

# LURRALDEAK ETA MUGALDEAK

ESPERIENTZIA DOKUMENTAL  
GARAIKIDEAK

Santos Zunzuneguiaren hitzaurrea

**Vanesa Fernández**  
**Miren Gabantxo**

Germán Rodríguez  
Jorge Oter

Eulàlia Iglesias  
Isaki Lacuesta  
Víctor Iriarte  
Josep M. Català  
León Siminiani  
Lluís Escartín

Gonzalo de Pedro  
Colectivo *Los Hijos*  
Colectivo *weareQQ / Rivet*  
Josetxo Cerdán  
Andrés Duque  
Virginia García del Pino

www.izabalza.com



Universidad Euskal Herriko  
del País Vasco Unibertsitatea

ARGITALPEN  
ZERBITZUA  
SERVICIO EDITORIAL



# **LURRALDEAK ETA MUGALDEAK**

ESPERIENTZIA DOKUMENTAL  
GARAIKIDEAK



# LURRALDEAK ETA MUGALDEAK

ESPERIENTZIA DOKUMENTAL  
GARAIKIDEAK

Editoreak:

**Vanesa Fernández**  
**Miren Gabantxo**

erantzun zabal zara



Universidad del País Vasco Euskal Herriko Unibertsitatea

ARGITALPEN  
ZERBITZUA  
SERVICIO EDITORIAL

**UNIBERTSITATE HEDAKUNTZAKO IKASTAROAK**  
**UNIVERSIDAD DEL PAÍS VASCO / EUSKAL HERRIKO UNIBERTISTATEA (UPV/EHU)**  
**BILBO. 2010-2011**

**BILBAO ARTE ETA KULTURA (BAK 2010)**  
**UPV/EHU-KO UDA IKASTAROAK**

**2010eko ekainaren 28tik 30era. Bizkaiko Foru Liburutegia (Bilbo).**

**Lurraldeak eta mugaldek: esperientzia dokumental garaikideak (I).**

Koordinazioa: Vanesa Fernández eta Gabriel Villota.

UPV/EHUko Bizkaiko Campuseko unibertsitate-hedakuntzako zuzendaria: Patxi Azpillaga.

Gonbidatutako irakasle eta zuzendariak: Eulàlia Iglesias, Isaki Lacuesta, J.M. Català, León Siminiani, Lluís Escartín, Víctor Iriarte, Jorge Oter eta Germán Rodríguez.

**BIZKAIA BILBAO ARTE ETA KULTURA (BIZBAK 2011)**  
**UPV/EHU-KO UDA IKASTAROA**

**2011ko irailaren 21 eta 22an. UPV/EHUko Bizkaia Aretoa (Bilbo).**

**Lurraldeak eta mugaldek: esperientzia dokumental garaikideak (II).**

Koordinazioa: Vanesa Fernández eta Miren Gabantxo.

UPV/EHUko Bizkaiko Campuseko unibertsitate-hedakuntzako zuzendaria: Gabriel Villota.

Gonbidatutako irakasle eta zuzendariak: Gonzalo de Pedro, *Los Hijos* kolektiboa, Víctor Iriarte, Colectivo *weareQQ*, Josetxo Cerdán, Andrés Duque eta Virginia García del Pino.

*Argitalpen hau lankidetzan egin da, UPV/EHUko HAUtaldea ikerkuntza-taldearen eta Ikusizkoetan Oinarritutako Antropologia: sorkuntzarako eta ezagutza transferitzeko eredu bat EHU 11/26 ikerkuntza-proiektuaren artean.*

## ARGITALPENA

### Koordinatzaile eta editoreak

Vanesa Fernández  
Miren Gabantxo

### Testuak

Santos Zunzunegui, Vanesa Fernández, Miren Gabantxo, Jorge Oter, Germán Rodríguez, Eulàlia Iglesias, Isaki Lacuesta, Víctor Iriarte, J.M. Català, León Siminiani, Lluís Escartín, Gonzalo de Pedro, *Los Hijos* kolektiboa (Javier Fernández, Luís López eta Natalia Marín), Colectivo *weareQQ* (Usue Arrieta eta Vicente Vázquez), Oficina curatorial *Rivet* (Sarah Demeuse eta Manuela Moscoso), Josetxo Cerdán, Andrés Duque eta Virginia García del Pino.

### Itzultzailea

Iñaki Iñurrieta

### Hizkuntza-begiralea

Jesus Mari Makazaga

### Begirale teknikoak

Vanesa Fernández  
Miren Gabantxo

### Diseinua

Koldo Atxaga

### Maketazioa

IPAR, S. Coop.

### Eskerrak:

Esti Alonso, Kizitiñe Asensio, Patxi Azpillaga, Manu Díez, Amaia Gabantxo, Angie Gabrielsson, Olatz González, UPV-EHUko HAUtaldea ikerkuntza-taldea, Eli Lloveras eta Kikol Grau (Hamaca, *Media & Video Art Distribution from Spain*), Naiara Seara, Gabriel Villota eta Santos Zunzunegui.

ISBN: 978-84-9860-887-8

Depósito Legal: BI-1599-2013

Bilbao. 2013ko udazkena

*Lurraldeak eta mugaldeak. Esperientzia dokumental garaikideak* liburuaren edukiak lizentzia honen pean argitaratuta daude:



Aitortu / Ez Komertziala / Partekatu berdin

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/es/>





## AURKIBIDEA

- 13 **Hitzaurrea**  
Santos Zunzunegui

### *LEHEN PARTEA. Errealitatearen mugetan*

- 19 **Zenbait solasaldi amaitu gaberi buruzko oharrak...**  
Vanesa Fernández eta Miren Gabantxo
- 27 **Zenbait auzi gaur egungo zinearen inguruan**  
Germán Rodríguez
- 33 **Zinea hurbiletik: Escartín, Iriarte, Lacuesta eta Siminiani**  
Jorge Oter

### *BIGARREN PARTEA. Ostertz ezezagunak*

- 41 **LACUESTA**  
Bariazioak gorputz baten inguruan: identitatea eta absentzia Isaki Lacuestaren zinean  
Eulàlia Iglesias
- 47 **Maitasun ikusezinak I. Behin-behineko oharrak León Siminianiren eta Víctor Iriarteren zineaz**  
Isaki Lacuesta
- 57 **IRIARTE**  
Barruan gauzak dituen kutzak aurkezten du...  
Víctor Iriarte
- 71 **SIMINIANI**  
Txundituentzako gida. León Siminianiren zine ezinezkoa  
Josep M. Català Domènech
- 89 **Kontraesanaren poetika baterantz?**  
León Siminiani
- 103 **ESCARTÍN**  
Esatekorik ez  
Lluís Escartín
- 109 **LOS HIJOS**  
Seme-alabarik gabeko seme-alabak: tiroa kontzertu erdian\*  
Gonzalo de Pedro Amatria

- 117 **Hiru bider bi**  
*Los Hijos* kolektiboa
- 125 **WE ARE QQ**  
**WE ARE QQ. Oharrak eta paisaiak. *WeareQQ* ikus-entzunezko kolektiboko Usue Arrietarekin solasean**  
Víctor Iriarte
- 135 **CA NE DO**  
*WeareQQ* kolektiboa eta *Rivet*.
- 143 **ANDRÉS DUQUE**  
**Landa-oharrak Andrés Duque eta Virginia García del Pinoren lanei buruz (edo zergatik diren artistak hain aspergarriak)**  
Jose txo Cerdán
- 151 **Nor izan zen Rodolfo II.a, ameslari eta iruzurgileen patroia, zeinaren gortean bizi izan naizela iruditzen baitzait?**  
Andrés Duque
- 159 **VIRGINIA GARCÍA DEL PINO**  
**Inoiz erabili ez ditudan oharrak**  
Virginia García del Pino





Santos Zunzunegui

## Hitzaurrea

Esaldia Coco Chaneli egotzi ohi bazaio ere, Jean Cocteauk adierazi zuen, laburbiltzeko zuen gaitasun ohiko harekin: «moda ez da modaz pasatzen dena baizik». Harira dator adierazpen hori gogoratzea, zeren eta, nahiz eta honezkero olatuaren atzeraldian gaudekeen, bizi izan ditugu garai batzuk non «dokumentala» (jar dezagun hitza kakotx artean, badaezpada) modan egon baita. Moda horrek berdin eragin zien ustez lurralde ezezagun bat aurkitu berri zuen zinegile multzoari zein kritika begilabur bati, zeinak estropezu egin berri baitzuen gure artean izan diren zine-historietan bazter batean egoten zen zerbaitekin.

Bat-batean, «dokumentala» (kakotxez betiere, oraingoz), fikzioa egitea —finantza-arrazoiak zirela medio— lortu ezinezko zerbait bezala ageri zenean baino bisitatzen ez zen bazterra izatetik, edo zinegileen ogibidean sos eskas batzuk eskuratzeko bitarteko izatetik, autore eta ikertzaileen desira-objektu ilun bihurtu zen joan den mendeko azken hamarraldietan.

Horren arrazoiak, ziur asko, zerikusia izan zuen, besteak beste, errealitatera hurbiltzeko aukera berriak agertzearekin, zeinak «teknologia berriak» deitu izan direnek ekarri baitituzte, eta zine-teknologia oraintsu arte astun eta konplexuaren oinarri ziren tramankulu eta gailuen tamaina txikitzeak. Unibertso digitalera pasatzeak, itxuraz, aukera ematen zion ikusle bakoitzari egile bihurtzeko; komeni da gogoratzea, hala ere, zein eszeptizismo onuragarri agurtzen zuen Jean-Luc Godardek

personaia berri horren agerpena, hots, «hitz-asmatzaile» batzuek (Camilo José Celaren moduan-edo) «prosumer» deitu izan duten horrena (euskaraz, *prosumitzaile* izan liteke, profesional edo produktore gisa diharduen kontsumitzailea adierazteko), noiz eta, esaten ziotenean ezen gaur egun, teknologia berriei esker, mundu guztia dela gai filmak egiteko eta hartara behin betiko desegiten dela egilearen eta kontsumitzailearen arteko bereizketa gorrotatu eta elitista, erantzuten baitzuen, labur bai labur, «egin ditzatela».

Baina, horrez gainera, ondare ikoniko unibertsal guztia —bereizketarik egin gabe ez irudiak produzitzeko tekniken artean ez irudiok sortu diren une historikoen artean— ordenagailuko bit bihurtu izanak bidea ireki du munduan izan diren irudi guztiak harrapatzeko, manipulatzeko eta berrerabiltzeko. Aukera zabala du You Tubeko edozein bisitarik, hasi txisterik ziztrinetik eta Godarden *Histoire(s) du cinéma* eta gisa horretako lanetaraino; halaxe ohartu ahal izango da zer-nolakoa eta zer tamainakoa den azken arlo horretan ireki den Pandoraren kutxa hori. Katu guztiak nabarrak diren lurralde horretan, ekiteko aukerak ugaritu egiten dira, era eta tamaina askotako keinuak hedatzen, eta brikolajea da nagusi estilo-irudi gisa. Brikolatzaile guztiek, ordea, ez dute, noski, ez talentu bera, ez asmatzeko eta beren nahierara darabiltzaten materialak manipulatzeko gaitasun bera. Baina hori beste kontu bat da, erabat.

Bide batez, komeni da ez ahaztea You Tube unibertsoak hiru alderdiz behinik behin jabetzeko aukera eman digula, gaur egungo ikus-entzunezkoen paisaia eratzen duten hiru alderdiz (*ikus-entzunezko paisaia* esamolde hori, hala ere, motz ari da geratzen solas arruntean *irudi* deitu ohi diogun horren egungo egoera deskribatzeko). Lehenik eta behin, sorkuntza-unitate gisa ezarri du zatia; zatia, hots, osotasun batetik erauzitako zerbait; osotasun horretaz, maiz, ez dakigu zer tamaina edo zer jatorri duen, eta ez da ziurra ezta badenik ere. Bestalde, gero eta toleranteago bihurtu gaitu irudiaren kalitate txarraren aurrean, halako moldez non «ikusizko kalitatea» irizpidea (André Bazinen hitzetan, zine-irudia errealtatearen asintota bihurtzen zuen huraxe) dagoeneko ez baita garrantzitsua lan bat epaitzeko, eta are etekina atera baitakioke hura auzitan jartzeari, zenbait artistak, hala nola David Lynchek eta berriz ere Jean-Luc Godardek, erakutsi digutenez. Azkenik, erakutsi du ezen bat eta zero zenbakien segida bihurtu den irudia ezin malguagoa dela eta, ustez batuezinak ziren irudiak eta soinuak behin eta berriz nahasteko jokoaz harago, badela formalizazio-aukeren unibertso mugagabe bat sagu-kolpe baten menean.

Orain dokumentalaren mundura itzultzen bagara (dagoeneko galdu ditu kako-txak), da esateko artxipelago mugagabe bat dela, uharte heterogeneo bezain askotarikoz osatua, batzuk oraindik ere esploratu gabe samarrak. Hasi telebista publikoko bigarren katean animaliez eman ohi diren dokumentalek eskaintzen duten «zero gradu»tik (hain zuzen ere, horiexek dira nik ezagutzen ditudan dokumental performatibo bistakoenak) eta formularik sofistikatuenetaraino, non abangoardiarekiko jolasek edo fikzioarekiko igurtziek objektu zehazkizkoak sortzen baitituzte, bada eremu bat hain zabala eta hain askotarikoa non batek

galdetzen baitio bere buruari ea izendapen klasikoak oraindik ere esaten ote digun ezer zuhurrrik itxuraz estaltzen duen espazio komunari buruz.

Horregatik, izendapen hoberik ezean «dokumental» (berriz ere kakotx artean) deitzea erabaki dugun hori zer ote den burutapenetan jarduteak baino zuhurragoa dirudi oso-osorik murgiltzeak itsaso horretan, eta arakatzek ea badiren lan bereziak eta egile jakin batzuk, nola edo hala zirrara egingo digutenak guri, orain eta hemengo ikusleoi. Izan ere, komeni da aintzat hartzea ezen, gaur egun kritikak (zine-kritikak) zentzurik badu, «sentsibilitatearen mapa zabaltzeko eta are gehiago korapilatzeko» gai delako duela zentzua, George Steinerrek zioen bezala. Horregatik, oso zentzu zehatza du irakurleak une honetan esku artean duen liburua osatzen duten orrialdeetan datorrenak: zinegile talde bat hautatzea, elkarrekin eta filmei adi egoteko prest auden zenbait kritikarirekin solasean jartzea (kritikari bat, azken batean, artelan batekin sintonizatzekeo gai den norbait da, besterik ez), ez ikusmira zirriborroz betetzeko helburuz, baizik eta zoko-moko batzuetan argi egiten laguntzeko.

Badirudi badela adostasunik honetan, hots, azken urteotan espainiar dokumentalak ezohiko bizitasuna erakutsi duela; hortaz, zer hoberik ostertzari begira jartzea baino, formarik berezienak eta gutxien bezatuak bilatzeko eta atzemateko. Izan ere, eta oraingo hitzok badira Coco Chanelenak, «moda modatik pasatzen da; estiloa ez, ordea». Bestela esanda, kontua da zehaztea nola zine-formak eratzen eta berreratzen diren zinegile bakoitzaren lan bakoitzean, estilo berezi, identifikagarri eta berriak sortzeko. Hori ez da eragozpen, hala ere, kasu askotan berritasun hori iraganeko zerbait birziklatuta eraikitzekeo. Ondo gauza jakina da tradizio ez dena plagio dela, edo oso osasuntsu dagoela norbaitek «autore-pastiche» deitu izan duena.

Beraz, muga lausoak eta aldakorrak dituen lurralde baten kartografia eraikitzekeo lana da hau. Gaitasun berezia behar da sentsibilitate berri bat ernetzen ari delako zantzuak hautemateko, eta sentsibilitate horrek har ditzakeen formak (pluralean) esplikatzen lagundu nahi luke lan honek. Forma horiek, era batera edo bestera, lanaren eta irudimenaren arteko elkarrizketa amaigabearen emaitza dira. Elkarrizketa hori, Anne-Marie Miéville-ren hitzetan, gai da errealtate deitzea adostu dugun horren errepresentazio beti eta beti zorrotzagoa sortzeko.

Santos Zunzunegui







**LEHEN PARTEA**  
**Errealitatearen mugetan**



## Miren Gabantxo eta Vanesa Fernández

Ikus-entzunezko Komunikazio eta Publizitate saileko irakasleak (UPV/EHU).  
HAUtaldea irakasle talde multidiziplinarreko kide dira (UPV/EHU), bai eta EHU 11/26  
ikerkuntza-proiektuko kide ere.

**Miren Gabantxo** Euskal Herriko Unibertsitatearen (UPV/EHU) Ikus-entzunezko Komunikazioko Doktore eta Kazetaritzako lizentziaduna da. Irakasle-lanean, ikus-entzunezko hizkuntzaren eta filmen analisiaren inguruko irakasgaiak ematen ditu 2001. urtetik. Telebistaren munduan ibili zen laurogeita hamarreko urteetan, eta EITBrako programen gidoigile eta editore izan da hamar urtean. Gaur egun, UPV/EHUko Gizarte eta Komunikazio Zientzien Fakultateko Azpiegituretako Dekanordea da. Jordi Grau gidoigile eta zinegile katalana du bere ikergai nagusia, zinearen zinegintza (1957-1994), zentsuraren aldia, trantsizio demokratikoa eta demokrazia zeharkatu ondoren, katalogatzeko baitago oraindik Espainiako Zinearen Historian.

**Vanesa Fernández** Euskal Herriko Unibertsitatearen (UPV/EHU) Ikus-entzunezko komunikazioko lizentziaduna da; han egin zuen «Escritura Audiovisual y Documental. Estrategias narrativas y procesos de producción» graduondokoa ere. 2004tik ari da irakasle-lanetan, ikus-entzunezko teknologiarekin, ikus-entzunezko sorkuntzarako teknikekin, errealizazioarekin eta produkzioarekin zerikusia duten gaiak irakatsiz. Gainera, eskolak ematen ditu Multimedia Komunikazioko Master Profesionalean (UPV/EHU-EITB). Urteotan, irakasle-lanarekin batera, errealizazio- eta edizio-lanak ere egin ditu, batez ere EITBn eta TVEn.

Miren Gabantxo  
Vanessa Fernández

## Zenbait solasaldi amaitu gaberi buruzko oharrak...

– *Baina, baina... zer arraio da hau?*  
– *Barkatu, hau film bat da.*

### **Bat. Arte-kontuetan, lehen-lehenik maitatzen irakatsi behar da**

Testu honen lehen helburua da liburu honen zergatikoa argitzen saiatzea, baina, ezer baino lehen, ezinbestekoa deritzogu atzera begira jarri eta eremu akademikoko zenbait pa(i)saiaz ohartzeari.

*Zenbait solasaldi amaitu gaberi buruzko oharrak...* izendatu dugun idazlan hau Unibertsitatean hasi ginenez geroztik izan ohi ditugun eztabaidetatik sortu da; hein batean gu biok ez baikatoz bat arte garaikidea (ez bakarrik zinea) gure geletara eta ikus-entzunezkoaren inguruan ditugun jardueretara hurbiltzeak duen garrantziari buruz. Xaloegi akaso, bat gatoz ideia honetan: unibertsitateari dagokiola *berri denarekin* uztartzeko gizarte-betebeharra, horrek gaur egungoa bezalako testuinguruan berekin dituen arrisku guztiak onartuz; izan ere, gaur egun ikasketa-planek mugatzen dute bide akademikoa. Beti aldeztu izan dugu unibertsitate-prestakuntzak ez duela izan behar aparteko esparru teoriko bat, ikus-entzunezkoen arloan diren errealitate askotarikoetatik bereizirik dabilena. Testuinguru horretan, diogu sorkuntza garaikideko arloetara hurbildu beharra dagoela, arlo horiek pentsamendua hezurmamitzen den formatzat harturik. Alegia, gogoeta egitera hurbildu beharra dagoela pentsamendu-irudiak —*pentsatzen duen forma bat*, Jean-Luc Godardek esan bezala— sorkuntza garaikidean dituen irakurketez.

Mahai gainean, bi auzi. Aipaturiko *beharra*, hots, gaur egungo ikus-entzunezkoa ikasgelara ekartzeko eta, bistan da, ikergai akademiko bihurtzeko beharra. Eta horrekin loturik, pasio eta sentipen hori, bizitza akademikoan hain beharrezkoa (baina ia existitzen ere ez dena), (bir)pentsatzea. Eta gogoetagai hartzea nola transmititzen den ezagutza unibertsitatean. Eta nola transferitzen zaizkien gure pasioak eta sentiberatasuna gure ikasleei. Oso gogoan ditugu George Steinerren eta Cécile Ladjaliren arteko gutunetako zenbait zati (*Elogio de la transmisión*, 2005), irakaslearen eginkizunaz: «(...) Ez dago amore ematerik norberaren pasioetan. Aurkezten saiatuko naizen gauzak dira gehien gustatzen zaizkidanak. Ez dut ikusten haiek justifikatzen hasteko beharrik (...). Ikasle batek sumatzen badu irakaslea pixka bat erotuta dagoela, irakasgai duen horrek bizi duela, lehen urrats bat da hori. Beharbada, ez da ados egongo; beharbada, trufa egingo dio; baina entzungo du, eta horra hor une miragarri hori, non hasiera ematen baitzaio pasio batekiko elkarrizketari. Inoiz ez da justifikazio bila hasi behar». Steinerrek berresten du ezen literatura-kritika orok maite-zor batetik sortu behar duela. Zehazkiago, irakurri dugunean eraldatu gaituen lan harekiko maite-zorretik; zeina guk ere besteei hurbildu nahi baitiegu, haiek ere goza dezaten. Ikasleei buruz dugun ideia, hain zuzen ere, Steinerrek duen horixe da, baina ikus-entzunezkoari aplikaturik: sortzearen emozioa hautematea eta esperimentatzea.

Beharra, pasioa... eta hirugarren kontu bat: erabakitasun halako bat. Neguko arratsalde batez, lerro hauek idazten ari garen biok izenik gogoratu nahi ez dugun pieza bat ikusten ari ginelarik..., akademiko gazte eta etorkizun handiko batek hartan harrapatu eta harri eta zur bota zuen, zer *gauza arraroak* maite zituzten irakasle *arraro* haiek. Eta une hartantxe, errebeldia halako batek bultzaturik, indarrak bildu eta bertatik ekin genion unibertsitate-hedakuntzako ikas-taro bana martxan jartzeari, 2010. urtean eta 2011.ean, eta halaxe iritsi gara 2012 honetan esku artean dugun liburu talde-lanean egin honetara.

*Beharra, pasioa eta erabakitasuna.*

## **Bi. Mugaldek eta mugak auzitan**

Onar dezagun hinki-hankarik gabe, amai ditzagun iragan ez hain urruneko zenbait eztabaida, zine jakin bati buruzko etiketa eta sailkapenez: *zine ez-fikziozkoa*, *zine errealarari buruzkoa*, *neodokumentala*, *postdokumentala...*, hitz hoberik ez eta, onar dezagun makrogenero baten aurrean gaudela, hots, DO-KU-MEN-TA-LAREN aurrean. DOKUMENTALA.

Dokumentala. Pa(i)saia forma-anitza espainiar dokumentalaren hau, mugaldeen lurralde irudimenezko batek zedarritua —beharrik mugaldek gero eta lausoagoak diren— eta zeinaren grabitate-erdigunea esperimentazioaren eremurantz ari baita lerratzen ezari-ezarian. Eta zingira horietan, non zinea esperientzia estetiko subjektiboaren birsorkuntzat hartzen baita, hor daude artelan erakargarrienak; gure ustez, nabarmendu egiten dira, eta merezi dute aintzat hartuak eta ikuspegi akademiko aztertuak izatea. Hor aurkitzen ditugun zinegileek *bizi-esperientzia* gisa hartzen dute beren lana, ikuslearekin solasean aritzeko eta zubiak eraikitzeko bizi-esperientzia gisa, Vivian Shobackek esan zuenez.

*Lurraldeak eta mugaldeak: esperientzia dokumental garaikideak* honek Eugenio Trías filosofoaren proposamen ontologikoa du oinarri: muga eta gizakia, gizakia mugako izaki. Haren aburuz, subjektuak mugaldeko arrazoi bat bizi du, eta muga horretatik harago misterioa dago. Gizakia, beraz, zenbait kontinentek osatutako mapa batean bizi da; kontinenteok fisikoak, moralak, etikoak, estetikoak eta historikoak dira, eta gertaera-segida baten esperientziatzat har daitezke. Azken buruan, «*Zer da gizakia?*», galdetzen du Eugenio Tríasek, eta *garen hori* argitzeko saioan, ebazten du *munduaren mugak garena* eta, geure emozio eta pasio eta hizkuntza-erabileren arabera, zentzuz eta esanahiz janzten dugula bizi dugun bizitzako mundua. Koordinatu horixetan dabilta, hain zuzen ere, zinegile horien lanak. Eta mugaren eta mugaldearen ardatz horietan pausatuta, haiek eta gu *orekariarena* egiten ari gara.

*Mugaren eta mugaldearen koordinatuak.*

### **Hiru. Esku artean dugunaren bide kartografiatu gabeak**

Esku artean dugunaren bide kartografiatu gabeetan, eguneroko gauzak daude, bizi-uneak, etxeko bizitzaren ikuspegi poetikoa, zergatik bizi ditugun espazioak bizi ditugun bezala, nolako harremanak ditugun geure gorputzarekin eta beste gorputzekin; alegia, nolakoak garen gizakiok, zergatik pentsatzen dugun pentsatzen eta sentitzen duguna.

Esku artean dugunaren bide kartografiatu gabeetan, begia dago denari begira, dena usaintzen eta dena alderik alde hartzen, zentzu-efektu bat baino gehiagoren bila irrikaz. Zergatik bizitza zori, egonean egon, noiz esku hartu, zergatik maitasuna, zergatik maitasunik eza. Maite izan dudan guztiak osatzen zintuen. Eta dena dago bestek sortutako irudietan; irudiok, so egiten diegun orduko, geure gogoaren parte bihurtzen dira, eta han, eremuz kanpo, beste hots eta beste kolore batzuk eransten zaizkie.

Esku artean dugunaren bide kartografiatu gabeetan, zerbaitek eskaneatzen digu garuna, neuronek hautematen dute zeuk ere sumatu zenituela irudiok, nahiz eta inoiz pentsatu ez enigma bat ezkututzen zutenik eta norbaitek noizbait hura argitzeko arrastoan jarriko zintuenik. Eta han da, nola ez, bestek hautaturiko irudiokin jolas egiteko eta zentzua aurkitzeko plazera. Ikusle jakin-nahiak aurkitu nahi dira, bestearen proposamenean sartzeko prest daudenak, bestearena bere hartan onartuta. Kontalariarena, batez ere poetarena. Hori ere hor baita, argi eta garbi zehaztuta. Bada, hala ere, gauzak genero jakin batetik abiatu gabe kontatzen dituenik. Beraz, generoa al da gaur egungo zine dokumentalaren lurralde kartografiatu gabe hori?

Zerbait erakusteko, aurrez zerbait ikusi behar da. Eta zerbait ikusteko, aurrez hari begiratu beharra dago. Norbaitek luze begiratu die gauzei bizi ondoren, eta filmatu egiten du hori. Zinea, bizi izandako esperientzia gisa, esperimendu-osagai bat erantsirik. Barne-bidaia eta kanpo-bidaia, munduaren agerkundearen eta norberaren estasiaren artean. Pieza dokumentalak bidaia dira berez eta beren hartan. Bidaia emaitza da, azkenean dugun pieza. Baina denbora hartu beharra dago begiratzeko.

Hautespén kontzientea al da? Ernesto Sábato intelektual argentinarrek esan zuenez (*Antes del fin*, 1998), bere bidaia pertsonalaz: «Eta azkena hurbil dudanean, ibilbide luze baten zatiak berrikusiz, esan dezaket bizitzan estropezu eginez hezi diren gizon mota horretakoa naizela. Beraz, exegetaren batek nire «filosofia» aipatzen duenean, durduzatu egiten naiz, nola ez ba; izan ere, filosofo batekin dudan zerikusia gerrillari batek eta karrerako jeneral batek elkarrekin dutenaren parekoa da. Edo hobeto, beharbada, geografo batek eta menturazale esploratzaile batek dutena: senak esaten dio menturazaleari bilatzeko altxorra Malaysiako oihanaren bihotzean, nahiz eta ez izan haren berri zehatzik, ezta altxorrik badelako ziurtasunik ere. Ibilbide zailean, leku zoragarriak ikusi izan ditut, baina aurre egin behar izan diet, halaber, izaki gaizto makurrei eta oztopo ia gaindiezinei ere, eta behin eta berriz erori izan naiz. Altxorra aurkitzen ez nuelako etsita, sinetsirik ez nintzela gai hainbeste neke eta gabeziaren artean aurkitzeko, behin eta berriz galdu izan dut fedea. Benetan ari naiz diodanean ez ditudala ezagutzen beste eskualde batzuk, beste errealitate batzuek dudan ezjakintasuna neurtezina dela; ordea, esan dezaket kartsuki jardun dudala bila ibilitako bidean».

Jakinean edo oharkabean, *dokumentalaren bide kartografiatu gabeetako* zinegileak kartsuki dabilta bila. Izan ere, zine industrialaren produkzioak ezarritakoari men egin behar ez diotenez, libreago sentitzen dira kontatzeko. Eta ezein araudiri men egin behar ez diotenez, hurkoa ikustean beren burua ulertzen dute. Hurkoaren bitartez, hurkoa behatzearen bitartez, paisaiari begira egotearen bitartez, iruditan gogoeta egitera iristen da norbera, prozesurantz, saiorantz zubiak eraikitzen saiatzera.

Literatura anglosaxoian, oso gauza arrunta da saiakera pertsonala (egilearen gogoeta politikoak edo esku hartzeak, protagonista ez izan arren). Literatura espainiarrean, ordea, zerbait berria da autobiografiaren eta saiakeraren arteko gogoeta subjektiboa. Eta jarduera bidegrafikoetako saiakera-tradizioa indartzen ari da XXI. mendean, eta esan liteke *kontatzeko beste eraz* elikatzen dela; besteak beste, Buñuel eta Val del Omarren zineaz, Patinorenaz eta, geroago, Jordá eta Portabellarenaz. Izan ere, *sorkuntzaren printzipioa ez da hutsunea, kaosa baizik* (Mary W. Shelleyk, 1818an *Frankenstein* eleberria idatzi eta zientzia-fikzioaren literatura-generoaren aitzindari bihurtu zenak, esan zuenez), eta hortik dator mugaldean kokatzeko zaletasun hori, hau da, errealitatean bizi ala irudimenean —hots, kaosean— bizi.

Esku artean dugunaren bide kartografiatu gabeetan, inguratzen gaituen mundua esploratzeko (esploratzen saiatzeko) moduak aurkitzen ditugu, eta, batez ere, mugalde misteriosu eta ohiz kanpoko hori geure burua ulertzearen (ulertzen saiatzearen) esploratzeko moduak.

*Bide kartografiatu gabeetan.*

## **Lau. Sarean idatzi**

*Lurraldeak eta mugaldeak: esperientzia dokumental garaikideak* liburua 2010ean eta 2011n koordinatu genituen unibertsitate-hedakuntzako bi ikastarotatik sortu da. *Territorios y fronteras: experiencias documentales contemporáneas (I) Bilbao Arte eta Kulturak (BAK, UPV/EHU)* antolatutako uda-ikastaro gisa

eratu zen, 2010eko ekainaren 28tik 30era, Bilbon, eta Patxi Azpillaga Euskal Herriko Unibertsitateko Unibertsitate Hedakuntzako zuzendariaren babesaz zuela. Apustua ez zen hutsaren hurrengo: akademiko batek edo kritikari batek zine-zuzendari baten obra aurkezteaz eta zuzendari hori bere sorkuntza-prozesuaz jarduteaz gainera, xedea zen zuzendariak akademikoekin elkarriketan lotzea, zuzendariak zuzendariekin, akademikoak akademikoekin, eta batzuk eta besteak saioetara joandako ikusleekin. Saioen osagarri, hartarako pentsatutako filmak eman eta zenbait mahai-inguru egin ziren, *espazio* batean non bat egiten baitzuten *gorputz* jakin batzuek eta *denbora* jakin batek.

Urtebete pasatu zen, gauza nahasi asko gertatu ziren, batzuk onak eta beste batzuk txarrak, *gure solasaldiek amaitu gabe segitzen zuten beti*, baina hasitako bideari lotzeko bulkadak indartsu zirauen, eta 2011n *Territorios y fronteras: experiencias documentales contemporáneas (II)* antolatu zen. Oraingoan, Gabriel Villotak heldu zion ikastaroari, *Bizkaia Bilbao Arte eta Kultura (BIZBAK, UPV/EHU)* uda-ikastaroe-tako arduradunak, eta hura ere Bilbon egin zen, 2011ko irailaren 21ean eta 22an.

Garai eta leku hartan, bi gauza gertatu ziren, gonbidatuen hitzaldietan eragina izan zutenak. Ikastaroa hasi baino berrogeita zortzi ordu lehenago, albiste batek egin zuen eztanda: Punto de Vista, Nafarroako Zinema Dokumentaleko Nazioarteko Jaialdia, desagertzeraz zihoan. Zinemaldiaren arte-zuzendaria, Josetxo Cerdán, eta programatzailea, Gonzalo de Pedro, biak ere txostengile gure ikastaroan, zuzenean ari ziren bizitzen, sakelakoaren bitartez, albistearen bilakaera. Geure begiz ikusi genuen, ikastarora etorritako zuzendariekin eta beste pertsonekin batera, zinemaldi esanguratsu hura hondatzeko saioa, zergatik eta politikari batzuek gastutzat daukatelako kultura, eta ez inbertsioztat. Tristura halako bat zabaldu zen gure artean, jakinik denok zein hauskorrak diren kultura-produktu jakin batzuek —zine dokumentalak, besteak beste— dituzten zirkuituak. Sare sozialetan, ordu gutxiren barruan bost mila lagunek baino gehiagok eman zioten babesa zinemaldiari, eta azkenean lortu zuen irautea, bi urtez behingo lehiaketa gisa. Ikastaroan izandako tentsio sor hura ezabatuz joan zen, eta gainera, aste-buru hartan bertan, jakin genuen Donostiako Nazioarteko Zinemaldian Isaki Lacuestak irabazi zuela Urrezko Maskor preziatua, *Los pasos dobles* filmari esker.

Sare sozialen indarrak berretsi zigun badela berariazko interes bat zine dokumental horren aldera, eta bermatu eta sendotu egin zuen azken urteotan zenbait topaketa, erakustaldi, zinemaldi eta ekarpen teoriko gutxi-asko formalen bitartez egindako lana, denak ere bat egiten zutenak *dokumental espainiarrean sarea ehotzeko* unibertso horretan, Josetxo Cerdánek esan ohi duenez.

Mahai gainean argitalpen kolektibo bat jartzeko ideia buruz, ez genuen zalantza-izpirik izan: argitalpen bat kaleratzea, non era guztiz libre batez gogoeta egingo baitzen *zinegile batek* egiten duen zine mota batez edo *zinegile batek* sortu eta *beste batzuek* interpretatzen dutenaz (interpretatzen saiatzen direnaz). Ez da ohikoa zine-zuzendari beren filmi, bizi-esperientziei, pasioei, grinei eta abarri buruz idaztea, eta horregatik iruditzen zitzaigun interesgarria *elkarrizketa* horretan lotzea zinegileak, irakasleak eta kritikariak.

Alde horretatik, gogoan dugu lagunarteko elkarrizketa bat Buenos Airesko kongresu batean, 2010ean, non Paranaguák, zine dokumental latinoamerikarreko aditu batek, azpimarratu baitzigun zein den herrialde bateko zinearen historiaren atzean dagoen dinamika. Haren arabera, akademikoek legitimatzen dute katalogazio edo taxonomia hori, film horiek egin ziren uneko zine-kritikako aldizkarietan oinarrituta; izan ere, katalogazio hori bat etorri ohi da beren zaletasunekin eta gaztetako ideologia politikoarekin. Eta, hala, azpimarratzen zuen garrantzizkoa oraina dokumentatzea dela, itxaron gabe etorkizunean zinearen historiografian hutsuneak izan daitezten eta hortik katalogazio okerre bide eman dakien.

Beraz, *Lurraldeak eta mugaldeak: esperientzia dokumental garaikideak* honen asmoa da zine espainiarraren historiografian ia ageri ere ez diren egile eta lanak bildu eta leku bat ematea, eta iparrorratz izatea zine dokumentalaren labirintuan sartzeko prest daudenentzat, labirinto hori promeskitzagarri betea baita, baina baita ziurgabetasun handiz ere. Azken batean, idazten duten (elkarri idazten dioten) zuzendari, irakasle eta kritikarientzat. Ez da ahaztu behar idazteko hitzen bidez maitatzea dela (testu, irudi, soinu, keinuen edo isiltasun hain beharrezkoaren bidez).

*Zinegile batek egiten duen zine motaz (bir)pentsatzea, edo beste zinegileak sortzen eta beste batzuek interpretatzen dutenaz (interpretatzen saiatzen direnaz).*

### **Bost. Kita ditzagun, aipamenen bitartez, batzuekin eta besteekin ditugun zorrak**

Orain, honelakoetan egin behar den zerbait egingo dugu: gure esker ona adieraziko diegu liburu honetan parte hartu duten guztiei. Bidezkoa da eskerrak ematea era batera edo bestera orrialdeok argitara iritsi zitezten parte hartu duten guztien merezimenduagatik eta lanagatik; haien lankidetzarik eta bultzadarik gabe, ezinezko gertatuko zitzaigun hori.

Lehenik, eta modu berezi batez, Patxi Azpillaga aipatuko dugu, Euskal Herriko Unibertsitateko Unibertsitate Hedapeneko zuzendaria, babesa eta konfiantza eman zigulako, eta *Bilbao Arte eta Kultura (BAK UPV/EHU 2010)* lehen uda-ikastaroaren aldeko apustua egin zuelako; 2011n, *Bizkaia Bilbao Arte eta Kultura (BIZBAK UPV/EHU 2011)* ikastaroaren bidez eman genion segida, Gabriel Villota eta haren lantaldea lankide genituela.

Zor asko egin eta pilatu ditugu argitalpen hau egin aurretik eta koordinatu ahala. Ezin gure esker ona azaldu gabe utzi argitalpenean parte hartu duten zinezuzendari, irakasle eta kritikari guztiei: Eulàlia Iglesias, Isaki Lacuesta, Víctor Iriarte, J.M. Català, León Siminiani, Lluís Escartín, Jorge Oter, Germán Rodríguez, Josetxo Cerdán, Gonzalo de Pedro, *Los Hijos* kolektiboa, *WeareQQ* kolektiboa, *Rivet* ikuskaritza-bulegoa, Andrés Duque eta Virginia García del Pino. *Orekariak* denak ere, gu biok bezala, oreka zailean ari baikara geure unibertsitate-esparru bihurri honetan, zenbait egilek eta lanek beren lekua izan dezaten esparru akademikoan. Eskerrak zuen pazientziagatik, zuen mezu elektronikoengatik, telefono-hizketaldiengatik eta, batez ere, zuen konpainia onagatik.



Aipamen berezia merezi du Santos Zunzuneguik, proposamen honetan murgiltzea onartuta erakutsi duen suhartasunagatik eta eman digun laguntza ezin baliotsuagoagatik, ezin konta ahala iradokizun egin baitzikigu argitalpen hau hobetzeko.

Eskerrak Eli Lloverasi eta Kicol Grauri (*HAMACA, media & video art distribution from Spain*), hain kudeaketa ona egin dutelako Euskal Herriko Unibertsitateak bere funtsetarako erosi zituen zenbait egileren lanak banatzerakoan.

Nola ez, mila esker Koldo Atxagari, saltsa guztietan erakutsi duen lilura, ardura eta profesionaltasunagatik, betiere irribarrea ezpainetan zuela. Eta azkenik, baina ez garrantzi gutxien duelako, gogora ditzagun Naiara Seara, Esti Alonso eta Angie Gabrielsson, zeinak uda-ikastaroetako bi edizioetan, eta *barne-atzerriraldiaz* hizketan, erakutsi baitzuten Bilbo *geure etxea* dugula oraindik ere.

Lerro hauen bitartez, gera bedi adierazia gure esker ona aipatu ditugun guztientzat.

Bilbo, 2012ko udaberria.



## || Germán Rodríguez

Deustuko Unibertsitateko Soziologiako lizentziaduna eta Euskal Herriko Unibertsitateko (UPV/EHU) Ikus-entzunezko Komunikazioko lizentziaduna. Gaur egun, Eloy de la Iglesia zinegile euskal herritarrari buruzko doktoretza-tesia egiten ari da.

Germán Rodríguez

## Zenbait auzi gaur egungo zinearen inguruan

*Territorios y fronteras: experiencias documentales contemporáneas (I)* izenburuko uda-ikastaroan proiektatu ziren filmak zinegile-labealdi berri batek eginak dira: gaur egungo zine espainiarraren panoramaren parametro estetiko batzuk zehazten dituzten zinegile batzuek, hain zuzen ere. Nagusi dabilen zine moduaren parez pare, beste zine hori fikzioaren eta dokumental klasikoaren arteko zirrikituetan bizi da, zirrikituok arakatzen eta joko-eremu bihurtzen ditu, are barrutik zartatzeraino iristen da. Hortik datoz, hain zuzen ere, gaur egungo gure zinearen lanik kitzikagarri eta sortzaileenetako batzuk.

Esan daiteke bertako faktore jakin batzuek behar ziren sinergiak eragin dituztela generoak berregiteko eta dokumentala konplexurik gabeko askatasun estetikorako objektu ezin egokiago bihurtzeko. Besteak beste, honako faktore hauek nabarmendu daitezke: zenbait unibertsitatek izan duten eginkizun ezinbestekoa, batez ere Katalunian; zinemaldi espezializatuak agertu izana; onkeriarik gabeko kritika berria sortu izana; eta, nola ez, errealizadore askoren talentua. Baina, ezbairik gabe, eredu honek askoz hedadura zabalagoa du. Nahikoa da era horretako edozein zinemalditara hurbiltzea ulertzeko sorkuntza-ildo hori ahal handiko lokarria dela, hainbat naziotako zinematografien arteko lotura nagusia. Alegia, aurrean dugun jarduera zinematografikoa, ikuspuntu horretatik bederen, ezin uler liteke bere tamaina osoan ez bada kontuan hartzen mundu osoko saski-naskia.

Hortik abiatuta, galdetu behar genuke ea baduen bereizgarririk gauzak egiteko modu horrek, edo, zehatzago esanda, sakondu beharko genuke Santos Zunzuneguik,

Pierre Sorlin parafraseatuz, *Cahiers du Cinema Españan* egiten zigun galdera iradokitzaile baten inguruan<sup>1</sup>: «Ba al da originaltasunik zine-eredu espainiarrean?». Eta hala balitz, planteatu beharko genuke nola zehaztu gisa horretako esperientzia dokumentalen berezitasun balizko hori bilduko luketen puntuak. Baina gaur egun, nire iritziz, badira zenbait arazo teoriko-kritiko begirada globalizatzailea eraikitzen dutenak, film-objektuaren zentzu-estrategiak disolbatzeko eraiki ere, eta, ondorioz, objektu horren ezaugarriak gutxi-asko modu berezian analizatzeko aukera guztiak desagiteko.

Lehenik, denborazko distantzia laburrak perspektiba erreal bat izatea galarazten digu, eta ezinezko bihurtzen analisi pausatu bat, hain hedatuta dagoen zinezaletasun-oldarraz biluztuko gaituena. Oldar hori, askotan, ez da kasuan kasuko kritikariak ustez Rosetta Harriaren bila diharduela erakutsitako suhartasuna; hori baino gehiago, «alternatibotasun»aren merkatu goraka datorrena asetzeko behar eutsiezina da. Edo baliteke bi nahiak bat bakarra izatea. Berehalako ondorio bat du horrek: joera estetiko birtualek bazter guztiak betetzen dituzte eta edukiak denbora-tarte laburretan eguneratzen dira, edozein irizpide finko desagiteraino. Hori dela eta, oraindik ez gaude egoerarik onenean lan horiek dagokien tokian jartzeko. Eta bihia lastotik bereiztea da, oraindik ere, eginkizun duguna. Esan dezagun ezen, nolana ere, erlatiboki bederen nabarmendu dezakegula hizpide ditugun filmen garrantzia.

Gainera, honelako ariketa teoriko-kritikoak, orainaldi erradikalenetik (eta erradikalenari buruz) eginak, kontzeptu itxuraz apodiktiko baina berez lauso samarretan oinarritu ohi dira filmen corpus askotariko bezain gorabeheratsua definitzeko. Hala, «neo», «post» eta gisa horretako aurrizkiak zine-kritikan ugaltzeak adierazten du, azken batean, soziologiatik gertuago dagoen kontzeptu-sistema bat erabiltzen dela. Arazoa are larriagoa da esandakoari joera mekanizista bat eransten badiogu: film-objektua ustezko postmodernitate baten testuinguru-ezaugarrietara mugatzekoa.

Horrekin batera, eztabaida zabala sortu da, irudi digitalaren ontologia berri batean oinarritzen dena. Gogoeta horiek, askotan, topikoak baino ez dira, inertiaren inertziak maizegi errepikatzen diren topikoak. Horrek desoreka dakar euskarri digitalak sortzen dituen ehunduren azterketaren eta haietatik sortzen den zentzuaren efektu errealararen artean. Gauza bera gertatzen da produkzio-bitartekoen eraginari dagokionez ere: merkeagoak eta arinagoak izanik, balio handiegia ematen zaie planteamendu estetiko eta formaletan.

