



Universidad Euskal Herriko
del País Vasco Unibertsitatea

Gizarte eta Komunikazio Zientzien Fakultatea

IKUS-ENTZUNEZKO KOMUNIKAZIOA

2017-2018

LEIHOTIK (B)EGIRA

EGILEA: MAIDER URKITZA VILLEGAS

ZUZENDARIA: AINARA MIGUEL SÁEZ DE URABAIN

2018ko maiatzaren 31

"La autora o autor del trabajo fin de grado declara que son ciertos los datos que figuran en este trabajo original y propio, asumiendo en caso contrario, las responsabilidades que pudieran derivarse de las inexactitudes que consten en el mismo: plagio, usos indebidos de imágenes, etc. Todas las imágenes son copyright de sus correspondientes propietarios y/o licenciatarios. Se incluyen en el presente trabajo bajo finalidad meramente divulgativa para ilustrar el marco teórico o análisis del trabajo".

OHAR GARRANTZITSUA

**TXOSTENA IRAKURRI AURRETIK, LEHENENGO ARGAZKI
PROIEKTUA IKUSI, MESEDEZ**

"A photograph, however much it may pretend to authenticity, must always in the final instance admit that this is not real, in the sense that what is in the picture is not here, but elsewhere."

– Annette Kuhn, 1985

"Argazki batek, nahiz eta egiazkotasuna agertu nahi izan, azkenean beti onartu beharko du errealaz ez dela, irudi hori ez dagoelako hor, baizik eta beste nonbaiten."

– Annette Kuhn, 1985

Laburpena

Leihotik (B)egira argazki proiektua *fake* bat da. Argazkiek gertaera batzuen aurrean ebidentzia moduan funtzionatzeko duten boterearen inguruko hausnarketa bat da, baita testuinguru batek edo bestek argazki baten irakurketan izan dezakeen eraginari buruzko gogoeta bat ere. Kontatutako istorioari esker, artistaren irudia *voyeur*-aren irudiarekin parekatzeko aukera izan da, eta behatzearen eta espiatzearen arteko muga zehaztugabearekin egindako jolasa bilakatu da proiektu osoa. Elementu errealak erabilita, errealak ez den istorio bat kontatzea ahalbidetu dute argazkiek.

Resumen

El proyecto fotográfico *Leihotik (B)egira* es un *fake*. Es una reflexión sobre el poder que tienen las fotografías de evidenciar ciertos hechos. También es una manera de cuestionar la influencia que tiene el contexto sobre una fotografía. Gracias a la historia contada, podemos poner a la misma altura la imagen del artista con la de un *voyeur*. El proyecto también se ha convertido en un juego sobre la frontera indefinida entre observar y espiar. Utilizando elementos reales, las fotografías han posibilitado contar una historia que no lo es.

Abstract

The photographic project *Leihotik (B)egira* is a *fake*. It is a reflexion on the power that photos have to evidence some acts. It is also a way to question the influence that a context or background can have on the reading of a picture. Thanks to the story told, we can put the artist and the voyeur in the same level. The project has become a game between the undefined line between observing and spying. Using real elements, the photos have made it possible to tell a story that is not.

AURKIBIDEA

1. SARRERA	7
2. AZALPEN MEMORIA	10
2.1 IDEIAREN JATORRIA	10
2.2 LANAREN INTERESA	14
2.3 TESTUINGURUA	18
3. IKUS-ENTZUNEZKO ERREFERENTZIAK	26
4. ONDORIOAK	32
5. LAN KRONOGRAMA	33
BIBLIOGRAFIA	36

1. SARRERA

Istorioa sinetsi duzu? Istorioa irakurtzean egia zen ala ez galdetu diozu zure buruari?

Ezer baino lehen, galdera bi horiek egin behar ditut. Aitortu behar dudalako, argazki proiektuan ikusitako guztia ez zela benetan gertatu. Gertatu bai, argazkietan badago gertatu baita, ezta? Baina testuingurua, edo kontatutako istorio eta gertakari guztiak asmatutakoak dira. Muntaketa bat izan da guztia. Beraz, helburua bete da?

Helburua argazkien benetakotasuna zalantzan jartzea da. Eta baita argazki batek berez izan dezakeen esanahia guztiz baldintzatzen dela ondoan jarritako testuagatik konturatzea da ere. Nik sortutako egoera batzuen argazkiek, bestelako esanahia lortu dute istorio faltsu bat ondoan jarrita. Argazki batean ikusten duguna sinesten dugulako birritan pentsatu barik.

Mota honetako proiektuek *fake* izena dute, 'faltsu' ingelesez. *Fake* motatako lanetan, artistak egoera bat planteatzen du eta egoera hori justifikatzeko proba batzuk aurkezten ditu. Batzuetan irudiak edo argazkiak izan daitezke, beste batzuetan enpiriko itxura duten datuak dira, eta beste batzuetan testu bati formatu zientifikoa ematea baino ez da. Historian zehar, gizarteari ziria sartu nahi izan dioten zenbait proiektu egon dira. Horien artean, Fontcuberta argazkilariak, Sokal zientzialariak, edota beste hainbatek egindako lanak daude. Eta jendeak guztiz sinetsi dituen lanak izan dira.

Zenbat alditan entzun izan dugu "ikusten ez badut ez dut sinisten" esaldia? Zenbat alditan ez dugu istorio bat sinetsi gertakari horren argazkiak ikusi arte? Proiektu honetan horren inguruko gogoeta egingo da, eta argazkien ebidentzia izaera zalantzan jarriko da.

Istorioaren tramari esker, behatzailearen jarrerari buruzko hausnarketa egiteko aukera izan dut. Behatzearen eta espiatzearen arteko muga oraindik argi zehaztuta egon gabe, eta detektibearen eta kuxkuxeroaren arteko papera ondo desberdindu barik, kolokan jarriko da argazkilariaren jokabidea eta argazki horien zilegitasuna.

Ildo horretatik, *voyeurismoa* izango da hausnarketaren ardatz nagusiena. Horren inguruan aritu diren zenbait film eta autore aztertuz, *voyeur* baten jarrera zilegia den edo ez eztabaidatuko da.

Voyeurismo-arekin batera, buruan nuen ideia nagusia behatzailearen pasibotasuna izan da. Hau da, batzuetan, asko dakigula uste dugu, zerbait ikusten dugu eta segituan badakigu zer den edo zer gertatu den. Baina, ez al zaigu guztioi gertatu kaletik egoeraren bat ikusi eta buruan milaka hipotesi sortzen ditugula? Eta egoera horien berezitasuna, ezjakintasuna da. Inoiz ez dugu jakingo benetan gertatutakoa; gure buruan ditugun hipotesiak ez dira errealak. Horregatik, istorioan, leihotik behatzen dut neska, eta ez da amaierara arte izango, egunkariari esker, nire hipotesiak ezeztatzen dituen berria irakurriko dudala.

Argazki proiektu hau aurrera eramanez ahal izateko, testuinguru bat sortu da eta pertsonaia bat egoera batean kokatu izan da. Argazkietako neska, Maria López, aurretik idatzitako gidoi batean oinarritutako testuinguru horretan kokatuta dago. Beraz, aurrerago planteatuko den galdera hau da: argazkiak errealak badira, argazkietan agertzen diren pertsonak eta elementuak errealak badira, zer da, orduan, irudien benetakotasuna ezeztatzen duena?

Argazkiekin batera aurkezten den testua izango da irudien esanahia aldatzearen errudun nagusia. Baina baita ere, formatua. Hau da, argazki proiektu baten aurrean aurkitzen garenean, aurretik argazki horien zilegitasunean sinisten dugu, aurretik ezer ez bada esaten, inork ez du pentsatuko gezurra denik. Egoera honen antzekoa da dokumentalen kasua. Zerk egiten du dokumental bat dokumentala izatea? Formatua izango litzateke hori.

Ikusle bati film bat jartzen badiogu eta aurretik esaten badiogu dokumentala dela, ikusleak kontatutakoak sinisteko joera izango du. Horrela jaio ziren dokumental faltsuak, adibidez, edota fikzioa dokumental faltsu moduan kontatzen den zinema generoa, dokumental antza dutenak, baina ez dutenak benetako datuak erabiltzen.

Proiektu honekin horrelako zerbait egin nahi nuen. Alde batetik, argazki proiektu erreal baten antza zuen lana izatea nahi nuen, eta horretarako Sophie Calle artista eredu izan dut nagusiki. Baina, beste alde batetik, argazkiek berez egia esateko izan dezaketen jarrera hori kolokan jartzea nuen helburu.

Hortaz, argazki batek ez badu berezko egiazko esanahirik, nik neuk eman beharko nion esanahi hori. Horregatik, argazkien parean azaltzen den istorio asmatuaren laguntzaz, esanahi atxikitua gehitu

LEIHOTIK (B)EGIRA

diet argazkiei. Argazki multzoarekin eta testuaren laguntzarekin, argazki-istorio edo sekuentzia sortu dut.

