

Haunted: egungo
argazkigintza-bideoa-
performancea

GUGGENHEIM BILBAO

HOTS-ISPILUAK	3
AMAIERAREN ONDOREN	17

HOTS-ISPILUAK

NAT TROTMAN

Denbora, film-bobina proiektagailu akastun batean dabilen antzera, erritmo irregularrez mugitzen zen, noizbehinka atzera eginez, ia-ia geratu arte. Egunen batean gelditu egingo zen, fotograma batean betiko izozturik. — J. G. Ballard, “Aro espazialeko oroitzapenak”¹

Ontzi hondatu bat abandonatuta datza uharte bateko itsasertzean. Kostatik goraxeago, 1960ko hamarkadako “biharko etxe” bat, erdi eraikia eta egurats gorrian, isilean zain dago ekaitza tropikal bat noiz etorriko. Bitartean, hiri urrun baten gainean, jatetxe bat biraka ari da amaierarik gabeko errotazioan, bertako organo-jotzailea jotzen ari den “Danubio urdina”ren soinuari. Amets itxurako agerraldi horiek J. G. Ballard-en obran ager zitezkeen, zeinaren zientzia fikzioak hark “barne espazioa” deitu zion esploratzen baitzuen —“gaurko barne-paisaia, iraganaren irudi bilakaturik”—, eta, hala, egunerokotasuna bat-batean harrigarriki arraro bihurtarazten zuen, denborazkotasunean eginiko aldaketa asmotsuen bitartez². Hala ere, Tacita Deanen filmetako eszenak dira horiek —*Teignmouth elektroia* (*Teignmouth Electron*, 2000), *Burbuila-etxea* (*Bubble House*, 1999), eta *Telebista-dorrea* (*Fernsehturm*, 2001), hurrenez hurren—; artista horrek, Ballardek bezala, “gure egunerokotasuna testuingurutik kanpo egongo den garaia oihartzuna dakar”, hala deskribatu baitzuen Deanekek berak idazlearen lana 1999an³. Urte horretan bertan *Hots-ispiluak* (*Sound Mirrors*) egin zuen; bere obretan guztietan horrek zor dio ziur aski Ballard⁴. Kenteko eskualdean, britainiar kostaldean, gertatzen da film hori, eta Dungeness herrian, 1920an, eraikitako detekzio akustikorako tresna multzo bat agertzen du, ezusteko aire eraso bat oso mehatxu gertagarria zen garaian. Horma zabalak eta antena hemisferikoak kokatu zituzten Ingalaterrako Kanalaren ertzean, eta hots-ispiluek ondo baino hobeto bete zuten beren lana, bereizi gabe atzeman baitzuten eskumenera zeukaten hots bakoitza eta puntu fokal kakofoniko bakar batera ekarri. Sortu ahala zaharkituta geratu zirenez gero, ispiluok eraitsi egin behar zituzten, baina, 1939an, gerra berriz hasi zenean, hantxe utzi zituzten, abandonatuta.

Ballarden iruditeria populatzen duten pasabide goratuak eta etxeorraz abandonatuak bezala, Deaneen filmean hots-ispiluen forma astunak paisaia mortu batean zut daude, bakarrik, etorri eta joan egin zen gerra baten zain. Bere ohiko zehaztasun dokumental hotzarekin tratatzen ditu Deanekek, norabide eta distantzia askotatik filmatutako egituren harraldi luze eta estatikoak metatuz. Erritmoz motela, pikor zuri-beltzduna eta ia-ia mugimendu irudikaturik gabea denez, *Hots-ispiluak* argazki sail baten antzekoa da ia-ia. Zinemaren argazki substratuaren indexatzetasuna nabarmentzeak erlikia horien aintza zimeldua komunikatu nahi du, nonbait, iraganeko hondakin gisa duten posizio halabeharrezkoa, alegia⁵. 2000.ean Deanekek obsoleszentziaren gaiaz *October* aldizkarian eginiko galdeketa bati erantzun zionean, *Hots-ispiluak* filmeko fotograma bat argitaratu, eta hau erantzun zuen: “Obsoleszentziak denborarekin du zerikusia, filmak denborarekin zerikusia duen bezala: denbora historikoa, denbora alegorikoa,

denbora analogikoa. [...] Gustukoa dut igarotzen entzun daitekeen denbora: zinta magnetiko mutu baten isiltasun mina edo grabazio baten estatika”⁶. Hotsari dion arreta gertuko horrek eragin sakona du haren filmean: ispiluen puntu fokaletik grabatu zuenez, Deane inguruko hotsa atzeman zuen, ispiluek, ironikoki, hura biltzen jarraitzen baitute. Hots-banda bere harraldiekin sinkronizatuz, Deane hondakinekiko intimotasun-egoera batera bultzatzen ditu ikus-entzuleak, kamera atzean dagoen arren, beren objektibotasunari eutsiz⁷. Konbinazio horrek hipergorpuzte-efektu ikaragarri bat sortzen du, orainalditasunaren indar bat, bitarteko horrek iraganerako duen joera indexikala zanpatzeko mehatxua egiten duena. Ondorioz, *Hots-ispiluak* ikustean, ikus-entzuleak, Ballardaren protagonistetako bat bezala, loturarik gabe gelditzen dira, iraganaren, orainaldiaren eta etorkizunaren artean lekuz kanpo.

Saiakera honetan denborazko aporia hori esploratu nahi dut, zeren eta haren arabera artelan baten ikus-entzuleak, subjektu hautemaile direnez, leku batean sartzen baitira, non denbora desegin egiten den eta iraganak, orainak eta geroak bat egiten duten. Askok teorizatu badute ere argazkiak ahalbidetzen dituen denborazko egoera konplexuez, esango nuke ezen destokitze-sentsazio hori bereziki ahaltsua dela filmaren eta bideoaren baliabideetan eta musika grabatzeko erabilitako teknologia anitzetan, hain zuzen ere sarbidea dutelako Fredric Jameson-ek “*duré*aren eta oroimenaren misterio elegiakoak”⁸ deitu zion horretan. Bitarteko horiek zeinek bere ontologiak bereizita badaude ere, oinarritzko lotura fenomenologiko bat partekatzen dute, denboraren iragate literalak bere egiten duten neurrian, eta horrekin batera bere egiten dute hotsa, alegia, “igarotzen entzun daitekeen denbora” barne hartzeko ahalmena. Aipatuko ditudan artistak bideoa, filma eta hotsa erabiltzen dute denbora(gabe)tasunaren arloa sustatuko duten hainbat estrategia gauzatzeko, eta, hala, erronka egiten diote dokumentu grabatuaren eta haren jatorria den gertaera biziaren arteko bereizketari; bi denbora tarteren baitan aldi berean existitzen diren espazio gorpuztuak sortzen baitituzte eta errepikapenaren eta apropiazioaren konbinazioa erabiltzen, errealitate bizitik urruntze kezkarri bat agerian uzteko. Bidean zehar aurkituko dugu, errekuertentziaz, bai ispiluaren figurekiko fijazio bat, bai grabatzeko baliabideen ezaugarri fisikoetan ipinitako arreta handi bat eta bai ikus-entzuleek duten rolanganako atxikimendu bat, aurkezten den lan bakoitzean.

GRABAZIOAK

Grabatzeko baliabideek ikus-entzuleen denboraren senean dituzten balizko efektuak ulertzeko, garrantzitsua izango da baliabide horiek orainaldira ekartzen saiatzen diren jatorrizko objektuekin edo ekintzekin duten harremana ikertzea. Filma, bideoa eta hots grabatua dokumentazioari atxikita egon ohi dira gehienetan, aktore, dantzari edo musikari bat leku eta denbora jakin batean egiten ari den emanaldiari, alegia; horrelakoa da munduarekin duten harreman indexikalaren izatea. Zentzu batean, argudia ere liteke (Roland Barthes-en 1981eko *Kamera Luzidoaren* arabera) ezen kamerak (edo mikrofonoak) emanaldia eragiten duela, beraren aurrean dagoen edozer behartzen baitu bere izatea bera errepresentatzera, hura grabatuta gera dadin⁹. Zentzu horretan, izenburua ematen dioten egituren emanaldi grabatu baten gisara irakur liteke Deanen *Hots-ispiluak*, non egiturek gelditasun monolitiko batean dantzatzen baitira, haiek berek atzematen duten giroko zarataren soinuak, Deane graba dezan.

Dokumentuaren eta performancearen arteko elkarren mendekotasunaren logika ikertu zuen lehenengoetako artista bat Joan Jonas izan zen; bere lehenengo performanceetatik bere bideo-zinta eta eskultura-instalazioetaraino, errealitatea eta errepresentazioa lausotuko duten egoerak landu izan ditu emakume horrek, bizitutako gertaeren eta gertaera grabatuen arteko lotura baten bitartez¹⁰. Haren ikerketen bihotzean badago tresna eta prozesu formal sorta bat, eta horietaz baliaturik ikus-entzuleen denboraren eta espazioaren sena distortsionatzen du Jonasek eta erakusten du zenbateraino dagoen beti alde aurretik baldintzatua edozein performance-esperientzia¹¹. 1960ko urteen amaieran bere lanetara ispiluak ekartzen hasi zen Jonas, eta egiturazko tresna gisa erabiltzen zituen, berak bere buruarentzat eta bere kide performancegileentzat lantzen zituen prozesu jakin batera bideratutako zereginetan, ustiatu egiten baitzuen ispiluek “espazio sakona eteteko eta, beraz, hura zatikatzeko duten gaitasuna eta ezker-eskubia alderantzikatuz desorientatzeko duten ezaugarria”¹². *Ispilu-pieza I* (*Mirror Piece I*, 1969) obran, adibidez, emakume talde bat ilaran dago, zutik, eta bakoitzak gorputz osoko ispilu luzanga bati heltzen dio, ikus-entzuleengana zuzendua. Antzezleak Busby Berkeley-ren tankerako koreografia baten arabera mugitzen ziren artean, aurrera begira jarrita heltzen zion zeinek bere ispiluari, eta, beraz, ikus-entzuleek etengabe aurre egin behar zieten beren buruen isle. Era horretara, ispiluak irudi-pantaila bilakatu ziren, errepresentazio piktoriko zapal, alegia, zeinek bihurtzen zituzten ikus-entzuleak Jonasen ikuskizunaren parte, eta, aldi berean, apurtu egiten baitzuten batzuk zein bestek bereizten zituzten espazioa. Ekintza horrek bikoizte lazgarri bat ekarri zuen ondoriotzat, eta bikoizte hura areago azpimarratu zen antzezleek ispiluak beren buruen aldera itzuli zituztenean, beren gorputzak zatikatu eta biderkatu egin baitzituzten horrela.

Jonas ispiluekiko piezak sortzen ari zen bitartean, aire zabaleko espazio zabaletan ere lanean ari zen, distantzia fisikoak bere ikus-entzuleen pertzepzioan zer-nolako eragina zuen esperimendatzen. *Atzerapena atzerapena* (*Delay Delay*, 1972) Lower Manhattanen antzeztu zen lehendabizikoz, Hudson ibaian zehar hamar etxesaileko hedadura zuen eraikuntza-gune batean. Ikus-entzuleak hurbileko eraikin baten sabaitik begira ari ziren bitartean, antzezleek, zuriz jantzita eta distantzia desberdinetan kokatuta, ikusleen perspektiba-zentzuarekin jolasean ari ziren ekintzak egiten zituzten, hala nola, egurrezko triangulu berdinak altxatzen zituzten leku desberdinetatik, eta, hala, tamaina desberdinekoak zirela zirudien, edo eredu berari jarraikiz ibiltzen ziren lur irregularren gainean, forma desberdinetan agertzeko moduan. Piezaren izenburua haren gai nagusietako batetik dator, non antzezleek egurrezko blokeak elkar joarazten zituzten, denek batera eta segida azkarrean, baina ikus-entzuleengandik distantzia desberdinetara zeudenez, ekintzaren pertzepzio bisuala ez zetorren bat sortutako hotsarekin, atzerapenez hautematen baitzen. Ekintza 1973an errepikatuko da harekin batera egindako filmean, *Kantuatzeratua* (*Songdelay*); obra hark garrantzi handiko distira eman zien orduan loratzen ari ziren Jonasen multimedia metodoei. Performancearen dokumentatze hutsa egin ordez, Jonasek hotsaren eta ikuspenaren jokora ekarri zituen film kameraren ezaugarri bereziak, teleobjektiboak erabiliz ikus-entzuleak antzezleengana hurbiltzeko, baina ez zuen ezer egin aldi berean jotako blokeek sortutako hotsaren atzerapena konpontzeko. Beste une batzuetan, lenteen erabilerak hiri-paisaiak desegin eta pareta bisual zapal bihurtzen ditu, eta hura ere eraldatu egiten du Hudson ibai ikusezinean dabilen ontzi bat bat-batean agertu izanak; beste leku batean, berriz, bi antzezle-talde berrikeretan ageri dira ikus-eremuko erregistro desberdinetan, baina halako moduan jarrita daukate mikrofonoa, non urruneko berriketa askoz ere garbiago entzuten baita gertu-gertukoa baino. Efektu horiek, zinemaren beraren mekanikatik eratorriak denak eta hura nabarmentzen dutenak, behartzen dituzte ikusleak beren

pertzepzioak etengabe berregokitzera eta errealitatea auzitan jartzera, ez bitarteko zinematografikoaren bitartez, beren zentzumenen bitartez aurkezten zaien neurrian baizik¹³.