Azken batean, zinezaletasunak eta jite historizistako analisi a priorikoak bat egiten duten puntu horretan, beste begirada bat behar litzateke, «eredu zine-matografiko espainiar» ustezko baten ezaugarriak bereizten lagunduko lukeena. Eta hortxe hartzen du berebiziko garrantzia Santos Zunzunegui proposaturiko «hari gidariak», lehenago egin dugun galdera argitzen hasteko; hari horrek «lau

---

1 Santos Zunzunegui, «Un itinerario para el cine español. Las cuatro veces», *Cahiers du Cinéma Españaren* gehigarria, 51. zk., (2011ko abendua), 10.-13. or.

zinegile batzen ditu, hurrenez hurreneko lau belaunalditakoak», azken urteotako zine espainiar sortzaileenaren indar-lerro esanguratsu bat eratzen baitute<sup>2</sup>.

Planteamendu horren arabera, Isaki Lacuesta da azken katebegia; berak eta besteek «kontuak ateratzen dituzte mitoarekin, hots, espazio batekin non haien filmek bideratzen dituzten kontakizun jakin horiek hainbat eta hainbat elementuz jantzita ageri baitira, halako moldez non, elementu narratibo hutsei erantsita, gorpuzkera sendo eta berezi bat ematen baitiete obrei». Alde horretatik, Isakik duen «behaketa-gaitasuna» kutsatu egiten da «kontzeptu-abiarazle gisa diharduten kanpo-elementu»ekin<sup>3</sup>. Alderdi hori argi ikus daiteke haren film luzeetan, Zunzunegui katedradunak dioen bezala: Camarón-en mitoa *La leyenda del tiempo* (2006), edo Iraultzaren mitoa *Los condenados* (2009), bi adibide ematen hasita.

Baina lan horien ondoan badira beste zenbait film labur, ez garrantzi gutxiagoak eta bai, beharbada, interesgarriagoak. Haien interesa ez datza iradokitzen den erreferente mitikoan, batzuetan ez baita halakorik, baizik eta film horiek «operadore mitiko peto-peto»<sup>4</sup> gisa jokatzeko duten moduan, non zer zehatz bat orokortasunera irekitzen baita beti. Hona hemen lagin bat, horren frogagarri. *Microscopías* (2003) filmean, ñimiñotasunaren azterketa zientifikotik abstrakzioerabatekoenera iristen gara. Edertasunarekin bertan goxo egin beharrean, ordea, azterketa zientifiko hori goragoko maila bateko zenbait elementurekin gurutzatzen da. Ezin txikiagoa den horretatik handi-handia dena.

Hiru mikroskopietako lehenengoan, arte-objektua desnaturalizatu egiten da bi mihisetako pigmentuak handitzearen bitartez: mihise bat egiazkoa, eta bestea gezurrezkoa. Bi laginak ehun mila bider handitu ondoren ikusita, bi paisaia berdin-berdin ditugu aurrean, ez dute inolako alderik bata bestearekin. Ikuspegi berri horretatik, bigarren graduko irakurraldi bat ageri da artearen benetako izaeraz. Soinu-banda da horren kontrapunturik aukerakoena, Alain Resnaisek eta Maurice Pialatek Van Goghi buruz egindako film banatatik hartutako zatiz osatua baita. Bigarren mikroskopian, ez da kasualitatea hainbat bider handitze hori dolar bateko billete batean inskribaturiko begi oroikuslean egitea, zertarako eta bertan kokaina-hondarrak, bakterioak edo are bizia ere aurkitzeko. Erraz atera daiteke hortik nola, ironia zorrotzez, egileak Jainkoari buruzko gogoeta kritikoari ekiten dion. Sinekdokea erabiliz, Marxen esaldi ezaguna iradokitzen digu: «Erljioa da herriaren opioa»; edo Bressonen unibertsoa: «Dirua ageri da Jainko bakar». Azkenik, hirugarrenean, jolas egiten du zeluloidezko film kimikoki oso hondatu bateko zuloen eta planeten eklipseen arteko antz bitxiarekin. Zinea, beraz, «erdian kokatzen den huraxe» da —hala dio mikroskopia horren izenburuak, «aquellos que se sitúa en medio»—, hots, kulturaren (fotogramaren) eta naturaren (eklipsearen) artean kokatzen dena. «Operadore mitiko» peto-peto bat, argiarekin zerikusia duten bi fenomenook lotzen dituena.

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*

4 Santos Zunzunegui hartu diot esparru zinematografikorako egokitutako esamolde hori.

Bide beretik doa *Resonàncies Magnetiques* (2003). Abiapuntutzat Isa Camporen garunaren eskanerra hartuta, filmak garun horrek dauzkan oroitzapenetara eramaten gaitu —berriz ere, ikusizko abstrakzioa dela medio—. Bigarren maila hori oroitzapen den horren argazki errealek osatzen dute. Eta Isaren *offeko* ahotsa, sentipenez osatutako bere bizialdia kontaktzen duelarik, zintzilik geratzen da espazio-denborazko edozein erreferentzia diegetikotatik. Hartara, filmak protagonistaren garunean sartzeko gonbita egiten digu, filmak planteatzen duen pasabidearen arabera: fisikotasunetik espiritualtasunera. Azken batean, koska bat estuago zain mitiko horretan, non «posizio kontrajarriak adosten» baitira<sup>5</sup>: materia ukigarria, baina aldi berean zentzu ukiezina duena.

Azken ideia hori zine-arlorra eramaten da *Microscopíasen* bigarren partean. Zehazkiago, ikertzailea arakutzen ari den fotogramaren sekretua argitzen saiatzen denean. Fotograma gelditutek, higidura eman zaien argazkien artea ezagutzen ez duen balizko belaunaldi etorkizuneko batean, azpimarratu besterik ez du egiten Lacuestak zineari ematen dion «operadore mitiko» izaera, gai baita higiezinari higigaitasuna emateko.

Aurkakoen arteko adostasun hori nabaria da *Teoria dels cossos* (2004) filmean ere. «Hurbiletik begiratze» horrek, ikerketa formal interesgarri bat martxan jartzeaz gainera, espazio bat eraikitzen du, non bat egiten baitute batzuk bestee-tatik denboran eta espazioan urrun dauden belaunaldiek. Ernamuin den ideia hori arestian aipatu dugun *Los condenados* film luzearen kontaketa-harian txertatuta adieraziko da. Beste horrenbeste gertatzen da Isaki Lacuestak osagai profilmikoak filmatzeko hartzen dituen distantzien erabileraren kasuan. Alde horretatik, *Microscopías* hizketan ari da obra-instalazio batekin: *Llocs que no existeixen* (*Goggle Earth 1.0*) (2009). Lehenak objektura hurbiltzea aukeratzen du; bigarrenak, aldiz, objektutik urruntzea. Aurkako bi era ikusgai den mundua *ikusarazteko*.

Amaitzeko, bidezkoa litzateke esatea Santos Zunzunegui proposatutako eredia, Ariadnaren hari hori zeinetatik azken belaunaldia aukeratu baitut, ez dela horretan agortzen. Osatzen duten zinegileek indar-lerro zeharkakoa eratzten dute: mitoarekin kontuak ateratzen dituzten zinegileak dira; indar-lerro zeharkako hori behar bezala adarkatu liteke aipatutako ereduaren kartografia hobeto osatzeko. Horrek esan nahi du gaur egungo beste errealdadore batzuk, planteamendu estetiko erabat desberdinak badituzte ere, Isaki Lacuestaren behaketa-zinearen inguruan dabiltzala.

Luzatzeko asmorik gabe, bi baino ez ditut nabarmenduko: León Siminiani eta Lluís Escartín. Lehenak jite minimalistako film laburren sorta mamitsu bat du egina. Planoen errepikapena eta muntaketa ditu izaera-ezaugarri nabariak, egilearen zentzu-estrategiak mamitzen dituztenak. Baina guri batez ere interesa-

---

5 Santos Zunzunegui, «Prólogo. El espejo aproximante», in Javier Ortiz-Echagüe (ed.), *José Val del Omar. Escritos de técnica, poética y mística*. José Val del Omar, Ediciones La Central, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Universidad de Navarra, 2010, 21. or.

tzen zaigu nola ezaugarri bitartez pasabide bat eratzen den nahas-mahas batetik ordena ulergarri bat ezartzen den arte. Ideia horretan sakontzeko, ezin aukerakoagoa da *Conceptos clave del mundo moderno* seriea, zeina oraingoz pasarte bakan batzuek osatzen baitute. Egitura formal zehatz batek ezaugarritzen ditu filmok, zuzendariak bere buruari ezartzen dizkion arau jakin batzuei men egitearen ondorioz. Film txiki horietako bakoitzaren xedea da gure garaiko kontzeptu garrantzitsuenen gakoak argitan uztea: *La oficina* (1998); *El permiso* (2001); *Digital* (2003) eta *El tránsito* (2009). Irudiak, itxuraz ausazkoak eta hutsak, *offeko* ahots batek esanahi axaleko bat erantsi ahala ordenatzen dira. Zine hori naturaren eta kulturaren arteko bitartekari geratzen da. Bestela esanda: zine horrek bere funtzio mitikoa betetzen du.

Lluís Escartín *outsidertzat* har liteke. Batez ere bere apustu estetikoagatik, aurrez aipatutakoena baino askoz errotikoagoa baita. Haren zinea are eskarmentu handiko ikusleek ere *a priori* onar dezaketenaren mugetan dabil. Josetxo Cerdánek, zinegile horretaz *Pausa* aldizkari digital dagoeneko desagertuan idatzitako artikulu aitzindari batean, zioen zentzu handiz ezen haren filmak «*amildegiaren ertzean*» daudela beti. Escartín hona ekarri badut, eta gainera aurrez aipatu ditudan zuzendariekin lotzen badut, ekarri dut haren ausardia estetikoari esker izaera unibertsala duen egitura bat ageri delako, haren filmen exotismo axalekoaz harago doana. Akabatze *zikin* horrek, «trikimailuak, baliabi-deak eta elementu diskurtsibo eta narratiboak desikasiz»<sup>6</sup> lortutakoa, hauxe adierazten du, hain zuzen ere: egilea hasierako zine-hizkuntzaren bila ari dela etengabe; Lumière anaiak baino lehenagoko zine-hizkuntzaren bila, kontzienteki arbuaiatuz kultura-erlatibismoa, eta batez ere Mendebaldeko kanon aristotelikoa. Hizkuntza mitiko baten bila.

---

6 Josetxo Cerdán, «El desaprendizaje de Lluís Escartín». Artikulua honako URL honetan aurkitu daiteke: <http://revistapausa.blogspot.es/>.



## ||| Jorge Oter

Euskal Herriko Unibertsitatearen (UPV/EHU) Ikus-entzunezko Komunikazioko lizentziaduna. Gaur egun doktoretza-tesia egiten ari da. Zenbait testu argitaratu ditu *L'Atalante* edo *BLOGS&DOCS* aldizkarietan, bai eta Zinebi dokumentalen eta film laburren nazioarteko zinemaldirako ere. Horrez gainera, *Pausa* aldizkaria koeditatu eta bertan idatzi zuen.



Jorge Oter

## Zinea hurbiletik: Escartín, Iriarte, Lacuesta eta Siminiani

*Territorios y fronteras: experiencias documentales contemporáneas (I)* (2010) udarikastaroko azken arratsaldean, jardunaldi haietan parte hartu zuten zuzendarien lau film proiektatu ziren, eta ondoren mahai-ingurua egin zen Lluís Escartín eta Elías León Siminianiarekin. Honako film hauek eman ziren: Isaki Lacuestaren *Teoría de los cuerpos* (2004), Victor Iriarteren *El mar* (2010), eta *Pene (otra historia de amor)* (2007) eta *Tabú Maná* (2009), Siminianiarena eta Escartínena, hurrenez hurren. Hartara, film horiek elkarrekin lotu ziren. Aurrez ere egina genuen hori; izan ere, egun haietan zuzendari talde bat izan genuen hizpide, elkarren auzoko eremuetan aldi berean lanean ari ziren zuzendariak. Baina orduan, beste titulu batzuk proiektatu zirenean bezala, espresuki lotu ziren elkarrekin film jakin batzuk.

Elkarrekin lotuta, banan-banan direnaz beste zerbait dira *Teoría de los cuerpos*, *El mar*, *Pene* eta *Tabú Maná*. Elkarturik, film bakoitza bada besteekin egoteak izanarazten diona ere. Hala aurkitzen ditugularik, elkarrekin egoteko arrazoi bat sumatzen diegu, eta, beraz, ildo komun bat bilatzen. Saioari jarritako izenak ere iradokitzen zuen hori: *Cuerpos*, gorputzak. Baina, orduan, zer da *Cuerpos*? *Cuerpos* lau filmen batura da, baina ez hori bakarrik, edo ez horixe zehatz-mehatz: horrez gainera, *Cuerpos* lauren arteko lotura da, erlazioa; baina, ikusten dugunez, banan-banan ziren huraxe dagoeneko ez diren lau filmen arteko lotura. Eta, hala ere, *Cuerpos*en dagoena lau film horietatik baino ez dator; *horrela* begiraturatuko film horietatik, ordea.

Isaki Lacuestaren *Teoría de los cuerpos* (2004) filmean sartzea higidura batean sartzea da. Salbu eta filmaren hasieran eta amaieran elkarren hoskide diren planoak —plano orokorrak, non ageri baita ohe bat zeinean jartzen baitira pertso-

naiak—, beste irudi guztiak ibilbide jakin baten barruan doaz, eta ibilbide hori modeloen gorputz biluzietan zehar egiten da. Irudi luke —etenik gabeko sentipena da— filmak ez diola uko egin nahi ezein ibilbide posiblei: irudiek edozein norabide har lezake; hainbat noranzkotan gurutzatzen eta aztertzen dituzte gorputzak, haiek ferekatzen ikusten ditugun eskuei oihartzun eginez bezala. Enkoadreak hain dira itxiak non erreferentziak galtzen baitira; ibilbidea, zuri-beltzaren laguntzaz, aktoreen larruazalaren gainetik egiten da —*Microscopías* dagokionez (2003)—, batzuetan hura larruazala dela jakin ezin daitekeelarik. Azken planoan egiten den itzulerak zirkulua osatuz ixten du obra; ustekabeko itzulera gerta daiteke, baina, baldin eta *Teoría de los cuerpos*en sumatu den nondik norakoa aurrerabide alde-rantzikatua bada, bi adinek bat egiten duten azken plano horrek espirala irekitzen du, bidaiari berrekiten dio, azkenetik (gaztarotik) hasierara (zahartzarora).

Itxura guztien kontra, Víctor Iriarteren *El mar* (2010) filma igerilekuez ari da... edo, besteak beste, igerilekuez ere bai. Hiru irudi mota biltzen dira han; lehena Iriarterek Gasteizko igerilekuetan hartarakoxe hartutako irudiek osatzen dute. Bestetik, filmetatik hartutako irudiak ditugu, batez ere Hollywoodeko klasikoetatik, gaiaren irizpidearen arabera: ura, bainua, itsasoa, igerilekua —alegia, Iriarte programatzen arituko litzateke bere saio pertsonal hori, eta harentzat kontu hori ez da batere berria; adibidez, Víctorrek R. W. Fassbinderrek *Der zoom: Das Bild in den Augen naherte* (2009) filmean dituen zoomak lotu zituen—. Horren bidez, egilea atzera begira jartzen da, zine-erreferenteei, baina filmaren begiradarik indartsuena barrurako begirada izango da, barne-begirada: gaia dela eta, Iriarterek bere buruari egiten dio so; bere buru haurrari. Uda eta bainua haurtzaroari eta nerabezaroari dagozkie hein batean, eta gerora berriro hartzen badira, oroimina sartzen bide da tartean, *garai hartan egiten genuen hari* erreferentzia eginez. Iriarterek tarteko titulu gisa sartzen ditu bere oroitzenak (hirugarren irudi mota), edota, haurtzarora itzuli delako seinalerik argiena, amaren soinuak lekukotza ekar dezake (hari dago eskainia bideoa), ama igerilekuko eta itsasoko pasadizoei buruz ari dela. Kontrastea gertatzen da egungo irudien —igerilekua hutsik, neguan edo gauez— eta oroitzen betearen —filmetakoak, haiek ere oroitzenak nolabait, une gogoangarriak dira beti— artean. Eta iraganbidea sentipen fisiko, zentzumenezko baten bidez egiten da maiz, eta horrek zerikusia du Iriarteren *nouvelle vague* tonuarekin.

Elías León Siminianiren *Pene (otra historia de amor)* (2007) filmak haren beste film batzuen ereduari jarraitzen dio —*Vecinos* (2005), *Los orígenes del marketing (pieza pluma sobre asuntos pesados)* (2010) edo *Conceptos clave del mundo moderno* serieko filmeenari—: estilo dinamikoa, *collage*arena, zeharkakoa, autorreflexiboa. Haren beste film batzuk bezala, *Pene* ere bizkor doa: hori da Siminianiren erakar-garritasun bat, erritmoa, planoen muntaketaren eta soinuen bidez lortua (oinarrikoa du *over* iruzkina erabiltzea). Mozketa da Siminianiren tresnarik prezia-tuena; plano horiek puzzle bateko piezak ahokatzen diren bezala itsasten ditu, baina pieza horiek benetan beregain izan daitezke: zentzu jakin eta zehatz batzuk dituzte, egileak gure begien aurrean ematen dizkienak; Siminianik irudiak sortzen ditu, beste batzuek hitzak sortzen dituzten bezala. Orduan *ulertzen ditugu* Siminianiren irudiak; unitate sendo bihurturik, pantailan inoiz ikusten ez ditugun elementuei buruzkoak izan daitezke —eta halaxe da *Penen*, hain zuzen ere—, geroago

(erritmoa sortuz) dagoeneko emana diegun esanahiaren eske berragertzen diren elementuei buruzkoak. Irudi izatera jolasten diren irudiak dira beti. Hein handi batean, hori guztia hain abiadura handian gertatu eta hala ere ulertzen bada, Siminiani ikuslearen aurrean eta harekin batera, trikimailu bat balitz bezala, egiten duelako ulertzen da.

Lluís Escartínek Polinesiar grabatu zuen *Tabú Maná* (2009). Filmaren sekuentziarik indartsueneko irudiek lehiaketa batean parte hartzen duten dantzari batzuen aldakak baizik ez dituzte enkoadratzen (beste guztia at utzirik), perkusioaren soinuaren arabera mugitzen direlarik. Behin eta berrizko sekuentzia da, sekuentzia estrukturalista. Baina, aldi berean, sekuentzia emozionala da. Emozioena konstante bat da Escartínen lanetan, errepikatu egiten baitu bestearekin aurrez aurre jartzeko une hori (lekuaren exotikotasunak berak bermatzen du aurrez aurrekoa: Mexikoko oihana *El camino de las abejasen* (1999), tuaregen basamortua *Amanar Tamasheqen* (2010), edo Ozeano Bareko uharteak), eta gizatiartasuna bilatzeko erabiltzen da. Horregatik dago berotasuna haren filmetan, horregatik dago denbora bat eta entzute bat. Horren adierazgarri da *Tabú Manáko over* ahotsa, gauza batere ez berria haren lanetan (*Texas sunrise* (2002) nabarmentzen da gehien), eta harekin batera bi pertsonaren arteko egoera intimoa agertzen da berririo (ahotsok Lluísi zuzentzen zaizkio esplizituki; horren adierazpenik beteena *Amorreko* (2011) elkarrizketakoa dateke), non nabariak baitira desberdintasunak eta ezau-garri komunak.

Berrikusirik, lau filmen artean beren arteko zerikusiarren beste arrazoi bat suma daiteke: denek *begiratzen dute* hurbiletik. Zeinek bere erara, ukipen jakin bat proposatzen dute erakutsi nahi duten horrekin —edo iradoki nahi duten horrekin; bistakoa da hori, esate baterako, *El maren* kasuan—. Iriarteren filma hurbila da bertatik bertara ari delako, intimitasunaren tarte hurbilean, errealizadorearen barne-unibertsoan. Iriartek bidaia pertsonala egiten du, bizitzak eta zineak emandako oroitzen batzuekiko nahitasunak markatua (zineak emandakoa bizitzak emandakoa da, dena den): Iriarte emozionalki dago hurbil. *Teoría de los cuerposen* materialtasun muturrekoak, berriz, hurbilpen fisikoa proposatzen du, optikoa, filmari interesatzen zaion horren aldera. Begiratzen zaion horretara hurbiltzeko keinua da, beharbada ez gehiago ikusteko asmoz, baizik eta hurbilagotik ikusteko, hain justu ere; hurbilagotik zer ikusten den ikusteko eta, hartara, jakiteko ea han baden ezer desberdinik (nolabait, Godardek *Scénario de Sauve qui peut (la vie)* (1979) obran erralentiaz dioen gauza bera adierazteko: «kamera geldia gotu, ikusteko; baina ikusteko ea ikustekorik baden»). Siminiani, besterik gabe, produkzio-prozesura hurbiltzen gaitu, guk ikusi ahala «egiten» ari den filmara igotzeko gonbidatzen gaitu: Siminiani partaide bihurtzen gaituelako hurbiltzen gaitu (nahiz eta jakin hark beti gordeko duela sekreturen bat). Eta Escartín, berriz, aurrean duenari bitartekorik gabe (ezinbestekoa den gutxieneko hori izan ezik) begiratzen diolako dago hurbil, hurbildu eta zabal begiratzen duelako. Lluís hurbil dago, bera hurbila delako, hain zuzen ere. Baina motz geratuko ginatke kontuan hartuko ez bagenu hurbiltasun horrek urrunago joatea proposa diezagukeela, eta horren adierazle argia dira Lacuestaren irudiak: larruazal horretan seinaleei erreparatzea, seinaleok sorrarazi dituzten uneetara daramaten seinaleei.





**BIGARREN PARTEA**  
**Ostertz ezezagunak**





ISAKI LACUESTA



## ||| Eulàlia Iglesias

Zinean eta ikus-entzunezkoetan espezializaturiko kazetaria. *Ikus-entzunezko formatuetako berrikuntzako* irakasle Universitat Rovira i Virgili-n (Tarragona), eta *Zinearen historiako* La Casa del Cine-n (Bartzelona). *Caimán - Cuadernos de Cine* (lehenago, *Cahiers du Cinéma*) aldizkariaren erredakzio-kontseiluko kidea da, eta beste zenbait argitalpenetan ere parte hartzen du: *Público*, *Time Out Barcelona*, *Rockdelux*, *Sensacine.com* edo *BLOGS&DOCS*, besteak beste. Gainera, talde-lanean egindako hainbat liburutan parte hartu du.



Eulàlia Iglesias

## **Bariazioak gorputz baten inguruan: identitatea eta absentzia Isaki Lacuestaren zinean**

2009ko azaroan, *Cahiers du Cinéma España* aldizkariak —orain *Caimán - Cuadernos de Cine* du izena— azala Isaki Lacuestari eskaintzea erabaki zuen, hirugarren film luzea —*Los condenados*— estreinatzen zuela-eta, baina baita *Lugares que no existen (Google Earth 1.0)* erakusketarengatik ere, beste zenbait egitasmorekin batera. Zuzendariaren izenaren azpian, «XXI. mendeko zinegile bat» ageri zen argitalpenean. Definizio horrek, tautologiko hutsa bere horretan eta, horrexegatik hain zuzen, txantxak eragiten dituena oraindik ere zinegile eta zinezaleen artean, asmo oso zehatz bat zuen: azpimarratzea ezen, beste zuzendari batzuekin ez bezala —haien filmografia ez litzateke batere aldatuko XXI. mendearen lehen hamarraldiko data izan ordez, demagun, joan den mendeko berrogeita hamarreko urteetan egina balitz—, *Cravan vs. Cravan* (2002) filmaren egilearen obra bere garaiko jokamoldeekin bat zetorrela, baina hori egoerara moldatze hutsa izan gabe.

2000. urtetik, Isaki Lacuesta (Girona, 1975) osatzen ari den corpus zinematografikoa naturaltasun osoz pasatzen da genero, formatu eta euskarri batzuetatik besteetara: haren filmografian fikziozko eta ez-fikziozko filmak dituzu, hibridazioak, museoetarako bideoinstalazioak, film laburrak, telebistarako produkzioak, lan esperimentalak, ikus-entzunezko epistolak eta DVDetako gehigarri gisa

funtzionatzeko pentsatutako tituluak. Eta pieza horiek behin ere ez dira pentsatu obra bakar izateko, zein bere konpartimentuan; aitzitik, batzuk besteekin ari dira elkarrizketan, estilo, gai eta eraginaren aldetik. Lacuestak atea ireki du atzean utzi dezagun behin betiko, batez ere kritikarien lanbidean, denok dugun inertzia hori, zine-zuzendaria aretoetan ematen diren film luzeak egiten dituenarekin berdintzekoa. Herrialde honetan, non zine-eskolek fikzioan jarduteko baino ez baitzituzten prestatzen ikasleak, Lacuesta izan da arreta modu bitxian erakartzea lortu duen zinegile bakanetako bat, nola eta dokumentaletik hurbilago zegoen lehen film luze bat eginez.

Zuzendari katalana belaunaldi jakin batekoa da; belaunaldi horrek zine-hezkuntzarik klasikoenean izan du hanka bat, Hollywoodeko filmek betetzen zituztelarik haurtzaroko telebista-saioak, edo filmoteka zuelarik pantaila komertzialetan ikusten ez zen zinea berreskuratzeke iturri bakarra; eta beste hanka, berriz, «zinefilia berria» deritzonak egin duen kanon- eta erreferente-aldaketa horretan izan du. Lacuestak berak esan zion Hilario J. Rodríguezi, elkarrizketa batean, berarentzat Iván Zulueta *Arrebato* (1979) ez zela izan inolako errebelazio edo ustekaberik. Film hori aurkitu zuenerako, bereganatuak zituen euskal herritarraren lan hartan ageri ziren elementu moderno edo abangoardistenak, Dziga Vertov, Pere Portabella edo Marguerite Duras zuzendarien bitartez. Lacuestaren filmografian bistan da nola egiten duten bat prestakuntza zinefiloak —non sartzen baitira «zuzendari handi»en kanonetik kanpo geratu ohi diren izenak; esate baterako, aipatu ditugunak, baina baita Chris Marker edo Jean Rouch ere— eta zine klasiko tradizio edo inertzia jakin batzuek. *Los pasos dobles* film luzeak, zeinak Donostiako Zinemaldiko Urrezko Maskorra irabazi baitzuen 2011n, ezin modu distiratsuagoan frogatzen du izan daitekeela erreferentzia askotarikoen unibertso bat, non harmonia ederrean bizi baitira Rouch, Claire Denis, mugaldeko *westerna*, Pier Paolo Pasolini, Hollywood klasikoko abenturazko zinea, Luis Buñuel edo Pedro Costa, besteak beste.

Isaki Lacuestaren filmografiak ihes egiten die katalogazio errazei, haren protagonistek ere biografia konbentzionalei ihes egiten dieten bezala. Haren lanetan, nabaria da zenbait pertsonaiak —batzuk mitikoak eta betiere absenteak— utzi dituzten oinatzak kartografiatzeko joera; bizi izan diren lekuetan, ezagutu dituzten pertsonengan eta haiek onartu (edo arbuiatu) dituen kulturaren utzitako arrastoa, alegia. *Cravan vs. Cravanen*, poeta boxeolariaren mamuaren atzetik dabil zuzendaria, hura ibilitako lekuetan barrena, desagertutako itsasoan; *La leyenda del tiempo* (2006), Camarón de la Isla Cadizen utzitako ondare emozionalaren arrastoa dabil, bi pertsonaia elkarrengandik ezin desberdina-goren bitartez: *cantaorra* hil zen urtean jaiotako ijitotxo, Isra, eta flamenkoaren zale porrokatu japoniarra, Makiko; *Las variaciones Markerren* (2007), aitortzen du, nolabait, Chris Markerrek beraren lanean izandako eragina; kasu honetan, ordea, gizon hori, Marker, baliteke ez existitu izana, eta halaxe esaten da filmean, baieztatzen delarik Frantzia ez dela izen hori duen inor ageri erregistro zibilean; *Soldats anònim* (2008), Espainiako gerrate zibileko hilotz batzuk, haien esanahi historikoaren arabera, lurpetik atera ala ez erabakitza daraman

prozesuari jarraitzen dio; *Los condenados* (2009), agerian jartzen ditu borroka armatuaren kontraesanak, militante batzuen hilotz mitifikatu eta armairu batean ezkutatuaren bitartez; *La noche que no acaban* (2010), gogoratzen du zer-nolako astindua eragin zuen Ava Gardnerrek Costa Bravan, garai hartan leku hura Hollywoodekin lotzen ziren ezaugarri ekonomiko, sozial eta moralen antipodetan zegoelarik. Eta *Los pasos dobles* (2011), Cravan edo Camarónen jiteko beste artista baten atzetik dabil: François Augiéras, Josetxo Cerdánen arabera Lacuestaren pertsonaia guztien ezaugarri den «primitibismo»aren adibiderik guztizkoena; primitibismo hori definitzeko abiapuntua ingurunearekiko harreman primario, trauskil, landu gabe bat litzateke, basatasunaren jatorri balizko batera itzultze bat.

*Cravan vs. Cravan* Sitgesko Zinemaldian estreinatu zenean, nahasmena sortu zuen hara bildutako kazetarien artean, eta batek baino gehiagok esan zuen dokumental faltsu bat zela. Eta oraindik ere aurkitu daiteke hori dioen kritikarik. Nahasmena ez zaio soilik egotzi behar Arthur Cravan poeta boxeolaria benetan existitu zela ez jakiteari. Lacuestak pertsonaia misterioitsu eta liluragarri horren-gana hurbiltzeko hautatu zituen formak ez ziren *biopic* dokumentaletan ohiko direnak: sekuentzia batzuetan, filmak batere arazorik gabe jotzen du, beste baliabide batzuen artean, gertaerak dramatizatuz. Haren beste film batzuek egiten duten bezala, *Cravan vs. Cravan* ere mitoaren kontzeptuari ekiten dio, ez hainbeste bereizteko ea historia ala legenda inprimatu behar den, *The Man Who Shot Liberty Banceko* (John Ford, 1962) kazetariak esango lukeenez, baizik eta pertsonaiak utzitako ondarea marrazteko. Oinatz horiek dira pertsonaia iheskorrok existitu direlako froga ziur bakarrak. Izan ere, inoiz ezin izan da ziurtatu Arthur Cravanen heriotza, itsasoan desagertu baitzen batere arrastorik utzi gabe. Hala, bada, Cravan mamu bihurtzen da, izaki ukiezin eta gorpuzgabe bat. Gorpuztik gabe ez dago hil zela frogatzerik; eta azken batean, ezta bizi izan zela ere.

Arthur Cravan hautatzea lehen film luzearen objektu-mamutzat ere modu bat da agerian uzteko norberak artea eta bizitza ulertzeko era jakin batekin dituen loturak. Lacuestak ez du hautatzen zinegile bat, baizik eta artista bakan, ohi ez bezalako bat, XX. mendeko abangoardiekin lotua. Hain zuzen ere, abangoardistek egin zioten harrerarik beroena zineari, arte moderno, garaikidea zen aldetik, zer eta diziplina zaharretarako bide berriak arakatzeko bide ematen ziena. Abangoardistek egin zuten apustu zinea antzerkiarekiko, argazkiarekiko eta literaturarekiko loturetatik askatzeko eta bere berezko hizkuntza eta gramatika zituen artea bihurtzeko. Abangoardistak izan ziren lehenak zinea arte plastikoekin hibridatzen eta ez-fikzioarekin lan egiten, noraino eta zinearen ustezko izaera ontologiko horri, hots, argazki-erregistroari, itzuri egiten ausartzeraino. Zinearen historiografia klasikoetan, beti gorde ohi da atal bat abangoardia historiko horiek aztertzeko. Gehienetan, ordea, abangoardia zinematografikoak ia jarraipenik izan ez duen gertaera historiko bat balira bezala geratzen dira, zine-hizkuntzaren arte-joeren eta are industria-joeren bilakaeran izan den salbuespen bat balira bezala. Mugimendu haiekin lotzen den edozein joera garaikide, hasi bideoklipetik eta publizitateraino, bideoartetik film labur esperi-

mentaleraino, zinetzat hartu ohi denaren albo batean geratzen da orain, ikus-entzunezko deritzon *totum revolutum* horren osagai bihurturik. *Cravan vs. Cravan* filmak zinearen historiako tradizio horri berriro heltzeko borondatea eta nahia ageri ditu, eta ez bakarrik hautaturiko protagonistaren bitartez.

Cravan artista zen, Antoni Tàpies, Miquel Barceló edo Frederic Amat bezala. Isaki Lacuestaren filmetan bada Arte Ederren alderako txera bat, ageri dena, protagonista batzuen lanbidean baino gehiago, giza gorputzen materiatasunaz, fisikotasunaz erakusten duen interes berezian. Ez da kasualitatea film laburretako baten izenburua, Évariste Galois matematikari frantses hogeitertan hilaren omenez, *Teoria dels cossos* izatea (izenburu hori du Gabriel Ferraterren poemario batek ere), eta denborak bi gorputzen azalean utzitako aztarnak arakatzea, paisaia ezezagun bat esploratzen ari balitz bezala.

Baliabide esperimental tipiko gisa, Lacuestak distantzia fokala edo enkoadrea darabiltza figurazioaren eta abstrakzioaren arteko mugaldea esploratzeko. *Zoom* batek (edo mikroskopio batetik begiratzeak) lausotsu eta ezagutezin bihur dezakete objektu jakin bat. Tresna zinematografikoek berek jartzen dute agerian errealtatearen edozein errepresentazioaren anbiguotasuna. Guk objektu lau gisa hautematen ditugunak, gainazal irregular eta menditsu ageri zaizkigu mikroskopiotik begiratuta. *Lugares que no existen (Google Earth 1.0)* filmean (2009), zoomari esker ohartzen gara ustez errealtatea erregistratzen duen tresna baten atzean —Google Earth, mundura zabalduko leiho horren atzean— ezkutatzen den fikzioaz. Hor sentitzen du Lacuestak dokumentalaren formatuari bere lekuko-funtzioa itzultzeko beharra; izan badiren baina zenbaitek mozorrotu nahi dituen errealtateen lekuko izatekoa. Distantzia doiari esker, beste mundu batzuk aurkitu daitezke; mundu honetan daudenak, hala ere.

Taxonomia zinematografiko klasikoenei itzuri egiten dien filmografia horrek, ordea, beretzako lekua aurkitzen du batzuetan pintura-generoetan. Film laburretako batzuk lan luzeagoen zirriborrotzat har litezke. Zirrimarra horiek, artearen historiak aspalditik aldarrikatzen dituenek, beren berezko balioa dute. *Cravan vs. Cravan*ek badu aurrekari bat, *Caras vs. Caras* (2000); *In Between Days*en (2009), hau da, Naomi Kawaserekin izan duen film-gutunketan, gutunetako batek *Los pasos dobles*en errodajeko egunkaria dirudi... Eta erretratuaren ideia dago *La noche que no acaban*, baina baita *Los condenados*en parte batean, zeinaren kartelean Daniel Fanego aktorearen aurpegia baita erabateko protagonista.

*Marte en la Tierra* (2007), geografia erreal bat, Huelvako Río Tinto, Marte planeta balitz bezala esploratzen da; aldiz, *Microscopíaseko* (2003) gainazal materialek zientzia-fikziozko eszenarioak dirudite. Film gehienetan, Lacuestak agerian jartzen du zinemagintza fantastikorako arrakala, noiznahi agertzen baita mundu erreala xeheki eta zehaztasunez behatuz gero. Hurbilpen horrek asko zor dio Chris Markerri, zeinak frogatu baitzuen eraiki zitekeela zientzia-fikziozko kontakizun bat argazkiekiko lanetik abiatuta ere. Baina asko zor dio, halaber, Kataluniako herririk misterioz eta elezaharrez beteena datekeenean hazi izanari: Banyolesen. Naomi Kawaseri igorritako *Correspondencias* batean, museo exotiko

bat gogoratzen du, dagoeneko desagertua zuzentasun politikoak hala aginduta, zeinak dantzan jarri baitzuen hainbat urtez Gironako probintziako eskola-umeen irudimena. Museo hura eta herri hura ezagunak dira, halaber, gorputz baten presentziari —eta orain, absentiari— esker: boskimano disekatu baten gorputza.

Alegia, Isaki Lacuestaren filmografiak berriro jartzen gaitu borondate jakin baten arrastoan: zinea artetzat du berak, eta ez du merezi apriorismo estetiko edo industrialek zinearen gaitasunak eta ahalbideak bortxaz mugatzea. Ikus-entzunezkoek gaur egun eskaintzen diguten ikusmiraren arabera, badira baldintza batzuk ariketa multidisziplinario horretarako bide ematen dutenak, onerako edo txarretarako. Batetik, zine espainiarraren industria artezten duten arauak —uler bedi zine espainiarra bere adierarik instituzionalenean— oraindik ere ez dute aukera askorik ematen film luzeak ekoizteko, parametro oso jakin batzuetan sartzen ez badira: fikzioak, fikzio hitzaren adierarik klasikoenean, edota kazetaritzarekin estu lotutako dokumentalak. Bestetik, azken urteotan eragile berriak agertu dira ikus-entzunezko produkzioan, banaketan eta emanaldietan; eragileok berdintzen saiatzen dira, edota nola edo hala betetzen behinik behin, instituzio ofizialak dituen zuloak. Ezinbesteko elementuak dira, hasi museoetatik eta zinemaldi zenbaitetaraino, baina joko kanpo geratzen hasita daude egungo krisi ekonomikoaren kudeaketa txarragatik.

Lacuestaren lanak, bestalde, agerian jartzen du zine independentearen eta zine komertzialaren arteko dikotomiaren ustela. Nahiz eta itxuraz irtenbide komertzial eskasak dituen zinegintza batean jardun, Lacuestaren lan asko enkarguz eginak dira, instituzioen, kultur, arte- eta zientzia-erakundeen eta are telebistaren enkarguz. Eta hura beti agertu da bere film luzeek betiko zine-aretoetan leku bat izan dezaten eskubidearen alde, eta ez bakarrik pantaila alternatiβοetan. Lacuesta urrun dago, bere modura, dokumentalgintzan ari diren garaikideen eratik ere, hau da, «heterodoxo» edo «generoetatik at» etiketen pean sartzen direnengandik; halakoek industriatik guztiz at eusten diete beren produkzio erei, dela *do it yourself* ildoan militante direlako, dela beste erremediorik ez dutelako, dela —gehienetan— bi arrazoiongatik. Horretan ere, Isaki Lacuesta heterodoxoa da heterodoxoen artean.



## ||| Isaki Lacuesta

Honela deskribatu izan dute Lacuesta: *zinegile guztizkoa, espainiar zinegile gazteetan etorkizun handienekoa* (Jaime Pena, Buenos Aireko Zinemaldia); eta Phaidon Press argitaletxeak *Take 100* liburuan sartu zuen, hau da, munduan etorkizuneko zinea markatuko duten ehun zinegileen artean.

Sei film luze zuzendu ditu, bai eta Urrezko Maskorra irabazi ere Donostiako Nazioarteko Zinemaldian (2011). Film luzeen zenbait gidoi ere idatzi ditu, eta *Garbo* nabarmentzen da horien artean, Edmon Rochek zuzendua. Film luzeak zuzentzeaz gainera, nabarmentzekoak dira laburrak eta museoetarako erakusketak ere.

Lacuestak zinean eta irakaskuntzan dihardu (CECCen, Pompeu Fabra Unibertsitatean eta Bartzelonako Unibertsitate Autonomoan, besteak beste), bai eta idatzizko hedabideetan ere, zineaz, musikaz eta literaturaz artikuluak idatziz.

*Caras vs. caras* 2000  
*Cravan vs. Cravan* 2001  
*Teoría de los cuerpos* 2004  
*La leyenda del tiempo* 2006  
*Soldats Anònims* 2008  
*Las variaciones Marker* 2008  
*In Between Days* 2009  
*Los condenados* 2009  
*La noche que no acaba* 2010  
*El cuaderno de barro* 2011  
*Los pasos dobles* 2011

[www.hamacaonline.net](http://www.hamacaonline.net)

Isaki Lacuesta

# Maitasun ikusezinak. Behin-behineko oharrak León Siminianiren eta V́ctor Iriarteren zineaz

## Xarma

Aspaldi ez dela, V́ctor Iriarterekin jardun nuen hizketan zineaz (autoa gidatzen zihoan hura, eta, soslaiz dagoen guztietan bezala, ezin hobeto solasean). Gogoan dut kexu zela film gutxi zirelako kantak bezalakoak: alegia, azalmintzean ditugun sentimenduez hitz egiteko gai zirenak, lelo bat bezain gogoangarriak, ezagunak, itsaskorrek ere bai, zergatik ez, baina, batez ere, egileen benetako bizitza emozionalaren berri ematen zutenak, hots, 2010aren inguruan hogeita hamar urtetik gora bete ditugunon belaunaldiarena.

Victorri eta bioi, kontuak ateratzen hasita —zenbat film gazte eta espainiar gogoratzen genituen abestiak bezalakoak—, oso gutxi zetozkigun gogora. Kontua da ateratzen zitzaigun lehen izena Elías Siminiani zela beti. Gero etorri ziren Jonás Truebaren fikzioa (*Todas las canciones hablan de mí*) eta Ion de Sosaren *True Love* film ornitorrinkoa. Baina, bidegabeko ahanzturan eta kronologietan erortzeko arriskua badugu ere, guk beti pentsatu izan dugu Siminiani izan dela gure belaunaldian maitasunaren gaia benetan jorratu duen lehen zinegilea.

Iriarte eta Siminianiren filmek badute ezaugarri ezohiko bat, *xarmagarriak* dira; aldarrikatzekoa genuke, akaso, xarma kontzeptu kritikoa. Baliteke zehazgabea iruditzea, baina egia da haren lanak oso gogoko egiten zaizkiela ikusleei. Eta baliteke egunen batean (noizbait, denbora gehiago eta tarte zabalagoa izaten dugu-

nean) galdetzeko egokiera izatea zein forma zehatzek, zein ahots-inflexiok, zein filmazio-teknikak edo muntaketa-eragiketak eragiten duten, are inoiz aurrez aurre ikusi ez dituzten ikusleen artean ere, ziurtasun hori, hots, filmok egileen oso antz handia dutelakoa, eta hala batzuk zein besteak egiaziak direlako.

### Zalantza metodikoa

Film gehienak hain daude ziur beren buruaz —edo hala baleude bezala jokatzeko dute, behinik behin—, non, huts egiten dutenean, bi aldiz egiten baitute huts. *Mapa (2012)*, aldaketa-prozesuan den pertsonaia baten egunkari lehen pertsonan kontatua, joan-etorriko bidaia sentimentala Madril eta India artean, guztiz kontrakoa da: zalantza-dantza etengabean dabilen film bat. Zalantza —kontzientzia hipergaratu bati dagokion zalantza— bere estilo bihurtu duen norbaitenak dira erritmo- eta tonu-aldaketak, hauskortasun hunkigarria.

Metodo kartesiarraren definizioak honela dio: «*Zalantza metodikoa erabiltzean, auzitan jartzen da zentzumenen balioa, baina baita arrazoimen deduktiboarena ere. Mundu fisikoak, inoren eta norberaren gorputzek, ez dute gaindituko zalantza metodikoa*». Hiztegiok sarrera hori irakurrita, nola ez pentsatu Siminiani zinearen bertute nagusia deskribatzen duela. Izan ere, hark (bere buruaren aztertzaile paranoiko kritiko bikaina izaki) sekuentzia bakoitzaren aurkia eta ifrentzua erakusten dizkigu, filmatu zuena eta filmatu nahi izan zuena, bizi izan zuena eta bizi nahi izan zuena, eta, laburbilduz, nola muntaketa tarte ezin gaindituzko horiek konpontzen eta leuntzen saia daitekeen.

Siminiani ulertzeko gako bat da haren muntatzeko era ez dela *collagearen* artearen irudira egina (askotariko materialak gainazal lauetan elkarren alboan ipintzea), baizik eta bolumenak garatzeko asmoa duela —eskulturak bezala, edo, hobeto esanda, arkitekturak bezala—: *Mapan*, ez da ez irudi ez soinu aldebakarrik; zinegileak irudi-soinuok inguratzeko gonbita egiten digu, haien ertzak behatzeko, egoera bakoitzak izan ditzakeen aldaera guztiak sumatzen has gaitezen. Azken batean, Siminiani gehien interesatzen zaiona ez da esanahi berri bat sortzea, *collagearekin* lotu ohi dugun erakoa, baizik eta arakatzea nola zentzua etengabe eraikitzen eta itxuraldatzen den, eta neurtzea noraino egokitzen zaion gertaeren errealitateari edo noraino den eraikuntza sinboliko geure nahien arabera itxuragabetu bat.

*Mapan*, protagonistaren bizi-ibilbidea haren forma zinematografikoena da aldi berean. Eleberri eta zine klasikoen «iniazio-bidaia»ren premisetatik abiatuta, Siminiani muntaketa digitalaren aukeretara egokitzen ditu. Hala, «berrabiaratze-bidaia» bat eskaintzen digu, berez, hala nola berrabiarazi ohi ditugun ordenagailuak, zerbait gaizki dabilela iruditzen zaigunean.

