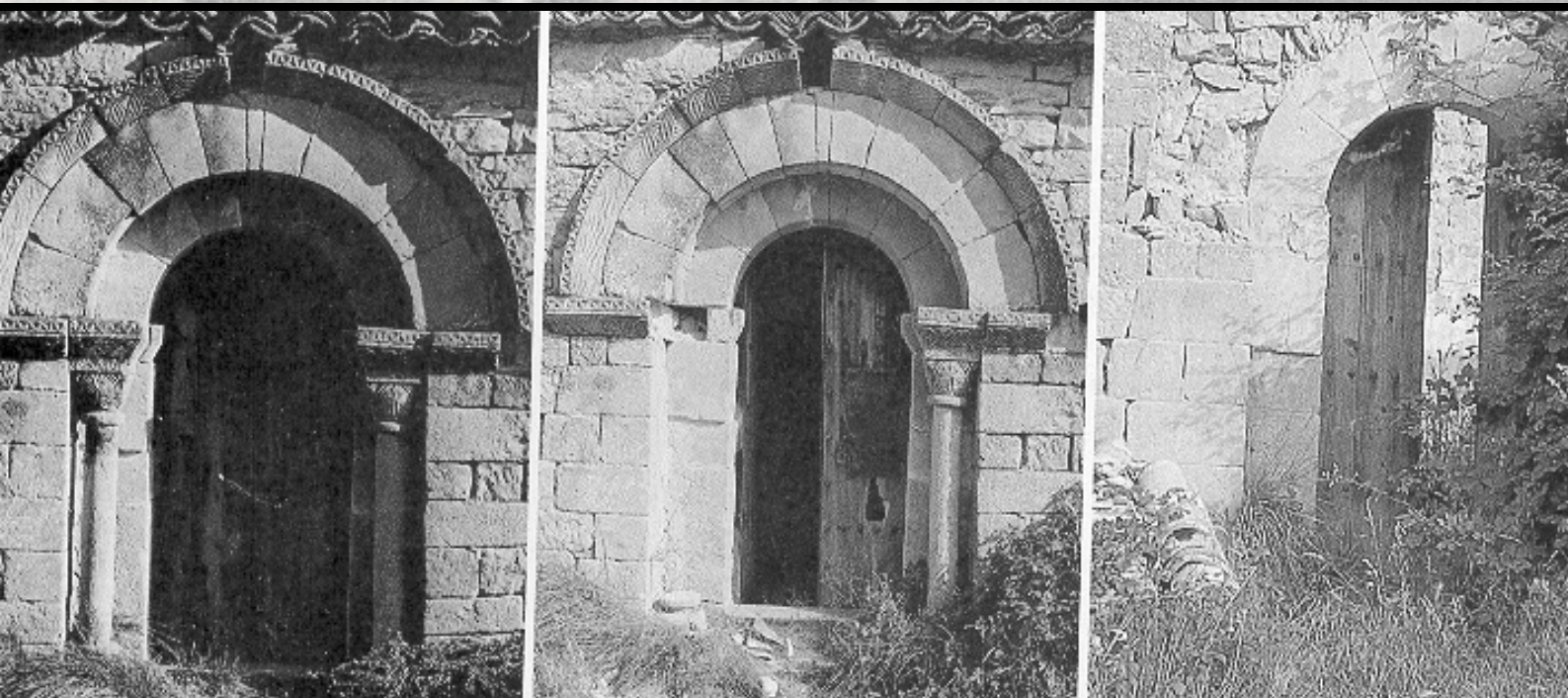


L'ESPOLI DEL PATRIMONI
ARQUEOLÒGIC I
HISTÒRIC-ARTÍSTIC: L'ALT PIRINEU
CATALÀ AL SEGLE XX.

JORDI CAMPILLO QUINTANA





**2. Patrimoni cultural versus espoli;
conceptes i punts de partida.**



En un estudi d'aquesta extensió és obligatori, ni que sigui de forma superficial, esbossar els termes sobre els quals girarà la tesi: el de patrimoni cultural i el d'espoli. Més endavant, en el capítol 3, entrarem a definir amb major detall quins seran els objectes del patrimoni cultural moble en els què ens centrarem. El que ens interessa ara és oferir un marc ampli on situar els conceptes bàsics protagonistes de la tesi.

En primer lloc analitzarem el patrimoni des de diferents òptiques: partirem de l'evolució etimològica que ha sofert aquest terme fins a la seva accepció actual, passant per les definicions jurídiques i el patrimoni com a construcció social, i acabarem esmentant els diferents tipus de patrimoni inclosos dins de la definició de patrimoni cultural. Pel que fa a l'espoli, definirem el mot, les limitacions que suposa una simple visió gramatical del terme i l'ampliació de l'abast que en fa el món judicial.

2.1) Aproximació al concepte de Patrimoni cultural

Per a conèixer els orígens del mot "patrimoni" ens hem de remuntar tant en el temps que, fins i tot, Bruguera afirma que es tracta de la derivació culta de la paraula "Pater, -tris" la qual ja apareix documentada el 1260 (Bruguera, 1996: 680-681).

En un dels documents més antics a què hem tingut accés, es defineix el "*patrimónium*" com: "*Bienes, hacienda de parte del padre*" (De Salas, 1800: 708-709). Més endavant, Labernia, en el "Diccionari de Llengua catalana", fixa textualment diverses accepcions del terme patrimoni: "*Los béns heretats dels pares*", "*Hisenda*", "*Los béns profans adquirits per qualsevol títol*" i "*Los béns propis espiritualisats per a que algú pugui ordenar-se*" (Labernia, 1865: 296). Barcia amplia la primera de les accepcions i apunta que es tracta d'una paraula composta que prové del llatí i està formada pel genitiu "*patris*" (del pare) i pel nominatiu "*munus*" (regal, donació, favor), es tractaria per tant, dels béns que el pare transmet en herència als fills (Barcia, 1882: 131). Durant la revolució

francesa, la noció de patrimoni personal i familiar s'estendrà per a incloure el patrimoni col·lectiu (Hernández, 2002: 15-16).

L'etimologia moderna ha seguit aplicant la definició en aquesta direcció per a precisar el concepte de patrimoni. Així el "Diccionari de la Llengua Catalana" recull: "*Béns que una persona hereta dels seus ascendents*", i "*Conjunt de béns, valors i crèdits que posseeixen una persona o una institució*" (DDAA 2002: 1369-1370). La majoria de diccionaris i enciclopèdies actuals recullen aquesta mateixa accepció, introduint, en ocasions, certes matisacions que no exposarem aquí.

Més recentment, alguns autors han redefinit, matisat i ampliat el concepte per tal d'incloure dins d'aquest la vessant cultural de patrimoni. Així doncs, Jaume Bernades, diu que es tracta de:

"records, relíquies que deixa una persona en morir; per tant pot ser qualsevol cosa i un producte del desig de conservar. Es conserva perquè és costum i es fa llei per ratificar el costum. El concepte està lligat al temps, l'objecte és un mitjà de transmissió d'allò que va passar: ens parla de la vida de la gent. És per tant, un lligam entre el passat, el present i el futur. Els pols fonamentals del patrimoni són la natura i la cultura" (Bernades 1999).

En definitiva, podem dir que qualsevol element podria ser considerat com a patrimoni, sempre i quan se'l reconegui com a tal: ho poden ser des d'una festa, a un estri de cuina, a un paisatge, etc (Hernández 2005: 23).

A més, es pot fer una doble diferenciació del concepte. D'una banda, mitjançant la valoració de l'objecte com a un element objectivable, és a dir, a partir de criteris clars i específics (valor pecuniari, per exemple) que sol coincidir amb la definició jurídica del patrimoni, i d'altra banda, des d'un punt de vista subjectiu, entès com a una construcció social i revestit d'un valor simbòlic.

En relació a la primera accepció del concepte, el món jurídic ha assajat una sèrie de definicions amb una clara funcionalitat legal, amb l'afany de protegir el patrimoni i de regular i sancionar les activitats que l'afectin. Les definicions més

recents, i encara vigents, les trobem a la “Ley 16/1985, de 25 de juny, del Patrimonio Histórico Español” (en aquesta ocasió sota la consideració d’històric)

“...integran el patrimonio histórico español los inmuebles y objetos de interés artístico, histórico, paleontológico, arqueológico, etnográfico, científico o técnico. También forman parte del mismo el patrimonio documental y bibliográfico, los yacimientos y zonas arqueológicas, así como los sitios naturales, jardines y parques que tengan valor artístico, histórico o antropológico”.¹¹

A Catalunya, des de 1993, comptem amb una legislació pròpia en matèria de patrimoni cultural. En el títol preliminar, el legislador va definir el concepte amb els següents termes:

“El patrimoni cultural català és integrat per tots els béns mobles i immobles relacionats amb la història i la cultura de Catalunya que per llur valor històric, artístic, arquitectònic, arqueològic, paleontològic, etnològic, documental, bibliogràfic, científic o tècnic mereixen una protecció i una defensa especials, de manera que puguin ésser gaudits pels ciutadans i puguin ésser transmesos en les millors condicions a les generacions futures”.¹²

Tota la legislació actual està impregnada per la funció social que han d’assumir els béns culturals, reconeguda per la interpretació que fa el tribunal Constitucional de l’articulat de la Constitució Espanyola. El patrimoni cultural és, per tant, un bé social i, com a tal, no es pot privar a la població d’aquest dret.

“Los bienes culturales son aquel depósito de objetos heredados, especialmente designados, que procuran satisfacciones intelectuales y espirituales y hasta incluso físicas, porque son testimonio del conocimiento acumulado de la humanidad o del ingenio y sensibilidad de alguna persona o colectivo” (Ballart 1997: 23).

¹¹ Espanya. Ley de patrimonio Histórico Español. Extracte de l'article 1.2. *Boletín Oficial del Estado*, 25 de juny de 1985, núm 155.

¹² Catalunya. Llei del patrimoni cultural català. Article 1.1 del Títol Preliminar. *Diari Oficial de la Generalitat de Catalunya*, 30 de setembre de 1993, núm. 1807.

La segona accepció sobrepassa el valor material i li atribueix un valor simbòlic que se situa dins de la subjectivitat: *“són referents simbòlics i els repertoris patrimonials sustenten sistemes de símbols que condensen idees i valors i els fan emocionalment efectius”*. (Prats 1995: 68-69) Així mateix, el patrimoni ha de complir una funció de continuïtat, de legitimitat respecte del passat:

“El patrimonio alimenta siempre en el ser humano una sensación reconfortante de continuidad en el tiempo y de identificación con una determinada tradición. En las sociedades modernas los elementos de continuidad y de identificación están presentes en los individuos de la misma forma que el pasado y son tan necesarios como antes. Las necesidades de relación consciente con el pasado se muestran igualmente poderosas, tal como pensamos que ocurrió antaño, aunque las sociedades actuales evolucionen a ritmos más rápidos. Así nace, con el ruido y la confusión del cambio, la noción de patrimonio histórico en el mundo moderno, como aquel legado de la historia que llegamos a poseer porque ha sobrevivido al paso del tiempo y nos llega a tiempo para rehacer nuestra relación con el mundo que ya pasó” (Ballart 1997: 36-37).

Així mateix, el concepte d'allò que ha estat considerat com a patrimoni no s'ha mantingut inamovible amb el pas dels anys, ans el contrari, ha anat variant. En aquesta línia, Prats opina que el concepte de patrimoni és, en un sentit ampli, *“l'herència col·lectiva d'una societat”*. A més a més, és una construcció social, un artifici, que es forma a partir del “bé” i del criteri de “valor”, sent la ideologia de cada societat la que determinarà el que haurà de ser considerat com a patrimoni.

“La construcció de l'estoc de béns patrimonialitzables depèn de la ideologia dominant en cada societat i en cada moment històric. Al segle XVIII a ningú no se li hauria acudit de conservar les esglésies romàniques, com, fins fa quatre dies, als pagesos no se'ls hauria acudit de valorar les eines rovellades o els seus mateixos coneixements.” (Prats 1995:68)

El 1993 Prat establí alguns dels criteris més importants per a definir allò que s'ha de considerar patrimoni cultural, entre els què destaquen el criteri de “l'escassetat / abundància”, segons el qual els objectes comencen a cobrar valor en el moment

en què som conscients de la seva carestia, i és per aquesta mateixa raó que els objectes únics són els més valorats. El segon criteri és el de la “funcionalitat / inutilitat”, en què l’objecte deixa de tenir la funció per a la què havia estat creat i resta desvinculat del seu context habitual, valorat ara per les seves qualitats artístiques. Per últim, el criteri dels “valors afegits”, mitjançant el qual l’objecte pren un valor econòmic diferent, més alt generalment del que tenia en el seu origen (Prat 1993: 106-107).

D'altra banda, el patrimoni cultural és un espai interdisciplinar que engloba diferents àmbits, entre els quals podem destacar: la de *patrimoni arqueològic*, utilitzada per a definir béns immobles i mobles susceptibles de ser estudiats amb metodologia arqueològica i procedents dels subsòl terrestre i marí; *el patrimoni artístic*, associat al camp de la història de l’art, en el què s’inclouen els elements arquitectònics i artístics (Roigé 2004a); *el patrimoni documental i bibliogràfic* reunit a les biblioteques i arxius; *el patrimoni etnogràfic*, que engloba les manifestacions més diverses, des d’objectes mobles a immobles, i de la tradició oral a la dansa, la música, les creences, etc (Pallaruelo 1999: 18-19), *el patrimoni etnològic*, que no es limita als objectes sinó també engloba els elements immaterials i, fins i tot, les formes de vida i d’organització d’una cultura (Roigé 2004b), *el patrimoni històric*, en el què els objectes del passat es converteixen en documents legítims de la història (Ballart 1997: 31-64); *el patrimoni industrial*, herència de la civilització industrial, de l’organització del treball i de les formes de producció (Bergeron 1995: 177), i que també és, però, un testimoni de l’època que ens serveix per a comprendre una societat industrial diferent a l’actual (Fernández i Costas, 2000: 51).

2.2) L'espoli, des d'un punt de vista terminològic i legal avui.

D'entrada hem de dir que aquest és un tema molt complex i que caldria matisar constantment i davant de cada fet susceptible de ser titllat com a espoli. Podem oferir la visió jurídica del terme, concisa, clara i estipulada, però alhora, podem reconèixer una vessant subjectiva, difosa i dièdrica, en funció dels individus i llurs perspectives, conviccions, sensibilitats, etc.

El terme espoli prové del substantiu llatí "*spolium, -ii*", el verb del qual és *spolio, -are*. Els significats que se li atribueixen són, entre d'altres, el de privar, saquejar, robar. El terme s'aplica a aquells actes comesos contra els *monumenta antiquissima* així com contra els temples. També, en terminologia militar, engloba els actes d'agafar el botí de guerra de l'enemic (Blázquez 1985: 1478).

El diccionari de la llengua catalana defineix el verb *espoliar* de la següent manera: "*Desposseir algú d'allò que li pertany*" (DDAA 1995b: 778). Així mateix, el diccionari de sinònims assimila el terme als d'"*expropiar*" i "*confiscar*" (Pey 1997: 364). Els diccionaris de la llengua castellana amplien l'accepció i atribueixen al terme un caràcter violent, definint-lo com: "*Despojar, desposeer. Quitarle algo a alguien con injusticia una cosa que le pertenece*" (Moliner 1986: 1260), s'utilitzen com a sinònims: "*robar*", "*despojar*", "*desposeer*".

Observem que en cap de les definicions no es fa referència als béns immaterials, com per exemple les tradicions, les llengües, els costums, etc. Així doncs, quan parlem de la imposició, per part d'un tercer, d'uns usos, d'uns costums, d'una llengua, etc. en detriment de la cultura pròpia d'una zona o d'un país, i que a més suposi la pèrdua d'aquella, aquesta imposició restaria exclosa de les accepcions del terme.

Com veiem, el sentit del mot és molt ampli i lligat estretament al fet de desposseir algú d'un bé material que li és propi. Totes les definicions giren entorn als béns de tipus material, però en cap d'elles no apareix una referència explícita al patrimoni històric o cultural. També admet un caràcter marcadament actiu per part de

l'espoliador, i per contra no reconeix l'omissió del deure de conservar o protegir a aquells que siguin titulars d'un bé o que estiguin obligats a respondre d'ell.

