

ALEXIS VAILLANT

Ez al dugu elkar ezagutzen?

Egileak Matthieu Laurette lana aurkezten du eta aurreko hamarkadeko aktitude eta gauregungo merkatu eta banaketako estururekin harremanetan jartzen du.

Hrrigarria da , baina aurpegi hori ezaguna egiten zait...

Agertzea/ 1993ko martxoan Matthieu Laurette-k *Tournez manège* (Zoriaren gurpila) izeneko telebista programan parte hartu zuen eta kameran aurrean artista zela esan zuen; egia esan, adierazpen horrek berak bihurtu zuen artista¹.

Grabaketa egin baino lehen hainbat aldiz errepikatu behar izan zuten saioa. Izan ere, programa alde zuzenetik prestatuta zegoen eta parte hartzaile bakoitzak bazekien zein galdera egin behar zizkieten. Laurettek irudiei zegokien atalean parte hartu behar zuen. Telebistako joko hori zuzenean egiten zutelako interesatzen zitzaion, telebistaren beraren txandaketa mekanismo ziniko batzuetan oinarritzen zelako, alegia: “Noren txanda da orain? Etor dadila hurrengo!”, eta jokoaren zein jokalariek telebistatik inor konturatu gabe igarotzen direla iradokitzen zuelako. Jokoaren lehen zatia *Choisissez-moi* (Aukeratu nazazu) zuen izena. Zenbait galderaren bidez, hiru mutil eta bi nesken artean mutil eta neska bana aukeratzeko zen helburua. Hiru mutilek neska aukeratu ondoren, neskek gogokoen mutila hautatu behar zuen. Neskek ez zuten Laurette aukeratu, beraz, gurpilak biraka jarraitu zuen bizitzara itzultzeko (*back to life*). Ikusleentzat hori bukatu zen Lauretteren saioa, errealitate itzuli zenean, alegia (*back to reality*). Hala ere, bi minutu horiek, itxuraz hain hutsala izan zen denbora tarte hori, telebistan agertu zen zirt-zart labur hori ikus eta entzunezko ondasun bat da, ahoz aho ibiliko dena, zabalduta, antolatuta, horren berri eman eta behin eta berriz nahasteko aukera emango duena eta gainera, erreferentziak aldatu eta telebistara joanda norbera artista dela esatea, errealitate, egiazko bihurtzea dela esaterainoko indarra izango duena².

Agerraldia bera/ Matthieu Laurette *Tournez manège* programan agertu zen egunean Évelyne Leclerc zebilen *Choisissez-moi* atalean aurkezle lanetan. Bihar-etzi zertan aritu nahi zuen galdetu zionean, Laurettek hitz bakar bat besterik ez zuen esan: “artista”. Aurkezleak gehiago zehazteko eskatu zion, hau da, aukeratzeko arloren bat “pintura, eskultura...” edo “multimedia”, telebistan egonda nola ez zion bada aukera hori emango! Izan ere, aurkezleak, telebistaren irudi bizia den horrek, jendeak eskatzen duena eman behar baitu, eta telebistako audimetro bihurtuz hala bukatu zuen: “erantzun polita”. *Tournez manège* [Gurpilari eragin]... eta artista azaldu zen. 1993ko martxoaren 26a baino egun batzuk lehenago, berrehun lagunek *Tournez manège* programa ikusteko gonbidapena jaso zuten postaz zein telekopiaz. Telebistako saioa *norberaren azalpen* modura iragarri zen. Gonbidapenean programa, “hitzordua”³, alegia, zein ordutan eta zein kanaletan zen ere zehaztu zitzaion. Artistak badaki telebistan agertzeak oraindik gorpuztu gabekoa ere definitzen duela, ohartarazpen izpi bati buruz hitz egiten den bezala. Horregatik, bidali zien gonbidapena ez bakarrik ezagunei.

Agertzea da pertsona edo izaki bat hautemateko adierazpena, bestela, gauzen bilakaera naturalaren bidez haren izatea azaldu ez daitekeena (Larousse). Laburra da, halaber, agertzea baita kontua. Ikuspena ez da gauza bera, (agerraldietan) begien aurrean dugun gauza edo pertsona hori benetakoa izaten delako.

Martxoaren 26an, Matthieu Laurettek *Tournez manège* grabatu zuen eta, hala, aurrena zegoen-zegoenean eta ondoren beste agerraldi batzuekin batera azalduko zen materiala sortu zen. *Tournez manège* saioan izan zen artistaren lehen “agerraldia”, halakotzat harturik. Gainera, aldi berean bi irakurketa dituen agerpen bakarra ere bada, alde batetik enuntziarioari dagokionez, eta bestetik adierazpenari berari dagokionez. Azaltzeaz⁴ ziharduen, eta aldi berean ondoren etorriko ziren *agerraldien* gailu orokorra abian jartzea sustatu zuen. Izan ere, gailu hori ez baita abian jartzen harik eta agerraldiari behar bezalako zabalkundea eman eta benetan gauzatzen den arte (aurpegia, gorputza edo ahotsa norenak diren dakigunean eta, beraz, ezagutzeko modukoak direnean). Hau da, Matthieu Laurette zenbait aldiz ikusten den arte. Bi urte geroago, Rennesen elkarrizketa batean atera eta *Beaux-Arts* aldizkarian 1991ko otsailean argitaratu zen ikusleen argazki bat sartzea “agerraldizat” hartzen da; zergatik eta denbora tarte horretan telebistan agertu zelako bakarrik.

Gaur egun kontsumitzeko nagusi den moduagatik (“Gustura gelditzen ez bazara dirua itzuliko dizugu”; “%100 itzuliko dizugula hitz ematen dizugu”, “Zure lehenengo erosketa doan”) Matthieu Laurette ahoz aho ibili zen. Gainera, zenbat eta sarriago agertu, orduan eta gehiago finkatu zen. Izan ere, zabalkunde handia duten hedabideetan (egunkari, Internet, telebista, irrati) bakarrik agertuz erantzunak batzuetan nabarmenak dira (esate baterako, *Le Monde* egunkariko lehen orrialdean eta 13:00etako eta 20:00etako telebistako berrietan agertzeak berebiziko oihartzuna izaten du). Horiek ere begietatik sartzen zaizkigu, beraz, agerraldizat har daitezke, nahiz eta garrantzia benetan mamiak eduki.

