

Jorge Ribalta*

Zerbitzu publikoaz kultur kontsumoaren garaian

Egileak XX. mendearen azken hamarkadetan gertatutako aldaketa soziokulturalak aztertu, zerbitzu publikoaren kontzeptuaz gogoeta egin eta kultur bitartekaritzarako eredu alternatibo bat planteatzen du.

Testu hau, aurrez, Zehar 47&48 zenbakian argitaratu zen, 2002an.

* **Jorge Ribalta** artista da eta Museu d'Art Contemporani de Barcelonako (MACBA) Kultur Zerbitzuen arduradun ohia.

Servicio Públicori egindako ohar gehigarriak

*Servicio Público*¹ liburua egoera historiko bat ulertzeko borondatek eta hura islatzen saiatzeki sortu zen; mendebaldeko demokrazia liberal esaten zaien horien esparru geopolitikoan kultur zerbitzu publikoen pribatizazio gero eta handiagoko baten modura defini liteke egoera hori. Prozesu horrek aurrera jarraitzen du.

Gaur egun liburua gabeziek josita dagoela iruditzen zait. Kasu onenean ere, material gordina eskaintzen du eta lekukotza gisa balio du. Haren urritasun nagusietako batzuk teorikoak dira, hala nola *publiko* edo *zerbitzu publiko* bezalako funtsezko kontzeptuen definizio bat ez edukitzea, ezta ondasun publiko izaera faltsuki adostua ziurtzat jotzen ez duen kulturaren eta artearen autonomiaren balioaren justifikazio bat ere. Liburuari halaber falta zaio kultur bitartekaritzarako praktika alternatibo baten proposamen konbentzigarri bat. Ohar labor hauek gabezia horietako batzuk osatzeko ekarpen bat dira.

Kultur zerbitzu publikoen baldintza geopolitikoak

Termino historikoetan, kultura alorreko egitura administratiboak gaur egun ezagutzen ditugun moduan (kultura ministerioak, arte batzordeak, e.a.) 1945 eta 1965 artean sortu ziren, gutxi gorabehera. Zein dira agerpen horren baldintza historikoak? Hiru baldintza aipatuko ditut labor-labor.

Aurrenekoak zerikusia du 1929ko krisialdi ekonomikoari jarraitu zion Depresio Handiaren eragin traumatikoekin. Eric Hobsbawmek² esplikatzen duenez, Depresioak 30eko hamarkadan izan zuen eragin sozial eta politiko sakonak laguntza politikak garatzeko beharra planteatu zion mendebaldeko gobernuari, gorabehera ekonomikoaren balizko eragin sozial negatiboak saihesteko.

Bigarrena aurrekoaren sakontze bat da: Ongizate Estatu, II. Mundu Gerraren ostean

langileen eta patronalen arteko akordio batetik sortu zena langileen eskakizunak etekinen hazkundearen mugen barruan gordetzeko³. Ongizate Estatuaren sendotzea kapitalismoaren eta sozialismoaren elkarbizitzaren ezaugarria duen egonkortasun politiko luze bateko egoera historiko bati dagokio. Elkarbizitza horrek, Gerra Hotzaren garaiko Estatu Batuen eta Sobietar Batasunaren arteko aurkakotasunaren oinarritua, munduko oreka estrategiko-politikoari eutsi zion denbora epe bereziki luze batean. Aurkakotasunezko elkarbizitza horren ondorio bat elkar kutsatze prozesu bat izan zen, edo, zehazkiago esanda, osagai edo ideia sozialistak txertatzea testuinguru kapitalistan, eta sozialdemokraziaren sorrera izan zen horren emaitza. Hala, esparru kapitalistan erregulatze printzipioak eta politika sozialak ezarri ziren, eta eskuarki zerbitzu publikoen hazkunde progresibo iraunkor bat gertatu zen, batez ere 50eko eta 60ko hamarkadetan. Hobsbawmek kapitalismoaren Urrezko Aro bezala deskribatu du une hori, gizateriaren historia osoko hazkunde eta eraldatze ekonomiko eta sozial handieneko unea, zirkunstantzia bereziki aldekoak sortu zituen historikoki gabetuen klasearentzat. Urrezko Aro horren gakoak, Hobsbawmen arabera, izan zen «kapitalismoa gailendu zela ez zelako bakarrik kapitalista»⁴.