A nivell legal, la idea bàsica sobre la què se sustenta la jurisprudència considera l'espoli del patrimoni cultural com la pèrdua d'un bé com a conseqüència d'una conducta il·lícita d'un tercer (Orozco i Pérez, 1996: 76). No obstant això, el dret excedeix les limitacions que imposen les accepcions lingüístiques. Emparant-se en el text constitucional, l'ordenament jurídic ha de protegir especialment els béns del patrimoni cultural, tant del deteriorament com de la destrucció, ja que compleixen una funció social i estan revestits d'una sèrie de valors d'interès general. En aquest sentit s'expressa la sentència del Tribunal Constitucional 17/91¹³ sobre deteriorament i destrucció, i sobre la privació de la funció social dels béns, respectivament:

“(...) la privación arbitraria o irracional del cumplimiento normal de aquello que constituye el propio fin del bien según su naturaleza (...)”

i més endavant:

“(...) perturbación del cumplimiento de su función social a la privación del destino y utilidad general que es propio de cada uno de los bienes, aunque materialmente el bien mismo permanezca”

En definitiva, doncs, el patrimoni cultural alimenta una funció social derivada del valor històric-artístic de l'objecte o objectes. En conseqüència, la llei castigarà totes les accions i/o omissions que provoquin la pèrdua o deteriorament dels béns patrimonials, i aquest fets tindran la consideració d'espoli (Orozco i Pérez, 1996: 77).

Aquesta tesi no es limita a donar un sentit unidireccional al problema, basat només en les definicions legals; pretenem anar més enllà. Hem deixat oberta una porta per a posar de manifest actituds o fets que, tot i no estar formalitzats en denúncia, s'engloben en la terminologia de l'espoli. De fet, aquest plantejament és

necessari, sobretot pels ventalls cronològics més allunyats del present, dels què no disposem sinó d'algunes "denúncies literàries" i de queixes a mitjans de comunicació, on s'il·lustren determinats episodis que a ben segur podrien definir-se com a espoli (vendes indiscriminades d'obres artístiques religioses, compres avantatjoses i producte de la necessitat i del desconeixement, entre d'altres).

¹³ Sentència del Tribunal Constitucional 17/1991, de 31 de gener.

2.3) El context de l'espoli i les causes

Esbrinar quines han estat i són les causes que han provocat i provoquen la desaparició del nostre patrimoni cultural, i intentar enumerar-les totes, seria una tasca força complicada i fora de l'abast del present treball.

Tot i això, no podem intentar donar una visió de conjunt del fenomen sense abans fer un petit esbós sobre quines han estat, i són, algunes de les causes que provoquen la pèrdua d'una part important de la nostra herència cultural. Més endavant, enumerarem un seguit de causes, que semblen impulsar la majoria d'espolis. Malgrat tot, la classificació que proposem no representa un model tancat i estàtic. Al llarg d'aquest estudi, i un cop analitzats molts dels episodis, hem vist que l'explicació d'aquests es basa en diversos motius que hi són presents en una o altra mesura. No es pot explicar per complet l'espoli basant-nos en una única causa; en la majoria d'ocasions hi conflueixen i/o s'hi barregen diversos condicionants i això s'ha de fer constar puntualment.

El que sí podem dir és que es tracta d'un fenomen heterogeni, les circumstàncies del qual poden variar atenent la diversitat de factors que hi conflueixen: la conjuntura social, econòmica, demogràfica, històrica, etc., de les diferents zones i durant diferents moments històrics.

Per citar alguns exemples, veiem que, en certes ocasions, ens trobem amb motivacions polítiques però, furgant a l'arrel dels fets, observem que hi apareixen d'altres aspectes: econòmics per exemple. També hem constatat que alguns robatoris, tot i tenir un rerafons religiós, simbòlic, espiritual¹⁴, amaguen d'altres motivacions de tipus polític, econòmic, etc.

¹⁴ També però, ens podem trobar amb condicionants de tipus personal i molt variats. Alguns psicòlegs han aventurat explicacions més o menys complicades; partint de la persona que sostreu els objectes rebran una o altra explicació. En el cas d'un treballador que roba, pot ser un indicatiu simbòlic de desitjos de castració activa arrelats en forma d'enveja i hostilitat. També alguns lladres d'art volen cridar l'atenció a partir dels seus delictes, ja que inconscientment volen ser castigats. A alguns pintors també se'ls coneix per haver robat pintures. Segons els psicòlegs, aquests últims

També es dona el cas que unes causes apareixen com a conseqüència d'unes altres. Per exemple, la inestabilitat política o les guerres suposen una pèrdua directa del patrimoni en centres culturals com a conseqüència de les activitats bèl·liques: bombardeigs, saqueigs, revoltes socials, destruccions indiscriminades, etc. Però alhora comporten una aturada o, més aviat, una desestructuració de la cadena productiva d'un estat, regió o zona determinada. En conseqüència, es desemboca en una situació de precarietat econòmica i pobresa; tot plegat aboca a les seves gentes a obtenir recursos econòmics d'allà on sigui necessari per a la seva subsistència, i, per descomptat, això inclou el comerç il·lícit del seu patrimoni cultural.

En aquest sentit, veurem com els condicionants econòmics hi són presents en major o menor mesura; obtenir un benefici immediat i directe és, sens dubte, el motiu principal de molts robatoris. Aquesta és una activitat que alimenta a una sèrie de personatges d'una cadena: des de l'autor material del robatori a tot el seguit d'intermediaris que hi participen fins que l'objecte robat arriba al destinatari final.

Tot i que el problema dels robatoris d'obres d'art ja era evident molts anys abans, -font de l'ICOM apunten que les obres d'art desaparegudes a Itàlia des de finals de la 2ª Guerra Mundial i fins els anys setanta eren més de 40.000 i a França ja ascendien fins a les 12.000- per a alguns autors la data d'inici del veritable problema a nivell internacional és l'any 1961 amb el robatori de l'obra "El duc de Wellington" de Goya de la National Gallery de Londres. (Bravo 1982: 101)

roben perquè no són tan bons pintors com les seves víctimes, i perquè els agrada identificar-se amb un altre. (Esterow 1973: 6-7)

2.3.1) Els condicionants econòmics: el negoci fraudulent de l'art i les antiguitats.

Els estaments policials, els especialistes en art i les institucions vinculades a la protecció del patrimoni cultural coincideixen a considerar el mòbil econòmic com la principal causa de robatori i tràfic d'obres d'art, mobiliari d'època i arqueologia. L'excel·lent condició lucrativa del robatori i del tràfic de patrimoni cultural és la responsable de la major part de saqueigs i robatoris que s'han produït i es produeixen arreu del món. Només cal veure les xifres desorbitades que mou el tràfic fraudulent d'aquest comerç, situat com la tercera causa de criminalitat al món, després del tràfic de drogues i el d'armes. Segons fonts d'INTERPOL, només l'any 2002 (últim any amb dades disponibles) es van denunciar 19.000 casos en 32 països que van moure, segons les mateixes fonts, uns 12.000 milions d'euros a l'any (Corachan 2004a: 61)¹⁵. Quantitativament parlant doncs, la causa econòmica és la principal responsable de la majoria d'espolis. Només està superada, i sempre parlant a nivell quantitatiu, per la inestabilitat dels períodes bèl·lics i la destrucció que aquesta comporta.

“Varias razones se conjugan. En Estados Unidos, un decenio de crecimiento económico sostenido ha dado impulso a la especulación con obras de arte. Por otro lado, las grandes exposiciones organizadas por los museos han permitido descubrir culturas dejadas de lado: los coleccionistas son cada vez más numerosos, y su curiosidad se diversifica. En términos más generales, está claro que el consumo cultural ocupa un lugar preponderante en la economía” (Bessières 2001: en línia).

El mercat artístic, doncs, ha experimentat un important augment de la demanda, convertint les obres d'art en un valor d'inversió molt segur i rendible econòmicament. A més, l'adquisició d'obres d'art i d'objectes de cultures exòtiques, de mobiliari d'època, etc. dóna prestigi als seus propietaris i els atorga un cert reconeixement social.

¹⁵ <http://www.interpol.int/Public/PropertyCrime/Default.asp>

“Existeix un fenomen comú entre tots els tipus d’espoli del patrimoni cultural, ja sigui d’arqueologia, mobiliari antic, antiguitats en general. Sí, un, molt, molt “money”, dels qui fan la petició, diners pels qui cometen el fet, per a aquells que ho proposen, pels que intermedien, per a tots. La cosa està clara, si existeix la demanda existiran els robatoris, i si creix la demanda de determinades peces creix la delinqüència en aquesta direcció. La demanda crea l’expectativa del mercat, això es una cosa més que demostrada”.

(Entrevista núm. 1)

A tot això, caldria afegir la inestabilitat política de molts països arreu del món que ha propiciat l’ambient necessari per a l’aparició d’un gran mercat negre a nivell internacional. Apareixen xarxes molt ben organitzades que faciliten l’obtenció i el transport d’obres des dels seus països d’origen fins als països receptors, generalment situats a Europa, Amèrica del Nord, o directament a països com el Japó, un dels grans consumidors d’aquests productes. Els últims anys, aquest fenomen ha conegut una expansió sense precedents; afecta a qualsevol país, sigui quin sigui el seu grau de desenvolupament: es roba a les esglésies italianes, als castells francesos, als jaciments arqueològics d’Amèrica del sud o Àfrica i, fins i tot, obres úniques exposades en grans museus (Des Portes 1994: 255).

La greu crisi econòmica que va patir Albània el 1992 va provocar que algunes persones optessin per arrasar amb les col·leccions d’alguns dels museus d’aquell país, entre elles, les del Museu de Durres, el de Tirana o d’altres de particulars, fent arribar les obres fins a les màfies internacionals que les van comercialitzar. Les estadístiques calculen que, en poc menys d’un any, van sortir del país, de forma il·legal, unes 15.000 icones, sense comptar les col·leccions arqueològiques. El robatori va servir a més d’un per marxar a altres països en busca de fortuna, a Itàlia generalment, i no fer-ho amb les butxaques buides (García 1992: número de planes no visible).

Dins, però, de les causes econòmiques, es poden arribar a matisar algunes diferències entre els subjectes implicats, els objectes sostrets, les tècniques utilitzades, etc. Tot seguit, en citem unes quantes en els següents subapartats:

- a) Espoliadors arqueològics i precarietat econòmica
- b) L'actitud d'alguns professionals vinculats al món del patrimoni
- c) Els robatoris dirigits: robatoris per encàrrec i els mal anomenats "segrestos" d'obres d'art
- d) Les compres avantatjoses i de desconeixement

a) Espoliadors arqueològics i precarietat econòmica

A nivell internacional, el tràfic il·legal d'obres d'art, de peces arqueològiques i etnològiques, es dirigeix a satisfer una demanda creada pels anomenats "països del primer món" i que té als països amb menys recursos econòmics, però amb una gran riquesa cultural, en el blanc de les operacions espoliadores. Paral·lelament, aquesta demanda promou l'aparició de mercats destinats a cobrir-la, i directament fomenta el saqueig. Pressionades per les dificultats econòmiques, determinades regions del món utilitzen l'espoli del seu ric patrimoni, ja sigui arqueològic o etnològic, com a mitjà de subsistència o complement als seus ingressos habituals.

Certament, no tots els espoliadors han decidit de forma més o menys lliure dedicar-se a aquesta activitat fraudulenta de *motu proprio* i això també ho volem destacar en aquest capítol. En determinades circumstàncies, la conjuntura, econòmica generalment, ha empès a grups a "delinquir" de forma involuntària o, si més no, no desitjada. Hi ha hagut determinats moments històrics en què el robatori d'obres d'art, materials arqueològics, etc. ha estat un mitjà de subsistència i, malauradament, encara en determinades zones del planeta hi ha persones que ho utilitzen de forma habitual.

A l'antic Egipte, per exemple, el robatori de tombes des de l'Imperi Antic ha estat un problema endèmic. Alguns autors interpreten que el saqueig funerari actua com un veritable termòmetre socio-econòmic, que coincideix i s'intensifica amb els períodes d'una major inestabilitat política i social.

“Certeza en la profanación de tumbas hay desde el Imperio Antiguo. Sin embargo será en los momentos de mayor inestabilidad social y política cuando la actividad de los ladrones crezca proporcionalmente.

Sobre todo durante los reinados de Ramses X y Ramses XI el robo generalizado de las tumbas nobles y reales se convierte en ocupación favorita de una amplia masa social acosada por la hambruna. Las crecidas del Nilo no han alcanzado el nivel previsto, el poder real ha ido mermando en beneficio del alto clero, creándose una clase sacerdotal que estará, ahora sí, para enfrentarse a la autoridad del faraón” (Gómez 2003: en línea).

Recents estudis d'INTERPOL posen de manifest que, a partir dels anys setanta, s'han evidenciat canvis en el concepte del que havia estat el pillatge dels jaciments arqueològics (Brent 1994: 26). Fins a aquesta data, el pillatge identificava a alguns individus amb certs coneixements sobre el que exhumaven i que ho realitzaven de forma esporàdica. Actualment el nombre de persones dedicades a aquestes activitats s'ha multiplicat i ara ja es compten per milers els pagesos autòctons -sobretot a alguns països africans, asiàtics i a l'Amèrica Llatina- integrats dins d'estructures complexes, jerarquitzades i ben definides, formades per especialistes en materials, en el comerç dels productes, etc.

“Se impone una nueva definición, ya que el pillaje no es lo que era. En primer lugar, ya no es una actividad propia de ciertos grupos de individuos más expertos que otros. En la actualidad, en efecto, son cientos, casi miles de lugareños o de agricultores, desde luego los primeros más que los segundos, los que excavan la tierra en busca de objetos arqueológicos de los que desconocen su significado y valor. La proliferación de las excavaciones, y la gran variedad de poblaciones que se dedican a estas exploraciones clandestinas, la diversidad y utensilios utilizados, la variedad de objetos extraídos de la tierra, el creciente número de países afectados por este verdadero azote, todos estos elementos prueban que, de un pasatiempo más o menos esporádico, como era hasta los años setenta, el pillaje de los lugares arqueológicos se ha convertido en una actividad estructurada- que a veces se podría calificar de industrial-, con especialistas de niveles de poder bien definido, redes intermedias tan secretas como eficaces y mecanismos bien “engrasados” (Brent 1994: 26).

A l'entorn d'aquests països s'han creat veritables xarxes internacionals de tràfic d'objectes arqueològics. A més, la millora de les comunicacions a nivell mundial i l'aparició en els últims anys del fenomen turístic han convertit molts objectes en el blanc del desig de molts turistes per atresorar tot tipus de "souvenir" .

"Las redes internacionales del contrabando de obras de arte han sustraído una gran parte de los postes funerarios de Kenia; las estatuillas de barro de China; los fetiches y las máscaras de Mali; las esculturas de Nepal; los tejidos de los Andes; las joyas precolombinas de Colombia; las piezas de cerámica de Costa Rica; las estatuas mortuorias de Madagascar".¹⁶

A nivell mundial, els punts negres de l'espoli arqueològic es localitzen en els països de la zona oest del continent africà, on Mali, Ghana i Nigèria encapçalen el dubtós honor de ser els més saquejats. Les altres regions comprenen l'Amèrica Central i Amèrica del Sud on la llista està encapçalada per països com Perú, Guatemala i Costa Rica (Brent 1994: 32). Al continent asiàtic trobem l'Afganistan, Nepal o Cambodja en el punt de mira dels saquejadors i de les xarxes de tràfic d'art (Jiménez 2002: 39-40).

A l'Iraq, tot i no tenir constància de l'existència d'estudis estadístics, alguns autors, en funció del volum d'objectes que apareixen als mercats internacionals, interpreten que es tracta de la conseqüència directa que van deixar els deu anys de sancions econòmiques imposades a l'Iraq per la comunitat internacional després de la Guerra del Golf. Potser va ser la pobresa a les zones rurals la que va impulsar a molts camperols al pillatge de jaciments arqueològics, sobretot durant el primer quinquenni dels noranta. El resultat sembla ser que s'evidencia clarament a partir de 1996, quan comença a aparèixer, als mercats d'antiguitats occidentals, una gran quantitat d'objectes provinents d'aquestes excavacions il·legals¹⁷. Per últim, més recents són els episodis dels saqueigs a l'Iraq, -en parlarem més endavant quan fem referència a les causes bèl·liques- on, suposadament, grups de ciutadans van decidir saquejar la biblioteca o el Museu

¹⁶ Anònim 2003. "Sense títol" [en línia]. Document disponible a: <http://www.centrodecriminologia.com/DiccionarioTipologia.HTM> - 101k

de Bagdad per tal de vendre els materials a col·leccionistes estrangers i treure'n un partit econòmic (Robson 2003a: núm de planes no visible).

Al nostre estat, i en determinades zones del sud i l'oest de la península ibèrica riques en patrimoni arqueològic, moltes persones van optar per adquirir instruments de detecció electrònica per tal de dedicar-se a espoliar els jaciments de la zona i comerciar amb els productes exhumats a fi i efecte d'obtenir un complement als més o menys minsos ingressos que percebien per les vies legals (Relaño 1983: 21).

“(...) para muchos andaluces, asaltar yacimientos arqueológicos, destrozados y malvender las piezas robadas es el único medio de subsistencia.”

