

Auto batek abiadura moteldu du, eta gure alboan gelditu da. Segundo batzuk itxaron beharko dugu, segundo apur bat deserosoak, ateko leihatila beheraino jaitsi arte. Gidaria bere aldamenen eserita doan emakumearengana makurtzen da, eginahalak eginez, gu ongi ikusteko, eta, halako batean, esaten du: “Kaixo, zer zabilzate?”. Ez da etsaitasunezko galdera bat; gehiago dirudi jakin-min berezko batek eragina. Ibilgailuko bi kideek egiten dizkiguten irribarreek, ordea, altxaldi on batean apustu egiteko prest dagoen museko jokalariaen segurtasuna adierazten dute. Laster esango digute beraiek direla gure intereseko objektua manipulatzeko ari garen lursailearen jabeak.

Autoa gelditu den unean, erabat estalita genuen objektua, masa berde likatsu batez estalita. Horrexegatik gelditu dira, noski. Zer ari gara beren lursailean? Zer da masa berde hori? Klaas van Gorkum nire bikotekide artistikoarekin egiten ari naizen lan baten baitako eragiketa bat da. Dena ongi ateratzen bada, masa lehortutakoan, jatorrizko objektutik askatu ahal izango dugu, eta silikonazko molde bat edukiko dugu, zainarekin egin ahal izango baitugu objektuaren erreplika zehatza.

Autoko kideak aspalditik daude objektua paretik kentzeko irrikaz. Gure jarrera aztertzen dute: Zer dela-eta egin nahi dugu, ba, beraiantzat arbuigarri den zerbaiten kopia? Objektua abandonatzea eta galtzen uztea leporatzen ote diegu akaso? Gure azalpenek gogobete dituzte, nonbait, eta orotariko pasadizoak kontatzen hasi zaizkigu.

Monolito bat da: Urbinan (Arabian) kokatutako hiru soldadu alemanen omenezko monumentu batetik gelditzen diren arrastoak. Urbinarrek “Alemanen kanposantue” esaten diote monumentuari. Orain lauorgeri bat urte eraiki zuten, Gerra Zibilean, edo hura amaitu eta berehala; eta, dirudienez, harresitxo batek zedarriritako hamar bat metro koadroko lorategi txiki batean jarri zuten monolitoa, hantxe nagusi.

Gaur egun, harrizko bloke hau besterik ez da gelditzen, eta nekez antzematen da jatorriz zuen oroitari funtzioa ere. Orain hilabete batzuk arte, soldaduen izenak ikusten ziren aurrealdean. Baina norbaitek letrak pikatu ditu. Eta, halaxe, tonu argiko zirriborroen nahas-mahas harrigarri bat da orain ikusten dena: pintada baten arrastoen hondo gorrixkan kareharrian zizela marruskatzearen ondorioa.

Interesatzen zaiguna da harriak nola xurgatzen duen hemen ezarri zutenetik egunen batean desagertzen den arte inguruan gertatutakoa. Harriaren azala, itxuraz

abstraktua, harria lekuko izan duten gertaeren erregistrotan zehatza balitz bezala.

Testu honetan, behin eta berriro joko dut objektura. Ingurunearen historia berriak haren gainean jaulkitako geruzak arakatuko ditut, eta, batez ere, aingura modura erabiliko dut, artista gisa egiten dugunaren koordinatu teoriko batzuk finkatzeko. Monolitoa izango da, beraz, nire azterlanaren xedea. Baina ez dut aztertuko, adibidez, arkeologo batek bere azterlana egiteko beharko lukeen zorrotzasun zientifikoaz. Ez da izango fidagarria historiaren ikuspegitik, egiazkotasuna interesatzen baitzaite errealitatea baino gehiago. Nire asmoa da testu hau objektua neureganatzeko, objektuaz jabetzeko, ari-keta performatibo baten parte gisa azaltzea.

Egiten ari garen lana ekoizteko prozesuan zehar idazten ari naiz testua. Horregatik ezin du testuak jardun amaituta dagoen zerbaiten deskribapen modura; baina, era berean, ez da hartu behar ideia bat gauzatu aurreko asmoen adierazpen gisa ere. Hala, bada, objektua nire esparrura, arte garaikidera, eramateko erdibidean kokatzen da.

Objektuaren agentzia

Itzul gaitzean, beraz, monolitoa. Lehenik eta behin, harrizko objektu bat da. Eta hori gertaera ukaezina dela esan dezakegu. Baina, era berean, oroigarri izan dadin fabrikatua da memoriala. Sozikiak ezagugarria zaigun intenzionaltasun ukiezin baten eramaile da. Eta halaxe ezagutua izateko xedez jarri zuten harria toki honetan.

Hortaz, zeinu gisa, substantzia materialaren eta karga sinboliko inposatu baten artean kokatzen da. Eta dualtasun edo bikoiztasun hori dela-eta defini liteke objektu hau Bruno Latour frantses filosofoak taxututako *aktante* terminoa erabiliz. Ekintzari ekiten dion aktore batek ez bezala, *aktanteak* zerbait martxan jartzen du eta diferentzia markatzen du ekintzan zehar (Latour 2008, 84).

Objektu *aktantearen* ideia argitzeko, paralelismo bat egingo dut alemanen monumentuaren eta beste baten artean. Monolitoa beste hori ere, baina irudizkoa: Stanley Kubricken 2001: *Espazioaren odisea* (1968) filmekoa, hain zuzen.

Filmaren hasieran, erakusten da bizirik irauteko zernolako zailtasunak dituen primate talde batek historiaurreko garai batean —erremintak asmatu aurretik—. Harik eta, bat-batean, gauek goizera, monolito misteriosu bat topatzen duten arte gaua igarotzeko erabili duten aterpearen sarreran. Prisma laukizuzen bat da, posizio bertikalean kokatua; txikiagia eraikina izate-

ko, baina gailen agertzeko behar bezain handia. Forma geometriko simple, oinarritzko eta, hala ere, orobat handientsu bat da, mineral beltz oso leundu batez egina. Azken batean, monolitoa zeharo berria da, artifiziala, eszenan irudikatzen den testuinguruan, bai formagatik bai teknologiatik.

Hurrengo eszenan, objektua ez da ikusten jada, baina presente dirau. Primateetako batek hezurra eskuan hartu, eta aurrez aurre duen animalia hil baten arrastoiak joka hasten da. Monolitoa desfizraezin misterioitsu eta zeharo alferreko hori topatzea gauza erabilgarri bat sortzeko abiapuntua izan da, paradoxikoki. Arma bat asmatu berri du, taldearen lehen erreminta funtzionala. Sormena eta teknika jaiotzen dira, biolentziarekin eta boterearekin eskuz esku. Primate berritzailea taldearen lider bihurtzen da; eta taldeak talde izateari utzi, eta tribu bihurtzen da. Une horretatik aurrera, erremintak dituzte elikatzeko eta arerioak mende hartzeko. Hortik aurrera, jakintza ezinbestean bilakatzen da espaziontzi bat asmatzeraino eta inteligentzia artifizialeraino.

Horrela ikusirik, eztabaidatzekoa litzateke zenbateraino izan den monolitoa tximuentzat erabakigarria. Azken batean, ez dirudi ezinbestekoa gertaeren bilakaeran; ez, gutxienez, hezur-arma bezain ezinbestekoa. Ez ote litzateke, orduan, hezurra bera —monolitoa beharrean— agenzia duen objektua? Itxurazko inkongruentzia hori gorabehera, Urbinako monolitoa Kubrickenarekin alderatzeko lizentzia hartuko dut. Nire uestez, biak ala biak pentsa genitzake ekoizpen produktiborako ahalmendun gisa, inguruko gorputzen mugimenduak antolatzen dituzten heinean. Gidaria autoaren abiadura murriztera daraman sakangune batek bezalaxe.

