitsuenen artean Amelia Jones, Peggy Phelan, Rebecca Schneider eta Philip Auslanderren ekarpenak egonik³¹.

31 Egile guzti hauek posizionamendu ezberdinak izan zituzten harreman honekiko, eta beraien hausnarketek berebiziko eragina izan zuten arte ekoizpenetan, baina baita hauen bildumatzean

Nahiz eta ikusi bezala, jada abangoardietatik hasita ondorengo hamarkadetan zehar arte praktikek artxiboaren kontzeptu eta metodologiaren inguruko esperimentazioan interes nabarmena izan zuten, aipatu beharrekoa da, artxiboarekiko interesarekiko benetako gorakada 90. hamarkadatik aurrera etorri zela³². Foucaulten teoriez gain, bereziki Derridaren *Le concept d'archive*.

ere. Phelanek adibidez, performancearen definizio ontologikoa defendatzen du, eta beraz, berak dioena da definizioz ezin dela performance bat inolaz ere berriz erreproduzitu, bere ikuspuntua J. L. Austinen teorietan oinarritzen delarik. Bere ustetan, performancearen bizitza orainaldian soilik egon daiteke, eta beraz, ezin da gorde, mantendu, edo dokumentatu. Izan ere, hori egiten denean, performancea, performancea ez den beste zerbaitean bilakatzen baita: arte lengoia hau haren desagerpena burutzean soilik gauzatzen baita. Bere posizioaren inguruan gehiago sakontzeko, 1993an idatzi zuen *Unmarked: The Politics of performance* kontsultatu daiteke. Auslanderrek berriz, Phelanek proposatzen duen definizio ortodoxoa zalantzan ipintzen du, eta nahiz eta bera ere performancea orainaldian gertatzen den ekintza bezala definitzearen aldekoa izan, bereziki hauen grabaketen inguruko interesa azaltzen du bere hausnarketetan, hura bitartekaritzari loturik ulertuaz. Honela, dokumentazioa, performancea bera ordezkatu gabe, haren inguruan hausnartzeko baliabidetzat proposatzen du, haren irudikapen soil moduan. Dokumentazioa performancen bigarren bizitza gisara aurkezten du, performancen zuzeneko izaera, ondoren sortuko den dokumentazioaren baitan definituko litzatekeelarik; dokumentaziorik egon ezean, ez baillizateke egongo jatorrizko ekintza gertatu izanaren frogarik ere (Auslander, 1996). Amelia Jonesen pentsamendua ere Auslanderren ildo bertsutik doa, dokumentazioa performancen osagarri gisara ulertzen du, eta gorputzak presente egon izanaren adierazletzat hartzen ditu. Hala ere, Jonesek tartean iruzurrak ere sor daitezkeela ohartarazten du, benetan gertatu ez ziren ekintzen erregistro faltsuak ere sor daitezkeelako (Jones, 2011: 151-155). Schneiderrek berriz, Phelanen definizioa hartzen du abiapuntutzat eta huraxe bera erabiltzen du artxiboetan daudenak aurretik gertatutako ekintzen aztarnak soilik direla argudiatzeko. Hori dela eta, aztarna horiek, izan ekintza batenak edo izan performance batenak, desagertze bat ematen delako soilik sortu daitezke, eta beraz nahiz eta performancei hertsiki loturik egon, era berean performancen iragankortasuna zalantzan ipintzen dute. Gainera, euren arteko hierarkia bat sortzeko arriskua ere aipatzen du egileak, dokumentazioa performanceari gailenduko litzaiokeelarik, hain zuzen ere, merkaturatzeko eta musealizatzeko aukerak dituelako besteak ez bezala (Schneider, 2011: 215-240). Baina Jonesek dioen bezala, dokumentazioen garrantzia azpimarratu beharra dago, performancen iragankortasuna dela eta, haiei esker soilik izan dezakegulako jatorrizko ekintzak ezagutzeko, ikertzeko eta historiatzeko aukera (Borgreen eta Gade, 2013: 13-15).

32 Garai honetan, Interneten sorrerarekin batera, sareari lotuta hainbat lan burutu ziren, bereziki jarraian aipatuko ditugun Derridaren artxiboaren teorietan oinarrituak izan zirenak. Interneten sorrera eta hedapenarekin batera, artxiboaren kontzeptua kultura digitalari eta Interneteko sareari lotu zitzaion, artxiboak historikoki eta tradizionalki izan duen leku arkitektonikotik ihes egiteko modua ikusi, eta informazioa mugikorra, dinamikoa eta etengabe eraldagarria bilakatzeko aukera bermatzen ziolako. Erabilera hau Wolfgang Ernstek *The Archive as Metaphor. From Archival Space to Archival Time* artikuluan (2004: 1-8) eta Joke Brower eta Arjen Mulderrek *Information is Alive* (2003) liburuan aztertzen dute, batez ere memoria, artea eta domeinu publikoarekin erlazionatuz.

Une impression freudienne hitzaldiak eta haren publikazioak³³ eragin zuzena izan zuelarik honetan. Bertan, besteak beste, memoriaren eta artxiboaren gaineko kontrolak gizartearen gaineko kontrol politikoarekin parekatu zituen, eta baieztapen hauek zirela eta, hainbat artistengan artxiboetan esku hartzeko nahia areagotu egin zen, haien erroak, sorrerak eta interpretazioak aztertzeke gogoz (McDonogh, 2012: 188).

Hal Foster arte kritikari ospetsuak *The Archival Impulse* artikuluan esan zuenez, hainbat artistak historia berridazteko eta memoria eta oroimen berriak sortzeko beharrak eraman zituen artxiboetara hurbiltzera, memoria eta historia alternatiboak

Bertan, oroitzapen forma publiko eta kolektiboak ez direla ez estatiko ez eta neutralak eta ordena sozio-kultural, historiko, politiko eta teknologikoen arabera etengabe eraldatuz doazela azaltzen dute (Ernst, W., (2004), "The Archive as Metaphor. From Archival Space to Archival Time", in *Open. Cahier on Art and the Public Domain*, zenbaki berezia, *Memory. Storing and recalling in contemporary art and culture* 7, 46-53 orr. eta Brower, J. eta Mulder, A., (2003) "Information is Alive" in *Information is Alive: Art and Theory on Archiving and Retrieving Data*, V2 Publishing/NAi Publishers, Rotterdam, 6.orr). Wolfgang Ernten arabera artxibo digitalaz hitz egiteak, metaforikoki bertako edukiak leku batetik bestera mugitzea esan nahi du, eta hori, irudiak, testuak eta soinuak sarean transferitzen direnean gertatzen da. Adibide bat, *data-streaming* eta *data download*-aren arteko erlazioa izan daiteke: *data download*, alegia, artxibo baten iraganeko memoria unitateak, *data streaming* edo datu fluxu bilakatzean, forma dinamikoa eta tenporalez ordezkatzeko baitira haiek espazio digitalean (Ernst, W., (2005) "Attention! Archives. Menmoclassic Comments on the Cult of Memory" in Dreyblatt, A., *Inscriptions*, Museum Judengasse, Frankfurt). Artxibo digitalaren eta materia gabekoaren ideiak, Internetekin izan ditzakeen loturak maiz Derridaren teorian oinarritu izan dira, egileak berak hala proposatuta. Honela, Interneteko artxibo digitalak etengabeko datuen fluxuaz osaturik dauden horretan, Freudek aipatzen zuen memoriaren "kanpoko" den horrekin lotu izan ohi dira. Izan ere hauek geografia eta denbora mugarik gabe eta informazioaren biltegitratzearen eta klasifikazioen lekualdaketa burutzeko izaera baitute, eta nabigazio eta hiperestekez osaturik, informazio bera duten pieza ezberdinen arteko erlazioak sortzen dituzte (Guasch 2011: 167). Etengabeko fluxuan eta komunikazioan dauden datuen inguruko ideia hauek gizartearekiko ikuspuntuan aldaketa handia sortu zuten bestalde: mendebaldeko gizartearen pribilegio estatusaren oinarritzat itxuraz iraunkortzat jotzen ziren zenbait baloreetan (artxiboa, liburutegia, museoa, bilduma) aldaketa dinamikoei atea ireki baitzuten. Eta ikuspuntu honetatik, artxiboak gizartearen memoriarentzat berrelikadura bilakatu dira Guaschen esanetan (2011: 254). Dena den, nire ikerketa honen helburua artxibo fisikoaren eta honen erakusketa sistemen azterketa denez, denbora eta espazio mugak direla, artxibo digitaletan oinarritutako arte proiektuen eremu hau aztertzeke geldituko da proiektu honetan.

33 Publikazioa *Mal d'archive: une impression freudienne* izenburupean argitaratu zen 1995. urtean Parisen, zeina gaztelerara 1997. urtean itzuli baitzen *Mal de archivo: una impresion freudiana* izenburupean. Konferentzia aldiz, 1994. urteko ekainaren 5ean eman zen, *Memory. The question of Archives* René Major eta Elisabeth Roudinescok antolatutako kongresu internazionalan.

sortzeko eta haien analisi kritikoak bermatzeko asmoarekin, azken finean artxiboa orainaldia eta historia batzen zituen gune bezala ulertu baitzuten (2004: 3-22). Honela bada, Okwi Enwezorrek ere baieztatzen duen moduan, artista hauen praktikek maiz, artxiboen irakurketa analitiko zein historiko berriak eskaintzen hasi ziren, beraien ikerketa lanak eta praktikak aspektu ikonografiko, taxonomiko, indexiko, tipologiko edo arkeologikoetan zentratuaz (Enwezor, 2012: 133-136). Ildo honetatik sortu ziren hain zuzen Merewetherrek aipatzen dituen kontra-artxiboak, baztertu nahi izan den edo isilarazi nahi izan den horren bilketa gisara (Merewether, 2006a: 10-16). Izan ere, artxiboak memoria unibertsal eta bakar gisara ulertu beharrean, garai honetako artistek tokiko memoria partikularrei garrantzia ematen hasi baitziren tresna honen erabileraren bidez, hots, ordura arte marjinetan egondakoei, historia ofizialen berrikuste eta birplanteamenduak eginaz. Ondorioz, artxiboaren erabileraren estrategia hau marjinetan kokatutako artisten eskutik burutu zen batez ere, artxiboen bidez galdutako edo albo batera utzitako informazio historikoa plazaratzeko ahalmena izan zezaketen ustearekin (Foster, 2004: 4).

Azken finean, eta Hal Fosterrek aditzera ematen duen moduan, artxiboaren estrategiaren erabilerak artistei eszenario eta erlazio sozial berri eta alternatiboak sortzeko aukera bermatzen zien, eta arrazoi hau izan liteke joera honen arrakastaren beste gakoetariko bat. Preseski, eraldaketak proposatzeko eremu bat eskaintzen zien artxiboak, hau gainera ez-leku batean kokatzen zelarik, alegia, zientzialariek probetetan jarduten duten moduan, gizartean bertan zuzenenean frogatu beharrik izan gabe jarduteko leku batean. Ondorioz, esperimentaziorako aukera anitzak irekitzen zituen inolako arriskurik hartu gabe (Foster, 2004: 11-20).

Artxiboarekiko interesa hainbestekoa izan zen, ezen Hal Fosterrek *artist-as-archivist* kontzeptua ere sortu baitzuen, artistak artxibozain gisara definituz egiten zuten lan mota zela eta. Batetik, artistak artxibozainen gisara hasi zirelako lanean, hainbat dokumentuetan arakatuz eta haien lan egiteko metodologiak barnertatuaz, baina baita bestetik, ikerketa horien ondorioz egiten zituzten material pilaketa mordoak zirela eta (Foster, 2004: 12).

Artista hauetariko asko artxiboaren erabilera politikoa egiten hasi ziren beraien ekoizpen artistikoetan, bereziki sistemak izan ditzakeen fisura eta paradoxak azpimarratzeko erabiliaz eta kontra-artxiboak sortuaz. Besteak beste, narrazio kolonial edo eta botere erlazio ezberdinak arakatzeko erabiltzen hasi ziren; eta artxiboak ematen duen bermearekin, memoria pribatuei, instituzionalizatutako memoria ofizialen estatusa atxikitzen ere ahalegindu ziren, historiaren irakurketa tradizionalak berraztertuz (Guasch 2011: 291).

Susan Hillerren *At the Freud Museum* eta *From the Freud Museum* lanak joera honen barnean koka daitezke, elkarrekin erlazionatutako proiektu hauek lehen aldiz 1994. urtean aurkeztu zirelarik. Lehenaren instalaziorako, arkeologoen erabiltzen dituztenen antzeko itxurako 23 kaxa ipini zituen beirate batean artistak, hauek Freud Museumeko hainbat objektu ezberdinez beteak zeudelarik: objektu artistiko zein arkeologikoak, dokumentuak, argazkiak, eguneroko objektuak, etab. guztiak museoko pieza baliotsuak bailiran erakusgai ipiniaz. Baina batez ere, Freuden kontsultara joaten zen jendeak jaramonik egin ohi ez ziren objektuak ziren. Osatutako kaxa bakoitzari ondoren izenburu bana ipini eta etiketatu egin zituen (Guash, 2011: 180-181).

Bigarren proiekturako berriz, Freuden bildumako hainbat objektu artistak berak beste eremuetatik edo jakintza arloetatik bildutako batzuekin nahastu zituen, kasu honetan helburua testuinguru ezberdinak sortzea eta lortzea zelarik. Horretarako, instalazioan, zenbait objekturen alboan objektu horien jatorria idatziz ipintzen zuen, baita instalazioan jasotako funtzio eta posizio berria ere, baina ekintza hau ez zuen guztiekin egiten. Hortaz, ikusleei objektu eta idatzien bidez euren arteko lotura eta interpretazio berriak sortzeko aukera ematen zien egileak, beraien istorio propioak sortzekoa, eta fikzioa eta egiaren arteko jolas batean parte hartzekoa (Spieker, 2017: 183-185).

Interesgarria da aipatzea bestetik 90. hamarkadan, artea eta artxiboaren arteko erlazioaren gorakada horren barnean, Uriel Orlowek eta Hal Fosterrek batez ere bi joera nagusi nabarmentzen dituztela artisten artean: batetik, modu batera edo bestera memoria prozesuak simulatu eta fikziozko artxiboak sortzen zituzten lanak egongo lirateke, narrazio ezberdinen bidez gauzak klasifikatu eta bildumatuaz

jarduten dutenak. Joera honen adibide garbia aurretik aztertu ditudan Susan Hillerren lanak izan daitezke. Eta bestetik berriz, fikziozko artxibo imaginario edo sinbolikoak alde batera utzi, eta benetako artxiboekin lan egiten zutenak egongo lirateke, hain justu jada existitzen diren iturriekin eta dokumentazioarekin. Kasu honetan, proiektuen helburua gai historiko ezberdinak plazaratzea edo gertakarien inguruan bide tradizionalak jasotako interpretazio ezberdinak zalantzan ipintzea zen gehienetan (Orlow, 2012: 204-208 eta Foster, 2004: 3-22).

Honela bada, Orlowen hitzetan, lehen multzoko artistak artxibo-sortzaileak izango lirateke eta bigarren multzokoak berriz artxibo-erabiltzaileak (2012: 204). Hala eta guztiz ere, hirugarren multzo edo praktika batez ere mintzo da ikerlaria, eta hauek artxiboen inguruan pentsatzen duten artistak lirateke. Artxibo-erabiltzaileen praktikak historiagileen lanarekin parekatu baldin badaitezke, azken hauena berriz historiografoenarekin parekatuko genituzke. Beraz, azken multzo honetan ez dira soilik artxibo berriak sortzen zituzten horiek sartuko -lehenak-, ez eta sortutako artxiboekin ikerketan jarduten zuten horiek ere -bigarrenak-. Baizik eta nahiz eta aurretiko ekintza horiek egiteko gaitasuna izan -eta zenbaitetan egin-, ekintza horien gainetik beraien helburua artxiboaren ideiarekin beraren dekonstrukzioa zen artistak sartuko lirateke multzo honetan. Izan ere, kontziente ziren, artxiboa nahiz eta itxuraz ikusgarria eta monumentalak izan, bere edukien zati handi batean ikusezina dela, etengabe agertze eta desagertzearen mugan dantzan dabilena, hain zuzen ere, Orlowen hitzetan: latentea dela (Orlow, 2012: 204-205). Hau da, ezkutaturik, baina era berean presente eta funtzionamenduan hasteko zain dagoela, nahiz eta kanpoaldetik eta itxuraz estatikoa dela iruditu.

Azken tendentzia honetan, adibidez, Andrea Fraserrek *Kunsthalle Bernerako* 1998. urtean egindako *Information Room* proiektua sar daiteke. Lan honetarako, normalean ikusleek inolako sarbiderik ez duten instituzioaren artxiboa hartu eta *Kunsthalleko* aretoan instalatu zuen artistak, bertan instituzioak bildutako informazio eta dokumentu guztiak egonik. Bere helburua erakusketa aretoetako artxibo historikoen instalazio tradizionalak zalantzan ipintzea zen, haietan instituzioek kontzientzia handiz egindako hautaketak egoten baitira erakusgai beira-arasetan. Hori dela eta, proiektu honetan instalazio tradizionalak hankaz gora jarri eta informazio guztia inolako beira-arasa edo bestelako babes

neurririk hartu gabe eskuragarri ipini zuen aretoan. Gainera, aretoan ipinitako dokumentazioa aurrez inolako hautaketa prozesurik jasan gabekoa izan zen, instituzioko artxiboetan zegoen guzti-guztia erakusgai ipiniaz (Fraser, 2002: 85-86).

Instalazioa egiteko, aretoan egurrezko palet batzuk jarri zituzten eta haien gainean artxiboko dokumentuak kaxa ezberdinetan. Hormak posterrez estali zituzten, eta liburutegiko liburu guztiak ere eramán zituen bertara. Badirudi jendeak berehalako erantzuna izan zuela, eta kaxak irekitzeari ekin ziotela bertan zegoena ateratzeko eta arakatzeko asmoz. Artistaren helburua instituzioak ordenaturik eta katalogaturik zuen informazio guzti hori hankaz gora jartzea zen, eta badirudi helburu hori lortu zuela, aste gutxiren buruan ikaragarritzko desordena omen zegoen eta bertan. Badirudi jendeak denbora pasa zuela aretoan informazioa irakurtzen, eta zenbait erregulariki ere joaten omen ziren kaxak banan-banan ikusteko asmoz.

Liburutegiko liburuak beraien bizkarrak paretaren kontra zituztela jarri zituen baldetan, informazio bilketa hura nola halako jolasa bilakatuaz. Modu honetan, liburuak hartzen zuten bisitariek eskuetan hartutakoa zein zen jakiteko aukerarik ez zutelarik alde z aurretik. Posterrik gehienak ere liburuak zeuden apalategien atzean zeuden ipinita, honela bada, eta jolasarekin jarraituaz ikusleek, liburuak ateratzen zituzten heinean soilik hauek ikusteko aukera zutelarik. Beraz, nahiz eta izatez informazio guztia eskuragarri zegoen gela izan Fraserrek proposatutakoa, era berean bertatik jasotzen zuten informazioa erabat arbitrarioa bilakatzen zen nahitaez, bilaketa zehatzak egiteko bat ere aukerarik utzi gabe bisitariari (Fraser, 2002: 86-87), izan ere bilaketak bideratzeko aurkibide bakar bat ere ez baitzegoen areto osoan. Estrategia hau artxiboa erabat gardena ez bilakatzeko modua izan zen, bereziki aurkibiderik ez izateak ikusleek aretoko edukien ikuspegi orokorra izatea oztopatzen baitzuen (Spieker, 2017: 182). Honenbestez, artistak maisutasunez azaleratzea lortu zuen aurretik aipatutako artxiboen izaera latente hori.

Baina nahiz eta Orlowek aurkeztutako hirugarren joeraren barnean sartu daitekeen Fraserren proiektu hau, Hal Fosterrek proposatzen duen artista-komisario izendapenaren barnean ere kokatu liteke, zeina aurretik aipatutako *artist-as-*

archivist kontzeptuaren ondorengo pausu bezala definitzen duen pentsalariak, eta Orlowen hirugarren multzokatzearen bariatzotzat ere har litekeen. Hain justu ere, Fosterren hitzetan, artista hauek museoek esfera publikoan sistema koherente gisara porrot egin dutela onartu, eta instituzioen bestelako antolaketak proposatzen dituzte beraien proiektuen bidez. Beraz, zenbaitetan garai honetan artxiboari lotuta burutzen ziren proiektuak ez ziren hain apurtzaile eta transgresoreak izan, baizik eta diruditena baino instituzionalagoak. Horretarako artista hauek denetarik metodoak erabili zituzten: sortutako artxiboekin lan egin zuten batzuk, eta beste batzuk berriz, bestelako artxiboak sortu zituzten beraien ekoizpen prozesuan, hauek errealak nahiz fikziozkoak, publikoak zein pribatuak zirelarik (Foster, 2004: 5).

Argi eta garbi gelditzen da jada XIX. mendetik aurrera eta bereziki lehen abangoardietatik aurrera, arte praktika anitzak izan direla artxiboaren ideiaz baliatu eta berau zalantzan ipini dutenak ikuspuntu ezberdinetatik, gai honen lanketa bereziki zabaldua eta ohikoa bilakatu zelarik azkenerako arte-ekoizpenen esparruan. Badirudi arlo honetan azken urteetan artxiboaren kontzeptuak dokumentu bilduma bat gorde, mantendu eta horren hautaketari eta ahaztutako eta hautsez betetako leku bat izateari baino, memoria kolektiboarekiko apustua egiten duen ulermenerako lekuari egiten diola erreferentzia. Eta horregatik, Guaschek gaur egun artxiboetan eduki zehatz batzuk mantentzeak baino zeharkako komunikazioak bultzatzeak eta informazioaren etengabeko birziklatzea lortzeak garrantzi gehiago hartu dutela baieztatzen du (Guasch 2011: 303).

Atal honetan azaldutako proiektu guztiek komunena duten ezaugarri interesgarria zera da, artista hauek artxiboarekiko harremanean egindako lanen bidez, ezagutza kategorizatzeo ahalmena izan zutela, hura antolatuz modu batez edo bestez, baina beti ere ezagutza hegemonikoarekiko kritiko, haren aurreko erantzun edo alternatibak planteatuz gehienetan. Gainera, ondorengo ataletan ikusiko dugun moduan, horretarako aurkeztutako artista askok erabilitako errekurtsio eta baliabideak ondoren artxiboak ardatz zituzten erakusketa esperimentalagoak gorpuzterako garaian aplikatuak izan ziren.

Hala eta guztiz ere, jarraian datorren zatian argi geldituko da izaera

esperimentalagoa zuten erakusketak burutzen hasi aurretik, 90. hamarkadatik aurrera erakusketen testuinguru ofizialean hedatu zen lehen joera nagusia bestelakoa izan zela. Honela bada, artistak artxiboaren inguruan burutzen hasi ziren arte-ekoizpenen hedapena eta paradigma berri honek hartu zuen garrantzia zela eta, artearen eremuan eman zen hurrengo urratsa praktika jakin hauek biltzen zituzten erakusketak egitearena izan zen arte komisarioen eskutik.

Aldaketa garaia: 2.- Arte komisarioak eta lehen erakusketak

90. hamarkadatik aurrera zenbait arte historialari, kritiko eta komisario artxiboaren tipologiak eta *modus operandi*ak artearen eremuan hartu zuen garrantzia ikusita, eta artxiboak hausnarketarako eskaintzen zuen eremu zabalaz ohartu ostean, kontzeptu honen definizioaren inguruko gogoeta berriak plazaratzen hasteaz gain, kontzeptu honen baitan biltzen ziren arte praktika ezberdinekin erakusketak egiteari ekin zioten, joerari eutsiaz.

Historikoki lehena eta beraz, erakusketa mota hauen aitzindari kontsideratzen dena, Benjamin Buchlohren eskutik proposaturiko *Deep Storage. Collecting, Storing, and Archiving in Art* izan zen. Lehenik Munichen aurkeztu zen 1997an, eta ondoren Estatu Batuetan (Nueva Yorken *P.S.1*ean eta Seattlen) urte bete beranduago. Erakusketak 60. hamarkada erdialdetik hasi eta 90. hamarkada bitarteraino memoria, bilduma eta artxiboaren inguruan lan egindako hainbat artisten ekoizpenak biltzen zituen. Gai hauekiko artisten interes berritua eta haiekiko Instituzioek zuten jarrera eta papera aztertu nahi izan zituen honela Buchlohk bertan, eta horrekin batera 60. hamarkada erdialdean Europako zenbait artistek -besteak beste Bernd & Hilla Becherek, Christian Boltanskik eta Gerhard Richterrek- artxiboarekiko erakutsitako interesarekiko historian egin den lehen hausnarketa sakona burutu zuen (McDonough, 2012: 187). Arte garaikidean artxiboaren paradigma planteatu zuen lehenengo historiagileetarikoa izan zen beraz³⁴ (Guasch, 2011: 11).

34 Bere lehenengo ekarpen honen ostean, 2002. urteraino itxaron behar da, Artearen Historiaren alorrean, arte garaikidea eta artxiboaren inguruko hurrengo hausnarketa teoriko garrantzitsua topatu ahal izateko, hain justu ere Hal Fosterrek idatzi zuen "Archives of Modern Art" artikulua izan zelarik

Erakusketaren gakoak, hala ere, Ingrid Schaffnerrek ematen ditu proiektuaren katalogorako idatzi zuen “Digging back into Deep Storage” artikuluan. Zehazki, erakusketan garatu nahi zuten ideia arte garaikidean bildumatzea eta artxibatzea, metafora, lan prozesu gisara edo iruditeria berriak sortzeko modu bezala hartzen ari ziren garrantzia lantzea zen, bereziki biltegitratzearen kontzeptuan zentratuaz. Artista gehienen lanak bi taldetan multzokatu zituzten: batetik memoriari erreferentzia egiten zioten lanak zeuden, hots, gauzak oroitzapen gisara gordetzeari erreferentzia egiten zioten proiektuak, eta bestetik historiari erreferentzia egiten ziotenak, edo gauzak informazio gisara gordetzen zituztenak. Azkenik, hirugarren multzokatze bat ere burutu zuten, eremu birtualaren inguruan kokatzen ziren lanekin. Hala ere, eta nahiz eta biltegitratzearen kontzeptua oso modu ezberdinetan ulertu eta landu izan duten artistekin eraiki erakusketa, oro har, Schaffnerren arabera guztiek modu batez edo bestez hiru biltegitratzeko lekuri egiten zieten erreferentzia beren lanekin: batetik museo-gordailuari, bestetik artxibo-liburutegiari eta azkenik, artistaren estudioari (Schaffner, 1998: 10).

Baina biltegitratzearen kontzeptuez gain, Matthias Winzenen arabera, bildumatzeko erabil zitezkeen estrategia artistiko ezberdinak ere apreziatu zitezkeen erakusketaren baitan: artxibo-bilduma, estudioa, kaxa eta espazio birtualaren erabileran oinarritutakoak. Artxibo-bildumaren araberakoetan historia, memoria eta bilduma pertsonalen inguruan burututako obra eta instalazioak bildu zitezkeen, talde honetako proiektuen emaitza estetikoa artxiboen egituren antzekoa izanik. Estudioaren atalean berriz, estudioa bera metaforatzen hartuta artxiboetan material ezberdinak bildumatzearen inpultso artistikoa jarraituaz egindako ekintzak sar zitezkeen: ideia eta materialen biltegiak izango lirateke batetik, baina baita ondoren artelan izateko aukera duten objektu eta bozeto multzoen pilaketan kokalekuak ere. Kaxak berriz artxibatzearen inguratze eskultorikoago bat iradokitzen zuen, eta soilik zatika imajina zitekeen denbora inmaterialari egiten zion erreferentzia. Eta azken eremua berriz, alegia espazio birtualarena, biltegitratze elektromagnetiko eta digitalarekin erlazionatzen zen: lekua, gorputza, aztarna eta dokumentazioa, informazioaren sorrera eta galera edo memoriarekiko

hau. Handik bi urtetara, 2004. urtean arte garaikidean paradigma berri hau berretsiaz “An Archival Impulse” izeneko beste artikulua idatzi zuen egile berak, bertan artxiboaren pultsioaz hitz eginaz eta berau hainbat artisten praktikarekin lotuaz, besteak beste Thomas Hirschhorn, Sam Durant, Tacita Dean, Douglas Gordon, Liam Gillick, Stan Douglas eta Pierre Huyguerenekin.

mesfidantza bezalako gaiei lotuta. Hala eta guztiz, interesgarria da kasu guztietan artxiboa datuen etengabeko fluxu bezala ulertu zela, geografia edo kontinenterik gabekoa, etengabe transmititzen den informazioari lotuta eta denbora mugarik gabea, beti eskuragarri egon daitekeena, hemen eta orain (Winzen 1998: 24-27). Baina azken finean, beste erakusketa tradizionalen instalazio proposamen berdina izan zen haren emaitza aretoan: artelanak bata bestearekiko harremanean ipinirik espazioan. Erakusketa eta komisariotzaren alorrari baino, ikerketa historikoari ekarpen handiagoa egin zion proiektuak.

Alabaina Buchlohren *Deep Storage* ez zen artxiboaren ideia inguruan egindako erakusketa bakarra izan hamarkada hartan. Urte batzuk beranduago, 1999. urtean beste erakusketa esanguratsu bat egin zen: *Interarchive*. Lüneburgeko unibertsitateko arte espazioan egin zen hau, Hans-Peter Feldman artista eta Hans Ulrich Obrist komisarioek antolatuta. Proiektua St. Gallenetik Lünenburgera eramandako ia 1000 kaxekin jarri zen martxan³⁵. Haietan, Obristek berak azken urteetan zehar bildutako 90. hamarkadako artisten inguruko materiala gordetzen zen: liburuak, katalogoak, gonbidapen kartak, egunkari zatiak, eskutitzak, etab. denetariko materiala zegoen. Badirudi Obristen artxibo hori arakatzen hasi zirenean sortu zirela lehenengo galderak artxiboen izaeren inguruan, eta azkenean, bertako materiala erakusketarako informazio iturri gisara erabili beharrean, ikerketa kasu bezala lantzea adostu zuten erakusketarako, bereziki artxiboek izandako funtzioan hausnartzeko balio izan zuelarik honela. Azken finean, honenbestez, proiektuaren helburua 90. hamarkadan artxiboaren inguruan egindako arte ekoizpena lantzea izan zen, eta erakusketaren bidez ordura arte arte garaikideari lotuta sortu ziren artxibo ezberdinen artean sare bat osatzea, haietan pilatutako materiala ahal zen moduan publikoarentzat eskuragarri ipiniaz (Ulrich Obrist, 2002: 419-420).

35 Hala ere, badirudi proiektu honek, aurretik, 1996. urtean leku berean Obristek Christian Boltanskirekin egindako *The Grandparents Archive* proiektuan izan zuela lehen jatorria. Honen helburua bertako parte-hartzaileek beraien aiton-amonei gaztaroaren inguruko galderak egitean zetzan, bereziki 1933 eta 1945. urte bitartean ingurukoak, alegia Bigarren Mundu Gerraren garaia zegozkienak, garai hari buruzko materiala biltzeko asmoz. Kasu honetan honela, interes berezia hartu zuen artxiboak eta honen inguruan egiten diren lanek, iragana eta orainaldia lotzeko tresna gisara, baita lotura horiek egitearekiko erantzukizuna izatearen garrantziak ere (von Bismarck, B; Feldman, H. P.; Ulrich Obrist, H.; Stoller, D. eta Wuggenig, U.; (2002) "Preface" in von Bismarck, B; Feldman, H. P.; Ulrich Obrist, H.; Stoller, D. eta Wuggenig, U. (ed.) *Interarchive*, Verlag der Buchhandlung Wather König, Kolonia, 417-418).

Baina erakusketa burutzerako garaian, azkenean, *Deep Storage*en kasuan bezala, hainbat arte proiektu hautatzera mugatu ziren, eta haiekin beste ohiko erakusketa tradizional bat burutu zuten.

2000. urtetik aurrera, mota honetako erakusketen hazkundeak jarraitu egin zuen. XXI. mendeari harrera egin zitzaion urte horretan bertan, Parisen *Voilà. Le monde dans la tête* erakusketa antolatu zen adibidez, Musée d'Art Moderne de la Ville. Eta nahiz eta berriz ere arte garaikidean artxiboaren kontzeptuak izandako eragina aztertzen zuen proiektuak, kasu honetan, memoria eta denboraren erregistratzean interesaturik zeuden artisten lanak bildu zituzten museoaren testuinguruarekin hertsiki lotuaz, eta zer eta nola bildumatu behar denaren inguruko gogoeta bat planteatuaz era berean (Guasch 2011: 174). Memoria bizitza mantentzeko erreminta gisara aurkeztu nahi zuten, oraina eta etorkizuna harremantzen dituen, baina era berean iragana eta orainaldiko gizartearen arteko lotura bermatzen duena izanik; leku sentsiblea, iheskorra eta iraunkorra, indibiduala eta kolektiboa, pertsonala eta unibertsala. Izenburuaren azpitoluak berriz, erakusketaren helburu nagusia azaltzen du, hau da, mundu partikularrek mundu unibertsalarekiko dituzten loturak azaltzea, beti ere, memoria eta denboraren erregistroaren bidez. Horretarako, biltzen den informazioan edo eta edukietan baino, informazio horren ordenamendu, biltze eta eraldatzearen nolakotasunetan arreta ipinti zen. Modu horretan, komisarioek landu nahi izan zuten artxiboaren kontzeptuaren bidez, munduaren irudi zabal eta maneiatu ezinaren ideian sakondu nahi izan zuten (Wolson, 2000: 1-5). Eta horretarako, berriz ere artxiboaren kontzeptua modu ezberdinetan landu zuten artisten lanak ipini zituzten erakusgai: bilduma, klasifikazio, erregistro, pilaketa, konpilazio edo eta zerrendatzeak, etab. erabiltzen zituzten proiektuak hain zuten ere.

Artxiboaren presentzia izenburuan bertan aipatzen den beste erakusketa bat *Classified Materials: Acumulations, Archives, Artists* (2005-2006) izan zen, Vancouverren gauzatua. Egungo gizartean informazio gaindosi batean bizi garela ikusirik, informazio horren kudeaketaren inguruan hausnarketa bultzatzea helburu zuen erakusketa izan zen hau. Bertan Kanada, Estatu Batuak, Asia, Europa eta Ekialde Urruneko 44 artistek hartu zuten parte, beraien lanetan bildumatze eta klasifikazio prozesuen inguruko gogoetak plasmatzen zirelarik (Guasch 2011:

177). Baina berriz ere, biak ala biak instalazioari eta erakusketaren tipologiari dagokienez, modu tradizionalan gauzatutak proiektuak izan ziren.

Dena den, azken urteetako erakusketarik garrantzitsuenaren eremu honi dagokionez, dudarik gabe *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art* izan zen, Okwui Enwezorrek komisariotua, eta 2008an New Yorkeko *International Center of Photographyn* erakutsia izan zena. Bertan artxiboa, dokumentua, eta argazkigintzaren arteko erlazioak aztertu nahi izan zituen Enwezorrek, artistek historiaren gaineko hausnarketak burutzeko erabilitako eta eraldatutako dokumentazio-artxiboetan oinarritutako proiektuez baliatuz. Erakusketako katalogoan Okwui Enwezorrek aipatzen duen bezala, artxiboek sortutako taxonomia, tipologia eta inbentarioez gain, benetan interesatzen zitzaiona artistek egiten zuten artxiboaren erabilera zen, ez soilik iragana mantentzeko edo orainaldiko amnesiaren aurka borrokatzeko tresna gisa, baizik eta irudia eta keinuaren artean, eta dokumentu eta monumentuaren arteko zona indeterminatu batean kokatzeko erabilpenagatik, orainaldi eta iraganaren jostura bezala ulertuaz (Enwezor, 2008: 46-47).

Artistek artxibo eredu ezberdinak eraldatzeko erabiltzen zituzten estrategia kontzeptualak aztertu nahi izan zituela dirudi erakusketan, eta horretarako artxiboaren inguruan garatu ziren hainbat teoriarekin testuinguru epistemologiko bat osatu zuen erakusketaren diskurtsoa eratzeko, bereziki Foucault eta Derridaren ideiez baliatuaz (Guasch 2010: 107). Enwezorren erakusketa honetan, artxiboa dispositibo gisara aurkeztu nahi izan zen Foucaulten definizioaren arabera. Artxiboa kontrol eta botere politiken barruan, boterearen erabilera mantendu edo sustatzen duena izanik, ezagutzaren egituraketa eta mekanismo instituzional, fisiko eta administratibo gisara plazaratu zen. Baina nahiz eta bere intentzioa artxiboaren inguruko ikuspegi berritzaile bat azaltzea izan erakusketaren instalazioaren bidez, azken finean badirudi, egindako lanen hautaketa eta instalazioa zela eta, artxiboaren ikuspegi tradizionala betikotu besterik ez zuela egin bertan, artefaktu historikoen biltegi bizigabe gisara aurkeztuaz (Bodinson, 2008: 250-251).

Artista ezberdinen lanak topa zitezkeen erakusketan, besteak beste, Ana

Mendietaren hainbat lan, arte performatiboa eta haren erregistroaren tentsioak azaleratzeko erabilia; *The Atlas Groupen* proiektu bat, historia eta fikzioaren arteko harremanaz hausnartzeko; eta Anri Salaren proiektu bat, historiaren berreraikuntzaz mintzatzen zena besteak beste (Arantes, 2018: 460-461).

Hala eta guztiz ere, erakusketa honek beste hainbat kritika ere jaso zituen garaian. Izan ere, Enwezorrek berak katalogoan aipatzen zuen bezala, argazki eta film guztiak *a priori* artxiboko objektu bezala tratatu zituen, eta beraz garaiko kritikari eta pentsalariak egozten ziotena zera zen, bere definizio honen baitan edozein argazki eta edozein film sar zitezkeela erakusketaren diskurtsoaren barruan, izatez, artxiboaren kontzeptuarekin baino bestelako eremuekin harreman gehiago izan zezaketen arren. Preseski hori gertatu zen erakusketarako aukeratutako artista batzuekin garaiko hainbat kritikarien arabera. Horren adibide Sara Bodinsonen Andy Warholen *Race Riot* edo Robert Morrisen *Untitled* lanak ipintzen ditu: lehena, Birminghamen (Alabama) beltzen manifestazio baten aurka poliziaren oldarkeria atzitzen zuen argazkia zen eta bigarrena berriz, Bergen-Belsen kontzentrazio eremuko emakume baten gorputza agertzen zen lana, haren markoan hezurak, buru hezurak eta armak agertzen zirelarik erliebe moduan irudikaturik. Kritikariaren arabera, pintura historikotik artxibotik baino gertuago dauden lanak dira biak ala biak (Bodinson, 2008: 247-248).

Baina 90. hamarkadaren bigarren erdialde eta 2000. urtearen inguruan sortu ziren erakusketa mota honen tendentziak gora egiten jarraitu zuen ondorengo urteetan ere eta horren adibide, 2010. urteko erakusketa sorta izan daiteke: *Archive Generation*, Milaneko Castello Sforzescon aurkeztua; *Lost and Found: Queering the Archive*, Umeako Bildmuseeten; *Archival Reason*, Dublineko Royal Hibernian Academyn edo eta *A History of Irritated Material*, Londreseko Raven Rown egina adibide gutxi batzuk besterik ez direlarik (Hernández Velázquez, 2010: 127).

Dena dela, azken finean erakusketa hauek artxiboaren garrantzia arte garaikidean finkatzeko eta paradigma berri gisara izendatzeko soilik balio izan dute, erakusketen kasurik gehienetan gaiaren inguruko ikerketa interesgarri edo berritzailek proposatzen ez zelarik. Honenbestez, lehenengo atalean aztertu ditudan eta artistek arakatu zituzten kontzeptuaren aukerak komisariotzaren

eremuan albo batetara utzi ziren eta berau museo-aretoekiko erlazioan oraindik ere modu tradizionalaz ulertzen jarraitu zen.

Aldaketa garaia: 3.- Museoen izaera aldaketa

Hala ere, aurretik aztertu ditudan erakusketa horiek burutzen hasi eta gutxira, komisariotzaren alorrean ere lehen aldaketak ematen hasi ziren artxiboaren ideari lotuta, hori bai, eremu ofizialekiko marjinetan, edo behintzat eremu esperimentalagoetan kokatutako lekuetatik; zeina badirudien komisarioaren rolaren eta haren egin beharren definizioaren aldaketarekin batera hasi zela iristen.

Nora Sternfeld eta Luisa Ziajaren arabera, hala ere, komisarioaren irudiaren birdefinizio hau, kritika instituzionalaren ildoari lotuta bakarrik uler daiteke; honen oinarriak badirudi XX. mendeko abangoardiekin sortu zirela jada. Garai haietan kritika instituzionala burutzeko bide ezberdinak jorratzen hasi ziren artistak: batzuk instituzioa bera arbuiatu nahi izan zuten eta besteek berriz, hura irauli, tendentzia honen baitan koka daitekeelarik adibidez Duchampen *La-boîte-en-valise* proiektua, aurreko zatian aztertutakoa. Baina logika instituzionaletatik kanpo lan egitearen zailtasuna zela eta, artisten buruhausterik nagusia instituzioek beraien praktikak bereganatzeko zituzten tresna eta bitartekoak ekiditea izan zen (2012: 62).

Kritika instituzionalaren aurreko jarrera hau, nahiz eta hasiera batean arte ekoizpenen eremuan buruturikoa izan, ondoren erakusketa aretoetara ere igaro zen, erakusketa instalazioen ezaugarriak eta irudikapenaren garrantzia aztertuz eta azkenean, joera honen barruan, komisariotza praktika bera ere sartuz. Hain zuzen ere, instituzioak kanpotik egindako kritika guztiarekiko izan duen bereganatze maila altua dela eta, azken urteetako joera, kanpotik egindako kritika sustatzea baino, instituzioaren barnetik egindako kritikaren aldekoa izan baita, honen eraginkortasuna handiagoa izango delakoan, eta hori dela eta bereziki erakusketa eta komisariotzan fokua ipiniaz.

Komisariotzaren funtzioaren eta definizioaren inguruko hausnarketak burutzen hasi ziren, haren rol historikoa zalantzan jarriaz, eta bere egiteko tradizionala albo batera utziaz, proposamen berriak martxan jartzearekin batera. Aldaketa nagusia, Beatrice von Bismarcken arabera bere funtzioa *curating*³⁶ gisara ulertu beharrena *curatorial* gisara ulertzen hasi zenean etorri zen. Izan ere, *curating* aditza erakusketen antolaketa huts gisara ulertzen du teoriarariak, alegia, objektuak elkartu eta leku zehatz batean erakusteari lotuta. Aldiz, *curatorial* gisara definitzen duen ekintzak beste ezaugarri berezi bat du barneratuta, honela, erakusketa zehatz bat egiteari baino, esperientzia eta ezagutza sortu, haren bitartekaritza egin eta hausnarketak bideratzeari egingo lioke erreferentzia. Ekintza honen bidez, komisariotzak historikoki jarraitu izan duen irudikapenaren logika alde batera utziko luke, edo behintzat izandako garrantzia bigarren maila batetara pasako litzateke, eta era berean, erakusketen definizioa eta funtzioa ere erabat aldatuko litzateke. Azken hauen funtzio nagusia ez bailitzateke tradizionalki izan den moduan izaera bereziko objektu baliotsuak bata bestearen alboan ipintzea eta hauen bidez ideia eta balio objektiboak irudikatzea eta helaraztea bakarrik izango, baizik eta ekintza kuratoriala burutzen den espazio bilakatuko lirateke, ohikoak ez diren diskurtsoak eta elkarketak egitea ahalbideratuko diren espazio, aurrez zehaztutako planen ordeztu, bat-batekotasunak lekua izango lukeen espazioa hain justu ere. Hau da, erakusketa aretoak gauzak erakusten diren lekuak izan beharrean, gauzak gertatzen diren leku bilakatuko lirateke (von Bismarck eta Rogoff, 2012: 21-40), kritika instituzionala garatzeko ere testuinguru ezin hobeetan bilakatuaz.

Dena den, komisariotzaren funtzioaren aldaketarako proposamen hau ez zen egun batetik bestera gertatu, aurrez aipatu bezala, jada artearen eremuan abangoardiekin hasi zen prozesu baten azkenetariko pausua izan baitzen, eta bereziki Nora Sternfeld eta Luisa Ziajak azaltzen duten moduan 60. hamarkadatik aurrera indartu zena, museoek zuten irudikapenerako funtzio tradizionala hainbat arte-praktika ezberdinen bidez zalantzan jartzen hastearen ondorioz. Horretan badirudi eragin berezia hiru aspektuk izan zutela. Batetik, arte objektuen

36 Euskaraz bi termino hauen arteko ezberdintasunik egiten ez denez -biak komisariotza gisara itzultzen baitira- ingelesezko jatorrizko hitzak mantentzea erabaki dut nire ikerketan, bien arteko bereizketa modu garbiz ikusi eta ulertu dadin.

desmaterializazioak, ideiak eta kontzeptuak objektuaren gainetik garrantzia hartu baitzuten, eta beraz, esperimentazioak eta prozesuak museoko aretoetan ere lekua hartzen hasi ziren. Bestetik, proiektu parte-hartzaileen bidez bisitarien jarrera aldatzeak ere eragina izan zuela dirudi, hauek ikusle huts izatetik haien izaera subjektu gisara definitua izatera igaro baitziren, arte proiektu ezberdinetan parte hartuaz. Eta azkenik, artistek instituzioarekiko modu kritikoan izandako erlazioak ere zer ikusia izan zuen, arte praktiken ekoizpen eta aurkezpen protokoloetatik hasi eta kritika instituzionala aldaketa soziala bultzatzeko erreminta analitiko gisara erabiltzeraino pasa zirelarik (Sternfeld eta Ziajak, 2012: 62-63).

Hala eta guztiz ere, komisariotzaren definizioa beraren aldaketaren garaia, badirudi 90. hamarkadan zehar kokatu behar dugula, beste eremuetan ere interesa ipintzen hasi zenean. Garai honetatik aurrera badirudi historiaren berrikusketan, antolaketan, publikoaren sorkuntzan eta haren heziketan arreta berezia ipintzen hasi zirela profesional hauek. Eta badirudi interesen aldaketa hau benetan, modu praktikoa batean, komisariotzaren funtzioak beste hiru eremurekin nahastean hasi zela sortzen. Batetik, badirudi ezinbestekoa izan zela komisariotza praktika ekintza aktibo bezala ulertzea eta aldaketa hau azaltzerako garaian, Sternfeld eta Ziajakek Spivakek proposatzen duen “savoir-pouvoir” kontzeptuan pentsatzera gonbidatzen dute. Alegia, komisariotza praktika zerbait egin ahal izaten jakitea litzatekeelarik honela, eta beraz komisarioak erakusketa aretoetan zerbait egin eta zerbait aldatzeko aukera izango luketelarik ondorioz. Bestetik, Irit Rogoffek proposatzen duen hezkuntzarekiko inguratzea azaltzen dute, kanonak zalantzan ipini, aldatu eta hauekiko erresistentzia egiteko ezagutza alternatibo eta burujabeak sortzeko aukerak bermatu eta ikertuko lituzke komisarioak. Eta azkena, eta bereziki interesatzen zaidana berriz, artxiboei loturikoa litzateke. Izan ere, garrantzi berezia ematen baitio bikoteak artxiboen sorrerari eta honen aurkezpenari erakusketa aretoetan (Sternfeld, eta Ziajak, 2012: 63-64). 90. hamarkadatik aurrera jada martxan jarritako joera litzateke aipatutako azken hau, eta dudarik gabe, aurreko atalean aztertu ditudan beste erakusketa eredu tradizionalak baino aukera askoz ere interesgarriagoak proposatzeko ahalmena izan dezakete, jarraian datozen beste ataletan azalduko dudan moduan, ordura arte arte erakusketen eremuaren baitan betikotuztat jotako hainbat parametro zalantzan jarri eta eraldatzeko asmoz erabiliko den tresna bilakatuaz.

Ez da ahaztu behar, aurreko atalean aztertu dudana bezala, museoak historia, kanonizazioa eta legitimazioa bermatzen dituzten espazioak direla, eta horregatik, badirudi espazio jakin hauek artxiboak sortu eta hauen bidez espazio horietan kontra-historiak plazaratzeko eta eztabaidatzeko leku ezin hobeak izan daitezkeela. Hala aipatzen du Sterfeld eta Ziaja bikoteak, eta ondorengo zatian aztertuko dudana moduan, ez ziren pentsaera hau izandako bakarrak inondik ere. Izan ere, artxiboaren kontzeptua bera zalantzan jartzeaz gain, kontra-historiak sortzeko ere metodo gisara erabiltzeko aukera eskaini dezakeela dirudite mota hauetako erakusketek. Alde batetik, metodo honek, ustez, historia egungo ikuspuntu berri batetik narratzeko aukera bermatu baitezake, ezagutzaren kanon hegemonikoetan esku hartuaz, hots historiarekin erlazionatzeko modu berri bat eskainiaz, eta historiaren kontzeptua negoziatu eta eztabaidatzeko espazio bat sortuaz: nola kanonizatzen den, nola idazten den historia, eta objektu, subjektu, eta iraganeko ekintzak legitimatzeko prozesuak arakatuaz. Eta bestetik gainera kontuan hartu behar da praktika hauek ikerketa eta ezagutzen elkarbanatze kolaboratiboetan oinarritzeko aukera gehiago ere eskaini ditzaketela, komisarioaren rol tradizional eta indibiduala bera zalantzan ipiniaz, eta bestelako eta taldekako ezagutza ekoizpena prozesuaren zentroan ipiniaz (Sterfeld, eta Ziajak, 2012: 63-64).

Azken tendentzia honen ezaugarri eta bermatzen dituen aukera guzti hauek direla eta, feminismitik bereziki erabilitako joera izan da artxiboak sortzearena, bai hainbat praktika artistiko egiterako garaian, baina baita bereziki komisariotza-praktikak burutzeko orduan ere. Eredu hauen arteko harremana, alegia, komisariotza, feminismoa eta artxiboaren artekoa izango da hurrengo atalean aztertuko dudana.

3. ARTXIBOA ETA FEMINISMOAK. AUKERA BERRIAK

Existe una palabra, una palabra igbo, que me viene siempre a la cabeza cuando pienso en las estructuras de poder del mundo: nkali. Es un nombre que podría traducirse por "ser más grande que otro". Igual que en el mundo político y económico, las historias también se definen por el principio de nkali: la manera en la que se cuenta, quién las cuenta cuándo las cuenta, cuántas se cuentan... todo ello en realidad depende del poder.

(Adichie, 2019: 18-19)

60. eta 70. hamarkadetan, Mendebaldeko European eta Estatu Batuetan izan zen iraultza kulturala dela eta, aurrez baztertutako zenbait gizarte talde berdintasun eskubidearen alde borrokan altxatu ziren, tartean Afriko-amerikarrak, Ameriketako indigenak, eta bereziki emakumeak egonaz. Interesgarria da hamarkada horietako gertaerak gogoratzea, giza eskubideen aldeko mugimendu hauek ere zuzen zuzenean eragin baitzuten artxiboaren ulermen eta erabileran. Beste hainbat aldarrikapenen artean, historiaren eraikuntzarako erabilitako dokumentu eta haiek mantentzen zituzten artxiboekiko kritikak eta haietara oztoporik gabeko sarbidea izateko eskubidearen aldeko aldarrikapenak egiten ere hasi baitziren (Ridener, 2009: 150).

Izan ere, historikoki, eta aztertu dudanez, iragana taxututako kanon zehatzek oraina eta etorkizunari forma ematen diete, haren ordena sozial eta ezaugarriak proiektatuaz. Kanon hauek mendebaldeko gizon zuriaren irudia ipini zuten gizartearen eta ingurune publikoaren zentroan haren ikusgarritasuna bermatuaz, eta bazterketarako mekanismo ezberdinen bidez. Modu honetan, klase, arraza eta generoaren hegemonia bat sortuaz, "bestearen" irudia gizartean gailentzen ziren arauetik kontrajartzeetan eratzeari lortu zelarik. Irudi honen barruan, hain zuzen ere, ikusezintasunari dagokion eremuan, besteak beste emakumea kokatu izan da historikoki (Arendt, 2009: 222-23). Hori dela eta, ordena sozial honen aurrean burujabetza lortzeko borrokan, mugimendu feministak bultzaturikoak izan

dira dudarik gabe ekimenik garrantzitsuenak -bereziki bigarren eta hirugarren olatuenak- zeinen helburu nagusia, Mulveyk azaltzen duen moduan, zera izan da: “asumir un proyecto político transformador, basado en una interpretación ampliada de la injusticia” (Mulvey, 2001: 252), baina baita ordena horren irautea ahalbideratzen zuten egiturak zalantzan jartzea ere, besteak beste, eta Nancy Fraserrek *Fortunas del feminismo* liburuan sakonki aztertzen duen moduan, kapitalismoa bera (2015).

Azken joera horri erantzuna emateko asmoz, alegia ordena zehatz horren bermea ahalbideratzen duten egiturak zalantzan jartzeko asmoz, feminismitik artxibo berriak eratzeari garrantzi berezia eman izan zaio azken urte hauetan. Honen arrazoia egitura hauek kontra-memoriak azaltzeko duten ahalmenean egon daiteke. Hain zuzen ere, Sánchezek adierazten duen moduan, memoria ofizialetik sistematikoki baztertuak izan diren historiak azaltzeko eta babesteko modua izan daitekeelako hau, eta beraz, baita era berean narrazio hegemonikoen aurka borrokatu ahal izateko modua ere (2017: 276).

Baina nahiz eta azken urte hauetan artxibo berrien sorrerak feminismoaren alorretik gorakada handia izan duen, ez dugu ahaztu behar ezagutzaren sistematizaziorako tresna hau XIX. mendetik aurrera bereziki gizonezkoen irudiarekin lotua izan dela. Artxiboak espazio erabat ordenatu gisara irudikatu izan baitira, arrazoiaren ideari lotuta, eta ordenaren kontzeptua historikoki gizonezkoen lotutakoa izan dela ez dugu ahaztu behar. Honela bada, eta kontuan harturik aurrez esan bezala emakumearen irudia gizonezkoen kontrajartze gisara definitua izan dela tradizionalki, feminitatea kaosa eta desordenarekin lotzen zuten. Ondorioz, ordenarekiko emakumeen ezintasuna azpimarraturik gelditzen zen, eta beraz, baita artxiboak burutzerako gaitasunarekikoa ere. Aldiz, haien irudiarri desordenatutako biltegiak atxikitzen zizkieten. Hortaz, interesgarria da, jada XIX. mendean zehar agiriari egitearen lana emakumeen esku zegoen arren, dokumentu horiek erregistroetan antolatze, mantentze eta babesteko zeregina -alegia, artxiboak egitearen rola- zalantzarik gabe gizonei zegokien lana zela (Spieker, 2017: 22-23). Posnerrek jasotzen duen artxibozainaren deskribapena argigarria da:

“That registry work has a definitely male character is tacitly assumed... He must be intelligent and must have a good memory and mature judgement, because if he lacks these virtues disorder and confusion will predominate in the registry. He should have a quiet, calm, and well-poised mind, since a sanguine and fickle temperament would not be compatible with the profession. He must not be talkative, but must have his tongue in his heart and not his heart upon his tongue. He should have adequate fundamentals and should in general talk very little lest he blab out the secrets of his registry” (Posner, *Archives and the Public interest* (1967: 95-96), Spieker 2017: 23an aipatua)

Argi ikusi daitekeen moduan, artxiboaren kode etiko guztiak zuzenean garaian gizonezkoen bertuteekin lotzen zituzten, tartean arretarako gaitasuna bezalako abileziak, baina baita abertzaletasuna bezalako ideiak eta goi mailako hezkuntza izatearen garrantzia ere azpimarratuaz. Azken finean, elkar erlazionatutako bertute eta abilezia guzti hauek, artxiboak, erregistroak eta beraz, haietan iragana irudikatzeko moduen eskumenek, bulegoetatik babesteko armadura gisara funtzionatzen zutelarik. Izan ere, azken eremu hauek pixkanaka emakumeen presentzia gailentzen ari zen gune bilakatzen ari baitziren, burutzen zuten idazkari rola zela eta (Spieker, 2017: 23).

Dena den, artxiboen izaera patriarkal eta maskulinoaren jatorria topatzeko gutxienez Antzinaroraino jo daitekeela azpimarratzekoa da. Sickingerrek aztertu duen moduan, deigarria da, K.a. IV. mende erdialdean Antzinako Grezian, Atenasen hain zuzen ere, bazela Metroon izeneko eraikin bat hiriko dokumentu publikoak gordetzeko erabiltzen zena¹ (Sickinger, 1999: 1-2). Badirudi, hala

1 Nahiz eta eraikin honetaz informazio askorik ez egon, gaiaren inguruan egin diren ikerketak ere oso murrizak izan dira, horren adierazle izanik James P. Sickingerrek *Public Records & Archives in Classical Athens* (1999), liburua argitaratu aurretik gaiaren inguruan egindako azken ikerketa 1868koa izan zela, hain zuzen ere, C. Curtiusek egindako *Das Metroon als Staatsarchiv in Athen* izenekoa. Bestetik gainera, aipatzekoa da, ikerlariak ere ez direla ados ipintzen ez eraikinaren barnean zeuden dokumentu moten izaeraren inguruan, ez eta hauen antolaketaren nolakotasunen inguruan ere. Batzuk diote Estatuko dokumentuen kopia guztiak gordetzen zirela bertan, besteek aldiz, oso dokumentu gutxi zirela bertan gordetakoak, eta inolako antolamendu sistematikorik gabe mantentzen zirela gainera.

ere, IV. mende aurretik, jada dokumentu publikoak existitzen zirela, nahiz eta hauek oso sakabanaturik gordetzen ziren magistratu ezberdinen eskuetan. Honela, badirudi Metroona guztiak leku jakin batean batzeko asmoa zela eta, alegia, sistema zentralizatzeko asmoarekin sortu zela. Argi gelditzen da beraz, Antzinateko munduarekiko loturan, artxiboaren etimologia eta jatorria Derridak ikusarazi zuena baino konplexuagoa zela, eta berak idatzitako entsegutik haratago zihoala, Rebecca Schneiderrek aditzera ematen duen moduan (2011: 227-233). Aurretik esan dugun bezala, eta nahiz eta modernitateak artxibo hitza berreskuratu eta egun hitz bera erabiltzen darraigun -dudarik gabe Derridak aipatzen dituen legearen pribilegio guzti horiez kargatua-, Antzinako Grezian artxibo hitza ez zen dokumentuak mantentzen ziren espazioa izendatzeko erabiltzen, horretarako erabiltzen zen kontzeptua Metroon izanik.

Pausaniasen arabera, Metroona Bouleterion² zaharraren aztarnen gainean eraikia izan zen, izan ere, badirudi Bouleterion zaharrak une batean Metroonaren izena jaso zuela, seguru aski Jainkoen Amaren santutegia haren barnean kokaturik zegoelako. Horregatik, eraikin berria egin zutenean, hari zuzenean Metroon deitu ziotela pentsatzen da. Sorrera hau, alabaina, Atenasen Jainkoen Amarekiko kultuaren hasieraren mito edo kondairarekin ere batzen da. Honen bertsioetako batek zera esaten du, Jainkoen Amaren apaiza Atenasen agertu zela eta Atenaseko emakumeak erakartzen hasi zela. Hiriko gizona ez zitzaion hau gustatu eta beraz, apaiza hil omen zuten. Horren ondorioz, izurrite bat etorri omen zen Atenasera eta orakulua kontsultatu zutenean, hil zuten gizona sosegatu behar zutela esan zien honek. Beraz, Atenaseko gizonak Bouleteriona eraiki omen zuten, ingurua hesitu, eta inguru hura Jainkoen Amari dedikatuaz, bertan hildako apaizaren estatua bat ipiniaz. Badirudi, denborarekin istorioa indarra galtzen joan zen heinean, eraikina artxibo eta legeen gordailu gisara erabiltzen hasi zirela (Sickinger, 1999: 93-126). Honela bada, emakumeekiko kontrola eta menpekotasunari lotuta ulertu beharrean gaude Metroonaren sorrera ere, apaiza, emakumeak erakartzen hasi zenean, Atenaseko emakume hauek beren gizonetikiko esparru autonomo bat garatzen hasi baitziren, eta beraz, emakumeak esparru horretatik aldendu

2 Bouleteriona, Antzinako Greziako hirietan Boulea biltzen zen eraikinaren izena zen. Azken finean Antzinateko hirietako oinarritzko instituzioetariko bat zen, non boulea osatzen zuten hiritarrak gai publikoen inguruko erabakiak hartzeko eta haien inguruko eztabaidak burutzeko biltzen ziren. Boulea, azken finean hiriko ohiko gaiez arduratzen ziren hiritarren talde mugatu bat zen.

eta gizonen kontrolpean jarrai zezaten erail baitzuten. Gainera ez dugu ahaztu behar, nahiz eta eraikina jainkosa bati eskainia izan eta haren babespean egon, azken finean, eraikina bera Boulearen eskuetan zegoela, artxiboak gordetzea eta zaintzea Boulea osatzen zuten gizonen eskuetan egonik.

Era honetan, oso erraz uler daiteke zergatik tradizionalki artxiboen bidez legitimatu izan den Historia, klase, arraza eta botereaz gain, genero zehatz baten arabera mugatu eta irudikaturikoa izan dena. Izan ere, artxiboak ere haien erabakien baitan eratuak izan baitira, nahiz eta gizartearen sorkuntzan eta eraikuntzaren zentroan, gizonezkoak ez ezik emakumeak ere egon izan diren, gizartearen erdia behintzat osatzen duelarik genero honek, eta beraz, mundua, ekintzak eta egoera ezberdinak gizonekin partekatu izan dituztelarik. Munduko artxiboetan emakumeen historiari gabezia izatearen ondorioa, gizadiaren eta gizakien irudia ikuspegi maskulino baten arabera definitzean egon da, ikuspegi distortsionatu bat inondik ere, zeina gainera, instituzio ezberdinen bidez -tartean museoak- hedatua izan baiten modu aktibo batez (Pollock, 2007b: 12-13).

Historian zehar emakumezkoen memoria ez da memoria ikusgarria eta memoria fisikoa izan. Artxiboetan zeuden dokumentuen bidez legitimatu ordez, belaunaldiz belaunaldi bereziki ahozko tradizioaren bitartez igaro izan da, poema eta mitoen bidez, folklorea, artea eta erritualen bidez transmitituz (Lerner, 2018: 28); hain zuzen ere, historikoki aintzat hartu izan ez diren komunikazio espresioak erabiliaz. Aztertu dugun moduan, historiaren eraikuntza tradizionalki idazketari lotu izan zaio, eta jakina denez jada Mesopotamiatik, alegia, idazkera sortu zenetik, honen gaineko monopolioa izan zutenak, alegia, historia idazteko gertakizunak hautatu eta haien interpretazio zehatzak plasmatzeko aukera zutenak, botera zuten gizonezkoak ziren: erregearen zerbitzariak, apaizak, eskribak eta elizgizonak besteak beste. Horren ondorioz, emakumezkoek esperimendu zituzten ekintzak eta bestelako gertaerak ikuspuntua plasmatu gabe gelditu ziren, ahanzturan geldituz, eta gizartearen historiaren eraikuntzatik orain dela gutxi arte baztertuak izanaz (Lerner, 2018: 28).

Gainera, emakumeak ekintza politiko eta publikoetarako gai kontsideratuak izan ez direnez tradizionalki, eta haien espazio “naturalizat” espazio pribatuak

kotsideratu izan direnez, historikoki emakumeen irudia ez da hiritar moduan ikusia izan. Horregatik, esfera publikoari dagokionez, emakumeen irudikapen naturalizatua haietan ez agertzearena izan da, espazio publikoa gizonezkoekin loturiko zerbait ulertua izan delarik. Ondorioz, eta historia bera ekintza publikoz irudikatua izan den heinean -ekintza hauek izan baitira berau idatzi dutenentzat tradizionalki kontuan hartzeko adina interesa edo garrantzia zuten bakarrak-, emakumeen irudia eta kontakizunak ere bertatik erabat ezabatuak izan dira, eta baita era berean, haiek legitimatzen dituzten artxiboetatik ere. Honenbestez, historikoki gizonezkoa subjektu politiko bakar gisara justifikatu izan da, emakumezkoek horretarako eskubiderik izan ez duten bitartean, eta idatzitako emaitza, historia unibertsal gisara definitu izan da, nahiz eta historia horrek unibertsaltasunetik erdia soilik izan.

Honela, agerian gelditzen da Derridak aipatzen zuen artxiboek duten biolentziarako gaitasuna. Izan ere egileak aditzera eman baitzuen, haietan gordea edo sartzen ez den guzti horren aurka, azken finean erailketa ekintza bat burutzen duela sistema honek, eta besteak beste ekintza hori dela eta hartzen duela artxiboak dimentsio politikoa (Derrida, 1997: 86), zeina gainera unibertsaltasunaren ideiarenean atzean ezkataturik gelditzen baiten. Eta ideia hori argi utzi beharrekoa da, Marck Blochek berak adierazten duenez: “this is not the past, nor is it time, it is men in time”. Garbi adieraziaz, historia osatzen duten ekintzak gizonezkoenak direla, emakumeenak, modu kontziente batez alboratuak izan direlarik (Bloch, 1964: 27-28).

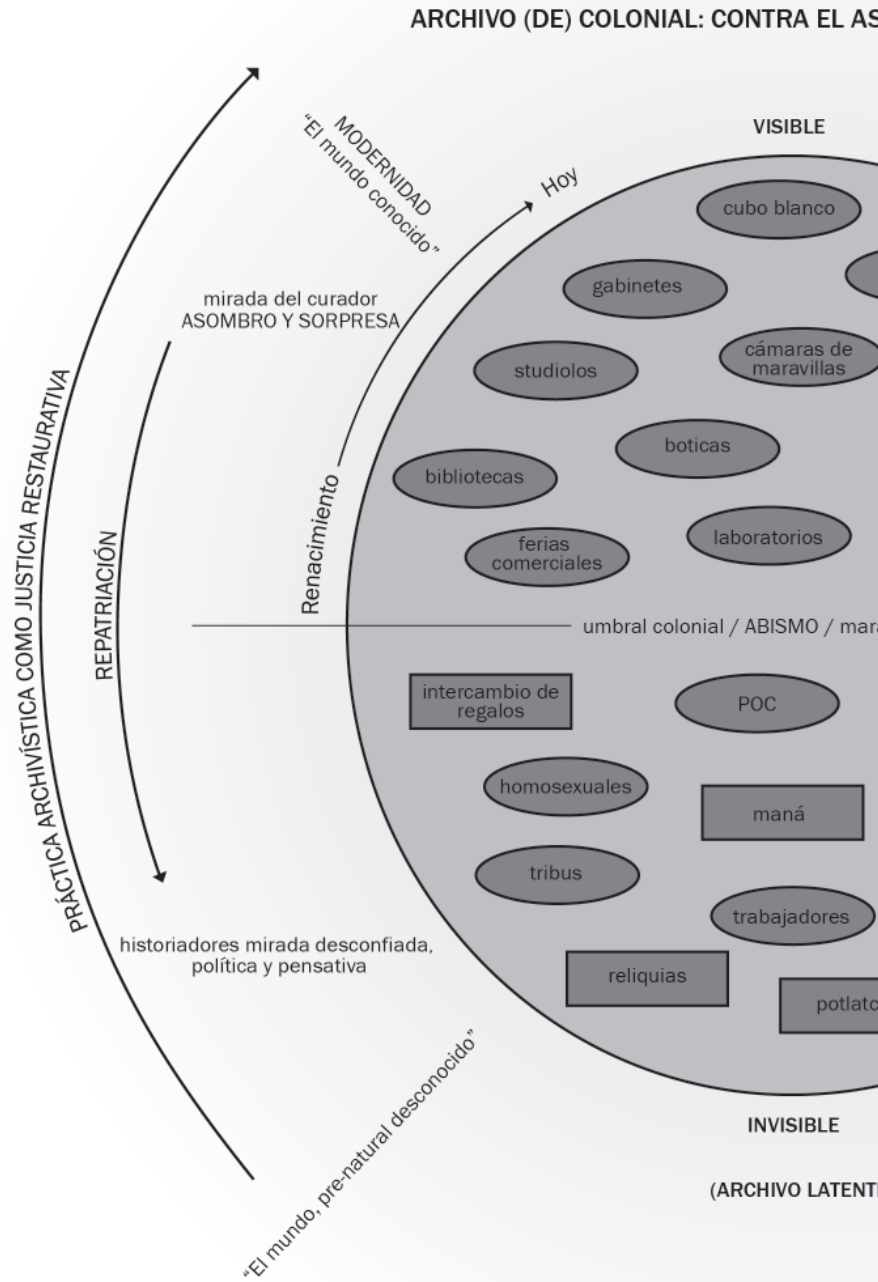
Gainera kontuan hartu beharrekoa da, gizartearen erdiaren ikuspuntuaren arabera gizarte osoa irudikatzeko joera hori, ez dela soilik artxiboaren bidez hedatu eta finkatu mendebaldeko gizartean. Zalantzan ipini ezintzat jo den iruzur hori egia unibertsal bilakatzeko prozesu horretan, ondare artistikoaren erabilera ere bereziki garrantzitsua izan baita, museo, *wunderkammer* eta Aro Garaikideko galeria zuriak ere konplize izanaz (Dantas, 2020: 96).

Aipatutako guztia oso argi adierazten du 174-175 orrietako irudiak (1. irudia). Ikusgarritasunari dagokion aldea, goikoa, Modernitatearen garaian eraturiko narrazioa dela argi gelditzen da eta beraz, kolonialismo eta patriarkatuari loturikoa dela erabat, eta baita ordenaren kontzeptuari atxikitakoa ere. Eta ez

hori bakarrik, baizik eta narrazio horiek bermatzeko erabili izan diren tresna eta sistema nagusiak artxiboak eta museoak izan direla ere argi azaltzen da, zerrendatutako elementu guzti hauek biribilaren goiko hemisferioan, hemisferio ikusgarrian kokatzen direlarik, eta beraz, historikoki ikusi ditugunak eta sinistu ditugunak izanik. Aldiz, ikusezina den aldea, behekoa, desordenaren ideari lotuta agertzen da, besteak beste, emakumeei eta haiei loturiko narrazioei dagokiena izanik, aurrez ere aipatu dugun moduan. Alegia, mendebaldeko ezagutza egoki eta unibertsalaren itzalpean menperatu eta isilaraziak izan direnak agertzen dira hemen, aintzat hartuak izan ez diren horiek, eta Simone de Beauvoirren hitzak bereganatuaz, inolako iraganik edo historiarik izan ez zutenak direla ere esan genezake beraz (de Beauvoir, 2005: 47-64).

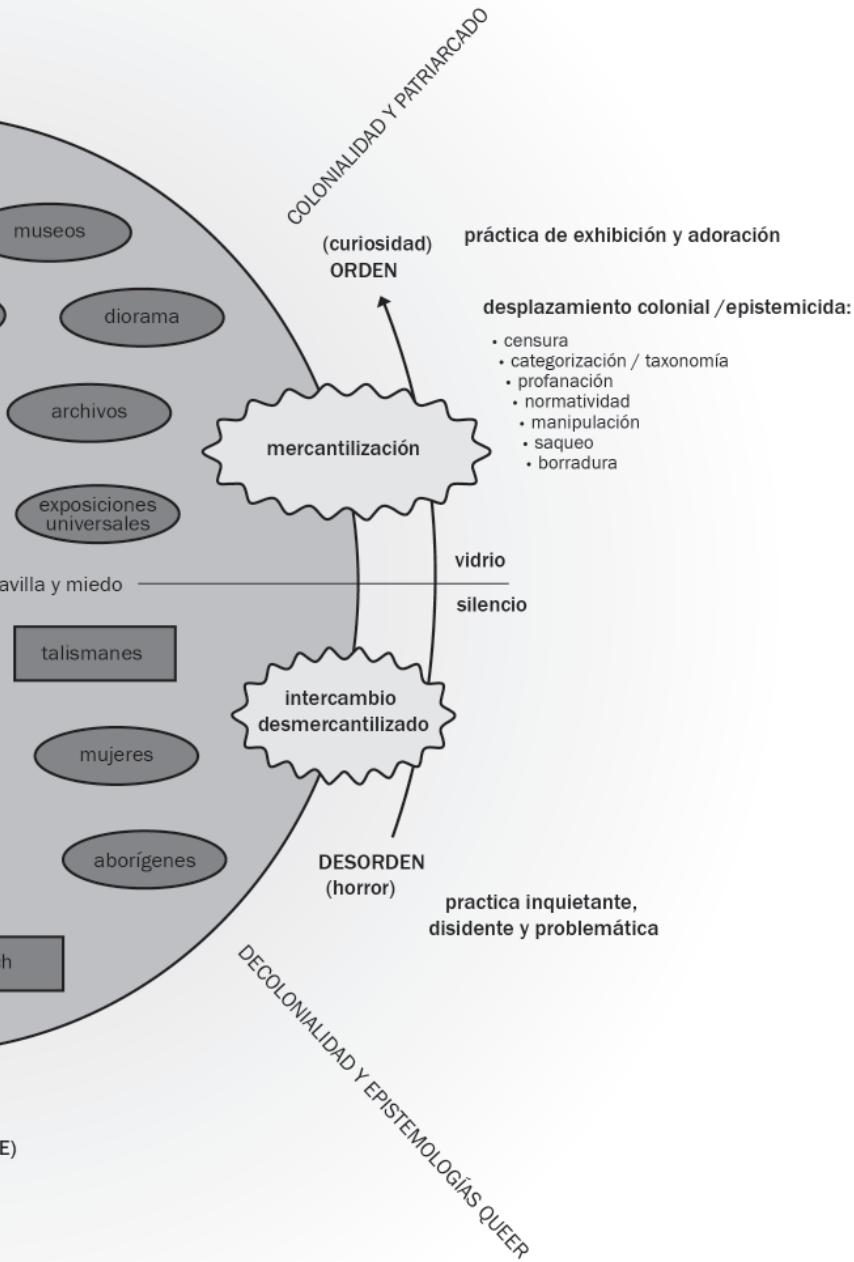
Hori dela eta, aurreko irudiaren bidez argi gelditzen da, era berean, artxibo eta museo horien bidez transmititzen diren narrazio hegemonikoak zalantzan ipintzeko beharra, baita narrazio horiek instituzio horien bidez nola transmititzen direnaren azterketa burutzea ere, horretarako tresna apropostzat artxiboaren praktika proposatzen delarik bertan ipintzen duen moduan: “como justicia restauradora”. Dantasen arabera, praktika honen erabilerarik gabe, oraindik ere ontzat ematen diren narrazio hainbat berresteko arriskua izan dezakegulako, munduko gizartearen osotasunaren historia oraindik ere lausoduraren azpian mantenduaz (Dantas 2020: 96-97).

Izan ere, badirudi ideia horri segika hasi zirela 60. eta 70. hamarkadetan bereziki ordura arte sistematikoki gordetzen ez ziren bestelako dokumentu historiko horien metaketak egiten, kontra-artxiboak sortzen, artxibo hegemonikoen kritikak burutzen, eta baita haietara sarbidea aldarrikatzen ere, hain zuzen ere historiaren berridazketak burutzeko asmoz. Artxibo berri hauek Fernanda Carvajal, Mela Dávila Freire eta Mabel Tapiak proposatzen duten archivo anómico kontzeptuaren baitan uler ditzakegu, zeintzuk ideia, era berean, Benjamin Buchlohren *El Atlas de Gerhard Richter: el archivo anómico* entsegutik jaso baitzuten (1999). Azken finean, artxibo hauek prozesu baten bidez sortzen diren dokumentuen multzo gisara ulertuko lirake kontzeptu horren baitan, beti behar baten ondorioz eta egitura sozialetatik kanpo sortutako artxiboak izanik. Beraz, artxibo mota hauek, artxibo tradizionalen izaera absolutista eta unibertsalarekin apurtuko lukete, baita haren



1. irudia. Dantasek proposaturiko *Archivo (de) colonial*aren diagrama.

SOMBRO Y LA SORPRESA



lege absolutistak sortzeko izaera zalantzan jarri ere. Aldiz, artxibo komun baten forma hartuko lukete (Carvajal, Dávila Freire, Tapia 2020: 12), iraganarekiko bestelako irakurketak ahalbideratuaz orainalditik, zeinak beharrezkoak baitiren iragan denboren irakurketa kritiko eta analitikoak eginez orainaldia ulertzeko.

Honela bada, artxihoak eta dokumentuak botere instrumentu izan daitezkeen arren, paradoxikoa badirudi ere, era berean askatasuna ere bideratu dezakete. Honen adibiderik garbi eta ezagunena Naziek eginiko listak eta erregistroak izan daitezke, ia modu obsesibo batez burutzen zituztenak gutzia kontrolpean izateko nahiarekin, baina era berean zenbait askapena lortzeko ere baliagarri bilakatu ziren, *La lista de Schindler* pelikula ikusi duen edonork dakien bezalatsu³ (Katelaar, 2010: 145). Ez hain modu literalean, baina esan daiteke, honela, feminismoek artxihoaren erabilera beraien askatasuna bideratzeko eta lortzeko tresna gisara erabiltzeari ekin ziotela. Ez noski askatasun pertsonala eta fisikoa lortzeko asmoekin, baina bai beraien errelatu eta kontaketa historikoen askatasuna lortzeko helburuarekin.

Baina artxihoen sorrera honek, nahiz eta bere erroak 60. eta 70. hamarkadetan izan, benetako bultzada 90. hamarkadatik aurrera izan zuen -beste alorretan bezala-, hainbat feminista ohartu zirelako, ez soilik emakumeon narrazio historikoak, baizik eta baita beraien borroka garaikidearen kontaketa ere galtzear zeudela, hauek inon ere modu fisiko batez jasotzen ez zirelako, aurreko emakumeen bestelako narrazioekin gertatu zen bezala. Honela bada, galeraren arriskua aurrean izanda, artxibo berriak sortzeko beharra aurrekusi zuten eremu hauetan, McDonougek azaleratu zuen bezala: “remembrance cannot occur without forgetting, preservation without destruction, the archival desire without the death drive” (McDonough, 2012: 189). Artxihoak, azken finean, Pierre Norak *Realms of memory*n adierazten duen moduan, memoriaren protesikoak, edo memoriaren gehigarri gisakoak baitira (Nora, 2012: 61-65).

Hori zela eta, azken urte horietatik aurrera, dokumentuen pilaketak eta artxihoen

3 Pelikula honetan Oskar Schindlerren bizitzaren zati bat kontaktzen da, zeinak Bigarren Mundu Gerran hainbat judutar Holokaustotik salbatu baitzituen bere fabriketan lan egitera sartuaz, eta beraz bere fabriketako artxihoetan haien izenak gehituaz.

sorrerak izaera ezberdinetako mugimendu eta talde feministen ardatzetariko bat bilakatu dira, bai artearen esparruan bertan, jarraian aztertuko dudan moduan, baina baita artearen esparrutik kanpo ere⁴. Hain zuzen ere, feminismoetatik ohartu baitira, nahiz eta urte luzeetan hainbat lan eta aldarrikapen egin, hauek Historia ofizialaren bazterretan soilik gauzatu direnez eta Historia ofizialaren baitan belaunaldiz belaunaldi transmititu ez direnez, ahaztutako istorioak bilakatu direla, eta hori dela eta, belaunaldi berriek beti izan dutela sententzia zerotik hasi behar izatearena, aurreko guztiarekiko jakintzarik jaso ez izanagatik. Honela bada, McDonoughek aipatutako galera beharrezkoa izan dela dirudi informazio eta narrazio horien garrantziaz jabetzeko eta haren berreskurapena eta transmisioaren beharra azpimarratzeko. Izan ere, Orlowek dioen bezala, historia gaurkotasunetik burutzen den ekintza da, eta beraz, historia burutzearen ekintzak iraganarekiko interesa baino, orainaldiarekiko ardura da adierazten duena (2012: 204-213). Behin eta berriz aipatzen ari garen moduan, eta Spivakek aipatzen duen moduan, iragana eta iraganaren egungo interpretazioak orainaldira transferitzen dira, alegia, orainaldira iraganaren errepikapen-desplazamendu bat burutzen da, zeinak etorkizunean ere eragin zuzena duen, bertan oinarrituko baita hura hain zuzen ere (1985: 250).

Honela, Rebecca Schneiderrek ere azaltzen duen moduan, argi dago galdutako historien berreskurapenak feminismoek bultzaturiko gurutzadak izan zirela bereziki, gizartean baztertutako taldeen kontaktak biltzearen garrantziak gidatuta (Schneider, 2011: 227-229). Emakumeek prozesu historiko eta gizartearekiko erlazioan jasandako kontraesanen inguruko kontzientzia izan zutenean, eta kolektibo bezala jasan behar izandako debekuez ohartu zirenean -tartean historia bera idatzi eta mantentzearena- beraien egoera aldatzeko borrokari ekin baitzieten, eta ordura arte gizonezkoek dominatuta zuten gizartean, beraien egoera aldatzen hasi ziren (Lerner, 2018: 30), tartean ikuspuntu feministetatik artxiboak sortuaz. Hala eta guztiz ere, badirudi Schneider ez dagoela guztiz seguru historia horien berreskurapenerako artxiboak izan daitezkeen tresnarik egokienak:

4 Euskal testuinguruan urrutira jo gabe hainbat eredu topa ditzakegu, besteak beste *Maite Albiz Dokumentazio Zentroa* (<https://emakumeak.org/web/>) edo *Emagin*, alegia *Euskal Bilgune Feministaren* barneko formakuntza, dokumentazio, ekoizpen eta ikerketa feministaren alorraren sorreran (<http://bilgunefeminista.eus/eu/Emagin>) (2019.10.02an kontsultatuak).

“¿De qué nos sirve recordar que privilegiar así los restos ubicables en el archivo -antiguo hábito para preparar monumentos- se vincula, como en la raíz de la palabra archivo, a las prerrogativas de los arcontes, los magistrados del Estado en la Antigua Grecia? ¿De qué forma el hecho de alojar la memoria en restos estrictamente materiales, cuantificables y domiciliables permanece ligada tanto hacia atrás como hacia adelante al principio de los arcontes, los patriarcas?” (Schneider, 2011: 227-229).

Bertan planteatzen duena, kapitulu honetan lehenago aipaturikoa da hain justu. Hau da, artxibo tradizionalen egitura patriarkalen inguruko gogoeta egitearen beharraz, eta are gehiago, feminismoetatik egitura berdin horiek erabiltzen jarraitzearen inguruko zilegitasun eta aipostasunaz. Iraganeko narrazioen, baina bereziki ekintzen iraupena bermatzeko dokumentu eta paperen erabileraren beharra printzipio erabat patriarkala izan daitekeela aztertu baitut, era berean behar horrek, gorputzek ezagutza horiek transmititzeko duten gaitasun faltaren ideia azaleratzen dutelarik (Schneider, 2011: 227-229).

Nahiz eta interesgarria izan litzatekeen dokumentuen materialtasuna zalantzan jartzea eta beste modu bateko memoriaren transmisioak balioztatzea, izan ahozkoak, errepikapenezkoak, transmisio kulturalen bidezkoak, erritual edo performancearen bidezkoak, gorputza proposatuaz transmisio bide nagusi gisara paperaren ordeztu Rebecca Schneiderrek planteatzen duen moduan (Schneider, 2011: 215-240)⁵, muturreko planteamendu honen mugak argi gelditu dira aurretik ere: dokumentuen bidezko materializaziorik eman ez den kasuetan historian zehar, Lernerrek aipatzen zuen moduan (2018: 28), transmisioen etete kasu garrantzitsuak eman izan dira, edo behintzat hauen garrantzia gutxietsi da bigarren mailan ipiniaz, ondorioz maiz diskurtso nagusietatik alboratuaz. Izan ere, jakintza transmisioak ere erabat mailakaturik baitaude mendebaldeko ikuspuntu positibistaren bidez egungo gizartean oraindik ere.