(Rodríguez 1987: 43-47)

Darrerament, i relacionades amb aquest tipus d'espoli, trobem importants operacions policials destinades a desmantellar aquestes xarxes il·legals de comercialització d'objectes arqueològics. Entre les més importants dels últims anys, destaquen les de l'any 2002: l'operació “Tambora”, en la qual la Guardia Civil va confiscar més de 200.000 peces arqueològiques i es va poder imputar a més d'un centenar de persones (Bosch 2002: 41)¹⁸; o l'operació “Coja”, en què es recuperaren un total de 5.000 objectes que anaven destinats al mercat Nord-americà¹⁹. Els saquejadors “de camp”, el primer nivell de la cadena, són coneguts popularment amb el nom de “pitoneros” en record del soroll que fan els detectors en funcionament. Un fenomen similar es produeix de fa anys a Itàlia, on els anomenats “Tombaroli” arrasen amb els rics aixovars funeraris d'època etrusca. A Amèrica del Sud, aquests mateixos personatges són coneguts amb el nom de “huaqueros” (profanadors de tombes), mentre que a l'Índia ho fan sota l'apel·latiu d' “idol runners” (Soto 2003: en línia).

¹⁷ Comunicació personal de la doctora Rocío Da Riva.

¹⁸ Oficina de Relaciones Informativas y Sociales de la Guardia Civil 2002a. “Desarticulada una red dedicada al expolio arqueológico”. [En línia]. Document disponible a www.guardiacivil.org. 18 de juliol de 2002 [Consulta 28 de juliol de 2002]

¹⁹ Oficina de Relaciones Informativas y Sociales de la Guardia Civil 2002b. Desarticulada una red dedicada al expolio arqueológico en varias comunidades Autónomas. [En línia]. Document disponible a www.guardiacivil.org. 30 de juliol de 2002 [Consulta 10 d'agost de 2002]

“(..) a Andalusia una de les formes de guanyar-se el pa era anar a espoliar Hispàlis, per exemple. I el govern andalús feia la vista grossa perquè no hi havia altra manera de guanyar-se la vida, no hi havia el PIR (sic), i llavors els “pitoneros” andalusos eren coneguts a tot el món, fins i tot els materials arribaven a la Plaça Reial de Barcelona”. (entrevista núm. 1)

En aquest camp, tampoc no podem oblidar l’acció de particulars i d’algunes administracions locals que fan cas omís de restes que apareixen en determinades excavacions i que ràpidament són destruïdes per tal de no interrompre els treballs de construcció. Nosaltres mateixos hem tingut constància d’algunes d’elles al cap dels anys, quan alguna persona present en aquells treballs ho confessa; de la gran majoria però no en tindrem mai cap notícia.

Per últim, no volem deixar al tinter un fet que ens resultà sorprenent en coneixe’l. És el cas de l’ermita romànica de Tragó de Noguera, utilitzada com a diana per l’exèrcit espanyol en unes maniobres de tir, amb l’autorització de la Confederació Hidrogràfica de l’Ebre i l’Ajuntament d’Ós de Balaguer; a més, les pràctiques s’havien de comunicar a la Direcció del medi natural de la Generalitat de Catalunya (Solé 1991: Número de plana no visible). Potser, per a recollir-lo, caldria obrir un nou capítol sobre la responsabilitat de les administracions en la destrucció dolosa del patrimoni –en aquest cas en la poca cura en l’elecció de la ubicació- ja que creiem que les implicacions econòmiques restaven en un segon terme davant les necessitats logístiques o d’infraestructura militar.

b) L’actitud d’alguns professionals vinculats al món del patrimoni

No només, però, persones professionalment alienes al món de l’art han estat les úniques que l’han utilitzat amb la finalitat de l’enriquiment propi. Paradoxalment, persones que havien de vetllar per les col·leccions que tenien al seu càrrec, van actuar en benefici propi i van intentar, amb més o menys èxit, treure’n partit econòmic.

Remuntant-nos en el temps, un dels casos que més va colpir l’opinió pública va tenir lloc el 1974, quan es constatà que les taules gòtiques exposades en el

Museu Diocesà de Solsona no eren les originals. Les investigacions deixen al descobert una trama sorprenent: el conservador, amb greus problemes econòmics, havia encarregat la reproducció de les taules gòtiques més valuoses del museu a dos germans antiquaris, a fi i efecte de substituir les originals i vendre aquestes últimes. En total eren sis taules i tres talles d'incalculable valor. Els beneficis d'aquesta transacció es repartirien entre el conservador i els germans antiquaris²⁰.

Més recentment, la Guàrdia Civil ha detingut un dels encarregats del magatzem del Museu Arqueològic de Catalunya com a presumpte autor de la sostracció i comercialització de milers de peces arqueològiques del magatzem d'aquesta institució (Redacció 2005a: 36 i Redacció 2005b: Número de planes no visible).

A França, Michel Garel, un alt càrrec de la Biblioteca Nacional de França (BNF) - conservador en cap del fons d'hebreu- va robar un manuscrit que va vendre per 80.000 dòlars a Gran Bretanya i que, posteriorment, l'any 2000, va ser subhastat a la casa Christie's de Nova York, on va ser adquirit per 300.000 dòlars. També va ser acusat de mutilar manuscrits dels segles XIII, XIV i XV per tal de vendre les seves "il·luminacions". L'actitud d'aquest conservador ha provocat greus danys a un dels fons d'hebreu més important del món (Caballero 2004: 27).

En aquesta línia, no s'han d'oblidar les polítiques d'adquisició d'alguns museus que han fomentat, i encara fomenten de forma indirecta o directa, un mercat negre cada dia més fructífer. Per tal de frenar aquesta problemàtica, ja en 1986 i durant

²⁰ Bibliografia relativa a aquests fets: Redacció 1982a. "Obres sostretes podrien tornar al Museu Solsoní". Regió 7, 7 d'octubre de 1982: Portada.[Exemplar fotocopiats]; Redacció 1982b. "Les taules no foren les úniques obres espoliades". Regió 7, 9 d'octubre de 1982: 3.[Exemplar fotocopiats]; Redacció 1982c. "Les taules gòtiques són a Solsona". Regió 7, 19 d'octubre de 1982: 13.[Exemplar fotocopiats]; Cabasés, J. 1982a. "Las tablas de Solsona volverán al museo". *Segre*, 7 d'octubre de 1982. 10. [Exemplar fotocopiats]; Cabasés, J. 1982b. "Las obras de Solsona en manos de la justicia". *Segre*, 19 d'octubre de 1982. 10. [Exemplar fotocopiats]; Cabasés, J. 1982c. "El fiscal pide 22 años por la apropiación de las tablas de Solsona". *Segre*, 27 de novembre de 1982. 10. [Exemplar fotocopiats]; Redacció 1982d. "Procesan al ex-director del Museo de Solsona". *Segre*, 30 de desembre de 1982. 6. [Exemplar fotocopiats]; Marchena, D. 1988. "El supremo y la audiencia de Barcelona todavía discuten por un robo de arte denunciado en 1974". *La Vanguardia*, 12 d'abril de 1988: Núm de planes no visible. [Exemplar fotocopiats]; Redacció 1988a. "Acusan de hurto al cura exdirector del museo de Solsona". *Segre*, 13 d'abril de 1988: Núm de planes no visible [Exemplar fotocopiats] Sanuy, J.M. 1988. "Frú frú de sotanas". *Segre*, 6 de juny de 1988: 3. [Exemplar fotocopiats]

la X Conferència general de l'ICOM (International Council of Museums) es va aprovar el codi de deontologia professional d'aquesta institució. Aquest codi fixa les regles deontològiques que han de regir els museus, en especial pel què fa referència a l'adquisició i la cessió de les peces. El 1989 es creà un comitè format per nou persones i destinat a vetllar per l'aplicació d'aquest codi deontològic (Des Portes 1994: 79-80).

“El *saqueo del pasado* es una realidad que se ha dado, y se sigue dando, a nivel mundial. Países como Grecia, Turquía, Italia, Guatemala, India, México o Perú (por citar sólo algunos) han sufrido una permanente exportación ilegal de obras de arte y objetos arqueológicos; la mayoría de los cuales han terminado en las *respetuosas* vitrinas de los museos más importantes de Europa Occidental o Estados Unidos (1). Además, unos pocos miles de grandes coleccionistas privados, anticuarios y millonarios excéntricos, vienen incentivando (directa e indirectamente) excavaciones ilegales en desiertos, montañas y templos abandonados de todas las latitudes del planeta. Son la cúspide de un mercado negro y de una subcultura fascinante, poco estudiada y peligrosa”.

(1) El curador del Museo de Cleveland, John D. Cooney, señaló a un periodista de la revista Time (26 de febrero de 1973) que el 95 % del material de arte antiguo en los EE.UU. era introducido de contrabando” (Soto 2003: en línia).

No només els fons públics es poden veure afectats per aquestes circumstàncies. L'any 2004, un jove antiquari resident a Mataró va ser detingut per la policia després de desaparèixer amb tot un seguit d'objectes dels seus clients (mobiliari d'època, obres d'art, joies, etc) que tenia en dipòsit, per tal de vendre'ls en sales de subhasta o en mercats especialitzats (Ferran 2003a: en línia i Ferran 2003b: en línia).

c) Els robatoris dirigits: els robatoris per encàrrec i els mal anomenats “segrestos” d'obres d'art.

Hem vist com el negoci fraudulent de l'art es pot fer a gran escala o amb el tràfic de productes en estoc. No obstant això, hi ha exemples en què aquest negoci pot ser força "exclusiu", i pot anar dirigit a peces concretes: ens estem referint als robatoris per encàrrec i als mal anomenats "segrestos" d'obres d'art.

En el primer dels casos, algú encomana el robatori d'una obra determinada a una o varies persones a fi i efecte de posseir-la, donada la impossibilitat d'obtenir-la a través de qualsevol altre mitjà. El negoci doncs, està fet per endavant. La persona en qüestió rep la seva peça i els lladres materials del robatori la compensació econòmica per la seva acció. Alguns experts en art consideren que aquest tipus de robatoris amaguen a col·leccionistes sense escrúpols. Concretament, aquest va ser el cas que es va produir el 6 novembre de 1983 al Museu de Belles Arts de Budapest, on una banda italo-hongaresa de delinqüents, comandats pel famós lladre d'obres d'art Giacomo Morini, i per encàrrec d'un industrial grec resident a l'illa d'Itea, va sostreure dues obres de Rafael, una de Palma de Vecchio, dues de Tintoretto i dues de Tiépolo, valorades en aquell moment en 400 milions de pessetes (Redacció 1984a: Núm de planes no visible)

La policia, i alguns responsables de museus, reconeixen que aquesta forma d'actuar ja anava de baixa fa uns quants anys; actualment es tendeix cap a una retenció temporal de les peces o la peça per tal d'obtenir un intercanvi econòmic.

"Em penso que comencem a anar errats quan, en els primers moments d'un robatori espectacular d'obres d'art, imaginem darrere l'operació un col·leccionista maniàtic que no se sabia estar de tenir en exclusiva, tal o tal altra peça de museu. Em sembla que van decididament de baixa aquesta mena de fetitxistes obsessionats per l'estricta gaudi particular d'una qualsevol reconegudíssima peça, altrament ben difícil de col·locar. Més aviat m'inclino a pensar que hem entrat en l'etapa del segrest momentani d'obres d'art" (Pi de Cabanyes 1988: Núm de planes no visible).

En aquest cas, el del segrest, una o varies persones decideixen robar una o varies obres amb la intenció de practicar extorsió, ja sigui als propietaris o bé a les companyies asseguradores.

En ambdós casos (encàrrec i segrest), les característiques de les obres fan pràcticament impossible treure'n partit econòmic per una altra via. No obstant això, investigacions policials posen de manifest que algunes d'aquestes obres estan sent utilitzades per xarxes de narcotraficants com a forma de pagament o garantia en les seves transaccions (Corachan 2004b: 8). Un exemple d'això el tindríem en l'intent de venda de les obres robades a la Fundació Miró el 1988, i que van ser ofertes per un dels lladres a un grup de narcotraficants italians. Afortunadament, un pas en fals dels lladres no va fer possible l'intercanvi (Juan 1988b: Núm de planes no visible).

Aquest fenomen no és tan modern. També, i des de fa alguns anys, les obres d'art estan sent utilitzades pel blanqueig de diners procedents d'activitats il·legals, com el tràfic de drogues. Això és el que va succeir el 21 de maig de 1986 amb una de les principals col·leccions d'art privades del Regne Unit: la del milionari Sir Alfred Beit.

“En algunos casos, el robo de obras de arte está vinculado con otras actividades ilegales, incluido el narcotráfico. Uno de los robos más sonados de la historia es el de la colección Beit, ocurrida en Irlanda en 1986. El 21 de mayo de ese año fueron sustraídos de Russborough House 18 cuadros valorados, a precios de hoy, en cerca de 100 millones de dólares. El propietario de las obras era el millonario Sir Alfred Beit, descendiente de una familia dedicada al negocio de diamantes.

Tras años de investigación, Scotland Yard descubrió que el autor del robo -un vulgar ladrón que nunca fue capturado, pero murió años después, al parecer por orden del IRA-, robó los cuadros de la colección Beit con el objeto de financiar una operación de lavado de dólares provenientes del narcotráfico. Pero tuvo serios problemas para encontrar compradores.

Con excepción de un Rubens -que al parecer fue destrozado por un paramilitar irlandés- y de un par de capriccios de Francesco Guardi -un pintor veneciano del siglo XVIII-, que de acuerdo con los investigadores pudieron quedar en manos de un narcotraficante, el resto de las obras de la colección fueron recuperadas. Cuatro de ellas fueron a parar a la National Gallery de

Dublin, y el resto permanecen en manos de la familia Beit” (López 2001: en línia).

d) Les compres avantatjoses o vendes de desconeixement.

En aquesta forma d’actuar s’hi barregen dos paràmetres, d’una banda el desconeixement de les persones sobre el valor pecuniari del seu patrimoni, i de l’altra l’aprofitament que d’aquesta desconeixença en fan els compradors, sabedors del valor real de mercat. Tradicionalment, les transaccions han afectat determinats objectes etnològics, mobiliari antic, etc., no obstant això les vendes no afecten única i exclusivament al patrimoni etnològic, també es manifesta sobre les mateixes obres d’art.

“Certains achats théoriquement légitimes d’œuvres d’art peuvent être vols déguisés, si l’acheteur a beaucoup d’argent ou si le vendeur ne se rend pas bien compte de la valeur artistique et financière de ce qu’il cède” (Bostick 1978: 8).

D’altra banda, no tenim clar si aquestes compres, que hem cregut oportú anomenar “avantatjoses”, es podrien emmarcar o no en el què considerem espoli. La següent cita és extreta d’un llibre de viatges que se situa en una Cerdanya rural de finals dels anys setanta; resulta molt clarificadora i serveix per a il·lustrar la consideració que es tenia en aquell moment del patrimoni de la llar de pagès, els productes de la qual han servit i serveixen per alimentar un mercat molt lucratiu de peces etnogràfiques de caire rústic (taules, armaris, llits, calaixeres, estris del camp i de la llar, etc.)

“La cronista espió y por poco no se da de narices con una roca formidable que – paradojas – sostenía una hilera de livianos trajes veraniegos; y, en cierto rincón de la cocina, otros granitos que servían de lleixes, de anaqueles para colocar platos y pucheros. *Tot vell, tot rònc!*, -desprecia Ana Puig-. Yo le digo que a mi la casa me parece muy bonita, y que quién la pillara. Ana Puig no lo entiende.

(...) Anda ahora arreglando la casa de su infancia; le va a quitar todo el granito y el tipismo que pueda, y le va a echar un techo de madera y muebles funcionales, papel floreado y toda la pesca. Pienso que la casa quedará entonces definitivamente estropeada, pero Ana Puig habrá conseguido algo muy importante para ella: vengarse de su infancia. Aunque eso es posible que Ana Puig ni siquiera lo sospeche” (Serrano 1980: 262).

Durant força anys, comerciants itinerants han anat circulant pel Pirineu a la recerca de tot aquest mobiliari. Les compres de vegades eren pagades en metàl·lic, o bé mitjançant la substitució de peces antigues per altres més modernes i funcionals. Nosaltres coneixem de primera mà històries relacionades amb la permuta d'alguna taula de noguer o cirerer amb més d'un segle d'antiguitat per una de fòrmica, molt més fàcil de netejar, manipulable, i de moda, és clar; o la d'alguna calaixera vella i empolsinada per un armari montable d'alguna coneguda fàbrica de mobles.

El guany que n'obté el comprador en el mercat de les antiguitats és infinitament superior. A més a més, les peces solen passar de mà en mà al llarg d'una cadena de revalorització econòmica, en part gràcies al tractament de les peces (restauracions i tractaments diversos), i en part condicionada per l'estatus del comerciant (tractants de mobles vells, drapaires, brocanters o antiquaris); finalment la majoria dels objectes acabaran decorant residències d'estil rústic.