Agertutakoa/ Matthieu Lauretteren *agerraldiak* Lauretteren beraren (berak islatzen duen irudia), berak adierazten duenaren (ekonomia modu bat), bermatzen duenaren (ekonomia paraleloa) eta hartzen duen itxuraren (artista) ikusgarritasun atalaseak dira. Ekoizpen eta banaketako esparru ekonomikoek *Agerraldien* joera utopikoa gidatzen badute ere, haien edukia gure ekonomi sistemari dagokio. Hala ere, “obrak gizarteari irakaspenak ematen badizkio, nahigabe egiten du, hasiera batean behintzat, bere menderaezintasunaren zerbitzura dagoen heinean”⁵. Ikuste hutsak berak egiten baitu posible *agerraldia*. Matthieu Laurette ikusteak, jakinda agertu egin behar dela, edo ustekabean ikusteak, esan nahi du agerraldia “agertu” den norbaiti buruzkoa dela ezinbestean, hau da, lehenago ere agertua dela beste nonbait, telebista, argazki edo iragarkiren batean; agerraldizat hartzeko behin baino gehiagotan agertu behar duela, alegia. Izan ere, agerraldia ez baita unean bertan gertatzen, *ondoren* baizik; agerraldia ez da agerraldi harik lehenengoaren ondoren bigarrena gertatu arte. Bigarren tokian agertzen denez beti, bigarren aldi horrekin lotuta dago. Lauretteren *Agerraldien* mekanikan, agertzea berriro agertzea da, beste behin agertzea, bigarren aldiz bakarrik agertzea. Artistaren gailu hori, itxuraz, agertzearen eta agertutakoaren artean dago. *Agerraldiek* bien arteko dialektika osatzen dutenez gero, artistak zelatan egotera behartzen gaitu. Hori da, hain zuzen ere *Aurpegi hori ezaguna egiten zait* ...⁶ pentsatzera bultzatzen gaituen (telebistako?) sindromea, telebistaren

baimenarekin zein gabe, behingoz bederen.

Agerraldiaren dialektikaren bidean/ Telebistako programa batean ikusle izatea dekoratuen atal bihurtzea da, bizitza erreala telebistara eramatea. Aforismo modura honako hau zioen Karl Kraus-ek 1912an: “artistak jende aurrean lasai egon nahi badu haxe du metodorik onena: hantxe egotea”⁷. Laurette ere hantxe zegoen, isil-isilik, ziztu batean egiten diren fokatze, leku aldaketa eta plano orokorren erdian, *ia* inor konturatu gabe, programa egiten zuten unean bertan, zein zabaltzen zutenean. Ikusleen artean jartzen zenean zailagoa zen oraindik ikustea, kamera azkarrago igarotzen zen eta, agerraldi. bati dagokion legez. Batzuetan artista toki estrategiko batean jartzen zen platoan, emanaldian zehar gehien agertzen zen planoaren erdi-erdian. *Le Cercle de Minuit* saioan ez zen bat-batean agertzen, *hantxe zegoen*. *Agerraldi* horiek, behin muntatuta edo, hobeto esanda, kronologikoki jarrita, muntaketaren erritmoa hartzen dute. Telebistak ziztu batean erakusten dizkigu irudiak, oso azkar igarotzen da batetik bestera, eta ikusleak agertzen direnean oso irudi orokorrak izan ohi dira; hori konpentsatzeko artistak, muntaketa lana egiterakoan, zenbait irudi kontrolatzen ditu. Irudi horiek telebista aurrean adi-adi egotera behartzen gaituzte, artista telebistako *all around*-ean⁸ ikusi nahi badugu, edo beste modu batera esanda, ikusleen artean. Artista ikusleen artean behin eta berriz *agertze* horrek errealitatea sartzen du irudietan, eta artistak ongi islatzen dituzenez gero, telebistako irudiak, erabat egindako *–ready-made* ez esateagatik– beste edozein gauza baino askoz ere errazago irensten ditugu. Gonbidatutako ikusleen artean agertuz, bere hitzak erabiliz, telebistako platoetako “hormapaper” bihurtu diren ikusle horien artean murgilduz, betegarri horren atal bihurtzen da, bere hutsaltasunarekin hobeto lotzeko. Telebistako dekoratu bati gizatasun ukitu bat eman nahi izatea tapizgintza interaktiboa egin nahi izatea da. Lauretterekin aurkakoa ikusten dugu, errealitatea telebistan sartu da eta, “boteretik ikusitako munduaren”⁹ dekoratua. 1995. urtean Matthieu Laurettek Grenobleko St. Bruno liburutegian utzi zituen bere liburuak bost urtez. Ehun liburu inguru identifikatu, goitik behera sailkatu eta etiketak jarri zizkieten. Lan hori desegin egin beharko da 2000. urtean. Sakabanatze horren bidez, irakurleek egindako aukeraketaren arabera indexatutako “*urrutiko agerraldi*” mota bat atzemateko moduko bihurtzen du artistak. Liburutegiko gaikako sailkapenean “sakabanatutako lanak” izeneko atal bat dago. Urtero zerrenda zifratu bat ateratzen da (liburutegirako bertarako, DIN A4an) liburutegian bertan egindako kontsultak, maileguak... ageri dituen. Artistarentzat urrutiko *Agerraldiak* doi neurtzen dituen audimetro zehatza da. *Projection, Éliane Soleil, Paris 10.06.98* eta *Artist’s Studio Spycam* lanek modu batera edo bestera liburutegiaren proiektua luzatzen dute. Éliane Soleil, Madame Soleil zenaren lehengusinak mediumen gisara aparteko gaitasuna du, batez bestekoa baino handiagoa. Artistari bere lanean arrakastarik izango ote duen jakiteko bideo bidez egiten dion kontsultan, plano finkoa da eta ikus eremuaren ezker aldean Éliane Soleilen bizkarra ageri da eta eskuin aldean artistaren soslai; artistak orduan *Agerraldien* “topos”ak berreskuratzen ditu, eta ironikoki aurreikuspenen¹⁰ jokoan sartzen ditu, zeinaren irudi eredia bitartekorik onena baita. Aurreikuspen hori ikusi eta entzuten duen oro denboraren logikaren barruan gelditzen da; izan ere, inolako funtsik gabe, iragarpen eta egiaztapenen artean, artistak gutxienez “60 urte bete arte” jardungo duela esaten dio, “orduan utziko baitu bere karrera”.

Agerraldi “iraunkorrek” ezin dira dialektikaren barruan baino ulertu. *Artist’s Studio Spycam* delakoak *Projection*, *Éliane Soleil* eta *Paris 10-06-98* delakoetan bilatzen du bere antzekoa eta kontrapuntua. Antzekoa, egiaztapenaren ondoren transferentzia eta apustuz betetako proiektzioa datorrelako; kontrapuntua, berriz, Internet bidezko ikusfoniako instalazio bat bitarteko dela tailerrean egindako lana erakutsi nahian, zuzenean adierazten duen proiektzioa denbora errealean egiaztatzen duelako, egiaztapena eta proiektzioa bat eginez. Hori dela eta, *Artist’s Studio Spycam* beste bertsio batean aktibatu behar da ezinbestean (1.0, 1.1, 2.0... tokiaren eta bertsioaren arabera), ez dauka “berraktibatu” beharrik. Hau da, bertatik bertarako zerbaiten antzerakoa da eta agerraldiaren kontzeptuari atxikitako aukeren baliabide dialektikoen gainean benetan sortutako irudietan oinarrituta dago.