1972tik aurrera, pertzepzioaren ezegonkortasunaren askoz ere adierazpen sakonagoak sortzeko aukera eman zion bideoak Jonasi. Bere estudioan lanean bideo-kamera batek eta monitore batek osatutako bideo-tresneria soil batekin, orain ekintzak graba zitzakeen eta haiek berriz erreproduzitu ekintza biziekin batera, grabatutakoa eta bideo-zirkuitu itxiak zuzenean bildutakoa txandakatuz. Performance grabatu horiek, bakarrik edo laguntzaile bakar batekin eginak, estatus independentea ere hartu zuten bideoarteko obra gisa, eta ikus-entzule multzo zabalago eta sakabanatuago batera iritsi ziren. Jonasek oraindik ere produzitzen dituen performance publikoei kontzeptualki nahiz fisikoki atxikita egoten dira maiz, eta elementu gisa agertzen dira sarritan haren ebentuetan. “Bideo-performanceak”, idatzi zuen Jonasek, “aldibereko ikuspuntu multipleen aukera eskaintzen zuen [...] Desadostasunak interesatzen zitzaizkidan, performancearen ekintzaren eta bideoko informazioaren etengabeko duplikazioaren, aldaketaren eta bestelakotzearen artean sortzen diren desadostasunak, alegia”¹⁴. 1972ko *Desplazamendu bertikala* (*Vertical Roll*) urte hartan bertan egindako *Organic Honey-ren telepatia bisuala* (*Organic Honey's Visual Telepathy*) performancetik sortu zen. Zuzeneko ebentuek atal bat aurkezten du, non Jonas, Organic Honey “sorgin elektronikoa” bere alter egoaren jantzian, lurrean makurtzen baita ispilu handi baten gainean eta zilarrezko koilara handi batekin jo egiten baitu beraren isla, bere irudi bikoiztua apurtzeko asmoz, nonbait. Badago baita ere, haatik, bideo-kamera bat ispiluari enfokaturia, eta hark ikus-entzuleen aurrean kokatutako monitore bati bidaltzen dio koilararen kolpeen irudia, eta, hala, ikus-entzuleek pantailan ikusten dute bai ebentua eta bai haren errepresentazioa, aldi berean eta ikuspegi desberdinetatik. Hemen bideo-tresneria erabiltzen da ispilu sistematzat, ikus-entzuleen pertzepzioak zatikatzeko eta irudi bihurtzeko.

Ispilua koilaraz jotzeko ekintza nabarmendu egiten da *Desplazamendu bertikala* piezan, bereziki hark sortzen duen zarata urragarriagatik (piezan zehar Jonasek ispilua jotzeari utzi eta gero, elkarri talka ari diren bi egur blokeren hots oso antzekoak ordezkatu egiten du aurreko zarata). *Kantuatzeratua* piezak bezala, *Desplazamendu bertikalak* bideoaren mintzaira bera dakar konposiziora: pantailan beheara etengabe mugitzen diren barra beltzak monitorearen sarrera eta irteera seinaleak sinkronizatu gabe daudenean agertzen dira¹⁵. Jonasentzat, barra horiek “mugimendua eta denbora” egituratzen dute, eta, irudi desplazatuaren monitore bati begira dagoen bigarren kamera bati esker, ikusten dugu desplazamenduaren bideoa Jonasen ondoan dagoela, hark bere ekintzak monitorearen erritmoaren arabera garatzen dituen artean¹⁶. Ispilua barra beltzen erritmora jotzen duen artean, Jonasek salto egiten du, eta barraren gainetik jauzi egiten duela dirudi, eta eskuak mugitzen ditu, hari bi eskuekin heltzeko itxuran. Jonas orobat agertzen da Organic Honeyren jantzian —plastikozko maskara, burukoa, lentejueladun gerruntzea eta gona—, kamerarantz mugituz, eta, hala, monitoreak haren soinaren zutabe amaigabe bat eratzen du. Bideoaren amaieran bere sistema propioaren ilusionismoa hausten du Jonasek, irudi desplazatuaren monitorerantz makurtzen baita eta atzera eginez ikusleei begira-begira geratzen baitaie¹⁷.

Desplazamendu bertikala, Jonasen hasierako bideo-obra gehienak bezala, zuzeneko irudien bitartez bideoak ispilu gisa erabilia izateko duen gaitasunean oinarritua dago. *Ispilu-pieza I* obran sortutako islak iragankorrak diren bitartean, monitoreko irudiak bilakatzen dira lehenik denbora errealean transmititutako mezu eta, gero, etorkizunera eramandako mezu, grabazioak sortutako atzerapenaren

bitartez. Bideoaren denboran zeharreko alderdi hori areago esploratu zuen Jonasek 1972ko bere *Organic Honey-ren desplazamendu bertikala* (*Organic Honey's Vertical Roll*) piezan, zeinak konbinatzen baititu *Organic Honey-ren telepatia bisuala* (*Organic Honey's Visual Telepathy*) obrako elementuak eta *Desplazamendu bertikala* performance aurregrabatu eta pribatuaren inguruan antzetzutako segmentu berriak. Grabazioaren “ispilu etengabea”ren bitartez egindako errepikatze horrek performanceak eta erreproduzio-baliabideek berezkoa duten izate errepikakorra imitatzen du¹⁸. Bi esparru horien arteko mugak etengabe lausotuz, Jonasek kokapen berri bat sortzen dio ikus-entzuleari, amaierarik gabe denboratik at dabilena.

ATZERAPENAK

1975ean Jonasek espazioari forma ematearen garrantziaz idatzi zuen, eta honela zioen: “[espazioari forma eman behar zaio] bitarteko desorientatzaile baten bitartez seinaleak transmitituz, adibidez, seinalean atzerapenak edo igorpenak sortzen dituen lurralde oso sakon bat, edo bideoaren feedbacka, biek nahasi eta zatikatu egiten baitute seinalea”¹⁹. Geure buruak paisaia ballardtar eta denboragabe batean kokatuz, denboraren, espazioaren eta hotsaren arteko oihartzun hori Deanen *Hots-ispiluak* obran islatua aurki genezake —hogeita hamar urte geroago egindako obra— eta, haren bitartez, ispiluetan bertan ere bai, bat-batean garrantzia galdu zuten garaian, zazpi hamarraldi lehenago, alegia. Radarra asmatu zenean, hari hots-ispiluen gainean nagusitasuna eman zion ez beste objektu batzuek igorritako uhin akustikoak ez biltzeak, bestelako uhinen islak jasotzeak baizik, irriarenak, alegia, radarrak berak sortuak. Objektu urrunak ispilu bihurtuz eta beren transmisioen errebotean gertatzen zen denbora-atzerapena neurtuz, radarra gai zen bere inguruko espazioaren mapa egiteko. Hotsa argiaren analogotzat harturik, Deanen kamerak hots-ispiluen antza izan dezake, inguruko objektuen emanazioak biltzen baititu, baina bere lana erakusteko Deane erabiltzen duen proiektagailuak gehiago du komun radarrarekin, espazioan zehar igortzen dituelako argi izpiak informazioa gure begi sumatzaileetara errebotatzen duen pantaila batera. Bere proiektoreak ikus-eremuaren barruko plintoetan kokatzeko Deane maiz hartutako erabakiak, euskarririk gabeko pantailen erabilerarekin konbinatuak, nabarmendu egiten du tresneria filmikoaz ikus-entzuleak kontziente izateko ahalegina, ez bakarrik irudiaren ikuskizun “magikoaren” kritika estrukturalista gisa edo berak 16 milimetroko filmaren bitartekoa aukeratu izanaren aldarrikapen gisa, bere filmetan adierazitako denboraren esperientzia espazializatu eta gorpuztu bat sortzeko baliabide gisa baizik²⁰.

Gaur arte, Deanen ezein obrak ez du tipifikatzen espazializatzeko joera hori obra honek bezainbat konplexutasunez: *Merce Cunningham-ek STILLNESS (hiru mugimendutan), John Cage-ren 4'33" konposizioaren hotsean, dantzatzen du Trevor Carlson-ekin, New York hirian, 2007ko apirilaren 28an (sei emanaldi, sei film)* [*Merce Cunningham performs STILLNESS (in three movements) to John Cage's composition 4'33" with Trevor Carlson, New York City, 28 April 2007 (six performances; six films)*]. Obraren izenburu deskribatzaileak argi erakusten ditu bere asmo dokumentalak: Deane Cunningham dantzari gogoangarria filmatu zuen pieza bat dantzatzen, non dantzariak, eserita, pose estatiko batzuk hartzen dituen Cageren obrarik ospetsuenaren hiru sekzioen hotsean. Saio bakoitza angelu desberdin batetik eta distantzia desberdin batetik hartutako harraldi bakar eta estatiko baten bidez irudikatzen da; filmetako batzuetan Trevor Carlson agertzen da, Cunninghamen dantza-konpainiako zuzendari

exekutiboa, estudioaren paretan ispilatua, mugimendu bakoitza amaitzeko falta den denbora kontatzen. Instalazio baten gisa esperimentatzen da obra: galeriaren bisitariak sei film-proiektzio bereiz aurkitzen dituzte espazio ilun baten barruan; espazio bakoitza halako moduan dago eraikita, non Cunningham gorputz osoz agertzen baita, eta berez eserita zegoeneko altueran gutxi gorabehera kokatua. Pieza filmatzerakoan erabilitako lente-aniztasuna dela eta, pantailak tamaina desberdinekoak dira, 70 zentimetrotik (Cunninghamen lehen plano baterako) ia bost metro dituen beste bateraino.

1951ko “Antzerkia eta zinema, bigarren zatia” bere saiakeran, André Bazin-ek hau idatzi zuen: “Ez da egia esatea pantaila ez dela gai gu aktorearen “presentzian” jartzeko. Ispilu baten modu berean egiten du hori —onartu beharra dago ezen bertan islatutako pertsonaren presentzia transmititzen duela ispiluak—, baina isla atzeratuko ispilua da, haren zilarbiziak irudia atxikitzen duena”²¹. Cunninghamen performancea halako moduan berreraikitzen du Deane, non, hain zuzen ere, halakoxe isla atzeratu bat sortzen baitu, eta presentzia aintzat hartzeko filmak duen gaitasuna azpimarratzen baitu, aldi berean haren kide ezkutuaz kontziente izanik, absentziaz, alegia. Instalazioaren bisitariak libre dira pantailen inguruan ibiltzeko, objektu eskultorikoak bailiran, eta gertu-gertutik ikus dezakete Cunningham, hala nahi izanez gero. Izan ere, pantaila txikienerako, Deane eretroproiektziozko plexiglas-panel zintzilikatu bat prestatu zuen, Cunninghamen aurrez aurre zutik egon ahal izateko, itzalik proiektatu gabe; ikuslea makurtu egin daiteke haren aulkiaren mailaraino eta hari begietara begiratu, hura ekinean ari den artean. Dantza-estudioaren gela hutsaren barruan koadroratuak, ikus-entzuleak, dantza-maisua agertzearekin batera, jatorrizko performancearen gela imajinaturaino doaz, eta eszena horretan, noski, artista bera sartzen da, zeren eta haren kamera (lenteek ahalbidetuko balute) proiektagailua orain dagoen lekuan zehatz-mehatz kokatua egon baitzitekeen.

Deanen beste obra batzuetan bezala, Mercek sortzen duen denboraren eta espazioaren kolapsoak erabateko zerikusia du hotsarekin —izan ere, hotsarekin zerikusi handiena duen obra da, zeren eta artistak buru argiz berrantolatzen baitu “igarotzen entzun daitekeen denbora”n duen interesa Cageren 4’33” (1952) obra grabatuz, jatorrizko testu gisa, giro-hots gisa hauteman dadin. Jakina, isiltasuna besterik ez den konposizio bat grabatzearen ideia paradoxazko proposamen bat da, nolabait; den tankerakoa denez, Cageren pieza entzuten da bai giro-hots gisa, hura erreproduzitzen denean, eta bai grabazioan. Bikoitze horrek Deanen instalazioak eragiten duen aldi bateko nahasmenaren erabateko egoera adierazten du: Deanen ikus-entzuleak lekuko dira Cunninghamek iraganean egindako performanceaz eta orainaldian berriz errepresentatzen dute Cageren partitura. Aporia hori ez da osatzen, harik eta kontuan hartzen ez den arte-instalazioan txertatutako oroitzapenen palimpsestoa: Deane Cunninghami bere begirunea agertzen dion bitartean, Joseph Beuys-i, Mario Merz-i eta Robert Smithson-i eskaintako obrak biltzen dituen eskaintza-sail bati jarraituz, Cageri ere erakusten dio begirunea, Deane hotsa erabiltzeko duen eran ukazina baita Cageren eragina²². Aldi berean, Deane plataforma bat eskaintzen dio Cunninghami hark bere omenaldia egin diezaion Cageri, hura 1992an hil zen arte haren bizi osoko bikotekidea izan baitzen Cunningham; ekintza hori biziki hungigarriagoa suertatzen da, Cunningham bera 2009ko uztailan hil baitzen.

Merceren iraganeko eta orainaldiko (bir)performanceko geruza multipleek fisikotasun espektral bat errepresentatzen dute, Susan Philipsz-en obran gauzatze alternatibo bat aurkitzen duena; haren instalazioek hots grabatua —artistaren beraren ahotsa, kantari, gehienetan— leku jakin batzuekin lotzen dute, eta, hala, kontu handiz diseinatutako ingurune sonikoak sortzen ditu. Demagun, adibidez, *Isla*

galdua (*The Lost Reflection*, 2007), non Philipszek bozgorailuak instalatu baitzituen 1960ko urteetako hormigoizko zubi zabal baten azpian, Münsterren, Aa ibaiaren ertzeetan zehar doan oinentzako bideen gainean. Bazter ilun, erdi lur-azpiko horiek artistaren ahotsa entzuteko espazio bihurtu ziren; Jacques Offenbach-en *Hoffmanen ipuinak* operako barkarola abesten zuen Philipszek, non Giuliettak, bere maitale ohien islak lapurtu dituen veneziar emakume kortesanoak, duo bat kantatzen baitu hiriko kanaletan islatutako beraren irudiarekin. Philipszek berak grabatu zituen bi ahotsak eta zubiaren alde banatan ipini, hala haren entzuleek bataren edo bestearen alde jarri beharra zeukaten: bi ahotsetatik bat urrunetik entzuten zen beti, eta errebotatu egiten zuen goiko zubiaren egiturari; zuba, berriz, azpiko ibaian islatzen zen. Harmoniaz kantatua, hitzek —besteak beste, bertso hauek: “Denborak ihes egin du, berarekin eramanez/gure jabe diren pasioak/lehorralde sorgindu honetatik urrun/sekula betiko ez itzultzeko”— banantzearen eta galeraren aldartea indartzen dute, malenkonia ia melodramatikoz.