Gure monolitoaren kasuan, hartan eragiten duten subjektuen komunitatea ekoizten du. Harri horretatik abiatuta, sare oso bat mapatu daiteke: monolitoa eraiki zuten militarrek, lursailaren jabe den familiak, monolitoa suntsitzen saiatu diren ekintzaileek, hura ikertu duten arkeologoek eta guk, artistek, gure esku-hartzearekin osatzen dugun sare osoa. Subjektu gisa ekoizti gaitu haren albotik igarotzean abiadura murriztu dugun guztiok.

Testuingurua

Baina objektu batek ahalmena badu ingurunean zerbait sortzeko, orduan, hortik ondoriozta dezakegu espazio bizitu baten erdian zerbait ezartzeak izan lezakeela ondorio negatiboa ere, eta presentzia gazi-gozoa izan daitekeela ingurukoentzat.

Asia hego-ekialdeko erregeek beren aurkari politikoei opari ematen zizkieten elefante zuri haiek bezalaxe. Itxuraz ohoragarria bazen ere animalia sakratu hura opari jasotzea, hain zen garestia elefanteak mantentzea, non madarikazioa ere bihur baitzitezkeen. Hain zuzen ere, erregeek horrela bermatzen zuten opariaren onuradunek ezingo zutela dirurik inbertitu beren kontra matxinatzen.

Jar gaitezen Urbinako alemanen monolitoaren aurrez aurre, eta begira dezagun ingurura. Nola txertatzen da eta nola dihardu toki jakin honetan?

Urbina kontzeju txiki bat da, Legutioko udalerrikoa (Araba); ehun biztanle eskas ditu. Landa eremuko herrikoa arrunta dela esan liteke, ez nabarmentzeko modukoa. Hortxe dago monolitoa, ordea, non gauzatu baita, eremu nimiñoa izanik ere, gertaera dramatikoaren kate luze bat. Ingurunearen mapari iragazki militar bat aplikatuko bagenio, konturatuko ginatke haren historian osagai fisiko erabakigarria izan dela geologia: hesi natural bat da, eta herrialdeen arteko gune estrategikoa.

Gasteiztik 10 kilometrora dago, Bilboranzko bidean; Arabako Lautada deritzon eskualdearen mugan, hain zuzen. Iparraldean, Araba, Gipuzkoa eta Bizkaiko bailara atlantikoetatik bereizten duen mendikatea ikusten da. Muga linguistikoa ere bada. 1863an Louis-Lucien Bonapartek argitaratutako euskalkien mapan, euskara mintzatzen zen eremuaren mugako gune gisa ageri da: bizkaieraren mugako gune gisa, zehazki.

Ingurunearen ezaugarri geologikoek iman batek bezalaxe erakarri dituzte gatazka belikoak. Gerra Zibila lehenarazi zuen altxamendu militarren ondoren, kolpea jo zuten indarren mende jausi zen Araba, Urbinatik kilometro batzuk iparraldera dagoen eremua izan ezik. Euskadiko hiriburua, Gasteiz, garrantzi handiko boteregunea izan zen matxinatuentzat. Salburuako aerodromoa, esaterako, eragiketa base modura erabili zuen Condor Legioak, zeina bidali baitzuen Hirugarren Reichak matxinatuei laguntzera eta zeinak bonbardatu baitzuen 1937an Gernika.

Garai hartan, militarrez josita zegoen probintzia, eta Urbina ez zen horretan salbuespena izan. Artilleria alemaneko talde bat kokatu zen herrian, eta, gatazka amaitzean alde egin aurretik, hantxe utzi zuten oroitarria.

Stanley Kubricken primatuek gauetik goizera beren gordelekuaren aurrean monolito misterioitsua topatu zuten modu berean, halaxe ikusi zuten Urbinako biztanleek nola jarri zitzairen herrian monumentu bat hiru militar

naziri, hainbeste hilabetetako liskar eta biolentziaren ondoren. Hantxe zegoen, baratze bateko barazkien aldamean ezarririk, herritik Bilbo aldera doan errepedearen bazterrean. Terraza harresitu moduko bat zen, 8 m² ingurukoa, bi eskailera ilarez hornitua eta lau gurutzek inguratua, kareharrizko monolitoa multzoan nagusi zela.

Ez dago jakiterik zehazki zer gertatu zen, ezta monolitoak omentzen dituen hiru militar alemanak nola hil ziren ere. Baina lortu dugu oroitarriak jatorrian idatzita izan zuen testua berregitea:

Hier fielen im Kampf um ein nationales Spanien

EMIL CREUTZ

28.8.1914 ZU HÜFFLER – PFALZ.

4.4.1937 IM LAZ. VITORIA

JOHANN FISCHER

4.11.1914 ZU HANDZELL – OBB.

20.4.1937 IM LAZ. VITORIA

KARL RETTENMAIER

15.7.1910 ZU HÜTTLINGEN – WTTBG.

2.4.1937 IM LAZ. VITORIA

Honela itzuli liteke: “Hemen jausi ziren, Espainia Nazionalaren aldeko borrokak: Emil Creutz, 1914.8.28an jaioa, Hüfflerren, Palatinerrian, 1937.4.4an hila, Gasteizko Kanpaina Ospitalean; Johann Fischer, 1914.11.4an jaioa, Handzellen, Goi Bavieran, 1937.4.20an hila, Gasteizko Kanpaina Ospitalean; Karl Rettenmaier, 1910.7.15ean jaioa, Hüttlingenen, Wurtembergean, 1937.4.2an hila, Gasteizko Kanpaina Ospitalean.”

Argia dirudi testu horixe zela monolitoko adierazpen ideologiko agerikoena. Baina ez, hainbeste, testuak zioenagatik: alemanez idatzita zegoen, eta Fraktur zeritzon letra tipoaz idatzia, gainera, zeina debekatu baitzuten Hitlerrek 1941ean, jatorri judua zuelako. Fraktur letra tipoaren ordez, tipo simple eta ulergarriagoak erabili zituzten harrezkero; batez ere, lurralde okupatuetan errazago irakur zitzaten dokumentu alemanak (Martinez de Guereñu, Santamarina, Urrutxua 2016).

Testu hark ez zien askorik esango, beraz, herritarrei. Ez zekiten hura idatzita zegoen hizkuntza, eta letrak ere ez ziren deszifratzen batere errazak. Aitzitik, hildako hiru naziren oroipen zehatzaz haratago doa monolitoa. Kubricken filmean bezala, presentzia absolutu moduko bat da monolito hau. Kasu honetan, komunitate guztiz arrotz eta arerio baten zeinua, zeina baitzen boterean jarraitzen zuen autoritate batek sortutako garai krudel baten parte.

Hala, ez da harritzekoa objektua kontestazio edo arbuiorako gainalde bihurtu izana. Gu iritsi ginenean, testua irakurrezin zegoen jada. Bata bestearen gainka egindako pintaden arrastoen hainbat geruza zituen aurrealdean, eta hura eraisteko zenbait saiakeraren ondorioak ziruditenak ere bai. Hala ere, horrela sortutako irudi abstraktua gorabehera, objektua ez zen guztiz irakurrezina: harrian irarrita gelditutako une sozial baten sintoma gisa uler zitekeen geruza haietako bakoitza.

Andoni Cabello Urbinako bizilagunak, esate baterako, *La plaza de Urbina* liburuan (2004) kontatzen du nola saiatu ziren Iñaki Ormaetxea eta biak monolitoa “txiki-txiki” egiten. 1985. urtean izan zen hura, Euskal Herriko “berunaren urteetan”, bete-betea. 17 eta 19 urte zituzten ekintza gauzatu zutenean. Ormaetxea familiako seme gazteena zen Iñaki; eta familia hura zen, hain zuzen, monumentua kokatu zuten lursailaren jabea. Garai hartan, esker independentistako Jarrai gazte antolakundeko militanteak ziren Cabello eta Ormaetxea. Eta talde haren teoria aplikatzen zuten, landa eremuari egokiturik, haren aldarrikapen eta arazoak —jatorriz ingurune urbanoan sortuak— eremu horretara moldatuz. Adibidez, estatu kolpea jo zutenen garaipenaren gorazarreko sinboloei eraso, alemanen monumentuari eraso, esaterako.