*Maparen* ezaugarri bereziena zera da, sekuentzia bakoitzaren aurrean jarri eta aldi berean zenbait une desberdinetatik ikusiko bagenu bezala ikusteko aukera ematen digula. Hala, uler dezakegu zer sentitzen eta pentsatzen zuen protagonistak ibaian bainatzen den neskatoa filmatzen zuen bitartean, edo mutiko jolasti batekin bidezidor batean gurutzatzen denean; eta, aldi berean, ezagutu



dezakegu plano horiei buruz gerora —dena esanahiz aldatu eta gero— egin zuen gogoeta. Errodajearen eta muntaketaren bi denborak etengabe gainjartzen dira. *Zoom* eta *Límitesen* gertatzen zen bezala —bi lan ospetsu horien bidez garatu zuen Siminianik bere estilo paranoikoaren onena—, ezinezkoa litzateke ikuslearentzat egitura hori guztia berehala eta berez ulertzea baldin eta pertsonaia sendo bat eraikiko ez balitz: protagonista sentimental hori, Siminianiren sosia gisa aurkezten zaiguna, zeinak gonbidatzen baikaitu pentsatzera nola izan gintezkeen garena baino hobek.

Uler dezazuen Siminianik eraikitzen dituen pertsonaiak noraino diren errealistak eta eraikuntza dramatikoak aldi berean, aski izango da kontatzea ezen *Límitese*ko protagonistarekin kalean gurutzatu nintzen lehen (eta azken) aldian ez nintzela ausartu ezer esatera, baina Scarlett O'Hara berberarekin topatu izan banintz bezala izan zela hura, Sol plazatik gertu eta eguneroko jantzian.

Siminiani ez da izan soilik desamodioa filmatu duen lehena gure belaunaldikoen artean. Horrez gainera, lehena izan da aurkitzen zinea hobea izan zitekeela baldin eta huts egiteko beldurra erakusten bazigun, ezkutatu ordez.

### Magia-trikimailuak

*Invisiblek* (2012) Víctor Iriartek aurrez egindako lan guztien bertuteak argitan jartzeko gaitasuna du, atzera begirako modu batean jarri ere. Batez ere, zeren eta, hain hauts gutxi harrotu dutenez, Iriartek azken hamar urteotan egin dituen film ugariak ere *Invisible* izan baitzezaketen izenburua. Hura ezagututa, ziur nago ez zukeela gaizki hartuko historian lehen zinegilea izatea zeinaren film guztiek denek izenburu bera duten; George Foremanen pare jarriko litzateke hala: George jarri zien izena bost semeei, berak azaldu izan du zergatik: «Muhammed Alik buruan hainbeste kolpe eman eta gero, pentsatu nuen hobe zela oroimena gehiegi ez zamatzea».

Baina kontua da Víctorren beste filmak ez direla *Invisible*, baizik eta *Wróćic-Volver* (2006), *Decir adiós* (2007) eta *Cinco películas breves* (2007), hirurak ere 16 mm denboragabe batean eginak; bideoak, berriz, *E-j-e-r-c-i-c-i-o-n-ú-m-e-r-o-d-o-s* (2007), *Tentativa* (2006), *El mar* (2010), eta gainera bideoarteko piezak dituela, zuzeneko ikuskizunetarako eginak, hala nola *El otro lado-Arrazen miztura* (2004) eta *Microscopio* (2003), edo Punto de Vista Zine Dokumentaleko Nazioarteko Jaialdirako sakelakoaz errodatutako film labur bat, *Apuntes para una película de espías* (2008). Azken pieza horri esker, Iriartek berretsi egin zuen askok susmatzen genuena, hots, Enrique Vila-Matasen pertsonaia bat izateko jaioa zela; Vila-Matasek *Dietario volublen* kontatu baitzuen errodaje arraro hura.

Pieza guztien artean, beharbada ikusezinena (eta hori bada zerbait esatea) *Zortzi-bederatzi: Lisabö* (2009) izango da, bi urtean errodatutako dokumental bat, S8an, Lisabö rock-bandari buruz. Film hori —kanta batena baino gehiago, binilodisko baten antza du: binilodisko bat zirtaka elektrizitate estatikoagatik— behin baino ez zen eman, baina musikariak soinu-pistak birnahastea erabaki zuten eta, eginkizun hori amaigabe luzatzen ari denez, ikusleek zain egotea beste erreme-

diorik ez dute, ea *Zortzi-bederatzi: Lisabö* noiz itzultzen den ikusgai diren gauzen mundura.

Aitortu behar dut ezen, filmografia hau idaztean eta ikusiz Iriartek zenbat pieza egin dituen hain urte gutxian, ni neu ere, nahiz eta haren lana hurbiletik jarraitu, harrিতuta geratu naizela. Gainera, zerrenda dagoeneko luze horri beste hainbat miniatura (Iriartek *minotauro* deitzen die) gehitu behar zaizkio, dozenaka; harritzeko maiztasunez eseki ohi ditu Vimeon duen kontuan, *cajaconcosadentro* izeneko ideia-laboretegi bat. *Minotauro* horiek poesia dira, egunkari pertsonal, performance, saiakera kritiko eta magia-trikimailu, eta oso zinegile berezia bihurtzen dute Iriarte, zeinaren benetako kezkek nik ezagutzen dudan beste ezein errealdadore espainiar aurrez egon gabeko lekuetara eramaten baitute. Brossak Portabellarekin egindako lanak, beharbada? Ez, haiek ez baitzuten inoiz izan astirik maitasunerako. Aurrekoek ez bezala (eta horretan bai duela beste generogabetu espainiar garaikide batzuen antza: ez da kasualitatea Madrilgo erbestean azkenik *Los Hijos*ekin batera bizitzen jarri izana pisu batean), badirudi Iriartek orri-barreneko oharren egile izateko bokazioa duela, hala nola berak gehien maite dituen idazle ezkutukoek. Eta kritikari edo saiakeragile profesionalen bat lerro hauek irakurtzen ari balitz, bertatik animatzen dut honi buruz idatz dezan: zergatik diren hain bereziak eta xarmagarriak Iriartek 2012ko urtar-rilean egin dituen zenbait pieza, *Fjuego*, *Tatuaje* eta *Acapulco*.

Nolabait, Iriarteren lanak hark *Apuntes para una película de espías*en erakusten dituen tresna horiek bezalakoak dira, erabili eta bost segundora autosuntsitzen direnak. Carpeauxen eskulturek haren margolan bikain ederren oroitzapena lausotu omen zuten, eta Iriarteren kasuan ere antzeko zerbait gertatzen da, ageri dituen nortasun publiko anitzek (idazlea, kazetaria, performer, musikari eta dantzarien lankidea, Raya Martinen argazki-zuzendaria eta muntatzailea, kanten hitzen egilea, telekinesia-aditua eta, orain, baita komikien argumentista ere). Horri zer bitxi eta erabakigarri bat gehitu behar zaio: Iriartek nahiago du bere indarrak lan berriak egiten erabili, aurrez egindako lanak mugitzen eta haiei etekina ateratzen baino. Haren lanak zirriborroak balira bezala daude eginda, obra nagusi baterako apunteak balira bezala, bere obra nagusi hori bost axola bazaio ere eta inoiz egingo ez badu ere. Hala, inori jakinarazi gabe ipini ohi ditu bideoak Vimeon, haien berri emateko inolako ahaleginik egin gabe; Internetek, lanak publikatzeko ez ezik, lanak ehorzteko ere balioko balu bezala. Izan ere, ez alferrik, Iriarte Walsarren mikrografa dezifraezinen eta Perecen enumerazio ezinezkoen ezagutzaile handia da.

Horregatik, ez naiz harritzen Googlen Iriarteren bila hasi eta agertzen den lehen argazkia polizia-fitxa batetik ateratakoa iruditzea: haren antz handirik ez duen norbait aurrez aurre, erlijio-sekta bat edo hirurogeita hamarreko urteetako taldexka anarko-xelebre bat sortzear legokeena. Argazkia ikusita, laster susmatu nuen Iriarte (beti misterioitsu, Liniersen komikietako gizon beltzez jantzia bezala) kamuflatu egin zela orduan ere, oraingoan Bigarren Mundu Gerrako espioi baten mozorropean. Teoria hori egiaztatzeke, aski izan nuen argazki hura Juan Pujol

espioi bikoitz mitikoaren argazki bakanetako batekin konparatzea; Pujolek, «Garbo» ezinenaz ezagunagoa, naziak eta aliatuak engainatu zituen. Egizue lo lasai: argazki horietako gizonekin kalean gurutzatuko bazinete, inoiz ez zenituzkete ezagutuko. Benetan ez dira halakoak.

## FuSonanbulismoa

*Invisible* maitasunaren erretratu bat da, pantaila beltz batek pautatua. Baina, Malevitxek ondo zekienez, ez dago ezer pantaila beltz baten desberdinagorik, beste pantaila beltz bat baino. Hala, Iriarteren iluntasunak ez du inolako antzik Guy Debordenarekin, zeina probokatzaileria, intelektuala eta kritikoa baitzen; bai, ordea, *Branca da neveko* Monteirorenarekin, hain amultsua bera. Pantaila iluntzen denean *Invisiblen*, soinu-harmonietan kontzentra gaitetzen gertatzen da hori, eta kontu handiagoz prestatzeko hurrengo irudiaren etorrera.

Iriartek beti filmatzen du gogokoen duena, gehien nahi duena eta gehien desiratzten duena. Haren zinean ez da erresumin-izpirik; bai, aldiz, jolasa eta ospakuntza, eta bai, haren tonurik larrienetan, dolu-nota lotsakor batzuen dardara, iraungitako edertasunagatik. *Invisiblen*, erretratatua Maite Arroitauregi txelotzaileria da; Mursego izenez ezagutzen dute musika onaren zaleek. Ikusleok hark bigarren diskoa —*Bi*— grabatu zueneko eszena zatikatu batzuk ikusten ditugu; musika artisauro-lan gisa filmatzeko moduagatik, Godarden *Hélas pour moi* gogoraz liezagukete, eta, batez ere, Jeanne Balibarren erretratu desira fisikoz bete, Pedro Costaren *Ne change rien*.

Baina iradoki dugu lehenago Iriarteren zinean garrantzia duena ez direla antzak (ez ditzagun lanik gabe utzi halako berri laburren idazleak), baizik eta berezitasunak. *Invisibleren* lehen bereizgarria sortzen den giro bitxia da, Maiteren irudien izaera errealista (plano finkoak, tripodaz filmatuak) fantasiazko zinearen tonura aldatzen denean.

*Invisiblen* aurkikuntza formal handi bat dago, eta uste dut Iriartek harekin garatu duela behin betiko bere ahotsa: literatura-testuak (pantailaren erdian bi pertsonaiaren arteko elkarrizketa laburrak gainidazten dira) eta *offeko* ahots bat, Iriarterena berarena, konbinatzen dira. Tarteka, sirenak, xuxurlak, urruneko hotsak: ez datoz bat pantailan ikusten dugun ezerekin. Bistan denez, baliabide horietako bakar bat ere ez da berria, berez (Genet, Duras, Isou), baina osagai horiek guztiek batera jarrita, ohiz kanpoko gertatzen da azkenean nola diharduten elkarrekin. Egunerokoena da ezezagunena.

Gainidatzitako testuetako batek iragartzen digu: «Maite-film bat da». Pixkanaka, ulertuz joango gara ezen, berez, desamodio baten kronika bat ari zaizkigula kontatzen zuzenean: erretratugilearen eta erretratatuaren partitzea. Ahotsak eta testuak iradokitzen dute Maite banpiroen film baterako soinu-banda ari dela grabatzen bere txeloaz; film hori ez dugu inoiz ikusiko, jakina, salbu eta onartzen badugu *Invisibleren* beraren baitan gordetzen dela. Eta zinea galdutakoari dei egiteko medium gisa desesperatuki erabiltze horretan, atzera bueltarik ez duena geldiarazi nahi horretan, hortxe ageri ditu letagin zorrotzak *Invisibleren* banpiro-kontakizunak.

Iriartek Garrelengandik ikasi zuen erretratua (genero hain funtsez zinematografiko hori, auskalo zein arrazoirengatik *westernak* edo musikalak adinako arreta inoiz jaso izan ez duena) errealista eta misteriotsua izan zitekeela aldi berean. Haren filmik onenetako batzuek (*Cinco películas* eta *Retrato de JJ Bakedano*) frogatzen zuten ezen, kamerari begira dauden pertsoneri aurretik hartutako erretratu mutuen bidez, Iriarte gai dela adierazteko nola dabiltzan desira eta adiskidantza kameraren atze-aurreen artean, batetik bestera. Bai eta iradokitzeko ere presentzia fisiko orok izozmendi sekretu bat ezkututzen duela.

Pantaila beltzen artean, Iriartek erakusten dizkigun pusketan hautsiak gai dira sentipen fisiko gogoangarriak oroitarazteko (kilkerrak, egunsentiak Sandokkan hotelean, espazioak eta biografiak berreraikitzen dituzten hotsak, Ruttmannen *Weekenden* bezala): sinestesiak, metonimiak, iraganik gabeko emakumeak, pantera-gizonak, eta Maiteren lepoko zain puztuak, kantuan ari dela. Neorealismoa eta magia.

Filmak aurrera egin ahala, banan-banan entzuten ditugu Maite zenbait tresnaz baliatuta hurrenez hurren grabatuz doan soinu-pistak: hunkigarriak dira batzuk, erromantikoak; komikoak beste batzuk, karikaturazkoak; oro har, ematen du disko desberdinetakoak direla. Azkenean baino ez dugu ulertuko, pista guztien nahastura entzutean, gai beraren parte zirela denak; ulertuko dugu soinu ustez elkarren kontrakoak, banan-banan entzunda ezin jabetu baikinaren multzoak duen batasunaz, konposizio bakar eta hunkigarri batean biltzeko asmatuak zirela. *Invisible* berdin konposatutako filma da. Esate baterako, erakusten digunean noraino diren antinaturalak musikariek hartu beharreko jarrera fisikoak, eta ikustean Maiteren eskuek atzaparrak diruditela txeloaren gainean, filma musikako proletarioez eta zinegilearen sentimendu barnekoenez mintzo zaigu batera.

*Invisible* beldurrik gabe egindako filma da, heltzen dizu eta ondoren tarte bat urruntzea eskatzen du berriz ere heldu aurretik, hala nola maitasun amaigabe, itxaropenez, etenez eta bentrilokiaz egindako horiek.

Iriartek film sonanbulua egin du. Funanbulua. Eta horrek aski behar luke herrialde honetan jarraitu beharreko zinegileen mapan koka dezagun: gutxienez, harik eta berak iskintxo egin eta aztarnarik utzi gabe desagertzea erabakitzen duen arte.







VÍCTOR IRIARTE



## || Víctor Iriarte

Kazetaritzan lizentziaduna, Pompeu Fabra Unibertsitatearen Sorkuntza Zine Dokumentaleko Masterra, Isaki Lacuestaren zuzendari-laguntzaile gisa hasi zen zinean, *Cravan vs. Cravan* (2002) film luzean. Harrezkero, hizkuntza zinematografikoa irakatsi izan du hiru ikasturtetan Montevideoko Unibertsitatean, programatzaile aritu da (Bilboko Arte Ederren Museoko Zinematekan hasi, eta Artelekun jarraitu zuen, non *Mapa* ikus-entzunezko ikerkuntzarako taldea sortu baitzuen), eta arte-sorkuntzan jardun du zenbait arlotan: ikus-entzunezkoen esperimentaziotik arlo performatibora.

*Wrócić/Volver* 2006

*Decir adiós* 2007

*Cinco películas breves* 2008

*Apuntes para una película de espías* 2008

*Zortzi-Bederatzi: Lisabö* 2009

*El mar* 2010

*Visiones* 2011

*Invisible* 2012



Víctor Iriarte

## Barruan gauzak dituen kutzak aurkezten du...

### 1.

2005. urteko apirilaren 6an, koaderno-blog bati ekin nion Interneten; *Caja con cosas dentro* zuen izena, eta han ideia hau jarri nuen praktikan: zineaz idaztea ere zinea egitea da. Koaderno hura honela hasten zen: Zero orrialdea. Gogoko dut trenez bidaia luzeak egitea eta atzerrian zinera joatea.

### 2.

Internet izan aurretik, baziren zapata-kaxak. Nik gauzak gordetzen nituen zapata-kaxa hutsetan. Zapata-kaxa bat betetzen nuenean, armairu batean sartu eta beste bat betetzen hasten nintzen. Kaxa haietan gordetzen nituen gauzak. Adibidez: zine-sarrerak, behin oparitu zidaten gaztaina ihar bat, harizko eskumuturrekoa, bi postal, neuk idatzi eta inoiz bidali ez nuen gutun bat, poker-sorta osatu gabe bat, bi erloju hautsi, iparrorratz bat, etxean sofa aldatzen genueneko oihalki batzuk, hiru argazki non zuhaitz batera igota ageri bainaiz, bobina errebelatu gabe bat, jatetxe bateko bi faktura, laban bat heldulekuan aingura bat marraztuta zuena, hiru seilu sortaldeko, 1983. urteko liburutegi-karnet bat, azal marroizko koadernotxo bat non egunkari bat idazten hasi bainintzen (egunkariak egun bakar bat iraun zuen), egunkaritik ebakitako bi argazki non bi neska igerilari ageri baitira uretara salto egitear, oskolezko paper-laban beltza non *Recuerdo de Filipinas* jartzen baitu, zilarrezko metxero bat. Adibidez.

### 3.

Ohar-koaderno baten antza izango duten filmak egitea. Kaxen antza izango duten filmak egitea.

### 4.

Zineaz idaztea zinea egitea bada, beharbada trenetarako buruz idazteak lokomotor-gidari bihurtzea du berekin. Trenen eta irudi higikarien arteko lotura. Bi fotograma jarri bata bestearen ondoan: ezkerrean, Lumière anaien bista bat, hiriko tren-geltokian; eskuinean, Buster Keaton trenbidean ibiltari.

### 5.

2005. urteko uztailaren 6an hauxe idatzi nuen:

Trenetarako bidaiak luze bat egin nuen azken aldian, Stuttgartetik abiatu nintzen, Estrasburgon geldialdia egin, eta gero Frantzia zeharkatu nuen gauetz eta neguan, Parisera iritsi arte. Egun bat igaro nuen hiri hartan, eta biharamun goizean tren hartu nuen berriro. Ordu asko eman ondoren lozorroan, irakurtzen, oharrak idazten eta bagoiko leihotik begira, azkenik Irungo mugara iritsi nintzen. Bidaiak hunkigarri eta hotz hartatik, ohar bat gorde dut koadernoan, W. G. Sebalden *Vértigo* liburuaren 197. orrialdetik hartua:

*Harrapatuta nindukan presioa ez zen arindu harik eta trenak Heidelbergeko tren-geltokian barrena ibiltzen hasi zen arte, non nasetan zen jendea hain baitzen ugaria ezen berehala bururatu baitzitzaidan desagertzeaz edo jadanik desagertuta zegoen hiri batetik ihesi zihozazela.*

### 6.

Norbera trenetan balihoa bezala egitea filmak. Errodatzea.

### 7.

Norbera iheslari bat balitz bezala egitea filmak.

### 8.

Filmak besteen filmez baliatuz egitea. Adibidez. 2007ko urriaren 11n, hauxe idatzi nuen:

Milos Formanen *Konkurs* (1963) film dokumentalaren lehen kapitulua Kolin hiriararen irudi batzuekin hasten da: kanpoaldeko parke bat; motor-lasterketa bat, non zenbait gazte parte hartzen baitute; gazte horiek haize-instrumentuak jotzen dituzte auzoko udal bandan. Ez dakit harraldi horiek igande batez errodatu ziren, baina izan liteke udaberriko txekiar igande bat. Motorzaleek prestaketak egiten dituzte, irteerara hurbiltzen dira eta martxan jartzen dituzte motorrak. Bien bitartean, parkean, gazte batzuek elkar agurtzen dute, beste batzuk hizketan ari dira, eta beste batzuk lasterketa noiz hasiko zain daude. Filmak motorzaleen eta begira dagoen jendearen irudiak tartekatzen ditu. Eta hor aurkitu nuen argazkiko neska, hiru segundo ozta-ozta iraun zuen plano batean.

Bat, bi, hiru, ja. Eta ez da berriro agertuko film osoan. Argazkiko neska beltzarrana da eta begi argiak ditu, artilezko jertsea du aldean, eta motorzaleak dauden lekura begira dago. Begiratu, irribarre egin, alde batera so jarri, gero behera, berriz ere gazteak dauden lekura, eta berriro irribarre. Eta kontraplanoan, mutil ilehori bat, jertse pikoduna eta lepo handiko alkandora jantzita, aurrera begira kontzentraturik, harik eta burua biratu arte; jendeari beha geratu, norbaiti keinu xume bat egin, eta irri txikia egiten du. Bi plano horiek muntaketa eta errepi-kapen bidez *loop* amaigabe batean batuta: huraxe izan bide zen nire lehen saioa beste batzuen filmez baliatuz film bat egiteko. Film txiki bat beste film baten barruan. Maite-film txekiar bat.

## 9.

Filmografia desordenatua 1. Ez naiz inoiz zinera joaten seriekoa:

*Película de amor checa*, 2007, Milos Formanen *Konkurs* (1963) filmaren zatiek.

## 10.

Franz Kafkaren egunkarien zati bat aldatzen dut hona. Hirugarren koadernoan, 1911ko urria:

*Gaur eskailerak ikusteak hunkitzen nau. Goizean goiz, eta ondoren zenbait aldiz, gozatu egin dut leihotik begira, nola eskaileraren harrizko karelairen hiruki formako zatia, Txekiar Zubiaren eskuinean, kaiko zabalguneraino jaisten den.*

## 11.

Eskaileren filmak egitea. Leihoen filmak egitea. Ispiluen filmak egitea.

## 12.

Filmografia desordenatua 2.

*El otro lado*, 2004, Mini DV, kolorezkoa, 45 minutu.

Behin film bat errodatu nuen ispilu-fabrika batean. Kristal gardena gainazal erre-flektante bihurtzeko prozesua erregistratu nuen, eta irudi haiek film, testu eta aitak oparitutako postal-bilduma batekin nahastu nituen. Orduan kaxa batean idatzitako oharren zati bat kopiatzen dut:

Batek makinaren automatismo erritmikoa grabatzen duenean, ezin hobeto ulertzen ditu Picabia, Duchamp eta are Marinetti bera ere. Engranajeek, gurpilek, torlojuek eta xaflek osatzen duten marrazkia erabat hipnotikoa da. Beharginak, ordea, oso lasai aurkitu nituen. Nik pentsatzen nuen egun osoz nor bere buruaren aurrean lan egiteak bazukeela zerbait metafisikotik. Baina fabrikako tabernan ispiluen lan-txandakoekin pasatu nuen aldian, ez nuen aurkitu ezer normaletik kanpo. Athleticez mintzo ziren, telebista-programez eta bizkarreko arazo bat zuela-eta baja hartuta zegoen lankide batez. Baina arrastorik ez nortasunari edo izateari buruzko zalantzenik. Hori bai, denak zeuden bizarra ondo eginda, aurkitu nituenen artean inork ez zuen bizarrik.

**13.**

Filmak egin diren lekuetara bidaiatzea. 2007ko urriaren 19an, hauxe idazten dut: Banoa. Hementxe abiatzen naiz afrikar bidaia batera. Helmuga Rabateko Cervantes Institutua da, non datorren astean zine-ziklo bat hasiko baita, zeinean nire lane-tako bat emango baitute. Hara bidean, Marraketx, Essauira eta Al Jadida bisita-tuko ditugu. Eta gure planean gorriz markatuta daude Orson Wellesek 1951n *Othello* errodatu zueneko lekuak. Desdemona, Shakespeare, Brabancio, lo egiteko zakuak, nire pasaportea Uruguai-ko sartu-irtenen zigiluekin, Carson McCullers-en liburu bat, Ander pilotu buru, Francis kopilotu, eta ni kamera-gizon erdierrusiar bat.

**14.**

Filmak egin diren lekuetara bidaiatzea eta filmak egitea. Adibidez. 2007ko irai-lean idatzitako bi zati kopia-tzen ditut:

(...) Gehien harritu ninduen izan zen konturatzea ezen, neure bizitzako hainbeste uda pasatutako leku hartatik oso gertu, zine espainiarraren film mitiko bat errodatu zela. Amak kontatua zidan inoiz inguru haietan film bat egin zutela, baina ez zekien oso ondo zer. Berak nahiago zuen gogoratu nola Carlos Menemek (Argentinako lehendakaria 1989 eta 1999 artean) beraren lagun Juanitarekin egin zuen dantzan Santo Domingo de la Calzadako ermitan, artean presidente aukeratu gabe bisitan etorri zenean Espainiara, La Rioja argentinar probintziako gobernadore zela. Unibertsitateko lehen urteak arte, ezin izan nituen zehaztu nire udetako paisaietan egindako film haren izenburua eta zuzendaria. Eta orain ohar-tzen naiz zazpi urte nituela Víctor Ericen *El Sur* (1983) errodatu zuenean Ezkaraiko kaleetan.

Herrian oraindik ere gogoan dituzte erro-daje-egunak. Gizon batek kontatzen dit Florinda Chicok aitaren egiten zuela Víctor Ericen «¡Acción!» agintzen zuen bakoitzean. Etxeari izena aldatu diote, eta orain Villa Carmen deritza. Kaioa han dago oraindik ere, goi-goian, iparra, hegoa, ekialdea eta mendebaldea seinalatzen.

**15.**

Filmografia desordenatua 3. Ez naiz inoiz zinera joaten seriekoa.

*Castillos y trompetas*, 2007, Mini DV, koloretan eta zuri-beltzean, Orson Wellesen *Othello*-ren zati batzuekin.

*El Norte*, 2007, Mini DV, koloretan. Víctor Ericeren *El Suren* zatiekin.

**16.**

Barruan gauzak dituzten beste kaxa batzuen oharrak hartzea. Oraingoan, Alain Fournier idazle frantsesaren *Meaulnes handia* (1913) eleberritik hartutako zati bat:

*Alferrik miatu nituen ez daki zenbat apalategi eta armairu, trastelekuetan mota guztietako kutxa zahar ugari ireki, batzuk oso aspaldiko gutun-sortez eta Galais*

*familiaren argazki horituez beteak, beste batzuk lore artifizialez, lumaz, jada modan ez zeuden ile-apaingarriz eta txoriz goraino. Kutxa haiei ezin zehaztuzko zimel usaina zerien, lurrin itzali bat, bat-batean oroitzapenak, penak pizten zituena nigan egun osorako, bilaketa lanak uztera behartuz.*

## 17.

Filmak egitea, argazki-albumak balira bezala.

Filmak egitea, jateko argazki-albumak balira bezala: eta Andrés Duque datorkit gogora, Andrés Duque kromoen album bat jaten bere film batean.

Film kanibalak egitea.

Banpiroen filmak egitea.

Ispiluetan islatzen ez diren filmak egitea.

## 18.

Kamerari begirako filmak egitea.

2005eko ekainean hau idazten dut Rosselliniren *Roma città aperta* (1945) filmari buruz:

Nire sekuentziarik gogokoena da. Tranbia kameraren aurretik pasatzen da, eta leihoan pausatuta dauden neskek irribarre egiten diote objektiboari. Beste bidaia-riek ere Rosselliniri begiratzen diote, eta bagoiaren atzealdean zintzilik doan haurrak agur egiten du esku ezkerrez, eta zerbait oihukatzen du. Haur hori eta neska horiek imajinatzen ditut, etxean kontatzen nola, Via Nomentanatik tranbian zihoazela, alkandora zuriko gizon batek eta haren ekipoak beren kamerez filmatu dituzten.

Pertsona horiek ikusiko ote zituzten inoiz beren buruak Erromako zine-aretoetako pantailetan?

## 19.

Filmografia desordenatua 4. Erretratuak, kamerari begiratzea.

*Cinco películas breves*, 2008, 16mm, koloretan.

*Der zoom*, 2009, Mini DV, koloretan eta zuri-beltzean, R. W. Fassbinderren filmetako zatiekin. Albert Serra zinegilearen erretratua.

*Hamaika*, 2009, S-8mm, zuri-beltzean. Jose Julian Bakedano zinegilearen erretratua. Errodajeko oharren zati bat kopiatzen dut:

– Zer egingo dut?

– Ezer ez, gelditu hor eta nik plano batzuk hartuko ditut. Erre, nahi baduzu.

Errodatzen amaitu nuenean, esan nion Jose Juliani galdera bat egin nahi niola. Nire asmoa solasean jardutea zen zenbait filmetan asko gustatu zitzaizkion irudiei buruz, gero elkarrizketan lotzeko oroitzapen haiek eta nik inpresionatu berri nuen erretratua. Halaxe iritsi ginen Orson Wellesen *The Immortal Story* (1968) filmera. Roger Coggiok jokaturako marinela hitz egin zidan Jose Julianek, eta buruz esan zuen historia hartako azken elkarrizketa (...).

## 20.

Filmak ahalik eta urrunen egitea. Uruguain, adibidez. Eta Charles Baudelairek bidaiaz egindako gogoeta bat kopiatzen dut, nire kaxetako batean jasoa:

*Uste dut ni, ez nagoen lekuan, beti egongo nintzatekeela ondo, eta aldaketaren ideia hori da neure arimarekin etengabe eztabaidatzen ditudanetako bat.*

## 21.

2003an iritsi nintzen Montevideora, udazkenean. *Wróćic (Volver)* nire lehen film luze uruguaiarraren errodaje-koadernotik, 2006ko irailean idatzitako testu batean:

Gidoiaren lehen bertsioak zioen protagonista bizikletatik erori zela neskatoa zelarik, eta orban bat zuela ezkerreko belaunean. Kontatzen nuen, halaber, zauria minbera izaten zuela euria egin behar zuen bakoitzean. Neskaren pertsonaiaren-tzako *casting*eko probetako bat izan zen aktoreei galdetzea ea orbanen bat zuten gorputzean. Egun hartan erorketaz eta zauri-jostez betetako kontakizunen bildumak bazuen Frankenstein doktoareari egindako omenaldi baten antza.

## 22.

Filmografia desordenatua 5. Bi fikzioak.

*Wróćic (Volver)*, 2006, 35mm, zuri-beltzean.

*Decir adiós*, 2007, 35mm, koloretan. 2007ko apirilaren 22an, nire ohar-koadernoan:

Muntaketa-aretoa mikroskopioz eta teleskopioz betetako gela bat bezalakoa da. Filma filmatuta dagoeneko.

## 23.

Telefonozko elkarrizketak balira bezala egin filmak: interferentziekin, ilunean, ohe gainean etzanda, beste aldean gertatzen dena imajinatuz.

Punto de Vista Nafarroako Zinema Dokumentaleko Nazioarteko Jaialditik deitu didate, Iruñetik. Sakelako telefono batez film bat egiteko gonbita egin didate. Enrique Vila-Matasi deitu diot. Gonbita egin diot, ea Bartzelonako kaleetan norbait atzetik duen pertsonaia bihurtu nahi duen. Emakume batek esaten dionean idazleari norbait atzetik duela, haren erantzuna:

– Ez kezkatu, baimena eman diot.

Baimena norbaiten atzetik ibiltzeko eta haren bizkarra eta ibiliak filmatzeko.

## 24.

Filmografia desordenatua 6.

*Apuntes para una película de espías*, 2008, MPG4, koloretan. Film hau ere erretratuen sailean sar liteke. Idazle arraro baten erretratu arraroa.

## 25.

Espioien filmak egitea.

Limoi-zukuz idaztearen jolas hura bezalako filmak egitea.

Filmak baimenik gabe egitea.  
Filmak misio sekretuak balira bezala egitea.  
Filmak plan bat duzulako itxurak eginez egitea.  
Filmei banku bati erasoko balitzaio bezala erasotzea.

## 26.

Kontatzea ezen oinez ibiltzen ikasi zenuen unea kontatzen den bezala ikasi zenuela zinea egiten. Igerilekuetan. Egunez egun. Goizean goiz jaikiz. Ohol batez. Gain-maukak jantzita. Txakur erara. Croll erara. Ahate erara. Urpean amerikar itzulia egiten jakitea. Distantzia luzeko filmak egiten jakitea. Ez itotzea.

## 27.

Beste gonbit bat.  
Filmografia desordenatua 7.  
*El mar*, 2010, Mini DV, koloretan eta zuri-beltzean, igerilekuen sekuentziak dituzten film askoren zatiekin. Gasteizko Zinemastea/Krea Zinemaldiak egunkari bat egiteko gonbita egin zidan, hiri hartan astebeteko egonaldia egin bitartean. Nik pozarren onartu nuen eskaintza, eta hiriko igerileku guztietan igeri egitea pentsatu nuen. Igeri egitea eta ura grabatzea. Igeri egitea eta neure burua grabatzea.  
Nire filmek kontakizunen gero eta antz handiagoa zuten. Zerbait kontatu ahal izatea: «Behin, hiri bateko igerileku guztietan egin nuen igeri».

## 28.

Nire film guztiak berdin hasten dira:  
cajaconcosadentro PRESENTA

## 29.

Behin, Gasteizko Artium Museoan egin nuen lo hilabetez. Lan bat prestatzen ari nintzen Artelekun (Donostian), eta Urumea ibaiak gainezka egin eta hango instalazio guztiak ito zituen. Orduan, hilabetez eta salbuespen gisa, Gasteizko Artium Museora aldatu nintzen, proiektua amaitu eta abenduan aurkeztu ahal izateko. Hilabetez, museoko areto batean lo egin nuen, Donostiako uretatik ihesi. Gogoan dut orain Isaki Lacuestak Arthur Cravanen ahotsean jartzen duen esaldi hau:

*Poeta izateko lehen baldintza igeri egiten jakitea da.*

Esaldia atzekoz aurrera jartzen dut, ea zer gertatzen den ikusteko. Eta zera gertatzen da, munduko igerileku guztiak arte-errezitaldi bihurtzen direla.

*Igeri egiten jakiteko lehen baldintza poeta izatea da.*

## 30.

Filmak pantailarik gabe, proiektziorik gabe, zuzenean, jendeari hitz eginez eta filmak kontatuz egitea.  
Niri ez kontatu pelikularik. Niri filmak kontatu.

Gauzez eta ahapeka kontatzea zerbait, entzuten duenak hobeto lo egin dezan. Norbait lokartu ez dadin kontatzea zerbait (Xerezade), bizia salbatzeko, geure buruak salbatzeko. 2011ko abenduaren 22an, ostegunarekin, hitzaldi-performance bat aurkeztu nuen Artium museoan, filmen zatiz osatua. Filmak ez ziren proiektatzen, neuk kontatzen nituen. Proiektuaren izenburua *Montevideo* zen, ordu eta erdiko iraupena zuen, eta Garbiñe Ortega zine-programatzaileak ikusi zuenean, hauxe esan zidan lehen-lehenik: «Zure film bat bezalakoa da, baina filmik gabe».

Fitxak honela aurkezten zuen lan hura:

Egon al daiteke bi lekutan aldi berean? Teletransportatu? Ikusgai eta ikusezin izan? Kaxa baten barruan desagertu eta handik milaka kilometrora agertu? Bi pertsona berdin izan bi leku desberdinetan? Beste bat izan?

Honako film hauen zatiekin: *The Fly*, *Frankenstein*, *Cat People*, *The Invisible Man*, *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, *The Adventure*, *Dracula*, *Tarzan*, *the Ape Man*, *Lost Highway* eta *The Shining*<sup>1</sup>.

### 31.

Autoerretratu-filmak egitea (ispilu-filmak berriz ere).

### 32.

Filmografia desordenatua 8. Aurrez inoiz filmatu gabeko huraxe filmatzea. Nork bere burua filmatzea.

Geure burua filmatzea.

*Hiru*, 2009, Mini DV, koloretan.

*En algún lugar de la selva*, 2009, S-8mm familiarra eta youtubeko artxiboa.

*Escenas de caza menor I*, 2009, Mini DV, koloretan.

Azken lan horri buruzko oharretatik:

Astebetez, Elías León Siminianik lehen pertsonan egindako zineari buruz jardun zuen hizketan, eguneroko zineari buruz, geure filmetan agertzeaz, hurbil duguna filmatzeaz. Gogoeta haietatik, ordura arte inoiz egin gabeko galdera bat sortu zitzaidan: zergatik nire lanetan inoiz ez da agertzen hurbilen dudana? Zergatik nire lanetan inoiz ez naiz agertzen neu? Orduan, aitaren erretratu bat egitea erabaki nuen.

### 33.

Filmak aztiak bagina bezala egitea. Agertzea eta desagertzea norberaren filmetan, zenbait pertsonaia Mélièsen filmetan agertzen eta desagertzen diren bezala: ke-bonba baten bidez.

---

<sup>1</sup> Film horiei titulu hauek jarri zaizkie gure artean eman izan direnean: *La mosca*, *Frankenstein*, *La mujer pantera*, *El hombre invisible*, *Jekyll doktorea eta Hyde jauna*, *La aventura*, *Dakula*, *Tarzán*, *el rey de la selva*, *Carretera perdida eta Distira*.



### 34.

Filmografia desordenatua 9.

*Montevideo* proiektuaren sorkuntza-prozesuaren inguruan egindako zenbait bideoz osatuta dago *Visiones*. Artelekun (Donostian), Artium Museoan (Gasteizen) eta Madrilen egindako grabazioak dira, 2011ko azken egunen eta 2012ko otsailaren artean. Piezen izenburuak:

*Caminar atrás*

*Caballo-Coco*

*Volcán*

*Teletransferirse*

*Deja-visité*

*Fjuego*

*Tatuaje*

*Acapulco*

### 35.

Utzi filmak egiteari eta rock&roll egitea.

### 36.

Edo film elektrikoak egitea.

Punto de Vista Zine Dokumentaleko Nazioarteko Jaialdiaren 2012ko edizioan, OFF sailean irudiak-erritmoak/zinegileak-musikariak lankidetzara baterako gonbitaren ondotik, Mursegorekin (Maite Arroitauregi) igo nintzen agertokira, eta 45 minutuan jardun nuen abesten. Handik aste batzuetara, Isaki Lacuestak, hura ere OFFeko musika-agertokian jarduna baitzen, hauxe idatzi zidan email batean:

*Ostiral gauean, Santiagon, neska bat hurbildu zitzaidan taberna batean, eta ez zidan esan nire filmen bat ikusi zuela, baizik eta beste hau:*

*– Orain hurrengoan Iruñean izan nintzen eta kantatzen entzun nizan.*

### 37.

Filmografia desordenatua 10. *Zortzi-Bederatzi: Lisabö* (2009), S-8mm, zuri-beltzean. Hilabete askoan, Lisabö musika-taldearekin ibili nintzen haien bira batean, eta S-8mm-ko kamerekin filmatu nituen bidaia, proba-saioak, zuzenekoak eta aldageletakoak. Nolabait, kamera nuen musika-tresna: kartutxoak bizkor jartzen saiatzen nintzen, ilunean fokatzen, agertoki-azpian arin mugitzen, esposizio mota kalkulatzeko... Filmak soinudun bertsio bat eta bertsio mutu bat ditu; bigarrena behin ikusi ahal izan zen, New Yorkeko Anthology Film Archive-n, Garbiñe Ortega eta Gonzalo de Pedrok programatuta. Isakik galdetzen didanean noiz ikusi ahal izango dugun berriro film hori, nik beti erantzuten diot: «Atzera begirakoan. Atzera begirakoan».

### 38.

Film ikusezinak egitea.

Proiektatzea.

Javier Rebollok bi gauza esaten dizkit azken puntu horri buruz:

*Víctor, filmak ikusi egin behar dira. Zure azken filmaren izenburua Invisible izan arren, filmak erakutsi egin behar dira, bestela ez da filmik.*

*Isakik hain ondo hitz egin duenez oraindik inork ikusi ez duen film horretaz, uste dut Isakik dioenaren justu kontrakoa idatzi behar zenukeela: esan oso traketsa dela, akastuna, huts egindakoa, ahula... Esan ikus daitekeena dela oso.*

### **39.**

Filmografia desordenatua 10. Film luzea.

*Invisible*, 2012, Mini DV y S-8mm, koloretan. Nazioarteko zinemaldi baterako prestatuturiko fitxa tekniko batetik:

A vampire movie. A love film. A soundtrack.

Itzultzeko elkarrizketen zerrendatik:

- Banpiroen film bat izatea nahi nuke.
- Baina ikusten al da uneren batean nola edaten duten odola?
- Ez, uste dut ezetz.
- Hortaz?
- Bakarrik daude, besterik ez. Batetik bestera dabilta, eta bakarrik daude.
- Ez da ba film triste bat izango, e?

### **40.**

Maite-filmak egitea beti.







LEÓN SIMINIANI



## ||| Josep M. Català

Ikus-entzunezko Komunikazioko katedraduna.

Bartzelonako Unibertsitate Autonomoko Komunikazio Zientzietako doktorea.

Bartzelonako Unibertsitateko Historia Moderno eta Garaikideko lizentziaduna.

Master of Arts in Film Theory Kaliforniako San Francisco State Universityn.

Saiakerako Fundesco Saria *La violación de la mirada* liburuagatik, eta Irun Hiriko

Literatura Leihaketako saiakera-saria *Elogio de la paranoia* lanagatik. Asociación

Española de Historiadores de Cine-ren saria.

*Imagen, memoria y fascinación: notas sobre el documental en España* liburuaren koeditorea da, eta honako idazlan hauen egilea: *La puesta en imágenes: conceptos de dirección cinematográfica*, *La imagen compleja*, *La forma de lo real*, *Pasión y conocimiento* y *La imagen-interfaz*. Irudiaren Estetikako eta Ikus-entzunezko

Narratibako irakasle UABn. Sorkuntza Dokumentaleko Masterreko zuzendari akademikoa. Gaur egun, UABko Komunikazio Zientzien Fakultateko dekanoa da.

Josep M. Català

# Txundituentzako gida. León Siminianiren zine ezinezkoa

*Gezurra da besteen maitasunaren duin garela.*

**Pascal**

Ikusizko estetikaren arloan originaltasunez lan egiten duen autore bakoitzak bere lurralde baten aurrean jartzen gaitu, eta, beraz, behar bezala kartografiatu behar diren paisaien aurrez aurre. Azpimarratu nahi dut ezen baieztapen horren bidez metaforaz harago joan nahi dudala, eta, literaltasun-karga handiz, lurralde eta paisaia benetakoez ari naizela, hau da, errealitatea agertzeko era berriez, zeinek errealitatearen agertoki berriak ematen baitituzte. Hori irudiekin ari gare-lako da horrela, irudiek beti jotzen baitute literaltasunera, baita metaforikoak edo alegorikoak direnean ere. Gogoratu dezagun metaforak nahita egindako keinu bati erantzuten diola gehienetan, ekintza sortzailea dela; alegoria, aldiz, ez da beti pentsamendu-ekintza baten, adierazi-nahi baten ondorio, eta oharka-beko emaitza izan daiteke. Baina, bi kasuotan, irudia literalki adierazi ohi da oinarrian, erakusten duena badela baieztatzen du, bai irudi metaforikoa denean, bai alegorikoa edo sinbolikoa denean. Beti ikusten dugu metaforak, alegoriak edo sinboloak taxututako errealitate bat, kasua kasu.

Gailu erretoriko horiek erreal dena aldatzeko darabiltzaten mekanismoak desberdinak dira; ondorioz, paisaia desberdinetara eramaten gaituzte eta desberdin aztertu behar dira. Mekanismoon artean, alegoria dateke gutxien

ezagutzen duguna, aipatu dudan gaitasun hori dela-eta, hots, automatikoki gertatzekoa, errepresentazioaren lanaren beraren ondorio gisa, eta horrek oharkabean geratzea dakarkio gehienetan. Irudiak alegorikoak dira beti; besteak beste, haien ikusgaitasuna bikoiztu egiten delako ezinbestean bektore literalaren eta figuratiboaren eraginez, horrek beti irudiak bi maila horietan behatzera behartzen baikaitu: bata bestearen korrelatu gisa. Horregatik da ezinezkoa errealismo hertsia.

Panofskyk irudien analisi ikonografikoaren metodoa garatu zuenean, zenbait mailatan banatu zuen, zeinen bitartez forma estetiko hutsaren eta formalki adierazitako edukiaren esparruak bereizi nahi baitzituen. Baina sektore misterioitsu samar bat geratu zen kanpoan; ikonologiko deitu zion hark, eta honetaz arduratzten da: *kultura-sintomen edo, oro har, sinboloen historiaz (ohartzeaz nola, baldintza historiko desberdinetan, giza gogamenaren joera funtsezko batzuk gai eta kontzeptu jakin batzuen bidez adierazi ziren)*<sup>1</sup>. Aurrerago, Roland Barthesek, antzeko sistema bat erabili zuenean Balzacen kontakizun baten azterketa estrukturalen<sup>2</sup>, errealismoa deskribatzen duten kodeen sistemaren azkenerako utzi zuen kode sinbolikoa; hark mekanismo psikoanalitikoekin lotu zuen, baina, funtsean, Panofskyk jorratutako substratu beraz ari zen. Umberto Eco ere antzeko sistema bat erabili zuen Milton Caniffen komiki bat aztertzeari ekin zionean<sup>3</sup>, eta hark ere azkenerako utzi zuen ideologiko deitu zion hondar bat, zeinak erakusten baitzuen bazela esanahi-maila bat beste kodetzek kontrolatzen ez zutena. Batera edo bestera, autore horiek guztiek diote badela hondo bikoitz bat irudietan, substratu bat ustez beregain funtzionatzen duena eta gizarte-imaginarioarekin zuzenean lotuta dagoena. Hor ditu sustraiak aipatu dudan gailu alegorikoak, eta hortik datoz mugatu nahi ditudan paisaia sintomatikoak.