Isla galdua bezalako instalazioetan, Philipszek alor jakin batetik ateratzen du bere edukia, eta alor hori, Mercerekin eta Deanen beste obra batzuekin konparatuta, askoz gutxiago du dokumentaletik eta gehiago fikziotik. Haren lanak errealitate bizituarekiko duen lotura errailetakoa haren intimitatearen eta jendaurrekotasunaren konbinazio paregabea datza. Philipszen ahotsa indartsua da, baina landugabea —“xarmagarriri hutseginkor” gisa deskribatu izan da— eta sortzen du hura entzuten dutenengan ez emanaldi profesional baten efektua, bere buruari kantari ari zaion norbaiti ezkutuan entzutearena baizik²³. Nahiz intimitate fisiko horren esperientzia, grabazioaren baliabidearen bitartez bideratua, zeharo indibiduala izan, Philipszek jendaurrean agerrarazten du, hala entzuleek intimitatean entzun dezaten eta aldi berean aintzat har dezaten taldean ere entzuten ari direla. “Neure ahotsaz baliatuz”, dio Philipszek, “entzulearengan kontzientzia ernarazten saiatzen naiz, leku eta denbora jakin batean egotearen haien pertzepzioa aldi baterako aldatzeko”²⁴.

Philipszen instalazioen botere komunalaren oinarria berak bere musika ez kantatzean datza, horren ordez aukera bat egiten du jatorrizko material oso ezagunen artean: gaur egungo pop kantuak, David Bowie eta Radiohead bezalako musikarietak, ariak eta ikuskizunetako doinuak, Offenbachen barkarola, adibidez, eta *Cabaret* eta *Godspell* musikaletako kantuak, kantu herrikiak eta “Internazionala”ren gisako eresiak. Apropiazio hori ez da ironikoa; ezagutzeko modukoa delako aukeratzen du Philipszek bere materiala, eta, baita ere, materialak lekuarekin sortzen dituen erritmo kontzeptualengatik, *Isla galduan* gertatzen den bezala. Haren performanceek “bertsio” gisa ere funtzionatzen dute, non musikariak beren kideak eta aitzindariak omentzen baitituzte haien kantuak berreginez; izan ere, Philipszek kantuok sintzeritatez eta afektaziorik gabe emateak askoz ere sentimendu handiagoz blaitzen ditu. *Haunted* erakusketarako, Philipszek obra berri bat sortu du, New Yorkeko Guggenheimentzat bereziki sortua, *Sakonera gutxiko itsasoa* (*The Shallow Sea*, 2009) izenburukoa, non *O Willow Waly* kantua hartzen baitu 1961eko *The Innocents* filmetik, zeina baita *Koska bat estuago*, Henry James-en mamu-kontakizun klasikoaren egokitzapen bat. Kantua errepikatu egiten da filmean zehar, maiz Flora-k kantatua, haren institutriz ohi hilaren espirituak hartua omen dagoen neskak, alegia. Une erabakigarri batean, Flora bere buruari ahopeka kantari ari zaionean, hildako emakumearen mamua agertzen da bera ito zen urmaelaren ertzetan zehar. Instalazioan, “sakonera gutxiko itsaso” horren espazio absentea museoko biribilgunearen hutsuneari gainjartzen zaio, Philipszek oda goibela berriz kantatzen duenean, haren ahotsak Frank Lloyd Wright-en hormigoizko arkitekturan errebotatzen duelarik. Hemen, literaturari eta film ezagunari egiten zaizkion berariazko aipamenek bikoiztu egiten dute iraganeko ahots gorpuzgabe bat orainaldiko espazio hautemangarria okupatzen ari deneko

sentsazioa, zeina baita Philipszen obraren erdigune egiturazkoa. Oroimenaren, historiaren eta performancearen itzulera geruza askokoa agerian jarritz, aldi berean denborazkotasun asko eta batere dauzkan espazio batean aurkitzen dituzte ikus-entzuleek beren buruak.

KIRIBILAK

Denbora destokitzeko beste estrategia bat alde aurretik adierazita dago Jonasen *Desplazamendu bertikala* obran. Performance baten dokumentu gisako haren estatusetik harago, bideoak badu ezaugarritzat erritmo ia basati bat, Jonasen obran leku paregabe bat ematen diona, gertaera soniko erdiindependente gisa. Nahiz piezaren hots-banda bi egur bloke elkar jotzearen giza ekintzaren bitartez sortu zen gehienbat, haren errepikapen gogorak eta hutsezinak, bideo-seinalearen desinkronizazioaren barra mugikorrek bat egiteko iraupenez zehazki atxikiak, mekanizazioaren sentsazio ahaltsu bat sorrarazten du, bideoa bera, euskarri den neurrian, hots-banda sortzen ariko balitz bezala. Partitura gizagabetu, konpultsiboki errepikakor horrek ematen dio *Desplazamendu bertikalari* bikoiztua, automatizatu, animista eta alienatu denaren ezaugarri harrigarria, eta lotura hori are aberatsagoa suertatzen da, baldin eta kontuan hartzen bada Jonasek alter egoetan, arketipoetan eta doppelgängeretan duen interesa²⁵. Beste artista batzuek, eta musikari batzuek ere bai, ustiatu dute, baita ere, harrigarria denaren eta grabazio-teknologiaren artean dagoen lotura hori, beren “bitartekoa” beste esanahi ezkutatu horretarantz zabalduz: espirituaren eta mamuen esparruarekiko bitartekari bat²⁶. Helburu hori lortzeko, artistak beren grabazio-bitartekoen berezitasun materialarekin konprometitu izan dira, zaharkituak direnean, batik bat; konprometitu izan dira orobat iraganeko irudi, hots eta kontzeptuen apropiazioarekin, eta trantzeria bultzatzen duen errepikapen soniko bat produzitzearekin. Elkarturik, elementu ustez desberdin horiek denborazko egoera bat sortzen dute, zeina, berriz, hemen/orainaren eta han/orduaren artean tirabiran baitagoen, edo, hitz psikoanalitikoagoetan, jatorrizko traumaren une mitikoaren eta orain sintoma gisa agertu izanaren artean.

Musika-genero gutxi ikertu dute sakonago lurralde hori 1970eko hamarkadaren azken urteetako eta 1980koaren hasierako musika industrialak bainoago. Throbbing Gristle, Cabaret Voltaire eta NON bezalako taldeek musikaren eta performancearen arte-forma paregabe, agresibo eta nihilista bat sortu zuten; totalitarismoak, sexu-desbideratzeak, Iraultza Industrialak eta material etnografikoek tankeratzen zuten haren estetika, eta kultura nagusia probokatu zuen, aurrenik Ingalaterran, gero Estatu Batuetan eta munduaren gainerako herri guztietan, shock-taktika neo-Batailliarrekin²⁷. Haien eraso antolatzeke, musikariek irudiak eta hotsak bereganatu behar izan zituzten gehienbat, laginak harturik bai pornografiatik eta gaixotasunei eta deformazioei buruzko osasun-gidetatik eta bai orduko gertaera historiko-politikoetatik. Beraz, Ingalaterra osoan altzairu-fabrikak itxi eta langile-klasearen ondoeza handitzen ari zen ahala, Cabaret Voltairerek sortutako kantu batzuetan gabi-mailuen zarata kiribilean grabatuak entzuten ziren, zuzeneko baterien orde; Throbbing Gristle, berriz, hemeretzigarren mendeko lantoki abandonatuen nahiz kontzentrazio-esparruen argazkiez baliatu zen “Heriotzaren Fabrikako musika” deitu zitzaiona sustatzeko²⁸. Aldi berean, musikari industrialek interes handia zuten kontsumismo garaikideeko azpiproduktu kitsch eta zaharkituetan, eta haien bitartez espero zuten kultura burgesak oinarritzat duen normaltasunaren azal fina agerian jartzea. Throbbing Gristle-ren hirugarren diskoaren azala, *20 Jazz Funk Greats* (1979), adibidez, itxuraz kalterik ez zuen zerbaiten

gisara aurkeztua zegoen: 1960 urteetako estiloko pop irudi batean taldea ageri zen, txandala jantzita, zutik amildegi batean, zeina, geroztikako ikerketetan jakin zenez, Beachy Head baitzen, Britainia Handiko suicidio-lekurik ezagunenetako bat (ez oso urruti, izan ere, kostan gora, Dungenesseko hots-ispiluetatik)²⁹.

Kontrakultura horren defendatzaile garrantzitsuenetako bat Estatu Batuetan NON taldeko Boyd Rice izan zen. Gizon horrek gauza asko argitaratu zituen kultuko filmez, 1960ko urteetako objektu exotikoez, tiki-kulturaz eta bigarren eskuko denden arteaz, eta, aldi berean, erne zegoen kontzientzia publikoaren alde ilunari, leialtasuna erakutsiz darwinismo sozialari, gnostizismoari, Charles Mansoni eta Satanen Elizari³⁰. Beste ekintza industrial batzuek hotsak eta irudiak bere eduki espezifikoa biltzen zituzten artean, Ricek grabazio-teknologia bera erabiltzen zuen bere iturriak iluntzeko, hain kiribil laburrak erabiliz non jatorrizko materiala ezagutezina suertatzen baitzen, eta ez ziren zarata-geruza abstraktu batzuk baizik antzematen, tarteka erritmo kiskalgarriz puntuatuak. Gainera, emanaldia zuzenean egiten zuenean, askotan bolumena igotzen zuen jasagarria denaren muga-mugaraino, eta esperientzia fisiko bat sortzen zuen hotsaren bitartez, askotan areagotu egiten zuena argi distiratsuko fokoekin ikus-entzuleen aurpegiak zuzenean argituz. “Desdoktrinatzeko erritu” gisa deskribatzen ditu Ricek esperientzia horiek, entzunezko askatasun erradikal eta askotan biolento bat sortzen dutenak. Hots-egiturarik edo beren buruak orientatuko dituzten oharrik gabe, entzuleak norabidea erabat galtzen hasten dira eta beren egitura mental propioak eraikitzen, inguruan daukaten zarata-hormatik abiatuta. Horrelako trantze-egoeran, denborak berak behar den bezala funtzionatzeari uzten dio, eta aukera hori aitortu egiten du Ricek NON taldearen azaletan eta taldearen iruditerian uroboroa maiz sartuz. Gnostikoek eta beste batzuek bereganatutako antzinako sinbolo horrek —bere isatsa jaten ari den sugea, biribil perfektua osatuz— nor bere buruaren gogoeta eta denboraren batasun amaigabea esan nahi du: bi elementu nagusi, alegia, Riceren musikaren egitura formalean.

Egoera zeharo desberdin batean eta entzuleria desberdin batentzat egina bazegoen ere, Riceren estraineko ekoizpen musikalak, NON izenburua zuenak, antz handia du Jonasek *Desplazamendu bertikala* piezan produzitutako efektu jakin batzuenak. Ia *sample*ekin baizik ez lan eginez, Ricek zarata industrialeko musika ikaragarri errepikakorra sortu zuen, binilozko diskoaren materialtasuna bera erabiltzen zuena entzute-esperientzia konplexu eta are zeharo mekanizatu bat eskaintzeko. NONen 1977ko estraineko *singler*ako, *Mode of Infection*, bere *sample* identifikatu gabeak eta zatikatuak grabatu zituen kiribilean diskoko azken ildoetan, zeinak edozein abiadura jo zitezkeen, diskoaren erdian zulatu zituen ardatz-zuloetakoren bat erabiliz³¹. Ildoek kiribil infinitoak sortzen dituztenez, eskuz eten beharrekoak disko-jogailuaren orratza altxatuz, disko hori entzutea bera performance bihurtzen da, entzuleak diskoaren abiadura eta kokapena aukeratzeko trebetasunaren araberakoa dena. Beraz, grabazioak objektu gisa duen estatusak beste garrantzi bat hartzen du, “musikari” nominalari usurpatzen dio jotzailearen rola. Hasierako kontzertuetan maiz Ricek abian jartzen zituen kiribilak, eta, gero, agertokitik joaten zen, funtsean aldarrikatuz tresnak zirela benetako jotzaileak. Horri dagokionez, John Cage zuen Ricek gogoan, hark uste baitzuen, alegia, erreproduzio-baliabideek balio zezaketela ez bakarrik zuzeneko emanaldien grabazio pasiborako, konposizio musikalaren beraren oinarri gisa ere bai, hogeigarren mendean zehar artearen eta musikaren ibilbidean eragin sakona izan zuen ustekizuna izanik. Izan ere, zientzia fikziozko igarpen-une batean, hau idatzi zuen Cagek 1937an: “Uste dut zarata gero eta gehiago erabiliko dela musika egiteko [...] Baliabide fotoelektrikoak, filmikoak eta mekanikoak esploratuko dira musika sintetikoki ekoizteko. Iraganen desadostasunaren auzia disonantziaren eta

konsonantziaren artekoa izan bada, berehalako etorkizunean, ordea, zarataren eta hots musikalak esaten zaien horien artekoa izango da”³².