Al llarg d'aquest apartat hem pogut veure com, dins de les causes econòmiques, l'espoli del patrimoni cultural es pot presentar sota diferents aspectes, que van des de treure'n un profit econòmic *stricto sensu* mitjançant el negoci fraudulent, fins a veure com influeix negativament la precarietat econòmica sobre la seva conservació o com, fins i tot, el mateix desconeixement acaba per hipotecar el nostre llegat del passat.

2.3.2) Les guerres i els períodes d'inestabilitat política i social.

Les guerres han estat i són un problema endèmic lligat a la història de la humanitat. Dissortadament, avui en dia encara segueixen ocupant la primera plana de molts dels mitjans de comunicació a nivell mundial, i observem que l'impacte que tenen aquestes sobre el patrimoni cultural d'un país és dramàtic.

“Les guerres i els períodes d'inestabilitat política són els majors aliats de la destrucció i el saqueig del patrimoni cultural d'un estat, així com el comerç il·lícit de les seves antiguitats i de la sortida al mercat de falsificacions de les mateixes”²¹. Aquesta reflexió està en relació a les conseqüències patides pel patrimoni cultural iraquiana en els prop de 15 anys d'intervencions bèl·liques i disturbis socials viscuts en aquell país. En aquesta mateixa línia s'expressen nombrosos autors (Fox 1999, Foster-Polinger 2003, Brent 1994, etc.)

En la majoria d'ocasions l'objectiu perseguit amb aquesta destrucció és aniquilar la identitat cultural i històrica de la nació enemiga, és per aquesta raó que moltes vegades els actes de saqueig i destrucció es dirigeixen premeditadament vers punts de referència en aquest sentit.

“Los sitios que funcionan como símbolos culturales o que encarnan la identidad nacional -museos, archivos, iglesias, mezquitas, sinagogas- son un objetivo favorito de los ejércitos y las milicias, que intentan destruir la historia de la nación enemiga. Así, en Kosovo, los archivos fueron sistemáticamente destruidos para que desaparecieran la historia y la cultura albanesas. En Sierra Leona, el museo nacional fue saqueado. En Timor Oriental, parece que el ejército indonesio destruyó deliberadamente los archivos durante su retirada, según el Comité Internacional del Escudo Azul” (Fox 1999: 10-14).

Podríem citar un llistat interminables de conflictes bèl·lics i períodes d'inestabilitat política on s'aprecien les nefastes repercussions sobre el patrimoni cultural.

²¹ Comunicació personal de la doctora Rocío Da Riva

“History is replete with similar stories of cultural ruin and pillage from the ancient Egyptian dynasties to the present day, but those acts are remembered in different ways. Few in the West will soon forget the spectacular destruction of the Buddas at Bamiyan in Afghanistan by the talibans in 2001, the Iraqi looting of Kuwait's museums in 1990, and even looting in Cambodia from the 1970s to the 1990s of Khmer antiquities from Dépôt de la Conservation d'Angkor during the sway of the Khmer Rouge.

On the other hand, few know of the destruction during the Vietnam war by the U.S. military of the most important monuments at the Hindu site of My Son in central Vietnam, recently designated a UNESCO World Heritage site” (Lentz 2003: 1).

Si ens remuntem en el temps, encara podem recordar les nefastes conseqüències que va tenir la revolta anticlerical a l'inici de la Guerra Civil espanyola sobre el patrimoni de l'església. Pocs són els temples que no mostren mutilacions en algunes peces de la seva imageria religiosa o buits que en altres moments van ser ocupats per imatges religioses d'enorme qualitat artística, històrica i sentimental per als seus pobles. Tampoc no podem oblidar la razzia nazi duta a terme per Hitler i Goering durant 12 anys, entre 1933 i 1945, en què es van confiscar milers i milers d'obres de les quals encara resten més de 100.000 per localitzar, i considerat per alguns autors com el robatori més gran de la història (Feliciano 2004 i Luzán 2004: 25-29).

Entre 1975 i 1979, la província de Siem Reap a Cambodja va viure un dels episodis més crus d'espoli patrimonial a la història, protagonitzat pels Khmers vermells. Un dels temples més famosos de la cultura Khmer va ser utilitzat com a base militar, i totes les zones circumdants van ser arrasades amb la finalitat de crear superfícies pel conreu de l'arròs. Els buides dels temples van ser decapitats i els caps exportats clandestinament per a ser venuts a galeries de Tokio, Londres i Nova York. En els últims anys, els dipòsits on s'emmagatzemen tresors

d'aquestes cultures han estat assaltats i robats, en ocasions amb molta violència²² i (Brent 1994: 27).

No cal però remuntar-nos gaire en el temps per a parlar de destruccions, malauradament tenim innumbrables episodis tan luctuosos com recents, per exemple la guerra de l'antiga Iugoslàvia. Concretament, en el cas de Croàcia, algunes de les primeres valoracions sobre els efectes de la guerra ja indicaven un fort impacte d'aquesta sobre el patrimoni històric artístic. Segons la directora del Centre de Documentació del museu de Zagreb: "A partir de 1991, en la ex Iugoslavia, el patrimoni cultural fue una de las primeras víctimas de la guerra". Posteriorment, en una notícia datada el 6 de juny de 1992 ja es comptaven com a destruïts 538 monuments i 63 biblioteques i museus (Feoczé 1992: Núm de planes no visible). Fins i tot, a finals de 1991, es va bombardejar la ciutat de Dubrovnik declarada patrimoni de la Humanitat per la UNESCO (Blazina 1997: 195).

"Pero de todas las catástrofes que amenazan al patrimonio, la guerra es la más temible, como recordaron, en Bosnia y Herzegovina, el bombardeo de Sarajevo y la destrucción del puente de Mostar. A pesar de las declaraciones de buenas intenciones, la historia ofrece muchos ejemplos de que estos sitios se convierten en objetivos predilectos en cuanto se trata de armas". (Fox 1999: 10-14)

No podem tractar aquest tema sense parlar d'un dels últims conflictes bèl·lics més recents, el de l'Iraq. El museu i la biblioteca de la seva capital es van convertir en símbols de la destrucció del patrimoni històric d'aquell país. Van ser milers els objectes saquejats i desapareguts dels fons del Museu de Bagdad, molts dels quals encara estaven pendents d'estudi; segons els experts, van desaparèixer aproximadament uns 170.000 (Foster i Foster-Polinger 2003: en línia)

"La pregunta a la que aún no hemos encontrado respuesta es cómo transmitir el tamaño del crimen, cómo transmitir el tamaño del horror que significa un

²² Icom va dedicar un volum a analitzar aquest problema i a recollir algunes de les peces desaparegudes més significatives a: DDAA 1997. *Cent objectes disparus- Looting in*

crimen de esta naturaleza. Y sólo hemos encontrado algunos ejemplos, poco originales, porque son los mismos que han repetido los expertos desde esos primeros días: el incendio de la biblioteca de Alejandría en el siglo V. Incluso el saqueo de Bagdad por los Mongoles en el 1238, fue menos dañino que la invasión americana del 2003” (Dionis 2003: en línia).

Les tropes americanes van fer cas omís a la sol·licitud de protecció demanada pels funcionaris del museu. Els saquejadors van campar sense problemes durant els tres dies que va durar la destrucció dels principals monuments iraquians, amb una multitud d’objectes procedents dels fons del museu, i davant la passivitat de les tropes americanes (O’Rourke 2003: número de plana no visible). La forma de procedir dels saquejadors, destruint ordinadors i fitxers, farà inviable la catalogació dels objectes sostrets. Aquesta forma de procedir va fer apuntar, a determinats autors, que l’assalt dels principals centres culturals estava dirigit per grans col·leccionistes estrangers.

Les peces sostretes aniran a parar, seguint la ruta habitual, a Israel, Suïssa, Londres, Paris i Nova York. Els objectes petits seran venuts com a souvenirs en qualsevol botiga d’antiguitats de l’Orient Mitjà, Europa o EEUU, però també en portals especialitzats en art de la xarxa. Els objectes més difícils de comercialitzar, per tractar-se de peces úniques, arribaran a importants col·leccionistes que els haurien encarregat prèviament; a traficants de drogues que els utilitzaran com a garantia en les seves transaccions; o bé seran trossejats, per tal de dificultar-ne la identificació en els arxius policials o privats, sense que això suposi una pèrdua del seu valor econòmic (Robson 2003b: número de plana no visible).

2.3.3) Els condicionants de tipus polític; reivindicacions de caire nacionalista i els condicionants estratègics.

En aquest tipus de motivacions, l'art és utilitzat com a forma de pressió, xantatge, coacció, etc. per tal d'obtenir a canvi un benefici polític, assolir una reivindicació inabastable per altres conductes, etc. També pot adquirir una vessant econòmica en el cas d'utilitzar la comercialització de l'art -obres d'art prèviament robades-, i emprar els guanys obtinguts per a sufragar l'adquisició de productes destinats a obtenir determinats fins; per exemple, armament destinat a operacions polític-militars, drogues, etc. També, i per últim, apuntarem un altre aspecte força innovador, assenyalat per alguns mitjans de comunicació, que seria l'intent de distracció dels mitjans policíacs, humans i materials d'investigacions policials en curs –narcotràfic, delinqüència organitzada, etc.-

En aquest sentit, disposem de diversos casos ocorreguts a Europa dels quals en destaquem el que va tenir lloc el 1971 a Brusel·les, on un altruïsta jove de vint anys, un tal Mario Roymans, va robar l'obra de Vermeer "La Carta d'Amor", sol·licitant posteriorment un rescat de 200 milions de francs belgues (57.000 dòlars) que aniria destinat als refugiats bengalís (Bravo 1982: 75).

No podem parlar de robatoris i no esmentar-ne un dels més espectaculars: el de "la Gioconda" de Leonardo da Vinci, que va tenir lloc a París l'any 1911. La trama de la sostracció es força original, s'hi barregen motius polítics - de caire nacionalista, podríem dir -, però també econòmics.

Els fets es remunten a 1910 i tenen com a protagonistes a tres personatges. Inicialment, el grup estava compost per dos estafadors: el comte de Valfierno, cervell de l'operació, Yves Chaudron, copista francès d'excel·lent tècnica i, posteriorment s'hi afegiria un tercer, un fuster italià empleat al Louvre, Vincenzo Peruggia. Els dos primers, residents a Estats Units, s'havien dedicat a la reproducció d'obres de Murillo que venien com a originals a vídues de grans industrials, a fi i efecte que aquestes en fessin donació a alguna institució religiosa

“in memoriam” i per “l’etern descans dels seus respectius marits”. Aquesta estafa donà els seus fruits durant un temps fins que van ser descoberts.

Lluny d’abandonar la seva carrera delictiva es van traslladar a París el 1910, on contacten amb Vincenzo Peruggia a qui convencen de robar “la Gioconda” aprofitant la seva condició laboral. A canvi, Peruggia rebria una compensació econòmica i una satisfacció personal ja que aquesta aniria destinada a un col·leccionista italià. L’estafa era idèntica a la que portaven practicant feia anys amb els “Murillo” a Amèrica. Robarien el quadre i al mateix temps en farien una sèrie de còpies que vendrien per encàrrec a diferents col·leccionistes nord-americans, fent-les passar per l’original, mentre que aquest romandria en el seu poder.

“El trio va visitar el Louvre un diumenge al migdia, poc abans de tancar, i s’amagà en una petita habitació destinada a articles de neteja. L’endemà, dilluns, tancat el museu al públic, però no als empleats, era el dia destinat a restaurar i fotografiar obres. Es van posar unes bates blanques com les dels empleats i despenjaren l’obra, van baixar dos pisos per les escales amb l’obra a l’esquena (amb marc i suport pesava gairebé 100 kg)” (Mas 2004: 24-25).

Un cop robada, els dos estafadors no es van interessar mai més per l’original de l’obra robada, ni tan sols es van tornar a posar en contacte amb Peruggia, qui va guardar la peça durant 2 anys i 111 dies. Els estafadors van poder vendre un total de sis còpies, cinc a col·leccionistes nord-americans i a un de brasiler; se suposa que van obtenir un total d’entre 30 i 60 milions de dòlars amb els què, a ben segur, van poder portar una vida còmoda, similar a la què havia dut el comte abans d’arruïnar-se. Després de dos anys de tenir l’obra al seu poder, Peruggia va oferir l’obra original a un antiquari italià, Alfredo Geri, a canvi de mig milió de lires. L’antiquari, sorprès, va posar els fets en coneixement del conservador de la Galeria dels Uffizis, Giovanni Poggi, qui confirmà l’autenticitat de l’obra, i Peruggia va ser detingut en el moment de l’intercanvi.



Imatge núm. 1: Acte de restitució de la Gioconda al Museu del Louvre, l'u de gener de 1914. Font: DDAA (s.d.) *Cien años de vida en el mundo. La vanguardia 1881-1981*. (1) Pàg. 25 [Col·leccionable]

Sempre va negar l'existència d'altres personatges implicats en el robatori. Manifestà reiteradament que únicament havia estat mogut per sentiments nacionalistes -segons ell, era inadmissible que una obra mestra creada pel gran geni italià, no estigués exposada en un museu del país -. Aquestes afirmacions el van convertir durant uns anys en un personatge molt popular i estimat a Itàlia. És aquesta última part de la història la que posa en evidència els suposats tints patriòtics de la història²³.

²³ Bibliografia sobre el robatori de la Gioconda:
Shepard, R.F. 1981. "Why and How They Stole the Mona Lisa." *ART news*, Febrer de 1981: 125-127; Reit, S. 1981. *The Day They Stole The Mona Lisa*. New York. Summit Books; Noah, R. 1998. *The Man Who Stole The Mona Lisa*. New York. St. Martin Press; Mankowitz, W. 1987. *Gioconda*:

“When the thief finally gave himself up, he claimed that he had intended to restore the painting to Florence, where Leonardo Da Vinci had painted it and where it thus rightfully belonged. His trial –which was, ironically, held in Florence- made him something of a cultural hero. For a short time the Mona Lisa was exhibited in the Uffizi and hordes of citizens flocked to see it. Thousands of people who would rarely, if ever, have set foot inside a museum suddenly found themselves identifying with the picture and feeling as though the woman with the mysterious smile had been returned to her rightful place. When the Mona Lisa eventually arrived in Paris, the occasion was suitably ceremonial; France too felt that the painting had come home” (Adams 1974: 1-2).

Un altre dels robatoris més sonats de la història es va produir el 1974 en una casa senyorial prop de Dublín; en aquella ocasió es van sostreure quadres de Rubens, Hals, Goya, Velázquez, Gainsborough i Vermeer, valorats en un total de 19 milions de dòlars de l'època. De seguida es va demanar un rescat per aquestes peces d'1'2 milions de dòlars i l'alliberament d'alguns presoners polítics de l'IRA. Els autors materials del robatori eren membres de l'Exèrcit Republicà Irlandès. Els lladres van ser detinguts, els quadres recuperats i el seu cap condemnat a nou anys de presó, la pena més gran imposada fins aleshores per aquest tipus de robatori (Bostick 1978: 11).

En altres ocasions, els mateixos artistes, havent de conviure en règims repressius, es veuen abocats a utilitzar el contraban de les seves obres per tal de donar-les a conèixer més enllà de les fronteres dels seus estats. Aquestes accions, de molt risc pels autors, significaven alhora una protecció a l'acció agressiva dels seus governs. Això succeí durant força temps a l'antiga URSS.

“El contrabando de obras de arte también ha sido utilizado con fines políticos. Norton Townshend Dodge, catedrático norteamericano, sirvió durante muchos años como enlace entre el movimiento disidente de poetas, músicos y artistas

The Misadventures of the Mona Lisa from August, 1911, When She Mysteriously Disappeared from the Louvre. London: W.H. Allen.

de la URSS y los museos y coleccionistas occidentales. ¿Agente de la CIA o ciudadano de convicciones filantrópicas? En todo caso, Norton coadyuvó a la salvación del arte ruso contemporáneo, cuyos autores estaban considerados por los mandamases del KGB como "parásitos sociales". No pocos terminaron en el manicomio; encerrados en campos de trabajo siberianos o con un epitafio encima de la tumba. Rodion Gudzenko sufrió una condena de diez años de cárcel por vender varios cuadros a la Comédie Française durante una gira por San Petersburgo. Los pintores represaliados usaban manteles de hule, toallas y sacos de azúcar cubano como improvisados lienzos. Semon Faibisovich hubo de contentarse con un trozo de madera conglomerada para representar *La parada del metro de Moscú*. Hoy, apenas queda nada en Rusia de la obra de Rujin, Zharkij o Masterkova.²⁴

El dia 22 d'agost de 2004, va tenir lloc un dels robatoris més espectaculars dels últims temps. En el Museu Munch d'Oslo, tres encaputxats armats amb pistoles es van endur dues obres del pintor Edvard Munch: "La Madonna" i una de les quatre versions d'"El Crit". Les fonts del Museu van apuntar la possibilitat que es tractés d'un robatori amb la intenció de sol·licitar un rescat o recompensa per la restitució de les obres, ja que comercialitzar obres tan conegudes és materialment impossible, a no ser que la causa del robatori fos un encàrrec per part d'un col·leccionista (Agències 2004: 23-24). La policia no donà gaire credibilitat a aquesta última hipòtesi i la qualifica de "fantasia periodística" (Mielgo 2004: 61).

