

ANÓNIMA

TXUSPO POYO

ERAKUSKETA - EXPOSICIÓN - EXHIBITION

19 OTSAILA > 17 MAIATZA 2026
FEBRERO > MAYO
FEBRUARY > MAY

Bilbao

urbegi

AZKUNA
ZENTROA
ALHÓNDIGA
BILBAO

Jakintza anonimoei buruzko litezkeen historiak

Álvaro de los Ángeles

Hura ere —gure emakume ezezaguna— orain arte aztergai izan ditudan emakume haien guztien ondorengotzat hartu beharko nuke, eta ikusi zein ezaugarri eta muga jaso dituen oinordetzan haiengandik.¹

Virginia Woolf

Le texte est un tissu de citations, issues des mille foyers de la culture.²

Roland Barthes

Experience runs over us like a steamroller, and only years later, if at all, do we understand what has happened. Fiction offers a far deeper factual, psychological, and moral comprehension than reality itself.³

Ursula K. Le Guin

I

Litezkeen historiak

Lan-metodologiak obren eta egiletzaren elementu bereizgarri eta katalogatzaile gisa aintzat hartuko lituzkeen artearen historiak ez lituzke kanpoan utziko kategoriak, ezta, jakina, zerrendak, aurkibide onomastikoak edo erreferentzia bibliografikoak ere. Kontuan hartuko luke, halaber, denbora-lerroa, datu pertsonal, kolektibo eta estilistikoek bat egin eta elkar gurutzatuko luketen kronologia gisa ulertuta. Artearen historia hori artearen historia asko lirateke. Saihestuko luke izatea bat eta bakarra, hegemonikoa, toki berezi hori zeinetara iritsi nahi izango bailitzateke grinaz eta handinahikeriaz, bihurtzeko ibilbide oparoaren eredu, jenio sortzailearen eredu eta, azken batean, etorkizunean txertatutako pertsonaia.

¹ Virginia Woolf, *Gela bat norberarena*, consonni, Bilbo, 2001. Itz.: Maria Colera Intxausti.

² Roland Barthes, «La mort de l'auteur», hemen: *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Seuil, Paris, 1984, 63-69 or.

³ Ursula K. Le Guin, “Things Not Actually Present: On *The Book of Fantasy* and J. L. Borges”, hemen *The wave in the mind: talks and essays on the writer, the reader, and the imagination*, Shambhala Publications, Boston, 2004.

Are gehiago, saihestu ahal izango lirateke artearen historiak berak; baina ez haiek desagerrarazi nahi izanagatik –desmemoria baita oraintxe gutxien komeni dena–, baizik eta zentzurik ez duelako haien espezializazio nekagarri eta ez-eraginkorrak, obsesio horrek zeinaren arabera berrikuntza soil-soilik onartzen baita lehendik existitu bada edo hari buruz norbaitek aurrez hitz egin badu –zeina baita kontraesana– edo ezinbestean, berrikuntza oso eraldatzailea izanik onartu beharrekoa bada, errealitateko materialak aldatzean orobat eskatzen delako aldatzea hura izendatzen duen hizkuntza eta onartzen duen kodea ere. Are ez-eraginkorragoa eta sinesgaitzagoa da, gainera, handik denbora batera sortua edo berregina bada –birbisitua esan ohi da–, abiapuntu hartuta izate edo egote gisa onartu ez zen edo zegoenik eta zenik ikusi ere egin ez zen horren absentsia nabarmenak. Bere garaian ulertu ez zituzten jendeez, prekaritate ezinbestean hilgarritz, indar atzerakoiek adimen eta gorputz deshinibituen kontra erabilitako boterearen zantzu ukaezinez beteriko historia.

Beharbada, historiatu liteke erakusketa bat egiten den bezala, artisten praktikarekin eta presentziarekin, denbora gutxian behin birfundatzen diren oinarriekin, onartuta diskurtsoa ez finkatzeak ez duela diskurtso hori ahultzen eta finkatu behar dena bilaketa-prozesua bera dela, proiektuaren nozioa bera, ikaskuntza jarraituaren berezko sentsazioa. Artearen historia horiek orobat lirateke artearen maisulanen aurkako historiak, protagonismo guztia emango lieketelako beren praktika ikerketa-adibidetzat hartzen duten metodologiei. Historiatzea, are idazten den bezala testu bat aipu posible guztiak entseatzeko dituen eta horiez guztiez jabetzen dena, aurrera eta atzera egiten duena, enuntziatzen duena eta dena eraldatzeko irrikarik galtzen ez duena, askorik eraldatzeko ahalmenik ez edukita ere. Irmotasunez zalantzan jartzen duena bere formatua, baina irmotasun berberaz defendatzen duena bere funtzioa.

Egiteko modu hori, metodologia *sui generis* hori, zer egin eta nola egin, baina, batez ere, *nola* egin erabakitzeke arduraren teknologia sortzaileei ematearen kontrakoa litzateke guztiz. Hemen aldeztu den metodo horrek zera egiten baitu: prozesuaren faseak baliozkotu topaketa propio modura, topaketa horrek barne duela materialen erresistentzia, eta ez haien erabateko erresistentzia-galera, informazioa sartzen denean eta *leundutakoaren* edo *likido den horren* erreinuan ez beste inon nabigatzen duenean. Material gisa hartzen dugu euskarri, teknika, bitarteko... konkretuen nahiz abstraktuen sorta zabal bat; baina baita immaterialak ere, simbolikoa den hori, are «diharduen» hori, zeinaren egitea histen baita airean baina gelditzen memorian.