Proiektuaren "falsutasuna" badakizuenez eta egia ezagutzen duzue, hurrengo orrialdetan, prozesu guzti horren nondik norakoak aurkeztuko dira. Baina, hori irakurri baino lehen, orain egiaren jabe zaretenez, argazki-proiektua berriro ikustera gonbidatzen zaituztet. Seguruenik, beste begi batzuekin begiratuko dituzue argazkiak, eta bestelako zerbait bilatu eta topatuko duzue bertan.

2. AZALPEN MEMORIA

2.1 IDEIAREN JATORRIA

Zerk egiten du zerbait zilegi? Zergatik sinesten dugu zerbait eta ez beste edozer? Galdera horiek buruan izanda, argazkiek prozesu horretan asko laguntzen zutela konturatu nintzen. Susan Sontag-ek bere *On Photography* (1977, 5. orr.) liburuan dioen moduan, argazki batean badago benetan gertatu da. Zilegitasun hori atxikitzen diote argazkiek gertakizun bati. Bere hitzetan (Sontag, 1977, 9. orr.), "bidaiatzen dugunean, argazkiak ateratzen ditugu, bestela bidaia hori ez litzateke existituko"¹. Hau da, gerora begira ez badago proba fisiko hori, gertatu ez bailiran moduan izango litzateke. Gaur egun, argazkiak egiaren zerbitzura lan egiten du, ebidentzia moduan erabiltzen da (Fontcuberta, 2009, 17. orr.). Hori bera dio Annete Kuhn-ek *The Power of the Image* (1985, 26. orr.) liburuan. Bertan azaltzen du argazkien ebidentzia jarrera, baita errealitatearekin fidela den irudia dela. Baina argi uzten du, "modu zuzenean ez badute eratzten ere, argazkiek esanahia dute. Argazkiek ikusleari esaten diote: errealitatean horrelakoa da, ez duzu zertan ulertzeko esfortzurik egin behar, bakarrik identifika behar duzu"².

Argazki bati esanahia atxikitu ahal zaio. Argazki bat ikusten dugunean, aurretik aurreiritzirik edo azalpenik izan gabe, argazkiaren interpretazio bat egin dezakegu. Baina, al da hori bere benetako esanahia? Seguruenik, argazki berari buruz pertsona ezberdinek interpretazio ezberdinak egingo lituzkete. Baina, beste aldean, argazki bati azalpen bat atxikitzen bazaio, argazki horri beste esanahi bat ematea oso zaila izango litzateke. Gainera, argazki baten azalpena irakurtzen badugu, edo kontatzen badigute, ez dugu zalantzan jarriko. Aurretik azaldu den moduan, argazkia azalpen horren proba baita. Joan Fontcubertak bere liburuan, *El Beso de Judas. Fotografía y Verdad* (2009, 97. orr.), esaten duenez, argazkiaren testuinguru edo

¹ Autoreak itzulita: "It seems positively unnatural to travel for pleasure without taking a camera along. Photographs will offer indisputable evidence that the trip was made, that the program was carried out, that fun was had".

² Autoreak itzulita aipu honetatik: "A photograph stands as evidence that whatever is inside the frame of the image 'really' happened, was 'really' there. (...) even if they do not produce their meanings in a direct, unmediated way they often seem to do so. Photographs say to the spectator: this is actual, this is how it is, you need make no effort to understand this, you have only to recognize it".

euskarriaren arabera esanahi bat izango du edo beste, eta anbiguetate hori izango da manipulazioa erraztuko duena.

Horretaz aritzen da Roland Barthes-ek bere *Lo Obvio y lo Obtuso* (1986, 23. orr.) liburuan, alegia, testu baten eta argazki baten harremanari buruz hiru ohar egiten ditu. Lehenengo eta behin, testua "mezu parasito" moduan identifikatzen du, hau da, argazkiari bigarren mailako esanahia txertatzen diola, esanahi denotatiboa izan dezakeen argazki bati efektu konnotatiboa eraginda. Lehen, argazkiak hitza ilustratzen zuen; baina orain, hitza da argazkiari pisua gehituko diona, kultura, moral edo imajinario bat atxikituko dio argazkia handitzeko. Beste ohar batean, Barthes-ek, testuaren aurkezpenaren arabera konnotazio ezberdina sortuko duela dio. Izan ere, hitza eta argazkia gero eta hurbilago badaude, konnotazioa ez da hain begi bistakoa izango, hitzaren "inozentzia" azpimarratuz eta argazkiaren objektibitatean parte hartuz. Eta hirugarren oharrean testuak, egoera gehienetan, argazkiaren esanahiaren enfasi moduan lan egiten duela dio. Hala ere, askotan, testuak esanahi guztiz berria sortzen du, eta, moduren batean, argazkian proiektatuta agertzen da, argazkiak berak testua denotatuko balu bezala.

Barthes-en bi ideia horiek buruan izanda, argazkiei atxikitzen zaien esanahiez pentsatzen hasi nintzen. Eta nire buruari galdetu nion ea zenbat argazki ikusiko nituen euren istorioa jakin barik, edo zenbat istorio faltsu izango ziren. Zenbat gertakizun izango dira sinetsi izan ditugunak hedabideetan irudiak ikusi ditugulako eta, informazioa kuestionatu barik, guztiz errealak eta zilegiak zirela pentsatu dugula.

Fontcubertaren 1997ko *Sputnik* lanak proposatzen duen moduan, argazkietan ikusten dugun ia guztia zalantzan jarri beharko genuke. Bere lanean, astronauta sobietar baten istorio faltsua kontatzen du eta, horretarako, artxiboak eta argazkiak manipulatu zituen eta, hala ere, jendeak istorioa sinetsi egin zuen³.

Aipatutako lana oso interesgarria iruditu zitzaidan gaur egun horrelakoak oraindik errazago egin ahal direlako, edizio digitalari esker, seguruenik, jendeak guztiz sinetsiko lukeelako. Gaur egun, irudiez gainezka bizi gara. Egunean milaka argazki edo irudi ikus ditzakegu ia konturatu gabe. Eta, badirudi, argazkien botereaz ahaztu garela. Baina ez da horrela.

³ Ikus-entzunezko erreferentzien atalean sakonduta.

Beraz, argazkien eta egiaren arteko harremanean pentsatuz, horrekin jolastu nahi nuen eta, agian, zerbait frogatu. Baina, zelan edo zerekin egingo nuen jolas?

Orduan hasi nintzen pentsatzen istorio bat sortuko nuela eta argazkiez lagunduta egongo zenez, erreala izango balitz moduan aurkeztuko nuela. Geroago istorio faltsua, edo ez hain faltsua, baizik eta nik asmatutako istorioa zela aitortu ondoren, argazkien egitasun hori zalantzan jartzeko asmoz.

Istorio hori sortzeko, nire bizipen pertsonaletan oinarritu nintzen. Ez nuke esango istorioa guztiz faltsua denik, argazkilariaren zatia gutxienez. Zoom handiko lentea erosi nuenean, arratsaldeak pasa ahal nituzke leihotik begira zubitik pasatzen zen jendeari begira. Ez nintzen espia bat sentitzen. Hori geroago etorri zen. Baina egoera horietan pentsatuz eta Alfred Hitchcock-en *Rear Window* (1954) buruan izanda, leihotik argazkiak ateratzea pentsatu nuen, eta zubiarekin zerbait sortzea⁴.

Kuxkuxeroak al gara naturaz? Zergatik entretenitu ahal nintzen leihotik jendea zubitik pasatzen begiratzen? Dirudienez, informatuta egotea gure interes fisikoan dago, eta ongi ikusten da antzinako gizakiek lekuak arakatzean edo arerioen bila zeudenean zeinu bisualak uzten zituztela (H. Newton, 2000). Beraz, naturaz, informazioaren eta horren adierazpen bisualaren "beharra" izan dugu.

Argazki-proiektu hau gertukoa da, hain zuzen ere, nire etxe azpian garatutakoa. Kanpotik, erabaki hori erraztasunean eta erosotasunean oinarrituta hartuta dagoela irudituko du. Baina ez da horrela izan. Ideiaren jatorria nire benetako gertakizunetan oinarrituta egonda, argazkiak imajinatzerakoan, zubi berbera ikusten nuen behin eta berriro. Askotan gertatzen zaigu, ondoan duguna ez dugula baloratzen eta aintzat hartzen dugula. Baina, batzuetan, urrunera begiratu beharrean, behar duguna hurbil izan dezakegu. Gogoratzen dut txikitan zubi azpi horretatik pasatzerakoan beldurra sentitzen nuela, beti han jesarrita auzoko "txuloak" zeudelako. Beraz, niretzako, zubi hori, maila txiki batean, leku debekatua bilakatu zen.