Hirugarren baldintza da Gerra Hotzak mendebaldeko kultur politiketan jokatu zuen papera. Gerra Hotzak bere alderdi kulturala ere izan zuen, hau da, arteen esparruan gudu bat izan zen aurkako bi ereduren artean. Konfrontazio horren kasu nabarmenena estatubatuar espresionismo abstraktuarena izan zen; haren bidez mendebaldeko kapitalistak estatubatuar bertsioan arte modernoaren eredu bat inposatu zuen, gizarte demokratiko liberal bati dagokion individualismoaren printzipioan oinarritua, estatu propagandaren zerbitzura dagoen arte baten eredu totalitarista eta kolektibistaren aurrean. Estatu Batuetatik sustatutako arte abstraktua halako «apolitizismo politikoa» bati zegokion, eta abangoardia Europatik Amerikara lekualdatu eta ideologia nagusi bihurtu zeneko une historikoa markatu zuen⁵. Abangoardiaren

eta boterearen arteko identifikazio hori aurrebaldintza bat da gaur egun kultur politikak esaten diegun horretarako. USISek eta MOMAk egindako espresionismo abstraktuaren sustapenak oinarriak ezarri zituen 60ko hamarkadan National Endowment for the Arts (NEA) delakoa sortzeko, hau da, Estatu Batuetako kulturarako egitura publikoak.

Kultur zerbitzu publikoak garatzeko hiru baldintza horiek egiaztatetik lehen ondorio bat atera daiteke: politikak ezin badaitezke bereizi beren baldintza eta zirkunstantzia historikoetatik, kultura eta artea ere ez. Eta horrek zuzenean garamatza arazoaren muinera, kultur politika ororen printzipioei datxekien paradoxa nabarmen batera (hizketan ari naizen esparrutik, hots, mendebaldeko demokrazia liberal parlamentarioa): askatasunaren eta indibidualismoaren izenean egindako artearen defentsa «berekoikeriarik gabea» (hau da, apolitikoa edo politika aurrekoa) berez da «berekoia» (alegia, politikoa), zirkunstantzia sozio-politiko jakin batzuetan bakarrik egon daitekeen artearen askatasun eta autonomia kontzeptu batean oinarritzen den neurrian. Politikarekin inolako zerikusirik ez duen esparru publikorik ez baitago, artearen autonomiaren diskurtsoa, zeinean mendebaldeko arte modernoa oinarritzen baita, konstruktio politiko bat da, berez.

Hori onartzen badugu, ¿nola defenda dezakegu, orduan, Estatuak kulturaren jokatu beharreko paper demokratizatzailea, hau da, berdintasuna bermatzen duena? Nire iritzian, zentzu autokritiko batean bakarrik egin dezakegu, zeinaren arabera kulturak eta arteak paper paradoxiko eta kontraesanduna beteko bailukete Estatuarekiko, doi-doi ordena demokratiko pluralistaren adierazpen eta bermea izango litzatekeena. Izaera paradoxiko hori modu eredugarri batean gauzatzen da kritika instituzionaleko artean, museoan jaiotako artea bera haren erakunde zimenduetan azpijana egiteko. Ikuspuntu horretatik, gatazka hori pluralismo liberal horren bermea izango litzateke, eta haren

mugen sintoma; izan ere, gatazkak erakutsiko lituzke jakintzaren eta goi kulturaren erakundeetan —hala nola unibertsitatea edo museoa— inplizitu dauden botere-harreman gorabeheratsuak, lagundu egiten baitute desberdintasun eta mendekotasun sozialak erreproduzitzen, eta bigarren mailakoa, hau da, irudikapen ahalmenik ez duen gizarte esparrua, baztertzen. John Beverleyk esplikatzen duen moduan, «unibertsitateak, historia idatziak, arte ederrek edo literaturak bigarren mailakotasuna eraiki eta mantentzen laguntzen dute. Bigarren mailakoa aztertzeo ideia bera (...) barne kontraesan bat da, haren helburua mundua ulertu eta irudikatzeo unibertsitatearen ahalmena eraisten den edo mugara iristen den jakintza-erregistro bat delako. Paradoxa horren izaera aitortzeak gure interes eta aurreiritzien haizekontra lan egiten ikastea eskatzen du, goi kulturaren, unibertsitatearen eta jakintza guneen agintea zalantzan jartzera bultzatzen baikaitu, haietan era aktiboan parte hartzen jarraitzen dugun bitartean (...) gero eta gehiago hurbil gaitezke bigarren mailakoen mundura (...) baina errealitatean ezin gara inoiz haren parte izan (...) gu saiatzen ari gara adierazten eraiki eta zabaltzen dugun jakintza nola egituratzen den gabezia horretatik, bigarren mailakoa irudikatzeo zailtasun edo ezinezkotasunetik abiatuta»⁶.