Pobrezia guztiz berri bat jausi da gizonaren gainera,
teknikaren garapen izugarri horrekin batera.⁴

Walter Benjamin

Datuen lausotasunaren eta datuak erabiltzen dituztenen itzalen artean, praktika artistiko batzuk azalera ateratzen ari dira, egoerari buru egitera erabakita. Sareen sare bat sortzeko prest; funts propioak eta gainerakoengandik maileguz hartutako jakintzak baliatzen dituzten praktikatzaileen komunitate bat sortzeko prest. Irmo kokatuta daude *erreal* den horren esparru anitzetan; *errealaren* kontzeptua indarrez berragertu zen XX. mendearen azken herenean, eta berriro definitu zen orduko testuinguru aldakorrean. *El retorno de lo real* liburuan, Hal Foster-ek zenbait saiakera bildu zituen, eragin handia izan dutenak harrezkeroko praktika artistikoan eta gogoeta estetikoan. Alde batetik, 1960-1990 hamarkaden arteko arte garaikidearen zantzu nagusiak biltzen ditu; bestetik, iragartzen eta aditzera ematen du nondik nora ibiliko diren XX. mendearen amaieran eta XXI.aren hasieran arlo soziala gaitzat duten zenbait joera, erreal den horri buruzko ikuspegi berri batetik. Bildumaren izenburu bereko saiakeran, «errealismo traumatikoaren» kontzeptua aztertzen du Foster-ek, surrealismotik hasi eta Pop artera (baina bereziki oinarrituta Andy Warholen obraren eta bizitzaren parte batean), lotura eginez Lacanen *El inconsciente y la repetición* mintegiarekin. Mintegi horretan, filosofoak adierazi zuen kezkatuta zegoela «erreal den hori traumaren terminoetan definitzeko moduari buruz»⁵. Foster-entzat, «traumaren teoria, Lacanengan, ez dago poparen eraginpean», «Baudrillard eta konpainiarengan» dagoen bezala (simulakroaren teoria dela-eta); aitzitik, «surrealismoak informatuta» dago⁶. Eta zera eranstean du Foster-ek: «Mintegi honetan, Lacanek zera traumatikoa definitzen du erreal den horrekiko topaketa hutsegin modura. Hutsegina den heinean, ez dago irudikatzerik erreal den hori; errepikatu besterik ezin daiteke egin, are gehiago: errepikatu egin *behar* da.»⁷. Irudikapenaren eta errepikapenaren arteko diferentzia *traumatiko* horri helduta aztertzen ditu Foster-ek Warholen serieak, non elementu bat (aulki elektrikoa, Marilynren irudiak, Campbell potoak...) aztertzen baita errepikapen produktibo baten oinarri modura. Aukera ematen digu, halaber, arte garaikideko seriearen kontzeptuari buruz gogoeta egiteko; ez elementu bera errepikatzearen ikuspegitik, baizik eta gai beraren arlo, sekuentzia, seriazio eta abar desberdinak erlazionatzeko behararen ikuspegitik.

⁴ Walter Benjamin, «Experiencia y pobreza», hemen: *Discursos interrumpidos I*, Taurus, Madril, 1973. Itz.: Jesús Aguirre.

⁵ Hal Foster, «El retorno de lo real», hemen: *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Akal, Madril, 2001, 134. or. Itz.: Alfredo Brotons Muñoz.

⁶ *Ibid.*, 136. or.

⁷ *Idem.*

Nolanahi ere, liburuki horretako testuen artean, «El artista como etnólogo» da orainaren azterketaren adibide izaten jarraitzen duena –orduko orainarena, noski, eta baita gaur egun alderdi sozialak baldintzatutako proiektu artistiko gisa formalizatzen denaren parte batena ere–. Bertan, Walter Benjaminen «El autor como productor» testuraino atzera egin zuen Foster-ek, handik aurrera begiratzeko. Benjaminek Paul Kleeren *Angelus Novus* obraren analisiarekin eta «historiaren aingeruaren» bere definizioarekin egin bezala ziharduen, nolabait. Estatubatuar teorialaria ere aurrerantz zihoan, burua iraganera jiratuta; «atzekoz aurrera» historiatzen ari zen. Eta ilustratzen zuen bere analisiaren garaikide ziren eredu paradigmaticoekin, Artearen histori(ar)en ezinbesteko obra bihurtuak dagoeneko: Renée Green *Import / Export Funk Office* bulego multimedia (1992), non trukutzen baitira jakintza afro-amerikarrak eta germaniarrak, ezkutukoak edo jazarriak, gonbidapenean agertzen diren Angela Davisen Theodor Adornoren erretratuetan laburbilduak; Lothar Baumgarten *Asmakizun amerikarra* (1993); Fred Wilsonen *Museoa induskatzen* (1992); Silvia Kolbowskiren *Katalogotik handitua* (1990); Mary Kellyren *Historia* (1989), eta 1960ko eta 1970eko hamarkadetako obrak eta egileak, hala nola Martha Rosler, Robert Smithson, Hans Haacke eta Dan Graham...