Oso bitxia iruditzen zitzaidan nola zubiaren goiko aldetik ia egunero pasatu behar nintzen eta behekotik, ordea, ia inoiz. Nagusiago egiten nintzen heinean zubi azpiko beldur hori kentzen

⁴ Ikus-entzunezko erreferentzien atalean sakonduta.

LEIHOTIK (B)EGIRA

joan naiz, baina gaur egun, oraindik, leku "ezezaguna" da niretzat. Beraz, argazki proiektu honen garapenean pentsatzen negonenean, eta zubi hori erabiltzea erabaki nuenean, sentsazio gazi-gozaak izan nituen.

Tituluari begira, leihoa eta zubiaren inguruko zerbait izan behar zen, baina baita ere istorioaren zalantzagarritasunaren ingurukoa ere. Hala ere, ezin zen hasieratik aitortu guztia muntaketa bat zenik ezta benetako gertakariak ez zirenez. Beraz, azkenean, *Leihotik (B)egira* tituluarekin eman nuen. *Begira* eta *egira* hitzen arteko jokoa sortuz. Argazki proiektua bere kabuz hartuz, *Leihotik Begira* titulua ikusiko dugu. Baina azalpen memoria irakurtzean (esku artean duzuna), tituluaren "B"-a kenduta, egia irakurri daiteke, eta guztia aitortuko dela aurreratzen da.

2.2 LANAREN INTERESA

Gaur egun, konturatzen ez bagara ere, egunean milaka irudiren aurrean gabiltza. Irudiz inguratuta gaude, eta gero eta errazagoa da irudi bat sortzea eta zabaltzea edo irudiak ikustea. Horrek, noski, argazkietan eta argazkiak ikusteko eran eragina izan du. Antzina, argazki baten egiatasuna ia ukazina zen. Argazkian bazegoen, benetan zegoela esan nahi zuen. Argazkiak, azken finean, errealitatearen errepresentazioak baino ez ziren. Errealitatearen zati bat erakusten zuten, baina errealitatean oinarrituta zegoen dokumentua zen azken finean. *Chinatown* filmaren hasieran argi ikus dezakegu argazkiek iradokitzen zuten sinesgarritasuna. Bertan, gizon batek zituen bere emazteari buruzko zalantzak, argazki batzuk argitzen dituzte, birritan kuestionatu barik. Argazkietan, emakumea beste gizon batekin harremanak izaten harrapatzen dute. Eta bere senarrarentzako, argazki horiek nahikoak dira besterik ez sinesteko.



XIX. mendearen erdialdean, argazkia berez, errealitatea harrapatzeko tresna moduan jaio zen. Garai positibista eta enpirista batean jaio zen, beraz, errealismoa nagusi zen garai horretan, argazkia ez zen gutxiago izango. Beraz, argazkiak oraindik ere egia esateko tresna moduan erabiltzea ez da harritzekoa.

"Seeing is believing" (Kuhn, 1985. 27. orr.), "ikustea sinestea da". Ideia horrekin lotuta dago argazkien sinesgarritasuna eta, horregatik, neutraltzat hartzen ditugu. Argazkiak kodez beteta daude, baina kodeatuta ez baleude agertzeko kodeak erabiltzen dituzte. Esanahia, ikuslearen begiratzeko moduan sortzen da, hau da, kameran begirada ikuslearen begiradaz osatzen da amaieran.

Baina denborak argazkigintzari gero eta tresna gehiago eman dizkio errealitatearen isla hain garbia ez izateko. Argazkien manipulazioa gero eta zabaldago dago. Fontcuberta (2009)-ren arabera, manipulazioa hiru mailatan egin daiteke. Alde batetik, mezuarena. Argazkiaren edukiari eragin nahi diogunean, mota horretako aldaketei deritze. Bestetik, ukituena, xehetasun txikiak aldatzeari deritzona. Eta azkenik, berrenkuadraketarena, hau da, ebakitzea edo ikus-eremua mugatzeari deritzona.

Hala ere, nahiz eta aipatutako manipulazio motarik ez erabili, argazki naturalena ere erabaki batzuen ondorioa da, modu batean edo bestean, argazkilariaren marka dago, "manipulatuta" dago. Argazkilariak, 'klik' egin baino lehen, erabaki behar du non kokatu kamera, zer erakutsi nahi duen, zer ez... Eta erabaki guzti horiek argazkian eragingo dute.

Beraz, argazki bat guztiz objektiboa dela esatea, ez litzateke zilegi izango. Blumer (1969)-ek zioenez, behatzaile 'objektiboak' interpretazio prozesuan bere suposizio propioak gehituko ditu nahitaez (H. Newton, 2000. 155.orr)⁵. Hori dela eta, argazki bat ebidentzia moduan hartzea eta irakurketa 'objektiboa' egitea, jokabide guztiz desegokia izango litzateke.

Barthes-ek, bere *Lo Obvio y lo Obtuso* liburuan (1986, 18. orr.), argazkiari beste esanahi bat emateari buruz aritzen da ere, konnotazioa deritzona. Bere ustez, argazkilaritzak denotazio botere izugarria du. Hau da, argazkietan ikusten dugun guztia objektiboa eta benetazkoa dela irudituko zaigu. Baina denotazio itxura horren atzean, konnotazioz betetako erabakiak daude. Bere hitzetan, konnotazio hori ekoizpenaren fase ezberdinetan gertatzen da eta sei prozeduraren bidez lor daiteke: trukaketa, posea, objektuak, 'fotogenia', estetizismoa eta sintaxia. Eta, egia esanda, nire argazki proiekturako, ia seirak erabili ditut.

Argazkien esanahia guztiz asmatua denez, argazkien denotazio boterea erabili eta argazkien izatea trukatu egin dut. Baita ere, aktorearen posea erabaki egin dut eta, beraz, ez da posizio naturala, baizik eta istorioa laguntzeko eragindakoa. Honi buruz, Barthes-ek

⁵Autoreak itzulita aipu original honetatik: "To try to catch the interpretative process by remaining aloof as a so-called "objective" observer and refusing to take the role of the acting unit is to risk the worst kind of subjectivism—the objective observer is likely to fill in the process of interpretation with his own surmises".

(1982, 19. orr.) dio pertsonaiaren posea izango dela esanahien konnotazioen irakurketa ahalbideratuko duena. Objektuen kasuan, baita ere, guztiz estrategiko kokatuta daude, subjektua zein liburuak, beraz, esanahi-sortze prozesu horretan eragina izan duten erabakiak dira. 'Fotogenia'-ren aldetik ere, argiztapenari zein lantzei buruzko edo beste hainbat elementuren inguruko erabakiak hartu behar izan ditut argazkien zentzua nire istoriora mugatzeko. Estetizismoak ere esanahiaren muntaketan eragin du, erabaki estetikoak asko baldintzatu baitute proiektua. Azkenik, sintaxia oso garrantzitsua izan da. Azken finean, argazki multzo honetako argazkiak banaka ez dute ezer kontatzen, baina bata bestearen atzetik jarrita, kate bat sortuz, istorio bat kontatzen dute.

Argazki-muntaiak, bere aldetik, beste manipulazio prozesu bat dela kontsidera daiteke. Horretan sartuta, muntaketak bi zentzu izan ditzake, bata narratiboa eta bestea sinbolikoa. Narratiboak, bere izenak dioen moduan, manipulatu egiten da istorioan eragiteko. Eta sinbolikoak, zerbait transmititu nahi du eta, horretarako, normalean ondoan egongo ez ziren bi elementu kontrajartzen dira.

Hala ere, argazki-montajea ez da sinetsi ohi den desitxuratze prozesu hutsa. Manuel Sendón argazkilari galziarrak, antzinako familien erretratuak egitean, askotan, familia kideren bat faltan zegoen emigrazioaren ondorioz. Egoera horren aurrean, Sendón-ek argazkia ateratzean, leku hutsak uzten zituen geroago falta zen kide horren erretratu bertan txertatzeko. Argazki-montaje hori ez litzateke faltsu edo gezur moduan hartuko. Egoera faltsua bazen ere, erraz inposatzen zen bere baitan egia zelako: pertsonaiak errealak ziren, familia benetakoa zen, euren arteko harremanak errealak ziren ere. Argazki horretan faltsua zen gauza bakarra egoera zen (Fontcuberta, 2009, 89. orr.).

Aipatutako manipulazio moduez gain, objektua berez manipulatzeko ere posiblea da. Hemen barruan egongo lirateke fikzioen eraikitzeak, fikziozko espazioak sortzea, alegia (Fontcuberta, 2009, 90. orr.). Idazleak, miniaturen eraikitzean sakontzen du, baina horren oinarrian dagoen ideia, testuinguru jakin bat sortzea izango litzateke. Argazki-proiektu honetan, fikzio bat sortu dut. Zubia oinarritzat hartuz, bertan gertatuko eta bertan kokatutako subjektu eta objektuak fikzio bat osatzen dute.