És interessant i força innovadora la proposta que fa la policia sobre aquest robatori, segons la qual es veu un intent de desviar l'atenció i els recursos policials de certes investigacions que s'estaven duent a terme a la ciutat de Stavanger relacionades amb tota una sèrie d'atracaments amb intimidació per arma de foc (Mora 2004: 27).

"Una de les hipòtesis que contempla la policia d'Oslo és que el robatori de les obres de Munch podria obeir a una maniobra dels lladres per desviar els

²⁴Anònim 2003. "Sense títol" [en línia]. Document disponible a: <http://www.centrodecriminologia.com/DiccionarioTipologia.HTM> - 101k.

recursos de la investigació policial sobre una sèrie de robatoris a mà armada que han tingut lloc fa poc a la ciutat de Stavanger” (Mas 2004: 26).

A casa nostra també tenim un exemple força curiós de robatori²⁵, els motius del qual es poden considerar polític-religiosos. Es tracta del robatori de la imatge romànica de la mare de Déu de Núria, que va succeir el juliol de 1967.

La decisió, per part de les altes institucions eclesiàstiques espanyoles, d'anomenar un bisbe que no s'adeia amb les expectatives que hi tenia posades la societat catalana després del Concili Vaticà II, va comportar un acte de protesta peculiar promogut per sectors religiosos catalanistes. Aprofitant l'acte de coronació, organitzat per les autoritats franquistes, un grup de desconeguts va sostreure la imatge romànica dies abans; es tractava d'evitar que aquelles autoritats –tant civils, militars, com eclesiàstiques- fessin un acte de coronació amb una de les imatges més simbòliques de la religiositat catalana. Finalment, l'acte es va poder celebrar amb una reproducció en guix de la talla original.

²⁵ Bibliografia relativa als fets de Núria:

ACCE. Fons del Jutjat de Primera Instància i Instrucció de Puigcerdà. Sumaris, expedient 56/1967. García Candau, J. 1967. “El robo de la virgen de Nuria”. *Actualidad española* 811. 20 de juliol de 1967: 46-49. Carreras i Martí, M. 1982. “Itinerari de la imatge de la Mare de Déu de Núria durant els anys 1936-1941”. *Església d'Urgell* 113: 7-8. Juliol-Agost de 1982. La Seu d'Urgell. Solé Sabaté, J. M. 1984. “La desaparició de la ‘Verge de Núria’”. *Catalunya durante el franquismo*. Barcelona: 257-259. Biblioteca de la Vanguardia. Caballé, M. 1992. “Fa 25 anys van segrestar la imatge de la Mare de Déu de Núria”. *Catalunya Cristiana*. 3 de setembre de 1992: 11. Madrenys, P. 1992. “Fa vint-i-cinc anys van segrestar la Mare de Déu de Núria”. *El Punt*. 19 de juliol de 1992: 35. Pons, A. 1992. “Núria”. *Avui*. 18 de juliol de 1992: [Número de planes no visible. Exemplar fotocopiats]. Clara, J. 1993. *Desaparició i retorn de la imatge de la mare de deu de Núria (1967-1972)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat. Biblioteca Serra d'Or.



Imatge núm. 2: Acte de coronació de la Mare de Déu de Núria amb la reproducció en guix. Font: García Candau, J. 1967. “El robo de la virgen de Nuria”. *Actualidad española* 811. 20 de juliol de 1967: 46-49.

2.3.4) Els condicionants religiosos, simbòlics, les creences i les supersticions.

Algunes persones poden veure en certs objectes d'art un valor que ultrapassa el pur valor artístic o econòmic de les peces. Algunes peces són cobejades en atribuir-li un valor simbòlic. El desig de posseir-les arriba fins a l'extrem de sostreure-les per a propi gaudi del lladre o de l'inductor del robatori. A ben segur, no és una de les causes més freqüents pel que fa al robatori d'obres d'art, no obstant això, sí que és un motiu que també cal tenir en compte.

Molts objectes de la cultura popular de certs pobles estan molt per sobre del mer plaer estètic o artístic que els atribueixen els compradors; en ocasions, formen part estretament de la vida religiosa de la comunitat. El robatori d'aquestes peces pot pertorbar ostensiblement els ritus religiosos i alterar definitivament litúrgies seculars de certs pobles. Aquest seria el cas d'alguns robatoris comesos en regions de Burkina Faso, entre els anys setanta i vuitanta.

“En 1982, dans le village de Bouri, (pays gurunsi) un ressortissant vole des masques pendant l'hivernage et les vend à des complices. Découvert, le jeune homme avoue mais les masques ne sont pas retrouvés. Peu de temps après, il est retrouvé mort. Depuis ce vol, les rites de début d'hivernage, exécutés pour procurer de bonnes récoltes ne sont plus célébrés à Bouri. D'où, l'importance communautaire d'un bien culturel qui n'est pas un simple objet. Les vols d'objets perturbent la vie religieuse et sociale d'un village. Entre 1977 et 1982, dans le village de Ya (pays gurunsi), le chef du village a organisé les vols de masques sacrés. Découvert, il s'exile et ne revient qu'en 1996. Les rites de célébration desdits masques n'ont repris qu'en 1997. Le vol a privé des classes d'âge de leur culture”. (Ramata Soré 2004 : en línia)

Tampoc no podem oblidar l'acció negativa que han exercit les societats occidentals sobre certes cultures autòctones a nivell religiós, en especial al continent africà. L'exportació d'aquestes cultures occidentals anava gairebé sempre acompanyada de la imposició de les seves creences religioses (protestantisme, catolicisme, etc.). Tot això xocava directament amb les

conviccions religioses de les tribus i concretament amb tota aquella sèrie d'objectes litúrgics que servien per a les seves pràctiques religioses. L'assimilació de la nova religió comportava com a condició "*sine qua non*" la destrucció de moltes d'aquelles peces considerades com a paganes i, per tant, la pèrdua d'una part del testimoni cultural d'aquelles societats ancestrals.

"Toujours au nombre des agents responsables de la destruction du patrimoine culturel et du trafic des biens culturels, il faut insister sur le rôle jouée par certaines sectes religieuses dont les plus célèbres sont certaines missions protestantes sévissant dans le sud-ouest du pays. Celles-ci sous prétexte d'apporter la "bonne Nouvelle", prêchent et exigent des populations et candidats à la conversion, la destruction de tous les objets de culte (statuettes, poupées et autres biens de grande valeur culturelle), gage du reniement de leurs croyances anciennes et de leur adhésion a Christ".
(Dioma *et alii*. 1995: 38)

Encara tenim present la imatge de la destrucció dels Budes de Bamian per part del govern Talibà de l'Afganistan. Destrucció ampliable a tota la resta de monuments budistes d'aquell país que, segons les autoritats civils i eclesiàstiques talibans, era necessària per a salvaguardar el poble afganès de la idolatria i alhora per a preservar els costums islàmics (Melikian 2001: en línia); un capítol més de l'aniquilació del patrimoni cultural afganès. Comerciants d'arreu del món van aprofitar per treure del país nombroses obres d'art i d'arqueologia venudes utilitzant tant els canals oficials com els extraoficials.

No és estrany, doncs, poder adquirir peces d'art de *Gandhara* –sobretot caps d'estuc de guix datables entre els segles II i IV dC.- en qualsevol mercat d'antiguitats d'arreu del planeta; un d'ells el mateix "Mercat d'Els Encants" a la Plaça de les Glòries Catalanes, a la ciutat de Barcelona. En el cas dels Budes, el govern indi es va mostrar molt crític, però malauradament tampoc no es pot dir que tingués una gran legitimitat moral, ja que l'any 1992 va permetre que una revolta de ciutadans hindús acabés amb la destrucció d'una de les mesquites més impressionants de l'Índia, la de Ayodhya, datada del segle XVI (Melikian 2001: en línia).

En aquesta línia, podríem citar molts exemples d'iconoclàstia des dels inicis dels temps. Només ens cal remuntar-nos a l'imperi bizantí amb els moviments iconoclastes, però també a la revolució russa de 1917, que portà a la destrucció d'un riquíssim patrimoni religiós, o, fins i tot, la destrucció per part de les tropes nazis de tots els símbols de la cultura jueva arreu del territori germànic, començant per les sinagogues. També, i la més propera en l'espai, l'actuació dels anarco-sindicalistes durant els inicis de la guerra civil a l'estat espanyol (Mayol 1971, Castells 1975, Álvarez 1982, etc).

2.3.5) D'altres condicionants: psicològics, reivindicatius, etc.

No menys interessant ens resulta la hipòtesi formulada recentment per un dels lladres més famosos d'obres d'art a nivell mundial, Erik Van de Berghe, més conegut com "Erik El Belga" arran del robatori d'una de les quatre versions de l'obra d'Edvard Munch "El Crit". Segons ell, la motivació de la persona que va encarregar el robatori cal cercar-la en l'intent desesperat per alleugerir un estat psicològic angoixant que li vindria donat per la contemplació de l'obra. Potser es tracti d'una personalitat turmentada no gaire allunyada de la de l'autor. Per aquesta raó l'inductor la utilitzarà com a bàlsam de la seva situació personal, en cap cas no intentarà demanar un rescat per ella, aquesta opció només és una ficció policial.

"La obra de "El Grito" robada estos últimos días tampoco se volverá a encontrar, seguramente se trate de una persona que no tiene un interés especial por el arte, ni mucho menos por el expresionismo de Edvard Munch. Se trata de una obra con un contenido místico, la soledad y el dolor del ser humano, la persona que lo ha robado está sufriendo y pretende consolarse con la visión de que en este mundo hay mucha gente que, como él, se encuentra en su misma situación o peor y así poder aliviar su malestar. No se volverá a encontrar nunca más, quien ha encargado el robo es una persona desesperada y por eso ha hecho utilizar los métodos que fueran necesarios para conseguirlo, como la utilización de armas, cosa muy poco frecuente para este tipo de robos". (Entrevista núm. 12)

També inclouríem en aquest apartat, el cas de la sufragista anglesa, Mary Richardson, que en 1914 a la National Gallery de Londres, va clavar set ganivetades al quadre de "La Maja desnuda" de Velázquez protestant per l'exhibició del nu femení²⁶ (Kean 1998: 475-493).

²⁶Pàgina Web oficial: Museum of London [en Línia]. Document disponible a <http://www.museumoflondon.org.uk/frames.shtml?>. [Consulta el 25 de gener de 2004]



Imatge núm. 3: Mary Richardson detinguda. Font: Museum of London

2.3.6) El Vandalisme

Segons la definició que fa el diccionari de la llengua catalana: “Tendència a destruir, per gust pervers, per vana ostentació de força, per ignorància, les obres de la civilització, les coses belles, etc”. (DDAA 1995b: 2009). L’única motivació que mou a una persona a atemptar contra una obra d’art és la destrucció per la destrucció.

Per a molts museòlegs és el risc més difícil de preveure dins d’un museu, ja que solen ser accions directes i inesperades contra una determinada peça. En la majoria d’ocasions, ni les mesures de protecció humanes, mecàniques, electròniques, etc. no són suficients per a dissuadir o impedir a certs personatges agredir una determinada obra d’art. Això és el que va succeir, per exemple, el setembre de 1991, al “David” de Miquel Àngel, quan un pertorbat, armat d’un martell, va colpejar el peu esquerre trencant-lo en diversos fragments (Egurbide 1991: Número de plana no visible). Algunes obres de prestigi mundial no han escapat de l’acció dels vàndals. Podríem citar el cas d’un conegut personatge del món de l’art dramàtic català que tenia com a predilecció posar en evidència els sistemes de seguretat del museu Van Gogh d’Amsterdam, tot gratant les pintures del famós pintor i fent saltar els grumolls de les composicions, per després conservar-les com a record, al seu domicili.

En ocasions, la destrucció de les obres arriba de forma indirecta, conseqüència d’altres fets, com per exemple, d’accions terroristes. El cas més famós va tenir lloc a la “Galeria degli Uffizi” a Florència, el maig de 1993. Un cotxe bomba situat en el carrer de la Signoria, vora el Palau dels Medici, va matar cinc persones i va destruir diversos quadres de la col·lecció malmetent molts d’altres i causant greus desperfectes a l’edifici (Egurbide 1993: Número de plana no visible i Escala 1993: Número de plana no visible).

El vandalisme pot també estar dirigit cap a altres llocs, no únicament a museus; un exemple serien els jaciments arqueològics. L’abril de 1995 a Barcelona, uns brètols van entrar a l’excavació de Bisbe Caçador durant la nit, foradant la tàpia

del jaciment, i van destrossar a cops de pic un mosaic i un paviment romà; fins i tot, els agressors van dormir al jaciment (Fontova 1995: Número de plana no visible).

Llocs habilitats com a magatzems o centres d'estudis també han patit les conseqüències dels vàndals; és el cas de la destrucció d'algunes restes arqueològiques procedents del jaciment de la Bòvila Madurell i Can Duran a Sant Quirze del Vallès, el 1992, quan estaven dipositades a la masia de Can Feliu, per a ser catalogades i estudiades (Campo 1992: Número de plana no visible i Moreno 1992: Número de plana no visible).

2.4) Visió de l'espoli al món actual; característiques generals

Ja hem parlat de les causes que motiven tot aquest espoli; com hi incideixen de forma negativa fenòmens com les guerres, la inestabilitat social, la precarietat econòmica, les modes i els gustos, la ignorància i, per descomptat, l'actitud depredadora d'alguns col·leccionistes i museus. En aquest apartat intentarem fer un recorregut per quatre dels cinc continents i observarem com resulten afectats els diferents països, parant una especial atenció a aquells on es produeix una major activitat espoliadora.

Òbviament, no podem citar tots els episodis d'espoli que s'han produït a cada país, ni tan sols a algunes zones geogràfiques més reduïdes, ja que, en molts casos, reservariem per a ells sols un estudi monogràfic. No obstant això, sí que n'hem fet una selecció d'aquells que han tingut una major repercussió, sigui per la vàlua de les peces, per la reiteració sobre uns tipus d'objectes, per la proximitat en l'espai, el temps, etc.

El robatori d'obres d'art al món representa una de les formes de criminalitat més importants que es donen avui en dia i s'ha convertit en un problema a escala mundial; no sense raó INTERPOL apunta el robatori i el tràfic fraudulent d'obres d'art com la tercera causa de criminalitat organitzada més important al món, després del tràfic de drogues i del d'armes. Aquest comerç no únicament afecta les grans obres d'art, que tampoc se salven de l'acció delictiva, sinó a tot el seguit d'objectes d'una entitat menor, sigui artística, històrica, etc. Aquí podríem englobar des d'obres d'autors menors fins a mobiliari d'època, alguns materials etnològics i arqueològics, etc.

"Así lo ha hecho saber la Interpol: "La tercera fuente de criminalidad organizada es el arte, después del tráfico de drogas y de armas". Para conocer la difusión de este comercio no es posible apelar a estadísticas, dado su carácter ilegal. Pero sí que existen evaluaciones, como la realizada por la Unesco, según la cual este mercado mueve al año unos dos billones de pesetas. Italia, Suiza, Estados Unidos, Japón, Austria, Holanda y Gran Bretaña son los países a donde viajan las obras expoliadas por todo el

planeta, y que generalmente acaban en casas de subastas.“ (Martín de Pozuelo i Tarín 2001: 8)

La intensificació d'aquest fenomen arreu del món s'explica per la interacció de diferents factors determinants. D'una banda, el desenvolupament del mercat de l'art s'ha convertit en una font d'inversió que reporta importants beneficis econòmics en períodes de temps força reduïts. De l'altra, el desemparament en què es troben sotmesos els països pobres com a conseqüència de la seva deficient conjuntura econòmica, la permeabilitat de les seves fronteres i la carència de mitjans legals i tècnics per a protegir el seu patrimoni²⁷. En relació amb això INTERPOL elabora tot un seguit d'estadístiques que posen de manifest aquesta xacra.

“Según la Interpol, en 1999 -último año para el cual se tienen estadísticas consolidadas- se produjeron 21.267 robos de obras de arte en todo el mundo, de los cuales 12.864 (el 60 por ciento) fueron de colecciones privadas. En esos robos, según las mismas estadísticas, se sustrajeron 48.143 objetos, de los cuales 12.011 (el 25 por ciento), fueron iconos o pinturas.

(..)

Cifras enormes, sin duda, pero que apenas reflejan el millonario negocio que mueven los llamados ladrones de guante blanco. Un negocio en el que el verdadero arte no está en robar, sino en vender, y al que las autoridades de todo el mundo le ponen cada vez más atención” (López 2001: en línia).