Riceren musikak Christian Marclayren lehenengo performanceetan aurkitu zuen korolariora, Marclayk binilozko diskoetara beretara berbideratu baitzuen hotz-hotzean musika industrialaren indarkeria³³. Albumak txikituz eta haien puskak berriz elkartuz, Marclayk bere *Disko birziklatuak* (*Recycled Records*, 1980–86) sortu zuen, alegia, arte bisualeko objektuak, erreproduzitu ere egin zitezkeenak, klikek, zarata lehorren eta musika pasarteen kakofonia bat sorrarazten zuten arren. Riceren obretan bezala, beren propietate fisikoek berek sortutako hotsek eragindako entzunezko efektuak produzitzen dituzte disko horiek berriz erreproduzitzerakoan, baina Marclayk zarata hori bilatzen du, ez hainbeste errituaren botereagatik, grabazio-baliabideen izate materialera berriz itzultzeko bide gisa baizik, berez bitzta teknologikoa, pertsonala eta soziala duten objektuak direnez. *Azalik gabeko diskoa* (*Record without a Cover*, 1985) obrarako, LP bat egin zuen, saldu eta azalik gabe gordetzekoa zena, arrastoak han pila zitezten, eta, hala, ildoen eredu fisikoak ere alda zitezten eta haien musika ere bai, erreproduzitzen zen bakoitzean, eta luzarora diskoa nabarmen zahartuko zen. Marclayk esana da: “Diskoei edo edozein grabazio-motari esker, musika objektu fisiko bihurtu da [...] objektu horiek badute heriotzatik zerbait, zera bizi baten oskolak baizik ez dira. Musika iragankorra da, ustez, eta bat-batean hura plastikozko objektu batean moldekatua edukitzea nekrofiliko samarra da. Beraz, saiatzen naiz hura askatzen, hura bizitzara berriz ekartzen”³⁴.

Ez da kointzidentzia hutsa ezen Marclayk diskoari tratamendu hori eman izana hain zuzen ere disko konpaktuek komertzialki nagusitzen eta *sanpleatzeko* baliabide digital berriak musikarientzat eskuragarriagoak ziren unean. Binilozko diskoek hondakin kultural gisa zuten estatus gero eta handiagoak erakarri eta motibatu egin zuen Marclayren azken hogei urteetako ez-entzuteko obraren zati handi bat. Haren *Gorputz nahasketa* (*Body Mix*, 1991–92) sailean, albumen azalak elkarrekin josi zituenean objektu hibrido berriak sortzeko, aipamena egiten zion ez bakarrik album bakoitzak obra musikal gisa duen estatus publiko espezifikoa —haien ospea, konnotazio generikoa, eta abar—, baita ere azalek bilgailu komertzial abandonatu gisa duten estatus komunari, kontsumitzaileari desira zirikatze diseinatuak direnez, baina orain Walter Benjamin-en “historiaren zakarrontzira” boteak. Modaz pasea dagoenarenganako duen interesak bultzatu du orain dela gutxi Marclay gaur egun zeharo abandonatutako kasete-zinta formatuaz baliatzera, bi dimentsioko obra sail bat sortzeko, argazkigintzako hasierako teknologietako bat behar bezala erabiliz: zianotipia. Gainalde emulsionatu baten gainean zintak zabalduz, eta, gero, multzo osoa luzaroan eguzkiaren argitara jarriz, pieza horiek bi aldiz adierazten dute audio-kasetearen heriotza. Egokitasunez, serieetako batek, doluari atxikitako beloen formak imitatzen dituenak, *Oroitzapenak* (*Mementos*) du izena, eta kaseteen izenak parentesi artean idatzita ditu.

Marclayren zianotipoei darien isiltasun-lausoa argitu egiten da Thomas Demand-en *Grabagailua* (*Recorder*, 2002) obran. Bere argazki-obran bezala, film labur horrek errealitate bizitu bat paperean arreta handiz berregiteko lana dokumentatzen du, artistak bere Berlingo estudioan eraikia (Tacita Deanekin partekatzen duen eraikinean, izan ere). 1990eko hamarkada hasierako bere gaien berezko tamainako erreplikak sortzen, haiei argazkiak ateratzen eta suntsitzen hasi zen Demand; prozesu hori erabateko jarraikitasunez errepikatzeak, haren inguruko pribatutasun-senarekin batera, nolakotasun performatibo bat ematen dio haren arteari. Haren eraikuntza eskulturalen presentzia iragankorrak haren

kameraren ahalmen dokumentalak nabarmentzen ditu, zeinak aldi berean kontu handiz argiztatutako haren gaiak enkuadratzen baititu, beren mundu propioa okupatzen dutela irudi dezan, alegia, erreala suertatu ahal izateko garbiegia, erregularregia, zurrunezia den mundu bat. Dupikazio horrek sortzen dituen efektu lazgarriak askoz ere intentsuagoak dira *Grabagailuan*, zeren eta hor Demanden paperezko mundua bizitzara ernaltzen baita, ehunka argazki finko *stop-animation* arretasu baten bitartez —alegia, fotogramaz-fotograma— animatu ondoren. Mugimendua ez da dramatikoa —grabagailu zaharkitu baten bi bobina etengabe jiraka—, baina esanguratsua da, batik bat Demanden argazki-munduari filmak ematen dion hots-alderdi erantsia kontuan harturik. Pantailan jiratzen duen zintan zehar kiribil bat eratu z oihartzun leun batez entzuten den klabezin pasarteak irudi mugikorrek oinarritzat duen irudi bera du jatorrian: *Smile*, Beach Boys-en album handi eta galduaren 1966ko grabazio-saioak.

Demandek *Grabagailuan* egiten duen kultura herrikoiaaren apropiazioa joera zabalago baten parte da Demanden obran, zeinak eraldatu egiten baititu prentsan argitaratutako edo ustekabean aurkitutako uneak, beren kamerarako berregin ahala uneok bere testuingurutik atereaz. Horren ondorioz, haren obrek misteriosuki kodetuak dirudite askotan, bereziki Demandek nahita lausotzen dituelako bere iturriak, bere eszenei izenburu generikoak emanez, hala nola *Gela* (*Room*, 1994, Hitlerren bunkerraren hondakinetan oinarritua) edo *Tunela* (*Tunnel*, 1999, Diana printzesa hil zeneko lur-azpiko pasabidearen birsortze bat). Beraz, haren argazkiak, Philipszen hots-instalazioak bezala, gure oroimen kolektiboaren mamu gisa sumatzen dira askotan, masa-hedabideen bitartez iragaziak eta, gerora, *reperformance* gisa aurkeztuak, alegia. *Grabagailuaren* kasuan, Demandek, hain zuzen, Beach Boysen grabazio-estudioan filmatutako grabazio promozional baten zatitxo bat imitatzen du; grabazio hura ikus-entzuleak lasaitzeko ahalegin bat zen, disko berri baten irrikaz zain baitzeuden, ate itxien atzean, ordea, Brian Wilson, kantugile nagusia, nerbio-krisi batean gero eta maniatikoago amiltzen ari zen artean. *Smile* albuma baztertu egin zen azkenean, 1967an; hurrengo urteetan saioetako puska eta pasarte batzuk argitara atera dira baimenik gabeko hamaika birsortzetan³⁵.

Pop-kulturaren erlikia horren estatus zatikatuak blaitzen du *Grabagailua*, eta Demandek birsortzeen bere palimpsesto propioa kokatzen du han. Guztiak atzerantz seinalatzen du piezan: bere klabezinean eseritako Wilson-engana, prentsako argazkiaren argitarapenera, artistak eraikitako paperezko eskultura aldi baterakora. Hala ere, ikus-entzuleei proiektatzen zaien entitate fisikoak, filmak, alegia, oraina okupatzen du, inondik ere. Trantzera bultzatzen duten Riceren disko-ildoetan bezala, filmak aurkezten duen ekintzak, haren etengabe errepikatutako musikak indartuak, uko egiten dio aurrera jarraitzeari, nahiz etengabe mugimenduan dabilen. *Grabagailuaren* gaia, ordea, ez da erreproduzioaren performatibitatea, grabatzearen beraren ekintza baizik —berezko kiribil kontzeptual bilakatzen den gogoetazko maniobra bat da, zeren eta proiektio aretoan jendaurrean jiratzen ari den filmaren ziklo amaigabea sinbolizatzen baitute pantailako bobinek—. Modaz pasearekin egindako jolas bikoitzean, pixkanaka-pixkanaka itzaltzen ari diren bi grabazio-baliabidek bata bestearen irudia islatzen dute proiektio pantaila izatez den ispiluan, eta denbora korapilatu egiten da kiribil estuagoetan.

[Itzultzailea: Jon Muñoz]

Oharrak

1. Kontakizuna 1982an argitaratu zen, eta gaztelaniara itzuli da, hemen: J. G. Ballard, *Fiebre de guerra*, Berenice, Kordoba, 2008, 165–66. or. [itzuli]
2. Ballard, “Tiempo, memoria y espacio interior” (1963), hemen berrargitaratua, Ballard *Ensayos y reseñas*, Minotauro, Bartzelona, 2002, 223. or. [itzuli]
3. Tacita Dean, “Teignmouth Electron” (1999), hemen berrargitaratua: Jean-Christophe Royoux, Marina Warner eta Germaine Greer, *Tacita Dean*, Phaidon, Londres, 2006, 128. or. [itzuli]
4. Ikus Jeremy Millar, “Genius Loci”, *Parkett* 62, 2001, 23–24. or. Ballard hil zenean, 2009ko apirilean, Deaneak hilberri bat argitaratu zuen *Guardianen*, non hau idatzi zuen: “Denbora kosmikokoan eta gizakiarenean, etorkizunean eta iraganean, bai eta orainaren irute analogoan dudak interesak Ballard du muinean”. Ikus Dean, “The Cosmic Clock with Ballard at Its Core”, *Guardian*, 2009ko apirilak 27. [itzuli]
5. Izan ere, filma laguntzeko idatzi zuen saiakera laburrean, Deaneak erlazionatzen du hots-ispiluen inguruko aldea, eta, bereziki, Lyddeko aireportutik gertu dagoena, Chris Marker-en *La Jetée* (1962) filmarekin, ia osorik irudi finkoekin osatutako zientzia fikziozko filmarekin. Hemen berrargitaratua: *Tacita Dean: Selected Works from 1994–2000, an aside*, erak. kat., Museum für Gegenwartskunst Basel, Basilea, 2000, 39. or. [itzuli]
6. Hemen aipatua: George Baker, ed., “Artist Questionnaire: 21 Responses,” *October* 100, 2002ko udaberria, 26–27. or. [itzuli]
7. Deaneak hotsaren erabileraren tratamendu zorrotz baterako, ikus Sean Rainbird, “Agitated Layers of Air: Sound in the Work of Tacita Dean,” hemen: Tacita Dean, erak. kat. Institute of Contemporary Art, Filadelfia, 1999, 16–22. or. [itzuli]
8. Vivian Sobchack-ek aipatu zuen bezala, zeinak argudiatu baitzuen baliabide horiek “zinematikoa” denaren eta “elektronikoa” denaren arteko mugan daudela, eta esperientziaren egoera horiek haien aurreko modu “fotografikotik” zeharo bereziak daudela. Ikus Sobchack, “The Scene of the Screen: Envisioning Photographic, Cinematic, and Electronic ‘Presence’” hemen: *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*, University of California Press, Berkeley, 2004, 135–62. or. [itzuli]
9. Hemen gogoan dut, bereziki, kamerak behartzen duen “pose” saihetsezinaz Barthesek emandako argudioa: “Orain, neure burua lente batek behatua sentitzen dudanean, dena aldatu egiten da: ‘posatzeko’ ekintzan gauzatzen dut neure burua, bat-batean beste gorputz bat egiten diot neure buruari, neure burua eraldatzen dut irudiari aurrea hartuta”. Roland Barthes, (gaztelaniazko itzulpena) *La cámara lucida: nota sobre fotografía*, itzul. Joaquim Sala-Sanahuja, Paidós, Bartzelona, 1994, 40–41. or. [itzuli]
10. Arazo horri buruzko eztabaida aberatsari ekarpena askok egin badiote ere, Philip Auslander-ek bere esparru berezia bihurtu du performancearen eta dokumentuaren arteko elkarren mendekotasuna. Orain dela gutxi esan du: “oso litekeena da [performance] piezen presentziaren, boterearen eta benetakotasunaren gure zentzumena eratoritzea ez bakarrik dokumentua iraganeko gertaera baten sarbidegune indexikal gisa tratatzetik, baita dokumentua bera performance bat dela sumatzetik ere, zuzenean islatzen baita gu ikus-entzuletzat gauzkan artista baten proiektu estetikoan edo sentiberatasunean”, eta horrek aukera aberatsak ematen ditu Joan Jonas-en eta hemen aipatzen diren beste artisten obra ulertzeko. Ikus Auslander, “The Performativity of Performance Documentation”, *PAJ: A Journal of Performance and Art* 28, 3. zb., 2006ko iraila, 10. urtea; bai eta Auslanderren azterketa sakona: *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, Routledge, Londres, 1999. [itzuli]
11. Douglas Crimp-ek iradoki du Jonasen estrategia nagusia “desinkronizazioarena” dela, eta hitz horrek esan nahi du berarentzat “etengabeko esperientziaren kontingentzia” eta “egonkortasunik eza” Jonasen obretan, eta horrek ikus-entzuleen erlazio kronologikoen desintegrazio orokor bat sortzen du. Ikus “De-synchronization in Joan Jonas’s Performances”, hemen: Crimp, ed., *Joan Jonas: Scripts and Descriptions*