Cottingley Fairies kasuaz hemen hitz egitea ere beharrezkoa litzateke. Britainia Handiko herrixka txiki horretan, Cottingley-n, 1917an argazki batzuk agertu ziren maitagarriak erakusten zituztenak. Bi umek, Elsie Wright-ek eta



Frances Griffiths-ek, ateratako bost argazkiz osa-tutako seriea da. Dirudenez, bi neskek maitagarrien irudiak egin zituzten kartoi zati batzuetan eta argazkiak atera zituzten Elsie-ren aitaren argazki kamerarekin. Arthur Conan Doyle idazleak argazki horiek erabili zituen bere testu bat ilustratzeko. Jende askok irudiak benetakotzat hartu zituen, baina beste batzuk faltsuak zirela ikusi zuten.

Kuhn-ek, bere liburuan, adierazten du ez dela ohikoa argazkiak isolatuta ikustea, hau da, normalean beste argazkiez inguratuta edo deskribapen txiki batekin daude. Askotan, argazki multzoa dira eta sekuentzia modura ikusteko pentsatuta daude, argazki-istorio baten moduan (Kuhn, 1985, 28.orr.). Horixe izan da argazki-proiektu honetan egin nahi izan dena. Argazki bakar batek ez luke frogatuko nire istorioa, ezta kontatuko ere. Deskribapena behar izan du, eta baita argazki sekuentzia bat ere. Hortaz, argazki baten esanahia testuinguru baten menpe dagoela konturatu gaitezke.

Lotura estua du proiektu honekin *voyeurismoa* eta ze puntutara arte behaketa beste subjektuaren pribatutasuna erasotzen duen. Aipatutako autorea, Annette Kuhn-ek, bere *The Power of the Image* (1985, 28.orr.) liburuan esaten du, ikustea behaketan bilakatu daitekeela eta baita voyeurismoan ere. Voyeur-aren plazerra objektuak bera ikusteko ezintasunaren menpe dago, boterearen plazerra da, kontrolaren begirada⁶. Hortaz, *voyeur*-ak nahi duen denbora guztian begira egon daiteke, plazerraren zirkulu hori ez baita apurtuko objektuaren begirada batekin. Baina, nire kasuan, proiektuko istorioan, objektuak begiratzen dit. Bera begiratzen harrapatzen nau. Ekintza horrek nire *voyeur* irudia ezeztatzen du?

⁶Autoreak itzulita aipu original honetatik: "Looking may turn into contemplation, even into voyeurism. The voyeur's pleasure depends on the object of this look being unable to see him: to this extent, it is the pleasure of power, and the look a controlling one".

2.3 TESTUINGURUA

❖ Istorioa

Istorio honetan bi pertsonaia daude. Alde batetik, behatzailea, ni neu, eta, bestetik, behatua, zubi azpiko neska. Bigarren hau, istorioko zati handi batean, pertsonaia pasiboa dela esan dezakegu. Ez guztiz, ekintza bat egiten du, bakarra: irakurtzea. Baina horretaz gain, ez du ezer egiten istorio guztian zehar. Amaierara heltzen garenera arte, kamerari begiraten dionean. Beraz, zubi azpiko neskak bi ekintza baino ez ditu egingo. Nik, ordea, istorioan irudikatuko ditut nire pentsamenduak eta sentipenak. Nire burua ikusten ez bada ere, istorioa irakurtzean, niri buruz informazio asko ematen dela konturatu naiz. Beraz, ni naiz subjektu sentikorra eta aktiboa. Zubi azpiko neska, ia objektu bat izango balitz moduan tratatuko da.

Kontaktaren hasieran, kasualitatez ikusiko dut neska zubi azpian. Eta, kuriositateak gidatuta, argazkiak aterako dizkiot. Egunero bertan agertzen dela konturatzean, errutinako elementu bat bilakatuko da. Horregatik ez diot argazki bana aterako egunero, baizik eta noizean behin. Istorioak aurrera egin ahala, nahiko errepikakorra bilakatzen da. Amaierara heldu arte, neskak ikusten nauenean. Behatuak behatzen nauenean dena aldatzen da. Gainera, gero kaletik noanean eta hitz egiten nauenean, hor errolak aldatu egiten dira eta bera izango da subjektu aktiboa eta behatzailea, edo boterea duena. Ni izango naiz behatua. Argazkiak ateratzeko eskatuko dit, apur bat txantxa moduan, gero ez baita berriro agertuko. Geroago jakingo denez, desagertuta darama hilabete batzuk, beraz, ez du nahi inork aurkitzea. Horregatik ez da berriro agertuko, ni bere bila nagoela pentsatzen duelako.

Amaieran, egunkaria irakurtzen dudanean, behatzen egon naizen neskaren istorioa apur bat ezagutzen hasten naiz. Nire buruan hainbat teoria sortu izan baditut ere, amaieran baino ez da izango 'benetako' zerbait dakidanean. Hitchcock-en *Rear Window*-n Jeff, hilketa baten lekuko bada ere eta egia berari esker deskubritu izan arren, bere voyeurismoa dela eta zigortua da eta beste hanka apurtuko du. Nire istorioaren kasuan, desagertuta zegoela jakin izan banu, bere heriotza saihesteko gai izango nintzen, baina voyeurraren irudia hartuz, behatzaile pasibo hutsa naiz eta nire kontzientzia izango da zigortuko nauena.

LEIHOTIK (B)EGIRA

❖ Argazkiak

Proiektu hau osatzen duten irudiak, argazki errealak dira. Ala ez? Argazkietan agertzen diren elementuak errealak dira, pertsonaia erreala da, baina testuingurua izango da asmatua den elementua. Beraz, argazkiak eta euren edukia errealtzat hartuko ditugu.

Argazkiak ateratzeko prozesuan, hiru pertsonok hartu dugu parte. Alde batetik, aktorea, Maria López. Beste alde batetik, zubi azpian nirekin 'walkie-talkie'-z komunikatzen, eta Maria laguntzen egon den kide bat, Arrate Arana. Eta azkenik, ni neu balkoitik argazkiak ateratzen.



Proiektuko argazkiak hurrengo materialarekin atera dira:

- Kamera: Canon 80D.
- Lentea: Tamron 18-270mm f/3.5-6.3.
- Tripode bat.

LEIHOTIK (B)EGIRA

Argazkietan zer ikusiko zen eta istorioaren ordena antolatzeko, 'gidoia' edo 'kronograma' moduko bat egin dut. Bertan, argazki bakoitza istorio faltsuaren barruan zein egun eta ordutan aterata egon behar ziren adierazita agertzen da, baita argazkien egoera zein izan behar zen. Hona hemen erabilitako taula:

Zbk.	EGUNA	ORDUA	ARGAZKI KOPURUA	ARGAZKI ZENBAKIAK	EGOERA
1	Urtarrilak 16	-	-	-	Neska ikusten dudan lehen aldia
2	Urtarrilak 17	17:15	1	1	Neska ikusten dudan bigarren aldia
3	Urtarrilak 18	17:30	1	2	Neska zubi azpian mantapean irakurtzen. Egun eguzkitsua.
4	Urtarrilak 22	18:30	1	3	Neska irakurtzen. Egun hodeitsua.
5	Otsailak 8	19:15	3	4, 5, 6	Neska zubi azpian mantapean. Pertsona bat hurreratzen zaio, zerbait galdetzen dio. Bera irribarretsu. Pertsona badoa (prozesua). [Ilun]
6	Otsailak 13	17:30	3	7, 8, 9	Neska bere lekura heltzen, jesarri eta manta jarri. Irakurtzen hasten da (prozesua).
7	Otsailak 16	19:20	1	10	Neska irakurtzen. Egun hodeitsua.
8	Otsailak 20	17:45	1	11	Neska irakurtzen. Egun eguzkitsua.
9	Otsailak 24	19:00	1	12	Neska irakurtzen. Egun hodeitsua.
10	Martxoak 1	20:00	1	13	Neska irakurtzen. Ilun, gaua.
11	Martxoak 5	17:50	3	14, 15, 16	Neska begira. Hurrengo argazkia apur bat mugituta, urduritasunagatik (prozesua).
12	Martxoak 9	18:25	1	17	Bere ohiko lekua bera barik. Egun euritsua.
13	Apirilak 1				Egunkariko berria

Argazkiak elementu gutxiz osatuta daude, ez dira oso konplexuak. Alde batetik, zubia dago, bere zutabeekin eta neska kokatuta dagoen ezpaloi altu horrekin. Zubi azpian kale-argiak daude, eta goiko aldetik kotxeak eta jendea pasa daitezke. Beste alde batetik, neskaz eta bere objektuez osatuta daude argazki ia guztiak, amaierakoak izan ezik. Argazkiak beti nire leihotik aterata daudelaren inpresioa emateko, ikuspuntua ez da asko aldatzen. Argazki guztientzat kameraren kokapena bera da, eta angulazioa, orokorrean, ere bai. Nire leihoa zubia baino apur bat altuago egonda, angulazioa apur bat pikatua da.