Per tal de frenar la comercialització fraudulenta de les obres d'art robades, els diferents països disposen de legislacions força diferents, la qual cosa provoca dificultats a l'hora d'afrontar legalment i judicial el problema del robatori. Tampoc no és igual l'actitud de tots els països davant el tràfic il·lícit.

Suècia n'ha estat un exemple. Aquest país, en data del 2000, no havia ratificat encara la Convenció Internacional de la UNESCO de 1970 sobre exportació il·legal d'obres d'art²⁸ i certs museus, fins i tot d'àmbit estatal, havien arribat a

²⁷ Consulta a: <http://www.icom.org/trafic.html>; [consulta 22 de novembre de 2001]

²⁸ “Convention concernant les mesures à prendre pour interdire et empêcher l'importation, l'exportation et le transfert de propriété illicites des biens culturels“. UNESCO, 1970.

utilitzar de forma habitual el contraban de peces per a fornir les seves col·leccions. Alguns conservadors consideraven el contraban “un risc necessari que s’havia de pagar per a tenir peces d’altres països”. La passivitat governamental tampoc no ajuda a resoldre el problema, la Ministra de Cultura d’aquest país no va creure oportú aleshores intervenir en el problema mitjançant la ratificació dels convenis internacionals, els quals no estaven capacitats per a fer complir²⁹. Sens dubte cal veure en aquestes afirmacions certa condescendència i complicitat amb alguns museus i col·leccionistes suecs.

A finals dels anys noranta, en països com el Japó les obres d’art queden legalitzades automàticament un cop passats dos anys des de la seva adquisició, tot i tenir una procedència il·lícita, sempre i quan quedi demostrat que aquestes hagin estat adquirides de “bona fe”. Alguns autors apunten que aquesta forma d’actuar converteix aquests països en origen i destinació de certs robatoris “per encàrrec”. Finalment, cal dir que tampoc no tots es troben al mateix nivell pel que fa a mesures de prevenció a l’hora de fer front a aquests tipus de delictes.

“Los Estados más propensos a sufrir la rapiña del crimen organizado son Italia, Grecia, España, Turquía, Egipto, Chipre, India, México, Camboya, Rusia, Polonia. De Italia no puede salir ninguna obra de arte sin licencia de exportación cuando la antigüedad ha superado la edad de cincuenta años; en India el tiempo límite se duplica. Pero no todos los países disponen de medidas especiales de prevención ni todos los Estados tienen la misma predisposición ante la represión del contrabando de obras de arte. Rusia, por ejemplo, no cuenta con ningún inventario ni catálogo, y Reino Unido, Suiza y las naciones escandinavas han sido bastante condescendientes con los intermediarios del mercado negro. De hecho, en Londres, Zurich y Francfort se producen las más importantes transacciones de antigüedades y obras robadas o falsas. Recientemente, la prestigiosa galería Sotheby's ha sido acusada de falsear las subastas de objetos no catalogados. También la sucursal en España de la galería Christie's se ha visto involucrada en la exportación

²⁹ “Patrimoni en venda”. C-33, Televisió de Catalunya. Emès l’1 de novembre de 2004. [inici emissió 21:29h] [Produït l’any 2000 per SVT (Suècia)]

clandestina de un yelmo etrusco aparecido en la desembocadura del río Llobregat”³⁰.

Com veiem, i a la llum de les estadístiques, no resulta fàcil per a les autoritats competents dels diferents països fer front a aquesta problemàtica. Si consultem les dades ofertes per UNESCO, que coincideixen amb les exposades per altres institucions policíaqes o vinculades al món de l'art, veiem que assenyalen que el percentatge de recuperacions d'aquestes obres és molt escàs, no superant el 10% en cap dels casos.

“Solamente el cinco por ciento de las 50.000 obras de arte robadas anualmente en el mundo son recuperadas por las autoridades. Pero son muy pocos los casos que se resuelven igual de favorablemente. Aunque no existen estadísticas precisas sobre recuperación de obras de arte robadas, las cifras que se conocen no son muy alentadoras. Según la Unesco, sólo entre el 5 y el 10 por ciento de los bienes robados son recuperados”. (López 2001: en línia)

Per la seva banda, moltes policies estatals disposen d'eines de treball força pràctiques, com ara els catàlegs informatitzats de les obres denunciades com a sostretes. A nivell internacional INTERPOL edita de forma periòdica un CD³¹ amb totes les obres sostretes classificades segons diferents criteris com tècnica, autor, dimensions, etc (Schur 1994: 65-67). També però, existeixen bases de dades de caràcter privat com les de la Fundació Getty³², IFAR³³ i sobretot “Art Loss Register” on consten més de 100.000 obres robades els últims seixanta anys arreu del món, una eina pràctica a l'abast dels professionals del sector de les antiguitats³⁴.

³⁰ <http://www.centrodecriminologia.com/DiccionarioTipologia.HTM> - 101k

³¹ Es tracta del Cd: “CD-Rom on stolen works of art”. L'adreça web d'INTERPOL és: <http://www.interpol.int/Public/WorkOfArt/woafaq.asp#top>.

³² Consulta disponible a : <http://www.getty.edu/>

³³ International Foundation for Art Research. (IFAR) <http://www.ifar.org/>

³⁴ <http://www.artloss.com>

2.4.1) L'espoli a l'Europa actual

A l'igual que succeeix en d'altres zones del món, Europa ha patit i pateix de forma continuada atacs contra el seu patrimoni cultural. L'enorme increment que ha tingut el mercat de l'art ha beneficiat no solament als antiquaris i brocanters, sinó que també ha suposat l'aparició d'un mercat paral·lel format per individus que comercien de forma fraudulenta amb obres d'art, objectes artístics i materials arqueològics. Tot seguit plantejarem un estat de la qüestió i analitzarem alguns dels països europeus més afectats per aquest fenomen.

En línies generals, les estadístiques facilitades per la INTERPOL, tot i que molt parcials, mostren que els països més afectats pel robatori d'obres d'art a Europa són França, Itàlia -aquests pateixen el 80% dels robatoris comesos al continent europeu (Lluent 2002: 29)-, Alemanya i Bèlgica. Paral·lelament, L'ICOM apunta la consolidació d'aquest fenomen en alguns països del centre i l'est d'Europa, com Rússia, la República Txeca i Hongria entre d'altres. Entre els països de destinació de les obres robades destaquen Itàlia, Àustria, Suïssa, Estats Units, Japó, Holanda i Gran Bretanya, des d'on acostumen a ser redistribuïdes generalment a partir de cases de subhastes (Martín de Pozuelo i Tarín 2001: 8)

“Fuera de la Unión, la Federación rusa (2684 obras robadas), y la República Checa (2077 obras), son los países más afectados por la sustracción de obras del patrimonio cultural. Pero INTERPOL admite que son datos aproximados”.
(González 2002: 36)

Actualment a gran part d'Europa l'art religiós és un dels blancs preferits pels lladres i els traficants d'art. Les obres són arrencades del context original pel qual han estat creades i passen a decorar estances i habitacions varies d'algunes classes benestants que, així, reforcen la seva condició social amb aquest tipus d'adquisicions artístiques sense preocupar-se per l'origen poc clar que puguin tenir.

Tot i que les denúncies per robatori interposades per aquest motiu són l'única font de caràcter objectiu de què disposen les autoritats policials i judicials, cal ser

prudent a l'hora d'interpretar-les; el nombre de denúncies no representa la quantitat real de delictes comesos contra el patrimoni. D'una banda, no tots els robatoris són denunciats i de l'altra existeixen denúncies que amaguen una altra intencionalitat³⁵.

Un cop aclarit això, de les dades més recents es desprèn que França encapçala el major nombre de denúncies, al voltant de les 9.000, mentre que Itàlia i Rússia tenen un nombre ostensiblement menor situat al voltant de les 1.500; l'estat espanyol es troba a molta distància d'aquests països i recull aproximadament unes 100 denúncies anualment. INTERPOL constata un total de 19.103 denúncies corresponents a 32 països durant el 2002 (Corachan 2004a: 61). Tot seguit analitzarem el cas de l'estat espanyol i dels dos països europeus més afectats: França i Itàlia.

³⁵La manca de confiança en la justícia condicionen a molts particulars a no denunciar aquest tipus de sostraccions. Per altra banda, de vegades s'interposen denúncies falses amb la intenció de cometre frau a l'asseguradora.

2.4.1.1) Espanya

Durant els anys seixanta, tot coincidint amb una certa obertura de l'estat espanyol cap a l'estranger, s'afavorirà, entre d'altres coses, que el ric patrimoni eclesiàstic de què es disposava es doni a conèixer més enllà de les fronteres, i que molts col·leccionistes d'art europeus i americans s'hi sentin atrets ràpidament. A més del nou fenomen turístic, altres fets menys coneguts van incentivar l'aparició d'un nou i potencial mercat d'antiguitats.

“Un hecho que vino a cambiar el panorama del coleccionismo de arte hispánico en el centro de Europa, concretamente en Bélgica, fue la boda de Balduino y Fabiola, el 15 de diciembre de 1960 -Fabiola de Mora y Aragón, hermana de Jaime de Mora y Aragón, curiosamente uno de los traficantes de arte más reputados en Europa durante esos años-. Surgió, por parte de coleccionistas belgas, un gran interés por el arte hispánico y, por tanto, una gran demanda de esas obras en un intento de aproximarse y conocer la cultura de España, a la que a partir de ahora estaban ligados por lazos reales” (Entrevista núm. 12).

Aquesta situació s'anirà agreujant progressivament durant el següent decenni fins assolir la seva màxima expressió entre finals dels anys setanta i inicis dels vuitanta. L'arribada de la democràcia, la premsa lliure i el canvi d'actitud dels estaments policíacs posa de manifest un problema que fins aleshores s'havia amagat o, si més no, obviat: el robatori d'obres d'art. Aquest període s'haurà d'associar necessàriament a la figura del famós lladre René Alphonse Van de Berghe, més conegut com a “Erik el Belga”, i a les zones de Castella i Lleó, Navarra i la Rioja, les zones més castigades i on va protagonitzar aproximadament uns seixanta robatoris. Un dels més famosos el va cometre la nit del 6 al 7 d'abril de 1979 a la catedral de Roda de Isábena, considerada la catedral més antiga d'Europa (Sáez 1995a: 42).

“A Espanya hi ha una data considerada fatídica: l'any 1977. A partir d'aleshores comença a ésser preocupant l'espoli que estava patint el nostre patrimoni artístic: nombroses peces, retaules, talles medievals, tríptics, etc.,

foren robats, majoritàriament, de velles esglésies castellaneres i navarreses. Tants robatoris va haver-hi aquell any que l'estadística arribà a comptabilitzar una peça per dia. En l'actualitat, segons dades del Ministeri de Cultura, cada any desapareixen a Espanya unes 5.000 peces. Es recuperen un cinc per cent", (Mas 2004: 23).

Aquest fenomen apareixerà molt lligat al procés d'abandonament de les zones rurals, idèntic al que succeirà a d'altres països. En aquest moment, moltes esglésies del medi rural, ermites, etc. de tots els punts de la geografia peninsular pateixen de forma continuada un espoli incessant, -segons dades policíiques, el 1977 arriba a desaparèixer una obra d'art cada dia³⁶-. Això posava de manifest les situacions precàries de conservació i protecció d'un art que era únic al món; obres d'incalculable valor tancades en recintes sense o amb una protecció insuficient, en definitiva, un art a l'abast de tothom.

Per tal de respondre a aquest tipus de delictes, s'actuà en tres direccions. Per una banda, el 1978 el cos de Policia creà oficiosament un grup especialitzat en delictes contra el patrimoni històric, fins que el 1986, a partir del Real Decret 111/1986 es creà la "Brigada del Patrimonio Histórico", integrada en la "Unidad Central de Policía Judicial". També a finals dels anys setanta la Dirección de la Guardia Civil va assignar a la "Unidad de Servicios Especiales" la responsabilitat de les investigacions relacionades amb els robatoris d'obres d'art. Amb la creació de les unitats de Policía Judicial de la Guardia Civil, el 1987, aquestes funcions van passar a ser desenvolupades per la "Unidad Central Operativa", dependent del "Servicio de Policía Judicial" (Magán 2001: 106-109).

D'altra banda, i pel que fa al patrimoni eclesiàstic, les diferents diòcesis espanyoles segueixen la seva política de creació i consolidació de Museus diocesans destinats a recollir, protegir i difondre aquelles peces d'un major interès artístic-històric disperses arreu dels temples de la seva diòcesi³⁷. En tercer lloc cal

³⁶ "El gran museo del robo". *Las mil caras del crimen*. Servicios Informativos de Antena 3. [data d'emissió no disponible].

³⁷ A partir dels anys cinquanta es potencia la creació d'una gran quantitat de museus diocesans, per citar uns quants trobaríem el mateix Museu Diocesà de la Seu d'Urgell, el 1957, el Museo Diocesano de Jaca, el 1963, el Museo Diocesano de Barbastro, el 1967, el Museo Diocesano de Sigüenza, el 1968, el Museo Diocesano de Segovia, el 1973, i d'altres.

destacar les innovacions en matèria legal traduïdes a la “Ley del patrimonio histórico español” el 1985, “una llei amb bones intencions però amb pocs mitjans”. (Lluent 2002: 46-47)

En un altre ordre de coses, i pel que fa als objectes sostrets, s’ha fet palès que els gustos han anat canviant potser també per la dificultat de trobar certs objectes. A nivell quantitatiu, les obres d’art religiós que tant “de moda” van estar durant els anys seixanta i setanta, estan sent substituïdes per mobiliari i d’altres objectes artístics, que a més a més resulten molt més fàcils de comercialitzar. Això es tradueix també en un canvi d’orientació en l’elecció dels blancs dels lladres.

Darrerament han augmentat els robatoris en edificis privats, sobretot masies i segones residències deshabitades durant gran part de l’any i situades en zones del llevant i centre peninsular (Catalunya, Múrcia, València i Madrid). Aquests robatoris han arribat a doblar, en número, als comesos en recintes religiosos de la zona centre i oest de la península (Castella i Lleó, Navarra i Galícia), encara situats en zones amb poca densitat demogràfica i/o aïllats. Per últim, i amb un percentatge ostensiblement inferior, els museus, sobretot d’àmbit local i comarcal, encara són objectius dels lladres d’art (Magán 2001: 111-113).

”Y mientras muchas de estas piezas vuelven a sus lugares de origen, la demanda de arte religioso robado está cayendo en picado. Los gustos han variado, tal como describe la anécdota relatada por un agente de policía que explicaba cómo no hace mucho el hijo de un chamarilero, históricamente dedicado a arte sacro, se lamentaba a su progenitor: ‘Papá, como esto siga así nos vamos a morir de hambre’. Ahora las predilecciones van encaminadas hacia los muebles y otro tipo de objetos artísticos. Poca gente quiere decorar con tallas sacras sus residencias y es más fácil vender obra profana, de fácil colocación en viviendas modernas. Por ello, las grandes víctimas del expolio son ahora las viejas casas de campo, que cuentan con mobiliario antiguo de tanta aceptación entre los compradores, que la policía aconseja fotografiar el contenido de los hogares, porque en caso de robo es la única posibilidad de recuperar lo perdido”. (Martín de Pozuelo i Tarín 2001: en línia)

Segons informacions recents de la Guardia Civil³⁸, a l'estat espanyol estan treballant actualment un total de deu bandes especialitzades en robatoris d'obres d'art sense que puguem parlar d'organitzacions. La diferència entre ambdues rau en el grau de complexitat de l'estructura interna, el radi d'acció i els productes de la seva activitat.

Pel que fa a la comercialització dels productes sostrets, aquests ja no abandonen l'estat de forma massiva. Tot i que Espanya és víctima d'importants robatoris d'obres d'art, també és un important mercat d'obres d'art sostretes. Mentre que gran part de les peces van a parar als grans mercats d'antiguitats peninsulars, situats a Madrid i a Barcelona, les peces de gran valor van cap a mercats internacionals i grans cases de subhastes on assoleixen una major cotització i alhora se'n dificulta el seguiment policíac.

Al marge de les bases de dades internacionals com la d'INTERPOL en la que ja es recullen més de 14.000 obres d'art sostretes, els cossos policials disposen d'una altra base de dades a nivell estatal en la que ja consten unes 5.000 peces. A més a més, algunes publicacions de caràcter privat, com revistes de col·lectius d'antiquaris o col·leccionistes, publiquen de forma puntual fotografies d'obres d'art robades per tal d'afavorir-ne la difusió entre el seu col·lectiu i dificultar d'aquesta manera la comercialització de peces sostretes³⁹.