- 1968–1982, erak. kat. University of California Press, Berkeley; Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven, Herbehereak, 1983, 8–9. or. [\[itzuli\]](#)
12. Jonas eta Rosalind E. Krauss, “Seven Years”, *The Drama Review* 19, 1. zb. 1975eko martxo, 13. or. [\[itzuli\]](#)
 13. Chrissie Iles-ek zehazki erakutsi duen bezala, filmen erreferentziak Jonasen obra blaitzen dute baliabide guztietan, bideoa barne. Ikus Iles, “Reflective Spaces: Film and Video in the Work of Joan Jonas”, hemen: Johann-Karl Schmidt, ed., *Joan Jonas: Performance Video Installation 1968–2000*, erakus. kat. Galerie der Stadt Stuttgart, Stuttgart; Hatje Cantz, Ostfildern, Alemania, 2000, 54–63. or. [\[itzuli\]](#)
 14. Jonas, “Organic Honey’s Vertical Roll (1972),” hemen: *Ibid.* Joan Jonas, 108. or. [\[itzuli\]](#)
 15. Egitura hori bideo-teknologiak berak sortua bada ere, Jonasek filmekin lotu zuen haren efektua: “Mugitzen diren barrak ispilu batean zehar igarotzen diren film bateko fotogramak direla dirudite”; lotura aberasgarritz argitzen du horrek saiakera honetan geroago azalduko den obra zinematografikoa. Ikus Jonas, “Space Movement Time”, hemen: *Joan Jonas*, Edizioni Charta, Milán, 2007, 54. or. [\[itzuli\]](#)
 16. *Ibid.* [\[itzuli\]](#)
 17. Bideoaren “amaierarantz doan propulzioaren” bukaera saihetsezin gisa deskribatu du Kraussek une hori, monitorearen ekintza hausten duenez, eta ekintza hori da “errealitate fisikoaren metafora bat, ez bakarrik bideo-ekortzearen eskaner-lerroena, pletinaren errealitate fisikoarena ere bai, haren bobinek denbora tarte finitu bat objektibizatzen baitute”. (“Narzisismoaren estetikaren bideoa”, *Colisiones: Arteleku*, Gipuzkoako Foru Diputazioa, 1996, 97–98. or.). Saiakera honen hirugarren atalera aurrera eginez, metafora hori bera erabiliko dut Kraussek *Desplazamendu bertikalaren* eta denboraren amaitzearen artean ezartzen duen metaforaren kontra argudiatzeko, aintzat hartu baititut horren ordez pletina magnetikoen bobinek (aldaketa batzuekin) ahalbidetzen dituzten hots-kiribil amaigabeak. [\[itzuli\]](#)
 18. “Ispilu etengabea” (“Ongoing mirror”) Jonasen beraren esapide bat da. Ikus Jonas, “Space Movement Time”, 53. or. [\[itzuli\]](#)
 19. Jonas eta Krauss, “Seven Years,” obra aipatua. 13. or. [\[itzuli\]](#)
 20. Izan ere, Daniel Birnbaum-ek deskribatu ditu Deaneak “eredu espazialak denboraren dimentsioan txertatzeko eta ‘denbora espazioan instalatzeko’ ahaleginak. Ikus Birnbaum, *Chronology*, Lukas and Sternberg, New York, 2005, 68. or. [\[itzuli\]](#)
 21. Saiakera hori hemen agertzen da, gaztelaniazko edizioan: André Bazin, *¿Qué es el cine?* Rialp, Madril, 1990, 174. or. [\[itzuli\]](#)
 22. Omenaldi horiek hemen gauzatuta daude: *Darmstadteko lan-blokea (Darmstadter Werkblock*, 2008), *Mario Merz* (2002), *Columbustik, Ohio, egurtegi alde lurperatura (From Columbus, Ohio to the Partially Buried Woodshed*, 1999) eta *Ontzireleku espirala aurkitzen saiatuz (Trying to Find the Spiral Jetty*, 1997) hots-pieza. Badago kontu interesgarri bat, alegia, azken obra horri esker Deaneak gutun trukatzea eta adiskidetasuna hasi zuen Ballardekin, Ballardek Smithson-en lanaz idatzi baitzuen. Deaneak orobat egin zion omenaldi Marcel Broodthaers-i *Zinema-atala (Section Cinema*, 2002) obran eta arte-mundukoak ez ziren beste jende askori, bereziki Donald Crowhurst-i, munduari nabigatzen bira ematen saiatu eta huts egin zuenari, hainbat obratan, eta arestian aipatutako *Teignmouth elektroia (Teignmouth Electron)* piezan ere bai. [\[itzuli\]](#)
 23. Caoimhín Mac Giolla Léith, “Susan Philipsz”, hemen: Carolyn Christov-Bakargiev, ed., *I Moderni/The Moderns*, erak. kat., Castello di Rivoli Museo d’Arte, Turin: Skira, Milán, 2003, 173. or. [\[itzuli\]](#)
 24. Hemen aipatua: Ben Tufnell, “Susan Philipsz”, hemen: Judith Nesbitt eta Jonathan Watkins, ed., *Days Like These: Tate Triennial Exhibition of Contemporary British Art 2003*, erak. kat., Tate Publishing, Londres, 2003, 128. or. [\[itzuli\]](#)

25. Elementu horiek Jonasen obran izan duten rola asko nabarmendu izan da; badira, bereziki, bi saiakera argigarri: Constance de Jong, "Organic Honey's Visual Telepathy", hemen: *The Drama Review* 16, 2. zb., 1972ko ekaina, 63–65. or. eta Marina Warner, "On Oracles & Treacle: Some Reflections of the Art of Joan Jonas," hemen: *Joan Jonas: Five Works*, erak. kat. Queens Museum of Art, New York, 2003, 89–93. or. [\[itzuli\]](#)
26. Merezi du hemen ohartaraztea ezen Philipszek *Isla galdua* obrarako erabili zuen jatorrizko materiala, Jacques Offenbachen *Hoffmannen ipuinak* opera, Freud-i E. T. A. Hoffmannen "Hondarreko gizona" kontakizunaren berri izateko balio izan zion bera dela, ipuin hori izanik Freudentzat harrigarria denaren adibide literarioa. [\[itzuli\]](#)
27. Joera etnografiko hori hobeto sumatzen da San Frantziscoko *Re/Search* fanzinean, zeina bihurtu baitzen azpikulturaren bozeramaile ezofiziala, *Documents* bezalako argitalpen surrealisten ildoari jarraituz. Fanzinearen hiru ale argitaratu ziren 1980–81ean, harik eta liburu formatuan plazaratu zen arte, eta orduan argitaratu zituen ez bakarrik musikari, arteari eta literaturari buruzko artikuluak, baita ere zaintza-teknikei, garuneko inplante elektronikoei, sadomasokismoari eta Afrikako eta Papua-Ginea Berriko tribuen errituei buruzko artikuluak, besteak beste. Oraintsuago, liburu-argitaletxe gisa, *Re/Search*ek Ballardaren obren hainbat liburuki argitaratu ditu. [\[itzuli\]](#)
28. Talde industrial horien eta beste batzuen elkarrizketa sakonetarako, ikus *Re/Search #6/7: Industrial Culture Handbook*, *Re/Search*, San Frantzisko, 1983. Simon Reynolds-ek mugimenduaren ikuspegi labur bat eskaintzen du hemen: *Rip It Up and Start Again: Postpunk 1978–1984*, Faber and Faber, Londres, 2005, "Living for the Future" eta "Industrial Devolution" kapituluetan, bereziki. Throbbing Gristle-k beste ekintza industrial batzuek baino arreta handiagoa izan du kritikarengandik; ikus, bereziki, Simon Ford, *Wreckers of Civilisation: The Story of COUM Transmissions and Throbbing Gristle*, Black Dog, Londres, 1999. [\[itzuli\]](#)
29. Drew Daniel-ek album horren azterketa zehatz bat argitaratu du orain dela gutxi hemen: *20 Jazz Funk Greats*, *Continuum*, New York, 2008; ikus, bereziki, 22–40. orrialdeak, eta, "Beachy Head" deritzan pistarako, 51–55. orrialdeak. [\[itzuli\]](#)
30. *Re/Search*'sen *Industrial Culture Handbook*ek elkarrizketa argigarri bat du Ricerekin NONen itxurapean, 50–67. or. Haren idatziak duela gutxi bildu dira hemen: Brian M. Clark, ed., *Standing in Two Circles: The Collected Works of Boyd Rice*, Creation Books, Londres, 2008. [\[itzuli\]](#)
31. 2007an Riceren grabazio hau eta hasierako beste batzuk CDn argitaratu ziren, *Mute Audio Documents* Mute Recordsen bilduma-kutxaren barruan. Bildumaren izenburuak dioten bezala, grabazio horiek areago dira Riceren grabazioen performanceen dokumentuak formatu digitalera transferitutako grabazio hutsak baino. Riceren obra NON izenez eskurago dago bi bildumatan: *Easy Listening for Iron Youth: The Best of NON* (Mute, 1991) eta *Terra Incognita: Ambient Works 1975–Present* (Mute, 2004). [\[itzuli\]](#)
32. John Cage, "The Future of Music: Credo" (1937), hemen berrinprimatua: Christoph Cox and Daniel Warner, eds. *Audio Culture: Readings in Modern Music* (New York: Continuum, 2004), 25–26. or. [\[itzuli\]](#)
33. 1970eko hamarkadan Marclayk eta Ricek elkarren lana ezagutzen zuten: San Frantziskoko *Search and Destroy* fanzineak (*Re/Searching* aurrekoak), biak elkarrizketatu zituen, eta 1979an Marclay Rice gonbidatu zuen Bostonen antolatzen zuen jaialdira. [\[itzuli\]](#)
34. Christian Marclay, hemen: "Christian Marclay," *Roulette TV*, 2000, hemen eskuragarri: www.ubu.com/film/roulette_marclay_2000.html. [\[itzuli\]](#)
35. 2003an, proiektua hasi eta ia hogeita hamazazpi urte geroago, Wilson *Smile* saioko zintetara itzuli zen, eta albumaren bertsio "osatu" bat sortu zuen, *Brian Wilson Presents Smile* izenekoa (Nonesuch, 2004). [\[itzuli\]](#)

AMAIERAREN ONDOREN

NANCY SPECTOR

Hilberriek iraganeko kronika egiten dute: bete-bete bizi izandako bizitzak, baina azkenean ezinbestean iraungiak. Dokumentu gisa, heriotzaren unea seinalatzen dute, eta, gehienetan, egunkarietan agertzen dira, heriotza gertatu eta handik egun batera edo bi egunera. Era horretara, hilberriak liminaltat har daitezke, ofizialki markatzen baitute egoera batetik besterako trantsizioa. Adam McEwen-ek, garai batean Londresko *Daily Telegraph* egunkariko hilberri-idazle izanak, forma hori bereganatu zuen bere arterako, jendaurrean oso ezagunak ziren figuren hilberrien suzedaneok idatziz —Bill Clinton, Macaulay Culkin, Nicole Kidman eta Rod Stewart—, nahiz horiek denak bizi-bizirik dauden oraindik. *New York Times* egunkariko letra mota eta diseinu aise ezagutzeko modukoa erabiliz, McEwenek biografia zehatz eta zorrotzak landu zituen, heriotzaren kausa bakarrik isilean gordez, bere ariketaren fikzioa luzatu nahian-edo. Kopia kromogeniko gisa handituak eta erreproduzituak, hilberriek Andy Warholen *Heriotza eta hondamena (Death and Disaster)* saileko pinturak dakartzate gogora, [adibidez, [Hondamen laranja 5. zb.](#) (*Orange Disaster #5, 1963*)], zorira hautatutako hondamenen egunkarietako erreportaien zatiak erakusten dituztenak: hegazkin eta auto-istripuak, janari bidezko pozoitze jendetsuak, arraza-istilu hilgarriak eta abar. Pop Arteko erreferentziak sakona eta nahita egina dirudi McEwenen aldetik. Haren proiektua, iraganaren eta amaieraren kontzeptuei estu-estu lotua, atzera begirakoa da, izatez. Pop art, Warholek maisuki eginiko bazterretikako erradikalitasun kutsuko kontsumismoaren sintesiaren kasuan, batik bat, iturri garrantzitsua da, amaieraren hasiera errepresentatzen duenez. Errepresentazioa koertziorako agente eta kontrolerako tresna gisa auzitan jartzeko postmodernismoak ereindako haziak agertzen ziren jadanik Warholek masa-hedabideen iruditeriarekin egindako jolasaren alderdi sardonikoan eta autogogoetazkoan.

McEwenen heriotzarekiko obsesioak, hala nabarmentzen baitu denda txikietan nonahi agertzen den “Itxita” txartelaren ordez “Barkatu, hilda gaude” morbidoa jartzeak, bere belaunaldiak, 1990eko hamarkadako azken urteetan gailentasunera iritsiak, aurre egin behar izan zion azkentze-egoeraz hitz egiten du. Azken urteetan, arte garaikideak pintura eta eskultura modernoaren heriotza negartu behar izan du, eta, baita ere, forma horien beren postmodernismoaren dekonstrukzioa, eta horrek eraman du Hal Foster-ek “aje”tzat deskribatu izan duen egoerara¹. Gaurko artista gazteak, adin nagusitasunera profesionalki milurtekoaren hasieran iritsiak, amaiera deitu izan zaionaren porrotaren lekuko izan dira. Postmodernotasunaren hil-kanpaiak ozen eta astun jo zuen bolada batean, baina lausotuz joan zen, gehienbat, hurrenez-hurreneko ikerketa teorikoen uhinetan. Horrek ez du esan nahi haren eragina erabat ahitu denik. Milurteko artista gazteagoek gogoeta postmodernoaren ikasgaiak xurgatu dituzte eta haren apropiazio-estrategiak bereganatu dituzte, baina geroztikako jarrera batetik. Oihartzunak presente daude gaur egungo artean, baina ideia edo jardunbide giltzarrien erreplika edo mamu itxurako aztarna gisa, bestela isilpean geratuko lirakeen elementuak agerira ekarri. McEwenen belaunaldiarentzat, postmodernismoaren azken urratsa —1980ko artearekin hain kritikoa— hilda dago orain, originaltasunaren eta egiletzaren ideal modernoak itzulerarik gabeko punturaino entsaiatu ondoren. Argi baino argiago ikusten da hori McEwenek 2007an Richard Prince-rentzat egin zuen hilberrian, zeina baitzen Warholen artearen oinordekoa eta apropiazio postmodernoaren jardule nagusia. Hilberri hori, forma apropiatu bat berez, artistaren obran bestela ezkutuan geratuko zirakeen alderdiak askatzen hasten da, edo egin ziren unean erabat aztertu ez ziren alderdiak, behinik behin.