KANALIZAZIOEN ISTORIA

Telebistan ikusia / Matthieu Laurettek *barru-barrutik ikustera* joan nahi izan du, ez du nahi izan benetakoa ez den estudioa erakutsi, telebistako plato bat margotu edo telebistaz hitz egiten ari den bitartean bere hitzaldiak apainduko dituen bideo baten kopiak atera. Gainera, halako gauzak beste batzuek ikertzen dituzte, beti alferrik. Horrez gain, ez gaude 70eko hamarkadan nagusi ziren logika haietatik batere hurbil; izan ere, garai haietan artea telebista eremuan sartzen saiatu ziren, bi adieretan, bai esparru batean eta bai testuinguru batean. 70eko hamarkadan telebistan¹¹ artea sartzeko egindako saioek telebistak artea zabaltzeko balio dezakeela erakusten digute. Eta hala aurkezturik, hedapen espazio bat gelditzen da arteak erabili ohi dituen esparruetatik kanpo. Hori da, hain zuzen, telebistako artea. Gerry Schum-en *Fernseh Gallery* eta Chris Burdenen *TVHijack* ditugu horren adibide. Azken programa horretan, gainera, mutur-muturreraino eraman zen kontua, izan ere, artistak telebista saioko aurkezlea bahitu eta bere lanak telebistan agertu arte ez zuela askatuko mehatxu egin baitzuen. Guztietan ere, artistek zera erakusten digute, jokoan dagoena hedabide horren izaerari berari dagokiona dela. Artistak eta obrak errealitatearen gain jarduten duten garai honetan, errepresentazioaren eta presentazioaren¹², bideoaren eta telebistaren¹³ arteko eztabaida mnemotekniaren inguruan kokatzen da, dirudienez. “70eko hamarkadako urte horiek” zine propioa sortu dute eta beren lana telebistan sartzen saiatu dira, telebista sarrera modu nagusizat hartuta. Baina egin al daiteke zinea telebistan? Telebistan, hau da, beste batzuek bete nahi dituzten edo *betetzen dituzten* kateetan artea ikusgai jartzea, azken finean *Artea* erakutsi nahi izatea da. *Arte* delako katea 20 urte geroago sortu zen baina asmoa berbera du. Nolanahi ere, artea ez dago beti norberak uste duen tokian. Hala, *Arte* katea *Metropolis* saioaz erditu da, berez tematikoa den kate bateko saio tematizatua, alegia. Kanalizazioa errespetatzea une batez moldean sartzeko, kodeak onartzea da. Hortik etorri da Burdenen *TVHijack* saioko indarkeria iragarlea.

Telebistako irudietara iristeko moduak telebistak mundura iristeko dituen modu berberak direnez gero, Laurette egon izan den telebista kateetako gizon ordaindua bihurtu da.

Kanalizazioa, hedapena/ Artistak kokalekua aurkitu, parte hartu, grabatu, antolatu, hedatu egiten du. Azken eragiketa horrek aurreko lauak hartzen ditu barne. Laurettek hedabide

orokorrak erabiltzen ditu, hau da, telebista eta prentsa. Euskarriak heterogeneoak eta bereziak dira: telebistako iragarkiak (MCMri buruzko iragarki azkarra) zein egunkarietakoak (*Libération*, *Info annonces*, *Le 38 annonce*, *Booking & Free Lance*, *Troc tout*), telebistako saioak (*Tournez manège*, *Frou-frou*, *Je passe à la télé*, *Nonante*, *J'y crois, j'y crois pas*) eta haien ikusleak (*Le Cercle de minuit*, *Français si vous parliez*, *Vincent à l'heure*), egungo gaiak (TF1eko eta France 2ko Teleberriak, radio Nova eta FG) eta egunkarietako denborapasak (*New Look*, *L'Itinérant*), kalean eta instalazioetatik kanpo zabaldutako paskin eta menuak (*Consommez, c'est remboursé*, FNAC, *La Folie des produits satisfaits ou remboursés*, La Villette, *Le Showroom des produits remboursés*, 28 rue Rousselet) eta Pariseko metroan egiten direnak. Erabiltzen dituen metodoak ez dira bereak, baina berak ematen dien zabalpenak egiten ditu bere. Telebista kateek behin eta berriz erakusten diguten ume mediatiko telegenikoa bihurtu da Matthieu Laurette, “erantzun kupoiaren erregea”¹⁴ edo antzerako zerbait. Egunkariak bera eta bere bizimodua “krisi garai bateko” gizartearen sintomatza hartzen dute. Gizarte gai bihurtuta, “Hau bazebilek/n” pentsatuz telebistak jendearengan sortarazten duen ohiko miresmena sortzen du. Hasiera-hasieratik Matthieu Laurettek bere kontsumo sistema erabiltzen du irudiak berreskuratu eta haien lekuan gaur egun dauden kanaletan sartzen saiatzen den ekonomia paraleloa jartzeko, hartara informazioa ibil dadin eta irudiak berrustigarriak izan daitezkeen.

“*Think remboursé, think Laurette*” (Pentsa itzulketan, pentsa Lauretterengan) pentsamolde hartatik urrun, toki bat aurkitu du berarentzat merkataritza sistemaren, *mass media* eta informazioaren hedabideen itzalean, haien mekanismoetan denbora bat sortuz. Ez da kontu berria, Jack Smith-ek 50eko hamarkadan esan zuen “inork ez badu eguneroko bizimoduari buruz hitz egiten exotiko bihurtzen da”¹⁵, eta hura mediatizatuz gero gehiago urruntzen da oraindik. Ekonomia paralelo baten bigarren mailako fenomeno bezala, Lauretteren kontsumo sistema *mass media*-tan txertatu da eta bere eredutasunaren gailurretik handikeria mediatikoaren aulkian eseri da. Laurettek metodo hori hedabideen esparruan txertatu eta garatu duen moduak eta bere lanean berriz agertarazi duen moduak buru-argitasun handia erakusten digu eta horrek Dick Hebdige-k subkulturen gainean egindako azterketa kritikora garamatza. Hebdigen iritziz, “subkulturak hedabideetan irudikatuak diren moduak benetan diren baino exotikoagoak eta exotikotasun gutxiagokoak bihurtzen ditu”¹⁶.

Shopping-etik showroom-era / Lanbidearen ajeak direla eta, Laurette maiz agertzen da supermerkatuetan. Baina banketxeetako bere lau kontuak gobernatu, ondasunen zerrenda egin, eskutitzak informatizatu eta produktu bakoitza fitxatu, lan horiek guztiak etxean egiten ditu. Erosi eta kontsumitu, hori du goiburua.

Ghislain Mollet-Viéville-ren etxeko *Nourissez un artiste pour 100 francs* (100 libera nahikoa dira; emaiouzu jaten artista bati) kanpainatik hasi eta Pariseko Rousselet kaleko *Showroom des produits remboursés* (Itzulitako produktuen erakustaretoa) bitartean, artistak erakusten du produktuak salgai jartzeko modukoak badira, horrek baduela arrazoi bat, norbait erosteko prest dagoelako jartzen direla salgai, alegia. Termino ekonomikoetan, kontsumoko produktu arrunt bat plazaratzen denean gero itzultzeko aukera dagoela esanez, itzultzeko aukeraren amua jarrita, argi eta garbi ikus daitezke izakinen joan-etorriaren eta itzulketaren eskarien arteko erlazioak ikuspegi kuantitatibotik. Artistak jira-biraka jartzen du

makina ekonomiko hori eta bere dirua ez ezik, beste batzuen dirua ere erabiltzen du, hau da, “elikagaien gizarte segurantza” edo antzeko zerbait bihurtzen den lan horren seinaleak beren kontu korronteen laburpenean ikusi nahi dituzten beste horien dirua ere bai¹⁷.