Alegoria beti da presente irudietan, esan dudanez, baina bereizi beharra daukagu aukeran dituen mekanismo erretorikoak. Kontuan hartu behar dugu, halaber, ezen, hizpide dudan alegoria mota berezi honek gehienetan sintoma gisa funtzionatu arren, hala eta guztiz ere, edozein alegoria motatan bezala, irudien egileek espresuki erabil dezaketela. Efektuak, ordea, desberdinak izango dira kasu batean eta bestean.

Prozedura alegoriko klasikoa ideiak gauza bihurtzean datza, hau da, irudi bihurtzean, baina erlazioak ikusizko arlotik bertatik ezartzen direnean, aurkitzen dugun emaitza ere ikusizkoa da, baina goragoko maila batean kokatua, irudi literal edo errealistari gainjarria. Ez gara ari alegoriaren alderantzizkatze modernoaz, zeina aipatu baitzuen Benjaminek ere; hori gauzak ideia bihurtzean datza, publizitatean gertatzen den bezala; ez, mekanismo pixka bat konplexuago batez ari gara. Ikusizko alegoriak eskatzen du irudiak izaera sinbolikoa duten formazio mental bihurtzea, formazio mental irudikatutakoa berreratzen dutenak. Halaxe

---

1 Erwin Panofsky, *Estudios sobre iconología*, Alianza, Madril, 1992, 25. or.

2 Roland Barthes, *S/Z, Oeuvres complètes III*, Éditions du Seuil, Paris, 2002.

3 Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*, Lumen, Bartzelona, 1968.



beha daiteke ikusizko irudikapen bat lurralde edo paisaia gisa, irudikapen hori osatzen duten irudi literalen sinbolizaziotik datorren bilbe sinbolikoak osatutako lurralde edo paisaia gisa. Irudiak berez ez dira aldatzen, baina desberdin interpretatzen ditugu eta, beraz, formazio eta erlazio desberdinak agertzen zaizkigu haietan.

Fenomeno horren lehen korolariora da, lehen esan dudanez, errealismoa ezinezkoa dela, hots, errealitatea ezin dela birproduzitu mimetikoki erabateko gardentasunez; horregatik egin zion ongi etorria modernitateak argazkiari, ustez-eta konponduko zuela arazotzat zeukatena. Bigarren ondorioa da ezen, irudia nahikari horretatik urruntzen denean, hala nola arte abstraktuan edo sinbolikoan bertan, mekanismoa alderantzikatu egiten dela eta irudi irreal horiei alegoria errealista bat dariela, abstrakzioaren edo sinboloaren ordain bat, figurazio errealistatik irakurri beharrekoa. Nolanahi ere, irudien bikoitze bat dugu hemen, hots, hermeneutika estereoskopiko dei genezakeen zerbait, baldin eta jotzen badugu fenomeno ez dela irudien ezaugarri bat soilik, gizarte-imaginarioarekin duten loturan, baizik eta analisisirako bide bat ere adierazten duela.

Irudi-sortzaileak, errealitateaz baliatzen denean, sinbolikoki prozesatzen du eta, beraz, figuratiboki besterik den zerbait bihurtzen du. Antzaldatze hori funtsezkoa da errepresentazio-prozesu guztietan, eta hartaz ahazteak esan nahi du errepresentazioaren ikusmolde mekanizistan erortzea, hots, errepresentazioaren irudimen-faktorea ahaztea. Irudien sinbolizazio-prozesua imajinariotik iragazita gertatzen da, imajinariotik pasatu behar baitu ikusizko eraikuntza orok errealitateetik irudirako bidean, edo iruditik errealitaterakoan, hau da, objektu-forma errealetik objektu-forma estetikorara aldatzean, bai sortzaileak eta bai ikusleak prozesatzen duenean. Forma bat hautatzea bera forma hori «irudikatzea» da; erreproduzitzea, berriro irudikatzea: irudikatze-prozesu bikoitz hori gizarte-imaginarioarekin lotuta dago (objektu-formak gizarte-imaginarioan duen balioarekin eta egoerarekin), eta norbanakoaren imajinarioarekin (zeina gizarte-imaginarioaren pertsonalizazioa baita). Beraz, errepresentazio edo erreprodukzioak imajinario horien balio sinbolikoak dakartza berekin, formalki adierazita, eta erreprodukzio hutsaren «gainetik» gauzatzen ditu: erreprodukzioari, sinbolizazio hori dela medio, paisaia sinbolikoak darizkio, zeinei alegorikoki egiten baitie erreferentzia oinarrizko figurazioak, eta paisaiok ere ikuslearen begirada iragazten dute hark oinarrizko erreprodukzioa begiesten duenean.

Alegoria horiek, berez irudimenezkoak badira ere, benetan gauzatzera irits daitezke. Barrokoan, zeinarekin hainbeste lotura baititugu gaur egun, antzeko zerbait gertatzen zen: prozesu alegoriko, sinboliko eta enblematikoak alderdi alegoriko bikoitza zuen: hermeneutikoa eta figuratiboa. Gaur bezala orduan ere, mundua irekita zegoen interpretazio alegorikora, eta, horrekin batera, alegoria formalak eratzen ziren. Imajinarioaren bitartez egiten zen eta egiten da alderdi baten eta bestearen arteko lotura, nahiz eta orain esan dezakegun bi funtzioak bakar batean bil daitezkeela eta era guztietako irudiei darizkiela alderdi alegorikoak, ez bakarrik espresuki alegoriko direnei. Horrez gainera, irudi batzuetan

efektu alegorikoa, inertziaz edo egileak hala nahita, hain da indartsua non irudiari paisaia alegoriko bat gainjartzen baitzaio. Azken kasu horretan, Giuliana Bruno autore iparramerikarrak espazio epistemiko deritzenak<sup>4</sup> sortzen dira; Peter Sloterdijk-ek ere jorratu du eremu hori esferaren irudi sinbolikoari buruz egin dituen azterketetan<sup>5</sup>.

### Maitasun tragikoaren eta maitasun melodramatikoaren alegoriak

León Siminianiaren obra, ondoren azalduko dudanez, ezin egokiagoa da aztertzeko nola funtzionatzen duen orain arte deskribatzen jardun dudan ikusizko erretorika horrek. Har dezagun, adibidez, *Límites, primera persona* (2009) izenburuko film laburra.



#### 1. irudia

*Límites, primera persona* film laburreko fotograma. León Siminiani, 2009.

Amorosen disputa baten ondoko elkartzeko melodramatikoaren markoan, erlazio-espazio bat ageri da gainjarririk kameraren eta bere objektuen artean, marko beltz zabal batek adierazia, enkoadrea inguratzen baitu, eta batzuetan baita zati-banatzen ere. Bitarteko hori bazen aurrez gai beraz egindako film batean ere: *Zoom* (2006). Kameraren begiradaren bitartez adierazitako maitasun-historiak, bai eta maiteari maitalearen begirada obsesibo eta teknifikatuaren bitartez ezartzen zaion objektibazio-prozesuak ere, espazio epistemiko bat sortzen dute, aipaturiko erlazio-eremu horrek eta pantailaren partizio batek osatua, zeinak leku pribilegiatua duen kontalari baten bulkada emozionalerantzuten baitie; izan ere, kontalari horrek bere erara alda dezake kontakizuna, eta hori ez ezik, eraldatu egin dezake kontakizunaren ikusizko errepresentazioa, bere nahierara egokitzeko (1. irudia). Mekanismo erretoriko-emozional konplexu hori kontakizunaren gorputzetik at dagoen imajinario bati dagokio, eta formazio alegoriko baten bitartez gauzatzen da, zeinak azalpen-mekanismo gisa balio baitu, hots, errealtatea ikusizko eldarnio bihurtzeko gai den azalpen-mekanismo gisa. Hemen, alegoria-faktorea, zeina bestela sor eta ezkutuan geratuko baitzen, formalizatu egiten da eta errealtatea berreratzen du, forma jakin bat ematen dio, maitalearen desirarekin bat datorren forma.

4 Giuliana Bruno, *Atlas of Emotion, Journeys in Art, Architecture, and Film*, Verso, New York, 2002.

5 Peter Sloterdijk, *Esferas I, II eta III*, Siruela, Madril, 2003.

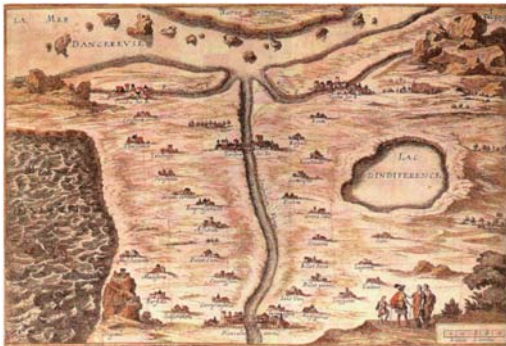
Baina alegoria ez da beti hain agerikoa filmetako irudietan. Kontua da ezen, paradoxa badirudi ere, zenbat eta errealistagoa errepresentazioa, hainbat balio alegoriko handiagoa duela, kameraren bitartekotzagatik (edo, oro har, aparatu zinematografikoagatik). Zinematografiak beti betetzen du Siminianiren labor aipatuetan hautematen dugun funtzio epistemologiko hori, nahiz eta ez beti hain modu nabarian. Ikuspegi horretatik begiratuta, zine dokumentalak oso argi ageri du bere alderdi alegorikoa, batez ere behaketazko dokumentalak, non kamerak kanpotiko lekukoa izan nahi baitu. Nahi litzatekeen kanpotikotasun horixe da, hain zuzen ere, alegoriaren presentziaren oinarria; ikusizko presentziak inguratzen du irudia eta bikoizten dio esanahia: irudiak errealtatea erre-presentatzen du (*irudikatzen* du, hain zuzen ere), baina, aldi berean, bere burua ere bai, erreal denaren enblema ideologiko gisa. Chantal Akermanen zenbait lanen enkadre zehatz eta pausatua, hasi *Sudetik* (1999) eta *La Baseraino* (2006), tartean *D'Est* (1993) edo *De l'autre côté* (2002) direla, esandako horren adibide ezin egokiagoak dira: erakusten dizkiguten irudien errealtatea alegoria bihurtu da kamera baten begiradaren bitartez; Siminianiren film laburretan bezala, baina oraingo honetan modu ezkutuagoan, kamerak bere behaketa formalizatuaren indarra proiektatzen du errealtatearen gainean, eta hartara eraldatu egiten du sinbolikoki. Enkadrea osatzen duten elementuen gainean, paisaia berri bat ageri da, enkadrearen egitura koordinatzen duena: ohartzen gara gauzen presentzia osatzen duten bektoreez, irudi-geruzen gainjartzeaz, ihes-lerroez, koloreen alternantziak, gorputzen izaera zentrifugoaz: airea bera ikusgai bihurtzen da paisaiaren gaineko berniz gisa. Elementu horiek hiperrealizatu egiten dira, eta beste paisaia bat osatzen dute, zeina alegorikoki gainjartzen baitzaio kamerak itxuraz behatu baina berez eraldatu egiten duen paisaia erreala. Irudi luke zinegileak hauxe esaten digula kamera bitarteko dela: hauek dira erakutsi nahi dizuedan mundu erreala ondoen errepresentatzen duten irudiak, irudiotan biltzen dira kontuan har ditzazuen nahi dudak faktore estetiko eta sozialak. Eta hala, mutu, irudiek historia bat osatzen dute dokumental horietan, *Límites* edo *Zoomeko* maitaleena bezain historia indartsua.

Irudi tekniko errealistaren izaera berez alegoriko hori oso ondo hautematen da Ron Muecken eskulturetan. Artista australiar horrek giza gorputzaren kopia hiperrealistak egiten ditu, batzuetan oso tamaina handikoak, beste batzuetan tamaina naturalekoak. Nolanahi ere, eskultura horien xehetasunen gehiegiak, gehiegizko errealtateak, gairitu egiten du errealtate hutsa, eta bere buruaren manifestu bihurtzen du. Errealtatea bera baino gehiago, errealtatea bere errealtate-izaera adieraziz ikusten dugu erreproduziturik haietan. Alegia, errealtate horrek, errealtate gisa agertzeko, irudimenaren fase batetik edo ideia batetik pasatu behar izan du aurrez. Baina hori ere ez da berria; izan ere, inpresio bera jasotzen du batek Zurbaranen bodegoien ezaugarri den errealtate kezkagarritik, esate baterako, Barrokoan margotua badira ere.

Alegoria errealistaren fenomeno ikus daiteke, halaber, beste alderdi batetik, Patrick Keilleren *London* (1994), *Robinson in Space* (1997) eta *Robinson in Ruins* (2010) filmetan. Film horietan, errealizadorea Londresen eta ingurumarietan

dabil, hiriko paisaian pertsonaia irudimenezko baten begirada proiektatuz, zeinaren *offeko* ahotsak, leku batzuen eta besteen aurrean, lekuon historia iruzkintzen baitu. Leku bakoitza, kamera obsesiboki estatiko baten begiradapean, errealitate agerikoak, irudimenezko pertsonaiak eta iraganeko historiak eratzten dituzten tolesen tartetik eskaintzen zaio ikusleari. Hiru bektore horien koordinazioak paisaia alegoriko bat eratzten du, zeina aldi berean espazio epistemikoa baita. Espazio horrek aukera irekitzen du hermeneutika berrituta hurbiltzeko filmara eta filmak erreferente duen errealitatera, nondik ateratzen baititu bere enblemak.

Proposamen horien eta Siminianiren aipatu laburren arteko aldea honetan datza: Siminianik kameraren berezko bulkada ikusizko erakusketa modu bihurtu duela; bere gailu alegoriko batez azpimarratu duela alegoria. Film horietan, paisaia alegorikoa errealitateari gainjartzen zaio —kasu honetan, basamortuaren figurazioari—, eta konnotazio emozionalak eransten dizkio. Kamerak keinu melodramatikoa egiten du paisaiaren gainean, kontalari autorearen begiradari dagokiona, haren aldarte emozionalari, zeina oraingoan gai baita errealitatearen forma benetan eraldatzeko.



## 2. irudia

*Carte du Pays de Tendre*,  
Madame d'Escudery, 1654.

Formulazio hain original horrek, egia esan, aspalditik ditu aitzindariak; izan ere, antzeko zerbait hauteman daiteke, beste garai batean eta beste metodo batez, mapa emozionalen<sup>6</sup> moda barrokoan; horien artean, *Carte du pays de Tendre* (samurtasunaren herrialdearen mapa) nabarmentzen da, Madame d'Escuderyk 1654an diseinatu (2. irudia). Eleberririk galant potoloen egile hark lurralde sentimental baten mapa egin zuen, kartografia emozionala gainjarriz lurralde geografiko bati. Mapa hartan, lurraldearen gorabeherak pasioekin edo emozioekin daude lotuta, halako moldez non edozein egitura topografiko emozio modu bat baita aldi berean.

Ez da gisa horretako mapa bakarra; badira beste batzuk hura bezain interesgarriak, hala nola Tristan l'Hermitte-ren *Carte du Royaume d'Amour* (Maitasunaren

<sup>6</sup> Bruno, *op. cit.*, 237. or.

erresumaren mapa) edo egile jakinik gabeko *Carte du Royaume de Coquetterie* (Koketeriaren herrialdearen mapa), aurrekoaren garaikideak biak. Charles Sorelen testu batzuek, XVII. mendearen erdi aldera argitaratuak, frogatzen dute Madeleine de Scudéry-ren maparen mugaketak ondo samar egokitzen zirela mende hartako gizarte-instituzioen parametro kontzeptualekin; idatzi horietan agerienez, zenbait maiteminduk oso serio hartzen zuten mapek kartografiatzen zituzten lurraldeak zeharkatzea; izan ere, Brunok dioenez, «Sorelek lehen pertsonan egiten duen kontaketa agerian jartzen du Samurtasunaren Erresuma handi horretako oztopoei eta betebeharrak topografikoei zien beldurra»<sup>7</sup>. Alegoriaren irakidura dugu hor; alegoriak, lurralde errealek bihurturik, biztanleen bizitza gidatzen eta baldintzatzen du, John Bunyan-ek 1678-1684an idatzitako *The Pilgrim's Progress* (Erromesaren aurrerabidea) kontakizun ezagunean gertatzen den bezala: pertsonaiek aurkitzen dituzten oztopoak, sinbolikoak ez ezik, sinbolo eta alegorien formalizazioaren ondorio dira.

Horrelako mapetan, hizpide dudak alegoria esplizitua da: lurraldean bertan, esanahi bat inskribatzen da, eta modu agerian eraldatzen du; lur-eremuaren gorabeherak paisaia emozional edo moralaren gorabehera bihurtzen dira. *Zoom* eta *Límites, primera persona* ere, alegoria agerikoa da, baina kamerak lurralde geografikoa eta dramatikoa azaltzeko modu bereziarekin dago lotuta. Bi kasuetan, alegoria ez dario irakurketa irudimenezko jakin bati; aitzitik, errealtatearen errepresentazioaren gainean egindako proiektzio irudimenezkoaren ondorioz sortzen da, eta faktore horrek errealtatea aldatzen du.

Siminianiren beste lanetan, nola ageri da alegoria? Errepresentazioa modu jakin batean begiesten denean —hots, alegoria gisa irakurtzen denean— jasaten duen toles gisa; kasu jakin batzuetan, hala ere, egileak eszenaratzearen bitartez ere sortzen ditu alegoria formalak, ikusiko dugunez. Oro har, lurralde estetiko eta emozional jakin baten mapa bat proposatzen du, kartografia mental eta sozial bati dagokiona. Irudimenezko eraketa horri, mapa emozionalen tankeran, *Txundimen-herriaren mapa* dei geniezaiokie.

Postmodernitateak gailu hermeneutiko bihurtu ditu figura erretoriko edo adierazgarriak, modu manieristan erabiltzearen poderioz, hau da, irudimenezko munduen gorputz bihurtuta: dagoeneko, figura horiek ezin dira hartu ikusteko edo adierazteko era hustzat, baizik eta aurrea hartzen diete hautemateari eta interpretazioari, eta beren ikuspegi emozional edo ideologikoa inskribatzen dute lurraldean. Paisaia moralak dira, beren forman esanahia eta, beraz, baita interpretazio-bidea bera ere inskribaturik daramaten paisaia moralak. Horregatik, formazio horien analisi hermeneutikoak bereziki zorrotza izan behar du iruzkin erredundante hutsa izango ez bada.

Erretorika postmodernoak bi aldetatik aldatu du bere polaritatea. Dagoeneko, pertsuasioa ez du xede bakar; horrez gainera, batetik igorlearen egoera emozional

---

<sup>7</sup> Jeffrey N. Peters, *Mapping discord: allegorical cartography in early modern French writing*, Rosemont Publishing & Printing Corp, Danvers, Massachusetts, 2004. 123. or.

jakin bat islatzen du, eta bestetik bere neurriko mundu bat eraikitzen (eraikitzen, adierazten baino gehiago). Orain, kontua ez da hitzaren edo irudiaren bitartez konbentzitzea, baizik eta uste sendo bat erakustea baieztapen ontologikoen bitartez: mundu posibleak erreal bihurtzen dira hala, keinu berariak erretoriko baten bidez edo erretorika teknologiko baten funtzio inkontzientearen bidez. Ikusizkoak gure kulturaren duen lehentasunari eta ikus-entzunezko teknika sofistikatuak izateari esker eraman daiteke espekulazioa errealitatearen irudira bertara.

Parodia, anbiguotasuna, paradoxa edo ironia erruz erabili izan dituzte hala artistek nola kritikariek. Orain, Siminianiren obrak txundimenaren eskualdean kokatzen gaitu. Baina ez teoriarariaren edo ikuslearen txundimenean, baizik eta txundimen ontologikoan; txundimen horrek lurralde bat eratzen du alegorikoki, egilearen eskutik zeharkatu behar dugun lurralde bat, proposatzen dizkigun kontakizunak ulertuko baditugu. Siminianik kontatzen dituen gertakarien aurrean, txundituti eta noraezean senti gaitezke, baina, horrez gainera, txundimenaren munduaren aurrez aurre jartzen gaitu hark, txundimena zertzen du, Lewis Carroll-ek absurduaren mundua zertu zuen bezala Aliceri buruzko ipuinetan.

Eta Aliceren mundu miresgarria gurea bera zen bezala —gurea bera baina ispi-luan barrena—, Siminianiren txundimenaren mundua gurea bera da, baina beste nonbaitetik ikusia. Geografo batek mapa bat egiten duenean, ikuspuntu bat eratzen ari da, eta, beraz, lurraldea ikuspegi horretatik ikustera behartzen gaitu, pentsaera jakin baten parametroak begirada batean biltzearen ondorio den ikuspegi batetik. Argi asko uzten du hori J. B. Harleyren azterketa interesgarri batek, botere-tresna ere badiren tresna geografikoei buruz: egileak dioenez, «mapa esanahi-sistema bihurtzen da, eta haren bitartez komunikatzen da, haren bitartez erreproduzitzen, esperimintatzen eta esploratzen du gizarte-ordena bat»<sup>8</sup>. Baieztapen horrek berekin dakar ezen mapa, edozein irudi bezala, beti dela alegorikoa. Gizarte-begirada bat alegorizatzen du, ez bakarrik lurralde batean gauzatzen duelako ideologia edo pentsaera jakin baten antolamendua, baizik eta hori gauzatzeko erak bistan uzten duelako zein zoko sakonak dituen mapa produzitzen duen imajinarioak.

Beraz, Siminianik proposatzen digun txundimenaren mundu horren formara, mundu hori biltzen duen begiradaren bidetik iritsi beharko dugu. Begirada horrek paisaia jakin bat hedatzen du, zeinaren parametroak ezin hobeto azal-duta baitaude egile horren aipatu bi lanetan; bitxiki simetrikoak diren lanotan. Biak dira maitasun-historiak, zeinetan maitaleak mundu desberdinetan baitaude: inguruabarrek bi kosmos desberdinetara eraman dituzte. Pertsonaia bati bestearekin zuen lotura galdu eta berreskuratu ezinak eragiten dion desesperazioa azaltzen dute filmek. Gailu tragiko bat da, beraz, modu bitxian formalizatua esposizio-egitura hieratikiko samar batez. Hieratismo horren funtzioaz jardungo dut ondoren.

---

8 J. B. Harley, *La nueva naturaleza de los mapas. Ensayos sobre la historia de la cartografía*, Fondo de Cultura Económica, México, 2005, 73. or.

## Jainko ezkutua

Steinerrek, tragediaren azkenaz hitz egiten digularik, Racineren garaian kokatzen du, hau da, tragediaren birmoldaketa neoklasikoan, zeina, bestalde, Barrokoaren hil-korrokekin nahasten baita. Haren arabera, genero antzinako hori une horretatik aurrera hasten da gainbehera, XVII. mendearen hondarrean, Corneille eta Racinerekin<sup>9</sup>. Baina ez da baztertu behar forma horren gainbehera luzean artean ere haren alderdi interesgarriak agertzeko aukera. Tragediaren gainbeheraren ondotik —eta hor datza, ene ustez, duen erakarmena—, drama burgesa etorri zen, eta hark, berriz, behera egin zuen melodrama dramaturgia hegemoniko bihurtu ahala. Tragedia une jakin batean forma sinboliko —hau da, kulturaren ardatzetako bat— bihurtu bazen, orain melodramari dagokio betekizun hori. Gaur egungo melodramak, besteak beste, formen emozionalizazioa eta emozioen formalizazioa ekarri du.

Siminianiren obra, oro har, melodramaren lurraldean barrena dabil —melodramaren adiera guztietan—, baina, horrekin batera, haren elementu batzuk posizio bitxi batean daude kokatuta lurralde horretan; posizio horrek tragedia klasikoaren azkenaldiarekin —Racineren lanetan ageri den bezala— lotzen ditu elementu horiek. Siminianiren fikziozko film laburrek —*Dos más* (2001), *Archipiélago* (2003), *Ludoterapia* (2007) eta *El premio* (2010)— eramaten gaituzte modurik zuzenenean Racineren dramaturgiara, zergatik eta haietan, Racineren obran bezala, oso tentsio ezaugarri bat ageri delako espazioaren eta emozioen artean. Starobinskik Racineren antzerkiak egindako oharrak Siminianiren laborien dramaturgiari ezar dakizkioke, ñabardurak ñabardura. Autore frantses horrek dioenez, haxe gertatzen da Racineren lanetan: «Espazio berezi bat ezartzen da, ez eszenan, baizik eta diskurtsoaren atzean; barrualde bat, ikusmenari esker eta ikusmenarentzat baino ez dena, dei egin dioten hitz-egiturez harago»<sup>10</sup>. Starobinskik hitzen atzealdean hautematen duena, Siminianiren kasuan irudien aurrean dago; izan ere, irudien diskurtsoak sortzen ditu formazio birtualak, hau da, teorialari frantsesak ostertz-lerrotzat zeukana, hizkuntzatik abiatu eta hizkuntza husten duena. Harentzat, hala ere, horrek esan nahi du aldi berean «hitzaren garaitza; izan ere, izaera eman dio itxuraz kanpoan uzten duenari: isiltasun bat, espazio bat eta giza presentziak isiltasunaren eta espazioaren bitartez harremanetan jartzen dituzten indar-lerro errealak»<sup>11</sup>. Siminianiri dagokionez, honetan datza ñabardura —eta ñabardura garrantzitsua da—: espazioa eta indar-lerroak hizkuntzari gainjartzen zaizkiola eta hizkuntza determinatzen dutela: hizkuntza isil bat dira.

Racinek XVII. mendean idatzi zuen bere antzerkia, neoklasikotzat jotzen dena, hau da, Barrokoa indar betean zegoenean. Inola ere ezin dakiok ez ikusi egin haren obran bi estilo hain kontrajarri horien artean bide den tentsioari. Errepresentazio bidetzat tragedia hautatzeak agerian jartzen du Racineren borondate

<sup>9</sup> Georges Steiner, *La muerte de la tragedia*, Siruela, Madrid, 2011.

<sup>10</sup> Jean Starobinski, *L'oeil vivant*, Gallimard, Paris, 1961, 78. or.

<sup>11</sup> Starobinski, *op. cit.* 79. or.

neoklasikoa, baina borondate hori ezin zitekeen ager giroarekin talka egin gabe, giro bat non artean ere estilo barrokoaren konplexutasunak oso indarrean baitzeuden. Lucien Goldmanek hiru autoretara mugatzen du ikuspegi tragikoa: Kant, Pascal eta Racine<sup>12</sup>. Zail egiten da Kant eta Pascal pentsalari neoklasikotzat hartzea, nahiz eta norbanakoaren askatasunaz egiten duten teorizazioa Errenazimentuan hasitako ikuspegi klasikora itzultze humanistarekin lotzen den. Baina bada zerbait desberdinik haiengan, norbanako kontzeptuaren eraketa osatzen duen ildo tradizioaletik bereizten dituen, eta zerbait horrek zerikusia du Barrokoaren birusarekin, zeinak, forma klasikoan sartzen delarik, hura desorekatzten duten tentsioak eragiten baititu.

Beharbada, irakurleak galdetuko du zergatik itzultzen garen etengabe XVII. mendera. Erantzuna da berez eramaten gaituela horretara Siminianiren lan origilaren azterketak; analogia hori behaketatik sortzen da, behaketatik eta behaketaren emaitza azaltzeko nahitik. Baina ez da doako konparazio hutsa, egile horren filmek, beren askotarikoan, tentsio bera erakusten baitigute, mende hartako autore tragikoen forma klasikoan eta barrokoan artean sentitzen zuten tentsio bera. Kontrajartze emankor hori postmodernismoaren fase helduaren ezaugarri bat da, postmodernismoa fase suntsizaile huts, neoabangoardista gainditu ondoren errealismo berri baten oinarriak jartzen hasten denean, hau da, martxan jartzen denean modernotasuna berriz pentsatzea, ordura arte iragarri besterik ez baitzen egiten hori.

Lukácsék dio tragedia sortzen dela Jainkoa agertokitik desagertu eta ikusle huts bihurtzen denean, Jainko ezkutu bihurtzen denean, Pascalen obrak ulertu nahi duena: «Jainko ezkutua, Pascalentzat, Jainko presente eta absentea da, eta ez batzuetan presente eta besteetan absentea; beti presente eta beti absentea»<sup>13</sup>. Jainkoaren eta norbanakoen arteko bereizketa bitxi hori Giordano Brunok «niaren eta kanpoko munduaren artean kontzienteki sortzen zuen distantzia»ren korrelatua da, Aby Warburgen hitzetan<sup>14</sup>; Warburgek giza zibilizazioaren ekintza funtsezkotzat du distantzia hori sortzea, leku bat sortzen baitu pentsamenduentzat<sup>15</sup>. Leku hori oraindik ez da zientziarena, zientziak edukiz hustu eta subjektua eta objektua zorrotz banatzeari ekingo baitio, lehena ezabatuz bigarrenaren mesedetan; pentsa daitezkeen erlazioen lekua da oraindik. Pentsamendu-leku bat da, hain zuzen ere pentsa daitekeelako, hau da, izan badelako eta ez delako esanahirik gabeko hutsune bat. Leku hori, Giordano Brunok XVI. mendean hondarrean zedarrtua, ikuspegi tragikoak matizatuko du, zeinak kontuan baitu bertan dela Jainko absentearen begirada. Berrito ikusten dugu hemen ikuspegi neoklasikoaren eta barrokoaren arteko tentsioa: batetik, Brunok askatutako espazio mugagabe bat; bestetik, Jainkoaren itzalaren presentzia bertan, begirada

12 Lucien Goldmann, *Le dieu caché*, Gallimard, Paris, 1959, 32. or.

13 Goldmann, *op. cit.*, 46. or.

14 Warburg, Maurizio Ghelardik aipatua in «Aby Warburg, Miroirs de faille, à Rome avec Giordano Bruno et Édouard Manet», 1928-29, *Les presses du réel, atelier l'ecarquillé*, 2011, 15. or.

15 *Ibidem*.



absentearen bitartez. Espazio barrokoa da espazio bat jainko absente baten begirada zitalaren aurrean aztoratuta dabilena.

XVII. mendea aldi barroko peto-petoa da eta, Siminianiren obraz ezer orokorrik esatekotan, esan dezakegu Barrokoaren espirituaren baliokide dela, baina Barrokoak espiritu neoklasikoaren hertsapenei aurre egiten dien unekoa. Barroko izenondoak aurreiritzi batzuk sortzen ditu oraindik ere: jotzen da zerbait barrokoa zerbait korapilatsua, gehiegizkoa eta alferrikakoa dela, baina berdin pentsa genezake konplexutasuna errepresentatzeko modu bat eskaintzen digun estilo bat dela. Ikuspegi horretatik, barroko dena ez da alferrikakoa, eta ezin da izan korapilatsua edo gehiegizkoa ere, zeren, konplexutasun bati egokitzen bazaio, beharrezkotzat jo behar baita. Zerbait beharrezkoa bada, bere funtzioari zehatz-mehatz egokitzen bazaio, esango dugu minimalista dela. Zer gertatzen da forma jakin baten funtzioa zerbait barrokoa adieraztea denean? Beraz, izan al liteke minimalismo barrokorik edo barroko minimalistik? Izan daiteke, bai, forma ondo egokitzen zaienean berez gehiegizkoa, melodramatikoa den baina bestela ezin izan daitekeen fenomenologia baten adierazpen-beharrei.

Siminianiren obra, beraz, barroko-minimalista da. Mies van der Roheren *gutxiago gehiago da* esaldi ospetsu eta maiztutik, minimalismo tipikoaren ezaugarria, gehiagoaren gutxiagora edo gutxienera pasatzen gara, hau da konplexutasunaren estilizaziora. Itxurazko kanpo-minimalismoa dugu hori, maximalismo barneko baterako sarrera bat. Hain zuzen ere, Jean Racineren munduan bezalaxe.

Racineren antzerki-lanen ezaugarri da konbinatzea: batetik, eszenaratzean mugimendurik eza, eta, bestetik, enuntziazio poetikoaren mugimendu emozional eta sintaktiko asalduzkoa. Steinerrek dioenez, «Racinerena tentsio kalkulatzeko artea da (...) altzairuzko malguki baten indar eutsia (...) indar bizia, irekiera konplexuen bitartez bideratua (...) Racine ia beti da gai ekintza tragikoaren diseinua forma klasikoaren eskakizunetara doitzeko»<sup>16</sup>.

Siminianiren fikziozko film laburretan adierazten diren pasioak triangelu esplizitu batek artikulatzen ditu beti (3. irudia). Ematen du pertsonaiak libreki ari direla, baina berez preso daude hirukiak eratzen duen irudi alegoriko horretan; hirukia hautematen dugunean, berreratu egiten da filmaren paisaia bisuala; melodramaren elementu guztiak desberdin lotzen dira une horretatik aurrera, izaera sinbolikoa hartzen dute: ateak, balkoiak, mahaiak, kaleak, taxiak, paisaia bera, eta abar, dena bihurtzen da elkarriketarako faktore edo komunikaziorako oztopo, hain zuzen ere ordena erreal ezarri batekoa izateari utzi diolako eta goragoko maila bateko egituraketa baten sinbolo bihurtu delako.

Barthesek dramaturgo frantsesaz ari dela dioenez, «soluzio tragikoaren erradikalismoa jatorrizko arazoaren sinpletasunetik dator: ez dago nahikoa leku biren-tzat. Gatazka tragikoa espazio-krisia da»<sup>17</sup>. Siminianiren kasuan, ez da biren

<sup>16</sup> Steiner, *op. cit.*, 76. or.

<sup>17</sup> Roland Barthes, *On Racine* (itzulpen ingelesa; jatorrizko frantsesa: *Sur Racine*, 1963), Performing Arts Journal Publications, New York, 1983, 26. or.



**3. irudia**  
*Dos más*,  
Siminiani, 2001



*Archipiélago*,  
Siminiani, 2003



*Ludoterapia*,  
Siminiani, 2007

arazoa, baizik eta hirurena, oinarrian. Badirudi birentzat nahikoa leku dagoela, baina hori ezinezko bihurtzen da hirugarren bat agertzen den unetik aurrera. *El premion* —hori du azken film laburra—, pertsonaia gizonetakoak, Manuelek, darabilen etxe-kamera da liskarra dakarren hirugarren hori. Pertsonaia gizonetakoak eskuetan duen kamerak tarte bat ezartzen du haren bikotekide Pilarrekin kontakizunaren lehen partean; *Límites* eta *Zoomeko* pertsonaiek ezartzen duten tartearen antzekoa, baina bi film horietan tresnari darion formalizazio alegorikora iritsi gabe. *El premion*, kameraren akzioa errealistagoa da, baina funtzio bera du. *Límites* eta *Zoomen*, egitura lineala da eta pertsonaia bat bestearen eta besteak duen ikuspegi teknikoaren mende dago, egoera horri buelta emateko

aukerarik gabe; *El premion*, berriz, eszenarioa zenbait aldiz aldatzen da eta kamerak (edo kamerek, telebistako irudiak garratzitsuak baitira kontakizunean) leku desberdinak hartzen ditu elementuak artikulatzearen bitartez eratzen den egitura alegorikoan. Pertsonaiak eta kamera elkarrekin lotzen dituen hirukia beste kontakizunak egituratzen dituena baino konplexuagoa da: etengabe ari da gigitzen, ez bakarrik ikus daitezkeen aldeetatik.

Espazioaren arazoa zaildu egiten da film labur horietan, alegoria formala kamera aldi berean presente eta absente baten ikuskizun gisa ageri delako, Pascalen Jainko ezkutua bezala. *Límites* eta *Zoomen*, kamerak eta pertsonaia kontalariak kokapen bera dute (bi ikuspegiak bat egiten dute, eta ondorioak Jainko parte-hartzaile batek berak sortutako izakiengan bere presentzia sentiarazten duenean diren bezalakoak dira); fikziozko laburren kasuan, berriz, jainko-kamera atzendu egin da bere diktadore-jarreratik, baina haren begiradak presente dirau kontakizunaren unibertsoaren gainean.

### **Espazio bat gogoetarako**

*Conceptos clave del mundo moderno* seriea osatzen duten film-saiotxoek bitartez, Siminianik amerikar ametsaren imajinarioa jarri nahi du ikusgai. *La oficina* (1998), *El permiso* (2001), *Digital* (2003) eta *El tránsito* (2009) dira orain arte garatutakoak, eta horietan bistakoa da mekanismo alegorikoa; izan ere, autoreak gaur egungo munduko elementu ezaugarrien sorta bat berrerratzeari ekiten dio, zertarako eta, haiek artikulatzen dituzten ikus-entzunezko formazioen bitartez, paisaia berri bat osa dezaten; paisaia berri bat, bide emango diguna desberdin ikusteko eta, ikuspegi berriaren bitartez, haien benetako izatea ulertzeko. Baina eragiketa horren izaera barrokoa ondoen erakusten duen faktorea ohiko paisaia errealistatik erauzitako elementu horiek duten forma enblematikoan datza. Barrokoko antzinako enblemetan bezala, planoak ideia bihurtzen dira hemen ere; baina ez dira aurrez ezarritako ideiak, kontzeptuen katalogo batetik ateratako ideiak, baizik eta berriaren berriz ikuslearen begien aurrean dizdiz egiten duten ideiak. Aro barroko enblematikan aski zen zegokion kultura-kodea ezagutzea irudiei komeni zen esanahia emateko; orain, berriz, alderantzikatu egiten da eragiketa, zeren eta, autoreak gauzak —errealitatea— ideia bihurtzearekin batera, bere onetik ateratzen baititu, kode posible guztiak hausten eta, beraz, txundimena sorrarazten. Leku zehazgabe batetik, ez-leku batetik datorren begirada baten irudikapena da; begirada horrek paisaia fantastiko bihurtzen du errealtate ezaguna.

*Vecinos* (2005) fikziozko laburrean, maneiu hori argi ageri da, pertsonaien ordeztu haiek historiak planteatzen duen egoeran —auzoko bizikideen bilera bat— erabili ohi dituzten objektuak baititugu, eta, beraz, azpian gorderik zegoen paisaia alegorikoa azaleratzen da: gorputzak ezabaturik, elkarrekin lotzen zituzten indar-lerroak geratzen dira bistan, objektuen arteko tentsioetara doiturik, objektuotan proiektatzen baita enfrentamenduen indar emozionala. Alegoria ez dago objektuek subjektuak ordezkatzeko horretan, baizik eta, subjektuak han ez direnez, haiek lotzen dituzten egitura emozionalak ikusgai gera-

tzean, orain objektuen bitartez gauzaturuta. Egia esan, labor hori errealtatearen eta fikzioaren artean erdibidean dagoen serie batekoa da: *Salto* (2006), *Extraterrestres* (2006) eta *Penerekin* (2007) batera, *Vecinosek* proposamen multzo bat osatzen du, dokumental faltsuaren —*mock-documentary*aren— eta film-saioaren artean dabilzanak. Lan horietan ageri dira argien munduari beste nonbaitetik begiratzearen ondorioak.

Beste nonbaitetiko begirada, jainko aldi berean absente eta presentearen begirada, munduaren hutsa aldi berean irekitzen eta ixten duen begirada, gailu alegoriko bihurturik ageri da berriro Siminianiren lehen film luzean (oraindik ere posprodukzio-fasean lerro hauek idazten ari naizelarik). *Los orígenes del marketing* (2011) du izenburua. Film horretan, egilearen irudia bitan banatzen da: *deus ex machina* gizonezko bat, batetik, eta, bestetik, haren ahotsak ematen dizkion argibideen arabera filma osatuz doan emakume bat. Kontakizunak Indiara egindako bidaiara erreal bat du oinarri, egileak maitasun-porrot batek eragindako ondoeza ematzeko egina. Berriro agertzen da bikote-lotura bat desegitearen gaia, egilearen gogokoenetako bat, izaera alegorikokoa bera ere, nahiz eta, hau bezalako kasu batzuetan, sustriak autobiografikoak izan. Bikote bat zenbait arrazoi dela medio banatzea errepikatu egiten da fikziozko laburretan, eta film-saioetan edo dokumental faltsuetan gertatzen den begirada-zatiketaren korrelatua da. Edota, bikotea osatzen duen korapilo emozionala hautsi eta gero, mundua ezin da berdin ikusi; edota faktore ustekabekoren batek mundua bere onetik atera, eta horrek korapilo emozionalaren haustura dakar.

*Los orígenes del marketing* (2011) filmaren egilea, fikziozkoa eta erreala, Indiara joan da bidaiara, bizitza berrosatzeko ahalegin etsian, eta itzulera esperientzia kontatzen duen filma amaitu nahi du. Beraz, aurre egiten die, eliptikoki, bere oinaze emozionalei, haren pertsonaietan ere tipikoa den keinu batez: bistan da bidaiak berez ez duela ezer konpondu; izan ere, orain ekingo dio gertaerak berrosatzeari, itzuli eta gero, orain eman nahi die forma emozioei, lortutako irudien bidez. Gure begien aurrean egiten du hori, eta zailtasunak bistakoak zaizkio egileari, haietatik bazkatzen baita batez ere kontakizuna. Hartara, bidaiaren irudi dokumentalak egile etsiaren egoera emozionalen enblema bihurtzen dira, zatikatutako bizitza konpontzen saiatzen baita. Baina hori ez du zuzenean egiten, baizik eta egile emakumezko ikusezin bati ematen dizkion aginduen bitartez. Bat bestearen atzean, tartea jartzen dira hala hariaren gune funtsezkoarekin: maitasun-arazoa. Umorea eta ironia beti daude presente Siminianiren lanetan, baina azkenean, mugiarazten dituzten gailu konplexuei dariena txundimen-sentimendu bat da.

Film honetan, Siminianiren dramaturgiaren baliabide guztiak jartzen dira lanean, eta Barrokokoarekin duen zerikusia argitzen da: subjektuaren eta kosmosaren arteko distantzia; begirada «jainkozko» bat agertzea (diegesitik kanpokoa eta barrukoa aldi berean) egilearen absentsia edo urruntzea esplizitu egiten, baina aldi berean hutsune hori kontrol-tresna bihurtzen duena; errealtateko elementuak irudi enblematiko bihurtzea, jatorrizkoak ez bezalako paisaiak osatzen

dituztenak; arrazoiaren eta emozioaren arteko tentsioa, zeinak pertsonaien arteko lotura espazialak edo eszenaren osagaiak berreratzen baititu. Horren guztiaren buruan bulkada alegorikoa dago, errealitateari botatako begirada deszentratutik sortzen den txundimenaren alegoria bat.

## Zeharka begira

Siminianiren lanen aurrean, errealitatearen eta fikzioaren arteko harremanez —harreman konplexuez— baino gehiago, bi unibertso paraleloren arteko harremanez hitz egin behar da; bata bestearen ispilu dira bi unibertsook. Beste nonbaitetiko begirada hori ez da lineala, beti ez baitago erabakitzerik nork nori edo zerk zeri begiratzen dion, eta berak sorrarazten du txundimena, eta txundimenak, berriz, bide ematen dio paisaia alegorikoari. Alegia, mundua ohikoa ez den leku batetik ikusita ageri da, eta horri urruntze bat dario, txundimen-egoera bat, baina txundimen hori ez da mugatzen ikuslearen gaineko efektu izatera; harengana iritsi aurretik, filmera itzultzen da eta filmeko mundua berreratzen du: zehar-begiradak mundu txunditutiak sortzen ditu.

Egoera horixe planteatzen du Siminianiren film laburretako batek. *Ludoterapiak*, hain zuzen ere: bi bikote etxebizitza banatan bizi dira, bata bestearen parean, kalearen bi aldeetan, eta elkar imitatzen dute. Edo, hobeto esanda, bikote batek bestea imitatzea erabakitzen du eta bi munduen bateratzea eragiten du azkenean. Kontakizuna ere simetrikoki egituratuta dago, halako moldez non, errealitatearen parte bat eratzen duten koordinatuak ezarri ditugunean —modu zentzugabeen ezarri ere—, bestea erakusten baitzaigu, haren kontrakoa. Bi erdiak atezuan geratzen dira, oreka halamoduzkoan, eta, azkenean, oreka hori desegin eta bi munduetako bakoitzari eusten zioten zutoinak desegiten dira.