Eta hori dela eta, feminismoetatik artxiboaren izaera bera zalantzan ipintzeari

5 Hala ere aipatu beharrezkoa da, Schneiderrek garatutako ideia hauek bereziki ekintza performatiboen inguruko ezagutzaren transmisioari buruzkoak direla.

baino, garrantzi handiagoa eman zaio sistema horren instrumentalizazioari beraien onura propioak bilatze aldera. Hain zuzen ere, mendebaldeko gizarte honetan, Norak berak baieztatzen duen moduan, memoria existitu ahal izateko hainbat tresna eta baliabide beharrezkoak baitira, eta horien artean artxiboak leku bereziki garrantzitsua du oraindik ere (Nora, 2012: 61-65).

Bestetik gainera, ezin daitezke ahaztu Derrida eta Foucaultek artxiboaren definizioaren inguruan egindako proposamenak ere, zeintzuk artxiboaren botere sistema azaleratzeaz gain, haren funtzionamenduaren interpretazio posible eta berrietan sakondu zuten. Sistema erabat aktibo eta deszentralizatu gisara aurkeztu zuten, enunziatu infinituak sortzeko gai zela adieraziz, eta bere osotasunean ezagutu ezinezkoa eta soilik harekiko zatikako inguratzeak ahalbideratuko lituzkelarik (Foucault, 2002: 219-223). Honela, ezagutza kritikoa ahalbideratzen zuen beste egitura bat proposatzen zuten egile hauek, iragana berreraiki eta kanon eta hegemonia historikoak zalantzan jar zitzakeena, baina era berean egiantzekotasunaren printzipioa mantenduaz. Hori dela eta, maiz feminismoetatik Derrida eta bereziki Foucaulten teoria hauetan babesten ziren, aurrez aipatutako helburuak betetzeko dudarik gabe sistema eraginkor gisara aurkezten zitzaielako honela artxiboa.

Baina artxiboak sortze hutsa nahikoa al da? Salloumen hitzetan, ekintza hau egitea fedezko jarduera bat litzateke, ez beraien mantenuari loturikoa, baizik eta etorkizunean norbaitek haiek erabiliko dituela pentsatzeari lotua, artxiboak bizirik jarraituko dutela eta bertatik esanahi eta ezagutzak sortzen jarraituko dutela pentsatzeari erreferentzia eginaz alegia (2006: 185-193). Hala ere, fede kontua baino, esan daiteke erronka kontua litzatekeela gehiago, izan ere, artxiboetan bisita horiek benetan gauzatzeko aukerak eskaini egin behar baitira, argi izanik horretarako artxiboaren definizio eta espazio tradizionalak alde batera utzi beharko direla; arkonteen irudia eta gordailuaren zentzuak erabat aldatu beharko dira. Eta hain zuzen ere aukera berri horiek bermatzeko eremurik aiposena artearen testuingurua izan daiteke, bai praktika artistikoetatik baina baita komisariatza-praktiketarik buruturiko proposamen ezberdinei esker.

3.1. ERAKUSKETAK BORROKA TRESNA

If (...) we are not happy with the world we are in (...)
we will have to produce other exhibitions:
other subjectivities and other imaginaries.

(Sheikh, 2007: 182)

Esparru publikoa historikoki emakumeei debekatu zaien lekua izan da. Ondorioz, emakumeek gizartean presentzia publikorik izan ez duten sektore sozial batekoak izan dira; ikusgarritasun faltagatik naturalizatu eta markatua izan den talde sozialekoak; publiko eta politikoki ikusgaitza izan dena. Eta hori dela eta bere posizio historikoa bigarren plano batetara alboratua izan da etengabean, itzalpeen eremura, gorputz maskulinoen atzean ezkutatua izan dena, etengabe aditzera ematen ari garen bezala. Honela, aurreko atalean aztertu dudan moduan, mendebaldeko gizon zuriaren irudiaren arabera eratu zen historia eta baita kanona bera ere, gizarteko diziplina eta eremu ezberdinetan sustraitu zen, eta Artearen Historiako eremua ez da salbuespena izan horretan. Are gehiago, badirudi bereziki alor honetan errotu zituela bere sustraiak⁶ (Pollock, 2015: 13). Honen adibide da, museo handietako bilduma nagusietan emakume artisten lanak oso gutxitan iristen direla osotasunaren %10-20 osatzera adibidez, edo 1980. urtera arte emakume artisten banakako erakusketak erabat ez ohiko gertaerak zirela (Deepwell, 2005: 67).

Hortaz, eremu honetan ere Artearen Historia hegemoniko eta androzentrikoak sortu eta naturalizatu dituzten diskurtso eta mekanismoak aztertu eta hauek guztiak ezkututzen dituzten fikzioak zalantzan eta ikusgarri ipintzeko hainbat eta hainbat saiakera egin izan dira bereziki feminismoaren bigarren eta hirugarren olatuetatik aurrera; Artearen Historia analizatuaz, baina baita museoak eta erakusketa sistemak ere, ideologia jakin hauek sortzen eta hedatzen dituzten instituzio eta tresna gisara. Aipatutako saiakera hauek eremu teorikoetatik

⁶ Laura Malosetti Costak Griselda Pollocken *Vision y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte* liburuaren gaztelarazko bertsioiko sarreraren adierazten duen moduan: “Durante mucho tiempo la historia del arte siguió acentando sus “hechos” como “naturales”, incluso a contracorriente de otras disciplinas y ciencias sociales. El canon de la historia del arte (...) es uno de los más virulentos y “virulentos”” (Malosetti Costa, 2015, 2015: 14-15).

eman izan dira⁷, baina garrantzi berezia izan dute baita praktika artistikoen eta erakusketen alorretan egindakoek ere, tartean, artxiboaren sortze eta instalazioaren erabilera egindako proiektuak egonik, aurrerago aztertuko dudan moduan. Izan ere, ezin ahaztu baitaiteke erakusketak espazio kritikoak sortzen dituzten eremu diskurtsiboak direla (Meta Bauer, 2011: 21). Honela bada, ez da arraroa esparru kritiko horietatik, diskurtso historiko berriak sortzeko asmoarekin, feminismitik modu honetako jarduerak burutzea. Mayayok aipatzen duen bezala, kontuan hartu behar da feminismoaren herentzia politiko eta intelektualaren benetako indarra ezagutza berriak eta narratzeko forma berriak eskaintzeko ahalmenean dagoela (2013: 33), eta artearen eta erakusketen esparruan ere horixe bera izango da bilatuko dutena. Gainera, ezin daiteke ahaztu Artearen Historiari dagokionez, ikusgarritasuna eskaintzeko oinarrizko lekuak eta narrazio zehatz eta absolutistak sortzeko eta hedatzeko leku eta botere eremuak historikoki museoak eta galeriak izan direla.

Baina Katy Deepwellen galdera errepikatuaz, zer litzateke zehazki komisariotza-praktika feminista bat egitea? Egileak berak erantzuten duen moduan, historikoki emakume artisten ikerketan oinarritutako erakusketen antolaketarekin lotu izan den kontzeptua izan da hau, baina are interesgarriagoa izan daiteke, sor ditzakeen aukera ezberdinak direla eta, komisariotza praktika feminista, gure egungo ezagutza sistema zalantzan ipintzeko eta esku hartzeko diseinatutako praktika bezala ulertzea (Deepwell, 2005: 65-66).

Munduan zehar hainbat arte komisario izan dira beren praktika feminismoaren ildoetan txertatu dutenak oso modu zuzenean. Besteak beste, Lucy R. Lippard, Rosa Martínez, Camille Morineau, Michiko Kasahara, Juan Vicente Aliaga, Cornelia Butler, Linda Nochlin eta Amelia Jonesen ekarpenak alor honetan aipatu beharrekoak dira, Reillyk aipatzen duen moduan “aktibista komisarial” gisara lan egin dutenak izanik, nahiz eta bakoitzak horretarako bere estrategia propioak erabili. Hain justu, beraien proiektuetan hierarkiak ezabatzeko nahia gailentzen da, aldez aurretik ontzat emandako ideiak zalantzan jarri izan dituzte, ikusgarritasun berriak bermatu, marjinei lehenetsua eman hegemonikoa denaren

7 Teoriaren alorretik kanonaren izaera zalantzan jartzeko saiakeren artean, dudarik gabe Griselda Pollockek argitaratutako lan sakon eta interesgarriak aipatu beharrekoak dira.

aurretik, ezagutza mota berriak hedatu eta erresistentziarako estrategiak berriak proposatuaz, besteak beste (Reilly, 2019: 27).

Denetarik erakusketak egin izan dituzte, formatu txikietakoak, baina baita bienalak ere, batzuetan artista garaikideen lanekin, besteetan material historikoa erabiliaz, kanon historikoaren kontzeptua ere landu izan dute, etab. Baina oro har, arte-esparruko diskurtso tradizionalak zalantzan ipintzea izan da beraien helburua, eta baita erakusketa sistemen egiturak ere zenbaitetan, horretarako taktika ezberdinak erabiliaz (Reilly, 2019: 27-28). Hain zuzen ere, Maura Reillyk *Activismo en el mundo del arte. Hacia una ética del comisariado artístico* liburuan horietako zenbait izendatu eta identifikatu ditu (2019).

Aipatzen duen lehena berrikusketak burutzearena izan da, alegia, historian ahaztuak gelditutako izenak eta lanak berreskuratzearena eta hauek ezarritako kanon hegemonikoaren barruan, alegia Artearen Historia ofizialaren barruan, sartzeko ahalegina egitearena, kanonaren hala nolako zuzenketa bat lortu nahian. Estrategia honen arabera, Artearen Historia ofizialak ia bere osotasunean jenu maskulinoaren baitakoa izaten jarraituko luke bere horretan, kanona azken finean kanona baita, eta nekez jasan dezake “zuzenketarik” arau erregulatuak patriarkal bat den horretan. Honela, emakumezko artisten irudiak ez ohiko gertakari gisara azaltzeko arriskua hartuko lukete, arauarekiko salbuespen gisara aurkeztu daitekeelarik beren lana.

Beste estrategia bat berriz, “alorreko ikerketak” izenekoak burutzea izango litzateke⁸. Kasu honetan, helburua kanon berriak sortzea litzateke, diskurtso tradizionalen osagarri gisara funtzionatzeko bereziki arraza, geografia, generoa edo aspektu sexualetan oinarrituta. Alor honetan, oso adierazgarriak lirateke adibidez emakumezkoen erakusketak. Baina erakusketa hauen inguruan Deepwellek aipatzen duena zera da, emakume artista handien banakako erakusketak eta ikerketak egitea garrantzitsua bada ere, bereziki 80. hamarkadatik aurrera indartu zen praktika honek sor dezakeen arazoa, Arte Historiaren osagarri gisako beste “emakume artista handien historia” paralelo bat eratzekoa dela, eta beraz, berriz ere narrazio ofizialetatik baztertua izateko arriskua izan dezaketela.

8 Liburuan *estudios de área* gisara izendatua agertzen da (Reilly, 2019: 31).

Hala eta guztiz ere, adibidez, *Women artists 1550-1950* (1976), Nochlin eta Sutherland Harrisek egindako proiektua bezalakoak ere ezinbestekoak izan dira arte feministaren inguruko diskurtso berriak eta erakusketa berriak sortzeko oinarri gisara ere. Preseski aipatutako erakusketa bezalako aitzindariak esker sortu ziren ondoren besteak beste emakumeen museoak, hala nola Washingtoneko National Museum of Women in Arts edo Berlineko Verborgene Museum, baina baita emakume artisten lanak jasotzen dituzten hainbat artxibo ere (Deepwell, 2005: 69-72), ondoren esparru honetan hainbat ikerketa egiteko oinarrizkoak izan direnak.

Eta topatutako hirugarren taktika, harreman edo erlazioetan oinarritutako ikerketei lotuta egongo litzateke. Ella Shohatek proposatutako erlaziozko hurbilketa kontzeptutik abiatuaz, arte lanak modu tradizionalerik historia burutzeko erabili izan diren estrategiak alde batera utzita erakustea litzateke, alegia, lanak lotura nazionalen, estilo, eskola edo garai zehatzen baitan kokatzeko ahaleginak alde batera utzi, eta bestelako antolaketak proposatuaz. Honela, hobetsiko liratekeenak gaika antolaturiko proiektuak lirateke, hierarkiak ezabatzen dituztenak, eta hein batean artearen eremua eta bere pertzepzioa birdefinitzeko proposamenak burutzen dituztenak, erakusketetan elkarrizketa anitzak sortzeko aukerak bermatuaz (Reilly, 2019: 29-41). Azken finean Katy Deepwellek aipatzen duen ikerketa historiko konparatuen emaitza diren proiektuak sartuko genituzke azken multzo honetan, bereziki generoa eta sexuaren arteko erlazioen inguruan mintzatu izan direnak: biluztasunaz eta gorputzaz, auto-erretiratuaz, eta arte eta artisautzaz besteak beste. Adibidez, azken joera honetan sartu genezake Catherine de Zegherrek 1996an komisariatutako *Inside the Visible: An Elliptical Traverse of Twentieth Century Art In, Of and From the Feminine* erakusketa. Bertan, komisarioak emakume artista onenak bildu beharrean, edo kanona “zuzentzeko” intentzioa izan beharrean, iraganeko historia eta joera ofizialekin bat etortzen ez ziren praktikak identifikatu eta artikulatu nahi izan zituen, modernismoko barne kontraesanez hitz egiteko eta belaunaldi ezberdinetan emakume artistek bestelako praktiken bidez feminitatea eta “besteak” izate horren inguruko azterketak eta kritikak egin dituzten eremu estetikoak aztertuz (Deepwell, 2005: 72-74).

Bestetik, kontuan hartu beharrekoa da gainera, komisariotzatik ez ezik, beste arte

praktiketarik ere hainbat artista kontziente zirela museo eta erakusketak balio modernistez blai eginik zeudela, eta hori zela eta feminismotik beren ekoizpenak burutzerako garaian ere, formatu berriei atea irekitzen hasi ziren, haiekin esperimentatuaz (Deepwell 2005: 76). Hauen artean, Deepwellek jasotzen duen moduan, ezagunena zalantzarik gabe 1972ko *Womanhouse* proiektua izan daiteke, bertan Judy Chicago eta Miriam Schapirok, *Feminist Art Program*eko beren ikasleekin batera, hutsik zegoen etxe bat okupatu eta instalazio eta performance ezberdinak egin zituztelarik emakumeen eta etxearen erabileraren arteko harremanez hausnartzeko asmoz. Azken finean etxeko gela bakoitza aldi baterako erakusketa gune bilakatu zen.

Beste adibide bat Suzanne Lacyk 1977an Los Angelesen egindako *Three Weeks in May* proiektua izan daiteke. Ekintza publiko osaturiko programa izan zen hau: konferentziak, afariak, performanceak, eztabaidak, etab. artikulatu zituen; bere proiektu propioak egiteaz gain, beste artisten kolaborazioak ere antolatu behar izan zituen, komisariotza lanetan ere jardunaz. Aipagarria da, ekintza guzti hauek ez zirela artearen ohiko esparruetan egin, baizik eta arte galeria ezberdinen kanpoaldeetan -alegia kalean- burutu zirela, horrela espazio konbentzionaletatik kanpo kokatuaz beste behin ere; kasu honetan, esfera publikoa bera izan zelarik espazio hori (Deepwell, 2005: 77-78).

Honela bada, eta Reillyk aipatu bezala, diskurtsoaren aldetik hainbat estrategia ezberdin erabili baldin badira ere, ezin dugu ahaztu diskurtso horiek gauzatzeko erabilitako instalazioek ere berebiziko garrantzia izan dutela. Hauek, aipatu dudan moduan, artisten eskuetatik proposatuak izan ziren hasiera batean, eta bereziki 90. hamarkadatik aurrera, horien artean artxiboaren tipologiaren erabilerak garrantzi berezia izan zuen, protesta eta aldarrikapen gisara ere balio zezakeen botere instrumentua izategatik (Deepwell, 2005: 79), beste hainbat arrazoiren artean.

Batetik, kontra-memoriak azaltzea ahalbideratzen duen praktika litzateke artxiboak burutzearena, alegia, memoria ofizialetik sistematikoki baztertuak izan diren historiak azaleratzekoa eta narrazio hegemonikoen aurka borrokatzekoa (Sánchez, 2017: 276), tartean Artearen Historiaren narrazio hegemonikoaren

aurka egiteko aukera ere izanaz, nola ez. Gainera, kontuan hartu behar da, artxibo bat burutze hutsaren ekintza eta berau instituzio itxi batean, edo museo bateko erakusketa areto batean erakusgai ipintzean ere badagoela alderik; dudarik gabe, azken kasu honetan, sortutako artxiboak eta haien bitartez transmititu nahi diren narrazio berriek ikusgarritasun gehiago lortzeko aukera baitute. Ezin daiteke ahaztu ikusgarri egitearena, berebiziko garrantzia duen pausua dela legitimazio sistemen barnean sartu ahal izateko, izan ere ikusten ez den horren existentzia frogatzea eta beraz hura legitimatzea askoz ere konplexuagoa baita (Barcenilla, 2016: 498). Hortaz, emakumearen esfera publikora ateratzeko aukera bermatuko luke sistema honek, eta ondorioz, subjektu politiko bezala aurkeztekoa eta baita historiaren partaide bilakatzeko beharrezko legitimazioa lortzekoa ere.

Dena dela, ezin ahaztu dezakegu ikusgarritasunak auzi bikoitz bat dakarrela: alde batetik, espazio publikoan presentzia eskaintzen baitu, baina era berean, zelata eta kontrolarekiko ere zaurgarritasuna areagotzen du. Ikusgarritasunak dakarren ondorio bikoitz hau jada Phelanek aditzera emana zuen, tranpa gisara aurkeztuaz:

“Visibility is a trap; it summons surveillance and the law; it provokes voyeurism, fetichism, the colonialist/imperialist appetite for possession. Yet it retains a certain political appeal. Visibility politics have practical consequences; a line can be drawn between a practice (getting someone seen or read) and a theory (if you are seen it is harder for “them” to ignore you, to construct a punitive canon); the two can be reproductive”.

(Phelan 2003: 109-110)

Zerbait ikusgarri eta publikoa bilakatzen denean, ordena, legea, kontrola eta zelataren arautze sistemaren barnean sartzen da, bere edukiaz desjabetu eta erabat ezeztatua izateko arriskuarekin (Phelan, 2003: 109-110) eta honela, kontrol eta antolamendu sistema baten parte bilakatzeko aukera askoz ere gehiago dituzte, helarazi nahi zituzten bestelako ideia eta diskurtsoak baliogabetu eta ezabatzeko aukerak handituaz. Are gehiago, askotan, ikusgarri izatearen baldintzen artean, aurrez ezarritako antolaketa modu zehatzetara egokitzearen beharra legoke, nahiz eta proiektuaren izaerarekin bat ez etorri. Honek zenbaitetan objektuaren edo proiektuaren hainbat ezaugarri ezerezean uztea eta sistematizatzea dakar, eta

transgresiorako izan dezakeen boterea ezgauza bilakatu lezake. Eta ezin ahaztu dezakegu, historikoki sistema kulturalen barnean ikusgarritasuna bideratzen duen antolaketa interesgarri eta erabiliena erakusketarena izan dela (Barcenilla, 2016: 501).

Honela, ikusgarritasunaren izate bikoitz honek dakarren tranpa saihesteko asmoz, ez dira gutxi ikusgarritasuna eta ezkutatzearen arteko oreka edo balantza bilatzea erabaki duten artista feministak, Barcenillak (2016: 491-512) zeharrargitasunaren estrategia gisara izendatu duenaren erabilera eginaz⁹. Estrategia honen aplikazioaren adibiderik ezagunenetakoa eta Barcenillak berak ere aipatzen duena *Guerrilla Girls* artista taldeak erabiltzen duena izan daiteke, beraien ekintzak aurpegia gorilen maskara batekin ezkutatuaz egiten baitituzte beraien benetako identitateak ezkutuan mantenduaz, gauzatutako ekintzak berak erabat publikoak eta ikusgarriak diren bitartean. Alegia, estrategia honen bidez, alde batetik ikusgarria izateko aukera lortzen dute proiektu, objektu edo ekintzek, baina era berean, zehaztasun eta indibidualtasun osoz beraien agerpenak ematea ekiditen dute, kontrola eta legeekiko babesturik geldituaz honela. Estrategia hau, gizarte patriarkalek historikoki kontrolatu izan dituzten ikusgarritasun erabatekoaren erregimenen aurka borroka egiteko tresna izan daiteke, diskurtso ezberdinak narratzeko eta eratzeko modu ikusgarriak bermatzen baititu, baina era berean, misterioaren bidez baita ezkutuan mantenduaz (Barcenilla, 2016: 511).

Baina estrategia edo oreka honen bilaketa ezin da soilik artistei atxiki, praktika hau teoria feministetatik egin nahi izan duten komisarioen kasuak hainbat izan baitira jarraian aztertuko dudan moduan. Erakusketak dakartzan funtzionamendu eta botere inplikazioekiko kontziente, ez dira proiektu gutxi izan leku horiez jabetu nahi izan dutenak eta beraien benefizio propiorako erabili nahi izan dituzten komisarioak; alegia, ez soilik historikoki narrazio ofizialek apartatutako zenbait

⁹ Jatorrizko testuan *estrategia de la translucidez* gisara izendatua den hau “Rompe la Ventana. Exposición y ocultación en *Exhibition 19* de Señora Polaroidska” artikuluan proposatu zuen Barcenillak, Señora Polaroidska kolektiboaren *Exhibition 19* bideo proiektua aztertzerakoan eta aurrez aipatutako Peggy Phelanen teoretan oinarrituaz. Egileak dio bideoan nahita lotutako ikusgarritasun eta ezkutatzeko nibe ezberdinak daudela, ikusten denaren, iradokitzen denaren, hautematen denaren eta imajinatu behar dugunaren arteko jolasak sortuaz, zeina erabateko ikusgarritasunak sor dezakeen kontrola eta ezereztatzeko posibleak saihesteko estrategia bezala erabiltzen den bertan egileen eskutik.

diskurtsoen ikusgarritasuna eta legitimazioa lortzeko, baizik eta baita diskurtso horien difusio eta eraikuntza metodo eta sistemak zalantzan jartzeko asmoarekin ere. Honela bada, zeharrargitasunaren estrategia hau ezartzea ahalbideratzen duen aukera erakargarri bat artxiboaren erabilerarena izan da.

Hain zuzen, artxiboen erakusketekin ere antzeko jolasa gertatzen da: museoak ematen duen ikusgarritasun oso horrek sorrarazi dezakeen kontrola, lehenengo atalean aipatu dugun artxiboak bermatzen duen zeharrargizko egoerak saihestarazten baitu. Izan ere, gogoratu beharrean gaude artxiboa nahiz eta bere osotasunean multzokatze handi bezala ikusi eta bertatik sortzen diren ideia nagusiak transmititzeko aukera bermatu, Foucault eta Derridaren esanetan, ezinezkoa dela bere xehetasun guztiak banan-banan ezagutzea eta aztertzea, dokumentu bakoitzaren indibidualtasunak honela babesean mantenduaz.

Bestetik ordea, lehenengo atalean aztertu ditudan artxiboaren definizioak ezin ahaztu daitezke. Artxiboa erakusgai ipinita, izatez sistema honek duen egiantzekotasunaren printzipioa dela eta bermatzen duen autoritatea, museoek oraindik eta gehiago azpimarratu eta indartzen baitute (Osborne, 1999: 53-54). Gogora dezagun, bereziki XIX. mendetik aurrera museoen funtzio nagusietariko bat unibertsaltzat eta egiazat jotzen den ezagutza eta diskurtsoak hedatzea, legitimatzea eta kanonak berrezartzea zela.

Honela bada, artxiboak erakusketa aretoetara eramanez, izaera hertsiko kanon horiek zalantzan ipintzen dituzten bestelako zeharkako ikuspegi zatikatuak, alegia, orain arte bigarren mailakotzat jotzen ziren narrazio horiek ere legitimatzeko modua legoke (Pollock, 1999: 4), modu bikoitz batez gainera: batetik, artxiboak atxikitakoaren bidez eta bestetik, honi instituzio museologikoek erantsiko liokeenari esker.

Oso aipagarria da, artxiboa bere konfinamendutik atera eta gune publiko batetara eramaten denean ere -kasu honetan, erakusketa areto batetara-, sistema, tradizionalki izan duen pribatutasun horretatik kanpo gelditzen dela, ez ohiko gune batean, gizartearekiko zuen sekretismoa galduaz, -alegia, *archivum secretum* izateari utziaz- eta sarbide irekiko informazio multzoa bilakatuaz. Azken

finean, lekualdatze honek eragiten duen ondorio nagusia artxiboaren sistemak tradizionalki izan duen narrazio zehatzak kontrolatzeko boterea galtzea izango da (Ernst, 2013: 12). Honela, artxiboa Derridak aipatzen zituen *toposa*, -leku bat- eta *nomosa*, -hura antolatzen duen lege zehatzen batura- izan ordez, *topos* hutsa bilakatzen da, bere jatorrizko testuingurutik at; artxibo komuna bilakatzen da, bertako legea jada konpartitua izango delako. Ondorioz, ez da aurrez zehaztutako legeak ezarriko dituen sistema zurruna izango, baizik eta lege mugikorren etengabeko sorrera ahalbideratuko duen sistema malgua. Eta era berean, ez ditu gizarteko ezagutzak modu hierarkiko batez erregulatuko eta antolatuko, bere helburu nagusia datuen katalogazioa izan beharrean, komunitatearentzat informazioa eskuragarri ipintzea izango baita (Borja-Villel, 2011: 1-2).

Erraz uler daitezke eta argi gelditzen dira beraz, azken urte hauetan bereziki posizionamendu feministetatik artxiboa erakusketa-metodo gisara erabiltzera eramandako arrazoiak zergatiak, hark eskaini litzakeen aukera guztiak aztertu ostean. Izan ere, narrazio berri posibleak sortzeko borrokan, ezinbestekoa izan da historikoki existitzen ziren estruktura eta sistema patriarkalen birdefinizioak, berrinterpretazioak eta birformulazioak burutzea, artxiboarena barne. Intentzioa ez baita sistema horiek desaktibatzea edo ezgaitzea, baizik eta moduren batez, premisa berrien arabera haiez bereganatzea eta berrerabiltzea aukera berriak sortuaz.

Modu honetan, aipatu bezala, feminismoaren ikuspuntutik hainbat komisariotza proiektu burutu izan dira artxiboaren ideiarekin erlazionaturik. Zenbait alor teorikoan soilik izan dira garatuak, adibidez, Pollockek museo feminista birtualaren proposamena, zeina entsegu moduan *Encounters in the virtual feminist museum: Time, space and the Archive* liburuan argitaratua izan zen (2007b). Bertan, egungo gizarte kapitalistan osoki feminista den museo ereduak sortzearen ezinezkotasuna argudiatzen zuen egileak, eta ezintasun horren aurrean, irudimenezko museo ideal bat proposatzen zuen, museo tradizionalaren arau zurrinak apurtu eta laborategi poetiko antzeko bat sortuaz, bere helburua modernitateak emakumearen gainean sortutako irudia zalantzan ipintzea zelarik honen bidez. Hala ere, aipagarria eta oso da interesgarria horretarako estrategia gisara erabiltzen duen eredu nagusietariko bat Warburgen *Bilderatlas*a izan zela, irudiak eta historia elkarrekin

harremanatzeko sistema berri gisara proposatuaz berau. Pollocken hitzetan, kontramugimendu feministak sortzeko errekurtso teoriko eta ereduak eskaintzen ditu artxiboaren ideiatik hain gertu kokatzen den sistema honek Artearen Historiaren narrazio falozentriko eta nazionalisten aurrean (2007b: 19-20).

Dena den aipatu beharrekoa da saiakerarik gehienak arlo praktikoan eman direla. Batetik, zenbait proiektu instituzio handietako artxiboei loturikoak izan dira, eta hasiera batean behintzat erakusketa formatuetan erakusteko intenzionalitaterik gabekoak, hala nola, aurrez aipatutako National Museum of Women in the Artseko Archives of Women, zeinetan hainbat emakume artistaren praktikarekin erlazioa duten dokumentuak biltzen baitiren. Beste batzuk ordea, instituzioen babespean eginak izan dira, baina artxibo tradizionalaren izaeratik urrun, formatu digitalaren erabileraz aprobetxatu dira edonork etxetik kontsulta ditzakeen sistemak sortzeko asmoz. Kasu honetan, adibidez *Elizabeth A. Sacklerren Center for Feminist Art*eko *Feminist Art Base* aipa genezake, arte feminista gisara izendatu daitekeen praktika burutzen duten hainbat emakume artisten lanak biltzen direlarik bertan. Eta badira bi mutur hauen artean kokatzen diren beste zenbait proiektu ere, besteak beste Hamburgon sortutako Bildwechsel proiektua¹⁰, 1979an fundatua izan zen emakume artisten ikusgarritasuna ahalbideratu eta memoria kolektiboa sor zezakeen erakundea. Bi artxibo sortu zituzten bertan, bata emakume artisten artxiboa, diziplina anitzetako praktiken ingurukoa, eta bestea berriz ikus-entzunezkoetan zentratua; eta horiez gain, erakusketak ere burutzen dituzte (Durbahn, 2002: 611). Interesgarria da ordea, artxibo horiek komunikazioa bermatzeko aitzakia gisara ulertuak izan zirela hasieratik, eta haren ikusgarritasuna lortze aldera hainbat ekintza eta erakusketa burutzen dituztela, tartean 2002an egindako *Own-fame-tour* izenekoa, zeinetan artxiboak autobus batean sartu eta Alemania, Suitza eta Austrian zehar ibili baitziren berauek erakutsiaz, eta osatuaz (Durbahn, 2002: 611-612).

Bestetik, beste hainbat proiektu ere garatu izan dira instituzioekiko modu independente eta autonomo batez. Tartean, baten bat aipatzearren, eta arte praktika eta komisariotza proiektuaren tartean kokatzen delarik, Mónica Mayerrek

10 Informazio gehiagorako ondorengo web orrialdea kontsulta daiteke:
https://www.bildwechsel.org/info/en/artists_archive.html (2020.03.05ean kontsultatua).

2013an hasitako *Archiva: obras maestras del arte feminista en México* lana izan daiteke. Proiektu honetan, 70. hamarkadatik 2000. hamarkadara bitartean Mexikon eginiko 76 arte proiektu feminista bildu zituen artistak. Mayerrek berak egindako hautaketa baten emaitza izan zen hau, bere esperientzia, memoria eta *Pinto mi Raya* blog itxurako bere artxibo pertsonalean oinarrituta egindakoa¹¹. Bere helburua, emakumeen arteak eta bereziki arte feministak izandako ikusezintasun prozesuak indargabetzean zetzan, baita kanonak eta hauek bermatzen dituzten legitimazio prozesuak zalantzan ipintzea ere (Mayer, 2013).

Argi gelditzen den moduan, adibideak hamaika izan daitezke, eta baita artxiboek izan ditzaketen izaerak ere. Hori dela eta, kasu zehatzak sakonean arakatu eta ikerketa hau ahalik eta zehatzena eta eraginkorra izateko asmoz, nire testuinguru gertuenekoan zentratuko dut jarraian egingo dudana azterketa, hain zuzen ere Euskal Autonomia Erkidegoaren eremu geografikora mugatuaz, eta bertan, mota honetako erakusketen inguruan eman zen garapen kronologikoa aztertuz.

3.2. BERTATIK BERTARA

Euskal Autonomia Erkidegoko testuingurua, Estatuko testuingurua bezala, ezin da zuzen-zuzenean artearen mendebaldeko testuinguru orokorrarekin konparatu, eta are gutxiago eremu anglosaxoia eta feminismoaren artean emandako harremanekin. Izan ere, azken eremu honetan jada 60. hamarkadan burutzen ziren zenbait praktika arte feministatzat kontsideratzen ziren bitartean, Euskal Autonomia Erkidegoan modu honetako izendapenak jasotako lehen lanak Erreakzioa-Reacciónek egindakoak izan ziren, baina 30 bat urte beranduagoko diferentziarekin, behin 90. hamarkadan sartuta. Hala ere, eremu anglosaxoia ezin dezakegu alboratu erabat garai eta testuinguru honetako praktika artistikoak aztertzerako orduan, artista gazte hauek beraien erreferenteak topatzerako

11 Ondorengo estekan kontsultatu daiteke Mónica Mayerren proiektua: <https://www.pintomiraya.com/> (2020.01.28an kontsultatua).

garaian, bertan alerik topatu ez, eta atzerriko herrialde horietara jo baitzuten bereziki (Mayayo, 2013: 34-35). Horrek ez du esan nahi ordea euskal testuinguruan feminismoekin loturan lan egiten zuten artistak ez zeudenik aurretik. Beren burua oraindik ere artista feministatzat ez zuten arren, 70. hamarkada amaieran eta 80. hamarkada hasieran ildo honetan lan egiten zuten hainbat emakume artista bai baitziren jadanik, nahiz eta garaiko kritikak artista feminista gisara ez zituen izendatu, eta euskal artearen historiografiatik kanpo utziak izan ziren, beren izenak eta arte praktikak ia erabat desagertuaz eremu artistikotik. Tartean, besteak beste, Juana Cima, Itziar Elejalde, Clara Expósito eta Rosa Valverde aipatu daitezke, soilik batzuk izendatzearren.

Ondorioz, artista guzti hauei artearen testuinguruak bizkarra eman ostean jasandako ikusgarritasun eza zela eta, 90. hamarkadako artista feministek euskal testuinguruan balizkoak izan zitezkeen erreferentzien falta sumatu zuten, eta horregatik badirudi berebiziko garrantzia hartu zuela bertako genealogia propioak eraikitzeak hastearen ekintzak. Izan ere, emakume artista guzti hauek hala nolako umezurtz izatearen sentsazioa baitzuten, alegia hutsetik behin eta berriz hasi beharrarena eta preseski horrekin amaitzeko asmoz, artxiboaren tipologiaren eta sistemaren erabilerak 90. hamarkadatik bertatik hasita garrantzi berezia izan zuen euskal arte testuinguruan ere. Zilbetik berresten duen moduan, euskal testuinguruko “kultura-ondarea emakumeek egin dituzten ekarpenak barne hartuz berrinterpretatzea beharrezkoa izan da” eta “bide horretan, aipagarriak dira artxiboen berrinterpretaziorako eta berregituraketarako zein artxiboaren beraren ideia berritzeko ikuspuntu feministetatik egin diren ahaleginak” (Zilbeti, 2016: 56).

Dena den alegin hauek, nazioarteko testuinguruan artxiboarekin lotutako praktikan aztertu dudana bezala, euskal testuinguruan ere lehenik eta behin praktika artistikoaren eremuan eman ziren, komisariotzaren praktikan ia hamarkada bat beranduago txertatu zirelarik.

Erreakzioa-Reacción (1994-2008)

90. hamarkadako euskal testuingurua ezin daiteke ulertu Erreakzioa-Reacciónen¹² lana aztertu gabe, bereziki haien publikazioek teoria feministara egindako ekarpena zela eta; haietan patriarkatuaren kritika egiteaz gainera, beste ezagutza bide batzuen garrantzia argitara eman zutelarik, bereziki teoria feminista anglosaxoien eraginpean (Aliaga, 2012: 196-213), tartean, artxihoaren logikarekiko oso hurbileko praktikak euskal testuingurura ekarri zituztelarik.

Estibaliz Sádaba, Azucena Vieites eta Yolanda de los Bueisen artean sortu zen kolektiboa 1994an. Hirurak formazioz artistak ziren eta Trantsizioaren ostean, Euskal Herriko Unibertsitateko Arte Ederren fakultatean ikasitako lehenengo belaunaldietarikoak ziren, nahiz eta azkenean, arrazoi geografikoak zirela eta, proiektuaren ekoizpenean Estibaliz Sádaba eta Azucena Vieites modu zuzenago batean inplikatu ziren.

Kolektiboaren helburu nagusia teoria, arte-ekoizpen eta aktibismo feministaren inguruan lan egitea izan zen hasiera-hasieratik:

“(gure helburua) irudikapen dominatzailearen hegemonia auzitan jartzea izan da, erresistentzia kultural eta politikoko testuinguruetatik, hartara artistentzat eta emakumeentzat imaginario eta jabekuntza-guneak sortzeko. Diziplina arteko feminismoaren ideia batetik lan egin dugu, arte-jardueraren eta herrialde anglosaxoietan azterlan feminista eta generokoa deitu izan denaren bidegurutzean: beti feminismoa aparteko zerbait bezala eransteko asmoarekin ez ezik, baita edozein diziplina zeharkatu behar zuela ulertuz ere” (Sábada Murgia, 2013: 41-43).

Badirudi garaian beraien gertuko testuinguruan ez zegoela feminismoa eta praktika

12 Nahiz eta proiektua bi hizkuntzetan eman zen ezagutzera, une askotan euskarazko terminoa bakarrik erabilia izan zen kolektiboari erreferentzia egiteko (Vieites, 2017: 41), eta hori dela eta, testu honetan ere logika berdina jarraitzea erabaki dut.

artistiko kulturala eta aktibista uztartzen zituen ekimenik¹³, eta modu horretako esperientziaren bat garatzea beharrezkotzat jo zuten beraien ingurune kultural eta artistikoan emakume artistak baztertzen zituen sistemaren mekanismoak arakatu eta ulertu ahal izateko. Ondorioa, Erreakzioaren sorrera izan zen (Erreakzioa-Reacción, 2003: 20). Hain zuzen ere, Estatu mailan aitzindaria izan zen iniziatiba izan zen honakoa, nazioarteko izaera bertsuko beste taldeekin ere kontaktuak mantendu zituztelarik (Erreakzioa-Reacción, 2008b).

Beraien helburua betetzeko asmoz, ekoizpen anitzarekiko apustua egin zuten, hasieratik lengoia ezberdinekin lan egin zuten, eta hori zela eta publikazioak, tailerrak, seminarioak, konferentziak, erakusketak eta bideoak egin zituzten besteak beste (Vieites, 2017: 40); prozesu eta euskarri berriak esploratzeak, orduan oraindik nagusi zen arte monolitiko eta itxitik askatzeko bideak urratzeko modua ere bazela kontuan hartuaz (Elorza, 2017: 14). Dena den, beraien jardunik nagusia fanzine formatuan egindako argitalpenak burutzea izan zen, kolektiboaren lanik adierazkorrena bilakatuaz berau.

Hamar fanzine publikatu zituzten DIY formatuan 1994 eta 2000 urteen artean, guztiak beraiek independenteki editatuak, eta marrazki, collage eta testu teoriko feminista ezberdinekin osaturikoak, zeinak gehienetan aurrez oraindik ere gazteleraz argitaratu gabeak izaten ziren. Azpimarragarria da, bestetik, askotan hainbat artisten lana erakusteko ere euskarri gisara erabiltzen zutela, eta beti kolaborazioen lanak ordaindurikoak izaten zirela. Asmoa aldaketa soziala bideratzeko tresna boteretsu bat sortzea zen, espresio bide ezberdinak zabaldu eta antzeko interesak zituzten publikoarekin konektatzea, praktika artistikotik sortutako egiteko moduak diskurtso feministaren barnean sartuaz (Vieites, 2017: 41). Honela, garaiko tendentzia diskurtsibo eta politikoekin ere konektatzea lortu zuten erabilitako materialen bidez, bereziki feminismoetan presente zeuden joera postestrukturalista eta konstruktibistekin, hauek hausnarketa prozesu teorikoez gain, bideo eta marrazkiaren lengoaiaren bidezko praktikak ere babesten baitzituzten pentsamendu feministaren birjabetze kritikorako

13 Nazioartean garaian hainbat talde ezagutzen zituen kolektiboak, hala nola Estatu Batuetako *Guerrilla Girls* edo *WAC (Women Action Coalition)* en lanak, edo eta lehenago aipatu dugun Hamburgoko *Bildwechsel* iniziatiba (Cordero, 2016: 175).

egokiak zirelakoan (Elorza eta Cavia, 2019: 110). Eta modu honetan, irudiak, irudikapenak eta praktika artistikoak ere diskurtso feminista ezberdinak sortzeko eta zabaltzeko gai zirela ere aldarrikatzea lortu zuten (Vieites, 2017: 41) hainbat gai ezberdinen lanketaren bidez: pospornografia, biolentzia matxista, feminismo poskoloniala, antimilitarismoa eta intsumisioa, musika, generoa, lan prekarietatea, komunikabideak eta gorputz errealitate berriak, besteak beste (Cordero, 2016: 175).

Azken finean, fanzineak feminismoarekin ere kritiko izateko baliabideak ziren, oso merkeak ziren egiteko garaian, eta zuzenak berriz informazioa partekatzerakoan. Gainera, modu kolektibo batez ahalduzko aukera ere ahalbideratzen zuen, batetik bizitza indibidualean eragiten baitute, baina era berean kolektiboa ziur zegoen aldaketa sozial eta politikoak eragiteko gaitasuna ere bazuela, prozesuetan eta gauzak egiteko moduetan eraginaz; ia mugimendu sozial baten gisara ulertzen zuten baliabide hau (Erreakzioa-Reacción, 2009).

Fanzine bakoitzeko 500 ale egiten zituzten, eta normalean taldeak berak banatzen zituen. Hasieran talde feministei, arte galeriei, artistei edo bestelako agente kulturaleri postaz bidaltzen zizkieten, eta hitzaldi edo erakusketetara gonbidatuta joaten zirenean eskuz ere ematen zituzten zenbait ale. Azkenerako azken bide hau bakarrik erabiltzen zuten (Vieites, 2017: 40-47). Honela bada, garaian fanzine hauen zabalkundea estrategikoki euskal testuinguruan nahiko hedatu zela ulertu behar dugu, beraien edukiak ere modu berean zabaldiaz.

Hala eta guztiz ere, ikerketa honetarako bereziki Erreakzioak publikatu zuen lehen fanzinean ipini nahiko nuke arreta. Hain zuzen ere, bertan topatu baitezakegu Erreakzioak artxiboaren ideien inguruan egindako lehen saiakeraren arrastoa. Generoaren kontzeptuari eta lanketari loturikoa izan zen lehen fanzine hura, eta gaia lantzen zuten hainbat proposamen biltzeaz gain, bertan, euskal artista emakumeei ikusgarritasuna bermatzeari garrantzi berezia eman zioten; oso ikusgarritasun txikia baitzuen kolektiboak garaian euskal testuinguruan. Horretarako, Erreakzioak euskal artista emakumeen izenak banan-banan zerrendatzen zituen lista bat argitaratzea erabaki zuen fanzinearen amaiera aldean argitalpenari harekin bukaera emanaz. 290 izen bildu zituzten bertan

(Erreakzioa-Reacción, 2003: 20) (2. irudia). Honela, argi utzi zuten lehenengo aletik Erreakzioaren helburuetariko bat emakumeen lana eta presentzia ikusgarri egitea zela, kulturean eta artearen munduan emakumeen aurkako diskriminazioaren aurka borroka eginaz eta berdintasunerako bidean pausuak emanaz (Vieites, 2017: 40-47). Estibaliz Sádabak, Kontxa Elorzak egindako elkarrizketa batean aitortzen duenez, beraientzat berebiziko garrantzia zuen artista emakumeen identitate indartsu bat sortzeak “femenino” hitzaren definizio estereotipatuetatik askatzeko, eta baita sormen artistikorako oinarri bezala esperientzia pertsonala aldarrikatzeak ere (2017: 14). Eta asmo hauei jarraika, ekintza hau beste pausu bat gehiago besterik ez zen izan.

Aipatutako emakumezko artisten lista hori egiterako garaian, hasiera batean Emakundek aurrez egindako emakume artisten zerrenda batean oinarritu ziren, baina hura abiapuntutzat soilik hartu zuten. Izan ere, berehala ohartu baitziren zerrenda hura ere erabat osatugabea zela, eta beraz, beraien inguruan ezagutzen zituzten beste hainbat emakume artisten izenekin bete zuten. Une honetan, eta gabezia handi honen aurrean arduraturik, izan zuen Erreakzioak emakumezko artisten praktika biltzen zuen artxiboa egiteko lehen asmoa, argitartutako lehen fanzineko atal hartan egin zutelarik emakume artisten materiala biltzeko lehen deialdia, baina azkenean, badirudi ekimen hura aurrera eramatea ezinezkoa izan zela. Garaian ez baitzuten ez horretarako baliabide, ez azpiegiturarik, Interneta ere ez baitzen existitzen eta badirudi, beraien hitzetan, instituzioek ere ez zutela interesik horretarako (Erreakzioari egindako elkarrizketa, 2019).

Bestetik, Erreakzioak urte batzuk beranduago, hain zuzen ere 2008. urtean egindako beste ekintza bat ere azpimarratzea gustatuko litzaidake: Bilboko Rekalde aretoan egindako *Hemen eta Orain! Ekintza feministaren molde berriak* izeneko erakusketa¹⁴.

Aurretik ere beste hainbat erakusketa eginak zituen kolektiboak, guztietan lehena, 1996ko ekainean Bartzelonako *L'angelot-Talleres Abiartosen* egindako instalazio bat izan zelarik. Haietan, instalazio tradizionaletako ereduak erabili zituzten beraien lanak erakusteko, eta beraz, fanzineetan argitaratutako testu, irudi eta

14 Erakusketa hau 2008ko irailaren 21era bitartean egon zen martxan.

LISTADO DE ARTISTAS VASCAS

Con este primer listado de artistas vascas que introducimos en esta publicación, queremos hacer constar, aunque sea de una manera numérica para empezar, la presencia de la mujer en el mundo del arte hecho en el País Vasco.

Nos gustaría hacer un listado más exhaustivo, y que incluyera especialidades y también direcciones.

Por ello, tanto si estais incluidas en esta lista como si no, nos gustaría que os pusieseis en contacto con nosotras para que en próximas publicaciones podamos dar más y mejores referencias del trabajo hecho por mujeres artistas desde aquí.

Este listado ha sido cedido por EMAKUNDE; pese a que agradeceremos haber contactado con él como material de arranque, hemos podido constatar ya sus claras deficiencias (No aparecimos las Erreakzioa-Reacción!), y las hemos enmendado en lo que hemos podido. Sin embargo es ahora donde comienza nuestro verdadero trabajo, para el que solicitamos vuestra colaboración, a fin de ver si conseguimos reflejar de la forma más fidedigna posible ese panorama completo, más amplio, variopinto y rico de los que much= creen.

Nuestro apartado de correos es el 20.148, 48080 Bilbao.

Esperamos vuestras cartas.

Alaiz Ana Laura	Linajes Irene	Samolaya Antonia
Bergado Bene	Mañé Emilia	Marcos Angeles
De los bueyes Yolanda	Mazo Rita	Gangutia Clara
Onzain Lucía	Mugica Ana	Landa Olaz
Uriarte Leonor	Mundoza M ^o Jose	Mendoza M ^o Jose
Okariz Izziar	Narro Sierra Divina	Egaita Garbife
Bilbao Izziar	Olabari M ^o Carmen	Rocio Ana
Vietes Azucena	Orna Blanca	Garate Cecilia
Sadaba Estibaliz	Ortega García Marisa	Amato Conchita
Sueskun Menteze	Pecija Begoña	Alcon Clara
Mendizabal Elena	Sans Cañada Belén	Alonso Susana
Moreno Belén	Zaballa M ^o Asún	Arrufiel Arantzazu
Larry Nieves	Colas Arantza	Arruabarrena Igonne
Monon Idoia	Pelaa M ^o Teresa	Arrue Pordu Carmen
Laithe Irene	Perra Ana M ^o	Arrugaeta M ^o Paz
Lacadena M ^o Jose	Rocendo Maite	Beldarrain Ana
Pozo del Asam	Garma Inaite Begoña	Calzada Rosa
Arenzana Miren	Etxebarria Izziar	Elorriaga Elena
Inxhausti Gema	Olavarrí Carmen	Estornes Amaya
Garmendia Beatriz	Bengochea Aurora	Fernández Maite
Emilias M ^o Eugenia	Fernández M ^o Luisa	Forcada Yolanda
Gorostegi Rosa	Romero M ^o Reyes	García Amaya
Lazkanotegi Gema	Romero M ^o Angeles	Garmendia Pizarro Ixaso
Suarez Aurora	Gamboá M ^o Jose	Larraga Loreto
Iglesias Cristina	Fontalba Txaro	Machimbarrena Coro
Mendiola Koro	Ortuzar Mónica	Martin Amaia
Larraga Maria	Herranz Yolanda	Montolivo Victoria
Arrozala Txaro	Otero Agustina	Riera Telesa
Bakanero Ana M ^o	Besne Marina	Ulzurrun Cecilia
Ballestin Juncal	Blanco Loreto	Velarde Conchita
Lecanda Garamendi	Lejarreta Nélida	Velazquez Begoña
Carmen	Valbuena Rosa M ^o	Aguirre Ainhoa
Núñez M ^o Paz	Aina de Aza M ^o Jesús	Arregui M ^o Ignacia
Alava Mireia Begoña	Goñechea Begoña	Blasco Ronilda
Gómez Consuelo	Cepedal Encarnae	Bollar Marisol
Ortiz de Urbina Leticia	Pena Carmen	Esparrza Miriam
Valverde Rosa	Olabe Mekte	Goikoetxea Ana
Adrada Rosa	Erdocia Carmen	Isasi Ixar
Ahedo Tere	Periz Menteze	Ruiz de Infante Josune
Bilbao Maria	Fonsca Pilar	Uriarte Begoña
Cárdenas M ^o Carmen	PehaBegoña	Zaurritz M ^o Eugenia
Gima Juana	Revuelta Sierra Mabi	Zanzunegi Amaia
Clordia Elena	Román Ana Isabel	Aguaño Gómez Johanna
De la Rica Pilar	Cueto M ^o Jesús	Arana Mekte
De la Rica Pilar	Quincoces Anabel	Arrue M ^o Teresa
Echevarria M ^o Angeles	Palacios Blanca Esther	Badiola Amaia
Exposito Clara	Arcuz M ^o Jose	Beneitez Marisol
Gutierrez M ^o Antonia	Gómez-Osuna Montserrat	Legorburu M ^o Sol
Inxhaustegi Begoña		Matarraz M ^o Isabel
		Moreal Gemma

argazkiekin konposizio ezberdinak burutu eta hauek horman ipintzera mugatzen ziren (Erreakzioari egindako elkarrizketa, 2019). Aipatutako Bilboko erakusketa honetan ordea, hainbat estrategia ezberdin erabili zituen Erreakzioak, proiektua erakusketa tradizional baten izaeratik urrundu eta artxiboekiko hurbildu zutenak, eta hori dela eta aztertuko dut jarraian.

Proiektua, gogoeta, eztabaida eta erresistentziarako espazio gisara planteatu nahi izan zuten, arte praktikak, pentsamendu feministak, *queer* politikak eta diskurtso poskolonialak erlazionatuz. Eta horretarako, arte lanen eta artxibo material eta dokumentazioaren erakusketa burutu nahi izan zuten, bereziki aldizkari, fanzine, bideo eta marrazkiekin, hauei loturiko praktika artistikoei eskaintzen duten ikuspegi zabala azaltzeko asmoz (Erreakzioa-Reacción, 2008b).

Material guzti hau Rekalde aretoaren barnean kokatzen den Kabinete Abstraktua espazioan erakutsi zen, alegia, aretora sartu eta harrera egiten duen lehen espazioan; ia trantsizioko lekua dirudienak, bertan kokaturik baitago besteak beste kontsigna ere. Honela bada, espazioa berregituratzeko asmoz, eta erakusgai zegoen material guzti hura ordenatzeko asmoz, Carmen Nogueira artistarekin burutu zuten espazio haren diseinua egituratzeko kolaborazio lana. Eta helburu honekin, Nogueirak erakusketan ipiniko ziren izaera ezberdinetako objektu eta materialentzat dispositibo ezberdinak diseinatu zituen.

Dispositibo guztiak egurrezko materialen bidez burutu zituen, eta areto zurian marroi koloreko material honek hartzen zuen presentzia zela eta, begietara lau espazio ezberdin, elkarrekiko banandurik erraz ezberdintzen ziren. Batetik, sartu eta ezkerretara gelditzen zen txoko bat zegoen. Espazio hori egituratzeko, ezkerreko horma zuriaren inguruan bi altzari egin zituelarik Nogueirak, ia parez pare. Harmaila gisakoak ziren, bata eskuairan eginikoa, eta egurrezko horma altuago baten magalean eraikia, eta bestea berriz, bi mailatakoa. Hau proiektzioak ikusteko txokoa zen: irudi bat horma zurian eta bestea berriz egurrezkoan agertzen zirelarik, eskaileretan eseri eta aurikularren laguntzaz bertakoa lasai ikustekoa¹⁵ (3. irudia). Dena den, horma luzeenak funtzio bikoitza zuen, haren atzealdea

15 Badirudi erakusketa habian zen bitartean ohikoa izan zela eztabaida eta aurkezpen publiko ezberdinak burutzea gonbidatu ezberdinekin, eta horiek burutzeko ere, txoko honetan biltzen ziren.



3. irudia. Hemen eta Orain! erakusketaren ikuspegia.

beste espazio bat sortzeko erabili baitzen. Egurrezko egitura honek kurba txiki bat egiten zuen, eta atzealdean zituen baldetan Erreakzioak erakusketarako bereziki egindako azken fanzinearen kopiak ipini zituzten erakusgai kontsultatzeko; nahi

zuenak etxera eramateko aukera ere bazuen. Kioskoetan, aldizkariz beteta egon ohi diren atea ziruditen, baina tamaina monumentalagoan (4. irudia).

Ikus-entzunezkoak ikusteko beste leku bat ere bazegoen. Hau aretoaren erdialdean kokaturik zegoen eta maila bateko harmailatxo txiki bat zen. Goian bi monitore zeuden ipinirik, bakoitzean bideo ezberdin bat zegoelarik ikusgai, albo banatara begira, berriz ere aurikularrekin ipiniak (5. irudia). Eta azkenik, laugarren eremua zegoen, aretoaren eskuinaldeko hormari itsatsita, eta nire ikerketarako erakusketako zatirik interesgarriena zena, zalantzarik gabe.



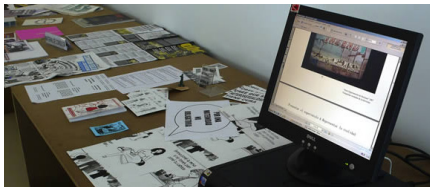
4. eta 5. irudiak. Hemen eta Orain! erakusketaren bi ikuspegi desberdin.

Bertan, hiru zonalde ezberdindu zitezkeen. Batetik horma bera, zeinetan hainbat fanzine eta bestelako ekimenetatik sortutako dokumentu eta irudiak zeuden ipinirik itsatsita mosaiko moduan, hasiera aldean, eta amaieran. Eta hauen artean berriz mahai luze-luze bat, aurrean hamabi aulkirekin, bertan eseri eta mahai

ganean, modu desordenatuan eta haren gainazala erabat betetzen zutelarik hainbat eta hainbat aldizkari eta fanzine ezberdin zeudela, zuzenean eskuekin ukituaz kontsultatzeko aukera emanaz, inongo bitartekari edo beiraterik gabe (6. eta 7. irudiak). Fanzinerik baliotsuenak soilik zeuden segurtasun-hari garden batekin lotuta; bain guztiak zeuden libre hartu eta lasai irakurtzeko eskuragarri (8. irudia). Gainera, ordena zehatzik jarraitu gabe, nahasturik zeuden, jada aurrez beste erabiltzaileek erabiliak izan direnaren sentsazioa transmititzen zuelarik instalazioak, eta beraz, berauek kontsultatzeko baimena dagoela ere iradokiaz bisitariei.



6. irudia. Hemen eta Orain! erakusketaren ikuspegia.



7. eta 8. irudiak. Kontsultarako dokumentuen mahaiaren bi xehetasun.

Mahai honen beraren ganean, eta fanzine eta aldizkariz inguraturik, bi ordenagailu ere ipini zituzten, izaera fisikoa ez zuten beste hainbat proiektu kontsultatzeko aukera izan zezaten bisitariek. Azken finean, behatzeko ohiko erakusketa baino informazioaren kontsultarako lekua sortu zuten. Hainbat kolektiboren lanak biltzen ziren bertan: *LTTRenak*¹⁶, *Prologue* ekimenarenak¹⁷, *Mamoe* proposamenarenak¹⁸,

16 2001ean New Yorken sortutako *genderqueer* artista feministen taldea da, eta testuinguru erradikaletatik *queer* desioa eta ekoizpen kritiko feministaren irudikapenen inguruan lan egiten du.

17 Magazine, hitzaldi, erakusketa, performance, DJ saioak eta kontzertuak burutzen dituen ekimen bat da, Austrian, Grazen kokatzen dena.

18 Vienako magazine bat da. Haien helburua, kultura eta politikaren inguruko diskurtsoak birpolitizatzea, errealitate eta borroka sozial ezberdinak lotzea, eta diskurtso emazipatorioak sustatzea

Girls Like Us taldearekin¹⁹ ere lankidetzan izan zuten, baita *Cuntstunt* taldearekin²⁰ ere, *Regina* magazinaren ale batzuk ere bazeuden²¹, *Iconoclastas* taldearenak ere bai²², baita *Mujeres Públicas* argentinarren presentzia²³, eta *Grrrl Zine Network* plataformarena ere²⁴. Baina gertuago kokatzen ziren hainbat talderen lanak ere bazeuden, besteak beste *O.R.G.I.A.*renak²⁵, baita *Belcro*renak²⁶, *Artísimas*²⁷, *Tomboi*²⁸ eta *Pripublikarrak*enak ere²⁹. Proposamen guzti hauek komunean zutena zera da, denek modu kolektiboan lan egiten zutelara, eztabaida eta hausnarketarako espazioak sortuz, eta diskurtso eta ekintza feminista ezberdinak burutzen zituztela horretarako (Erreakzioa-Reacción, 2008a).

da.

19 Lesbianen testuingurua lantzen duen magazinea da, umoretik, subertsioetik eta klasea ere kontuan hartuz. Amsterdam eta New Yorken artean argitaratzen da eta 2005ean sortu zen.

20 2003an Vienako artista talde batek sorturiko fanzinea da. DIY estetika erabiltzen dute, eta feminismoari loturiko ikuspegia jorratzen dute, bereziki emakumeen historia eta politika kulturalen ingurukoa.

21 Regina María Müllerrek 1994tik habian daraman proiektu artistiko bat da, magazine formakoa. Aldizkari femeninoen egiturak hartu eta eraldatu egiten ditu, dokumentala eta fikzioaren artean mugituaz.

22 Instituzioen ikonoak zalantzan ipintzen dituen talde argentinarra da, horretarako material ezberdina erabiltzen dutelarik: publikazioak, pegatinak, posterrak, kamisetak, etab.

23 Kanean ekintzen bidez lan egiten duten Argentinako emakume talde bat da. 2003an sortu zen, manifestazio politikoaren forma tradizionalerako alternatibak sortuz, politikotzat jotzen dena ikuspuntu sortzaile batetik lantzeko asmoz.

24 2001ean sortu zen eta femzine ezberdinak biltzen dituen plataforma digitala da.

25 *Organización Reversible de Géneros Intermedios y Artísticos*en akronimoa da. 2001ean sortutako disziplinarreko talde bat da, zeharkako posizionamenduen bidez identitate eta sexu politikak aztertzen dituena.

26 Eremu ezberdinetako sortzaileek parte hartzen duten proiektu editorial bat da.

27 Artista feministen talde bat da, ezarritako ordena zalantzan jartzea helburu duena. Diskurtso feministetan oinarritzen dira emakumeen errealitatea eta sistema patriarkalak erabiltzen dituen bitartekoak aztertzeko, eta artearen bidez gizartean esku hartzen dute.

28 Emakumeentzat gaua eta festaren ingurua espazio berriak sortzea zuen helburu Bilboko talde honek. Bilgune ezberdinak proposatzen zituzten, ustekabeko gauzak antolatuz, zeinen inguruko informazioa flyer, bideo edo posterren bidez zabaltzen baitzituzten.

29 Azken hau ere diziplina anitzeko partaidez osatutako taldea da, artea eta feminismoak gizartearen inguruan modu kritiko batez pentsateko tresna gisara ulertzen dituena.

Mahaiaren alboan, izkina batean, eremu honetako hirugarren zonaldea kokatzen zen. Eta bertan, kolektiboak bereziki erakusketa honetarako egindako artxiboa kokatzen zen. Lehenengo fanzine hartako asmoez berriz ere jabe egin, eta garaiko emakume artisten praktikaren inguruko informazioa hedatzeko asmoz, haien presentzia aldarrikatuaz eta beren lanari ikusgarritasuna emateko helburuarekin sortu zuten. Haren hasierako helburua, erakusketa aretorako beste objektu baten izaera hartzeaz gain, etorkizunerako ere balio zezakeen tresna bat sortzearena izan zen, bertan bildu zuten informazioa transmititzen jarraitzeko helburuarekin.

Gurpilezko orga txiki batean kokaturik zegoen. Burdinazko xaflaz eginikoa zen egitura, beltzez pintatua, eta bertan zintzilik marroi kolorezko hainbat karpeta ikus



9. irudia. Emakume artisten artxiboaren orga.

zitezkeen. Karpeta bakoitza emakume artista bati zegokion, eta barnean, haren lanaren inguruko informazioa gordetzen zen. Berriz ere, bisitarien kontsultarako erabat eskuragarri zeuden bertako informazio osoa eta dokumentu guztiak. Are gehiago: nahiz eta orga bera mahaiaren izkina batean kokatua izan, gurpilek zituenez, aretoan zehar mugitu zitezkeen, haren

konsultarako erosoagoa izan zitezkeen beste leku batetara eramateko aukera emanaz bisitariei (9. irudia).

Aurretik deskribatu dugun zonaldea bezalatsu, artxiboaren izaera ere irekia eta generikoa izatea nahi zuten Sádabak eta Vietesek. Honela bada, bertan kolektiboak eskuratu ahal izan zituen artista emakume guztien lanen dokumentazioa bildu zuten, haien artean inolako hautaketarik egin gabe, ahalik eta material gehien jasoaz eta era berean publikoarentzat eskuragarri ipiniaz haren kontsultarako. Artxibo honek ez zuen inolaz ere absolutua edo totalizatzailea izateko helbururik, baizik eta erabat izaera irekikoa izatea nahi zuten. Hori zela eta proiektuak *work in progress* metodologiarekin bat egin zuen, eta artxiboa etengabe emakume artisten proiektu berrieekin osatzen joan zen erakusketak iraun zuen bitartean ere (Erreakzioa-Reacción, 2008a).

Hala eta guztiz ere, azpimarratu beharrekoa da, artxiboaren izaera oso prekariora zela. Hura osatzeko, Rekaldeko emaila erabiliaz hasi ziren lanean, ezagutzen zituzten artistei beraien lanen inguruko informazioa eskatuaz, baina ia beste baliabiderik ez zuten izan horretarako. Gainera, nahiz eta beraien helburua, hasierakoa behintzat, hasitako artxibo hori denboran, erakusketa amaituta ere fisikoki mantentzea izan, Rekalde Aretoari oso konplikatu iruditzen zitzaion ideia aurrera eramatea, eta hori zela eta, azkenean proiektua erakusketarekin batera amaitu zen, Erreakzioak berak ere ez baitzuen espazio fisikorik hura mantentzeko eta gordetzeko aproposa izan zitekeenik (Erreakzioari egindako elkarrizketa, 2019).

Azken finean, erakusketa guztia DIY parametroen baitan egindakoa izan zen: zeuk egin eta alda ezazu, zeuk uki ezazu, zeuk mugi ezazu; eta instalazioan erabilitako estetikak ere ideia horiekin bat egiten zuen. Dispositiboek beraiak, oso soilak, dekoraziorik gabeak, eta material arrunt xumeen bidez burututakoak izanik, harekiko ukimenezko harremana izatea ahalbideratzen baitzuten; eta are gehiago, bertan zegoen material guztia eskuragarri ipinita egoteak ere inongo oztoporik gabe, bertan lasai egoteko gonbidapena luzatzen zuen, aulkiek egiten zuten ongi etorrira batuaz. Beraien helburua, objektu horiek, objektu huts izatetik, ekintzaren subjektu izatera pasatzea izan zen, emakumeei boterea emateko testuingurua sortzea, eta horretarako, lan espazioaren ideia aplikatu nahi izan zuten erakusketa aretoen funtzioa goitik behera eraldatuaz (Erreakzioa-Reacción, 2008a).

Eta horretarako ikaragarritzko garrantzia izan zuen, ez soilik beste taldeen fanzineak ikusgarri ipintzeak, baizik eta baita bisitariak haien kontsulta egiteko aukera izateak ere. Arrazoi horregatik, fanzineak eta bestelako materiala beira-arasetan erakusgai ipintzearen aurkakoak izan ziren, erakusketetan erabiltzen diren ohiko sistema eta altzarien erabilerak guztiz alboratuaz. Hain zuzen kolektiboak parte hartutako beste erakusketetan, komisario edo museoek beraien fanzineak erakusgai ipintzerako garaian, maiz hauek beira-arasetan ipini izan ohi baitituzte. Askotan, Madrileko Reina Sofia museoko artxiboan gordeta dauden aleak izaten baitira horretarako erabiltzen dituztenak, fanzinerik gehienak galdurik baitaude, eta horregatik, alegia, museo bateko artxibo batetik

datozen materialak direlako eta ez haren arte-bildumatik mailegatuak, zuzen-zuzenean dokumentazio bezala tratatuak izan ohi dira. Eta ondorioz, beirarasetan sartzen dituzte haien kontsulta egitea ezinezkoa eginik eta fanzineen jatorrizko izaerarekin guztiz apurtuaz³⁰. Izan ere, euskarri hauen helburua eskuz esku informazioa zabaltzea eta barreiatzea da, beste ezeren gainera; ukituak izatea, usainduak eta begiratuak. Eta hain justu, objektu hauen izaera hori dela eta, Erreakzioak erakusketan aurkeztu zituen beste kolektiboek ere ordura arte behintzat normalean arte sistemarekiko marjinatan lan egiten zuten, fanzineen funtzionamendurako moduak eta erakusketa tradizionalen moduak bat ez datozelako besteak beste. Ondorioz, erakusketa sistemek artelan eta proiektuei atxikitzen dien legitimazio sistematik ere kanpo gelditzen diren proposamenak izan ziren. Beraz, legitimazio sistema horien barnean modu honetako praktikek ere lekua izan zezaten, Erreakzioarentzat erakusketa esparrua bera eraldatzeak berebiziko garrantzia izan zuen (Erreakzioari egindako elkarrizketa, 2019).

Bestetik, badirudi jada lehenengo fanzinetik buruan zutela euskal eremuko emakume artisten artxiboa egiteko ideia hori, ez zitzaiela bat-batean ezerezetik etorri, baizik eta kanpora erreferenteen bila egindako begiratze horietako baten ondorioz etorri zitzaiela. Hain zuzen ere, badirudi proiektu hau burutzeko erreferente nagusia 1992an Ute Meta Bauerrek, Tine Geisslerren eta Sandra Hastenteufelen laguntzaz eginiko *Informationsdienst/Information service* lana izan zela. Berau jada ezaguna zuten 1994. urterako -alegia, lehen fanzinea argitaratu zuten garairako-, eta gainera Meta Bauer bera ere pertsonalki beranduago, 1996an ezagutzeko aukera izan zutela ere azpimarragarria da, hain justu Institutu frantsesak gonbidatuta Artelekutik pasa zenean. Bertan, elkarren inguruan gehiago ezagutzeko eta egindako proiektuen inguruko informazio trukaketa sakonagoak egiteko aukera izan zuten, eta hori zela eta hainbat elkarlan ere egin zituzten etorkizunean. Besteak beste, 1997an Artelekun Erreakzioak egindako *Sólo para tus ojos: el factor feminista en relación a las artes visuales* seminario tailerrera³¹ gonbidatu zuten,

30 Gertaera honen adibide argi bat Bilboko Arte Ederretako Museoak 2018ko azaroaren 7tik 2019ko apirilaren 28ra bitartean egindako *68aren ostean. Artea eta praktika artistikoak Euskal Herrian 1968-2018* erakusketan topa zitekeen. Gertaera hauek ikusirik, Erreakzioak 2019ko urriaren 31ean Internet bidez egindako elkarrizketan, adierazi zuten beraien ustez, maiz museoak eta komisarioak, sistema tradizionalak jarraitze aldera, ez direla instalazioei dagozkien oso azkarrak edo argiak izaten.

31 Bi zatitan antolatutakoa izan zen seminario tailerra. Batetik seminario bat egin zuten, gonbidatutako

eta 1996. urtean bertan *Zeharren* 30. zenbakiak, *Informationsdienst/Information service* proiektuaren inguruko informazio zabala argitaratu zuen, aldizkariak azalean bertan ere haren irudia zeramalarik (10. irudia). Erreakzioak argi zuen berebiziko garrantzia zuen proiektua izan zela hura, eta euskal testuinguruan haren ezagutza zabaltzea ere beharrezkoa zela (Erreakzioari egindako elkarrizketa, 2019).

Beraz, nahiz eta euskal testuingurutik kanpo buruturiko proiektua izan, ezinbestean aztertu beharrezkoa da ikerketa honetan ere. *Zehar* aldizkaria garaian agertzeak, batetik euskal artearen testuinguruan erabat zabaltu eta ezagun egin zen proiektua izan zela ematen baitu aditzera, ondorioz, aztertzen ari garen genealogia honetako zutabeetariko bat bilakatu zelarik euskal testuinguruko 90. hamarkada hartan. Besteak beste, jada aipatu dudana bezala, haren presentziarik eta ezagutzari gabe, Erreakzioak egindako eta aurrez aurkeztutako lana ere ulertu ezinezkoa litzatekeelako.



10. irudia. *Zehar* aldizkariako 30. alearen azala, *Informationsdienst/Information service* cecko artxiboaren irudiarekin.

Informationsdienst/Information service (1992-1994)

Kasselen burutu zen proiektua izan zen hau 1992. urtean, Uta Meta Bauerren zenbait adituren konferentziekin (besteak beste, aipatu bezala Ute Meta Bauer, *Guerrilla Girls*, Giulia Colaizzi eta Miren Jaió) edo bideo emanaldiekin, eta bigarren zatian tailer bat egin zen, parte hartzaile bakoitzak bere proposamenak garatu zituelarik. Garaian ikaragarrizko garrantzia izan zuen, baita Estatu mailan ere. Izan ere, ordura arte modu honetako inizatiba oso gutxi baitzeuden artearen ingurune profesionalean, eta are gutxiago, praktika artistikoan bertan eztabaida feministak barneratzeko asmoarekin egindakoak (Vieites, 2017: 43-35). Badirudi 100 pertsonak baino gehiagok eman zutela izena 15 plazetarako, zeinak argi eta garbi uzten duen garaian gai honekiko zegoen interes bizia. Proposamenaren oinarria, teoria, praktika artistiko eta aktibismo feministaren inguruan jardutekoa zen, ardatz nagusiak feminismoa eta haren subjektu politikoa zirelarik, alegia emakumea -nahiz eta ordurako Erreakzioa “emakume” hitzaren izaera esentzialista eta biologikoarekin apurtzeko asmoetan zebilen, baita emakumea/feminitatea binomioarekin ere- (Cordero, 2016: 178-179).

eskutik (bere hitzetan, arte informatzailea eta editorea dena), garaian arte ikasketak burutzen ari ziren Sandra Hastenteufel eta Tine Geisslerren laguntzarekin batera. Aipatu beharrekoa da, hala ere, Ute Meta Bauer Künstlerhaus Stuttgarteko zuzendari artistikoa izan zela garai haietan (1990-1994), eta ikuspuntu feministako beste hainbat proiektu ere abian ipini zituela, besteak beste META aldizkaria, zeinari bere abizena izenburutzat jarriaz emakumeen espazioa aldarrikatzeko beste modu bat izan zen. Aldizkari honen helburu nagusia, dena den, erakusketa espazioen birnegoziaketa berri bat lortzea izan zen, honela, bertako edukiak komisariotza programaren hedapen gisara ulertzen zituelarik (Haidari, 2014: 2). Argi uzten zuen, beraz, komisariotza praktika zein erakusketa esparruak modu espermentalago batean ulertzeko zuen joera, zeina aztertuko dudan proiektuan ere begi-bistakoa den.

IX. documenta, Kasselen ospatzen ari zen bitartean, documentaren eraikinarekiko izkina egiten zuen Martin Schmitz galeriak Künstlerhaus Stuttgarti bere programaren ikuspegi orokor bat aurkezteko gonbidapena eskaini zion testuinguru hartarako. Ute Meta Bauerrek gonbidapena onartu zuen, baina programaren ikuspegi orokor bat aurkeztu ordez, beste proposamen batekin erantzun zion galeriari. Izan ere ohartu baitzen, urte hartako documentan emakume artisten presentzia oso eskasa zela, eta hainbat burutapen izan zituen horren baitan: artista emakumeek ba al dituzte galeriak? Nolakoak dira beraien publikazioak? Artistak euren artean ezagutzen al dira, eta hala bada nola egiten dute elkar ezagutzeko? (Meta Bauer, 2012: 26).

Galdera horien bidez azaleratutako arazoei aurre egiteko tresna gisara, Meta Bauerrek Gissler eta Hastenteufelen laguntzarekin batera 1982 eta 1992 urteen artean kokatzen ziren 30 bat artista emakume garaikideren lanak biltzen zituen *working archive*³² handi bat burutu zuen (Buchmann eta Owen Daniel, 1995: 103). Meta Bauerrek dioen moduan, komisarioen dendaoste moduko bat egitea izan zen beraien helburua, nahiz eta komisarioen eskuetatik igaro, maiz ikusgarri egiten ez ziren artisten dossier eta materialak ikusgarri ipintzeko asmoz (Meta Bauer, 1996: 14-21); alegia, documentan presente egon zitezkeen, baina proiektuaren parte izateko azken hautaketan komisarioek aukeratu ez zituzten emakume

32 Ute Meta Bauerrek berak izendatu zuen modu honetan proiektua (Haidari, 2014: 7).

artisten lanekin, hirukoteak azaltzen zuen moduan: “It is meant to make available documentation that could theoretically be found as a selection material in the offices of the documenta organizers” (Meta Bauer, Geissler eta Hastenteufel, 1993: 71).

Honela, proiektuaren helburua arte munduaren garaiko egoeraren inguruko errealitatea azalaraztean zetzan, zeinaren isla garbia urte bereko documenta hura izan baitzen, argi utziaz emakume artistak erakusketa, arte areto, eta sari garrantzitsuenetan oraindik ere oso ordezkari txikia izaten jarraitzen zutela (Information Service–Informationsdienst Collection, datarik gabe).

Era berean, erakusketen eremuan emakumeen historientzako espazioa aldarrikatu nahi izan zuten. Izan ere, Meta Bauer kontziente zen jada, gure aurreko belaunaldien historiak ez ezagutzen gero, behin eta berriz zerotik hasi behar gaudela erakitzen eta sortzen, beti “gurpil” bera asmatzera kondenaturik geundela alegia. Eta hori ekiditeko, eta halaber egoera hura betikotzen duen historia eta sistema bera zalantzan ipintzeko asmoz, tresna interesgarriena kontrartxiboen erabilera izan zitekeela azpimarratzen zuen, eskaintzen dituen aukera ezberdinengatik eta haren erabilera egitea gakoa izan zitekeela esanaz egoerari buelta emateko (Haidari, 2014: 7). Beraz, badirudi ideia horiek zirela eta erabaki zutela artxiboaren tipologia bereganatzea proiektu honetarako.

Hala ere, proiektu honen bidez beraien helburua, ez zen soilik Kasseleko IX. documentaren aurrean beraien jarrera eta iritzia agertzea, baizik eta bereziki testuinguru sozial eta kultural zabalago batean eztabaida feminista berri bat aurkeztea. Beraz ez da harrizkoa, Ute Meta Bauerrek Jochen Beckerrekin izandako elkarrizketan, azken honek informazioaren artearen esparruan kokatzea proiektua, eta ondorioz, ekintza artistikoaz gain, ekintza politiko eta aktibista, edo arte politiko eta aktibista gisara ere definitzea (Meta Bauer, 1996: 18). Proiektuak, garaian garrantzitsu eta aipagarriak ziren eduki politiko, sozial eta kulturalak identifikatu eta hedatzeko funtzioa bereganatu zuen, egitura politiko eta sozialetan esku hartzeko nahiarekin (Meta Bauer, 2012: 21). Horretarako, erakusketa tipologia ez ezik, masen komunikaziorako erabiltzen diren bestelako bitartekoak ere erabiltzen zituen, besteak beste, mezu jakinak zituzten

nikiak edo eta posterrak egitea (Meta Bauer, 1996: 18).

Hasiera batean, artxiboen eraketa, erakusketa, estudioetarako bisiten bidez, kritikoekin egindako elkarrizketa, lagunen eta komisarioen gomendioen bidez, etab. lortutako informazioan oinarrituta egin zuten. Oro har, haien lanen inguruko informazio eta materialekin batera, artistekin kontaktatzeko hainbat bitarteko ere topa zitezkeen artxiboetan, hala nola beraien telefono eta fax zenbakiak (Meta Bauer, 2012: 22). Dena den, beraiek egindako lehenengo hautaketa horren ondoren, artista edo hauen ordezkari ziren galeriekin ipini ziren kontaktuan, hauek izan zutelarik azken hitza bakoitzaren inguruan eskuragarri ipiniko zen informazioaren aukeraketaren gainean. Honela, proiektuarekin batera, parte hartzaileen izenak jasotzen zituzten niki batzuk egin ziren, eta artista batzuk adibidez haietan beraien izena ez agertzea eskatu zuten, eta beste batzuk berriz *Information service* proiektua bera beraien curriculumetara gehitu zuten parte hartutako talde-erakusketen alorrean, ekimenari garrantzi berezia emanaz (Meta Bauer, 2012: 23). Gainera kasu guztietan, bertan erakusgai zegoen materiala artistek beraiek baimendutakoa zela zalantzarik egon ez zedin, haietan artisten izena eta berauek utzitako data agertzen ziren zigilua ipintzen zen (Meta Bauer, 1996: 19).

Artxiboa eratzeke komisarioek erabilitako metodologia ere aipagarria da, eta proiektuaren atzean zegoen beste helburu batekin lotzen da zuzenean. Hain justu, proiektua burutzerako garaian, komisarioen beste asmoa arte sistemaren baztertze mekanismoetatik ateratzea izan zen, zeinak ustezko objektibitate eta kalitatearen printzipioaren arabera funtzionatzen baituen itxuraz, baina praktikan eta horren atzean, bereziki generoarekiko alborapen ikaragarria dagoen. Honela bada, hautaketa objektiboaren bilaketa bat egin ordez, taldeak informazioaren ustezko neutraltasuna alboratu zuen, eta argi nahi utzi izan zuten, Meta Bauerrek azpimarratzen duen moduan, hautaketa horren arrazoiketak erabat subjektiboak eta propioak izan zirela (Meta Bauer, 1996: 19-20). Hori zela eta, proiektuaren helburua ez zen beraiek hautatutako artista talde horren garrantzia azaleratzea izan, baizik eta lan zehatz batzuk agerraraztea, detaile batzuk soilik, ia modu sinboliko edo metaforiko batez, emakume artista guztien lana artxiboetan sartzea ezinezkoa zela kontziente ziren heinean (Meta Bauer, 2012: 22-24). Dena

den, garaian hainbat kritika jaso zituzten hautaketa subjektibo hori egiterako orduan garaiko arte sisteman eragileak ziren agenteen iritziak kontuan hartu zituztelako, hala nola komisario edo kritikoenak. Izan ere, nahiz eta hautaketa prozesu subjektiboa ustezko sistema objektibo horretatik aldentzeko asmoz egin, sistemaren funtzionamendua bermatzen duten elementuetariko batzuetan oinarritzen jarraitu baitzuten horretarako (Buchmann eta Owen Daniel, 1995: 106).

Guztira, artxiboaren izaera irekia eta hedatzailea zela eta, azkenean lau orga gurpildunek osatu zuten proiektua, denetara 80 karpeta zintzilikaturik zituztela (bakoitzean 20 bat gutxi gora behera), eta karpeta bakoitzaren barnean, izaera ezberdinetako argitalpen, bideo eta audioak topa zitezkeelarik, guztiak, emakumezko artisten lanen ingurukoak, nola ez.

Proiektuak azkenerako arrakasta handia izan zuen, eta arrazoi horregatik izaera ibiltaria hartu zuen, 1992 eta 1994 urteen artean euren artean oso ezberdinak ziren 15 espazioetan izan zen erakusgai ipinia³³, pixkanaka, gainera, ibilbide horretan zehar artxiboa handitzen joan zelarik, azkenerako 100 artista garaikideren espedienteak gordetzera iritsi arte (Meta Bauer, 1996: 14-21). Erakusketa eta instalazio bakoitzak ordea, bere ezaugarri propioak izan zituen. Zurichenra *Forum Information* ekitaldiaren testuinguruan eraman zen eta bideo-liburutegi baten alboan ipini zuten erakusgai; Municheko Barbara Gross galerian berriz, hiru aretok osatzen zuten erakusketa: batean WACen³⁴ proiektuak azaltzen ziren, bestean

33 Hauek izan ziren proiektua erakusgai egondako instituzioak: Galerie Martin Schmitz (Kassel) 1992.06.17-1992.07.17; Künstlerhaus Stuttgart (Stuttgart) 1992.08.29tik 1992.11.12ra; Galeri Kubinski (Kolonía) 1992.09.29-1992.10.6; *Unfair* (Kolonía) 1992.11.11-1992.11.15; Galerie Barbara Weiss (Berlin) 1993.01.26-1993.02.27; Art Acker e.V. (Berlin) 1993.03.12-1993.03.20; Galerie Marc Jancou (Zurich) 1993.05.6-1993.05.19; Galerie Barbara Gross (Munich) 1993.07.1-1993.07.31, Bidwechsel/Weltnotiz (Hamburg) 1993.09.5-1993.10.1; Studiogalerie der Hochschule für Bildende Künste (Braunschweig) 1993.11.29-1993.12.6; Grazer Kunstverein (Austria) 1994.01.15-1994.02.6; Goethe House (New York) 1994.03.08-1994.05.22 eta Palais des Beaux Arts (Bruselas) 1994.04.15-1994.05.22.

34 *Women's Art Coalition* (WAC) emakumeen eskubideei loturiko arazoei ekintza zuzenen bidez ekiteko sortu zen aliantza feminista bat izan zen eta emakumeen eskubideak murrizten dituzten hesi eta oztopoen aurka naurriak hartu eta aldaketak bultzatzea zen haren helburua. Koalizioa jatorrian 1992an New York hirian sortu zen, baina segituan Ipar Ameriketako eta Europako beste hainbat

galeriaren 5 urteko jardunaren inguruko informazioa, zeinetan artista nagusienak emakumezkoak baitziren, eta azken aretoan *Information Service* proiektua egon zen erakusgai, adibide batzuk emateagatik (Meta Bauer, 1996: 19). Hala ere, kasu guztietan, artxibo bera erakustez gain, komisario taldeak sarrera moduan, lehenengo egunean artxiboarentzat testuinguru zehatz bat osatuaz nolabaiteko hizketaldi bat prestatzen zuen, hura eztabaida ireki batekin bukatuaz. Beste batzuetan berriz, adibidez, Berlineko Barbara Weiss galerian, hizketaldi hauek ere berebiziko garrantzia hartu zuten eta programa paralelo batzuk osatu zituzten gai ezberdinen inguruko eztabaida saioekin, zeinak zalantzarik gabe erakusketaren edukiak aberasteko balio izan zuten.