Bestalde, badakigu monolitoa harresi batez eta eskailera batzuez inguratutako terraza moduko batean ezarrita egon zela. Baina garai batean, aldatu egin zen eszenografia hura, baratzea handitzeko. Halaxe agertzen da Mariano González Mangadak idatzitako eguneroko batean. Gizon hura, herrian *Cartagena* ezizenez ezaguna, estatuko talde katoliko batek euskal presoan senideei laguntzeko antolatutako batzorde bateko kidea zen, eta udan Urbinara joan ohi zen monolitoa dagoen lursailaren jabeari, Iñaki Ormaetxearen amari, laguntzera.

1994an idatzi zuen egunerokoa. Garai hartarako, hila zen Iñaki, familiako seme gazteena. Alemanen monumentua sunsitzeko saiakeratik hilabete batzuetara, Jarrai utzi eta klandestinitatera pasatu zen, ETako kide gisa. Ez zen haren berririk izan, harik eta handik urte batzuetara Donostian hil zuten arte, Guardia Zibilarren lau ordutik gorako tiroketa baten ondoren.

Monolitoak bazuen aurrealdean pintada baten arrastoa, zeinetan bereizten baitziren, nekez bereizi arren, *Arriba España* hitzak eta gurutze zelta bat, neonaziek erabilia. Gorria zen pintada hura. Hain zuzen ere, 2013an ormaetxeatarren etxearen fatxadari egindako erasoan erabilitako sprayaren kolore berekoa. Etxeko seme gazteena hil ondoren, familiak izena aldatu zion herrigu-

nean zuen etxeari: *Īnakienea* izena jarri zioten, eta haren omenezko testu bat idatzita zuen plaka bat jarri zuten fatxadan.

ETak ordurako iragarria zuen borroka armatua behin betiko utziko zuela. Baina, lehenago, 2008an, bonba auto bat ezarri zuen Legutioko kuartel etxean, alemanen monolitotik bost kilometrora; atentatuak suntsituta utzi zuen eraikina, eta zaintzan zegoen guardia zibila hil zen. Atentatu haren oroitzenaren haritik, norbaitek sarrera hau idatzi zuen, izenik adierazi gabe, Espainiako Indar Armaturen Interneteko foroetan, ormaetxeatarren fatxadako kartela salatuz: “Spray beltz bat hartu, eta Picasso ederra egingo nuke nik hilarri horretan; polit askoa utziko nuke, bai” (Susir600 2010). Handik hilabete batzuetara, pintada bat agertu zen plakan, Espainiako banderaz gainera. Baliteke hura egin zutenek herriaren kanpoaldeko monolitoaren parean gelditu izana autoa, sobera zuen pinturarekin beren azken esku-hartzea gauzatzeko.

Beste gertaera batean, 2017an, beste pintada bat agertu zen pintada neonaziaren hondo gorrin, “Independentzia” hitzarekin eta izar zuri batekin. Haren oinetan, plaka bat itsatsi zuten kolaz, Ernai euskal gazte erakunde ezkertiarak sinatua. Oraingoan, gainera, bideoan xeheki dokumentatuta gelditu zen bandalizazioa, eta bideoa sare sozialen bidez zabaldu zuten, Kataluniako prozesu independentistaren aldeko manifestazio batera dei eginez.

Ordurako, gutxienez murriztuta zegoen monumentua eraikitzekeko arrazoien eta inguruabarren gaineko informazioa eman lezakeen zuzeneko inolako lekukotasunik aurkitzeko aukera. Baina hantxe jarraitzen zuen, zain, egonarriz, noiz iritsiko historiaren gupileko hurrengo aktoreak: arkeologoak.

2016ko apirilean, Gerra Zibila hasi zeneko 80. urteurrena zela-eta, hainbat oroimen ekintza antolatzeaz gainera, zenbait ikerketa zientifiko abian jarri ziren estatu osoko unibertsitateetan. Testuinguru sozial eta akademiko horretan, Josu Santamarina arkeologoak Urbinako alemanen hilarriari buruzko artikulu bat idatzi zuen Espainiako Gerra Zibilaren Arkeologia blogean (Santamarina 2016b). Artikulua argitaratu eta denbora gutxira, pikatuta agertu zen monolitoko testua, non baitzeuden hiru soldadu alemanen izenak zizelkatuta. Arkeologoak monolitoan arreta jarri zuelarik, arrabots itzela sortu zen, eta zalaparta hark beste arrasto edo geruza bat jaulki zuen harri hartan, testua marra deszifrazinen amaraun nahasi bihurturik. Gero eta abstraktuagoa zen monumentua.

Eta une horretan iritsi gara gu, artistak.

Eraldaketa formala eta metatze ontologikoa

Hasieran esan dugunez, objektu honetatik zera interesatzen zaigu: nola erregistratzen diren haren gainaldean gertaera batzuk, zeinaren katalizatzaile eta lekuko baita, aldi berean. Hala ere, helburua ez da, hainbeste, iraganeko gertaerak berregitea. Funtsean, objektu honen ontologiaren eta haren aldaketa materialen arteko erlazioa da ikertu nahi duguna. Ariketa hau gure burua armatzeko eta, azkenik, artista gisa eraldaketa prozesu horretan esku hartzeko modu bat da.

Hortaz, zer da aztergai dugun objektu hau?

Zalantzarik gabe, definizioa haren erabilera balioaren arabera izango bada, monumentua desagertua dela esan genezake: gutxi gelditzen da haren jatorrizko oroigarriko eginkizunetik. Luzaroan, norbaitek haren letrak pikatu zituenetik, irakurrezin egon ziren tokiko memorian irarri nahi izandako pertsonen izenak ere.

Baina, monumentu bat, haren eginkizunetik harata, eraikuntza kolektibo ukiezin bat ere bada. Hau da, monumentuak monumentu gisa funtziona dezan, beharrezkoa izango da gertaera edo pertsona baten ordezkatzeko material moduan ezagutua izatea. Hala, esan liteke horixe egiten duela bandalizazio batek, objektuak adierazten duen egitura ideologikoa deuseztatzeko asmoa izan arren, berrindartu egiten baitu suntsiketaren eta hondamenaren hizkuntza formaletik.

Horrexegatik da monumentu bat objektu paradoxikoa. Itxuraz, haren asmoa da iraganeko oroitzapen bat betikotzea, baina laburregi gelditzen da interpretazio hori, ez baitu aintzat hartzen monumentua ezartzen deneko testuingurua: espazio publikoan ezarritako monumentu bat lurralde marka bat da gehiago. Espazioaz jabetzeko modu bat da (Santamarina 2016a), eta, alderdi horretatik, erreplika jasotzeko arriskua duen presentzia beligerante bat da. Jabetze eta birjabetze ideologikoko prozesu baten parte izango da, batez ere gatazka politikoko testuinguru batean. Hala, inguruneko giro soziala xurgatzen du eta ingurunea eraldatu ahala eraldatzen da. Atxikita duen balio historiko nahiz kulturala gorabehera, hirugarren balio bat atxiki lekiok, desadostasunarena (Muñoz-Rojas 2016). Eta desadostasun horrek monumentua formalki eraldatzen ez duen bitartean soilik izango da monumentua jatorrian hura eraiki zuen arkitektura ideologikoaren adierazpen.

Eraldaketen poderioz, Urbinako monolitoak galdu egin du oroitzapen funtzioa, baina objektua izan, bada.