Guztiak dira geruza anitzeko proiektu *artistiko-etnologikoei* heltzeko modu desberdin baina elkarri loturikoen adibide; eta orobat aurki ditzakegu Poyok baliatzen dituen topaketa-prozesuetan eta metodologietan⁸. Poyoren kasuan, pose hutsalen erabateko absentsian; objektuen, haien materialen eta haien funtzioen bidez egindako eraldaketa poetikoetan –adibidez, 2009an zehar Amnistiaren Aldeko Batzordeen itsulapikoetan bildutako legezko erabilerako txanponak galdatuz egindako kanpaia; artistaren amaren aliantzatik ateratako urrezko haria; meteorito baten burdina galdatuz egindako diapasoia...–. Baita herri-kulturetatik eratorritako elementuen eta munduaren funtzionamenduari buruzko datu eta informazioen arteko nahasketa produktiboan ere. Adibide argiak dira erakusteko nola eraldatzen duen arteak bere testuingurua, objektuen hasierako funtzioa desbideratu eta haiek pieza poetiko bihurtzeraino, izan pieza horiek funtzio zehatz bat nahiz ez. Izan ere, Poyoren lanean, gauza preziatua da objektuen bizitza, baita materialen aukera eta haiekiko errespetua ere. Esan liteke aurretiko ikerketa- eta azterketa-prozesuek, aurre-ekoizpenarenak eta kudeaketarenak bezala, xede dutela haren obren azken presentzia zaintzera, itxura eta egiaztapen fisikoari dagokienez, materialtasunaren eta formari dagokienez, jatorrizko funtzioari eta ondorengo disfuntzio objektualari eta, beraz, artearen helburu (ez)erabilgarriari dagokienez.

⁸ Dualtasun horri buruz, irakurri argitalpen honen erdiguneko elkarrizketa.

Foster-ek bildutako saiakeren garaikide izan zen dokumenta X erakusketa (1997), Catherine David komisarioak gidatua, eta, bere ibilbidean, saihesbide hura bera hartu zuen, jarduera dokumental eta artxibistikoetara bideratua; ibilbide hartan, espazioa eta arkitektura⁹ ere garaikidetasun gero eta konplexu baten poliedroaren parte ziren, baita, garaikidetasun haren lekuko izanik, haren zeharkakotasunari ez ikusiarena egiterik ez zeukan arte baten parte ere. Emakume bat artearen arloko bere garaiko ekitaldi erabakigarrienaren «zuzendari artistikoa» izan zen lehen aldian, hasierako «d» letra beltzera eta haren gainean jarritako «X» letra laranja batera mugatu zen dokumentaren logoa. Bi jolasek, enuntziatiboak (hamargarren edizioa) eta kolokan jartzearenak (erakundea ezabatuta, baina baita orainaren eta etorkizunaren ezezaguna ere) bat egin zuten XX. mendeak 2000. urte mitikoranzko eta haren *efekturanzko* gainbehera bizkorra hasi zuenean. Internet hedatzen hasiberri zen garai hartan, informazioa sortzeko eta komunikatzeko –eta gure artean komunikatzeko– moduan aldaketa sakonak gertatzen ari ziren garai hartan, globaltasuna ez zen jada etorkizunari buruz hitz egiteko modu huts bat, gizateriaren parte handi batek desira zuen igurikapen komun eta berehalakoa baizik. Marka ageri zen bezala zenbait zentzu atxikita zituela inprimaturik, dokumenta X erakusketaren liburu teorikoan ere hitz-jolasa egin zuten *Politics – Poetics* hitzen artean; kasu horretan, «e» letra gainjarri zitzaion oinarritzko hitzaren «li» silabari. Hortaz, itxuraz, argi eta garbi aditzera eman nahi zen poetikoa den horren, politikoa den horren edo haren ekintzaren rol nagusiaren artean poetikoa zen hori azpimarratzen edo nabarmentzen zuela, eta horrek aldi berean ziharduen posizionamendu sozial, estetiko eta identitario modura.

Era berean, bazirudien enuntziatu nahi zela ezen goiburu horietako hitz- edo zeinu-jolasak ez zirela jolas soilak, baizik ofiziala den hori iraultzearen eta hari begi kritikoez begiratzearen aldeko apustua; dekoratua atzealdetik inguratzearen aldeko apustua, egiaztatzeko zer materialez egina zen egitura, eta, horrela, bota beharreko hordagoak botatzeko eta egin beharreko aldaketak egiteko. *Atzerako perspektibak* kontzeptuak aditzera ematen zuen nola heltzen zion dokumentak XX. mendearen amaierari bi angelutatik. Alde batetik, berraztertuz gerran azpiratua izanik ere Alemania gerraondoko mirari ekonomikoaren oinarriak finkatzen hasita zegoen garaian sortutako kultura-erakundearen aurretiko edizioak [«memoria,

⁹ Hauxe idatzi zuen Catherine Davidek dokumenta X erakusketaren *shorti guide*aren sarreran: «That said, the city and urban space in general —its circumstances, its failures, its architectural, economic, political, and human projects, its conflicts, and the new cultural attitude and practices to which it gives rise and which it spreads throughout the world— now clearly appears as the privileged site of contemporary experience. In these respects, Kassel today, at its own scale, in its singularity as well as its archetypes, can be regarded as “exemplary”». Catherine David, *documenta X short guide*, documenta eta Museum Fridericianum Veranwaltungs-GmbH, Kassel 1997, 11. or.

hausnarketa historikoa, de-kolonizazioa eta Wolf Lapeniesek “des-europeanizazio” deritzona¹⁰]; eta, bestetik, «komunismoaren kolapsotik eta merkatuko legeen inposizio basatitik eratorritako “gizarte fraktalen” (Serge Gruzinski) baitako identifikazio post-arkaiko, post-tradizional eta post-nazionalen prozesu konplexuak»¹¹. Orain irakurrita, sarrera horrek are indar handiagoa du, hala izan balezake, eta adibide paradigmatico modura erakusten du diskurtso propio baten lanketaren jatorria eta helmuga nola den beste esparru batzuekin batera bizi gabe ezer existitzen ez den erreferentzia gurutzatuen testuinguru bat.