Information service espazio ezberdinetan aurkezteko hirukotearen eskakizunak oso apalak ziren, beraien helburua proiektuak ahalik eta zabalkunde handiena izan zezan baitzen. Hori zela eta, batetik, proiektua erakusgai ipini nahi zuten instituzioei gastu minimo hauek ordaintzeko eskaria egiten zioten: garraioa, bidaiak, ostatua eta mantenuaren ordainketa antolatzaileetako batentzat, erakusketa eta garraiorako aseguruak, proiektuaren gonbidapen postalak egitea, aretoan ipintzeko biniloaren ordainketa, eta 200 bat gonbidapen gutun bidaltzea. Bestetik, aretoetan beharko luketen materiala eskuragarri ipintzea ere eskatzen zuten: horma zuri bat, bisitariarentzat mahai handi bat, aretoan egongo litzatekeen antolatzailearentzako beste mahai bat, kaseteen entzungailu bat, VHS bideoen irakurgailu bat eta monitore bat (Kolbowski, 1995: 109-119). Eta aurrekoa onartu ostean, ondorengoak ziren betearazteko eskatzen zituzten azken baldintza minimoak: “un plazo de un mes para prepararlo; ningún presupuesto; una galería de unos 20 metros cuadros; medio día para montar, y dos tardes para la presentación” (Meta Bauer, 1996: 19).

Bestalde, proiektua instalazio aldetik ere interesgarria zen. Hain zuzen, artxiboa komisarioek hautatutako artistez osatua egonik, berau erakusketa aretoan zegoen heinean artista guzti horiek ere galerietan presente baitzeuden batetik. Baina informazio guzti hori karpeta itxietan bildurik zegoenez orgetan, bisitariak aretora sartu eta lehenengo begi-bistan ezinezkoa zuten bertan bildutako artista multzo guztia, eta artxiboa osatzen zuen informazioaren mamia hautematea.

hirietara ere zabaldu zen haren eragina.

Bertara inguratu eta nahitaez arakatu beharra zuten, karpetak ukitu, aukeratu eta irekitzea ezinbesteko lana zen. Erakusketa aretoetan, honela, orga txiki eta karpeta horien erabilera hutsarekin bere izaera tradizionala errotik aldatzea lortu zuten komisarioek. Galeria haiek jada ez ziren soilik zerbait ikustera joateko tokiak, eta beraz, bertako bisitariak ere ez ziren ikusle hutsak. Izan ere, publikoak artxiboak bere kabuz kontsultatzeko aukera hori zela eta, azken finean publikoa bera bilakatzen zen bere interesen arabera karpeta horietatik ze informazio zehatz jasoko zuen hautatuko zuen azken agentea (Information service, 1992: 3-4).

Proiektuaren izaera hori mantendu nahian, komisarioen beldur handietariko bat, berau galerietara sartzerakoan merkaturatzeko beste arte objektu bat bihurtzean zetzan. Hortaz, hori gertatu ez zedin, hainbat estrategia erabili zituztela azaltzen du Meta Bauerrek. Horietariko bat, adibidez, galeriaren espazioa eraldatzea izan zen, eta beraien proiektuaren inguruan behaketa espazio bat sortu beharrean, ikaste esparru bat sortzea. Horretarako, artxiboa zegoen inguruan artelanik ez erakustearen hautua egin zuten, eta espazioan lanak ipini nahi baldin bazituen galeriak, artxiboarekiko ohikoa dena baino espazio gehiago utziaz ipini zituzten, artxiboa bera “artelaren testuinguruan” sar ez zedin. Bestetik, argi zuten gainera artxiboaren baitan erakusgai zeuden materialak eskuragarriak izan behar zutela, edonork kontsultatzeko moduan egonik hauek (Meta Bauer, 2012: 22-24). Eta horregatik, laguntza gisara, ahal zen neurrian, beti saiatzen ziren komisarioetariko bat aretoan egon zedin, bisitariak izan zitzaketen galderei erantzuteko prest (Meta Bauer, 2012: 23).

Hala eta guztiz ere, Sabeth Buchmann eta Jamie Owen Danielen hitzetan, badirudi proiektuak instalazio objektu gisara gehiago funtzionatu zuela, ikerketarako artxibo potentzial gisara baino (1995: 105). Baina baieztapen honekin kontuz ibili beharra dago, ezin baita jakin Buchmann eta Owen Danielek proiektuaren funtzionamenduaren inguruko ikerketan zein puntutaraino sakondu zuten, edo sinpleki beraien iritzian oinarritutako artikulua besterik izan ez zen hau. Gainera, kontuan hartu beharrekoa da, proiektua bereziki Buchmannen eskutik nahiko kritikatu izan zela, bertan bere ustetan emakume artistek jasaten zuten azpiraketaren oinarriak ikertzen ez zirelako, eta aldiz, emakume artista horiek informazio zati gisara soilik tratatuak izan zirelako beren indibidualtasunean

bakoitzaren bizi istorio eta lanen istorioak aintzat hartu ere egin gabe (1995: 103-105).

Aipatutako artikulua kritikoa 1995. urtean argitaratu zen *October* aldizkariaren 71. zenbakian, ale honetan proiektuak protagonismo berezia izan zuelarik, eta badirudi honi esker ere bere oihartzuna dezente hedatu zela. Izan ere, Buchmannek eta Owen Danielek idatzitako 6 orrialdeko artikulua gain, Silvia Kolbowskiaren inizatibaz -Ipar Amerikako artista kontzeptuala, garaian bogan zegoen instituzio kritika korronteko partaidea- proiektuaren inguruko informazioa ere aurkeztu baitzen beste 10 orrialde okupatuz. Badirudi argitalpen honek, artearen esparruan proiektuaren inguruko hainbat eztabaida piztu zituela, bereziki soilik emakume artistez osaturiko proiektu hau IX. dokumentaren inguruan egin zitezkeen kritika feminista egokiena zen ala ez eztabaidatuz. Dena den, badirudi artxiboaren egileak eztabaida honetatik urruntzeko joera hartu zutela, Meta Bauerrek berak aditzera ematen duen moduan eta jada aztertutako moduan, beraiantzat eztabaidagai eta helburu nagusiak beste batzuk izan baitziren (Meta Bauer, 2012: 28-29).

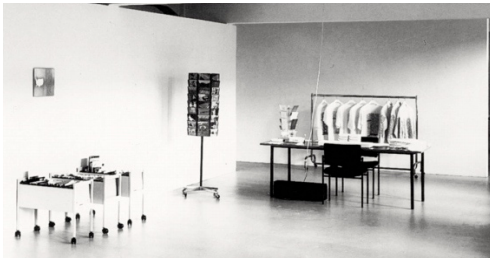
Proiektuak galeria eta arte espazio ezberdinetan izandako instalazioaren berri ere, *October*ren 71. zenbakian argitaratutako hainbat argazkiri esker jakin dezakegu gaur egun. Nahiz eta instalazio guztiak ez agertu, badirudi esanguratsuenak jaso zituztela bertan. Horien artean Martin Schmitz Galerian, alegia proiektua lehen aldiz hezurramitu zen espazioko irudiak ageri dira. Galeriak kalera ematen zuen beirate handi bat zuela ikus daiteke, eta bertan, erakusketaren izenburua binilo zuri batzuen bidez ipini zutela, publikoarentzat apeu gisara. Aretoaren barnealdean, baina beiratera ia itsatsirik eta harrekiko paralelo, mahai luze bat zegoen; bertatik zintzilik, artxiboan presente zeuden emakumeen izenak zerrendaturik serigrafiatuta zituzten nikiak ikus zitezkeen,



11. irudia. Martin Schmitz galeriako erakuslehoia. Ezkerretik hasita: Tine Geissler, Sandra Hastenteufel eta Ute Meta Bauer.

eta beste zenbait berriz, mahai beraren gainean doblaturik. Mahaiaren atzean, lau orgak zeuden karpetekin, artxiboa bera alegia, zeina eguraldi ona egiten zuen egunetan, badirudien kalera ere ateratzen zutela (11. irudia). Orgatxoak galeriaren atarira ateratzen zituzten, modu honetan ikusgarritasun handiagoa bermatzeaz gainera, jendeak lasai ederrean, eguzkiaz gozatuaz kontsultak egiteko aukera izan zezan.

Künstlerhaus Stuttgarten egindako instalazioa ere oso xumea izan zen. Gela zuri txiki batean zegoen guztia kokaturik kasu honetan. Hormetariko baten kontra orgak zeuden karpetekin, -bakoitzean hogeit bat- eta kasu honetan argi ikus daiteke karpeta bakoitza, haren fitxan artistaren izena ipinirik nabarmendurik zegoela, bilaketa zehatzak eraginkorrakoak izan zitezten. Honen alboan, kioskoetan postalak saltzeko erabiltzen diren metalezko altzari bat ikus zitekeen, tamaina txikiko argazkiekin. Atzean asto bat, niki ezberdinak pertxetatik zintzilik zituela, eta jarraian mahai bat, bi aukirekin. Azken gune honen funtzioa hala ere ez da garbi ikusten zein zen. Gelaren ardura hartuko zuen komisarioaren espazioa izan zitekeen alde batetik, berak ere bertan lan egiteko txoko bat izan zezan, edo bestalde, bisitariak artxiboaren edukiak lasai kontsultatzeko gunea ere izan zitekeen. Alabaina, zenbait argazkitan publikoa artxiboa kontsultatzen ageri da, haren erabileraren eta arrakastaren erakusgarri (12. eta 13. irudiak).



12. eta 13. irudiak. Künstlerhaus Stuttgarteko instalazioaren ikuspegia. Bisitariak artxiboa erabiltzen.

Baina, nahiz eta aurreko bi proposamenak antzekoak izan, lehen aldaketak Barbara Weiss galeriako instalazioa egitean burutu zituzten (14. irudia). Batetik edukiaren antolamenduari zegokiona izan zen, hain justu, aurreko bi instalazioetan oraindik ere hiru orga erabiltzen baitzituzten artxiboa erakusgai ipintzeko; hemendik aurrera, hiru beharrean lau erabiltzen hasi ziren, seguruenik,



14. irudia. Barbara Weiss galeriako instalazioaren ikuspegia.

publikoak hura kontsultatzeko espazio gehiago izan zezan, eta kontsulta erosoagoa izan zedin, pilaketak pixka bat ekidinaz. Baina bestetik, artxiboaren edukia ere handituz zihoalako, beste hainbat artisten lanak ere gehituaz joan baitziren pixkanaka bertara. Gainera, kasu honetan gogoratu behar dugu artxiboa erakusketa handiago baten zati izan zela, nahiz eta bere gela propioa izan (Kolbowski, 1995: 109-119). Mahaiaren kokapena ere aldatu egin zuten kasu honetan, eta hura artxiboarekiko oso gertu ipini zuten oraingoan, kontsultak egiterako garaian erosotasuna bilatzeko asmoz seguruenik, karpetak hartu eta haiek kontsultatzeko areto gutzia gurutzatzen

ibili beharrik izan gabe honela bisitariak. Eta mahai berdinean ipini zituzten baita bideoak ikusteko eta kaseteak entzuteko aparatuak ere. Hortaz, aretoan lanerako txoko individual eta pixka bat apartatua sortzea lortu zutelarik.

Unfair Colognen parte hartu zutenean ere proiektuaren instalazioak aldaketak jasan zituen itxura sinpleagoa hartuaz. Izan ere, *Unfair Cologne*, *Art Cologneren* une berean burutzen zen arte feria alternatibo bat zen eta bertara hiru galeriek gonbidatu zuten proiektua: Gmeiner galeriak, Kubinski galeriak eta Barbara Weiss galeriak (Kolbowski, 1995: 109-119). Galeria bakoitzean *stand* txiki moduko bat osatu zuten komisarioek, proiektuaren inguruko informazioa jartzeaz gain beste museo edo galerietan egindako instalazioen argazkiekin. Baina bertara fisikoki ez zuten artxiborik eraman, soilik nikiak eta posterrak.



15. irudia. Marc Jancou galeriako instalazioaren ikuspegia.



16 irudia. Palais des Beaux Arts galeriako instalazioaren ikuspegia.

Gainontzeko galeria eta erakusketa aretoetan egindako instalazioak aurrekoen antzekoak izan ziren. Batzuetan, Marc Jancou Galerian bezala (Zurichen) artxiboen orga mugikorrek zeuden inguruko hormak posterrez betetzen zituzten (15. irudia), edo Bruselako Palais des Beaux Artsen kasuan bezala, kontsultarako mahaietan

leku gehiago izatearren, kaseteak entzuteko eta bideoak ikusteko aparatu eta monitoreak gelaren beste txoko batean ipintzen zituzten idulkien gainean (16. irudia).

Orokorrean hala ere, atentzio gehien deitzen duena, espazioetako hormen hustasuna da erakusketa espazioen argazkiak direla kontuan hartuta. Gehienetan hormak zuri ageri dira, hutsik, haietan esekirik ezer ere ez zegoelarik, eta beraz ezer ere ez zegoelarik ikusteko. Argi zegoen proiektuan sakondu nahi zuen hark, artxiboa kontsultatu beste ezer ezin zezakeela egin. Gainera instalazioak ere, denborarekin geroz eta minimalistagoak bilakatuaz joan ziren, adibidez Künstlerhaus Stuttgarteko instalazioan zegoen eta deskribatu dugun postalak ipintzeko altzairua desagertu egin zelarik ondorengo erakusketa instalazioetan.

Egun, badirudi gutxienez artxiboaren bi bertsio kontserbatzen direla: bata Alemaniako Hamburgo hiriko Bildwechsel³⁵ erakundearen artxiboan, eta bestea berriz, Estatu Batuetako Washington hiriko National Museum of Women in the Arts³⁶ instituzioko artxiboan, zeinetara proiektua New Yorkeko Goethe Hausen

35 Erakundearen inguruko informazio gehiago nahi izanez gero ondorengo esteka kontsultatu daiteke: <https://www.bildwechsel.org/info/de/sammlungen.html> (2019.10.13an kontsultatua).

36 Kasu honetan proiektuari dagozkien 83 karpeta eta 6 kutxa jaso zituzten denetariko materialekin: liburuak, eskuorriak, katalogoak, koloretako fotokopiak, marrazkiak, erakusketetako flierrak, argazkiak, postalak, programak, bideoak, etab. Guztira 70 artista emakume garaikidek 1982 eta 1994 urteen artean egindako lanen informazioa biltzen zirelarik haietan. Bestalde, *Information Service/Informationsdienst* proiektuaren beraren inguruko informazioa biltzen den beste bi karpeta ere badituzte gordेरik. Informazio gehiagorako, ondorengo esteka kontsultatu daiteke: <https://>

egindako erakusketaren ostean igaro baitzen 1998an.

Azkenik, nahiz eta proiektu hau euskal testuinguruarekin harreman zuzena izateagatik aztertu dudan zati honetan, zalantzarik gabe Meta Bauerrek proposatutako artxiboaren erabilera hau 90. hamarkadan nazioartean artxiboaren inguruan garatu zen interesarekiko joeraren barnean kokatu beharra dago. Kasu honetan, artxiboa emakume artistak ikusgarri bilakatzeko eta haien egoeraren inguruan hausnarketa bideratzeko tresna gisara erabilia izan bazen ere, era berean, identitatea, historia eta memoriaren inguruan birpentsatzeko eta hausnartzeko aukera ere bermatzen baitzuen.

Pripublikarrak (2006-2007)

2005ean hasi eta 2008ra bitartean artearen eremuan lanean aritutako kolektiboa da. Taldearen izenak berak iradokitzen duenez, beraien helburua eremu pribatu eta publikoaren artean kokatzea izan zen, ekintza, irudikapen eta botererako espazio berri bat sortuaz eta eremu publiko eta pribatuaren arteko hierarkia eta dikotomia konbentzionalak zalantzan jarriaz. Ez zuten eremu publikoa konkistatu nahi, baizik eta espazio pribatua beste modu batean ulertu eremu publikoarekiko harremanetan; izan ere, kolektiboaren ustez, irudi publikoaren sorkuntza espazio intimo eta pribatutik garatzen baita. Honela bada, pripublikarra izatea, ia izaki mitologiko izatea bilakatzen zen, botere zehatzik ez duen pribatutasun eta publikotasunaren arteko espazioan mugitzen den gizakia (Pripublikarrak, 2007a). Pripublikarra kontzeptua bera ere euskarazko bi hitzen arteko jolas gisara planteatzea ez zen kasualitatea izan, modu honetan generorik gabeko hitz hibridoa sortzeko aukera ematen baitzion taldeari.

Nahiz eta talde gisara aipatu dugun moduan 2005ean osatu zen Pripublikarrak, honen genesiaren bila 2004ra jo behar dugu. Hain zuzen ere urte horretan ipini baitzen Xabier Arakistain Saioa Olmorekin kontaktuan Rekalde Aretorako

nmwa.org/learn/library-archives/archives-women-artists/manuscripts#Information%20Service
(2019.10.13an kontsultatua).

*Publiko guztientzat*³⁷ erakusketarako proiektu bat egin zezan. Proposamena Bilbo Zaharreko emakumeren irudi publikoa lantzea zen, ikusgarritasun gutxiko emakumeen kolektiboak biltzen baitziren bertan. Eta proiektua lantzeko, bestetik, Bilboko Udaletxeko Emakumearen arloaren diru laguntza izango zutela ere adierazi zion.

Proposamena jaso ostean, Olmo beste emakume batzuekin ipini zen kontaktuan: Aiora Kintana, Olaia Miranda, Oihane Ruiz eta Maria Murrekin zehazki. Talde hau osatzearen arrazoi nagusiak bi izan ziren: batetik guztiek generoaren inguruan lan egiteko interesa zutela, eta bestetik, aurretik ere zenbaiten artean jada elkarlanak eginak zirela³⁸. Astean behin hasi ziren biltzen, eta generoaren inguruan zituzten ideiak partekatzeari ekin ostean, proiektua pixkanaka forma hartzen hasi zen. Hala ere, azpimarratzekoa da lehenengo bilera haietatik zerbait produktiboa sortzeaz gain, esperientziak izan eta partekatzeari garrantzi berezia ematen hasi zela taldea (Olmori egindako elkarrizkea, 2019). Forma hartu zuen lehen proiektu hura *Optikak* izan zen (Pripublikarrak, 2006).

Azkenean, proiektua burutzerako garaian, Arakistainek egindako proposamena birplanteatu egin zuten, eta emakumeen ikusgarritasunaren inguruan lan egin beharrean, emakumeek zeuden leku horretatik ikusten zuten horretan jarri zuten arreta. Haien lekua leku fisiko bezala ulertuaz, baina baita bakoitzak bere bizimoduan zuen posizioa ere kontuan hartuaz, bai publikoa zein pribatua. Alegia, emakumearen irudia ikusia edo behatua den objektu moduan landu beharrean, subjektu behatzaile bezala lantzea erabaki zuten, fokua haiek begiratzen duten lekuan jarriaz, hots haien subjektibitatean: lanaren inguruan, sexualitatearen inguruan, etxeko espazio eta publikoari buruz, etorkizunerako beraien itzaropenei buruz, gizon eta emakumeen erlazioen inguruan, etab. emakume hauek inork ere orkezkatuak izan gabe, bakoitzak bere ahotsaren bidez hitz egiteari, eta ahots haien bidez publiko izateari garrantzi berezia eman zion kolektiboak (Olmori egindako elkarrizketa, 2019).

37 Erakusketa hau 2006ko martxoaren 2tik maiatzaren 7ra bitartean egon zen martxan Bilboko Rekalde aretoan.

38 Adibidez Olaia Mirandak, Aiora Kintanak eta Saioa Olmok *Domenicas Colazione* proiektua egina zuten batera. Bestetik, Olmok Maria Murrekin Artelekuko tailer batean ere kointziditu zuen, eta Olmo bera Ruizekin ere garai horren bueltan lan-espazioa konpartitzen hasia zen.

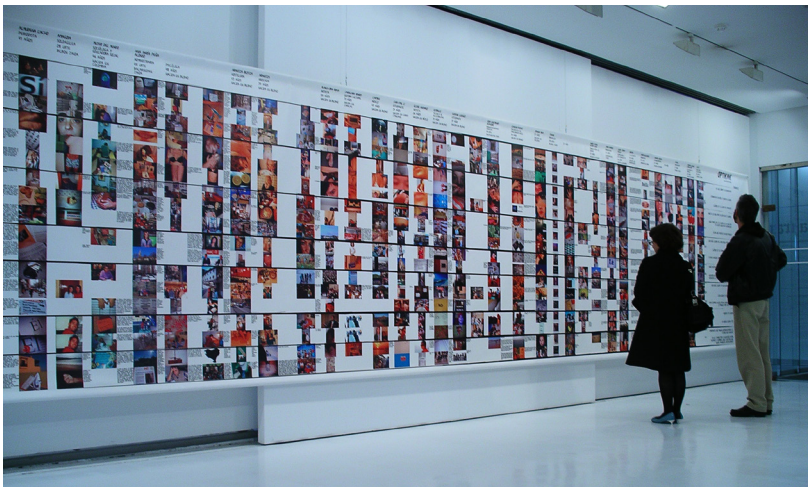
Beren artean egoera ezberdinetan aurkitzen ziren eta profil ezberdina zuten emakumeen ikuspuntuak bildu nahi izan zituzten. Azkenean guztira 35 emakumerekin lortu zuten kontaktuan jartzea, eta bakoitzari 19 galdera planteatu zizkieten: ze ordutan esnatzen zara? Etxetik kanpo edo etxean lan egiten duzu? Ze gorputz zati gustatzen zaizu gehien? Zein da telebista edo prentsako zure emakumerik gustukoena? Zein zaintzen duzu? Nork zaintzen zaitu?, etab.³⁹ Baina galderak hitz soilez erantzun beharrean, hitzak beraiek sortutako irudi baten bidez osatuta erantzuteko eskatu zieten. Ia 700 argazki jaso zituzten bueltan, irudien hala nolako artxibo moduko bat sortuaz.

Honela, irudiak modu ezberdinetan erabiliaz, proiektua hainbat euskarriren bitartez hezurmamitu zuten *Publiko guztientzat* erakusketaren baitan. Bertan, Kabinete abstraktua izeneko lekua egokitu zitzairen, hain zuzen ere urte batzuk beranduago Erreakzioak *Hemen eta Orain!* -aztertu berri dudan erakusketa-, burututako leku bera. Hala ere, batak zein besteak erabilitako espazio guneetan ezberdintasun garrantzitsuak egon zirela aipatu beharrekoa da. Izan ere, Kabinete abstraktuaren berezitasun nagusia zera da, berau mugatzen duen hormetariko bat kalera ematen duen beirate handi bat dela, hein handi batean, erakusleihen gisara funtzionatzen duena; beraz, kalean paseoan doan edonork barrukoa aretora sartu gabe ikusteko aukera du. Baina beiratearen inguruko espazioak instituzioa martxan egondako urte guztietan erabilera ezberdina izan du bertako zuzendariak jarraitutako politika ezberdinak tarteko. Era honetan, Erreakzioaren erakusketaren instalazioaren kasuan, erabilitako altzariek kaletik barnera zihoazen begiradak oztopatzen zituzten, kanpotik fanzioneak esekita zeuden kioskoa ikusteko aukera bakarrik eskaintzen zelarik eta ondorioz erakusleihen efektuak ez deusean utziaz. Garai hartan Leire Vergara zen zuzendari eta bera erakusleihoa erabiltzearen kontrakoa zen, haren erabilera publizitatearen politikari loturikoa zela iruditzen baitzitzaion. Aldiz, *Publiko guztientzat* erakusketa, instituzioaren zuzendaritza Chus Martinezen esku zegoen bitartean garatu zen, eta Martinezen politika Vergararenaren guztiz kontrakoa izan zen: berak erakusleihen erabilerari ahalik eta etekin gehien atera nahi izan zion. Honela bada, kasu honetan, Pripublikarrakek egindako proiektuaren instalazioa diseinatzeko garaian

39 Galdera guztiak Saioa Olmoren web orrialdean kontsultatu daitezke: <http://saioaolmo.com/portfolio-item/optikak> (2020.01.30ean kontsultatua).

Kabinete abstraktuaren ezaugarri honek izugarrizko garrantzi hartu zuen, eta ondorioz berau bereziki kaleko jendeak kanpotik ikusteko pentsatuta egin zuten (Pripublikarrak, 2006).

Batetik, hamar metro luzeko olana bat sortu zuten, zeina kaletik begiratuta parez-
pareko horman eseki baitzuten. Bertan, goialdean eta horizontalki, proiektuan
parte hartutako emakume ezberdinen profilak agertzen ziren datu batzuekin:
adina, lanbidea, izena, etab. baina norbaitek anonimoa izan nahi bazuen ere,
ez zegoen inongo arazorik. Eta bertikalean berriz, kolektiboak proposatutako
galderak ipini zituzten. Honela, profil eta galderen artean, gurutzaturik,
emakume bakoitzak erantzuteko erabilitako irudiak agertzen ziren. Irudien hala
nolako mosaiko edo ia *Bilderatlas* ordenatu bat sortu zuen kolektiboak, zeinen
bidez irakurketa ezberdinak eta gurutzatuak bideratu nahi izan zituen beren
artean sortzen ziren lotura ezberdinen bidez (17. irudia). Hain zuzen ere, Saioa
Olmo berak bere webgunean artxiboaren kontzeptuaren baitan definitzen du
proiektua: “archivo fotográfico de la mirada de 35 mujeres sobre el contexto
sociocultural en el que viven” (Olmo, 2006). Hala ere, beraien helburu nagusia
ez zen ikuspuntu horiek gordetzearena, baizik eta bereziki zabaltzearena (Olmori
egindako elkarrizketa, 2019). Eta hori dela eta, proiektua burutzerako garaian ez
zuten artxiboari loturiko erreferente zehatzik izan, baizik eta Olmoren hitzetan,



17. irudia. *Optikak* proiektuko olanaren ikuspegia.

olana hau osatzearen prozesua nahiko naturalki atera zen formatua izan zen, hain justu, berak jada kartelak eta diseinatzen hainbat denbora zeraman, eta ondorioz, bere lan ildoaren jarraipen modukoa izan zela aitortzen du (Olmori egindako elkarrizketa, 2019).



18. irudia. *Optikak* instalazioa kaletik ikusita.

Bestetik, monitore batzuetan ipini zituzten bideo batzuk ere egin zituzten. Baina hauen instalazioa ere berezia izan zen, ezin baitziren aretoaren barnetik ikusi, kalera ematen duen aretoko kristalaren kontra ipini baitzituzten. Azken finean, bertan ematen zen informazioa olanan topatu zitekeenaren berdina zenez, bideoak soilik kanpotik ikusteko aukera eskainiaz, publikoa eta pribatuaren arteko jolasarekin jarraitzeko aukera aprobetxatu nahi izan zuen kolektiboak (Olmori egindako elkarrizketa, 2019) (18. irudia).

Zenbait irudirekin postalak ere egin zituzten, eta Bilboko biztanleen heren bati etxeetara bidali zizkieten (Pripublikarrak, 2006), hortaz proiektua bera ere, alor publikoan soilik ikusgarri izan beharrean (erakusketa aretoetan), alor pribatuetara ere berriz bueltan hedatzea lortuaz.

Azkenik web orrialde bat eraiki zuten, zeinetan jasotako irudi guztiak ikusgarri ipini zituzten artxibo baten moduan⁴⁰, proiektua ahalik eta gehien hedatzeko intentzioarekin segituaz.

40 Web orrialdea www.optikak.org izan zen, baina egun ez dago martxan.

Optikakek harrera oso ona hartu zuen Bilbo inguruan, eta hori zela eta beste hainbat lekutan ere erakusgai ipinia izan zen. Bai arte esparrutik kanpo, bereziki hainbat erakunde feministek interesa erakutsi zutelarik, baina baita arte esparruan bertan ere. Hala eta guztiz ere, azpimarragarria da artearen eremuan proiektuaren inguruan hainbat zalantza ere plazaratu zirela haren artistikotasuna ezbaian ipiniaz (Olmori egindako elkarrizketa, 2019). Honela, hala nola, Euskalduna jauregian burututako *Teoriatik ekintzetara* izeneko berdintasunaren inguruko jardunaldi batzuetara (Pripublikarrak, 2006) eramana izan zen, baina baita Andoaingo Bastero erakusketa aretora ere, *Ni Orain* erakusketaren barnean.

Honen ostean, dena den, beste proiektu interesgarri bat ere burutu zuen Pripublikarrak artxiboaren logikara hurbiltzen dena: *Galleterak. Oroimen bizia*.

1907tik 1983ra bitartean Zorrazaurren kokatuta zegoen Artiach fabrikako langileen inguruan egindako proiektua izan zen. Fabrika honetako langileen berezitasun nagusia, gehiengo handi bat emakumeak izatearena zen, guztiak elkartzeko eta beraien eskubideen alde borrokatzeko aukera ere eskaintzen zuelarik honek. Gertakari honen inguruan Maite Ibañez eta Marta Zabala antropologoek *Las galleteras de Deusto. Mujer y trabajo en el Bilbao industrial* (2007) izeneko ikerketa argitaratu zuten.

Liburuaren argitalpena aitzakiatzat harturik, Pripublikarrak gaiaren inguruan proiektu bat egin zezaten gonbidatuak izan ziren, berriz ere Bilboko udaletxeko emakumearen arloaren bidez, emakumeen gremio honen memoria historikoa berreskuratzeko helburuarekin, zeina emakumeen lanaren sinbolo hutsa izatetik aparte, haren emantzipazio eta borroken isla ere izan baitzen. Sektore industrialean egindako borrokak euskal testuinguruan sobera ezagunak izan arren, sektore berdinean emakumeek egindako borrokaldiak, erabat ahazturik gelditu izan baitira gure oroimenean (Olmo, 2017: 193-194). Horretarako, argi zuten memoria, nostalgia kutsu guztiak atzean utzita landu nahi zutela, orainaldiko aktibatzailerik gisara ulertuaz, orainaldiari begira alternatiba ezberdinak eskaintzeko tresna modura. Kolektiboaren asmoa, honela, Bilboko beste historia hura gogoraraztea eta aldarrikatzea izan zen, garapen industrialaren ikur bilakatu ziren emakumeak galleta-egileen bidez memoriara ekarriaz; eta era berean, une

horretan beraien egoera hobetzeko borrokan ari ziren emakumeen inguruan ere hausnartzeko atea irekiaz.

Azkenik, eta hainbat ideia pentsatu ondoren, *Optikaken* kasuan bezala hainbat euskarri ezberdinen bidezko proiektua bideratzea pentsatu zuten, era berean Bilboko hirigintzari buruz eta bereziki Zorrozaurrez beraz hausnartzeko aukera ere eman zezakeena (Pripublikarrak, 2006). Hortaz, batetik, bideo-dokumental bat egin zuten, eta bestetik liburuaren aurkezpenarako ekitaldi berezi bat, eta guztia modu parte-hartzailean martxan ipintzeko, informazioa biltzeko, baina baita era berean informazioa hedatzeko ere, beste web orrialde bat sortu zuten⁴¹.

Beraien hitzetan, langile industrialen zein postindustrialen inguruan bizirik dagoen artxibo bat eraiki nahi izan zuten, atal ezberdinez osaturikoa. Horiatariko bat *dokumentazioa* izeneko arloa zen, eta han emakumea eta lan industrialaren eta postindustrialaren inguruko informazioa biltzen zen. Baina webaren asmoa dokumentazio zehatz bat mantentzea eta hedatzea soilik izan beharrean, zeinak artxibo tradizional baten zeregin nagusi gisara identifikatuko genituzkeen, bizirik zegoen proiektu bat sortzea zen; etengabe handitzen zioan artxiboa izan zen artikulatu nahi izan zutena, kolaborazio ezberdinen bidez, garapenean eta aldaketan zegoena. Beste atal bat *ikus-entzunezko proiektuarena* zen. Bertara ondoren egingo zen dokumentalean erabiliko ziren argazkiak igotzeko aukera zuen nahi zuenak; fabrikaren momentu historiko ezberdinen irudikapenak lortzea zen helburua, eta beraz, modu paraleloan irudien artxibo handi bat sortzeko egitasmoa izan zela ere esan daiteke. Azken atala berriz, *emakumea eta lan postindustrialak* izenekoia izan zen eta bertan, hausnarketak sortzeko asmoz hainbat galdera planteatu zituzten, besteak beste: “¿Cómo se concilia el trabajo doméstico con la jornada laboral?, ¿Cuales serían las galleteras de hoy en día?, La precariedad es sólo laboral en la actualidad o ¿se extiende al modelo de vida?, ¿Cómo se configura la ciudad de Bilbao alrededor del trabajo de las mujeres?” (Pripublikarrak, 2007b).

Bideo-dokumentalean berriz, artxiboetako irudi ezberdinak jasotzeaz gain, galleta-egile izandako hainbat emakumeren testigantza ezberdinak bildu zituzten,

41 Web orrialdea www.galleteras.net izan zen, baina egun ez dago martxan.

langile ziren garaietako esperientzia, oroitzen, jasandako aldaketek, etab. hitz egiten zutelarik bertan. Eta bideoko soinu banda eraikitzeke Aranzazu Calleja konpositore eta biolin jotzailearekin lan egin zuten (Pripublikarrak, 2007b).

Inaugurazio eguneko ekintza 2007ko apirilaren 27an burutu zuten, Zorrozaurreko Artiacheko fabrika zaharrean bertan. Liburuaren aurkezpenaz gain, bideo-dokumentalaren emanaldia egin zuten, eta bertan, Pilar Baizánen (*Baseline*, ezizenez) soinuuko esku-hartze bat ere egin zuten, zeina burutzeko, aurrez galleta-egileen inguruko soinu-ikerketak bat burutu baitzuen, eta harekin batera, Itxaso Diazek vj saio bat egin zuen emakumeen lanen irudikapenaren inguruko argazkiak erabiliaz. Dokumentazio txoko bat ere ipini zuten, eraikinaren sarrerako horma batean galleta-egileen inguruan egindako argazki-artxiboa mosaiko gisara ipiniaz, inguruan bi mahairekin. Batean, Ibañez eta Zabalaren argitalpenaren hainbat ale utzi zituzten bertaratutakoentzat, eta bestean berriz, bereziki femeninoak izandako bestelako gremioen inguruan (zigarro eta kotoi-egileak, eta zirgetatik tiratzen zuten emakumeei buruzkoak beste) idatzitako hainbat liburu kontsultagarri. Hauen alboan berriz, pare bat monitore zeuden gai bera jorratzen zuten zenbait bideo dokumentalekin (Pripublikarrak, 2007b) (19. eta 20. irudiak). Azkenik aipagarria da inaugurazio egunean erakusgai ipini zituzten argazkiekin, bideo-dokumentalarekin eta antropologoek argitaratutako liburuarekin, erakusketa mugikor bat egin zutela Bilboko kultur aretoetan barrena ibili zena, zeinaren bidez, galleta-egileen memoria eta hauen inguruan egindako hausnarketak ezagutarazi, hedatu eta hiritarrei eskuragarri ipini ziren (Pripublikarrak, 2007b).



19. eta 20. irudiak. Galleterak proiektuko dokumentazio txokoak.

Artxiboaren logikaren erabilera aztertu ditugun Pripublikarren bi proiektu hauetan argi gelditu da, bietan baitago hala nolako biltze eta ikusgarritasuna lortzeko logika horren erabilera, testigatzen bilketa ia sistematiko baterako joera baten bidez burutu zena gainera kasu bietan. Alai baina, aipatu beharrekoa da, galleta-egileen proiektuan Pripublikarrak beraiek ez zirela artxibozain sentitzen, eta artxiboa galleta-egileen komunitatearekin erlazio bat sortzeko estrategia tresna gisara soilik erabili zutela (Olmori egindako elkarrizketa, 2019).

Wiki-historiak (2008-2011)

2008. urtean Trocóniz Santacoloma fundazioaren proposamen baten ondorioz sortutako proiektua izan zen hau⁴². Hasiera batean Pripublikarrei egindako proposamena izan zen, eta hauek arrazoi ezberdinengatik baztertua erabaki zuten bitartean, Saioa Olmok proposamenarekin aurrera jotzea erabaki zuen.

Hasierako proposamena emakumeen, artearen eta teknologia berrien inguruko tailer bat egitekoa izan zen, eta horretarako, Olmok lan-taldea osatzeko asmoz, Maria ptqk (formakuntzaz abokatu baina ziberfeminismoan aditua dena) eta Haizea Barcenilla (arte historialaria eta arte komisarioa) gonbidatu zituen proiektura, nahiz eta azkenik eta arrazoi ezberdinak medio, Barcenillarekin bakarrik osatu taldea. Honela bada, fundazioaren proposamena erronkatzat hartuta, Olmok eta Barcenillak euskal testuinguruko artearen historia berri bat idazteko helburua zuen proiektua ipini zuten martxan, genero-ikuspuntutik eratua, zeina elkarlanean eta parte-hartzean oinarritutako ezagutza eratzeko sistema berri baten bidez eraikia izango zen, ahots ezberdinak bilduaz, izan artistak, bitartekariak edo beste edozein agente. Kontakizunen artean sor zitezkeen pluraltasun eta kontraesanetan ere interes berezia zuten (Zilbeti, 2010: 77) eta maiuskulaz idatzitako Historia zalantzan ipintzeko behararen aurrean, haren bidez hedatzen den ikuspegi bakar eta ofizialarekin apurtu nahi izan zuten, Barcenillak irratiz egindako elkarrizketa batean aipatzen zuen bezala:

42 Hala ere azkenean, proiektua garatu zen lehenengo urtean, Trocóniz Santacoloma fundazioaren diru laguntzez gain, Artelekuren diru-laguntza eta Miren Erasoren laguntza ere izan zuten proiektua martxan jartzeko.

“Guk nahi duguna historiaren izen handiari aurre egitea (da) eta historia ez dira *evento* handiak baizik eta eguneroko gauzak. Zentzu horretan gehiago nahiagoko genuke jakitea gaur egungo gauza txikien inguruan, praktika artistikoen inguruan, erakusketen inguruan, nola lan egiten den artearen munduan, esperientzia propioak, anekdotak eta horrelako beste eduki batzuk” (Barcenilla eta Olmo, 2009).

Genero ikuspuntutik egin beharreko euskal Artearen Historiaren berrirakurketa edo berridazketa honen garrantzia, testuinguru honetan emakumearen erreferentzia oso murriztak izateagatik aldarrikatzen zuten, bildumetan ez baitziren hauen lanak agertzen, eta banakako erakusketetan ere oso ez ohikoak ziren (Barcenilla eta Olmo, 2014: 8). Izan ere, euskal testuinguruan ere Artearen Historia egiturazko sexismoaren barnean eraikia izan baita, zeinak artistari eragiteaz gain, arte lengoia jakinen legitimazioari ere eragiten baitio eta beraz, baita historiografiatzen den arteari ere. Horren aurrean, eta aurrez aipatutako elkarlanean oinarritutako sistema parte-hartzailearen bidez, adituek ezarritako legitimazioko katea saltatzea zen helburua (Olmo, 2017: 190) eta era berean, alboratutako emakume guzti horien historia berreraikitzea. Gainera, hasieratik artearen esparruan lan egiten ari ziren emakumeen arteko saretze bat burutzeko asmoa ere izan zuten, elkarren berri izatearena, beren historiaren jabe izatearena aurrera jarraitu ahal izateko, eta horretarako etorkizunean berriz ere zerotik hasi beharrik ez izateko (Zilbeti, 2010: 79).



21. irudia. Wiki-historias atariaren argazkia.

Honela bada, eta teknologia berrien erabileraren erronka zutelarik mahai gainean, beraien helburua lortzeko wikia erabiltzea erabaki zuten tresna gisara (Zilbeti, 2016: 135-136), hain zuzen ere, justu garai horretan atera berri baitzen tresna hau, eta parte-hartzea suspertzeko zuten nahiarekin printzipioz bat baitzetozen. Proiektuaren helburua

informazioa eskuragarri ipintzea zen, egileek haren inolako kontrolik ezarri gabe, egiletza komuneko proiektu bat sortu eta erabilerara bideratua egongo zena (21. irudia).

Lehenengo urtean, bereziki wikiaren plataforma sortzean eta haren dinamizazioan ipini zituzten indarrak, berau izan zelarik ondorengo urteetan ere proiektuaren oinarri nagusia⁴³. Dena den online plataformaren itxura denboran zehar garatuz joan zen; hasiera batean wiki hutsa izan bazen ere, alegia edukien kudeatzaile huts bat euskarazko eta gaztelerazko bertsioarekin, azkenenerako atal ezberdinez osatutako plataforma bilakatu baitzen⁴⁴. Wikiaren atalari *nor da nor* izena jarri zioten, eta bertan euskal testuinguruko artean lan egiten ari ziren eta lan egindako emakume ezberdinen profilak sortzeko aukera ematen zen. Olmo eta Barcenillaren arabera, erabiltzaileen artean edukiak igotzeko garaian arrakastarik gehiena izandako atala izan zen; bertan, edukia idatziz sortzeko aukera emateaz gain bideoak ipintzeko aukera ere irekia utzi zutelarik (Barcenilla eta Olmo, 2009). Hala ere badirudi ikus-entzunezko errekurtsioak oso jende gutxi erabili zituela, garai hartan kamerak ez baitzeuden egun bezain eskuragarri -mugikorrek adibidez ez zituzten- eta beraz, zailagoa zen bideoak egitea (Barcenillari egindako elkarrizketa, 2020). Alabaina, wikia eboluzionatzen joan zen eta nahiko azkar, beste atal txikiago bat ere gehitu zioten, atal teorikoagoa, bertan artearen eta generoaren alorreko inguruko hainbat testu eskuragarri ipini zituztelarik jendeak kontsultatu eta irakurri ahal izateko.

Wikia sortzearekiko paralelo, eta bereziki hasierako urte haietan, hura dinamizatzeko intentzioa zela eta, teknologiarekin ahalduntzeko tailer bat ere egin zuten, Portugaleten, bereziki wikia nola erabili erakusteko eta tresna harekiko beldurrak kentzeko asmoz. Baina bestelako ekintzak ere hasi ziren egiten lehen fase honetan, adibidez *Wiki-Jaia* (inguruko talde feministekin elkartzeko

43 www.wiki-historias.org zen proiektuaren helbide elektronikoa. 2016ko udan wikia kontsultarako soilik irekia uztea erabaki zuten, edizioa amaitutzat emanik (Zilbeti, 2016: 135-136). Egun, zoritxarrez proiektua kontsultatzeko aukerarik ere ez dago.

44 Hasieran, edukia euskaraz eta gazteleraz soilik izan beharrean ingelesez egotea ere proposatu zuten, baina konturatu ziren informazio guztia modu paralelo batez homogenea izatea ezinezkoa zela, jendea editatzen zihoan heinean. Hori zela eta euskaraz oso eduki gutxi izan zuen azkenean, gehiena gazteleraz, eta ingelesezkoak itzulpenak izan ohi ziren. (Barcenilla eta Olmo, 2009).

ospakizuna), Bilboko Arte Ederren museora bisita gidatuak genero-ikuspuntutik bilduma berraztertuz, eta baita bilduman zeuzkaten emakume artisten lanak ikusteko proiektu bat ere, saio bakarrekoa izan zena. Azken honetarako bilduman zituzten emakumezko artisten artelanak gela batean biltzea lortu zuten ahailegin handien ostean⁴⁵. Dinamika guztiak, hala ere, egun batekoak izan ohi ziren (Olmori egindako elkarrizketa, 2019 eta Barcenillari egindako elkarrizketa, 2020) horrek arrazoi jakin bat zuelarik. Saioa Olmok gogoratzen duen bezala, energia asko kendu eta denbora asko eskaintzea eskatzen zuen proiektua izan baitzen *Wiki-historiak*, eta guzti hori konpentsatzeko asmoz hasi ziren egiten hainbeste esfortzu eskatzen ez zuten bestelako ekimen hauek (Olmori egindako elkarrizketa, 2019).

Hala ere, proiektuaren egileek beraiek aipatzen duten moduan, topaketa hauek wikiak berak baino hobeto funtzionatu zuten garaian, izan ere, wikian parte-hartzeak hainbat arazo sorrarazi zituen. Batetik, euskal historiaren idazketaren ideiak berak uste baino pisu handiagoa hartu zuen erabiltzaileengan, eta hori zela eta, hainbat ahalerazko erabiltzaile ez ziren nahikoa autoritaterekin sentitzen bertan beraien kontakizun partikular eta subjektiboak idazteko. Eta bestetik, bere webgune propioa zuten zenbait agentek berriz, ez zuten ulertzen leku komun baten beharraren sorrera (Olmori egindako elkarrizketa, 2019). Dena den, ez da ahaztu behar 2006. urtean burutu zela ekimen hau eta oraindik wikiaren erabilera hain ohikoa ez zenez jendeak hura erabiltzen ere ez zekiela (Barcenillari egindako elkarrizketa, 2020).

Urte bete beranduago, proiektuaren bigarren faseari ekin zitzaionean, webgune berrian atal gehiago eranstean hasi ziren, eta tresna digitala hobetzen ipini zituzten energia nagusiak beraz (Olmori egindako elkarrizketa, 2019). Webguneak atal gehiago izan zituen, eta bertan arte hezkuntzan lanean dabiltzan emakumeen testigantzak jasotzeko eremu bat ere gehitu zen. Olmok eta Barcenillak aipatzen zuten moduan, esparru hau oro har femeninoa den esparrua baita arte munduan, eta ia beti bigarren maila batean kokatua izaten baita bere garrantzia gutxietsiaz

45 Museoan egin nahi zuten beste proiektuetako bat, *Exposición añadida*, izeneko zen, zeinetan bildumaren erakusketan, koadro eta koadro artean, aretoari zegokion garai historikoko eta bildumaren parte ez zen emakumeren baten lan bat gehitzean zetzan fitxa baten itxuran. Eta bestetik, Artearen Historia eta Arte Ederretako ikasleen arteko topaketak ere burutu nahi izan zituzten. Baina proiektu hauek ezin izan ziren aurrera eraman (Azaroak 8an Saioa Olmori egindako elkarrizketa).

(Gurpegui, 2008). Bestetik, helburua wikiaren parte-hartzea ahalik eta errazena izatea zetzalarik, beste lekuetako testuak hartu eta kopiatzeko aukera ere uzten zuten, *Wikipedian* ezinezkoa dena. Honela, erregistratzea nahikoa zen dokumentuak sortu edo jada sortutako testuak osatzeko, edo argazkiak igotzeko (Gurpegui, 2008). Hala eta guztiz ere, eta aurreko fasean burututako ekintza paraleloen arrakasta ikusiaz, bigarren urte honetan webgunera edukiak igotzeko metodologiak aldatzen ere hasi ziren zuzeneko elkarrizketak egiten hasiaz. Modu honetan, jendearen iritzi eta komentarioak zuzenean jasotzen zituzten, eta hauek ondoren wikiarekin lotzen zituzten (Zilbeti, 2010: 24).

Fase honetarako, Montehermoso Kulturuneko ikerketa beka bat jaso zuten, eta Barcenilla eta Olmoren lekua Aloña Intxaurrandieta eta Eduardo Hurtadok hartu zuten. Baina hirugarren urterako Hurtadok proiektua utzi eta Barcenilla eta Olmo atzera itzuli egin ziren. Azken urte honetan, beste hiru tresna osagarri ipini zituzten abian proiektuari norabide ludikoagoa ematearen erabakiz: *Erretratu subjektiboa*, *Klase magistrala* eta *Haritik tira*.

Haritik tira euskal testuingurutik kanpo *Wiki-historiak* aurkezteko erabilitako bisita performatiboa izan zen, Madrileko Felipa Manuela erresidentzian burutu zutena (Barcenillari egindako elkarrizketa, 2020). *Klase magistralak* berriz, fikziozko dokumentalak ziren (Barcenilla eta Olmo, 2014: 14), eta *Erretratu subjektiboaren* atalean, artista batek beste artista edo arte agente bat hautatzen zuen bere interes propioen arabera, eta kamera aurrean aurkezten zuen hautatutako pertsona hori bost minututan. Ondoren, hautatua izan zen horrek beste bat aukeratzen zuen, honela, kate gisako metodologia bat jarraituaz, hainbat profil ezberdinetako jendearen inguruko informazioa web orrialdera igotzea lortu zuten (Olmo, 2017: 190). Informazioaren izaera subjektibo hori azalerrate aldera, besteen begiradaren bidez irudi ezberdinak nola osatzearen prozesua, eta beraz, kontakizun ezberdinen sortze prozesuen inguruko aztertze-esperimentua ere izan zen beraz.

Wiki-historiaken helburu nagusia, aurrez aipatu bezala historia berri bat eraikitzean zetzan. Dena den beraien buruan artxiboaren ideia ez zen egon hasiera batean behintzat, edo ez behintzat artxiboaren definizio tradizionalarena, alegia proiektu itxi eta objektiboarena. Izan ere, artistek edo edonork beraien

inguruan agertutako informazioaren inguruan idatzi baitzezaketen filtrorik gabe, baita aurretik idatzitakoaren gainean editatu ere, editorerik ez baitzegoen zer eta nola sartuko zen erabakitzen zuenik (Barcenilla, Intxaurrendieta eta Olmo 2011). Hala ere, ez dago dudarik bereziki *nor da nor* atala azken finean eta praktikan artxibo baten funtzioak betetzen zituen plataforma bat izan zela, zeinaren bitartez eraikitzen baitziren bertatik irteten ziren hainbat eta hainbat istorio (Olmori egindako elkarrizketa, 2019). Honela bada, hala nolako eta inolako filtrorik gabeko artxibo ireki eta subjektibo gisara definitu genezakeen proiektua (Zilbeti, 2010: 79) eta ez soilik historia geurea (emakumeona) ere badela aldarrikatzeko balio zezakeen esperimendu edo oihu modura (Barcenilla eta Olmo, 2014: 8).

Hala eta guztiz ere, eta nahiz eta hasieran itxaropen handiak izan, proiektua ez zen uste bezain arrakastatsua izan erabilera aldetik. Batetik, egileek aipatzen dutenez, sareko tresnen logika eta erabilera ulertzeko zailtasunak ez ziren amaitu urteak igaro ahala, eta mundu birtuala eta errealitatearen arteko bereizketa edo aldentze sentsazio handia izan zen hori zela eta. Mundu errealean burutzen zituzten ekintzek askoz ere arrakasta handiagoa izan baitzuten proportzioan, eta teknologia berrien erabileraren eta adineko erabiltzaileen arteko arrakala uste baino handiagoa zen (Barcenilla eta Olmo, 2009). Bestetik, egoera honek aurrez aurre harremantzeko beharra ere mahai gainean ipini zuen, eta hori zela eta, topaketa fisikoen garrantziaz jabetu eta harreman haiek hurbilagoak egitearen beharraz ohartu ziren, sareko tresnen erabilera sustatu ordez (Barcenilla eta Olmo, 2014: 12). Azkenik, aipatu beharrekoa da itxuraz, proiektuan parte-hartzeko gogoia zuten arte agente ezberdinen ezegonkortasun egoerak ere proiektuan izan zezaketen eskuhartze gaitasuna asko murriztu zuela (Barcenilla eta Olmo, 2014: 10).

Honela, nahiz eta hasierako helburua wikia tresna autonomo izatera iristea izan, ezin izan zuten halakorik lortu azkenean. Proiektua jendearengana guztiz heltzeko eta jendeak ere bere sentitu zezan, behar bezain adina denbora eskaini ez izanaren sentsazioa zuten sortzaileek, eta horretarako nahikoa baliabiderik ere ez izanarena. Gainera, *Wiki-historiak* mantendu eta funtzionatzen jarraitzeko, alderdi teknikoei ere denbora asko eskaini behar zitzaizkien, eta proiektua bizirik jarraitzeko, haren dinamizazio lanak ere ezinbestekoak zirela ohartu ziren

(Barcenilla eta Olmo, 2014: 10).

Eta nahiz eta sorreratik bertatik egiletza komuneko proiektu bat sortzea izan helburua, *Wiki-historiak*en batuta maiz Saioa Olmo eta Haizea Barcenillaren esku egon zenez eta proiektuaren inguruko azalpenak ere beraiek egiten zituztenez ardura hori beraien gain hartuaz, parte-hartzaile askok proiektua ere bikotearena zenaren sentsazioa zuten, guztiena eta inorena, alegia komuneko zerbait izan beharrean. Beraien hitzetan, arte-esparruaren beraren izaera indibidualari loturik egon daiteke jarrera hau, bertako profesional gehienek profila indibidualak izan ohi baitira: artista, komisario, kritikoa eta zuzendariak besteak beste. Arazo horrekin topatzearekin batera, arduraren karga hori elkarbanatu eta tartekatzearen asmoa izan zuten, egiletzaren irudi hori ahalik eta gehien ezabatzeko asmoz, eta hori zela eta, lankidetzaz ezberdinak eratu zituzten, esaterako proiektuaren bigarren urtean honen ardura nagusia Aloña Intxaurre eta Edu Hurtadori utzirik aurrez aipatu bezala. Baina badirudi ideia honek ere ez zuela uste bezain ongi funtzionatu (Barcenilla eta Olmo, 2014: 12).

Azkenik, aipatu beharrekoa da proiektua bere azken urteetan, *Plataforma A* kolektiboaren web orrialde gisara funtzionatzen ere egon zela, bileretako aktak jasotzeko gune gisara bereziki. Baina funtzio honetan ere ez zuen gehiegi iraun, izan ere, eta nahiz eta oraindik ere wikia erabiltzeko tailerrak egiten jarraitu, webgunea mantentzeko atzetik egin beharreko lana handia baitzen. Beraz, alde batetik hori zelarik, eta bestetik beste eremuetan kanpotiko parte-hartzaileek ediziorik ere egiten ez zutela ikusirik, edizioa ixtea erabaki zuten eta webgunea kontsultarako soilik mantentzea (Olmori egindako elkarrizketa, 2019).

Pripublikarrak egindako bi proiektuak eta *Wiki-historiak* aztertuta, erraza da guztien artean erro komunak topatzea. Horietako bat, eta guztietan metodologia gisara gailentzen dena besteak beste, parte-hartzearen edo kolaborazioaren ideia da. Hain justu berau Saioa Olmoren praktika artistikoa definitzen duen elementuetariko bat da, eta artista bera hiru proiektuetan lanean aritu dela ikusiaz, ez da beraz harritzeko ezaugarria. Kasu honetan ordea, deigarria dena zera da, parte-hartzearen edo kolaborazioaren ideia artxiboaren ideiarik lotu zitzaizola zuzenean. Olmoren hitzetan, azken finean, artxiboa edo pilaketa bat (izan

ideiena, edo argazkiena) kolaborazio bidez sortzea, parte-hartzera gonbidatutako pertsoneri, esfortzu handirik eskatu gabe, ekarpen txiki bat egitea eskatzeko modu eraginkor gisara ulertua izan zen; alegia parte-hartzearen edo kolaborazioaren prozesua eta ondorio huts moduan (Olmori egindako elkarrizketa, 2019).

Hala eta guztiz ere Olmo beraren hitzetan, feminismotik lan egiteak ere erraztu eta ahalbideratu egin zuen artxiboa bezalako formatuak erabiltzea proiektuak hezuramitzeko orduan, eta euskal testuinguruan garaian errotuago zeuden bestelako lengoia hegemonikoak baztertzea. Feminismotik lan egiteak azken finean posizionamendu hibridoekin lan egiteko aukera bermatzen baitu; besteak beste, artxiboaren ideiarekin (Olmori egindako elkarrizketa, 2019).

Azkenik, deigarria da hiru proiektuek online moduko euskarri bat ere izan zutela, nahiz eta kasu guztietan online bertsioak proiektuak hedatzeko soilik balio izan zuten. Proiektuen funtzioa eta funtzionamendua errealitate fisikoan eman baitzen bereziki, beraien eraginkortasuna modu honetan mundu birtualean zutena baino handiagoa baitzen; baita, hasieratik izaera birtuala zuen *Wiki-historiak* proiektuaren kasuan ere (Olmori egindako elkarrizketa, 2019).

Argi eta garbi gelditu da beraz euskal testuingurura ere artxiboaren ideiaaren aplikazioa artearen ekoizpenaren eremuan lehenik eta behin artisten bitartez izan zela, eta esparru honetatik hasi zela pixkanaka ondoren komisariotzaren praktikari lotutako eremura igarotzen. Lehen trantsizio honetan, aztertu berri dudana *Wiki-historiak* aipatu beharrean nago, izan ere proiektu honen egileen izenen atzean artista bat eta komisario bat topatzen baititugu. Baina zalantzarik gabe, artxiboaren tipologiaren erabilera artearen esparrutik komisariotzaren esparrura igaro zuen mugarri nagusia jarraian aztertuko dugun *Re. Act. Feminism #2: A performing archive*, proiektua izan zen, zeina berriz ere, atzerrian taxututako erakusketa izan baitzen, nahiz eta proiektuaren lehen instalazioa, ikusiko dugunez, Euskal Autonomia Erkideagoan burutu zen.

Re.Act.Feminism #2: A performing archive (2011-2013)

Re.Act.Feminism #2: A performing archive Bettina Knaup eta Beatriz E. Stammerrek buruturiko eta artxiboa ardatz zuen erakusketa ibiltaria izan zen. Haren helburua eta landutako ikerketa-gaiak proiektuaren izenburua bera arakatuaz topa daitezke, zeina artxiboak denborari lotuta sortzen duen jolasaren harira proposatutakoa izan baitzen: izan ere *re-* aurrizkiak atzera begira ipintzen baikaitu, iraganean gertatutako zerbaiten errepikapena adierazten duelarik; baina *act* hitzak berriz, ekintza adierazten duen horretan, orainaldira eta etorkizunera garamatza. Honela, izenburuari esker, komisarioek feminismoa denbora tarte ambiguo batean kokatzea lortu zuten, hau da, iraganari, orainari edo etorkizunari soilik lotua aurkeztu beharrean, denbora-une guztiei lotua, artxiboak berak egiten duen modu berdinean. Izenburuaren azpтитuluak ere hainbat pista ematen zituen erakusketan bertan topatuko zenarekiko: *performance*ak arte lengoiaia zehatz bat iradokitzeaz gain, artxiboari ere erreferentzia egiten baitio, azken hau definituaz, eta artxibo tradizionaletik ezberdinduaz. Performatzen duen artxibo bat ez baita artxibo geldo edo pasibo bat, baizik eta eragiten duen sistema bizi bat.

Orain arte nahikoa argi gelditu ez bada ere, proiektu honen nukleoa prozesuan zehar handitzen joan zen eta feminismitik, genero ikuspegitik eta *queer*aren perspektibatik egindako performancen bideo, pelikula eta dokumentuz -alegia, performance horien erregistroz- osaturiko bilduma bat izan zen. Artxiboak izaera mugikorra zuen eta bost kutzaz osaturik zegoen: gurpilak zituen dokumentu kabinete mugikor bat zegoen, zeina besteak baino altuagoa eta handiagoa zen -bertan aurretik aipatutako bilduma zegoen-. Eta bestetik, artxiboaren alboan, lanerako leku gisara balio zuten lau modulu zeuden, zeinetan bisitariek materialak ikertu eta aztertu zituzketen.

Bilduma etengabe handitzen zihoan, eta bi urte horien ostean, bertan 180 artista baino gehiagoren 260 lan inguru zeuden jada jasota (Knaup eta Stammer, 2014: 9). Proiektua kultura eta generazioen artekoa zen, 1960. hamarkadatik hasi eta 2010. hamarkada bitarteko artistak biltzen zituena, Europa mendebalde eta ekialdekoak, Mediterraneokoak, Ekialde ertainekoak, Amerikako Estatu batuetako eta Latinoamerikakoak.

Lan postuei zegokienez berriz, bakoitzean mahai moduko bat zegoen, DVD irakurgailu bat, monitore bat, bi aurikular, eta bina aulki. Kaxen albo batean eta beltzez idatzita, *Re.Act.Feminism. A performing archive* irakur zitekeen. Modulu bakoitzean tokian tokiko hizkuntzan idatzitako eskuliburu bat ere bazegoen, bildumako lan guztien



22. irudia. Lan postuetariko bat.

zerrenda agertzen zelarik deskribapen labur batekin eta artisten biografiarekin batera, bisitariak honela artxiboaren ikuspegi orokorra izan zezaten (22. irudia).

Honek Foucaultek artxiboaz egiten zuen deskripzioa ekartzen du burura inondik ere, alegia, artxiboa bere osotasunean ezagutzea ezinezkoa denaren kontzeptua, edo artxiboen eskuraezintasun totalaren kontzeptua. Izan ere, bilduma osatzen zuten 260 lan baino gehiago analizatzea eta kontsultatzea erakusketa bisita baten testuinguruaren barruan ez da ekintza egingarria. Aldiz, artxiboaren beraren presentzia eskuliburuarenarekin osatuaz, komisarioek artxiboa osatzen duten dokumentu guztien ikusgarritasuna bermatzea lortu zuten, baina hauek beraien osotasunean eta detaile guztietan azalduak eta ikusgarri ipini gabe. Erabaki honen atzean ikusgarritasunak berez dakarren lege eta kontrolaren aurreko zaurgarritasun hori ekiditeko desioa ikus daiteke.

Dena den, eta nahiz eta eskuliburu horrek erabateko ikusgarritasunak dakarren arazoa ekidin, izatez beste dilema bat ere sortzen du. Artxiboan esku hartzeko modu bakarra haren bitartezkoa baita, berriz ere dokumentu bakoitzarekiko izan dezakegun sarbide zuzena oztopatuaz eta sistema patriarkalean artxiboak duen funtzionamenduen zantzueta itzuliaz atzera. Modu batez, manuales arkonteen posizio eta funtzioa azpimarratu eta egonkortu besterik ez bailukete egingo.

Kontuan hartu beharrekoa da gainera, aretoetan artxibozainaren antzeko irudia zegoela, zeini bisitariak egindako eskaeraren ostean, bildumatik hautatutako objektua hartu eta erabiltzaileari uzten baitzion. Honela bada, dokumentuak

kontsultatu ahal izateko barrera bikoitz bat igaro beharra zuten bisitariek: lehen, eskuliburuarena eta bigarrena berriz, artxibozainarena. Hortaz, irakurketa honi men eginda, eta artxiboaren edukia narrazio ofizialekiko guztiz urruna bada ere, proiektuaren funtzionamenduak sistema androzentrikoan barneratuta egoten jarraituko luke.

2011 eta 2013 urteen artean Europako sei herrialdeetan zehar bidaiatu zuen proiektuak eta instituzio ezberdinetatik egindako bidaiak Euskal Herrian izan zuen hasera, zehatzago esanda Gasteizeko Montehermoso jauregian. Eta jarraian Kroazia, Polonia, Estonia eta Danimarkatik pasa ostean, azken geldialdia Alemanian egin zuen Akademie de Künsten⁴⁶. Guzti hauetan, hala ere, artxiboa erakustez gain, hura aktibatzeari ere garrantzi berezia eman zitzaion ekintza eta estrategia ezberdinen bidez: ezohiko instalazioak erabiliaz, screeningak, performanceak, eztabaidak, etab. eginaz. Izan ere, beraiantzat berebiziko garrantzia baitzuen arte praktika hau ez soilik iraganeko zerbait bezala aurkezteak baizik eta haren dimentsio transnazionalak eta generazio artekoak azaleratzeak ere, denbora eta espazioa zeharkatzen zituzten elkarrizketak burutuaz bizirik zegoen mekanismo baten gisara (Knaup eta Stammer, 2014: 9).

Hala eta guztiz ere, eta aurrera jarraitu aurretik, kontuan hartu beharrekoa da, aztertzen ari naizen proiektua, aurreko proiektu baten bigarren zatia dela: *Re.act. Feminism. Performancekunst der 1960er und 70er Jahre heute* izenekoarena⁴⁷ hain zuzen. Lehen proiektu honek ere erakusketa formatua hartu zuen eta, 2008 eta 2009 urteen artean garatu zen. Bertan bereziki 60. eta 70. hamarkadan feminismo, genero eta *queer* ikuspegiko performancearen inguruko ikerketa egiten hasi

46 Europatik zehar erakusketak bidaiatu zuen bitartean proiektuak sei instituzio ezberdinetan izan du satea: Lehen Montehermoso Kulturunean izan zen Gasteizen (2011.10.7-2012.1.15), jarraian Gdanskoko Instytut Sztuki Wyspa (Polonian) (2012.3.24-2012.4.22); Zagrebeko Galerija Miroslav Kraljevi (Kroazian) (2012.5.6-2012.5.26); Roskildeko Museet for Samtidskunst (Dinamarka) (2012.6.16-2012.8.19); Tallinneko Tallinna Kunstihoon (Estonia) (2012.8.28-2012.9.23); Bartzelonako Fundació Antoni Tàpies (Espainia) (2012.11.16-2013.2.17) eta azkenik Berlineko Akademi der Künste zapaldu zituen (Alemania) (2013.6..22-2013.8.18).

47 Proiektu hau lehenik eta behin Akademie der Künsten egon zen erakusgai (Berlin, 2008ko abenduaren 13-2009ko otsailaren 8ra), jarrain Ljubljanan *International Festival of Contemporary Artsen* (2009ko martxoaren 10-29 bitartean) eta azkenik Efurteko Kunsthausean (2009ko apirilaren 19tik maiatzaren 10era bitartean).

ziren, baita performance hauen berregiteen inguruko hausnarketetan pentsatzen ere, alegia, iraganeko ekoizpen horiek etorkizunera igarotzeko moduetan, historia bera birsortzeko aukera edo pasatako historia hori beste modu batez transmititzeko eretan. Proiektu honetarako bereziki Europako hego-ekialdean eta ekialdean zentratu ziren, haietan erabilitako estrategia performatibo feministen dibertsitate eta konplexutasuna azaltzeko asmoz. Lehenengo erakusketa honetan ikusgai ipintzeko 24 artisten lan hautatu zituzten, baina proiektuaren zatirik garrantzitsuena, eta haren oinarria, hainbat artista ezberdinen 80 lanen bideo-erregistroek osatzen zuten artxiboa izan zen. Honela, hemen aztertzen ari naizen proiektuaren bigarren zatia egiterako garaian, alegia 2011 eta 2013. urteen artekoan, komisarioek artxibo haren garapenean zentratzea erabaki zuten.

Hori zela eta, aipatu bezala, proiektuaren bigarren zatiaren helburuetariko bat *queer* eta feminismoen ikuspuntuetatik egindako performancearen historia, feminismoaren baitako narrazio ofizialen zati gisara aurkeztea izan zen artxiboa horretarako ardatz gisara erabiliaz. Horrez gain, memoria kolektibotik osatutako narrazio baten eraketa bultzatu nahi izan zuten, historiografia tradizionalarekiko kritika gisara eta honek praktika artistiko feministak indargabetzeko duen joeraren aurka. Hala ere, komisarioek argi zuten beraien helburua ez zela historia feminista egoki, bakar, zuzen eta egiazko bat transmititzea, baizik eta sinpleki aurrez aipatutako historia jakin hori modu ezberdin batez hedatzea (Knaup, 2014: 72-73).

Honela, Mathias Danboldek dioen bezala, proiektua burutzerako garaian ez zen kasualitatez hautatu artxiboaren metodologia erabiltzea; alderantziz, oso modu kontzientean hartutako erabakia izan zen hau. Izan ere, proiektu honen helburu nagusienetako bat urteetan jaramonik egin gabe historia eta artxibo ofizialetatik modu kontzientean baztertua izan den eta oraindik ere martxan dagoen arte mugimendu politiko baten legatua birbaloratzea eta biziberritzea izan zela kontuan harturik, harekin artxibo jakin bat sortzeak, azken finean, aurretik aipatu dugun Thomas Osbornek aipatutako artxiboaren egiantzekotasuna aplikatzearen intentzioa legoke arte mugimendu honen inguruan (Danbold, 2014: 103).

Bestetik, proiektu honek ez zuen gauzatze zehatz bat izan, baizik eta elementu

likido bat bezala funtzionatu zuen, tokian tokiko beharrei erantzuna emanaz. Proiektuak instalazio ezberdin bat izan zuen egondako instituzio bakoitzean, artxiboa mugitzen ibili zen bi urte horietan zehar, ibilbidean zehar parte hartutako instituzioak ez baitziren soilik artxiboa jasotzera eta erakustera mugatu, baizik eta haien ko-komisario bilakatu baitziren nolabait, bereziki instalazioari zegokionez. Hortaz, proiektuak berak instituzio bakoitzean, izaera ezberdin bat hartu zuen, batetik, bakoitzak erabakiaz nola erakutsi hura bere instituzioan, eta bestetik, material ezberdinak proposatuaz artxiborako ere, pixkanaka hura osatzen lagundu zutelarik honela. Dena den, komisarioen hitzetan, guztietan artxiboaren izaera tradizionala azpikoz gora jarri zuten, besteak beste izaera mugikorra izateagatik, arkitektura inprobisatu batean gorderik egoteagatik -aipatu bezala egurrezko kutxa batean mantentzen baitzen berau-, eta hura aktibatzeko asmoz izaera ezberdinetako tailerrak egiten zituztelako (Knaup eta Stammer, 2014: 12).

Argi gelditzen da ondorioz, proiektuaren ideia, artxibo bizi bat sortzearena zela; artxibo tradizioaletan ez bezala, kasu honetan helburu nagusia ez baitzen dokumentuak gordetzea eta zaintzea bakarrik, baizik eta bereziki beraien erabilera, berrerabilera eta berrinterpretazioa bultzatzea; alegia Mathias Danboldek azpimarratzen zuen bezala, dokumentuen emankortasunean zeuden interesaturik hein batean (Danbold, 2014: 98). Modu honetan, eta Eleonora Fabiaoren hitzetan, artxiboen ahalmen performatiboa erradikalizatzen duen proiektua izan zen hau, esplizitu bilakatzen baitzuen bere etengabeko osatze prozesua, eta beraz, osatu gabea izatearen izaera, baina baita bertan topa zitezkeen iraunkortasun anitzak eta sisteman parte hartzen duten agente ezberdinen presentzia ere (Fabiao, 2014: 31).

Hartara, artxiboaren eta erakusketa espazioaren erabilera alternatiboen bidez, komisarioek artxiboaren eduki diskurtsiboaren eta performance feministaren historiografiaren gainean hausnartzeaz gain, modu honetako diskurtsuok bideratzeko eta sortzeko aukeren inguruan ere egin zuten gogoeta; era berean, Artearen Historiako narrazio zapaltzaile eta normatiboetan esku hartuaz eta historia burutu eta ezagutza sortzeko forma zehatzak zalantzan ipiniaz eta kritikatuaz gainera. Helburu nagusia ez zen beste historia posible bat sortzea soilik, baizik eta kontakizun historikoen narrazioen egitura eta gramatika zalantzan

jartzea eta beste narrazio sistema posible batzuk topatzen saiatzea, erakusketetan berezki jotzen diren politika historikoak krisian jarriaz.

Proiektuaren izaera metamorfosikoa dela eta, bere osotasunean aztertzea oso konplexua litzateke, horretarako, instalazio bakoitza aztertzea beharrezkoa izango balitzateke. Hortaz, ikerketa honetarako bi instalazio jakinetan zentratuko naiz: lehenengoan, Gasteizko Montehermoso Kulturunean eginikoan, eta azkenekoan, Berlineko Akademie der Künsteoan. Batetik, modu honetan proiektuaren instalazioak jasandako garapena eta haren baitan emandako eraldaketak aztertzeko aukera izango dudalako, baina bestetik eta lehenengo arrazoia bezain garrantzitsua dena niretzat, bi instalazio hauek soilik ikusteko aukera izan nuelako bertatik bertara.

Montehermoso Kulturunea

Gasteizko Montehermoso Kulturunea⁴⁸ proiektua erakusgai egon zen lehenengo instituzioa izan zen, hain zuzen ere 2011ko urriaren 7tik 2012ko urtarrilaren 15era bitartean. XVI. mendeko jauregi errenazentista batean kokatutako kultur zentro bat da hau, eta hainbat aretoen artean, lur azpian, hiriko antzinako ur biltegiarekin anexionatzen da, berau ere erakusketa areto gisara erabiltzen delarik. Aztergai dugun proiektu hau, azken areto honetan ipini zen erakusgai. Honela, espazioa ez da bat ere konbentzionala, hiriaren historiari oso erlasionaturiko espazioa izateaz gainera, estetikoki ere berezitasun arkitektoniko propioak dituelako: bistako adreiluz egindako hainbat arkuteriek osatzen dituzten pasilloz egituraturik dago, eta sabaiak kanoi gangaz estalirik du.

Bestetik, proiektua egon zen garaiko testuinguru instituzional eta kulturalari ere aipu bat egitea ezinbestekoa da kasu honetan. Garai hartan, zentroa Xabier Arakistainen zuzendaritzapean egon zen, zeinak bost urteren buruan Montehermoso Kulturunea arte eta pentsamendu garaikideari dagokion eremuan eta sexuen arteko berdintasun eta politika feministen ezarpenari dagokionez, erreferentziazko zentro eta aitzindari bilakatu baitzuen, aurretik instituzioak

48 Izen ofiziala Centro Cultural Montehermoso Kulturunea du, eta 1997an inauguratu zen. Gasteizko alde zaharrean kokatzen den instituzioa da, eta hiriko udaletxeko Kultura, Hezkuntza eta Kirol sailaren esku dago.

arte eta kultura-ekoizpenarekiko zuen ulermen eta kudeaketan aldaketa sakona burutuaz. Izan ere, Euskal Autonomia Erkidegoko Emakumeen eta Gizonen Berdintasunerako Legea bete duen euskal ingurune kulturalako arte-instituzio publiko bakarra izan zen, emakumezko artisten lanaren ikusgarritasunean eta arte garaikideari lotutako ekoizpen feministaren alde lan handia eginaz (Zilbeti, 2016: 53-54). Testuinguru honetan, hainbat proiektu eraman zituzten aurrera ikuspuntu feministatik burututa, adibidez, eta bat aipatzekotan Gizarte Antropologian katedraduna den Lourdes Méndezekin batera, *Ekoizpen artistikoa eta artearen teoria feminista: Eztabaida berriak* izeneko kurtsoak, 2008. urtetik aurrera egin dena (Zilbeti, 2016: 107).

Arakistainek instituzio honetan etekin politiko eta ekonomikoak arte instituzioen lehen mailako helburu gisara ipintzen dituztenekiko aldentzeko saiakera bat egin zuen, Zilbetiren hitzetan, “kultura-politikekin elkarrizketa-guneak ahalbidera ditzaketen praktikei” lehenetsua emanaz (2016: 108). Bere helburua Nochlinen⁴⁹ eta Pollocken ideien⁵⁰ bateratze bat plasmatezea izan zen bertan, estrategia bikoitz bat jarraituz horretarako. Helburu hori lortzeko asmoz, alde batetik paritatezko kuotak aplikatu zituzten, eta bestetik, kuota feministak ere aplikatu zituzten, alegia, perspektiba feminista modu iraunkor eta sistematiko batez ezarri zuten instituzioaren erroak markatzen zituen marko kontzeptualean. Modu honetan, instituzioaren alor guztietan modu kritiko batez lan egiteko aukera izan zuten, alegia, ez soilik bertako programazio eta erakusketetan, baizik eta baita ekoizpenean eta hedapenean ere (Zilbeti, 2016: 117an).

Azkenik, Montehermosoko instituzio politikei dagokienez, testuinguru hurbileko mugimendu sozialekin, elkarteekin, ikastetxeekin, unibertsitateekin, etab. elkarlanean jarduten zuen, izan ere, instituzioaren beste erroetariko bat artea eta gizartearen arteko ardatza kontuan hartuz lan egitea baitzen, zeina instituzioaren

49 Linda Nochlin, besteak beste, 1971. urtean *Why have there been no great woman artist?* entsegua idatzitako arte teoriarria da. Bere ikerketa alor nagusia emakume artistek jasandako diskriminaziozko egoera eta baldintzak aztertzea eta salatzea izan da.

50 Griselda Pollockek bere ikerketa lanetan artista emakumeak kanonaren baitan eraikitako Artearen Historian sartzeko saiakera hutsak kritikatzan ditu, eta horren aurrean, Artearen Historiaren eta kanonaren eraikuntzak feminismitik zalantzan jartzeko, birpentsatzeko eta deseraikitze beharra adierazten du, horretarako oinarri teoriko eta metodologia berriak proposatuaz.

egituran bertan antzematen baitzen, hiru sail nagusitan banatuta egonik hau: erakusketena, ekintza kulturalarena eta heziketarena. Aipagarria da, bestalde, eremu osagarri gisara dokumentazio zentro bat ere jarri zutela martxan, egindako guztiaren inguruko informazioaz gain, bertan lantzen ziren gaien inguruko bibliografia zehatza ere ipintzen zutelarik, guztia bisitariak kontsulta zezaten eskuragarri (Zilbeti, 2016: 117an).

Beraz, ez dago inolako zalantzarik, *Re.Act.Feminism #2: A performing archive* proiektua ezin hobeto egokitzen zela Montehermosoko ildo instituzional berrian. Hala eta guztiz ere, azken erakusketa hau 2008an hasitako eta kolaborazioan oinarritutako programazio ildo zehatz baten barnean ulertu beharra dago. Programa honen barruan, aurretik jada hainbat erakusketa burutu zituzten, guztietan kolaboratzaileetarikoa bat Arakistain bera, alegia instituzioko zuzendaria izanik: lehen urtean, *Haserrearen begirada* erakusketarekin eman zitzaion hasiera, eta berau Maura Reillyrekin batera antolatu zuen, Txaro Arrazola eta Itziar Okarizen lanak ipiniaz erakusgai. 2009an berriz, Emma Dexterrekin egin zuen lan *Elkarbizitzarako estrategiak* erakusketa egiteko. 2010an elkarlana Beatriz Herraizekin eginikoa izan zen, eta emaitza *What I See. Susan Hiller* izan zen. Eta, azkenik 2011an berriz, Bettina Knaup eta Beatriz E. Stammerrekin batera, *Re.Act. Feminism #2: A performing archive* txanda heldu zen (Zilbeti, 2016: 124).



23. irudia. *Re.Act. Feminism #2: A performing archive* instalazioa Montehermoson.

Montehermoso Kulturunean proiektuarekin egindako instalazioak, lehen begibistan nahiko sinplea zirudien (23. irudia). Aretoaren erdian eta plataforma gris baten gainean, lurretik metro erdi batetara altxatuta proiektuaren zati mugikorra zegoen: artxiboa edo bilduma bera, egurrezko kutxa horietako baten barnean, tiradera eta apal ezberdinetan dokumentuak gorderik zeudelarik; eta honen alboan, lanerako bideratuta zeuden beste lau kaxak. Plataformaren inguruan berriz, artxibotik bertatik hautatutako hainbat material zeuden erakusgai ipinita, maileguan eskatutako beste 20 bat artisten lanekin batera. Azken hauek erakusketa aretoaren perimetro osoan zehar eraiki zituzten horma zurietan esekiak edo haien inguruan ipinitako beira-arasetan jarri zituztelarik, ondorengo gaien arabera multzokatuta: *dis/appearing subjects* (des/agertzen diren subjektuak), *labour of love and care* (maitasuna eta zaintzaren lana), *resisting objects* (erresistentzia duten objektuak), *relational bodies/extended skins* (gorputz erlazionalak/azal hedatuak), *body controls and measuring acts* (gorputzaren kontrolak eta neurtze-ekintzak), *working in collectives* (kolektiboetan lan eginez) eta *feminine Drag and Pleasurable Acts* (Drag femeninoak eta plazerrezko ekintzak) (Reilly, 2019: 116-117).

Artxiboa aretoaren erdian ipintzeko erabakiak, eta gainera plataforma baten bidez altxatuta, nahita bilatutako nagusitasuna ematen zion artxiboari. Dudarik gabe, erakusketako pieza eta ardatz zentrala zen, eta instalazioaren bidez hori argi eta garbi gelditzen zen honela. Baina ez da ahaztu behar, aurrez aipatu dugun moduan, ikusgarritasuna bi ahoko arma bat dela, eta beraz, hain ardaztutako ikusgarritasuna eta nagusitasuna lortuta, begirada guztiak biltzen zituen espazio bat sortu zutela, alegia, erabat behatua eta kontrolatua zen espazio bat.

Modu honetan, artxiboak erakusgai zegoen objektu edo artefaktu gisara funtzionatzen zuen, publikoki tresna gisara erabilia izateko zuen helburua bertan behera geldituaz ia. Plataformara igotzera ausartzen ziren bisitariak, nahi gabean eszenario batean kokatuta topatzen zuten beraien burua; behatuak ziren eta ikusgai zeuden (Danbold, 2014: 100-101). Badirudi honen helburua, bisitariak performer funtzioa hartzean zegoela, artxiboa bera erabili edo performatzeko asmoarekin (Knaup eta Stammer, 2014: 12). Baina horren ordez asko, lotsatu eta kikilduta, ez ziren igotzera ere ausartzen, edo igo bezain laster jaisten ziren behera; igotzera ausartzen ziren gehiengoa berriz, nahiz eta plataformara igo,

bertan gertatzen ari zenari behatzen gelditzen ziren. Praktikan, beraz, oso gutxi izan ziren artxiboa kontsultatzera atrebitu zirenak.

Azken hauek artxibozainaren laguntza izaten zuten, zeinak artxiboaren funtzionamenduaren nondik norakoak esplikatzen baitzizkien: lan espazio batetara inguratu eta esertzeko gonbidapena luzatzen zuen, eskuliburua aurkezten zien eta behin kontsultatu nahi zen dokumentua hautatuta, bera izango zela dokumentu hori kontsultarako utziko ziena azaltzen zuen, horretarako N.A.N.a utzi behar zitzaion gordailutze gisara. Dokumentuak banan-banan soilik kontsulta zitezkeen, eta eskaera bakoitza erregistratu ostean soilik kontsultatu zitezkeen dokumentuak, eta DVDA eskatuz gero, hura artxibozainak jartzen zuen martxan. Argazkiak kontsultatzerako orduan, eskularru zuriak erabili behar ziren, eta argazkiak beraien jatorrizko ordenan mantentzeko eskaria ere egiten zuen (Danbold, 2014: 100-101).

Hala ere ezin ahaztu dezakegu, artxiboa plataformaren gainean ipintzeak eta ikusteko pentsatua zegoen erakusketa batez inguratua egoteak, aldeztatik artxiboa erabiltzeko joera izan zezaketen bisitarien jarrera eraldatzen zuela. Artxiboaren nabarmenkeria ez zen dokumentuen kontsultarako abegitsua, eta erakusketa bisitatzen zuen jende gehienak ez zituen aurrez deskribatutako pausu horiek guztiak betetzen, eta betetzen bazituen ere, nekez disfruta zezakeen egiten ari zen eginkizunaz.

Antzeztearen eta egitearen arteko mugak lausotzen zituen plataformak, ohiko ekintzak askoz ere gehiago nabarmenduaz, eta ekintza pribatuak edo xaloak dimentsioz biderkatuaz eta erabat publiko bilakatuaz. Honen ondorioa zera izan zen, artxiboaren dokumentuen kontsulta kontzentratu egitea ezinezkoa bihurtzen zela; etengabe behatua izanaren sentsazioa sortzen baitzen bertan egonaz. Norbere portaeraz ere gehiago jabetzen zen bertan zegoena, eta hura erregulatzeko joeran barneratzen zen etengabe, behatua eta aztertua izatearen sentsazioarekin. Danbold berak ezin hobeto deskribatzen du egoera hau:

“There was simply too much ‘performance’ going around me, or by me, as people studied me studying

the archive. Sitting onstage like that made me all too aware of the rhythms of my behavioral pattern when working in media archives; the way I moved my body as I was watching one DVD after another; the way I tried to take notes while keeping my eyes on the screen; the way I tried to keep my voice down when requesting yet another DVD...” (Danbold, 2014: 101-102).

Honela, bisitari gehienak plataformaren inguruko erakusketa ikustera mugatzen ziren, gehienez ere plataformara igo eta artxiboa bera artefaktu gisara behatzera, eta norbait artxiboa kontsultatzen ari baldin bazen, hura ere behatu egiten zuten performance bateko aktore bat izango balitz bezala, artxiboaren dokumentuen kontsulta naturala eta eroso egitea ere oztopatuaz erabiltzaileari (Danbold, 2014: 101).