Beverley aipatzen duen gabezia hori iruditzen zait dela demokraziaren kontingentzia eta publikotasunaren izaera fantasmatikoa erakusteko modu bat, Rosalyn Deutshek «Agorafobia» bere saiakeran deskribatzen duena: «*publiko* hitzak tradizioz izendatzen duen gizarte koherentzia ideala engainagarria eta zapaltzailea da, halabeharrez. Arrazoibidez lortutako adostasun ez koertzitibo baten ideala bestelakotasunak eta berezitasunak erreprimenez mantendutako ilusio bat izango litzateke... gure buruari galde geniezaioke galdutako publikoaren ideala ez ote den eraiki egitate bat ezkatutzeko xedez: alegia, esparru publiko demokratiko batek fantasma bat izan behar duela, nolabait... Eta publikoa denaren berezitasun hori -hemen ez egotea-

demokraziarekin bateraezina izango ez balitz, eta bai, aitzitik, haren existentziaren oinarria?»⁷. Deutschek «boterearen lekua, leku hutsa» gaiaren inguruan egindako gogoeta Claude Leforten demokraziaren gaineko testuetan oinarritzen da. Demokrazia, gizarte mota hori zeinaren berezitasuna zeran baitatza: «aginte politikoa dihardutenak gobernatzaille hutsak dira eta ezin dira botereaz jabetu, hura gaineratu... Pentsa liteke demokrazia modernoak identitate polo berri bat eratzen duela: herri burujabea. Baina iruzur bat izango litzateke haren bidez batasun substantzial bat berrezarria ikustea. Batasun horrek latente jarraitzen du»⁸. Horren haritik interpreta dezakegu Deleuze, idazten duenean: «herria ez da jada existitzen, edo ez da oraindik existitzen... *faltan dago herria*»⁹.

Nire liburuan argudiatutako kultur zerbitzu publiko baten ideia eta defentsa, hortaz, bereizi ezina izango litzateke demokraziaren izaera bera egiaztatetik, eta espazio horrek, «demokratikoa izateko osatu gabe iraun behar du»¹⁰. Horrenbestez, zerbitzu publikoa, nire ikuspegitik, publikotasunaren ideia horretatik sortutako praktika moduan agertzen da, Estatu erakundearen esparruan kokatzeko helburuz. Kultura esparruan egindako lanaren metodo bat eta etika bat da. Geroago berriro aipatuko dut gaia, Bartzelonako Museu d'Art Contemporani (MACBA) garatutako esperientzia oinarritutako kultur bitartekaritzazko praktika bat planteatzean.

Garai baten amaiera

Itzul gaitezen, baina, narrazio historikora: eta zer ari da gertatzen orain? Zer egoeratan bizi gara? Nik uste garai baten, lehen aipatu dudana «kapitalismoaren Urrezko Aro» horren amaieraren ondorioak bizi ditugula oraindik.

Hobsbawmen narrazioarekin jarraituz, 1973ko petrolio krisialdiaz geroztik Urrezko Aroa bertan behera erori da, hari eusten zioten zimenduak desagertu egin direlako.

Ekonomia alorreko zeinu aldaketak hegemonia ideologiko berri baten hasiera ekarri zuen, neoliberalismoarena, epe luzera Ongizate Estatuaren etsai nagusia ematen duena. 70eko hamarkadan zerbitzu publikoaren higatze eta atzerakada sumatzen hasi zen Administrazioaren zenbait esparrutan; prozesu horri Pierre Bourdieuk «Estatuaren dimisioa»¹¹ deitu dio, eta bertan neoliberalismorako konbertsio kolektiboa eskutik joan zen «zerbitzu publikoaren ideia suntsitze» batekin¹². Honako hau idazten du Bourdieuk: «liberalismo ekonomikoa askatasun politikoa baldintza nahikoa eta beharrezkoa bihurtzen denean, Estatuaren interbentzionismoari “totalitarismo” esaten zaio (...) eta “modernizazioa” zerbitzu publiko errentagarrienak sektore pribatura transferitzearekin identifikatzen da...»¹³.

Gerra Hotzaren amaierak, sobietar blokearen behin betiko erorketarekin, galera bat ere ekarri zion kapitalismoari, sozialismoaren kontrastea, alor politiko hari aurka eginez demokrazia liberala identifika baitzitekeen. Aurkakotasun horren galera arrisku bat da demokraziarentzat: «Totalitarismoaren eta demokraziaren arteko aurkakotasunak laguna eta etsaia bereizteko balio izan zuen, eta haren desagertzeak mendebaldeko gizartearen desestabilizazio sakon batera eramanez lezake. Izan ere, demokraziaren esanahian du eragina, haren identitatea hura ukatzen zuen bestearekiko ezarritako desberdintasunaren baitan zegoelako neurri handi batean»¹⁴.

Kulturaren alorrean, neoliberalismoaren ondorioak ikusgai egin ziren Europa mendebaldeko demokrazietan, batez ere laurogeiko hamarkadaren hasieratik aurrera, nahiz haien zirkunstantziak historikoki sendotuz joan ziren hirurogeita hamarreko hamarkadan, erakunde sindikalen eta ezker tradizionalaren ahultze eta desmobilizazioarekin batera, hirurogeita hamarreko hamarraldiaren hasierako krisialdi ekonomikoen eta 1968ko saio iraultzaileen porrotaren ondoren. Europako testuinguruan kultur politikak politikatik ekonomiara, hau