Matthieu Laurettek berak Ghislain Mollet-Viéwilleren izenez ezagutzen den diru zirkulazio horren publizitatea ziurtatzen du eta egia bihurtzen du guztien nahia, “etxerik onenek ere dirua itzultzea”, alegia.

Produktuak erostea, Pariseko VII. barrutiko garaje batean hiru egunez mahai batzuetan ikusgai jartzea, saltzea eta erosketa txartela ematea gero itzultzeko aukera egon dadin, nagusi da berriz produktuaren zabalkundean. Bizi garen garai honen erakusleak, *shopping bags* direlakoak (erosketa poltsak) doako bihurtu dira eta orain bete egiten dira. Begiratu ala kontsumitu? Horra hor, *showroom*-ak botatako galdera, urtebete geroago Utrechteko loteriak berriz ere plazaratu zuena, artistak erabilitako loteria sistemaren “dena salgai” lelo hura likidazio handi eta txikietan ohikoa den “dena saldu behar dugu” leloari nagusitu zitzaion. Irabazleei pixkanaka-pixkanaka salgaiak itzultzerakoan erakusketa bukatutzat jotzen da, atzekoz aurrera egindako birrornidura bailitzan.

Gailu higikorrak/ Lauretterengan irudiak eta ekonomia paraleloak infiltratu nahi dituzten esparruekiko tautologikoak ez diren irudiak deskribatzen dituzte. Irudiak ez du horietako bat denik esaten. Ekonomia paralelo horrek beste ezer baino lehen norberaren ekonomia izaten jarraitu nahi du. Matthieu Laurettek ematen dituen oinarri mekaniko eta metodologiko berberak hartzen ditu beretzat. *Vivons remboursés* kamioiak azoketako kamioi erakusle horien kodeak hartu ditu; izan ere, Pierre Huyghe-ren *Mobil TV* saioan parte hartzea ezarritako telebista kodeen barruan inskribatzen da. *Showroom*-a ez dute berriz margotu, igerilekuen urdin kolorea utzi zaio, Koo Jong-A izeneko artistak nahi izan zuen bezala, Laurette bertara iritsi baino lehen. Espazio horiek ez dira jadanik erakuslekuak, baina haiekin harreman zuzena dute. Haien moldeak zirkulartasuna eta buruantolatutako jarduera ekonomikoen birziklapena du oinarri. Haien esparrua politikoa da.

Gailuen higikortasunak norbanakoari, haren metodoei, haren lanari, haren “(des)produktzioari” mugak ezarri nahi dizkioten diskurtsoak baliorik gabe uzten ditu, edo alderdi batzuk, behintzat, ezereztatzen ditu. Prentsa orokorrak kontsumo mota jakin bat aukeratu du, haren bidez ekonomia berri batekin amets egiteko. Demagogikoenek azaldu dutenez, pertsonaia horrek “mende bukaerakoa propioa den trebezia du”, berrito ere erakutsiz hedabideentzat gutxiengoak gehiengoaren ikuspuntutik baino ezin direla ulertu, hau da, beren ikuspuntutik, bestela esanda, inorena ez den ikuspuntutik. Artistarentzat arte alorreko prentsa agerraldien euskarri izan daitekeen hori baino ez da, animatzen duten hedabideak “agerpenaren arte kudeatzailearen komunikazioaren beraren alderdi ikusgarria direlako, hitzaren lehen adieran”¹⁸. Kode osagarria da. Matthieu Laurette ez da euskarri horietan artista gisa baino agertzen, beste batzuek duten titulu berarekin gainera, eta bere lana diskurtso kritikoaren eratzaille eta osagarria da. Baina Lauretteren lana soil-soilik estrategia -are estrategia linguistiko-, hedabideen infiltrazio, nahasmendu, txertatze, parasitatze edo kutsadura terminoetan pentsatzeak (edo nola sinetsi bestela iraultza txikietan?), argi eta garbi erakusten du nolakoak diren halako gailuetara lekualdatutako

fantasmak. “Hedabideak infiltratzea eta nork bere burua birustzat hartzea lerdokeria galanta da, ia-ia Eddie Barclayren heriotza ezkutatzeko konspirazioa dagoela pentsatzea adinakoa¹⁹”.

HEDAPENETIK “LIVE”RA, EUSKARRI AUZIA

Material artistikoa/ Artistak ez du bere burua “birustzat” hartzen, bere lanaren material praktikotzat baizik. Egozentrismo itxaropen galdu bat alde batera, bere burua artelanaren bitartekari ezinbestekotzat hartzea beste aldera, erdian artistaren irudikapenari buruzko historia akademikoaren erreferentzia historiko propioen amildegia zabaltzen da. Horixe da, besterik ez, artearen historiak autorretratu deitu izan duena, bere irudikatzearen pleonasmoan irauteko. Artista lanean ari den bitartean kanpo begirada batek eransten dion guztia alboan utziz gero –adibidez, Namuthek Pollocki egindako argazkiak– artista lanean ari den irudikapenak oso bakanak izan ohi dira. Lauretteren kasuan, artista bera artista den heinean egindako erretratuaz mintzatu behar genuke, hau da, artista lanean ari den bitartean egindako artistaren lanaren erretratuaz. Ez da, beraz, erretratu soila, baizik “Matthieu Laurette” gai artistikotzat duen lana; adibide onena, *Artist's Studio Spycam*. Bye bye body art... Nork bere burua lan materialtatzat hartzea, psikoanalisiak “nork bere buruaren *gainean*” egindako lanaren eremura labaindu gabe, eta aldi berean agerpen mekanismoaren baliabideen gainean egitea, Alfred Hitchcockek bere filmetan egin ohi zituen sartu-irteera labor haien antzekoa da. Filmetan sartuta²⁰ baina bertan paperik jokatu gabe, Hitchcockek hitz erdika esan nahi bide du kontu pertsonala dela hori. Kameraren aurrean azaltzen denean, kanpoak (Hitchcock bera beti dagoen gunek) betetzen du une labor batez barrua. Bi txakurrez lagunduta saltoki batetik irteten ikusten dugu *The Birds* (Txoriak) filmaren hasieran, autobusera igotzen *North by Northwest*-en (Heriotza orpoetan), txinatar itzala balitz bezala *I Confess*-en, atzetik eta aurretik hotel baten korridorean *Marnie*-ren hasieran... Plano finko horiek “Hitchcocken ordua”ren agerpen desberdinak dira. *North by Northwest*-en amaieran (1959), Thornhill (Cary Grant) aztoraturik dabil Eve (Eva Marie Saint) ezin aurkiturik. Badaki Rushmore mendi gaineko etxeren batean harrapatu dagoela eta handik libratzera deliberatu da. Lehen solairuan zabalik dagoen leiho batetik sartu da, baina gela batetik bestera doala, beheko solairuko egongelan zaintzaileak telebistan islatu ikusi du eta bere atzetik oldartu zaio. Irudiak salatu du. Hitchcockek dena ongi antolatu du Thornhill pantailan agertu eta desagertu dadin. Telebista itzalita dago, irudia ikusi ahal izan dezagun, baina batez ere zineman gaudelako. Hitchcockek zinemaren bitartekoez ikusi eta erakutsi ahal duena eskatzen dio telebistari, baina ez alderantziz. Zinemak arautu zituen horrela, 1959an, fikziozko eta errealtatezko diegesien arteko gatazkak, bai zineman bai telebistan. Telebistak ez du egiazki ezagutu narratiba arazo hori, bertatik hitz egiten baita, hots, telebista bera da bere hedapeneko kanala, botere lekua den heinean ziurtatzen duena. Telebistako *guest star system* delakoaren berezotasunak era berezian hartzen du agerpenaren arazoa Lauretteren kasuan. Oso argigarria da, adibidez, Warhol *Oporrak itsasoan* telesaileko saio batera gonbidatu izana, izan ere artista gonbidatu zuten bere buruaren (bere iruditeriaren) beste ikuspen zirrikitu batzuk erakutsi zituzan, berak irudikatzen zuena (irudi bat), berak ziurtatzen zuena (arrakasta) erakutsi zezan. “Nori axola zaizkio, beraz, telebistako irudiak?”²¹.