1977an Princek *New York Times Magazine*ko egongelen lau iragarki satinatu berriz fotografiatu eta bereak zirela esan zuenean, hasiera eman zion apropiazioaren aroa deitu izan zaionari. Barbara Kruger, Sherrie Levine eta Cindy Sherman bezalako artistek aldi berean ustiaria, hedabideetan jadanik existitzen ziren irudiak berrerabiltzeak edo emulatzek elkartzen zituen, batetik, behe mailako kulturari pop arteak zion lilura eta, bestetik, arte kontzeptualak esanahia ekoizteko, banatzeko eta betikotzeko moduari buruz egiten zuen azterketa autogogoetazkoa. *October* aldizkari teorikoarekin bat egindako kritikari batzuek originaltasunari azpilana egiteko era sofistikatutzat definitu zuten gehienbat apropiazionismoa, baina, Princerren eskuetan, zera ñabartuago bat zen, eta, azken batean, su-eragileagoa². “Mundu erreala” errepresentatzeko irudi artifizialak lapurtuz eta haien bertsio ia berdin-berdinak erreproduzitzen, Princek estrategia zorabiatsu bat jarri zuen abian, errealtatearen eta fikzioaren arteko bereizketari erronka jotzen ziona. Hark sortutako argazkiek, laukian sartu eta horman zintzilikatu ondoren, aldizkarietan erreproduzituak egon zirenean baino errealaagoak ziruditen, ganorazkoagoak, alegia, eta baliotsuagoak, inondik ere, nahiz jatorrian milioika kopia eta bizialdi laburra izan. Nolabait ere, kontsumo-gaien, modako modeloen eta cowboyen irudi anonimoki sortuei eta masan ekoiztuei, Princek bizi berri bat eman zien, bestela inolaz ere lortzeko aukerarik izango ez zuten aura bat egokitu baitzien³. Lehendik existitzen ziren iragarkietako argazkien Princerren apropiazioak ez dira, hala ere, jadanik eskura zegoenaren kopia hutsak. Horren ordez, ebakitzearen teknikaren bitartez haiek esajeratuz eta zuri-beltzeko argazkiak koloretako pelikulaz fotografiatuz irudiok arraro bihurtzen ditu Princek, eta, hala, obrak inkontziente fotografiko moduko bat ateratzen dio irudiari, eta agerira ekartzen ditu haren esanahiari eta egikerari dagozkion egia ezabatuak⁴.

Apropiazioan oinarritutako arteak zuen harrigarritasunaren ezaugarria funtsezkoa izan zen obraren analisi deskriptiborako. Aldez aurretik argitaratutako iruditeria gisa jadanik baltsamatua zegoen jatorrizko materialaren dobleak, haren presentzia espektralak, sortzen zituzten artistek. Levinek, adibidez, Kazimir Malevich-en eta Egon Schiele-ren pinturen bere erreproduzioen kopiak “mamuen mamua” gisa deskribatu zituen⁵, eta Princek idatzi zuen ezen “‘doblea’ (edo mamua) zirudiena sortzean, baliteke jatorrizko argazkiak edo irudiak imajinatzen zuena errerepresentatzea”⁶. Galderak bere horretan dirau, hala ere: zer da hain kezkarria obra horretan? Zer zen apropiazioak gogora zekarrena eta adierazina zena artearen munduan nagusitu zenean? Garai hartako kritikariak idazlanek —apropiazio-estrategien ahalmen dekonstruktiboari buruzko Douglas Crimp-en eta Craig Owens-en hasierako testu berritzaileak har litezke adibidetzat— esanahiaren egituretan eta kritika instituzionalean jartzen zuten arreta⁷. Hasieran oharkabea pasatu ziren azpitemu ehortziek subjektibotasunaren eta nortasunaren gaiak aipatzen zituzten, eta generoa, desira homosexuala eta insurgentzia politikoa bezalako kontu “ilunei” ekiten zieten⁸.

Princerren hasierako apropiazio fotografikoek, adibidez, hedabideetako iragarkietan latente dauden genero-identifikazioaren erreferentzia kodetuekin jolas egiten dute: diseinuzko bolalumen irudiak diru-zorro inisialdunekin eta metalezko pizgailu dotoreekin parekatuak, denak diagonalean lerrotatuak; irudiok halakoxe botere maskulino eta korporatibo bat konnotatzen dute, botere, izan ere, goi-mailako klasekoa eta zuria, inondik ere. Ezkur-itxurako belarritakoak, urrezko ordulari bat eta larru gorriko zorro bat erakusten dituen triptiko batek askoz aldarte feminizatuago bat iradokitzen du, baliabide bisual topikoenetako batekin batera —atzealdean udazkeneko orbelak dituztela kokatuta daude produktuak, emakumearen eta naturaren arteko korrelazioa iradokitzeko—. Madison Avenueko modako argazki saioen Princerren irudi pirateatuek, berak “erretratu”-sail bihurtuak, era berean agertzen dituzte genero eta sexu estereotipoak lanean: gizonek jarrera gogorra eta autoritarioa dute; emakumeak, berriz, itxura koketoan eta probokatiboan ageri dira. Begi zehatz berarekin deskribatu zituen bikoteak; modelo-bikoteak birfotografiatzen eta konbinatzen zituen, genero-desberdintasunak bai eta iruditeriari zerion sexu latentea ere erakusteko konbentzioak agerian jartzeko. *Titulurik gabea (bikote mistoak)* [*Untitled (mixed couples)*, 1977–78] obran, narratiba iradokitzailerik bat askatzeko manipulatzen zuen Princek irudi ostuen multzoa. Andregai bat eta

senargai bat elkartu zituen beste “bikote” batzuekin une intimo bat partekatzen —bi trajedun emakume elkarrengandik gertu-gertu eta bi negozio-gizon isilkako elkarrizketa batean—. Hiru bikote horien justaposizioak —gizona-emakumea, emakumea-emakumea eta gizona-gizona— areagotu egiten du iragarkietako iruditeriak maitasun homosexualaren aipua nahita egiten duelako posibilitatea, edo, gutxienez, zabalik uzten dio gaizkiulertuari gertatzeko bidea⁹.

Bere karreraren zehar, Princek sustatu egin izan ditu esanahiaren lerratze horiek, eta azalera ateratzen utzi dio bere obraren zati handi batean dagoen gay azpituari, hala nola Marlboro zigarroen [iragarkietatik bahitutako cowboy](#) hipermaskulinizatueta, txiste gordin askoren mamian dagoen genero-nahasmenean eta *De Kooning pinturak* (*de Kooning Paintings*, 2003–08) obran lotsagabeki transexualizatutako gorputzetan. Princek horrelako errepresentazio-kodeak ustiatzeak zerikusi gutxiago du agenda nabarmekiro gay batekin, gure gizarteak “bestelako”tzat izendatu (eta arbuatu) izan duena besarkatzearekin baino. Princek azpikultura anitzengana duen erakarmenak —motozaleak, *metalhead*zaleak, auto azkarren fanatikoak, pornozale amorratuak— eta baita sozialki menderatutakoarenganoak, hamarkada askoan elikatu izan du haren obraren edukiontzia. Haren gaia, azken batean, Estatu Batuetako bizitzako alde ezkutua da: gordina, menderatua eta gaitzetsia dena. Reagan-en garaian plazaratzen hasia —sentiberatasun absurdoki aizun baten garaian—, Princeren obra ulertu behar litzateke ez hainbeste kritika gisa, nola auzitan jartze gisa, indarrean dagoen aginteari eta hari atxikitako balio sistemari eginiko eronka gisa, alegia. Estudioa beti izan du barrikada: protesta serio eta konprometituko lekua¹⁰.

Artista gazteak apropiazio-estrategiak birziklatzen ari dira gaur egun, haiek berpizten ari dira, nolabait esateko, 1980ko hamarkadako azken aldi kontzeptualetik. Kontzientzia politikoz blai, apropiazioaz baliatzen dira haren potentzial subertsiboagatik, eta maiz ezkutuan geratzen dena, errepikapenez eta errekuentziaz, argitara ateratzeko duen trebetasunagatik. Sharon Hayes-ek, adibidez, “berhizketarako” jarduna formulatu du, alegia, testu historiko grabatuak erretratzea, gure oraingo une politikoan haiek harrigarriro islatzeko eran. *Askapen Armada Sinbiotikoaren (AAS) erretolika*, 13., 16., 20. eta 29. zb. [*Symbionese Liberation Army (SLA) Screeds*, #13, 16, 20, and 29, 2002] bere obran, Hayesek buruz erretratzen zituen Patty Hearstek, hedabide-jabe aberats baten oinordekoak, bere gurasoei grabatutako mezuak, non bahitu errugabe izatetik konplize iraultzaile izatera Pattyk egin zuen eraldaketa erakusten baitu. Emankizun horren bideoan Hayesen ikus-entzuleen ahotsak ere entzuten dira, gidoiaren kopiak bazeuzkatenez, artistari esan beharrekoa oroitarazten baitzioten hari ahazten zaionean. Heartsen dramaz Hayesek eginiko “berhizketak” —Estatu Batuen arretoa zeharo bereganatu zuen 1974an jatorrizko gertaerak— oroimenaren hutseginkortasuna frogatzen zuen, bai Hayesena eta bai ikus-entzuleena, oro har, behin eta berriz entzuna baitzuten gertaera haren kontakizuna, ezin konta ahala liburutan, autobiografia batean eta dokudramatan, film luzetan eta satira ugarietan; besteak beste, John Waters-en *Cecil B. DeMented* (2000) filmean. Ironikoa da AAS, zeinak hedabideen boterea manipulatu baitzuen (horregatik bahitu zuen berripaperen industriarekin lotura zuen norbait), hedabideek geroztik egindako parodien bazka bihurtzea, azkenerako. Hearst bera aktore bihurtu zen bere burua birgaitu ondoren, B saileko film askotan agertu zen eta Watersekin lan egin zuen haren *camp* estiloko zinema-parodia batzuetan¹¹. *Nire kide estatubatuarra: 1981–1988* (*My Fellow Americans: 1981–1988*) lehen aldiz 2004an plazaratutako performancean, Hayesek Reaganek nazioari telebistaz zuzendutako hogeita hamasei hitzaldiren transkripzioak irakurri zituen, eta oroimen kolektiboaren mugak probatu zituen hamar orduko maratoi aspergarri batean. Gerra hotzeko mentalitea gogora ekarri izanaren, segurtasun nazionalako auzien begirada harroaren eta goitik beherako politika ekonomikoaren sentiberatasunik ezaren oihartzuna entzuten zen George W. Bush-en administrazioaren atzealdean, zeinak ageri-agerian tankeratua baitzuen bere burua Reagenen legatuaren oinordekotzat. Hayesen emanaldi mortuak azpiak jan zizkion Reagenen egitasun-sen leunduari, hura baitzuen arma politiko bereizgarria iritzi publikoa bere alde erakartzeko, egin zezakeen kaltea gorabehera¹².

Joera desberdin baina ez loturarik gabeko batean, Nate Lowman hedabideetako materialaz apropiatzen da, instalazio zabaldu eta frenetikoak sortzeko, non irudi aurkituak, txiste zirriboratuak eta oihal pintatuak elkartzen baititu, gai nagusi baten arabera. 2003an, “aurpegian ilea duten gizonen” ideiarekin liluratuta, Lowmanek *Gutxi gorabehera* (*More or Less*, 2001–03) sortu zuen, Jerry Garcia, Che Guevara, Ted Kaczynski, John Walker Lindh, Charles Manson eta Jim Morrison, besteak beste, bezalako figura publikoki ezagunen erretratuen mosaiko bat, alegia. Emaizta inkonformismo kultureko benetako tapiz bat da, dena barnean hartzen duena: izua, errebolta eta traizioa eta poesia eta kultuko musika. Irudiak detonagailuak dira, ordu arte mitoz, intrigaz eta egia-erdiz estalitako kontakizun bereiz bat dakarrelarik bakoitzak gogora. Oraitu suago, 2009an, Lowmanek izenik gabeko instalazio bat ondu zuen, “Egun ona pasa” esloganari lotutako 1970eko urteetako nonahiko *Smiley Face* (*Aurpegi irribarretsua*) ezagunean oinarritua. Apropiazio eta metatze-estrategia bikoitzak erabiliz, Lowmanek erakusketa bat zertu zuen, non *Smiley Face* etengabe, ia frenetikoki, presente zegoen, kalkomania, marrazki, 3Dko ebakin, graffiti, egunkarietako ebakin eta pintura itxuran. Obra multzo hori *Bakea maitasuna O. J.* (*Peace Love O. J.*, 2005) pinturan oinarrituta zegoen; O. J. Simpson-ek bere emazte Nicole Brown hiltzeagatik atxilotua izan ondoren bere zaleei idatzi zien gutun lasaigarri batean erabilitako sinadurarekin —bere izeneko “O”ri ohiko bi puntuak eta lerro kurbo bat erantsi zizkion Simpson-ek sinadura horretan— egin zuen Lowmanek koadroa. Logo baikorraren eta gertaerari lotutako tragediaren arteko erabateko inkongruentzia du jatorria Lowmanek enblemarekiko duen lilurak. Instalazio aurpegi guztiak irribarrez ari badira ere, adibideetako asko testuinguru lasziboetatik pirateatuak daude, Lowmanen jardueran gogoko ahalegina baitzen hura. Obra honi darion errepikapenerako konpultsioak ez du soilik konbinatzen gaizkia eta ona, aitzitik, agerian uzten du zorion behartuaren alderik makurrena: benetako ezbeharraren aurrean pozik egotea itxuratu beharra. Horko aipamen lausotua azken Bush administrazioaren peko herrialdeari egiten zaio, gobernu hark uko egin baitzion bere kanpoko politika eta politika ekonomiko ezguzak eragindako etsipen sakonak aintzat hartzeari. Ageri-agerian politikoa ez bada ere, Lowmanen obra tragikoa da, azken batean, malenkonia garaikidez blaitua, bere belaunaldiaren desilusioaz mintzo denez —belaunaldi hura Bushen pean iritsi zen adin nagusitasunera, irailaren 11ko gertaeren ondoren, eta, artistikoki, bihamunak jota dago—.