Izan ere, eta nahiz eta oraindik oso hedatua dagoen erakusketa aretoak leku erabat neutralak direla, eta bertan sortzen diren harreman bakarrak bisitari eta erakusgai dauden objektuen artekoak direla, errealitatea guztiz ezberdina da. Aretoetan ikusiko duguna, eta sortuko ditugun harremanak, bertaratu aurretik baina baita aretoan bertan izaten ari garen esperientziekin erabat baldintzatuta egongo baitira, baita norberaren kezka propioekin ere, guzti horien arabera, bertako elementuak modu oso ezberdinez hautemango ditugularik. Baina noski, aretoetan normalean ez da norbanakoa bakar bakarrik egoten, eta beraz, kontuan hartzekoa da bertan dauden beste bisitariak ere norberaren esperientzia erabat baldintzatuko dutela. Hain zuzen ere, askotan erakustaretoan izaten dugun jarrera, espazioa konpartitzen dugun besteen jarrerekiko erantzuna izaten baita. Beraz, bertan jaso dezakegun ulermena eta ezagutza beste bisitarien presentziak eszenaturikoaren baitakoa ere izango da (Drabble, 2011: 87).

Argi gelditzen da, artxiboaren presentzia azpimarratzeko asmoz plataformaren bidez nagusitasun espaziala ematea ekintza inteligentea izan zitekeela iruditu arren, gehiegizko ikusgarritasuna eskaintzeagatik, praktikan, guztiz kontrako efektua lortu zela. Izan ere, instalazio zehatz horren bidez, artxiboaren izaera erabat objektualizatuta gelditu baitzen, artefaktu bilakatuta, eta gainera, bertako bisitarien portaera erabat baldintzatu zuen, ez baitzuen bertako dokumentuen

kontsulta errazten, ez eta bisitariak egin zezaketen haren erabilera ere.

Akademie der Künste

Re.Act.Feminism #2: A performing archive proiektua erakusgai egon zen azken instituzioa berriz, Berlineko Akademie der Künste (Arteen Akademia) izan zen, 1696an fundatua izan zena eta beraz, Europako arte instituziorik zaharrenetarikoa dena. Egun, hala ere, eta zehaztapen praktikoei dagokienez, erakusketa eta ekitaldietarako erabiltzen den espazio bat da, artean interesa duen izaera ezberdinetako jende eta eremu honetako profesional ezberdinen topaketa leku bat, zeinetan arte garaikidearen inguruko posizionamendu, politika kultural eta debate ezberdinek lekua hartzen duten.

Akademiaren inguruan azpimarratu beharreko beste datu bat, haren oinarrizko elementua eta bere bihotza dena, bertako artxiboa da. Bereziki XX. mendeko artean dago zentratua, eta bertan adibidez, John Heartfielden ondare pertsonala aurkitzen da, artxiboaren zati garrantzitsua osatzen duena, edo Walter Benjaminen *Work of Art* entsegarako hainbat ideia agertzen diren eskuizkribu batzuk ere badaude (Ernst, 2005: 94). Honela, eta artxiboaren presentzia hain garrantzitsua den espazio batean, arlo garaikideko beste artxibo bat jasotzearen ekintza akzio naturalizat kontsideratua izan liteke, alor jakin honetan beste edozein instituziok baino jakintza sakonagoa izanik seguruenik bai eta haren funtzionamendu eta garrantziaren ulermena ere.

Azkenik, instituzio honek egun bi espazio edo eraikin iraunkor ditu, biak Berlineko bihotzean kokatuak: bata Pariser Plätzen bertan, eta bestea berriz Hanseatenweg, Tiergartenen. Hain zuzen ere, azken honetan egon zen erakusgai aztergai dugun proiektua, 2013ko uztailaren 22tik 2013ko abuztuaren 18ra bitartean⁵¹.

Erakusketa eraikinaren lehen solairuan instalatu zen. Pasilo bat zeharkatu ostean, bisitaria bat-batean argi ahul batez argiztatua zegoen aretoaren barnean

51 Kasu honetan, instituzioaren testuinguru historikoan ez dut Montehermosokoan adina sakonduko, hain zuzen ere, erakusketaren instalazioan zetratuko naizelako bereziki, eta azken finean instituzio honen testuinguru historikoak euskal testuinguruan artxiboaren erabilera eta haren instalazioak aztertzeke ekarpen berezirik eta zehatzik egiten ez duelako.

aurkitzen zen, izan ere, espazio batetik besterako igarotzeko trantsizioa berau oztopa zezakeen inolako elementurik gabekoa baitzen. Lekuak transmititzen zuen sententzia, hasiera-hasieratik Montehermoso Kulturuneko instalazioarekin alderatuta oso ezberdina zen. Kasu honetan, aretora sartzean, ez zirudien hura erakusketa areto bat zenik -edo ez behintzat erakusketa aretoa, modu tradizional batean ulertuta-. Benetako artxibo edo liburutegi batekiko hurbilagoa zen bertako atmosfera. Dударik gabe, bisitariak lan espazio batean barneratzen zenaren sententzia jasotzen zuten.

Lehenengo ikusten zen gauza artxiboa zen, bideoak eta argazkiak bizikide ziren egurrezko kutxa handia. Aretoaren erdian zegoen kokatuta, sarrerako atearikiko parez-pare, baina inolako plataformaren bidez azpimarratua izan gabe. Modu fin batez, aretoko beste lekuak baino gehixeago argizatuta zegoen eta artxibozaina alboan zuten, Montehermoson ematen zituzten argibide berdina emateko zain erabiltzaileei. Hala ere, kasu honetan, artxibozainak aretoko erabiltzaile guztiengana zuzenean inguratu beharrean, erabiltzaileen esku gelditzen zen artxibozainarena noiz eta nola hurbildu.

Aretoaren ezkerreko aldean, espazioan zehar sakabanaturik, lanerako espazio bezala funtzionatzen zuten beste lau kutxak zeuden, berriz ere, bakoitza Montehermosoko hornikuntza berdinekin. Aldiz, oinarritzko aldaketa bat oso nabaria zen, eta hori zera zen, Berlinen, lan espazio guztiak erabiltzailez lepo zeudela. Jendea artxiboa erabiltzen ari zen, bisitariak erabat aktiboak ziren eta artxiboaren kontsulta etengabekoa zen, bertako dokumentu ezberdinak ikusi eta arakatzeko asmoz zeudelarik. Kasu honetan, lan espazioak eta artxiboa inguratzen zituzten hormetan ez zegoen beste ezer ere esekirik, ez eta beira-
arasarik ere espazio osoan zehar (24. irudia). Dena den, baziren beste hiru txoko Montehermosoko instalazioan ez zeudenak. Horietako bat, lanerako espazio hauen inguruan baina era berean pixka bat berezita eta alboko paretari itsatsita, proiektzio publikoko zona bat zen. Berau



24. irudia. *Re.Act. Feminism #2: A. performing archiven* instalazioa Akademie der Künsten.

proiektzioak taldeka ikusteko txokoa zen; taldea lan moduluetan ongi kabitzen ez bazen, eta guztiek gauza bera ikusi nahi baldin bazuten, eroso ikusteko gunea. Txoko txikia, baina goxoa. Gehienez metro eta erdiko zabalera izango zuen proiektzio bat zen horman ikusten zena, eta hartaz gozatzeko, lurrian *puff* moduko batzuk eta kuxin batzuk zeuden, lasai esertzeko (25. irudia).



25. irudia. Akademie der Künsteko instalazioaren ikuspegi bat. Ezkerraldean proiektzio publikoko txokoa ikus daiteke.

*Montehermoso*ko instalazioan ez zegoen bigarren espazioa, hain justu, proiektzioaren hormaren beste aldean topatzen zena zen. Lanerako kutxa mugikorren albotik pasa, horma inguratu, eta bertan zegoen. Beste lanerako eremu bat zen, baina izaera pribatuagoa zuena. Mahai luze bat zegoen, hainbat ordenagailurekin, beste proiektziorako eremu txiki bat eta arbel bat. Zalantzarik gabe taldeek lan egiteko



26 irudia. Proiektzioaren hormaren beste aldeko ikuspegi, ekintza bat burutzen ari diren bitartean.

lektuxoa zen, nahi zuenak erabiltzeko eskuragai. Baina erakusketa martxan zegoela garatu zituzten hainbat ekintza paralelo burutzeko gunea ere bilakatu zen. Bertan egin zituzten hainbat performance, eztabaida, eta baita bilera publikoak ere. Areto nagusian zeuden artxiboen erabiltzaileei molestatu gabe, proiektua martxan zegoen espazioan bertan ekintza horiek burutzeko aukera bermatzen zuen, testuinguruan

zuzen-zuzenean txertatuaz. Izan ere, gutxi gorabehera espazioaren zabaleraren bost seirenak estaltzen zituen horma batek soilik bereizten baitzituen bi gunek, honela, bien arteko lotura mantenduaz, baina halaber bi aldeei pribatutasuna ere eskainiaz (26. irudia).

Aretoaren beste aldean kokatzen zen aipatzea falta zaigun azken espazio berria, hain zuzen lan espazio eta artxiboarekiko eskuinaldean. Bertan mahai luze bat

zegoen, eta haren gainean kontsultarako dokumentu ezberdinak ikus zitezkeen: batetik feminismoari lotutako artisten manifestu ezberdinen fotokopiak zeuden, alegia proiektuari loturiko testu teorikoak, bisitariak kopia bat hartu eta etxera emateko aukera zutelarik; hauekin batera kontsultarako hainbat liburu ere bazeuden erakusketari lotutako gaietako buruzkoak; eta alboan, ordenagailu bat kontsultarako eta sei karpeta beltz. Zalantzarik gabe, eskuragarri ipini zituzten dokumentu eta baliabide guztien artean azken hauek ziren interesgarrienak, haietan, normalean beste proiektuen inguruan ikusle eta bisitariak izaten ez duten informazio pribilegiatua topatu baitzitezkeen. Proiektuak bere ibilbide osoan zehar izandako instalazioen inguruko informazioa zegoen bertan. Alegia, bestela kontsultatzea oso zailak izango lirartekeen dokumentuak: hala nola erakusketa planoak edo eta ebaluazio aktak (27. irudia).



27. irudia. Mahaiaren xehetasuna.

Honela bada, Monterehermosokoarekin konparatuta, oso instalazio ezberdina topatu nuen Akademie der Künsten. Azken hau askoz ere sinpleagoa zen, inolako gehiegizko nabarmenkeriarik gabea, eta bisitari guztiak espazio-maila berdinean kokatzen zituen, inolako hierarkiarik gabe. Hemen artxiboak benetan funtzionatzen zuen, artxiboa aktibatua zen eta bisitariak erabili egiten zuten. Bisitariak aktiboak ziren, ez ziren behatzaile hutsak, Montehermoson ez bezala. Baten bat soilik behatzeko asmoarekin inguratu izan balitz bertara, alegia, beste edozein erakusketa tradizional bisitatzeko jarrera berdinarekin joan izan balitz, dezepzio ikaragarria hartuko bailuke; han ez zegoen deus ere begiratzeko, bertan soilik jardun egin zitezkeen, modu ezberdinetan, baina jardun.

Modu honetan, espazioak eta artxiboak erabiltzaileen bidez diskurtso berriak sortzearen helburua betetzen zen hemen zeharrargiaren estrategiaren ezarpenaren bidez. Dokumentu guztiak han baitzeuden, kontsultatu nahi zituenarentzat eskuragarri eta ikusgarri; baina era berean, bere osotasunean eta detailean aztertzea ezinezkoa zen, bertatik sortuko ziren narrazio eta diskurtsoak

konplikatuaz; hauek zulo eta hutsuneen bidez sorturikoak izango ziren nahita ez, ikusgarritasun osoak sor zezakeen edukiaren baliogabetasuna ekiditen zelarik horrela. Eta ondorioz, estrategia hori aktibatuz, ezagutza eta narrazio ofizialen egitura eta sistemak zalantzan ipintzea lortu zuten.

Kasu honetan artxiboak eraginkorra izatea lortu zuen, bisitarien eta dokumentuen arteko espazio flexible, afektibo eta abegitsua lortu zelako. Are gehiago, instalazio honekin, museo eta publikoaren arteko erlazio eta protokolo tradizionalak zintzilik gelditu zirela ere esan daiteke, bisitarien parte hartze aktiboaren bidez (Knaup, 2014: 91).

Montehermosoko kasuan berriz, instalazioak ez zuen ahalbideratu bisitari-behaztailearen patroi tradizionala aldatzea, baizik eta justu kontrako efektua sortu zuen, hura are gehiago azpimarratzea; modu honetan, artxiboaren eraginkortasuna oso baxua izan zen. Hala ere, eta bi instalazio ereduak kontuan hartuta, berauek erakusketa batean, eta zehazkiago kasu honetan artxiboarekiko erlazioan bisitariak izan ditzaketen jokaera patroi naturalizatu ezberdinen inguruan hausnarketa burutzeko balio izan diezagukete, eta baita orobat, artxibo bat erakusketa espazio batean aktibatzeke beharrezko ezaugarrien inguruan pistak emateko ere.

Izan ere, artxibo batean eta erakusketa areto batean bisitariak izan dezaketen jokabideak antzekoa dirudien arren, -bietan kontu handiz ibili behar da, mugimendu motelekin, ezin da ez edan, ez jan eta hitz egin ere xuxurlaka egin behar da besteak beste-, bada ezberdintasun nagusi bat bien artean. Eta hain zuzen ere, badirudi hau izan zela Montehermosoko instalazioan huts egiten zuena: erakusketa bat bisitatzerakoan subjektuak pasiboak izan ohi dira oro har, alegia, soilik behatu eta ibili egiten dira; berriz, artxiboak kontsultatzerako garaian, subjektuak aktiboak izan behar dute, zerbaiten bila ari diren subjektuak dira, ikertu, eta analizatu egiten dutenak, baina halaber horretarako, erabateko kontzentrazio esparru bat behar dute, leku abegitsu edo eroso bat lasai eta gustura egoteko. Oinarrizko ezberdintasun honi Montehermoson badirudi ez zitzaiola behar bezalako garrantzirik eman -agian Akademie der Künsten ez bezala artxiboen funtzionamenduarekiko erlazio hain estua ez izateagatik izan

daitekeena-, eta hori izan zen azken finean artxiboaren instalazioan komisarioek lortu nahi zutenarekiko efektu guztiz kontrakoa sortzearen arrazoia.

Honela, argi gelditzen da proiektuaren instalazio bakoitzak artxiboarekiko eta bereziki bere edukiarekiko sarbidea modu ezberdin batez ahalbideratzen zuela, ikuslea bera artxiboarekiko eta bere edukiarekiko ere erlazio ezberdin batean kokatzen zuelarik. Ondorioz, artxiboaren instalazioak bere sarbidean, irakurketan eta beraz baita bertatik sor daitezkeen ezagutzetan eragin zuzena duela baieztatu daiteke (Schneider, 2011: 4).

Bestetik, kontuan hartzekoa da *Re.Act.Feminism* #2: *A performing Archive* erakusketa ibiltarian artxiboa zuzenean erabiltzeko ia ezinbestekoa zela katalogoa kontsultatzea, artxibozainak artxiboko dokumenturen bat utz zezan, kontsultatu nahi zen dokumentu zehatza eskatu beharra baitzegoen. Orlowren arabera, zuzenean artxibora jo ordez, lehenik eta behin katalogoa kontsultatzeko ekintza hau egitea oso ohikoa da artxibo tradizioaletan, izan ere ikerlarien interes arloen baitako dokumentu zehatzak modu zuzenago eta errazago batez lortzeko aukera berma baitezake honek (2012: 206-207). Honela bada, kontuan hartzekoa da, alde batetik, oraindik ere artxibo tradizionaleko hainbat elementu errepikatzen zitzutela proiektuan, dokumentuen bistaratze mugatuaz gain, objektuen ordenazio eta katalogazio zurruna jarraitzen baitzen bertan orobat, baita haietara sarbidea izateko artxibozainaren bitartekaritza jasan beharra izatea ere (Knaup eta Stammer, 2014: 12). Eta jokaera honetan, Orlowek dioen bezala, badirudi zerbait galtzen dela, galera hori artxiboa bera izanik sistema edo entitate bezala, alegia, artxiboaren izaera eta izatearekiko kontaktu eta hautemate zuzena. Berau justifikatzeko Derridaren *Mal d'Archive* hitz batzuk berreskuratzen ditu, artxiboaren izaera mugagabea eta zehaztezina azpimarratuz:

“It is never to rest, interminably, from searching for the archive right where it slips away. It is to run after the archive, even if there's too much of it, right where something in it anarchives itself” (Derrida, *Mal d'Archive: Un impression freudienne* (1995: 91), Orlow, 2012: 207ean aipatua).

Izan ere, maiz artxihoen ikerketak burutu ohi dituztenek miopiazko begirada mikroskopikopean jarduten baitute, modu horretan artxihoa bera eta bere izate osoa bigarren plano batean utziaz, ia beraien begiradatik desagerraraziz eta garrantzi gutzia dokumentu bakanetan ipiniaz (Orlow, 207: 2012).

Eta preseski egoera hau bera proiektu honen kasuan ikus zitekeen, bertako dokumentuak kontsultatu ahal izateko lehenik eta behin katalogoa kontsultatu, eta ondoren artxihozainari eskatu beharra baitzegoen dokumentu bakoitza. Honela bada, alde batetik onuragarria izan daiteke neurri hau, izan ere, artxihoaren erabateko ikusgarritasuna zailtzen baitu haren zeharrargiaren estrategia indartuaz; baina bestetik, eta Orlowk hasieran aipatzen duen ideia jarraituz, gure interesa eta fokua dokumentu zehaztuetan soilik ipintzera eramateko arriskua ere sor dezake, artxihoaren sorrera eta erakusketaren bidez transmititu nahi ziren ideia eta helburu nagusi eta orokorrak galtzeko aukera eta sistema bera naturalizatzeko arriskua egonaz, honen atzean dagoen intentzionalitatea bistatik galdu baitaiteke.

Hala eta guztiz, Irmgard Berner kritikariak adierazi zuen moduan, badirudi oro har erakusketa lorpen aitzindaria izan zela, aspalditik ahaztutako hainbat emakume artisten lana berpizten lagundu zuen proiektu izan zelarik (Berner, *Berliner Zeitung*, (2013ko uztailaren 2a), Reilly, 2019: 117an aipatua). Bertan eskuragarri zeuden dokumentu kantitate handiak feminismoaren arloak arteari egindako ekarpen kopuru handia islatzen zuela ere azaldu zuten beste zenbaitek, eta haiek dokumentatu ezean galdetzeko zuten arriskua ere agerrarazten zuela proiektuak (Müller, “Find Your Own Path”, *Die Tageszeitung*, (2013ko abuztuaren 2a), Reilly, 2019: 117an aipatua). Beste zenbait kritikok, hala ere, eta aurrez aipatutako arazoaren harira, proiektuarekiko gutxiespena azaleratu zuten, ohiko erakusketa bisita batean ematen zen denbora bera aplikatuaz proiektu honen bistaratzean, zegoen material kantitate gutzia ikustea ezinezkoa zela aditzera emanaz.

Anarchivo sida (2016)

Bisitariak proiektua erakusgai zegoen aretora sartuta, bere begien aurrean erotzen zen informazio mordoa ikusita gainezka egiten zuen. Espazioa dokumentuez

josita zegoen, baita elkarren artean nahasten ziren altzariz eta proiektu artistikoz ere. Hau litzateke Donostiako Tabakalera-Kultura Garaikidearen Nazioarteko Zentroko⁵² erakusketa aretoaren deskribapena 2016ko udaberrian, *Anarchivo sida* proiektua instalatuta zegoelarik. Berau, Equipo rek⁵³ egindako ikerketa proiektu luze batean oinarritutako erakusketa egitearen saiakera izan zen (28. irudia).



28. irudia. *Anarchivo sida*ren instalazioaren ikuspegia.

Equipo re 2012-2013 urteetan zehar hasi zen oraindik ere martxan dirauen ikerketa proiektu honetan lanean Madrileko Reina Sofia Museoko Ikerketa Erresidentzietan zegoelarik, eta proiektua, hasieratik, sareen sortze moduan planteatu zuten, kontsultatutako material kantitateari eta kontaktatutako agente kopuruari baino, epe luzerako lankidetzari garrantzi gehiago eman zitzaielarik (Equipo re, 2017: 14). Ikerketaren hasiera puntua 80. hamarkadaren amaieran kokatzen den “Ihesaren krisia” deituriko izan zen, eta gertaeraren inguruan sustatu ziren estrategia kritiko eta eredu ezberdinak aztertzeke aitzakia gisara proposatu zen. Bereziki gaur eguneraino iritsi diren praktika estetiko, eredu performatibo eta irudikapenen analisisan zentratzen dira horretarako. Honela, beraien intentzioa, teoria feministei lotuta, artearen eta ekoizpen kulturalen eremuan agertutako

52 Hemendik aurrera *Tabakalera-Kultura Garaikidearen Nazioarteko Zentroari*, Tabakalera deituko zaio ikerketan zehar.

53 Equipo re Aimar Arriola, Nancy Garín eta Linda Valdésekin osatzen duten diziplina arteko ikerketa-plataforma da. Bereziki ekintza kritiko eta espazio artistikoen artikulazioetan interesaturik daude, eta horretarako, artxibo, topaketa, tailer, erakusketa, kartografien sorreran eta narrazioen ekoizpenen artean jarduten dute. Kolektiboaren inguruko informazio gehiago beraien online plataforman topatu daiteke: <https://equipo-re.org/> (2020.06.23an kontsultatua).

joan-etorri, aldaketa eta zatiketa berriak irudikatzean datza (Equipo re, 2013a).

Proiektu honen helburu nagusia zera zen, GIB/Ihesaren inguruko ekoizpen kultural, bisual eta performatiboa analizatzea, identifikatzea eta biltzea, bereziki Chile eta Espainiako testuinguru eta kasuetan zentratuaz, beraien hitzetan, “atendiendo, por vez primera, a las prácticas desarrolladas fuera del marco hegemónico” (Arriola, Garín eta Valdés, 2016: 21). Proiektuaren asmoa, hortaz, gaixotutako gorputzera hurbilketa egitean zetzan, eta berau paradigma bisual, afektibo eta ekonomikoen eraldaketa eragin zuen elementu gisara aztertzea (Arriola, Garín eta Valdés, 2016: 20-27).

Ikerketa prozesuak bi fase ezberdin izan zituen. Lehenengoan, 2012-2014 urteen bitartean eginikoan, ikerketa eta eztabaida ekintzen bitartez material ezberdina bildu eta ekoiztu zuten artxiboa osatuaz. Garai honetan, ikerketan egin zuten lehenengo geldialdietako bat Donostian burutu zuten 2013. urtean, Artelekun mantentzen zen Pepe Espaliú artistaren liburutegi pertsonalaren inguruan antolatutako *Marginalia* programa egituratuaz. Bigarren fasean berriz, 2015-2017 urteen artean, proiektua aktibatu eta hari ikusgarritasuna emateari ekin zioten bide bikoitz baten bidez: alde batetik web plataforma bat sortu zuten, zeinetan proiektuarekin erlazionatutako dokumentu ezberdinak ipini zituzten eskuragarri⁵⁴; eta bestetik, artxiboaren forma hartu zuen erakusketa formatua diseinatu zuten. Nahiz eta *Anarchivo sida* lehen aldiz *Based on a True Story – A.I.D.S.* erakusketa kolektiboan izan zen erakutsia, The Deutsche Hygiene Museum, Dresden (2015), ikerketa honetan Donostiako Tabakalera 2016ko udaberrian egindako banakako erakusketan zentratuko naiz.

Ane Rodriguezen hitzetan -garaian Tabakalera instituzioko zuzendaria zena- Equipo rek erakusketaren bidez artxiboen rola eta boterearen inguruan hausnarketa bultzatu nahi izan zuen, tradizionalki isilduak izan diren kolektiboen historia idaztearekin batera. Honela, erakusketaren planteamendu orokorra denetariko izaera zuten materialen bidezko kontra-artxibo bat sortzea izan zen; erakustaretoan ikus-entzunezkoak, testuak, ebakinak eta bideoarteko piezak,

54 Ondorengo da proiektuaren inguruan sortu zuten web plataforma: www.anarchivosida.org (2019.02.30an kontsultatua).

etab. topa zitezkeen, orokorrean, nahiz eta iraganekoak izan, orainaldian indar handia izaten jarraitzen duten dokumentuak (Rodriguez, 2017: 7).

Bestetik, erakusketaz gain ekintza paraleloen programa bat ere egituratu zuten erakusketak iraun zuen bitartean, beraien proiektua ekintza historizista huts soil bat izan ez zedin. Tailer horietako baten emaitza, adibidez, kirol-jertse batzuk egitea izan zen, zeinak erakusketa martxan egon zen azken bi asteetan aretoan bertan erakutsiak izan ziren. Keinu honen helburua paraleloki egindako ekintzak balioztatzea eta ikusgarritasuna bermatzea izan zen, baita proiektuaren zati gisara ulertzen zituzten ekintza horiek erakusketari berari modu zuzenago batez eragitea ere⁵⁵ (Equipo re, 2017: 71-73).

Erakusketa hiru gairen baitan artikulatu zuten “hiesaren krisiaren” testuinguruari lotuta, natura/kultura binomioa ere kontuan hartu zutelarik. Lehena, gizakia eta animalien arteko banaketa historiko eta hierarkikoa izan zen: batetik, 80. hamarkadan osasunari lotutako hainbat kontakizunek GIB/Hiesaren jatorria tximino espezie batean kokatzen zutelako, eta bestetik, maiz artistek eta aktibistek “bestea” izendatzeko erabilitako animalien metaforen inguruan -“mariquitas, pájaros, yeguas, venados, mariposones”- esanahi berriak sortzen zituztelako (Equipo re, 2017: 51). Bigarren gaia, heriotza ikuspuntu kulturaletik aztertzea izan zen, heriotza eta bizitzaren inguruko politika eta erritualizazioak aztertuz; eta azkena berriz, osasunarena izan zen, gorputz normalak eta gaixotzak ezberdintzen dituen konbentzio hierarkiko gisara ulertuta, baina baita gaixotasunaren errentagarritasun ekonomikoan zentratuz ere. Giza gorputza, haren kudeaketa politiko eta irudikapen historiko eta publikoarekin zuzenean erlazionatutako hiru gai tematiko ziren azken finean (Arriola, Garín eta Valdés, 2016: 20-27), erakusketaren instalazioa burutzerako garaian ere erabakigarriak izan zirelarik, aztertuko dudana moduan.

Diseinua Carme Nogueira artistarekin elkarlanean egin zuten -Erreakzioaren Hemen eta Orain! proiektuko altzairuak egin zituen berarekin hain justu-, eta

55 Ikerketa honen helburua erakusketa bera eta haren instalazioa aztertzea denez, ez dugu sakonduko gehiago proiektuaren aspektu honetan. Hala ere, informazio gehiago eskuratzeko, erakusketaren katalogoa kontsultatu daiteke (Equipo re (ed.) *Anarchivo sida*. Tabakalera, Donostia), zeina bereziki ekintza paraleloen inguruan artikulatu baitzuten, komisarioek beraiek diotenez (Equipo re, 2017: 15).

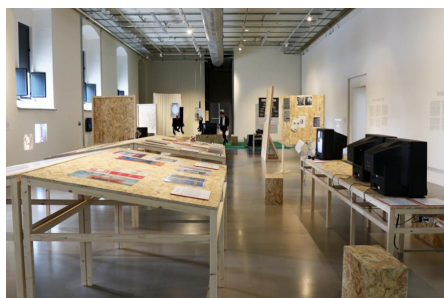
garrantzitsua da gogoratzea Nogueirari dispositiboen ikusgarritasuna bereziki interesatzen zaion gaia dela. Izan ere, artistaren arabera, esanahiak sortzen dituzten elementuak dira hauek, berak aitortzen duen moduan: “La disposición con la que miramos las cosas tiñe nuestra relación con ellas” (Nogueira, 2017: 180). Gure begiradak hain ohituta daude haietara, ezen automatikoki geure begien aurrean garden bilakatzen baitira. Honela bada, Nogueirarentzat ezinbestekoa da dispositibo horiek ikusgarri bilakatzea (Nogueira, 2017: 180).

Erakusketa aretoko espazioaren diseinua sortzearen prozesua, kolektiboaren hitzetan, oso prozesu pausatua izan zen; itxura, dimentsio, eskala eta material ezberdinen inguruan hausnartuaz burutu zuten, baita elementu horiek erakusgai ipiniko zituzten dokumentuekin izan zezaketen harremanean ere: dokumentu originalak eta kopiak egongo baitziren erakusgai, baina bestetik ikus-entzunezkoei garrantzi berezia eman nahi zieten. Gainera, artxiboa erakusgai ipintzeko moduen inguruko hausnarketa ere buruan izan zutela dirudi etengabe (Equipo re, 2017: 15). Honi lotuta, eta Nogueiraren pentsaerarekin bat eginaz, azken erabakia diseinua egituratzen zuten dispositiboen presentzia azpimarratzea izan zen, hauetan erakusgai zegoen artxiboarekin batera, elementu horiez ere kontziente izan zedin bisitaria, eta erakusketa aretoko elementu guztiak beren osotasunean interpretatuak eta sentituak izan zitezen haien bidez (Nogueira, 2016).

Artistaren asmoa beraz, artxiboa osatzen zuten pieza-dokumentuentzat materialak hautemateko moduari eragiten zioten eta gorputze ikusgarria zuten euskarri ezberdinak sortzean zetzan: izan ere, bere horretan garrantzitsuak ziren fotokopiak zeuden, liburuak, ibilbideak adierazten zituzten argazkiak eta erakusketak aurrera jo ahala eduki gehiago jasotzeko asmoa zuten iragarki-ohol bisualak (Nogueira, 2017: 180). Baina, erakusketa egituratutako hiru gaiak ere kontuan hartu zituen horretarako, alegia, animaliarena, heriotzarena eta osasunarena. Gai-eremu bakoitzak gorputzaren posizio fisiko ezberdin bat iradokitzen baitzion artistari, eta bisitariak posizio horietara jartzera behartuko zituen dispositiboak eginaz, gai horiekiko bestelako inguratze eta hausnarketak bideratzeko modua izan zitekeela pentsatu zuten. Honela bada, gorputzak posizio eta neurri ezberdinetan jartzera behartzen zituen dispositibo-altzariak egin zituen: batetik makurtzera obligatzen zutenak zeuden -animalien mailara hurbilduaz-, beste batzuk bisitariari distantzia

jakin bat hartzea behartzen ziotenak zeuden -heriotzari lotuta- eta azken batzuk berriz, espazioan inposatu egiten zirenak zeuden -osasanari lotutakoak-. Modu honetan, bere asmoa bisitariak dispositiboetara egiten zituzten hurbilketak erabat modu kontzientean egindako ekintzak izatea zen (Nogueira, 2016).

Dispositibo guzti hauek OSB egurrean egin zituzten, oholen neurri estandarra erabiliaz, ia manipulatu gabe, haren posizio ezberdinekin jolastuaz: horizontalki ipiniaz, mahai bezala erabili zuten; bertikalki jarrita, iragarki-ohol modura; eta inklinatuta berriz, erakusketa mahai gisara, ia beira-arakak balira bezala (29., 30., 31. eta 32. irudiak).



29., 30., 31. eta 32. irudiak. Posizio ezberdinak iradokitzen dituzten dispositiboak. Goikoak osasanari lotutakoak dira, beheko ezkerrekoa animalien mailara hurbilarazten duena eta eskubikoa heriotzari loturikoa.

Ondorioz, erakusketarako egindako diseinuak, Nogueirak espero bezala, bisitariak dokumentuetara hurbiltzerako garaian posizio eta jarrera ezberdinak hartzera behartzen zien. Dispositiboak ikusgarri izatearen asmoak ere funtzionatu zuen, baina agian ongiegi bete zuen bere funtzioa.



33. irudia. Dispositiboetariko baten gainazalaren xehetasuna.

Behin aretoaren barruan, bisitarien artean, artxibo baten barnean ibiltzearen sentsazioa baino, instalazioa bera esperimendatzen eta sentitzen ari zenarena gailentzen zen. Honela, Nogueiraren proiektuak, dispositiboaren formatua hartu beharrean, artelanaren identitatea hartu, eta era berean artxiboa bigarren plano batera alboratzen zuen. Baina

dispositiboaren izaeraren estatus aldaketa honek ez zuen soilik euskarriekiko bisitariak izan zezaketen portaera eraldatzen, baizik eta baita haietan erakusgai zeuden dokumentuekiko ere. Izan ere, altzariek artelanaren estatusa jaso ostean, bisitariak batetik ez ziren gehiegi hurbiltzen haietara gorputzarekin ukitzearen beldurrez, eta sinpleki, zuhurtasunezko distantzia batetik begiratu egiten zituzten, gorputzak dispositiboek sortutako pasiloetatik barrena ibiltzen ziren bitartean. Inertziaz, bisitarien begiak, euskarri ezberdinen gainean eta modu ezberdinetara jarrita zeuden -itsatsita, edo kableekin lotuta gehienetan- eskuorri, argazki eta fotokopietara joaten ziren gehienez, baina haien protagonismoak egurrezko panel monumentalaren ondoan bigarren mailakoa zirudien (33. irudia).

Hortaz, bisitariarentzat artxiboa aktibatzea oso eginkizun nekeza eta zaila bilakatzen zen, batetik hainbesteko presentzia zuten dispositiboen bidez, eta bestetik hauen gainean zeuden dokumentazio andanagatik, begiradak, gehiegizko estimulua zuelako. Gainera, kontuan hartu beharrekoa da dokumentuak soilik begien bidez atzeman zitezkeela, gorputzeko beste atalek horretarako aukerarik ez baitzuten. Honela bada, begiradak esfortzu berezia egin behar zuen dokumentuetako informazioa jasotzeko, eta non eta bisitariaren bat dokumenturen batean bereziki interesaturik ez zegoen, gehiengoak gainazaleko ikuspegiarekin soilik gelditzen ziren. Hain justu dokumentuak gorputzarekin edo eskuekin hautatzeko aukerarik ez zutenez, hautaketa prozesu guzti hori ere begiarekin bakarrik egin behar baitzen. Eta begiradak nahikoa lan bazuen jada aretoa osatzen zuten elementuek modu orokorrean transmititzen zuten informazio guztia prozesatzean.

Dispositiboetan artxibo materialek hartzen zuten bigarren mailako izaera hori eta objektuak ukitzeko beharraren sentsazioa, Harkaitz Canok ezin hobeto azaltzen du katalogorako idatzitako testuaren bi zati ezberdinetan:

“Aretora sartu orduko, hezurretan zegoen erakusketa baten aurrean nengoela jabetu nintzen (...). Erakusketa baten eskeletoa, armazoi single eta euskarri soilez osatua, birusak aktiboki erasandako gorputzen errepresentazio gordina” (Cano, 2017: 184)

“Ustez desatsegina edo gordina suerta litekeen lan batera hurbiltzeak, lehenaz beste, ahalegin berezia eskatzen dio ikusleari, bai eta gaingiroki aretoa zeharkatu eta bertatik ukigabe ateratzeko tentazio koldarra sortu ere” (Cano, 2017: 185).

Eta ez zen dokumentuen ukimenaren inguruan arreta ipini zuen bakarria izan garaian, Laura Vallés kritikariak ere, lehenik eta behin *Concretan* argitaratu zen eta jarraian erakusketako katalogoan berrargitaratutako testuan, bisitariak Nogueiraren dispositiboengatik hartzera behartuta dauden posizio ezberdinez hitz egiterakoan, zalantza egiten baitu haietan erakusgai zeuden dokumentuak ukitu zitezkeen ala ez:

“Las diferentes estructuras propuestas por Nogueira invitan al espectador a ir cambiando de posición -sentándose, inclinándose, ¿tocándose?- a medida que avanzan por el recorrido (...)”. (Vallés, 2017: 198)

Beraz, argi gelditzen da Sacchik azpimarratzen duen bezala, dispositiboa bera ez dela gorputzarekiko baztertzailea (2017: 191), izan ere, aurreko testuan Vallésekin berak ere esaten zuen moduan, harekiko elkarrekintza ezberdinak bultzatzen baitzuten, baina baztertze eta urruntze efektua haien gainean zeuden material eta gorputzaren artean sor zitezkeen harremanean sortzen zuen.

Hala ere, Nogueirak diseinuaren bidez urrutitik burutzen den begirada orokor hori

ekidin egin nahi izan zuela aipatzen du aitortza batean, haren gainetik hurbileko begiradari garrantzia emanik -baina begiradari kasu guztietan-. Horretarako, aretora sartzeko aukera ematen zuten bi sarreretan haren osotasuna argi ikustea oztopatzen zuten elementuak ipini zituen, honela begirada luzatzeko aukerak murriztuaz (Nogueira, 2017: 181). Baina nahiz eta sarreran halako saiakera bat egin, espazioaren barnean begirada luzea gertukoari gailentzen zitzaioan zalantzarik gabe. Aurrerago gainera baieztatzen du bere diseinuaren helburua ikuslea erakusketan barrena, dispositiboa osatzen zuten panelen artean ibiltzea zela, altura eta hierarkia ezberdinak sentituaz (Nogueira, 2017: 181). Eta hori, ikusi dugun bezala behintzat, dudarik gabe lortu zen instalazioan.

Bestetik, interesgarria da gogoratzea Equipo rek erakusketari artxihoaren formatua ematerako garaian, beraien erreferente teoriko nagusiak Derrida eta Foucault izan zirela (Equipo re, 2013b). Hala ere, kasu honetan, Pedro G. Romeroren izena gehitu behar zaie aurreko biei, ikerketa prozesuaren eta erakusketaren titulurako berarako, egile honek behin eta berriz aldarrikatzen duen kontzeptua erabili baitzuen kolektiboak: anartxihoarena hain justu, zeina artxihoaren antitesi gisara definitzen baituen egileak. *A priori*en eta hierarkiekiko urruntzea adierazi nahi izan zuen kontzeptu honen bidez G. Romerok, artxiho ofizialen aurka joango litzatekeen hori, eta ideia foucaultiarrek jarraituaz, hutsune, bihurtune, errepikapen eta aurkako ideien arabera antolatua legoikeena (Dressler, 2016). Wolfgang Ernstek aipatzen duen moduan, bereziki XXI. mendean bogan dagoen kontzeptua da anartxihoarena. Izan ere, behin artxihoaren botereak ulertu eta barneratu ostean, artxihoaren legeen eta honen boterearen inguruko lilura moduko bat zabaldu baitzen bereziki artearen eremuan. Honela bada Ernst hitzetan, anartxiho kontzeptuarekiko egun dagoen halako obsesio horrek artxiho tradizionala “*ex negativo*” sortuko luke (Ernst, 2013: 8-9). Azken finean beraz, ia ulergaitzak diruditen eta ordena zehatzik gabeko material multzo ikaragarri gisara definitzen da anartxiho. Modu honetan, Ernst berak ipintzen dituen adibideak aintzat hartuaz, artisten estudioetako objektuen pilaketak edo idazleen idazmahaiak anartxihoak izango lirakeke besteak beste⁵⁶ (Ernst, 2005: 101).

56 Denborarekin, anartxiho kontzeptuaren inguruko definizio berriak ere sortzen joan dira, hala nola, Tellok berriki proposatu duena legoke, artxihoetan plasmazten den eta mugatzen duen kontrol soziala apurtzen duen mugimendu gisara definituaz terminoa, alegia, azken finean, errebolta edo matxinada gisara (2018: 267-268). Hala eta guztiz ere, azpimarratzekoa da definizio hau erabat berria

Baina ez Derridaren teoriek, ezta Pedro G. Romerorenek eta Foucaultenek ere, ez dute gorputzaren garrantzia kontsiderazioan hartzen artxiboarekiko erlazioan, alegia, besteak beste aurrez aipatutako ukimenaren erabileraren garrantzia, dokumentuak eskuekin hartu eta aukeratzearena. Teorialari guztiek artxiboa izate isolatu gisara analizatu eta zehazten dute, giza gorputzarekiko izan ditzakeen kontaktuak apenas kontuan hartuaz, eta gehienez ere, begiradarekiko harremanean jarriaz. Foucaulten teoria hauek aztertzerakoan, bereziki begi-bistakoa da autoreak artxiboaren barnean kokatzen diren dokumentuen arteko asoziazio eta interkonexioei ematen dien garrantzia. Baina ez du inongo momentuan ekintza bera aztertzen, alegia, enuntziatu berriak egiten dituzten interkonexio horiek nola ematen diren, eta beraz, norik egiten dituzten enuntziatu berri horiek. Eta hain zuzen ere, istant horretan datza gorputzaren garrantzia. Presente dagoen gorputzik gabe, besorik eta eskurik gabe, begirik gabe, konexio eta lotura horiek sortzea ezinezkoa bailitzateke, dokumentuak hautatzeko prozesua oso nekagarria eta ia ezinezkoa litzatekeelako soilik begiek egin beharko balukete.

Hala ere, azpimarragarria da, gorputzaren presentziaren garrantziaz ez direla soilik teorikoak ahazten, baizik eta badirudi komisarioak beraiek ere oharkabean igaro zutela. Aimar Arriolak berak elkarrizketa batean begirada goraipatzen baitzuen erakusketa areto batean esanahi berriak ekoizteko beharrezko elementu bakar gisara, eta horri lotuta, artxiboari zegozkion dokumentuak ikusgarri ipintzearen garrantzia nabarmentzen zuen ezagutza sortzeko prozesu horretan bertan bisitarien gorputzen presentzia eta garrantzia alde batera utziaz (2016). Honela, eta erakusketa diseinuak sortzen zuen gehiegizko estimulazioaren bidez, begia eta begirada, aretoan erakusgai ipinitako informazio kantitate izugarria zela eta asebeteta gelditzen ziren, eta dokumentuen hautaketa burutzeko gorputzaren laguntzarik gabe, eta bereziki eskuen laguntzarik gabe, hura aktibatzea eta enuntziazioak sortzea lan zaila bilakatzen zen.

dela, eta ondorioz, Equipo reren ulermena Pedro G. Romero eta Ernstek proposatutako kontzeptutik hurbilago zegoela zalantzarik gabe.

Kearen artxibogileak (2016-2019)

Proiektu honen erakusketa 2018ko ekainaren 6an inauguratu zen, eta urte bete martxan egon ostean, 2019ko uztailaren 5ean itxi zituen ateak. Berau Tabakalerako espazio berezi batean burutu zen: Bodegan. Tabako fabrika zaharra martxan zegoen garaiko izena mantendu duen espazio bakarra izateaz gain, jatorrizko hainbat elementu arkitektoniko mantendu ziren areto bakarra da hau. Modu honetan, bai espazioa bera, baina baita bertan erakusgai zegoen proiektua bera ere, ardatz komun berean oinarritzen ziren, bi elementuak eraikiaren oraina eta iraganaren lokailu bilakatu baitziren, publikoak iraganeko Tabako fabrika, eta egungo Tabakaleraren arteko harreman, ezberdintasun eta espazioak jasandako eraldaketen inguruan hausnarketa bideratzeko gako izanik.

Proiektua Tabakalerako bitartekari taldearen, alegia, Leire San Martin eta Ana Revuelta, Sahatsa Jauregi artista eta hainbat zigarrogileen artean eraman zen aurrera, baina nahiz eta aipatu bezala 2018an inauguratu erakusketa, proiektua jada 2016tik aurrera abian zegoen.

Proiektuaren hasieraz hitz egiteko, espazioari berari egin behar zaio erreferentzia: Bodegari. Hasiera batean, 2014. urte inguruan, *espacio de origen* izena ipini zioten, eta bitartekariak garaian Tabakalerako zuzendari zen Ane Rodrigezen gonbidapena jaso zuten arkitektonikoki jatorrizko ezaugarriak mantenduko zituen espazio horren inguruan fabrikako langileak izan zirenekin zerbait egin zezaten. Izan ere, 2008an hasita, *Egiatik* izeneko proiektu bat garatu baitzen auzoan, eraikina oraindik ere obra lanetan sartu gabea zelarrik, eta proiektu horren barnean *Okupagraf* izeneko kolektibo batek Tabako fabrikari buruzko proiektu bat egin zuen, langile ohiei elkarrizketak eginaz, argazkiak jasoaz, eta material guzti honekin azkenik erakusketa bat burutuaz fabrika zaharraren eraikinean. Bestetik, hasierako urte haietan, hezkuntzaren alorrean San Martin eta Revuelta soilik zeuden, baina bikoteak ere argi zuen egin beharreko proiektua, eraikina fabrika izatetik, kultur arloko instituzio izateko prozesuan jasandako aldaketen ingurukoa izan behar zuela. Beraz, aurretik *Okupagrafek* jasotako materiala izan zen beraientzat abiapuntua, eta bertatik hariari tiraka hasi ziren (San Martin eta Jauregi egindako elkarrizketa, 2019).

Materiala aztertzen eta haren inguruan pentsatzen hasi ziren, eta tartean zigarrogile ohien zerrenda bat zegoela ikusirik, bertako kontaktuetara deitzen hasi ziren, haiekin harremanetan jarri nahian. Hala ere, azken egiteko honi heldu aurretik, bitartekariak hausnarketa handiko prozesua igaro zutela aitortzen du San Martinek: “asko pentsatu genuen, zergatik ari gara deitzen, zer egin nahi dugu, zer lortu nahi dugu, nondik abiatu, etab.” (San Martin eta Jauregiri egindako elkarrizketa, 2019).

Bestetik, hasieratik argi zuten beste kontu bat zera zen, zigarrogileen komunitatearekin ez ezik, artistekin ere lan egin nahi zutela proiektuan, honela komunitate, artista eta bitartekarien artean sortzen zen hiruki formako erlazio batean oinarrituta lan eginaz. Marion Cruza eta Pablo Marterekin lan egitea ideia ona izan zitekeela pentsatu zuten, Cruzak hezitzaileei interesgarriak iruditzen zitzaizkien narrazioen eraikuntzaren inguruko lan eta hausnarketa plastikoak eginak baitzituen lehendik ere, eta Martek ere zinetik memoriaren gaia asko zuen landua (San Martin eta Jauregiri egindako elkarrizketa, 2019).

Modu honetan, eta zigarrogileei deitzen ari ziren horietako batean, dei bat jaso zuten hezitzaileek, haiekin kafe bat hartzera joateko gonbita egiten zitelarik, eta honela burutu zen lehen elkartzea Pablo Marte, Marion Cruza, Leire San Martin eta zigarrogileen artean. Eta une hartatik bertatik konturatu ziren langile ohientzat fabrikaren gaia zerbait oso naturala zela, eta berehala hasten zirela argazkiak erakusten (San Martin eta Jauregiri egindako elkarrizketa, 2019).

Lehenengo garai honetako emaitza ikus-entzunezko bat izan zen. Bereziki, Cruza eta Marteren hausnarketetatik abiatutakoa izan zen, nahiz eta gidoia zigarrogile ohi eta aktorea amateurrekin eratutako espazio kolektibotik ere elikatu zen. Hala ere, hezitzaileek zalantza zuten bere egokitasunaz hezkuntza proiektu gisara, bitartekotza espazio bezala konplexutasunak baitzituen: artisten autoretza handia zuen lana izan zen eta hori zela eta zigarrogileak ez ziren bertan interpelatuak sentitzen. Horregatik, proiektu honetatik abiatuta beste espazio bat sortzeko nahia segituan agertu zen, izan ere, lehen pausu honetan, oso indar handia hartu zuen espazio afektibo bat mamitu zen, zeina ezinbestekoa izan zen gerora ere lanean jarraitzeko. Espazio afektibo hori gakoa izan zen, eta lanean jarraitzeko

abiapuntutzat hartu zuten, nahiz eta bertatik garatuko zen prozesuak ez erantzun askotan hezkuntzatik zituzten lan prozesu eta emaitzei (San Martin eta Jauregiri egindako elkarrizketa, 2019).

Mañana Goodbye izena hartu zuen ikus-entzunezkoa hura burutu ostean, 12 kapitulu ezberdinez osaturik zegoenez, hilabetero, Bodega espazioan atal bat proiektatzen hasi ziren, berau Miren Jaiorekin batera garatutako programa paralelo batekin osatuaz. Horieta batean, Teresa Lanceta etorri zen Alacanteko zigarrogileekin egindako proiektua aurkeztera, eta Lancetak ekarritako materiala ikusi ostean, Donostiako zigarrogileetako batek, Clarak, oraindik ere esateko asko zutela eman zuen aditzera. Eta une hartan, proiektuarekin aurrera jarraitzeko unea iritsi zela erabaki zuten, azpigitulu bat erantsiaz: “elkarrekin lanean jarraitzen dugu”.

Honela, hilean behin elkartuaz jarraitu zuten memoriaren ideia elkarrekin garatuz. Elkartzeko Bodega espazioa erabiltzen segi zuten, eta egun batetik bestera, ia naturalki, zigarrogileak gauzak eramaten hasi zirela gogoratzen du San Martinek, ikaragarri gauza pila. Ondorioz, material guzti horren inguruan hausnartzen hasi ziren, harekin zer egin pentsatzen, azkenik artxibo bat eratzearen ideia sortu zelarik.

Urte beteko prozesuari eman zioten hasiera modu honetan: objektuak ekartzen, haiez hausnartzen eta ahal zen bezala ordenatzen hasi ziren gai batzuetan oinarrituaz. Prozesuaren inguruan gogoetak burutzeko hainbat gonbidatu ere ekarri zituzten, besteak beste Mertxe Trantxe, Marilo Fernandez eta Jorge Blasco Gallardo. Hauekin artxiboen inguruko irizpide ezberdinez hitz egiteko aukera izan zuten eta baita artxibo komunitarioaren ideiaz mintzatzeko ere besteak beste, beraien bisitak berebiziko garrantzia izan zuelarik proiektuaren gorpuztean; objektu pilaketa horren ondorioz, nahiz eta argi izan artxibo baten sortze prozesuan barneraturik zeudela zigarrogileak, oraindik ere ez baitziren artxibogile kontsideratzen. Bestetik gainera, argi zuten ez zituztela material historikoak soilik ipini nahi prozesuaren emaitza gisara burutuko zuten erakusketan, baizik eta berriak, alegia egungo objektuak erakusteak ere berebiziko garrantzia zuela sortu nahi zuten kontakizuna bideratzeko. Honela

bada, Fernandez eta Blasco Gallardoren ideiei jarraituaz, eta artxibo tradizionalen *modus operandi* alboratuaz, objektuen jatorriaren printzipioari begiratu orde, haien aspektu afektiboetan arreta jartzeari ekin zioten, eta materiala hauen arabera klasifikatzeari. San Martinek adibide gisara ipini zuen bezala, adibidez, argazki baten egileari garrantzia eman beharrean, argazki hura urte luzeetan gorde zuen pertsonari erreparatzen zioten; edo uniforme bati, objektu huts gisara garrantzia eman beharrean, uniformeei egiten zizkieten aldaketetan jartzen zuten arreta. Proiektu honekin beraien helburua ondorengo kontzeptuetan hausnartzea baitzen:

“cómo colectivamente podemos restituir memorias, podemos hablar de la historia en otros términos, que si no parece que el relato oficial es el único que vale y que solo hay una Tabakalera. Y queríamos generar un espacio que indicara que había muchas Tabakaleras, que nosotros hemos propuesto una mirada, que también es una, entre muchas, y que se trata de eso, de ir activando unos procesos colectivos y transversalmente ir hablando de miles de cosas; de la cuestión de la mujer en el trabajo desde el feminismo, etc.” (San Martín, 2019).

Beraz, argi gelditzen den bezala, bitartekarien interesa ez zetzan Tabakalerako fabrikako kontakizuna transmititzean soilik, baizik eta iragana eta orainaldiaren arteko hausnarketa bideratzean. Eta horretarako, bi denbora tarteen arteko gurutzaketak egitea ezinbestekoa zen. Azken finean, narrazioak eraikitze moduen inguruko hausnarketa bultzatu nahi zuten, eta helburu hori lortzeko artxibo ofizialetan biltzen ez diren materialak jasotzea ezinbestekoa zen. Modu honetan, artxiboa egiten ari zirenaren kontzientzia hartu zuten pixkanaka, baina ez artxibo tradizional bat, baizik eta artxibo komunitario bat baizik (San Martín, 2019).

Bi motatako materialez osatu zuten artxiboa oro har. Batetik, lan-prozesuan zehar sortutako material berriekin, eta bestetik, langile ohiek urte luzeetan etxean gordetako jatorrizko materialekin. Ondorioz, proiektua kokatzen zen bi esparruekiko, alegia, artxiboarekiko eta erakusketa eremuarekiko, arrotzak ziren materialak zituzten eskuen artean. Leire San Martinek berak zion moduan,

proiektu honen bidez: “etxeke artxiboak ireki zituzten; berez, jendaurrean erakutsiak izateko asmorik gabe gordeak izan ziren objektuak, baina urteak igaro ahala, garrantzitsu bihurtu direnak eta gure iraganaren irakurketa kritikoa egiteko aukera ematen dutenak, eta beraz, baita gure orainaldiarena ere” (Kearen artxibogileak. Tabakaleraren memoria bizia, 2018).

Aipatu beharrekoa da, ibilbide horretan, alegia Tabako fabrika bat izatetik Kultur fabrika bihurtzerako egindako bidean, egoera traumatiko asko egon zirela, zigarroegile askori izugarri kostatu zitzaielarik bizitza berri batetara egokitzea, eta beraz, memoria horiek irudikatzen zituzten objektu sorta horiek beraiantzat balore afektibo handia zuela kontuan hartzekoa da. Honela bada, prozesu guztian zehar gorputza eta materialen arteko erlazio horrek berebiziko garrantzia hartu zuen, eta hein batean, erakusketa burutzeko ideia ere honek indartu egin zuen, espazio jakin horiek material eta gorputzen arteko harremanak bizirik mantentzeko aukera eman ditzaketelako bitartekarien ustez; ez baitira asko mota honetako harremanak bermatu ditzaketen euskarriak. Liburuen kasuan adibidez, haietan materialak fotokopia eta orrialde bilakatzen dira zuzenean, objektuek beren izaera fisikoa galduaz (San Martin eta Jauregiri egindako elkarrizketa, 2019). Hala ere, hezkuntzatik sortutako proiektu bat izanik, argi zuten ez zutela arte garaikideari hertsiki loturiko erakusketa bat egin nahi, hori Tabakaleran beste esparru batzuetan jada egiten baitzen.

Gainera, badirudi *Mañana Goodbye* proiektuak ez ziela hiritarren eskakizunei behar bezala erantzuten memoria espazio gisara, eta hori zela eta espazioa birplanteatzeko beharra ere izan zuten, hiritarrek eskertuko zuten espazio bat sortu nahi zutelarik: Tabakaleraren beste historia bat planteatuko zuena, txikiagoa, bizipenekin, emozioekin, afektuekin eta gatazkekin askoz ere lotuagoa zegoena (Kearen artxibogileak. Tabakaleraren memoria bizia, 2018). Memoria eraikitzearen inguruan asko hausnartu zuten bigarren zati honetan, eta horri lotuta hainbat bisita eta ekintza ezberdin ere egin zituzten, adibidez *Fundación Cerezales Antonino y Ciniara* joan ziren, edo eta Madrileko Tabacalera (Archiveras del humo. Proceso de trabajo, 2018). Ekintza guzti horiek halaber, memoria berria sortzearen zati ziren, eta beraz, baita egiten ari ziren artxiboaren parte ere.

2017 amaieran Sahatsa Jauregi artista gonbidatu zuten proiektura bi arrazoiengatik San Martinen arabera. Batetik, bildutako objektu multzo horri forma zehatz bat emateko laguntza behar zutelako eta bere lana eta sasi-artxiboaren ideia nahiko gertu zeudelako. Eta bestetik, eta bereziki, jada taldea ezagutzen zuelako eta hori horrelako prozesu batean oso garrantzitsua zelako bitartekari entzat. Honela bada, Jauregi sartu zenean jada argi zuten objektu horiekin artxibo bat sortzen ari zirela, eta baita prozesu berriaren emaitza erakusketa bat izango zela ere. Erakusketa aurreko proiektuaren osagarria izango zen beti ere, eta ez haren ordezkoa (San Martin eta Jauregi egindako elkarrizketa, 2019).

Une horretan, hain justu, Jauregi memoria egiteko mahaia deitzen zioten horretan -Bodega espazioan kokatua zegoena- bilduta zituzten objektu guztiak modu bertikal batean paneletan ipintzea proposatu zuenean hasi zen forma hartzen artxiboa Leire San Martinen ustez (34. irudia). Ekintza honen helburua

bikoitza izan zen artistaren hitzetan: batetik, bilduta zuten materiala ikusgarriagoa izatea ahalbideratzen zuen keinu honek; baina bestetik, zigarrogileei Bodega espazioan batetik bestera ibiltzea behartzen zien, modu honetan, haien eta espazioaren artean ere harreman fisiko bat bideratuz (San Martin eta



34. irudia. Zigarrogileen taldea panel bertikalekin lanean.

Jauregi egindako elkarrizketa, 2019). Eta nahiz eta hasieran posizionamendu aldaketa hau lanerako estrategia bezala erabili zuten, azkenean erakusketaren azken gauzakerako ere aplikatu zuten aztertuko dudako moduan. Honela, lan egitearen prozesua eta erakusketa bera eratzearena batera eman ziren ia, aldiberekotasunean, eta modu oso natural batez proiektua bera beraiena eginaz, baina baita espazioa bera ere. Prozesu honetan, artistaren hitzetan Pili Jauregiaren (beste zigarrogileetako bat) ekarpenak ezinbestekoak izan ziren, izan ere hark jada fabrikako langilea zen garaian bertako materialarekin jantziak, osagarriak, etab. egiten baitzituen, eta azken finean, proiektuari forma ematerako unean,

bere praktika amateur hori hartu eta txertatzeko keinua ere erabili zuten hein batean. Keinu hau modu metaforiko batean ulertu zuten, baina baita modu fisiko batean ere, panelak titulua ematen zieten tipografiak adibidez filtroekin egitea erabaki baitzuten (San Martin eta Jauregiri egindako elkarrizketa, 2019) (35. irudia).



35. irudia. Panel bertikalen xehetasuna erakusketa aretoan.

Hala ere, panel bakoitza titulu baten inguruan eta beraz gai baten inguruan egituratu zuten arren, hauetan sar zitezkeen edukiak oso zabalak ziren, zenbaitetan anbiguotasunarekin ere jolastuaz. Honek ere narrazioak sortzearen modu eta prozesuen inguruan hausnartzeko beta ematen zuen, eta aurrez aipatutako narrazio ofizial ertsi eta ikuspuntu bakarrekoak ekiditekoa. Hortaz, tituluetako bat adibidez *Salidas y entradas* izan zen, eta bertan Tabakalera fabrikako ateak ehundaka emakumek zeharkatzeak sortzen zuen espektakulua⁵⁷ jasotzeaz gain, fabrian egiten ziren bestelako sartu-irteerei ere erreferentzia egiten zitzairen. Adibidez, langileek tabako kartoieta ezkutatuta bidaltzen zituzten mezuak ere jasotzen ziren, baita paper horietako bat jaso zuen tabako-dendako saltzaile batek bueltan erantzunarekin bidalitako postala ere⁵⁸.

57 Zigarrogileek beraiek aitortzen dute, hainbat gizon lan ordua baino lehen joaten zirela lanera beraiek arrapala nola igotzen zuten ikusteko (Alonso, 2018).

58 Beste oholetan hainbat gai landu zituzten. Horietako bat *Adentros del trabajo* izenekoa zen. Bertan Clara Alvarez langilearen 1987ko nomina topatu zitezkeen, baita Tabakalera berriko hezitzaile batena ere, eta konparaketa eginaz, zigarrogilearen lan-baldintzak dezente hobetoagoak zirela ikusi zitezkeen. Beste bat *Mujeres que trabajan juntas* zen, genero ezberdintasunak azpimarratzen zirelarik bereziki, emakumeez sufritzen zituzten murrizketa gogorrak islatuaz: adibidez, hainbat kontratuetao klausula batek ezkontzea galarazten zien edo haurdun gelditzea. Beste ohol baten izenburua *A pie de máquina* zen, non erabiltzen zituzten makina ezberdinen argazkiak biltzen baitziren: pikatzailearenak, biltzaileak eta paketatzaileak; baita lanerako erabiltzen zituzten objektuak ere, adibidez atzandela, -azkazalen artean tabakorik ez sartzeko behatzean ipintzen zuten titarearen antzeko objektu bat-. *Colectividad* zen beste baten izena, bertako langileen arteko lagunartea islatzea helburu zuena, ospakizun eta urtebetetzetako askari handien argazkiak egonaz. Beste oholak *Materiales en deriva* zen, beste gauzak



36. irudia. Zigarrogileak panel bertikaletan objektuekin lanean.

Bestetik, prozesua oso DIY bezala definitzen dute bai artistak, baita bitartekariak ere. Oholak erosi eta objektuak bertan zuzenean jartzen hasi ziren. Hasieratik zuten artxiboa zurruna ez izatearen helburua, material gehiago topatuz gero bertara gehitzeko aukera eskaintzekoarena, eta horri erantzuna emanaz, imanak erabiltzea erabaki zuten objektuak bertan ipintzeko.

Horretarako, oholak pintura imantatuz margotu zituzten, eta honek objektuak bertan ipintzeko ekitza bera asko erraztu zien, edozein baita gai iman bat hartu eta ohol batean ipintzekoa; ez zen inolako abilezia teknikorik behar, eta beraz, oso eroso izan zen zigarrogileentzat bereziki (36. irudia). Bitartekarientzat berebiziko garrantzia zuen prozesu guztia zigarrogileek zuzenean parte hartzeko modukoa izateak. Baina, imanak erabiltzearen helburua ez zen soilik oholak eratzerako prozesura mugatu, materiala nahi bezala mugitu ahal izatearen aukera hori bera erakusketara ere eraman nahi izan baitzuten (37. irudia). Honela, erakusketa martxan zegoen bitartean jendeari ere dokumentuak hartu eta ohol batetik bestera mugitzeko aukera eskaini nahi zitzaion, ohol ezberdinen arteko eta material ezberdinen artean sortu zitezkeen harremanak oso zabalak baitziren.



37. irudia. Panelen imanen erabileraren xehetasuna.

Beraz, instalazioaren asmoa bisitariak aurrez proposatutako egituran eta antolaketan sakontzea zen, materialak berrinterpretatuaz, berrantolatuaz, birsailkatuaz, birkolokatuaz eta material berriak ekarriaz, eta ondorioz, egiteko aprobeztatutako materialak agertzen zirelarik bertan, adibidez zenbait zigarrogilek mozorroak edo belarritakoak egiteko erabiltzen zituzten fabrikako materialak. *Aperturas y cierres* izeneko bat ere bazegoen, besteak beste 2002ko fabrikaren itxiera irudikatzen zena. Eta azken ohola berriz *Afuera del trabajo* izeneko zena, Egia auzoarekin fabrikak izandako erlazioa islatzeko helburua zuena.

Tabakaleraren inguruan sortzen ari ziren narrazio berriak aberastuaz. Artxiboa komunitatea bera eraikitzen jarraitzeko leku gisara proposatu nahi izan zuten, ez soilik fabrikako langile ohien artean, baizik eta hiriko beste eragile eta auzoko bizilagunen kolaborazioarekin batera (Kearen artxibogileak. Tabakaleraren memoria bizia, 2018). Proiektuaren helburua jendeak bertako materiala manipulatzearena zenez, eta artxiboan bildutako objektuak hauen jabeentzat afektu handikok zirenez, materialen kopiak ipintzeko hautua egin zuten.

Mugikortasun izaera hori bestalde, oholetara ere igorri nahi izan zuten, eta hori dela eta hasiera batean altzari gurpildunak egin zituzten, bisitariek egitura ere mugitzeko aukera izan zezaten, baina azkenean, *Mañana Goodbye*ko bideo zatiak haietan ipini zituztenez, eta hauek erakusgai zeuden aparailu elektronikoetako kableak sabaira lotuta zeudenez, mugikortasun hori errealia baino sinbolikoagoa izan zen (38. irudia).



38. irudia. Kearen artxibogileak erakusketaren ikuspegi bat.

Azkenean, mugikortasunaren mugak ikusirik, gai ezberdinetako harremanak oholen atzean irudikatu zituzten: kode batzuk sortu zituzten ohol bakoitzari bat atxikiaz, eta kode horien bidez hainbat konstelazio eratu zituzten. Hauek,

erakusketa ikusita eta aretoan beti egoten zen bitartekariaren laguntzaz, hausnarketa sakonagoa egiteko aukera ematen zioten bisitariei (San Martin eta Jauregi egindako elkarrizketa, 2019).

Baina erakusketa burutzearen prozesua oso DIY izateaz gainera, izaera amateurra edo espontaneo ere izan zuen. Hori ederki ilustratzen duelarik, adibidez, Oñatiko artxibora joan ziren batean, -Tabakalera fabrika zaharreko dokumentu eta artxibo ofizial guztiak bertan mantentzen baitira-, bertan, fabrika zaharreko loreontziak ikusi eta, birritan pentsatu gabe, eskatu eta erakusketa aretora ekartzearen pasarteak (San Martin eta Jauregi egindako elkarrizketa, 2019) (39. irudia).



39. irudia. Kearen artxibogileak erakusketaren ikuspegi bat loreontziekin.

Izaera hori bera islatzen zuen aretoko beste elementuetariko bat erakusketa areto tradizionaletan egon ohi ez den beste gune batek azpimarratzen zuen, hain zuzen ere, sofen txokoak. Nahiz eta praktikoki baino gehiago sinbolikoki funtzionatu zuen lekua izan, oso gune garrantzitsua izan zen zigarrogeleentzat hau, nolabait espazio hura beraiena zela erreklamatzeko erabili baitzuten. Beraiek proposatutako lekua zen, nahi zutenean bertara joan eta lasai egoteko txokoa, kafe bat ere hartzeko aukera ematen zuena -kafetera bat ere erosi omen zutelarik horretarako-, eta zumitzezko sofak ere beraiek eramanak izan ziren, haietan ipinitako kuxinak

beraiek eginak izan zirelarik, lantegian erabili zituzten mantalekin⁵⁹.

Azken finean proiektuaren garapena ulertzeko, haren erroa izan zen elementua azpimarratu beharrean gaude: kolaborazioaren ideia. Hasieratik bitartekarien asmoa beraien arteko hierarkiak alboratzea izan zen, eta ahalik eta botere harreman horizontalenen bidez burutzea berau. Honela, zenbait hautu, adibidez oholak gorritz pintatzearena, zigarrogileek hartutako erabakiak zirenez gero, eta nahiz eta bitartekari eta artistaren gustukoak ez izan, horiek errespetatzeari garrantzi handia eman zioten, beraien botere posizioaz aprobetxatuaz bestelako erabakiak inposatu ordez (San Martin eta Jauregi egindako elkarrizketa, 2019). Hala ere, azkenik mamitu zen kolaboraziozko, errespetuzko eta konfiantzazko esparru hau ez zen egun batetik bestera sorturikoa izan, baizik eta garapen baten emaitza izan zen. Hasiera batean, zigarrogileen jokaera hierarkia horren baitan posizionatzea izan baitzen; San Martinek dio honelako esaldiak oso ohikoak zirela: “nosotras traemos, y vosotras ya pondréis”, baina ondoren, denborarekin, bilerekin, topaketekin, elkar entzunaz, etab. benetako kolaborazio erreala sortzea lortu zuten ahotsen maila ezberdinak kontuan hartuaz.

Eta honen ondorioz, erakusketaren beraren izaera ere ez zen ohiko moduan hautemana izan, ezta instituziotik bertatik ere. Alde batetik, publiko eta bisitarietarako pentsatutako erakusketa bat izan zen, alegia areto bat zegoen non gauza eta objektu ezberdinak erakusgai zeuden eta bertara haiek ikustera joan zitekeen; eta proiektua bera egituratzerako garaian publikoaren pertzepzioa kontuan izan zuten. Baina bestetik, instituzioko orduko zuzendariak, proiektua ez zuen erakusketa bezala izendatzen, ohiko erakusketa tradizionalen kanonean sartzen ez zen proiektua zelako hain zuzen ere; erakusketa guneaz gain, tailer espazio bat ere bai baitzen, hots, biltzeko eta lasai egoteko espazio bat -bertan hilabetero biltzen jarraitzen baitzuen taldeak, besteak beste-.

Dena den, publikoaren aldetik harrera ona izan zuela azpimarratzen du San Martinek, eta horretan bereziki garrantzitsua izan zen Iñigo Benitoren presentzia:

59 Azken ekintza hau, alegia lanerako mantalak hackeatzearena, jada fabrian lanean egon zirenean burutzen zuten ekintza batekin lotu zitekeen zuzenean, izan ere, badirudi hauek oso deserosoak zirela, bereziki gizonezkoentzat pentsatutakoak zirelako, eta nahiz eta debekatuak egon, ohikoa zen haietan emakumeek aldaketatxoak egitea (San Martin, 2019).

aretoan bitartekari lanak egiten aritutako pertsona. Badirudi berebiziko inportantzia izan zuela beti pertsona berdina egoteak aretoan publikoarekiko harremana sortzeko eta proiektuaren inguruan jende ezberdinarekin hitz egiteko. Benito, gainera, proiektua burutzeko sortu zen komunitatearen parte izan zen, tarteka zigarrogileen saioetan egon izan zelarik, eta beraz, proiektua ere barrenbarrenetik ezagutzen zuen.

Kritikak ere izan zituen erakusketak, zenbait bisitari ez baitzen oso interpelatua sentitzen bertan irudikatutakoarekin, azken finean zortzi zigarrogileen artean buruturiko proiektua baitzen⁶⁰. Baina honen aurrean, bitartekariak artxiboaren izaera irekia azpimarratzen zieten bisitariak, hau da objektu berriak jasotzeko prest zegoen sistema zela, eta beraz interpelatuak sentitzen ez ziren horiei ere euren materialak ekartzeko gonbita egiten zieten. Modu horretan, beraien ikuspuntu eta istorio propioak ere eraikitzen hasitako narrazio hartara gehituko lirakekeelarik. Hala ere, badirudi orokorrean oso harrera ona izan zuela, bazegoelarik adibidez behin eta berriz bertaratzen zen jendea (San Martin, 2019), eta zenbakieki zegokionez ere emaitza onak emanaz (San Martin eta Jauregiri egindako elkarrizketa, 2019). Gainera, zigarrogileek asko eskertutako proiektua izan zen, beraien bizipenak erakustez gain, haiek balioan jartzeko ere baio izan baitzieten.

Bestetik, eta nahiz eta forma ematerako garaian Sahatsa Jauregiren ekarpenak ezinbestekoak izan, proiektua burutzen ari ziren bitartean, bai artisten eta baita bitartekarien buruetan ere, hainbat erreferente presente izan zituzten. Aby Warburg adibidez erreferente garbi gisara aipatzen dute, bai Jauregik baita San Martinek ere, baita Jorge Blasco Gallardo, Pedro G. Romeroren *Archivo FX* proiektua, edo Foucault ere. Azken hau bereziki edukiak osatzerako garaian izan zuten kontuan, eduki gizatiarreko artxiboa egin beharrean, giza-artxibo bat sortzeko ideari lotuta, alegia, gaiari baino edukiari garrantzi handiagoa emango ziotela erabakitzerako orduan. Baina bereziki Jorge Blasco Gallardok editatu zuen

60 Nahiz eta komunitatearen nukleoa zortzi zigarrogileen artean osatu, egiten zituzten bilera eta saioak izaera irekikoak ziren, eta nahi zuena joan zitekeen nahi zuenean. Horrez gain, modu aktiboago batez zenbaitetan gonbidapena ere luzatzen zioten jende ezberdinari; besteak beste, saio batetara auzoko eragile batzuk etorri ziren, edo beste batzuetan ohikoak ez ziren beste zigarrogile batzuk. Asmoa, komunitatearekin lanean jarraitzeaz gain, komunitate hori haztea eta elikatzea baitzen. (Leire San Martin eta Sahatsa Jauregiri urriak 8an egindako elkarrizketa).

Archivar (2017) liburuak eragin zien gehien bitartekariei. Haren bidez, artxibo tradizionalaren funtzionamendu historikoa ezagutzeko aukera izan zuten, bai arkitekturaren aldetik, baina baita bertaratzen diren gizakiekiko harremanei dagokienez ere; interes berezia ipini zutelarik elementu hauek artxiboko edukian eta bertatik sortzen den ezagutzan duten eraginean. Irakurketa honen ondorioz, edukiari erreparatzea, eta objektuen klasifikatze irizpideak kontuan hartzeaz gain, berau kontsultatzeko erabili zen espazioari ere arreta jartzearen garrantziaz ohartu ziren (San Martin eta Jauregiri egindako elkarrizketa, 2019). Alegia, azken batean artxibo *queerra* eta feminista izatea nahi baldin bazuten, artxiboak bere osotasunean modu honetan funtziona zezan, espazioak ere izaera berekoa izan behar zuela ohartu ziren.

Erakusketa bukatuta, materialak modu digitalean eskuragarri ipintzeari ekin zioten, artxiboa online ipiniaz, Tabakalera eta Makusiren -Tabakalerako online artxiboa- web orrialdeetan⁶¹, eta artxiboak bizirik jarraitzeko aukera izanaz honela (San Martin, 2019).

3.3. ARGILUNAK

Euskal testuinguruan artxiboaren ideia inguruan artearen esparruan burutu diren praktikak aztertuta, hainbat ondorioztapenetara iritsi naiz. Lehena, eta argiena agian zera izan daiteke, *modus operandi* honen asimilazioak artearen esparruan, testuinguru globalarekin aldaratuta baduela antzekotasun nagusi bat. Eta hori zera da, bi kasuetan berriztapen hauek lehenik eta behin arte praktikan edo arte ekoizpenetan hasi zirela txertatzen, Erreakzioaren lehenengo fanzinearen kasuan ikusi dugun bezala, eta jarraian, praktika hau pixkanaka arte ekoizpenen testuingurura asimilatzen zihoan heinean, komisariotzaren praktikan ere aplikatzera igaro zirela. Nolanahi ere, ukaezina da bi kasuetan atzerriko

61 Tabakalerako Makusi online artxiboan *Kearen artxibogileak* proiektuaren inguruan biltzen den informazioa kontsultatu nahi izanez gero, ondorengo esteka erabili daiteke: <http://makusi.tabakalera.eu/buscar?iShowRows=12&categoria=1&query=archiveras+del+humo> (2020.02.20an kontsultatua).

ekoizpenek izandako presentzia eta garrantzia bertako testuinguruan; bai artearen ekoizpenari dagokionez, zeinetan 90. hamarkadan *Informationsdienst/Information service* proiektuaren ezagutza erabat baldintzagarria izan baitzen; eta baita 2000. urtetik aurrera komisariotzaren alorrean ere, non atzerrian ekoiztutako *Re.Act. Feminism #2. A performing archive* proiektuak mota honetako erakusketei atea ireki zien gure testuinguru hurbil honetan.

Hala eta guztiz ere, ezin dezakegu ahaztu artxiboaren estetika eta izaera testuinguru artistiko globalean txertatzearen garapenaren eta euskal testuinguruan eman zen garapenaren artean ezberdintasun nagusi bat egon zela. Eta hori zera da, euskal testuinguruan bereziki modu honetako proiektuak teoria feministei lotuta azaldu zirela eta komisariotza praktikanantzko jauzia ere teoria berak jarraituaz burutu zela. Honela, aztertu dugun moduan badirudi gertaera hau ez zela kasualitate hutsa izan, izan ere, posizionamendu feministek artxiboan oso elementu eraginkor eta ahalmentsua ikusi baitzuten tresna politiko bezala funtziona zezakeena, bereziki 90. hamarkadatik aurrera.

Arnastearen garrantzia

Aztertutako proiektu gehienetan, artxiboa bera burutzeko ekintzak jarraibide tradizioaletatik oso urrun kokatzen direla ikusi da, zeinetan agian erradikalena *Kearen artxibatzaileak* proiektua izan daitekeen. Bertan, beraien artxiboa osatzeko atea oraindik ere irekirik mantentzeaz gain, Tabako fabrikarekin lotutako ia edozein material jasotzeko helburuarekin jarraitzen dute, objektu horiek artxiboaren zati izateko irizpide oso zabalak ipinirik, ia inongo mugarik gabe, baldintza bakarra, eraikinaren historiarekin erlazioa izatea litzateke. Ildo berean koka dezakegun beste adibidea Pripublikarren *Optikak* proiektuaren kasua izan daiteke. Bertan proiektuaren zati izateko artistek proposatutako galderen erantzunek bi premisa oso zabal bakarrik jarraitu behar baitzituzten; hain justu erantzuna bi lengoia ezberdinen bidez igortzea: argazki baten bidez eta idatzita. Edo *Wiki-historiak* proiektua bera ere aipa dezakegu, zeinetan artxiboa osatzeko burutu behar zen online bidezko edizioa erabat zabaldurik baitzegoen hura erabili eta bertan bere ekarpena egin nahi zuen edonorentzat.

Honela bada, eta egite modu horiek kontuan hartuta, alegia, artxiboak sortzeko metodologiari arreta ipiniaz, artxibo tradizionalak eratzeko prozesu eta jarraibideetatik nahikoa urruntzen dira aztertutako proiektu hauek. Izan ere, historikoki artxiboak biltze prozesu sistematiko, hertsia, zorrotz eta selektiboen bidez sortuak izan dira, haietan zer bildu, zer aukeratu eta zer kanpoan utzi erabakitzeke filtro edo galbahe finak izan dituztelarik, eta beraz, bertan sartzen zenaren inguruko kontrola erabatekoa izanik. Aldiz, aztertu ditudan proiektuetan justu kontrako efektua eman izan da. Galbaheetako zuloak zabaldu egin dira, ikaragarri, ia desagertzeraino. Preseski, hautaketa selektiboa atzean utzi eta aspiragailu baten moduan sistematizazio, hautaketa eta filtro guztiak albo batera utziaz Appaduraik proposatzen duen “arnaste ahalmena” ahalbideratuko litzatekeelarik honela⁶². Teorialariak proposatzen duen moduan, iraganean jende arruntak sarbiderik izan ez duen informazio kantitate izugarria haien esku ipiniko litzateke, etorkizunari begira gizarte modu berriak irudikatzeko aukera izango luketelarik era honetan, askatasun esparru berriak -alegia, lasai arnasteko lekuak- sortuz (Appadurai, 2004: 59-84). Beraz, artxiboek duten hautaketa botere horrekin apurtuko litzateke, hauen izaera demokratikoagoa, zabalagoa eta inklusiboagoa eginaz zalantzarik gabe. Kontakizun bakarraren aurrean, hamaika istoriori lekua egingo litzaike, eta koherentzia, osotasuna eta batasuna bilatu beharrean, kontraesan eta zalantzei ere atea irekiko zitzaizen. Artxiboak honela, identitate jasangarriak sortzeko tresna interaktiboak bilakatzeko gaitasuna dute, behar gehien duten, edo gizartean zaugarrien diren taldeei arnasteko aukera bermatzen dien sistema⁶³.

Arnastearen garrantzia, arnasa hartzekoarena; arnasa lasai hartuz lan egitearena. Proiektuak ez dira egun batetik bestera egindakoak izan, presaren presaz, azkartasunez, ekoizpen sutsuaren denborak haien jabe eginaz. Eta hau bereziki komisariotza proiektuetan arreta jartzen badugu are eta argiago ikus daiteke. Beste egiteko modu batzuen bidez saiatu dira artxiboak egiten. Ez soilik

62 Nahiz eta “arnaste ahalmena” Appaduraik bereziki baliabide elektronikoen bidez eskuragarri ipinitako artxiboari zuzendurikoa izan, kasu honetan erakusketa aretoetan aurkeztutako artxiboari ere aplikatu daiteke; espazio honek ere artxiboari Internetek eman dakioken publikotasuna eskaintzeko aukera bermatzeko ahalmena baitauka. (Appadurai, 2003).

63 Kasu honetan nahiz eta Appadurai bereziki migratzaileei buruz ari den, emakumeen kolektiboari ere aplikatu daitekeen ideia da zalantzarik gabe (Appadurai, 2003).

hura eraikitzeko beharrezko materialarekiko bilketa sistema aldatuaz, ikusi berri dugun bezala, baizik eta prozesu bakoitza, eta prozesu horretan parte hartzen duten elementuetariko bakoitza zainduaz, eta horretarako behar adina denbora hartuaz. Horregatik proiektuek ez dute data jakin bat, baizik eta denboran hedatzen direnak dira. Fase ezberdinak dituzten proiektuak dira, proiektu luzeak eta eraginkortasunean itsutu gabekoak, azken etekin eta ekoizpenean soilik begiak jarri gabe, prozesua zaindu dutenak. Kolaborazioa eta parte-hartzea bezalako hitzak gako bilakatu dira hauetan, berriz ere artxiboen logikarekin apurtuaz; hortaz, sistema honen kontrolerako eta inposiziorako duen boterea zalantzan jartzeko indarra dute, hala nola ezagutza eraikitzeko forma berriak proposatzekoa, komuna den espazio batetik, elkar zainduaz eta elkar errespetatuaz; arnasa lasai hartzearen garrantzia ahaztu gabe.

Honela bada, ez da harritzekoa proiektu gehienen muinean komunitate hitzak hartzen duen presentzia azpimarragarria. Artxiboa azken finean tresna politiko gisara erabiltzeaz gain, askotan aitzakia gisara ere erabili delako. Aitzakia bat biltzeko, aitzakia bat sortzeko, aitzakia bat pentsatzeko, aitzakia bat harremanetarako eta saretzeak egiteko; komunitate berri eta indartsuak eratzeke. Proiektu gehienen asmoen artean irakurri dugu publikoarekin harreman estuak sortzeko asmoaren presentzia, baina publikoa kanpotiko agente huts gisara ulertzeaz haratago, proiektuaren beraren funtsa bilakatu izan da gehienetan, haien parte-hartzerik gabe, artxiboak bere izatearen logika eta helburuak betetzea ezinezkoa izan duelarik. Berriz ere artxibo tradizionalen ereduak apurtu eta zalantzan jartzeko modua izan da hau. Artxiboen sekretismoa, iluntasuna eta izaera itxiarekin apurtzekoa hain justu, eta bertako informazioa guztiekin partekatzekoa modu libre eta aske batez; espazio itogarrietatik libratu, eta arnasa aske hartuaz.

Aztertutako proiektuen bidez aukera berri guzti hauek sortu dira, artxiboa bera ez ezik komisariotza praktika ere beste termino eta baldintza batzuen arabera ulertzeko lagun diezaguketenak; dena den, proiektuen azterketak burutu ostean argi gelditu da feminismoak artxibotik espero zituen aukera guzti horiek ez direla edonola bermatzen erakusketa aretoetan, eta nahiz eta lan egiteko prozesuak eta sistemak aldatu, zenbait proiektuk ez zutela komisarioek edo artistek espero

bezain ongi funtzionatu.

Deskontrolaren beharra

Eta hain zuzen ere gakoa hortxe dago, erakusketa aretoetan. Espazio berezi hauek, bertan erakusgai ipintzen den objektu orori zuzen-zuzenean eragiten baitiote modu batera edo bestera, eta artxiboa ez da noski salbuespena izango.

Batetik, artxiboaren lekualdatze honen bidez tradizionalki atxikirik duen egiantzekotasunaren auraren biderkatzea lortu baitaiteke. Izan ere, ikusi dugu museo-instituzioek bertatik transmititzen diren diskurtsoak legitimatzeko gaitasuna dutela, eta beraz baita haietan erakusten den objektu ororen garrantzia azpimarratu eta haren gaineko sineskortasuna handitzekoa ere. Ezin ahaztu baitezakegu instituzio hauek tradizionalki ofizialtzat hartu izan diren diskurtso historikoak helarazteko tresna eraginkorrenetarikoak izan direla.

Eta bestetik, artxibo bat bere konfinamendutik atera eta erakusketa areto publiko batetara igarotzearen ekintzak oso estrategia efektiboa irudi dezake ikusgarritasuna lortzeko modu bezala, gainera, kontuan hartuaz ikusgarritasuna museoak gehitutako prestigioaz indartuko zela. Baina ikusgarritasunak alde onak dituen bezala, alde txarrak ere baditu; kontrol sistemaren eraginpean sartzea esaterako. Honela, artxiboa zeharrargitasuna bermatzen duen sistema bat izanik, ikusgarria eta ikusezina edo ikusgaitza denaren arteko oreka baten sorrera ahalbideratzen du, eta beraz, erabateko ikusgarritasunak sor ditzakeen kontrol sistemak ekiditeko balio dezake. Printzipioz beraz, erakusketa aretoak eta artxiboak tandem ezin bikainagoa sortzeko aukera eta elementu guztiak izan ditzakete eskura.