Un altre dels problemes amb què es troba el patrimoni cultural espanyol és la presència del furtivisme en arqueologia. Ja ho hem comentat anteriorment, en l'apartat que fa referència a les causes econòmiques, quan afirmàvem que en determinades zones de l'estat espanyol aquesta activitat està veritablement institucionalitzada. Durant força anys, algunes zones del Llevant, entre les que s'inclou Catalunya, però sobretot el sud-est peninsular, han estat el camp de treball d'aficionats a l'arqueologia que, proveïts de detectors de metalls, han fornit de forma sistemàtica les col·leccions privades i el mercat nacional i internacional de materials arqueològics procedents de l'espoli d'importants jaciments. Amb el

³⁸ http://www.guardiacivil.org/patrimonio/activ_pub_princip.jsp

³⁹ Un exemple d'això el trobem en revistes com: "Galeria Antiquaria, Arte Contemporáneo, Antigüedades y coleccionismo".

pas del temps els espoliadors han millorat la seva estructura interna. Ara disposen de persones dedicades a la prospecció, d'altres a l'exhumació de materials i d'altres a la seva comercialització. En conseqüència, les operacions policíiques destinades a frenar aquest tràfic fraudulent s'han intensificat i han aconseguit desmantellar alguns grups especialitzats en aquest comerç.

Entre aquestes operacions destaca l'anomenada "Operación Trajano" que el setembre de 1999 va aconseguir recuperar uns 9.000 objectes, la major quantitat de materials arqueològics intervinguts fins aleshores, o l'"Operación Sotillo", amb la que a l'agost de 2001 es va intervenir la col·lecció d'exvots procedents de l'espoli més important des de 1987 (Blanco 2001: 70-71).

L'any 2002, dues importants operacions culminen amb la recuperació de més de 205.000 peces arqueològiques. La primera d'elles, anomenada "Operación Támara" es converteix, pel volum de les peces recuperades -més de 200.000- en la més important d'aquestes característiques efectuada a Espanya (Bosch 2002: 41). Les peces provenien de jaciments ubicats a Andalusia, Extremadura, Castella la Manxa, Múrcia i Aragó, i la cronologia dels objectes abastava un ampli ventall que anava des del Calcolític, i fins a l'època visigòtica (Oficina de Relaciones Informativas y Sociales de la Guardia Civil 2002a: en línia). La segona, amb el nom d'"Operación Coja" incautà més de 5.000 peces que anaven a ser comercialitzades a Estats Units. Ambdues operacions van ser dutes a terme pel cos de la Guardia Civil (Oficina de Relaciones Informativas y Sociales de la Guardia Civil 2002b: en línia).

Les comunitats més castigades per aquest tipus d'espoli són, per ordre d'importància, Andalusia, amb una incidència molt superior a la resta de comunitats i arribant a quadruplicar els casos coneguts a la segona de les comunitats més afectades, la de Castella-la Manxa. A aquesta, la segueixen les comunitats de Galícia, Extremadura i Castella i Lleó. Per províncies, Còrdova està al capdavant de les més espoliades, seguida molt de prop per Jaén i Sevilla; a una certa distància apareixen les de Cadis i Granada; en menor mesura les de

Conca i Badajoz. En el 75% de les actuacions s'utilitzen els detectors de metalls. Pel que fa a l'espoli del patrimoni arqueològic subaquàtic, les zones més afectades són la costa d'Algesires, la de Múrcia, Ceuta i Alacant, al sud i est de la península i la costa de Pontevedra a la zona Atlàntica (Cortés 2002: 61-78).

2.4.1.2) França

França és, segons fonts d'INTERPOL, el país europeu que més pateix aquesta xacra. Allà els lladres actuen no tan sols als museus, d'on s'han sostret importants obres pictòriques i escultòriques, sinó sobretot a les esglésies, als castells i a cases senyorials privades, que alberguen un important i ric material moble d'època. El ventall dels objectes sostrets és molt variat. Les peces robades més sovint són el mobiliari antic, els tapissos, els quadres, els pèndols i els bronzes daurats sobretot. Pel que fa a les esglésies, s'hi arriben a robar els reliquiariis i, fins i tot, els exvots. Els petits bronzes es venen molt bé perquè són molt fàcils de transportar i tenen un mercat molt consolidat.

“Des de fa uns 10 anys a França s'està robant sistemàticament els objectes de bronze dels castells francesos. La majoria d'objectes, que no són peces úniques, són fàcilment vendibles al mercat perquè són difícilment identificables com a peces robades.

Durant l'any 2002 van ser robats un total de 553 castells, la majoria amb poques mesures de seguretat i que suposen cops fàcils per a les bandes organitzades. En total es van denunciar un total de 6000 robatoris d'obres d'art durant aquest any.

També es roben amb freqüència els elements dels jardins de les grans mansions i castells, menys protegits que el seu interior, com els gerros i les estàtues de decoració instal·lats als jardins”⁴⁰.

L'anterior cita posa de manifest un problema que ja arrossegava el país veí de feia alguns anys: l'acció dels lladres sobre castells i cases senyorials. Durant els anys seixanta existien bandes organitzades dedicades al robatori d'aquestes mansions, algunes farcides d'objectes de gran qualitat artística. Una de les bandes més famoses era la dels germans Richier, que van actuar a la ribera francesa força anys mantenint en escac la policia francesa. Un dels robatoris més

⁴⁰ “Sur la piste des trafiquants d'art”. *Des Racines & des ailes*. Coproducció France 3 i CAPA. Emissió setembre de 2003 i Reemissió el 28 juliol de 2004. [inici emissió 20:55 hores]

espectaculars el van cometre el 23 de maig de 1963 al “Chateau de Dampierre” (Leitch 1969:11-19)

Ni museus ni galeries d'art es troben exempts d'aquest tipus de delinqüència; tots ells sense excepció, des dels d'àmbit local als de nivell estatal. Institucions de reconegut prestigi mundial, com el mateix Centre George Pompidou, han patit episodis singulars de robatori; precisament el 1989 en van sostreure una obra de Bracque. Aquell mateix any al Museu Matisse, de Niça, vuit teles. Un anys més tard, el 1990, tres dibuixos de Picasso de La Vielle-Charité de Marsella; o més recentment, el juliol de 1994, un quadre del segle XVII del mateix Museu del Louvre.

“Le pasó al Museo del Louvre, en París, uno de los templos de arte más visitados del mundo. El 11 de julio de 1994, mientras 27.000 personas llenaban sus pasillos y frente a los 85 encargados de vigilancia que controlaban la sala, un hombre descolgó un cuadro del siglo XVII y se lo llevó tranquilamente.

Uno de los golpes más resonantes que se recuerda fue tiempo atrás en Francia, cuando desaparecieron por arte de magia obras valiosísimas de la galería Marmottan. Meses después, sin explicación, las piezas aparecieron abandonadas en una casa, en la isla de Cerdeña. Muchos pensaron que el gobierno francés pagó el rescate en el mercado negro para evitar la destrucción de lo robado”. (Redacció 1997c: en línia).

Els gustos del mercat condicionen profundament els robatoris. Segons les observacions que fa un antiquari gal en un diari francès, els lladres escullen els seus botins considerant tot allò que té fàcil sortida al mercat, atenent a criteris com els gustos del moment i les orientacions del mercat.

“On arrive à se demander si les voleurs ne sont pas eux-mêmes des collectionneurs avisés, tant le trafic cible parfaitement les tendances du marché” (Toscer 2001: en línia).

No cal, però, veure en aquests lladres, com veurem més endavant en l'apartat de tipologia, un lladre a l'estil Arsène Lupin, sinó més aviat delinqüents de baixa estofa.

“Cette délinquance est même l'apanage d'un banditisme pur et dur. Leur connaissance n'est pas artistique mais purement commerciale, (...). Les truands ont une parfaite conscience des objets de valeur, grâce aux receleurs, qui, eux, évoluent dans les milieux des marchands d'art” (Toscer 2001: en línia).

Dins l'àmbit del patrimoni religiós, França ha patit fenòmens similars als que s'han produït en altres territoris europeus, com ara al mateix estat espanyol. Durant tot el segle XX es va patir una constant despoblació de les zones rurals i un canvi en les pràctiques religioses que comportà una disminució del número de persones al voltant dels recintes religiosos, convertint així el patrimoni moble en un tresor mal protegit. Fou a partir dels anys seixanta quan s'inicià un constant i progressiu augment de robatoris que afectà a tot tipus de recintes religiosos, des de la capella aïllada fins a les mateixes catedrals (Kagan 2000: 15).

A nivell estadístic, segueixen encapçalant la llista els robatoris a domicilis particulars amb un 54%, a museus amb un 12%, el mateix percentatge a magatzems, un 10% es produeix en esglésies i el 12% restant a d'altres llocs. (Lluent 2002: 30)

“En Francia, los particulares son, desde luego, el primer objetivo de los ladrones. Las tres cuartas partes de los 1.400 casos centralizados por el servicio en 1993 se refieren a robos en pisos, casas y en castillos. Hay que hacer constar también un aumento de los robos en los lugares de culto, aumento que corresponde a una demanda actual del mercado ilícito internacional de mediana y pequeña antigüedad, con una salida más fácil. Con respecto a los robos en colecciones públicas, la situación parece estar dominada desde 1990, ya que estos casos en el conjunto de las colecciones públicas se han limitado a una cifra residual de 16 delitos por año transcurrido”. (Mimran 1994: 62)

Serà a partir de mitjans dels anys setanta, coincidint amb l'increment de robatoris d'obres d'art, quan l'estat francès inicia tot un seguit de mesures destinades a pal·liar aquest tipus de delictes. El 1975 es crea un servei policíac destinat a la repressió d'aquest tipus de delictes i el 1985 es dissenya una base de dades anomenada *TREIMA (thésaurus de recherche électronique en imagerie artistique)* en la què es recullen els béns artístics que han estat robats, i on apareixen descrits i acompanyats per fotografies. TREIMA és una eina que facilita molt la tasca policíaca a l'hora d'identificar obres sostretes consultant sobre el terreny l'estoc d'antiquaris o brocanters. L'únic problema resideix en l'alimentació d'aquesta base de dades, ja que el 80% dels col·leccionistes que han estat víctimes de robatori no poden aportar ni tan sols una fotografia de l'obra sostreta.

“C'est en 1975, du fait de la recrudescence des vols que fut mis en place au ministère de l'Intérieur (direction centrale de la police judiciaire) l'autorité centrale désignée par la France: l'OCBC, Office de lutte contre le trafic des biens culturels (appelé OCRVOOA avant de 1997). Cette structure interministérielle centralise les informations relatives au trafic d'objets d'art en France et à l'étranger” (Kagan 2000: 18).

Els objectes sostrets a França travessen la frontera en direcció a Bèlgica, i en especial als Països Baixos, que s'han convertit, des de fa alguns anys, en el centre redistribuïdor dels productes robats arreu del territori francès. Aquest fenomen s'ha vist afavorit per una legislació molt benèvola amb els traficants i en especial amb “els receptors”, persones que adquireixen productes amb un origen il·lícit o si més no dubtós, de qui els jutges belgues i holandesos pressuposen molt freqüentment la bona fe en la possessió d'aquests objectes robats⁴¹. La figura del receptor és, com veurem més endavant, una de les peces clau d'aquest comerç fraudulent, no només a França sinó arreu del món. Una gran part dels objectes sostrets a França, especialment els mobles, acaben a col·leccionistes americans coneixedors i amants del moble francès d'època.

⁴¹ “Sur la piste des trafiquants d'art”. *Des Racines & des ailes*. Coproducció France 3 i CAPA. Emissió setembre de 2003 i Reemissió el 28 juliol de 2004. [inici emissió 20:55 hores]

“Le receleur: voilà le maillon central de cette délinquance. Antiquaire entretenant une vitrine légale ou ancien marchand prétendument retiré des affaires, le fourgue est le seul à même de pouvoir écouler la marchandise volée” (Toscer 2001: en línia).

Darrerament, l’anomenat informe Bady, elaborat a partir de l’inventari de cent mil peces del patrimoni franc s, ha demostrat que faltava un 13% de les peces inventariades en un principi, un total de 12.500 obres han estat perdudes pels seus dipositaris: museus, ajuntaments o ministeris (Caballero 2004: 27-28).

2.4.1.3) Itàlia

Itàlia és un dels països europeus que posseeix un patrimoni cultural més ric, alguns autors veuen aquest país com un museu a cel obert. Per posar en xifres el seu patrimoni religiós, podem dir que consta de 95.000 esglésies, 60.000 capelles, 1.500 monestirs i convents, 300 palaus episcopals i 200 conjunts arquitectònics de diferents tipus. Els interiors dels temples conserven peces de gran valor (estatuària, orfebreria, pintura, etc) que han estat i són actualment un dels blancs preferits pels lladres, gràcies sobretot al procés d'abandonament que han patit molts llocs de culte i que han restat a mercè dels lladres d'art. També destaquen els seus 3.000 museus i 40.000 castells.

No és estrany que en els últims vint anys -citem estadístiques corresponents a l'any 2000- van ser denunciats un total de 11.119 robatoris en recintes religioses, tot i que el nombre d'obres sostretes ascendeix a la xifra de 88.687. Els objectes litúrgics han estat el blanc principal, amb una proporció molt superior a la resta, seguits d'obres escultòriques i pictòriques, mobiliari, peces arqueològiques, llibres i, en menor percentatge, altres tipus d'objectes com monedes, tèxtils, etc. (Conforti 2000: 29-31).

Per tal de facilitar la introducció al mercat de moltes d'aquestes obres sostretes, s'apliquen tècniques que aconseguen despistar l'acció policial. I a més, augmentar el preu de les obres. D'entre aquestes tècniques, destaquem el canvi de funcionalitat dels objectes i la fragmentació i venda per separat de conjunts concebuts com a indivisibles, com ara quadres, retaules, etc.

“Or, la valeur d'un object est liée à son contexte d'utilisation, son lieu d'origine pour lequel il a souvent été créé. Quand il vient à en être arraché, non seulement il laisse un vide mais il subit lui-même un réel appauvrissement. Ainsi, les confessionaux du XVIIIe siècle peuvent être transformés en bibliothèques, les autels baroques peints et dorés servent de mobilier de la salle de séjour, les éléments d'autel deviennent des meubles d'angle, les volutes d'autels baroques font des têtes de lits, tandis que les chandeliers, les

ostensoirs, les marbres d'autel, les balustrades et tables de communion sont intégrés dans la décoration des villas. Les toils et les panneaux peints, s'ils sont d'une dimension assez importante, sont souvent découpés, fragmentés, mutilés; ce dépeçage des oeuvres permet aux malfaiteurs de multiplier les nombres de tableaux et de faciliter leur insertion dans le circuit du marché clandestin de l'art et des antiquités. Mais cela rend aussi très difficile le réperage et la reconstituion des oeuvres qui permettraient de remonter jusqu'à leur lieu d'origine" (Conforti 2000: 30).

Itàlia s'ha convertit en un dels països més afectats pel nombre de robatoris d'obres d'art, produint-s'hi un increment considerable d'aquests. Segons el capità Amara, del Servei de protecció del patrimoni cultural dels Carabinieri:

“És la llei de l'oferta i la demanda la que marca el mercat de l'art. Si hi ha interès per l'art sacre es roben les esglésies, si està de moda la pintura, es roben els museus o les col·leccions privades”.⁴²

Un altre dels grans problemes que es troben els Carabinieri són els espolis de jaciments arqueològics. Cerveteri, prop de Roma, és un jaciment etrusc dels més espoliats pels “Tombarolli” o lladres de tombes a Itàlia. Els lladres cerquen en aquesta necròpolis vasos grecs de figures roges i negres en bon estat que després són venuts per grans quantitats de diners. El destí de les peces sol ser els EEUU i els països del nord d'Europa i, fins i tot, molts museus s'interessen per aquestes peces tot i que no tenen un origen clar⁴³.

⁴² “Sur la piste des trafiquants d'art”. *Des Racines & des ailes*. Coproducció France 3 i CAPA. Emissió setembre de 2003 i Reemissió el 28 juliol de 2004. [inici emissió 20:55 hores]

⁴³ “Sur la piste des trafiquants d'art”. Ídem.

2.4.2) Els altres continents.

No podem estudiar l'espoli mundial sense consultar una de les obres bàsiques per a aquest tema i de les més ben documentades, dels autors Paczensky i Ganslmayr: "*Nefertiti quiere volver a casa. Los tesoros del tercer mundo en los museos de Europa*"⁴⁴. Aquesta obra es va convertir en un best-seller poc després de la seva publicació, l'any 1985, i segueix sent una de les obres cabdals per a conèixer els processos de destrucció i espoli que ha patit el patrimoni cultural de molts països arreu del món, en especial d'aquells que havien estat sotmesos a administracions colonials europees.

És, sobretot, una obra sintètica en la què s'analitza l'espoli a gran escala que es va produir durant el segle XVIII i el primer terç del XIX, quan les potències colonials europees desplegaven els seus dominis al llarg dels continents asiàtic, africà i sobre alguns arxipèlags del Pacífic, essencialment. Tampoc no passa per alt altres episodis luctuosos com l'ocupació espanyola de Llatinoamèrica.