Montesquieuk, *Gutun pertsiarrek* lanean (*Lettres persanes*, 1721), Pertsiatik etorritako bi bidaiariren pertsonaiak sortu zituen, filosofo bat eta haren laguntzailea, Parisera bisitan etorriak XVIII. mendearen hasieran; gutun batzuetan, kontaktzen dute zer-nolako aurkikuntzak egiten dituzten bidaia horretan Mendebaldeko kulturaz. Idazle frantziarrak, hartara, gailu bat du, zeinari esker bere garaiko errealitatea erakutsi baitezake kanpotik: hasieran, irakurleak pertsiarren begirada xaloaz barre egiteko aukera du, baina laster eteten da hori, aurkitzen duenean barrea bere buruari begira sortzen dela. Mugimendu emozional horrek txundimena sentiarazten dio, ustekabeko ezaugarriak aurkitzen dituenean ustez ezin hobeto bereganatua zuen errealitatean. Bestearen begiradak jartzen du argitan benetako errealitatea, itxuren azpian; hark azaleratzen du paisaia berri bat, desegiten den eraketaren hondakinen gainean. Jean Rouch-ek, *Petit à Petit* (1971) filmean, antzeko ariketa bat egin zuen, alderantzizko etnologiarena, berak aurrez eginak zituen dokumentalei —*Moi, un noir* (1958) eta *Jaguar* (1967)— kontrajartzen zitzaiena. Rouch-ek bere dokumentaletan gizarte afrikarraz agertu zuen begiradak behatzaile interesatuaren ohiko forma zuen gutxi gorabehera, baina, gerora, begirada hark ezkututzen zuen tranpa aurkitu zuen: kanpoan uzten zuen bestearen begirada; eta *Petit à Petit*en dekonstrukzio-ariketa bat egin zuen, *cinéma vérité*az zuen ikusmoldearen oinarritzko parametroen

dekonstrukzio-ariketa bat. Parisera negozio-kontuengatik joandako afrikar baten bisita kontatzen du, eta nolako txundimena ageri duen hark Mendebaldean aurkitzen dituen zenbait ohituraren aurrean; hartara, bi mende luze lehenago Montesquieuk egindako ariketa bera egiten du. Rouch-ek dokumentaletan Afrikari egina zion begirada zuzen, ustez gardena bere kulturari egindako zehar-begirada bihurtzen da: ikusten duguna ez da enpirismo etnografiko hutsaren ondorio, baizik eta errebelazio-prozesu bat, errealtate-aldaketa prozesu bat, ordura arte ez ikusi egin zaion bestearen begietatik pasatzean.

Siminianiren lanetan, beti ageri da bipolaritasun hori, baina ez dago argi non dagoen kokatuta bestea: irudi luke bestea errealtatearen beraren baliabide bat dela, errealtateak ezkututzen duena, haren inkontzientea. Beraz, ez gara iristen errealtatea kanpotik begiestera; errealtatearen poloetako batek darabil begirada besteen gainean, hark inposatzen du bere ikusmena, dena zapuztuz. Esate baterako, *Límites*, *Zoom* eta *Los orígenes del marketinge*ko diktadore bortitzak, jainko absenteak, bere gailuaren bitartez bere burua agertu ez ezik, bere gabeziak jartzen ditu agerian ekintzaren bitartez. Bestearen gaineko kontrola bere buruaren gaineko kontrol bihurtzen da, eta argi eta garbi erakusten du hori *Los orígenes del marketingen* egileak, behin eta berriz egiten baitu porrot kontakizuna eta kontakizunarekin batera bere bizitza antolatzeke saioetan.

Steinerrek Racinez ari dela dioenez, hark ere «Brecht bezala, ikusleen eta agertokiaren arteko foso sakontzen saiatzen da ohartuki (...) bi dramaturgoek errealtatea eta errealismoa zorrotz bereiztea eskatzen dute»<sup>18</sup>. Siminiani ere urruntze bat sortzen saiatzen da, baina lanaren fikzio-izaera espresuki baieztatuz baino gehiago, bestelako begirada bat ezarri erakusten duen errealtatearen gainean. Brecht-en urruntzea, haren lanetan, begiradak eta pentsamenduak betetzen duten espazio bat da. Pentsatzeko bidea ematen duen espazio bat baino gehiago, pentsatzen duen espazio bat da; alegorikoki pentsatzen duena.

---

18 Steiner, *op. cit.*, 74. or.





## ||| León Siminiani

Filologia Hispanikoa ikasi zuen, eta zine-zuzendaritza Columbiako Unibertsitatean, New Yorken. Fikziozko lanetan, hauek dira nabarmenenak: *Dos más* (2001), Dramarik Onena ikasleentzako EMMYetan, 2002n, eta *Ludoterapia* (2007), film laburrik onena 2007ko Europa Cineman. Ez-fikziozko kategorian, 50 saritik gora jaso ditu nazioartean. *El tránsito* (2009) da azken urteotan sari gehien jaso duten labor dokumentaletako bat. Besteak beste, Film Labor Onenaren Saria jaso zuen Malagako Festival de Cine Español-en, 2010ean; 3. saria TVEren *Versión Española* Nazioarteko Lehiaketan; eta Lehen Saria Festival de Cine de Alcalá-n (Alcine 09).

Bestalde, Siminianik esploratu izan ditu formatu hibridoak ere zenbait piezatan: *Zoomen* (2005) (filmik onenaren sarirako izendatua Notodofilmfest 05-en) edo *Límites 1ª persona* (2009) (Madrilgo Documenta 09 Zine Dokumentaleko Nazioarteko Zinemaldiaren inaugurazio-galarako hautatua); Alcalako Zinemaldiko lehen saria irabazi zuen (Alcine 09, *El tránsito*rekin ex aequo), eta *Versión Española* Laburren Lehiaketa Iberoamerikarreko Lehen Saria (TVE) 2010eko urrian, fikziozko film labor berri bat estreinatu zuen, *El premio* (2010), zeina 2012ko Goya sarietarako izendatu baitzuten fikziozko laburrik onenerako.

Gaur egun, *Mapa* amaitzen ari da, bere lehen proiektua film luzeetan, fikzioaren eta dokumentalaren arteko lana, Avalon Productions-ek, Pantalla Perdida-k eta Siminianik berak ekoitzia.

*Dos más* 2001  
*Archipiélago* 2003  
*Conceptos Clave del Mundo Moderno* 1998-2009  
*Zoom* 2005  
*Ludoterapia* 2007  
*Límites, 1ª persona* 2009  
*El premio* 2010  
*Mapa* 2012

[www.hamacaonline.net](http://www.hamacaonline.net)



León Siminiani

## Kontraesanaren poetika baterantz?

Ez da ariketa erosoia neure sorkuntza-ibilbideari begira jartzea. Nahiz eta eginahalak egin kausak eta ondorioak aurkitzeko, zer kezkek eraman ninduten beste kezka batzuetara, hizkuntza bat bilakaeran aurkitzeko, hala ere, beti dut zelatan kontraesanaren, inkoherentziaren itzala, edukia eta forma zein bere aldetik dabilzalako susmoa, neure nahiaz harago.

Eta hori, noski, ez da erosoia, zuzen-zuzen baitoa barruak agintzen didan lehen gauzaren kontra, hau da, lehen gaztaroan zinea egin nahi nuela jakin nuenean suz grabaturik geratu zitzaidan lehen aginduaren kontra: autore bihurtzea, munduaz dudak ikuspegi koherentea zinearen bitartez komunikatzea. Pentsatzen jarrita, uste dut «autore» terminoa bereizi zuenean, *Nouvelle Vague*ak amets bat landatu zuela nigan, bai, baina baita trauma bat ere.

Ni beti izan naiz oso eskemazalea, estrukturalista.  
Susmoa dut orain desikastea tokatzen zaidala...

Egia esan, aspalditik dut horrelako zerbaiten susmoa, nahiz eta urteetan beste aldera begiratu dudak. Adibidez, beti liluratu izan naute Cassavetesek eta hasierako Rossellinik. Horixe zen gehien miresten nuen zinea, horixe egin nahi nuen: zine zuzena, porotsua, errealtateari itsatsia, ia erretorikarik gabea... baina niri ateratzen zitzaidana gutziz kontrakoa zen: urruna, landua, oso mentala.

Barne-errebeldia handiz, eta gaur egun oraindik ere sentitu ohi dut hori tarteka, onartuz joan nintzen norberak ez dituela filmak hautatzen, filmek hautatzen

dutela norbera: **norberak ez du nahi duen zinea egiten, ahal duena baizik**. Eta hori ez diot etsipenez, amore ematea balitz bezala; aurkikuntza gisa baizik, onartuz: «Norberaren film-irrika» aurkitzea eta onartzea, nahiaz eta hautespenaz harago dagoen zerbait, norberaren izaera bezala, estiloez eta modez harago. Niretzat, zuzendari-lana irrika hori bilatzea eta irtenbide bat ematea da.

«Irrika» horren bilaketa etengabeko prozesua da; izan ere, denok aldatzen gara pertsona gisa, nahi eta nahi ez, eta geure baitan daramagun zinea ere aldatu egiten da.

Gehitu behar dut ezen, lerro hauetan agerian geratuko denez, bilaketa hori badaezpadako bidea dela, zalantza josia, segurtasun faltaz, kontraesanez, non ziurtasunek ez baitute luze irauten. Hala ere, onerako edo txarrerako, bide hori aukeratu dut nik; lau alderdiren inguruan dabilkeen bide bat:

## 1. Fikzioarekiko lotura

Ni fikziotik nator. Fikzioari esker harrapatu ninduen zineak, eta Columbia Universityko zine-eskolan ikasi nuen, narrazio iparramerikar klasikoaren eskola kanonikoetako batean. Columbian gogoko zuten esatea *story* zela haien filosofia; alegia, zinea historiak kontatzeko bitartekotzat zeukaten. Eta horren mende jartzen zen guztia: gidoia, aktoreen zuzendaritza eta eszenaratzea. Prestakuntzaren ondoren, urteak eman nituen fikzioan lanean, zenbait formatutan. Beraz, bidezko deritzot bertatik argitzeari ezen ni ez naizela inola ere dokumentaletan aditua, hori bada ere hemen bildu gaituen gaia.

Gertatzen da, ordea, ezen, zuzentzen hasi nintzenetik, ohartu nintzela fikzioarekin dudan lotura uste nuena baino dezentez konplexuagoa dela. Ikusle gisa, zine klasikoak liluratzen ninduen, eta, oro har, eszenaratzeen zineak; zuzendari gisa, ordea, zerbait ez zebilen behar bezala.

Niretzat, fikzioak esan nahi zuen *egitura ikusezina izatea eta zine-tresna guztiak funtzio narratiboaren mende jartzea*. Bada zerbait historiak kontatze honetan, egiten nuen neure artean, zineari bere ahal osoa garatzea galarazten diona hizkuntza gisa, sentipen, forma eta ideien eroale gisa...

Gainera, kontatzen ari nintzenetik pixka bat bereizteko beharra sentitzen nuen. Enkoadrearen ideia, zuhaitzak baino gehiago basoa ikustekoa, oso garrantzitsua zen niretzat. Brecht-en *urruntze* kontzeptuak, niri Columbian irakatsi zidatenaren guztiz beste muturrean egonik ere, bazuen zerbait bide ematea eskatzen zidana. Beharbada horrexegatik izan dut gogoko txikitatik zineko azken ilaretan esertzea.

Hala, bada, hasten nintzen historia bat egiten, fikziozko labur bat, eta erosoago nengoen pertsonaiez eta haien ingurukoez pentsatuz eta iruzkinduz, kontalari ikusezinarena eginez baino gehiago; erosoago, haiek historiaz jabetu eta nahierara eraman zezaten utziz. Jakina, niretzat akatsa zen joera hori, ikasitako dogmatik desbideratzea. Nire baitan zerbait oldartzen zen fikzio dramatikoaren urrezko arauaren kontra: *show, don't tell* (erakutsi, ez esan).

Beraz, erresumin halako bat hasi zitzaidan fikzio klasikoaren kontra, batetik miretsi egiten bainuen, eta bestetik irentzaile sentitzen. Ondorioz, nire fikzioek gero eta gutxiago zuten fikziotik: han desagertu ziren aktoreak, MRIaren («modo de representación institucional» delakoaren) arabera planifikazioa, eszenaratzeara... *offeko* ahotsa sartu zen pixkanaka, muntaketa ikusezin izateari utzi eta intelektual bihurtu zen, ideiena, proposamenena, edo dena delakoa...

Ni ez naiz aditua dokumentaletan, eta ez dagokit niri esatea ea *Zoom* (2007) edo *Vecinos* (2007) piezak fikzioaren ala ez-fikzioaren barruan sartzen diren. Gauza bat dut argi: gaur egun, oraindik ere badut bokazio narratibo nabarmen bat, fikzioarekin zerikusia duena. Bokazio narratibo esatean, esan nahi dut ikuslearen interesari eutsi nahia, ikuslearen eta filmaren arteko zilbor-hestea hautsi ez dadin zaintzea, oso hauskorra iruditu baitzait beti hari hori. Nik kontalaritzat dut neure burua, eta halaxe jarduten dut. Egiten dudana atezuan jartzen saiatzen naiz, nola eta **eszenaratze baten bilaketa ezinezkoaren** bidez: bistan da *Zoomen*, esate baterako, ez dagoela aktorerik, ezta espazioaren gaineko interbentziorik ere kameraren edo argiaren bitartez. Testuaren eta irudiaren arteko loturak baizik ez du artikulatzen aurrean dugun zine hau. Alde horretatik, eszenaratzeari pentsatzea ameskeria iruditzen zait: ezinezko bilaketa. Billy Wilderrek bere oroitzen kontatzen duenez, sekuentzia batean trabatzen zenean hauxe galdeztzen omen zuen: «Nola egingo luke hau Lubitschek?». Gustatu zitzaidan formula hori, eta neuretzat hartu nuen. Hala, ez-fikzioan sartzen hasi nintzenean, galdeztzen nuen: «Nola egingo nuke hau fikzioa balitz?». Eragiketa horren ondorioz, piezak fikzioaren arrastoz-edo hasi ziren betetzen, halaxe imajinatzen ditut behintzat nik. Fikzioa desagertutako narrazio modu bat balitz bezala, eta zinea halakoa zen garaiko arrastoak, fosilak, inskripzioak geratu izan balira bezala...

Pieza gehiago egin ahala, fikzioaren tresna, fosil gehiago joan ziren agertuz. Adibidez, zaletzen hasi nintzen **historia baten alboko gauzeekin** lan egitera, prestakuntza-tresna hutsak izan ohi diren elementuekin. *Penen* (2007), pertsonaien aurrekariak bihurtzen dira proposamenaren eduki: nolabait, hitzaurreak zertzen du obra. *Vecinosen* (2005), atrezzoak pertsonaiak ordezkatzeko dituzte, literalki ordezkatu ere, eta hortik psikologia-miaketa halamoduzko bat sortzen da, aulki talde baten inguruan egina.

Hutsean egindako kamera-mugimenduak han ez dauden aurpegiak atzetik, ikusten ez diren ekintzak, narrazioaren laguntzaile izateak protagonista izatera pasatzen diren objektuak, jolasaren nozioa, film-jostailuarena..., niretzat horiek denak *fikzioaren arrastoak* dira, eta horien bidez saiatzen naiz tenkatzen nire lan ez-fikziozkoa...

## 2. Kontrola

*Conceptos Clave del Mundo Moderno* serieko *Intro* piezaren adierazitako arrazoiez harago, uste dut proiektu horren zentzu sakona **kontrol** irudipena dela. Esparru zinematografiko bat eraiki nahi nuen, txikia izanik ere neuk kontrolatuko nuena; esparru egitura aldetik ordenatu, logiko eta ukaezin bat. 1998an seriea abian

jarri nuenean, New Yorken bizi nintzen, eta liluratuta nindukan Mies van der Roheren Seagram eraikinak. Nik orduan ez nekien Seagram building hura nazioarteko estiloaren adierazgarririk behinena zenik, hiri modernoaren paisaia marraztu zuen eskolakoa; ez nuen Mies van der Rohe sortzailearen «gutxiago gehiago da» esaldiaren berri<sup>1</sup>; ez nuen ezagutzen arkitekto hark minimalismo estrukturalarekin eta objektibotasunarekin zuen konpromisoa arkitektura modernoaren arazoari erantzuteko; ez nekien eraikin hura etxe-orratz modernoaren kanona izan zenik urte askoan.

Nekien bakarra, bizitzak eta zineak abailduta nengoela; banekien ez nekiela nondik jo, eta sentitu beharra nuela nonbaitetik has nintekeela mundua kontrolatzen, neure mundua. Eta horixe sentiarazten zidan Seagram building hark: kontrola...

Eraikin hura subkontzienteko lekuren batean kokatu zitzaidan, eta leku hartatik sortu bide zen *La oficina* eta, ondorioz, *Conceptos Clave del Mundo Moderno* serie mikrodokumentala... sorkuntzagune urratu gabea, esparru bat non ni neu izan baininteekeen egiten nuen zinean: neure esparrua, kontrolatua eta objektiboa. Hortik dator seriean enkoadre formala hain zorrotza izatea, hortik neure buruari ezarritako hainbeste arau, tonu itxuraz objektiboa, egitura beste edozein arrazoiren gainetik, motiboen errepikapena... Kredo formal bat asmatu nuen, eta uko egin nion sorkuntza-askatasunari kontrola neuk nuela sentitzearen truke. Eta hala, konturatu gabe, zine-saiakeraren lurraldean barrenduz joan nintzen; tira, ez gaitezen kriskitinka hasi: zine-mikrosaiakeraren lurraldean...

Bestetik, ariketa hark bazuen autoengainutik ere. Nik oso ondo nekien ez nintzela ari kea asmatzen; banekien zinearen tradizio oso bat zegoela norabide hartan. Baina abantaila bat nuen: ez nuen ezagutzen. Hainbeste urte pasatu nituen fikziozko zine klasikoan arreta jarrita, non *niretzat* ez-fikziozko zine hura —zeinak, besteak beste, inpunitate osoz erabiltzen baitzuen «*offeko* ahots» beti susmagarria— lurralde urratu gabea baitzen. Alegia, babes ninteekeen «basati on» bat banintz bezala, has ninteekeen zinea sen hutsez egiten, besteek egindako lanak azpira nintzan utzi gabe: neuk kontrola nezakeen...

Fikziozko zinearen tradizioa ezagutzen nuen, bai, ezagutzen nuenez... Egia esan, egundoko zama zen *niretzat*: nik «filmotekaren pisua» deitzen diot. Orson Wellesek kontaktzen du ezen, antzerkitik zinerako pausoa eman zuenean, haren eragin nagusiak John Ford, John Ford eta John Ford izan zirela. Paul Thomas Andersonek kontaktzen du ezen, *Boogie Nights* egin aurretik, buruz ikasi zituela *Goodfellaseko* kamera-mugimendu guztiak. Bada, niri ez zitzaidan halakorik gertatzen miresten nuen zinearekin; inspirazio-iturri izan ordez, zama ezin astu-nagoa bihurtua zitzaidan, neure buruari ezarritako betebeharez betea: ez nuen aurkitzen hura guztia neure egiteko modurik; ezin nuen begiratu neure begiez, bururatzen zitzaidan guztia ezdeusa eta irrigarria zen nire maisu miretsien argitan. Egia esan, kontrolatu, kontrolatu..., ezer gutxi kontrolatzen nuen...

---

1 Azken orduko eskubide-arazoez kendu didate hemen irudi bat sartzeko aukera, horixe baitzen nire asmoa. Beraz, imajina dezagun... bertikaltasuna eta angelu zuzena beren onenean, egitura eduki.

Hala ere, dokumentala, edo zehatzago, zine-saiakera —izan ere, halako batean ohartu nintzen dokumentalaren ortodoxoek arazo asko dituztela zine-saiakera onartzeko—, ia ez nuen ezagutzen. Hasiera berri bat balitz bezala ageri zitzaidan, zine-tradizioarekin nuen harreman zaila gainditzeko aukera gisa. Horregatik, *ez-fikziozko zinearen eragina mugatzeko erregimena* ezarri nion neure buruari; lau urte iraun zuen. Esate baterako, *Conceptos Clave...* serieko kapituluren bat proiektatzen nuenean, beti zegoen norbait aretoan aipatuko zidana Jorge Furtado delako baten *La isla de las flores* film labur brasildar bat, edo Harun Farocki izeneko zuzendari aleman bat, edo Chris Marker delako bat... baina nik agindutakoari eutsi nion, oso neurtuta jarri nintzen zuzendari horien lanen eraginpean, pixkanaka-pixkanaka. Eta uste dut asmatu nuela, batez ere Farockiren kasuan; izan ere, *Images of the World and the Inscription of War* urte batzuk lehenago ikusi izan banu, ziur asko lan horren eraginak seko geldiaraziko ninduen; hala nola aurrez geldiarazi ninduten, nolabait, *Johnny Guitar*, *The Apartment* edo *Rear Window* filmek.

Denborarekin, jakina, trauma gaindituz joan nintzen, ergelkeria pasatu zitzaidan pixkanaka, eta ez-fikziozko lan gehiago ikusten hasi nintzen, tradizio zabal eta liluragarri bat aurkitu nuen, nahiz eta gaur egun oraindik ere urrun nagoen horretan aditu izatetik. *Eragina mugatzeko politika* hori tentelkeria edo bista laburrekoa irudituko zaio baten bati, baina kontua da niretzat irtenbide bakarra zela, neuretzako leku batera iritsi nahi banuen. Aurrera egiten saiatzen nintzen neure film-irrikaren aurkikuntzan, eta horrek nire lan moduei eta zine-ondarearekin nituen harremanei eragin zien. Zinefiliak talde-sen halako bat pizten zuen niregan, eta hura oztopo zitzaidan neure azken xederako: kontrola neuk izatea.

Baina, denborak aurrera egin ahala, zine ortogonal, geometriko eta iragazkaitz hura —niretzat halakoxea baitzen *Conceptos Clave...*— gainditzeko beharra sortu zitzaidan. Esparru hartan, seguru sentitzen nintzen, etxean, baina konturatu nintzen gero eta gehiago luzatzen nintzela kapitulu batetik bestera: hura nagieria! Beste esparru batzuek, beste jardunbide batzuek, beste adierazpide batzuek eskatzen zidaten bidea. Beraz, beste eraikin bat bilatu nuen heldulekutarako. New Yorken jarraitzen nuenez, Seagram eraikinaren beste muturrean zegoen bat aukeratu nuen: Frank Lloyd Wrighten Guggenheim Museoa...<sup>2</sup>

Horra hor Wright, hil baino pixka bat lehenago, arkitektura organikoaren sortzaile gisa ibilbide liluragarria egin ondoren, naturako ingurunearekin bat egitea xede; zer, eta eraikin futuristak egiten hasi zen, bere fantasiarik bereenari men eginez. Kasu honetan, museo espiral bat eraiki zuen Manhattanen erdian, goitik behera bisitatzeko dena, margolanak horma makurtuetan esekitzen dituena; eraikin hura zabalduz doa gora egin ahala; hau da, alderantzikatu egin dira museo batentzako zein eraikin batentzako ohiko parametro guztiak. Guggenheim hain da liluragarria bere banakotasunean, non ia min egiten baitie ondoko eraikinei: **berezitasu-**naren garaipena da.

---

<sup>2</sup> Eskubide-arazoak berriz ere; beraz, jarrai dezagun imajinatzen: oraingoan, apoteosia kurba da, bolumetria eta etorri arina; Guggenheim Museum, Seagram Building-en antipodetan.

Nik uste dut ezen, nahiz eta onartzen ausartu ez, hortik zihoala nire bilaketa, nire berezitasuna aurkitzeko bidetik... baina zinera etorrita, hots, neure arlora, nondik hasi?

Beharrik, aipatu dudan *eragina mugatzeko politikaren* hasierako hertsikeria hura lasaitua zen apur bat, eta garai hartan aurkitu nituen bi zuzendari, zeinek izugarri zabaldu baitzizkidaten zine mota horren ahalbideez nituen usteak: Ross McElwee eta David Perlov. Aurrera egiten ari nintzen, nonbait, zeren, bat-batean, maisuak, astun gertatu ordez, hegoak ematen hasi baitzitzizkidan... Zinegile horien bi alderdik egin zidaten zirrara berezia; azken urteotan niretzat baitezpadako izan diren bi alderdik: *norberaren hizkuntzaren bilaketa* eta *funtzio autobiografikoa*, hau da, norberaren bitzta zine-material gisa erabiltzea.

### 3. Norberaren hizkuntza

Barru-barruraino hunkitzen nau Perlovek egiten duen printzipio-adierazpenak, bere bizitzako 10 urte hartzen dituzten egunkarien hasieran; hunkitzen nau, errito moduko bat delako bere buruari deitze hori, bere errealtaterik hurbilena —lekuak, pertsonak, zinea— berraurkitzeko deia. Berriro hasi, munduari begi berriz begiratu, eta norberaren hizkuntzaz kontatu.

Hizkuntzaren kontua oso garrantzitsua izan da beti niretzat. Beharbada filologia ikasi nuelako, uste dut zinea hizkuntza bat dela beste ezeren gainetik; zeinu multzo bat, gramatika baten arabera konbinaturik, zentzu jakin bat adierazteko bidea ematen duena. Ondorioz, uste dut zinegile gisa dudan erantzukizun nagusietako bat, hain zuzen ere, gramatika hori behatzea dela, ez mespretxatzea zinearen hizkuntza-alderdia.

Nire lan ez-fikziozkoan, hizkuntza hori, beste ezer baino lehen, irudiaren eta soinuaren konbinazio bat da —hitzak testua osatzen, gehienetan—. Konbinazio horrek zentzu berriak sortu behar ditu, ez hitzak ez irudiak aurrez eta berez zituzten zentzuak. Alkimia bat gertatzen da, hartara, eta horren emaitza zinematografikoa. Alkimia hori lortzea ez da ariketa erraza. Jakina, edozein konbinaziok ez du balio. Erraza da desorekan erortzea, hau da, irudiak testua funsgabe bihurtzea edo, alderantziz, testuak irudia itotzea.

Edo, besterik gabe, alkimia hori ez gertatzea, eta adierazpen literario edo zientifiko baten aurrean gaudelako sentipena sorraztea, ez adierazpen zinematografiko baten aurrean. Edo, are okerrago, adierazpen lau baten aurrean: hitz-andana bat zenbait irudiz apaindua, hala nola gertatu ohi den albistegietan edo informatzeko presaren eraginpean sortutako erreportaje gehienetan.

Lehenago esan dut: fikzio klasikotik natorrenez, joera dut susmopean jartzeko *offeko* ahotsaren ahalbideak. Dena den, irudipena dut dokumentalaren ortodoxiak ere ez duela maite-maitea *offeko* ahotsa, hainbat eta hainbat aldiz narrazio esplikatzailerik azalpenezkoaren aribide astunak zamatua. Alegia, nondik-nahi hartuta ere, *offeko* ahotsak oso elementu irristakorra dirudiela, nitroglizerina

filmiko halako bat. Zine-eskoletan gauza arrunta da *offeko* ahotsa anatematzat hartzea, bigarren mailako baliabidetzat, zerbait kontatu behar eta irudien bidez egiterik ez dagoenerako. Aitortu behar dut ezen, nahiz eta aspaldi utzi eskola, neure baitan daramadala aurreiritzi astun hori. Horrek, bestetik, areagotu egiten dit irudiaren eta testuaren artean tentsio bat sortzeko beharra, aurrean dudana zinetzat hartuko badut.

Niretzat, testuaren eta irudiaren arteko loturak inoiz ez du egon behar oreka osoan. Testu batek azpikoz gora jar dezake irudi bat, atezuan; osatu egin dezake, poetizatu, ironizatu, irrigarri utzi, bortxatu, eta abar. Egin dezake, eta egin behar du. Lotura asko dira aukeran, baldin eta ahal den neurrian apaingarri eta/edo azalpen izatetik urruntzen badira: irudi batek testua apaintzen badu, edo testuak irudia esplikatzeko, ez gailtza ondo.

Batzuetan, iruditik abiatzen naiz testura iristeko. Esate baterako, *Zoom* (2007) edo *Límites 1ª persona* (2009) piezak material landugabe eta formagabe batetik abiatzen dira. Halakoetan, irudien aurrean esertzen naiz, behin eta berriz ikusten ditut, irudiek beren baitan daramaten sentipen, eduki, historia bati dei eginez bezala. Harri-mokor baten aurrean jartzen den eskultorea bezala, konbentziturik estatua han barruan dagoela, berak hura argitara atera besterik ez duela egin behar. Baina, jakina, hori sorkuntzarako trikimailu bat besterik ez da: azkenean aurkitzen duan hori ez dago irudietan, neuregan baizik. Proiekzioak dira, irudi jakin batzuek niretzat dituzten asoziazioak, dela grabatu zireneko leku-unearekin, dela neure imajinarioarekin. Baina zuzeneko jarduerak, hartaz zuzenean idazteak, ez dit funtzionatzen. Trikimailu hori behar dut.

Eta bidean, testua atezuan jartzea lortu, *beatztea*, irudiarekin bat egin arte: irakurketaren kadentzia, hitz-kopurua, irudiaren denborara egokitzea; testua irudiaren tolesetan, irudiaren xehetasun barnekoenetan, partaide bihurtzea.

Beste batzuetan, testua-irudia lotura alderantziz gertatzen da: testutik abiatzen naiz irudira iristeko. Hala jarduten dut *Conceptos Clave del Mundo Moderno*. Kasu horretan, eginkizuna desberdina denez, desberdina da metodoa ere. Testu lerroarte hirukoitzez mekanografiatuaren aurrean esertzen naiz. Testuak proposatzen duen ideia berri bakoitzeko, aproposak izan daitezkeen zenbait irudi idazten ditut, eta ondoren kalera irteten naiz irudion bila. Batzuetan, irudiok argi ditut, kokalekua zehaztuta; beste batzuetan, ordea, ez... Esate baterako, «variantes de la estatua de la libertad» idazten dut nire errodoje-koadernoan. Zenbait egun ematen ditut Manhattanen gora eta behera, baina ez dut aurkitzen eranskailuak edo metalezko iruditxoak besterik *souvenir*-dendetan. Baina egun batean, amore ematekotan nagoela, askatasunaren estatuaren kopia bat aurkitzen dut, ia lau metrokoa, atoi batean lotuta, arratsaren kontra, mendebaldeko 62 kalearen mutur batean: badut irudia. Eta orduan gogoko dut pentsatzea dei egin diodala errealitateari kalerik kale ibilita, nirekin bat egin dezan sorkuntza-prozesuan.

Kontua zera da, testuaren ideia bakoitzeko gutxienez hiru irudi izatea aukeran muntaketara iritsi orduko, irudiak hautatzeko prozesu bat sortzeko moduan,

harik eta muntaketan geratuko direnak finkatu arte. Hautapen-prozesu horrek findu egiten dit nahitaez behaketa-gaitasuna, findu egiten du nire pazientzia kalera ateratzen naizenean irudi bila, eta, batez ere, lekua egiten die zoriari, jolasari eta misterioari prozesuan, eta horrek susmo desatsegin bat saihesten laguntzen dit: film-exekutatzailearena, ikus-entzunezko puzzleen muntatzailearena egiten ari naizela. Aurrekoa baino adierazgarriagoa den irudi bat aurkitzea, horrexek baino ez du balio; testuarekiko lotura tenkatuagoa, elektrikoagoa eragiten duen irudi bat. Halako moldez non, azkenean, muntaketan erabilitako irudiek beren edukia sublimatzen baitute, identifikatzen duten errealtate objektiboa baino harago iristen dira. Hala, nahiz eta muntaketan McDonalderen logoa ageri, neska bat Pilates egiten Central Parken edo esekigailu bat bulego batean, irudi horiek, testuarekin harremanetan sartzean, hori baino gehiago denotatzen dute. Epigramak eraikitzen saiatzen naiz, testu simple batek eta irudi domestiko batek bat egitean sortzen diren epigramak.

Testuak moldatzea, irudiak jeztea, epigramak imajinatzea... egia esan, edozein eragiketarako, denik eta txoroena iruditu arren, balio du irudimena lanean jartzeko, prozesuaren azkenean pieza horren hizkuntza bizirik dagoela sentitzeko. Nahiz eta *offeko* ahotsa erabili, hura ere izan daiteke zinea.

#### 4. Autobiografiko dena: lehen pertsona

Niri beti interesatu izan zait genero biografikoa; bereziki, autobiografikoa. Irakurrita neuzkan eskumenean izandako zuzendari ospetsuen autobiografia guztiak: Renoir edo Kurosawa, Hawks zein Truffaut. Irakurketa haietan, sekretuki, nirekin zerikusia zuten zerak bilatzen nituen, batez ere nire ahuleziak baleko bihurtuko zituzten ahuleziak. Gogoan dut, esate baterako, irakurri nuela nola Hawksek, gauero, estudiotik etxera itzultzean, zuhaitz beti beraren ondoan geldiarazten zuen autoa eta nola jaitسي, botaka egin eta aurrera jarraitzen zuen. Nonbait, hura zen hark antsietatea kontrolatzeko zuen metodoa. Nik lasaitasun halako bat aurkitzen nuen gizatasun-kolpe haietan. Pentsatzen nuen: «Haiei hori gertatzen bazitzaie, hain galduta ere ez nago». Jakina, hainbeste ahulezia ere ez nituen aurkitzen heldulekutzat baliatzeko, genero biografikoa hagiografikoa baita berez; alegia, mitoa sortzera jotzen du, ahuleziak haizatzen baino gehiago. Pentsatzen dut biografietarako jaiera hori faktore garrantzitsua izan zela «filmotekaren zama» haziz joan zedin.

Columbian egin nituen azken urteetan, Vojtech Jasny izeneko zuzendari agurgarri bat etorri zen mintegi bat ematera. Txekiar Uhin Berriko guraso intelektualetako bat zen; besteak beste, uhin hartakoa zen Milos Forman ere, Columbiako zine-eskolaren sortzailea. Bere lantegian, Jasnyk egunero grabatu beharra aldarrikatzen zuen, norberaren errutina grabatzea. Eta aldarrikatzen zuena, egin egiten zuen. Ia laurogei urte zituela, sarri ikusten genuen bere kameratxoaz campusean grabatzen. Filmatzeko era hain jarraitu eta hain bertatik bertarako hark, hain erraza izanik, hain ordenarik eta kontrolik gabea, inprobisazio hutsa, sakon erasan zidan: erabat arbuiatu nuen. Ni sinetsita nengoen filmatzea zerbait errituala zela, prestaketa, ahalegina, jendea, arrandia eskatzen zuela; baina



norberaren bizitza, egunez egunekoa, film-eduki bihurtzea..., zertan ari zen jaun hura?... hura tabua zen niretzat. Baina tabu guztiekin bezala, erakarmen indartsua ere bazen tartean: zerbaitek kanpora nahi zuen... beharbada, horrexegatik, Espainiara itzuli eta laster, bidaiatzen eta bidaiak zabal grabatzen hasi nintzen. Niretzat jardunbide berria zen hura, gorrotoa izan nion beti helburu jakin bat izan gabe grabatzeari, batez ere neure egoeren, bidaien eta abarren argazkiak egiteari... Hala ere, bat-batean, sen hutsez hasi nintzen grabatzen norabait joan eta arreta hartzen zidaten gauzak. Aldi bat eman nuen hala grabatzen, pentsatu gabe hark forma jakin bat har zezakeela. Nik grabatutako unearekin lotzen nituen irudi haiek; nola sentitzen nintzen, norekin nengoen. Baina hari forma ematen hasteak atzera eragiten zidan erabat, hozkia eragiten zidan... zer harroputz klase ari nintzen bihurtzen, zer narzismo motatan ari nintzen erortzen, neure bizitza inorentzat interesgarria izan zitekeelako ideiari bueltaka? Orduan, McElwee aurkitu nuen, film autobiografikoak egindako zuzendari bat, zeina, *cinéma vérité* mugimenduz ari zela, honelakoak esana baitzen:

«zinegile haiek kredo baten mende zeuden; kredo hark azpimarratzen zuen ezen, beren filmagaiei esparru guztiz intimora jarraituta ere, ikusezin eta isilik egon behar zutela (...) baina nik sentitzen nuen *vérité* ikuspegiz errodatzeak, nahiz eta norberaren bizitza izan, arazo erantsi bat zuela. Errealitatea hain urrunetik filmatzeak, zuzendariak grabatzen ari zenaz zer pentsatzen zuen jakin gabe, norberaren esperientziak objektibatzea zekarrela; eta horrek, berez, interpretazio subjektibo bat eskatzen zuela modu ezin nabarmenagoan. Niretzat, egon behar zuen moduren bat non kameraren presentzia objektibatuak bat egin baitzezakeen hura zeraman zinegilearen ikuspegi subjektiboarekin. "Autobiografía"ren *auto* hura ikusgai bihurtu behar zen. Bere ezkutalekutik irten behar zuen»<sup>3</sup>.

Gainera, aurkitu nuen McElwee berak nireak bezalako errezeloak zituela. Adibidez, film-egunkariak ari dela, honela dio:

«...sinetsita nago jende asko dagoela sentitzen duena estilo hori auzitan jar daitekeela, eta ez duela merezi horretan denbora galtzea. Baina egunkariaren generoan ere lortzen da puntu bat non argi ikusten baita hark funtzionatzen duen ala ez. Orekaria soka ganean dabilenean bezalakoa da hori: erortzen bazara, nartzismoaren, auto-indulgentziaren eta solipsismoaren itsaso zabaLEAN erortzen zara. Horiek dira arriskuak...»<sup>4</sup>.

Markerrek, berriz, honelakoak esaten zituen:

«Daukadan guztia erabiltzen dut. Jendeak maiz kontrakoa esaten badu ere, lehen pertsona erabiltzea apaltasun-adierazle izan liteke: eskaintzeko dudan guztia neure burua da»<sup>5</sup>.

3 Efrén Cuevas & Alberto N. García (ed.), *Landscapes of the Self: The Cinema of Ross McElwee / Paisajes del yo. El cine de Ross McElwee*, Ediciones Internacionales Universitarias, Madril, 2007, 245-249. or.

4 Efrén Cuevas & Alberto N. García, *op. cit.*, 295. or.

5 María Luisa Ortega & Antonio Weinrichter (ed.) «Marker per Marker», elkarrizketa, in *Mystère Marker. Pasajes en la obra de Chris Marker*, T&B editores, Madril, 2006. 231. or.)

Kontua da ezen lekukotza horiek, lekukotza horien egileen lanek eta saiatzeko neure behar aitorrezinak bultzaturik, lehen pertsonako zinean barrenduz joan nintzela, lehenik ipuin baten fikzio-jantzietan babesturik (*Zoom*, 2007), eta gero ezkutatzeko-mekanismoa erakutsiz (*Límites 1ª persona*, 2009). Oraintxe bertan, neure lehen film luzea egiten ari naiz; *Mapa* du izenburua, eta urrats batzuk egin nahi nituzke bide horretan aurrera.

Nik ulertzen dudanez, lehen pertsonako zineak baimenarekin du zerikusia, nork bere buruari baimena ematearekin:

- norberaren edukia baimentzearekin, hau da, norberaren bizitza filmerako material gisa erabiltzeko baimenarekin.
- nork bere hizkuntza eta lan-metodoak baimentzearekin.
- nork zinearekin harremanetan sartzeko bere era baimentzearekin.

Nonbait, ez nintzen lasai gelditu «baimen» kontzeptuari *Conceptos Clave...ko* kapitulu bat eskainita. Esango nuke atzetik dabilkidala.

Hitzaldi honen hasieran nork bere film-irrika bilatzeaz jardun dut. Niretzat, bilaketa hori borroka gisa planteatzen da ia, norberak zineak izan behar duenaz edo ez duenaz, lan-metodoez, film bat denaz edo ez denaz, bizitzak izan behar duenaz edo ez duenaz dituen aginduen kontra<sup>6</sup>.

Adibidez, nik urteak pasatu banituen ez-fikziozko zinea murrizten hutsarte emankor bat niretzat gordetzeko, uste dut zinegile gisa dudan lanaren parte bat neurri hori neure buruari onartzea zela, eta kasurik ez egitea barne-ahots bati, zeinak etengabe esaten baitzidan horiek txorakeriak zirela, edo ea nora nindoan ni zine-mikrosaiakerak eginez, Farocki, Godard, Pasolini, Van der Keuken, Chris Marker edo dena delakoa ezagutu gabe...

Marker aipatu dudanez, 1996ko elkarrizketa batean, hark berak kontatzen du bere muntaketa-metodo berezia, esaten ari naizenaren antzeko zerbaiten adierazgarri.

«Bideoan lan egiten dudanetik, *Zen* izendatzen dudan muntaketa aukeratu dut; izenda liteke *online* ere, hau da, lineala filmaren hasieratik azkeneraino, damurako eta barne-ausikietarako eskubiderik gabe, atzera itzuli gabe. Metodo horrek badu errusiar erruletaren antz halako bat, oso kitzikagarria: muntaketa birtualean ez bezala, non bizkor munta baitezakezu, pentsatuz beti izango duzula egiten ari zarena zuzentzeko astirik, hemen ez da bigarren aukerarik. Ez dago esan beharrik ideia horrek muntatzaile izena merezi duten guztiak asaldatuko dituela, eta konorterik gabe utziko dituela FEMISeko irakasleak. Gainera, horrela denbora irabazi eta aurrekontua aurrezten dugu. Muntaturiko minutu bat minutu oso bat da, irudia, hitza, musika eta efektuak (zineko tradizio izugarri

---

<sup>6</sup> Alain Bergalak birbilago adierazten du ideia hori: «idazketa autobiografikoa, maiz, oso aintzat hartzeko moduko laguntza psikikotzat erretzen da nor bere izaeran —eta, beraz, munduarekin duen harreman moduan— mehatxatzen duen zerbaiten kontrako borrokan». Alain Bergala, «Si "yo" me fuera contado», in Gregorio Martín Gutiérrez, *Cineastas frente al espejo*, T&B editores, Madril, 2008.

horretatik urrun, non musika azkenean baitator, nahiz eta, maiz, berak erabaki eszena baten emozioa)»<sup>7</sup>.

Paradoxikoa ere bada: nork bere hizkuntza eta lan-metodoa bilatzeaz ari naizelarik, lehen pertsonaz eta norberaren film-irrikaz, zer eta aipu sorta bat ematea hitzaldia amaitzeko. Kontraesana? Bai, noski. Argi dago: zernahi delarik ere nire film-irrika hori, kontraesanak integratzea eskatzen dit.

Zorte pixka batez, azkenean baliteke nahikoa gai izatea poetika baterako...

---

7 Maris Luisa Ortega & Antonio Weinrichter, *op. cit.*





LLUÍS ESCARTÍN



## ||| Lluís Escartín

Ipurtarina, kezka sortzen duena, ezentrikoa, zorrotza, kameleoiakara, txundigarria, originala, kitzikagarria. Argazkilari alderraia eta zinearen poeta, Armadillo Productions-en sortzaile New Yorken, zeluloide eta argazkien kontserbatzaile Chiapasko oihan tropikalean, besteak beste; baina, batez ere, bere hiru seme-alaben aita.

Zintzo beti bere buruarekin, bere begirada miatzailearekin eta engaiamendu poetikoarekin. Haren biografia kilometrotan neur liteke; kamera aldean zuela, land Roverrean, kanoan, ganbelu gainean, edonola egindako kilometroetan. Ez da kasualitatea egin zuen lehen argazki-erakusketaren izenburua *Perpetual Movement* izatea. Halabehar hutsez, 80ko azken urteetan Jonas Mekasekin lan egin zuelarik, argazki-kameraren orde z bideo-kamera bat hartu eta pertsonen eta espazioen arima atzematen saiatzeari ekin zion. Aspaldi honetan, ez diote zorrik ametitzen tabernetan, eta berak dio gai dela begiak zuri-zuri jarrita bost minutu irauteko. Irrikaz dago Margarita Terekovarekin musean egiteko.

*75 Drive-a-way* 1991

*Águila, AZ* 1992

*Path of the Bees* 1999

*Mohave Cruising* 2000

*Ivan Istochnikov* 2001

*Amor* 2001

*Texas Sunrise* 2002

*Terra Incognita* 2005

*Nescafé-Dakar* 2008

*Gora Terra Film* 2008

*Tabu Mana* 2009

*Amanar Tamasheq* 2010

*Uzbek Cotton* 2012

*The Silence Between The Shots* 2012

[www.hamacaonline.net](http://www.hamacaonline.net)

Lluís Escartín

## **Esatekorik ez**

(Orrialdea zuri utzi  
nahi izan du egileak)



(Orrialdea zuri utzi  
nahi izan du egileak)



A black and white photograph capturing a serene landscape. In the foreground, a person stands on a sandy beach, their silhouette dark against the lighter sand. They are looking out across a calm body of water that perfectly reflects the sky and the mountains in the distance. The mountains are rugged and covered in patches of snow, their peaks softened by a layer of clouds. The overall mood is quiet and contemplative.

LOS HIJOS



## ||| Gonzalo de Pedro

Programazio-koordinatzailea Punto de Vista Zine Dokumentaleko Nazioarteko Jaialdian (Iruñea), Fundación Mapfreren 4+1 Zinemaldiko hautapen-batzordeko kidea, Irudiaren analisiko irakaslea Konplutense Unibertsitateko Centro Universitario Villanuevan, eta Nafarroako Unibertsitateko irakasle laguna.

Gainera, *Caimán-Cuadernos de cine* (lehenago *Cahiers du Cinéma España*) aldizkariko erredakzio-batzordeko kidea da, eta kritikari gisa lan egiten du zenbait komunikabidetan: *Público*, *El Cultural*, *Levante*, *Sensacine* eta *BLOGS&DOCS*.

Errealizadore gisa egin dituen lanak Locarno, Gijón, Bafici edo Las Palmasko zinemaldietan eman izan dira, edo MoMA zein Tate Modern museoetan, besteak beste.