Gainera, artxiboak erakusketa areto batean ikusgai ipintzearen ekintzak artxiboak espazio publikora eramatea esan nahi du, artxiboaren konfinamendu tradizionaletik atera eta guztion begien aurrean erakusgarri ipintzea, aretoko bisitari bakoitzari irekiaz hura kontsultatzeko aukera. Modu honetan, arkitekturaren hormak erauzita, arkonte edo artxibozainei artxiboaren gainean tradizionalki eskainitako

kontrolaren bermea ere desagertzen da, eta sistema hauek ia kontrolaezinak diren botere gune bilakatzeko aukera jasotzen dute. Izan ere, artxiboen kontsulta inolako erregulaziorik gabe eskuragarri ipinita, dokumentuen gaineko analisi eta ikerketa anitzak egiteko aukera eskainiko luke irekierak, eta beraz, bertatik sor daitezkeen narrazio berri kontagaitzen sorrera ahalbideratuko luke, sistema kontrolaezina bilakatuaz, eta era berean sistema historiografiko patriarkalak zalantzan jartzeko aukerak bermatuaz.

Beraz, eta berriz ere printzipioz, artxiboaren lekualdatze honek alternatiba ezin hobea dirudi sistema historiko patriarkalaren aurrean beste motatako ezagutzak sortu ahal izateko, eta ondorioz, ofizialtasuna duen narrazio bakar horrekiko marjinetan kokatzen diren bestelako diskurtsoei, dagozkien historizazio eta legitimazio sistemetan sartzeko behar dituzten ikusgarritasuna, presentzia eta egiantzekotasuna eskaintzeko.

Bestalde, artxiboaren edukien berri ematen duen inolako aurkibide edo esku orririk izan ezean, -hainbat proiektuetan hautu hau egin dutelarik-, bertako enuntziatuen sorrera inongo kontrolik gabe gelditzen da, haren erabiltzaileek ere egindako bilaketak erabat intuiziozkoak eta ausazkoak izanik eta bilatzen ari den horren inolako zehaztasunik izan gabe inongo momentuan. Era berean, ezinezko bihurtzen da zehaztasun guztiak begien-bistan egotea, positibismoak hain maite duen bilaketa zehatzen eraginkortasun tasa ikaragarri jaitsiaz (Vismann, 2002: 527-528) eta benetako zeharrargitasunaren estrategia bermatuaz. Izan ere modu honetan, artxiboaren irisgarritasuna zatikakoa eta mailakakoa soilik izan daiteke, eta beraz, bisitariak ere beren kontsultak eta analisiak puntu jakin bateraino soilik egin ahal izango dituzte, puntu horretatik aurrera artxiboa berriz ere opaku eta laiotz bilakatuko delarik, hurrengo azterketa edo ikerketaren zain; prozesu honek erabat ezinezko bilakatzen duelarik egia absolutu, arrazional, objektibo eta totalitarioak sortzea.

Eta ezaugarri honek ere zuzen-zuzenean artxibo tradizionalen izaera ordenatuarekin erabateko talka egiten du, artxibozainen kasuan, beren artxiboetako dokumentutan dagoen informazioa ahalik eta kontrolatuen izan dezaten, eta sistemaren erabilera ahalik eta eraginkorrena izan dadin, mota ezberdinetako

katalogazio eta prozesuak aplikatzen baitizkiote artxiboen baitan zaintzen diren dokumentuei, ausa, zoria eta intuizioari ate guztiak itxita (Heusermann, Märkel eta Prätorius, 2002: 554). Modu honetan, katalogo, bilatzaile edo aurkibideek eskaini dezaketen sistematizazio honek artxiboek izan dezaketen zeharrargitasunaren funtzioa kolokan ipintzeko aukera izango luke. Egia baita artxiboaren barnean legokeen informazio guztia bere osotasunean ezagutzeko zailtasuna legokeela, artxiboek izan ohi duten izaera monumentalagatik, baina horretarako tresnak behintzat eskuragarri izanik, modu sistematizatu eta eraginkor batean eta bilaketa zehatzen bidez, haren eduki osoa arakatzeko aukera eskaintzen da. Ondorioz, lortu lezakeen ikusgarritasun oso horrek, haren gaineko kontrola burutzeko bidea irekiko luke (Bacon, 2013: 90). Kurioski, aztertu ditugun proiektu gehienetan informazioa ordenatu eta klasifikatzeko joera handia egon dela aipatzekoa da, agian erabaki honek sor zezakeen arriskua kontuan izan ez zutelako komisarioek hura burutzerako garaian, edo eta azken urteetan feminismoaren alorretik kanpo sortutako artxiboaren inguruan sagaratutako teoriari tiraka jardun izan dutelako instalazioak burutzerako garaian.

Aktibaziorik gabe eraginik ez

Aztertu dugun moduan, artxiboa eta berari dagozkien dokumentuak erakusketa espazio batean instalatzeak historikoki artxibo hitzak izan ditzakeen hainbat konnotazio eta karga epistemologiko desaktibatzea dakar, zuzen-zuzenean indexazio, katalogazio eta arkontearen irudiarekin amaituaz. Eta gertaera hau dela eta, hainbatek lekualdatze huts hau egitea, artxiboaren aktibazioarekin lotu izan dute (Carrillo, 2019).

Baina lekualdatze ekintza hutsa burutzearekin nahikoa al da artxiboaren aktibazioa lortzeko? Eraldaketa guzti hori burutzea ez da dirudien bezain erraza eta sinplea, izan ere, haren aktibazioa eraginkorra izateko, eta beraz, haren bidez narrazio hegemonikoak eta ezagutza sistema tradizionalak zalantzan ipintzeko, artxiboak tresna gisara funtzionatzea beharrezkoa baitu. Ondorioz, ez da nahikoa artxiboa aretoan erakusgai ipintzea, artxibo batek eta bertan dauden dokumentuek beraien kasa ez baitute narratibarik sortzeko edo aldarrikatzeko ahalmenik, eta

hori dela eta tresna gisara haren funtzionamendua bermatzea beharrezkoa izango da: erakusketa aretoan artefaktu gisara ikusia ez izateko, eta haren erabileraren bidez, diskurtso kritikoak sortzen hasi ahal izateko. Maider Zilbetik aipatzen duen moduan:

“memoria mantentzea izan da artxibo askoren helburu lehenena. Baina, lehenago edo geroago, memoria galdu egiten da, eta memoria hori mantentzeko errelatoak erabiliko ditugu, beti ere, koordinada berriak eskainiko dituzten errelatoak. Memoria desagertzen da, eta datuen arteko interakzioek markatzen dute etorkizuna. Horregatik, hain da garrantzitsua sortzen den artxibo oro erabilgarria izatera bideratua egotea. (...) Bestela, argi dago desintegratuko direla. Memoria, edo artxibo batek, ez du bere baitan baliorik. Baizik eta honen erabilpenak du balioa, honetatik eratoritzen diren esperientzia berriak, errelato berriak” (Zilbeti, 2010: 93).

Baina artxiboa ez da erreminta magiaz bilakatzen, eta are gutxiago erakusketa aretoak diren bezain espazio kontrolatu eta arautuetan aurkeztuaz. Objektu bat tresna bilakatu dadin, hura erabiltzeko interesa duen norbaitek egon behar du lehenik, zeinak ikusleen jarreran aldaketa drastiko bat ematea suposatzen duen. Izan ere, beren jarrera pasiboa alde batera bota, bisitari-behatazailerik izateari utzi, eta horren ordean agente aktibo bilakatu beharko baitute, hau da, artxiboaren benetako erabiltzaile. Ondorioz, museo eta publikoaren arteko erlazio eta protokolo tradizionalak zintzilik gelditzen diren espazioa sortuko litzateke. Ikusi dugunez, jokabide hau aldatzea ez da hain erraza erakusketa aretoak diren bezain espazio autoerregulatuetan, besteak beste, espazio horien izaera birdefinitzen duelako aipatzen ari garen aldaketak. Eta gainera, horretarako bisitarien espazioan izan ditzaketen sentazioak ere kontuan hartu behar direlako erakusketaren instalazioa diseinatzerako garaian, eta ez soilik ohikoa den moduan, obren dispozizioa eta euren artean sor daitezkeen harremanak. Argi gelditzen da honela instalazioaren logika komisariala aztertzea oinarritzkoa dela artxiboak erreminta kritiko bezala funtzionatu ahal izateko (Meta Bauer, 2011: 23-41). Aldaketa hau eman ezean, artxiboak beste objektu edo artefaktu bat gehiago bilakatzeko arriskua baitu erakusketa aretoan, soilik begiratua izango dena, eta beraz, inolako diskurtsorik

sortzeko gaitasunik izango ez duena.

Honetan argigarria izan da bereziki *Re. Act. Feminism #2. A performing archive*eko bi ereduen arteko konparaketa. Bertan ikusi dugunez, proiektu berdin batean, haren instalazioa soilik aldatuaz, hasiera batean pasiboa eta behatzaile hutsa zen publikoa, publiko erabiltzaile bilakatzea lortu zutelarik. Eta ondorioz, artxiboa, erakusgai ipinita biziberritu eta zinez bizia duen erreminta bat bilakatu zen, ezagutza sortzeko eta hura kontsumitzeko sistema alternatibo gisara aurkeztuaz. Honela, publiko aktiboa jada ez zen aurretik komisarioek proposatutako ezagutza eta tesiak barneratzera mugatu; publikoak dokumentu horietara sarbide zuzena izanik, haien kontsultak burutzen zituzten heinean itzulpen eta interpretazio propioak egiten zituzten, eta ezagutza subjektibo eta propioa sortzeko aukera izan zuten, haren jardute tradizionala zalantzan jarriaz eta eraldatuaz.

Gorputzaren desagertzea

Artxiboen erakusketen instalazioak burutzerako garaian, instalazioaren logika komisarialaren baitan bisitariak kontuan ez hartzeren arrazoiaren jatorrietariko bat, komisarioek artxiboen kontzeptuak ulertzeko hautatutako teorietan egon daiteke. Izan ere, diskurtso kuratorialak sortzeko komisarioak oinarritzen diren teoriak berebiziko garrantzia baitute instalazio hauei forma ematerako orduan. Eta kasu honetan, ikusi bezala, joerarik nagusiena horretarako Foucault eta Derridaren teoria postestrukturaletan oinarritzea izan da, hauen teorietan artxiboa modu isolatuan aztertzen delarik, elementu bakan gisara, objektibitatezko posizio batetik egindako analisia izango bailitzan. Eurenak izan baitira artxiboaren inguruko azterketa entzutetsuenak, nahiz eta ez izan bakarrak.

Artxiboaren inguruan burutu diren orain arteko teoria guztiek gorputza eta pertsonak alde batera utzi dituzte beraz, eta artxiboaren inguruan hitz egiterakoan, haren izaera teknologikoan soilik zentratu izan dira egileak, alegia, ikuspegi teoriko edo metaforiko-teknologikoetan. Honela bada, badirudi inolako arimarik gabeko egitura batez mintzo zirela artxiboaz hitz egiterakoan, makina teknologiko batez, gizakiokin zer ikusirik ere ez duena, gizakiokin harremanik ez duena. Blasco

Gallardoren hitzetan, historikoki munstro bat da sortu dena teoriaren alorretik, baina kontuan hartu beharrekoa da munstro hori ez dela existituko berarekin inork lan egiten ez badu, inor harekin harremantzen ez baldin bada, inork bertako informazioa konpartitzen ez baldin badu. Azken finean, artxiboa gizakien arteko bitartekotza sistema bat baita (Blasco Gallardo, 2010: 15-16), eta beraz, ez dute inolako esanahirik eta zentzurik norbanakoek haiekiko esperientzia subjektiborik izan ezean (Mbembe, 2015: 23).

Gabezia honen inguruko lehenengo argi izpiak azaleratu zituen Giorgio Agamben izan zen Foucaulten artxiboaren azterketaren inguruko analisisa egiterakoan, nahiz eta Agambenen ekarpen hauek, tamalez, artxiboaren inguruan eraikitako diskurtsoen marjinetan gelditu direla dirudien. Hala izanik, beharrezkoa iritzi diot, berriz ere berreskuratu eta mahai gainean ipintzeari, egiten ari naizen ikerketa honetara argi izpi garrantzitsua bota bailezake.

Agambenek argi eta garbi adierazi zuen moduan, ordura arteko artxiboaren definizio guztiek subjektua alde batera uzten zuten, parentesi batean kartzelatuaz. Eta parentesi horren barruan, funtzio bat soilik ematen zitzaion -arkeologoarena, adibidez- edo posizio huts bat. Egia da Paul Ricourek tarteren batean testiguaren irudia aipatzen duela, baina testigu hau ez dio subjektu bati aplikatzen, baizik eta dokumentuei atxikitzen dien izaera gizatiarra besterik ez da (Ricoeur, 2006a: 66-70). Artxiboa definitzerako garaian, subjektua desagertua gelditzen zen beraz, eta bertan sor zitezkeen enuntziatu eta diskurtsoak berriz, murmurio anonimo gisara agertzen zirela zirudien, beraiek bakarrik sortuko balira bezala, ia magia. Hain justu ere, Agambenek izaera hau kritikatu zuen, baina honen aurrean, artxiboaren kontzeptuarekiko ekarpen berririk egin ordez, artxiboaren ideia alboratzea izan zen bere hautua, artxiboaren ordez testigantzen ideia azpimarratuaz. Agian hori dela eta izan zen artxiboaren irudiaren eraikuntzaren genealogiatik ezabatua, bera ere parentesi artean utziaz (Agamben, 2006: 38-40).

Agambenek, beraz, testigantzen kontzeptua azpimarratu zuen artxiboarenaren gaineratik. Eta testigantza izaera subjektuari lotu zion zuzenean. Testigantza honela, subjektuak hartzen du oinarrizko posizioa, elementu zentral izatera igarotzen da, testigantza esateko eta ez esateko aukeraren artean legokeena izango bailitzateke

(Agamben, 2005: 151-152). Teorialariaren hitzekin jarraituaz, Foucaultek artxiboa sistema huts gisara definitzen bazuen, azken finean, testigantzak haren teorian faltako litzatekeen subjektuaren lekua hartuko luke. Esatea eta ez esatearen aukera subjektuarengan ez beste inorengan ez baitago, subjektua bera bilakatzen delarik esan daitekeenaren eta esaten ez den horren arteko giltza, hitz egin edo isiltzearen arteko balantza hein batean; subjekturik gabe, enuntziaturik ezin baitaiteke egon. Hortaz, testigantza hitz egiteko aukeraren eta hitz egiteko gertaera beraren arteko erlazioa litzateke. Baina hitz egite horren ezintasunarekiko erlazioan ere badago era berean, testigantzarik gabe marjinetan egongo baikineteke, gertatutako edo esandako horren galeran. Gainera, gertaeren nolakotasunen zehaztaperen guztiak ere azken finean testigantzetan oinarrituko lirateke, gorputz edo subjektu horiek erabakiko luketelarik gertaera zehatz horiek ze hizkuntzaren bidez transmitituko dituzten, zer nolako formak hartuko dituzten, ze hitzen bidez definituko dituzten, ze keinu, ze jarrearen bidez. Honela, artxiboaren ustezko objektibotasunarekin apurtzen du testigantzak, eta argi eta garbi uzten du, enuntziatu eta jakintza horiek sortzeko bidea eta modua subjektiboa dela erro-erroan. Eta ez hori bakarrik: modu honetan, boterea artxiboan bertan zentratu beharrean, subjektuan zentratuko litzateke (Agamben, 2006: 38-40).

Argi gelditzen da Agambenen teorien bidez artxiboetan ezinezkoa dela enuntziatu edo diskurtsorik sortzea subjektuen presentzia zentralik gabe. Eta beraz, logika komisarialaren barnean, eta bereziki instalazioei dagokienez, arreta ipini beharreko elementu garrantzitsuetariko bat bisitarien gorputza dela, izan ere, artxiboaren erabilera gorputzaren bidez egiten baita. Honen garrantzia are eta gehiago nabarmentzen da begiak ezagutza garatzeko eta enuntziatuak sortzeko gehiegizko estimulazioa duenean, artxiboetan egoten diren dokumentazio andana eta informazio pilagatik. Kasu hau bereziki gabi ikusi delarik *Anarchivo sida* proiektuaren azterketan.

Hala ere, Agamben ez da izan bakarra Foucaulti subjektu edo gorputzen presentziaren ahaztura egotzi diona. Silvia Federici berak ere -eta nahiz eta kargu hartzen hau ez izan artxiboei lotuta zuzenean-, hainbatetan leporatu izan dio egile honi gorputza bera kontuan hartu ez izana, alegia, gorputza beraren presentzia desagerraraztea, hura soilik praktika diskurtsiboaren bidez osatua izango balitz

bezala tratatuaz bere teorietan (2018: 33).

Eta honen harira, Foucaulti egotzi daitekeen beste gabezia bat zera izan daiteke, jakintza zehatzen lekukotasunaz ere ahaztu izan zela bere teorietan. Donna Harawayk *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reivindicación de la naturaleza* (1991) liburuan berretsi zuen moduan, azken finean jakintza guztiak kokatuak baitira, eta ezin ipini dezakegu zalantzan kokapen hori gorputzak ere zehazturikoa dela, eta beraz, gorputzetik burutzen dela. Honela, nahiz eta enuntziatioek beren sistema propioa izan, enuntziatu guzti horiek gorputz zehatzetatik eginak izaten direnez, -sistema bera ere gorputz jakin batzuetatik egina izan zen modu berean-, gorputz horiek inolaz ere ezin ditugu baztertu eta ahaztu. Agambenek berak ere aipatzen duen moduan (2006: 38-40), gorputzez ahaztuz gero, egiletasuna erabat baztertzen eta ezeztatzen da, eta modu horretan ezinezkoa da sortzen diren narrazioak norik eta nondik kontatuak diren jakitea. Hustasun horrek hala-nolako unibertsalizazio eta objektibotasuna sortu dezake, istorio horiek lege unibertsal eta neutro bilakatzeko arriskua areagotuz, eta era berean, ahots baztertuak are eta baztertuago eginaz, eta berriz ere itzalpera kondenatuaz. Baina artxibotik sortzen diren enuntziatu eta narrazioak ez ezik, sistema beraren izaerak ere neutral mantentzeko arriskua sortuko luke; sistema bere, elementu abstraktu gisara hautemana izaten jarraitzen baita gizartean, eta beraz, nahiz eta zenbait teorikok hari atxikita boterearen ideiaz jardun diren, plano diskurtsibo batean mantendu direnez soilik, artxiboa gorputze zehatzik gabeko botere sistema gisara ulertzen segitzeko arriskua agerikoa da.

Hala eta guztiz ere, Foucaultek feminismoetatik jasotako kritikak bereziki gorputzari erlazionatuta garatu izan dituen teorielikokoak izan dira, artxiboaren eremuarekiko kritika sakonik dirudienez oraindik ere ez duelarik jaso. Baina feminismoetatik artxiboaren kontzeptuarekiko kritika falta hau ez da sumatzen Foucaulten ideiekiko bakarrik, baizik eta esparruari dagokion gabezia orokor bat da, nahiz eta jakina izan artxiboaren sistema, tradizionalki historia patriarkal eta androzentrikoa idazteko tresna izan dela. Eta gertaera hau gutxienez kurioso moduan kalifikatu liteke, izan ere, batetik, eta ikusi dugun moduan, feminisмотik artxiboaren sistemaren erabilera nahiko ohikoa izan baita; eta bestetik, sistemaren esanahi eta eginkizunak, besteak beste, kanonarekin oso hurbilekoa

dela ere kontuan harturik⁶⁴. Jakina da azken kontzeptu honen inguruan egindako kritika eta inguratzeak ez direla gutxi izan feminismoetatik, eta bereziki Artearen Historiaren diziplinatik, Nochlinen *¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?* entsegurekin hasi, eta joera irmotasun handiagoarekin garatu zelarik 90. hamarkadatik aurrera.

Joera honen helburua ez zen ordea kanona berregitea soilik, alegia, emakume artistek narrazioetan zuten hutsunea betetzea, baizik eta baita generoaren eraketaren irudikapenei, ekoizpenei eta botere erlazioei lotutako menpekotasunezko estrategia diskurtsiboetara ere aurre egitea (Pollock, 1999: XIII-XIV). Honela, eta paradigma historiko-artistiko eta bisual hau aldatzeko saiakeren artean, ikerketa feministak obra eta artisten azterketetan zentratzeaz gain, balio hegemoniko eta androzentrikoak bermatzen dituzten espazioek horretarako erabiltzen dituzten bestelako elementuen azterketei ere berebiziko garrantzia eman diete, hala nola museo, akademia, arte instituzio eta instituzio historikoetakoak (Salomon, 1998: 344-355 eta Bernárdez, 2012: 53-63). Eta hori dela eta, are harrigarriagoa suertatu daiteke artxiboaren kontzeptuaren analisia teorizazio feministetan bigarren plano batean gelditu izana, beste instituzioak bezain sakonki aztertua izan gabe. Salbuespen bakarrenetarikoa, Pollockek proposatutako “patriartxiboa” kontzeptua

64 Pollockek aipatzen duen moduan kanon hitza, artxiboa bezala, etimologikoki grezieratik dator, eta bere jatorrian izenak “araua” edo “legea” esan nahi omen zuen, artxiboak ere etimologikoki zuen esanahiarekiko oso gertu kokatuaz; nahiz eta kasu honetan ez zion soilik erregulazio sozial bati erreferentzia egiten, baizik eta baita organizazio militar bati ere (1999). Honela, bien arteko ezberdintasun nagusia gizartearekiko izandako erabileran legoke, artxiboa hasieratik Estatuaren ideari loturik baldin bazegoen, kanonaren kontzeptua berriz, erlijio kristauari atxikia izan baitzen, bereziki ofizialki onartuak ziren Eskritura Santuei egiten zelarik erreferentzia. Baina ñabardura hauez gain, bi kontzeptuen arteko berdintasunak azpimarragarriak dira, izan ere, Ellis Rivkin historialariaren arabera, ofizialak deitutako dokumentu horien helburua ez baitzen soilik erlijiosoa, boterea lortzeko klase borroka bat izanik oinarri oinarrian. Hortaz, Pollocken arabera, kanona identitate politikoa eta kulturala iraganaren baitan legitimatzen dituen ardatz zentral bezala ulertu beharra dago, alegia, hautatutako testuen bidez eta bere funtzioaren naturalizazioaren bidez autoritatea jasotzen duen jatorri sendoko narrazio gisara, akademia eta unibertsitateen bidez sekularizatu zena. Kanona zalantzan ipini ezin daitekeen hori litzateke, eredu gisara ikasi beharreko hori, lege gisara (Pollock, 1999: 3), eta beraz, egitura erabat baztertzaila (europarrak ez diren, arraza zurikoak ez diren, sexu maskulinokoak ez diren eta klase burgesekoak ez direnekiko) eta eskusiboa dena (Pollock, 2015: 13). Modu honetan, argi dago bai artxiboa eta baita kanona ere, beraien jatorrian botereari, aruari, autoritateari eta legeari lotutako kontzeptuak direla.

izan daiteke, zeina Derridak jada erabilitako termino baten bereganatzean oinarritu baitzen⁶⁵, haren bidez ondorengo ideia proposatu nahi izan zuelarik:

(designar un cúmulo de documentos que) “no sólo se institucionaliza como disciplina académica, curatorial y crítica, sino que funciona (además de para respaldar la autoridad) como base imaginaria y soporte mítico” (Pollock, 2008: 44).

Baina honen bidez Pollockek proposatutako berritasun bakarra zera da, kontzeptuaren bidez botere erlazio orokorre soilik erreferentzia egin beharrea, hots, artxibo historikoetan eta haietatik egindako interpretazioetan oinarrituta Artearen Historia bera eratu eta mantendu duten ideologia patriarkalei, ezagutza eremu jakin honen eraikuntza hautakor eta eskusiboarekin lotzea, Artearen Historia egitura sozialen ispilua den horretan; eta honela, irudikapen, desio eta fantasiak artikulatzen diren nukleo bezala birdefinitzea⁶⁶ (Osorez, 2017: 125-126). Alegia, azken finean bere ekarpena artxiboaren kontzeptua ia kanonaren kontzeptuaren funtzioekin parekatzea besterik ez da izan. Honela bada, Schneiderrek proposatzen duen kezka birplanteatu dezakegu berriz ere une honetan (2011: 227-229): erro-erroan bere genesisia eta oinarria patriarkatuarekiko hain gertu duen sistema bat, nola erabil liteke historia feministak idazteko ia beste inolako kritikarik jasan gabe, edo bestelako ikuspuntu garrantzitsurik gehitu gabe? Ez al litzateke modu honetan ekintza hau feminismoetatik kritikatu izan den kanon paralelo bat sortzearen parekide izango, hark sor ditzakeen arazoak errepikatuz?

Dena den, eta nahiz eta argi gelditu artxiboaren inguruan diskurtso feministetatik dagoen gabezia, eta gabezia hau gakoetariko bat izan daitekeen komisarioek hautatutako diskurtsoen artean ikuspuntu hau ez egoteko, gorputzaren

65 Derridak patriartxibo kontzeptua matriartxiboarekin batera proposatu zuen *Mal de Archivo. Una impresión freudiana* entseguan, memoria transgenerazionalaren inguruan hitz egiterako orduan (Derrida, 1997: 41-44).

66 Pollockek beste zenbaitetan ere egin izan dio artxiboaren kontzeptuari erreferentzia, besteak beste *Visión y diferencia* liburuan, zeinetan artxiboaren kontzeptuaren inguruan hitz egiterako garaian Foucault aipatzen duen, eta haren definizioetan oinarrituz, artxiboa ikerketa historikorako errekurtsio gisara definitzen duen, eta baita iragana orainean uztartzeko erabiltzen den irudikapen sistema gisara ere: kontraesanez eta arrakalez beteriko monumentua (2015: 179).

desagerpenaren arazoa ezin diezaiokegu inolaz ere arazo honi soilik egotzi. Haien garrantzia begien bistakoa izan arren, erakusketa burutzen diren espazioak berak ezin baitaitezke ahaztu.

Aurrerago sakonago aztertuko dut, historikoki espazio hauetan, eta XIX. mendean garaturiko positibismoaren ondorioz, bertako objektuak hautemateko eskubide ia eksklusibo bakarri begiari eman izan zaiola. Beraz, gorputza bera tradizionalki bigarren maila batean posizionaturik egon izan da ezagutzaren hautemate-tresna gisara erakusketa aretoetan, Schneiderrek adierazten duen moduan, gorputzak nolabaiteko etxekotzea pairatu izan baitu historikoki; leku itxi batean bilakatu da, ia ezkutukoa dena, desagertutakoa, bere barne-legeak izan arren, horietara sartu eta haiek arakatzeko debekua izan duguna. Honela bada, historikoki geure gorputzekiko eta haren funtzionamenduarekiko itsu izan gara, eta materialtasunetik, haren bidezko ezagutza ukatzera behartuak (Schneider, 2011: 215-240). Hainbat pentsalarik, tartean Judith Butlerrek hainbatetan adieraztera eman duten bezala, gorputzak maiz ezjakin gisara aurkeztu izan dizkigute tradizionalki, begia soilik salbatzen zelarik tratu gutxiesgarri horretatik, gorputzek bere osotasunean ezagutzara irisgarritasunik izango ez balute bezala (Butler, 1997: 10).

Modu honetan, eta feminismotik diskurtso eta narrazio berriak eratzeko asmoarekin sortzen diren artxibo hauek, bestelako diskurtso teoriko eta instalazio logikak erabiltzea ezinbestekoa dutela argi gelditu da, artxibo eta erakusketa tradizionalak erabili ohi dituzten euskarri, sarbide eta izaerekiko ezberdinak izanik. Maider Zilbetik adierazten duen moduan:

“emakumezkoen lanak, esperientzia, eta kasu honetan arte sorkuntza ikusgarria egin nahi baldin badugu, ez dugu artxibo klasiko bat osatzen. Artxiboak ez du nabarmendu nahi dugun esperientzien transmisio moduekin bat egiten, eta ondorioz, emakumezkoen esperientziak ez lirateke ikusgarri gertatuko testuinguru honetan. Hori dela eta, egitura berriak, kodigo berriak, euskarri berriak behar ditugu. (...) Instituzioek beraien artxiboen inguruko gogoeta abia dezatela ezinbestekoa da” (Zilbeti, 2010: 101).

Izan ere, artxiboak tradizionalki erakusgai ipintzeko metodologia ondorengo pausuetan oinarritu izan baita: lehenengo, zaintzapeko artxibo batetik dokumentu zehatzak aukeratzen dira eta jarraian, zaintza horretatik atera, eta beste zaintza batean sartzen dira. Azken zaintza gune berria erakusketa aretoa bera izango litzateke, zeinetan nahiz eta dokumentu zehatzei ikusgarritasuna bermatu, hauek Historiako edo Artearen Historiako beste harri bitxi batzuk bailiran erakutsiak izango liratekeen. Erabat babestuak eta ukigaitz, gehienetan beira-arasa edo bestelako sistemak erabiliaz, bisitarietiko urrundu egiten dira, eta bien artean are eta espazio azpimarratuagoa eraikitzean, hein batean haien aura areagotzen da, eta oraindik ere artxiboak obskurantismo handiagoan sartzen dira. Baina ez hori bakarrik, baizik eta hauek begien bidez soilik ezagutu ditzakegunez, dokumentu horien edukiek protagonismo osoa hartu beharrean, haien inguruko idolatria estetiko bat sortzen da azkenerako, eta beraz, dokumentu historiko gisara baino, objektu estetiko gisara gurtuak izatera pasatzen dira (Blasco Gallardo, 2015: 60-62).

Argi dago beraz, nahiz eta artxibo horiek erakusketa aretoetara igaroak izan, modu tradizionalen instalatuz gero, artxibo horiek ez direla inolaz ere aktibatzen, eta beraz, lekualdatze huts horrek artxiboaren izaerari ez diola inolaz ere eragiten feminismoetatik bilatzen diren helburuak lortze aldera. Erakusketak, analisi kritikoak sortzeko aukera galdu eta horren ordeaz sentimendu eta enpatia posible batzuk soilik igortzen baititu bisitariengan, historiaren bertsio zehatz bat ilustratzeko tresna huts gisara funtzionatuaz (Blasco Gallardo, 2002: 64). Honela bada, lekualdatze honek sorrarazten duen ikusgarritasunaren aukera aprobetxatzeko, baina era berean aretoak ezarritako kontrol, klasifikazio eta legeetiko ere babesa lortzeko, alegia eta hitz gutxitan, artxiboak behar bezala aktibatzeke, bisitarien gorputzak presente izatea ezinbestekoa da erakusketa mota hauek eta berauen instalazioak taxutzerako garaian.

Hala ere, aipatu beharrekoa da egun onartutzat dugun bisitarien eta erakusketa aretoen arteko erlazioa, begian oinarritzen dena, ez dela egun batetik bestera sorturikoa izan, eta beraz, erlazio hori, egun batetik bestera aldatzea ere oso zaila gerta litekeela horretarako beste inolako tresna edo baldintza berezirik eskuragarri ipini gabe bisitarien.

4. GORPUTZAREN BILA ERAKUSKETETAN.

ARTXIBOAK

To what and to whom are they (museums) relevant?

The common answer is “the public”

Barrett, (2011: 1)

Aurreko atalean argi gelditu da aztertzen ari naizen erakusketa motetan artxiboa aktibatu dadin aretoetako bisitarien aktibatzea ere ezinbesteko ekintza dela, eta horretarako instalazioak diseinatzerako orduan bisitarien gorputzak aintzat hartu beharreko elementuak direla. Bisitariak erakusketa aretoekiko duten erlazioa aldatu eta artxiboak aktibatzeko erabil daitezkeen proposamen teorikoak eskasak dira ordea. Interesgarrienak agian prozesu parte hartzaileen erabilpena bultzatzen duten joeraren barnean topa daitezke. Honela, Navarro eta Rierak adibidez espazioen nolakotasunei berebiziko garrantzia ematen diete eta museoen barnean bisitariak ongi etorriak senti daitezen barne espazioak abegitsuak izatea beharrezkotzat jotzen dute (2012: 87-123). Nina Simonek berriz, *The Participatory Museum*en ematen duen soluzioa hiritarren eskutik espazioen erabilera naturalak egitean datza, modu honetan konfiantzazko eremuak sor ditzaketelako, eta ondorioz hiritarrek beren osotasunean pertsona eta gizaki izateko aukera eduki dezaketelako. Eta honenbestez era berean, espazioetan eta elkarren artean ezagutzak, momentuak edo dena delakoak partekatzeko aukera izan dezakete (Navarro eta Riera, 2012: 123an aipatua). Badirudi azken batean estrategia feministak aplikatzean egon litekeela gakoa, izan ere, Trafi-Pratsek aipatzen duen moduan:

“una de las estrategias del feminismo es construir conocimiento desde la experiencia compartida, crear espacios de encuentro y conversación, implicarse y responder a las historias de los objetos, en definitiva construir lugares para la relacionalidad horizontales que parten del reconocimiento del otro” (Trafi Prats, 2012: 227)

Baina aipatutako zertzelada orokor hauez gain, aztertu nahi dudan gaiarekiko eremu teorikotik ekarpen zehatz eta handiegirik ez dagoenez, nire arreta esparru praktikora zuzendu dut. Nola lortu daiteke hau praktikan? Zein elementuk merezi dute gure arreta halako harremana sortzeko orduan?

Bisitariak espazio autoerregulatu hauetan begirada huts izango bailiran jokatzeari utzi eta gorputza aktibatzeko aldaketa burutzea lortu duten komisariotza proiektuak ez dira ugariak espazio hauek tradizionalki izan duten funtzioa eraldatuaz. Beraz, interesgarria izan daiteke *Museum of Arte Útil* komisariotza proposamenaren azterketa, erakusketak iraun zuen denbora tartean behintzat, ikuslearen paradigma eta museoaren espazioa beraren erabilera aldatzea lortu zuen proiektua izateaz gain, komisariotzaren aspektu praktikoenekiko modu paraleloan, teoriarari baten laguntzarekin lantzen ari naizen gaiaren inguruan zenbait oinarri teoriko berri ere garatu baitzituzten.

4.1. MUSEUM OF ARTE ÚTIL KASU PARADIGMATIKO BAT

Azken urteetan zehar gizartearekin konprometitutako proiektuak nabarmenki hazi dira kopuruan, eta joera honen adibide izan daiteke hain zuzen ere Tania Bruguera artistak Eindhoveneko Van Abbemuseumarako proposatutako *Museum of Arte Útil* proiektua. 2013 eta 2014 urteen artean, 4 hilabetez egon zen martxan, eta haren helburu nagusia artearen balio erabilgarria eta funtzio soziala analizatzea eta izaera horiek nagusitzen zaizkien praktiken historia garatzea izan zen. *Arte Útil* kontzeptuaren bidez, nagusi diren politikek inposatzen duten *status quo*aren aurrean izaera sozialeko alternatiba mikropolitiko berriak proposatu edo komunitate edo mugimendu jakin baten desio edo eskaera zehatzei erantzuna ematen ahalegindutako proiektuak bildu nahi izan zituzten museoan. Izan ere, modu honetako praktika artistikoak oso une eta modu zehatzetan burutzen direnez, arte instituzioek ez dituzte maiz bereganatzen, hauek ekoizpen prozesu eta lengoia artistiko jakinetara ohiturik daudelako. Eta hori dela eta, instituzio hauek eman dezaketen legitimitate katean sartzeko arazoak izaten dituzte,

ekoizpen hauek ikusi baino, ulertu, esperimentatu eta eztabaidatu egiten baitira.

Baina proiektuaren beste asmoetariko bat, analisi honetarako interesgarriagoa dena, XXI. mendeko museoa birpentsatzea izan zen, horretarako bereziki hiritarrekiko erlazioan zentratu zirelarik eta baita garaiko egoeren araberrako beharretan ere (Aikens, 2016: 328). Charles Esche museoko zuzendariaren araberrera, egun instituzio hauetan aldaketa baten beharra dago, eta *Museum of Arte Útil* museo modernoaren paradigma pitzatzen hasteko saiakera on bat izan zitekeen (Museum of Arte Útil, 2013a). Hala ere, aipatutako helburu eta asmoak lortzeko komisarioek argi izan zuten, hasieratik, bisitariek erakusketa espazioan izan ohi zuten rola aldatu beharrean zeudela, haiek erabiltzaile bilakatuaz. Honela, komisarioentzat kezkarik garrantzitsuena haien rolaren aldaketa hori nola bermatu izan zen (Aikens, 2016: 331).

Preseski, beraien helburu horiek aurrera eramanez ahal izateko Stephen Wright teorialariari erakusketa proiektuan garatu eta aplikatu nahi zituzten jarrera eta kontzeptu berrien inguruko hiztegi teoriko berri bat sortzeko eskaera luzatu zioten¹. Bertan Wrightek azaltzen duen kontzepturik azpimarragarriena 1:1 eskalaren ideia litzateke (2013: 3-5), hau da, erakusketa aretoetan irudikapenezko espazioak sortu beharrean, espazio errealak sortzearena. Autoreak espazioaren izaerak publikoaren errealitate berdinekoa izan behar duela defendatzen du, hau da, bere eskala berdinekoa izan behar duela, modu honetan, hiritarrek bere egunerokotasunean erabiltzen dituzten beste espazioekiko modu berean erabiltzeko benetako aukera izan dezaten. Horretarako, historikoki artearen funtzio printzipala izan den funtzio estetikoaren desaktibazioa beharrezkotzat jotzen du Wrightek, izan ere, hura baita espazio hauek irudikapen hutsekoak izatearen kausa nagusia haren hitzetan. Aldiz, funtzio hau alboratu eta 1:1 eskala aplikatzerakoan, arteak bestelako funtzio praktikoak eskuratzeko aukera izango lukeela defendatzen du (Wright, 2013: 3-5).

Erakusketa aretoa egunerokotasunerako espazio bat bilakatzeak hiritarrek

¹ Hiztegiaren titulua *Toward a Lexicon of Usership* da eta ondorengo estekaren bidez deskargatu daiteke: <http://www.arte-util.org/cms/wp-content/uploads/2015/03/Toward-a-lexicon-of-usership.pdf> (2020.07.1ean kontsultatua)

haietan jarduteko aukera izatea ekarriko luke hauek ikuslearen rola albo batera utziaz, alegia, kontenplaziozko subjektu pasibo huts izatetik, eragile aktibo izatera pasako lirateke; hitz batean: erabiltzaile (Wright, 2013: 66-68). Baina horretarako ez da hiritarren eta erakusgai dauden objektuen arteko erakusketa modu berriak proposatzea nahikoa izango (Sheik, 2007: 183-184), baizik eta artelanen instalazioari ere arreta berezia eskaintzea beharrezkoa izango da, berau izango baita publikoa aktibatuta eta erabiltzaile bilakatuko dituen azken elementua (Meta Bauer, 2011: 23-41) jarraian aztertuko dudana moduan.

Honela bada, komisarioak bereziki Wrightek proposatutako hiztegi teoriko eta kontzeptu berrietan oinarrituaz eraiki zuten erakusketa. Proiektuaren nukleoa komisarioek sorturiko artxibo bat zen²; bertan gai nagusiari lotutako lan ezberdinak aurkezten ziren, eta haien erabilerek, analisiek eta eztabaidek erakusketa aktibatzeke lehengai gisara funtzionatu zuten³. Artxiboan 200 proiektu baino gehiagoren deskribapenak jasotzen ziren: XIX. mendeko *Cincinnati Time Store*⁴ proiektutik hasi eta proiektu garaikideetarainoko esparru kronologikoa betetzen zutenak (Aikens, 2016: 329-330). Artxiboa museoko areto zentralean instalatu zen, eta inguruko beste espazioetan bi mota ezberdinetako erregistroak topa zitezkeen. Batetik, artxiboko proiektuen hautaketa zehatz batzuen instalazioak zeuden, artistekin zuzenean eta batera pentsatu zirenak, hauen artean adibide gisara Laurie Jo Reynoldsen *TY10* proiektua aipatu daitekeelarik⁵. Eta bestetik, ondoren sakonago aztertuko ditudan zenbait *live project* jarri zituzten martxan. Proiektu guzti hauek haietan erabilitako estrategia ezberdinen arabera antolatu zituzten, horretarako talde kontzeptual ezberdinetan sailkatuaz: *Use it yourself* (Zuk zeuk erabili), *A-legal* (a-legala) eta *Institutional Repurpose* (Berregokitze instituzionala). Honela bada, erakusketa espazioen barnean, euren artean

2 Ondorengo plataforman kontsultatu daiteke artxiboaren edukia: <https://www.arte-util.org/studies/museum-of-arte-util/> (2020.03.10ean kontsultatua)

3 Erakusketa martxan zegoen bitartean beka bati esker Van Abbemuseumean praktikak egin nituen eta han jasotako informazioa da hemen azaltzen dudana. Egonaldian instalazioa zehaztasun handiz aztertzeko aukera izan nuen, baita bisitarien portaera aztertu eta beraiekin hitz egitekoa ere.

4 Informazio gehiagorako <https://www.arte-util-org/projects/cincinnati-time-store> kontsultatu daiteke (2019.09.2an kontsultatua).

5 Informazio gehiagorako <https://www.arte-util-org/projects/tamms-year-ten/> kontsultatu daiteke (2019.09.2an kontsultatua).

tartekatzen ziren hiru esparru ezberdin topa zitezkeen.

Aipatu dudan moduan parte hartzeak eta erabilerak berebiziko garrantzia izanik, artxiboa proiektu honetarako erabiltzea estrategia egokiena ez izatea pentsa daiteke, sistema honen erabilera eta irisgarritasuna erabat murriztutakoa izanik historikoki. Baina artxiboaren erabilera eta definizio historikoak albo batera utzita, artxibo irekia plazaratzeko erabakia hartu zuten komisarioek, inongo murrizketarik gabeko irisgarritasuna bermatuaz erabiltzaileei, bertatik sor litezkeen enuntziatio eta lotura ia amaigabe eta kontrolagaitzak burutzeko aukera eskainiaz, *a priori* museoa bezalako espazio erabat erregulatuan erakusketa tradizionalen bidez bideragaitza dirudiena. Modu honetan, museoetatik zabaldu ohi diren irakurketa zehatz eta bakarrekin apurtzeko era ere topatu zuten bide batez, haren izaera moderno eta helburu tradizionalak zalantzan jartzearekin batera, artxiboaren rol eta izaera historikoa ere kolokan jarriaz.

Asmo horiei helduaz, *Museum of Arte Útil* proiektuan, artxiboa museoko publikoak erabiltzeko eskuragarri ipini zuten. Dokumentuetara zuzenean jo zezaketen, hautatu eta eskuekin hartu, espazio osoan zehar haiekin lasai ederrean ibili zitezkeen, eta nahi zutenean beste lekuren batean uzteko aukera zuten. Erakustaretoetan instalatutako proiektuen alboetan hiltze batzuk zeuden, eta haietan artxiboetatik hartutako dokumentu hauek zintzilikaturik ipini zitezkeen nahi izanez gero, honela proiektu ezberdinen artean loturak, erlazio eta diskurtso berriak sortzeko aukera emanaz espazioan. Baina aretoko beste edozein gainazaletan ere utzi zitezkeen -liburuen gainean, apaletan, eserlekuetan, etab.-. Espazio libre honen sorrerari esker, begiradak erakusketako edukia atzitzeko elementu nagusia izateari utzi zion eta bere lekua gorputzak hartu zuen.

Baina ekintza hori aurrera eraman ahal izateko gakoa instalazioan zegoen. Artxiboak nahiz eta lehentasunezko lekua izan eta erdiko aretoan egon, bertan, albo batean zokoratua zegoen estrategikoki, modu honetan, bere presentzia begirada nagusietatik babestu eta bertako kontsultak lasai egiteko eremu pribatu bat sortzea lortu zutelarik. Espazioko zentraltasuna erdi-erdian gelditutako pasiloak hartzen zuen, eta beraz, artxiboan interesa ez zuen bisitariak, hura albo batera utzi eta bertatik igaro soilik egiten zen. Pasiloaren bestaldean mahai zuri luze

batzuk zeuden lanerako, eta beraz, behatzen gelditzeko ezer interesgarririk edo erakargarririk ere ez zegoen bertan. Bi aukera bakarrik ematen zituen espazioak: artxiboan barneratzekoa, edo bestela aretoa zuzenean zeharkatzekoa paradarik egin gabe. Hala ere, eta artxiboa ipintzeko egin zuten ikaragarritzko egurrezko egiturari esker, artxiboaren garrantzia espazioan azpimarraturik gelditzen zen. Honek espazioan barneratzen zen bisitaria erakarri egiten zuen egitura barneko pasabideetara, eta behin bertan, egituraren altuera eta dimentsioak zirela eta, espazio lasai eta isolatuan sentitzen zen, inolako begiradarik izan gabe bere gainean. Eraikuntzako materialak ere honetan lagungarriak ziren: material beroa erabili zuten, egurra, pinu naturala. Hortaz, DIY estetikarekin bat egiten zuen, eta honek haren ukigarritasuna eta hurbiltasuna are gehiago azalatu eta azpimarratzen zuen era berean (40. irudia).



40. irudia. Artxiboa instalatua zegoen aretoaren ikuspegia.

Egitura irekia zen, ez zen bat ere inbaditzailea, ez eta inposatzailea eta monumentalak ere. Nahiz eta tamainaz handia izan, publikoari bertara hurbiltzeko gonbidapena luzatzen zuen; zurezko listoietatik dokumentuak plastifikaturik haiek hartzeko prozesua nahi gabekoa zen, hiltze batzuetatik zintzilik zeudelarik, erabat eskuragarri, eta konturatu gabe dokumentu horietako bat eskuan zuela aurkitzen zen bisitaria (Constructlab, 2013)⁶. Modu honetan, bisitariak egituraren

⁶ ConstructLabek egindako erakusketa diseinua zen, eta haren helburu nagusia estetikoki eta kontzeptualki *white cube*aren ideiarekin apurtzea zen. Kontzeptuaren inguruko informazioan gehiago

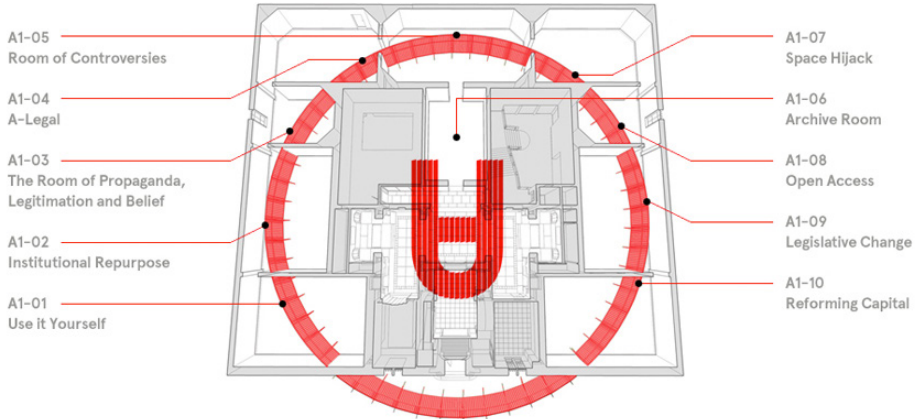
pasiloetatik pasea zezaketen, begiradetatik kanpo, eta nahi zituzten dokumentuak konfiantza osoz hautatu 1:1 eskalako erlazioa sortuaz haiekin. Gertaera hau oso interesgarria da, bisitariak bere rola aldaketa ez baitzuten modu bortitz edo inposiziozko baten gisara sentitzen, alderantziz, konfiantzazko espazio batean egonik, hautaketa pertsonal batean oinarritutako erabakia zen hura azken finean.

Artxiboaren instalazioa trantsiziozko azken espazioan bilakatzen zen honela. Izan ere, aipatu beharrekoa da bisitarien jarrera aldaketarako bidea museora sartu bezain laster hasten zela. Proiektuan lanean aritutako laguntzaileek bisitariak museora sartu bezain pronto ea ikusle (hala bazen sarrera ordaindu beharko zuten) edo erabiltzaile (era honetan berriz, dohain sar zitezkeen) izan nahi ote zuten galdetzen zieten. Lehenengo galdera honek eta beraien jarrera aldatzeko eskaintako “sariak”, bisitariak sartuko ziren testuinguruan kokatzen laguntzen zien, eta modu honetan, bisitatza zehazten erakusketak ohiko erakusketen parametroetatik irteten zela ere aditzera ematen zien. Beraz, artxiboa zegoen lehen areto hartara iristerakoan bisitariak egoera berrira moldatzeko prest zeuden jada, eta bertako instalazioaren laguntzaz, ikusleengan paradigma aldaketa oso modu errazean ematen zen, haien gorputza aintzat hartu eta erabiltzaile aktibo batean bilakatzen zirelarik; ikusleak, begia izatetik, gorputza izatera igarotzen ziren.

Gainontzeko aretoen diseinua ere artxiboa erakusgai ipintzeko erabilitako egituraren material berdinez egin zuten: pinu naturalez. Lehengai honekin, areto guztiak zeharkatzen zituen zirkulu monumental bat ere eraiki zuten, hormen arteko iragazkortasun sententzioa transmititzen zuena, eta leku batetik bestera mugitu zitezkeen hainbat eserleku ere baziren, iragazkortasun sententzio hura handitzen zutenak. Barre egin zitezkeen, ahots normalez hitz egin, lan egin, baita jan eta edan ere. Azkenean gorputzak bere lekua zuen espazioan. Hormetan itsatsita behatzeko objektuak bazeuden, baina elementu gehienak hartu, ukitu eta erabili zitezkeenak ziren. Ez zegoen inongo barrerarik, ez fisikorik, ezta psikologikorik ere erakusketako objektu eta erakusketak bisitatza zehazten ziren subjektuen artean bisitarietan burutzen zen paradigma aldaketa hori zela eta. Honela, gorputza

sakondu nahi izanez gero ondorengo esteka kontsulta daiteke: <https://www.constructlab.net/projects/museum-of-arte-util/> (2020.05.07an kontsultatua).

aretoetara beste jarrera batekin sartzen zen, konfiantzazko espazio aske batean jarduteko aukera sentituz, bizitza errealeko espazio bat bailitzan. (41. irudia).



41. irudia. Erakusketaren oinplanoa.

Modu honetan, nahiz eta museoak inposatutako kontrola erabat ezeztatzea ezinezkoa den, artxiboaren bidez sortutako paradigma aldaketa eta askatasun eremua zirela eta, gorputzaren erregulazioa eta espazio publiko honen baitako ideologiak pitzatzeko benetako aukera bermatu zen. Izan ere, artxiboak gorputzarentzat leku bat eskaintzeaz gain, bisitarien esku utzi baitzuen ezagutzaren eraketa ere, beraiek egin zezaketen informazioaren hautaketa eta loturen bidez.

Egunerokotasunean erabili ahal izateko benetako espazio bat eraikitzea lortu zuten hiritarrentzat, askatasunez eta konfiantzaz sortu eta partekatzeo aukera eskaintzen zuena, komunitatearentzat espazio iragazkor bat eratuz; eta erantzuna neurrikoa izan zen, hiritarrek proiektua ia propietzat hartu baitzuten erakusketak iraun zuen hilabeteetan, sostengua emanaz eta bertan aktiboki parte hartuaz. Biztanleek erakusketa areto ezberdinei eta zenbait proiektu zehatzi espazio erreale baten erabilera emate hasi zieten, zenbaitetan beraien inziatibaz, eta beste zenbaitetan museoaren proposamenak jarraituaz. Adibidez, aurretik aipatutako *live project*ak erabiltzen hasi ziren, Apolonija Šušteršičen *Light Therapy Rooma* besteak beste. Osotasunean zuriz pintatutako areto bat zen, egilearen arabera pentsatzeko baldintza perfektuak eskaintzen zituen aretoa⁷. Arrakasta ikaragarria

7 Proiektuaz informazio gehiago izateko ondorengo esteka kontsulta daiteke: <https://www.arte-util->

izan zuen proposamenak, eta oso izaera ezberdinetako hiritarrek erabili izan zuten bilerak egiteko, tartean Eindhoveneko Design Academyko ikasleak, baina baita udaletxeko langileek ere (Aikens, 2016: 330). Antzeko bilakaera izandako beste proiektua *Honest Shop* izan zen⁸. Kasu honetan, bertako produktuen salerosketa jasangarria bultzatzeko espazio bat izan zen hau. Nahi zuenak parte har zezakeen bertan, bai produktuak saltzen ipiniaz baina baita espazioan zuzenean erosiaz ere (Museum of Arte Útil: Rooms, 2013). Bestetik, egoitza artistiko ezberdinak ere burutu zituzten. Hauetan, artistek hiritarrek lan egiteko aukera izan zuten, beraien egunerokotasuneko arazoengatik hitz egin, hausnartu eta guztien artean hobekuntzak bilatzeko proiektuak garatuz. Besteak beste langile auzoetako etxeen eraistek, edo eta migratzaileek jasandako bereizketa izan ziren landutako alorretariko batzuk⁹ (42. eta 43. irudiak).



42. irudia. Honest Shop proiektuaren ikuspegi bat.



43. irudia. *Light Therapy Room* proiektua. Bilerak egiteko erabiltzen zen espazioa.

Modu honetan, erakusketak iraun zuen hilabeteetan, museoa etengabe erabilia izan zen hiritarren eskutik. Bertan eztabaidak, bilerak edo izaera ezberdinetako tailerrak burutzen zituzten, eta parte hartzaileak ez ziren klase altuenetako hiritarrak soilik izaten, baizik eta populazioaren sektore zabal batekoak. Museoko hormen barnean benetako espazio publikoa sortzea lortu zuten, bere murrueetatik kanpo, gizartean ere eragitea lortu zuena, eta ondorioz, haren bidez hiritarren eta

org/projects/light-therapy/ (2019.09.30ean kontsultatua).

⁸ Proiektuaren inguruko informazio gehiagorako ondorengo esteka kontsulta daiteke: <http://www.arte-util.org/projects/honest-shop> (2019.09.30ean kontsultatua).

⁹ Proiektu hauen inguruko informazio gehiagorako ondorengo esteka kontsulta daiteke: <http://museumarteutil.net/blog/> (2019.09.30ean kontsultatua).

instituzioaren arteko hala nolako adiskidetzeari lortu zuena (44. eta 45. irudiak).



44. eta 45. irudiak. Hiritarrak erakusketako espazio desberdinak erabiltzen.

Baina nahiz eta *Museum of Arte Útilek* erakusketa sistema tradizionaletik haustura bat suposatu, aipatu beharrekoa da erakusketak irudikapenarekin erlazioaturiko hainbat aspektu ere mantendu zituela, aurretik esan bezala, bertako hormetan artxibotik hautatutako hainbat proiektu instalatu zituztelarik. Horretarako

izaera ezberdinetako materialak erabili zituzten, hala nola argazkiak, eskutitzak, artelanak, etab. Honen adibide garbi bat Laurie Jo Reynoldsen *TY10* proiektuaren instalazioa izan zen, izan ere, ekintza hutsean oinarritutako proiektua izanik hura, museora ekartzeko modu bakarra bere irudikapenaren



46. irudia. Laurie Jo Reynoldsen *Tammes Year Ten (TY10)* proiektuaren ikuspegi bat.

bidezkoa baitzen. Honela, artistak errepresentazio hau beste artxiho bat sortuz egitea erabaki zuen, proiektuan zehar burututako ekintzak eta fase ezberdinak dokumentatuaz (46. irudia). Irudikapenezko espazioak barneratzearen erabakia alabaina, erakusketako komisarioek apropos eginiko hautua izan zen, kontziente

baitziren museoak oraindik ere irudikapenezko espazio gisara hautematen direla, eta hori dela eta, problematika hauekin ere zuzenean lan egin nahi izan zuten, egoera saihestu eta espazio erabat idealizatuan lan egin beharrean, egungo arau eta normaltasunetik ihes egin gabe.

Dena den, komisarioek proiektuarekiko izandako arazo nagusia den bormuga instituzionala izan zen, honek erabat baldintzatu zituelarik museotik eratu nahi ziren erlazionatzeko forma berriak. Modu berri hauek hortaz, erakusketa amaitzearekin batera erabat desagertu ziren, eta museoak berriz ere bere errutina tradizional eta historikora bideratu zen atzera. Instituzioan eragindako aldaketa beraz, erabat puntuala eta denbora zehatz batekoa izan zen, eta inondik inora betikotzeko aukerarik izan ez zuena.

Baina kontuan hartuaz instituzio hauek garaiko sistema eta ideologiak gizarteratzeko tresna eraginkorrak izan direla, eta hauetan bisitarien portaera sistema kapitalistak baldintzatutakoa izan daitekeela, museoan beste portaera batzuk bideratzeak agian beste sistema posible batzuk gizarteratzeko aukera eskaini dezake, jabetza pribatuan oinarritua izan beharrean, jabetza komunean oinarritutako sistema batena hain zuzen ere. Hala ere, aldaketak norabide bakarrean burutzearen zailtasuna argi gelditu da ikerketan zehar, eta begi bistakoa da proiektu hau burutzeko aukera instituzioak eta sistemak horretarako baimena denbora zehatz batean eman zuelako burutu zela. Ondorioz, alderantzizko aukeran pentsatu beharrean topatzen gara, hots, gizarteraren beraren sistema aldatzearen beharrean, museoaren funtzionamendua ere erro erro aldatu dadin, preseski Barrettek aipatzen duen moduan, demokrazia eta honi lotuta museoaren oinarriak birpentsatu gabe, museoak ez baitira inoiz ere erabat publiko eta erabat demokratiko bilakatuko (2011: 173). Eta nahiz eta Simon Sheikhek gogoratzen digun bezala, egia izan erakusketek publiko jakin bat sortzen duten unean beren inguruan dagoen mundu hori ere ekoizten dutela, horretarako ezinbestekoa izango da lehenik instituzio horien politikak aldatzea, ingelesez *to institute* gisara ulertzen den hori birpentsatzea alegia (Sheikh, 2007: 182-183).

Beraz, nahiz eta proiektuak laborategi interesgarri gisara funtzionatu zuen, kontuan hartu behar da soilik saiakera edo esperimendu txiki bat izan zela, eta

haren baitan sortu ziren modu berriak -bai lan egitekoak baina baita espazioan egotekoak ere- egungo egitura instituzionalen egunerokotasun eta normaltasunean txertatzea oso lan konplexua litzatekeela (Aikens 2016: 342). Dena den, eta berriz ere komisarioen arabera, museoek egun hiritarrekiko funtzionatu beharko luketen moduen inguruan hausnartzeko katalizatzaile garrantzitsua izan zen, baita instituzio hauen hutsuneak bistaratzen hasteko lagungarria ere (Aikens 2016: 344).

Ez da kasualitatea ordea, izaera honetako proiektu hau Van Abbemuseumen burutu izana; izan ere, Herberehetako beste museoek ez bezala, instituzioak proiektu honekin hasi aurretik bazuen jada artxiboarekiko sentsibilitate eta harreman berezia. Hango museorik gehienek artxiboak beraien museoetan ez dituzten bitartean, Van Abbemuseumekoa instituzioan bertan kokatzen da adibidez, bertara joaten den edonork artxiboa kontsultatzeko aukera izanaz honela¹⁰. Eta bestetik, kontuan hartu beharrekoa da Charles Esche zuzendari izendatu ostean, museoak bildumari erabateko osotasunean begiratzeko joerari ekin ziola instituzioak, hau da, artelanen eta hauen inguruan bildutako dokumentazioaren artean ezberdintasunik eta mailaketarik egin gabe, eta beraz, azken batean artxiboa eta artelanak maila berean ipiniaz, izaera ezberdin hauetako elementuak erakusketa aretoetan nahasten zituzten instalazioak ohikoak bilakatu zirelarik. Artxiboa, historialarientzat informazio iturri huts gisara ulertzetik, erakusketetako objektu bilakatzera igaro zen, eta hortaz, publiko guztientzat interesgarri izan daitekeen materiala. Norabide honetan emandako pausurik garrantzitsuenetarikoa 2005. urtean izan zen. Urte horretan Diana Franssen, artxibo eta liburutegiko zuzendari zena, komisario taldeko partaide iraunkorra bilakatu baitzen. Ekintza honetan

10 Herbereetako museo publikoen artxiboak, hiriko udaletxearen eskumenen baitan egon dira historikoki, haien kontsulta, artxibozain gutxi batzuen esku bakarrik egonik. Honen aurrean, Van Abbemuseuma izan zen Herberehetan, instituzioaren artxiboa, museora eramateko eskakizuna burutu zuen lehen instituzioa. Bertara 1990-1992. urteen artean lortu zuten eramatea udaletxearekin negoziazioak burutu ostean. Hala eta guztiz ere, 2003. urtetik aurrera, eraikin berriarekin batera erdietsi zuten artxiboa bertaratzen zen edonorentzat eskuragarri ipintzea. Badirudi instituzioarentzat pausu hau burutzeak berebiziko garrantzia izan zuela, hain justu ere artxiboa memoria aktibo gisara ulertzen hasiak baitziren jada garaian. Museoko artxiboan, erakusketen inguruko dokumentazioa (erakusketen artxiboa), erosketen ingurukoa (bildumaren artxiboa), instituzioari dagozkien material eta gutunena (konpainiaren artxiboa) eta baita egin ez ziren erakusketen eta erosketen inguruko informazioa ere jasotzen da (Esche, Franssen eta Aikens, 2012).

argi islatzen da beraien asmoa dokumentuak erakusketa aretoetan ipintze hutsetik baino urrunago zihoazela, hain zuzen, erakusketa proiektuan dokumentu horiek ere, artelanen gisara, diskurtsoa sor zezaketen elementu kontsideratzeko asmoa agertuaz, materialen artean inolako mailaketarik burutu gabe (Esche, Franssen eta Aikens, 2012).

Honela bada, garai horretatik hasita 2009ra arte, *Living Archive* izeneko proiektu multzo bat ipini zuten martxan. Hauek, Van Abbemuseumeko beste erakusketekiko paralelo funtzionatzen zuten eta dokumentazioan soilik oinarritutako erakusketak izan ziren. Instituzioaren historia

eta politikak, erakusketak edo erosketetarako joera ezberdinen bilakaeraz jarduteko aprobetxatu zituzten proiektu hauek. Baina bestalde, *Living Archive*en beste helburuetariko bat museo eta gizartearen harremanen arteko arrakalarekin apurtzea ere izan zen. Gizarteak museoaren gainean duen irudia erabakiak gehiegi hartzea kostatzen ez diren

instituzio lasai eta baketsu, eta gainera diru kantitate ikaragarriak xahutzen direnarena dela susmatzen zuten instituzioan, eta ideia horiekin apurtzeko beharra zuten. Modu honetan, artxiboa erakustea instituzioan bertan egon litezkeen arazoak azaleratzeko modua izan zitekeela ikusi zuten, museoaren benetako errealitatea, bertan aurrera eramaten diren ekintzak eta lanak, politikoekin zuzendariek izaten dituzten tirabirak, artisten galeriekiko harremanak eta komisarioek artistekiko loturak agerraraziz, zeinak askotan diruaren ingurukoak direnak, baina baita darabilzkiten politiken baitakoak ere. Hala ere, erakusketa hauetan, oraindik ere dokumentazioa erakusgai ipintzeko metodo tradizionalak aplikatu zituzten, bereziki beira-arasak erabiliaz, nahiz eta pixkanaka instalazio teknika esperimentalagoetara jotzen ere hasi ziren, adibidez dokumentu originalak erakusgai ipini beharrean hauen ordezkariak edo fotokopiak jarriaz hormetan esekita (Esche, Franssen eta Aikens, 2012). (47. irudia).



47. irudia. *Living Archive* proiektu multzoaren baitan egindako erakusketa: *Stars and Stripes Forever* (2008-2009).

Bestetik, *artxibo grisa* deitzen diotena ere badute instituzioan; bertan artelana eta dokumentazioaren artean dauden elementuak biltzen dituzte, arte merkatuan artelanaren estatusa ez dutenak, edo bukatugabeak diren artelanak besteak beste, tartean Christo edo Joseph Beuysen marrazkiak daudelarik esaterako. Azken finean, artxiboa eta bildumaren arteko zubi lanak egingo lituzkeen artxiboa litzateke, zeinetatik abiatuta Florian Schneider artistak proiektu bat burutu baitzuen André Malrauxen *Musée imaginaire* lanean oinarritutako erakusketa bat planteatuaz. Bilduma eta artxiboaren arteko loturak agerraraztea zen helburua, baina interesgarriena, horretarako erabilitako instalazio esperimentalak izan zen: zorua, sabaia eta zintzilikako elementuak erabili zituen besteak beste artxiboa espazioan zehar barreiatu zedin, (Esche, Franssen eta Aikens, 2012) eta bisitariak hortaz, material haiekin tradizionalki izan ohi zituzten harremanekiko aldenduaz bizipen berriak sortzeko asmoarekin. Materiala hala eta guztiz ere ezin zitekeen ukitu, eta beraz, interes fokurik nagusiena gorputza, instalazioa eta aretoaren artean sortzen zen espazio-jokoan zegoen, dokumentuen edukien garrantzia bigarren mailara jauziaz.

Argi gelditzen dira instituzio honek artxiboen irisgarritasunaren eta museoa eta gizartearen harremanak estutzearen inguruan aurretik ere zituen kezkek, zeinak kontuan hartzea ezinbestekoa baiten aztertu berri dudan proiektuaren gauzatzea ulertu ahal izateko. Honelako testuinguru bereizgarriak ez duen beste edozein museoetan izaera honetako proiektua aurrera eramatea oso ekintza konplexua izango litzateke. Hau dela eta, jada 2005. urtetik aurrera, beraienez artxiboaren inguruan burututako proiektu esperimental hauek funtsezkoak izan ziren gizarteak museoa erlikiak aurkezten diren tenplu gisara ulertu beharrean, narrazioak eta istorio ezberdinak sortzen diren makina modukoa zela ikusteko (Esche, Franssen eta Aikens, 2012).

Honela bada, *Museum of Arte Útil*, bai artxiboari zegokionez, baina baita berau gizartea eta instituzioaren arteko arrakala apurtzeko tresna gisara erabiltzeari dagokionez ere, instituzioak hartutako norabidean beste pausu logiko bat gehiago burutzeko modua izan zatekeen.

4.2. GORPUTZARI AITORTZA

Proiektuak gizartean izandako arrakastaren arrazoi nagusietariko bat aipatu behar bada, hori erakusketan komisarioek gorputzari zor zaion garrantzia bermatzean egon zen, aurretik instituzioak artxiboaren inguruan egindako beste proiektuetan arretarik ipini ez zion esparrua izanik hau.

Ez baita ahaztu behar begia, azken finean, gure gorputza osatzen duen zati txiki bat besterik ez dela, eta beraz baita museotara inguratzen den edozein gorputzena ere. Hori dela eta, gure ezagutza ez da soilik organo hauek bermatzen duten zentzumenaren bitartez artikulatzen, baizik eta gure gorputz osoaren bidez. Museo batetara sartzen garenean gure gorputzak begiradak behar ez dituen beste behar batzuk ere izaten ditu, eta gorputza eroso sentitu dadin, behar horiei erantzuna eskaini behar zaie. Honela, proiektuan argi gelditzen da erakusketen instalazioak birpentsatzeko beharra eta garrantzia gorputzaren presentzia osoa kontuan hartuta eta ondorioz, espazio hauek eremu erreal bilakatzearena -irudikapenaren eremua baztertu beharrik gabe ere burutu daitekeelarik hau-. Proiektuko komisarioetako batek aitortzen duen moduan, museoek hainbat ideia arte objektuen bidez irudikatzeko moduetan soilik pentsatzeari utzi beharko liokete eta horren orde, erabiltzaile ezberdinak eta haien beharrak artearekiko erlazioan nola egokitu pentsatzeari ekin (Aikens, 2003: 341). Azken finean, museoen hierarkizazioak zalantzan jartzean legoke gakoa, haien bildumen instalazioak eta hauek bisitatzen dituzten subjektuen garrantzia eta maila parekatuaz.

Bisitariak objektuekiko parekidetzat hartuz, espazio hauek haientzat adeitsuak eta abegitsuak izateko aukera asko izango lituzkete, bestelako harreman horizontalak eraikitzeo aukera eskainiaz. Eta gorputzei bere osotasunean jarduteko aukera emanaz, espazioan eroso sentitzeko aukera handiagoa izango lukete, ondorioz, instituzio eta hiritarren arteko benetako elkarrekintzak burutzeko aukerak ere areagotu egingo liratekeelarik *Museum of Arte Útilen* kasuan aztertu dudan moduan.

Beraz, elkarrekintza hori bultzatzeko artxibo ireki eta eskuragarriaren instalazio forma egokiak, alegia espazio afektiboa, konfiantzazkoa, abegitsua eta malgua

ahalbideratzen dutenak, elementu eta tresna eraginkorrak izan daitezkeela argi gelditu da. *Museum of Arte Útil* proiektuan berebiziko garrantzia izan zuen errekurso honen erabilerak, erakusketaren funtzionamendurako gako eta oinarria izan zelarik, espazioan objektu eta subjektuen arteko barrerak apurtu, hiritarren jokabidea eta jarrerak aldatu, eta haiek ikusle soilak izateari utziaz museoaren erabiltzaile bilakatzeko balio izan baitzuten. Tradizioz, irudikapen hutsezko espazioak diren horiek eraldatzeko eta benetako espazio bilakatzeko aukera eskaini, haien barnean ematen diren erlazio hierarkikoak apurtu, eta bestelako harreman horizontalei lekua egiteko aukera erakutsi zuen.

Gauzak horrela, eta nahiz eta tradizionalki eta historikoki ez soilik artxihoarekiko loturan, baizik eta baita erakustaretoetan ere gorputzaren presentzia eta garrantzia bigarren mailan utzia izan den, aztertu berri dudan proiektuak argi eta garbi utzi du museoetako bisitarien gorputz osoa aitortu eta aintzat hartzearen beharra. Haiek artxihoa aktibatu eta eraginkor bilakatu dezakete, nahiz eta jarrera haiek hartzea eta bultzatzea tradizioz modernistak diren instituzio hauen izatearekiko aurkakoa izan.

Hala eta guztiz ere, aipatutako ondorioztapen hauetara iristea ez da bat ere erraza, aztertu dudan bezala, mota honetako proiektuak egiten diren bakoitzean, komisarioak Derrida eta Foucaulten ideietan oinarritzen baitira bereziki. Eta teorialari haiek gizakiok artxiboekin harremantzeko ditugun moduetan arreta handiegirik ez dute ipini izan bere idatzietan. Honela, komisarioak, museoetako erakusketa modu tradizionalen olatura igota, normalean edo kasurik gehienetan, begiradaren garrantziak gorputzarenaren gainetik gainjartzen diren instalazioak burutzen jarraitzen dituzte. Ondorioz, irudikapena nagusitzen den espazioak sortzen jarraitzen dute, bisitariak ikusle soil izaten jarraitzen dutelarik (Bolaños, 2003: 203-205) gorputzek beren osotasunean espazioan egoteko aukerarik izan gabe (O'Doherty, 2011: 21-22). Hau dela eta, artxihoa aktibatzeo beharrezkoa den bisitariaren paradigma aldaketa bideratzea ezinezkoa bilakatzen da, begiradak sortzen duen urruntasun efektua desaktibatzea oso konplexua baita modu honetan, eta beraz, gorputzak eskaintzen duen ezagutza zuzena aprobetxatzeko aukerarik ez da bermatzen espazioan (Sartre, *Being and Nothingness* (1956: 323), Danto, 1999:89an aipatua).

Dena den, artxibo guztiak ez dira izaera berekoak, eta beraz, bakoitzaren berezko ezaugarriak ere kontuan hartu beharreko elementuak dira zalantzarik gabe. Sistema horiek osatzen dituzten dokumentuak erakusketa areto batean ipintzerako garaian, berauek museoko espazioan izan dezaketen instalazioaren tipologia eta nolakotasunak ere zuzen-zuzenean baldintzatuko baitituzte, nahiz eta komisarioen nahiak bestelakoak izan.

Ukituz esploratzen

Rawsonek artxibo ezberdinen inguruan egindako ikerketaren bidez (2017: 81-122), hiru artxibo mota identifikatu eta ezberdindu zituen, bakoitzak bere ezaugarri, logika eta beraz, bisitarietikiko erlazionatzeko modu ezberdin bat duelarik. Analisi eta konparazio hau zinez interesgarria da ikerketa honetarako, izan ere, sailkapen honen arabera aztertzen ari naizen artxiboaren funtzioak martxan jartzeko eta haren bidez museoen espazioa eta bisitariak hauekiko duten erlazioa eraldatzeko, mota guztiak ez baitira izango ez erabilgarri ez eta baliagarriak ere.

Egileak desberdintzen dituen hiru artxibo tipologiak, instituzionalak, profesionalak eta komunitarioak dira, bakoitzari ezaugarri ezberdinak atxikitzen dizkielarik. Artxibo instituzionaletan adibidez, berebiziko garrantzia ematen diote artxiboko dokumentuen bilaketa eraginkorrari, eta horretarako, erabiltzaileentzat errekurtsu digitalak bakarrik eskaintzen dituzte, dokumentuen antolamendurako gida profesionalak eta edukien ordenazio estandarrak jarraituaz. Baina bestalde, artxibo hauek itxita dirauten artxiboak izan ohi dira, alegia, erabiltzaileei zuzeneko kontsultarik bermatzen ez dietenak, eta beraz gizartearekiko erabat urrunak bilakatzen direnak. Bestetik, artxibo profesionalak leudeke. Hauetan, normalean dokumentuekiko irisgarritasuna bi esparrutan zentratu ohi da. Alde batetik eraginkortasunari erreparatzen diote, baina esploraziorako atea ere irekita mantentzen dute bestalde. Hori dela eta, bi datu base ezberdin izan ohi dituzte: digitala eta presentziala, eta arrazoi berdinagatik, gida profesionalekiko atxikimendua ere partziala izan ohi da. Ondorioz, gizartearekiko lortzen duten hurbiltasuna kasu honetan mistoa da, artxibo batzuk itxiak baitira, baina irekiak direnak ere topatu baitaitezke. Eta azkenik, artxibo komunitario gisara

izendatutakoak aipatzen ditu. Kasu honetan, erabateko esplorazioan oinarrituriko artxiboak lirateke, zeinen antolaketa normalean paper gaineko listen bidez burututakoa baiten, oso modu amateurrean, eta beraz estandar profesionalak alde batera utziaz eginak. Ondorioz, efizientzia eta eraginkortasunari erreparatu ordez, gizartearekiko hurbiltasunean ipintzen dute foku nagusia, artxiboa osatzen duten material eta dokumentu bakoitzera erabateko eskuragarritasuna ahalbideratzen baitute (Rawson, 2017: 112). Argi gelditzen da ikerketa honetan aztertzen ari naizen proiektuetan azken tipologia hau jarraitzen duten artxiboek soilik funtzionatuko luketela.

Egilearen arabera, azken hauek ikerlarien ikerketarako desio eta gogobetetze kontzeptuak birformulatzeko aukera eskaintzen dute. Artxibo komunitarioen kasuan, artxibo bakoitzak bere ezaugarri propioen arabera antolatzeko tresnak sortu eta eraiki ohi baititu, eta beraz, ikerlariak datu base digitaletan bilaketak egin ordez, bilaketak artxiboan bertan egitera behartuta ikusten dira askotan, materiala bera eskuekin ukituaz eta bilduma guztian barrena murgilduaz. Zenbait ikerlarik, bere aurrean topatzen duen material kantitate ikaragarrian bilaketak burutzeko tesituran ikusirik beren burua, artxibo horien efizientiaren gabezia kritikatu izan dute, -adibidetzat *Re.Act.Feminism#2: A performing archive* proiektuarekiko egindako hainbat kritika har daitezke-, baina efizientiaren gabezia hau ikerlarien eta artxiboaren arteko hierarkizazioaren eraldaketaren ondorioa besterik ez da. Izan ere, egoera hau gizakiak dokumentu eta sistemaren gainean izan ohi duen lehentasunezko posizioa eta kontrola -boterea hein batean-galeraren ondorioa besterik ez baita. Honek, bilaketa zehatzak burutzeko igaro beharreko denborak luzatu ditzake, eta era berean ikerlariengan frustrazioak sortu. Artxibozainak ere kexatu daitezke, eskuragarri dauden artxiboetan lapurtzeko eta materialak hondatzeko ere arrisku handiagoak egon daitezkeelako. Baina jarraibide instituzionalen barnean kokatzen ez diren artxibo hauek aukera, emozio eta plazer berriak ere sor ditzakete era berean ikertzaileengan, Rawson berak jasotzen duen moduan (Rawson, 2017: 113-118):

“Siempre pienso en esta colección como el entorno más interactivo. No es necesario que acudas a mí sabiendo qué quieres y me pidas que te lo traiga con los guantes puestos...”

más bien se trata de un proceso de descubrimiento en el que vienes y exploras y, en realidad, puedes no saber qué [quieres]. Deja que sea la colección la que te diga qué es lo que estás buscando y encuéntralo a través del proceso de descubrimiento” (Rawsonek Bet Power-i 2008ko apirilaren 25ean egindako elkarrizketa pertsonala, 2017: 113-114).

Beraz, eta nahiz eta arrazionalismoaren ikuspuntutik artxibo komunitario hauek porrot gisara ulertuak izan, azken urteetan plazaratu diren *queer* teoriak aukera berriak bermatu eta ikuspegi berriak proposatzen dituzten logika gisara ulertzeko aukera eskain dezakete. Kasu honetan Elizabeth Freemanen ekarpenak argigarriak dira. Ikerlari honek, historia bera ez soilik gorputzen bidez idatzitakoa, baizik eta gorputzen bidez sentitua ere badela onartzen duen metodo historiografiko baten beharra aldarrikatzen baitu (Freeman, 2007: 165).

Honela bada, teoria *queer* honek artxiboen ikerketan oinarritutako metodo historiografiko berri baten ateak irekitzeko aukera bermatzen du, ikerlariaren gorputzek artxiboen espazioetan zehar izaten ditzaketen mugikortasunek berebiziko presentzia eta garrantzia hartzen dutelarik. Rawsonen hitzetan, metodo historiografiko hau ikerlariak artxiboekiko duten sentikortasunean eta historiarekiko dituzten desioetan oinarrituko litzateke, eta interakzio batean oinarritutako erlazioak sortuko liratekeenez honen bidez, historia eta artxiboei ere sentitu eta ukituak izateko desioa edukitzeko aukerak dituztela onartuko litzaizkieke, orain arteko metodo tradizionalak zerbait ikertzearen desioa soilik ikerlarien esku uzten duten bitartean (Rawson 2017: 115-116). Aukera hauek, ordea, artxibo komunitario gisara izendatutako horietan bakarrik eman daitezke, artxibo irekiak izanik beste artxiboetan ez bezala hauetan artxiboak esploratzeko eta iragana eskuekin ukitzeko esperientzia bermatzen baita.

Sentimenduak plazara

Artxiboekin gorputzak erlazionatzerako garaian, gorputz ezberdinen sentimenduak ere kontuan hartu beharreko elementuak bilakatzen dira, azken

finean artxiboetako dokumentu eta hauekin kontaktuan dauden gorputzen artean harreman ezberdinak sortzen baitira kontsulten bidez, eta harremanak sentimenduez bustirikoak izan ohi dira. Sentimendu hauei, tradizionalki artxiboaren kontzepzioaren alorretik kasurik egin ez den arren, *queer* teoriez blaitutako artearen esparruan salbuespen gutxi batzuk topatu daitezke. Horien artean nabarmendu beharrekoa *Archivo Queer* proiektua izan daiteke, preseski, bertan elementu hauek balioan ipini eta sentimenduak kontuan hartuta heldu baitzioten artxiboaren ideari.

Frankismoaren azken urte eta trantsizio garaitik hasi eta XX. mende amaiera arteko lesbiana, *queer*, gay eta transen inguruko historiaren dokumentazioa bildu eta haren inguruko ikerketa burutzea helburu duen proiektua da, baina baita artxiboaren kontzeptuaren eta sistemaren inguruan ere hausnartzeko asmoa duena. Argi baitute artxiboa esparru heteronormatiboaren barnean txertatzen den eta baztertze eta barneratze mekanismoak egituratzen dituen botere sistema dela, historia ofizialak narratzeko erabiltzen dena hain justu; hori dela eta, sistema honen inguruko hausnarketa eta eztabaidek ere lehen mailako garrantzia hartu zuten proiektuaren barnean hasiera-hasieratik (Carrascosa, Platero, Senra eta Vila Núñez, 2015).

Hala ere, proiektu honen aspekturik garrantzitsuena eta berau gorputzarekin lotzen duena, “archivo de los sentires/sentimientos” ideia da. Kontzeptu honekin, testu eta irudien bidez sortu eta transmititu daitezkeen sentimendu eta sentitzei egin nahi izan zieten erreferentzia sortzen ari ziren artxiboan, honela bada, artxiboekin erlazioan, gorputzak esperientzia eta jakintzen transmisioan duten rolen inguruan ere pentsatzeko. Afektuen garrantzia, sentimenduen, eta hauen espresioak izan daitezkeen lotsa, harrotasuna, sumindura, errebeldia, poza, amorrua, dolua, hauskortasunari, etab. lekua utziaz, normalean artxiboen izaera objektibo, neutral eta isolatuarekin apurtu nahi izan zuten. Horretarako, beraien hitzetan, *queer* aktibismoan oinarritzekoak izan diren aspektuak hartu eta artxiboa bera ulertzeko elementu gisara aplikatu zituzten (Carrascosa, Platero, Senra eta Vila Núñez, 2015).

Dena den, nahiz eta azpimarragarria izan gorputzari lotutako elementuak

artxiboari atxikitzeko egindako saiakera hau, orain arte artxiboari lotuta plazaratutako sistemetan horrelakorik ez baita agertu, aipatzekoa da bestalde gorputza eta artxiboaren arteko lotura hau bereziki azken honi forma emateko garaira edo hura osatzerako unera mugaturikoa izan zela. Egoera honek begien bistan uzten du behin eta berriz aldarrikatzen eta mahai gainera dakarten gabezia, hain zuzen, artxiboak gorputzarekiko harreman zuzenean ipintzea ahalbideratzen dituzten instalazioak burutzeko proposamen teoriko-praktikoen faltarena. Izan ere, artxibo bat aktibatzeke modu bakarra hura gorputzen interakzioen baitan ulertzea da, eta proiektu honetan ere, nahiz eta artxiboaren aspektu batzuk gorputzekiko eta hauen sentimenduekiko erlazioan ulertu, behin artxiboa osatuta, berarekiko harremanean gorputz eta sentimenduek duten garrantziren inguruko gogoetak eskasak direla antzematen da oraindik ere.

Aldiz, ikerketa honetarako ere baliagarriak izan daitezkeen artxiboa gorputzarekin lotzen duten beste proposamen batzuk ere agertu dira azken urte hauetan. Zehazki arreta Suely Rolnikek garatutako ideietan ipini nahiko nuke, hegemonikotzat eta eremu honetan erabat finkatutzat eman diren beste teoriak alboratuaz, artxiboaren ulerkera zuzen-zuzenean gorputzari eta bizipen pertsonalenei lotuta aurkezten baitu, berau traumaren sendakuntzarako tresna gisara proposatuaz.

Rolniken arabera, bereziki modernitatearen ideia krisian jarri zen unean, artxiboek berebiziko garrantzia hartu zuten, eta hau ez zen kasualitatez gertatu. Bi kontzeptu hauen arteko lotura ulertu ahal izateko, lehenik eta behin mendebaldeko modernitatea bere alteritatea osatzen zuten kulturen errepresioen gainean sortu zela ulertu behar da; errepresio hauek esklabotza, kolonialismoa edota inkisizioa baitziren. Baina kontuan hartu beharreko beste elementua zera da, modernitatea krisian sartu zen unean, garai neoliberal eta globalizatuan egonik gizartea, aurretik zapal dutako kultura horiek beraiek kartografia kultural globalizatu osatzeko erabili zituztela multikulturaltasunaren modaren babesean, baina haien indar eta ahalmen bereizgarriak ezabatuaz eta ez deusean utziaz. Horrela, zapalkuntzako beste prozesu kolonial bati eman zitzaion hasiera, baina berau perbertsio eta sedukziozko sistema batean oinarrituta zegoen heinean, haren kontra kokatu eta erresistentzia burutzea are eta zailagoa bilakatu zen. Suely Rolniken aburuz, artxiboaren inguruko grina une jakin honetan kokatu

beharra dago (Rolnik, 2009).