da, zerbitzu publikoaren diskurtsotik kultur industriaren diskurtsora eboluzionatzearen adibide adierazgarriena Frantziako kasua da, 1981ean Alderdi Sozialistak hauteskondeak irabazi ondoren. Jack Lang kultura ministroa da Europar ezarritako ordena berriaren ikurra, sozialistek laurogeiko hamarkadatik aurrera abiarazitako kultur politiken bidez, neoliberalismoa populismo lausoki sozialdemokrata batera moldatuz. Laurogeiko hamarkadan Espainiaren eta Frantziaren arteko paralelismoak esanguratsuak iruditzen zaizkit zenbait zentzutan. Lehenengo eta behin, bi herrialdeetan sozialistak ia aldi berean iritsi zuten agintea, eta hasiera eman zioten hurrengo hamarkada aski aurreratua zen arteko agintaldi luze bati. Bestalde, bi herrialdeek tradizio politiko zentralista eta nolabait estatalista bat partekatzen dute, Europako herrialdeek ez bezala, zeinean gaingiroki Estatuaren ekimena gizarte zibilaren ekimenari nagusitzen baitzaio.

Espainiako egoera aztertzean, hasteko aitortu egin behar da Europako demokrazia liberaletan kulturaren aldeko sistema publikoak sortu zirenean Espainian erregimen totalitario baten pean bizi ginela. Bestela esanda: Espainian bere garaian (hau da, II. Mundu Gerraren ondoren eta kapitalismoaren Urrezko Aroan) ez ziren gertatu estatu demokratiko-liberal baten eraikuntzarako baldintza politikoak. Horrek zaildu egiten dizkio gauzak nik bezala Estatuari —bere bertsio demokratiko-liberal modernoan— datzekion zerbitzu publikoaren esanahia birpentsatu eta defendatu nahi duen bati, horren ondorioa delako nire aldarrikapena sekula existitu ez den zerbait izatea (alegia, doble fantasmakoa)¹⁵. Hala ere, zeregin hori prozesu gisa hartzen dut, lan metodo gisa, eta jarduteko proposamen orokor baten moduan ekiten diot.

Kultur bitartekaritza eredu alternatibo baterantz

Kultur politikako edozein proiektuk bi egitaketatik abiatu behar du gaur egun. Lehenik eta behin, kulturaren egungo zentraltasun berritik. Fredric Jamesonek jada 1984an deskribatu zuen zentraltasun hori era honez gero ospetsuan, postmodernidadearen inguruko bere teorizazioan: «postmodernidatea esaten diogun hori ezin bereiz daiteke, ezta pentsatu ere, kulturaren esparruaren funtsezko mutazio baten hipotesirik gabe kapitalismo berantiarren munduan, eta mutazio horrek barne hartzen du haren funtzio sozialaren funtsezko aldaketa bat. (...) Kulturaren esparru autonomo bat disolbatzea areago irudikatu behar da leherketa baten modura: kulturaren hedatze itzel bat gizarte esparruan, halako moldez, non esan baitaiteke gure bizitza sozialak barne hartzen duen guztia (...) “kultural” bihurtu dela zentzu original batean, oraindik teorizatu gabea»¹⁶. Arestiago beste ekarpen batzuk egin zaizkio teorizazio horri, hala nola Antonio Negri eta Michael Hardtena, «lan immaterial» kategoriaren bitartez. Kategoria hori ekonomia kapitalistaren aro postfordista bati dagokio, zeinean zerbitzuek eta hirugarren sektoreak industri ekoizpenaren zentraltasuna okupatzen baitute kapitalismoaren aurreko aro fordistan. Negrik eta Hardtek idatzia da: «Zerbitzuak ekoiztearen emaitza ondasun ez material eta iraunkor bat denez gero, ekoizpen horretan inplikaturako lanari “lan immaterial” esaten diogu, esan nahi baita ondasun immaterial bat —zerbitzu bat, kultur produktu bat, ezagutza edo komunikazioa— ekoizten duen lana»¹⁷. Nola Jameson hala Negri eta Hardt bat datoz honako hau adierazteko: «gero eta zailagoa egiten da fenomeno ekonomikoen eta kulturalen artean bereizketa egitea»¹⁸.

Bigarren egitate bat *Servicio Público* liburuan deskribatutako zerbitzu publikoen pribatizazio prozesuaren jarraipena da, Ongizate Estatuaren desegite progresiboaren sintoma den neurrian. Oraingoan ere Negrik eta Hardtek kapitalismoari datzekion dinamika moduan

ikusten dute pribatizazio prozesu hori: «aro moderno guztian jabego publikoaren pribatizazioranzko mugimendu bat gertatu zen (...) kapitalismoak ondasun publikoen berjabetze pribatuzko ziklo etengabe bat abiarazi zuen: komuna denaren desjabetzea... XX. mendean gertatutako Ongizate Estatuaren goraldi eta gainbehera jabetze publiko eta pribatuen espiral horren beste ziklo bat besterik ez dira... publikoaren eta komunaren arteko harreman immanentearen ordeztu jabego pribatuaren botere transzendentea etorri zen»¹⁹.