Saioa hasia da/ Ez da batere harritzekoa *La Chaîne spectacle* satelite bidezko kateak “1998ko maiatzaren” bere *revival* bat egi nahi izatea, telebista ospakuntza orokorren aro honetan. Erreportaiaren zati bat Matthieu Laufferi proposatzea, nolabait esateko, irudi bat telebistaren bitartez beste irudi batean txertatu nahi izatea da, *agerraldia* lausotzea guztiz integratua dagoen neurrian. Bizimodu errazaren promesak baldintzatutako erronkatxo mediatiko horien jakitun (“bai, doan kontsumitu dezakezu”), Laurettek Champs Elysées-eko ingurunea hautatu zuen katearen bitartekoekin errodajea egiteko. Ibiltariak geldiarazi eta proposatzen zien *La Société du spectacle* liburuko pasarte batzuk irakurtzea, irakurri eta grabatu ahala idatzi eta ezabaten dituenak. Irakurlea kamerari begira ari dela uste izateko, Laurettek kameraren ondo-ondoan jartzen die panela. Irakurraldia Deborden liburuaren lehen esaldian hasten da: “Produkzio baldintza modernoaren mende diren gizartearen bizitza osoa ikuskarien pilatze ikaragarriak iragartzen du”. Izatez, Marxen *Kapitala*-ren lehen esaldia da desitxuraturik²², izan ere Debordek “salgaien” hitzaren ordean “ikuskarien” jarri baitzuen. Aipu horrek hartzen duen arazo eremuak bizirik dirau gaur egun, baina baldintza berezietan²³, interpretazio berri baten²⁴ mende. Esaldiak ez ditu Matthieu Laurettek irakurtzen. Bitartean, beste ezezagun batzuen bidez irudi bihurturik eta ikuskizunean berehala txertaturik sortzen duten efektuaz arduratzen da bera, espektakuloaren mugen inguruan 1967an teorizatua baitzen. Esaldiok telebistan entzuteak eta *ikusteak*, ibiltariak irakurrita, irrigarri bihurtzen ditu. Pierre-André Boutang-ek bazuen arrazoi aski, esaten zuenean irakurketa eta teoria hobeki egokitzen zaizkiola ozeanoen itsas hondo zarpailari. Desfase izugarri horrek gogora dakarkigu Yves Mourousi-k 1983ko irailaren 23an François Mitterrandi bidali zion gutuna, telebistan agertzeko eraz gomendioak emateko: “Izan zaitez moderno demagogiarik egin gabe. Diskurtsoa ezin da bere hedapen bidea baino atzerago gelditu. Geroari, ametsari eta irudipenari leihoa zabaldu, eguneroko ardurak bazter utzi gabe. Ideia hauek ez dituzu batere arrotz (...)”. Gutun honi erantzun zion irailaren 30ean: “Zure idatzia arreta handiz irakurri dut, hain zuzen ere telebistak gure egunetako kultur uhinekin duen harremanaz ari baita”²⁵.

Arrazoi estrategikoengatik, Debordek nahita ezkutatu zuen bere lanaren aipuen alderdi ezinbestean sakabanatua, Walter Benjaminen programaren ildo metodologikoan txertatua: aipuez soilik osatutako obra bat idaztea. Benjaminen proiektua, *Paris, capitale du XIX^e siècle* obrarekin hasitakoa, oparo baliatu zuen Debordek, hori izan baitzen *La Société du spectacle*-ren egitura ardatza. Abenida “gutzizko” horretan ibiltari eta turistek zatitxoak irakurraraztea trufa egitea da, geografia eta teoria artean, klixek eta erreferentzia artean, erakusleho multinazionalen babesean ideiak internazionalizatzeko formaz. Hitz erdika esaten ari zaigu gaur egun ezezagun batek ez digula lorerik eskainiko kalean, baizik Deborden hitzak irakurtzeko, hautatutako edo jasotako (ez, aitzitik, bilduman gordetako) posta txarteleko klixearen gisara. Laurettek ironiaz saihesten du *1968ko oroitzapenak* bere *light* bertsiotan duen alderdirik hutsalena. Eta aldi berean adierazten digu gaur egun urrun direla “hedatutako ikuskaria” eta Deborden ikuskariaren hedapen *antolatua*; munduak, beraz, bere buruaren irudikapena egiten jarraitzen du. Ohar gaitezen. Sekuentziak/*cut*, lokalizazioak/hedapena, irakurketa/berrikurketa, enkoadrea/eremuz kanpokoak, testuingurua/apaindura... artista “ikusezin”²⁶ bihurtu da, oroitzapen eta desaktibatutako aipuen artean sortutako urruntzearen poderioz.

Ikuskaria marko eta bigarren mailako materia bihurtuta, Ulises eta Migel Angel aurkitzen ditugu Godarden *Les Carabiniers*-en. Ulises eta Migel Angel, ongi aukeratutako izenetan

sinesten duten bi anaia baserritar, gerrara bidali dituzte Erregeren aginduz promes eginda aukera izango dutela atzerriko herrialdeak ikustekoa, zigorrik jaso gabe nahi bezainbeste gauza hartzekoa: tren makinak, elefanteak, boligrafoak, Alfa Romeoak, hawaiar gitarrak... aiton-amonei betaurrekoak edo hurrei besoa puskatzeko baimena... Beren lugorrietara itzultzen direnean, Venus eta Kleopatra ama-alabak aurkitzen dituzte ostera. Bikini bana ekartzeko eskatu zieten, baina horren ordeztu maleta bana eraman dizkiete, ikusitako leku guztien posta txartelaz beterik: Chicagoko akuarioa, Angkor-eko tenplua, Ozeano Artikoa, Napoliko badia, Partenona, Pisako Dorrea... ezagututako zinema izarrak, hildako animaliak... horrenbeste klixek, ezen azkenerako, diote, “une batean gauzak ez dira gehiago ikuskari huts”²⁷, ez gauza serio bihurtzen direlako, baizik orrialdea pasa egin delako “eta ezagutza oroitzapenaren bidean aurkitzen dugulako”²⁸.