Egilearen hitzetan, garai honetan iraganarekin birkonektatzeko nahia gailendu zen, baina ez iragan zapaldua erreskatatzeko asmo hutsagatik, baizik eta desira eta ezagutza etikoaren ikuspuntuetatik hurbilketa bat egiteko nahiagatik. Hori dela eta, helburu nagusia iraganean burututako formen irudikapen zehatza berregitea izan beharrean, errepresio inkontzientea ziurtatu nahi izan zuten mugimenduen aurrean kartografia berri bat proposatzea zen beren desioa; eta horretarako, testuinguru zehatzetako iragana aktibatu nahi izan zuten (Rolnik, 2011: 14-16). Alegia, eta Arantesek ere azpimarratzen duen moduan, badirudi artxiboaren sukarra artearen definizio geopolitiko berri bat ematen hasi zen une horretan sortu zela, historikoki beraien burua artearen narrazio historikoetatik baztertua ikusia izan duten eremuek “beste historiak” idazteko eta aktibatzeke beharra sentitu zutenean (Arantes, 2018: 452)¹¹. Honela bada, artxibo berri hauek disidenteak eta komunitarioak izan ziren bereziki, emantzipaziozko mugimendu kultural eta sozialen emaitza gisara sortuak izan baitziren, beren helburua narrazio ofizialetan irudikaturik ez zeuden hutsuneak betetzeaz gain, ikerlari eta arte komunitateari errekurso berriak eskaintzea izan zelarik (Muñoz Iglesias, 2020: 63).

Estatu terroristen erregimenaren garaietan-bai Latinoamerikaren kasuan, baina baita Europa ekialdeko herrietan ere- sortutako praktika artistikoen artxiboek hartutako garrantzia azpimarragarria da testuinguru honetan (Rolnik, 2009), eta ondorioz, ezinbestekoa da artxiboen izaera politikoa mahai gainera ekartzea. Baina Rolniken arabera, nahiz eta artxiboen izaera politikoa hori sistema horietan multzokatzen diren praktika artistikoei atxikitzen dieten, praktika horien politikotasunaren jatorriarekin tentuz ibili beharra dago. Berau ez baita lanek izandako ustezko helburu militanteei lotu behar -maiz instituzio artistiko globalizatuek egin izan duten moduan, eta ondorioz ekoizpen zehatz hauek kontzeptualismo politiko edo ideologikoaren izendapenarekin identifikatuaz-, baizik eta artisten gorputzek eta lanak sortuak izan ziren garaiko testuinguruarekiko jasandako harreman sakon

11 Adibideren bat aipatzearen, Brasilen 2016an São Pauloko *Itaú Cultural*en egin zen *Arquivo Ex Machina: Identidade e Conflito na America Latina*, erakusketa aipatu daiteke Claudi Carreras eta Iatã Canabravaren komisariotza lanarekin, zeintzuk bildumatze moduak eta lekuak berrirudikatu nahi izan zituzten artxibo berrien bitartez, baita Latinoamerikaren ideia bera birdefinitu ere, ordura arte artxibo eta ikuspuntu kolonialetatik eginga zenarekiko modu kritiko batez (Arantes, 2018: 460-461).

eta gogorrei. Preseski, Rolniken arabera, praktika edo ikerketa poetiko hauen izaera politikoa burutu ziren testuinguruetakoko erregimen autoritarioek artisten gorputzetan burututako eraginean zegoen: bizitako erregimen autoritario horren errepresioak euren gorputza goitik beheraino zeharkatu baitzuen, ondorioz, beraien praktika artistikoaren oinarria ere markatuaz (Rolnik, 2009). Ekoizpen artistiko hura beraz, bi faktorek baldintzatzen zuten: batetik zentsurak, eta bestetik beldurraren traumak. Teorialariaren hitzetan dena den, bieran eraginik sakonena eta identifikatzen zailena izandakoa bigarren faktorea litzateke. Izan ere, kanpotik ezartzen den zentsura ekintza fisiko bat da, materialki frogagarria dena eta denbora-espazio jakinei loturikoa. Ondorioz, haren aurka borrokatzea eta erresistentziak burutzea errazagoa da artistentzat faktorea identifikagarria delako. Beldurraren trauma berriz, faktore immateriala eta ikusezina izanik, haren aurka borrokatzea askoz ere zailagoa bilakatzen da, memoria materiagabea inksribatzen delako, sentazioen memoria afektiboan eta beraz behin barneratuta gorputzean erroturik gelditzen delako; trauma, mina eta umiliazioarekin lotzen delarik gainera. Beraz, argi dago azkenean erregimen autoritarioen esku, askoz ere tresna eraginkorragoa eta bortitzagoa bilakatzen dela azken errepresio modu hau.

Baina bereganatutako memoria afektibo hau gorputzeko erraietatik ateratzea oso zeregin konplexu eta burutsua da. Hain justu ere, trauma hau ez baita zerbait puntuala; alderantziz, denboran ikaragarri luzatzen da, oso mingarria da, eta gehienetan bortizkeria hura beren gorputzetan zuzenki jasan zutenen pertsonetatik haratago, jasandako trauma harren sustrai eta arrastoek haien ondorengo artean beste hiru belaunaldi gehiagotara hedatzeko gaitasuna dute (Rolnik, 2009)¹².

Hori dela eta, eta behin denbora-espazio nahikoa igarota, poetika edo arte praktika horiek biltzen zituzten artxiiboak burutzeari ekin zioten ondorengo belaunaldiek. Hain zuzen ere, traumaren sakontasuna zela eta, gai horiei lehenagotik eustea ezinezkoa baitzen oraindik gorputzetan sorrarazten zuen mina zela eta. Blasco

¹² Hau dela eta, Rolnik azpimarratzen duen bezala, ezinbestekoa da sortze prozesua minari lotzen zaion ideia erromantikoa ere behin betirako geure buruetatik ezabatzea (Rolnik, 2011: 8). Izan ere beraz ez baita indar sortzaile bat, baizik eta justu kontrakoa, sortze prozesua oztopatu eta zail dezakeen elementua, zenbaitetan biolentziari loturikoa izanik gainera.

Gallardok ere Rolniken ideia hauekin bat egiten du, artxiboen erakusketen ehuneko portzentaiarik handiena, historikoki errepresioei loturiko artxiboenak izan dela adieraztean. Bere hitzetan, erakusketa hauen helburu nagusia biktimekiko hala nolako babesa edo erredentzia sortzea litzateke (Blasco Gallardo, 2002: 61). Hau dela eta, egile honek bi belaunaldi ezberdin bereizten ditu minaren arabera: lehena, errepresioaren prozesuak bere larrutan sufritu zituztenaren belaunaldia litzateke, eta bigarrena berriz, lehen belaunaldi haren lanak eta prozesuak gal ez zitezen berauek artxibatu nahi izan zituztenena, ondorengo belaunaldien ezagutzarako historiara igarotzeko asmoarekin (Blasco Gallardo, 2012b: 52).

Rolnikek bere ideiak plazaratzeko bereziki Latinoamerikako kasua hartu bazuen ikerketa gai gisara, Blasco Gallardo berriz Holokaustoaren kasuan oinarritzen da. Baina adibideak hamaika izan daitezke. Dantasek hain justu ere, egoera bera identifikatu zuen Hego Afrikan ere, kolonialismoak eta apartheidak gogor zigortutako lurraldean, ondorengo belaunaldiek besteak beste *Center for Curating the Archive* instituzioa sortu zutelarik bertan (Dantas, 2020: 93-94). Eta ikerketa honetan egindako azterketa oinarri hartuta, emakumeen kolektiboaren inguruan ere gauza bera gertatu zela esan daiteke zalantzarik gabe, emakumeak historiatik ezabatzea ere, generoen hierarkizazioaren betiketzea bultzatu zuen sexismo estrukturalaren bidez sistematikoki burutu den biolentzia baten ondorioa izan baita. Egoera horrek emakumea baztertuta utzi zuen memoria kultural zehatz baten transmisiotik, zeina emakumeentzat trauma bortitza izan baiten historikoki (Malosetti Costa, 2015: 16), eta honen aurrean, ondorengo belaunaldiek artxibo ezberdinak burutzeari ekin izan diote, Euskal Herriko testuingurua bera har daitekeelarik adibide gisara, ikerketa honetan aztertu dudanez.

Alabaina, eta nahiz eta errepresio ezberdinetan oinarritutako artxibo guzti hauek bestelako historiak sortzeko helburuarekin burutu ziren, Rolnikek ideia honi beste irakurketa interesgarri bat gehitzen dio: artxibo horiek burutzearen ekintza bera aurreko belaunaldiek jasandako traumen aurrean sendaketa bide gisara erabilia izatearen aukera hain justu. Horretarako ordea, artxiboek baldintza jakin batzuk bete behar zituztela ere aditzera ematen du. Batetik, kapitalismo kulturalak kapitalaren ekoizpena lortzeko asmoz berauek manipulatzeko ekidin beharko litzateke, ondorioz fetitxe huts bilakatzeko aukera legokeelako (Rolnik,

2010: 127); eta bestetik, hori ekiditeko, artxibo horiek aktibatu beharra legoke, iraganeko poetika horien sendotasun kritikoaren esperientziak martxan jartzeko. Hori dela eta, artxiboen aktibazioa ez litzateke soilik haiek erakustearen bidez lortuko, hau da, iragana monumentu bilakatuz, baizik eta praktika haien indarra orainaldian aktibatuaz (Rolnik, 2009).

Hala ere, Rolniken artearen esparruan kontuz ibili behar dela aipatzen du. Artxiboak aktibatu, eta gure gorputzaren memorian gelditutako aztarna horiek pixkanaka berriz ere berpizten hasi ahala, artearen sistemak haiez birjabetzeko gaitasuna baitu, eta izan dezaketen botere eta indar disruptiboa zanpatzekoa (Rolnik, 2009). Blasco Gallardok ere bete-betean bat egiten du ideia honekin, izan ere, eta berriz ere Holokaustoaren inguruko artxiboen erakusketen adibideetara itzuliaz, ikerlariaren arabera hauen hedakuntza geroz eta handiagoa zen heinean, are eta erakusketa gehiago garatzen baitzituzten inongo diskurtso kritikorik gabeak, gaiaren inguruko beste inolako hausnarketarik sorrarazteko gaitasunik ez zutelarik (Blasco Gallardo, 2010: 4). Beraz, artxiboaren aktibazioa borroka eremu politikoa bilakatzen da.

Dena dela, artxiboak aktibatzeke, Olivari eta Panozzok aipatzen duten moduan, eta aurrez aztertu dudana bezala, artxiboen erakusketak birpentsatu eta birplanteatzea ezinbesteko ariketa bilakatuko da etorkizunean hil eta ahaztu ez daitezen (2019: 100). Hain zuzen ere, dispositibo museologikoak edo komisariotza praktikak artxiboak aktibatzeke tresna eraginkorrak izan daitezke, baina horretarako modu egoki batez erabiltzea derrigorrezkoa da, ez baita ahaztu behar artxiboak beraien kabuz ez direla elementu aktibo bilakatzen (Rolnik, 2009). Baina aurreko atalean aztertu dudana moduan, artxibo mota guztiek ere ez dute aktibatzeke gaitasunik beren izaeran, eta hori dela eta, ez da kasualitatea izango errepresioetatik sortutako artxibo hauek guztiek izaera komunitarioa izatea. Alde batetik auraz betetako objektu bakar eta sakralizatuaren ideia zalantzan ipini, eta aldiz, erreprodukzioa, erabiltzeko eskubideak, *copy left* eta *creative commons* bezalako ideiak mahai gainera ekarriko baitituzte azken hauek (2019: 100); eta bestetik, kolektibotasunari lotutako sistemak izango direnez beren osotasunean, errepresio ezberdinek sortutako trauma horiek sendatzeko baliabide egoki gisara hautemateko gaitasuna ere izango baitute. Min horietatik indibidualtasunean

osatzea oso ekintza zaila eta nekeza baita (Rolnik, 2009).

Azken finean, Rolnikek egungo praktika artistiko eta komisariotza praktikan artxiboaren erabileraren igoera argitzen du, berauen sorrera, errepresioak sortutako eta belaunaldien artean igarotako mina eta traumari lotuta. Berak zehazki Latinoamerikako kasuan oinarrituta aztertzen duen errepresio koloniala eta Estatuaren biolentziari lotzen dio, baina beste edozein motatako biolentziei ere lotu daiteke, hala nola patriarkalari. Badirudi kasu guztietan, hortaz, sortutako min edo trauma hori izan dela, historia hegemonikoen aurrean, ordura arte desagertuak izandako bestelako narrazioak ere ikusgarri egiteko beharra eragin duena. Dena den, bereziki interesgarria dena zera da, egileak artxibo horiek modu eraginkor batez aktibatzea lortuz gero, lehen aldiz aurkezten dituela ez botere praktika huts bezala -artxiboak ikusitako moduan honela ulertuak izan direlarik tradizionalki-, baizik eta iraganean jasandako biolentzia, min eta trauma ezberdinen aurrean osatzeko erabili daitezkeen sendagai gisa (Rolnik, 2009).

Hau dela eta, harrigarria dela pentsa dezakegu aurretik aipatutako komisariotza proiektuak burutzerako garaian komisarioek hautatutako erreferente teorikoen artean bereziki Rolniken aipamenik eta ideiarik ez egotea. Izan ere, emakumeek historikoki pairatutako zapalkuntza guztien ondorioz, hauen gorputzak -eta dudarik gabe baita hiesari lotutakoen gorputzak ere-, etengabeko biolentzia eta errepresioak sortutako traumaz beterikoak izan baitira historikoki, eta egindako azterketetan argi gelditu den bezala, artxibo horiek sortu eta erakustearen prozesuak maiz terapia gisara hautemandakoak izan ziren sakonki eragiten zieten artean.

Hala ere, artxiboaren funtzionamendua gorputzekiko erlazioan eta erakusketa aretoetako instalazioari aplikatuta aztertzen duen teoriarik gabe, aipatutako zailtasunak areagotu besterik ez dira egiten. Hori dela eta, behin eta berriz eskura ditugun eta hain ezagunak diren pentsalarietara jotzen bukatzen dute komisarioek azkenean, behin eta berriz harreman honetan oinarritzkoa den elementua ahaztuaz haien instalazioetan: gorputza.

Ondorioz, behar-beharrezkotzat jotzen dut feminismotik artxiboaren

funtzionamenduaren inguruko ekarpen teoriko berriak plazaratzea, ardatz gisara gorputza eta harreman horizontalak hartuaz, baina baita esparru honetan hain entzutetsuak eta oraindik ere hain hedatuak ez diren bestelako teorialarien ekarpenak balioan jartzeko helburuaz ere.

4.3. GORPUTZETIK. ARTXIBOAREN INSTALAZIORAKO PROPOSAMEN BAT

“Las reglas del juego deben ser revisadas”

Parker, “Breaking the mould”, *New Statesman*, vol. 98, 2537. zbk.,
(1979: 682) Pollock, 2015: 62an aipatua.

Artxiboa osatzen duten dokumentuetako ezagutza jaso eta transmititzeko, hau da, ezagutza-prozesua garatzeko, hauen erabilera praktikoa bultzatzea ezinbestekoa dela argi gelditu da aurreko atalean. Alegia, sistemaren erabilera gauzatu behar dela bertatik enuntziatu eta istorio ezberdinak azaleratzeko, eta horretan, gorputzak berebiziko garrantzia duela. Izan ere, ezin ahaztu daiteke praktika oro gorputzetik eta gorputzaren bitartekotzari esker egiten dela, begi bistan gelditzen delarik honela, Zilbetik aipatzen duen moduan, “gorputzasunaren bitartez ezagutzea posible dela” (2016: 162), nahiz eta zientzia enpirikoa eta arrazionalismoa hobesten duten instituzio legitimatzaileek -tartean akademiek, baina baita museoek ere- ezagutza sistema hauek historikoki sistematikoki baztertu izan dituzten. Hau dela eta, arte-ekoizpen feministek, -tartean komisariotza praktikak ere sarturik-, ezagutza-prozesu hau modu berritzailean taxutzeko beharra ikusi, eta “subjektuaren jakintza lekutua errekonozituz eta gorputzaren esperientziak nabarmenduaz” proposamen berriak aurkezteari ekin zioten (Zilbeti, 2016: 162).

Ondorioz, eta aurrez ikusitako moduan, feminismoetatik artxiboak egiteari ekin zitzaion besteak beste. Baina Blasco Gallardok *Archivar* liburuko sarreran Foucaultek egindako aipamen bat aitzakiatzat hartuta azaltzen duen moduan, ez

da berdina eduki gayko artxibo bat eta artxibo gay bat egitea, eta gauza berdin-berdina gertatzen da feminismoekin ere: ez baitira berdinak eduki feministako artxibo bat eta artxibo feminista bat (Blasco Gallardo, 2017: 16). Ideia honen inguruan, K. J. Rawsonek idatzitako “El acceso al transgénero. El deseo de lógicas archivísticas (¿más?) Queer” artikulua hainbat argigune eskaintzen ditu (2017: 81-122), bertan ikerlariak bereziki artxiboen kontsulta burutu ahal izateko espazioetan ipintzen duelarik arreta. Eduki transgeneroa duten artxiboak ikertzen ditu, eta haietan, edukiaz gain, bertara joaten diren ikerlari transgeneroak ere ongi etorriak izatearen garrantziari interes berezia ipintzen dio, adibidez komun neutroak izatea bezalako elementuetan arreta ipiniaz, gorputz horiek espazio horietan komodo sentitu daitezten. Aipatzen duen moduan, gorputz horiek espazioan harrera txarra baldin badute, zuzen-zuzenean ez soilik espazioarekin duten harremanean, baizik eta artxiboarekin izan dezaketan harremanean eragingo baitu. Ondorioz, bertan egin dezaketan ikerketan eta sor dezaketan ezagutza berrian eraginez egileak aipatzen duen moduan: “la rápida alternancia (...) entre pensamiento y sentimientos demuestra hasta qué punto pueden ser inseparables las experiencias intelectuales y corporales de un archivo” (2017: 92-93).

Baina pausu hori emateko -alegia, eduki feministen artxiboak izatetik artxibo feministak izatera pasatzeko- ez da nahikoa komisarioek horretarako nahia soilik izatea; eraginkortasunez ekin beharra diote horretan. Izan ere, artxiboaren egituraren erraiak aldatu ezean, halakorik ezingo baita burutu, ez bere poetika, ez eta bere politika ez baitira zalantzan jarriko, eta beraz, bere oinarri tradizional patriarkalak ez dira mugitu ere egingo (Blasco Gallardo, 2017: 16). Eta nekez eraiki daiteke oinarri patriarkaleko artxibo feministarik. Honela, horretarako behar-beharrezkoa izango da normaltzat jotako artxiboaren beraren izaera zalantzan jartzea. Hots, artxiboa ez dela “hor dagoen zerbait” ulertzea, baizik eta haren erabileraren bidez sortu eta eraikitzen den sistema bat dela ohartaraztea. Cook eta Schwartzek adierazten duten moduan: “los archivos, (...) no son almacenes pasivos de material antiguo, sino lugares activos en los que el poder social se negocia, se cuestiona y se confirma” hura erabiltzen duten eragileak performatzen duten unetik aurrera (Schwartz eta Cook, 2017: 20); baita Arjun Appaduraik azaltzen duen bezala ere: “all design, all agency and all intentionalities

come from the uses we make of the archive, not from the archive itself' (2003). Beraz, artxiboa sistema independente eta autonomo gisara irudikatzen zituzten ideia tradizionalak albo batera utzi, eta erabilera horiek aktibatzeke elementuez hausnartu beharra dago, gorputzak, azaldu dudana moduan, garrantzi zentrala izanik honetan.

Cook eta Schwartzen adierazpenen arabera, puntu honetan ezinbestean aplikatu behar litzateke Butlerren performatibitatearen teoria, preseski hari dagozkion bi dimentsio nagusienetan. Eta nahiz eta egile hauek bereziki artxibatzaileen irudiari lotu teoria hau, -performatibitatearen bidez esanahi ezberdinak sortzeko eskuratzen duten gaitasuna dela eta, baina bereziki errepikapenaren bidez artxiboak sortu eta artxibatzearen ekintzaren naturalizazioa garatzeagatik-, erabiltzaileen irudiari ere atxiki dakioke, bereziki, lehenengo printzipioa. Performatibitatea izango baita artxiboan esanahiak sorraraziko dituen elementua, honen bidez ezarriko delarik gainera esanahiaren autoritatea ere. Onarpen soziala bera ere errepikapenaren bidez lortzen baita azkenik (Butler, 2007: 85-100).

Aztergai dudana gai honen inguruan oraindik ere hutsune zabala antzematen da ordea, artxiboa gorputz-performatibitatearen bidez ezagutza ahalbideratzeko tresna bezala artikulatzen duten teorien falta nabarmena baita oraindik ere. Horregatik, hutsune honek sortzen duen gabezia betetzeko ahaleginetan, Bracha L. Ettingerren teoria matrizialean oinarrituaz, lehen hurbilketa kontzeptual bat proposatuko dut ikerketa honetan. Hain zuzen ere, lehen hurbilketa kontzeptual honen helburua gorputzaren erabileraren garrantzia azpimarratzea litzatekeelarik artxibo-sistemetan ezagutza-prozesua garatu ahal izateko ezinbesteko tresna gisara, teoria matrizialean artxiboaren aktibazio eraginkor baterako ezinbestekotzat jotzen ditudan elementuak biltzen baitira: zaurgarritasuna, konfiantza eta zaintza. Gainera, komisariotzaren eremura ere aplikagarria izango den saiakera da ondorengoa, sistema honen *modus operandi*a bereganatuaz burutzen diren erakusketen instalazioak diseinatzerako garaian haien eraginkortasuna areagotzeko erabilgarria izango baita. Aurrez aztertu dudana moduan, komisariotza diskurtsoak oinarritzen diren teorien egokitasuna erabakigarria baita erakusketen instalazioek ere modu kritiko batez funtzionatzeko. Eta hori dela eta, niretzat berebiziko garrantzia du lehen hurbilpen teoriko hau garatzeak.

Teoria. Bracha L. Ettingerren teoria matriziala oinarri

“Necesitamos pensar positivamente
en otras posibilidades de ser o “estar en el mundo”

(Ettinger, 2019: 26)

Proposatuko dudak hurbilketa berri hau Bracha L. Ettingerrek burututako teoria matrizialean oinarritutakoa izango da. Izatez psikoanaliaren esparruan garatutako proposamena bada ere, artxiboak aktibatzea helburu duten erakusketak burutzeko abiapuntu bezala balio dezake, haien erabilera gorputzen presentziarekin inbrikatzea ahalbideratu baitezake. Hain justu Ettingerrek, Gutiérrez Albillak aipatzen duen moduan, subjektua eta objektuaren izaera posibleen inguruko ulermen berriak proposatzen ditu esparru patriarkal psikiko zein ideologikotik at. Eta nahiz eta Ettingerren teoria espezifikotasun femeninoez mintzo den, bere helburua ez da esentzialismoz jardutea, baizik eta haien bidez elkartze-gertaeren potentzialitatea azpimarratzea (2019: 13-14).

Bracha L. Ettingerren teoria matriziala subjektuaren konplexutasuna azaltzen eta deskribatzen saiatzen da, femenino-amatasun-matrizialaren sinbolismotik abiatuta, gizakion arteko erlazio eta loturak sostengatzen gaituen, baina era berean sostengatu ere egiten dugun sare baten zatiak bailiran ulertuaz. Honela bada, amatasuna eta utero barneko esperientziak ez ditu faloarean aurkakotzat hartzen generoen hierarkiaren inbertsioa proposatzeko elementu gisara, baizik eta elkarrekiko sortze prozesuen inguruan pentsatzeko abiapuntu bezala. Intersubjektiboak eta transubjektiboak izan daitezkeen erlazionatzeko modu berriak proposatzen ditu (Pollock, 2006: 4).

Puntu honetan, aipatu beharrekoa da Ettingerrek teoria hau bereziki gizakien konexioekiko erlazioan garatu arren, ikerketaren zati honetan beste ezagutza eremu batean txertatzeko proposamena egingo dela¹³. Preseski, erakusketen

13 Ettinger bera izan zen Estambuleko biurtekoaren aurre ekintza gisara Leedseko Unibertsitatean 2015ean burututako hizketaldi batean, publikoki teoria matriziala konektatzen gintuen eta eraman genezakeela sentitzen genuen beste edozein jakintza eremutan aplikatzea proposatu zuena (Ettinger, 2015b).

instalazioetan, artxibo eta gorputzen artean ematen diren loturak ulertzeko bitartekari bezala erabili nahi da; izan ere, autoreak bere teoriaren bidez jatorrizko lekuaren edo iturburuaren izan daitekeen horren berreskurapenaz hitz egiten baitu (*matrix* kontzeptua, uteroari lotzeaz gain jatorriari ere lotzen baitaio), eta ikerketa honetan jada aurkeztu dudan moduan, artxiboa zerbait baldin bada, horixe bera izan baita historikoki: jatorria adierazten duen lekua.

Beraz, Ettingerren arabera, *matrix*ari lotutako leku hori jaiotzearen ekintza litzateke, ekintza honen bidez gure gorputza eta psikean betirako elkartze partekatu iraunkor bat trazaturik geldituko delarik, bizitzan zehar galduko ez dena eta elkar konektatzen diguna. Lehen elkartze horretan, Norbera¹⁴ (aurre-subjektua dena, alegia, sortzen ari dena) eta Norbera-ez-dena (trans-subjektua, hau da, Norbera sortuko duen hori; Ettingerrek *m/Other-woman* edo *non-I* gisara izendatzen duena) elkarrekin leudeke, elkarrekin bizitzen leku berean, trans-konektaturik, jarraian, modu asimetriko batez, baina elkarrekiko eraginean, batera sortuko direlarik¹⁵ (Ettinger, 2019: 66). Baina sorkuntza prozesu hori ez da edonolokoa izango, baizik eta gorputzetik bertatik eta errealitatean zuzenean ematen dena izango da, berau adierazteko *corpo-Real* hitza proposatzen duelarik teorialariak (Pollock, 2006: 15).

Ettingerrek aipatzen duen lehenengo une hori idazkeraren unearekin erlazionatu daiteke, dokumentuen sorrerekin, artxiboak osatzen dituzten elementuak izanik hauek. Idazketa edo dokumentua Norbera-dena litzateke, sortua izango den elementua, eta Norbera-ez-dena berriz, idazle-gorputza, zeinetatik dokumentua sortua izan baiten. Idaztearen ekintzaren lehen une horretatik eratortzen direnez artxiboak osatzen dituzten dokumentu guztiak, elkarrekiko loteslea den une eta ekintza bat izango da berau. Gainera, elkartze eta elkarrekiko sorrera burutzen

14 Ettingerrek bere jatorrizko testuetan ingelesez “self” hitza erabiltzen du kontzeptu honi erreferentzia egiterako garaian; gaztelarara “yo” gisara itzulia izan da.

15 Ettingerrek sortze prozesu hauek ama eta haurren arteko sortze prozesuan oinarrituta azaltzen ditu: “el devenir-sujeto que está en el útero (ya sea masculino o femenino), y la “mujer” como *devenir madre/Otra-por-venir arcaica*, cada uno de ellos considerado como sujeto parcial y objeto parcial para el otro (es decir, en tanto “granos” de *yo* y *no-yo*, y no aún como “madre” y niño), así como el encuentro entre la fantasía del *yo* emergente (entendido como presujeto) y la fantasía y el deseo del *no-yo* (la mujer como sujeto), constituye una *relación femenina*. (Ettinger, 2019: 66).

den lehen une horretatik aurrera, dokumentua (Norbera-dena) eta idazlea (Norbera-ez-dena), elkarrekin biziko lirateke, elkarrekin trans-konektatuaz eta elkarrekiko eraginpean batera sortzen eta birsortzen. Hain zuzen ere, Norbera-denaren sortze prozesuak Norbera-ez-dena eraldatzen baitu, baina baita Norbera-ez-denak ere era berean Norbera-den hori, sortze ekintzari forma ematen dion neurrian (Ettinger, 1996: 125-160). Alegia, idazleak dokumentua sortzen duen momentu berean, dokumentua osatzen duen idazketa prozesuak berak ere idazlean etengabeko eraldaketak sortzen dituela adierazi nahi dut, idazle berri bat (idazketa hasi aurretikoarekiko ezberdina izango baita idazlearen izatea prozesua amaitzean), prozesu osoaren azken emaitza dokumentu berri bat izanik. Guzti honi erreferentzia egiteko *co-naissance* terminoa erabiltzen du teorialariak; frantsesezko hitz eta ahoskerarekin jolastuaz, elkarrekin jaiotzea eta ezagutza sortzeari erreferentzia egingo lioke (Ettinger, 2019: 156). Dena dela, ezin ahaztu daiteke prozesua asimetrikoa izango dela, idazketaren eta dokumentuen sorreren ekintzan Norbera-ez-den-idazleak, Norbera-den-dokumentua puntu batetara arte dominatzeko aukera izan baitezake.

Are gehiago, subjektuen arteko espazio, une eta denbora matrizialean Norbera-dena eta Norbera-ez-denaren arteko jarraikortasun psikiko bat dagoela baieztatzen du Ettingerrek (Ettinger, 2010: 12). Kasu honetan eta idazketarekiko erlazioan, jarraikortasun hori ideiez osaturikoa izango litzateke; baina ideia hauek ez dira gainazalekoak izango baizik eta gorputzean errotik sustraituko dira, eta hortaz, gizarte zehatz bateko testuinguru berdineko subjektu guztiek konpartituko dituzte. Honela, Norbera-den-dokumentua erabat uztarturik dago Norbera-ez-den-idazle partikularri, baina era berean baita beste Norbera-den-dokumentu eta beste Norbera-ez-den-idazleei ere, haiekin erlazionatzeko aukera izango luketelarik. Hain justu, sortze-iturburua edo jaiotze lekua konpartitzen dute, eta Ettingerrek aipatzen duen jarraikortasun psikiko horren bidez uztartuta leudeke.

Gainera, kontuan hartu beharreko beste ideia zera da, batera eta elkarrekin sortzearen prozesu horren bidez, ideia eta enuntziatu ezberdinak azalduko liratekeela, alegia, ezagutza berriak, *co-naissance* hitzak iradokitzen duen bezala, Norberari eraginez alde batetik, baina baita dokumentuari ere modu berean. Hartara, azken finean dokumentuaren sorrera taxutuko duten ideia eta

enuntziatuak izango dira sortuko diren ezagutza berri horiek ere. Ideia honen aspektu interesgarriena, ordea, beste bat da: Ettingerren arabera, sortze prozesua ez litzateke testu edo dokumentuan bertan geldituko (hau da, Norbera-den horretan), baizik eta enuntziatu eta ideien sortze prozesu horrek hedatzen eta bizirik egoten jarraituko luke. Baina horretarako, Ettingerren arabera, elkartze-gertaera¹⁶ trans-subjektiboen beharra dago, hots, Norbera-diren-dokumentu horiek protagonismoa jaso eta beste Norbera-diren-dokumentuekin erlazionatzekoa (dokumentuen elkartzeek artxiboa osatuko luketelarik modu honetan), baina baita dokumentuak beste Norbera-ez-diren-gorputzekin ere uztartzen diren elkartze-gertaerena. Hauek burutu ostean, sare baten nukleo eta nodulu ezberdinak birmoldatzen eta artikulatzen hasiko lirateke gorputzetan, aurretik gertatutako elkartze-gertaeren lorratzak barneratuko dituztelarik haietan. Honela bada, elkartze-gertaera horietan gertatutakoa transmititzen, eta etengabe eraldatzen joango da beste elkartze-gertaera matrizialen bidez (Mendizabal, 2016: 27-28).

Jokabide hauei dagozkienez, artxiboaren ideia teoria foucaultiarrekin lotuko litzateke: batetik, elkartze-gertaera mugagaitzez osatua izanik, eta bestetik, enuntziatuen etengabeko sortzeak egonaz, espazio matriziala ez bailitzateke espazio-edukiontzia izango, ez eta mugatu daitekeen espazio itxi bat ere. Justu kontrakoa. Espazio -ia izaki- mugagaitza eta zabala litzateke, bertatik sortutako ezagutzara hurbilketa partziala eta zatikakoa ahalbideratuko lukeena soilik. Hala ere, Ettinger urrunago doa erlazio horiek sakonago aztertuz, eta aipatutako elkartze-gertaera horiek Norbera-ez-diren-gorputz eta Norbera-diren-dokumentu guztien artean ez direla burutzen azpimarratzen du. Ezintasun hau ez dagokio ordea espazioaren izaera mugagaitzari, baizik eta kontuan hartu beharreko beste funtsezko elementu bati: afektuei. Afektu horien adierazle erresonantziak edo durundiak izango dira. Beraz, elkartze-gertaerak sareen noduluak durundatzen dutenean soilik burutuko dira, hau da, afektuak aktibatzen direnean (Mendizabal, 2016: 28-41); azken batean, gupida, harridura edo/eta errespetua sortzen denean gorputzen (Norbera-ez-den) eta dokumentuen (Norbera-denaren) artean. Hortaz, argi geratzen da afektuen arabera ematen direla konexioak eta konpartitu eta

16 Kasu honetan, gertaera hitzak (acontecimiento bezala itzulia izan dena gaztelerara) oraindik ere ezagutu aurretik dagoen esfera erlazionalari egiten dio erreferentzia, alegia, ohartzen ez garen horri, baina era berean gure ezagutza prozesuak baldintzatzen dituenari (Mendizabal, 2016: 6).

transmititzen diren zantzuak, bai besteekikoak baina baita gure inguruarekikoak ere. Afektuak gizakion oinarrizko erroak baitira. Geure burua eta psikea ere berauek osatzen dute gorputzarekiko duten loturaren bidez (Ettinger 2009: 1-2), gorputz hauek, zelula eta odolez bakarrik osaturikoak bezala ulertu beharrean, sentitzeko, konektatzeko eta trans-konektatzeko ahalmena duen gorputz gisara ulertu behar dira beti ere (Ettinger, 2014a).

Hain zuzen, Rolnikek ere antzeko esplikazioak eta ideiak garatzen ditu elkarrekiko konexioak burutzeko baldintzak deskribatzerako orduan, baina makropolitika eta mikropolitikaren baitan azalduaz. Hala ere, ideia eta kontzeptu hauek ikerketa honetara ekartzea ere interesgarria da, artxiboen erakusketetan bizitza banatzen den bi esparru hauek modu zuzen batez eta elkar eraginez batuko liratekeen espazioa sortu baitaiteke.

Honela, erakusketa aretoa makropolitikaren eremuan kokatuko litzateke, erreala eta ikusgarria den horretan, esan daitekeenaren inguruko tentsio eta konfliktuak topatzen diren esparrua baita. Azken finean, subjektu eta objektu ezberdinen arteko erlazioak eta irudikapenak definitzen dituen eremua litzateke. Eta bestetik, mikropolitika -artxiboaren inguruko elkartze-gertaerekin identifikatu daitekeena-, esparru sentsibleari lotutako errealitatea litzateke, alegia, ikusezina dena, esan ezin daitekeena, fluxuak, intentsitateak eta gertaerak bilduko lituzkeena. Hala eta guztiz ere, bi esparru hauekiko Rolnikek eskaintzen duen ekarpenik interesgarriena hauetan gorputzek bertako informazioarekin bat egiteko erabiltzen dituzten moduetan dago, ideia hauetan bat egiten duelarik Ettingerrekin ere. Bere hitzetan, eremu makropolitikoetan -hots erakusketa aretoetan- pertzepzioaren bidez jarduten baitugu, eta mikropolitikoetan berriz sentsazioekin -Ettingerrek afektu gisara definitzen dituenak-; hauen agerpena, bestetik, durunden bidez identifikatuko litzateke, honek geure hautemate, portaera eta elkar harremanatzeetan zuzen-zuzeneko eragina izango zuelarik:

“la percepción aborda la alteridad del mundo como mapa de formas, que asociamos a ciertas representaciones de nuestro repertorio y las proyectamos sobre aquello que estamos apprehendiendo, de manera tal de adjudicarle sentido. En tanto la sensación aborda la alteridad del mundo como diagrama

de fuerzas que afectan a nuestro cuerpo en su capacidad de resonar. En este proceso, el otro se integra a nuestro cuerpo como molécula de su tejido sensible y se vuelve una presencia viva que produce inquietud y pone en crisis a este mismo repertorio. Es precisamente esta tensión lo que nos fuerza a pensar (...). (Rolnik, 2010: 124-25.orr).

Bestetik, afektuen garrantzia Amelia Jonesek ere eman izan du aditzera, nahiz eta bere kasuan performancei dagokion alorrari aplikatuta izan. Alabaina, teorialari honek ere gizakion gorputzetatik sortzen diren sentimendu hauei berebiziko garrantzia ematen die; performanceak aktibatzeke orduan, ekintzetan bisitari-ikusle eta praktika burutzen ari direnen artean sortzen dituzten efektu eta afektuak dira bere hitzetan hura aktibatzen duten elementu nagusiak (2013: 68). Hortaz, argi gelditzen da ideia, mezu edo ezagutzak aktibatzeke modua, buruarekin soilik egiten den ekintzan izan beharrean, gorputz osoarekin egiten dena dela. Eisnerrek Ea Solaren lana aitzakiatzat hartuaz aipatzen duen moduan: “thinking and felling are co-constituting, active, and necessarily embodied processes” (Eisner, 2013: 131).

Modu honetan, eta Ettingerren ideietara itzuliaz, bere teoria matrizialak oso ekarpen interesgarriak eskaintzen ditu, ez soilik artxiboa osatzen duten dokumentuen eta gorputzen artean dauden uztartzeak ulertzeko, baizik eta baita artxiboak aktibatzeke eta enuntziatu berri, ezberdin eta mugagaitzak sortzeke garaian gorputzek duten garrantzia ere azpimarratzeko. Gorputzen eta artxiboetako dokumentuen artean gerta daitezkeen nodo eta uztartze eraginkorrak sortzeke, gorputzak artxibora eta dokumentuetara hurbiltzearen nolakotasunen inguruko analisia burutzea errazten du; preseski, gorputz-subjektu-bisitari jakin bakoitzaren gorputz fisiko, sentimendu eta egoera pertsonalek lekua duten teoria bat proposatzeko aukera eskaintzen du, aipatutako elementu guzti horiek esperientzia pertsonal bakoitza erabat baldintzatzen dutela kontuan hartuaz. Gainera, uztartze eta konexio horiek hautaketa pertsonalaren baitako ekintzak direla adierazten du, geure afektu propioen kontziente garen unetik aurrera, Norbera-ez-den-gorputz-subjektu-bisitariaren esku bailegoke afektu horietara irekitzeke erabakia hartu eta nodo eta uztartzeak sortzeke (Mendizabal, 2016: 35-45); hau da, enuntziatuak sortu edo ez sortzearen hautua egitea.

Eta nahiz eta afektu horietara irekitzeko ekintzaren lehen pausua erabaki bat hartzean datzan, ez da soilik erabaki intelektuala izango hura; Ettingerren arabera, erabaki fisiko eta psikikoa ere izango da. Izan ere, horretarako gorputzek posizio subjektibo ireki bat hartu beharko dute, gorputz-subjektu-bisitariek beren burua hauskor bilakatuaz. Alegia, gorputzak bere osotasunean irmo sostengatzen dituen egoera hori utzi egin beharko dute, beren burua babesik gabe, egoera zaugarri batean ipiniaz (Ettinger, 2014a). Gorputzen arteko muga psikiko indibidualak babesgabetu eta arriskatzeko posizionamendu berri honetan kokatzen dira beraz; baina arrisku une horiek aukerak ere sorrarazteko baldintzak eskaintzen dituzte: barnean kristalizatutako ideiak desegitekoa, deuseztatzekoa, berregituratzekoa eta espazio sozial psikiko eta afektibo bat sortzekoa, Norbera-den hori agertu eta gertatzeko aukera eskaintzen duena. Ettingeren ustez, norbanakoak subjektu zaugarriak garen neurrian, bestearen zaugarritasunarekin bat egiteko aukera dugu, baina horretarako beharrezkoa izango da ekintza hau burutzea nahitaez: norberak bere “boterearen” zati bati uko egin beharko dio eta geure barne muga psikikoak ireki beharko ditugu, une batez bederen partzialak bilakatu gaitez, eta honela elkarren arteko loturak edo trans-konektagarritasunak baimendu ditzagun. Hots, beharrezkoa izango da geure buruak jarrera hauskor batean ipintzea (Ettinger, 2019: 22-26).

Baina beren burua hauskor bilakatzearen hautuak elkarrekikoa izan behar du, hots, elkartze-gertaeran parte hartzen duen elementurik ezin daiteke jarrera defentsiboan egon, bestela ez baita haien arteko interakziorik gertatuko. Parte-hartzaileak, biak ala biak, jarrera hauskorrean aurkeztuz gero, espazio zabal eta sakon bat sortuko da bien artean, benetako aukera bat egongo delarik batak bestearekiko zaugarritasunarekin ez ezik, norberarenarekin ere konektatzeko (Ettinger, 2015b), eta beraz, Norbera-diren-dokumentuetara -eta hauen edukietara- sarbidea izateko. Elkartze-gertaera hauen bidez, izatez norberarena bakarrik ez den beste espazio batetan barneratzeko aukera bermatzen da; baina bertara jauzi egiteko arduratsua izatea ezinbestekoa da, afektuak kontuan hartu behar diren egoera proto-etiko batean sartzen direlako gorputzak (Ettinger, 2015a).

Hortaz, eta aurretik aipatutako pausu guzti horiek bete ostean, bai gorputzek

eta bai buruek, berria den horretara, alegia, Norbera-den beste horietara, (dokumentuetara, hein batean) irekitzeko aukera izango dute, eta beraien gorputz-subjektu-bisitariaren identitate propio horretatik esanahi eta enuntziatu berriak sortzekoa.

Zaurgarritasunaren garrantzia Rolnikek ere azpimarratzen du bere ideietan, gorputzak bere inguruarekiko har dezakeen jarrera edo posizionamendu hau teoriarari honen arabera edozein sortze prozesuren baitako ezinbesteko elementua delako, baita ezagutzaren sortze prozesuari dagokionez ere. Gorputzak jarrera hau hartzen duenean soilik hautematen ditu ustezko eta itxurazko errealitateko formen egonkortasunen erroetan dauden mugimendu eta kontraesan guztiak (Rolnik, 2011: 8). Zaurgarritasuna gorputzen posizionamendu bat da, egoteko modu bat, inolako presarik gabe hartu beharreko jarrera bat, beharrezko denbora hartu eta eman behar zaiona -kapitalismoak hobesten duen denboraren erabilera efizientea xakean ipiniko lukeena zalantzarik gabe-, horrela soilik lortuko baitute gorputzek espazio horretatik zentzua, forma zehatzak eta ideiak sortzea (Rolnik, 2015: 11-12).

Baina zaurgarritasun horren baitan norbere burua hauskor bilakatzeko prozesu hori garatu ahal izateko, bi elementu matrizial beharrezkoak direla gehitzen du Ettingerrek. Batetik, konfiantzaren garrantzia aipatzen du, maitasun edo Eros mota bat litzatekeena¹⁷, nahiz eta desgraziaz, gaur egun besterengan konfiantza izatea ia zerbait susmagarria bilakatu den (Mendizabal, 2016: 37) eta beraz, lortzeko zaila den, bereziki ezezagunekiko. Baina hauskor bilakatzeko prozesua garatzeko beharrezko elementua izateaz gain, konfiantza, elkartze-gertaera hauetatik sortuko diren enuntziatu eta narrazio ezberdinak sinisteko eta entzuteko ere beharrezkoa izango da. Narrazioen sinesgarritasuna azken finean, hauekiko dugun konfiantza historikoan baitatza; haietan egia esaten denarekiko konfiantzan. Eta konfiantza hori dela eta, haietan esaten diren historia, ideia edo dena delakoak entzuteko prestutasuna agertzen dugu, hau da, elkartze-gertaera horietan adi eta aktibo egotekoa, eta ondoren, sortuko den ezagutza hori

¹⁷ Maitasun hau, zaintza, konpromezu, jakintza, ardura, errespetu eta konfidantzaren arabera definitu daiteke, bell hooksek *Todo sobre el amor* entseguan (2000) aditzera ematen duen moduan; eta beraz, inolaz ere ez maitasun erromantikoaren kontzeptuaren eta har dezakeen izaera sexualaren baitan.

barneratzekoa. Chimamanda Ngozi Adichiek dion bezala: “la confianza no aspira a la certidumbre, sino a la posibilidad de compartir el sentido” (2019: 42-43).

Ettingerrek aipatzen duen beste elementu matriziala *carriance* da. Alegia, denboran sostengatzea. Berau gorputz-subjektu-pertsonaren kontzeptuak berak, inplizituki dakarren esanahi historikoa da¹⁸. Pentsalariak berak azaltzen duen moduan: “I am thence I was carried. I am therefore I will carry. I am thence I was carried in the Real, and had always-already been wit(h)nessed”¹⁹ (Ettinger, 2014c). Hots, egileak azaltzen duena zera da, denboran zehar besteek ni sostengatu nauten heinean nik ere besteak sostengatzen ditudalako naizela subjektua azken finean. Hartara, denboran sostengatzea elkarrekikoa den beste ekintza asimetriko bat litzateke. Sostengatuak-zainduak garen izakiak gara, baina era berean sostengatu-zaindu egiten dugunak. Ez ditugu ordea soilik beste Norbera-ez-diren-gorputzak sostengatzen eta zaintzen, baizik eta, berriz ere teoria matriziala artxiboaren eremura ekarriaz, baita Norbera-diren-dokumentuak ere. Beraz, sostengatze-zaintza hori sinbolikoa izateaz gain, fisikoa ere izango da, hau da, eskuekin sostengatzea eta zaintzeari ere erreferentzia egingo dio; eta horretarako -zerbait sostengatu eta zaindu ahal izateko-, aipatu den bezala, beharrezkoa izango da Norbera-den-hori hauskor bilakatzea, sostengatua eta zaindua izan dadin utzi dezan. Soilik modu horretan burutuko dira azkenik benetako elkartzegertaerak, eta haien bidezko uztartze eta konexioak. Eta ondorioz, era berean sostengatzen eta osatzen gaituzten enuntziatu berriak sortuko dira.

Azpimarragarria da geure erlazio trans-subjektiboen nukleoa, Ettingerren arabera, sostengatze eta zaintza ekintzek osatzen dutela (Ettinger, 2019: 18). Honela bada, interesgarria da elkartzegertaera horiek ere elkarrekiko etengabeko sortze prozesu batean bilakatzen direla, berau Ettingerrek desio matrizialaren

18 Ettingerrek horretarako hebreierara jotzen du subjektu hitzaren esanahia aztertzeko asmoz: “En hebreo, “sujeto” y “aquel que lleva o porta al otro” comparten el mismo término: “nosse”. De este modo, el término sujeto no se asocia con aquel que está sujeto (subyugado) sino con aquel que fue portado o portará al otro” (Ettinger, 2019: 19).

19 Euskarazko itzulpena ondorengoa izango litzateke: “Ni (subjektua) naiz, hortaz denboran sostengatua izan naiz. Ni (subjektua) naiz, hortaz denboran ere sinbolikoki besteak sostengatuko ditut. Ni (subjektua) naiz, hortaz, Errealitatean sostengatua izan naiz eta nire bizitzaren testiguren bat beti egon da”.

ideiarekin lotzen duelarik: “el deseo (...) silenciado de unirse con lo desconocido y ligarse con los otros desconocidos en el proceso de devenir y transformarse” (Ettinger, 2019: 102). Hala ere, etengabeko sortze prozesu honen inguruko ideia azpimarragarri eta transgresoreena sortze prozesu hauek burutzeko modua litzateke, ez bailitzateke bere esanetan modu autonomoz emango.

Puntu honetara iritsita, ezin litzateke esan ideia berrien sorkuntzaz soilik hitz egiten ari naizela: kontzeptu honek patriarkatuaren ideiak beraiek ere arriskuan ipiniko lituzke, sortze prozesu guztiak besteekiko elkar harremanen eta sostengatze prozesuen ondorio bailirateke; modu honetan, (edozein motatako) sortze prozesu autonomoaren ideia erromantikoa kolokan ipiniko litzateke (izan arte ekoizpena, literarioa, edo ezagutzarena). Utero-jatorrizko lekuaren (*matrix*) ideiarekin baitan erabateko bakartasunaren kontzeptuak ez du lekurik (Pollock, 2006: 15). Gainera, sortze prozesuaren baita, patriarkatuak bigarren mailakotzat jo eta baztertzen dituen hainbat kontzeptu hartu eta oinarritzko elementu gisara aurkezten ditu, hala nola, sentsazioak, afektuak, gorputza, trauma, fantasiak, emozioak eta desioak (Ettinger, 2019: 131).

Guztien artean, traumak leku berezia hartzen du; Ettingerrek bere idatzietan Norbera-ez-dena eta Norbera-denaren arteko erlazioan eragiten duen elementu gisara aurkezten baitu. Batetik, Rolnikiek proposatzen zituen ideiekin ere bat eginez, trauma horiek besteekin mugak lausotzean, hau da, erlazioak burutzean eta haiek besteekin partekatzean soilik orbaintzen direla aipatzen du. Besterekin partekatzearen ondorioz, traumek zerbait pertsonala izateari uzten diete, eta trans-subjektiboak eta sub-subjektiboak bilakatzen dira, ahaztutzat jotako horren memoria transmititzen baita haien bidez, trauma ahaztutakoaren memoria izanik (Ettinger, 2006 : 168-169). Honela, trauma hori baieztatuaz, trauma horri lotutako komunitatea ere baieztatuko litzateke (Massumi, 2006: 212). Hori dela eta, artxiboa tresna ezin aproposagoa izan daiteke traumak orbaintzeko beharrezkoa den besterekin partekatzearen prozesua burutzeko.

Bestetik gainera, teorialariak traumaren ideia sortze prozesuari ere lotzen dio. Hari lotuta, Norbera-ez-denak sufritutako elkartzeko traumatikoez hitz egiteko aukera du, zeinak ondoren, sortze prozesuaren berezitasunak direla eta (elkar eraginean

burutzen den zerbait izanik), Norbera-denari transmititu eta bere larruan transkribatzen direlarik (Ettinger, 2019: 167-168). Ideia hau benetan interesgarria izan daiteke artxiboen eremura ere aplikatzea. Aipatutako moduan, artxiboen erakusketa mota hauek maiz errepresioen ondorioz sorturikoak baitira, eta beraz, trauma hori beren errailetan daramaten dokumentuak izan ohi dira erakusgai daudenak. Bestetik gainera, artista, ikuslea eta artelanaren arteko erlazioari buruz mintzo denean teorialaria, trauma da erlazio hori burutzeko elementu gisara aurkezten duena. Bere hitzetan, artistaren kontaktu traumatikoak ikuslea hauskor bilakatuko luke, efektu horretan arrapaturik geldituz. Modu horretan, ikuslea bestearen traumarekin eta beraz munduaren aspektu tragikoarekin kontaktuan jarriko litzateke. Hori dela eta, behin dokumentuekin kontaktua izan eta berriz ere atzera kanpoko mundura itzultzerakoan, haiek guregan egindako eragina dela eta, gure ingurura begirada ezberdin batekin -begirada matrizialaren eraginpean akaso-, begiratuko genuke (Ettinger, 2019: 201).

Artxiboetan barneratuta dauden traumak, beraz, bisitariak beren burua hauskor bilakatzeko prozesuan eragin dezaketela argi ikus daiteke, modu horretan, artxiboetako dokumentuetan plasmazten den ezagutzarekin eta bertan islatzen diren traumen aztarnekin bat egin eta berauek barneratzeko espazioa sortuz; hauek bisitaria eraldatuko dute eta munduari begiratzeko beste ikuspuntu batez osatzeko aukera eskain dezakete.

Dena den, sostengatzearen ideia atzera itzuli beharra dago, ekintza honen berezitasunetan are gehiago sakontzeko. Ezin ahaztu baitaiteke sostengatzea bi indar antagonistez osatutako ekintza dela Didi-Hubermanek gogorarazten duen moduan. Izan ere, zerbait heldu edo sostengatzeko, behetik gorako indarra egin behar da, goitik behera datorren indarra eusteko, eta horrek sostengatzearen ekintza, ekintza nekeza bilakatzen du. Adorea eta kemena eskatzen duen ekintza da; nekagarria ekintza burutzen duen horrentzat (2011: 88); beraz, zerbait-norbait sostengatzea zaintza ekintza bada ere, sostengatzen ari den hura ere zaintzea ezinbestekoa bilakatzen da, bestela, hura ere lurrera erortzeko arriskuan legokeelako. Honela bada, oreka baten bilaketa litzateke funtsean.

Behin oreka bilatuta, eta dokumentuak eskuekin sostengatzeko aukera izanik,

artxiboa bere osotasunean irakurtzea ezinezkoa denez, hainbat dokumentu eta orri ezberdinen justaposizioaren bidez sortuko du bertatik ezagutza erabiltzaileak. Alegia, filme batean burutzen den muntaiaren antzeko prozesua jarraituaz (Ernst, 2005: 94). Hain zuzen ere, Eisensteinek aipatzen zuen moduan, muntaia ez baita teknika zinematografiko huts bat, baizik eta lengoia eta hizkuntza bat sortzeko oinarritzko printzipioa, haren bidez, sekuentzia ezberdinen arteko uztarketa burutu eta haietatik esanahiak sortu eta ezagutza jakin bat helarazteko aukera bermatzen duena (Glenny eta Taylor, *Sergei Eisenstein: Towards a Theory of Montage. Selected Works Volume 4*, (2010) Guasch, 2011: 111an aipatua). Kasu honetan, muntaiaren ideia artxiboaren erabilerari atxikiaz, dokumentu ezberdinen arteko uztarketa eta loturen bidez sortuko lirake esanahi eta enuntziatu berriak erakusketa aretoan bisitarien gorputzen aktibazioaren bidez.

Hortaz, espazio matriziala espazio falozentrikoetatik bereizten duen ezaugarri garrantzitsuenetariko bat zera da, nahiz eta bertan nagusitasunak, begiradak eta kuriositateak ere oraindik lekua izan, hauek bigarren mailako posizioa hartzen dutela; aldiz, ukitzeak, entzuteak, hitz egiteak eta mugitzeak lehen mailako garrantzia hartzen du. Baina espazio falozentrikoetan ez bezala, hauek ez daude zuzenean zona erogeno edo gorputzeko zuloekin lotuta, baizik eta erlazioekin. Azken finean, erlazio eta uztartzeak dira espazio hauetan erabateko garrantzia hartzen dutenak, organo sexuak hartu beharrean (Ettinger, 2006: 48).

Prozesu honen bidez sortzen den ezagutza hori beraz, gorputzetik sortu eta gorputzean bertan gordea izango da, ondoren transmititzeko sistema bera ere gorputza izango delarik zalantzarik gabe. Honela bada, Diana Taylorrek *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*en aipatzen duen aldarrikapenari atxikiaz, bada gorputzen performatibitatearen aukerak eta garrantzia serio hartzeko garaia (2007: 16). Jasotako ezagutza gorputzean gordeaz, azken finean gorputz bakoitza artxibo batean bilakatuko litzatekeelarik: artxibo-gorputzean (Eisner, 2013: 131-141).

Artxiboaren definizio berri honek Derridak proposatutako *arkheion*aren birformulazio eta berregite bat ekar lezake ondorioz. Hain justu, adreiluz eta harriz egindako eraikin zahar estatiko, eta dokumentu eta objektuen giltzapeko

zaintza gune itxi gisara ulertu beharrea, hezur-haragizko gordailu mugikor eta aldagarri gisara ulertzera igarotzeko aukera bermatzen du. Hau dela eta, hezur-haragizko *arkheïona* dokumentuz betetako gunea izan beharrea, denboran etengabe errepikatzeko aukera eskaintzen duen praktika performatiboz osatuko litzateke (Schneider “In the Meantime: Performance remains” in *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment* (2011: 33-89) Gade, 2013: 390an aipatua).

Idea hau bereziki interesgarria da artxiboan sortzen den ezagutzaren hedakuntzarako. Artxiboa bere izate materialean museo-instituzioaren barnean soilik kokaturik dagoen bitartean, bertara sartzen diren gorputzak ondoren gizarteratu egiten baitira, beste gorputzekin harremandu, eta beraz, artxiboaren bidez sortutako ideia horiek bizirik mantendu eta gizarteratzeko tresna gisara funtzionatu dezakete. Gorputz horiek dokumentuetan jasotako hura bir-performatzeko aukera izango baitute instituziotik aterata ere, haiek errepikatzekoa hitzez bada ere, eta beraz, beste gorputzentzako esperientzia eta memoria berriak sortzekoa. Beraz, artxibo-gorputz-bisitari hauek gorputz indibidual bezala ulertzea beharrezkoa den arren -bakoitzak bere berezitasun eta ezaugarri propioak baititu-, ezinbestekoa da era berean, gorputz politiko bezala ere ulertzea (Eisner, 2013: 131-141). Hala, eta kontzeptu matrizialetara igaroaz berriz ere, *metramorfosia* burutuko litzateke, berau gorputz ezberdinetan eraldaketak sortzen dituen prozesu gisara ulertuta:

“Utilizo el término metramorfosis para hablar de rutas específicas de pasabilidad, transmisibilidad y transitividad; de conductividad temporal y transferencia entre varios estratos psíquicos, entre el sujeto y otros varios sujetos, y entre sujetos y objetos híbridos compuestos” (Ettinger, 2019: 81)

Modu honetan, *metramorfosiari* esker, testigu bakar bati jazotako gertaera beste testigui transmititzeko aukera bermatuko litzateke (Ettinger, 2019: 119-120).

Teoria matriziala jarraituaz, argi gelditzen da artxiboa aktibatzeko eta enuntziatu berriak sortzeko afektuzko eta efektuzko zenbait baldintza bermatu behar direla gorputzen eta artxiboaren artean, horretarako instalazioak hartuko duen forma

erabakigarria izango delarik.

Beraz, teoria matriziala instalazio batean aplikatu ahal izateko hiru kontzeptuetara murriztuko banuke, horiek ondorengoak izango lirateke: konfiantza, hauskor bilakatzea eta sostengua. Alegia, erakusketa aretoetan gorputzak eroso jarduteko konfiantzazko esparrua sortzea beharrezkoa bilakatuko da, hauek artxiiboak aktibatzeke funtsezko interakzioa bermatu ahal izateko, eta horretarako gorputzen materialtasun fisikoaren osotasunaren onarpenak eskaintzen duen espazioen sorrera eskaini behar da instalazioen bidez. Aurreko egoerak bermatzeko, nahitaezkoa izango da erakusketaren diseinua gorputzaren eskalara egina izatea, hau da, espazioen hautematea erabat irudikapenezkoa eta hierarkikoa ez izatea, baizik eta erreala eta horizontala, gorputzak erosoago sentitzeko aukera eskainiaz honela. Aldaketa txiki hauekin, bisitariak espazioan modu lasaiago eta naturalago batean egotea lor liteke.

Bestetik, eta bigarren kontzeptuari heldurik, hots, hauskor bilakatzearenari, garrantzitsua da kontuan hartzea ideia hau bertaratutako bisitarietan edo erabiltzaileetan ez ezik, instalazioaren bidez aretoan ipiniko diren dokumentuetan ere aplikatu behar dela. Honela bada, arreta berezia ipini beharko zaie aretoan egon daitezkeen altzariei, dokumentuen instalazioaren nolakotasun eta ezaugarriei. Berauek, erakusgarri egon beharrean -beirateen barnean, edo bestelako babes neurriekin, soilik ikusiak izateko aukera eskainirik-, erabilgarri izateko aukerarekin -eta beraz hausteko arriskuarekin- instalatzea beharrezkoa litzateke. Izan ere, behin gorputz eta dokumentuentzat espazio eroso bat lortu ostean, jarraian beharrezkoa baita bi elementuen kasuan beren buruak hauskortasun egoera batean ipintzeko atmosfera egoki bat sortzea. Modu honetan, Rawsonek aipatzen zuen ukitzearen garrantzia (2017: 81-122) inoiz baino adierazgarriagoa bilakatzen da.

Dokumentazioaren hauskortasuna modu ezberdinen eta errekurso ezberdinen bidez sor liteke, adibidez, hauek mahaian eskuragarri eta ukigarri egoteaz gain, modu ortogonal eta artz batean erakutsi beharrean, hauen ordenarekin -edo hobe esanda ordena ezarekin- jolastuaz, dokumentuak sakabanatuaz euskarri ezberdinen gainean, eta aurretik ere beste bisitarien eskuetan manipulatuak izan direnaren sentsazioa igorriaz. Modu honetan, erakusketa dokumentuen

hauskortasuna lortuko litzateke eta era berean bisitarien artean konfiantza sentazioa areagotu, beraien hauskortasun propiorako pausua ematen ere lagundu lezakeelarik honek. Ekintza hauen bidez bisitarien konfort espazioak kolokan jartzea litzateke helburua, erakusketa espazioetan aurrez ezarritako arauetatik atera eta arrisku eremuetan sartuaraztea. Honenbestez, erregela tradizional horiek apurtu, eta *a priori* honelako espazio batean debekatutako ekintzak egiten hasteko aukera bermatuko litzateke, besteak beste bisitariari erakusgai dauden dokumentuak ukitzeko parada eskainiaz.

Erakusketa aretoan jokaera berri horiek burutzeagatik inolako errepresaliarik ez dutela ikusiz gero, bisitarien konfiantza areagotu daiteke, eta gorputz-bisitariak dokumentu ezberdinak hartu, sostengatu eta irakurtzen hasi daitezke, beraien artean afektu ezberdinei lekua utziaz, enuntziatu berriak sortuaz eta beraz, artxiboen edukia aktibatuz.

Hala ere, honek ez du zertan esan nahi bisitariak bertan dauden dokumentu guztiak kontsultatuko dituztenik, eta beraz artxiboa osatzen duten dokumentu guztiak aktibatuko dituztenik une berean. Zaila da berau baldintzatzen duten afektuak bisitari eta dokumentu guztien artean ematea. Horrek, ordea, ez du inolaz ere adierazi nahiko soilik aktibatutako dokumentuak “bizi” direnik eta besteak berriz “hilik” dirautenik eta hortaz, aktibatuzeko gaitasunik izango ez dutenik; ez da dokumentu ezberdinen artean oposiziozko binomiorik sortzen -ikuspegi falikoak egiten duen moduan-. Berau artikulatzen duten muga matrizialek “bizia” eta “hila” binomioa alboratuaz, “bizia dutenak” eta “bizia ez duten”en arteko espazio adierazgarri bat sortzeko aukera bermatzen baitute; aukeraz beteriko espazioa (Ettinger, 2006: 179). Izan ere, “bizia” eta “hila” kontzeptu absolutistak diren bezala, “bizia izan” eta “bizia ez izan” kontzeptuak partzialak dira, aldi baterakoak, eta ondorioz, beraien egoeran eraldaketa gauzatzeko aukera dute etorkizuneko edozein unetan. Honela, dokumentuen bizi hartzea edo aktibazioa aldian aldikoa izango da, aldagarria, bisitari bakoitzaren ezaugarri eta izaeraren baitakoa delako.

Honenbestez, Ettingerren teoria matrizialaren bidez, artxiboarekiko erlazioan enuntziatu anitzak sortu ahal izateko gorputzen garrantzia kontuan hartzen da; baina horretaz gain, komisariotzaren eremuan aplikatu daitezkeen hainbat

proposamen sortzea ahalbideratzen du, bereziki artxiboen instalazioari dagozkionak, hauek gorputz-bisitariekiko eraginkorrak izan daitezten eta enuntziatuak sortzeko beraien potentziala manten dezaten. Aztertu denaren arabera, alde batetik, Norbera-ez-den-gorputz-bisitarien hauskortasuna edo zaurgarritasuna beharrezkoa baita, baina baita dokumentuena ere, eta hau instalazio zehatzen bidez soilik lortu daiteke: elkarrekiko konfiantza-zaintza transmititzen duen espazioa sortuaz, eta Norbera-ez-den-gorputz-bisitariak dokumentu horietara bere gorputz osoarekin harremanatzeko aukera izanik zuzenean; bi elementuen artean inolako bitartekorik gabe, inolako plastiko, itsasgarri edo beira-arasarik gabe: gorputzak artxiboko dokumentuak sostengatu ditzan, bai sinbolikoki baina baita fisikoki ere. Honen bidez, Ettingerren arabera, Norbera-den-dokumentuen eta Norbera-ez-den-gorputz-bisitarien arteko elkartzegertaerak jazo ahal izateko espazio bat sortuko da, eta horren eraginez, enuntziatu ezberdinak sortuko dira.

Baina guzti hau posiblea izan dadin, beste kontzeptu baten aplikazioa proposatzen du Ettingerrek, bereziki zaurgarritasunak dakartzan espazio hauskor horiek sostengatzeko moduei lotuta. Sostengatze honek ezin baitu edonolakoa izan; zaintzari lotutako sostengatzea izatea beharrezkoa izango da. Eta horretarako, konpromiso baten beharra azpimarratzen du. *Communicaring* da hain zuzen ere egileak prozesu guzti hau izendatzeko sortutako terminoa. Baina nahiz eta hitzak hasiera batean komunikazioaren ideiarda garamatzala iruditu, konexio eta loturei egin nahi zien honekin erreferentzia; bata bestearen artean sortzen den eta munduaren zaintza bideratzen duen konexioari (Ettinger, 2014b). Preseski, zaintza-lotura horiei esker, konfiantza eremuak errazago bideratuko baitira sare matrizialak sortzen dituzten elementuen artean.

Beraz, argi gelditzen da Ettingerren teoria matrizialaren bidez instalazioek gorputzei normaltasunean performatzeko leku bat eskaintzen dietela erakusketa espazioan eta artxiboekiko harremanetan. Erakustaretoko bisitaria performatibitate bakoitzaren erabateko izaera indibidual eta heterogeneoa azpimarratzera garamatza teoria honek, haien jarrerak Derridak proposatzen duen iterabilitate kontzeptuaren baitan uler genitzakeelarik. Teorialariak kontzeptu honen bidez errepikapena eta besterentasunaren arteko lotura azpimarratu nahi

izan zuen, ekintza bakoitzaren errepikapenen ezberdintasuna agerian utziaz (Derrida, “Firma, acontecimiento y contexto”, in *Márgenes de la filosofía* (1998: 347-372) Garbayo, 2016: 21ean aipatua). Eta aipatu bezala, teoria honen bidez ere horixe bera da azaleratzen dena: gorputz eta dokumentu ezberdinen arteko afektuak uneoro ezberdinak direnez, hauen artean eman daitezkeen elkartzeak ere maila eta izaera ezberdinetakoak izango direla etengabea, nahiz eta ekintza fisikoa oinarrian berdina izan kasu guztietan -hau da, erakusketa espazio batetara joan eta artxiboko dokumentuen kontsulta egitea-. Ondorioz, ekintza bakoitz horretatik sortuko diren esanahiak eta ezagutzak ere erabat heterogeneoak, anitzak eta euren artean ezberdinak izango dira.

Izan ere, artxihoaren izaera sinboliko edo abstraktua aktibatzeaz gain, gorputzek dokumentuekiko burututako performatibitatearen ondorioz bere izaera fisikoa ere erabat aktibatuko litzateke. Honela bada, bisitariak ez dituzte bertan aurrez komisarioek burututako ordenamendu eta lotura zehatzen bitarteko ezagutzak eta esanahi jakinak jasoko. Dokumentuak aretoan etengabeko mugimenduan ibiliko direnez erabiltzaileen eskuen artean, hauen arteko antolamenduak eta ordenak ere etengabe eraldatuz joango dira; hortaz, bisitari bakoitzak ere hauen erabileraren bidez jasoko duen ezagutzarako abiapuntua erabat ezberdina izango da. Modu honetan, historikoki museoek eta komisarioek erakusketen bidez hedatu izan ohi dituzten mezu zuzen eta bakarrekin ere apurtuko luke instalazio mota honek.

Ondorioz, erakusketa aretoa espazio matrizial gisara ulertuta, espazio aktibo gisara irudikatzen aukerak sor ditzake, ekintza-gertaera ezberdinak jazotzen diren gunen gisara, eta horien bidez, etengabeko elkarrekiko sorkuntzak (ezagutzaren kasu honetan) garatuko lirateke. Ettingerren terminoen baliatuaz, museoa “haurdun” legokeen espazio gisara kontsideratu baitaiteke, hebreerara joz gero, termino hori “pasatzea”ren baliokidea izanik. Gauzak horrela, “haurdun” izaera izateak igarotze egoera bat adierazi nahi du. Bere hitzetan: “a conveyer, a transmissive and a transitive vector, a transit place, a transition time, a savenging channel for a transition period” (Ettinger, 2006: 185). Eta espazio honen barnean legoke “fetoa”, alegia, erakusketa aretoaren barneko objektuak, “the passable, the transferable, the passing-by, a crossing, an elapsing, a going beyond”.

Bestetik, performatibitatearen ideiarene bidez, badirudi aurrez inoiz gertatu ez diren gertaerak jazotzeko aukera bati atea irekitzen zaiola erakusketa aretoetan, ezberdintasunak agertu daitezkeen espazio bilakatzen direlako; ekintzaren bidez jazotzen diren gertaera hauek aurretik kodifikatu gabekoak diren heinean, aukera berriak eskaintzen dituzten espazio bilakatzen dira aretoak (Garbayo, 2016: 58). Honela, kontuan hartu beharrekoa da instalazio eta jokaera modu berri hauek tradizionalki hain erregulatuta dauden espazioetan aplikatzea -hots, museoetan-, arazoak ere sor ditzakeela, bereziki instituzioen aldetik. Gorputzak xedatu, kodifikatu eta erregulatu gabeko moduetan aurkezteak aurretik kalkulaezinak diren gertaera ezberdin eta kontrolaezinak sor baititzakete (Garbayo, 2016: 18-58), nahiz eta era berean, Garbayok ere baieztatzen duen moduan: “ese riesgo continuo de torcedura, de desvío, convierte estas prácticas en espacios de posibilidad” (2016: 58)²⁰.

Baina honetaz gain, Ettingerren teoriak erakustaretoan dagoen bisitariaren bestelako irudi bat osatzeko tresnak ere eskaintzen dizkigu. Izan ere, Simon de Beauvoirren hitzak ekarriz, gizatasunak historikoki genero zehatz bat izan baitu, eta hori gizonezkoarena izan da; guztion irudimenean gizakia termino ustez neutroa gizonaren irudiak ordezkatzera iritsi arte; gizonaren irudia gizaki unibertsalaren iruditzat hartzeraino, bai filosofikoki, baina baita existentzialki ere (2005: 125-185). Hau horrela izanik, ez da arraroa baieztatzea XVIII.-XIX. mendeetatik aurrera museoek beraien bisitari unibertsalean pentsatzen zuten unean, gizonezko bisitariaren irudiaren araberrako prototipoan pentsatzen zutela, eta hartara, museoak haien neurrira eginikoak izan direla, hau da, gizonezkoen gorputz eta begiradentzat apropos egindakoak, emakumezkoenak alde batera utziaz erabat. Honen aurrean, Ettingerrekin emakumeen gorputzak kontuan hartzearen garrantzia azpimarratzen du, baita haiek erreferente gisara erabiltzekoa ere teoria ezberdinak garatzerako garaian, bestela, berriz ere gizonezko zurien moldeetan erortzeko etengabeko arriskuan egongo baikara:

“I believe that to avoid dealing with any aspect that touches
on the female body and bodily experience, to avoid the

20 Kasu honetan, hala ere, aipatu beharrekoa da Garbayok bereziki ekintza performatiboekin egiten diela erreferentzia esaldi honen bidez, gure ikerketaren baitan ekintza performatibo hori bisitari-erabiltzaileek hartuko luketen posizioa izango litzatekeelarik.

conceptual potentiality that can be abstracted from the female body or has consequences with regard to it and its history -the agglomeration of its traumatic or pleasurable experiences, its potentiality, the phantasies that link to its inscriptions- I believe that this amounts to an unconditional surrender to the dominant, seemingly neutral, symbolic filter that censures both women and men and molds them in its phallick frame” (Ettinger, 2006: 178-179).

Hau dela eta, interesgarria da Ettingerrek proposatzen duen *corpo-Real* terminotik abiatuta ulertzea bisitarien gorputzasuna, humanitatea eta gizatasuna., berau *matrix*-aren ideiarri lotuta dagoenez gero, inolako generorik eta arrazarik gabea izango da, gizonezkoa, emakumezkoa edo neutroa izan daitekeelarik, baita edozein arrazakoa edo joera sexualetakoa ere; unibertsaltasunaren ideia alboratu eta gorputzen benetako heterogeneitatea eta banakotasunari lekua ematen diona. Honela bada, teoria hau ez da soilik emakumeen teoria bilakutzen, baizik eta guztiok barneratzen gaituena, zeinak museoei bere bisitariak modu berri batez irudikatzeko aukera eskaintzen baition, bakoitzaren ezaugarriak eta beharrak kontuan hartuaz eta beraz, haiei erantzuna emateko beta eta espazio bat ahalbideratuz.

Hau dela eta, argi gelditzen da Ettingerren teoriak uztartze eta harremantzeko modu berrien inguruan proposatzen dituzten ekarpenak ez direla soilik erabilgarriak erakusketa aretoetako objektu eta bisitarien arteko erlazioak ahalbideratzen dituzten instalazioetan aplikatzeko, baizik eta baita instituzio eta bisitarien artekoak birdefinitzeko ere, harreman horiek konfiantza ekintzetan eta elkarrekiko zaintzan oinarrituak izanik²¹.

Baina guzti hau nola eramaten da praktikara? Ez al dago hemen aurretik ere kritikatu dugun arriskua, hots, teorian geratzearena? Hori ekiditeko, saiakera

21 Erlazio honetan sakontzeko eta esparru hau aztertzeko, Ettingerrek garatutako “hospitalidad compasiva” izeneko kontzeptua ere oso erabilgarria izan liteke, zeinaren bidez ondorengo ideiak adierazi nahi dituelarik teorialariak: “el potencial ético y político d ella relación de uno con la alteridad radical en los otros y con la vulnerabilidad del otro, sin verse en la obligación de entender, conocer o incluso empatizar con la especificidad irreductible del otro. De hecho, la empatía se basa fundamentalmente en una traducción del sufrimiento del otro” (2019: 20).

praktikoak burutu ditut eta hauek dira emaitzak.

Praktika. Iruñea eta Bilbo

Behin artxiiboak erakusketa aretoetan modu eraginkor batez aktibatzeko gaitasuna sor dezakeen teoria berri bat garatu ostean, bereziki objektu hauen eta bisitarien arteko harremanaren birformulazioaren bidez, ideia berri hauen eraginkortasuna frogatzeko beharra sumatu nuen. Hots, eremu abstraktuan teoria berri honek aurkeztzen zituen aukerak plano errealean ere modu berean betetzen ote ziren, eta hortaz, garatutako ideien balioa benetan eraginkorra ote zen argitzekoa. Horretarako, bi entsegu edo esperimentu praktiko burutu nituen. Lehen Iruñian, *Gorputz_grafiak. Memoria feministaren marruak* erakusketa aprobetxatuaz, eta bigarrena berriz Bilbon, *Hemen dira hutsunean igeri egindakoak. Tururu* proiektuaren bidez.

Esan beharra dago aurrez modu teorikoan garatutako aspektu guztiak erakusketen instalazioetan aplikatzea ezinezkoa izan zela bi kasuetan. Proiektuei forma ematerako garaian, hainbat ideia praktikara eramateko muga ezberdinak izan baintuen jarraian azalduko den moduan. Hala ere, lehenengo saiakera eta hurbilketa hauek aurretik aipatutako analisi eta ideien erabiltze maila eta egokitasuna neurtzeko balio izan dute, baita ikusleen jokaeren inguruko tendentziak aztertzeko ere entseguak burutzeko aurkeztu ditudan instalazio ezberdinetan, zeinak etorkizunean egin daitezkeen komisariotza proposamenetarako lagungarriak izan daitezkeen zalantzarik gabe.

Gorputz_grafiak. Memoria feministaren marruak

Ikerketako atal praktiko honetako lehen entseguerako *Gorputz_grafiak* erakusketa proiektua erabili nuen. Proiektu hau, bere osotasunean, Emagin²² inizatibaren

22 Emagin pentsamendu kritiko feminista sustatzen duen elkarte bat da. Bere oinarrizko lan eremuetan prozedura feministak aplikatuaz lan egiten du: formakuntzan, ikerketan, dokumentazioan eta ekoizpenean; beti ere, gizartearen eraldaketaren alde. Informazio gehiagorako: <http://bilgunefeminista.eus/eu/Emagin> (2019.09.20an kontsultatua).

bidez egina izan zen, eta bi bertsio izan zituen: lehenengoa Koldo Mitxelena Kulturunean (Donostia) egin zen, 2015ean. *Gure genealogia feministak. Euskal herriko Mugimendu Feministaren kronika bat* liburua publikazioaren harira garatutakoa izan zen, bere helburu nagusia liburuko edukia formatu bisualean aurkeztea izan zelarik: Euskal Herriko mugimendu feministen historiak artxiboetako material ezberdinen bidez -kartelak, pegatinak, aldizkariak eta fanzineak besteak beste- erakustea zehazki.

Erakusketa hura egin eta hiru urtetara, Emaginek proiektu haren bigarren bertsio bat egiteko beharra sentitu zuen; oinarria artxiboko material berdinez osatua bazegoen ere, bestelako material osagarria gehitu zitzaion: hala nola, prentsako artikuluak, bideo grabazioak, liburuko ideia nagusiak biltzen zituen eta hainbat metroko luzera zuen mapa kontzeptual bat eta baita instalazio artistiko ezberdinak ere. Hala ere, aldaketa nagusia testuinguruaren baitakoa izan zen, erakusketaren bigarren bertsio hau Iruñeko ingurunera berregokitu baitzen²³.

Proiektuaren atal honetara komisario lanetan aritzeko gonbidapena jaso ostean gehitu nintzen, baina prozesua nahiko ez ohikoa izan zen. Komisariotza lanaren ustezko izaera bakartia izan ordez, garapena talde-lanean oinarritu baitzen. Emaginek presentzia izan nahi zuen proiektuaren garapen osoan, eta hori zela eta, nire lana talde-lan handiago baten zati bilakatu zen. Hauek 2018ko maiatzean hasi eta irregularki burutu genituen 2018ko azaroa bitartean, eta haietan erakusketaren kontzeptua eta instalazioaren inguruko proposamenak bota eta eztabaidatzen genituen, azkenean guztion arteko kontsentsu batetara iritsi arte.

Erakusketarako espazioa lehen aldiz 2018ko urrian ikusi genuen, nahiko denbora justuarekin, inaugurazioa urte bereko azaroaren 19an ipinia baitzegoen, eta ez da ahaztu behar espazioak ezagutu eta aztertzea proiekturen bat hasten den une oro burutzen den komisariotza metodologiako pausua dela. Honen helburua, bertan egituratuko den erakusketaren instalazioa diseinatzerako orduan espazioaren ezaugarri guztiak kontuan hartzeko datuak jasotzea izatea delarik, garatzen

23 Erakusketa hau 2018ko azaroaren 19tik abenduaren 15era bitartean egon zen martxan, lau aste hain zuzen ere. Erakusketaren iraupen labur honek erabat baldintzatu zuen ikerketan zehar jasotako datu kopurua ere, hain tarte laburrean izanda, nahi adinatan ezin izan bainuen gerturatu Iruñeara datuak biltzera.

ari den proiektua ezaugarri horietara ahalik eta egokien doitzeko asmoz. Hori horrela, gure kasuan Iruñeko Condestable Civivoxeko beheko solairuko patioaren eta instituzioaren testuingurua eta ezaugarriak aztertzeke aukera izan genuen.

Contestableko Civivoxa gizarte zentro bezala funtzionatzen duen berpizkundeko jauregi bat da. Hortaz, erakusketak burutzeko ezohikoa den espazio batean burutuko zen proiektua, *white cube* konbentzionalarekiko erabat kontrakoa zen eremuan; zehazki, beheko solairuko patioan. Bertara eraikineko lehenengo aretoa -harrera eta beste erakusketa areto baten funtzioa betetzen duena- zeharkatuaz igarotzen da. Patioaren barruan, goiko solairuetara joateko eskailerak daude batetik; bestetik, areto nagusia; beheko solairuetara eta komunetara jaisteko eskailerak ere bai; eta baita hiritarren atentziorako

udaletxearen bulegoak ere. Honela bada, espazio honen berezitasunetarikoa bat zera zen, erakusketa eremu bat baino, beste nonbaitera igarotzeko espazio bat dela praktikan, trantsiziozko espazio bat. Eta eraikinaren izaera hori, eraikina berak ere are gehiago azpimarratzen dio gainera. Jauregia interes



48. irudia. Condestable Civivoxeko patioaren ikuspegia.

kulturaleko ondarea izanik, jende asko bertara berau ikustera soilik sartzen baita. Kontuan hartu beharreko beste datu bat gainera zera da, patioaren erdialdean maiztasun handiz izaera oso ezberdinetako ekintzak burutzen direla -kontzertuak, poesia errezitaldiak, etab.- eta hori dela eta, erakusketak iraun zuen denbora-tarte guztian zehar, patioa oholtza eta aulkiez beteta egon zela. Ondorioz, praktikoki instalazioa burutzeko erabilgarri geneukan erakusketa espazio zati bakarra patioaren perimetroa izan zen (48. irudia).

Ondorengo pausua tesian garatutako ideiak bertan egingo genuen instalazioan ahalik eta modu egokienean nola aplikatu pentsatzea izan zen, hots, bileretan eztabaidatutako ideiak espazio errealeran nola eraman erabakitzea. Honenbestez, eta espazioak instalaziorako aukera asko ematen ez zituela kontuan hartuaz,

azkenean lehenik eta behin oinarrizko proposamen bat egitea erabaki zen. Lehenengo proposamen hau erakusketa martxan egon zen denbora-tartean gehien mantendutakoa izan zen, eta ondoren, proposamen hura oinarriztat hartuaz, haren gainean bariazio txiki bat egin zen proiektua bigarren instalazio baten arabera taxutuaz. Erakusketa proposamenaren aldaketa honek ikerketa burutzea ahalbideratu zuen.

Sartu eta aurrez aurre topatzen den zutabeen -patioa mugatzen duten etariko batean- proposameneko lehenengo elementua instalatu zen: erakusketari



49. irudia. *Gorputz_grafiak* erakusketako ikuspegia sarrerako panelarekin.

sarrera ematen zion panela harrera testuarekin (49. irudia). Ondoren, ezkerretara hartuta, mugimendu feministako hainbat emakume beren esperientziaz hitz egiten agertzen ziren bideo bat zegoen mahai baten gainean ipinia, aulki batekin, bertan esertzeko aukera eskaintzen zelarik nahi zuenarentzat; eta alboan, eta paretan itsatsirik, txuri beltzean ateratako argazkiak zeuden, euren artean multzo ezberdinak osatuaz, modu nahiko organiko batez, mugimenduen une eta ekintza ezberdinak ikus zitezkeelarik haietan.



50. irudia. *Gorputz_grafiak* erakusketaren 1. instalazioaren ikuspegi.