Halako testuinguru batean, bertute errepublikar ideal batean gauzatutako publikotasunaren ustezko funtsezko balio batzuen defentsa nostalgiko bat baino areago, kontua da egungo egoeraren mugapen demokratiko eta emantzipaziozkoak indargabetuko dituzten lan moldeak aurkitzea. Negrik eta Hardtek aldarrikatzen duten legez, «lritsi zaigu oihukatze txanda: goiburu handia bukatu da!». Goiburu horrek zergatik izan beharko luke kontserbadoreen jabego eskusiboa²⁰. Edo, Lefortek dioen modura: «eutsi egin behar zaio orain etorkizunagatik trukatzeko tentaldiari; aitzitik, ahalegin bat egin behar da orainean irakurtzeko zer aukera lerro zabaltzen diren lortutako eskubideen defentsan eta eskubide berrien aldarrikapenean...»²¹.

Ernesto Laclau eta Chantal Mouffek definitutako errotiko demokraziaren printzipioetan oinarritutako kultur politika proiektu batek alde batera utzi behar ditu unibertsaltasun esentzialistaren nozioa eta esparru publikoa espazio unitario, homogeen eta adostu baten modura pentsatzea; eta, horrenbestez, bereizi ezina da pluralismo noziotik, zeinean subjektu kolektiboak etengabe negoziatzen eta gatazkan baitaude: «demokraziaren esperientzian logika sozialen aniztasuna haien artikulazioaren beharra bezainbeste aitortu behar da. Baina artikulazio hori etenik gabe birsortu eta birnegotiatu behar da, eta

ez dago oreka azkenik lortzen den amaiera punturik»²². Errotiko demokrazia pluralistarako proiektu batek espazio publikoen biderkatze norabidean joan behar du. Modu sinplean esanda, hori da niretzat *zerbitzu publiko* nozioaren esanahia: Estatuaren egituren barruan lan egitea boterearen dezentralizazio bat sustatzeko eta zenbait subjektu eta kolektibok Estatuaren baliabideez etekina aterako duten espazio eta uneak eratzeko, buru-heziketa eta autonomia erlatibozko prozesuetan laguntzeko xedez.

Welfare museum²³

Bukatzeke, adibide zehatz batzuk emango ditut, haien bidez irudikatzeke gaur egun badirela kultur bitartekaritza lana egiteko beste modu batzuk. Esperientzian eta azken hiru urteotan MACBAn garatu dugun lan zehatzean oinarritutako naiz.

XX. mendearen bigarren erdiko arte oroimen kritiko bat eraikitzeke bideratu da museoak lana, bildumaren eta erakusketa zein jardueraren programaren bidez. Lan ildo horren xedea da tokiko-nazionalaren mitifikazio batera eta kultur erakundeak —hirien tertziarizazio ekonomikoaren eragile aktiboak diren aldetik— instrumentalizatzeke jotzen duten diskurtso eta indar hegemonikoak indargabetzea da, baita alternatibak eskaintzeke ere museo eredu nagusien gabezi, haiek jatorrizko lanaren mito unibertsalistan edo museoaren ikuskari moduko ideia batean oinarritzen baitira eskuarki²⁴.

Denbora horretan museoan garatzen aritu garen praktika Laclau eta Moufferen errotiko demokrazia proiektuan inspiratu da, besteak beste. Hala, pluralismo nozioak ekarri du ikusle goak talde espezifiko berezieke osatutzat jotzea, eta ikusmolde hori ikusle goaren nozio generikoaren justu kontrakoa da, neurri estatistikozko iritzi kuantitatibo hutsetara murriztu daitekeen neurrian. Halaxe aplikatzen da telebista kontsumoaren eremuan oinarritutako kultur politika populistetan, produktuen eraginkortasuna haren arrakasta masiboaren, alegia, ikusle go abstraktu

berdindu baten onespeneraren arabera neurtuz. Ez da beharrezkoa errepikatzea ikuslego nozio hori lotuta dagoela etekin pribatuaren printzipioei eta kultur produktu atzerakoien eta alienatzaileenei.

Ikuslegoen ikusmolde pluralista horrek eragina du museoaren funtzio produktiboen eta hierarkien ideian bertan. Museoak utzi egiten dio erakusketa ekoizle hutsa izateari, eta mota desberdinetako zerbitzu hornitzailea izatera pasatzen da. Hartara, erakusketa beste esperientzia batzuen gainetik zertan egonik ez duen esperientzia mota baterako medio bat da. Museoak ekoizten ditu halaber tailerrak, hitzaldiak, ikus-entzunezko programak, argitalpenak, online proiektuak, e.a., dena talde desberdinen ekoizpen moldeetara eta haien heziketa eta sozializazio premietara bideratua. Posiblea da jarduera horietako batzuetan bakarrik interesatuta dauden museo erabiltzaileak irudikatzea, eta zilegia da hori gertatzea.