Geruzaz geruzaz *desmonumentalizatu* egin dela esan liteke, esanahien gehiegitasun baten bidez. Une hone-tan, monumentua ez da hiru soldadu alemanen zeinua, gerraren ondorengo giro politiko eta sozialaren eta ar-keologoak eta artistak mugiarazten gaituen engranaje historikoaren sintoma baizik.

Monolitoa objektu *aktantea* da oraindik, subjektuak ekoizten eta beste forma batzuetan berregiten jarraitzen du; horren adibide da, esaterako, testu hau bera. Baina, mutazio formal bakoitzean, beste espazio batzuetara ere lekualdatzen da objektua, beste espazio metaforiko nahiz literal batzuetara. Zer tokitan dagoen edo noren eskuetan dagoen, modu jakin batean agertzen da: espazio publikoan, adierazpen elementu kolektibo bat da; zabortegian, zaborra da; eta prozedura judizial batean, froga. Azkenik, objektua aldi berean da hori guztia, lekualdatze prozesua ez baita ordezkatze prozesu bat, kontserbazio prozesu bat baizik. *Mugitzen* den aldi oro, dagoen tokiaren berezko hizkuntzaren berezitasuna gainjartzen zaio objektuari. Metatze ontologiko bat ger-tatzen dela esan liteke, beraz.

Zer paradoero izan lezake, hortaz, objektu nahigabeko honek? Espazio publiko batean, komunitate bati kohe-sioa eman baino gehiago, bere buruari buruzko irudi beti zalantzan jarria inposatzen dio. Baina, bestalde, do-kumentu bat da, materialki erregistratzen baitu komu-nitate batek iraganarekin —baita iraganik ilunenarekin ere— izandako erlazioa. Birformula dezagun, beraz, gal-dera: Nola ondaretu daiteke objektu hau, ideologikoki desaktibatuz?

Puntu batetik bestera aldatzeko ekintza

Galdera horren erantzuna objektua esparru artistikora lekualdatzarekin, edo, beste era batera esanda, itzulpe-narekin lotu liteke. Lekualdatzea baita itzulpen bat ere. Are gehiago: *traducción* hitzaren latinezko jatorriari ja-rraituz, “toki batetik bestera aldatzeko ekintza” edo “le-kualdatzea” adierazten du hitz horrek (Cano 2017, 84).

Has gaitetzen argitzen, hortaz, nola komunikatzen den objektu bat, eta gara dezagun, jarraian, arte garaikidea-ren esparrura lekualdatzeko edo itzultzeko ideia hori.

Walter Benjaminek *Sobre el lenguaje en cuanto tal y so-bre el lenguaje del hombre* testuan adierazitako ideia-aren bidetik, izena atxikitzen diogun orok berezko lengoaia bat du. Hizkuntza bat, esaterako, ez da soilik hizkuntza *horren bidez* edo hizkuntza hori *bitarteko modura* *erabiliz* adieraz litekeen guztiaren adierazpena, baizik, eta hizkuntza *horretan* komunikatzen den horren guztiaren zuzeneko adierazpena (Benjamin 1996). Eta objektue-

tara ere heda liteke ideia hori. Honela ilustratzen du Hito Steyerl artistak: “Telefono bidez komunikatzen den lengoiaiz gainera, telefonoaren beraren lengoiaia dago, nolabait azaltzeko” (Steyerl 2006). Lengoaia mu-tua litzateke gauzen lengoiaia hori, eta forma materiala luke bitartekoa.

Telefonoaren kasuan, jo dezagun dagokien erakundeei deitzen diegula, monolitoaz galdezka. Gizakien len-goiaian gertatuko litzateke informazio truke oro. Aldiz, telefonoaren lengoiaian, deian parte hartzen dugun sub-jektuen arteko distantzia adieraziko luke objektuak bere forman.

Hasieran esan bezala, gure monolitoa harrizkoa da, eta fabrikatuta dago. Harrizkoa izatea ez da halabeharra. Egilearen aukera formal bat da, eta zerikusia du mate-rial horren trinkotasunarekin eta iraungarritasunarekin. Hortaz, haren lengoiaia materialari beste lengoiaia bat, beste asmo bat gainjarri zaio. Monolitoa hainbat len-goiaian komunikatzen ari da aldi berean. Eta Steyerlek dioen moduan, esfera desberdinetan gerta daiteke hiz-kuntza edo lengoiaia horien arteko itzulpena: “Gauzen lengoiaik itzelezko potentzia du, eta gizakienak, berriz, gauzen lengoiaia indar dezake edo botere tresna huts bi-hurtu daiteke. Horrela, sorkuntza baten formaren nahiz boterearen formaren pean gertatzen da itzulpena.” Itzul-pena botere tresna gisa egiten den kasuan, esanahia in-posatzeko tresna litzateke itzulpena. Judizio bat emango luke, zeinak finkatuko bailuke objektua jakintzaren ka-tegoria egonkor batean eta bezatuko bailuke haren esa-nahi potentziala. Ideia hori monolitoari aplikatuta, esan liteke haren lengoiaik gainditu egiten duela asmo mo-numental inposatua, harrizkoa izatea besterik ez baita denboran zehar egonkorra. Ikuspegi horretatik begira-tuta, eduki kontua baino gehiago forma kontua litzateke, nagusiki, itzulpena botere tresna izatearen eta potentzia-la handitzeko tresna izatearen arteko desberdintasuna.

Bereizketa hori tresna baliagarria izan daiteke mo-nolitoa artearen esparrura lekualdatzeko gure asmoa ulertzeko. Nahiz eta bi lengoiaik kategoriatan solido gisa harturik horien arteko dualismoa batzuetan artifiziala gertatzen den, etengabe nahasten baitira biak. Monoli-toaren kasuan, monumentuak eraikitzeko tradizio lu-zearen parte da harria, iraunkortasunagatik eta trinko-tasunagatik. Baina harria non dagoen, ez da beti berdi-na, aldatu egiten da. Ez da berdin mendiaren muinean berezko moduan dagoenean, norbaitek harrobian neu-rrira moztzen duenean edo toki jakin batean ezartzen du-nean, gertaera bat ordezkatzeko. Kontuan hartzea nor-baitek harri hori lekualdatu duela, hau da, dagoeneko

zenbait itzulpen jasan dituela, funtsezkoa da ulertzeko *aktante* gisa zenbaterainoko ekoizpen ahalmena duen.

Walter Benjaminek zioenez, itzulpenetan, hil ondorenera hedatzen da jatorrizko testuaren bizitza. Baina, jakintza sortzeko, itzulpen baten azken buruko asmoa ezin da izan jatorrizkoarekiko antzekotasuna; aitzitik, inguruabar berriei egokitu behar die jatorrizkoaren lengoia: “Biziraupenean —zeina ez bailitzateke izendatu behar horrela, non eta ez duen adierazten gauza bizi guztien bilakaera eta berrikuntza—, eraldatuz baitoa jatorrizkoa” (Benjamin 1971, 132). Hala, sorkuntza ekintzatzat har liteke itzulpena. Itzultzaileak iturriaren forma berritzen du hartzailearentzat, jatorrizkoaz bestelako denbora, gizarte, kultura, espazio edo hizkuntza baldintza batzuetan.

Bandalizazioek objektua berritu duten modua jatorrizko objektuaren itzulpen ez leial modura har liteke, gabetu egiten baitu bere edukiaz. Hala ere, objektua lurralde marka ideologiko modura irauarazten du, akzio-erreakzio logikaren bidez.

Bestalde, objektua arkeologiaren esparrura lekualdatuta, hura dokumentu modura itzulita izango genuke. Arkeologo batek ebidentzia material gisa aztertzen du objektua, haren bidez iraganeko gertaera bat berregiteko. Hala ere, maiz esan ohi denez, diziplina suntsitzailea da arkeologia. Arkeologoak ezabatu egiten ditu lur estratu berrienak, aztertu nahi duen iraganeko estraturaino iristeko. Bazter utzi behar ditu, ezdeuztsat hartuta, objektuaren gainean metatutako geruzak, dokumentu gisa eraginkorra izan dadin eta denbora kapsula modura nolabait funtziona dezan.