Espazioaren perimetrea osatzen duen bigarren paretan berriz, mugimendu feminista ezberdinetako eta hainbat garai kronologikotako kartelak zeuden esekita, guztiak originalak. Eta hauekiko parez-

pare, patioaren perimetroyaren muga azpimarratzen duten zutabeetako beste hiruren artean, bi beira-arasa. Baten barnean, feminismoek beren aldarrikapenak

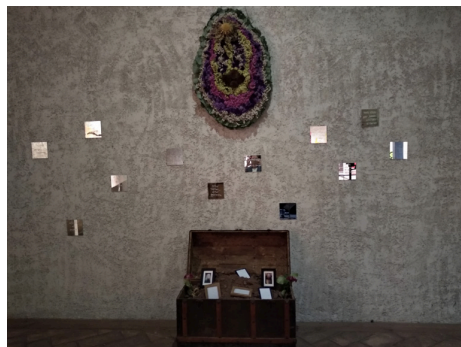
zabaltzeko egindako zenbait pegatina zeuden ikusgai, eta bestean berriz, garai ezberdinetan argitaratutako fanzine eta aldizkarien ale esanguratsuenetariko batzuk (50. irudia).

Hirugarren horma aldez alde Concetta Provanzak diseinaturiko mapa kontzeptual batek estaltzen zuen, praktikoki mural baten gisara funtzionatzen zuelarik (51. irudia). Azkenik, laugarren horman, bi proiektu artistikoak kokatu ziren. Lehenengo proiektuarekin, mugimendu feministaren inguruan Iruñean gertatu berri ziren heriotzei omenaldia egin nahi izan zen, dolua partekatzeko espazio bat sortuaz. Bigarrena, ordea, oso bestelakoa izan zen, biziari eta etorkizunari loturikoa.



51. irudia. Concetta Provanzak diseinaturiko mapa kontzeptuala *Gorputz_grafiak* erakusketan.

Hain zuzen ere, izaera parte-hartzaileko proiektua izanik, bertan bisitariak beraien pentsamendu eta hausnarketak idazteko eta uzteko aukera zuten post-iten bidez zapi morez osaturiko amarauna batean. Biak Inder Bhattik buruturikoak izan ziren (52. irudia). Hauen artean hemeroteca bat zegoen, egurrezko altzari baten barruan kokatua (*Contenedor de Feminismos*²⁴ proiektuan erabilitakoaren oso antzekoa), bertan borroka feministei loturiko notizia ezberdinak biltzen zituzten aurrez hautatutako prentsa artikulua jakin batzuk zeudelarik ikusgai.



52. irudia. Dolua partekatzeko espazioa. Inder Bhattiren instalazioa.

24 Galizian 2016an egindako proiektu bat izan zen hau, eta haren nukleoa proiektua abian zen bitartean osatzen joan ziren artxibo mugikor bat izan zen, zeinaren bidez emakume eta feminismoetatik egindako borroka eta historiak errekuiperatu, dokumentatu eta ikusgarri ipini nahi izan ziren. Egun online izaera hartu du, eta plataforma birtualaren bidez kontsultatu daiteke haren edukia. Informazio gehiagorako: <http://contenedordefeminismos.org/es> (2018.10.15ean kontsultatua).

Hau zen erakusketak hartu zuen oinarrizko itxura; hemendik aurrera 1. instalazioa deituko diot antolaketa honi. Izaera erabat kontenplatiboko proposamena zen, erakusgai zeuden objektuekin erlazionatzeko modu bakarra begiradaren bitartekoa zen, eta hortaz, gorputzari aske ibiltzeko lekurik ez zion uzten.



53. irudia. *Gorputz_grafiak* erakusketaren 2. instalazioaren argazkien atala.

Kontrajartze gisara, lehen instalazio honetan oinarrituaz, bariazio bat sortu genuen, aurrerantzean 2. instalazioa deituko diodana. Honen helburua bisitarien zat konfiantzazko espazio bat sortzea izan zen, haien gorputzei autoerregulatu gabe jokatzeko aukera eskainiaz aretoan ipinitako artxiboko materialekiko kontatu zuzen eta horizontal baten bidez. Horretarako, hainbat aldaketa burutu genituen. Batetik, argazkien atalari zegokienez, nahiz eta paretan itsatsitakoak mantendu, hauen inguruan mahai luze bat ipini genuen, bertan txuri beltzeko argazki gehiago jarriaz jendearentzat eskuragarri. Honela, bisitariak haietako bakoitza hautatu, ukitu eta beren eskuekin aztertzeko aukera izan zezaten (53. irudia). Intenzio berdinarekin, alboko espazioan, nahiz eta originalak ziren pegatinak eta aldizkariak beira-arsen barnean mantendu, haien kopiak egin eta azken hauek beira-arsetatik kanpo utzi



54. irudia. *Gorputz_grafiak* erakusketaren 2. instalazioaren aldizkarien atala.



55. irudia. *Gorputz_grafiak* erakusketaren 2. instalazioaren hemerotekaren atala.

genituen, originalen alboan (54. irudia). Eta azkenik, hemerrotekaren eremuan, iraganeko albiste zehatzen hautaketa bat ipini ordez, 70. hamarkadatik 2018ra arte bildu ziren albiste guztiak aurkeztu ziren fotokopiatuta, bisitariek guztiak kontsultatzeko edo bistartzeko aukera zutelarik eta haietatik gehien interesatzen zizkienak hautatu eta irakurri zituzten (55.. irudia).

Honela, originalak edo “bakarra” izatearen izaera duten materialak ez erabiltzearen hautua erabat kontzientea izan zen, bereziki bi helburu nagusi lortzeko asmoarekin egindakoa. Batetik, objektu originalek izan ohi duten fetitxismoa ekiditeko eta alboratzeko estrategia gisara erabili zen (Fraser, 2002: 87). Eta bestetik, lehen helburuaren ondorioz, fotokopiak eta faksimileak erakusgai ipiniaz aretoan, hauek era praktikoan erabiltzeko erreparorik inork ere ez izatea espero zen, haiek apurtu edo hondatuko zirenen beldurrik izan gabe alegia. Modu honetan, bisitariei espazio eroso eta lasaia ahalbideratzen zitzairen haien kontsultarako. Errekurtso hau antzeko helburuak zituzten beste hainbat proiektutan ere erabilia izan da oso modu arrakastatsu batez, hala nola aurrez aztertu dugun *Museum of Arte Util* erakusketan, edo baita Maria Eichhornek Salzburger Kunstvereingen 1998an egindako “*The Artist’s Reserved Rights Transferred and Sale Agreement*” by Seth Siegelaub and Bob Pojansky erakusketan ere. Azken honetan Eichhornek Siegelauben artxiboa jaso, fotokopiatu eta berau erakusketa aretoan karpeta ezberdinetan banaturik ipini zuen erakusgai, ikusleei kontsultatzeko aukera eskainiaz (Eichhorn, 2002: 439).

Bigarren instalazio proposamena hortaz, publikoarekiko erabat irekia izan zen. Dokumentuak eta materialak eskuragarri zituzten, eta ondorioz publikoa bera zen, materialak hartu eta uztearen ondorioz, artxiboaren ordena berriak etengabe irizpide ezberdinen arabera sorrarazteko aukera zuena; artxibo tradizionalak definizioz duen izaera mugatu eta sistematikoarekin apurtuaz, instalazio mota honek *laissez-faire* egoera ahalbideratzen zuen. Hain justu, artxiboa modu inkontrolatu batez publikoari irekitzeak artxibozainen rola ezdeusean uzten baitu, eta propietatearen zentzua erabat galarazten (Heuserermann, Märkel eta Prätorius, 2002: 554).

Ikerketa, publiko orokorrarekin egiten hasi aurretik, lehenik eta behin, aurrez

hitzartutako bi talde itxirekin egin nuen proba, hauen portaera instalazioekiko aztertzeke zioaz²⁵. Lehenengo taldeak erakusketa modu tradizionalaren baitako proposamenarekin bisitatu zuen -hots, 1. instalazioarekin- eta bigarrenak berriz, haren bigarren bertsioarekin, hau da, dokumentuak manipulatzeko aukera izanaz. Bi kasuetan datuak jasotzeko teknika eta metodo berdinak erabili nituen. Bisitariak erakusketa ikusten ari ziren bitartean parte hartu gabeko behaketaren teknika erabili nuen, ni ere beste bisitari bat gehiago izango banintz bezala aretoan zehar ibiliz. Honela, bisitarien jarreran bat ere eraginik izan gabe, bisitariak erakusgai zegoen materialarekiko izandako portaeraren inguruko datuak hartzeko aukera izan nuen, oraindik ere ikerlaria nintzela ez baitzekiten taldeetako partaideek, eta hortaz, beraien jarduna, naturaltasun guztizkoa, aztertzeke aukera izan nuen. Hala eta guztiz ere, eta datuak jasotzeko teknika hau nahiko mugatua izanik (Anguera, 1978: 27), beste metodo batzuk aplikatzea ere erabaki nuen lehenarekiko osagarri gisa, esperimentu praktikoari ahalik eta etekinik handiena ateratzeko asmoz. Horretarako, aurrez behatutako bisitariak galdetegi edo inkestak egitea erabaki nuen, behin erakusketa ikusten amaitu zutenean instalazioekiko izandako esperientziaren inguruko datu zuzenak lortzeko asmoz (Castejón Costa, 2006: 30-40). Izan ere, Torres eta Pazek azaltzen duten moduan, jendearen jokabide, balore, sinesmen eta arrazoiketen inguruko informazioa lortzeko dauden teknikak ez dira asko, eta daudenen artean eraginkorrenetarikoa inkestarena da (2014: 4)²⁶.

Behin lehen pausu hau amaituta, ondorengo hiru egunetan talde itxirik osatu gabe publiko orokorarekin aritu nintzen lanean. Lehen egun eta erdian instalazio tradizionalaren baitako muntaketa egin nuen erakusketan, eta beste egun eta erdian berriz, instalazioaren bigarren bertsioa. Kasu guztietan aurretik aipatutako teknika eta metodo berberak erabili nituen datuak jasotzeko²⁷.

25 Lohitzune Zuloagari lehenengo talde hauekin egindako ikerketan eskainitako laguntza guztia eskertu nahi diot, baita bere ikasleei ere bertan parte hartzeko prestutasuna izateagatik.

26 Talde itxi eta kontrolatua 11 lagunek osatzen zuen eta guztiak unibertsitate ikasketak egiten ari zirenak. Hauetatik 5ek 1. instalazioaren gainean egin zuten inkesta eta berriz beste 6rek 2. instalazioa kontuan hartuaz.

27 Guztira, talde itxi eta kontrolatua kontuan hartuta, 27 laguni egin nien inkesta, hauek izan zirelarik erakusketa osorik ikusi zuten bakarrak bertan datuak hartzen egon nintzen bitartean. Hain bisitari gutxi egotearen arrazoia topatzeko erakusketa aretoaren ezaugarri bereziak gogoratu behar ditugu.

Behaketaren emaitzei dagokienez, lehenik eta behin hiru bisitari mota detektatu nituen. Batetik, beste espazio batetara joateko patioa zeharkatu beharrean aurkitzen zirenak zeuden; bestetik, jauregia, hau da, eraikina bera bisitatzera sartutakoak; eta azkenik, erakusketa bisitatzera propioki etorritakoak -zeinak zalantzarik gabe gutxiengoa ziren-. Lehenengo bi bisitari motei zegokionez, bi instalazioekiko beraien portaera ñabardura txikietan soilik ezberdintzen zen: Lehenengo instalazioan, bisitariak espaziotik pasa besterik ez ziren egiten, eta erakusketari bitarte horretan bakarrik begiratzen zioten, urrunetik. Materialik bisualenak zirenen aurrean oso tarteka gelditzen zenik bazegoen, bereziki kartel eta argazkien aurrean, baina beira-arakak adibidez, oharkabeko pasatzen ziren beraien begiradentzat. Aldiz, 2. instalazioarekiko erlazioan aldaketa batzuk ikusi nituen hauen jarreran. Nahiz eta espaziora sartzerakoan beraien hasierako portaera 1. instalazioarekiko antzekoa izan, patioaren perimetroan barrena oinez ibiliaz, murru eta zutabeen artean material ukigarria zegoen inguruetan beraien ibilbideak aurretik zehaztu gabeko norabidea hartzen zuen. Esparru horietan bisitari multzo honetako kopuru handi bat kolpez gelditzen baitzen, bereziki argazkiak eta aldizkariak zeuden lekuetan. Materiala hartu eta ukitzeari ekiten zioten, eta haiei zehaztasun handiagoz begiratzen denboratxo bat pasatzen zuten bertan. Honela bada, espazio berri hauek publikoa erakartzeko elementu gisara funtzionatu zuten²⁸. Onartu beharrekoa da bisitari mota honek ez zuela alabaina denbora asko igarotzen objektu hauen aurrean, baina haiei esker, printzipioz erakusketa ikustera etorri ez zirenen interesa eta lehen hurbilketa bat lortu zen; adierazgarria delarik hauetariko zenbait, bereziki eskuekin manipulatu eta kontsultatu zitekeen materiala zegoela ikusita, aurrerago beste egunen batean ere itzuli zela ostera aretora denbora gehiagorekin erakusketaren edukietan sakontzeko asmoz. Lehenengo instalazioarekin gertatu ez zen egoera izan zen

Hau da funtzio aniztuna eta ondare historiko-arkitektonikotzat hartua dela, eta ondorioz nahiz eta eraikinera jende asko sartu hauetatik oso gutxi izaten dira bertara propio erakusketak ikustera joaten direnak. Bestelako asmoekin bertaratutako pertsonen kopurua zehatz-mehatz kontrolatzeko aukerarik izan ez banu ere, 100 ingurukoa izan zen bitarte hartan. Beraz, eta nahiz eta ondorioak ateratzeko datu kopuru handia biltzeko aukerarik ez izan, ikerketa honetako nire helbururako baliagarriak izan dira, hauen analisisiek tendentziak nahiko argi erakusten dituztelako, eta nire asmoa ez delako inongo momentuan bisitarien laginketa ordezkagarri bat lortzea izan.

28 Bertaratu ziren guztietatik 32 pertsona inguratu ziren materiala hartu eta ukitzeko zegoen lekuren batera.

hau²⁹.

Bestetik, erakusketara ikustera joandako bisitarien artean, erakusgai ipinitako objektuekiko beraien interesa instalazioaren arabera ezberdina izan zela ere aipagarria da. Lehenengo instalazioan materialik arrakastatsuenak paretetako argazkiak eta kartelak izan ziren bitartean, bigarren instalazioan gehien kontsultatu ziren materialak mahai gaineko argazkiak, aldizkarietako kopiak eta hemerrotekako albisteak izan baitziren (nahiz eta azken hauek, aurreko biak baino interes gutxiago sortu). Gainera, bisitariak instalazio batean edo bestean pasatzen zuten denbora kopuruan egondako ezberdintasuna ere azpimarragarria izan zen. Lehenengo instalazioa bisitariak nahiko azkar ikusten zuten bitartean, bigarren instalazioan igarotzen zuten denbora gutxienez bikoitza izatera igaro baitzen gutxi gorabehera; zenbait bisitari gainera, beste egunen batean berriz ere espaziora itzuli zen materialen kontsulta sakonago burutzeko asmoz, aurreko profilen kasuan bezala³⁰.

Inkesten datuei arreta eskainiaz orain, alde batetik aipatu beharrekoa da 2. instalazioan erakusketako bisitariak plazaratutako gaiaren inguruko sakontze maila altuagoa izan zutenaren sentsazioarekin irten zirela bertatik, proposamenaren alde positibo bezala aldizkariaren eta hemerrotekaren kontsulta azpimarratzen zutelarik. Aldiz, 1. instalazioko bisitariak informaziorik gehiena kartel, instalazio artistiko eta mapa kontzeptualaren bidez jaso zutenaren sentsazioa izan zuten. Eta bideoek ez zuten arrakasta handiegirik izan orokorrean, nahiz eta 1. instalazioren kasuan bisitariak haiekiko izandako ikuspuntua positiboagoa izan zen³¹.

29 Sei izan ziren berriz ere atzera erakusketa ikustera itzuli zirenak. Kasu honetan, kontuan hartu beharrekoa da, itxuraz zenbaki txikia dirudien arren, publikoa erakustaretoetara erakartzea oso zeregin zaila dela eta museo askok urteak pasatzen dituztela publiko kopuru berririk erakarri gabe. Beraz, nahiz eta kopuru txikiak izan, jende berria erakartzea beti jotzen da arrakastatzat.

30 Kasu honetan materiala sakonago kontsultatzera 3 pertsona itzuli ziren aretora. Hala ere, aurreko kasuan bezala, nahiz eta kopuru oso txikia iruditu, kontuan hartu behar da bisitarien tendentzia orokorra erakusketa bakoitza behin bisitatzea dela, eta beraz erakusketa berdin bat ikustera birritan joatea oso datu esanguratsua da, kopurua txikia bada ere.

31 Nahiz eta bi instalazioen kasuan inkesta egindako bisitariak erakusketan jorratzen zen gaian sakondu izanaren sentsazioa izan (1. instalazioaren kasuan inkesta egindakoen %80ak, eta 2. instalazioan inkesta egindakoen %93ak), bien arteko ezberdintasun nabarmena gaiarekiko sakontze mailan egon zen. Izan ere, 1. instalazioaren kasuan inkesta egindakoen %50ak gaian oso gutxi eta

Honela bada, argi gelditzen da behaketa hutsaren bidez jaso daitekeenaz gain, bestelako edukiak ere izan ditzaketen materialen kasuan, haien ukipena eta manipulazioa ahalbideratzen duten instalazioek askoz ere hobeto funtzionatzen dutela bisitariekiko -kasu honetan aldizkariez eta hemerrotekaz ari naiz zehazki-. Alabaina, interesgarria da azpimarratzea ukitu eta manipulatzeko aukera ez zela mota honetako materialen kasuan soilik izan modu positibo batean baloratua, baizik eta baita adibidez argazkien eta pegatinen kasuan ere³². Haiekin erlazionatzeko garaian bereziki horretarako izandako erosotasun sentsazioa azpimarratu zuten bisitariak. Aldiz, 1. instalazioari zegokionez, tamaina handi eta ikusgarritasun handiena zuten objektuen aurrean sentitu ziren erosoan, mapa kontzeptuala, kartelak eta instalazio artistikoekiko erlazioan alegia. Azken bisitari hauek, dena dela, argazki, aldizkari eta hemerrotekako alorretan sakontzeko aukera faltan bota zutela ere adierazgarria da, zeina erakusketako baliabide faltei eta bertan erakusgarri zeuden materialekiko irisgarritasun faltari egotzi zioten. 2. instalazioko bisitarien kasuan berriz, bertako material eta ideietan nahi adina ez sakontzearen arrazoi bakarra bisitariak erakusketa ikusteko nahikoa denbora ez edukitzea izan zela adierazi zuten³³.

Inkestetatik jasotako beste datu azpimarragarria edukietan sakontzeko aukera positiboki baloratu duten bisitariak -bereziki aldizkari eta hemerrotekari dagokionez-, ikasketa maila altua dutenak izan zirela da³⁴. Eta aldiz, maila

gutxi sakondu zuenaren sentsazioa izan baitzuen eta %30ak nahikoa sakondu zuenarena; aldiz, 2. instalazioan %20ak asko sakondu zuela uste izan zuen, %40ak nahikoa, eta beste %40ak gutxi. 1. instalazioaren kasuan inkesta egindakoen %55ak mapa kontzeptuala puntuaziorik altuenarekin baloratu zuen, kartelei berriz inkesta egindakoen %50ak eman zien puntuaziorik altuena, eta instalazio artistikoari %40ak. 2. instalazioaren kasuan berriz bisitarien %80ak aldizkariak eman zien puntuaziorik altuena, eta hemerrotekari berriz %50ak.

32 Erosotasunari dagokionez, 1. instalazioaren kasuan argazkien eremuari puntuaziorik altuena %50ak eman zien, pegatinei %40ak, mapa kontzeptualari beste %40ak, kartelei %45ak eta instalazio artistikoei berriz %60ak. 2. instalazioaren kasuan berriz aldizkariak jaso dute puntuazio altu kopururik handiena %83ak hala puntuatu zutelarik, hemerrotekari berriz %60ak eman zien puntuazio hau, pegatinei %60ak eta argazkiei berriz %50ak.

33 1. instalazioa bisitatu zuten %90ek baliabide faltari egotzi zion erakusketan aurkezten zen gaian ezin gehiago sakondu izana; 2. instalazioa bisitatu zuen %65ak berriz denbora faltari.

34 Aldizkariak positiboki baloratu dituztenen %90a unibertsitate eta goi unibertsitate ikasketak zituztenak izan ziren, eta hemerrotekaren kasuan berriz %80ak zuen ikasketa maila hori.

akademiko baxuagoko bisitarien artean, euskarri erabat bisualak direnekiko lehentasuna adierazten duen joera sumatu zela. Azken hauen artean, hobetsi zituzten materialak bereziki argazkiak eta kartelak izan ziren³⁵.

Eta azkenik, aipatu beharrekoa da baita ere, bisitarien arabera, 2. instalazioko esperientzia positiboagoa izan zela oro har, bereziki normalean beira-arsen bidez haien edukiak ezagutzea ezinezkoa izan ohi den materialak kontsultatzeko aukera bermatzeagatik³⁶. Aldiz, kurioski, espazioaren egokitzapen faltaren inguruko kexa guztiak 1. instalazioko bisitarien eginikoak izan ziren³⁷.

Ikerketa esperimental honen bidez, erakusketa berdinean instalazio tipologia ezberdinen arabera publikoak nola hauteman duen aztertzeak aukera izan da. Baina horretaz gain, bisitarien erakusketa berdinean horrekiko izan dezaketen harremana instalazio tipologia ezberdinek nola baldintzatzen duten argitzeko ere balio du. Honela bada, jatorrizko proiektuaren helburuekiko, instalazioen egokitasuna zehazteko balio izan dit kasu praktiko honek.

1. instalazioa egungo komisarioen gehienak jarraitzen dituzten pautak jarraituaz egin nuen, alegia, erakusketen gauzatze tradizionala jarraituaz eta Derrida eta Foucaulten pentsaeren arteko nahasketa batean oinarrituaz. Haren emaitza, artxiboen erakusketa gehienetan ohi denez bezala, bisitarien begiradarako pentsatutako instalazio bat izan zen. 2. instalazioa berriz, Ettingeren teorian oinarrituaz egin nuen, gorputzaren presentzia elementu zentralizat harturik bertan, eta aretoan erakusgai ipinitako materialekiko etsai gisara tratatu gabe. Ondorioz, azken instalazio honetan era zaurgarrian erakutsita ipinitako materialen eta bisitarien gorputzen bizikidetzarentzat sortutako konfiantzazko espazioa zela eta, museoetako ikusleen paradigma aldatzea posiblea izan zen; azken hauek ikusle huts izatetik -1. instalazioan oraindik ere mantentzen zen joera- erabiltzaile izatera igaro baitziren, eta eraldaketa honi esker, artxiboa bera ere aktibatzea

35 Argazkiak hobetsitako artean %83a batxillergoa/parekidea edo formakuntza profesionala/parekidea zuten egina, eta kartelen kasuan berriz %80ak.

36 Inkesta egindakoan %60ak aipatu eta azpimarratu zuen puntu hau.

37 Kexak inkesta egindakoan %15ek burutu zituzten. Nahiz eta kopuru baxua izan aipatzeko modukoa da, izan ere 2. instalazioari zegokionez kexarik ez baitzen jaso.

lortu zuten espazioan, ezagutza berriak sortuaz eta berauek beren gorputzetan jasoaz. Honela, ikerketaren bidez, instalazio honetako bisitariak ezagutza kantitate gehiago sortu eta jaso izana sentitu zutela egiaztatzeko aukera izan dut, komisarioak igorri ohi dituen mezu eta ideia jakinen kanalizazio eta kontrola ekidinez. Gainera, era berean, 2. instalazioari esker, ezagutzaren eraketen forma tradizionalak zalantzan ipintzea ahalbideratu zen, teoria feministen helburuekin bat eginaz, 1. instalazioarekin aurrera eramatea ezinezkoa izan zen baldintza bat izanik hau. Eta beraz, berriz ere argi geratu zen erakusketa instalazioak egiterako garaian hauek teoria egokietan oinarritzearen garrantzia, erakusketak eta hauen ondorengo funtzionamendua proiektuaren hasierako helburuekiko eraginkorra eta koherentea izan dadin.

Bestetik, oso interesgarria izan da instalazio ezberdinek erakusketa aretoarekin berarekin izandako erlazioa behatzea. Kasu honetan espazioa erakusketak burutzeko erabili ohi den aretoekiko erabat ezberdina izanik, bai estetikoki -horma zurien gabezia dela eta-, baina baita erabilerari dagokionez ere -bereziki trantsizioko espazioa izanik hura-, ezaugarri honek erabateko eragina izan baitzuen bertan burutu ziren instalazioetan ere. Honela, 2. instalazioari zegokionez, erakusketaren inguruan benetako espazio errearen sorrera sustatzea erraztu zuen, gorputzek konfiantzan egon eta elkarbanatzeko aukera ahalbideratu zelarik, zeina bisitariaren paradigma aldatzeko ezinbesteko ezaugarria dela zehaztu baitugun. Baina 1. instalazioari zegokionez, guztiz kontrako efektua izan zen lortutakoa. Erakusketa instalatutako patioaren ezaugarri estetiko zein funtzionalek espazioa irudikapen hutsezko eremu bihurtzea eta, beraz, bisitariak modu horretako erabilera hutsa egitea -alegia, begiradaren baitakoa- erabat zaildu baitzuen. Era honetan, ikerketa honen bidez eta instalazioei lotuta, egiaztatu dudan beste aspektua zera izan da, erakusketa bateko instalazioa espazioaren ezaugarri fisikoez baldintzatuta egoteaz gain, hiritarrek espazio horrekiko egiten duten ohiko erabilerak ere berebiziko garrantzia hartzen duela erakusketaren benetako funtzionamenduari begira, haren eraginkortasuna erabat baldintzatuz.

Eta azkenik, ezin daiteke ahaztu, konparaketa honen bidez aztertu dudan moduan, gorputzarekiko inklusiboak diren teorietan oinarritutako instalazioek erakusketa bisitatzeko *a priori* interesik ez zuten publiko berria erakartzeko modu

eraginkor batez funtziona dezaketela. Modu honetan, erakusketa ezberdinak -ez soilik artxihoi dagozkienak- burutzeko eta erakusketa aretoetan bisitariekin sor daitezkeen harremanak ulertzeko teoria hauek erabiltzea, orokorrean museo eta hiritarren artean sortutako arrakala eta urruntze hori txikitu eta osatzeko tresna eraginkorra izan daitekeelarik.

Hala eta guztiz ere, harreman honen baitan kontuan hartu beharrekoa da erakusketa formatu ezberdinak erabiltzeak izaera ezberdinetako publikora hurbildu eta haiekin konektatzeko aukera ezberdinak eskaini ditzakeela. Irudikapen hutsean oinarritzen diren instalazioek eta tamaina handiko objektu ikusgarriek maila akademiko baxuagoko publikoarekin hobeto funtzionatzen duen bitartean, ikasketa maila altuko publikoak berriz, erakusgai dagoen materialaren instalazio inklusibo eta horizontalagoak nahiago baititu aretoetan ipinitako objektuekiko, beraietatik informazio kantitate handiagoa biltzeko aukera duelako honela, eta beraz, instalazio mota hauek interesa duten gaien inguruan gehiago sakontzeko aukera eskaintzen dietelako.

Hemen dira hutsunean igeri egindakoak. Tururu

Ikerketa aurrera eramateko asmoz komisariatutako bigarren erakusketa proiektu hau berriz, *Gorputz_grafiak* erakusketarekiko erabat testuinguru ezberdinean garatu zen³⁸. Hartan gonbidapen baten bidez barneratu baldin banintzen, *Hemen dira hutsunean igeri egindakoak. Tururu*, 2018an Komisario Berriak programara³⁹ ikerketa proiektua aurkeztu, eta bertan 3 hautatuen artean egoteagatik burutu bainuen.

38 Erakusketa hau 2019ko irailaren 19tik azaroaren 16ra egon zen martxan.

39 2016an *Donostia 2016ko Europako Kultur Hiriburuaren* testuinguruan sortutako programa izan zen EAEko hiru arte zentro publiko garaikide garrantzitsuenen arteko elkarkidetzan: Tabakalera (Donostia), Artium (Gasteiz) eta Azkuna Zentroaren (Bilbo) artean. Lehenengo edizioan programaren ardura eta zuzenbidea Tabakalera hartu zuen, eta komisariatza-programa trinko gisara bideratua izan zen Aimar Arriolaren eskutik. Bigarren edizio honetarako, programaren ardura berriz Bilboko Azkuna Zentroak hartu zuen eta programaren norabidean ere aldaketak proposatu ziren. Komisariatza-programa gisara bideratua izan beharrean, komisariatza praktika burutzeko beka baten itxura eta funtzioa hartu zuen. Honela, hautatutako proiektuak 3ra murriztu zituzten -tartean nirea egonik-, eta hauei diru-laguntza bat eskaini zieten, proposatutako ikerketa eta ondorengo erakusketa burutu ahal izateko.

Ikerketa proiektuaren helburua euskal testuinguruan emakume artisten eta mugimendu feministen arteko elkarrekin aztertzean zetzan, bereziki 70-90. hamarkaden artean zentratuaz. Horretan urte bete inguru jardun nuen, berau izan zelarik ondoren erakusketaren muina.

Ikerketa hau garatzeko iturri bibliografiko eta elkarriketa pertsonalez baliatu nintzen, eta zenbait artxibo ere bisitatu nituen (tartean Emaginen artxiboa eta baita Maite Albiz Emakumeen Dokumentazio Zentroa ere). Honela, begi-bistakoa denez, proiektu honen garapen prozesua erabat ezberdina izan zen *Gorputz_ grafiak*-ekiko, zerotik hasi eta bakar-bakarrik burututako ibilbidea izan baitzen guztia.

Kasu honetan, Komisario Berriak programaren ardura Bilboko Azkuna Zentroak izan zuen, eta instituzio honek hautatutako hiru proiektuen eta zentroaren arteko koordinazioa gauzatzeko, eta gure proiektuen garapenaren jarraipena ere egiteko, Beatriz Herráez komisarioa kontratatu zuen. Baina hala eta guztiz ere, aurrez aipatu bezala, lan prozesua bakarrik burututakoa izan zen.

Gainera, aipatu beharrekoa da 2018ko Komisario Berrien programa honek Azkuna Zentroko zuzendari aldaketarekin bat egin zuela denboran, zeinak erabat baldintzatu baitzuen programaren garapena. Zuzendaritza berriak eraikinean hainbat aldaketa fisiko burutu zituen instituzioaren programan proposatu zen aldaketarekin bat eginik, eta horiek gure proiektuak erakusgai ipiniko ziren aretoetan bete-betean jo zuten. Horren ondorioz, aurrez hitzartutakoa baino aldi luzeagoa izan genuen ikerketa burutzeko, eta inaugurazioak ere ia urte beteko atzerapena jasan zuen.

Eta hain justu, aretoetako egokitzapen lanak zirela eta, erakusketa aretoaren kokapena eta ezaugarrien berri oso berandu jakin genuen. 2019ko maiatzaren amaieran igorri ziguten aretoaren oinplanoaren prototipoa, neurriak halanolakakoak zirelarik, eta haren elkarbanatzea hiru proiektuen artean nola izango zen xehetasun zehatzik eman gabe. Azkenean, 2019ko irailaren 19an ireki zen erakusketa, eta aretoa bera, inauguratu baino 4 egun lehenago ikusi nuen lehen aldiz.

4 hilabeteko tarte horretan, hau da 2019ko maiatzaren amaieratik urte bereko irailaren hasiera aldera artean, erakusketaren instalazioaren nolakotasunetan pentsatzeko aukera izan nuen, bereziki ikerketa honetarako Ettingerren teoria matrizialean oinarrituta garatzen ari nintzen ideiak abiapuntutzat hartuaz. Baina noski, asmo guztiak erabat zehaztu gabekoak ziren, asmo orokorrak, malguak izan zitezkeenak, erakusketa aretoaren zehaztasunik jakin ezean, ezer zehatzik ezin baitzen egin. Guztia modu ideal eta abstraktuan proiektatua izan zen, ideiak paperean plasmatuaz, espazioaren erreferente fisiko errealik ez bainuen.

Hori zela eta, erakusketan ipini nahi nituen materialen zerrendatze orokor bat egin nuen, bakoitzaren instalazioen ezaugarriak gutxi gorabehera zehaztuaz, baina era berean modu ezberdinetan moldatzeko aukera eman zezaketelarik, haien konbinazio ezberdinen bidez proiektuak zentzua izaten jarraitzeko helburuaz: alde batetik, feminismoekin eta ikuspuntu feministen irudikapenarekin lotura zuten eta hortaz, instalaziorako interesgarriak izan zitezkeen artelan batzuen lehen hautaketa burutu nuen; bestetik, Arte Ederrak ikasitako emakumeek eginiko kartelen beste aukeraketa bat; eta azkenik, mugimendu feministekin erlazioan, kartelez gain ikasketa berak burututako emakumeek (beren burua artista kontsideratzen zutenek, baina baita tartean artistaren definizioaren gainetik militantetzat jotzen zirenak ere) egindako hainbat flyer, pegatina, aldizkari eta argitalpen ezberdinenak ere.

Emaitza material pilaketa handi bat izan zen -artxibo bat osatu nuela esan daitekeelarik guzti harekin-, eta aurrez aipatutako multzo bakoitzarentzat gutxienez instalazio soluzio bikoitza pentsatu nuen. Ideia bat argi nuen beste guztien gainetik, eta hori zera zen, garai hartan lan egindako eta ikerketaren bidez argitara atera nituen emakumezko artista guzti haien izenak eta lanak nolabait presente egon behar zutela erakusketan, eta ez nituela soilik pare bat hautatu eta haien lana bakarrik ipiniko bertan instalatuta. Ikerketa luze baten lehen pausuaren azalratzea zen hura, eta beraz, ez zitzaidan inondik ere etikoa iruditzen hainbat urtetan itzalpean egondako izenak, berriz ere hautu kontziente baten ondorioz itzalpera kondentatzea. Nire arazo nagusia ordea, espazio falta zen. Izan ere, eta nahiz eta plano zehatzik ez izan eskura, espazio txikia izango genuela argi utzi baitziguten hasiera-hasieratik.

Azkenean, Azkuna Zentroak hiru proiektuen emaitzak espazio berdin batean erakusteko erabakia hartu zuen. Elkarkidetza hau erraza ez zenez -proiektu bakoitzak bata bestearekiko zer ikusirik ez zuen gaia jorratzen baitzuen- jarraian aipatuko dudan moduan, koordinatzaileak gure proposamenetan esku hartu eta instalazioetan efektu zuzena izan zuen. Nire kasuan, tesi-ikerketan honetan landutako ideien plasmazte-saiakeran bete-betean eragin zuten erabaki haiek.

Hasieran bazirudien komisario bakoitzak geure espazioa antolatzeko aukera izango genuela, eta horma batzuk eraikitzeak aukera izango genuela horretarako. Hartara, hormen aukerarekin instalazioaren proiektua burutu ostean, bereziki espazioan intimitate pixka bat sortzeko eta bisitariak erabat ikusgai izatea ekidin zezakeen elementu gisara nola erabili pentsatu eta gero, aste batzuen buruan hormarik ez genuela edukiko esan ziguten. Beraz, akabo nire asmoak ere. Proiektuan ipini nahi nuen, eta niretzat oso garrantzitsua zen beste elementu bat, irakurketa txokoarena zen. Ikusiaz emakumezko gehiengoan lanak bertaratzea ezinezkoa izango zela, espazio lasai bat egituratu nahi nuen, esertzeko sofa eroso batzuekin eta balda batzuekin, non beraien lanen adierazgarri katalogo batzuk egongo ziren. Koordinatzaileari ideia komentatu eta denbora luzez eztabaidatu ostean, halakorik egiteko aukera guztiak ere kendu zizkidaten. Ez begiradetatik babesteko horma extra-rik eta ez irakurketa txoko erosorik beraz.

Azkenean, asto batzuk eta ohol batzuk ipintzen utzi zidaten mahai gisara eta baldatxo txiki bat. Beste aldaketa zera izan zen, nire espazioa -beste bi proiektuen erdian zegoena- ezkerreko proiektuarekiko banantzeko panel mugikor bat ipiniko zutela esan zidatela -ezkerraldean printzipioz-, eta beste aldekoarekin berriz, espazioa konpartituko nuela. Nire azken ahalegina ahal nuen material gehiena eskuragarri eta ukigarri ipintzea izan zen, bisitariak haiek lasai kontsultatzeko eta bertako ezagutzak barneratzeko asmoarekin. Eta hau lortzeko ere, koordinatzailearekin elkarriketa luzeak izan nituen, nahiz eta materiala utziko ziguten instituzioko erabateko baimena izan. Azkenean, horretarako ere baimenik ez nuen jaso, babesik gabe objektuek jasan zitzaketen kontserbazio arazoez gain, instituzioa bereziki larritzen baitzen lapurreta kontuengatik. Hori dela eta, argi gelditzen da, askotan instituzioak ez daudela prest modu honetako "arriskuak" hartzeko eta horrek materialak egoera zaurgarrian ipintzeko ahalegina asko

zailtzen du. Kasu honetan, egoera honen aurrean hartutako erabakia material gehienek faksimileak eta fotokopiak egitea izan zen eta haiek jartzea instalazioan jatorrizkoen ordean. Horman jarriko nituen kartelak bai, originalak ziren, baina guztientzat lekurik ez zegoenez, besteen irudiekin bideo bat osatu nuen.

Ia azken egunera arte erakusketa espazioa ez ezagutzeak ikaragarriko arriskua du, bereziki oraindik ere eraikitzen ari diren espazio batean lan egin behar denean, eta jasotako oinplanoak ere zehaztasun gabekoak izan direnean. Eta kasu honetan arriskuak ondorioa izan zuen. Espazio fisikoa azkenean ikusteko aukera izan nuenean, bertakoa ez zetorren guztiz bat paperean bidalitakoarekin -besteak beste, planoetan ezkerrean irudikatu zidaten horma mugikorra, eskuinaldean zegoen-. Beraz, berriz ere instalazioa birpentsatu eta birformulatu beharrean aurkitu nintzen, egituratutakoa benetako espazio fisikoan bere horretan plasmaterik ez zegoelako. Gainera, muntaiarekin hasi beharreko egunean -hau da, inaugurazio eguna baino 4 egun lehenago- espazioa oraindik ere ez zegoen erabat prest, eta azkenean, inaugurazio eguna bera soilik izan nuen instalazio guztia egiteko.

Itxuraz espazio erabat konbentzionala zen esparru bat eraiki zuten, nahiz eta instituzioaren hitzetan, ondorengo hilabeteetan erabilera polibalentea eta izaera esperimantalagoa izango duten proiektuentzat bereziki taxututakoa izan. Kubo txuri bat zen, eta Azkuna Zentroko albo-erakineko azken pisuan kokatua dago. Igogailutik atera eta pasabide antzeko bat igaro ostean sartzen da bisitaria espazioan. Hortaz, bertaratzen zen guztia kasu honetan behintzat, erakusketa ikusteko asmoz igoko zela argi zegoen. Dena den, gela horiek lehen aldiz erabiltzen zirenez erakusketa areto gisara, azpimarratu beharrekoa da oraindik ez zutela publiko erregular bat, beheko areto nagusiak ez bezala, eta hori bisitarien kopuruan antzeman zen.

Behin espazio nagusian sartuta, ezkerrean eta eskuinaldean bi espazio itxi topatzen dira -bi gela itxi-, eta erdialdean pasilo zabal bat, espazio are eta zabalago batean amaitzen dena. Azken espazio honetan zeuden hain zuzen ere Komisario Berriak 2020 programaren barruan sortutako hiru proiektuak.

Sartu eta parez pare, erdialdean, nire proiektua zegoen. Eskuinaldean eta horma batekin berezia Marc Badalen *Deserrotzearen baldintzak (Vicente Ameztoy-tik saiakerak)* instalazioa eta nirearen ezker aldean, eta praktikoki espazio bera partekatuaz, Laura Vallésen *Harean zehar* lana. Erakusketa martxan egon zen denborarik gehienerako tesi honetarako garatutako ideiak -alegia, Ettingerren teoria matrizialean oinarritutakoak-, ahalik eta modu egokienean aplikatzen ahaleginduta egindako instalazio proposamena egon zen martxan. Baina izandako arazoak kontuan hartuaz, azkenik, nire hasierako nahiekiko oso urruna zen instalazioa izan zen hura.

Espazioa hiru gune ezberdinen artean banatzea erabaki nuen. Proiektuko elementurik deigarriena zalantzarik gabe Itziar Elejalde artistaren *Penelope* (1980) lana zen, horma nagusiaren erdialdean kokaturik zegoena. Haren bi metroko zabalerako oihalak eta berau esekita dagoen neoizko argi gorritzat luzeak aretora inguratzen ziren bisitari guztien begiradak biltzen zituen nahitaez. Lan hau proiektuaren ideia nagusia biltzen zuena zen: 70-80. hamarkadetako artista gazte batek ikuspegi feminista batetik egindako instalazioa; artista bera, gainera, hainbatetan garaiko Bilbo inguruko mugimendu feminista ezberdinekin lanean jardundakoa zen, besteak beste hainbat kartel eta pegatinetarako irudiak sortu zituelarik haientzat. Eta ez hori bakarrik, artelana bera (egun Artium museoko bildumako parte dena) 1984. urtean ospatu ziren Euskadiko Bigarren Jardunaldi Feministetako areto nagusian, hizlarien atzealdeko horman esekia egon zen, areto hartan ere erabateko nagusitasuna izan zuelarik haren presentziak (56. irudia).



56. irudia. Hemen dira hutsunean igeri egindagoak erakusketaren 1. instalazioaren ikuspegia.

Honela, bisitariak artelanaren argiaren distiraz eta handitasunaz erakarririk, bertara inguratzen hasi eta aurrez aurre mahai luzeetariko batekin egiten zuten topo, Jone Rubiok, erakusketaren inguruan idatzitako arte kritikan aditzera ematen duen moduan:

“Erakusketa aretoan barneratu aurretik, sarrerako atearen aurreko paretan, urruntasunean, atentzioa eman didan zerbait antzeman dut: gelaren horma zuria blaitzen duen neonezko tutu arrosa. (...) Beraz, espazioan barneratzen naiz, oihala eta horren inguruan dauden objektuak dastatzera. (...) espazioaren inguruko mugimendua baldintzatzen duten bi mahaiekin egiten dut topo. Lehenengoan, argazkiak azaltzen zaizkit. Zuri-beltzean egindako argazkiak; kolorezko argazkiak; sekuentzia baten arabera ordenatuak batzuk, eta beste batzuk izkina batean pilatuak. Argazkietan 70eko eta 80ko hamarkadetan garatutako eskulturak, instalazioak, akzioak, pinturak eta abar biltzen dira; tradizionalki artelan bezala onartuak izan direnak, alegia”. (Rubio, 2019).

Mahai honen inguruan, Rubiok aditzera ematen duen moduan, zuzen-zuzenean artearen esparruari loturiko emakume artisten proiektuak topatzen ziren, guztiak 70. hamarkada eta 90. hamarkada bitartean eginikoak; zenbait posizionamendu feminista zehatzetik buruturikoak ziren, baina beste zenbaitek, halako jarrera firmerik ez zuten arren, irakurketa feminista bat ahalbideratzen zuten. Kasu honetan, dena den, guztiak artelan kontsiderazioa zuten.

Lanhauen presentzia fotokopien bidez burutunuen: katalogoetatik ateratako artisten lanen fotokopiak ziren, moztu eta bertan ipinitakoak. Fotokopia multzo handi bat: kolorezko eta zuri beltzezko irudiz osatua. Bakoitzaren atzean, lana egindako urtea eta haren izenburuaren inguruko datuak zituzten. Zenbait ordenatuxego zeuden ipinita, baina oro har, nahas-masa bat osatzen zuten, norbait haiek kuxkuxeatzen ibilia izan eta hala utzia izan balitu bezala. Eta hauen inguruan beste bi elementu ezberdin topatzen ziren. Batetik, garai haietan Bizkaiko Emakumeen Asanbladak antolatutako emakumezkoen erakusketen katalogo batzuen faksimileak -hauek ere kontsultagarri-, eta bestetik, plexiglas fin batek babestutako Juncal



57. irudia. Hemen dira hutsunean igeri egindagoak erakusketaren 1. instalazioaren mahaian xehetasuna.

Ballestín artistak Rekalde aretoko erakusketa baterako egindako kartel bikoitza (1979) -originalak izaki hauek-. Nahiz eta kartel hauetan mugimendu feministekiko halako lotura zuzenik ez topatu, artista berak garai bertsuan mezu feminista zuzena zuen beste kartel batekiko⁴⁰ oso estetika paretsua

erabili zuen bertan. Honela bidez erakutsi nahi zen errekurso estetiko berdintsuek esparru batetik besterako transmisio bide gisara funtzionatzen zutela, norabide bikoitzean. Hau da, artelanak burutzeko, baina baita militantzia feminista burutzeko ere baliagarria zen estetika sortu eta erabiltzen zutela (57. irudia).

Erakusketa aretoan beste artelan batzuk ere bazeuden erakusgai. Batetik Marta Zelaiaren olio pintura bat: *Nadar contracorriente*. Bisitaria lehen mahaira inguratzean, bizkarraldean gelditzen zitzaion horma zatian zegoen -Badalen proiektura pasilo antzekoa egiten zuen paretan-. Artista garaian feminista gisara definitzen ez zen arren, lanak oso modu argi batez landa giroko familia tradizional bateko emakumea izateagatik sentitzen zuen itotasun sentsazioa aditzera ematen du. Beste artelan bat berriz mahaiarekiko eskuinaldean perpendikularki kokatutako horman zegoen: *Yo*. Hitz bera



58. irudia. Hemen dira hutsunean igeri egindagoak erakusketaren 1. instalazioaren ikuspegi bat.

beltzez izkiriatua zuen A4 tamainako ispilu bat zen, Elena Mendizabalena (58. irudia). Azken horma honetan bazen beste elementu bat ere. Erakusketako elementurik garrantzitsuena zen agian: erakusketako kartela bakarra zen. Bertan,

40 Kasu honetan Ballestinek egindako sexualitate libre baten aldarria duen kartelari ari nattaio erreferentzia zuzena egiten.

aretoan zeuden eta ikerketaren bidez argitara ateratako emakume guztien izenak zeuden banan-banan idatzita, inongo ordena edo hierarkia zehatzik jarraitu gabe⁴¹.

Hormahonekiko berriz ere perpendikularki, eta lehen aipatutako mahaiaren aurrean, paralelo, erakusketako bigarren mahai zegoen. Bertan, mugimendu feministekin, eta posizionamendu feministekin zuzen-zuzenean lotutako emakumeen lanak topatzen ziren -baina tradizionalki artelan kontsiderazioa izan ez dutenak-. Azpimarratzekoa da, adibidez, Elena Marrodanek egindako *Fotokopia zaitez nena* animazioa; euskal animazioaren hastapenetako lanetariko bat dena, bertan



59. irudia. *Hemen dira hutsunean igeri egindagoak* erakusketaren 1. instalazioko mahaien xehetasuna.

emakumearen objektibizazio eta genero femeninoaren hainbat estereotipo umorearen bidez oso modu eraginkorrean kritikatzeko dituelarik. Honen aurrean aulki bat ere ipini genuen bisitariak nahieran erabil zezaten, lasai eseri eta bideoa ikusteko edo honen inguruan ipinitako beste materialak patxadaz

konsultatzeko. Garaiko beste zenbait artista eta Arte Ederretan ziharduten emakumeek mugimenduei lotuta argitaratutako zenbait eskuorri, eskuliburu, eta aldizkarietan egindako ekarpenak zeuden, baita argazkiren bat ere kaleko pintadak egiten agertzen zirelarik. Guztia kontsultagarri noski. Oso ordena minimalista baten arabera ipinita zeuden mahaiaren gainean. Kasu honetan, lehenengo mahai bano elementu gutxiago izanik, dokumentuen pilaketarik ez

41 Niretzat berebiziko garrantzia zuen, aurrez aipatu bezala, erakusketan emakume guztien presentzia argia egoteak. Horretarako, hasiera batean, erakusketa guztietan ipintzen diren karteltxoak ipintzeko asmoa nuen artelan eta kartel guztien alboetan. Baina zenbait emakumerekin hitz egin ostean, batzuk beren burua artista bezala ez zutela identifikatzen azaldu zidaten, horren ordez, beraien ekoizpen artistikoa militantzia gisara ulertzen zutelarik. Artea bera, kontzeptu bezala, elementu elitistatzat jotzen baitzuten, eta argi baitzuten, beraien idealak zirela eta, ez zutela testuinguru horren parte izan nahi. Eta kartelen erabilerak bai beraien izenei bai beraien lanei estatus hori atxikitzen zienez, beste soluzio bat topatu beharrean aurkitu nintzen. Hori dela eta, nire azken erabakia, lan bakoitzari kartela ipini beharrean, izen guztiak kartel berdinean biltzea izan zen. Tamalez ordea, ikaragarritzko eztabaida eta gaizki ulertuak sorrarazi zituen erabakia izan zen hura.

zegoen egiterik, eta beraz, hauek gaika antolatuta ipintzeko erabakia hartu nuen (59. irudia).

Erakusketako beste eremu garrantzitsua mahai honekiko perpendikulariki kokatutako horma mugikorrean jarritako kartel sailak osatzen zuen, Arte Ederren ikasketak egiten ari ziren garaiko emakumezkoek burutuak hauek ere, mugimendu eta talde feminista ezberdinentzat. Lehenago aipatu bezala, azkenean



60. irudia. Hemen dira hutsunean igeri egindagoak erakusketaren 1. instalazioaren ikuspegi bat.

erakusgai ipini beharreko kartel originalen artean hautaketa bat egin beharra izan nuen, eta honenbestez, egun artista kontsiderazioa duten emakumezkoek egindakoak izan ziren bertan ipintzeko azken aukeratuak. 6 denera. Eta hauen alboan, telebista monitore bat ipini nuen esekita,

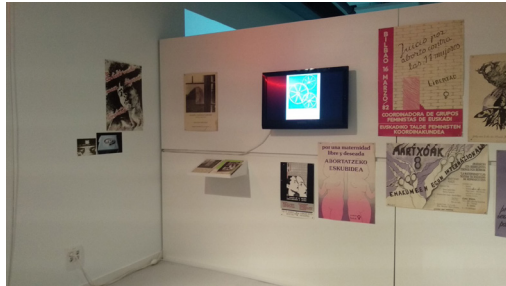
beste kartel bat gehiago izango bailitzan, bertan falta ziren gainontzeko kartel guztiak banan-banan proiektatzen zituen bideoarekin, aretoan egile guztien presentzia ziurtatuaz behintzat honela (60. irudia).

Eta instalazioaren azken txokoa berriz, kartel hauek eta aurrez aipatutako Itziar Elejalderen *Penelope* lanaren artean sortutako esparrua zen; Euskadiko Lehenengo eta Bigarren Jardunaldiei zegokiena. Lehen bi Jardunaldi hauek Leioako Campusean burutu ziren, haietan Arte Ederrak ikasten ari ziren ikasleek presentzia nabarmena izan zutelarik eta hori aditzera ematen duten materiala topatzen zen izkina honetan. Batetik, jardunaldi bakoitzaren kartel bana zegoen; bestetik, Bigarren Jardunaldietako argazki bat -areto nagusian *Penelope* lana ageri zelarrik-; eta baita jardunaldi hauek iraun zuten bitartean hainbat emakume artistek parte hartu zuten erakusketan presente egon zen Elena Mendizabalen lanaren argazkia ere. Eta azkenik, Jardunaldiak ospatu ostean argitaratu ziren publikazioak ere ipini nituen baldatxo batean. Hiru guztira, denak ere kontsultagarri -hauek izan zirelarik, azkenean, bisitariek kontsultatzeko aukera izan zuten material original

bakarrak⁴²- (61. irudia).

Hau izan zen, erakusketak hartu zuen oinarrizko itxura -1. instalazio gisara izendatuko dudana aitzinean-. Kasu honetan, oinarrizko proposamena, *Gorputz_ grafiaken* ez bezala, espazio eroso izatearen asmoarekin sortu zen, gorputzei bere osotasunean leku

bat eskaintzekoarekin. Materialen manipulazioaren bidez, baita eserlekuarekin ere, bertan lasai eta eroso egoteko espazioa eraiki nahi izan nuen, gorputzak autoerregulatu gabe jokatzeko aukera izan zezaketena eta materialekiko kontaktu zuzen eta horizontal bat ahalbideratzen zuena. Publikoarekiko ahalik eta proposamen irekiena egitea izan zen helburua; dokumentu, material eta edukiak eskuragarri ipiniaz, berriz ere, artxibo tradizionalaren izaera mugatu eta sistematikoarekin apurtzeko asmoarekin.



61. irudia. Hemen dira hutsunean igeri egindagoak erakusketako Jardunaldien txokoaren eta kartelen xehetasuna.

Alabaina, ostera, ikerketa honetarako burutuko nuen esperimendu-praktikorako, aurreko erakusketaren kasuan bezala, oinarrizko instalazioaren gaineko beste bertsio bat planteatzeko aukera izan nuen egun zehatz batzuetan. Honela, instalazio proposamen ezberdinen eta bisitarien artean sorturiko harreman motak aztertzeko aukera izan nuen. Jada azaldu dudan lehen bertsioan bisitariak dokumentuak ukitu zitzaizketen bitartean, jarraian deskribatuko dudan bigarrena aldiz modu tradizionalan egituratu nuen, soilik bisitarien begiradentzat eraikia izan zelarik.

Horretarako, oso soluzio eraginkor eta erraza izan zen aplikatzea erabaki onena: mahai bakoitzaren gainean, gainean zegoena erabat estaltzen zituen plexiglas bana ipintzea. Modu honetan, erakusketa aretoan eskuekin manipulatu zitekeen

42 Proposamen honetan nire hasierako hautua material originalak erakusgai ipintzean zetzan, bereziki bisitariak dokumentu originalekiko zuten jarrera *Gorputz_ grafiaken* bisitariak kopiekin izandako harremanarekin parekatzeko asmoz. Baina lehen aipatu bezala, ideia hau aurrera eramatea ezinezkoa izan zen, proiektuaren garapen prozesuan izandako traba ezberdinak zirela eta. Beraz, erakusgai zegoen material ia guztia berriz ere fotokopiak eta faksimileak izan ziren.

material kantitaterik handiena begiradarekin soilik hautemateko moduan gelditu zen. Hala eta guztiz ere, ukituak izan zitezkeen elementu batzuk gelditu ziren bertan, eta horiek Jardunaldietako argitalpenak izan ziren. Izan ere, instituzioan ez baitzuten liburuak ipinitako baldatxoak estaltzeko elementurik, eta muntaian izandako arazoak zirela eta, eta azken unera arte jakin ezin izan nuenez zer nolako euskarria izango nuen liburu hauentzat, beste ezer aurrez pentsatzea ere ezinezkoa egin zitzaidan berauek ukigaitz bilakatzeko. Dena den, eta behin egoera hau izango nuela kontziente izanaz, ariketa interesgarria izan zitekeela iruditu zitzaidan bereziki begiradarekin hautemateko espazio batean, ukigarri izateko aukera zuten elementu hauen aurrean bisitariak ze nolako jarrera zuten aztertzea ere (62. irudia).



62. irudia. Hemen dira hutsunean igeri egindagoak erakusketaren 2. instalazioaren ikuspegi bat.

Publiko orokorrarekin ikerketa burutzen hasi aurretik ordea, aurreko ikerketa praktikoan bezala, lehenik eta behin aurrez hitzartutako beste bi talde itxirekin egin nuen proba, hauen portaera instalazioekiko aztertuaz⁴³. Eta jarraian, beste 12 egunez, publiko orokorrarekin aritu nintzen lanean⁴⁴. Modu honetan,

43 Haizea Barcenillari lehenengo talde hauek biltzeko eskainitako laguntza eskertu nahi diot, baita bere ikasleei ere bertan parte hartzeko prestutasuna izateagatik.

44 Kasu honetan talde itxian 16 lagun bildu genituen, erdiek instalazioa 1. instalazioaren arabera eta beste erdiek 2. instalazioaren arabera bisitatu zutelarik. Bestalde, talde itxia kontuan hartuta guztira 41 inkesta biltzea lortu nuen, erakustaretoro inguratu ziren guztiak bete zituztelarik galderak. Horietatik 20, 1. instalazioarekin bisitatu zutenei egin nien, eta 22 berriz erakusketa 2. instalazioarekin bisitatutakoei. Aipatu beharrekoa da beraz, nahiz eta erakusketa hau *Gorputz grafiak* baino luzarago egon irekita, aretoaren berezitasunak zirela, oso bisitari gutxi igotzen zirela bertara -egun askotan bat ere hurbiltzen ez zelarik-. Egoera hau ulertzeko kontuan hartu beharrekoa da aretoa berria zela eta ondorioz, oraindik ere oso jende gutxi bisitatzen zuela. Bestetik, Iruñako Condestableko praktikaren kasuan jende ugari bertatik kasualitatez pasatzen zen bitartean, kasu honetan Azkuna Zentroko espazio honetara igotzen ziren bisitariak espresuki erakusketa ikustera zihoazanak soilik ziren. Eta azkenik, nahiz eta denboran zehar gehiago luzatu zen azken erakusketa hau, hura bisitatzeko ordutegia ere Condestablekoa baino murriztagoa zela aipatu beharrekoa da. Izan ere, Iruñean erakusketa astelehenetik larunbatera 9.00-14.00 eta 17.00-22.00 ordutegiaren barruan

sei egunez erakusketaren lehen bertsioaren arabera ikusleek izandako jarrera aztertzen aritu nintzen, eta ondoren, beste sei egunetan erakusketaren bigarren bertsioaren araberrako jarrerak. Azterketa hauek burutzeko eta informazio jakin hau lortzeko *Gorputz_grafiak* erakusketan erabilitako teknika eta metodo berdin-berdinak jarraitu nituen. Alegia, parte hartu gabeko behaketa burutu nuen alde batetik, eta hau osatzeko, behatutako bisitari horien artean inkestak pasa nituen ondoren. Kasu honetan, hori bai, galdetegia erakusketaren baldintza eta ezaugarri zehatzetara birmoldatu nuen, baina aurreko erakusketarako egindako jarraibide berberak kontuan hartuta.

Behaketaren emaitzei dagokienez, azpimarratu beharrekoa da bi instalazioekiko oso harreman ezberdinak eduki zituztela bisitariak. Bigarren instalazioan -hots, erakusketa tradizional baten arauak beteaz burutu zen horretan-, bisitariak aretoko elementu guztien aurretik paseotxo bat egitera mugatzen ziren. Komisario Berriak programaren baitan burututako hiru proposamenak zeuden espaziora *Penelope* artelan deigarriak erakarririk iristen ziren, eta beraz, bisitarietan joera nagusia lehenik eta behin nire proposamena bisitatzea izaten zen. Behin instalazioko mahaiekin topatuta, hauek inguratu soilik egiten zituzten. Lehenik, lehenengo mahaira hurbiltzen ziren, bertan zegoena begiratu eta Elena Mendizabalen *Yo lana* ikusteko begirada luzatzen zuten. Ondoren, bigarrenaren ingurutik pasatzen ziren -gutxi batzuk bideoa ikusten zuten, baina kaskorik jantzi ere egin gabe⁴⁵-, eta begirada altxatzen zutenek Marta Zelaiaren artelana ikusten zuten aurreko horman. Jarraian karteletan pixkatxo bat gelditzen ziren, haiei gainbegirada bat bota eta ondoan zegoen bideoaren baitako hiruzpalau kartel gehiago ikusi ostean, Jardunaldien txokora hurbiltzen ziren gehienetan. Hemen, nahiz eta aipatu bezala azkenean liburuak inolako babesgarririk gabe ipini, inolako arazorik gabe kontsulta zitezkeelarik, bisitariak ez zituzten ukitu ere egiten, eta berriz ere *Penelope* lanari begiratu ostean, nire instalazioa uzten zuten, albokoetarik bat bisitatzeko.

Lehenengo instalazioan aldiz, eta nahiz eta berriz ere bisitariak *Penelope* lanak

bisitatu zitezkeen bitartean, Azkuna Zentrokoa asteartetik larunbatera 16.00-20.00 ordutegian bakarrik irekitzen zen.

45 2 bisitarietatik 7k egin zuten ekintza hau.

erakarrita inguratzen ziren proiektura, haien kopuru handi bat lehenengo mahaira iritsi ostean, denbora tarte bat bertan erakusgai zegoena behatzen pasatzen bazuten ere, ondoren, bertan eskuak sartu eta fotokopiak hartzen eta faksimileak aztertzeari ekiten zioten, banaka-banaka, kuriositateak bultzatuta⁴⁶. Esploratzen zebiltzala zirudien, jakin minari segika. Eta gauza bera gertatzen zen bai bigarren mahaira iristen zirenean, eta baita Jardunaldietako liburuekin topatzean ere. Hau zela eta, instalazio mota hau martxan egon zen bitartean, bisitariak nire proposamenean beste bi proposamenetan baino dezente denbora gehiago pasatzen zuten konparazioan. Gainera, badirudi kasu honetan erakusketa ikusteko bisitariak hartutako patxadaren ondorioz, bigarren mahaian zegoen Elena Marrodanen *Fotokopia zaitetz nena* animazioak ere arrakasta handiagoa izan zuela aurreko instalazioan baino. Hain justu, bisitaririk gehienak aulkian eseri, aurikularrak hartu eta hura ikusten gelditzen baitziren, lehenengo proposamenean ez bezala⁴⁷.

Bestalde bisitariak asko eskertu zuten materiala oro har kontsultatzeko zuten aukera. Haien inkesta bete eta jasotzera joaterakoan egiten zuten komentariarik ohikoena izan zen hau, gehienekin instalazioaz hitz egiteko aukera ere izan bainuen. Horietako batzuk gainera horren arrazoia zehaztu zidaten, askotan artxiboak erakusketetan dokumentuz osatutako bloke handi batzuk bezala erakusten direla aipatuaz, hau da, elementu bakar eta huts bat izango balira bezala, elementu askoz osaturiko sistema gisara aurkeztu beharrean. Eta dokumentuak eskuekin ukitu ahal izateak berriz, elementuen jabe egiteko erraztasuna ematen zuela aipatzen zuten, dokumentu bakoitza banaka ikusteko aukera eskaintzen zuelako honek, eta beraz, haiei zegokion informazioa hobeto barneratzea. Horretarako betarik izan ez zutenen artean berriz, bereziki liburuxken eta katalogoen edukiak kontsultatzeko gogoia izan zutela ere adierazgarria izan zen, beren artean egiten zituzten komentarioen arabera.

Hala ere, bisitariak erakusketa aretoetan izan ohi duten jarrera tradizionala aldatzea, alegia, begirada hutsak izango ez balira bezala jokatzeko hastea, ez zen hain lan erraza izan kasu honetan. *Gorputz-grafiak*en aurkakotzan, erakustareto

46 20 bisitarietatik 18k egin zuten ekintza hau.

47 20 bisitarietatik 10ek ikusi zuten bideoa.

tradizional batean kokatua baitzegoen erakusketa, kubo zuri batean, eta bertaratutako guztiak aretora erakusketa bat ikusteko aurre disposizioarekin joanak zirela gogoratu beharra dago. Hori zela eta, bisitariak instalaziora bertaratzen zirenean guztien jokabidea erabat erregulaturikoa zen, gorputzen jarrerak kontzienteki autokontrolatzen zituzten, eta errotik eraldatzen zen haien egoteko modua espaziora sartzearekin batera. Honela, gorputzak jokabide horietara ohituta, materiala eskuragarri zegoen lehenengo mahaira hurbiltzen zirenean, denbora bat behar zuten bertan gertatzen ari zenaz ohartzeko, eta beraz, beraien gorputzek beste modu batean joko zezaten erreakzionatzeko. Hori zela eta, jarrera aldaketa hau burutzea, erakusketa ikustera bakarrik etorrira, jende gehiagorekin etorrira baino askoz ere zailagoa zela komentatzen zuten euren artean bisitariak. Taldean babestuago sentitzen ziren beraien jokamoldea aldatzerako garaian, eutsita nolabait esatearren -“sostengatuta” edo agian, benetako subjektu bilakatuta esan genezake, Ettingerren terminologia erabiliaz-. Dena dela, bi kasuetan azkenerako jarrera aldaketan pausu hori ematera ausartzen ziren. Horretan laguntzen zuen beste elementua instalazioan erabilitako altzariak izan zirela aipatzen zuten beste batzuk. Erakusketa aretoetan egon ohi diren diseinuzko altzarien ordean, egunerokotasunean erabiliak izan zitezkeen altzariak egoteak, hauek itxura informalekoak izateak, haien erabilgarritasuna azpimarratzeko elementu gisara balio zutela aipatzen baitzuten, haiengana erreparorik gabe hurbiltzeko eta haien gainean ipinita zeuden dokumentuak ukitzen hasteko erraztasuna eskainiaz bisitariak.

Azkenik aipagarria da familiek lehen instalazio honekiko izandako portaera; kurioski, hurrek helduek baino askoz lehenago burutzen baitzuten jokabide aldaketa aretoan. Helduen arreta lehenik eta behin *Penelope* lanera zioan heinean, haurren arreta zuzen-zuzenean lehenengo mahaira joaten baitzen, bertako dokumentuak hartu eta ukitzeko inpultsoa izaten zutelarik. Baina interesgarriena zera da, haurren jokabide honek ondoren helduei jarrera bera hartzea gonbidatzen ziela, haien jokabidean zuzenean eraginik⁴⁸. Honela, hainbat gurasok beraien hurrek erakusketa honetan besteetan baino gehiago disfrutatu izana aipatu zuten, horretarako materiala ukitzeko aukerak izugarritzko garrantzia izan

48 Behaketa burutu nuen bitartean aretora hurbildu ziren haur guztiek hartu zuten jarrera hau. Guztira bost izan ziren. Hurrek ez zituzten inkestak bete.

zuelarik. Beraz, ondorioztatu daitekeena zera da, azken finean haurrak oraindik ere gizarteko erregulazio eta jokamoldeen ikasketa prozesuan sartuak egonik, eta erakusketa aretoetako arauak hain barneratuak ez izanik, oraindik ere ezarritako gorputzen autoerregulazio hori ez dutela zuzenean modu automatiko batez aplikatzen modu honetako espazioetan. Honela bada, helduen kasuan, beraien jokabidea aldatzeko deseraikitze prozesu bat egitea beharrezkoa den bezala, haurrek beren gorputzaren jokabide natural eta askearekin jokatzen jarraitzen zuten, espazioak kasu honetan horretarako baliabideak eskaintzen baitzizkien, bestelako erakustaretoetan horrelakorik izan ez, eta senti dezaketean frustrazio egoerarekin kontrastean.

Gorputz_grafiak erakusketaren baitan egindako inkestek proposamen mota honekiko informazio orokorra, eta beraz lantzen ari garen aspektuen gako nagusiak izan zitezkeen elementuak identifikatzeko balio izan zidanez, inkesta sorta berri honetatik bildutako datuen artean bereziki bi aspektu ezberdinetan zentratu nintzen: alde batetik, instalazio ezberdinetan proposatutako gai eta ideien inguruan bisitariak izandako sakontze mailan; eta bestetik berriz, bisitariak espazio ezberdinetan sentitutako erosotasun sentsazioetan.

Erakusketan proposatutako gaiaren informazioaren sakontze mailari dagokionez, orokorrean badirudi lehenengo instalazioaren proposamenak arrakasta handiagoa izan zuela. Nahiz eta bisitariak bi proposamenekin edukiak sakondu izanaren sentsazioa izan, lehenengoaren kasuan, instalazio tradizionalarekin konparatuta sakontze maila altuagoa adierazi baitzuten⁴⁹. Hala ere, eta kurioski, generoen arteko diferentzia nabarmena da kasu honetan. Izan ere, nahiz eta oro har emakumeek edukiak eskuekin hartzeko aukera bermatzen zuen instalazioan gehiago sakondu izanaren sentsazioa eduki, gizonezkoek aldiz bi instalazio motetan informazio kopuru antzekoa jaso izanaren irudipena izan baitzuten⁵⁰.

49 Bi instalazioen kasuan bisitarien %85ak izan zuen gaien sakondu izanaren sentsazioa. 1. instalazioa ikusi zutenen artean, horietatik %53ak nahikoa sankondu izanaren sentsazioa izan zuen, eta %35ak gutxi sakondu izanarena. Berriz, 2. instalazioari zegokionez %38ak izan zuen nahikoa sankondu izanaren sentsazioa eta %62ak berriz gutxi sakondu izanarena.

50 Emakumezkoen kasuan nahikoa sakondu izanaren sentsazioa %60ak izan zuen, eta gizonezkoen kasuan berriz %86ak gutxi sakondu zuela adierazi zuen.

Bestetik, nabarmentzekoa da, bi instalazioen kasuan bisitariak erakusketan gehiago sakontzeko gogoarekin gelditu izana ere⁵¹. Lehenengo instalazioaren kasuan irrika hori bereziki liburu eta katalogoen ingurukoa izan zen, eta aldiz, bigarren instalazioaren kasuan, modu orokorrago batean zabaltzen zen aretoko elementu guztien artean.⁵² Alabaina, aipatzekoa da *Gorputz_grafiak* erakusketarekin egindako ikerketan bezala, hemen ere horren arrazoiak bi kasuetan ezberdinak izan zirela, eta ikerketa hartako datuak berretsi zirela. Izan ere, lehenengo instalazioaren kasuan gehiago sakontzearen ezintasunaren arrazoia erakusketa ikusteko izandako denbora eskasiari egotzi baitzioten, eta bigarren instalazioari zegokionez aldiz, baliabide faltari⁵³. Azken hauetako zenbaitek gainera, plexiglasaren azpian babestuta zeuden dokumentuetan arakatzeko gogoekin gelditu zela espreski adierazi zuen. Beste datu azpimarragarria zera da, inkesta burututako bisitari guztiek adostasun osoz baieztatu zutela materiala eskuekin ukitu eta manipulatzeko aukera izateak bertako informazioa hobeto barneratzeko eta proposatutako gaian gehiago sakontzeko aukera eman ziela.

Bestetik berriz, erosotasunaren inguruan burututako galderak egin nizkien. Bai tesian landutako teoriaren arabera, eta baita *Gorputz_grafiak* erakusketaren bidez egindako lehen hurbilketan ere, ezagutzaren barneratzearen eta gorputzek espazio batean sentitzen duten erosotasun mailaren artean elkar erlazioak eta elkar eragiteak egon zitezkeela ikusi bainuen. Eta hain zuzen ere, *Hemen dira hutsunean igeri egindakoak. Tururú* erakusketan egindako azterketan jasotako emaitzek ere lotura hori baieztatzen eraman ninduten.

Inkesten emaitzek zera adierazi zuten, batetik, beste ohiko erakusketen bisitekin konparatuta, erakusketaren lehen instalazioan bisitariak erosoago sentitu zirela, eta bigarren bertsioren kasuan berriz, beraien erosotasuna beste edozein

51 1. instalazioaren kasuan bisitarien %93ak adierazi zuen go-go hau, eta 2. instalazioaren kasuan berriz %90ak.

52 1. instalazioaren kasuan bisitarien %65ak adierazi zuen liburu eta katalogoetan sakontzeko gogo. 2. instalazioan berriz %39ak artelanen argazkietan sakontzekoa adierazi zuen, %38ak karteletan, %46ak liburuetan, eta beste %46ak berriz artelanetan.

53 1. instalazioaren kasuan %71k denbora faltari egotzi zion erakusketan sakontzeko ezintasuna, aldiz 2. instalazioan %59ak baliabide faltari bota zion horren errua.

erakusketaren parekoa izan zela⁵⁴. Hori horrela izanik, lehenengo instalazioaren kasuan, bereziki manipulatu eta eskuekin ukitu eta hartu zitezkeen elementuak zeuden inguruneetan sentitu ziren erosoen; bigarren bertsioaren kasuan berriz, ikusgarritasun handia zuten elementuen aurrean egon ziren komodoen, bereziki artelanak eta kartelak azpimarratu behar direlarik kasu honetan⁵⁵.

Hau kontuan harturik eta jasotako datu ezberdinak kontrastatu eta konparatu ostean, oso adierazgarria da bi instalazioen kasuan informazio gehien jasotako esparruak, bisitariak erosoan sentitutako guneak izan zirela. Honela bada, lehenengo kasuan bertaratutakoek bereziki liburuak, katalogoak eta fotokopiak azpimarratzen zituzten bitartean, instalazioaren bertsio tradizionalean berriz, informazio gehien kartel eta artelaneetatik jaso zutela baieztatzen baitzuten⁵⁶.

Interesgarria da baita ere, bisitarien beraien erosotasun mailaren zergatiaz galdetuta, lehenengo instalazioa bisitatutako enantzun bateratua materialak ukitzeko aukera izatea izan zela. Egoera honek bai espazioan erosoago sentitzeko eta baita materialetan sakonago barneratzeko ere balio izan zela adierazi zuten, gorputzak askeago sentituz. Horri lotuta, instalazio honetik elkar eragiten zutela eta proposamenen parte-hartzen zutela sentitzen omen zuten⁵⁷, eta instalazioaren itxurak, izaera informalek eta esertzeko aukera emateak ere erosotasunean laguntzen zutela aipatzen zuten⁵⁸. Aldiz, oso adierazgarria da bigarren instalazioan izandako esperientziaren zergatiaz galdetu ostean, bisitari batek ere ez zuela erantzunik eman. Aipatu beharreko beste datu esanguratsua

54 1. instalazioaren kasuan bisitarien %70ak adierazi zuten beste erakusketa tradizionalekin konparatuta bertako esperientzia erosoagoa izan zela. Aldiz, 2. instalazioaren kasuan bisitarien %75ak esperientzia ohiko erakusketen berdina izan zela adierazi zuten.

55 1. instalazioaren kasuan bisitarien %64ak artelaneen argazkien eremua puntuazio handienarekin azpimarratu zuten, eta liburuaren eremuari ere %63ak puntuazio bera eman zion. 2. instalazioaren kasua berriz puntuaziorik altuena artelaneak eta kartelak izan zuten, hurrenez hurren %63a eta %53a.

56 1. instalazioaren kasuan bisitarien %65ak katalogo eta liburuaren eremuari puntuaziorik altuena eman zuten erosotasunari zegokionez, eta fotokopien eremuari puntuazio bera %58ak eman zion. Aldiz 2. instalazioari dagokionez, puntuaziorik altuenaren portzentai gorenak kartelak jaso zuten %62arekin eta artelanei berriz puntuaziorik altuena %54ak eman zion.

57 1. instalazioa bisitatu zutenen %20ak adierazi zuten arrazoitze hau.

58 1. instalazioa bisitatu zutenen %23ak adierazi zituen beste arrazoitze hauek.

zera da, lehenengo instalazioaren kasuan, beste erakusketa tradizionalakiko deserosoago sentitutako kasu bakarra egon zela; sentipen horren arrazoiez galdetuta, erantzuna oso interesgarria izan zen: badirudi bisitariak espazioan nola jokatu ez zekiela aurkitu zuela bere burua hasieran, deseroso eta lekuz kanpo sentituz. Eta ondorioz, egoera horren aurrean erreakzionatzea eta bere jokabidea aldatzea ikaragarri kostatu zitzaiola.

Hala ere, kasu honetan aipatzekoa da generoaren ikuspegitik ere ezberdintasun nabariak bistaratu zirela gizon eta emakumeen artean. Oso adierazgarria baita oro har emakumeak bigarren instalazioan, hau da, instalazio tradizionalak jarraibidetzat hartuta eginikoan, gizonezkoak baino askoz ere deserosoago sentitu zirela⁵⁹; eta lehenengo instalazioaren kasuan berriz, gizonezkoak baino askoz ere erosoago⁶⁰. Honela bada, emakumeen kasuan, beraien erosotasun mailari zegokionez polarizazio eta ezberdintasun handiak antzeman dira bi instalazio moten artean; baina gizonezkoen kasuan berriz, deigarria da oro har bi instalazioetan erosotasun maila oso antzekoak antzeman direla.

Ikerketa praktiko hau *Gorputz_grafiak* erakusketarekin burutu genuenarekiko osagarria bilakatu zen erabat. Alde batetik, bertan aurreikusi nituen hainbat tendentzia eta joera baieztatzeko balio izan zuelako, baina baita bestetik, erakusketa batek instalazio ezberdinen arabera publiko ezberdinekiko izan ditzakeen beste hainbat zehaztasunen inguruko informazioa jasotzeko ere balio izan didalako. Bereziki ezagutzaren sakontasun mailari eta erosotasunari dagokionez, baina baita generoaren baitan ematen diren ezberdintasunen inguruan ere.

Honi esker, argi gelditu da beste behin ere bisitarien jarreraren paradigmen aldaketa Ettingerren teoriak oinarritzat hartutako instalazioarekin bakarrik lortu zela, bisitariak erabiltzaile aktibo bilakatu zirelarik bertan, zaugarri izatearen aukerari lekua emanaz. Horretarako, sortutako espazioaren erosotasuna eta konfiantzazko eremuen eskaintza beharrezkoak izan ziren. Modu honetan,

59 Emakumeen kasuan %25ak adierazi zuen deserotasun sentsazioa; gizonen artean inork ere ez.

60 Emakumezkoen %78ak adierazi zuen erosotasun sentsazioa 1. instalazioaren aurrean, gizonezkoen artean %55ak. Baina aipatu beharrekoa da, 2. instalazioan gizonezkoen %50ek eroso sentitu zirela adierazi zutela.

bisitariak ez ezik, erakusgai zeuden dokumentuak berak ere aktibatzea lortu zen, erakusketa tradizionaletan baino informazio eta eduki kantitate handiagoa sortu eta jasoaz era berean, gorputzetik gorputzera, eta gainera, modu erabat pertsonalizatuan. Bisitari guztiek oinarritzko ideia komun batzuk konpartitu arren, bakoitzak jasotako zehaztasunak partikularrak izan baitziren, bakoitzak eginiko aukeraketaren baitakoak zirelako; ondorioz, komisarioek erakusketen bidez helarazten dituzten ezagutzen guztizko kanalizazioak ekiditea ahalbideratu zelarik. Gainera, adierazgarria da instalazioak, bere kokapena eta aretoaren berritasunagatik, publiko berriak erakartzeko balio ez zuen arren, etorri zirenen arreta eta interesa areagotzeko tresna eraginkor bezala balio izan zuela. Eskuekin ukitu eta manipulatu zitekeen instalazioan, beste proiektuekin alderatuaz, denbora dezente gehiago igaro baitzuten bisitariak. Honela bada, ikerketa honek erosotasuna eta kontzeptuen sakontze maila zuzen-zuzenean erlazionaturik daudela agerian uzteko balio izan du.

Bestalde, *Gorputz_grafiak* proiektuaren kasuan bezala, antzeko instalazioek erakusketa aretoarekin berarekin erlazio erabat ezberdina izan dezaketela baieztatzeko balio ere izan dit behaketak. Hain zuzen ere, aurreko kasuan erabilitako espazioa jauregi bat izanik, eta hura erabat espazio alternatiboan bitartean, kasu honetan, *Hemen dira hutsunean igeri egindakoak*. *Tururu*, proiektua kubo zuri tradizional batean eginikoa baitzen, O'Dohertyk bere *Dentro del cubo blanco* lan bikainean (2011) aztertzen dituen ezaugarri eta bisitarien jokabide guztiak bertan zehatz-mehatz errepikatu zirelarik. Honela bada, *Gorputz_grafiak*en kasuan, berau buruturiko espazio alternatiboak instalazioen inguruan benetako espazio errealairen sorrera sustatzea ahalbideratu zuen bitartean, kasu honetan kontrako efektua lortu zen. Kubo zuriak berak bisitariari helarazten dizkien jokabidezko mezu erregulatuak direla eta, instalazioak haien jokaera aldatzeko aukerak bideratzen bazizkien ere, bisitariari kosta egiten zitzairen arau berrietara moldatzea, azkenerako eraldaketa hori burutzerat ausartzen ziren arren. Kasu honetan gogorazi nahiko nuke, bai instituzioak eta baita koordinazioak bultzatuta, instalazioan hainbat aldaketa egitera behartuta ikusi nintzela, eta hortaz, hasierako asmo guztiak gauzatzeko aukera izan banu, bisitarien jokabidean era aldaketa burutzea errazagoa izango ote zitekeenaren zalantza airearen gelditu da oraingoz. Hala ere, ikerketa honekin berretsi dudana

zera da, proiektu baten instalazioa zuzen-zuzenean loturik dagoela hiritarrek espazio tipologia horrekiko duten ohiturazko erabilerarekin, eta beraz, instalazio ezberdinak proposatzerako garaian, baita haien eraginkortasuna bilatzeko orduan ere, kontuan hartu beharreko elementu garrantzitsu bilakatzen dela berau.

Azkenik, ikerketa honek instalazio bakoitzak generoarekiko izan dezakeen eraginaren inguruko datuak azalertzeko ere balio izan du. Argi gelditu da bereziki genero femeninoak, instalazio ezberdinekiko harremanetan, erantzun ezberdinak izan dituela, honek era berean gorputz femeninoek espazioarekiko sentitutako esperientzian eragin zuzena izan duelarik. Zehazki, gorputz femeninoak oraindik ere espazio tradizionaletan hain ongi etorriak ez direla azaltzeko balio izan du, eta hori dela eta, bereziki eskertua izan da espazioen bestelako ikusmolde eta ulermenaren baitako instalazio proposamena, haien gorputzarekiko ere inklusiboa izan dena. Eta nahiz eta agian hasiera batean generoek instalazio modu edo espazio mota ezberdinekiko izan dezaketen jarrera eta sentipen ezberdintasunek arreta deitu dezaketen, segituan uler daiteke honen arrazoa. Izan ere, ezin ahaztu baitaiteke XIX. mendean museoen espazioen nolakotasunak eta haietan jarduteko arauak definitu zituzten garaian -modu orokor batez egun oraindik ere martxan dihardutenak- gizonezkoen gorputz eta irudiaren baitan diseinaturikoak izan zirela, emakumeen gorputzari lekurik utzi eta arretarik eskaini gabe. Beraz, hori kontuan hartuaz, ez da bat ere harrizkoa gorputz femeninoak gorputz maskulinoen arabera taxututako espazioetan gizonezkoak sentitzen diren bezain eroso ez sentitzea. Honek agerian uzten du erakusketa aretoetan beste mota bateko espazioak sortzearen beharra, gorputz guztiekiko inklusiboak direnak hain zuzen.

Ondorioz, bi ikerketa praktikoa hauen bidez argi gelditu da Ettingerren teoriak erakusketen instalazioetan aplikatuaz, bereziki artxiboen erakusketari dagokionez, eduki feministako artxiboak erakusketa aretoetan artxibo feministak bilakatzeko aukera sorrarazten duela, erakusketa espazio tradizionalen ideia bera, eta bisitari eta museoan harreman tradizional eta hierarkikoak ere zalantzan jarriaz. Artxiboak modu eraginkor batez aktibatu eta ezagutza berriak modu sakonago batez barneratzeko aukera ere eskaini dezake, baina ez hori bakarrik. Aipatu berri dudan moduan, azken finean gorputz guztien inklusiorako ere oso teoria

eraginkorra izan daitekeela ikusi berri baita, gorputz maskulinoek espazio mota hauetan historikoki izan duten hegemoniarekin apurtzeko aukera ere eskaintzen duela dirudielarik.

ONDORIOAK

“Cada innovación tiene éxito
a través de una nueva interpretación,
a través de nuevas contextualizaciones
o descontextualizaciones de acciones
o actitudes culturales”

(Groys, 2005: 69)

Ikerketa honetan nire interes fokua posizionamendu feministetan oinarritutako proiektuetara zuzendu da, bereziki esparru honetan erakusketa tipologia honek azken urteetan izandako arrakastaren eta hedakuntzaren zergatietan eta haren ezaugarrietan sakontzeko helburuarekin. Beraz, azterketa hau aurrera eramateko artxiboa erakusketaren nukleotzat hartutako hainbat proiektu aztertu ditut.

Arrakasta horren gakoak, artxiboak teorian behintzat eskaini litzakeen aukeretan topatu ditut. Feminismoek historia patriarkalak ontzat emandako diskurtso bakar, totalitario eta absolutisten bidez transmititzen den ezagutza hori, eta hura babesten dituzten sistemak zalantzan ipintzeko tresna gisara erabili baitute erakusketa tipologia hau; hegal ezberdinetan eragin zezakeen borroka eta erresistentziarako hain justu.