Erreala den hori eta *dokumentala* den hori hurrenez hurren pentsatzeko eta adierazteko modu horiekin batera forma hartzen dute Txuspo Poyoren proiektuek, edo, nahiago bada, horietan egokitzen dituzte beren postulatuak eta eskaintzen zaizkie publikoari eta arlo publikoari. Iturri desberdinetatik datoz, eguneroko bizitzatik ateratako erreferentzia materialen eta fisikotasuna pentsatzeko beste modu sinboliko batzuen arteko forma konbinatuak hartzen dituzte; aurkitutakoarekin eta arrunta denarekin jolas egiten duen baina berria dena erakusteko eta, are, zaharra dena islatzeko modu berriak pentsatzen dituenaren asertibotasunarekin inposatzen den pentsamendu bisual baten eredu dira. Zaharra denaren eta berria denaren gaineko eztabaida historiko materialista horrek gutxitan ibilitako ekintza-eremu bat aurkezten du geruza anitzeko pieza hauetan; gutxitan ibilia, eraginkortasuna egiaztatzen duten lotura inprobableen arteko lotura komun bidez funtzionatzen duelako, zentzu edo funtzio zehatzik ez duten egitura hutsen sasitza bat garbituz. Poyoren proiektu bakoitza mundu txiki bat da; mundu txiki bat, eratoritzen dena autoktonoa denaren eta adoptatua denaren arteko konbinaziotik, eta, hain zuzen ere, besterena eta norberarena zer den erabakitzearen konplexutasunetik.

II

Jakintza anonimoak

Nire burua akusatzen dut, azkenik, imajinatzeaz erresistentzia-moduak besteekin batera; baita jakitun izateaz ere honek guztiak *wishful thinking* itxura duela, esateaz ahitu baino ahituago dauden izenak, errepikatzeaz besteren listuak blaitutako hitzak, jakiteaz desira honen motorra desira hau bera dela, mila porrot, traizio eta desengainutan zaildua... Nire burua

¹⁰ Ibid. 9. or. Ingeleseko bertsioan: «memory, historical reflection, decolonization and what Wolf Lapenies calls the “de-Europeanization” of the world».

¹¹ Idem. Ingeleseko bertsioan: «the complex processes of postarchaic, post-traditional, postnational identification at work in the “fractal societies” (Serge Gruzinski) born from the collapse of communism and the brutal imposition of the laws of the market».

akusatzen dut jakiteaz maitasun hau ez dela lehenengoa eta dena dela eta hala eta guztiz ere maitatzeaz.

J(e m) 'accuse, Rogelio López Cuenca

Xisco Mensua artistak (Bartzelona, 1960 – Rocafort, Valentzia, 2025) obra bat du *Palabras robadas a otros* izenekoa. Hondo beltz batean artistak eskuz idatzitako testu zuriko hogeitapaperek osatutako poliptiko bat da, eta jasotzen ditu artearen eta kulturaren esparruetako jatorri askotako egileen aipuak, hasi klasizismoaren garaikoetatik eta postmodernitatera bitartekoetara, baina osotasunerako inolako irrikarik gabe. Iltze batzuekin daude hormari itsatsita, eta agerian uzten dute beren egiturazko prekaritatea, aldi berean adierazi arren taupadaren antzeko indar bat, ezinezkoa baita ez irakurtzea esaldi horietakoren bat ozen eta ez sentitzea jatorrizko egilearenetik hasi eta orain ikusten duenarena bitartean haietako bakoitzak igarotako gorputzen arnasa, tartean dela artistarena berarena, esaldia irakurtzean eta gero idaztean. Prozesu simple horretan, ekintza artistiko baten unibertso ia osoa sartzen da.

Haren lanak *besteren listuak blaitutako hitzak errepikatzen* dituen arren eta bat egiten duen arren aurretiko beste artista batzuen lanarekin eta haien ideiekin, Xisco Mensua ez da artista *etnologoa*, Hal Foster-ek 1990eko hamarkadan garatutako kontzeptu-markoaren ikuspegitik. Bai, aldiz, zalantzarik gabe, Rogelio López Cuenca (Nerja, 1959), *J(e m) 'accuse* testu-manifestu horren egilea; eta, hain zuzen ere, testu horren amaiera ekarri dugu hona, arte garaikidearen adibide gisa, batetik, bere orainean egina delako eta, bestetik, bere garaiko auzi soziopolitikoez diharduelako edo bestearen eta besteen bidez osatzeko erakusten duen premia erakusten duelako. Besteek erabilitako materialak eta ideiak behar izatearen puntu komun horretan, Poyoren lanarekin gurutzatzen eta lotzen dira bi lanak. López Cuencaren proiektuek, bestalde, iraganeko eta oraineko memoriaren prozesu kolektiboak aktibatzen dituzte, hala nola *Málaga 1937* obran; edo eguneroko bizitzatik eta espazio publikotik hartutako kodeak erabiltzen dituzte eta tokien gida kritiko modura dihardute, esate baterako hainbat hiritan –Erroman, Matarón, Mexiko Hirian, edo Valentzian– egindako *mapek*, zeinak garatu baitzituen *in situ*, kolektiboekin eta ikasleekin egindako tailerren bidez; era berean prozesu kritikoen aurrerapena bilatzen dute, baina halako ironia-ukitu batekin, edozein mugimenduri –bereziki serioegi irakurri ohi diren diskurtsoei eta transzendenteei balira bezala eskaintzen diren gauzei– eragiten dien berezko keinu komikoa oso serio hartzeko gaitasunari esker barruraino sartzen den umore-puntu batekin. Hain zuzen ere, azken ezaugarri horren adibide ezin hobea da «Picassoren *malagartartzeaz* eta Málaga *picassotartzeaz*» egindako ikerketa guztia, zenbait instalazio eta proiektuetan gorpuztua.