LEIHOTIK (B)EGIRA

Hala ere, kameraren kokapena ez da nire leihoa izan. Istorioan hori sinisterra eman dut, baina, egia esanda, nire balkoitik ateratako argazkiak dira. Ikuspuntua berdina da, eta balkoian jarrita, tripodearentzako leku gehiago izan dut. Beraz, kameraren kokapena balkoia izan da, baina leihotik zubia berdin-berdin ikusten da. Horrela izan bada ere, egun ezberdinak izan direnaren inpresioa emateko, enkoadre aldaketak egon dira, noski. Kamera mugimenduak, fisikoak izan baino, optikoak izan dira. Hurbilago edo urrunago, neska zentratua, neska ezkerrean edo eskuinean... Eta horrelako aldaketa txikiak izan dira. Azken finean, errutina baten modukoa izan behar zen. Egunero leku berdinean, egunero ekintza bera. Plano motei dagokionez, hiru daudela esan dezaket: plano oso orokorra (zubiaren beheko zein goiko aldea ikusten dugunean), plano orokorra (zubiaren beheko aldea baino ez dugunean ikusten) eta plano ertaina (neska hurbilen ikusten dugunean).



Argiztapenari dagokionez, naturala izan da. Hau da, egun ezberdinak izatearen irudia emateko, klima ezberdinetako egunak eta ordu ezberdinetan aterata daude argazkiak nahita. Egun eguzkitsua izan da argazki batzuentzat, beste batzuentzat hodeitsua. Batzuk arratsaldeko lehen orduetan aterata daude, eta beste batzuk iluntzean. Horrela izan bada ere, gero argazkiak digitalki apur bat editatu ditut argiari nahi nuen efektua emateko. Honi manipulazio esango diote askok, baina argazki-proiektu honetan, ez nuen nahi manipulazioa efektu digitalen bidez izatea, baizik eta argazki aurrean jartzean eta testuingurua azaltzean ikuslea manipulatzeari. Horregatik argazkiak ez ditut asko editatu atera eta gero. Egia esanda, erabilitako lentea egokia izan da neska ikusteko eta hurbiletik ikusteko, baina diafragmaren irekierari dagokionez, apur bat argitsuago den lentea erabiltzea komenigarriagoa izango litzatekeen. Hala ere, orokorrean, argiarekin arazo handirik ez dut izan.

Argazkien aurkezpenari dagokionez, lanean txertatzeko argazkiak ezin ziren euren kabuz agertu. Hau da, argazkia eta testua gertu egon behar ziren testuak nola baldintza dezakeen argazkiaren esanahia benetan ikusteko. Gainera, argazkiak noiz atera diren

LEIHOTIK (B)EGIRA

zehaztu nahi nuen. Istorioan azaltzen den moduan, argazkiak atera eta gero, euren data eta ordua idazten nuelako. Beraz, argazkien azpian, bi datu horiek idatzi ditut. Horiei forma emateko, 'polaroid' argazkietan oinarritu naiz, marko zuria jarriz eta behe aldeko partean informazio hori idatziz.

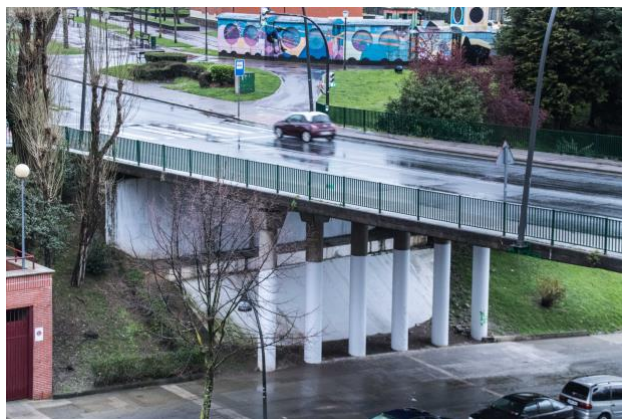
❖ Denbora eta espazioa

Argazkien denbora deskribatzeko, lehenengo eta behin, jakin behar dugu istorioaren denbora eta proiektua egin den denbora ez direla berdinak. Argazki bakoitzak data bat du. Baina data hori istorioari dagokio. Denbora hori kronologikoa litzateke, hau da, ez doa aurrera eta atzera, baizik eta istorioak aurrera egin ahala, argazkien datek aurrera egiten dute.

Proiektuaren denborari dagokionez, argazkiak, hiru egun ezberdinetan atera dira. Argazki batzuk martxoaren amaieran atera ziren, eta beste batzuk apirilean. Gero argazki horiek nahastu egin dira istorioan sartzeko, ez dira modu kronologikoan atera.

Iraupenari dagokionez, berriz ere, bitan banatu behar dugu. Istorioaren iraupena bi hilabetekoa izan da, otsailetik apirilera. Elipsiak daudela esan beharrean, laburpen bat dela esan dezakegu. Hau da, istorioan, leihotik ez nuen egunero begiratzen, egunero agertzen zenez, egunerokotasunak aspertu egiten gaitu. Beraz, hasieran bai egunero begiratzen nuela, baina denbora pasa ahala, egun batzuetan ez nituen argazkiak aterako. Hortaz, argazkien artean elipsiak daude, baina istorioa laburtzeko baino ez da izan, denbora guztian berdina ikustea astuna izan zitekeelako. Argazki proiektuaren iraupena, ordea, laburragoa izan da. Egun aproposena aukeratzeko itxaron behar nuen, baina, hala ere, hiru egunetan argazki guztiak atera nituen.

Espazioari dagokionez, esan bezala, nire etxe aurrean dagoen zubia aukeratu dut. Espazioa berez, nahiko grisa da. Plano zabalagoetan, zubiaren goiko zatia ikusten da, bertako errepidea eta espaloia. Baina baita ere behe aldetik pasatzen den espaloia eta errepidea. Neska, zubi



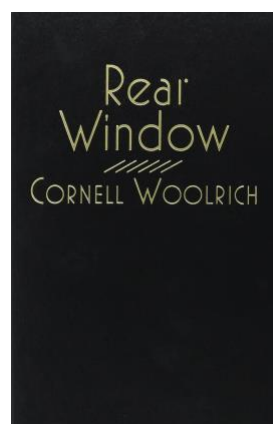
azpian dagoen altuera-dun espaloi horretan kokatzea erabaki nuen, nahiko izkuta-tuta dagoelako eta ez duelako kaletik pasatzen den jendea molestutzen.

Neska bertan kokatuta dago, ia objektu baten moduan. Eszenaratzeari dagokionez, elementu gutxi batzuek hornitu dut espazioa: neska bera, manta bat, bi liburu eta arropa ezberdina. Manta beti bera da, urdina. Arropa aldaketa gutxi batzuk daude, egunak pasa direla erakusteko, hala ere, manta azpian gelditzen dira batzuetan, ia ikusezin.

Zubi azpiko neskak esku artean liburu bat izango zuela erabaki nuenean, nire buruari egingo nion hurrengo galdera hau izan zen: "baina zein liburu?".

Aukeratutako liburuak proiektuan jardungo ziren gaiekin lotura izatea nahi nuen, agian keinu moduan. Geroago istorio faltsua dela deskubritzean eta hurbilago begiratzuz, ikusleak denbora guztian egia bertan egon dela konturatzeko asmoz. Horregatik, aukeratutako bi izenburuak "Rear Window" bera eta "La Mujer en la Ventana" izan ziren. Lehenengoa, Woolrich Cornell-ek 1942an idatzitako istorioa da, hasieran "It Had to be Murder" izena zuena. Geroago Alfred Hitchcock-ek "Rear Window" filma egingo zuen. Woolrich-en istorioa filmean ikusten duguna da, Jeff leihotik begira bere auzokideak behatzen dituena, bere hanka apurtuta duenez, ezin baita mugitu, eta hori egiten duelarik, hilketa bat ikusten du. "La Mujer en la Ventana" eleberria, A. J. Finn-ek 2018an argitaratutakoa. Bere protagonistak, Annak, bere leihotik begira pasatzen ditu egunak, kalera irten ezinik. Eta egun batean, bere auzokideak espiatzean, ikusi behar ez zuen zerbaiten lekuko da. Beraz, bi liburu hauek aukeratzea aproposa zela erabaki dut, proiektuarekin zerikusi handia dutelako.

Hala ere, argazkiak egin eta gero, konturatu egin naiz liburuen izenburuak ez direla ondo ikusten hain urrunetik. Argazkiak digitalki editatzean, saiatu egin naiz izenburuak apur bat argiztatzen. Hala ere, ondo ikusi ez arren, hor egotea bitxia iruditzen zait. Nahiz eta nire buruak bakarrik jakin.