LEKU BAKARRA DAGO AULKI TOLESGARRI BATEAN ZUTABEAREN ATZEAN

Demix sistema, erakusgaiak vs pusketak

Démix, edo *d-mix*, edo *demix*, nahi den bezala, *mix* (nahastura) prozesuaren guztiz alderantzizko norabidean doa eta ezin da atzeman, non eta ez duen finkaturik irauten. *Free Sample* (doako erakusgaia) ez da bakar-bakarrik gaur egun Los Angeles CBS katean jokatzen den egoera-komedia horietako bat; alde batetik, erakusgaien ondoko txarteletan “Saltzea debekaturik” mezuarekin batera irakurtzen den esaldia da; eta bestetik, erakusgai izena merezi duen orotan uler daitekeena, salbu, agian, doakoa izatea. Erakusgaiak kopuru txiki bat agertzen du, baina ez da pusketak. Beraz, *mix*-ak (artistaren “aurkezpenak”) produkzio bateko zein besteko erakusgaiak biltzen ditu eta dauden-dauden azaltzen ditu bere bertsio nahasi gabe. *Demix*-ak, berriz, *mix*-aren leku-denborak lekualdatzen ditu, bertatik abiatuta dihardu. *Démix*-a mekanismoa da, *demixage*-a eragiketa. Horregatik, *démix*-a ezin du artistak baizik atzeman, eta ikuslea *mix*-en sartzen da, entzulea *remix*-en eta irakurlea *démix* prozesuan. *Free Sample* nahaspila da. Historian zehar, zatiaren eta guztiaren arteko harremanek baldintzatu izan dituzte pentsamendu idealistaren muga dialektikoak: eskolastikoetan hasi eta Ienako erromantikoetara, Giulio Camilloren oroipen antzerkian hasi eta Dideroten entziklopediara, lekutik ez-lekura, makroazterketan hasi eta mikrohistoria partikularrerraino. Lauretteren kasuan, harreman horiek batez ere musika *sample* horri dagozkio²⁹. Haren iritziz, *démix* prozesua da ahots (bide) desberdinak erabiliz aztertzea. Musika *sample* guztiak gehiago dira erakusgai pusketak baino. *Démix*-aren bidea ibilita oharitzen gara *démix* prozesuak nolabaiteko *mix* bat sortzen duela, azalpenek ilustratzen dutena (iritziz, argazkiz, kritikaz). Matthieu Laurettek eskatu zion Hugues Royer-i bere lana ikustarazten lagundu izan dioten pertsona batzuen proposamenak jaso zitzala, era horretan oroitzapenez eta “benetako istorioez” osatutako berriak sortzeko. Lokalizazio eta erakusketen joan-etorrien historia txikiak “ekoizpenaren” hari eroalea dela sinetsirik, galde sorta bat egin eta eskatu zion Michel Sardou, Francis Cabrel, France Gall eta Michel Berger-en biografoari, Madame Soleilen “autobiografoa” ere badenari, ABko ekoizpen batzuen gidoigileari, kazetari eta eleberrigileari, haiekin denekin osterak hitz egin zezala, azalpenak jaso eta berriro idazteko asmoz. Hugues Royerek *elkarreragin* egiten du, bere idazle anonimo dohainak aurretik jarriaz, lagun bakoitzak azaldu nahi izan dionari gagozkioz. Era berean, *démix*-a ikuspuntu desberdinak, zatikatuak, biltzeko asmoa da.

Jean Brolly da multzo horren salbuespena; bildumazale pribatu honek nahiago izan baitu bere testua idatzi, era horretan artistak hasiera-hasieratik irekia nahi zuen mugimendu batera lerraturik, nahiz eta arazo praktiko eta teorikoen eraginez bera den oraindik ere sustatzaile eta ekoizlea.

Brontzeko pieza bat bost minututan zizelatzea eta adreilua postaz izenpetzea/ Matthieu Laurettek 1996an esku orgatxo bati bultzaka iritsi zen *Je passe à la télé* saiora. Valérie Mairesse-k eskultore gisa aurkeztu zuen, berak konplizitatez esku orgatxoari begiratzen ziola. Bere metodoak azaltzen zituen bitartean, ikus-entzuleek, audimetroa tarteko, alde edo kontrako botoa eman zuten. Atentzioa bereganatu zuen Laurettek, portzentajea ez zen behera joan. Laurette platoan gelditu zen. Azkenik, egun hartako garaile gisa joan zen handik, Pariseko Txanpon Etxeak egindako domina plastikozko bere podium txikian jaso ondoren; domina grabatuak saioaren logotipo gisa: telebista pantaila bat agertzen du, gainean “Je passe à la télé” irakurtzen dela. Rotterdameko Boijmans Van Beuningen museoaren alderdi berriaren hormetan txertatua izan ondoren, Matthieu Lauretteren adreilua museoaren parte izanen da inskribatzearen mekanismoak hitzez hitz bereganatuak izanen baititu. Bi jolas dira eskulturaz eta haren izatearen eraz, metodoak bitartekatze ordainsariaz eta diru publikoaren zirkulazioak eragindako ikusgarritasunaz.

Laurette sasoian/ Lauretteren lanari hurbiltzeko bide guztiek behartzen gaituzte zirkulatzea, itzultzea, jaikitzea: labur esanda, traba pixka bat egiten digun zutabearen aurrean ez gelditzera. Sarrera anitzeko proiektuak ez dira formalizatzen irteerarik gabe, hau da, ez dira halabeharrendaren poderioz modu iraunkor batean itxuratzen. Lauretteren gailuek erreziklaje eta desprodukzioarekin dute zer ikusia, aurrez ezarritako programa, tematizatze edo ilustrazio oroz kanpo. Haren aburuz, “agerraldi bakoitzaren iruzkina bere *forman* datza”, eta hori bat dator Richard Hamiltonen sentipenarekin: “iruzkin soziala telebistara eta marrazki bizieta mugaturik dago”³⁰. Matthieu Laurettek esparru sozialean zuzenean lan egiten ez badu ere, esan genezake ez dela ikuspuntu propioa duen artista, baizik metodo propioa duen artista. *Agerraldien* bitartez, agerpen formen eta euskarrien tipologia ezarri nahi du. Hautatutako sekuentziak bata bestearen atzean jarri eta antolatzerakoan, sekuentzia horien prozesua eta forma ipintzen ditu aurretik, hartara hauxe frogatzera iristen delarik: “mekanismo hauei forma bat ematea, mekanismo horiek formatzat hartzea da”³¹. Laurettek sortutako formak euskarrien kodeen arabekoak dira. Euskarri bat edo beste izan (generikoenean hasi eta espezifikoenaraino), bat-batean erakusten duen estrategiak lan prozesu bitxia uzten du agerian. Prozesu hori bera erabilitako euskarriak dauka bere baitan, eta euskarriak berak forma bat eragiten du. Forma horrek bere gauzatzearen urratsak gordetzen ditu, bere barruan txertatuak baititu. Lauretteren kasuan, “forma” egindako urratsetan eta urrats horien baterakuntzan datza (cf. *Apparitions* [sélection] 1995-98); bere lekua “obra onenak” baten, bildumen eta argitaragabeko obraren artean dago (*Le Book des produits remboursés*). Berritzen doan forma gisako garapenak³², hain zuzen ere, eta ez haren formalizazioak, ekartzen du proposamen osagarria obraren eta aztarnaren arteko dilema artistikoetara.