Puntu honetan ez dut egingo «El artista como etnólogo» saiakeran adierazitakoari doi-doi egokituko litzaizkioken artisten edo/eta obren katalogo bat, baina ekarri nahi nituzke Espainiako estatuko bi artistaren adibideak, arte sozial beti aldakorren eremua zedarritzen laguntzen dutenak. Oso bestelako narratiba batetik, Mar Reykjavic artistak (Sagunt, 1995) proiektu performatikoak lantzen ditu, beste eragile batzuek lagunduta beti, edo are bera presente ez dagoela; proiektu horietan, «Itzulpen Afektiboa» deritzon kontzeptu bat praktikan jartzen du. Itzulpen linguistikoaz bestela, zeinaren xedea baita hizkuntza desberdinen arteko mezuaren esanahiaren eta zentzuaren literaltasuna, IAK hizkuntzaren konnotazio sinboliko-afektiboak baliatzen ditu *performance*ak sortzeko, halako eran non hitza baita ekintzaren motorra eta dibertsitateen makina katalizatzailea. Hizkuntza desberdinen arteko bizikidetzak ikusten da beti haren lanetan, eta haren ekintzak nahiz haietatik eratorritako bideoak pieza poetiko bihurtzen dira, hain zuzen ere, hitzen eginkizunari esker: izan ere, sozializazio-tresnak eta tresna komunitarioak izanik, askotariko moduetan atxikitzen zaizkie sentimendurik barnekoiei eta oroitzapen eta esperientzia pertsonalenei.

Bigarren adibidea Xavier Arenós artista da (Vila-real, Castelló, 1968). Kolektiboa edo kolektibizatua den horren ikerketa xehean oinarrituriko metodologia erabiltzen du, eta garai eta testuinguru hauek ditu ardatz: XX. mendearen lehen hereneko mugimendu anarkistak, Espainiako Bigarren Errepublika eta estalita dagoenaren arkitekturaren analisia eta erabilera (gordelekuak, zuloak, komunikatzen, bereizten eta ezkututzen duten lurpeko espazioak). *Dibujar una estrella de cinco puntas* pieza (2016) alde aurretik tailer batean parte hartu zuten zenbait pertsonaren elkarlanean oinarritzen da, López Cuencaren mapak bezala. Beste objektu batzuek gainera, proiektu horretako pieza nagusia bost puntako izar bat da. Izarraren eraikitze erabilitako ataletako bakoitza tailerreko parte-hartzaileen altueraren arabera da; izan ere, beren altueraren luzerako soka bana moztu zuten alde aurretik. Bigarren partean, sokaren neurriko ohol bana moztu zuten, eta denak elkartu zituzten gero. Prozesu horren emaitza izar irregular bat da, inperfektua izarraren forma idealarekiko, pertsonak eta haien gorputzak diren bezala.¹²

Beste testuinguru batean, eta, Tx. Poyoren proiektuekiko desberdintasun zehatz batzuk badituzten arren, haien arteko afinitate subjektiboak eta narratiba zehatzak direla-eta, lerro bat marraztu nahi dugu Gerhard Richter-en *Atlas* lana eta Hanne Darbovenen

¹² Proiektu hau *La presencia y la ausencia* erakusketako katalogoan kontsulta daiteke, IVAM, Valentzia, 2017.

ekoizpenaren parte handi bat lotzeko, eta hortik lerroa luzatu, Maria Eichhornen proiektu batzuetaraino; zehazki, Veneziako Bienalaren 59. edizioko Alemaniaren pabiloirako egindakora (2022) eta dokumenta 14rako egindakora (2017). Alemaniaren pabiloian, Hans Haackek 1993an egindako esku-hartzearekiko jarraitutasun bat markatu zuen Eichhornek. Hirugarren Reicharen garaian pabiloi nazionalen jarritako marmolezko zorua txikitu zuen Haackek, eta urrunago iritsi zen Eichhorn, agerian utziz eraikinaren egituraren parte bat; horrela, are gehiago sakondu zuen alemaniar identitatearen eztabaidan eta Veneziako Bienalak baliatzen duen pabiloi nazionalen araberrako erakusketa-sisteman. Era berean, Eichhornek dokumenta 14n egindako *Rose Valland Institute* (2017) esku-hartzeak eta 1933az geroztik juduek Alemanian galdutako jabetzei buruz egindako ikerketa artxibistikoak bat lotura dute, kontrapuntu modura sikiera, Haackeren *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, A Real Time Social System as of May 1, 1971* pieza mitikoarekin (1971). Obra hartan, Haackek azalera atera zituen Guggenheim familiak iruzurrezko jarduera egiaztatuekin izandako lotura, higiezin salerosketak eta erregistroak. Erakusketa 1971ko udaberrian egitekoa zen New Yorkeko Guggenheim Museum-en, baina bertan behera utzi zuten inaugurazioa baino sei aste lehenago. *Lerro gorri mehe* horrek osaera askotarikoa du, atalaren arabera, baina orokorra da asmo etnologiko eta etnografikoa; *mundu bat* –artista bakoitzaren perspektiba pertsonala– *munduarekin* –gainerako guztiaren orokortasun gisa ulertzen dugun hori– erkatzeko nahia.