❖ Subjektua - Aktoresa

Argazkietan irakurtzen agertzen den neska Maria López du izena. Maria López-ek 18 urte ditu eta nire auzoan bizi da. Txikitatik antzerkia gustatzen zaio eta gaur egun hainbat antzerki obratan parte hartu du. Hau izan da argazkilaritza proiektu batean parte hartu izan duen lehen aldia.



Argazkien konposaketan eta neskaren kokapenean pentsatzen nengoenean, Mariaren aurpegia etortzen zitzaidan burura. Beti. Hau da, ez da izan lan gogorra antzezle batean pentsatzea. Zorte bat izan da proiektuaz hitz egin nionean parte hartzea erabaki zuenean.

Egia esanda, bere aurpegia etortzen zitzaidan burura pape-
rerako egokiena zelako. Hau da, Maria bera eta istorioko neska ez
dira hain ezberdinak. Gainera, betidanik pentsa izan dut aurpegi
espresio berezia duela. Eta agian bere jarrera izan zen, edo bere ile
beltza, baina argazki horietarako neska aproposena dela uste dut.

Argazkien subjektua (edo objektua) neska izateak bestelako
gaiak proposatzen ditu. Hasieran, ez nuen nahi neska izatea, beti
ikusten ditugulako neskak argazkietan. Badirudi, beti, gizonaren
begirada dela erretratatzeko dena eta neska batek ezin duela voyeur-
aren lekua hartu. Honi buruz, Annette Kuhn-ek, neska baten argazki
bati buruz dio argazki horrek subjektu maskulino bati hitz egiten ari
diola, emakumea objektu baten moduan eraikiz. Baina horrek ez du
esan nahi emakumezko ikusleek ezin dutela identifikatu modu
"maskulinoan" irudi horiek ikustena, eta horrek ere ez du esan nahi
emakumea ezin dela voyeur-a izan⁷. Beraz, argazki-proiektu honetan
voyeur-a neska da, behatzaile emakumeak, beste emakume bat
behatzen du. Egia da normalean voyeur-aren irudia sexuarekin eta
perbertsioarekin lotzen dugula, eta emakume bat behatzean, beti,
zentzu honetan egiten dela pentsatzen dugula. Kasu honetan,
horrekin apurtu nahi nuen, eta guztiz kontrako behaketa proposatu
nahi nuen.

⁷Autoreak itzulita aipu original honetatik: "The photograph speaks to a masculine subject, constructing woman as object, femininity as otherness. This does not mean that female spectators cannot, or do not, engage in a 'masculine' way with photographs like this, nor does it mean that women cannot adopt a position of voyeurism".

❖ Berria

Istorioaren amaierak hainbat aldaketa izan zituen aukeratutako amaiera honetara iritsi arte. Neskaren izena eta bere egoera apur bat ezagutzeko aproposa iruditu zitzaidan egunkarian irakurtzea. Azken finean, lana burutzeko argazki-kazetaritzarekin lotura zituzten hainbat testu irakurri izan ditut, eta istorioak, azkenean, kazetaritzaren bidea hartu du baita ere.

Beraz, Maria López-eri argazkia atera nion, erretratu bat, eta berria idatzi nuen. Berri horri egunkariko maketazioa egin nion eta itxura hori hartuta, nahiko errealista gelditu zen. Egunkarietan irakurtzen duguna ere, sinetsi egiten dugu. Argazkien benetakotasun hori ere, egunkarien berriei aplikatu ahal zaie. Irakurlearen eta kazetariaren artean, akordio moduko bat dago eta, suposatzen da egunkarian idatzita dagoena xehetasunez ikertu dela eta egia dela ondorioztatu dela. Beraz, berriz ere, egiarekin eta egiaren aurpegi ezberdinekin jolas egin dut.

Berria idazteko, benetako egunkarietan argitaratu diren antzeko berriak izan ditut erreferentzia eta eredu gisa. Istorioko protagonistari gertatutakoa, benetan gerta izan delako, alegia. Ez guztiz berdina, baina antzekoak ziren egoerak aurkitu nituen eta horietan oinarritu nintzen.

Beraz, berria berez erreal da. Erreal ez dena, testuingurua da, berriz ere. Nik eman diodan testuingurua asmatutakoa da, baina ekintza bera gertatu izan da, noizbait, nonbaiten.

24 DEIA | 1 de abril de 2018 |

SOCIEDAD

Hallado en Bolueta el cadáver de la joven desaparecida hace tres meses

SUCESOS

■ El cuerpo de Sara García fue encontrado en el barrio bilbaino de Bolueta la pasada madrugada por una pareja que avisó de inmediato a la Ertzaintza. No han tardado en identificar el cuerpo ya que la joven había desaparecido hacía dos meses. Sus padres habían puesto una denuncia de desaparición en febrero, cuando su hija no volvió a casa una noche. La policía había iniciado la operación de búsqueda, pero aún no había tenido resultado. Actualmente, están a la espera de los resultados de la autopsia que se le realizará mañana para determinar las causas de la muerte.

Los indicios y pruebas recabados por la Ertzaintza en el lugar de los hechos, apuntan a que la mujer recibió, al menos, tres golpes con piedras, algunas de gran tamaño, en la cara y el cráneo. Los investigadores no descartan la posibilidad de que pudiera existir un móvil de agresión sexual en el crimen y de que, al no acceder la mujer a las pretensiones del autor, este la hubiera matado.



Imagen de la joven, de su perfil en las redes sociales.

Una pareja la encontró muerta la pasada madrugada y dio aviso a la Ertzaintza

La víctima, Sara García, de 17 años, desapareció el pasado mes de enero, cuando había salido a dar un paseo. Su cuerpo sin vida fue encontrado la pasada madru-

gada, después de que una pareja la encontrara por casualidad, junto a un pabellón industrial situado en el barrio bilbaino de Bolueta. La zona no es muy frecuentada por transeúntes normalmente.

El homicidio ha causado gran conmoción tanto en Bilbao, donde la víctima estudiaba y vivía con su familia. Sus padres, no han querido hacer declaraciones sobre lo sucedido. [Josemi Etor]

Mu...
esp...
aval

■ Tres e...
otros dos...
en una a...
rrida al fi...
sábado e...
Valais, se...
Efe fuent...
ñol de As...
Por si...
Cantón d...
cho que t...
de que lo...
dos a cau...
el sábado...
que sus d...
brevierv...
ponen su...

"Parti...
que las c...
ron arrai...
eran espa...
han resul...
indican la...
nes. Con...
sonas fal...
mos en l...
formal de...
festado a...
lica cant...
Indici...
escuchad...
heridos e...

3. IKUS-ENTZUNEZKO ERREFERENTZIAK

Fontcubertaren 1997ko *Sputnik* lanak proposatzen duen moduan, argazkietan ikusten dugun ia guztia zalantzan jarri beharko genuke. Bere lanean, astronauta sobietar baten istorio faltsua kontatzen du. Horretarako, artxiboak eta argazkiak manipulatu zituen eta, hala ere, jendeak sinetsi egin zuen. Kontatzen zuena eta argazkietan ikusten zutena harremanetan zegoelako, eta berriro ere, argazki batean badago, zelan ez dugu sinetsiko? Are gehiago, *Cuarto Milenio* programan, Iker Jiménez-ek, sobietar astronauta horren istorioa zilegitasun osoz kontatu zuen, egia izango bailitzan, Fontcubertaren istorio faltsua sinetsita. Eta Fontcubertaren trikimailua ezagutzen zuten ikusleen aurrean lotsagorrituz.



Hemen gainean ikus ditzakegu aipatutako Artistak editatutakoa da, eta berak, bere proiektuan, sobietarrek astronauta horren existentzia ezeztatu nahi zutela adierazten duenez, bigarren argazki hori sobietarrek manipulaturik azaltzen zuen. Astronauta horren izena Ivan Istochnikov zen, alegia, Joan Fontcuberta izenaren errusiar itzultze zuzena. Bere istorioaren arabera, Ivan Istochnikov astronauta Soyuz 2 izeneko espaziontzia berran zihuan, baina operazioa gaizki atera eta hil egin zen. Sobietarrek gertakizun hori ezkutatu nahian, ontzia hutsik zihola esan zuten eta bere existentzia borratu zuten argaz-

bi argazki. Lehenengoa, bigarrena originala. Baina



kietatik eta bestelako hainbat dokumentuetatik. Fontcubertak, bere istorioa egiaztatzeko asmoz, hainbat dokumentu faltsutu zituen eta hainbat argazkiz osatu zuen bere erakusketa. Autoreak bere irudi propioa erabili zuen Ivan Istochnikov astronauta asmatuari aurpegi bat emateko.

“*Rear Window*” filmean, Jeff argazkilariaren istorioa dugu. Jeff-ek, hanka apurtu du eta ezin da mugitu. Beraz, egunak pasatzen ditu bere apartamentutik auzokoak behatzen bere kameraren lentearekin. Istorio honen bidez, voyeur-aren irudia azaltzen da eta, nolabait, proiektu honetan, berdina egin dut.