Itzulpenen konstelazio honetan, lengoia bereziko esparru bat litzateke artea. Beste esparru batzuetan, hala nola legean edo zientzian, ezinezkoa litzatekeen modu batean heltzen dio objektuari.

Artista gisa garatzen dugun jardunean, forma dokumentala erabiltzen dugu lan metodo gisa. Lehendik badiren dokumentuak geure egin, horiez jabetu, eta artearen esparrura *mugitzen* ditugu. Horregatik har ditzakegu adibide gisa Steyerlen hitzak, lekualdatze jakin hau zertan datzan azaltzeko. Artista haren arabera, artikulazio dokumental batean, gauzen lengoiairekiko konpromisoak “ez du inolako zerikusirik irudikapenarekin, baizik eta gauzek orainean esateko dituzten gauzak aurkeztearekin. Eta hori egitea ez da errealismoa kontua, erlazionismo kontua baizik: gauzek zehazten dituzten erlazio sozial, historiko eta materialak aurkeztea eta, hala, eraldatzean datza” (Steyerl 2006).

Objektuak lekuz aldatze berezi hori, lekualdatze hori, objektu profano bati logika artistiko bat aplikatzea dela esan genezake. Logika bat zeina ez baitago hain lotua zerbait ordezkatzeko duen zeinu batekin, hau da, irudikapenarekin. Gehiago du zerukisia aurrez ekoizita dagoen eta kulturalen dagoeneko finkatutako toki bat daukan zerbaiten adierazpenarekin. Baina artista gisa lantzen dihardugun ekintza performatiboaren bidez, zera berezia eta berria balitz bezala agertzen da. Objektua nahita lekualdatzen da, beraz, hark eragiten dituen esperientzia afektiboak eraldatzeko. Gauza bat kulturalki txertatuta dagoen markoa aldatzen dugu, eta, horrela, hark dituen ondorioak eraldatzen ditugu.

Azken batean, irudizko eta objektuzko adierazpenen bidez, gure burua komunitate gisa imajinatzeko oinarriak eraikitzen ditugu. Gure iruditeria kolektiboko objektuen forma eta konstelazioa aldatzen badugu, orobat eragin dezakegu komunitatearen beraren ideian eta haren etorkizunerako proiektzioan. Eta horretantxe datza, hain zuzen, artearen eraldaketa ahalmena.

Horregatik, Boris Groys artearen kritikari eta filosofoaren hitzetan, teknika partikular modura, egiteko modu espezifikoa modura ikus genezake objektu bat arte garaikidera itzultzeko eragiketa. Aurrerapen teknologikoa hobekuntzaren eta ordezkapenaren logikan oinarritzen da, eta, aldiz, kontserbazioaren eta zaharberritzearen logikarekin lotuta dago teknika artistikoa. “Iraganeko arrastoak orainera eta orainera gauzak etorkizunera daramatzen teknologia bat da” arte garaikidea (Groys 2016).

Batzuetan, gertatutako zerbaiten ikur edo zeinu modura diharduen objektu bat erreskatatzen dugu. Baina, iragana berregin ordeztu, artearen espazioan, zera anakroniko modura erakusten dugu delako objektu hori, denboraren katean —denbora lerro zuzen gisa ulertuta— dagoen tokitik kanpo. Hain zuzen ere, berria balitz bezala aurkezten dugu behin eta berriro, erakusgai jartzen den aldi oro, hura sailkatzeko oinarri linguistikoa eta funtzionalaz gabeturik.

Hala, arte garaikidearen esparruak aldatu egiten du objektuari erakundetik kanpo egozten zaion egiteko historikoa. Orainaren nozioa bera behin eta berriro berriazterta kondentaturik gelditzen da objektua, kategoria horrek duen ezegonkortasunarekin. Iraunkorki definizio egoeran dagoen diziplina bat baita artea. Espazio horretan, beste esparru batzuetara —hala nola, legean edo zientziaren esparruetara— itzultzean edo lekualdatzean ez bezala, kolektibitatean alde aurretik espekulatibo gisa onartutako posizio batetik azter daiteke

objektuaren estatusa. Etengabe sortzen da objektuaren estatusaren beraren gaineko galdera, “arte a ote da hau?”. Baina, artistaren lanarekiko itxurazko axolagabekeriarik haratago, objektu artistikoaren paradoxa halabeharrezko bat ezkutatzen du galdera horrek: objektua benetan ote den oraina adierazteko gai eta, beraz, merezi ote duen berezitzea edo nabarmentzea, etorkizunean toki bat emateko. Hala, bada, arte garaikideak gehiago du baldintza edo egoeratik, definiziotik baino; izan ere, iraunkorki ebatzi gabetzat agertzen den arren, denbora gainditzen jarraitzen baitu objektu artistikoak.

Horregatik esan genezake artelan bat definizioz dela kontestatutako objektu bat. Objektu horrek berak beste esparru batzuetan —hala nola, espazio publikoan edo arkeologia museoan— izango lukeen egoeraz bestela, arte garaikidearen espazioan, esparruak berak zalantzan jartzen du bere baitan biltzen dituen objektuen izaera. Objektu artistikoa bere tranpa agerian uzten duen itzulpen bat dela esan liteke. Objektu kontestatu edo arbuiatu batek kontestatua izaten jarraituko du artearen esparrura itzuliz gero, baina modu berri batean izango da kontestatua, kultura materiala administratzen duten mekanismoak zalantzan jartzearekin lotura duten beste parametro batzuekin, objektuak ordezkatzeko gaituen edo ez alde batera utzirik.

Egiletzaren auzia

Esan dugunez, erakusten den aldiko aktibatzen da objektu artefaktu artistiko gisa. Erakusketa bakoitza itzulpen bat da. Objektua arte modura eguneratzea. Eragiketa horrek luzatu egiten du haren biziraupena eta berritu egiten du orainean atxikitzen zaion egiteko historikoa. Hala, erakusketak eginkizun erabakigarria du objektuaren lekualdatzeko ontologikoan. Ez da artea, artista batek hala ebatzi duelako; aitzitik, berezi moduan erakusgai jartzeko hautatua izan delako baizik. Berriz ere Boris Groysen hitzetan azalduta: “Erakusgai ez dagoen objektua ez da artelan bat; artelan gisa erakusgai jartzeko potentziala duen objektu bat baizik” (Groys 2008, 94).

Artistek lan bat ekoizteko prozesuari ekiten diogun unetik izaten dugu hori kontuan. Alemaniako filosofoak adierazi bezala, dinosauro baten hezurren eta arte garaikideko objektu baten arteko aldea da dinosauroak inola ere ezin zuela jakin bere hezurra noizbait erakusgai jarriko zitzutenik. Aldiz, objektu artistikoari dagokionez, ideia hori sortzetik beretik ageri da haren etorkizuneko eszenatoki posibleen sortan. Artearen instituzioa arautzen duten mekanismoetan sartzeko merkataritza eragiketa irudi lezake. Baina, erakusgaia izateko potentzialtasunaren kontzientzia horri esker, hain zuzen ere,

eraldatu, edo, gutxienez, zalantzan jar dezake gauzen ordena normalizatua.