Adibide horiek guztiek egiletza jakin bat dute. Txuspo Poyoren proiektuak bezalaxe, publikoak haiek nork egin zituen jakin dezan egin dira; ez dira obra edo proiektu anonimoak, izen faltsuen, existitzen ez diren korporazioen edo kolektibo idealizatuaren atzean ezkutatuak. Ezta *Anónima* ere. Baina denek dute, halere, jakintzaren eta ekintzaren askotariko eremuen inguruan artikulatzeko premia; eremu batzuetan, non pertsonala dena politikoa baita eta politikoa dena arlo pertsonaletik baino ezin osa daitekeen baliabide modura aktibatzen baita. Hortaz, nora garamatzate izendaezina izendatzen, begi-bistakoa dena bistaritzen edo arazo ez den arazo bat ebatzen saiatzen diren ikerketa hauek?

Socialidades, autorías saiakeran¹³, Juan Luis Morazak hiru kategoria independente baina elkarri lotu aztertzen ditu anonimotasunaren kontzeptuari buruz. Egile horren arabera,

¹³ *Mundos por venir. Fragmentos de un texto futuro* (liburu digitala), Miguel Ángel Baixauli (ed.), La documental edicions / Editorial Universitat Politècnica de València, Valentzia, 2025, 77.-96. or. Saiakeraren amaieran, zera dio egileak: «Este texto condensa y desarrolla ideas de diversos ensayos previos, como “cualquiera, todos, ninguno” (1990), “Más acá del principio de placer” (1991), “Bárbaro neoclásico” (1992), “Tesoro público” (2014), “Fondo” (2021), “Autoría y creación patrimonial” (2022)».

kategoria primarioa «lotuta legoke ezjakintasunarekin: “anonimo” deritza izena zein den ezagutzen ez den egile bati edo prozesu jakin batean zer eragin izan duen ezagutzen ez den faktore bati. Anonimotasunaren lehen kategoria hori ingurune-gizartetasun bati legokioke. Anonimatuaren nozio sekundarioa, berriz, desjabetzearekin lotuta legoke: izena ezabatzea erbestertze kultural moduko bat da, eta aditzera ematen du berezitasun-galera eta eskubide-galera bat; subjektua atributurik gabeko instantzia batera murriztea, atribuziorik gabeko entitate batera murriztea; izakia gauzara, esklabora, mekanismora murriztuta gelditzea ». Eta, azkenik, Morazarentzat, «[...] tertziarioa ezkatze batekin lotuta legoke: erantzukizuna ordezkatu egiten da, eskualdatzen zaio beste bati, proiektzioa ahalbidetzen duen instantzia bati, erantzukizunaren kanporatze bati».

Anónima aurkezten da lurralde baten modura zeinetara iritsi egiten baita; hainbat urteko temari esker hartutako esperientzia modura; elkarri aurre egitea, beren buruez zalantza egitea eta beren buruen bitartez birsortzea dagokien ustekabeko topaketen eta baliabide metodologikoen errepertorio modura. Edonola ere, *Anónima* ez da kokatzen Morazak hain trebeki deskribatutako nozio horietako batean eskusiboki edo nabarmenki, hirurei dagokien elementuen erabilera ausazko, indiskriminatu eta ia eskuzabal batean baizik. Kasu honetan, ezaguna da egilearen izena, Txuspo Poyo; baina nozio primarioaren bigarren osagaia, «prozesu jakin batean zer eragin izan duen ezagutzen ez den faktorea», zenbait proiektutan aurki liteke, aldatzeko asmoz egiten denaren zorizko ezaugarria baita.

Nozio sekundarioari dagokionez, desjabetzearekin lotura duen horri dagokionez, ez dirudi artista inondik inora ere senti daitekeenik kulturalki erbesterturik «izena ezabatzeagatik», baina, denboran zehar landu eta garatutako proiektu batzuetan, sumatzen da prozesu kultural ezagunen atzean desagertzeko ahalegina, artistak prozesu horietan posizio sekundario batean parte hartzea erabaki izanaren ondorioz. Zera artistikoa bere leku espezifikotik ateratzen da –jarrera elitista eta sofistikatua, maiz–, eta bat egiten du bizitza arruntarekin, keinu errazarekin, betiereko abiapuntuarekin. *Izaron*, esaterako, Poyok modu sotilean parte hartzen du Izaroko uhartearen parean teila itsasora botatzeko urteroko tradizioan. Erromeriaren une gorena Bermeoko alkateak teila itsasora botatzen dueneko da; teila botatzeaz bat, «Honaino heltzen dira Bermeoko itoginak» esaten du, Mundakarekin eta Elantxoberekin izandako liskar historikoa dela-eta uhartearen jabetza Bermeori dagokiola aldarrikatzeko. Artistak teila bat egin zuen, erromeria horretan urtero itsasora botatzen dutenaren berdina baina metalean galdatua; hain zuzen ere, auziaren parte diren hiru herrietako bakoitzeko itsasontzi banatatik datorren metalean galdatua. Arteak parte hartzen du, beraz, baina erritual nabarmen

eraldatu gabe; denboraren joana gainditzeko desira besterik ez du eransten, zeina baita obra artistiko ororen oinarritzko elementua.

Morazak garatutako nozio tertziarioak azaltzen duenez, anonimotasunak berekin dakar «erantzukizuna kanpora ateratzea», ezkutatzea. Berriro ere, ezaugarri hori ez dator Txuspo Poyoren obrarekin bat; izatekotan, obra horrek nahi lukeena da luzatzea ustekabeko topaketetan eta beste batzuek egindako aurrerapenetan, izan beste horiek anonimoak nahiz ez, beharrezkoak baitira kultura komuna osoki garatzeko. Orduan, zer ekarpen egiten dio Txuspo Poyoren *Anónimak* kontzeptu poliedriko, kooperatibista eta, ikusten dugunez, halaber iheskor horri? Funtsezko ekarpen hauxe: erabilitako materialen eta objektuen anonimo-izaera aldarrikatzea. Prentsako paper bat, zeluloideak, hilarriak, meteoritoak, altzariak, aldez aurretik erabilitako irudiak, tresnak, postalak... Horiek dira artistak lanerako eta bere proiektuak ekoizteko erabiltzen dituen materialak. Emaitzak, egiletza definitua duenez, guztiz berea ez den adierazpen-denbora bat partekatzen du: adierazpen-denbora bat, arrakala eta marka propioetan berregiten dena, zuhaitz-enbor batean izen bat edo data bat idazten dituenak bezala.