Museoaren programa publikoen ikusmolde pluralista horrek terminologia birdefinitzea ere ekartzen du. Esaterako, *heziketa* hitza, diziplina gain-instituzionalizatu konnotazioak dituen eta esanahia erlazio hierarkiko bati eta aurrez finkatutako jakintza batzuen transmisioari lotuta dagoen heinean, ez dirudi egokiena negoziazioan oinarritutako lan prozesu bat izendatzeko. Horren haritik, bitartekaritza mintzatzen gara, termino neutralagoa baita museoaren eta ikuslegoen artean finka daitezkeen harreman askotarikoak definitzeko. Harreman potentzial horiek beti gordetzen dute zehaztu gabetasun eta ustekabekotasun maila bat, kasu bakoitzean negoziazio espezifikoen bidez ebatzi beharrekoa. Lan dinamika taldeak eratzean eta haien jarraitutasuna sustatzean oinarritzen da. Kasu zehatz batzuk aipatuko ditut.

Las Agencias proiektua, joan den urteko lehen erdian garatu zena, artista eta mugimendu sozialentzako lan espazio komun

eta hierarkizatu gabe bat sortzeko saiotik sortu zen. Proiektuak (erakundearen eta gizarte kolektiboen arteko bitartekari den hirugarren osagai edo eragile baten bidez bitartekotzazko beste molde batzuk aurkitzea posible ote zen museoaren galderatik sortua) museoarekiko konfiantza erlatibozko klima bat sortzea lortu zuen ezarritako aginteekin inplikatzeko oso uzkur zeuden gizarte sektoreen artean. Hemen museoak ezin zuen ezkutatu bere presentzia arkitektoniko indartsua Bartzelonako Raval auzoan, ezta auzoaren osaketa sozialaren paper eraldatzailea ere; izan ere, auzoa sortu zen kultur erakundeak, elite bihurtze sozial eta hiri berbalioztatzerako eragileak diren aldetik, instrumentalizatzean oinarritutako hirigintza politika batetik eta hiriaren sustapen turistikotik, tokiko aginteek diseinatu 80ko hamarkadaz geroztik. Horrekin guztiarekin neurri batean lortu zen hirigintza politika hori berez erakunde esandakotik bereiztea. *Las Agencias* proiektuak Bartzelonako zenbait gizarte mugimenduren energiak elkartzea lortu zuen jarduera handiko une batean, Munduko Bankuaren topaketa zela-eta, hirian gertatuko baitzen 2001eko ekainean, azkenean bertan behera geratu zena gobernua erantzun sozialen beldur zelako. Gizarte mugimenduak borroka antikapitalistan eta globalizazioaren aurkakoan zentratuta egoteak eragin zuen hirian testuinguru eta garai hartan garatu ziren kanpaina batzuetan *Las Agencias* egotea.

Las Agencias buru-heziketa esperimentu bat izan zen, lan-dinamika saio bat, zeinean museoak ez baitu bere burua izendatzen edukiak jartzen dituen aginte gisa, baizik eta mugatu egiten baita bitartekoak ematera kolektiboek beren edukiak definitu eta beren jarduera programan finka ditzaten nolabaiteko autonomiaz, beren interes eta premia espezifikoen arabera²⁵. Erakusketa espazioaren erabilera-protokoloen birdefinitze bat eta haren ikusgaitasun gailu ez tradizionalekin hibridatzea planteatzen zuen beste proiektu bat Pere Portabellaren *Historias sin argumento*. *El cine de Pere Portabella* lana izan zen, museoan 2001eko hasieran aurkeztu zena. Erakusketak erakusketaren gailua kartaz

konsultatzeko arxibo ikus-entzunezko eta bibliografiko batekin konbinatzen zuen, eta zinema batekoarekin, eta jarduera sorta batenarekin, haien artean ikus-entzunezko programa bat, mintegi bat eta hitzaldi sorta bat. Gailuak, Portabellak zinemagile gisa 60ko eta 70eko hamarkadetako zinema berrien testuinguruan egin zuen lanaren garrantzia historikoki narratzeko diskurtso-artikulazio bat proposatzearekin batera, lekua uzten zien balizko beste artikulazio batzuei, nola hitzaldi programaren bidez (bertan gonbidatuek beste artikulazio batzuk iradokitzen zituzten) hala kartara eskura zeuden materialen bidez, zeinei esker erabiltzaile bakoitzak bere narratiba eraiki baitzezakeen. Hartara, gailuak saihestu egiten zuen artistaren figura fetixe eta mito bihurtzea, eta, beraz, haren paper historikoa izoztea omenaldiaren logikaren bitartez, haren berrinterpretazioa erraztuz eta beste itxuratze batzuetarako zabalik utziz, oraingo zein etorkizunerako. Proiektu hark ilustratu lezake museoak nola ikas dezakeen kritiketatik, kasu honetan kritika instituzionaleko praktiketatik egindakoa, testuinguru erlatiboki gardenago eta interakzioari irekitako bat bihurtzeko, eta nolabait «desmuseatzeko», hau da, neurri batean askatzeko bere lastra historiko zurrun, mugiezin eta autoritarioenetako batzuetatik²⁶.