Dinosauroaren arrastoak herentzia eztabaida ezintzat aintzat hartzen ditu gizarteak. Zalantzarik gabe onartzen da irauan egin behar dutela, dagokion lurraldearen iraganaren parte oso baliotsu gisa. Aldiz, ondare material komunaren bilakaeran modu irregularrean txertatutako objektu bat da artelana. Modu irregularrean txertatzen dela diogu, eragiketaren gaineko gizarte adostasunik bilatu gabe txertatzen delako. Gustu publikoaren kontrara txertatzen da, Boris Groysek dioen moduan (Groys 2016). Izaera ezohiko hori dela-eta, objektu bat artefaktu artistiko bihurtzeko prozesua hutsaltzeko arriskua dago. Baina esan dezagun forma idealean, behintzat, kontrapuntu modura diharduela baliozkotze mekanismo sozial eta akademikoekiko. Ihes egiten du artearen instituziotik kanpo objektuak baliotsu bihurtzen dituen engranajetik, eta kolokan jartzen du engranajea bera. Hortaz, ondare komunaren ideian eta hura eraikitzeko moduetan egiten den esku-hartze modura ikus liteke.

Taldearen adierazpen gisa kontserbatzeko aukeratzen ditugun iraganeko artefaktuen legatua da ondarea. Objektu artistikoari dagokionez, ordea, anbigua da, eta kolokan jartzen ditu adierazpen kolektiboak eraikitzeko engranajeak berak. Baina hori gerta dadin, objektu artistikoak objektuen ordena soziala asalda dezan, sozialki horretarako zilegitutako egitura batean txertatu beharra dauka, auzi publiko bihurtu beharra dauka, nolabait.

Hala, artista garen aldetik, gure lana erakusgai jartzea da gure itxaropena. Baina prozesu hori ez datza objektu bat hautatzean soilik. Erakutsi behar da, gainera, objektu berezi modura; alegia, aintzat hartu behar da nola erakusten den, *displaya* edo objektua bistaratuko duen dispositiboa. Adibidez, ez da gauza bera monumentu nazi bat erakusgai jartzea idulki baten gainean, arasa batean, edo zuzenean lurrean eta buruz behera. Horregatik, Boris Groysen dioenaren ildotik, arte garaikidea erakusketa praktika modura uler daiteke, gaur egun, nagusiki. Hark dioenez: “Gaur egun, ez dago bereizketa ‘ontologikorik’ artea egitearen eta artearen displayaren artean” (Groys 2009).

Jakina, gerta liteke objektua sekula ikusgai ez jartzea, gure tailerreko edo bilduma bateko zulo beltzean galtzea. Norbaitek behin esan zuenez, liburu bat ezkutatzeko modurik onena ez da liburu erretzea, liburutegi bateko apalean gordetzea baizik. Erakusgai jartzea aukera bat da, ez ziurtasun bat, eta, alderdi horretatik, esan liteke artista modura artearen instituzioaren men-de gaudela, neurri handi batean, gure lana amaitzeko.

Instituzioa esaten dudanean, ez dut esan nahi soilik espazio fisikoa, baizik eta ekosistema: gure lana eten-gabe arte gisa erregistratuko duen beste jende *eskudun* batzuek osatutako ekosistema. Instituzioaren engranaje osoak ahalbidetzen baitu —eta ez soilik haren espazio fisikoak— objektu behin eta berriro objektu berezi eta eguneratu modura aurkeztea.

Eskuduntze hitzari arreta eman nahi nioke, iruditzen baitzait erabilgarria izan daitekeela artista modura nola lan egiten dugun ikertzeko.

Lehenik eta behin, ez da halabeharra bi kide izatea, kolektibo izena hartzeko beharrezko gutxieneko kopurua. Besterekin lankidetzan aritzeko interesa —izan beste horiek artista nahiz ez— ezaugarri konstantea da gure jardunean. Are gehiago, artelan batentzat funtsezkoa iruditzen zaigu konplizeak bilatzea. Baina modu asko daude hori egiteko. Lehenik, uler liteke konplizitate hori mundutik bereizteko modu gisa. Kasu horretan, afinitate partekatu horien eskusibotasuna berresteko bide bat baino ez litzateke kidetza, eta horrek gero eta txikiagoa egingo luke artearen mundua. Guk beste bide bat bilatzen dugu. Hain zuzen ere, arte objektuak aukera ematea gero eta konplize zirkulu zabalago bati objektu horretaz birjabetzeko (Van Gorkum eta Jairo 2011).

Arazoi horregatik, egiletzaren nozioa murriztegia gertatzen zaigu maiz. Egokiagoa litzateke egiletza anizkoitzaz jardutea (Groys 2008). Objektua arte bihurtzeko prozesua pertsona talde elastiko batek gauzatuko luke, horien artean gaudela gu ere, artista gisa. Pertsona horiekin guztiakin partekatuko genuke objektuaren interpelazioa eta gure burua objektu horretaz jabetzeko eta zera berri gisa eguneratzeko eskudun sentitzea. Jabetze hori denborazkotasun bati loturiko ekintza performatiboa litzateke. Ikus liteke objektuari buruzko behin-behineko erantzukizuna hartze modura; mailegu modura, nahi bada.

Horixe litzateke objektu artistikoaren agenzia ere. Objektuaren bidez sortzen dira hura inguratzen duen komunitateko subjektuak: artistak, komisarioak, ikuslea, mantentze lanetako langileak edo instituzioa. Jakina, konplizitateak bilatze hori,aldi baterako jabetzeak bilatze hori ez dago instituzioaren esparrura mugatuta. Horren adibide da, hain zuzen, monolitoarekin egiten ari garen proiektuaren kasu berezia. Lan honetan, harriari guk baino lehenago esku hartu duten horiekin guztiakin partekatzen dugu egiletza: monumentua eraiki zuten alemanekin, hura suntsitzen saiatu diren pertsona anonimoekin, hura aztertu zuen arkeologoarekin, haren eszenatokia eraldazi zuen familiarekin, etab.

Baliteke nahi gabeko konplizeak izatea, baina guztiok batzen gaitu objektuaren lengoaiarekiko inplikazioak. Lehen esan bezala, prozesu metakorra da: objektuaren jabetze bakoitza hartan erregistratuta geldituko litzateke, ezinbestean, hari atxikita. Hau da, objektu hau, erakusgai jarritz gero, objektu artistikoa litzateke, baina aldi berean litzateke, halaber, monumentu nazi bat, dokumentu arkeologikoa, gainalde kontestatu edo arbuaitua edo harresi baten parte den harri bat.

Erakusketak artearen ekoizpenean duen egitekoaren garrantzia kontuan hartuta, galdera sor daiteke ea museo batek, adibidez, erakusgai jar lezakeen objektu bat arte modura, baina artistak esku hartu gabe. Azter dezagun gaia adibide zehatz baten bidez.

2016ko urrian, lan bat egin genuen: mailegu eskari bat egin genuen, Iruña-Veleiako ostrakak Artium Arabako Arte Garaikideko Museoa erakusgai jartzeko. Pieza horiek ehunka zeramika zati erromatarren multzo bat osatzen zuten, zeinetan inskribatuta baitaude eguneroko bizitzako jardueren irudiak eta latinezko testuak, baita euskararen bertsio goiztiarra irudi lezakeen hizkuntza batean idatzitako esaldiak ere. Multzo ikusgarria izan arren, piezek 10 urte zeramaten kutxetan zigitatuta, Arkeologia Museo Probintzialean. Adituen batzorde batek haien egiazkotasuna zalantzan jarri eta arkeologo taldeko hiru kideren kontrako prozesu judiziala abian jarri zenetik inork ezin izan zituen haiek eskuratu.

Guk proposatzen genuena zen piezak 400 metro mugitzea, hain zuzen ere, museo batetik bestera dagoen tartea.¹ Lekualdatze kontzeptual modura ikusten genuen mugitze hori; lekualdatze kontzeptual bat, zeinak alda baitzezakeen, behin-behinean, piezen estatutua, objektu arkeologiko izatetik objektu artistiko izatera igaroko bailirateke. Uste genuen aldaketa horrek bide emango zuela eztabaidaren korapiloa askatzeko eta faltsua-egiazkoa bikoiztasunetik haratagoko esparru batera eramateko. Arte Garaikideko Museoaren esparrura; izan ere, Arkeologia Museoa bestela, hura ez zegoen behartuta piezen estatus historikoa zehaztera, eta, hortaz, publikoaren beraren esku utziko zuen piezen gaineko judizio estetikoa. Horrela, orobat aldarrikatu nahi genuen Arte Garaikideko Museoa objektuen estatus zehaztugabea kolokan jartzeko eta berraztertzeko instituzio goren gisa. Azken batean, ondare deseroso bati buruz espekulatze espazio ireki eta inklusibotzat aldarrikatu nahi genuen artearen espazioa.