Batek baino gehiagok, nik barne, zalantzarik gabe, aurpegia galtzeko idazten dute. Ez iezadazue galdetu nor naizen, ezta eskatu ere aldagabe irautea: egoera zibilaren moral bat da gure dokumentazioa arautzen duena. Utz gaitzabela bakean, idazteaz ari garenean.¹⁴

Michel Foucault

Michel Foucaulten aipu hau, *La arqueología del saber* liburuaren sarrerako azken lerroei dagokiena, «meatze» bat da. *Meatze* bat, *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* erakusketaren osagarri argitaratutako argitalpen zoragarriko testuan Georges Didi-Hubermanek «atlasari» objektu gisa aitortzen dion zentzuan. Hau da, «baliagarria eta arriskugabea izateko itxura badu ere, atlasa aise izan liteke, patxadaz begiratzen dion horrentzat, objektu bikoitz bat, arriskutsua, are leherkorra, baina mugagabeki eskuzabala. Hitz batean, *meatze* bat»¹⁵. Hortaz, leherkorra da leherrarazten duelako artea sortzen, idazten edo egiten duen edozeinek egiletza zurkaizteko duen asmoa; aberatsa da, (oraindik) ustiatzeke dagoen meatze bat bezala,

¹⁴ Michel Foucault, *La arqueología del saber*, Siglo XXI de España editores, Madril, 2009. Itz.: Aurelio Garzón del Camino.

¹⁵ Georges Didi-Huberman, *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madril, 2010, 14. or.

egiletzaren ideia irekitzen duelako desegitera, eta ezagutzaren eta eskuzabaltasunaren esparruak oraindik ezagutzeke eta partekatzeke dagoen lurralde batera. Baina posible ote da Foucaultena bezain diskurtso errotik berri bat eraikitzea eta uste izatea diskurtso hori eraiki ondoren edo hura lantzeko unean bertan aukera dagoela desagertzeko, edo hura irakurtzen duenak alde batera utz dezakeela nor dagoen hitz horien atzean, aditzera emateko unean bertan komun bihurturiko pentsamendu horren atzean? Kontu horixe dabil *obraren atzean desagertzeko* ahalegin ororen gainean dilindan, eta, jakina, obraren atzean ezkutatuta desagertzea lortu aurrekoa da. Eta horixe da, hain zuzen ere, Miguel Morey Foucaulten aditu handiak *Tecnologías del yo* liburuaren¹⁶ sarreran garatzen duen analisi bikaina. «La cuestión del método» izenburuko atariko saiakeran, Maurice Florencek *Le dictionnaire des philosophes* hiztegian Foucaulti buruz idatzitako artikulutik abiatzen da Morey. Hiztegia 1984an eman zuten argitara, Foucault jada hila zela, eta sarrera horretan adierazitako proiektu filosofikoaren lorpenak irekita gelditzen dira, nolabait, filosofoaren heriotza-data bezala: espazio huts bat, haren jaiotza-dataren –1926– alboan. Moreyk filosofoaren ibilbideari buruzko azterketa bikaina egiten du haren hiru etapa intelektualak oinarri hartuta: *arkeologia*, *genealogia* eta «hirugarrenerako desplazamendua iragartzen da jada, “gobernagarritasunaren” moduko auzien atzean [...] Esan ohi da azken etapa horrek subjektibotasunaren auzia duela ardatz, edo, nahiago bada, *subjektibotasunaren teknika eta teknologiarena*»¹⁷. Edonola ere, Foucaulten egiletzaren eta anonimotasunaren ideiatik ez urruntzeko, honako paragrafo hau da hemen adierazgarria:

Ezustekoa, ordea, handik urte batzuetara gertatu zen, jakin zenean artikulua ardua hartzen duen izen aseptikoa (Maurice Florence, *écrivain*) ez dela, benetan, Foucaulten beraren ezizen bat baizik. Bat-batean, hara non aurpegiak ez edukitzeko eskubidea bere obran barrena sutsuen aldarrikatu duen filosofoak, *philosophe masquéak*, hil baino egun gutxi batzuk lehenago aldarrikatu zuenak anonimotasunerako eta ezizena izateko eskubidea, bere liburuak “beren kabuz irakurriak izateko” eskubidea, inolako erreferentziarik egin gabe egileari, zeinak eusten baititu obra baten ibilbidetik, hara non egile horrek, haren heriotzaren inguruan maiztutako patuaren sarkasmo horietako baten ondorioz, idatzi baitzuen bere lanaren bilakaerari eta uneko egoerari buruzko txosten

¹⁶ Michel Foucault, *Tecnologías del yo y otros textos afines*, Ediciones Paidós Ibérica – Intituto Ciencias de la Educación de la Universitat Autònoma de Barcelona, 1990. Itz.: Mercedes Allendesalazar.