Gonzalo de Pedro

# Seme-alabarik gabeko seme-alabak: tiroa kontzertuaren erdian\*

## 1. Sarrera: eztabaidari buruz (jipoien ordua)

Ez gaitezen engaina: dagoeneko artea ez zaio inori interesatzen. Edo ia inori ez. Ez, behintzat, behar adina pasioz, abangoardisten garaiko borroka eta istilu haiek, manifestu eta kontramanifestu haiek eragiteko. Testu su-piztaileak, ia hiltzaileak, maiz aurreko, kontrako edo ondorengo abangoardia suntsitzea besterik proposatzen ez zutenak. Etsai mami amorratuak, hitzaldi sutuak eta kemen sortzaile eta kanibala. Baina badirudi ezen «edozerk balio du»k, edozer asimilatzeak, eta merkatuak edozer gauza joera eta negoziogai bihurtzeko duen gaitasunak fin eman diotela pasioari, are eztabaidari; zer esanik ez, borrokei. Horregatik, Punto de Vista Zine Dokumentaleko Nazioarteko Jaialdiaren 2010eko edizioan *Los materiales* aurkeztu zenean, *Los Hijos* kolektiboaren lehen film luzea, sortu zituen istiluek balio izan zuten gure herrialdeko kulturaren eta zinearen ur geldituz ustel samarrak irabiatzeko. Edo zinefiloen eta dokumentalzaileen sail murriztekoen artean, behinik behin. Ikusle haserretu batzuek aretotik alde egin zuten, kritikari haserretu batzuek aretotik alde egin zuten, testu su-piztaileak blogetan, eztabaidak tabernetan. Ez zen izan egusentiko duelurik, zinegile mozkorren arteko borrokarik eta manifesturik. Orain irakurrita, ordea, zinemaldi hartako lehen kronikek manifestu mindulin herabeen antza dute; filmak eragiten dien gorrotoa ezkututzen ozta-ozta lortzen duten testuak dira. Gaitzerizko sutu eta grinatsua, filmak sakon-sakonean zauritu izan balitu bezala (aurrerago itzuliko gara horretara), eta horren kontra, zenbait ahots, proposame-

naren ausardia adimentsuaren alde. Epaimahaiak Jean Vigo saria ematea erabakitzeak ez zuen baretu giroa, baina gutxienez zalantza ekarri zuen: eta zerbait benetan garrantzitsuren aurrean bageunde? Denok dakigu filmak ondoren egindako bideak —arrakastatsua eta luzea, oso kritika onak jasoz, eta mundu osoko museo eta zinemaldietan proiektatu zelarik— ez duela besterik gabe on bihurtzen; izan ere, urtero ikusi ohi ditugu film huts eginen edo txarren, are iraingarrien adibideak, nola bihurtzen diren denboraldiko *hype*, eta nola desagertzen diren ondoren, inoiz izan ez balira bezala. Baina tradizionalki urrun egon ohi diren hainbat esparruk —hala nola filosofia, arte garaikidea, bideoarte edo dokumentala— *Los materiales* buruz erakutsitako interesak haren konplexutasunaren arrastoan jartzen gaitu, gutxienez: film ona izan edo ez (ona da, baina geroago jardungo dugu horretaz), lan espainiar garaikide gutxik izan dute *Los materiales*ekin adinako gaitasuna eztanda egiteko, jendea sutzeko gai den halako hedatze-indarra, eta, aldi berean, begirada eta gogoeta hain askotarikoak biltzeko.

Belén Gopeguik liburutxo bat argitaratu zuen orain urte batzuk, politika artean (zehatzago, literaturan) agertzearen egokitasunaz. Han, gogoeta egiten zuen liburuari izenburuzat jarritako esaldiaz, zeinak berez kritikatu egin nahi baitziztuen zerbaiten alde modu esplizituan jartzen diren arte-lanak, esanez «tiroa kontzertuaren erdian» dela politika liburu batean sartzea. Gopeguik buelta ematen zion irudi hain ozen, hain ikoniko hari, eta bere egiten zuen, arteak bere garaiari erantzuteko duen premiaren aldarrikapen bihurtuz. Film esplizituki politikoa izan gabe (ez behintzat hitzaren zentzurik kontserbadore eta mugatuenean, politikotzat alderdien arteko iskanbila egunerokoak jotzen dituen horretan), gogoko dut *Los materiales*en agerpena horrela ikustea, tiroa kontzertuaren erdian bezala. Eztanda bat. Jipoi ordua.

## 2. Zauri zinefiloa

*Los Hijos*en lanaren kontrako erreakzio sutsuak, bereziki lehen film luzearen kontrakoak, ezin dira bestela ulertu, ez bada film baten proposamenaren garaipen gisa; film horrek, besteak beste, auzitan jarri nahi du ikusleek zinearekin duten eta zinefilia deritzon harremana ulertzeko modu patologiko hori. Tradizio zinematografikoari buruz posizio batere ez adeitsua harturik, *Los materiales* solasean lotzen da Espainian modu akritikoan onartu zen tradizio zinematografiko oso batekin, zeina fede-dogma bihurtuta baitzegoen. Lehen aldiz, norbaitek belaunikatu beharrik gabe ekiten dio historia zinematografikoarekiko solasari, eta solaskidea sakon ezagutzetik baino ez datorren ironiaz eta distantziatziaz. Víctor Ericeren, José Luis Guerínen eta Pompeu Fabra Unibertsitatetik eta bertako sorkuntza-dokumentalaren masterretik sortutako korrante zinematografiko guztiaren aitatasun ikus-entzunezkoaren dogma bere egiten zuten proposamen kritiko eta zinematografikoaren aurrean, ia pentsatzen ere jarri gabe ea horiek ziren kanpoan saltzen zuten zine garaikidea, *Los materiales* tarte bat urruntzen da eta desmuntatu egiten du zine xaloki behatzaile eta errealismo klasikoan sustraitu baten aparatua, zine bat lotuagoa modernotasun zinematografikoarekin.

grafikoaren arazoekin ezen ez dokumental garaikidearen eztabaidekin, nahitaez postmodernoa, beste autore batzuk frogatzen ari ziren bezala, eta *Los Hijos* ezin bikainago eszenaratu zuen bezala bere lehen film luzean. Beharbada, horrek argituko ditu kontrako erreakzioak, gaitzerizko argi eta garbia: filma ez zen sartzen zinefilia ia erlijiosoaren ildo nagusian, izen jakin batzuen gurtzaren, omenaldi etengabearen ildoan, eta ironiaz, espiritu ludikoz eta adarjotzailez erasotzen zion tradizio zinematografiko hegemonikoari. Elena Orozek *Los Hijos*en filmografia (edo bideografia) osoari egindako gainbegiratuan esan bezala: «Ez gaude zinefilia eraspenezko, iragana gurtzearekin batera gauza bihurtzen duen baten aurrean, baizik eta zinefilia lotsagabe baten aurrean, zeinak aipamenak aurreiritzirik gabe eta modu ludikoan sartzen baititu diskurtso gaur egunekoan eta idazkera zinematografiko original eta berezian»<sup>1</sup>.

Zinearen azkenaldiko historiarekiko lan hori ageri zen jadanik lehen bi lanetan, eta modu beharbada agerikoago, ez hain landuan: *El sol en el sol del membrillo* (2009) eta *Ya viene, aguanta, riégume, mátame* (2010) film luzeetan. Bietako lehenean, *Los Hijos* oso modu kontzientean jartzen dira errealismo dokumental eta malenkoniatsu horretako lan nagusiaren itzalean, *El sol del membrillo* (Víctor Erice, 1992) —zeinetatik sortuko baitzen Pompeu Fabra belaunaldia—, harreman ia sakrilegoan sartzeko berarekin, edo harreman nahita lotsagabean behinik behin. Ericeren filmaren abiapuntu beretik, Antonio Lópezen margolan bat, *Los Hijos*ek egurats zabalean eta eguraldi txarraren mende jartzen du, zine dokumental horrek zineak denborarekin egiten duen lanaz ari delarik erakusten duen eraspenaren hiperbole batean, non ez baita sarkasmorik falta. Egia esan, *Los Hijos*ek egiten duena da muturreraino eraman Ericeren filmeko metafora, artearen eta denboraren lanari buruz: metafora hitzez hitz hartzen dute. Film laburra, lau aldi gero eta konplexuagotan, eszenaratu doa eraikitze- eta bitartekotza-ariketa, eta azkenean omenaldi parodikoa —edo, besterik gabe, jolastia— gaintzen du, tradizioarekiko solasa nahitaez posizio garaikide eta lotsagabe samarretatik eginez.

Espainiako tradizio zinematografikoarekiko solas hori, oso bakana edo are ezinezkoa *Los Hijos* agertu arte, areagotu egin zen lehen film luzean, *Los materialesen*, non Mercedes Álvarezek *El cielo gira* (2004) filma hartzen baitute erreferentetzat, ez modu guztiz esplizituan, hala ere: Espainian 2000ko lehen urteetan izandako boom dokumentalaren *greatest hit* benetakoa, paisaiaren eta landako bizimoduaren (bizimodu idealizatuaren) alderako liluraren adibidea; lilura hori lehenagotik zetorren zine espainiarrean, baina film hartan aurkitu zuen adibiderik onena eta gauzatze ideala. *Los materialesen*, *Los Hijos* kolektiboak aurreko lanetan probatutako proposamenak bildu eta muturrera eramaten ditu, eta, esan bezala, erreferentzia zinefilo esplizitua baztertuz, paisaia eta landa esploratzeari ekiten dio, alderdirik material, fisiko eta lurtarrenetik esploratu ere. Filmak diskurtso zinematografikoa eraikitzeko prozesuak inskribatzean

1 Elena Oroz, «A modo de introducción y repaso. Piezas de *Los Hijos*», in *BLOGS&DOCS* on-line aldizkaria. <http://www.blogsanddocs.com/?p=554> (azken bisitaldia, 2011ko otsailaren 1ean).

sakontzen du, eta badirudi *Los materiales* izenburua bera film bat eraikitzeke erabiltzen diren materialez ari dela, baina baita zinegileek filmatzen dituzten materialez ere, zeinak, izen horren bidez gauza bihurturik, aura magiko oroz gabeturik geratzen baitira. Zinegileek berek kontaktu dute zer xede zuten, hots, film bat egitea ohiko dokumental batean inoiz sartuko ez ziren materialak erabili-ta, eta horretarako errodaje konbentzional bateko errutina guztiak bete zituz-tela: kontua ez zen deskarte faltsu batzuk hautatu zirelako egitea, baizik eta prozesu klasikoa osorik burutzea, eta, hartara, biluzte- eta arazte- prozesu osoa goitik behera egitea. Beste film batzuek landa-bizimodu idealizatuaren alderako lilura eszenaratzen duten bezala, *Los materiales*ek asperkizuna lantzen du, ikuslea diskurtsoa eraikitzean partaide egitea, eta ideia honetan sakontzen du: paisaia paisaia bat besterik ez da, ez errealtate naturaz gaindiko baterako ate magiko bat. Hala ere, filmak, lehen proiektioetan zenbaitek egotzi zioten zinis-motik oso urrun, auzitan jarri baino ez du egiten dokumental garaikideak erreali-tatearen aurrean hartzen duen distantzia, errealtatearen aurrean hartzen duen posizioa, eta dokumentalgileek ahazteko joera duten zerbait agertzen du esplizi-tuki: errealtate oro beste dela, arrotza, eta, azken buruan, esplikaezina. Filmaren azken partea, herritarren kantei buruzkoa izanik, gizatiartu egiten da eta, hartara, ideia hau azpimarratzen du: paisaia filmatzea aspergarria da, egileek berek aitortzen dute hori filmean, baina bertan bizi diren pertsonak interesgarri izan daitezke, nahiz eta guk ezagutu ez, eta nahiz eta onartu ezin izango ditugula inoiz ulertu, are gutxiago egiazki erretratatu irudi batean. Zintzotasun horrek, aparatu zinematografikoak dituen mugen aitortza esplizitu horrek, modernota-sunaren zordun den beste zine horrek ez kokatzen jakin ez kokatu nahi izan duen leku batean kokatzen du filma: garaikidetasunik errotikoenean, zeinak bai baitaki ezen dokumentala postmodernotasunaren kontu bat dela aspaldidanik.

*Los Hijosen* hurrengo lana, *Circo* (2011) film luzea, *Los materiales*en errodaje-egun batean sortu zen, zinegileek inguru haietan zebilen zirku txiki bat aurkitu eta zuzeneko film bat egitea erabaki zutenean, egun bakar batean grabatuz, grabatutakoa ez zuzentzeko ez osatzeko aukerarik gabe. *Los Hijosen* lanari buruz dagoen literatura urrian, topiko bihurtu da dagoeneko esatea ezen *Los mate-riales* baino film luze konbentzionalagoa dela *Circo*. Eta, hein batean, baliteke egia izatea (hau ez da hori ukatzeko unea, baina aipa genezake nahasmendua *Los Hijosen* lanaren hari gidari gisa, Elena Orozek seinlatu duenez<sup>2</sup>); dena den, hemen beste honek du interesa: ikusteak nola zinegileen kolektiboak unean-unean behar dituen forma zinematografikoak miatzen dituen: nolabait, saiakera-zine benetakoak egiten duen bezala, *Los Hijosek* film bakoitzak eskatzen duen forma bilatzen du, estilo bat ezarri gabe. *Los Hijosen* praktika zinematografikoak, ikus-entzunezko *mash-up* bat ia, non aipamenak ez baitira erlikiak, baizik eta idazkera berri baterako oinak, abiapuntutzat du ez-narratibotasuna, eta ez helmugatzat, eta umorea, nahasmendua, berrikuntza eta ironia, berriz, miatu beharreko bidetzat.

---

2 *Ibidem*.



### 3. Atsedenaldia

Bitxia da, are paradoxikoa ere bai, nola gertatu den *Los Hijosen* konsagrazio ofiziala, establishment zinematografiko jakin baten aldetik: Punto de Vistan saria irabazi eta mundu guztiko zinemaldietan ibili ostean, *Cahiers du Cinéma* aldizkari frantsesaren espainiar edizioaren orrialdeetan agertu ondoren, aldizkari horrek 2011. urteko onenen artean hautatu baitzuen *Los materiales* filma, ikusezinen kategorian<sup>3</sup>. Eta paradoxa horretan aurkitu dezakegu beste arrazoi bat ulertzeko zergatik haserrearazi zuen hain nabarmen filmak zinefilia klasikoa: *Los Hijosek* egiten duen zineak etengabe eta jakinaren gainean erasaten diolako, oinarritik bertatik, autore kontzeptuari, zeinaren gainean eraiki baitzen modernotasun zinematografikoaren mitologia zinematografiko guztia. Ez bakarrik zine mamuzko, ikusezintasanak obsesionatuak ez bezala, *Los Hijosek* zine material eta materialista egiten duelako, hemengoa eta oraingoa, bideo-zintarena, harreran akatsak egiten dituen; baizik eta, horrez gainera, zineko autorearen ideia bera desegiten ari delako, kideek filmak beren izenez izenpetzeari uko egin eta kolektibo batean ezkututzen direnez gero, arte-zereginak, adierazpen ego-autorearena ez baina erabaki kolektibo, eztabaiden edo dekonstrukzio-prozesuen emaitza bihurtzen dituenez gero. Eta horixe, autorearen ideia, ofizioaren gainetik ezaugarri pertsonalak bilatzea, izan du teoria kritikoak eta zinefiloak hirurogeiko urteetatik aurrera. Hala, kolektiboak sustraira eramaten du zinearen desegitea, desegite arretaz eta etengabe egina: lan-sistemak errotik auzitan jartzera. *Los Hijoseko* kideek berdin partekatzen dituzte soinu-eta irudi-zereginak, txandaka aritzen dira postu batean eta bestean, errotik jartzten dute auzitan irudi bakoitza, eta edizio-sisteman proiektua eskuz esku pasatzen da, hilotz guztiz finaren jolasean nola, fase bakoitzean aldatuz, harik eta filia edo fobia pertsonal oro ezabatu arte, autore ez direnen kolektibo baten mesedetan.

### 4. Zertaz ari gara ‘Los Hijos’ez ari garenean?

*Los Hijosen* filmek zinearen amaiera seinalatzen dute, guk ezagutzen duguna bezalako zinearena, edo gutxienez «zinearen historiaurrea»rena, Quintín kritikari argentinarren hitzetan, eta historiaren fase berri baten hasiera. Haien indar handiena, independentzia, haien ahulezia handiena da aldi berean: ez dira autore-zinearen periferian bizi, baizik eta errealtate paralelo batean, zeinak ez baititu aintzat hartzen diru-laguntzak edo bekak, eta haien zinearen erradikalatasuna ezin da bereizi lan egiteko moduaren erradikalasunetik. Zinegileon lanetan den indar punka iragazkitik pasatuta iristen zaio ikusleari, barne-eztabaida prozesu baten ondoren, non ez baita bulkada hori moteltzen, baizik eta tresna berriz hornitzen; *Los Hijosen* kasuan, adostasuna ez dago nahitaez erdigunean, baizik eta lan benetan independente baten aldeko apustuan, zeina gai baita irudi bakoitzean eta soinu bakoitzean bere forma asmatzeko.

---

3 Film ikusezinen kategorian, *Cahiers du Cinéma Españak Los materiales* nabarmentzen du, erredakzio-kontseiluko kritikarien bozketaz —zeinen artean baita testu hau izenpetzen duena—, esanez zinemaldian ikusitako film onenetako bat dela.

*Los Hijos*ek lan-sistema berri bat ekarri du, non desagertu egin baita autore kontzeptua; baina hori ez ezik, eta obra labur, sendo eta etengabe hazten ari denaz gainera, ekarri du bilaketa formal, estetiko eta intelektual etengabea zinearen panoramara; bilaketa horretan, luzeen kategoria berean sartzen da pieza laburren produkzio ugaria, Vimeo kanalaren bitartez banatua (<http://vimeo.com/channels/loshijos>). Adibidez, *Tarde de verano* (2011) lanak, Interneteko egindako mikropieza horietako zenbaiten bildumak, frogatzen du *Los Hijos*en lan laburrak ere luzeak bezain sendoak direla; film laburraren arloak aukera ematen die zentzumenen bidezko miaketa egiteko, miaketa intelektuala baino askoz gehiago. Interneteko programazioaren izenburuak duen alderdi ludikoak, «Los hijos playground», ez ditu ezkututzen haien zinea mugiarazten duten indar eragile batzuk: jolasarekin batera nahasmendua, paradoxa, esperimentazioa, umorea, erreferenteak testuingurutik kanpo erabiltzea eta solas beti kritikoa beste irudi batzuekin, izan berenak, izan inorenak. *Los Hijos*, hau da, irudi umezurtzak etorkizuneko gurasoen bila.

\*Testu honek zati batzuk hartu dizkio *Distrital 2011* zinemaldiaren katalogoan argitaraturiko beste bati, zinemaldi horrek *Los Hijos* kolektiboari eskaini zion atzera begirako osoa zela-eta. Bestalde, izenburua Bilbon *Territorios y fronteras. Experiencias documentales contemporáneas (II)* izenburupean egindako topaketan barruan *Los Hijos*ekin izan nuen solasari askorik pentsatu gabe jarri nion bera da; eta Enrique Vila-Matasen *Hijos sin hijos* liburuaren titulutik hartua da, beti eragin baitit jakin-mina, bere ozentasunagatik eta hiru hitz hutsez eragiten duen egonezin sakonagatik. Vila-Matasek ez du inolako zerikusirik *Los Hijos*ekin.





### Los Hijos kolektiboa

*Los Hijos* zine esperimental eta dokumentaleko kolektiboa Natalia Marínek, Javier Fernándezek eta Luis Lópezek osatzen dute, eta 2008an sortu zen. Kolektiboak dokumentalaren bidea eta esperimentazio formal txandakatzen ditu bere lanean, zeina abangoardia, ikerkuntza etnografikoa eta bideoarte elkartzaren mugalde batean kokatzen baita.

*Los materiales*ek Zuzendaritza Onenarentzako Jean Vigo saria irabazi zuen Punto de Vista Zine Dokumentaleko Nazioarteko Jaialdian, 2010ean, eta Epaimahaiaren Aipamen Berezia FidMarseille 2010 Zine Dokumentaleko Nazioarteko Zinemaldian. *Tarde de Verano*k film labur onenarentzako Sari Nagusia irabazi zuen la Casa Encendidaren En.Piezas zinemaldian. Mar del Platako Nazioarteko Zinemaldiak (Argentina) eta Distrital-ek (Mexiko) atzera begirako bana eskaini diote *Los Hijos* kolektiboaren obrari.

*Los Materiales* saio berezietan proiektatu izan da hemen: MUSAC, Arteleku, Museo Reina Sofía, Guggenheim Bilbao Museoa, Bergamoko Laboratorio Tascabile eta Georges Pompidou Museoa.

*El sol en el sol del membrillo* 2008  
*Ya viene, guanta, riégume, mátame* 2009  
*Los materiales* 2009  
*Circo* 2010  
*Tarde de Verano* 2011  
*Evacuación* 2011

[www.loshijos.org](http://www.loshijos.org)  
[www.hamacaonline.net](http://www.hamacaonline.net)

*Los Hijos* kolektiboa

## Hiru bider bi

Sei begi, sei belarri eta sei esku. Gorputzeko atalak edo organoak arte-sorkuntzarekin lotzen dituzten metonimiak askotarikoak dira, eta esan daiteke katalogo gutxi-asko kodetu batetik aukeratu ditzakegula. Adibidez, zinea erraiez, garunaz edo bihotzaz egin daiteke. Esanez gero gorputz-atal batek beste batek baino zeresan handiagoa izan duela sorkuntza-prozesuan, eragin bat adierazten da azken emaitzan zein hartzaileengandiko harreran. *Los Hijos* kolektiboan, inoiz ez gara ziur egon metonimiaren erabilera jakin horren benetako balioaz. Hala ere, zail da horrek eskaintzen duen tentazioan ez erortzea. Gu ez ginen desberdinak izango horretan. Hala gertatu denean, pertzepzioarekin, zentzumenekin zuzenean lotutako gorputz-ataletara jo dugu oharkabean. Kasualitate hutsa ala ez, kolektibo bat izateak ematen digun pertzepzio-gaitasun handitua, ikuspuntu bakoitza bider hiru handitzen baita, orain arte jarraitu dugun lan-metodo baten bizkarrezurra izan liteke.

*Los materialesen* errodatean (2009), inplizituki, onartu genuen ez zela izango lan-banaketarik, hots, ikus-entzunezko produkzio ohikoaren egituran —baita zine dokumentalarenean ere— izaten den bezalakorik. Ez zen izango kamera-operadore bat, soinu-teknikari bat edo zuzendari bat. Hirurok arduratuko ginen eginkizun horietaz. Ingurune bat, espazio bat, jende bat eta ahots batzuk aurkitzea —azken batean, horixe izan baitzen Riañoeko eskualdean izan genuen esperientzia— norberaren baitako prozesua izan zen, kolektiboko kideongan sentipen eta gogoeta desberdinak pizten zituena. Gutariko bakoitza espazio horretako elementu desberdinek erakar zezaketen. Hiru ikuspuntuek aberastu egiten zuten

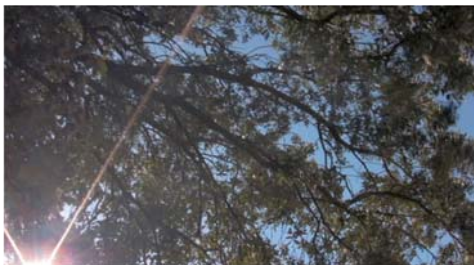
errealitate gero eta konplexuago bat hautematea. Zergatik uko egin trinkotasun horri hautematea dislokatuz, hau da, bat begiratzera mugatuz, beste bat entzuz eta hirugarrena aurreko biek aurrez egindakoa analizatzera eta ordenatzera? Naturalagoa zirudien hirurotako bakoitzak senez erakartzen gintuena erregistratu ahal izateak. Bi kamera eta kanoi-mikrofono bat izanik, gutariko bat andre batzuk kantatzen ari ziren herri-kanta jasotzeaz arduratu zitekeen, eta, bitartean, beste bat plazara hurbildu zitekeen, non diskoteka mugikor bat jarri baitzuten, eta hirugarrenak, berriz, herritarrekin solasean jardun zezakeen herriko tabernan. Batek bere egitekoa bukatzen zuenean, edo, besterik gabe, nekatzen zenean, kamerak eta mikrofonoa eskuz aldatzen ziren, eta baita, jakina, begiz eta belarriz ere. Horren emaitza hurbilpen holistatza har liteke, irudi eta soinuetan gauzatutako ikuspuntuak eta inpresioak batzuk besteen ondoan eta gainean jartzeko aukera irekitzat.

Honaino, *Los materiales* en errodajeen erabili genuen lan-modua deskribatu dugu. Muntaketak, ordea, bestelako estrategia bat eskatzen zuen. Zentzu komunak esaten zigun hirurok edizio-aretoan batera egoteak mugatu egingo zuela gutariko bakoitzaren ausardia, eta zaildu egingo zuela erabakiak hartzea. Beraz, inguruabar berrietara aldatu eta egokitu beharra zegoen errodajeen aurkitua genuen sistema hura. Azken batean, rol guztiak hirurok egin bagenituen, halaxe izan behar zuen aurrerantzean ere. Material gordin potentzialki interesgarriena hautatu ondoren, honela jokatu genuen: gutariko batek lehen muntaketa bat egiten zuen, proiektuan erabilitako lehen ideien arabera. Lehen bertsio hura, findu gabea, denok berrikusten genuen, eta saiatzzen ginen aurkitzen zerk funtzionatzen zuen, zerk ez, eta soluzioak edo lan-ildoak proposatzen genituen. Bilera haren ondoren, beste kide batek bigarren bertsio bat editatzen zuen, lehena erreferentziatza hartuta; adostutako proposamenak sartu, eta beste esperimentu batzuk saiatzzen zituen. Beste bilera bat egin ondoren, kolektiboko hirugarren kideak hirugarren bertsioa editatzen zuen, bigarrenari egindako zuzenketak eta iruzkinak oinarritzat hartuta. Hirugarren bertsio hori, berriz, lehen muntaketa egin zuenaren eskuetara iristen zen. Errepikatu egiten zen prozesua, destilazioa balitz bezala, harik eta, zenbait asteren buruan, behin betiko bertsioa aurkitu arte. Metodo horrek abantaila handi bat zuen, bertsio bat proposatzen zuenak ez baitzuen berriro hartan jarduten zenbait aste iragan arte, eta, gainera, jasotzen zuen materiala nabarmen eraldatuta eta hobetuta iristen zitzaion. Hala, bi efektu sortzen ziren. Lehenik, urrutze halako bat, norberaren materiala inorena balitz bezala editatzea planteatzeko bidea ematen zuena. Bigarrenik, eta aurrekoaren ondorioz, ezabatu egiten zen plano jakin batzuen aldera sentitu ohi den eraspen ia sentimental; izan ere, lehen unean ezinbestekotzat jotzen dira halako asko, baina gero, filma bere osoan ikusita, alferrikako gertatzen.

### **Arial ala Helvetica? Muntaketan idaztea**

Bi mutur aipatu ditugu, esatean edizio-prozedura horrek bi muturretara jo zezakeela. Batetik, proiektu jakin hori egitera bultzatu gintuzten ideiak, edo hobeto esan, ideien markoa. Bestetik, esperimentazioari —adierarik zientifikoenean: saiakera eta errorea— lan-prozesuan bertan emandako tartea.

Bi puntuok argitzeko, azkenean *Los materiales* izango zenaren sorburura jo beharra dago. 2008an, *El sol en el sol del membrillo* film laburra egin genuen, iruzkin kritiko eta umoretsu halako bat, nabarmendu nahi zuena ezen naturaren —errealitatearen— errepresentazio ustez begirunezkoena, azken batean, artifizio hutsa izan daitekeela. Ideia hori ikusgai —entzungai— jartzeko lehen baliabidea muntaketan bertan agertu zen, ustekabean. Pieza hartarako grabatu genituen harraldi luzeen audioa geure elkarrizketa, iruzkin eta kexuez josita zegoen; nahi gabe, noski. Alegia, bat-bateko esaldiak ziren, eta, paradoxikoki, eta audioaren postprodukzioan eskurik sartu ezean, auzitan jartzen zuten, boikoteatu, hitzokin lotutako irudia (ikus 1. irudia). Baina bazen zerbait are interesgarriagoa. Ahots haiek pertsonaia batzuen —zinegileen beren— izaera seinalatzen zuten; pertsonaiok, ordea, ez ziren inoiz agertzen. Bigarren baliabidea izan zen telebistaren testuinguruan «harraldi faltsu» deitu ohi direnen antzeko zerbait sartzea, hau da, baldarkeria- edo zalantza-uneak, gehienetan kendu egin ohi direnak, bistan jartzen baitute antolamendu zinematografikoa (ikus 2. irudia).



### 1. irudia

AUDIOA:  
– Euli zikinok!



### 2. irudia

AUDIOA:  
– Zuhaitz hori zentratuegi dago.  
Enkoadretik atera behar da.  
– Zuk uste?  
– Ez al duzu ikusten?

*El sol en el sol del membrillo*ren muntaketan ateratako ondorioek honako galdera hauek egitera eraman gintuzten: egin al liteke film luzerik gehienetan kendu ohi den materiala erabiliz? Konta al liteke historia bat grabatzen ari diren —eta, beraz, irudietan ageri ez diren— pertsonen ahotsen bitartez bakarrik? Dema formal hori gogoan genuela ekin genion *Los materiales*en aurreprodukzioari.

Jakina, izan zen bestelako kezkarik ere, ez estetikorik, ez formalik, Riañoeko herria aukeratzera eraman gintuena gure proiektua garatzeko leku egokitzat, baina horretaz jardutekotan ohar laburrok baino tarte handiagoa behar genuke. Aski izan bedi esatea egin berri ditugun galderek beste paradoxa bat zekartela berekin: nola ekin errodajeari, baldin eta balio ez duena erabiliko bada, eta alderantziz?

Soluzioa produkzioa ohiko dokumental bat egiten ari bagina bezala planteatzea izan zen, hau da, agendak osatuz, informazioa bilduz, herriko kideak elkarrizketatuz, plano lagungarriak grabatuz, eta abar; hori bai, betiere atea irekita utziz, zertarako eta muntaketa-aretoan aurreko paragrafoan aipatu ditugun dema formalei aurre egiteko (edo ez).

Eta erronka horri muntaketaren lehen bertsiotik egin zitzaion aurre. Lehen bertsio horretan, baztertu egin zen zinegileen ahotsez baliatzea, eta azpidatziak txertatzea erabaki zen. Alegia, irudiaren gainean testu batzuk ageri dira, audio-bandan inoiz entzuten ez diren elkarrizketei dagozkienak. Hasieran, testu horiek material gordinean erregistraturiko baina jatorrizko iruditik kendutako elkarrizketa errealei zegozkien, edota errodajeen gertatu ziren baina grabatu ere egin ez ziren elkarrizketei, hau da, benetako elkarrizketen oroitzapenei. Testu iheskor eta loturagabe haiek formatu idatzira eramateak aldatu egiten zituen izaeraz. Intonaziorik edo ahots-tinbrerik gabe, zer aurpegitan jarri eduki gabe, testu solte haiek neutro bihurtzen ziren ia, oso malgu. Malgutasun hori areagotu egin zen, laster ohartu baikinena elkarrizketa transkribatuok beste testu batzuen bidez osa, ñabartu eta eralda zitezkeela, geuk muntaketa-aretoan asmatutako testuen bidez; hau da, ekuazioan fikziozko gidoiaren —eta are fikziozko generoaren— prozedurak sartuz.



### 3. irudia

AZPIDATZIA:

– Han goian ere sua dago.



### 4. irudia

AZPIDATZIA:

– Orain herriaren gainean gaude.

Gure bigarren film laburrean, *Ya viene, aguanta, riéguese, mátame* (2009), azpidatziak erabili genituen arren, orduan ez genuen ikusi zer-nolako aukerak ematen zizkigun elementu hori erabiltzeak. Lehenik, filma protagonizatzen duten hiru zinegileen —pertsonaien— izaerak marrazteko bidea ematen zigun; horrek haiekin identifikatzera edo arbuizatzaera eraman zezakeen ikuslea. Bigarrenik, helduleku batzuk ematen zituen irudiak interpretatzerakoan, hein batean anbiguoak baitziren. Interpretazio hori ez zen arriskurik gabea; izan ere, adibide askototan, fede-kontua zen erabakitzea ea azpidatziek egia kontatzen zuten ala gezurretan ari ziren. 3. irudian puntu zuri bat ageri da eskuinaldean, eta azpidatziak sute gisa interpretatzeko bidea ematen du. 4. irudiak Riañoeko herria ustez urtegiko zein puntutan dagoen urperatuta esaten den unea ematen du.

Hirugarrenik, irudiak nahierara erabiltzeko bide horrek aukera-sorta izugarri handia irekitzen zigun. Ia-ia edozein historia konta zitekeen, eta ikuslea bide guztiz ustekabeetatik eraman. Alde horretatik, muntaketa-esperimentu izen-



datu ditugun horietako askok zerikusia zuten gehienbat asmo dokumentalez grabatutako materiala fikziozko kontakizun bihurtzeko aukerarekin. Hala, gau-jazarpenaren sekuentzia, *Los materiales* en azken zatian, izan daiteke adibiderik argiena. Han, azpidatziek eta azpidatziaren erritmoak irudiak beldurrezko edo suspensezko zine gisa interpretatzeko bidea ematen dute.

### **Kateak jarrita zirkulatzearen abantailak**

Kontakizunak edo hariak eraikitzeo askatasun hori bi ahoko ezpata bihurtu zen. Jostailu berria eskuetan, oso erraza zen galtzea proiektuaren hasierako planteamenduetatik gero eta urrunago zeuden digresioetan. Aurkikuntza bultzagarri izandakoa kartzela ari zen bihurtzen pixkanaka, baina ez hormaz eta burdin-hesiz inguratutako kartzela, baizik eta gunee mugagabe eta zabal bat, dozenaka bide zituena aukeran, baina helmuga lausokoak. Hain zuzen ere, muntaketa-aldiaren zailtasunik handiena izan zen ez begietatik galtzea non geunden adierazten ziguten koordinatuak, oso baitzen erraza norabidez nahastea.

Berriz ere, paradoxa bat: zenbat eta askatasun handiagoa, zailagoa mugitzea; zenbat eta bide gehiago, paralisi handiagoa. Beharbada, frustrazioa izango zen; erabaki bat hartzean beste aukera asko baztertu beharrak beti berekin duen frustrazioa. Nolanahi ere, sentipen arraro horren zer-nolakoa hauteman ahal izan genuen. Noiz? Ia jolasa zen ariketa gisa, gure bigarren film luzea —*Circo*— izango zenaren materialarekin jardutea erabaki genuenean. Sei bat orduko material gordina, egun bakar batean grabatua, Riañon egindako errodajearen azkenetan. Funtsean, familia frantses baten zirkutxoaren eguneroko lana dokumentatzea zen kontua. Eta muntaketa-prozesuan, ideia sinple hari heldu genion. *Los materiales* editatzeak hainbeste aukera, haustura eta ihes bazituen berekin, hemen, aldiz, babes hartzen genuen zenbait alderditan, hala nola gertaeratzeko bakoitza ordena kronologikoz editatzen, edo kameraren aurrean ageri zen zeregin fisiko bakoitza xeheki eta zorrotz erakusten. Alegia, desbideratu gabe behaketa-dokumentalean gutxi-asko ohikoak diren tekniketatik. Bitxia bada ere, alderdi, nolabait esan, konbentzionalago batera itzultze horrek —beste noizbait beharbada baztertu egingo genukeen halakorik egitea— oxigenatzeko balio izan zigun, *Los materiales* muntatzeak eragindako akiduraren ondoren. Testuinguru horretan, orain, halako zinearen ustezko konbentzioek ez ziruditen argizulo itxiak, baizik eta leihate zabalak, nondik argia bete-betean sartzen baitzen.

Azken batean, esperientzia horrek ikuspegi egokia aurkitzeko balio izan zuen; ikuspegi berria, *Los materiales* editatu bitartean sortu ziren zenbait aurkikuntza behar bezala balioesteko eta, bide batez, gure lanaren oinarritzat dauzkagun konstante batzuk ulertzeko; besteak beste, auzitan jartzea ustez bistakoa dirudiena eta paradoxak onartzea. Artikulu honen bidez, espero dugu laburtuta geratuko zirela kolektibo gisa egiten dugun lanaren eta *Los materiales* en sorreraren beraren zenbait alderdi. Bestalde, uste dugu balio duela, halaber, galdeztzeko nola sortu ziren ideiak eta formak eta, aukerarik sortzen bada, metonimia eraginkor batez baliatu eta zinegintzan darabiltzagun gorputz-atalak hautatzeko. Direnak direla, hiruz biderkatu behar dira.





WEAREQQ



## || Víctor Iriarte

Kazetaritzan lizentziaduna, Pompeu Fabra Unibertsitatearen Sorkuntza Zine Dokumentaleko Masterra, Isaki Lacuestaren zuzendari-laguntzaile gisa hasi zen zinean, *Cravan vs. Cravan* (2002) film luzean. Harrezkero, hizkuntza zinematografikoa irakatsi izan du hiru ikasturtetan Montevideoko Unibertsitatean, programatzaile aritu da (Bilboko Arte Ederren Museoko Zinematekan hasi, eta Artelekun jarraitu zuen, non Mapa ikus-entzunezko ikerkuntzarako taldea sortu baitzuen), eta arte-sorkuntzan jardun du zenbait arlotan: ikus-entzunezkoen esperimentaziotik arlo performatibora.

*Wrócić/Volver* 2006

*Decir adiós* 2007

*Cinco películas breves* 2008

*Apuntes para una película de espías* 2008

*Zortzi-Bederatzi: Lisabö* 2009

*El mar* 2010

*Visiones* 2011

*Invisible* 2012

Víctor Iriarte

## ***WeareQQ.*** **Oharrak eta paisaiak.** **Usue Arrietarekin solasean**

Iruñeko Punto de Vista Zinema Dokumentaleko Nazioarteko Jaialdian gertatu zen. Zinemaldiko kideak eta gonbidatuak bazkaltzeko biltzen ziren jatetxean, Gonzalo de Pedrok, zinemaldiko programazio-arduradunak, nik «nor dira horiek?» galdetuta, erantzun zidan haiek Usue Arrieta eta Vicente Vázquez zirela, *WeareQQ* kolektibokoak, eta urte hartan dokumentu-proposamen bat aurkeztu zutela X-Films sailean. Lan haien aurkezpenean izan nintzen, eta Usuek eta Vicentek esan zuten goitibeherei eta aeromodelismoko hegazkinei buruzko film bat egin nahi zutela. Haien proiektuak irabazi zuen, eta zinemaldiko hurrengo egunetan hainbat aldiz egin genuen topo, zineetan eta Iruñeko tabernetan berandu arte dantzan.

Urtebete lehenago, Euskal Herriko Unibertsitatearen (EHU/UPV) udako ikastaroetan, norbaitek haien film baten kopia bat utzi zidan, *Canedorena*. Ikusi ondoren, haien lan gehiago ezagutzeko gogoz geratu nintzen, filma landa eta paisaien nahasketak bitxi arraro eta oso iradokitzailea iruditu baitzitzaidan.

2010eko ekainean, Artelekuko *Mapa* kolektibotik antolatzen dugun Zine Arraroko Jardunaldietan, gonbidatu batek, Oliver Laxek, bere lan bat proiektatu zuen, *Paris #1* (2007), non Usue eta Vicente ageri baitziren. Eta Oliverrek esan zuen bere film berrian bazela pertsonaia emakumezko bat, basamortuan zehar kamioi handiak gidatzen zituena. Rol hura Usuek jokatu zuen, esan zigun

Oliverrek. *D-Generación, Experiencias subterráneas de la no ficción española* katalogoaren lehen argitalpenean, Josetxo Cerdánek eta Antonio Weinrichterrek egina, *WeareQQ* kolektiboaren hiru minutuko lan bat aipatzen zen, 2005 urtekoa, *Sin título* izenburua zuena. Ondorengoa lan horretan hasten da, eta Euskal Herriko Unibertsitatearen udako ikastaro baten bigarren jardunaldietan Usuerekin izandako solasaren transkripzioa da; jardunaldiok 2011ko irailean izan ziren, Bilbon, *Experiencias documentales contemporáneas (II)* izenburupean.

**– D-Generaciones katalogoko lan honekin agertu zarete dokumental berria deritzon arloan. Baina nondik sortu zen kolektiboa, zertan ari zineten orduan? Izan ere, zuek Arte Ederren arlotik zatozte, ez zinetik, ezta?**

– Vicentek eta nik 2003an ezagutu genuen elkar, eta kolektiboa maitasunetik sortu zen. Hortik aurrera, arte-arloan hasi ginen lanak egiten, Arte Ederrak ikasten ari ginela ezagutu baikenuen elkar. Nik mugikortasunerako beka bat nuen Cuencako Fakultatean, eta Vicente entzule zegoen han. Interes komunak genituela ohartu ginen, eta elkarrekin lan egiten hasi, batez ere interbentzioak leku publikoetan, eta hiriko arteari buruzko deialdi batzuetan parte hartuz. Hala, bideo formatura iritsi ginen; hasieran erregistratzeko modu bat zena, kontatzeko modu bat bihurtu zen gero, pentsatu beharreko egitura bat.

**– Pentsatzen dut *Sin título* (2005) filma baino lehen, hasierako urteetan, izango zirela bideo-lan, esan dezagun, ikusezinak, fakultate-garaikoak, heziketa-lanak, guztiz kanpo ikus-entzunezko jardunaldien testuingurutik. Zer historiaurre du *WeareQQ* kolektiboak? Nola eta zertan hasi zineten?**

– Bada lan bat, *Flipper moon*, fikziozko laburra, biok elkar ezagutu ondoren egin genuen lehen gauza. Vicentek bost urte lehenago Galizian hasitako labor bat amaitzea zen kontua. Baziren Vicentek grabaturiko irudi batzuk, non bera eta lagun batzuk feria batean ageri baitziren, atrakzioetan zebiltzala, eta Bilbon amaitu genuen, portuan. Hark Cassavetesek bezalako zerbait egin nahi zuen, eta nik Fassbinderrek bezalako zerbait, eta erdibideko moduko zerbait atera zen azkenean. Hi-8n grabatuta dago, orain dela gutxi berreskuratu dugu pieza, eta berridatzi egin dugu Bartzelonako Kultura Garaikideko Zentroan egingo den erakustaldi baterako. Ez dugu erakusten, denbora luzez eduki dugu gordeta, pribatutasunaren esparruan.

**– Eta hasierako lanok, 2003 eta 2004 urteetakoak, prozesutat daukazue, zuen filmografiaren parte dira, edo nola ikusten dituzue orain?**

– Gu oso modu autonomoan hasi ginen lanean, eta pentsatzen dut horrek baduela zerikusirik Cuencak eragindako markarekin. Gustatzen zitzaigun, eta plazer hutsez jarduten genuen horrela. Oraindik ere jarduten dugu, baina ez gara hain gazteak, eta gaur egun beste premia batzuk ditugu. Lehen lan horiek esperimentuak ziren, beste jende batzuekin eginak, Cuencako jendearekin gehienetan; esate baterako, *Cowboy vasco* edo *Pagar el plato*, biak ere ekintzak. *Pagar el platon*, platerak

jaurtitzeko makina bat alokatu genuen, plater-tiroketarakoa, eta Valentziako hirian hainbat lekutan jarri genuen. Beraz, ikus-entzunezko piezak dira, gertaerak erregistratzen dituzte, baina uste dut ez dutela berezko izaerarik ikus-entzunezko gisa. Horregatik daude hobeto gordeta.

– ***Sin título da, beraz, zuen aurkezpen ofiziala. Eta hurrengo lanetan errepikatuko diren lerro batzuk markatzen ditu; esate baterako, ikus-entzunezko apunteen ideia, paisaia, landa, periferia, edo zeuen presentzia fisikoa, dela irudian, dela soinuan.***

– Filmak zenbait elkarrizketa jasotzen ditu, pertsona talde baten artekoak; kasu honetan, nire familia; Galesen daude oporretan, eta paisaia behatzen dute. Bazkalondoan gertatu ohi diren elkarrizketa horietakoak, leihotik begira jartzen zarenean, edo aire zabalean, inguru natural batean. Solas horietako batzuk aukuratu genituen, esanguratsuak iruditzen zitzaizkigulako: adibidez, nola paisaia batek zineaz hitz egitera eraman zaitzakeen, nola lot daitezkeen naturako irudi bat eta ikus-entzunezko irudi bat. Soinua zuzenean hartutakoa da. Eta azpidatza dago, ez estrategia gisa, baizik eta elkarrizketa bateratzeko bide gisa, hiru hizkuntzatan gertatzen baita: euskaraz, gaztelaniaz eta ingelesez.

Asko erabili dugu paisaia, eta interesatzen zaigu gai hori, bai. Kasu honetan, leku natural bitartekotuak dira: aisiarako gunee bihurtutako paisaiak; esate baterako, futbol-zelai bat landaren erdian. Hibridazio hori, batetik paisaia termino ontologiko gisa, eta bestetik paisaia horri ematen zaizkion erabilerak, nola bihurtzen diren giza jarduerarako leku baliagarri, ildo bat da gure lanean. Edo paisaia baten neurriaren ideia: mugarik ez duenari mugak jarri eta neurri batera ekarri, hala nola futbol-zelai baten neurrira.

– ***Esan duzu Sin titulok familia-material bat duela abiapuntu, familiaren oportetako irudi batzuk. Beharbada, xehetasun horrek balioko digu ezagutzeko kolektibo gisa duzuen lan egiteko modua. Izan ere, ez da beharrezkoa biok beti egotea errodajearen lekuan, kontua ez da funtzioak banatzea errodajeen, beste zerbait baizik.***

– Lana, errodatzeko modua, etxekoa da. Ni Galesera joan nintzen oporretan gurasoekin, bideo-kamera bat eraman eta gauza asko grabatu nituen. Gero, itzulita-koan, Vicenteren etxean ikusi nuen material hori, interesgarriak iruditzen zitzaizkigun gauzak agertzen ziren, eta lan bat muntatu genuen. Esan genezake denok ditugun familia-errepresentazioen magmatik sortu zela. Izan zitezkeen argazki-album bat, edo beste edozer.