1. *Mailegu eskaera* 2016an egin zen, Proklama programaren zortzigarren edizioan. Programa hori Azala Kreaio Espazioak antolatzen du, Arabako Arte Garaikideko Artium Museoarekin lankidetzan, eta hainbat tailer eta topaketa biltzen ditu.

Eskaria nahiko sinplea izanik ere, Eusko Jaurlaritzak ezekoa eman zion. Hala, ekitaldia hasteko datan, erakusgai jartzeko eskatutako 900 piezetatik bakar bat ere ez geneukan. Nolanahi ere, ezin esan daiteke proiektuak huts egin zuenik. Egitasmoa abian jarri genuen unetik beretik kontuan hartu genuen piezak erakusgai jarri ezin izateko aukera hori. Administrazioarekiko elkarrizketa prozesua argigarria izango zen ondareztat hartzen dugun horren ikusgarritasun eta ikusezintasun politikoei dagokienez. Iñaki Martínez de Albéniz soziologoaren eta proiektuaren konplizearen hitzetan: “Michel Foucaultek ondo ohartarazi zigan moduan, ikusgarritasunen arteko lehia da modernitatea: zerbaite ikusezina baldin bada, kasu honetan ostrakak, beste gauza batzuk ipintzen dira ikusgai. Kasu honetan, mailegua ez onartzea, objektua garraiatzen ez uztea oinarritzko baldintza da beste premiazko pentsamendu-frekuentzia batera igarotzeko. *Mailegu eskaera* proiektuak, modu paradoxikoan, eska dezake fetitxerik gabe egin dadila guztia hemendik aurrera: ‘ez utzi ostrakak’, hara hor zer eska diezaieketen hurrena artistek agintari honezkerok aski harrituei” (Martínez de Albéniz 2017, 72).

Mintegi bat antolatuta genuen, zeinetan gonbidatu baikenuen konplize talde bat piezen absentsia eta haiekin erakusketa egiteko ezintasuna aztertzea. Azkenik, argitalpen bat osatu genuen gogoeta haiekin, erakusketa-rako eskuliburu gisa erabil litekeena, gobernuak inoiz iritzia aldatuz gero.

Une horretan, galdera hauxe sortu zen: ba ote luke zentzurik Arte Garaikideko Museok Iruña-Veleiako ostrakak erakusteak, gu gabe, hau da, erakusketa hori Iratxe eta Klaasen lan artistikoa izan gabe?

Galdera horren erantzuna rolen banaketa estrategikoarekin lotu liteke. Arte garaikideko museoak ordezkari-tza politiken ardura duten erakunde publiko guztiak biltzen dituen sare administratibo eta politiko baten parte da. Baina, beste museo batzuez bestela, arte garaikideko museoak ez dihardu, bere forma idealean, behintzat, politika horien bideratzaile gisa, euste horma gisa baizik, leungailu gisa baizik, nolabait esateko, objektu bat politika horiekiko autonomia den esparru batean erakusgai jar dadin.

Esan dudanez, artelana ez da gizartearen kultura materialaren ordezkari, gustu publikoaren kontrara egiten baita; baina ez du ordezkaten, halaber, artelan hori erakusgai jartzeko zentroa. Akordio sozial inplizitua bat dago, zeinaren arabera ulertzen baita arte garaikidearen esparruan adierazten den orok ez duela zertan irudikatu edo ordezkatu erakundearen jarrera ofiziala.

Aldiz, instituzioari dagokio dibergentzia adierazteko aukera emango duen salbuespeneko espazioa babes-teko ardura. Baina hori egiteko, ezinbestekoa du objektuaren erantzukizun moral eta estetiko artistaren gain uztea.

Hortaz, artearen instituzioak artistaren bidez baino ezin du erakutsi logika artistikoa aplikatu zaion objektu bat. Artista da objektu baten itzulpena kontzeptualki nahiz praktikoki babesten duen irudi bakarra, instituziotik kanpo litzukeen mendekotasun politiko eta administratiboetatik aske.

Jakina, instituzioaren bertsio ideal batez ari naiz. Ezin konta ahala kasutan ikusi izan da nola gainditu duten zuzendari edo politikariek beren jurisdikzioa eta eragin duten artistarenean. Artearen esparruko eskandalurik handienak eskumenen nahasmen horretatik eratorriak dira, hain zuzen ere: objektu artistikoen salbuespeneko espazioa urratzetik eratorriak. Azken batean, gure proposamenaren oinarria da instituzioa haren forma idealean *praktikatzea*, jarduerak berak errealitatean eragin dezan itxaronez.

Jatorrizkorik gabeko kopia

Lortu dugu silikonazko moldeak askatzea, eta, halaxe, agerian uztea, berriro, harrizko jatorrizko gainaldea. Zulo beltz bat da monolitoa: zulo beltz bat, zeinak xurgatzen baititu bidean harekin topo egin duten ideologia guzti-guztiak. Kontua ez da gatazkaren irudikapen gisa funtziona lezakeela, baizik eta gatazka *harengan* agertzen dela.

Baina halaber du estatus ambigua, zehaztugabea baita datu gisa. Jasan dituen esku-hartze guztiak direla medio hondatuta eta abandonatuta egon arren, itxuraz, bizirik dirau egiazko jatorrizko gisa duen balioak. Ondaregarria da oraindik, potentzialki. Alderdi horretatik, adierazgarria da hiru alemanen izenen testua pikatuta agertu eta egun batzuetara Josu Santamarina arkeologoak utzikeria instituzionalaz sarean egindako salaketa: “Denbora asko da Gerra Zibilaren eta frankismoaren ondare arkeologikoarekin lanean dihardugunok bi gauza aldarrikatzen dihardugula: alde batetik, ondare ahaztu eta hauskor hori aztertzeke eta ikusgai egiteko esku-hartzeak gauzatzea; eta, bestetik, interesa adieraztea ondare horrekiko, interesa izatea hura ‘babesteko’ edo, gutxienez, haren existentziaz ohartzeko. Eztabaidagai da frankismoaren paisaia sinbolikoarekin (edo Garaipenaren Paisaiekin) zer egin; baina, itxuraz, auzia memoria historikoko batzorde ez biziki aktiboen esku uztea edo, besterik gabe, aintzat ez hartzea da administrazio publikoaren jarrera” (Santamarina 2017).

Harik eta, orain hilabete batzuk, moldea egin ondoren, Alemanen Kanposantuko monolitoa guztiz desagertu zen arte. Egunkarian argitaratutako artikulu batek zioenez, Legutioko Udalak Memoria Historikoaren Legea aplikatu, eta monolitoa kendu zuen (Martínez Viguri 2018).

Hura egondako tokian, garai batean monolitoari eusten zion harri leuna besterik ez zen gelditu. Ez da hutsune bat baino, Arabako Lautadaren mugan mendikate baten oinetan dagoen baratze bateko harresian. Eta, laster, landareak hazi eta harriak utzitako hutsunea bere egiten dutenean, inor ez da, akaso, monumentuaz gogoratu ere egingo.