¹⁷ Miguel Morey, «Introducción: La cuestión del método», hemen: *op. cit.* 7, 12.-13. or.

kritiko bat, halabeharrak bihurtua haren nekrologia ezin hobea.¹⁸

Mozorrotze-jolas bikoitz horretan, bada *Anónimarako* ekintza-ildo apropos bat. Foucaulten aipuak, batetik, jakintza partekatu bat denari buruzko gakoa planteatzen du. Jakintza partekatu bat, esku eta adimen askoren bidez sortua, historiaren joanean hari ahulek eutsirik baina, hala ere, izugarritzko erresistentziaz guganaino iritsi diren legatuen bidez sortua. Dakigun guztia iturri beretik dator, eta horrek adierazten du agerian geratze bat eta, aldi berean, ezkutatzea. Norberak dakien hori esan nahi izateak ez du esan nahi esandako horren inpaktuaren edo eraginaren ondorengo loria jaso nahi denik. Informazioa eta jakintza eskuragarritasunaren bidetik iritsi bada, emaitza egoki erabilia egongo da, baldin eta hura ere era berean eskuragarria bada. Korrante jarraitu bat, ez hasierarik eta ez amaierarik gabeko zirkulu bat, pizturik jarraitzen duen sugarra... jakintzaren, ikasteko berezko ahalmenaren eskualdatze desinteresatuaren metaforak.

Bestetik, Moreyren gogoeta. *Filosofo mozorrotua*¹⁹, zeinari eskatzen baitiote idazteko sarrera bat bere garrantzi filosofikoari eta legatu teorikoari buruz, zeina ezkututzen baita bereekin bat datozen inzialak (M. F.) dituen beste izen batekin, aldi berean dena François Ewaldekin partekatutako ezizen bat²⁰. Eta, hori guztia, ahantzi gabe *hiztegia* argitaratu zenean hila zela, jada, Foucault. Mozorrotze, ezkutatze, ezizen, desagertze eta mozorrotze berriak aurkitzera bideratutako teorien *mise en abyme* hori *Anónima* egiteko erabilitakoen antzeko materialez eraikitako ehun bat da. Espazioan ibilbide bat osatzen duten obrek orobat eskaintzen dituzte denbora ulertzeko aldagaiak. Denboraz eginda daude; askotariko denbora askoz eta denbora horri aurre egiteko modu askoz eginda. Ehuna egiaztatzea ahalbidetzen duen interfaze berri bat: hori besterik ez da oraina.

Badakigu idazketari etorkizuna itzultzeko hankaz gora jarri beharra dagoela mitoa: irakurlearen jaiotza ordaintzen da Egilearen heriotzarekin.²¹
Roland Barthes

Roland Barthesek dioenean egilea hiltzen dela irakurlearen jaiotzarekin, erraza da, ia ebidentea, artearen mundurako translazioa: hemen, publikoaren jaiotzak ordain gisa ekarriko luke artistaren

¹⁸ Ibid., 11.-12. or.

¹⁹ Ezizen horrekin ezaguna egin zen Michel Foucault, *Le Monde* egunkariari eman zion eta 1980ko apirilaren 6an izenburu horrekin argitaratu zen elkarrizketaren ondoren. Filosofoak erabateko anonimotasuna errespetatzea jarri zuen elkarrizketa egin ziezaioten onartzeko baldintza gisa.

²⁰ *Op. cit.* 17, 11. or.

²¹ *Op. cit.* 2.

heriotza. Zeinutik sinbolorako eta sinbolotik alegoriarako bilakaeran (Herbert Read), ez dago arte garaikideko obrarik patxadaz begiratzen dion horren interpretaziorik gabe hartzen duenik zentzua, are funtzioa. Beste kontu bat da ba ote dagoen denborarik zerbaiti behatzeko zerbait hori ulertzera iristeko adinako patxadaz; zeharka gaitzan eta gure bizitzaren parte bihur dadin behar den patxadaz; edozer gauzatarako eskakizun gehiegizko hori, artea, hala ere, tematuta saiatzen dena betetzen. Publikoa, «irakurlea bezala», ez da izan aldagaitza. Publikotik, singularrean, publikoetara, pluralean, igaro gara, erabat sinetsirik eta ziurtaturik mezuak ez direla etorkizunerantz igortzen, ahal den gainalde guztietarantz baizik. Ikusleen zenbaketak ez dio jada erantzuten haien proposamen eta iruzkinen gogoeta kritikoa jasotzeko itxaropenari, baizik eta bisiten kopuruari, atsegiteen eraginari eta artegune eta museo globalerako denda klonatuetako joan-etorriari.

Txuspo Poyoren *Anónimak* badu gogoeta horretarako espazio bat amaieran. Galeriako areto estuaren bukaeran, haren estudioa berregin da. Ez da demiurgo sortzaile bat balitz bezala artista beti presente dagoen agertoki bat imitatzeko asmoz egindako erreprodukzio bat; aitzitik, artistaren estudioak –garai batean mitifikatutako tokia, gaur egun *norberaren gela* modura irauten duena– espazialek eta bizipenetik duena ulertzeko modu baten eraikuntza da. Kasu batzuetan, pentsamendu- eta adierazpen-askatasunari erasotzen dioten tiro-segida dialektikoetatik babesteko aterpe antiaereo bihurtzen da, deuseztatu nahi duten hori bere eginez hain zuzen. Artearen erresistentzia indibiduala da, baina, baliorik eta zentzurik hartuko badu, aurkitu behar da anonimo kolektiboaren lurraldeetan; partekatutako eremu sozialaren agoretan; gure komunitatean nola bizi eta erlazionatu nahi dugun, nola sortu nahi dugun eta nola gogoratuak izan nahi dugun gogoetatzen den zirrikitu eta arrakaletan. Ezin hobeki aditzera ematen du *foundationClass*collective taldearen pankarta batek: «it takes a community to raise an artist».