Voyeur batek, besteak ikusten ditu ikusia izan barik, “seeing without being seen” (Belton, 2000). Voyeurismoak plazerra sorrazten du ikuspegiagatik, boterearen ikuspegia baita. Beste norbait behatzearen plazerra sortzen da aukerarik ez dagoelako beste horrek begirada bueltatzeko. Normalean, voyeurismoa, gizonak emakumea behatzearekin lotzen da eta baita plazer errudunekin, “guilty pleasure”-ekin, ere.

Argazki-proiektu honetan emakume bat izango da beste emakume bat behatzen duena. Eta behatze hori plazerrarekin ez du hainbesteko loturarik, baizik eta zelatatzearrekin. Hala ere, “*Rear Window*” filmarekin zenbait galdera sortu ziren. Horien artean, behatze horren zilegitasuna, hilketa bat salatzen lagundu bazuen ere. Hitchcock-ek horren aurrean, Jeff zigortuko du eta beste hanka apurtuko dio. Beraz, ezin daiteke ziur esan protagonistaren ekintzak zilegiak zirenik.

Filma askotan, zelatzearen paradoxa ikuspegi zinematikotik erakusten da. Bertan, ikusleok behatzeak sorrazten digun lotsa eta behatuta izateak sorrazten digun beldurra eraginez (Albrechtslund, 2008). *Rear Window*-en, Jeff, auzokoak begiratzen ditu bera ikusia izan barik. Baina amaieran, Thorwald (hilketaren arduraduna) Jeff-ek behatzen diola konturatzen denean, momentu beldurgarria bilakatzen da eta Jeff behatzailetik, behatua izatera pasatzen da, hau da, kontrolean egotetik, guztiz babesik gabe



gelditzen da. Argazki proiektu honetan, behatzailea ere behatua izatera pasatzen da.

Voyeurismoa ere morboarekin lotu izan da. Adibidez, *Blue Velvet* filmean, protagonistak, Jeffrey-k, armairu baten barruan ezkututzen da eta emakume bat behatzen du, Dorothy. Eszena horretan, emakumeak arropa kentzen du eta Jeffrey-k, armairu barrutik, dena ikusten du. Ikuspegi honetatik, gizona voyeur hutsa da eta perbertitutako begirada duela esan daiteke. Baina filmak berak, zalantzan jartzen du, detektibe lana edo perbertitu hutsa den.



Proiektu hau aurrera eramateko, beste erreferentzia nagusi bat, Sophie Calle izan da, bereziki bere *Suite vénitienne* lana. Bertan, kaletik jende ezezaguna jarraitzen zuen eta argazkiak ateratzen zizkien. Gero, argazki horiek testu labur batekin aurkezten zituen, testuak egunerokoaren egitura jarraituz eta lehengo pertsonan idatzita zegoelarik. Calle-ren lana behatze hutsaren eta 'stalker' edo jazarlearen mugan dago (Hand, 2005)⁸.

Argazkiekin batera aurkezten dituen testuak, idazkera autobiografiko-aren antza du. Modu honetan, gertakizunen egiaztapena lortzen du gertakizunen zerrenda hutsa baino. Irudiak sekuentzia moduan jar-tzen ditu eta bere idaz-kera egunerokoaren

⁸ Autoreak itzulita aipu original honetatik: "Calle makes some trouble of the idea of peaceful coexistence as a passive obligation, first by observing formal codes of proximity and then by also trying her luck in closing down acceptable expectations of distance through pursuit (closely akin to stalking)".

esti-loan idatzita, Calle-k ez ditu bere pentsamenduak islatzen eta lan horretatik emozionalki bereiztuta agertzen da (Hand, 2005).



Monday, February 11, 1980.

10:00 p.m. Gare de Lyon. Platform H. Venice boarding area. My father accompanies me to the platform. He waves his hand.

In my suitcase a make-up kit so I can disguise myself; a blond, bobbed wig; hats, veils, gloves, sunglasses; a Leica and a Squintar (a lens attachment equipped with a set of mirrors so I can take photos without aiming at the subject).

I photograph the occupants of the other berths and then go to sleep.

Tomorrow I will see Venice for the first time.

Sophie Calle-ren lan horretan, artistak *voyeuraren* eta detektibearen paperak hartzen ditu. Hala ere, errol horiek aldatzen ditu eta Calle behatzailea izatetik, behatua izatera pasatzen da. Modu horretan, Callek bere burua objektu behatua ikusteko aukera du detektibearen begietatik (McKay, 2013. 10.orr.)⁹. Nire argazki proiektuko istorioan horrelako egoera baten aurrean jartzen dut nire burua. Nik neska behatzen dut ia egunero, baina errolak aldatzen dira eta bat-batean berak behatuko nau ni. Hala ere, ez da izango detektibearen irudian Sophie Calle-ren lanean bezala.

Zelatatzearen inguruan hainbat eztabaida sortu dira. Sophie Calle-ren lanaren inguruan, bere zelatatze jarrera pribatutasunaren biolaziotzat hartua izan da (McKay, 2013). Noiz da zilegi artista baten zelatatzea? Eta noiz detektibe batena? Hor dago erantzun argirik gabeko galdera.

⁹ Autoreak itzulita aipu original honetatik: "Calle is both voyeur and detective but also willing to reverse roles. (...) Calle the observer becomes the observed (...). It also gave Calle the opportunity to see herself as a surveillance subject caught unawares through the eyes of the detective".



Calle-ren beste lan batean, *Gotham Handbook* lanean, autoreak agenda bat aurkitzen du, eta bertan dauden kontaktuen deskribapenen arabera, Pierre D-ren, agendaren jabearen, erretratua egiten du. Lan honen harira, Peacock-ek (2006) dio "ni"-aren edozein kontzeptu erreal ukatuta dagoela. "Ni" hori simulazioen bidez, hau da, ikusleen konstrukzioen bidez, hurbiltzen den absentsia bat da. Horregatik dio, edozein "ni" bakarrik existitu daiteke betiereko elkarrekiko voyeurismo egoera batean¹⁰.

Harira bagoaz, Fontcubertaren *Sputnik* (1977) lana ez ezik, beste hainbat *fake* proiektu egin izan dira. Horien artean Alan Sokal-en *Sokal Affair* deritzona egongo litzateke. Sokal, matematikako eta fisikako unibertsitate irakaslea da eta 1996an artikulua akademiko bat bidali zuen *Social Text* aldizkarian argitaratzeko. Artikulu horretan, grabitate kuantikoa eraikuntza soziala zela defendatzen zuen. Hau da, grabitate kuantikoa guk existitzen delaren moduan bizi garelako bakarrik existitzen dela. Argitalpen egun berean, Sokal-ek beste aldizkari batean artikulua faltsutasuna aitortu zuen.

¹⁰ Autoreak itzulita aipu original honetatik: "(...)I have referred to, that any selves can only be said to exist in a state of perpetually reciprocated voyeurism; that we are all fit subjects for art by virtue of merely being the sum of multifarious representations by others. Any concept of a "real" centred self is repudiated; the self is a significant absence approximated through simulations, the constructions of our spectators. So Sophie uses the address book she finds to build a portrait of Pierre D., its owner, through the descriptions of the contacts he has recorded in its pages".

Artikulu sasi-zientifiko honen helburua, zientzia aldizkariaren zorrotasun intelektuala kolokan jartzea zen. Artikuluak *Transgressing the boundaries: towards a transformative hermeneutics of quantum gravity* izenburua zuen. Jargoi egokia erabiltzen zuen eta autoritate espezializatuetara jotzen zuen. Baina, baita ere, akats txiki batzuk txertatu zituen, aditu gutxi batzuek bakarrik topa zituzketenak. *The New York Times* egunkariak, artikuluaren itxura guztiz sinetsiz, azalean argitaratu zuen (Fuller, 2009).

Aurretik aipatu den moduan, *Cottingley Fairies*-en kasua ere beste *fake* bat izan zen. Elsie Wright-ek eta Frances Griffith-ek, 1917an, maitagarriekin argazkiak atera zituzten euren arropa bustiak justifikatzeko, maitagarriekin jolasean zuedela esaten baitzuten. Hiru urte geroago, argazki horiek *The Strand* aldizkarian argitaratu ziren eta, urte bat geroago, Sir Arthur Conan Doyle-ek maitagarrien existentzia frogatzeko erabili zituenak. Jende askok hasieratik ez zuen sinetsi maitagarri horiei argazkia atera zietenik, baina inork ez zuen jakin argazki horiek manipulatu zeudela. Ez zen 1980ra arte izan Elsie-k eta Frances-ek *fake*-a zela konfesatu zutena. Eta horrela izan bazen ere, argazki zehatz bati buruzko faltsutasuna ez zuten guztiz onartu. Efektua, gaur egunera arte heldu da, zenbait pertsonak maitagarrien existentzia posiblean sinestaraziz (Talley, 2011, 108.orr.).