– ***Lan hori D-Generaciónen katalogoan agertzeak ikus-entzunezkoen mapan kokatu zintuzten, eta pentsatzen dut une horretatik aurrera gauzak aldatu egingo zirela pixka bat. Nolakoa izan zen «iriste» hori? Zer da beste errealizadore batzuen «belaunaldi» berekoak izatea?***

– Garai hartan Valentzian bizi ginen. Josetxo Cerdán gurekin harremanetan jarri zen, eta postaz bidali genion lana. Horretan geratu zen guztia. Baina Bartzelo-

nara bizitzera joan ginenean, aldaketa gertatu zen. Xcèntric-era joaten hasi ginen, jendea ezagutzen, eta harremanetan sartu ginen zenbait testuinguru-ekin, non gehiago hitz egiten baitzen zineaz arteaz baino. Orduan hasi ginen topo egiten ikus-entzunezkoen beste alderdi horrekin guztiarekin.

– **Etapa katalanari buruz aurrera jarraitu aurretik, ondo legoke zerbait kontatzea «Valentziako bideokluba» izenda genezakeen une horretaz. Izan ere, batzuetan batek galdetzen dio bere buruari nolakoa ote den ikus-entzunezkoetan dabil-tzanen jatorri zinefiloa, eta beharbada atal honek zantzuren bat erakutsi lezake horri buruz. Zeren zuek artearen eremuan zenbiltzaten, hiri-interbentzioaren eremuan, baina oso hurbil zeundeten zine-kontuetatik ere.**

– Hiri-interbentzioarena oraindik ere egiten dugu, ez dugu baztertu, ikus-entzunezkoak ordezkatzuta. Ez nuke hitz egin nahi etapa burutuez, ez baita horrela. Orain ere lan asko egiten dugu artearen eremuan. Ikus-entzunezkoen eremuan bezainbeste edo gehiago. Proiektu bera desberdin irakurtzen bada bi testuinguru desberdinetan, horrek ez du esan nahi batak bestea ezereztan duenik. Eta Valentziakoa, bai, zera egiten genuen, pelikula asko alokatu. Bazen bideoklub bat, oso ondo zegoena; hango morroia Txinara joaten zen materiala erostera, eta gainera bazuen jende talde bat, filmak azpidazten zizkiona. Eta film azpidatzi bat alokatzen zenuen, modu nolabait ezkutu samar-reen. Eta bi urtez zine asko ikusi genuen, ikusi eta ikusi, beti gustatu baitzaigu bioi, izugarri, asko gozatzen dugu. Filmak eta arrozadiak ikusteko modu bakarti samarra zen, ermitauen antzera. Guretzat, bideoklub hura oso garrantzitsua izan zen, zine asko ezagutzeko bidea eman baitzigun, zinea egiteko modu asko.

– **Zuen filmografiaren kronologian aurrera eginez, *Oficios preventivos* (2005) iristen gara, non zenbait pertsona erretratatu baitituzue beren lan-inguruneetan. Bada suteen begirale bat, Gurutze Gorriko osasun-postu bat hondartzan, eta segurtasun-goardia bat. Eta kontua ez da bakarrik gorputz bat eta ahots bat erregistratzea, pertsonaia inguratzen duten gauzak eta ingurua bera ere hartzen ditu erretratuak. Paisaiak. Garai horretan, oraindik iritsi gabeak zineten Bartzelonara, baina erretratuak hedatu egiten dira geografian: Valentziako Erkidegoa, Burgos eta Galizia. Eta kredituetan dio Injuveren laguntza bat jaso zenuela. Kontaiguzu nondik sortu eta nola garatu zen proiektua.**

– Hiru film dira, lehena 2005ekoa eta beste biak 2006koak. Lehena geuk ekoitzi genuen. Injuven aurkeztu genuen filma, eta eman ziguten dirutzari esker beste bi ekoitzi genituen. Funtsean, proiektua bizitzatik oso gertu dagoen zerbaitetik sortzen da: Vicentek hondartzan lan egiten zuen, eta denbora asko ematen genuen ingurune hartan. Eta halako lanbideak ikusten genituenean, nolabait ispilutzat hartzen genuen, artista gisa genuen jardunbidea ulertzen lagunduko zigun ispilutzat. Begiespenean oinarritutako jardunbidea, «ikusten duzuna, akuilu» delako ideian oinarritua; eta oso produktibitate zalantzakoa duena.



Alde horretatik begiratuta, bazen analogia bat halako lan moten eta gurearen artean.

Lehenik, hondartzakoa egin genuen, hurbilen genuena zelako. Gero, arkitektura batean gertatzen zen bat egin genuen (unibertsitateko segurtasun-zaindariaarena), eta ingurune natural batean gertatzen zen beste bat (basozaina eta basoa). Lanaren metodologia hauxe izan zen: lehenik, erretratatuekin proiektuaz hitz egitea, eta ondoren kamera haiei uztea ikusteko ea zer errepresentazio-mota eraikitzen zuten beren praktikaz.

– **Segurtasun-zaintzailearen erretratuaz jardungo dut orain, hiruretan ageri diren ezaugarri batzuez hitz egiteko: kontaketa zatikatua, elipsiak, irudia eta soinua elkarri ez egokitzea, zuen presentzia *offean*, berriz ere landa/herrikoitasunaren alderako interesa, txikiaren alderako, intrahistoria jakin baten alde-rako... Baina, hasteko, koka dezagun lehenik erretratu horren produkzioa: serieko hirugarrena da, eta Burgosera joan zineten. Nondik sortu zen lanaren eta pertsonaiaren alderako jakin-mina, eta zergatik grabatu zen grabatu zen lekuan?**

– Arestian esan dudanez, arkitektura baten barruan gertatuko zen lan baten bila genbiltzan. Lagun baten lagun batek lagun bat ezagutzen zuen, zine-ikastaro bat egindakoa guk azkenean erretratatu genuen mutil horrekin; halaxe joan ginen Burgosera. Astebetez egon ginen berarekin, Víctor zuen izena. Oso zinezalea zen, eta txoratzen zegoen gure proposamenarekin. Pintura ere gogoko zuen, oso gogoko du Hooper, margolan bat deskribatzen du filmean. Oso erraza izan zen. Funtsean, gu haren kamera-laguntzaileak izan ginen.

– **Bada segurtasun-zaintzaileak esaten duen esaldi bat, zinearen barruko zineaz edo apuntearen ideiaz hitz egiteko balio diguna. *Sin título*, pertsonaiek oso gaisetarik, ezarian bezala hitz egiten zuten zineaz, eta hemen ere gauza bera, zineaz egunerokotik hitz egiten da, teoriak garatu beharrik gabe. Eta uste dut horixe gertatzen dela zuen lanaren alderdi formalean ere: zatitiki eraikitzen dela, apuntestik, *gainarkitekturaren* beharrik gabe. Honela dio esaldi batek: «Niri filmak, zera, zuzendaria ekintzan oso sartuta badago edo dena berak nahi duenaren inguruan dabilela antz ematen bazaio, niri hori ez... Niri gustatzen zaizkit han jartzen direnak eta gauzak gertatu egiten dira, etorri datoz, baina tipoa beti hor egon gabe...».**

– Garai hartan, asko interesatzen zitzaigun diskurtsoaren aurreko fase hori, zezelkatzea. Bada *Sin título* eta bada *Oficios preventivos*. Hitzarentzako tarte bat da, baina diskurtsoak oraindik ez du boterea hartu bertan. Pentsaera solteak dira, lotuz doazenak; guretzat interesgarriak ziren. Egin dugun edizioan hautatu egin dira pasarte horiek.

Zine-hizkuntzaren erabileran den zorrotzasunari dagokionez, gu neofitoak ginen, oraindik ere hala gara. Ez zitzaigun askorik inporta ikus-entzunezkoen zuzentasuna. Mini DV batez grabatuta dago, zuzeneko soinuaz, ahotsa irteten bada, ondo, entzuten ez bada, ez da entzuten, ez genuen inolako aurreiritzirik. Zezel-

katzearen ideiarekin genbiltzan. Gure interesa eta gure prozesua beste nonbait zeuden. Bilaketa beste bat zen, gizatiarragoa, zerbait koadroan al zegoen edo fokatuta al zegoen baino harago zihoana.

Bada Foucaulten liburu bat, *El órden del discurso*, non honelako zerbait esaten baitu hasieran, «Gustatuko litzaidake ez hitzaldi hau hastea, baizik eta beste norbaiten ondotik hartzea hitza, eta diskurtsoa eraikita egotea jadanik eta ni bertan sartzea». Ez genuen antolatu nahi hasiera eta bukaera zuen zerbait, baizik eta filma zezelka has zedila, non bat-batean sartzen eta bat-batean irteten baitzara.

Kasu honetan, gainera, lana hiruren artekoa zen. Grabazioa Víctorren esku zegoen, txorutzen baitzegoen. Guk, parte horretan, haren aginduei jarraitu genien nolabait, berak erabat ezagutzen baitzuen espazioa, eta non eta nola grabatu proposatzen baitzigun. Eta muntaketaren arloan sartzen gara gu. Hor ere ez dugu metodo argi bat. *Oficios preventivos*en, buruz buru lan egiten genuen. Esate baterako, ni hasten nintzen muntatzen, gero Vicentek gauzak aldatzen zituen... Prozesua oso dialektikoa zen: aurkikuntzak bion artean argitzen dira, akatsak ere hauteman eta izendatu egiten dira. Halaxe joan zen eraikiz filma.

– Zuen lanetan aurrera egin ahala, bada ikus-entzunezko zuzentasunaren ideia onartze bat, ideia horri erantzute bat. *El enemigon* (2008) eta gero *Canedon* (2009) ikusten da hori, hor alderdi formal oso zainduta baitago. Garbiketa egin balitz bezala, nola egin gauzak «modu finean». Bezatu egiten da alderdi «gordina», eta beste leku batzuetara iristen da, hizkuntza orain bai ikus-entzunezkoetik.

– Bai, lehenik basatiagoa zara, gero zibilizatu egiten zara pixka bat, hori horrela da. Kontrol gehiago izan ahala eta gehiago jakin ahala, kode hori zutaz jabetzen da, halaber. Zu hartaz jabetzen zara, eta hura zutaz jabetzen da. Denborarekin, gero eta kontrol handiagoa eta kontzientzia handiagoa izatea lortu dugu. Eta kontziente zaren unean, dena mahai gainean dago, eta errodatzeko orduan ikusten duzu. Orain, ez muntaketan, baizik eta gauzak grabatzen hasi aurretik ere ikusten duzu. Uste dut ikaskuntza-prozesu natural samar batekin duela horrek zerikusia, ez dut uste estilistikoa denik.

– *El enemigo* 2008ko lan bat da, berrogei minutu irauten du eta erabat urruntzen da orain arte hizpide izan ditugun lekuetatik: Espazio naturalen orde, etxebarnea dugu, aktoreak eta pertsonaiak ditugu, eta diskurtso/gidoi/egitura landu bat. Filma Jean-Luc Godarden *La Chinoise* (1967) filmaren remake bat da. Hartara, esan liteke naturak bide ematen diola politikari. Nola sortzen da halako proiektu bat, ordura arte egiten ari zinetenetik hain desberdina? Zer interes zenituzten orduan?

– Proiektu hori 2008an hasi genuen, erakusketa batean parte hartzeko gonbata bati erantzuteko. Erakusketa hartan, artista talde bat bildu zuten, Injuve irabazitakoak denak, eta bi asteko kanpamendu halako bat proposatu zuten, Malagan, non denak bizi baikin elkarrekin erakusketa prestatzeko. Kanpamendua gu

Bartzelonara bizitzera joatearekin batera gertatu zen, eta guretzat une hark diskurtso oso indartsu bat sartzea esan nahi du, batetik, eta, lehen esan bezala, beste artista batzuekin eta beste hizkuntza batzuekin harremanetan jartzea, bestetik.

Bi aste haien emaitza iraultza izan zen bere hartan; talde-erakusketa bat egin behar zen, eta hura, denok han lo, jan eta lan egiten genuenez, asko kargatuz joan zen; asko, gero. Proiektuaren tutoreek ideia bat sortu eta bultzatu zuten: erakusketa hark dena aldatuko zuela. «*Arte-giro guztia aldatuko da erakusketa honen bidez*» edo antzeko zerbait. Eta guk, erakusketa hartarako pieza bat sortu behar izan genuenean, sortutako giro haren aurreko erreakzio gisa, *El enemigo* egin genuen. Pelikulak planteatzen du nola ekar dezakegun gaurkora *La Chinoise*. Nola egin litekeen kultura-iraultza bat, nola egin litekeen pelikula bat iraultzaren ideia-aren inguruan antolatu nahi duten artista batzuei buruz, baina XXI. mendean. Kanpamendu hartatik burua bero-bero genuela irten ondoren, Bartzelonara itzuli ginen, bildu genituen gure lagunak lau egunez geure etxean, eta eskatu genien antolatzeako hitzaldi batzuk une hartan egiten ari ziren lanari buruz, baina *alter ego* gakoan. Eta errodaje hartatik sortu zen *El enemigo*, pieza luzeagoa, bai, etxebarnean errodaturia eta non gu ere txertatuz joan baikin espazio publikoan egiten genuen interbentzio asko. Guretzat, une katartikoa izan zen nolabait hura, eta isolamendu halako baten azkena markatu zuen, eta etapa berri bati eman zion hasiera.

– *El enemigo* bere buruaz oso kontziente den film bat da; hasieran, esate baterako, kartel hau du: «Film bat egite-prozesuan». Esan duzuket asko dago, Arte Ederren garaitik, eta oso *godardarra* da aldi berean, testuak pantailan, artxiboko materiala, youtube, pop, kitsch... Oso librea ere bai, hau da, egitura hausten du eta erreferentziak eta kulturak nahasten ditu. Eta oso lotuta dago zuek Bartzelonara iritsi zineten unearekin; zeuen lagunak erretratatzea artegiroan eta abar. Hori al da ustez Bartzelonan egin behar zenuten filma? Besteak baino film katalogagarriago bat?

– Film hark oso ondo funtzionatu zuen. Interes handiagoa zegoen, kultura-eremu askoz landuago baten barruan zegoen, Bartzelonan. Eta formen barruan dago, besteak baino gehiago. Bestalde, une hartan hasi ginen galdetzen ikus-entzunezkoen inguruko gauza askotaz: zer alde dagoen erregistro dokumental baten eta fikziozko erregistro baten artean, nola eraikitzen diren erregistroak, nolako eragina duten gertaera historikoez ari diren fikziozko produkzioek, zer den gaur egun gertaera historiko bat, zein den gure funtzioa artista gisa... Beno, demaseko betekada izan genuen. Bartzelonara iritsi, eta bete-bete egin ginen. Beraz, gauza horiez galdezka hasten den lan bat da, eta sofistikatu egiten da. Askoz metodologikoagoa da: plano finkoak denak berdinak, honela editatuko dira, eta abar. Badu alde zuzeneko egitura bat. Gero, kontuan hartu behar da film hori erakusketa baterako egin zela. Helburua ez zen film gisa banatzea, baina gero zineetan eman izan da, eta guk, Bartzelonan bigarren erakusketa egin zenean, zine batean proiektatzea erabaki genuen.

**– Nabaria da artearen (arte ederren) eta zinearen arteko hibridazio hori. Puntu komunak eta aldeak.**

– Guretzat oso garrantzitsua da espazioan aurkezteko unea. Zine-testuinguru batean ez bezala, han aretoa ilun baitago eta beti baita gauza bera gutxi gora-behera, aurkezpen bat egiten duzunean erakusketa-gune batean, baldintza asko izaten dira. Hori izaten da egiaren unea. Materiala antolatu behar duzu, eta testuinguruaren mende zaude hein handi batean. Ez da gauza bera Euskal Herriko Unibertsitateko eraikin bat edo Bartzelonako XVIII. mendeko kapera bat, edo Madrileko Kultura Ministerioko sotoak, hantxe egin bainuen lehen erakusketa. Gure lana ez da arlo jakin batekoa, hainbat arlotara hedatzen da: prozesuetan filmak erregistratzen dira, baina badira beste material batzuk ere, baita *Sin título*n eta *Oficios*en ere. Ikus-entzunezkoen eremuan, gure filmak ikusten dira, baina lan-prozesuak oso zabalak dira eta ez dira amaitzen kanal bakarreko proiektio batean. Eta batzuetan nahasketa hori guztia nabariagoa da lanetan.

**– Hala iristen gara *Canedora*, 2009. Esaten ari ginenez, badirudi zuen ibilbidea araztasun formalerantz doala; alegia, bidean era bateko basati-izaerari utzi eta beste era bateko basati-izaera bat hartu bazenute bezala. Nolabait, badirudi behaketa lan ez-fikziozko bat ikusiko dugula. Baina ez, filmak ihes egiten du, eta hor dago betiere zezelkatzea: paisaia, landa, zatiak, familia, hor daude, baina aldi berean umorea eta arrotasuna erantsi behar zaizkie, arraroa dena folkloriko denarekin nahasian. Misterio pixka bat. Eta hori ere basatia da.**

– Film bat egin nahi genuen Vicenteren familiarekin, azaltzeko zertan ari ginen, zer lanbide genuen, ez baitzegoen oso argi guk zer egiten genuen. Urtebete geroago filma herriko jende guztiaren aurrean eman genuenean, sekulakoa izan zen. «Ez dakit zer egiten dugun, baina hauxe da», esan genien. Oso argi geratu zen dena, ezin hobeto ulertu gintuzten.

Diru pixka bat genuen produkziarako, inoiz izandakoa baino gehiago, eta lagun bat kontratatu ahal izan genuen, Alex, soinua egin ziezagun; Virginiak bere kamera utzi zigun, gurea baino hobea baitzen. Historia bat asmatu genuen, bere gidoi eta guzti, Vicenteren familia industria- eta zerbitzu-sare guztiarekin harremanetan jartzeko, haiek bizi ziren herrian gertatzen zen produkzio-zinetika osoarekin. Filmean ageri diren enpresa guztiak etxe inguruan dauden enpresak dira. Eta gauza bera pertsonaiak ere. Mundu guztiak parte hartu zuen materia haren eraldaketan. Zuhaitzaren eraldaketan parte hartzearekin batera (zuhaitza liburu bihurtzea), filma produzitzen parte hartzen zuten.

**– Alde horretatik, filmak zerikusi handia du zuen arte-lan ez bakarrik ikus-entzunezkoarekin; izan ere, funtsean ekintza bat erakusten duzue irudietan: nola bihurtu zuhaitz bat liburu. Eta nola lur ematen zaion liburu bati, nola liburua zuhaitzaren lekura itzultzen den. Beraz, bada zerbait oso sinbolikoa eta zirkularra ere ikusten dugun horretan guztian.**

– Produkzio-prozesuak eta materia eraldatzeko prozesuak zerikusia dute familia-irudiak produzitzeko prozesuarekin, familia errepresentatzeko prozesuarekin.

Argazki bat atera eta gero argitaratutako liburu bihurtzen da, irudi bat desagertuz doa inprentan eta gero zuhaitza zegoen leku berean lurperatzen da... Bada begirada antropologiko halako bat, guk kulturaz eta erritoaz eta erresistentziaz dugun ideari egiten zaiona. Eta berriz ere analogia hori diren produkzio-prozesuen eta guk egiten ditugunen artean. Ispilu-begirada hori gu egiten ari garen ikus-entzunezko produkzioaren eta hortik eratortzen den ekintzaren artean.

– **Eta egitura hain argi hori noizbait hizpide izan duzuen zerbaitekin lotzen da, ikus-entzunezkoari ekiteko duzuen moduz aritu zaretenean: eskulturaren eremutik, eraikuntzatik. Filmak egitea, honako hauek ordenatzeko bide: materialak, bizitzak, jendeak, espazioak eta denbora.**

– Gure prestakuntza eskulturaren bidetikoa baita. Ez ditugu objektuzko eskulturak egiten, baina guri espazio-denbora interesatzen zaigu. Hori da gure lehengai. Alde horretatik, erabiltzen ditugun oinarritzko nozioak hortik datoz. Eta baliagarri samarrak dira ikus-entzunezkoak. Beharbada, ez dira erabilgarriak izango forma dramatiko gisa, narratibotasun klasikoko forma gisa, ez genero gisa ere, baina eraikitze balio digute. Eraikitzen jarraitzeko.



### weareQQ kolektiboa

Gizarte-espazioak birdefinitzeko ariketek osatzen dute batez ere Vicente Vázquez eta Usue Arrietaren obra multidisziplinarioa; kolektibotasunaren ahalbide berriak ikertzeko modu bat da haiena —bideoaren, instalazioaren eta espazio publikoan egindako interbentzioen bitartez—.

Erakusketak egin dituzte zenbait arte-zentrotan; besteak beste, Juan Ismael-en, CA2Mn, Madrilgo Arte Ederren Zirkuluan, Euskal Herriko Unibertsitatearen (EHU/UPV) Bilboko Paraninfoan eta hainbat galeriatan. Arte-egonaldiak egin dituzte Fabra i Coats sorkuntza-fabriketan (Bartzelona), Bilbaoarten, El Levanten (Argentina) eta Seoul Art Space Geumcheon-en (Korea). Barcelona Producció, an Xalant, Injuve eta Agadic erakundeen beka jaso dituzte, eta haien obrak Injuveren eta José García Jiménez Fundazioaren sariak jaso ditu.

2012an, *Goitik behera eta behetik gora* aurkeztu zuten, X Films-en bigarren edizioan saritutako egitasmoa 2011ko Punto de Vista Zine Dokumentaleko Nazioarteko Jaialdian. Artista egoiliarak dira Hangar-en.

*Sin título* 2005  
*Oficios preventivos: postas sanitarias* 2005  
*Oficios preventivos: vigilante de seguridad* 2006  
*Oficios preventivos: vigilante de incendios* 2006  
*El enemigo* 2010  
*Canedo* 2010  
*Goitik Behera eta behetik gora* 2012

<http://weareqq.com>  
[www.hamacaonline.net](http://www.hamacaonline.net)

### Rivet ikuskaritza-bulegoa

*Rivet* New Yorkeko ikuskaritza-bulego bat da, Sarah Demeusek eta Manuela Moscosok osatua. *Rivetek* argitalpenak, itzulpenak, irakaskuntza eta erakusketen antolaketa biltzen ditu. Beren jardun-eremuko baldintzen eta sare berezien arabera zehazten dute egitasmoen azken formatua. 2010ean hasi zenetik, *Rivetek* objektuaren filosofiaren (Object-Oriented Ontology) eta hark arte-jardunarekin izan ditzakeen loturen eta tirabiren ikuspegitik jardun du.

[www.rivet-rivet.net](http://www.rivet-rivet.net)

*weareQQ / Rivet*

## CA NE DO

### CA

#### **\*Zer bakoitza/nor bakoitza**

Film bat, berez, fabrika txiki bat izan liteke; izan ere, beste gauza bat ekoizten du —film-irudia—, eta lan-banaketa argia eskatzen. *Canedon*, ordea, erabat integraturik daude lana/manufaktura eta haren film-irudia. Zinetik kanpo geratzen den alderdiaren lehentasun eta berezitasunak dira filmaren lehengai gordina: Rally-pilotu dena rally-pilotu da, inprentan liburuak azaleztatzen dituenak liburuak azaleztatzen ditu *Canedon* ere. Aktore horietako ezeini ez zaio ezer eskatzen aktore gisa, historia bat antzezteko xedez. Gertakizun emozional eta pertsonal baten produkzioaren aurrean gaude, artearen eta bizitzaren arteko elkarketaren enuntziatu gisa, ikuspegi subjektibo batetik bizitza erreala pantailara eramateko inolako asmorik gabe. Errealitatearen eraikuntzaren aurrean ere bagaude, prozesuen, jardunbideen eta egiteko moduen bitartez. *Canedon* ez da behatzailerik eta behaturik. Kamera gertaera bat denboran nola integratzen den erregistratzen duen mekanismo bat da; hori egitean, familia batean gertatzen diren harreman afektiboak deskribatzen dira, herri jakin bateko produkzio-moduak, eta obra bera nola egiten den.

Beraz, *Canedo* ez da eguneroko bizitzari buruzko dokumental bat, gizakiak beren ingurunean, egin ohi dutena eginez behatzen dituen. Bakoitza bere bizitzako rolik onenean ari da, eta denen artean filma justifikatzen dute. Batera, produkzio-muntaia bat eratzen dute: zuhaitza ebakitzen duen zerra, argazki-zuzendaria,

enborra eta zelulosa-fabrikako kea edo 124 Abarth autoa. *Canedo* urrun dabil kostunbrismotik edo dokumental hutsetik; alegia, tipoak nabarmentzetik eta eszenaraztetik, edo loturarik eginarazi gabe behatzetik eta lankidetzatza «atipikoak» iradokitzetik.

Gauzek eta pertsonen bat egiten dute *Canedo* koproduzitzeko; izena biei dagokie, herriari eta filmari. Egia esan, paisaia naturalaren edo giza paisaiaren behaketa zinematikoa ezinezko bihurtzen da: *figuraren* eta *hondoaren* arteko bereizketa klasikoa falta da, eta ez dago ez abstrakziorik ez subjektibotasun argirik. Hala, *Canedok* nabariago uzten du unez une bizitzaren arloan gertatzen dena: ekintzak eta enuntziatuak kateatzen bidez eratzen dira, zuzentzen ari den norbaiten azken borondatearen bitartez baino gehiago. Oraintxe bertan, esate baterako, horrelako zerbait ari da gertatzen: testu hau hainbat gauzari esker ari da idazten: kafeinan bustitako elkarrizketa batzuen konbinazioa; Afrikaren bihotzean dautzan material gordinak, teklatu zikinduaren azpian ari direla; gure zaleztasun teorikoak; *Canedok* sortu zuen «estiloa» eta atxikitasuna. (F)aktore guztiek —aita, zuhaitza, musika, zinta, kamera, klima, errealizadoreak, edizioa, aldartea— sortutako asoziazioek erabakitzen dute zer den *Canedo*. Asoziazio horietan egoera demokratiko bati eustea gertaerei buruzko epaia saihestea da. Zinedokumentuak desinteresatua izan nahi duen lekuan, bistan geratzen da *Canedon* pertsona eta gauzen multzoaren alderako joera.

*Canedoren* errealitatea giza harremanetatik (familia) zein bestelako harremanetatik (liburua, makinak, natura, zinetika, grabitatea, folklorea, bertikaltasuna eta horizontaltasuna —zuhaitza erortzen—, erritmoa —tresna eta kantarien musika, baina baita makina eta ezpaten musikaltasuna ere—, energia) eraikitzen da. Nolabait, ikus-entzunezkoan balio duen enuntziatu bat lortzeko, badu zeresanik, hizkuntza aldetik, zentzua heterogeneotasunetik sortzeak ere, eta, beraz, horrek badu alderdi immaterial garrantzitsu bat. Hortxe erakusten dituzte *Canedon* beren egitura-antzak eta beren asoziazio beti denborazkoak erritualetik, alderdi fisikoak, naturaren alderdiak, alderdi kultural edo historikoak eta alderdi gizatiarrak. Eta hortxe egiten die galde obra honek zenbait kategoriari: kultura, natura, familia edo tradizioa; iraganbidean diren formazio gisa onartzen ditu, kolektibo gisa, ez bertan bizitzen jartzeko marko, egitura edo eskeleto gisa.

## Ne

### \*Hitzik ez

Baliteke *Canedok* txera hori sortzea ikuslearengan, edo harreman horiek lankiddeen artean, hain zuzen ere hitzeko hizkuntza oso mugatuta erabiltzen delako. Hasieran, argazkilariak aginduak ematen ditu, eta azkenean, agertoki baten gainean beste musikari batzuekin batera, kantatu egiten du. Eta ez da beste hitzik hasieratik amaieraraino. Hizkuntza itxuraz erritualizatu bat ageri zaigu, hala mekanismo industrializatuen aldetik (zelulosa, paper-prentsa, zerrategia) nola kultura-elementuen aldetik (prozesioa, hileta eta dantzaldia). Komunikagarritasunaren esparru batean gaude, komunikazio-esparru batean baino gehiago: gauzak ulertu egiten dira, eta elkar ulertzen dute. Ez da hitzen beharrik ekintza



garatu dadin. Hainbat hizkuntza ez-hitzezko daude; besteak beste, edizioaren edo prozesioaren erritmoa, keinuak eta mozketak; denek gainditzen dute funtzio instrumental hutsa.

Hizkuntza praktikoa mekanikoaren eta elementu erritual eta kolektiboen konbinazioa zuhaitzaren irudian mamitzen da: zuhaitzak leku sinboliko gisa funtzionatzen du, etxea eta familia esan nahi du (hala nola mitoetan, elezaharretan eta abarretan), baina, aldi berean, datu material erreala da, papera ematen du, lana ematen die traktore-gidariari, inprentakoari, eta abarri. *Canedon*, badira elementu itxuraz sinboliko direnak baina beti gauza jakin batzuetan sustraituta daudenak. Irudi horiek (prozesioa, dantzaldia, borroka-arteak, hileta) izaera zinetikoa dute *Canedon*, hala nola baitute zura zelulosa bihurtzeak, traktoreak edo argazkia *offset*ean inprimatzeak, eta adierazten dute alegoria oro proiektzio bat dela, tradizio batera hurbiltzeko balio duena (antzerkiaren, fikziozko zinearen tradizioa) baina baita alde nabarmentzeko ere.

Orobat, lanaren eta aisiaren arteko antinomia desmitifikatu egiten da, eta biak ageri dira elkarrekin lotuta; haustura edo aurkaritza baino gehiago, segida bat dago batetik bestera. Beharbada, *Canedok* funtzionatzen du familian gaudelako; ulertu egiten da, besterik gabe, baina beharbada ikus daiteke edozein produktio-erkidego oso balitz bezala, zalantzan jarriz, hartara, jasotako zenbait nozio, hala nola alienazioa edo bizitzaren eta lanaren arteko bereizketa.

## Do

### \*Hori guztia, alferrik

Produktzio-ziklo ia zentzugabe bat ikusten dugu: zuhaitz bat mozten dute, eta gero ehortzi egiten dute modu prozesatuan. Produktzio-prozesuaren eta azken produktuaren artean dagoen tartea (espazioa eta denbora) gauzatzen da. Edozein objektu, kontsumigarri zein ez, hainbat gauza, erlazio, emozio, teknologia eta abarren muntaiaren emaitza da; horixe erakusten digu alderdi narratiiboak (argazki-albumaren ehorzketa landua).

Bi erreferentzia sortzen dira: beste zentzugabekeria erritualizatu bat, sardinaren ehorzketa garizuma amaitzean, eta Francis Alÿsen lema, «ahaleginik handiena, emaitzarik txikiena lortzeko». Alÿsen kasuan, erdi-ikus daiteke indar fisikoa eta subjektuaren borondatearen ondoriozko iraupena azpimarratzen dituela; *Canedon*, berriz, ikusten dugu nola zuhaitz bat familiaren argazkien album bihurtzen den, zeinaren izena *Canedo* baita halaber. Ibilbide hori desmaterializazioaz eta gauza irudi bihurtzeaz ari da literalki (bere baitako errealtate izatetik errealtate erreferentzial izatera), eta hala alderdi autorreflexibo batean sartzen gara, zeina ikus-entzunezko produktioaren izaeraz ari baita. Bestela esanda, aurrez aurre jartzen gaitu, literalki, argazkia hartzearekin (hau da, argazkia une batean sortzen duen muntaiarekin) eta argazki inprimatuarekin (paper zuriaren gainean ageri diren tinta beltzezko puntuekin), eta ondoren seriatzearekin eta liburu-formatuan ordeantzearekin. Albuma, argazki-produktu eta filma sortzen duen asoziazio-kate beraren emaitza den aldetik, filmaren beraren leku bihurtzen da.

Baina bideoa ez da amaitzen albuma egin ondoren; izan ere, berriz ere etxera eraman eta lur ematen diote familia-ospakizun batean. Hiletak eta hiletaren ospakizunak *Canedoren* alderik bihurrienera garamatzate; alegia, albumari heltzeko ezinaren aurrean jartzen gaituzte. Keinu horrek ezereztu egiten du objektuaren komunikazio errepresentatibo eta baliagarria; ezabatu egiten du produktu materiala, ikus-entzunezko kontakizunak ordeztan du hura. Inprimatutako argazkiaren xedea, orduan, ez da funtzio errepresentatiboa betetzea, eta mugagabe atzeratzen da argazkiaren eta harreraren arteko lotura indexikala. Horri zentzugabekeriaren nozio sotil bat gehitu behar zaio (bateria-jotzailea agertzea zenbait aldiz ustekabeen errepide-bazterrean, erritmo antidokumentala), eta bat konturatzan da ezen beharbada arteaz ari garela: alegia, gauza ustez ez-praktiko / ez-operatibo / ez-erabilgarri / alferrikakoak produzitzeaz. Alegia, errepresentazio uniforme edo neurgarriaren (1=1) ebaluzio-ratioari ez dagozkion gauzez. Hori, hein batean, *Canedo* «produktua» muntaiaren osagai bakoitzaren lana balioes-tearen edo konpartimendutan zatitzearen mende ez egoteari zor zaio. Aitzitik, berezko erresistentzia bat dago berehala erosotzearen kontra, eta hori, onerako edo txarrerako, artelanean ere nabarmendu ohi da. Hortaz, *Canedon*, folkloer-erritual jakin batzuei egiten zaien erreferentziak baino gehiago, beste zerbaitekin dirudi zentzugabea; zentzugabea dirudienak ekonomizatzeko zailtasun horrekin du zerikusia, bitartekoen eta helburuaren artean erlazio egoki eta balioesgarri bat lortzeko zailtasunarekin. Horregatik, muntaia jakin baten emaitza errealak ez du hainbesteko garrantzirik: komunikagarritasuna (ikus gorago) prozesuan datza, ez azken helburuan.

*Canedoren* kasuan, bere jarduerak jartzen du indarrean.

Film gisa, narratiboa baina ez-dramatikoa da;

edo zero mailako drama bat,

jarduera den aldetik (δράμα), generotan kodetzearen aurreko egoera batean.

Trepeta gisa, esan baino gehiago, egin egiten du.

Gailu gisa, performatiboa da diskurtsiboa baino gehiago.

Obra gisa, eraikuntza-lana da antzerki-lana baino gehiago.





MAKING A  
\$1.50  
\$2.00  
\$3.00  
\$4.00  
\$5.00  
\$6.00  
\$7.00  
\$8.00  
\$9.00  
\$10.00

A dark, atmospheric photograph of a person sitting on a bench, possibly in a park or public space. The person is wearing a light-colored jacket and dark pants. The background is very dark, with some faint light sources creating a moody, low-key effect. A white rectangular text box is overlaid on the right side of the image, containing the name 'ANDRÉS DUQUE' in black, uppercase letters.

ANDRÉS DUQUE



## ||| Josexo Cerdán

Tarragonako Universitat Rovira i Virgiliko irakaslea.

Liburu hauek editatu ditu, beste zenbait lagunekin batera: *Mirada, memoria y fascinación. Notas sobre el documental español* (2001); *Documental y Vanguardia* (2005); *Suevia Films-Cesáreo González. Treinta años de cine español* (2005); bai eta *Archivos de la Filmoteca. Después de lo real* monografikoa ere (57-58 zk.)

Liburu honen egilea: *Ricardo Urgoiti. Los trabajos y los días* (Filmoteca Española, 2007). Artikulugile gisa, zenbait argitalpen eta taldekako liburutan parte hartu du, hala nola *Antología Crítica del Cine Español* edo *Nada es lo que parece* tituluetan.

Produkzio- eta komisario-lanak ere egin ditu zenbait erakunderentzat. Gaur egun Iruñeko Punto de Vista Zine Dokumentaleko Nazioarteko Jaialdiko arte-zuzendaria da, eta 2010ean *visiting scholar* izan zen NYUn.

2012an Flaherty Seminar programatu zuen.

Jose txo Cerdán

## **Landa-oharrak Andrés Duque eta Virginia García del Pinoren lanei buruz (edo zergatik diren artistak hain aspergarriak)\***

**2012ko apirilaren 18an Madril-Bartzelona AVEan ziriborratutako ohar batzuk**

Hau testu laburra izango da nahitaez, aspalditik ari bainaiz atzeratzen eta atzeratzen entregatzea (Gabonak baino lehenagotik!) eta gaur Vanesaren beste mezu bat jaso dut, artikulua eskatuz, agindua bainion Aste Santuko oporren bueltan bidaliko niola..., eta ia bi aste joan dira ordutik.

Esan behar dut, gainera, testu hau idaztea proposatu zidatenetik beti uzkur agertu naizela zeregin horren aurrean. Funtsean, idatzi dudalako, hainbat lekutan idatzi ere, Virginia García del Pinoren eta Andrés Duqueren lanei buruz, eta ez nuelako sentitzen honezkero haien lanaz ezer askorik esan nezakeenik. Zenbait testutan zehar, saiatu naiz aztertzen haien lanen sustraiak (denboran —historikoki— eta espazioan —identitatearen aldetik—); lanok aktibatzen dituzten begirada motak; eta filmak eraikitzeke duten eraren balio etikoa... Gaur, haien lanak jendaurrean aurkezterakoan zenbait aldiz egin dudan bezala, ez zait hauxe besterik geratzen: azaltzea zergatik gustatzen zaizkidan haien lanak, direnak direla sustraiak, balio estetikoak edo bultzatzen duten etika.

Hartara, testu hau hurbilago egongo da proiektio baten ondotik izaten diren eztabaida horietatik, non norberak proiektatu berri diren filmak defendatzen

baititu argudio gutxi-asko arrazionalen gainera, eta azkenean gustu-kontuetara jotzen baitu. Hain zuzen ere, gogoan dut *D-Generación* programaren aurkezpen bat, Andrésen eta Isaki Lacuestaren filmekin, Pragan, Cervantes Institutuaren ekimenez, non aretoan ziren ikusleen bi heren baino gehiagok alde egin baitzuten proiektioak amaitu baino lehen, ziur asko haserre lan haiek egin zituzten errealizadoreekin eta lanok programatu zituen komisarioarekin. Ondorengo eztabaidan, iraun zutenetako batek galdetu zidan nola sentitzen nintzen programatzaile gisa, hainbeste jendeak aretotik alde egin eta gero. Nire erantzunak, halakoetan egin ohi denez, «baloiak kanpora botatzeko» balio izan zuen bakarrik.

Uste dut zinearen askotarikoaz hitz egin nuela, ikusleak hezteko premia (ez bakarrik zine dokumentalerako eta esperimenterako; edozein zine motatarako, baita Disneyrena ikusteko ere: oraindik jaiotzeko dago film horiek eragin dezaketen plazera bere kode genetikoan eramango duen haurra), eta abar, eta abar... Baina nire jardun ondo ikasi baina gutxi-asko errutinazkoarekin aurrera egin ahala, konturatu nintzen ez nintzela zintzo jokatzeko ari, eta hitz egin ahala hizpidea aldatu nuen: film haiek programatu banituen, ez nituen programatu uste nuelako ikusleak hezi beharra zegoela; ez nuen inolako interesik ikusle haiekin aitariar jokatzeko; nor bere zine-gustuez eta programez arduratu dadila. Film haiekin benetan gozaten nuelako antolatu nituen programa haiek, ikuslearen plazera deritzon hori sentitzen nuelako, eta programok eratzean pertsona jakin batzuegana iristea beste xederik ez nuen; munduko edozein bazterretan izanik ere, ikusle gisa zuten heziketa zutela, film haiek sortu ohi zuten pilpira (*arrebato* hitzaren ordaina erabili behar nuke hemen, baina utz ditzagun aipamenak eta adituentzako keinuak alde batera, oraingoz bederen) sentituko zuten ikusleak.

Beraz, niretzat, film haiek programatzea ez zen komunikazio-ekintza bat baizik. Ez militantzia-ekintza bat, ez inor hezteko nahia; mezu bat jaurtitzeko bezalako zen, norbaitek jaso eta bere egingo ote zuen itxaropenez, komunikazio-kate halako zerbait sortuz (edo horretan parte hartuz, zehatzago hitz eginez).

Beharrik, azken urteotan askok parte hartu dute kate hori egiten. Eta jende askok ez ezik, askotariko jendeak: bai estetikan edo zinearen historian ikasketa sakonak egindako jendea, bai unibertsitatean hasi berri diren eta «Hitchcock» behar bezala idazten ez dakiten ikasleak —eta ziur asko britainiar zuzendari horren hiru titulu ozta-ozta eman dezaketenak—. Bistan denez, asko horiek gutxiengo dira oraindik, baina gutxiengo *interstiziala*, Román Gubernek esango lukeenez: planetako hainbat bazterretan sakabanaturik egon arren, gai dena, hala ere, gaur egungo teknologia digitalei esker, erkidego bateko kide sentitzeko. Komunikazio-keinuak, Interneten aroa baino lehen hasia munduko leku sakabanatu askotan, merezi izan du.

Pragako Cervantes Institutuaren egoitzan aurkitu nuen arrazoibide hari jarraituz, gauza batek geratu behar luke argi hemendik aurrera: Andrés Duque edo Virginia García del Pinoren film bat programatzen dudanean, edo film horietaz



idazten dudanean —eta horretarako behin eta berriz ikusten ditut—, kontua ez da inor *hezi* nahi izatea, ez ikusleekin aitatiar jokatzea. Ikusleekiko paternalismoa, nire ikuspegiz, erauzi beharreko gaitz nagusietako bat da zine-kritikan eta diskurtso akademikoetan, bai argitalpen erregularretan, izan kioskokoak, izan birtualak, bai unibertsitateetako geletan. Film horiek programatzen ditudanean edo horietaz idazten dudanean, *sentiberatasun*-kontu batengatik egiten dut hori: besterik gabe, filmok ikustean gozatu egiten dudalako, plazer formala sortzen didatelako, eta galderak sorrarazten dizkidatelako interesatzen zaizkidan gauzez. Eta hori askoz zailagoa da idatziz justifikatzen, ezen ez ikusleak hezteko premia, hor batek beti ikusten baitu bere burua plan zabalago baten partaide: heziketa zinefilo edo zinematografikoa.

*Sentiberatasunak* behar luke izan nire argudioen haria testu hau osatuko duten hurrengo paragrafoetan, baina, aurrera jarraitu baino lehen, esan behar nuke ezen, tarteka, itzal bat dabilela hegan gustuaren auzi itxuraz xalo horren inguruan. Itzal hori Virginia García del Pino eta Andrés Duquerekin ditudan harreman pertsonaletan zertzen da.

Virginia García del Pino eta Andrés Duque beren lanak ezagutu aurretik ezagutu nituen (bigarrenaren kasuan, gaur egun haren lehen filmtzat jotzen dena —*Iván Z*, baina baditu lehenago egindako lanak— egin baino lehen ezagutu nuen), eta beharbada horrek, berriro diot, pisuren bat izango zuen lanei egin didan harreran. Batzuetan pentsatzen dut horrek mugatu egiten duela haien lanen aurrean dudak gaitasun kritikoa; are gehiago, haietaz dudak iritzia eteten duela; baina, aldi berean, eta film horiekin gozatzen duten guztiek partekatzen duten komunikazio-sare hori hazi ahala, gero eta hobeto ohartzen naiz ezen, biekin ditudan harremanez harago, komunikazio-gaitasuna haien lanetan dagoela, eta gai dela Mexiko, Japonia edo Herbeheretako ikusleekin ere enpatizatzeko.

Beraz, nire kasua oso berezia da eta, noski, *Distritalen* arduradunek ez dute ezagutzen Virginia García del Pino *El jurado* programatzen dutenean, ez eta Rotterdamekoek ere Andrés Duque *Color perro que huye* hautatzen dutenean. Eta horixe ari da gertatzen azken hilabeteotan: bi horien eta beste zuzendari bidaide batzuen lanaren nazioartekotze-prozesu oraingoz geldiezin bat dugu aurrean (*bidaide* hitzaren orde, *belaunaldikide* esan genezake, hitz horrek gehiegi murriztuko ez balitu muga kronologikoak). Nazioartekotzea, diot, haien lanak gure mugetatik kanpo ikusten diren aldetik, munduan ospea duten foroetan; izan ere, formaren aldetik, hala Virginia García del Pinoren nola Andrés Duqueren lanak transnazionalak dira ezbairik gabe.

Ezbairik gabe, zuzendari horien lanen presentzia handitzeko prozesu horretan, eta lanon tasunez harago, garrantzi handikoa da kritikarien lana, bai eta akademikoena (argitalpen hau ere sartuko litzateke legitimazio-ahalegin akademiko horretan) eta errealizadoreena berena ere, beren lana aurkezten dutenean, zeren eta lan horrek legitimatzen baitu, azken batean, haien presentzia munduko foroetan; eta haien presentziak, hain zuzen ere, beste batzuen absentsia esan nahi du.