Azkenik, *Buen Rollo: políticas de resistencia y culturas musicales* bideo eta zinema programa, aurtengo otsaila eta uztaile bitartean programatua, *Thank God it's Friday* filmaren promoziorako erabili zen «dantzara etorri, eta azkenean hezi egin ziren» esamoldea hitzez hitz betetzeko ideiatik sortu da²⁷. Programa azken hiru hamarraldietako kontsumorako pop musikaren mugimendu edo estiloetako batzuetatik egindako ibilbide modura dago artikulatuta, estilo horiek sortzeko orduan gizarte eta politika alorreko alderdiak bereziki azpimarratuz. *Buen Rollo* bi formatutan aurkezten da, eta bi erabilera molde proposatzen dira, hurrenez

hurren: proiektzio programa gisa eta kartarako kontsulta askeko gailu gisa²⁸.

Ez da halabeharra *Buen Rollo* horren aztergaia musika estilo batzuen inguruko azpikulturak izatea. Azpikultura horiek ingurune bat osatzen dute, eta bertan aurki ditzakegu oso modu esanguratsuan errotiko demokraziaren proiektutik teorizatutako zenbait praktika. Adibidez, estilo horiek autonomia erlatibo bat duten identitateak sortzeko saio moduan erabiltzen dira, testuinguru jakin batzuei erantzuteko eskura dagoen kultura materialetik abiatuta. Esamolde punk batzuek, hala nola «no future» edo «do it yourself», iragarri egiten zuten jada 70eko hamarkadaren amaieran Laclauk politikaren «espazializazioa» bezala definitu duena²⁹, ordena bestelako baten etorkizuneko proiektio batean oinarritutako ikusmolde «denborazko» bati kontra eginik; horren adibide dira ekintza zuzeneko molde politikoak, orainean berehalako ondorioak bilatzen dituztenak. Ikusten dugu halaber Thatcherren Ingalaterran sortutako lege kontrako *rave* jaialdi praktikek protesta politiko eta adierazpen publikorako inauteri gisako praktika berriak ekarri dituztela, gaur egun ohiko tresnak direnak globalizazioaren aurkako mugimenduentzat. Bestalde, azpikultura musikalak funtsezko alorra izan dira komunikazio eta banaketa sareak sortzeko kultura komertzialaren zirkuitu hegemonikoetatik kanpo, eta ingurune onuragarria ere izan da identitateen urratze praktikak formalizatu eta adierazteko, genero identitatearen kode menderatzaileak hankaz gora jartzen dituzten gorputz mekanismo eta ohituren bidez, horretarako arropa, tatuajeak edo droga kontsumoa erabiliz, genero identitateen izaera performatibo eta sozialki artikulatuaren inguruko teorizazio berriein batera.

Azkenik, azpikultura musikalak ere alor abantailatsu bat da; izan ere, bertan gogoeta egin daiteke kulturaren anibalentzia eta kontraesanen gainean, kultura komertzialaren neutralizazio gaitasunaren aurrean erresistentzia eta transgresiozko espazio

kontrahegemoniko bat den aldetik. Hala ere, haren testuinguruan aurkitzen ditugu esperientziaren politika berrien adibide errealak, egiaztatzea ahalbidetzen digutenak komunitate eta harreman sare molde berrien hedatzea ez dela bakarrik irudika daitekeen zerbait, jada gertatzen ari den zerbait baizik.

Postscriptum

Saiatu naiz bai kulturaren zerbitzu publikoaren gaineko ikuspegi historiko eta teoriko bat eskaintzen bai ekintza espezifiko baten berri ematen, eta *Servicio Público* liburua idazteko esperientzia MACBAko ondoko nire esperientziarekin lotzen. Hemen azaldutakoa ezin bereizi daiteke esperientzia pertsonal horretatik, eta asmoa ez da jarraitu beharreko eredu moduan eskaintzea. Lan egiteko modu bat da, beste batzuk baztertzen ez dituen. Museoan garatutako proiektuei —haien aipamena oso laburra izan da halaberrez— autokritika bat egitea geratzen da orain.