Kasu honen berezitasunen artean, nabarmenena, bi gaztetxoek euren helburua lortu zutela da. Hau da, helduei ziria sartu nahi zieten, eta horrela egin zuten. Heldu askok, argazkiak errealtzat hartzen zituzten ezin zutelako sinetsi gaztetxo batzuek horrelako manipulazio bat egiteko gai zirenik. Conan Doyle-en hitzetan, "horrelako argazkilaritza trikimailu bat bi nekazal umeengandik urrun daude" (Talley, 2011, 109.orr.)¹¹.

¹¹Autoreak itzulita aipu original honetatik: "(...) such photographic tricks would be entirely beyond (...) two children of the artisan class".

4. ONDORIOAK

Sarreran, istorioa sinistu duzuen ala ez galdetu dut. Orain, amaitzeko, egin beharreko galdera hauxe da: hemendik aurrera, argazki batean ikusten duzuen kuestionatu gabe sinistuko duzue? Edo beste esanahia izan dezakeela pentsatuko duzue?

Niretzako, lan hau, argazki-proiektu bat baino gehiago izan da. Gogoeta handia egin dut aipatutako gai guzti horiei buruz. Alde batetik, argazkien benetakotasunaren inguruan; egun, enigma bat izaten jarraitzen duena. Aurretik irakurritako guztia kontuan izanda, konturatu behar gara argazki baten esanahiaren inguruan esaten dena benetako den ala ez jakitea zaila dela.

Beste alde batetik, proiektu honi esker, pertsonon behatzeko joerari buruzko hausnarketa egin ahal izan dut. Nik neuk orduak pasa izan ditut leihotik jendea begira. Edo parkean familiak behatzen. Edo autobusean aurrean dudan mutilaren bizitza asmatzen. Baina egoera guzti horiek komunean zerbait dute: guzti hori, nire buruan dagoela, nik sortzen ditudala subjektu horien istorioak, eta inoiz ez dakidala benetako istorioa zein den. Proiektu honetan kontatutako istorioa salbuespena izan da. Istorioan egunkariak ematen dit egiaren berri. Eta horrela bada ere, beti egongo da zalantzarentzat lekua; poliziek ere, hipotesiak sortzen dituztelako.

Lan honen helburua ez da ziria sartzea soilik izan, baizik eta eztabaida edo gogoeta bat piztea. Bizi garen gizarte moderno honetan gero eta beharrezkoa delako. Irudiz inguratuta gauden mundu honetan, batzuetan, ikusten duguna kolokan jarri behar dugu, mota honetako 'tranpetan' ez jauzteko, gero eta manipulagarriagoak bilakatu garelako. Antzina, analfabetismoa zela eta, irudiak erabiltzen zituzten manipulazio tresna lez, baina gaur egun, irudiek mugitzen gaituzte oraindik ere.

Lana, hasi egin den moduan amaituko da: aipu batekin. Aukeratutako adierazpen hori, aurretik agertu izan den Annette Kuhn-en "Seeing is believing" (1985) da. Baina lanean zehar hausnartutako guztia kontuan izanda eta ondorio moduan erabiltzeko, aipua aldatu egin dut.

"Seeing is believing. And, sometimes, believing is not seeing at all".

"Ikustea sinestea da. Eta, batzuetan, sinestea, bat ere ez ikustea da"

5. LAN KRONOGRAMA

Aroak:

Lehen aroa: Ideia.

Bigarren aroa: Ikerketa.

Hirugarren aroa: Errealizazioa.

Laugarren aroa: Post-produkzioa.

Bostgarren aroa: Memoriaren idazketa.

Seigarren aroa: Lanaren formatua.

Eginbeharrak:

E1: Ideia pentsatu eta egin daitekeen edo ez aztertu.

E2: Ideiari buruzko berrikusketa bibliografikoa egin.

E3: Bibliografiatik ideia garrantzitsuenak atera.

E4: Istorioa idatzi.

E5: Bibliografia proiektuarekin lotu.

E6: Memoria idatzi.

E7: Argazkiak nola egin pentsatu eta inspirazio iturriak bilatu.

E8: Aktorezarekin batu.

E9: Argazkiak ateratzeko materiala prestatu.

E10: Argazkien antolaketa egin.

E11: Argazki probak egin.

E12: Argazkiak aktorezarekin egin.

E13: Argazkien aukeraketa.

E14: Argazkien edizioa.

E15: Argazkiak nola aurkeztu pentsatu eta formatu bat eman.

E16: Egunkariko berria idatzi eta maketatu.

Helburuak:

H1: Argazkien egitasuna kuestionatzea.

H2: Giza kuriositatea (kuxkuxero izatearen inguruan) hausnartzea.

H3: Argazki batek manipulatzeko duen ahalmena erakustea.

H4: Istoria errealizat hartu izana lortzea.

Hurrengo taulan aipatutako eginbeharrak ze hilabetetan egin diren agertzen da.

Lehen Aroa: Ideia 2017ko urritik 2018ko urtarrilera		
Eginbeharra	Helburua	Egokitutako denbora
E1	H1, H3	2017ko urritik 2018ko urtarrilera
Bigarren Aroa: Ikerketa 2017ko abendutik 2018ko maiatzera		
Eginbeharra	Helburua	Egokitutako denbora
E2	H1, H2, H3	2017ko abendutik 2018ko maiatzera
E3	H1, H2, H3	2017ko abendutik 2018ko maiatzera
E7	H1, H4	2018ko otsailetik apirilera
Hirugarren Aroa: Errealizazioa 2018ko urtarriletik maiatzera		
Eginbeharra	Helburua	Egokitutako denbora
E4	H4	2018ko urtarriletik martxora
E8	H4	2018ko martxoa

LEIHOTIK (B)EGIRA

E9	H4	2018ko martxoa eta apirila
E10	H4	2018ko otsailetik apirilera
E11	H4	2018ko apirila
E12	H4	2018ko apirila
Laugarren Aroa: Postprodukzioa 2018ko apirila eta maiatza		
Eginbeharra	Helburua	Egokitutako denbora
E13	H4	2018ko apirila
E14	H4	2018ko apirila eta maiatza
Bostgarren Aroa: Memoriaren idazketa 2018ko otsailetik maiatzera		
Eginbeharra	Helburua	Egokitutako denbora
E5	H1, H2, H3	2018ko otsailetik maiatzera
E6	H1, H2, H3	2018ko otsailetik maiatzera
Seigarren Aroa: Lanaren formatua 2018ko maiatza		
Eginbeharra	Helburua	Egokitutako denbora
E15	H4	2018ko maiatza
E16	H4	2018ko apirila eta maiatza

BIBLIOGRAFIA

- Albrechtslund, A. (2008). *Surveillance and Ethics in Film: Rear Window and The Conversation* in *Journal of Criminal Justice and Popular Culture*, 15 (2).
- Barthes, R. (1986). *Lo Obvio y lo Obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.
- Belton, J. (2000). *Rear Window*. Cambridge University Press.
- Fontcuberta, J. (2009). *El Beso de Judas. Fotografía y Verdad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Fuller, S., & Sokal, A. (2009). Beyond the hoax: Science, philosophy and culture. *British Journal for the History of Science*, 42(3), 442-444.
- Gartenberg, J. (1990). *An Eye on Film: The Photographer as Voyeur*. MoMA, Vol.2, No. 4, pp. 5-22.
- H. Newton, J. (2000). *The Burden of Visual Truth*. Milton: Taylor & Francis.
- Hand, J. (2005). Sophie Calle's art of following and seduction. *Cultural Geographies*, 12(4), 463-484.
- Hitchcock, A. (Director & Producer). (1954). *Rear Window* [Filma]. Ameriketako Estatu Batuak: Paramount Pictures.
- Kuhn, A. (1985). *The Power of the Image. Essays on Representation and Sexuality*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Ledo Andi6n, M. (2005). *Cine de fot6grafos*. FotoGGrafía.
- Caruso, F. (Producer), Lynch, D. (Director). (1986). *Blue Velvet* [Filma]. Ameriketako Estatu Batuak: De Laurentis Entertainment Group.
- McKay, C. (2013). Covert: The artist as voyeur. *Surveillance & Society*, 11(3), 334-353.
- Peacock, J. (2006). Carrying the burden of representation: Paul Auster's the book of illusions. *Journal of American Studies*, 40(1), 53-69.
- Evans, R. (Producer), Polanski, R. (Director). (1974). *Chinatown* [Filma]. Ameriketako Estatu Batuak: Paramount Pictures.

LEIHOTIK (B)EGIRA

Sontag, S. (1977). *On Photography*. Londres: Penguin Books.

Talley, L. A. (2011). Fantasies of place and childhood in francesca lia block's *I was a teenage fairy*. *Children's Literature*, 39, 107-125, 313.