Alegia, bada kanon bat (baita Espainiako dokumental esperimental garaikidearena ere), baina, kanon finkoa izan gabe, negoziazio etengabea ari da han eta hemen, eta, kanon horren formalizazioan, pisu handiagoa edo txikiagoa duten pertsonaiek parte hartzen dute. Nik uste dut prozesu horretan parte hartzen ari garen guztiok garela horren jakitun; besterik da gogoko al zaigun ala ez hori jendaurrean onartzea, edo, hobeto esanda, gure interesei komeni zaien ala ez hori egitea edo ez egitea. Nire esperientziaren arabera, kanonaren negoziazioan parte hartzen duten norbanako eta lekuen sare hori oso-oso garrantzitsua da, filmen ezaugarri formalak adina (egia esan, ez dut uste interes-sare hori filmen kontu formalei kasurik egin gabe eratzen denik; elkar elikatzen dute etengabe).

Nik neuk, ohartu nintzenetik neu ere joko horretan sartuta nengoela, onartu nuen, lehenik, hori hala zela aitortzeko beharra, ahal nuen guztietan eta jendaurrean; eta, bigarrenik, horrek berekin zekartzan ondorio profesional eta etikoei erantzutea. Ezin dut ulertu kritikariek edo akademikoek prozesu horretan guztian ezjakintasun-itxurak egitea edo asepsia-usteko bati eustea. Era berean, gogaitu egiten nau artista edo zinegile batzuek botere-joko horretan parte hartzen ez dutelako plantak egiteak, haien mugimenduek ondo asko frogatzen baitute argi baino argiago ezagutzen dituztela jokoaren arauak. Horietako bat neure bidean topatzen dudanean, pentsamendu bera etorri ohi zait beti: zein aspergarriak diren artistak.

Nik, lehenik eta behin, ikusle gisa gozatzen dudalako maite dut (hots, *film amateur* bat naiz) Andrés Duque eta Virginia García del Pinoren zinea. Baina baita iruditzen zaidalako ere biek jakin izan dutela non dauden mapa horretan, eta inoiz ez dutelako jokatu nahi izan beste rol bat. Horrek bide ematen dit haien lanen aurrean naturaltasun handiz jartzeko. Bistan da: borrokatu dira, ezagutzen ditudanetik, beren lanak ezagunagoak izan daitezen, baina beti jakin izan dute oso ondo nondik abiatzen ziren.

Inoiz ez dute antolatu, ez dute indartu nahi izan, beren ahalbide errealez harago bultzatuko zituen gailurik, ez dute sortu nahi izan beren lanei buruzko irakurketa-eredurik. Neu naiz lekuko, halaxe bizi izan baititut: haien lanek heltze-prozesu luzeak daramatzate berekin, irakurketa eta teoria askorekin batera, baina inoiz ez dut ikusi prozesuok errentagarri bihurtzeko jokorik, beren lanak aurkeztean edo eztabaidatzean. Aitzitik, esango nuke: haien lanetan (eta jendaurreko aurkezpenetan), alderdi intelektualago edo teorikoago hori eraisteko saio etengabea aurkitzen dugu, zertarako eta beste zerbait azaleratu dadin, beste zerbait ez hain hotza, ez hain zerebral eta kalkulatu.

Irudi luke beren ingurune hurbilenean gertatzen denaren kontrako noranzkoan ari direla, non intelektualizazioaren gehiegiak, batetik, eta aurkezpena akasgabe akabatzeke kezkek, bestetik, ito egiten baitituzte lanak berak. Gaur egun, uste dut sortzaileak hiperkontziente diren une batean bizi garela, hala zine-munduan nola artearenean. Horregatik, oraingoa bezalako une batean, non artistak beren

buruen eledun bihurtu baitira (dela akademiari begira, dela zinemaldiei/programatzaileei, dela museo eta galeristei), Andrés Duqueren eta Virginia García del Pinoren jarrera —begiz galdu gabe, noski, zein oreka-jokotan dabiltzan— aldarrikagarria da, duen esanahiagatik.

Ez batak ez besteak espekulatzen dute beren filmen estreinaldiekin, ez dituztelako hartzen negoziotzat eta ezagutza publiko gehiago irabazteko estrategiatzat. Jakina, nahi dute ezagutzaren edo dirubideren bat ekar diezaieten, baina hori ere ez da haien bizitzako lehen xedea; aitzitik, esan liteke: kontuok ez dute oso leku nabarmena haien lehentasunen ordenan. Horregatik, ez da harrizkeoa *Ensayo final para Utopía* Punto de Vista Nazioarteko Mintegian ikusi izana lehen aldiz Espainian, programako ustekabeko film gisa, eta hurrengo emanaldia Xcèntricen gertatzea, zinemaldi batean aurkeztu aurretik, Las Palmaskoan. Virginia García del Pinok, berriz, Punto de Vistako X Films proiektuan parte hartzera gonbidatu zutenean estreinatu zuen *Espacio simétrico*, talde-saio batean; saio hartan aurkeztu zituzten beren lanak Fernando Francok eta Chus Domínguezek ere.

Gaur egun zine- eta arte-jardueretan (baita alternatiboenetan ere) nagusi diren protokolo jakin batzuetatik urruntzean, Virginia García del Pinok eta Andrés Duque askatasunguneak sortzen dituzte, testuinguru batean non denak baitirudi gero eta arautuagoa. Horrexegatik, beharbada, bietako batek proiektu berri bat amaitzen duenean eta ikusteko aukera dudanean, badakit ezen, gehiago edo gutxiago gustatu, zintzotasun osoz hitz egingo dudala hartaz haiekin. Ez ditut martxan jarri beharko nire estrategia diskurtsibo guztiak pentsatzen dudana (edo pentsatzen dudanarekin antzen bat duena) gaitzerizkorik sortu gabe esan ahal izateko. Lanen bat aurkeztu didaten guztietan, ez banau guztiz bete, biekin jardun ahal izan dut horretaz.

Halaxe gertatu zitzaidan *Ensayo final para Utopía* eta *El jurado* ren lehen bertsioak (*work in progress*) ikusi nituenean. Lan horien azken bertsioak, ordea, iruditzen zait bien filmografiako lanik beteenen artean daudela. Orain arte egin duen azken filmean, *El jurado*, Virginia García del Pinok ordubete luzez behatzen ditu lau epaimahaikide zinpekoren aurpegiak hilketa-auzi batean. Kamerak, pazientziaz, keinu argigarriren bat aurkitzea espero du, baina keinuak arruntak dira, zehaztasunik gabeak..., hermetikoak, kamerarentzat; hala nola baita, ziur asko, egia haietzat.

Film osoa (62 minutu irauten du) grabatzeko erabili den zoom digitalaren ezegonkortasunak areagotu egiten du iheskortasun-sentipen hori, epaiketaren beraren hauskortasunaren sentipen hori. Zenbat eta hurbilago kamera, nahasiagoak dira irudiak, gutxiago ikusten da... Zenbat eta froga eta lekukotza gehiago epaiketean, lausoagoa da egia. Andrés Duquek, berriz, ispilu-joko liluragarria sortzen du *Ensayo general para Utopían*, bere subjektibotasuna beste loturarik ez duela (sekulakoa, bestalde) aita galdu izanaren eta berriki Mozanbikera egindako bidaia baten artean. Biak dira —eta zaila da hau esatea testu hau

idazteko unean— bi errealizadoreen helduaroko lanak, eta etorkizunean gogoratuak izango dira, ezbairik gabe. Artistarena eta zinegilearena eginez dabiltzan beste artista eta zinegile batzuen jarrerak eta konpromisoak ahaztuta egongo direnean.

Ikusi beharko da norantz jotzen duen etorkizunean gaur egun Virginia García del Pinok eta Andrés Duquek lortu duten sorkuntza-heldutasunak, baina, ezbairik gabe, bi errealizadoreon bidean izan dira zenbait lan, arrazoi batengatik edo bestearengatik biribil gertatu ez direnak. Horixe litzateke *Landscapes in a Truck* kasua (oraindik ere zalantza egiten dut ea film hori iritsi den azken bertsiora, hainbestetan muntatu eta birmuntatu du Andrés Duquek lehen emanaldien ondoren), edo Virginia García del Pinoren *Espacio simétrico*rena. Lehenak baliteke inoiz ez aurkitu izana muntaketa-mahaiari behar zuen oreka, material oso iradokitzailea izan arren ez baitzitzaien ordena egokia aurkitu; bigarrena, berriz, errealizadorearen filmik zirraragarrienetako bat, ariketa barrokoegia bihurtzen da une batzuetan.

Nolanahi ere, eta nahiz eta uste izan biak huts egindako lanak direla, uste dut, halaber, asmatzen dutela une batzuetan, eta merezi izan duela ikustea. Lehenaren kasuan, sortzailearen sentiberatasunaren adibide dira, esate baterako, piszifaktoriako sekuentzia, elastikoan Espainiako bandera duen ijitoa (Valeriano Lópezen *Me duele el chochotik* ateratakoa dirudi; beste sortzaile bat, hori ere, urrun dabilena gaur egun artean eta zinean ohiko diren eszenaratzeetatik), edo labarrean begira dauden bi emakumeen sekuentzia. Irudi horiek begiratzeko era bat erakusten dute, bai eta irudiok edizioan lantzeko era bat ere. *Espacio simétrico*ri dagokionez, elkarrizketa simetrikokoak planteatzen ditu lanak, izenburuak aditzera ematen duenez; zuzendariak oso komunikazio mugatua duen bi pertsonaiekin elkarrizketak: lehena bere ama-hizkuntzan baino mintzo ez den japoniar bat da, eta bigarrena minbiziak jotako gaixo terminal bat. Izenburuan aipatzen den simetria heriotzaren aurreko ulertu ezinak ematen digu, baina planteamendu hori izanik ere (zuzendariaren filmografiako gogorrenetako bat), Virginia García del Pino gai da protagonistekin komunikazio-bideak aurkitzeko (bi kasuetan, umore-senaren bidez).

Bitxia da bati testu bat eskatzea gaur egun errespetu handiena dien errealizadore espainiarren arteko biri buruz, eta azkenean akastuntzat jotzen dituen haien filmez hitz eginez amaitzea. Bistan da ezin izango nukeela halako ariketarik egin beste zinegile askorekin, baina kasu honetan iruditzen zait esanguratsua dela hori, bidaiari batean idatzitako testu labur honetan zehar aletu nahi izan dudana guztiaren argitan.

Bien bitartean, gero eta nekatuago ikusten dut neure burua zine-programak eratzeko zereginak berekin dituen betebeharrak batzuen aurrean; egoekin deman jardun beharra dagoelako (ez gaizki ulertu: pluralerik ari naizela, artisten eta kritikarien egoerik ari naiz, noski, baina baita neure egoerik ere; programatzaileok ere garatuegia dugu, ezbairik gabe). Beharrik, inoiz ez dut halako tentsiorik bizi izan Andrés Duquerekin edo Virginia García del Pinorekin jardun behar izan

dudanean: haien lanei buruzko iritziak beti izan daitezke zintzoak eta irekiak, eta inoiz ez dago zuritzen ibili beharrik programazio-kontuetan hartutako erabakiren bat. Eta hori eskertzekoa da, are gehiago hau iraupen luzeko lasterketa bihurtu delarik, non haiek, beste batzuekin batera, jarraitu beharreko bidea ari baitira markatzen zine espainiar jakin bat gure mugetatik kanpo ezaguna izaten has dadin.

\* Kapitulu hau CSO2010/15798 (TRANSCINE) Ikerkuntza Proiektuari esker idatzi ahal izan da; Espainiako Gobernuako Zientzia eta Berrikuntzarako Ministerioak finantzatu du.



## ||| Andrés Duque

Kazetaritza ikasi zuen Venezuelan, sorterrian, Espainiara aldatu aurretik, non Sorkuntzazko Dokumentalaren Masterra egin baitzuen Bartzelonako Unibertsitate Autonomoan (UAB).

Zinegile, programatzaile eta irakasle dihardu lanean.

Bizia emango luke Gena Rowlandsengatik, eta bada dioenik lebitatzen ikusi izan dutela Bartzelonako Rambletan.

*Iván Z* 2004

*Paralelo 10* 2005

*Landscapes in a Truck* 2006

*La constelación Bartleby* 2007

*Life Between Worlds Not in Fixed Reality* 2008

*All You Zombies* 2008

*No es la imagen es el objeto* 2009

*Color perro que huye* 2011

*Ensayo final para utopía* 2012

[www.andresduque.com](http://www.andresduque.com)

[www.hamacaonline.net](http://www.hamacaonline.net)

Andrés Duque

## **Nor izan zen Rodolfo II.a, ameslari eta iruzurgileen patroia, zeinaren gortean bizi izan naizela iruditzen baitzait?**

- Zine-gidoi bat da.
- Zuk ez duzu gidoirik idazten. Gorroto diezu gidoiei...
- Bai, baina historia horrek misteriozko estalki batean biltzen zaitu. Zeren Praga urrunegi baitut. Zeren zinearen sorrerari buruzko historia bat baita. Zeren, azken batean, Jan Svankmajerren zinea gustatzen baitzait, koko-landare baten azpian jaioa banaiz ere.
- Zuk ezagutzen dituzun gauzez baino ez duzu hitz egiten.
- Nik zuei zine-gidoi bat proposatzeak ez du esan nahi film hori egingo dudanik. Hain justu ere, uko egiten diot hori egiteari.
- Orain bai, konbentzitu nauzu, aurrera.
- Rodolfo II.a Habsburgoko enperadoreaz ari da, Maximiliano II.a eta Maria Austriako eta Portugalgoaren semeaz, zeina Pragako gazteluan bizi izan baitzen 1583 eta 1612 artean; alkimiazalea zen, hamaika urte zituela ezagutu zuen zientzia hori, Madrilgo gortean, non bere osaba Felipe II.a erregearen ondoan hezi baitzuten.
- Eta zergatik egin nahi duzu film historiko bat?
- Jostailu mekanikoen zalea zelako, eta bereziki gaur zinearen aurrekaritzat joko liratekeen zalea; esate baterako, linterna magikoa.

– Zu ez zara inoiz izan han.

– Bi aldiz bisitatu dut hiria, eta amets egin dut han bizi nintzela, baina hori da gutxien axola didana. Hara, Thunova kaletik igotzen bazara gaztelura doazen eskaileretarantz, eta Kirí Karásekek *Ganímedes* eleberrian deskribatzen duen bezala: «Pragaren historia ezagutzen duen edonor gogoratuko da nahi gabe Rodolfo II.aren erregealdi malenkoniatsuaz; astrologiaren, magiaren eta alkimiaren itzal astunen azpian ehortzita bizi izan zen». Enperadoreak gaixotasun arraro bat zuen, ziur asko aitaren aldeko familiatik zetorkiona, denak baitzeuden erotuta; tronuratu eta gero, Pragako egoitzara aldatu zen, tronuan jarri eta zazpi urtera.

– Eta zer du horrek interesgarritik?

– Pragako hiria alkimisten eldarnioz beteta zegoen; horoskopoak egiten ziren han, han asmatu zituzten biziaren hedabea eta filosofoen harria, han bizi izan ziren Tycho Brahe eta Kepler, han zegoen urrezko kalezuloa, Arcimbaldoren animalien eta landareen fisonomiak ikus zitezkeen, Loew errabinoak Golem izeneko gizoniloa sortu zuen Ghettoke kale ilunetan, eta han egon zen enperadorearen *Kunstkammer* ere.

– *Kunstkammer*?

– Bai, deskribatzen ari naizen guztiak osatzen zuen Rodolforen Praga hura eratzen zuen imajinario kaleidoskopikoa. Elezaharrak dio Fausto ere han bizi izan zela. Giordano Bruno Pragan egon zen sutara kondenatua izan baino urte batzuk lehenago. Kultura eta hizkuntza askoren eraginak bihurtu zuten hiri magiko eta kosmopolita. Enperadoreak elizatik eta familiatik babesteko leku bat bilatu zuen Pragan. Eta, hala, gazteluan ezkutatu zen. Ezkutuko zientzietako adituekin baino ez zen biltzen. Jendearen beldur izaten hasi zen, eta gauzez baino ez zen agertzen, bakarrik beti. Ez zuen inorekin hitz egiten, inork ez zion ikusi irribarrerik. Beltzez jantzita ibiltzen zen beti, eta malenkonia sakonean murgildu zen. Era guztietako gauzak, margolanak, eskulturak, liburuak, zetak eta harribitxiak bildumatzeko zaletasunagatik izan ez balitz, baliteke haren bizitza itzal batek irentsi izana. Suminak aldarerik beltzenak eragiten zizkion, eta alferrik izan ziren uken-duak, lasaigarriak, tartariar gatzaren tinduak, ibai-karramarroaren begiak eta orein-adar haustu guztiak. Jasangaitz zitzaion dena, hasi Aita Santuaren aginduetatik eta katuen uluetaraino.

– Eta zer zen *Kunstkammer* delakoa?

– Bildumatzeko zituen gauzak *Kunstkammer* hartan gordetzen zituen. Berak uste zuen gauza askotaz inguratuz gero urrun edukiko zuela heriotza. Hil aurreko azken urteetan, gazteluko areto eta geletan barrena ibiltzen zen, gauerdian, kandela baten argitan. Iblbidearen amaieran zegoen *Kunstkammera*, eta poliki-poliki argitzen zuen bilduma bitxi hura osatzen zuen gauza bakoitza. Erritual liliuragarria, keinu aurre-zinematografikotzat hartu behar litzatekeena.

– Bai, noski...

– Barre egiten didazu?



– Ez, segi.

– Enperadoreak gauza sakratu eta profanoak bildumatzen zituen; pieza exotikoak zituzten artelanak, Indiatik edo Ekialde Urrunetik ekarriak. Objektu handiak eta miniaturatxoak; kutxa eta bitrinetan gordetzen zituen. Joris Hoefnagel-en margolan bat gogoan baduzu, irudikatuko duzu nolakoa zen objektu miragarrien areto hura: pila bat lore, fruta, tximeleta, Eurasiako ur-arratoi, apo, barraskilo, otarrain, eta intsektu-espezie asko arrosa zuri baten inguruan. Horrelako zerbait. Urregile onenak zituen zerbitzupuan, eta sugedorriak bezalako hortz urrezkoak egiten zizkioten disekatutako marrazoen barailetan. Arraroa edo bitxia zen edozeri esleitzen zion talisman baten boterea, edo aitzakiatzat erabiltzen zuen analogietarako.

– Eta non daude altxorrok? Bisita daitezke?

– Ez. Rodolfo errege-kargutik kendu eta hil ondorengo urteetan, ostu egin zituzten. Baina lortu dut informazioa altxor horietako batzuei buruz. Rodolfo II.a bere alkimista gogokoenen eraginpean jarri zen. Ez zen merke-zurrean ibiltzen bere bildumarako gauzak erosi eta egiterakoan, eta Altxortegiko diru-kutzak izugarri hustu ziren. Garai haietan, Habsburgotarren helburua erresuma batzea zen, hirutan banatuta baitzegoen: mendebaldea, Habsburgotarren kontrolpean, erregea haietakoa baitzen; erdialdea, turkiarren kontrolpean; eta ekialdea, hungariarren Printzerri transilvaniar bihurturik. Saio hark zenbait gatazka ekarri zituen, Hamabost Urteko Gerra tartean, eta horrek enperadorearen eromena areagotu baizik ez zuen egin, eta gazteluko hormen artean gordeago jarraitu zuen. Hori dela-eta, bilduma handituz joan zen, eta gero eta ezentrikoago bihurtuz.

– Eta zer gertatu zen ondoren?

– 1608an, familia-kontseilu batek, erregearen arrazoimena bere onetik erabat at zegoela ikusirik, behartu egin zuen Hungaria, Austria eta Moravia haren anaia Matias Habsburgokoaren eskuetan uztera. 1611n alde egin zuen gaztelutik, eta handik hilabete batzuetara hil zen.

– Zein erakargarria! Bidaliko al didazu gidoia?

– Bai, hemen daukat... buruan. Hara:

### ***Kunstkammer***

Gela ilun batean, esku bat ikusten dugu argiontzi bat daukala, eta honako gauza hauek argituz doala:

Muskerren igeltsuzko moldeak,  
Animalien erreproduktzio zilarrezkoak,  
Dortoka-oskolak,  
Nakarrak,  
Kokoak,  
Kolorezko estatuatxo argizariz eginak,  
Buztin egiptoarrezko irudiak,

Beira eta altzairuzko ispilu dotoreak,  
Betaurrekoak,  
Koralak  
Indiako kutxa luma deigarritz beteak,  
Indiako edukiontzi lastozko eta zurezkoak,  
Margolan japoniarrak,  
Indiako intxaurrak eta beste gauza exotiko batzuk  
Belak zabalik dituzten karrakak,  
Igeltsez egindako emakume-soin larruzal kolorekoak,  
Anbarrak, boliak eta jaspeak,  
Bohemiako eskualdeko paisaia marraztuak dituzten taulak,  
Zilarrezko mahaitxo bat, gainean txanpon batzuk dituela,  
Agatazko maskorrek,  
Topazio eta kristalak,  
Zilarrezko irudi bat ebanoz egindako aldare zilarrezkoan,  
Kristalezko kopa bat zilarrezko tapa duena,  
Moskuko delegazio batek Rodolfo II.ari emandako pitxer topaziozkoa,  
«Izar-harri»zko pitxer bat,  
Bohemiako kristalezko pitxer agatazkoa, urrezko eskutokiarekin,  
Lehoi formako eta errubizko inkrustazioak dituzten topazio handiak,  
Urrezko baxera bat,  
Buztinezko pitxerrak (belus gorritan bilduak),  
Itsasontzi bat koralezko irudiak dituena,  
Harri-kristalezko hilkutxa bat,  
Perla-ostraz egindako hilkutxa bat,  
Zilarrezko laut bat,  
Lapis-lazuli xaflak  
Errinozero-adarrak,  
Ehizarako boli-adarrak,  
Urrezko inkrustazio deigarriak dituzten labanak,  
Portzelanak,  
Zeta-puskak,  
Neurgailuak,  
Veneziar kristalezko apaingarriak,  
Zaldientzako uhaleriak, ezproiak, ahokoak eta zurezko zelak,  
Dobloiak eta turkiarrek utzitako beste harrapakin batzuk,  
Ehiza-sariak,  
Zaldien muturrekoak eta lepokoak,  
Ostroka-arrautza bat kopa baten gainean,  
Sableak, dagak, mosketeak, puntzoiak, ezpata-bastoiak eta mortero-piezak,  
Automatak eta erloju musikadunak,  
Erlojuak, erlojuak eta erlojuak,  
Dortokatxo bat erloju-mekanismo bat daukana,  
Historiaurreko harriak,  
Bi burudun animalien fetuak,

Urruneko erkidegoetatik ekarritako amuletu eta besokoak,  
Nekazari batek mozkorra bategan irentsitako labana, zeina handik bederatz  
hilabetera atera baitzioten,  
Presoentzako aulki burdinazko bat,  
Erloju musikadun bat, ehizako eszena batez apaindutako tapa urre-kolorea duena,  
non oreinak ageri baitira saltoka eta hiltzeko unean, eta ostroka disekatuak,  
Pozoiontziak,  
Mandragora-sustrai txirikordatuak, budu gisako gizonilo formakoak.





VIRGINIA GARCÍA DEL PINO



## ||| Virginia García del Pino

Ez-fikziozko zineko zuzendaria eta Sorkuntza Dokumentalaren Masterreko proiektuen zuzendaria Bartzelonako Unibertsitate Autonomoan (UAB). Arte Ederretan lizentziatu ondoren, bideoartista gisa egindako lanak dokumentalaren generora hurbildu zuen. Mundua ikuspegi ez hain minberaz ulertzeko saiotik sortzen zaizkio bideoak, eta, ziur asko, ulertzeko saio horren bidetik hautatu ohi du sinpletasun formal sendo bat.

2008an, zenbait sari jaso zituen *Lo que tú dices que soy* lanagatik. Dokumental horrek nazioarteko zinemaldi askotako ateak ireki zizkion, eta *Del éxtasis al arretrato, 50 años del otro cine español* zine esperimentaleko programan sartu zen, zeina Europa, AEB eta Latinoamerikako museo eta filmoteka garrantzitsuetan barrena ibili baita.

2009an, *Mi hermana y yo* egin zuen, film melodramatiko bat, Punto de Vista Zine Dokumentaleko Nazioarteko Jaialdian, FID Marseille-n eta Les Rencontres Internationales-en parte hartu zuena, eta New Yorkeko Anthology Film Archives-en eman dute, *Spanish non-fiction* programaren barruan.

Fresko eta berritzaile ageri da *Espacio simétrico* (2010) lanean Super 8 formatua erabiltzen duelarik; lan hori baikorra izanik ere, hondo tragiko durduzagarri baten gainean dabil, eta horixe gertatzen da egilearen beste lanetan ere. Azken produkzioa, *El jurado*, lehen film luzea du, eta Mexikoko Distrital zinemaldian eta FIDMARSEILLEn hautatu dute.

*Pare de sufrir* 2002

*Duo* 2003

*Mi hermana y yo* 2009

*Espacio Simétrico* 2010

*Sí, Señora* 2012

*El jurado* 2012

[www.hamacaonline.net](http://www.hamacaonline.net)

Virginia García del Pino

## Inoiz erabili ez ditudan oharrak

Liburu honen asmoa *Territorios y fronteras: experiencias documentales contemporáneas (II)* uda-ikastarorako idatzi genituen testuak biltzea zenez, eta nik ez nuenez ezer idatzi, zera pentsatu dut, azken urteotan neure filmez hitz egitera gonbidatu izan nautenean idatzi ditudan oharrez baliatzea; ez baititut inoiz erabili.

Gaika sailkatu ditut; beraz, ez daude ordena kronologikoaren arabera paratuta; irakurleak barkatuko al dizkit kontraesanak, halakorik balitz.

### **Zergatik egiten ditudan filmak**

Arte Ederrak ikasi nituen, mundua ikuspegi ez hain minberaz ulertzen saiatzeko. Ez nuen halakorik lortu, eta galdezka hasi nintzen nire bideoen bitartez. Askotan, ezagunak ditudan gauzetan arreta jartzeko modu bat dira, harik eta guztiz ezezagun iruditzen zaizkidan arte. Txikitan hitz bat bizkor-bizkor errepikatzen zenuenean bezala, esanahia galtzen zuen arte.

Gauzak ez erakusteak ere laguntzen du gauzen erretratu bat egiten, egin daitekeen erretratu bakarra, nire ustez, interesatzen zaidan munduaz.

Saiatzen naiz neure buruari esplikatzeko nola eta zergatik egiten ditudan neure bideoak, eta konturatzen naiz askoz argiago dudala zer ez zaidan interesatzen grabatzea, zer interesatzen zaidan baino. Eta interesatzen ez zaidana errealitatea da; alegia, errealitatea komunikabideen bitartez munduaz sortu diguten irudi gisa.

Uste dut errazagoa dela errealitate hori dokumentaletik ez erakustea, fikziotik baino. Ia nire dokumental guztiak ari dira errealitate hori deseraikitzeaz.

Nire iritziz, dokumental-eskolek egin behar ez liratekeen bideoetan oinarritu behar lukete, ikasleak mundua erakuts dezaten adoretu orde.

Bideo-kamera bat erostera bultzatu ninduen: denok dugun gaitasuna bestearen aurrean aritzeko. Hortik aurrera, inguratzen nauen mundua ulertzen saiatzeko erabili dut kamera, neure filmen bidez jendearen gogoko izateko baino gehiago.

Lan bat zintzoa denean, antzematen zaio, eta niretzat hori nahikoa da baliozkoa izan dadin.

Gehiago ikasi dut telebistatik, nahiz eta ezin dudan jasan, zinetik baino.

Gure bizitzako unerik zoriontsuenez galdezka hasiz gero, harrituko gaitu aurkitzeak zer gutxi duten ikustekorik diruarekin. Nik uste dut gizakia oraindik ere posible dela gaur egun; bestela, ziur asko ez nuke ezer egingo.

Nik neure gauzak baino ez ditut ulertzen, apaltasun osoz eta ahal den neurrian. Munduko beste guztiaz ezer gutxi ulertzen dut. Ez dut uste bizitza berezirik dudarik, zinegile berezia egiten nauenik, baina ezin da hitz egin gauzez kanpotik, film bakoitzean bada zerbait egilearen historia pertsonaletik. Eta ez dagoenean, filma txarra izan ohi da.

## **Zer egiten dudan**

Oso garapen sinpleak egiten saiatzen naiz, eta alderdi paradoxikoa duten gai lurtarrak jorratzen ditut ia beti, inkonformismorik sakonenaren eta itxaropen pixka batez bizitzen jarraitzeko premiaren artean dabilzanak.

Nire filmak ez dira egia baten edo aurrez dakidan zerbaiten azalpena. Begien bistako gauzak dira, bata bestearen atzetik aurkeztuta bizitzan hautatzeko dugun gaitasuna auzitan jartzen dutenak, eta geure buruaren alderdi batzuk argitan jartzen dizkigutenak, ezkutuan eduki nahiago ditugun alderdiak.

Nire bideoetan, erakutsi ez, auzitan jartzen da mundua; ezagutzen ez ditudan pertsonak erabiltzen ditut, baina ez dut erakutsi nahi zer gertatzen zaien edo nola esplikatzen duten bizitza, baizik eta iritzia eman dezaten niri interesatzen zaizkidan arazoez.

Ez dugu ikusten begiratzen duguna, baizik eta begiratzen dugula uste duguna; ni aurreiritzi horietaz biluzten saiatzen naiz.

Zinea bizitza bezala ulertzen dut, ziurtasun gutxi dago, eta sentipen asko. Ez dakit, nik ateratzen zaizkidan bezala egiten ditut filmak, dakidan bezala, eta, batez ere, ahal dudan bezala.

Oso planteamendu sinpleak erabiltzen ditut, artifiziorik gabe, ikuslea ez despizatzeko eta kontatzen ari naizen horretan zentra dadin, kontatzen diodana ezer ziurrik ez izan arren, eta ikuslea ispilu gisa erabiltzen dudan arren nik neure buruari egiten dizkiodan galderak berari itzultzeko; azken buruan, beti nabil



egiaren baten bila, aurkitzeko beldur naizen egiaren bat, egia munstrokeria baita beti.

Ez dago bidaiatu beharrik gauzak ikasteko, niretzat garrantzitsuagoa da nork bere burua arakatzea, eta berriro galdetzea norberak ustez ikasi dituen gauzei buruz. Ez zait gertatzen erraza, ziur asko metodo eskizofreniko samarra da, eta horregatik ateratzen bide da arrotasun halako bat nire kameratik.

Niri ez zait interesatzen ironia, uste dut egungo egoeran ez gaudela ironiko izateko, baizik eta ahalik eta erneen egoteko.

Giza portaeraz hitz egiten saiatzen naiz, gaiak kezkatzen gaituzten gaiak direlako aukeratzen ditut, hala iruditzen zait behintzat, eta gaiotan oinarritzen dugulako gure jokabidea.

Zineak badu zerbait niri interesatzen zaidana eta bila nabilena, eta da neure filmetan planotik planora dagoen pitzadura bat, arrakalatxo halako batzuk, nondik ihes egiten baitute filmaren beraren mundu paraleloek, edo kontatzen ari zaidan historiaren paralelo diren munduek. Ezin dira hitzetan jarri, behar-bada, baina niri liluragarri iruditzen zaizkidan zalantza edo emozioen arrastoak uzten dituzte. Film guztiak ez dute hori lortzen, baina lortzen dutenean bitarteko zoragarria iruditzen zait.

### **Nola egiten dudan**

Niretzat zailena gaia aurkitzea da; izan ere, gaiak aurkitu behar nau ni. Gehienetan, hurbil dudan zerbait da, mundu guztiak bezala bizi dudana, baina arrazoiren batengatik halako batean galdera-andana bat sortzen dizkidan. Eta jakin-minez sartzten naiz gai horretan, eta lehen ez bezala, oso modu desberdinean hasten naiz ikusten gai hori.

Ikusteko modu desberdin horregatik grabatzen dut desberdin, nik uste; azken batean, gaiak harritzen banau, filmak ere harritzen nau. Eta azkenean uste dut horixe dela kontua, ikusleari espero ez duena ematea, zeren eta zuk zeuk ere ez baitzenuen espero.

Grabatzeko orduan, muga edo arau batzuk jartzen dizkiot neure buruari, hainbeste askatasun ez izateko eta bila nabilen horren arrastoa ez galtzeko.

Filma amaitu eta gero, saiatzen naiz hurrengo desberdina izan dadin. Zerbait berria ikasteko egiten dut hori, xede zailago bat izateko eta ez aspertzeko; gainera, miretsi egiten ditut estilo bat ez duten zinegileak, zaila da *Kurosawa estiloaz* hitz egitea, hark desberdin ekiten zion film bakoitzari. *Mi hermana y yon*, ordura arte formalismoz edo etikagatik inoiz egiten ez nituen gauzak egiten saiatu nintzen, zoomak, kamera eskuan hartzea, edo jendea ezkutuan grabatzea.

Elkarrizketa bat egiten dudanean, jakin nahi dudana besterik ez dut galdetzen, uste dut elkarrizketatua konturatzen dela interes bat dagoela eta interes hori asetzen saiatzen dela.

Modu neurekoian dut besteaganako interesa, neure burua hobeto ezagutzeko, neu hobeia izateko.

Denborarekin, konturatu naiz ezen zenbat eta bistakoagoa izan galdera orduan eta harrigarriagoa dela erantzuna. Adibidez, neskame eta andereei buruzko filmean, galdetu nien enplegatuei ea nahi luketen neskame bat izan etxean, pentsatuz bai edo ez erantzungo zidatela eta beren arrazoiak emango zituztela, baina harrigarria izan zen haietako bik erantzutea bazutela norbait etxean, berek han egiten zuten lan bera egiten zuena.

Uste dut ezen, zenbat eta gutxiago ezagutu elkarrizketatua eta zenbat eta deserosoago sentiarazi, hobeia dela erantzuna.

Elkarrizketa hasi baino lehen, esaten diet ez erantzuteko ez badute erantzun nahi, eta nahiago badute gezurra esan, gezurra esateko. Askotan, interesgarriago da gezurra, ezkututzen ari diren horretaz hitz egiten didalako.

Gorrotu dut jendeak galdetzen didanean, eta zer iritzi dute zure pertsonaiek filmaz? Ikusi al dute? Niri ez zait axola zer iritzi duten nire pertsonaiek filmaz, nik errespetuz tratatzen ditut filmean, eta hor amaitzen da haiekin dudak konpromisoa.

Gogoko dut kontraesanak aurkitzea grabatzen ari naizen gaietan, nahiz eta gidoiaren kontra joan; sartu egiten ditut.

Kontuz ibili behar da teknologiarekin, oso erraza baita haren mende geratzea eta zure lanean hura nagusitzea.

Konturatzen naiz gero eta gutxiago grabatzen dudala; *Espacio simétrico* egiteko, zinta bakar bat erabili nuen. Egiten dudak hurrengo hainbeste pentsatu gabe egingo dut.

Galdera honako hau da: egiten duzun hori errentagarria da? Errentagarri bihur daiteke? Bada, badirudi baietz, gaur egun dena truka daitekeela, eta, beraz, errentagarri izan daitekeela. Baina hortxe hasten da arazoa, zaila da ekoiztetxeetatik aparte lan egitea, hortik bizi daitekeela ikusten duzunean. Eta horrekin ez dut esan nahi egingo dituzun filmak txarragoak izango direnik, baina, niretzat, beti galduko dute zerbait. Hori nire kontraesan bat da, baina bakoitzak modu desberdin batean biziko du ziur asko.

## **Nire hasieraz**

Nire lehen filmak Mexikon egin nituen, beka batekin egon bainintzen han 2001 eta 2004 urteen artean, diapositiba-proiektore batez eta soinua erreproduzitzen zuen radiocasette batez egiten nituen. Zergatik? Bideo-kamerarik ez nuelako, eta gainera ez nekielako erabiltzen, eta kontua da niri gustatu egiten zitzaidalala hala egitea. Betetzen nuen ohea milaka diapositibaz, eta batzuk besteekin lotzen nituen, eta aldi berean egun hartan kalean grabatutako audioa entzunez nindoan.

Dirurik ez nuenez, ezin nituen sinkronizatu irudiak eta soinua, eta, hala, 80 diapositibako karreteari buelta osoa emandakoan, filma aldatu egiten zen nik kontro-

latu ezin nuen moduan. Lan egiteko modu hark irakatsi zidan esplikatzen historiak non irudiek ez baitzuten balio soinuari laguntzeko bakarrik, baizik eta irakurketa berriak sortzen baitzituzten, esanahiak erantsiz kointzidentzia bakoitzari.

Gehien gustatzen zitzaidana, lan hartan, zen lanean nuen erabateko askatasuna, ez nengoen ezeren mende. Nahi nituen diapositiba guztiak egiten nituen kamera automatiko batez, argia neurtu beharrik gabe eta fokatu beharrik gabe, irudi-eskubiderik eskatu beharrik gabe eta askorik pentsatu gabe.

Film haien audioa egiteko, irteten nintzen kalera eta galderak egiten nizkion jendeari, galdera berak denei; aukeratzen nituen gehien gustatzen zitzaizkidan erantzunak eta, hautatu eta ordenatu ondoren, neure esaldiez burutzen nuen gidoia. Gero, kalera itzuli grabagailuarekin eta edonori eskatzen nion nire esaldiak irakurtzeko, eta harrituta geratzen nintzen, jendeak aktore profesionalak balira bezala esaten baitzituen esaldiak.

### ***Lo que tú dices que soyri buruz***

*Lo que tú dices que soyren* ideia irratí-programa batetik dator, entzule batek deitu zuen esateko ehorzlea zela eta gogoko zuela lanbide hura, baina neskatan saiatzen zen bakoitzean, lanbidea aipatu orduko, neskak hanka egiten zuela. Interesatu zitzaidan hark dramatik eta komediatik zuen nahasteak.

Elkarrizketaz osatutako dokumentala boladan ez zegoenez, erabaki nuen elkarrizketaz soilik osatuta egin nahi nuela. Desafioa zen nola egin dokumental bat elkarrizketa hutsez osatua, ordura artekoak ez bezalakoa izango zena.

Fikzioa balitz bezala planteatu nituen elkarrizketak; jendeak elkarrizketa haien egiazkotasunaz zalantza egin zezan nahi nuen.

Dokumentala hasi nuenean, galdetzen nion neure buruari nola parte hartzen duen lanak gure identitatea eratzen, baina amaitu eta gero, interesgarriena ez zait iruditzen filmak langile haietaz egiten duen erretratua, baizik eta haiek gizar-teaz egiten dutena.

Beti entzun izan dut ezen arrakasta baduzu merezi duzulako dela, baina berriki irakurri nion filosofo bati ezen bizitzan oso gauza gutxi aukeratzen ditugula, bizitzak garamatzala; horrek, zama astun bat kentzeaz gainera, erakutsi zidan horretaz hitz egin nahi nuela dokumentalean. 14 urterekin erabaki behar baduzu meategian lan egin ala hiltegian, ez dirudi bizitzan arrakastara iristeko proportzio handirik duzunik.

### ***Mi hermana y yori buruz***

*Mi hermana y yoren* ideia esperimentu bat egiteko asmotik sortu zen: gertaera zinematografiko hutsa izan zedila, idazketatik pasatu gabe, filma eginez eta ikuslearentzat ikusiz baizik esplikatu ezin den zerbait izan zedila. Eta uste dut hori filmean dagoela, ezin duzu esplikatu, ikusi egin behar da.

Horrelako zerbait egiteko, hitzez azaldu ezin daitezkeen gaiak jorra nitzakeen, sentimendu huts direnak, eta horregatik erabaki nuen oinazeari buruzko film bat

egitea. Oinaze-esperientziak ezin dira transmititu hitzez, eta horregatik saiatu nintzen hori film batez egiten.

Neure bizi osoan egin nuen lehen arte-interbentzioa eskultura bat izan zen, zuhaitz batean egindako habia bat zen, giza eskalan. Liburu bat irakurri nuen, nola egiten zuten habia txoriek, eta haien metodoa jarraitu nuen, kanaberak eta abarrak jarriz joan nintzen zuhaitz batean, eta neure gorputzarekin zanpatzen. *Aquí empieza tu futuro* zuen izenburua, eta ikastetxe bateko jolaslekuan zegoen. Eskultura hura *Mi hermana y yo* bezalakoa da, uste dut sufritzen duena babes-teko saioa dela, aterpe ematekoa.

*Mi hermana y yo* nire filmik ausartena da, nire bideoak gehienetan zuzenak badira eta ez badute bigarren irakurketarako biderik ematen, *Mi hermana y yo*, pentsa daitekeenaz bestera, are gehiago da horrelakoa. Dokumental horretan, naizen bezala erretratatzan dut neure burua, ez naiz ezkutatzan umorearen atzean, ez dut zirrikiturik uzten bigarren interpretazioetarako. Pertsona ahul, ezkor gisa erretratatzan dut neure burua. Nire alderdirik txarrena dago bideo horretan, eta hori zail da onartzen, lotsa handia ematen dit jendaurrean ematen duten bakoitzean, baina jakin beharra nuen ea konekta daitekeen jendearekin alderdi emozionala soilik erabiliz, arrazoia edo umorea erabili gabe, horiekin erraza baita konektatzea.

Nietzsche erreferente bat da nire lanetan, erabili izan ditut haren beste liburu batzuk; kontua da *Mi hermana y yo* n adierazten duela nola arrebaz maiteminduta zegoen, eta alde horretatik liburua irakurtzea interesatzen zitzaidan, *constelaciones familiares*en audioan ere badirelako neba-arrebak, ama-semeak, bikote-harremana dutela diruditenak, senide-harremana baino gehiago.

Familian ezkutatu ohi den alde iluna erakutsi nahi nuen, horretaz ez da hitz egiten ez jendaurrean ez pribatuan, eta zaila da alde horri ihes egitea. Beraz, bi nerabe bilatu nituen aktore-lana egiteko, bizitza errealean benetan neba-arrebak zirenak; errodajeen haien arteko konplizitatea behar nuen, zalantza sorrarazteko, nolabait bikotea balira bezala ari zitezela elkarrekin. Filmean, *playback* bat egiten dute helduen ahotsekin, eta ahots horietan badira esaldi batzuk ziur asko haiek helduak izango direnean erabiliko dituztenak.

### ***Espacio Simétrico* buruz**

*Espacio simétrico* elkar-ulertze historia bat da, Martera joan nahi duen astronauta baten eta emakume gaixo baten artekoa. Emakumeak gertu du azkena, halaberharrez, eta bestearekin konparatzen da, hiltzeko posibilitatearekin nahita jolasean ari den batekin. Lehen aldiz, beraren patu berberera baina kontrako noranzkoan doan norbait ezagutzen du.

Film hori egiteko ideia espazioarekin zerikusia zuen film bat egiteko deialditik sortu zen. Proiektua idazteko, Marterako bidaia hartu nuen gunetzat, eta, asko ikertu eta zientzialari adituekin hitz egin ondoren, konturatu nintzen zerk erakartzan ninduen gai horretatik: teknologiaz, ikerkuntzaz edo zientziaz harago, giza alderdiak; zer pertsona klase da gai hain abentura arriskutsuari ekiteko?

Heriotzari diogun beldurrari buruzko liburuak irakurriz, arriskuak gugan duen erakarmenaz, naturaren mugez, eta abar, otu zitzaidan astronauta baten beldurak eta azkenetan den gaixo batenak konparatzea.

Ezagutzen nuen azkenetan den gaixo baten atsekabea, eta pentsatu nuen ezen, arrisku handi batean jartzeko prest dagoen norbaiten pentsaera ulertu ahal izanez gero, astronauta batek hiltzeko posibilitatearen aurrean duen adorea eta muga-mugako egoeretan duen buru-kontrol handia ulertuz gero, lagungarri izan zitekeela hori azkenetan den gaixoarentzat, gaixoa bere heriotzarekin aurrez aurre jartzeko, nola eta kontsolatu nahi lukeen inorengandik ikas ez lezakeen moduan.

Gai horretaz nirekin hitz egin nahi zukeen astronautaren baten bila luzaroan ibili eta gero, eta oso finantziazio urria izanik, ulertu nuen astronauta bat ezin dela izan pertsona melankolikoa, ezin dituela erakutsi bere emozioak; hori egiten badu, bere misioa galtzeko arriskua du; beraz, ez nuen beste erremediorik izan, fikzionatu egin behar izan nuen.

Oraingoan, filma super 8 mm-tan egitea hartu nuen desafiotzat, eta hartara ahalik eta gutxien grabatzea; 3 minutuko 3 bobina baino ezin nituen erabili. Interegarria iruditzen zitzaidan ideia zentzugabe bat, zine-formatuan elkarrizketak egitea, gustatzen zitzaidan jakitea 3 minutuan egin behar nituela, eta gaizki irteten bazen ez zela filmik izango. Halako ergelkeriak hartzen ditut nik asmotzat, eta horiek ematen diete zer desberdin bat nire filmei, onerako edo txarrerako.

## LeM 2012

Argitalpen hau hainbat zuzendari, akademiko eta zine-kritikariren arteko zenbait topaketatik sortu da; topaketok Euskal Herriko Unibertsitateak (EHU/UPV) 2010ean eta 2011n antolatutako unibertsitate-hedapeneko bi ikastarotan izan ziren.

Baina sortu da, halaber, ondorengo kafe, mail, elkarrizketa interesgarri eta konpainia onetatik ere. Testuak zineko orekari batzuek eta unibertsitateko orekari batzuek bat egitearen emaitza dira, batzuek eta besteek berebizikotzat baitaukate egile eta lan jakin batzuk present egotea esparru akademikoan ere.



ISBN: 978-84-9860-887-8



9 788498 608878