Oharrak

- 1 **Ribalta, J.** (ed.), *Servicio público. Conversaciones sobre financiación pública y arte contemporáneo*, Salamanca: Universidad de Salamanca-UAAV, 1998.
- 2 «Depresio Handiak mendebaldeko gobernuak behartu zituen alderdi sozialei lehentasuna ematera ekonomikoen gainetik, beren politikak formalizatzean», in **Hobsbawm, E.** *Historia del siglo XX. 1914-1991*, Barcelona: Crítica, 1995, 102. o.
- 3 Op. cit., 284. o.
- 4 Op. cit., 344. o. **Hobsbawmek** kontu honetan zentratzen du liburuaren bigarren zatia: «Urrezko Aroa», 229.-399. o.
- 5 **Guilbaut, S.** *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*, Madrid: Mondadori, 1990, 15. o. Kontu horren inguruan, ikus halaber George Yúdice eta Andrea Fraserrekiko solasaldia in: Jorge Ribalta (ed.), *Servicio público*. Op. cit.
- 6 **Beverly, J.** «Tesis sobre subalternitat, representació i política (en resposta a Jean-François Chevrier), in ZZ.EE., Subcultura i homogeneització», Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1998, 130.-131. o. Egileak itzulia.
- 7 **Deutsche, R.** «Agorafobia», in **Blanco, P.; Carrillo, J.; Claramonte, J.** eta **Exposito, M.** (ed.) *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2001, 346., 348., 351. o.
- 8 **Lefort, C.** «Democracia y advenimiento de un lugar vacío», in *La invención democrática*, Buenos Aires: Nueva Visión, 1990, 190.-191. o.
- 9 **Deleuze, G.** «La imagen-tiempo». *Estudios sobre cine 2*, Barcelona: Paidós, 1986, 287. o.
- 10 «Agorafobia», Op. cit., 354. o. Gai honen inguruan ikus orobat **Hans Haacke**, **Rainer Rochlitz** eta **Daniel Buren**ekiko solasaldiak eta epilogoak in *Servicio Público*, Op.cit.
- 11 **Bourdieu, P.** (ed.) *La miseria del mundo*, Madrid: Akal-FCE, 1999, 161-166. o.
- 12 Op. cit., 162. o.
- 13 Op. cit., 162. o.
- 14 **Mouffe, C.** *El retorno de lo político*, Barcelona: Paidós, 1999, 12. o.
- 15 Modernidade osatu gabe hori ez da soilik Espainiaren historia politiko-ekonomikoan gertatzen. **Negrik** eta **Hardtek**, 1950eko italiar ekonomiatik abiatuz, esplikatzen dute: «ekonomia erlatiboki atzeratuek ez dituzte eskualde nagusien etapa berriak jarraitzen, baizik eta konfigurazio alternatibo eta konbinatuak sortuz eboluzionatzen dute», eta kasu horietan ere «osatu gabeko forma ekonomiko desberdinen» nahasketaz mintzatzen dira. In **Negri, A.** eta **Hardt, M.** *Imperio*, Barcelona: Paidós, 2002, 268. o. Egoera berbera, nahiz eta beste ikuspuntu batetik izan, aipatzen du **Nestor Garcia Canclín** «modernidadera sartu eta irteteko estrategiak» aipatzen dituen *Culturas híbridas* bere liburuan, Mexico: Grijalbo, 1989.
- 16 **Jameson, F.** *Teoría de la postmodernidad*, Madrid: Trotta, 1996, 66. o.
- 17 **Negri, A.** eta **Hardt, M.** *Imperio*, 270. o.
- 18 Op. cit., 256. o.
- 19 Op. cit., 279. o.
- 20 Op. cit., 319. o.
- 21 **Lefort, C.** «Derechos del hombre y política», in *La invención democrática*, Op. cit., 36. o.
- 22 **Mouffe, C.** eta **Laclau, E.** *Hegemonía y estrategia socialista*, Madrid: Siglo XXI, 1987, 212. o. Espazio publikoen biderkatzeaz, errotiko demokraziaren proiektuaren parte den aldetik, ikus orobat **Laclau, E.** *New Reflections on the Revolution of Our Time*, London: Verso, 1990, xv. o.
- 23 Esamolde hau **Joan Rocari** maileguan hartu diot. Hura «ongizate auzoa»z edo «welfare neighborhood»ez mintzatzen da bera irakasle den **Barri Besòs** Institututik abiarazitako zeregina izendatzeko, heziketa zereginaren inguruan eta hartatik harago zerbitzu berriak sortzeko zerbitzu ematen dien auzoen elkarlanari eta laguntzari esker.
- 24 Eskura dauden materialak kontsultatzeko:
→www.macba.es.
- 25 Kontsultatu →www.lasagencias.es.
- 26 Informazio gehiago nahi izanez gero, ikus **Exposito, M.**ren *Historias sin argumento. El cine de Pere Portabella*, Valencia-Barcelona: Ediciones de la Mirada-MACBA, 2001.
- 27 Aipatua in: **Gilbert, J.** eta **Pearson, E.** *Discographies. Dance Music, Culture and the Politics of Sound*, London: Routledge, 1999, 1. o.
- 28 Informazio gehiago nahi izanez gero:
→www.macba.es/bonrotllo.html
- 29 **Laclau, E.** *New Reflections...* Op. cit., 41. o.