Batetik, artxiboaren erabilerak Historia ofiziala zalantza ipini, eta egungo ikuspuntu berri batetik historia ezberdinak narratzeko aukera bermatu dezake, egun oraindik ere artxiboa, memoriaren existentzia promesten duen baliabiderik garrantzitsuenetarikotzat jotzen baita. Kontra-memoriak azaltzea ahalbideratuko lukeen praktika litzateke, sistematikoki baztertuak izan diren bestelako istorioak azaleratuaz, eta narrazio hegemonikoen aurka borrokatuaz. Gainera, artxiboa erakusgai ipinita, izatez sistema honek duen egiantzekotasunaren printzipioa museoek are eta gehiago indartu eta azpimarratzen dute. Ezin baita ahaztu museoak historiaren kanonizazioa eta legitimazioa bermatzen dituzten espazioak direla. Hau dela eta, erakusketak artxiboen bidez kontra-historiak plazaratzeko leku ezin aproposagoak direla dirudite, izan ere, eta besteak beste, feminismoetatik

aldarrikatzen diren, eta orain arte bigarren mailakotzat jo eta alboratuak izan diren narrazio guzti horiek legitimatzeko modua eskaini baitezakete.

Honetarako, mota honetako erakusketak burutu dituzten komisarioak bereziki artxiboaren inguruko teoria postmodernoetan oinarritu dira, Foucault eta Derridaren teoriak izan direlarik zabalduenak. Hain zuzen ere, bi pentsalari hauen ideiek artxiboa botere sistema historiko gisara argitara ateratzeaz gain, ezagutza sistema aktibo eta deszentralizatu moduan aurkezteko aukera bermatzen baitute, haren izaera tradizionalarekin apurtuaz. Enuntziatu infinitu eta partzialak sortzeko gaitasuna luke artxiboak teorialarien definizioaren arabera, eta beraz, azken finean, ezagutza kritikoa ahalbideratzen duen beste egitura baten proposamena litzateke, bereziki iragana berreraiki eta kanon eta hegemonia historikoak zalantzan jartzen dituen. Baina era berean, artxiboaren definizio historikoari atxikitako egiantzekotasunaren printzipioa mantentzen du. Ondorioz, Derrida eta bereziki Foucaulten teoria hauen babespean, posizionamendu feministetatik zituzten helburuak betetzeko, sistema eraginkor gisara aurkezten zitzairen artxiboa komisarioei. Gainera, Foucaulten arabera, bertatik sortzen diren ezagutzak beti zatikakoak eta izaera partzialekoak izanaz, museo eta erakustaretoek eskaintzen duten ikusgarritasun erabatekoak sor dezakeen zelata eta kontrol sistemak ekiditeko ahalmena ere bai baitu. Hain zuzen, zeharrargizko estrategia dela eta, aldebereko ikusgarritasuna eta ezkutatzeko ahalmena hartzen du. Beraz, eta joera honek aurkezten dituen aukera guzti hauek direla eta, feminismotik maiz erabilitako tipologia izan da komisariotza-praktikak burutzeko orduan.

Dena dela, eta nahiz eta teorikoki posizionamendu feministetatik erabiltzeko tresna ia perfektua iruditu, ikerketa honen bidez argi gelditu da erakusketa tipologia honen eraginkortasuna ziurtatzeko, artxiboaren inguruko diskurtso teorikoak garatze hutsa ez dela nahikoa, eta aldiz, erakusketen instalazioek berebiziko garrantzia hartzen dutela proiektu hauek errealitate fisikora ekartzeko garaian.

Ondorioztapen hauetara iristeko, Euskal Autonomia Erkidegoan artxiboa erakusketen ardatz izandako zenbait proiekturen aztertze sakona burutu dut. Modu honetan, tipologia honetako proiektuen eraginkortasuna analizatzeaz gain, geure testuinguru hurbilean erakusketa mota hauen garapen kronologikoaren

lehen hurbilketa bat egiteko aukera ere izan dut, kronologia honen zenbait ezaugarri ere argitara ekarriaz. Interesgarria izan da tipologia honen agerpena euskal testuinguruan, atzerrian ekoiztutako proiektuen bidezkoa izan zela, eta artearen esparruaren testuinguru orokorrean gertatu zen bezala, bertakoan ere artxiboaren tipologiaren eragina komisariotza praktikara lehenik eta behin arte praktikan asimilatu ostean igaro zela hautematea. Alabaina, proiektuen azterketetatik jasotako emaitzarik interesgarrienak, esan bezala, berauen instalazioetan zentratutako analisietatik jasotakoak izan dira.

Honen harira, erakusketa proiektu gehiengoen kasuan, hauen instalazioetarako komisarioek hartutako erabakiak zirela eta, aretoan bisitari eta artxiboen artean nahi ez bezalako harremanak sortu zirela ikertzeko aukera izan dut; maiz ikusi ahal izan dut komisarioek proiektuarekiko zituzten helburuak zapuztuta suertatu direla. Honela, kasuen azterketak egin ostean, proiektu hauek eraginkorrak izan daitezzen eta komisarioen hasierako helburuekin bat etorri daitezzen, berauen instalazioak arreta berezia behar dutela, eta beraz, zenbait baldintza bete behar dituztela argi gelditu da. Horietan garrantzitsuenetarikoa, artxiboak aretoan duen presentziaren nolakotasuna izango da, honek bisitarietikiko izango duen harremana baldintzatuko baitu. Izan ere, aintzat hartuaz proiektu hauen helburua artxiboak aktibatzea dela haietatik enuntziatu berriak sor daitezzen, eta sistema hauek izatez elementu pasiboak direla kontuan izanaz, agerian geratu da hura aktibatu eta enuntziatuak igortzeko, publikoak ere aktiboa izan beharra duela; alegia, ikusleen ordeztu erabiltzaileen beharra dagoela. Horretarako, bisitarien aretoetan izan ohi duten portaera aldatzea ezinbesteko baldintza bilakatzen da, hala nola museo eta publikoaren artean dauden protokoloetako erlazio guztiak bertan behera uztea ere. Hain justu, egoera berri hauek bideratzeko, instalazioak diseinatzerako orduan ohikoa den moduan obren disposizioan eta euren artean sor daitezkeen harremanetan soilik zentratu beharrean, bisitarien espazioan izan ditzaketen sentazioak ere kontuan hartu behar dira. Instalazioen logika komisariala sakonki aztertzea oinarritzkoa dela argi gelditu da beraz, artxiboak erakusketa aretoetan erreminta kritiko bezala funtzionatzea nahi baldin bada bederen.

Komisarioak beraien instalazioak burutzerako garaian, hauen proiektuak oinarritu diren teoriak berebiziko garrantzia hartzen dute, eta kasu honetan teoriaririk

jarraituenak Foucault eta Derrida izateak ere instalazioen funtzionamendu eskasetan zuzeneko zer ikusia izan dezakeela argitu du ikerketak. Preseski, pentsalari hauek aurrez aipatutako ideia berritzaileak ekarri arren, artxiboak elementu isolatu gisara definitzen dituzte, haren erabilera eta gizakiok harrekiko dugun interakzioa kontuan hartu gabe; alegia, gorputzak ekuaziotik kanpo utziaz, hauek horretarako beharrezko elementuak diren arren: testigu eta erabiltzailerik gabe, ezinezkoa baita ezagutza sortzea eta zabaltzea.

Erlazio honetan ordea, erakusketa espazioak ere ez dira ahaztu eta alboratu behar, hauetan ere historikoki eta sistematikoki gorputza kanporatua izan baita. Ondorioz, komisarioak instalazioa erakusketen modu tradizionalen arabera pautak errepikatuaz egiten jarraitzen badu, espazio honetan ez zaio gorputzaren bazterketari etenik ipiniko, eta aipatutako paradigmaren aldaketa burutzea ezinezkoa izaten segituko da. Bisitarien jarreraren aktibazioa lortzeko, beharrezkoa izango baita hauen gorputz osoaren aitortza burutzea espazio hauetan.

Hau dela eta, feminismoetatik garatutako proiektuetan artxiboen instalazioak diseinatzeko diskurtso teoriko eta instalazio logika berriak erabiltzea ezinbestekoa bilakatzen da. Bereziki instalazioak gorputzaren presentzia osoa kontuan hartuta birpentsatzeko beharra agerian gelditzen da, irudikapenezko espazio hutsak izatetik, espazio errealei lekua utziaz, eta bisitariarentzat adeitsuak eta abegitsuak diren guneak sortuz.

Artxiboa gorputzarekiko erlazioan pentsatzeak sistema eta kontzeptuaren inguruko bestelako inguratze interesgarri eta berritzaileak ahalbideratzen ditu, nahiz eta teoria hauek komisariotzaren esparruan hain erabiliak ez izan. Hori dela eta, ikerketa honen bidez, bestelako teoria hauen erabileraren aldarrikapena ere egin nahi nuke bereziki posizionamendu feministetatik burututako erakusketa hauekiko erlazioan, zalantzarik gabe inspiratzaileak izan daitezkeelako proiektu berrien egituraketak burutzerako garaian. *Queer* teorietatik adibidez artxiboei lotuta afektuen garrantzia azpimarratzen da, eta Rolnikek berriz, artxiboak traumaren sendakuntzarako tresna gisara proposatu ditu, hauei izaera politikoa atxikiaz. Hala eta guztiz ere, artxiboak tresna gisara funtziona dezaten, erakusketen instalazioetan hauen aktibazioa beharrezkoa dela ere aldarrikatzen

du teorialariak.

Ikerketan behin eta berriz erakusketa aretoetan artxiboak aktibatzeke beharra ikusiaz, eta horretarako gorputzarekiko erlazioan teoriarik garatuta ez zegoela ohartuaz -ez behintzat feminismoetatik burututakorik-, feminismotik artxiboaren funtzionamenduaren inguruko ekarpen teoriko berria plazaratu dut ikerketa honetan, horretarako Bracha L. Ettingerren teoria matrizialean oinarrituta. Berau hiru kontzeptutara murriztuko bagenu, hauek konfiantza, hauskor bilakatzea edo zaurgarri izatea, eta sostengua edo zaintza lirakeke. Konfiantza, gorputzak espazioan gorputz gisara jokatzeko aukera izan dezaten kontuan hartu beharreko aspektua litzateke; hauskor edo zaurgarri bilakatzea, elkar eragite eta harreman fisikoak zein afektiboak barneratzeko aukera egon dadin; eta zaintza edo sostengua berriz, elkar eragite eta harreman horiek kalitatezkoak izan daitezten. Modu honetan, printzipio hauek tipologia honetako proiektuen instalazioetan aplikatuta, edozein gorputzen performatibitateari lekua emango litzaioke eta artxiboak aktibatzeke aukerak eskainiko lirakeke ondorioz. Dena den azpimarratu beharra dut erakusketa, proiektu eta espazio bakoitzak bere berezitasun propioak izanik, proposamen teoriko hau, hitzez hitz errepikatu beharrezko jarraibidez osatua baino, iparrorratz gisara funtzionatzen duten gidalerroen aurkezpena dela.

Hau kontuan izanik, posizionamendu feministetatik burututako eta tipologia honetako bi proiektuen instalazioetan aurrez garatutako teoria aplikatu ostean, agerian gelditu da erakusketa instalazioak egiterako garaian hauek teoria egokietan oinarritzearen garrantzia, erakusketaren azken emaitza, hasierako helburuekiko eraginkorra eta koherentea izan dadin. Hain justu, haietan ikuslearen paradigma aldaketa bermatzea lortu baitzen, ondorioz behin eta berriz aldarrikatzen den artxiboaren aktibazioa emanaz espazioan.

Horrez gain, tipologia honetako proiektuen instalazio mota ezberdinek espazio, ikasketa maila eta genero ezberdinekiko ere modu ezberdinean funtzionatzen dutela agerian gelditu da ikerketa praktikoaren bidez; instalazioen ekuazio unibertsal eraginkor eta perfekturik ez dagoela agerian utziaz eta beraz, instalazioen erabateko egokitasuna lortzearen konplexutasun maila altua agerian geldituaz. Ondorioz, esparru honekiko ikerketa eta inguratzeen garrantzia ere

begien bistan gelditu da beste behin ere.

Ettingerren teoriak artxiboak ardatz dituzten erakusketen instalazioetan aplikatzeak eduki feministako artxiboak artxibo feminista bilakatzeko aukera ahalbideratzen du. Museoetako erregulazio sistemak zalantzan ipiniaz eta bisitarien paradigma aldatuaz, sistema hauek aktibatu eta haietatik sortzen diren ezagutza berriak gorputzetik gorputzera barneratzeko atea irekitzen du, espazio hegemoniko hauetan gorputz maskulinoek izandako protagonismoa bera hankaz gora ipintzeko tresna izan daitekeelarik. Atalaren hasieran Groysen aipamenean azaltzen den bezala ezin ahaztu baitezakegu informazio berriek, ulertuak izan daitezen, beharrezkoa dutela testuinguru berri bat ere, honela esperientzia berriak bideratuko dituztelarik. Askotan, gainera, informazio berri horrek bezainbesteko garrantzia izango du testuinguru berria sortzeak, testuinguru berri hori ulertzeak eta baita testuinguru berri horretan ere geure buruak kokatzeak ere. Beraz, argi geratzen da, eduki feministako artxiboak sortzeaz gain, haiek aktibatu eta modu eraginkorrean funtzionatzeko museoen barruan ere espazio edo testuinguru berri feministak sortzeko beharra, zeina Ettingerren teoria jarraituaz eta artxibo feministak sortuaz ahalbidera daitekeen.

Honela bada, ikerketa hau, artxiboaren formulazio, kontzeptualizazio eta hurbilketan ildo berri bat irekitzeko proposamena da, teoria feministetatik eta gorputzetik abiatuta, diskurtso hegemonikoak zalantzan jartzeko eta enuntziatu, historia eta ezagutza sistema alternatiboak ahalbideratzeko, erakusketa, erreminta eta metodo eraginkor gisara erabilgarria izan dadin. Modu honetan, ikerketa hau etorkizuneko beste ikerketei ate berriak irekitzeko eta hauspoa emateko tresna bat da; oraindik ere esparru honetan apenas aplikatutako teoria batek eskaini ditzakeen aukeren hurbilketa bat aurkeztu ondoren, komisariotza eta Artearen Historiaren alorrean izaera esperimentaleko analisisiek egin ditzaketek ekarpen interesgarri eta emankorrak azaleratzen dituen. Tesi hau sostengatu duten azterketen modura, etorkizunean jaioko diren beste analisi oparo eta ugarien sostengu eta euskarri izateko esperantza duena da hemen buruturiko ikerketa.

ITURRIEN ERREFERENTZIAK

BIBLIOGRAFIA

- ABT, Jeffrey (2006), "The Origins of the Public Museum" in MACDONALD, Sharon (ed.), *A Companion to Museum Studies*, Blackwell, Oxford, 115-134 orr.
- ADICHIE, Chimamanda Ngozi (2019), *El peligro de la historia única*, Penguin Random House Grupo Editorial, Bartzelona.
- AGAMBEN, Giorgio (2005), *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III. Pre-textos*, Valentzia.
- (2006), "The archive and testimony, 1989" in MEREWETHER, Charles (ed.), *The archive. Documents of Contemporary Art*, Whitechapel Gallery eta The MIT Press, Londres eta Cambridge, 38-40 orr.
- AIKENS, Nick (2016), "Beyond the Exhibition? A Especulation on How the Museum Might Be Put to Use" in AIKENS, Nick; LANGE, Thomas; SEIGDEL, Jorinde eta TEN THIJJE, Steven (ed.), *What's the use? Constellations of Art, History, and knowledge. A critical Reader* Valiz, Van Abbemuseum eta Stiftung Universität, Amsterdam, Eindhoven eta Hildeheim, 328-345 orr.
- ALBERCH I FUGUERAS, Ramon (2002), "La dimensión democrática de los archivos" in BLASCO, Jorge y ENGUITA Nuria (ed.), *Culturas de archivo*, Fundació Antoni Tàpies, Universitat de València eta Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 171-181 orr.
- ALIAGA, Juan Vicente (2012), "Del paradójico reforzamineto (y descrédito) de la categoría mujer a su erosión en las prácticas y discursos artísticos en el Estado español", *Desacuerdos*, 7. lib., MACBA, Centro José Guerrero, UNIA artepensamiento eta MNCARS, Madril 196-213 orr.
- ALTIK, Richard Daniel (1978), *The show of London*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts eta Londres.

- ANGUERA, M^a Teresa (1978), *Metodología de la observación en las ciencias humanas*, Cátedra, Madril.
- APPADURAI, Arjun (2004), “The Capacity to Aspire: Culture and the terms of recognition” in RAO, Vijayendra eta WALTON, Michael (ed.), *Culture and public action*, Stanford University Press, Stanford eta California, 59-84 orr.
- ARANTES, Priscila (2018), “Contemporary Art, the Archive and Curatorship: Possible Dialogues” *Curator. The museum journal*, 61. lib., 3. zbk., Uztaila, 449-468 orr.
- ARENDDT, Hannah (2009), *La condición Humana*, Paidós, Buenos Aires.
- ARRIOLA, Aimar; GARÍN, Nancy eta VALDÉS, Linda (2016), “Anarchivo Sida”, in URIARTE, Jone (koord.), *Orriak 3*, Tabakalera, Donostia, 20-27 orr.
- AUSLANDER, Philip (1996), “Liveness: Performance and the Anxiety of Simulation”, in DIAMOND, Elin (ed.) *Performance and Cultural politics*, Routledge, Londres, 196-213 orr.
- BACON, Julie Louise (2013), “Unstable archives: languages and myths of the visible” in BORGGREEN Gunhild eta GADE, Rune (ed.) *Performing Archives/Archives of performance*, Museum Tusulanum Press, Copenhagen, 73-93 orr.
- BARCENILLA, Haizea (2016), “Rompe la ventana. Exposición y colutación en Exhibition 19 de Señora polaroiska” in PEYRAGA, Pascale; GAUTREAU, Marion; PEÑA ARDID, Carmen eta SOJO GIL, Kepa (ed.), *La imagen translúcida en los mundos hispánicos*, Orbis Tertius, Bruselas, 491-512 orr.
- BARCENILLA, Haizea eta OLMO (2014), “Wiki-historiak. Meta-historia”, in AGIRRE, Peio; HERRÁEZ, Beatriz eta OKARIZ, Itziar (ed.) *Eremuak #1*, 8-25 orr.
- BARRET, Jennifer (2011), *Museums and the Public Sphere*, Wiley-Backwell Publishing, Oxford.

- BENHABIB, Seyla (1992), *Situating the self: Gender, Community and Postmodernism in Contemporary Ethics*, Polity Press, Cambridge eta England, 89-120 orr.
- BENJAMIN, Walter (2005), *Libro de los Pasajes*, Akal, Madril.
- BENNET, Tony (1998), *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, Routledge, New York.
- BERNÁRDEZ, Asunción (2012), “Sobre públicos, museos y feminismo” in LÓPEZ, Marian; FERNÁNDEZ, Antonia y BERNÁRDEZ, Asunción, (ed.), *El protagonismo de las mujeres en los museos*, Editorial Fundamentos, Madril, 53-63 orr.
- BLASCO GALLARDO, Jorge (2002), “Notas sobre la posibilidad de un Archivo-expuesto” in BLASCO GALLARDO, Jorge y ENGUITA, Nuria (ed.), *Culturas de archivo*, Fundació Antoni Tàpies, Universitat de València eta Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 55-73 orr.
- (2007), “El arte ocurre en el archivo. La compleja relación de los documentos con el arte”, *Archivamos: Boletín ACAL*, 64 zbk., 26-28 orr.
- (2010), “Ceci n'est pas une archive” in ESTÉVEZ GONZÁLEZ, Fernando eta DE SANTA ANA, Mariano (ed.), *Memorias y olvidos del archivo*, Organismo autónomo de museos eta Centros del excmo. cabildo insular de Tenerife, Centro Atlántico de Arte Moderno eta Outer ediciones, Gran Canaria, Tenerife eta Madril, 11-29 orr.
- (2012a), “Archivo, centro, arte, conocimiento”, *Archivamos: Boletín ACAL*, 85 zbk., 57-60 orr.
- (2012b), “Epidermis. El archivo visto desde el arte (1)”. *Archivamos: Boletín ACAL*, 84 zbk., 51-53 orr.
- (2013), “La imposibilidad de la unión entre arte y vida sin el archivo. El archivo visto desde el arte (2)”, *Archivamos: Boletín ACAL*, 87 zbk., 54-56 orr.

- (2015), “Volver al museo, a pesar de todo”, *Archivamos. Revista Trimestral De Actualidad De Archivos Y Documentos*, 95 zbk., 60-62 orr.
- (2017), “Introducción” in BLASCO, GALLARDO, Jorge (ed.), *Archivar*, Ayuntamiento de Barcelona, Instituto de Cultura, La Virreina Centre de la Imatge, Bartzelona, 9-18 orr.
- BLOCH, Marc (1964), *The Historian’s Craft*, Vintage Books, New York.
- BLOUIN, Francis X. eta ROSENBERG, William G. (ed.) (2010), *Archives, Documentation and institutions of social. Essays from the Sawyer seminar*, The University of Michigan Press, Michigan.
- BODINSON, Sara (2008), “Exhibition Review Archive Fever: Uses of the document in Contemporary Art International Center of Photograpy, New York. January 18-may 4, 2008”. *Photography & Culture*, 1. lib., 2. zbk., Azaroa, 247-250 orr.
- BOLAÑOS, María (2013), “La exposición como utopía: algunas experiencias ejemplares” in LORENTE, Jesús Pedro (zuz.), *Museología crítica y Arte contemporáneo*, PUZ, Zaragoza, 203-216 orr.
- BORGES, Luis (2004), “Funes el memorioso”, *Petrotecnica*, uztaila, 94-96 orr. <https://cutt.ly/Jr3etq2> (2020.02.25ean kontsultatua).
- BORGGREEN, Gunhild eta GADE, Rune (2013), “Introduction: The archive in performance studies”, in BORGGREEN, Gunhild eta GADE, Rune (ed.) *Performing Archives/Archives of performance*, Museum Tusculanum Press, Copenhagen, 9-30 orr.
- BORJA-VILLEL, Manuel (2011), “Hacia una nueva instutcionalidad”, *CARTA. Revista de pensamiento y debate del Museo Nacional de Arte Reina Sofia*, 2.zbk., udaberria-uda, 1-2 orr.
- BOURDIEU, Pierre eta DARBEL, Alain (1991), *The love of art: European art museums and their public*, Polity Press, Cambridge.
- BUCHLOH, Benjamin H. D. (1998), “Warburg’s Paragon? The End of Collage and

photomontage in Postwar Europe”, in SCHAFFNER, Ingrid eta WINZEN, Matthias (ed.) *Deep storage : collecting, storing, and archiving in art*, Prestel, New York eta Munich, 50-60 orr.

— (1999), “Gerhard Richter’s Atlas: The Anomic Archive”, *October*, 88 zbk., udaberria, 117-145 orr.

— (2006), “Gerhard Richter’s Atlas: The anomic archive, 1993”, in MEREWETHER, Charles (ed.), *The archive. Documents of Contemporary Art*, Whitechapel Gallery eta The MIT Press, Londres eta Cambridge, 85-102 orr.

BUCHMAN, Sabeth eta OWEN DANIE, Jamie (1995), “Information Service: Info-Work”, *October*, 71. zbk., 103-108 orr.

BUTLER, Judith (1997), *Excitable Speech: A politics of the performative*, Routledge, New York.

— (2007), *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*, Ediciones paidós ibérica, Bartzelona.

CANO, Harkaitz (2017), “Hiesaren hezurak eta gezurak” in EQUIPO RE (ed.) *Anarchivo sida*, Tabakalera eta Donostia-San Sebastián 2016, Donostia, 184-186 orr.

CARRASCOSA, Sejo; PLATERO, Lucas; SENRA, Andrés; VILA, Fefa, (2015), *¿Archivo Queer?*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madril. www.museoreinasofia.es/sites/default/files/actividades/programas/seminario_archivo.pdf (2020.01.11n kontsultatua).

CARVAJAL, Fernanda; DÁVILA FREIRE, Mela eta TAPIA, Mabel (2020), “Presentación” in CARVAJAL, Fernanda; DÁVILA FREIRE Mela eta TAPIA, Mabel (ed.) *Archivos del común II. El archivo anómico*, Ediciones Pasafronteras-Red Conceptualismos del Sur, Madril, 12-13 orr.

CASTEJÓN COSTA, Juan Luis (2006), “Tema 1” in ALAMINOS CHICA, Antonio eta CASTEJÓN COSTA, Juan Luis (de.) *Elaboración, análisis e interpretación de encuestas, cuestionarios y escalas de opinión*, Universidad de Alicante,

Alicante, 7-40 orr.

COLLER, Xavier (2000), *Cuadernos metodológicos. Estudio de casos*, Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS), Madril.

COOK, Terry (2009), “Foreword” in RIDENER, John, (ed.), *From polders to postmodernism. A concise history of archival theory*. Litwin Books, Minnesota, XI-XIX orr.

— (2010), “Remembering the future. Appraisal of records and the role of archives in constructing social memory”, in BLOUIN, Francis X. eta ROSENBERG, William G. (ed.), *Archives, Documentation and institutions of social memory. Essays from the Sawyer seminar*. The University of Michigan Press, Michigan, 169-181 orr.

CORDERO, Oihana (2016), “Entrevista a Azucena Vieites”, *SOBRE*, 2. zbk., 172-180 orr.

CUMMINGS, Neil and LEWANDOWSKA, Marisia (2006), “From enthusiasm to creative commons. Interview with Anthony Spira, 2005”, in MEREWETHER, Charles (ed.), *The archive. Documents of Contemporary Art*, Whitechapel Gallery eta The MIT Press, Londres eta Cambridge, 85-102 orr.

DANBOLD, Mathias, (2014), “Arresting performances”, in Kanup, Bettina eta Stammer, Beatrice E. (ed.), *Re.Act.Feminism. A performing archive*, Verlag für Moderne Kunst eta Live art development agency, Nüremberg eta Londres, 96-108 orr.

DANTAS, Nancy (2020), “Primer acto perturbando el archivo”, in CARVAJAL, Fernanda; DÁVILA FREIRE Mela eta TAPIA, Mabel (ed.) *Archivos del común II. El archivo anómico*, Ediciones Pasafronteras-Red Conceptualismos del Sur, Madril, 94-101 orr.

DANTO, Arthur C. (1999), *El cuerpo / el problema del cuerpo*, Editorial Síntesis, Madril.

DE BAERE, Bart (2002), “Potentiality and public space. Archives as a metaphor

and example for a political culture” in VON BISMARCK, Beatrice; FELDMANN, Hans-Peter; OBRIST, Hans Ulrich; STOLLER, Diethelm eta WUGGENING, Ulf (ed.) *Interarchive*. Verlag der Buchhandlung walter König, Kolonia, 105-113 orr.

DE BEAUVOIR, Simone (2005), *El segundo sexo*, Ediciones Cátedra, Madril.

DEEPWELL, Katy (2005), “Feminist curatorial strategies and practices since the 1970s” in MARSTINE, Jane (ed.), *New Museum Theory and Practice: An Introduction*, Blackwell publishing, Oxford, 64-84 orr.

DERRIDA, Jacques (1997), *Mal de archivo. Una impresión Freudiana*, Trotta, Madril.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2010), *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madril.

— (2011), *Atlas ou le gai savoir inquiet*, Les éditions de Minuit, Paris, 2011.

DRABBLE, Barnaby (2011), “Voces de la exposición”, *CARTA. Revista de pensamiento y debate del Museo Nacional de Arte Reina Sofia*, 2. zbk., udaberria-uda, 87-90 orr.

DUNCAN, Carol (2007), *Rituales de Civilización*, Nausícaä, Murtzia.

durbahn (2002), “Bildwechsel” in VON BISMARCK, Beatrice; FELDMANN, Hans-Peter; OBRIST, Hans Ulrich; STOLLER, Diethelm eta WUGGENING, Ulf (ed.) *Interarchive*. Verlag der Buchhandlung walter König, Kolonia, 611-612 orr.

EICHHORN, Maria (2002), “Questions for Maria Eichhorn”, in VON BISMARCK, Beatrice; FELDMANN, Hans-Peter; OBRIST, Hans Ulrich; STOLLER, Diethelm eta WUGGENING, Ulf (ed.) *Interarchive*. Verlag der Buchhandlung walter König, Kolonia, 88-89 orr.

EISNER, Rivka Syd (2013), “Living archives as interventions in Ea Sola’s forgotten fields” in BORGGREEN Gunhild eta GADE, Rune (ed.) *Performing*

- Archives/Archives of performance*, Museum Tusculanum Press, Copenhagen, 127-145 orr.
- ELORZA, Concepción (2017), “A modo de presentación”, in SADABA MURGUIA, Estibaliz (ed.), *Intersticios*, 11-20 orr.
- ELORZA, Concepción eta CAVIA, Beatriz (2019), “Situadas en la distancia” in *Suturak cerca a lo próximo*, San Telmo museoa, Donostia, 107-121orr.
- ENWEZOR, Okwui (2008), “Archive Fever: Photography between History and the Monument” in *Archive Fever. Uses of the Document in Contemporary Art*, International Center of Photography, New York, 11-51 orr.
- (2012), “Documents into Monuments: Archives as Meditations on Time, 2008” in FARR, Ian (ed.), *Memory. Documents of Contemporary Art*, Whitechapel Gallery eta The MIT Press, Londres eta Cambridge, 133-136 orr.
- EQUIPO RE (2017), “Una introducción” in EQUIPO RE (ed.), *Anarchivo Sida*, Tabakalera eta Donostia 2016, Donostia, 11-14 orr.
- EQUIPO TransHisTor(ia) (2018), “Historiografía y curaduría: relatos visuales a partir de imágenes de archivo”, *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 13. lib., 2. zbk., uztaila-abendua, 147-173 orr.
- ERNST, Wolfgang (2005), “Art of the Archive”, in ADKINS, Helen (ed.), *Künstler. Archiv – Neue Werke zu historischen Beständen. Artist. Archive – New Works on Historical Holdings*, Akademie der Künste, Verlag der Buchhandlung Walter König, Kolonia, 93-138 orr.
- (2013), “Aura and Temporality. The insistence of the Archive”, *Quaderns portàtils*, 29. zbk., MACBA, Bartzelona.
https://img.macba.cat/public/uploads/20131220/QP_29_Ernst_F.pdf
(2018.03.06an kontsultatua)
- ERREAKZIOA-REACCIÓN (2003), “Erreakzioa-Reacción”, *Zehar*, 47-48. zbk., 20-21 orr. http://old.arteleku.net/arteleku/publicaciones/editorial/zehar/47-48-pensar-la-edicion/metronome-mal-de-ojo-afterall../at_

download/file (2020.03.05ean kontsultatua).

— (2008a), *Hemen eta orain! Ekintza feministaren molde berriak*. http://www.digmeout.org/texte/erreakzioa_librillo_10.pdf (2020.03.20an kontsultatua).

ETTINGER, Bracha L. (1996), “Metramorphic Borderlinks and Matrixial Borderspace” in WELCHMAN, John W. (ed.), *Rethinking Borders*, Macmillan, Basingstoke, 125-160 orr.

— (2006), *The Matrixial Borderspace*, The University of Minnesota, Minneapolis.

— (2009), “Fragilization and Resistance” in *Studies in The Maternal*, 1. lib., 2. zbk., 1-31 orr. <https://www.mamsie.bbk.ac.uk/articles/10.16995/sim.141/galley/137/download/> (2019.12.18an kontsultatua)

— (2010) “(M)Other Re-specto: Maternal Subjectivity, the Ready-made mother-monster and The Ethics of Respecting” in *Studies in the Maternal*, 2. lib., 1. zbk, 1-24 orr.

— (2019), *Proto-ética matricial. Ensayos filosóficos sobre el arte y el psicoanálisis*, Gedisa editorial, Bartzelona.

FABIAO, Eleonora (2014), “Performing feminist archives. A research-in-process on Latin American Performance Art” in KNAUP, Bettina eta STAMMER Beatrice E. (ed.), *Re.Act.Feminism A performing archive*, Verlag für Moderne Kunst Nürberg eta Live Art Developmet Agency, Londres, 28-37 orr.

FARGE, Arlette (1989), *Le goût de l'archive*, Editions du Seuil, Paris.

FARR, Ian (2012), “Introduction. Not quite how I remember it” in FARR, Ian (ed.), *Memory. Documents of Contemporary Art*, Whitechapel Gallery eta The MIT Press, Londres eta Cambridge, 12-27 orr.

FEDERICHI, Silvia (2018), *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*, Traficantes de sueños, Madril.

- FINDLEN, Paula (1994), *Possessing Nature: Museums, Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy*, University of California Press, Berkeley.
- FOSTER, Hal (2004), "The Archival Impulse", *October*, 110 zbk., udazkena, 3-22 orr.
- FOUCAULT, Michel, (1979), "The lives of Infamous Men" in MORRIS, Meaghan eta PATTON, Paul (ed.), *Michel Foucault. Power, truth, strategy*, Feral Publications, Sidney, 76-91 orr.
- (1998) "The Other Spaces", in MIRZOEFF, Nicholas (ed.) *The Visual Culture Reader*, Routledge, New York eta Londres, 237-244 orr.
- (2002), *La arqueología del saber*, Siglo veintiuno editores, Buenos Aires.
- (2003), *Vigilar y castigar*, Siglo veintiuno editores, Buenos Aires.
- (2006), "The historical a priori and the archive, 1969" in MEREWETHER, Charles (ed.), *The archive. Documents of Contemporary Art*, Whitechapel Gallery eta The MIT Press, Londres eta Cambridge, 26-30 orr.
- FOUCAULT, Michel eta DELEUZE, Gilles (2000), "Un diálogo sobre el poder" in *Michel Foucault: un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*, Alianza Editorial, Madril, 7-19 orr.
- FRASER, Andrea (2002), "Questions for Andrea Fraser" in VON BISMARCK, Beatrice; FELDMANN, Hans-Peter; OBRIST, Hans Ulrich; STOLLER, Diethelm eta WUGGENING, Ulf (ed.) *Interarchive*. Verlag der Buchhandlung walter König, Kolonia, 85-87 orr.
- (2005), "From the critique of institution to an institution of critique", in *ArtForum*, 44. lib., 1. zbk., 278-283 orr.
- FRASER, Nancy (2015), *Fortunas del feminismo*, Traficante de sueños, Madril.
- FREEMAN, Elizabeth (2007) "Introduction", *GLQ: a Journal of Lesbian and Gay Studies*, 13. lib., 2-3. zbk., 159-176 orr.

- GADE, Solveig (2013), "Performing Histories: Archiving Practices of Rimini Protokoll and the Atlas Group" in BORGGREEN Gunhild eta GADE, Rune (ed.) *Performing Archives/Archives of performance*, Museum Tusulanum Press, Copenhagen, 386-402 orr.
- GARBAYO, Maite (2016), *Cuerpos que aparecen. Performance y feminismos en el tardofranquismo*, Consonni, Bilbo.
- GERDA, Lerner (2018) *La creación del patriarcado*, Katakarak Liburuak, Iruñea.
- GODFREY, Mark (2007), "The Artist as Historian", *October*, 120 zbk., udaberria, 140-170 orr.
- GRAY, Camilla (1990), *The Russian Experiment in art, 1863-1922*, Thames & Hudson, Londres.
- GROYS, Boris (2005) *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural*, Pre-textos, Valentzia.
- (2008), *Art Power*, The MIT Press, Cambridge eta Londres.
- GUASCH, Anna Maria (2005), "Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar", *Materia*, 5 zbk., 157-183 orr.
- https://annamariaguasch.com/pdf/publications/Los_lugares_de_la_memoria:_el_arte_de_archivar_y_de_recordar.pdf (2020.01.09n kotsultatua)
- (2010) "Tipologías y genealogías del archivo en el siglo XX. Otra historia del arte del siglo XX" in ESTÉVEZ GONZÁLEZ, Fernando eta DE SANTA ANA, Mariano (ed.), *Memorias y olvidos del archivo*, Organismo autónomo de museos eta Centros del excmo. cabildo insular de Tenerife, Centro Atlántico de Arte Moderno eta Outer ediciones, Gran Canaria, Tenerife eta Madril, 105-122 orr.
- (2011), *Arte y archivo (1920-2010): Genealogías, tipologías y discontinuidades*, Akal, Madril.
- GUTIÉRREZ ALBILLA, Julián (2019), "Introducción" in Ettinger, Bracha L., *Proto-*

ética matricial. Ensayos filosóficos sobre el arte y el psicoanálisis. Editorial Gedisa, Bartzelona, 13-36 orr.

H Aidari, Asrin (2014) "META and regina: Two (Magazine) Sisters in Crime" in *Norra Sidan Tensta Konsthall*, 1-8 orr.

Hannah, Lani (2020), "Interference archive: Las implicaciones de la organización colectiva en las estructuras institucionales" in CARVAJAL, Fernanda; DÁVILA FREIRE Mela eta TAPIA, Mabel (ed.) *Archivos del común II. El archivo anómico*, Ediciones Pasafronteras-Red Conceptualismos del Sur, Madril, 52-55 orr.

HARAWAY, Donna (1991), *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reivindicación de la naturaleza*, Ediciones Cátedra, Valentzia.

HEMKEN, Kai-Uwe (1998), "Christian Boltanski" in SCHAFFNER, Ingrid eta WINZEN, Matthias (ed.), *Deep storage : collecting, storing, and archiving in art*, Prestel, New York eta Munich, 78-81 orr.

HERNÁNDEZ VELÁZQUEZ, Yaiza (2010), "De los usos y desventajas del archivo para el arte" in ESTÉVEZ GONZÁLEZ, Fernando eta DE SANTA ANA, Mariano (ed.), *Memorias y olvidos del archivo*, Organismo autónomo de museos eta Centros del excmo. cabildo insular de Tenerife, Centro Atlántico de Arte Moderno eta Outer ediciones, Gran Canaria, Tenerife eta Madril, 123-136 orr.

HEUSERMANN, Anika; MÄRKEL, Genise eta PRÄTORIUS, Karin (2002), "File under definitively provisional", in VON BISMARCK, Beatrice; FELDMANN, Hans-Peter; OBRIST, Hans Ulrich; STOLLER, Diethelm eta WUGGENING, Ulf (ed.) *Interarchive*. Verlag der Buchhandlung walter König, Kolonia, 227-232 orr.

HOBBS, Richard (1998), "Boltanski's visual archives", *History of the Human Sciences*, 11 lib., 4 zbk., 121-140.

HOOPER-GREENHILL, Eilean (1992), *Museums and the shaping of knowledge*, Routledge, Londres.

- HOPE O'DONNELL, Natalie (2016), *Space as curatorial practice: the exhibition as a spatial construct. Ny kunst i tusen år (1970), Vår Verden av Ting – Objekter (1970) and Norsk Middelalderkunst (1972) at Henie Onstad Kunstsenter* (doktoretza-tesia), The Oslo School of Architecture and Design.
- IBAÑEZ, Maite eta ZABALA, Marta (2007), *Las galleteras de Deusto. Mujer y trabajo en el Bilbao industrial*, Bilbao Bizkaia Kutxa Fundazioa eta Bilboko udala, Bilbo.
- “Information Service–Informationsdienst Collection”, *National Museum of Women in the Arts*. https://nmwa.org/wp-content/uploads/2020/01/4.3.4.2-information_service-informationsdienst_collection.pdf. (2020.06.23an kontsultatua).
- JONES, Amelia (2011), “Posmodernismo, subjetividad y arte corporal: Una trayectoria” in TAYLOR, Diana eta FUENTES, Marcela (ed.), *Estudios avanzados de performance*, Fondo de Cultura Económica, Mexiko Hiria, 123-186 orr.
- (2013), “Unpredictable Temporalities: The Body and Performance in (Art) History” in BORGREEN Gunhild eta GADE, Rune (ed.) *Performing Archives/Archives of performance*, Museum Tusulanum Press, Copenhagen, 53-72 orr.
- KETELAAR, Eric (2010), “The Panoptical Archive” in BLOUIN, Francis X. eta ROSENBERG, William G. (ed.), *Archives, Documentation and institutions of social memory. Essays from the Sawyer seminar*. The University of Michigan Press, Michigan.
- KIRBY, Kenneth R. (2008), “Phenomenology and the problems of Oral History”, *Oral History Review*, 35 lib., 1 zbk., 22-38 orr.
- KNAUP, Bettina (2014), “Telling stories differently. Strategies of Appropriating and disseminating stories of feminist and queer performance” in KNAUP, Bettina eta STAMMER, Beatrice Ellen (ed.), *Re.Act.Feminism A performing archive*, Verlag für Moderne Kunst Nürnberg eta Live Art Developmet Agency, Londres, 70-82 orr.

- KNAUP, Bettina eta STAMMER, Beatrice Ellen (ed.) (2014), *Re.Act.Feminism A performing archive*, Verlag für Moderne Kunst Nürnberg eta Live Art Developmet Agency, Londres.
- KOLBOWSKI, Silvia (1995), "Information Service", *October*, 71 lib., negua, 109-119 orr.
- KRACAUER, Siegfried (1995), "Photography" in LEVIN, Thomas Y. (ed.), *The Mass Ornament. Weimar Essays*, Harvard University Press, Cambridge eta Londres, 47-64 orr.
- (2012), "Memory Images" in FARR, Ian (ed.), *Memory. Documents of Contemporary Art*, Whitechapel Gallery eta The MIT Press, Londres eta Cambridge, 45-46 orr.
- LAVIN, Maud (1993), *Cut with the kitchen knife. The Weimar photomontages of Hannah Höch*, Yale University Press, New Have eta Londres.
- LERNER, Gerda (2018), *La creación del patriarcado*, Katakarak liburuak, Iruñea.
- LIND, Maria (2010), "Telling histories: archive/spatial situation/case studies/talk shows/ symposium", in WOOD, Brian Kuan (ed.) *Selected Maria Lind Writing*, Sternberg Press, Berlin, 301-324 orr.
- MALOSETTI COSTA, Laura (2015), "Introducción" in POLLOCK, Griselda, *Visión y diferencia. Feminismo feminidad e historias del arte*, Fiordo no ficción 01, Buenos Aires, 11-18 orr.
- MAYAYO, Patricia (2013), "Después de Genealogías feministas. Estrategias feministas de intervención en los museos y tareas pendientes", *Investigaciones Feministas*, 4 lib., 25-37 orr.
- MBEMBE, Achille (2015), "The power of the archive and its limits" in DYANGANI OSE, Elvira (ed.), *A story within a story within a story...* Göteborg international Biennial for Contemporary Art eta Art and Theory, Stockholm, 16-25 orr.
- MCCLELLAN, Andrew (2003), "A brief history of the art museum public" in

- MCCLELLAN, Andrew (ed.) *Art and its publics. Museum Studies at the millennium*, Blackwell publishing, Oxford, 1-50 orr.
- MCDONOUGH, Tom (2012), "The Anarchive, 2008" in FARR, Ian (ed.), *Memory. Documents of Contemporary Art*, Whitechapel Gallery eta The MIT Press, Londres eta Cambridge, 129-132 orr.
- MENDIZABAL, Iratxe (2016), *Estructura y materialidad del acontecimiento pedagógico. Un primer contacto con/desde la teoría matricial de Bracha L. Ettinger* (TFM), EHU/UPV, Bilbo.
- MEREWETHER, Charles (2006a), "Introduction. Art and the Archive" in MEREWETHER, Charles (ed.), *The archive. Documents of Contemporary Art*, Whitechapel Gallery eta The MIT Press, Londres eta Cambridge, 10-17 orr.
- (2006b), "A language to come: Japanese photography after the event, 2002" in MEREWETHER, Charles (ed.), *The archive. Documents of Contemporary Art*, Whitechapel Gallery eta The MIT Press, Londres eta Cambridge, 121-138 orr.
- (2006c), "Archives of the fallen, 1997" in MEREWETHER, Charles (ed.), *The archive. Documents of Contemporary Art*, Whitechapel Gallery eta The MIT Press, Londres eta Cambridge, 160-162 orr.
- META BAUER, Ute (1996), "Servicio de información", *Zehar*, 30. zbk., 14-21 orr.
- (2011), "Espacios escritos: La exposición como arquitectura del discurso" in MOLINA CLIMENT, Ángela (zuz.), *Los lugares de la crítica. The place(s) of criticism. Simposio internacional, international symposium.*, Universidad pública de Navarra, Iruñea, 21-46 orr.
- (2012), *Ute Meta Bauer. Kuratorische Praxis. Interviews und Gespräche*, n.b.k., Berlin.
- META BAUER, Ute; GEISLER, Tine eta HASTENTEUFEL Sandra (1993), *Informationsdienst*, Fontanelle, Potsdam.

- MIELES, María Dilia; TONON, Graciela eta ALVARADO, Sara Victoria (2012), “Investigación cualitativa: el análisis temático para el tratamiento de la información desde el enfoque de la fenomenología social”, *Universitas Humanística*, 74 zbk., uztaila-abendua, 195-225 orr.
- MIGNOLO, Walter (2014), “Activar los archivos, descentralizar a las musas”, *Quaderns portàtils*, 30 zbk., MACBA, Bartzelona. https://img.macba.cat/public/uploads/20140425/QP_30_Mignolo.pdf (2018.03.06an kontsultatua).
- MORANDEIRA, Julia (2016), “Fiebre del archivo”, in URIARTE, Jone (koord.), *Orriak*, 3 zbk., Tabakalera, Donostia, 3-6 orr.
- MULVEY, Laura (2001), “Placer visual y cine narrativo” in WALLIS, Brian (ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Ediciones Akal, Madril, 265-377 orr.
- MUÑOZ IGLESIAS, Maite (2020), “Laca y fundación YAXS. Dos archivos autogestionados entre la teoría y la praxis” in CARVAJAL, Fernanda; DÁVILA FREIRE Mela eta TAPIA, Mabel (ed.) *Archivos del común II. El archivo anómico*, Ediciones Pasafronteras-Red Conceptualismos del Sur, Madril, 62-77 orr.
- NEWHOUSE, Victoria (2005), *Art and the power of placement*, The monacelli press, New York.
- NOGUEIRA, Carme (2017), “Dispositivo de sala” in EQUIPO RE (ed.), *Anarchivo Sida*, Tabakalera eta Donostia 2016, Donostia, 178-180 orr.
- NORA, Pierre (2012), “Realms of Memory, 1984” in FARR, Ian (ed.), *Memory. Documents of Contemporary Art*, Whitechapel Gallery eta The MIT Press, Londres eta Cambridge, 61-65 orr.
- O'DOHERTY, Brian (2011), *Dentro del cubo blanco: La ideología del espacio expositivo*. GENDEAC, Murtzia.
- OLMO, Saioa (2017), “Mecánicas transaccionales en las prácticas artísticas participativas”, *Telóndefondo*, 25 zbk., 179-203 orr.

- ORLOW, Uriel (2012), “Latent Archives, Roving Lens, 2006” in FARR, Ian (ed.), *Memory. Documents of Contemporary Art*, Whitechapel Gallery eta The MIT Press, Londres eta Cambridge, 204-213 orr.
- OSBORNE, Thomas (1999), “The Ordinariness of the Archive”, *History of the human Sciences*, 12. zbk. 51-64. orr. https://blogs.commons.georgetown.edu/modernities-working-group/files/2013/07/osborne_ordinariness-of-the-archive.pdf (2020.01.08n kontsultatua)
- OSOREZ, Leticia (2017), “Cuerpo género y arte contemporáneo tucumano: una propuesta teórica para el análisis de obras”, *Revista científica de la Redcom*, 2 lib., 4 zbk., 123-130 orr.
- OSTHOFF, Simone (2009), *Performing the archive: The transformation of the archive in contemporary art from repository of documents to art medium*. Atropos Press, New York eta Dresden.
- PHELAN, Peggy (2003), “Broken symmetries: memory, sight, love”, in JONES, Amelia (ed.), *The feminism and visual culture reader*, Routledge, Londres, 105-115 orr.
- (2012), “The Ontology of Performance: Representation without Reproduction, 1993” in FARR, Ian (ed.), *Memory. Documents of Contemporary Art*, Whitechapel Gallery eta The MIT Press, Londres eta Cambridge, 112-113 orr.
- POLLOCK, Griselda (1999), *Differencing the Canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, Routledge, New York.
- (2006), “Introduction. Femininity: Aporia or Sexual Difference?” in ETTINGER, Bracha L., *The Matrixial Borderspace*, The University of Minnesota, Minneapolis, 1-38 orr.
- (2007a), “Feminidad, modernidad, representación”, in ARAKISTAIN, Xabier (ed.), *Kiss Kiss Bang Bang: 45 años de arte y feminismo*, Arte Ederren Museoa, Bilbo, 22-35.orr.
- (2007b), *Encounters in the virtual feminist museum. Time, space and*

the archive, Routledge, New York.

— (2008), “Desde las intervenciones feministas hasta los efectos feministas en las historias del arte. Análisis de la virtualidad feminista y de las transformaciones estéticas del trauma” in ARAKISTAIN, Xabier eta MÉNDEZ, Lourdes (ed.) *Producción artística y teoría feminista del arte: nuevos debates I*. Montehermoso Kulturunea, Gasteiz, 42-63 orr.

— (2015), *Visión y diferencia. Feminismo feminidad e historias del arte*, Fiordo no ficción 01, Buenos Aires.

PRIPUBLIKARRAK (2007b), *Galleteras. Oroimen bizia. Memoria activa*. https://issuu.com/zawpbilbao/docs/___galleteras._memoria_activa___do. (2020.03.23an kontsultatua).

PUWAR, Nirmal eta SHARMA, Sanjay (2012), “Curating Sociology”, *The Sociological Review*, 60 zbk., 40-63 orr.

RABINOW, Paul (1989), *French Modern: Norms and Forms of the Social Environment*, MIT Press, Cambridge.

RAMPLEY, Matthew (1999), “Archives of Memory: Walter Benjamin’s Arcades Project and Aby Warburg’s Mnemosyne Atlas” in COLES, Alex (ed.), *The Optic of Walter Benjamin*, Black Dog Publishing Limited, Londres, 94-114 orr.

— (2000), *The Remembrance of Things Past. On Aby Warburg and Walter Benjamin*, Harrassowitz Verlag, Wiesbaden.

RAWSON, K. J. (2017), “El acceso al transgénero. El deseo de lógicas archivísticas (¿más?) Queer” in BLASCO, GALLARDO, Jorge (ed.), *Archivar*, Ayuntamiento de Barcelona, Instituto de Cultura, La Virreina Centre de la Imatge, Barcelona, 81-122 orr.

REILLY, Maura (2019), *Activismo en el mundo del arte. Hacia una ética del comisariado artístico*. Alianza Editorial, Madrid.

RICOEUR, Paul (2006a), “Archives, Documents, Traces” in MEREWETHER,

Charles (ed.), *The archive. Documents of Contemporary Art*, Whitechapel Gallery eta The MIT Press, Londres eta Cambridge, 66-70 orr.

— (2006b), *Memory, history, forgetting*. The University of Chicago Press, Chicago.

RIDENER, John (2009), *From polders to postmodernism. A concise history of archival theory*. Litwin Books, Minnesota.

RODRIGUEZ, Ane (2017), “Visibilizar lo olvidado” in EQUIPO RE (ed.) *Anarchivo Sida*, Tabakalera eta Donostia 2016, Donostia, 6-7 orr.

ROLNIK, Suely (2010), “*Furor de archivo*”, *Estudios visuales*, 7 zbk, urtarrila, 115-129 orr.

— (2015), “Una conversación con Suely Rolnik”, *Re-visiones*, 5 zbk., 1-15 orr.

— (2012), “*Archive mania*”, *documenta (13)*, 100 notes-100 Thoughts, 22 zbk., Hatje Cantz, Kassel.

RORIMER, Anne (2001), *New Art in the 60s and 70s. Redefining Reality*, Thames and Hudson, Londres.

RUIZ OLABUENAGA, José Ignacio (2009), *Metodología de la investigación cualitativa*, Deustuko Unibertsitatea, Bilbo.

SABATÉ NAVARRO Miquel et GORT RIERA Roser (2012), *Museo y comunidad. Un museo para todos los públicos*, Ediciones Trea, Gijón.

SACCHI, Duen Xara (2017) “Un anarchivo...”, in EQUIPO RE (ed.) *Anarchivo sida*, Tabakalera eta Donostia-San Sebastián 2016, Donostia, 190-194 orr.

SÁDABA MURGIA, Estibaliz (2013). “Erreakzioa-Reaccionetik lanean” in ZILBETI, Mairer (ed.), *Producciones de arte feminista: procesos de conocimiento, visualidades y recorrido*, Consonni, Bilbo, 41-43 orr.

SALLOUM, Jayce (2006), “Sans titre/Untitled: The video installation as an active archive, 2006”, in MEREWETHER, Charles (ed.), *The archive. Documents*

of Contemporary Art, Whitechapel Gallery eta The MIT Press, Londres eta Cambridge, 185-193 orr.

SALOMON, Nanette (1998), "The Art historical Canon", in PREZIOSI, Donald (ed.), *The art of art History: A critical antology*, Oxford University Press, Oxford, 344-355 orr.

SANCHEZ, José Antonio (2017), *Cuerpos Ajenos. Ensayos sobre ética de la representación*. Ediciones de la universidad de Castilla La Mancha eta La uña rota, Segovia.

SCHAFFNER, Ingrid (1998), "Digging back into Deep Storage" in SCHAFFNER, Ingrid eta WINZEN, Matthias (ed.) *Deep storage : collecting, storing, and archiving in art*, Prestel, New York eta Munich, 10 orr.

SCHNEIDER, Rebecca (2011), "El performance permanece" in TAYLOR, Diana eta FUENTES, Marcela (ed.), *Estudios avanzados de performance*, Fondo de Cultura Económica, Mexiko Hiria, 215-240 orr.

SCHWARTZ, Joan M. (2010) "Records of simple truth and precision. Photography, archives and the Ilusion of Control" in BLOUIN, Francis X. eta ROSENBERG, William G. (ed.), *Archives, Documentation and institutions of social memory. Essays from the Sawyer seminar*. The University of Michigan Press, Michigan, 61-83 orr.

SCHWARTZ, Joan M. eta COOK, Terry (2017), "Archivos, registros y poder: de la teoría (posmoderna) a la performance (archivística)" in BLASCO, GALLARDO, Jorge (ed.), *Archivar*, Ayuntamiento de Barcelona, Instituto de Cultura, La Virreina Centre de la Imatge, Bartzelona, 19-52 orr.

SEKULA, Allan (1986), "The Body and the Archive", *October*, 39 zbk., 3-64 orr.

SENNETT, Richard (2002), *The fall of public man*, Penguin Books, Londres, 2002.

SHEIK, Simon (2007), "Constitutive effects: The techniques of the curator", in O'NEILL, Paul (ed.), *Curating Subjects*, Open Editions, Londres, 174-185 orr.

- SIBAYAN, Judy Freya (2002) "Archive Judy Freya Sibayan. On self-archiving: the remains of the day", in VON BISMARCK, Beatrice; FELDMANN, Hans-Peter; OBRIST, Hans Ulrich; STOLLER, Diethelm eta WUGGENING, Ulf (ed.) *Interarchive*. Verlag der Buchhandlung walter König, Kolonia, 344-346 orr.
- SICKINGER, James P. (1999), *Public record & Archives in classical Athens*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill eta Londres.
- SPIEKER, Sven (2017), *The big archive. Art from bureaucracy*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetss eta Londres.
- SPIVAK, Gayatri Chakrovorty (1985), "The rani of Simur: An essay in reading the archives", *History and Theory*, 24 lib., 3 zbk., urria, 247-272 orr.
- SONTAG, Susan (1981), *Sobre la fotografía*, Edhasa, Bartzelona.
- SPOONER, Cally (2008), "The Task of the Translator" in *A Fine Red Line. A curatorial miscellany*, IMPress, Londres.
- STANISZEWSKI, Mary Anne (1998), *The power of display. A history of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*. The MIT Press, Cambridge, Massachusetss eta Londres.
- (2013), "Alternatives and Attitudes: Today and Yesterday" in CELANT, Germano (ed.), *When Attitudes Become Form: Bern 1969/ Venice 2013*, Progetto Prada Arte, Milan, 457-468 orr.
- STERNFELD, Nora and ZIAJA, Luisa (2012), "What comes after the show? On Post-Representational curating" in BORČIČ, Barbara eta NABERGOJ, Saša (ed.), *Dilemas of Curatorial Practices. World of Art Anthology*, Ljubljana, 62-64 orr.
- STÖCKMANN, Brigit (1998), "Marcel Duchamp" in SCHAFFNER, Ingrid eta WINZEN, Matthias (ed.) *Deep storage : collecting, storing, and archiving in art*, Prestel, New York eta Munich, 120-123 orr.
- TAYLOR, DIANA (2007), *The archive and the repertoire: performing cultural*

memory in the americas, Duke University Press, Durham.

— (2011), “ ‘Usted está aquí’: El ADN del performance” in TAYLOR, Diana eta FUENTES, Marcela (ed.), *Estudios avanzados de performance*, Fondo de Cultura Económica, Mexiko Hiria, 401-430 orr.

TELLO, Andrés Maximiliano (2018), *Anarchivismo. Tecnologías políticas del archivo*, La cebra, Buenos Aires eta Madril.

THOMPSON, Paul eta BORNAT, Joanna (2000), *The Voice of the Past: Oral History*, Oxford University Press, New York.

TORRES, Mariela eta PAZ, Karim (2014), “Metodos de recolección de datos para una investigación”, *Boletín Electrónico*, 3 zbk., Universidad Rafael Landívar. http://fgsalazar.net/LANDIVAR/ING-PRIMERO/boletin03/URL_03_BAS01.pdf (2019.10.10ean kontsultatua).

TRAFÍ-PRATS, Laura (2010), “De la cultura feminista en la institución arte” in *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, 7 lib., MACBA, Centro José Guerrero, UNIA arteypensamiento eta MNCARS, Madril, 214- 245 orr.

TZORTZI, Kaly (2015), *Museum Space. Where architecture meets museology*, Routledge, New York.

ULRICH OBRIST, Hans (2002), “Un archive peut en cacher un autre” in VON BISMARCK, Beatrice; FELDMANN, Hans-Peter; OBRIST, Hans Ulrich; STOLLER, Diethelm eta WUGGENING, Ulf (ed.) *Interarchive*. Verlag der Buchhandlung walter König, Kolonia, 25-30 orr.

VALLÉS, Laura (2017), “Suaves se revelan, ásperas cuidan, todas se tocan...” in EQUIPO RE (ed.) *Anarchivo sida*, Tabakalera eta Donostia-San Sebastián 2016, Donostia, 195-199 orr.

VIEITES, Azucena (2017), “Erreakzioa-Reacción. Una propuesta de colaboración DIY entre el arte y el feminismo”, *Accesos. Prácticas artísticas y formas de conocimiento contemporáneas*, 1 zbk., 40-47 orr. https://docs.wixstatic.com/ugd/5e9a6f_050f66164d8b45868fc94f120c7a3053.pdf

(2019.10.16an kontsultatua).

- VILLANUEVA BAZÁN, Gustavo (koord.) (2000), *Teoría y práctica archivística II*, Universidad Nacional Autónoma de México, Mexiko.
- VISMANN, Cornelia (2002), “Out of file, out of mind” in VON BISMARCK, Beatrice; FELDMANN, Hans-Peter; OBRIST, Hans Ulrich; STOLLER, Diethelm eta WUGGENING, Ulf (ed.) *Interarchive*. Verlag der Buchhandlung walter König, Kolonia, 192-199 orr.
- VON BISMARCK, Beatrice; FELDMANN, Hans-Peter; OBRIST, Hans Ulrich; STOLLER, Diethelm eta WUGGENING, Ulf (2002), “Interarchive. Preface” in VON BISMARCK, Beatrice; FELDMANN, Hans-Peter; OBRIST, Hans Ulrich; STOLLER, Diethelm eta WUGGENING, Ulf (ed.) *Interarchive*. Verlag der Buchhandlung walter König, Kolonia, 8-10 orr.
- VON BISMARCK, Beatrice eta ROGOFF, Irit (2012), “Curating/Curatorial” in VON BISMARCK, Beatrice; SCHAFAPFF, Jörn eta WESKI, Thomas (ed.), *Cultures of the Curatorial*, Sternberg Press eta Kulturen des Kuratorischen, Hochschule für Grafik und Buchkunst, Berlin eta Leipzig, 21-40 orr.
- WALLACH, Alan (2003), “Norman Rockwell at the Guggenheim” in MCCLELAN, Andrew (ed.) *Art and its publics. Museum Studies at the millennium*, Blackwell publishing, Oxford, 97-116 orr.
- WEINRICHTER, Antonio (2010), “Copy is right. Tres momentos fundantes de la poética de la apropiación audiovisual” in ESTÉVEZ GONZÁLEZ, Fernando eta DE SANTA ANA, Mariano (ed.), *Memorias y olvidos del archivo*, Organismo autónomo de museos eta Centros del excmo. cabildo insular de Tenerife, Centro Atlántico de Arte Moderno eta Outer ediciones, Gran Canaria, Tenerife eta Madril, 73-90 orr.
- WINZEN, Matthias (1998), “Collecting – so normal, so paradoxical”, in SCHAFFNER, Ingrid eta WINZEN, Matthias (ed.) *Deep storage : collecting, storing, and archiving in art*, Prestel, New York eta Munich, 22-32 orr.

- WOLSON, Andrew (2000), “Order Versus Chaos”, *Art Monthly*, 240 zbk., urria, 1-5 orr.
- WRIGHT, Stephen (2013), *Toward a Lexicon of Usership*, VanAbbemuseum, Eindhoven.
- WUGGENIG, Ulf eta HOLDER, Patricia (2002), “Love of art. on the socio-logic of art collecting” in VON BISMARCK, Beatrice; FELDMANN, Hans-Peter; OBRIST, Hans Ulrich; STOLLER, Diethelm eta WUGGENING, Ulf (ed.) *Interarchive*. Verlag der Buchhandlung walter König, Kolonia, 205-226 orr.
- YAYA, Isabel (2008), “Wonders of America: The Curiosity Cabinet as a Site of Representation and Knowledge”, *Journal of the History of Collections*, 20 lib., 2 zbk., 173-188 orr.
- ZILBETI, Mainer (2010), *Emakume artisten elkarlanerako joera eta emakumeen mugimendu antolatuekin harremanak*. https://www.emakunde.euskadi.eus/contenidos/informacion/publicaciones_bekak/es_def/adjuntos/B-3_2010.pdf. (2018.03.10ean kontsultatua).
- (2016), *Arte-ekoizpen feministak euskal testuinguru kulturean. Arte-instituzio garaikideetako praktika. Arteleku zentroa eta Montehermoso Kulturunea*, Udako Euskal Unibertsitatea, Bilbo.
- ZUNZUNEGUI, Santos (2003), *Metamorfosis de la mirada. Museo y semiótica*, Cátedra, Madril.

HEMEROTEKA

- ALONSO, Jaione (2018ko uztailak 7), “Cuando Tabakalera echaba humo”, *Diario Vasco*. <https://www.diariovasco.com/culturas/tabakalera-echaba-humo-20180707001425-ntvo.html> (2019.11.28an kontsultatua).

GURPEGUI, Mikel G. (2008ko azaroak 23), “El arte vasco, en femenino plural”, *Diario Vasco*. <https://www.diariovasco.com/20081123/cultura/artefvasco-femenino-plural-20081123.html>. (2019.11.30an kontsultatua).

RUBIO, Jone (2019ko urriak 22), “Noiz arte?”, *Berria*. <https://www.berria.eus/paperekoa/1867/032/001/2019-10-22/noiz-arte.htm> (2020.02.12an kontsultatua).

IKUS-ENTZUNEZKOAK

BARCENILLA, Haizea eta OLMO Saioa (2009.02.18), “Artea, emakumea, historia eta zientzia”, *Bilbo hiria*. <http://www.bilbohiria.com/docs/podcast/irriacom/irriacom090218.mp3> (2019.11.28an kontsultatua).

BARCENILLA, Haizea; INTXAURRANDIETA, Aloña eta OLMO, Saioa (2011), *Wiki-historiak (tearen solasaldia)*. <https://vimeo.com/18428163>. (2019.11.28an kontsultatua)

BRAUNBERGER, Pierre (ekoiz.) eta RESNAIS, Alain (zuz.), (1956), *Toute la mémoire du monde*, Les Films de la Pléiade, Frantzia.

EQUIPO RE (2013b), *Presentación Anarchivo sida*. <https://vimeo.com/62595679>. (2018.02.24)

ETTINGER, Bracha L. (2014a), “Lamella, Life-Drive, Subreal”, *The World is Gone, I Must Carry You: Daring the Shock of EMUN (Trust)*. *On the Transjective Subreal in Art and Psychoanalysis* ikastaroa. IPAK Center, Serbia. https://www.youtube.com/watch?v=JRPqXq_UMQ (2020.12.19an kontsultatua).

— (2014b), “Subject, Trust, Carriance”, *The World is Gone, I Must Carry You: Daring the Shock of EMUN (Trust)*. *On the Transjective Subreal in Art and Psychoanalysis* ikastaroa. IPAK Center, Serbia. <https://www.youtube.com/watch?v=A3hbixTlncU&nohtml5> (2020.12.19an kontsultatua).

kontsultatua).

— (2015a), “Istanbul in/+ Leeds Event 3: Making with Bracha Ettinger” konferentzia. *Istanbuleko Biurtekoaren aurre ekintza*. <https://www.youtube.com/watch?v=JqwWIr3WjxU> (2016.20.08).

— (2015b), “Istanbul in/+ Leeds Event 4: Reading with Bracha Ettinger” konferentzia. *Istanbuleko Biurtekoaren aurre ekintza*. <https://youtube.com/watch?v=gmekeuIqdn0> (2016.20.08).

“Pripublikarrak” (2006), *Arteleku*. <http://artxibo.arteleku.net/es/islandora/object/arteleku%3A2858> (2020.03.22an kontsultatua).

ROLNIK, Suely (2009), “Furor de archivo”, *Staging Citizenship: Cultural Rights in the Americas* topaketa, Bogota, Colombia. <http://hidvl.nyu.edu/video/003617137.html> (2019.07.16).

SAN MARTIN, Leire (2019), “Finaliza la exposición ‘Archiveras del humo’”, *Arratsalde pasa. Onda vasca*. https://www.ivoox.com/finaliza-exposicion-archiveras-del-humo-audios-mp3_rf_38016159_1.html. (2020.06.23an kontsultatua).

WEBGRAFIA

APPADURAI, Arjun (2003), “Archive and Aspiration”, *Archive public*. <http://archivepublic.wordpress.com/texts/arjun-appadurai/> (2020.05.23an kontsultatua).

“Archiveras del humo. Proceso de trabajo” (2018), *Tabakalera. Kultura Garaikidearean Nazioarteko Zentroa*. <http://makusi.tabakalera.eu/ver?id=11122&type=268&query=archiveras%20del%20humo&categoria=1> (azken kontsulta 2019ko urriaren 28an).

- CARRILLO, Sofia (2019), “Primeros apuntes para una propuesta de descolonización del archivo” in *Terremoto*, 15 zbk. <https://terremoto.mx/article/primeros-apuntes-para-una-propuesta-de-descolonizacion-del-archivo/> (2020.01.11n kontsultatua).
- CONSTRUCTLAB (2013), “Museum of Arte Útil”, *Constructlab*. <https://www.constructlab.net/projects/museum-of-arte-util/>. (2020.05.07an kontsultatua).
- DRESSLER, Iris (2016), “Entreacto”, Editorial Concreto. <http://www.editorialconcreta.org/-eNTreaCTO-148-> (2018.02.26an kontsultatua).
- EQUIPO RE (2013a), “Anarchivo Sida”, *Equipo re*. <https://equipo-re.org/proyectos-en-curso/proyecto-sida/>. (2018.02.22an kontsultatua).
- ERREAKZIOA-REACCIÓN (2008b), “Erreakzioa-Reacción. Hemen eta orain!”, *Sala Rekalde*. <http://www.salarekalde.bizkaia.net/Exposiciones/?opcion=detalle&id=342> (2020.06.23an kontsultatua).
- (2009), “Generating contexts in a fragile scene’. An email interview with the feminist art collective Erreakzioa-Reacción”. *Grass roots feminism*. <http://grassrootsfeminism.net/cms/node/159> (2019.11.16ean kontsultatua)
- ESCHE, Charles; FRANSEN, Diana eta AIKENS, Nick (2012), “On the van Abbemuseum Archive”, *Asia Art Archive*. <https://aaa.org.hk/en/ideas/ideas/on-the-van-abbemuseum-archive> (2020.01.11n kontsultatua).
- ETTINGER, Bracha L. (2014c), “Abstract for Masterclass”, *Subrealism. The work of Bracha Lichtenberg Ettinger*. <https://subrealismtheworkofbrachalichtenbergettinger.wordpress.com/bracha-lichtenberg-ettinger-abstract-for-masterclass/> (2020.12.19an kontsultatua).
- “Information Service” (1992), *Künstlerhaus Stuttgart*. <https://kuenstlerhaus.de/informationsdienst/>. (2020.03.21ean kontsultatua)
- “Kearen artxibogileak. Tabakaleraren memoria bizia” (2018), *Tabakalera. Kultura*

Garaikidearean Nazioarteko Zentroa. <https://www.tabakalera.eu/eu/kearen-artxibogileak-0>. (2019.11.28an kontsultatua).

MAYER, Monica (2013), “Archiva: obras maestras del arte feminista en México”, *De archivos y redes. Un proyecto artístico sobre la integración y reactivación de archivos*. <http://pintomiraya.com/redes/archivo-ana-victoria-jimenez/archiva/item/209-archiva-obras-maestras-del-arte-feminista-en-m%C3%A9xico-el-%C3%ADndice.html> (2020.01.10n kontsultatua).

“Museum of Arte Útil” (2013a), *Vanabbemuseum*, <https://vanabbemuseum.nl/en/programme/programme/museum-of-arte-util/> (2018.05.31an kontsultatua).

“Museum of Arte Útil” (2013b), *Museum of Arte Útil*, <http://museumarteutil.net/blog/> (2020.06.20an kontsultatua).

“Museum of Arte Útil: Rooms” (2013), *Museum of Arte Útil*, <https://museumarteutil.net/about/>. (2018.05.31ean kontsultatua).

NOGUEIRA, Carme (2016) “Anarchivo sida. Dispositivo de sala”. *CN/TXT*. <http://www.cntxt.org/node/139>. (2018.02.23an kontsultatua).

OLMO, Saioa (2006), “Optikak”, *Saioa Olmo. Ideatomics*. <http://saioaolmo.com/portfolio-item/optikak> (2019.11.22an kontsultatua).

“Pripublikarrak” (2007a), *Archivo-t*. <http://archivo-t.net/pripublikarrak/> (2020.10.22an kontsultatua).

ELKARRIZKETAK

SAN MARTIN, Leire eta JAUREGI, Sahatsa (2019.10.08), “Leire San Martin eta Sahatsa Jauregirekin elkarrizketa”, elkarrizketa pertsonala, Donostia.

ERREAKZIOA-REACCIÓN (2019.10.31), “Erreakzioarekin elkarrizketa”, online

egindako elkarrizketa.

OLMO, Saioa (2019.11.08), “Saioa Olmorekin elkarrizketa”, elkarrizketa pertsonala, Bilbo.

BARCENILLA, Haizea (2020.01.10), “Haizea Barcenillarekin elkarrizketa”, online egindako elkarrizketa.

IRUDIAK

- 1.irudia: DANTAS, Nancy (2020), “Primer acto perturbando el archivo”, in CARVAJAL, Fernanda; DÁVILA FREIRE Mela eta TAPIA, Mabel (ed.) *Archivos del común II. El archivo anómico*, Ediciones Pasafronteras-Red Conceptualismos del Sur, Madril, 95 orr.
2. irudia: ERREAKZIOA-REACCIÓN (1994), “Listado de artistas vascas” in *Erreakzioa-reacción. Apt.correos 20148. 4808 Bilbao*, 1. zbk., 48-49 orr.
3. irudia: Carme Nogueira eta Begoña Zuberoren argazkiak (2008), “Aquí y ahora!” in *CN/TXT*. <https://www.cntxt.org/content/aqu%C3%AD-y-ahora> (2020.06.24an kontsultatua).
4. irudia: Carme Nogueira eta Begoña Zuberoren argazkiak (2008), “Aquí y ahora!” in *CN/TXT*. <https://www.cntxt.org/content/aqu%C3%AD-y-ahora> (2020.06.24an kontsultatua).
5. irudia: Carme Nogueira eta Begoña Zuberoren argazkiak (2008), “Aquí y ahora!” in *CN/TXT*. <https://www.cntxt.org/content/aqu%C3%AD-y-ahora> (2020.06.24an kontsultatua).
6. irudia: “Aqui y ahora – Hemen eta orain! Erakusketa” in *Rekalde Aretoa*. http://www.salarekalde.bizkaia.net/Exposiciones/?opcion=detalle&id=342&fotog=342_985.

jpg&pieFoto= (2020.06.24an kontsultatua).

7. irudia: “Aqui y ahora – Hemen eta orain! Erakusketa” in *Rekalde Aretoa*. http://www.salarekalde.bizkaia.net/Exposiciones/?opcion=detalle&id=342&fotog=342_985. jpg&pieFoto= (2020.06.24an kontsultatua).
8. irudia: “Aqui y ahora – Hemen eta orain! Erakusketa” in *Rekalde Aretoa*. http://www.salarekalde.bizkaia.net/Exposiciones/?opcion=detalle&id=342&fotog=342_985. jpg&pieFoto= (2020.06.24an kontsultatua).
9. irudia: “Erreakzioa-Reacción” in *Revista de arte*. <https://www.revistadearte.com/wp-content/uploads/2008/09/erreakzioareaccion.jpg> (2020.06.24an kontsultatua).
10. irudia: *Zehar* (1996), 30. zbk., azala. <http://artxibo.arteleku.net/es/islandora/object/arteleku%3A296> (2020.06.24an kontsultatua).
11. irudia: “Martin Schmitz Gallery. Kassel. June, 1992. From left: Tine Geissler, Sandra Hastenteufel and Ute Meta Bauer” in *October*, 71. zbk., 112 orr.
12. irudia: “Künstlerhaus Stuttgart. August-September 1992”, in *October*, 71. zbk., 113.orr.
13. irudia: “Künstlerhaus Stuttgart”, in *October*, 71. zbk., 114.orr.
14. irudia: “Barbara Weiss Gallery. January-February 1993”, in *October*, 71. zbk., 114.orr.
15. irudia: “Marc Jancou Gallery. Zurich. May 1993” , in *October*, 71. zbk., 116. orr.
16. irudia: “Palais des Beaux Arts. Brussels. April-May 1994”, in *October*, 71. zbk., 119.orr.

17. irudia: Saioa Olmok utzitako irudia (2006).
18. irudia: Saioa Olmok utzitako irudia (2006).
19. irudia: Saioa Olmok utzitako irudia (2007).
20. irudia: Saioa Olmok utzitako irudia (2007).
21. irudia: OLMO, Saioa (2017), “Mecánicas transaccionales en las prácticas artísticas participativas”, *Telóndefondo*, 25 zbk., 191 orr.
22. irudia: “re.act.feminism 2 – a performing archive” in *Galerija Miroslav Karljević*. <http://g-mk.hr/en/news/reactfeminism-2-arhiv-performansa/> (2020.06.24an kontsultatua).
23. irudia: “Re.act.feminism # 2. A performing archive” in *Montehermoso kulturunea* https://www.montehermoso.net/pagina.php?id_p=527 (2020.06.24an kontsultatua).
24. irudia: “21 June 2013 – 18 August 2013 Akademie der Künste Berlin, Germany” in *Re.Act.Feminism*. http://www.reactfeminism.de/prog_berlin.php (2020.06.24an kontsultatua).
25. irudia: PÁEZ-BARBAT, Milena (2016), “Present, continuous, past(s) – A virtual museum at the service of the (re)cognition of women artists in the 20th and 21st centuries” in *Aware*. <https://awarewomenartists.com/en/magazine/present-continuous-pasts-a-virtual-museum-at-the-service-of-the-recognition-of-women-artists-in-the-20th-and-21st-centuries/> (2020.06.24an kontsultatua).
26. irudia: “21 June 2013 – 18 August 2013 Akademie der Künste Berlin, Germany” in *Re.Act.Feminism*. http://www.reactfeminism.de/prog_berlin.php (2020.06.24an kontsultatua).
27. irudia: “21 June 2013 – 18 August 2013 Akademie der Künste Berlin, Germany” in *Re.Act.Feminism*. http://www.reactfeminism.de/prog_berlin.php

(2020.06.24an kontsultatua).

28. irudia: Tabakalera eta Javier Fernández Pérez de Lisen argazkiak (2016), “Anarchivo Sida. Dispositivo de Sala” in *CN/TXT*. <https://www.cntxt.org/node/139?language=en> (2020.06.24an kontsultatua).
29. irudia: Tabakalera eta Javier Fernández Pérez de Lisen argazkiak (2016), “Anarchivo Sida. Dispositivo de Sala” in *CN/TXT*. <https://www.cntxt.org/node/139?language=en> (2020.06.24an kontsultatua).
30. irudia: Tabakalera eta Javier Fernández Pérez de Lisen argazkiak (2016), “Concepto dispositivo” in *CN/TXT*. <https://www.cntxt.org/content/concepto-dispositivo> (2020.06.24an kontsultatua).
31. irudia: Tabakalera eta Javier Fernández Pérez de Lisen argazkiak (2016), “Anarchivo Sida. Dispositivo de Sala” in *CN/TXT*. <https://www.cntxt.org/node/139?language=en> (2020.06.24an kontsultatua).
32. irudia: Tabakalera eta Javier Fernández Pérez de Lisen argazkiak (2016), “Anarchivo Sida. Dispositivo de Sala” in *CN/TXT*. <https://www.cntxt.org/node/139?language=en> (2020.06.24an kontsultatua).
33. irudia: “Anarchivo Sida.un Contra-archivo Frente al Discurso Dominante” in *Artishock. Revista de arte contemporáneo*. <https://artishockrevista.com/2016/06/17/anarchivo-sida-archivo-frente-al-discurso-dominante/> (2020.06.24an kontsultatua).
34. irudia: “Makusi-Tabakalera artxiboa” in *Tabakalera Kultura garaikidearen nazioarteko zentroa*. <http://makusi.tabakalera.eu/buscar?iShowRows=12&tags=false&query=artxibogile&categoria=1> (2020.06.24an kontsultatua).
35. irudia: “Makusi-Tabakalera artxiboa” in *Tabakalera Kultura garaikidearen nazioarteko zentroa*. <http://makusi.tabakalera.eu/buscar?iShowRows=12&tags=false&query=artxibogile&categoria=1> (2020.06.24an kontsultatua).

36. irudia: “Makusi-Tabakalera artxiboa” in *Tabakalera Kultura garaikidearen nazioarteko zentroa*. <http://makusi.tabakalera.eu/buscar?iShowRows=12&tags=false&query=artxibogile&categoria=1> (2020.06.24an kontsultatua).
37. irudia: “Makusi-Tabakalera artxiboa” in *Tabakalera Kultura garaikidearen nazioarteko zentroa*. <http://makusi.tabakalera.eu/buscar?iShowRows=12&tags=false&query=artxibogile&categoria=1> (2020.06.24an kontsultatua).
38. irudia: “Makusi-Tabakalera artxiboa” in *Tabakalera Kultura garaikidearen nazioarteko zentroa*. <http://makusi.tabakalera.eu/buscar?iShowRows=12&tags=false&query=artxibogile&categoria=1> (2020.06.24an kontsultatua).
39. irudia: “Makusi-Tabakalera artxiboa” in *Tabakalera Kultura garaikidearen nazioarteko zentroa*. <http://makusi.tabakalera.eu/buscar?iShowRows=12&tags=false&query=artxibogile&categoria=1> (2020.06.24an kontsultatua).
40. irudia: “Tools / Studies / Museum of Arte Útil...” in *Museum of Arte Útil*, <https://www.arte-util.org/studies/museum-of-arte-util/> (2020.06.24an kontsultatua).
41. irudia: “Tools / Studies / Museum of Arte Útil...” in *Museum of Arte Útil*, <https://www.arte-util.org/studies/museum-of-arte-util/> (2020.06.24an kontsultatua).
42. irudia: “This last week in the Museum of Arte Útil” in *Museum of Arte Útil*, <https://museumarteutil.net/this-last-week-in-the-museum-of-arte-util/> (2020.06.24an kontsultatua).
43. irudia: “Archive / Light Therapy” in *Museum of Arte Útil*, <https://www.arte-util.org/projects/light-therapy/> (2020.06.24an kontsultatua).

44. irudia: “Museum of Arte Útil” in L’Internationale https://www.internationaleonline.org/tags/museum_of_arte_util/ (2020.06.24an kontsultatua).
45. irudia: “Museum of Arte Útil: Rooms” in *Museum of Arte Útil*, <https://museumarteutil.net/about/> (2020.06.24an kontsultatua).
46. irudia: “The Museum of Arte Útil, Tania Bruguera, bike theft, and spring fever” in *Maggie in Rotterdam*, <http://maggieinrotterdam.blogspot.com/2014/03/the-museum-of-arte-util-tania-bruguera.html> (2020.06.24an kontsultatua).
47. irudia: “Living archive” in *Van Abbemuseum*, <https://vanabbemuseum.nl/en/programme/programme/living-archive/> (2020.06.24an kontsultatua).
48. irudia: Santi Mendiolaren Argazkia in *Flickr*, <https://www.flickr.com/photos/smendi/46872928455> (2020.06.25ean kontsultatua).
49. irudia: Irudi propioa.
50. irudia: Irudi propioa.
51. irudia: Irudi propioa.
52. irudia: Irudi propioa.
53. irudia: Irudi propioa.
54. irudia: Irudi propioa.
55. irudia: Irudi propioa.
56. irudia: Irudi propioa.
57. irudia: Irudi propioa.

58. irudia: Irudi propioa.

59. irudia: Irudi propioa.

60. irudia: Irudi propioa.

61. irudia: Irudi propioa.

62. irudia: Irudi propioa.

ESKER ONAK

Nire eskerrik on eta beroenak igorri nahi dizkiet ikerketa hau burutu ahal izateko beren sostengua eskaini eta luzatu didaten guztiei; prozesu luze eta trinko honetan zehar modu batera edo bestera nire bidelagun izan zaretenoi.

Eskerrik asko ni eta ikerketa hau eusteagatik.

Moxi, Zaba, Sai, Ur, Alaz, Iz, Lex, Txi eta Ru, urte hauetako desagerpen luze eta izan dudan bizi erritmo frenetikoaren humorez hartzen laguntzeagatik.

Lohitzune, galduta sentitzen nitzen esparruetan zure laguntza osoa eskaintzeagatik eskuzabaltasun osoz.

Miren, Inder, Idoia, Beatriz eta Olaia, nire ikerketa benetako erakusketa esparruan aplikatu ahal izateko nigan izandako konfiantza eta eskainitako erraztasunengatik.

Estibaliz, Azucena, Leire, Sahatsa eta Saioa elkarrizketak egiterako garaian izandako zintzotasun eta prestutasunagatik.

Zuri Haizea, nire tesi zuzendaria baino askoz gehiago izateagatik; nire penak, urduritasunak, kezkak eta zorionak partekatzeagatik. Zoragarria izan da bidea zuri eskutik helduta egitea.

Amona, aurrera jarraitzeko eta lanean gogor segitzeko transmititu didazun indar eta animo guztiengatik.

Ama eta aita, ni sostengatu nauen zutaberik sendoenak izan zaretelako beti; baldintzarik gabeko euskarria eta laguntza, nire oinarria, nire erroak. Zuek gabe ez nintzen honaino iritsiko. Ez dago munduan esker hitz nahikorik zuentzat.

Eta zuri Gorka, prozesu guztian zehar egunero nire alboan izateagatik. Nire harnasgunea izan zara, unerik on eta txarrenetan ondoan izan dudana heldulekua.