Aquesta obra serveix per a contextualitzar quina era la situació del patrimoni dels pobles ocupats i com les administracions colonials van aprofitar-se de la posició d'avantatge i superioritat que ocupaven. Resulta força interessant observar quines han estat les repercussions d'aquelles polítiques en l'actualitat: països que reclamen la restitució d'algunes obres cabdals de la seva història⁴⁵ o, com a mínim, que sol·liciten el reconeixement per part de tercers països sobre la il·licitud d'algunes exportacions⁴⁶. En conseqüència, el llibre qüestiona la legitimitat de la ubicació actual de moltes obres, al temps que planteja algunes reflexions de tipus moral sobre aquesta situació.

⁴⁴ Paczensky i Ganslmayr 1985. *Nefertiti quiere volver a casa. Los tesoros del tercer mundo en los museos de Europa*. Barcelona: Editorial Planeta.

⁴⁵ En ocasions, i arran d'algun gran esdeveniment a escala mundial, la problemàtica de les restitucions torna a aflorar. Recordem que amb motiu de la celebració dels jocs Olímpics d'Atenes, es va tornar a reclamar el retorn de les obres gregues dipositades fora de les fronteres helenes. Curiosament, algunes enquestes que van fer públiques els mitjans de comunicació- sobretot a Gran Bretanya- apuntaven que una majoria considerable de ciutadans eren partidaris de retornar-les als seus llocs d'origen.

⁴⁶ El gener del 2002 el Museu del Louvre es va veure obligat a admetre que tres estàtues de la cultura Nok de Nigèria, exposades a la col·lecció d'art primitiu, i d'uns 1500 anys d'antiguitat, adquirides entre 1998 i 1999 a un antiquari belga, tenien una procedència il·lícita.

Les ocupacions colonials van suposar la destrucció d'una gran majoria de les cultures locals, sobretot a Àfrica i a Oceania, i la imposició d'una altra de "superior" i única, la dels països colonitzadors. Això suposava la supressió de llurs religions i ritus, però també dels objectes culturals i d'ús corrent associats a aquests.

"Los ocupantes destruyeron siempre que pudieron los sistemas autóctonos de educación. Basta pararse a considerar, por ejemplo, que la enseñanza básica en árabe se suprimió, y en parte estuvo prohibida, durante décadas en Argelia bajo la ocupación francesa. Pero a los ocupantes tampoco se les ocurrió sustituirla por la enseñanza francesa y transmitir su propia cultura. Sin embargo, los colonizadores siempre valoraban los usos y culturas autóctonos como una reserva de artículos de bisutería y *souvenirs*" (Paczensky i Ganslmayr 1985 :30).

Les ambaixades diplomàtiques en aquells països, anomenats pobres o en vies de desenvolupament, també es van convertir en una font inesgotable d'exportació d'objectes artístics i arqueològics, en ocasions transformades en veritables centres de recollida d'art i de canalització cap als seus països respectius, un problema que no sembla estar encara resolt.

En la mateixa línia, es poden englobar algunes de les expedicions pseudo-científiques sobretot pels continents africà i asiàtic, més preocupades per l'obtenció de peces amb les què tapissar les parets dels seus museus a Occident, que per aplicar uns mètodes empírics amb que assolir uns resultats científics. No és estrany que moltes d'elles estiguessin recolçades econòmicament pels museus occidentals.

En els últims anys, els processos de globalització mundial han dut a moltes cultures a l'abandonament d'objectes que han format part de la seva cultura material i a substituir-los per d'altres més moderns i funcionals; un fenomen similar al que es produí al Pirineu ara fa uns anys. Això ha estat utilitzat per alguns museus i col·leccionistes per a justificar les seves tradicionals polítiques

agressives d'adquisicions, i aprofitar per atribuir-se un paper destacat en la protecció i recuperació del patrimoni cultural.

No obstant això, la veritable i més important causa devastadora del patrimoni cultural dels pobles d'aquests continents està sent la creixent demanda internacional de productes d'aquestes zones, que està impulsant a molts dels seus habitants a desfer-se del seu patrimoni a canvi d'uns exigus beneficis econòmics.

Acabem d'esbossar molt superficialment algunes de les característiques comunes de l'espoli aplicables als continents que analitzem a continuació.

2.4.2.1) *El continent africà.*

“Le pillage existe pour combler le désir d'exotisme d'Occidentaux à la recherche d'esthétique, d'oeuvres anciennes et/ou sacrées comme les masques rituels, les attributs traditionnels de pouvoir -affirme Ali Baya, enseignant- “ (Ramata Soré 2001: en línia).

Aquesta cita resulta força entenedora de l'origen del problema de l'espoli de les diferents cultures africanes, entre d'altres, i de l'actitud del col·leccionisme occidental d'objectes de les cultures africanes.

La zona africana més afectada per l'espoli se situa al voltant del golf de Guinea, no obstant això alguns països de la costa est, com Somàlia o Kènia, no escapen a l'acció dels furtius i de les xarxes de comercialització d'objectes espoliats. Nigèria, segurament, és el país més afectat pel tràfic il·legal d'objectes arqueològics. Tanmateix no és l'únic que pateix aquesta xacra; també ho són els jaciments de Malí, Níger, Benín, Burkina Faso, Ghana i Sierra Leone, entre molts d'altres⁴⁷.

Els actors d'aquest espoli són, en la base, camperols independents, o grups mínimament organitzats per antiquaris que es dediquen a saquejar jaciments i a vendre'n els productes. Els antiquaris tenen botigues a les grans ciutats, recullen els materials arreu del territori nacional mitjançant emissaris i posteriorment els comercialitzen fora del país (Sidibé 1995: 122-123). La millora de les comunicacions aèries i la permeabilitat de les fronteres han facilitat enormement l'exportació il·legal de patrimoni.

El 1980, l'exposició “*Treasures of ancient Nigeria: Legacy of two Thousand Years*”, va donar a conèixer la cultura material de poblacions ancestrals de Nigèria. Això comportà l'aparició d'un rendible negoci per a comerciants avesats

⁴⁷ Per entendre les característiques generals d'aquest espoli resulta interessant l'obra de: Durussel, L. 2002. *Le rôle des archéologues dans la lutte contre le pillage et le trafic d'antiquités*. Suïssa. Mémoire de licence Université de Neuchâtel. Neuchâtel : Institut D'Archéologie Classique.

que tenien com a producte estrella les figuretes de terracuita de la cultura Nok, datables entre el segle VI i finals del segle III aC. Han proliferat les excavacions furtives i els robatoris a museus durant l'últim decenni fins a convertir-se en un greu problema nacional (Okpo Eyo 1997: 85-86; Espinosa 2002: 44 i Gonyok i Dabi 1995:153-157).

Un problema similar el tenen a Mali, on estudis recents demostren que entre el 80 i el 90% dels jaciments arqueològics del delta interior del Níger han estat afectats pel furtivisme en major o menor mesura (Sidibé, 1995, 122-123). Les peces més buscades són les figuretes i les màscares de fusta i també les estatuetes de terracuita dels jaciments del delta (Brent 1994, 32-33).

Níger pateix les pèrdues del seu patrimoni en dos fronts: el primer, com a conseqüència de les condicions meteorològiques, lligades a la desertització del territori, a l'acció erosiva del vent, a l'amplitud tèrmica i als canvis constants de temperatura sobre els jaciments, i la segona, de naturalesa antròpica: conseqüència de l'acció agressiva de roturació de terrenys per a l'agricultura, així com de les pròpies excavacions furtives. Els objectes més preuats són les ceràmiques, les puntes de fletxa i les estatuetes de terracuita (Moussa et alii 1995: 149).

A Burkina, als antiquaris s'hi sumen els funcionaris corruptes, i fins i tot, algunes sectes religioses que sota el pretext "d'una bona nova" aconseguixen que les poblacions destrueixin tots els seus objectes de culte (estatuetes, nines i d'altres objectes de gran valor cultural), renunciant a les seves creences ancestrals i assimilant la nova doctrina o creença (Dioma, et alii 1995: 37-43 i Ramata Soré 2001:en línia).

A Benin, l'oferta és canalitzada per la figura dels "expatriés", o gent que exerceix professions lliberals al país: diplomàtics, investigadors amb una deontologia professional poc clara, cooperants internacionals, etc. Les peces estrella són les màscares "Guèlèdè", els altars portàtils de metall i les ceràmiques antigues (Adandé i Sossou 1995: 31-35).

A Kènia l'interès dels espoliadors es diversifica entre el mobiliari antic, els llibres i documents antics i els materials arqueològics, destacant els "Vigango", uns pals de fusta antropomorfs i pintats de blau, blanc o vermell - alguns d'ells daten del segle XVIII- que es trobaven situats vora les tombes i simbolitzen aquells morts que en vida tenien una certa consideració social.

2.4.2.2) *El continent asiàtic*

“Oriente ha sido siempre uno de los lugares predilectos para los ladrones de arte. China, Birmania, Tailandia, Indonesia, Vietnam, Laos y otros países de la zona han perdido gran parte de su pasado arqueológico en un proceso que tiene siempre una coincidencia: las obras proceden de países pobres o en guerra y terminan en museos de prestigio o en las vitrinas de ricos coleccionistas de occidente y Japón”. (Jiménez 2002: 39-43)

L'espoli en aquest continent també és més que preocupant, sobretot a partir dels últims decennis, i pocs països n'han quedat al marge. Cambodja segurament exemplifica, malgrat que no és l'únic, les característiques més comunes del pillatge arreu del continent asiàtic: la falta de mitjans per a fer complir les lleis, la creixent demanda d'art oriental per part dels països rics i la inestabilitat política de nombroses regions. Tot això converteix el saqueig de zones arqueològiques en una de les feines més habituals entre certes poblacions d'aquells països. En última instància, i mitjançant vies il·lícites, els materials abandonen el país per la frontera amb Tailàndia, que s'ha convertit en el centre redistribuïdor dels objectes provinents del sud-est asiàtic, i d'allà fins als mercats internacionals d'aquest tipus de tràfic.

Cambodja és un cas paradigmàtic, però, com hem dit, ni de lluny és l'únic. D'altres estats sofreixen aquesta xacra. La Xina, per exemple, entre els anys 1989 i 1990 va patir l'excavació furtiva de més de 40.000 jaciments (Murphy 1994 : 36). Molts camperols, pressionats per la pobresa, van optar per vendre i ajudar a robar peces d'arqueologia. Actualment, el govern xinès intenta recuperar de les grans cases de subhastes internacionals, i a cop de talonari, moltes de les obres espoliades. Paradoxalment, la Xina, tot i arribar a castigar amb la pena de mort el robatori del seu patrimoni, no ha aconseguit reduir el nombre de robatoris (Jiménez 2002: 40).

Més a prop nostre, a Turquia, el pillatge es practica a gran escala i està proporcionalment relacionat amb el grau de pobresa de les seves poblacions. Fenomen, per tant, similar al què succeeix a d'altres llocs del planeta, i que ja hem posat de manifest en capítols anteriors en parlar d'algunes de les causes que provocaven els espolis. A la península anatòlica, encara no fa una desena d'anys, una de les tècniques més comuns era l'aplicació de dinamita per a les tasques furtives.

A l'Afganistan, la constant inestabilitat política ha provocat continus assalts als jaciments i museus, en especial als d'àmbit nacional, les peces dels quals han acabat conformant col·leccions molt lluny del seu lloc d'origen. No és estrany tampoc trobar materials procedents d'aquell país en mercats d'antiguitats de petita o mitjana entitat, com per exemple el dels Encants a Barcelona⁴⁸.

Tampoc no podem oblidar la situació política en alguns països del proper Orient, marcats per les contínues guerres. Iraq és, sens dubte, el país més castigat en aquest aspecte, primer de forma directa per la guerra del Golf –destruccions a biblioteques, museus i jaciments com a conseqüència dels bombardejos- i després pels anys d'embargament econòmic i consegüent pobresa que abocaren als segments més desafavorits de la societat al saqueig del patrimoni cultural com a forma de subsistència (Martorell 2002: 41-43). La situació del patrimoni acabà sent dantesca, l'any 2003 amb l'entrada i posterior ocupació per part de les tropes americanes del país.

Aquests només són alguns dels països que han vist hipotecada la conservació del seu patrimoni, a ben segur però, podríem citar una llista interminable.

⁴⁸ Si bé, no era estrany trobar objectes procedents de l'Afganistan en aquests mercats, generalment peces d'art de *Gandhara*, els disturbis que comporten l'entrada americana al país el 2002, van provocar un increment del nombre de peces comercialitzades. De fet, alguns especialistes apunten que entre les fonts de finançament del govern talibà es comptaven les vendes internacionals de peces arqueològiques, algunes, fins i tot, provinents dels fons de museus afganesos. Val a dir, també, que alguns d'aquests comerços, generalment d'antiguitats, feien el seu negoci a la rerabotiga, i tenien a col·leccionistes i certs antiquaris com a principals consumidors.

2.4.2.3) Sud-Amèrica

Un capítol especial mereix l'estudi del fenomen a l'Amèrica Llatina. La civilització Maia ostenta el rècord de ser, segurament, la cultura més espoliada arreu del món i no és estrany ja que, des de fa més d'una desena d'anys, els objectes precolombins són algunes de les peces més cotitzades a tots els mercats internacionals de l'art i les antiguitats, en especial els aixovars funeraris, sent els objectes elaborats en or una de les peces estrella d'aquest espoli. Algunes estadístiques apunten que unes 500.000 peces d'aquelles cultures han estat espoliades en l'última dècada, la qual cosa va suposar pels traficants, superar la xifra dels dos milions de dòlars en guanys. (Wurgaft 2002: 47)

Al continent sud-americà són tristament famosos uns personatges lligats estretament al pillatge de jaciments arqueològics precolombins, es tracta dels "huaqueros". Aquest terme, que prové del vocable "huaca" que vol dir sagrat, defineix els individus que es dediquen a l'espoli de tombes en busca de rics aixovars funeraris i que, *a posteriori*, vendran a baix preu, com a norma general, a comerciants internacionals. Per posar un exemple molt clarificador, podem dir que un huaquero cobra aproximadament uns 20 dòlars per una figureta o una ceràmica, mentre que l'intermediari la revèn per 400 dòlars (Wurgaft 2002: 49). Veiem com la cadena comercial s'alimenta a mida que passa per diferents mans, augmentant sempre i progressivament el valor econòmic de la peça.

"En el Perú, la tarea suele ser una *empresa familiar*, y a pesar de que existen huaqueros de tiempo completo, la mayoría busca enterramientos de un modo no sistemático, ni permanente. Las tareas agrícolas, que generalmente desempeñan, ayudan a que, de tanto en tanto (aunque ésto es mucho más común de lo que se cree), un viejo tesoro precolombino aflore a la superficie, ante las personas menos indicadas. (...)

En síntesis, hay suculentas ganancias en el negocio de las antigüedades, lo que origina una larga cadena de relaciones y contactos, ascendentes y descendentes, que van desde el comprador más prestigioso (incluidos los museos), pasando por el traficante (el intermediario) y llegando, finalmente, al

ladrón de tumbas propiamente dicho. La puesta en funcionamiento de este mecanismo ilegal, plagado de latrocinio y soborno, contrabando e hipocresía, conocimiento y "*buen gusto*", configura una red inmensa que no respeta fronteras, clases sociales, legislaciones o controles aduaneros". (Soto 2003: en línia)

Aquesta activitat està tan estesa arreu de la serralada andina que comunitats senceres hi participen, en major o menor mesura. Cal recordar que a nivell terminològic, i depenent del país, els anomenats "huaqueros" de Perú i Bolívia, poden aparèixer sota d'altres denominacions, per exemple a la zona de Mèxic i Guatemala, ho fan sota la denominació d'"esteleros".

Ja hem vist quina és la situació que presenten molts jaciments arqueològics. Val a dir que aquest no és l'únic escenari on es produeix l'espoli, són molts els museus d'arreu del continent que han patit la sostracció d'una o altra peça. Durant els anys seixanta es va diversificar l'oferta, incentivada per una demanda de l'art colonial espanyol, essencialment religiós, que desencadenà un seguit de robatoris en temples, com per exemple a Guatemala (Lara 2001: en línia). Darrerament, alguns països com Colòmbia han ampliat la seva oferta i han fet aparèixer al mercat objectes de caire etnològic.

"Au Costa Rica , plus de l'1% de la population activee est enrôlée dans cette activité qui dénombre son taux de pilleurs, vendeurs et restaurateurs. La Colombie se satisfait pour sa part de ses 20.000 vandales". (Pierron 1992 : 41)

A l'igual que va fer per a altres continents i països, ICOM va analitzar la situació de l'Amèrica Llatina i va citar alguns dels objectes més famosos sostrets en aquell continent i encara buscats per les autoritats policials i judicials internacionals (DDAA 1997b).