Smiley Face bere instalazioaz gainera, Lowmanek eskultura- eta pintura-multzo bat ekoitzi zuen 2009an, bere obraren bihotzean dagoen patetikotasuna sakonen gorpuzten duena¹³. Warholena gogorarazten duen teknika, egunkarietatik eta aldizkarietatik ateratako argazkiak inprimatu gabeko oihalen gainean serigrafiatzen zituen, estatubatuar psikearen mamu-ikuspegiak sortuz horrela. Hilarri zahar, makurtuetan ageri diren “Loser” (*Galtzailea*) eta “Spanks” (*Jipoi*) abizenen irudi pikortsuak Lowman peto-petoak dira: irreberentziaz dibertigarriak, baina deprimigarriak ere bai. Beste margolan batzuek joera topikoagoa edo politikoagoa erakusten dute. *Bazkaria* (*Lunch*) obran nekazari bat agertzen da bere traktoretik soro oparo bati begira, eta, lehen begiratuan, espazio zabalen eta uzta ugarien nekazari eszena idiliko bat dirudi. Baina jatorria Estatu Batuetan dirulaguntza emandako nekazaritzak izan duen porrotari buruzko artikulu batetik ateratako argazkia da, gaur egun arkaikoa den gobernu-babesa izanik, esplotazioa eta alferrik galtzea bultzatzen zituena. *Azken afaria* (*The Last Supper*) izenburuak aipamen biblikoen eta artearen historiako oihartzuna du, eta haren konposizioak, izan ere, badu antza (abstraktuki, ordea) Leonardo-ren mural trabeska ikusiarena. Irudia, ordea, egunkari-ebakin batetik aterea da, non X izpiz aztertutako kamioi batek Estatu Batuetako muga zehartzeko bidean zeuden langile guatemalar migranteak ezkututzen baitzuten. Orientazio bertikalera aldatzean, argazki espektralak lerro beltz zorrotz bat eratzen du, luzetarako ebaki bat oihal zurian. Irudiaren bertikalitasun behartuak *Nola erreskatatu zure ibilgailu atoiaren eramaia 1. zb.* (*How to Redeem Your Towed Vehicle #1*) eskulturaren oihartzuna dakar, zeina baita New Yorkeko Polizia-Departamentuaren garabi baten beso bertikal ipini bat. Tarteka urkamendia edo gurutzea iradokiz, heriotzaren edo martiritzaren ikonografia bere obra berriaren bihotzera hedatzen du eskultura aurkitu horrek. Elkarrekin, pintura

horiek eta eskulturak estatubatuarren idealen hondamenaren requiem higitu bat eratzen dute. Lowmanen Estatu Batuuak leku distopiko bat dira, berdintasunaren eta sarbidearen promesa faltsuek definitua, eta biktimatzat premia eta laguntza handiena behar dutenak dauzkana.

Hogeigarren eta orain hogeitabatgarren mendeetako ia belaunaldi bakoitza gerraren basakeriak definitu izan du, zein baino zein ikaragarriagoak. Izan nazioartekoa edo zibila, tribuen artekoa edo gaizkile banden artekoa, basakeriak kode sozialak apurtzen ditu, eta txikizioak eragiten dizkie bai erasotzaileei eta bai komunitate erasotuei. Mende gaztea hasi-hasieratik orbandu dute irailaren 11ko gertaerek eta Afganistango eta Irakeko mendekuzko gerrek¹⁴. World Trade Centerri eta Pentagonoari egindako eraso terroristen hondamenak —nazio oso bati bakartze babestuen mitoa desegin zionak— trauma kolektibo gisako bat eragin zuen, eta ahalbidetu zion, hala, Bush administrazioari beldurraren, alarmismoaren eta iruzurraren bitartez gobernatzea¹⁵. Hasierako trauma horren inpaktu fisikoa artelan indartsu batean atzeman zuen Hans-Peter Feldmann-ek, artista kontzeptual aleman batek, apropiazio-estrategiekin aspalditik konprometituak. Haren *Irailaren 12ko lehen orrialdea (9/12 Frontpage, 2001)* obrak eraso epikoaren bihamuneko mundu osoko egunkarietako ehun lehen orrialde biltzen ditu, haietariko bakoitzak alde aurretik sinesgaitza zena erakusten duelarik: Dorre Bikiak lehertzen, misil bihurtutako bi hegazkin komertzialek haietan jo ondoren. Irudi zirragarri bat bestearen atzetik, traumaren efektuak definitzen dituen jatorrizko eszenara itzultze errepikakorra kolektiboki emulatuz. Artistaren iruzkinik edo esku hartzerik gabe erakutsia, piezak ikuskizunaren eta dokumentazioaren arteko bidegurutzean dirau, kazetaritzaren eta, oro har, hedabideen errepresentazioaren dilema etikoa gogora ekarriz. Zein da lekuko izatearen eta voyeurismoaren arteko marra? Hutsala suertatzeraino sorgortu dezake gehiegizko errepikapenak? Eta nola eraikitzen da oroimena?

Traumak—bere zentzu psikoanalitikoan—hain gertaera hondatzailea deskribatzen du, non hura aintzat hartzea geroratu egiten baita puntu jakin bateraino, hark eragindako estresarekin zerikusia duten sintomen bitartez bakarrik hura ulertu ahal izango den tokiraino, alegia, eta funtsean jakin ezina edo dudarik gabe esan ezina den horretara neurritz gain itzultzea da sintoma horietako bat¹⁶. Irailaren 11ko kasuan, gertaera hondatzailearen eta hura mundu osora transmititu izanaren arteko bat-batekotasunak ezeztatu egin zuen pertzepzioaren eta atzematearen arteko denbora tarte, trauma erregistratzeko eta gainditzeko prozesu psikikoan kritikoa dena¹⁷. Fenomeno hori zerrendatzen da Feldmannen irailaren 11ko berehalako kobeturari buruzko artxibo muturrekoan¹⁸. Irailaren 11ko ondorioetan eginiko beste arte bat ez da hain bizia edo literala tragedia gogora ekartzekoan. Horren ordez, traumak eskatzen duen bezala, errepresentazioa geroratu egiten da, non ez den ezeztatzen. Artea, era horretara, antzemangaintza eta urrutiratu da, itzulginguruz eta distrakzioz bete. Adam Helms-en arabera, iruditeria apropiatua erabiltzeko historiarekiko halakoxe konpromiso urrutiratu bat ahalbidetzen du, baina erreplikazio eta aipamen geruzen bitartez bakarrik. 2006–07an egindako obra multzo batean, zeharkako loturak egin zituen iraganeko jardura politikoa erradikalen eta helburu sedizioso horien gaur egungo adierazpenen artean. Internetetik ateratako argazkiak erabiltzen ditu iturritzat; han ageri dira, besteak beste, separatista txetxenak, Sendero Luminosoko kideak Perun, matxinatuak Iraken, gaizkileak XIX. mendeko Estatu Batuetako mendebaldean, Al Qaeda entrenatutako soldaduak eta beste gerrilla talde batzuk, indarkeriaren irudi arketipo baten berariazko bere bilaketan. Bitela paperean inprimatuak, *Izenbururik gabeko erretratua (Grozni)* [*Untitled Portrait (Grozny)*] eta *Izenbururik gabeko erretratua (Santa Feko bidea)* [*Untitled Portrait (Santa Fe Trail)*] (biak 2007koak) argazkiek ezaugarri mamuzko eta etereo bat hartzen dute, eta Helmsek indartu egiten du ezaugarri hori figurei maskara beltz bat eta buru-estalki beltz bat erantsita, argazkietako gainalde laua tintaz blaitzeko teknikaren bitartez. *Titulurik gabea (48 erretratu)* [*Untitled (48 Portraits)*, 2006] argazkian, forma horiek berak erabiltzen ditu azpian dituzten formak kontuan hartu gabe, eta aipamena egiten du, bai izenburuan eta bai konposizio orokorrean, Gerhard Richter-en *48 erretratu (48 Portraits, 1971–72)* obrarena: “gizon handien” pinturak zuri-beltzeko markoetan sartuak

—autoreak, filosofoak, konpositoreak eta zientzialariak—, entziklopedia eta hiztegi zaharretako argazkietan oinarrituak. Eta, beharbada, edukian gertuagoa da Warholen *Hamahiru gizonik bilatuenak* (*Thirteen Most Wanted Men*), denbora gutxian ikusgai egon zena pinturen koadrikula baten gisara New Yorkeko Estatuaren Pabiloian 1964ko Mundu Erakusketan, Flushing, Queens, hura estali eta desagertu baino lehen. Helms artearen historiako bi iturri horiez apropiatzen da gaizkileen bere panteoirako: aurpegiak gabeko mamuak, gaur egun mundua sarri mehatxatzen duen terrorismoaren gogorazle espektralaren funtzioa dutenak.

Estatu Batuek beren buruaz zuten ilusioa, alegia, atzerriko erasoetatik beren geografiari eta gaitasun militarri esker babestuta egotearena, txiki-txiki eginda geratu zen irailaren 11ren ondoren. Pentsakizun hori, jakina, engainagarria zen, gutxienez ere, kontuan harturik epe luzean bertako terrorismoak Estatu Batuetako lurretan izan zuen presentzia, adibidez, SLAk eta Weather Underground-ek. 1995ean, Alfred P. Murrah Federal Buildingen, Oklahoma Cityn, bomba bat jarri izanak, zeinak 168 lagun hil baitzituen, argi utzi zuen armak edukitzeko eta bere burua gobernatzeko eskubidearen aldeko bertako milizia-mugimendu gero eta handiago baten presentzia. Irailaren 11ko erasoek nabarmendu egin zuten, ordea, indarkeriaren atzean zegoen pentsamolde erlijioso fundamentalistaren zeregina. Sugar erlijiosoaren, kontserbadurismo zorrotzaren eta Estatu Batuetako bizimoduarenganako gorrotoaren arteko konbinazioa nahasketa toxikoa suertatu zen. Erlijioaren eta politikaren arteko bat egite gero eta handiago —atzerrian nahiz etxean— izan zen Paul Chan-en abiapuntua; erlijioak hogeigarren mendeko kulturen duen presentzia bere artista eta ekintzaile posiziotik ulertu nahia adierazi du Chanek. “Bizi dugun garaian”, esplikatu du Chanek, “militantziaren zati handi bat, erasoaren zati handi bat, margo teologikoz kutsatua dago”¹⁹. Harridura adierazten du Chanek “beriz ere Jainkoagan pentsatu behar izateagatik” modernotasunaren sekularitasunak definitutako garai batean²⁰, eta ahalegintzen da mendebaldeko erlijioa definitzen duen pentsamendu elkarren aurkakoa (ongia gaizkiaren kontra, bizitza heriotzaren kontra, eta abar) barnean edukiko duen nahiz hura transzendituko duen arte bat sortzen. Haren ahaleginaren emaitza *7 argiak* (*The 7 Lights*, 2005–07) sail aparta da, alegia, sei proiektzio eta paperean eginiko obra multzo bat, non sorkuntzaren eta suntsipenaren ideiak aldi berean gorpuztu baitzituen. Argia leiho batean zehar igarotzea emulatzen duten proiektzio gisa asmatuak, zorueta eta izkinetara proiektatzen diren irudiek dagozkien markoen artetik mugitzen diren itzalak dirudite [ikus, adibidez, *6. argia* (*6th Light*, 2007)]. Objektu ezagunen siluetak zerurantz gora doazela dirudite; *1. argia* (*1st Light*, 2005) obran zutoin elektrikoak eta haien kable korapilatuak ageri dira agerleku industrializatu bat sortzeko, eta haren erdian tresna arruntek eta ibilgailuek —esku telefonoak, iPodak, bizikletak eta autoak— beren lotura grabitatorioak galtzen dituzte. Gorantz flotatzen duten artean, poliki eta isilik, giza gorputz batzuk behera jausi, eta heriotza ziurra izan behar duenera bete-betean amiltzen dira. 14 minutuko bideo-kiribil bakoitzak irauten duen artean, badirudi, egunsentiaren koloreekin, eguna urratzen ari dela, eta, paleta sakontzen denean, beriz, iluntzen ari duela, suntsitze- eta berpizte-ziklo potentzialki egunezko eta etengabe batean.