Hala, bada, monolitoaz gelditzen den ebidentzia material bakarra gure tailerreko silikona bigunezko molde bat da. Esan liteke sintoma bat dela une honetan. Hitzaren greziar jatorriaren hitzez hitzeko itzulpena joz gero, *aldi berean gertatzen den fenomeno*a da sintoma. Alegia, esan nahi dut objektua, sintoma gisa, hautemate bati lotuta dagoela, eta, hala, errealtatearen paralelo funtzionatzen duela. Jatorrizkoarekiko modu autonomoan adierazten da moldea, eta esan dezakegun gauza bakarra da erreala dela, existitzen dela. Baina ezin egiazta dezakegu haren egiazkotasuna, desagertua baita jatorrizkoa. Sintoma zeinutik bereizten da, sintoma datu egiaztagarria ez den heinean. Sintoma gehiago da, nolabait, protozeinu bat, zeinuaren aurretiko zerbait, aukera gisa.

Harria gure adimenean kokatzen da, zain, gure eskuhartzea xurgatzeko prest. Lana amaitu arteko tartean, zenbait auzi argitu behar ditugu, formalak, estetikoak eta kontzeptualak. Batzuk dagoeneko aztertu ditut hemen, baina beste batzuk gelditzen dira; beren testu propioa mereziko luketen batzuk, horien artean. Adibidez, zer zeregin du monolitoaren karga semantikoan hura berreraikitze prozesu artisauak? Edo zer ondare estatu izango du gure jabetze artistikoak?

Arte garaikidearen espaziorako itzulpenaren ibilbidea ez da koherentea, eta hutsuneak ditu. Harriaren gainalde pitzatu, gorabeheratsu eta hautsiaren legez, zeinak baitihardu,aldi berean, inguruko lurraldearen eta eszenatoki horretan gertatzen diren giza historien isla modura; eta are, oraindik kontatzeko dauden historien isla modura ere.

ITURRIAK

2001: A Space Odyssey

(1968). Stanley Kubrick zuzendariaren filma. AEB: Metro-Goldwyn-Mayer.

Benjamin, Walter

(1971). "La tarea del traductor" [1923], *Angelus Novus*. Bartzelona: Edhasa.

(1996). "On language as such and on the language of man", in M. Bullock eta W. M. Jennings (arg.) *Selected Writings Vol 1. 1913-1926*. Cambridge, MA: Harvard University Press (Belknap), 1996, 252.-263. or.

Cabello, Andoni

(2004). *La plaza de Urbina. Una biografía de Iñaki Ormaetxea*. Tafalla: Txalaparta argitaletxea.

Cano, Harkaitz

(2017). "Lekuz aldatu, lekura itzuli (Trasladar es traducir)", in Klaas van Gorkum eta Iratxe Jaió (arg.), *400m. Iruña-Veleiako ostrakak, eta arkeologiatik arte garaikidera doan bideari buruz*. Maastricht: Jan van Eyck Academy, 2017, 79.-94. or.

González Mangada, Mariano

(1994). *Diario del Chozo de Boletes*. 94ko uztaila.

(1995). *Diario de la Aguja*. 95eko uztaila.

Groys, Boris

(2008). *Art Power*. Londres: The MIT Press.

(2009). "Politics of Installation", *E-flux online journal* #02 (January 2009). Hemen eskuragarri: <https://www.e-flux.com/journal/02/68504/politics-of-installation/> (2019ko maiatzean kontsultatua).

(2016). "The truth of Art", *E-flux online journal* #71 (March 2016). Hemen eskuragarri: <https://www.e-flux.com/journal/71/60513/the-truth-of-art/> (2019ko maiatzean kontsultatua).

Hala Bedi, erredakzioa

(2017). "Tapan las inscripciones del 'Monumento a los caídos de la División Navarra' de Legutio y la 'Lápidas en recuerdo a tres militares alemanes' de Urbina". Hala Bedi Irratia (2017ko abenduak 18). Hemen eskuragarri: <https://halabedi.eus/tapan-las-inscripciones-del-monumento-los-caidos-de-la-division-navarra-de-legutio-y-la-lapida-en-recuerdo-tres-militares-alemanes-de-urbina/> (2019ko apirilean kontsultatua).

Intxausti, Aurora

(1991). "Mueren tres miembros del 'comando Donosti'en un tiroteo con la Guardia Civil en San Sebastián", *El País* egunkaria (1991ko abuztuak 18). Hemen eskuragarri: https://elpais.com/diario/1991/08/18/espana/682466407_850215.html (2019ko apirilean kontsultatua).

Latour, Bruno

(2008). *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires: Manantial.

Martínez de Albéniz, Iñaki

(2017). "Laurehun metro", in Klaas van Gorkum eta Iratxe Jaió (arg.), *400m. Iruña-Veleiako ostrakak, eta arkeologiatik arte garaikidera doan bideari buruz*. Maastricht: Jan van Eyck Academy, 2017, 69.-77. or.

Martínez de Guereñu, X.; Santamarina, J.; Urrutxua, A.

(2016). *Patrimonios en conflicto. Una polémica ruta por los paisajes de la Legión Cóndor en el País Vasco*. [Master Amaierako Lana]

Martínez Viguri, José Ángel

(2018). "Legutiano completa la retirada de la simbología franquista de su municipio". *El Correo* egunkaria (2018ko maiatzak 30). Hemen eskuragarri: <https://www.vitoria-gasteiz.org/docs/a25/000000000/000569000/569336.pdf> (2019ko apirilean kontsultatua).

Muñoz-Rojas, Olivia

(2016). "La memoria en los monumentos", *El País* egunkaria (2016ko apirilak 12). Disponible en: https://elpais.com/elpais/2016/03/21/opinion/1458563323_963221.html (2019ko apirilean kontsultatua).

Santamarina, Josu, eta Herrero Acosta, Xabier

(2016). "¿Qué hace una estela nazi como tú en un pueblo abertzale como este? Los vestigios materiales de la Legión Cóndor en el País Vasco". *La Descomunal, Revista Iberoamericana de Patrimonio y Comunidad*. SOPA16 aktak (2016ko martxoa), 161.-172. or.

Santamarina, Josu

(2016a). "Canciones para después de una guerra. Arqueología y conflicto en el País Vasco Contemporáneo". IX Jornadas de Jóvenes en Investigación Arqueológica. Santander, ekainak 8.-11.

(2016b). "Historia de una estela alemana o la Guerra Relámpago nació en Urbina (I)", *Arqueología de la Guerra Civil Española*. Hemen eskuragarri, online: <https://guerraenlauniversidad.blogspot.com/2016/04/historia-de-una-estela-alemana-o-la.html> (2019ko apirilean kontsultatua).

(2017). "Tras la estela nazi... destrucción, memoria y urgencia", *Arqueología de la Guerra Civil Española*. Hemen eskuragarri, online: <http://guerraenlauniversidad.blogspot.com/2017/01/tras-la-estela-nazi-destruccion-memoria.html> (2019ko apirilean kontsultatua).

Steyerl, Hito

(2006). "El lenguaje de las cosas", European Institute for Progressive Cultural Policies [online]. Itzulpena: Marcelo Expósito. Hemen eskuragarri: <http://eipcp.net/transversal/0606/steyerl/es> (2019ko otsailean kontsultatua).

Susir600

(2010). "El Orgullo de Urbina, la vergüenza de España", Asociación de Suboficiales de las Fuerzas Armadas. Foroa hemen eskuragarri, online: <http://www.as-fas.es/Foro/index.php?topic=1842.0> (2019ko apirilean kontsultatua).

Van Gorkum, Klaas, eta Jaio, Iratxe

(2012). "Conversación con Leire Vergara", in Miren Jaio (arg.), *Complicidades = Konplizitateak = Complicities*. Vitoria- Gasteiz: Eusko Jaurlaritzaren Argitalpen Zerbitzu Nagusia, 4.-29. or.

(2018). "La ruta más larga. Un traslado de significado", *Arqueología de la Guerra Civil Española*. Hemen eskuragarri, online: <https://guerraenlauniversidad.blogspot.com/2018/11/la-ruta-mas-larga.html> (2018ko azaroaren 8an kontsultatua).