Stock eta gordekinak, argazkia artxiboan dago/ Obra eta aztarna, bi dilema, are korapilatuagoak argazkiak lotzen dituenen. Horregatik, Matthieu Laurettek gordekinen eta stocken egitura komunikatzailea sortu du. Horrela saihestu du 90eko hamarkadan subjektu fotografikoaren gainean hurbiltasun eta intimitate legeek eragindako guztia. Haren gordekinak eskatu ahala ikus daitezke eta stockak prentsa elikatzen du alderdi bisualean. Fotografiaren kasuko harremanak berdin-berdin egituratzen du *démix*-a; irudien planifikazioa eta muntaketa istorioaren parte dira. *Démix* metodologiko horrek nahaspila argitu, berezi, askatu egiten du artistak bere jarrera horrekin egindakoa. Diapositibak (erakusketa eta instalazioen ikuspenak...) facsimil gisa erreproduzitzen dira, benetako neurrian. Paperezko agiriak (txartelak, egunkarietako erreferentziak) orrialde beteka agertzen dira. Telebista eta ordenagailuetako pantaila babesleek lanaren hedapenaren beste alderdi batzuk hartzen dituzte. Diapositibetatik abiatuta erreproduzitutako irudiek testuen ilustrazio gisa jokatzeko dute. Implizituki, artistak *démix*-ean sortzen du bere argazkien zirkulazio bidea.

Ici et maintenant erakusketan, Matthieu Laurettek Tschumi arkitektoaren *Folie* batean, La Villetteko erakusketa gunetik pixka bat harantzago, *La Folie des produits remboursés* jarri zuen. Gune hori, erdizka erakusleiho, erdizka erakusgune, erdizka txartel banaleku, egun osoz zabalik zegoen eta gauez ikusgarria zen, bertako apalak argiztaturik baitzeuden eta telebistak gai horren inguruko *Agerraldiak* ematen baitzituen. Matthieu Laurettek bere stocketik argazkiak hautatu eta haien neurria handitu zuen fotokopiagailu baten bitartez. Hilabete batzuk beranduago, Gordailu eta Kontsignamenduen Kutxan berriro ere *Ici et maintenant* izenaz, Laurettek 15 egunen barruan errenboltsoan hartutako erretroproiektore baten bidez azaldu zuen *bere* erakusketa; proiektorea bi bider aldatua zuen, erakusketa bitartean, FNACeko bi saltokitan. Berrogeita zortzi diapositiba erabiliz, bere lehen gailu erretrofotografikoa antolatu zuen, ikusleak nahi bezalako erritmoan erabil zezan.

Agertutako argazkiaren erregistroan *composit* bat egin nahi izan zuen, irudiaren hedapenaren paradigma gisa. Beranduago, Catherine Arley-ren kontratazio arduradun bat ezagutu zuen, 70eko urteetan maniki agentziako *composit*-en ardura eramane zuena, eta haren esku utzi zuen argazkiak hautatzea. *Composit*-ak artistaren neurriak eta telefonoa ageri zituen, beraz oso agudo hedatu ziren datuok. Orain objektua arte zentroetako armairuetan, kontratazio edo modeloen agentzietan, komunikazioaren zakarrentzi ugarietan ere badago; telefonoa, berriz, aldatu egin da merkatu horren kodeen aurka.

Izena zirkulazioan dabilen arren, Lauretteren pieza gutxi izan dira ikusiak. Eta, hara zer gauza bitxia, artistak *démix Free Sample* aurkeztu du, *démix* prozesu bat zeinaren helburua narrazioa lan egiteko bideen osagaitzat hartzea baita, zeharkako hitzarekin harremana galdu gabe, eta *remix* edo testen hitzekin harremana galdu gabe. Hauxe jakin berria du Walter Léwinoren testaren³³ bitartez: “kontua ez da sentsibilitaterik ez duzunik Leonardo da Vinci edo Marcel Duchamp ez zarelako”. Galdesortan, artistak 11F emaitza lortu du.

ALAXIS VAILLANT arte kritikaria eta historiagilea da. Parisen bizi da.

OHARRAK ETA ERREFERENTZIAK

¹ “Artea berez ez dago inon, adierazi egin behar da” Harold Rosenberg. *The Anxious Object*, Chicago eta Londres. The University of Chicago Press, 1962, 18. or.