Asko dira Chanen erreferentziak, munduaren genesiaren Bibliako kontakizunetatik Azken Judizioa bitarteko munduaren amaiera berehalakoraino²¹. Batzuek uste dute *7 argiak* munduaren sorrerako zazpi egunen alegoria bat dela; beste batzuek, beriz, estasi hurbil-hurbileko zantzuak ikusten dituzte²². Aipamen garaikideak ere ugariak dira obran, milurtekoaren aldaketan zerrendatutako “amaiera” egoeretatik hasi (Y2Kren histeria gogorarazten dutenak) irailaren 11ko eraso terrorista zeharo errealetaraino. Erortzen ari diren gorputzen irudia, adibidez, gertaera bera edo erasoaren kobertura ikusi zuten guztien oroimenean errotu da. Baina Chanek erreferentzia horiek aske apropiatu eta nahasi bazituen ere, kutsu oroimenezkoa eta sinbolikoa emanez horrela bere obrari, sailak, etengabe bere burua ukatuz, arazo gisa lantzen du printzipio teologikoekin eta historiarekin duen erlazioa. Formalki, irudiak ispilu hutsak dira; zoruan edo izkinan sortzen den itzal-jokoak leiho bat egotea eskatzen du, argia bertatik pasa dadin —gertaera “errealera” ematen duen leihoa—, baina irekigune hori ez da existitzen. Galeriako edo museoko geletako ilunpean

distira egin arren, presentzia espektral bat bezala, irudia —benetako edozein itzalaren kasuan bezala— argiaren absentiak definitzen du, ez haren irradiatze-efektuek. Chanek berak azaldu duenez, *7 argiak* “argiaz eta argi ezabatuz” da, literalki, zeina baita kontzeptualki ilunaren eta argiaren arteko aurkakotasun soilaren oso desberdina²³. Zer da, berez, itzala, argi blokatua izan ezik, objektu batek edo gauza batek ilundutako argia, alegia? Zentzu horretan, zeinu deiktiko baten gisa funtzionatzen du, objektu primario batek munduan duen presentzia markatzen duena. Baina Chanen itzalek ez dute erreferente errealik “leihotik” kanpo; zeinu postdeiktikoak dira, beraz —aje-egoera baten sinboloak, beharbada, edo gure ezagueran hizkuntza esaten diogun hori suntsitua duen munduarena, eta zeiniek beren erreferenteekiko lotura galdu dutenekoarena—²⁴. Mundu horretan, etengabe zerrendatua egon arren, amaiera ez da sekula etortzen. Itzulera eternalaren nozioa, pentsamendu teologikoaren ukazio etengabea eta iragarritako amaieraren geroratze etengabea errepikatzen ditu Chanek bideo-kiribilaz egiten duen erabilerak. Ez da harrizkoa Chanek Samuel Beckett-en *Godot-en esperoan* 1953ko antzezlan ikonikoaren produkzio bat duela gutxi plazaratu izana, ekaitzak suntsitutako New Orleanseko Ninth Ward barrutiko kale-antzerki baten tankeran²⁵. Antzerki-lanaren leitmotiva —sekula iristen ez den zerbaiten zain egote amaiezina, zain egotean bertan gorpuzten den zerbaitena— primeran egokitzen zaio *7 argiri*. Chanek Beckett Katrina urakanaren ondoko New Orleansen plazaratu izanak ezin hobeki laburbiltzen du amaierari buruzko bere meditazio politikoa eta poetikoa eta haien efikazian sinesteko guk dugun premia, haien etorrerak puntu bat seinlatu besterik egiten ez badu ere continuum nekazien batean.

[Itzultzailea: Jon Muñoz]

O h a r r a k

1. Hal Foster, *Diseño y delito (y otras diatribas)*, Akal, Madrid, 2004, 125–26. or. [\[itzuli\]](#)
2. Horrekin ez da gaitzesten *Octobereko* autoreen edo apropiazio-estrategiekin konprometitutako beste artista batzuen obraren konplexutasuna eta sakontasuna, batzuetan bultzada feminista gogor baten eragina zuena, nabarmendu egiten dira, areago, artista gazteagoen belaunaldi batentzat funtsezkoak bilakatu diren praktika horren alderdi batzuk. Garai horren historiarako, ikus Douglas Eklund, *The Pictures Generation 1974–1984*, erak. kat., Metropolitan Museum of Art, New York; Yale University Press, New Haven, 2009; eta apropiazionismoaren agerbide desberdinei buruzko idatzi kritikoen antologia baliagarri baterako, ikus David Evans, ed., *Appropriation, Documents of Contemporary Art*, Whitechapel Gallery, Londres; MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2009. [\[itzuli\]](#)
3. Walter Benjamin-ek kultura burgesaren balioak aldatzeko potentzia askatzaile bat ikusi zuen argazkigintzan, eta haren erreproduzitua izateko gaitasun funtsezkoan kokatu zuen haren “aura”ren edo berezitasunaren galera. Ikus, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” [espainierazko edizioa, hemen: Walter Benjamin, *Discursos interrumpidos I* (Taurus, Madrid, 1973, 15–57. or.). Argazkigintza arte eder mota bihurtzea, alor komertzialean eta zientifikoa berarekin zerikusia duten aplikazio guztiekin, ikus daiteke auraren galeraren hain zuzen ere alderantzizkoa bezala —berezitasunari lotutako ezaugarri ia mistikoko arte-objektu pribilegiatu eta ordezkazien horiek—. [\[itzuli\]](#)
4. Richard Princer buruzko iruzkin hori nire saiakera honetatik egokitutakoa da: “Nowhere Man”, hemen: Richard Prince, erak. kat., Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, 2007, 20–56. or. [\[itzuli\]](#)
5. Sherrie Levine, hemen aipatua: Cindy Carr, “The Shock of the Old”, *Village Voice*, 1984ko urriak 30, 103. or. Testu hori John C. Welchmanek aipatzen du hemen: *Art After Appropriation: Essays on Art in the 1990s*, G + B Arts International, Londres, 2001, 57. or. 47. zb. Bere sarreran, 1980ko hamarkadako arte apropiatuaren alderdi “paranormala”ren ikuspegi kritikoa lantzen du (12–14. or.). [\[itzuli\]](#)

6. Prince, "I Second That Emotion," eskuizkribu argitaragabea, 1977–78. [\[itzuli\]](#)
7. Ikus, Johanna Burton, "Subject to Revision," *Artforum* 42, 2. zb. (2004ko urria), 258–62., 305. or.; hemen berrargitaratua: Evans, ed., *Appropriation*, 205–13. or. [\[itzuli\]](#)
8. Burtonek zilegitasun osoz aitortzen die Douglas Crimp-i eta Craig Owens-i apropiazioaren inpaktu dekonstruktiboaren beren hasierako ikuspegi miope samarrari "zuzenketak" idatzi izana. Ikus *ibid.* 206. or. Neurri bateraino, 1980ko hamarkadaren hasierako HIESaren krisiaren emergentziak eragin zuen apropiazionismoaren pentsamendu errebisionista, artistak hedabideez baliatzeak eta haien iruditeria islatzeak bizitza errealean zituen adar politikoez jabetzen ziren neurrian. [\[itzuli\]](#)
9. Ikus Spector, "Nowhere Man," 31. or. [\[itzuli\]](#)
10. Prince identifikatuta sentitu da beti 1968ko askapen mugimenduekin. Ikus, adibidez, haren *Marrakzi hippyak (Hippie Drawings, 1999–2003)* saila. Soldadutza saihetsi zuen Maineko arte-eskola batean ari zelako, eta aktiboki parte hartu zuen gerraren aurkako mugimenduan, Vietnamerako armatarako produktu kimikoak hornitzen zituzten enpresen aurkako ikasleen boikotetan gidari izanik. Gerraren aurkako protestak biolento bihurtu zirenean, bere estudioa erretiratu zen, bake- eta kontsolamendu-lekua eta beraren probokazio-erarekiko lotura zenez. Informazio biografiko hori artistak egilearekin izandako elkarrizketa batean adierazitakoa da, 2007ko apirilaren 17an. [\[itzuli\]](#)
11. Patty Hearst-en drama historikoaren apropiazioarekin, Sharon Hayes-ek beste apropiatzaile baten obra dakar gogora, Cady Noland-ena, zeinak, Princek bezala, Estatu Batuetako bizitzaren alderdi doilorrenetan miatzen baitu. 1980ko hamarkada bukaeran eta 1990ekoaren hasieran, Nolandek Askapen Armada Sinbiotikoaren sinbologia bereganatu zuen leitmotib gisa, Associated Presseko argazki pikordun batzuk agerraraziz, non Hearst ikusten baita arma eskuan, aluminiozko xafen gainean irudi serigrafiatu eta handitu gisa. Ikus *SLA #4* (1990, 189. or.). [\[itzuli\]](#)
12. Hayes-ez gehiago jakiteko, ikus Julia Bryan-Wilson-en saiakera zorrotza: "Openings: Sharon Hayes", *Artforum* 44, 9. zb. (2006ko maiatza), 278–79. or.; handik atera nuen artistaren obra bereskuratzaileari buruzko nire proposamena. [\[itzuli\]](#)
13. *Konderri bakoitzeko zakur bana (A Dog from Every County)* obran, MacCarone galerian, New York, 2009an egin zuten bere bigarren erakusketan, Lowman-ek *Smiley Face* instalazioa ikusgai jarri zuen aurreko aretoan eta pintura eta eskulturak bereiz, berriz, atzeko aretoan. [\[itzuli\]](#)
14. Saiakera honetarako, Estatu Batuetan zuzenean gertatutako gertaerak hautatu ditut, baina estremismo erlijiosoak mundu osoan sortu izan ditu hondamenezko liskarrak, Darfurreko sarraskitik Bombayko 2008ko erasora. [\[itzuli\]](#)
15. Ikus E. Ann Kaplan, *Trauma Culture: The Politics of Terror and Loss in Media and Literature* Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey, 2005, "politikak nola esku hartzen duen [...] traumari "aurre egiterakoan" eztabaidatzeko, 66. or. [\[itzuli\]](#)
16. Traumaren eta errepresentazio bisualaren arteko funtsezko erlazioa eztabaidatzeko, ikus Lisa Saltzman eta Eric Rosenberg, "Introduction", hemen: *Trauma and Visuality in Modernity*, Saltzman eta Rosenberg, ed., Dartmouth College Press / University Press of New England, Hanover, New Hampshire, 2006, ix–xix. or. [\[itzuli\]](#)
17. Beren epilogoan hau idatzi dute Saltzman-ek eta Rosenberg-ek: "Guk gertaera hura telebistan zuzenean behin eta berriz errepikatua ikusi izanak desagerrarazi egin zuen gehienbat errepikapen konpultsiboaren bitartez eginiko barne-errepresentazioaren posibilitate psikikoa, saihetsezina izaten baita esperientzia traumatikoak agerian jartzerakoan. Gertaera bisualki errepresentatzea saihetsezina izateak uxatu egin zuen errepikapena eta trauma-esperientzia izatera bideratu zuen lekukotza bera, haren terapia izan ordez". *Ibid.* 273. or. [\[itzuli\]](#)
18. Hans-Peter Feldmannen obrak izan duen eraginaz eta hark pizten dituen kontu etikoez gehiago jakiteko, ikus "Archive Fever: Photography Between History and the Monument", hemen: *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*, erak. kat., International Center of Photography, New York: Steidl, Gotinga, Alemania, 2008, 29–30. or. [\[itzuli\]](#)

19. Paul Chan hemen: "Paul Chan, Adam Phillips, and Hans Ulrich Obrist in Conversation," hemen: *Paul Chan: The 7 Lights*, erak. kat. Serpentine Gallery, Londres; New Museum, New York; Walther Koellig, Kolonia, 2007, 103. or. [\[itzuli\]](#)
20. *Ibid.* 104. or. George Baker-ekin egindako elkarrizketa batean, Chanek errepikatu egin zuen zergatik hartu zuen motibazio politikoei erlijioa gaitzat: "Erantzunak nahi ditugu. Gauzak ziurtatzea nahi dugu. Eta horrexegatik, noski, hartu du berriz erlijio instituzionalak plazaren erdigunea, eta horrexegatik jorratu nuen erlijioaren ikuspegi jakin bat. [...] 2001etik aurrera, Afganistango eta Irakeko inbasioen ondoren, arau eta ideia teologiko jakin batzuetara bideratu nituen antenak. Ez nuen sekula usteko XXI. mendean erlijioaz berriz gogoeta egin behar izango nuenik. Baina behin gogoeta egin orduko, ulertzen duzu nola erlijioak dena infektatzen duen. Baita arte garaikidea esaten zaion alor ustez sekular hori ere". George Baker, "Paul Chanekin elkarrizketa", *October* 123 (2008ko negua), 232. or. [\[itzuli\]](#)
21. "All Is Fair in Love and War" bere saiakeran, Massimiliano Gioni-k Chanek sinbologia erlijiosoaz egiten duen apropiazioaren giltzarri bisual espezifikoak identifikatzen ditu, seinalatuz gurutzearen antzeko zutoin elektrikoa *1. argia* (*1st Light*, 2005) obran, batetik, eta *3. argia* (*3rd Light*, 2006) obrako mahaia Leonardoren *Azken afaria* obrako neurri berak dituela, bestetik. Ikus *Paul Chan: The 7 Lights*, 76. or. [\[itzuli\]](#)
22. Ikus, adibidez: Amanda Coulson, "Paul Chan, Portikus, Frankfurt," *Art Review*, 8. zb. (2007ko otsaila), 136. or.; Nick Hackworth, "Throwing Light on Much Ado About Nothing," *Evening Standard*, 2007ko maiatzak 15; Joyce B. Korotkin, "The Shadow of Death," *Art Review* 56, 9. zb. (2005eko iraila), 100–103. or.; eta Lilly Wei, "Picturing the Wreck, Writing the Disaster," *Art in America* 94, 10. zb. (2006ko azaroa), 156–59. or. [\[itzuli\]](#)
23. Hemen aipatua: George Baker, "Paul Chan: The Image from the Outside," hemen: *Paul Chan: The 7 Lights*, 12. or. [\[itzuli\]](#)
24. Argudio hori *7 argiak* obrak Bakerrek eginiko irakurketa probokatiboan oinarritua dago, hemen: *ibid.*, 4–18. or. [\[itzuli\]](#)
25. Creative Timek Chanen *Godot-en esperoan New Orleansen* 2007ko azaroko 2an, 3an, 9an eta 10ean aurkeztu zuen. Nato Thompson komisarioarekin eta Classical Theatre of Harlem, New York, taldearekin batera koproduzitu zen antzezlan, Christopher McElroen zen talde horren zuzendaria, eta New Orleansen jaiotako Wendell Pierce aktoreak parte hartu zuen, eta New Orleanseko erakunde hauek izan zituen lankide eta laguntzaile: University of New Orleans, Xavier University, Dillard University, NOCCA (New Orleans Center for Creative Arts), Lusher Charter School, Fredrick A. Douglass High School, John McDonogh High School, Students at the Center, Neighborhood Story Project, the Porch eta the Renaissance Project. Xehetasun gehiago jakiteko, ikus "Creative Time Presents Paul Chan's *Waiting for Godot in New Orleans, A Play in Two Acts, a Project in Three Parts*", <http://creativetime.org/programs/archive/2007/chan/welcome.html>. [\[itzuli\]](#)