- ² Beste era batean, Marcel Broodthaersek bere asmoen berri emana zuen 1964an, *agertu* aurretik. Arte munduaz ari zen, Brusselako Saint-Laurent Galerian berak egin zuen erakusketako kartelari buruz: “Nik ere galdetu izan diot neure buruari ea ez ote nezakeen zerbait saldu eta bizitza honetan arrakasta lortu”, *Marcel Broodthaers* katalogoa, Paris.
- ³ Marcel Duchampen baieztapen prozesualak aintzat harturik, “beraz, garrantzizkoa denboralizatze hori da, une hori, honetaz edo hartaz baina une jakin batean esandako hitzaldia balitz bezala. Aipamen baten gisakoa da, data, ordu, minutu jakin hori era naturalean idaztea (...) informazio gisa”, *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, 1975, 49. or.
- ⁴ “L’objet émanant est une apparition”, *ibid.* 122. or.
- ⁵ Frank Perrin, “Le temps des utopies singulières”, *Blocnotes*, 4. zk., 1993ko udazkena, 18. or.
- ⁶ Grace Jones, “I’ve Seen That Face Before”, Dance Collection, *Island records*, 1985.
- ⁷ Karl Kraus, *Pro domo et mundo 1912*, Paris: *Champ libre*, 1985, 91. or.
- ⁸ Éric Troncy, “Painting From All-over to All Around”, *Flash Art International*, 174. zk., 1994ko urtarril-otsaila, 78-80. or.
- ⁹ Serge Daney, *Devant la recrudescence des vols de sac à main* (Poltsa lapurretak ugaritzearen aurrean), Lyon, Aléas, 1991
- ¹⁰ Alfred Hitchcock, “Would you Like to Know your Future?”, *Hitchcock on Hitchcock*, Sidney Gottlieb (ed.), New York, Faber and Faber, 1995, 138. or. “Etorkizuna igartzeko gauza izango al zinateke? Zinemagileak egin dezake, badakizu hori. Filma egiterakoan, bizitzaren antzeko zati bat eskuetan hartu eta bere erara atontzen du. Lehen agerralditik badaki zer gertatu den azkenean”.
- ¹¹ Jean-Christophe Royoux, “D’une boucle à l’autre: activité artistique, post-cinéma et télévision”, *Bilbo*, Journal de l’Institut Français, 8. zk., 1998ko apirila, 54. or.
- ¹² Nicolas Bourriaud, “Pierre Joseph et l’aventure de l’exposition”, *Pierre Joseph, Personnages à réactiver* katalogoa, FRAC Champagne-Ardenne, Le Parvis, FRAC Languedoc-Rousillon, 1995, 51-54. or. Autoreak oroitarazten digu *ready-made*-az geroztik errepresentazioa/presentazioa artikulazio kontzeptualak ez duela errealitatearen alderdi handirik atzitzen, eta Godard aipatuz amaitzen du: “errepresentatzea errealitateari balio sinbolikoa eranstea da, hau da, balio sistema nagusiari zilegitasuna ematea, den bezalakotzat azaldu eta haren gainean eragin ordez”, 54. or.
- ¹³ Vito Acconci “Video Works 1970-1978”, *Afterimage*, vol 12, 4. zk., 1984ko azaroa, 15. or., Jean-Christophe Royouxek aipatutako elkarrizketa, op.cit., 55. or.- dioenez, “inoiz ez du ikusi argi eta garbi bideoaren eta telebistaren arteko aldea”. Lauretteren iritziz bata zein bestea gauza bera dira, telebista hedabidea eta bideoa euskarria, baita hedabide mota bat ere.
- ¹⁴ Julien Coubet, *Sans aucun doute*, TF1, 1997ko martxoak 21.
- ¹⁵ Timothy Martin-en aipamena, “Janitor in a Drum: Excerpts from a Performance History”, Mike Kelley katalogoa, *Catholic Tastes*, New York, Whitney Museum of American Art, 1993, 68. or.
- ¹⁶ Dick Hebdige, *Subculture, The Meaning of Style*, Londres, Routledge, 1979, 97. or.
- ¹⁷ Clarisse Hahn, “Suivre le système à la lettre”, *Omnibus*, 17. zk. 1996ko uztaila, 19. or.
- ¹⁸ “Questions pour un champion”, Artistari egindako elkarrizketa, Utrecht, *Casco issue*, 5. zk. .
- ¹⁹ “Ne travaillez jamais!”, Jean-Emmanuel Dubois-ek Ariel Wizman-i egindako elkarrizketa, *Crash*, 3. zk., 1998ko ekain-uztaila, 58.or.
- ²⁰ Raymond Bellour, *L’Analyse du film*, Paris, Calmman-Lévy, 1995, 280. or.
- ²¹ Andy Warhol, “Interview with Gene Swanson”, *Art News*, 1963. Berrargitaratua *Art en théorie*, Charles Harisson et Paul Wood (ed.), Paris, Hazan, 809. or.
- ²² Anselm Jappe. *Guy Debord*, Marseille, Via Valeriano, 39. or.
- ²³ Bide berdintsuari jarraituz, Gordon Matta-Clark-en *Conical Intersect* (1975) filma Pierre Huyghek 21 urte beranduago eman zuenean gisa bereko desitxuraketak zituen. Berreskuratu eta berpizteaz baino askoz harantzago doaz. Produktu bukatu oro (amaitua eta zaharkitua, izatez) materia primitibotik baletor bezala hartzeak esan nahi du (ber)aktibatze gailu oro dela desaktibatzearen bermatzaile paradoxikoa. Horrela, Pierre Huygheren gogoia, "munduari deus ez eranstekoa", zentzuzko bezain kritiko bihurtzen da.
- ²⁴ Richard Shusterman, *Sous l’interprétation*, Combas, L’Éclat, 1994.
- ²⁵ Gutun hauen aipamena: Jacques Attali, *Verbatim I*, Paris, Livre de poche, 767. or. eta 774. or. hurrenez hurren. Elkargainkatzea Gérard Guégan-i zor zaio, “Les Vivants sont ceux qui luttent la haine de classe au coeur”. *Cahiers des futurs*, Paris, 1. zk., 1996ko otsaila, 24. or.
- ²⁶ Gilles Deleuze, “Le plus grand film irlandais (*Film*, de Beckett)” (Irlandar filmarik onena), *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993, p. 36.

²⁷ Lean-Luc Godarden esaldia, Allen Ruppberg-en horma irudi batean jasoa, 1989.

²⁸ “Questions pour un champion”, op. cit.

²⁹ Puff Daddy rapero (kaskarrak) aitortu du MTVn berak “erakusgaiak erabili ohi dituela jendeak jatorrizko kanta oroi dezan”, baina bere historian barrena erakusgaiak ez du inoiz malenkoniaren tresna izan nahi izan. David Toop rap musikaren historialariak, bestalde, dioenez “Kool dj Herc-ek *tartekatu* egiten ditu Doobie Brothers eta Isley Brothers; Grandmaster Flash-ek *elkargainkatu* egiten ditu The Last Poets taldearen diskoen hitzak eta soinu efektuak; Symphonic B Boys Mixx-ek *nahasi* egiten ditu bost herrialdetako musika klasikoak” (letra italikoa ez da egilearena), *The Rap Attack: African Jive to New York Hip Hop*, Boston, Boston South End Press, 1984, 105. or.

³⁰ Richard Hamilton, “For the Finest Art, Try Pop”, *Collected Words*, 1953-1982, Londres, Thames & Hudson, 1982.

³¹ “Questions pour un champion”, op. cit.

³² Bernard Edelman-ek, “Propriété littéraire et artistique/Oeuvre protégée/ Exposition permanente du cinéma/Musée du cinéma”, *Recueil Dalloz*, Paris, 1998, 314. or., *Schlumpf* kasuaren epai judizialaren edukia dakarkigu gogora. Erabaki hartan, Pariseko Auzitegiak kotxe zaharren erakusketa bati obra izaera ukatu zion, eta horren ordeztu “obra gizatiar” izaera aitortu. Arrazoi nagusiak ziren “arte obra batean naturala dela ez manipulaziorik edo aldaketarik izatea obra sortu ondoren”; jakina, Zinemaren Museoaren antolamendurako eta “forma” nozio horren izaera bereziko, zalantza handikoa zen. Bestalde, Bernard Edelmanek dioenez, “formak bakarrik eragin dezake ideia ukigarri eta babesgarri bilakatzea, eskubidea ezinbestean frogetan oinarritzen baita”, *Feux pâles* katalogoa, Bordele, capcMusée, 1991, 149. or.

³³ “Quel artiste êtes-vous?”, Walter Léwino-ren testa, *Beaux-Arts magazine*, 1998ko abuztua. Emaizak, 30. or.

>>> www.arteleku.net