

“Celuloides”, Txuspo Poyo

Arturo / fito Rodríguez Bornaetxea.

Sarrera / Zumeak

Txuspo Poyok (Altsasu, 1963) “Celuloides” lana 1993tik 1996ra bitartean egin zuen. Filma da lan honen euskarria eta material nagusia. Alde batetik, erreferentzia, konexio eta interpretazio aukera zabala eskaintzen du; eta, bestetik, une horretatik aurrera Txuspo Poyoren ibilbidea sorkuntza aukera berrietara ireki zuen ikus-entzunezkoen esparruan.

Zehazki, “Celuloides” ez da sail bat, pintura, collagea, fotomuntaketa, zinema eta testua bateratzen dituen eremu batean esperimentatzea ahalbidetzen duen sistema bat baizik. Hala, prozedura horien artean sortzen diren aurkakotasun narratiboetan parte hartzera gonbidatzen gaitu.

1. irudia: zeluloideak erakusten dituen obraren xehetasuna.

Txuspo Poyok New Yorkera iritsi eta gutxira aurkitu zuen lan hau egiteko erabili zuen material zinematografikoa (2003ra arte bizi izan zen hiri horretan). Material zinematografikoa alokatzeko eta bigarren eskuko materiala erosteko dendak, susmatu gabeko lekuetan aurkitutako metrajeak eta bere ingurukoek egindako ekarpenak dira istorio hautsi eta kontakizun zatitu hauek osatzeko erabilitako materialen hornitzaile nagusiak. Istorio horiek, beste fotograma, ebakin eta eranskailu batzuekin batera, osatzen dituzte tapiz nahasi hauek.

“Jonas Mekas buru zuen “Anthology Film Archives” artxibategia ezagutu nuen 1991n, “ABC No Rio” zentroko zuzendari Steve Englanden bidez. Zinema independentearekin lehen harremanetan hasi nintzen, eta zinema bobinak ikusten nituen leku horretara sartzeko eta bertatik irteten. Zinemarako eta bideotarako dekoratuak diseinatzen nituen tarteka, eta horrela ezagutu nuen “Rafic”, zinemarako materiala alokatzeko leku bat. Bertan, hainbat eratako materiala zegoen: editatzeko zinema bobinak (dagoeneko prozesatuta), bobina gardenak, koloretako filmak, etab. Horrez gain, txundituta utzi ninduten bertako mota eta kolore guztietako zinta itsasgarri (*tapes*) guztiek, eta horiek ere erabiltzen hasi nintzen...”¹.

Material fisiko, sentikor eta grafiko hori guztia abiapuntutzat hartuta (begiradaren industrializazioaren menpeko kultura bisualaren karga osoa barne hartzen du inplizituki

¹ Testu hau egitean Txusporekin trukaturako mezu elektronikoaren zati batzuk sartu ditugu.

material horrek guztiak), Txusporen lanak zentzu artistikoaren esparruan barrena egiten du, eskuzko lana eta konposizioa (hau da, muntaketa, zentzurik zabalenean) erabilia. Kasu honetan, “zinema muntatzea” da sekuentzia azpiko gora jartzen duena, ibilbide bisuala kromatikoki eta kontzeptualki eteten duena eta filma ohiko moduan interpretatzea saihesten duena. Film bertikala, horizontala edo zeharkakoa da, baina, edonola ere, filmaren muntaketak asmo zehar nabarmenak ditu.

2. irudia: Eisenstein eta Godard zeluloideari begira... (aparte bidaliko da)

Zumeak / Saskigintza / Muntaketa

Zalantzarik gabe, muntaketaren ideia da obra honetarako edozein hurbilketa argien arrazoitzen duena. Muntaketarako areto zinematografiko baten irudia, artista bere kaligrafiarekin filma eskuz manipulatzeko erakusten duena, izango da minutuko 24 fotogramako abiaduran igarotzen diren irudien munduaren eta Godardek zinemari, gure pertzepzioan horren modu erakargarrian eragiten duen arte iheskor horretan, aurkitu nahi zuen egiaren arteko lotura katalitikoa.

Ildo horretatik, muntaketa artisau lana eta lan kontzeptuala da, artistikoa eta politikoa; eta, filmetan bilbeak eta azpibilbeak aurkitzen ditugun moduan, hormako zeluloide hauetan fotogramak eta istorioak ezkutatzeko eta, aldi berean, erakusten dituen ehun bat aurki dezakegu. Irudiek beste irudi batzuk estaltzen dituzte, eta ebidentziak, susmoak eta ilusioak agerian uzten dituzte; irudiek adieraziko digute hari gidaririk ez dugula aurkituko eta argumentu edo amaiera irrikatu hori gure determinazioaren araberakoa izango dela erabat.

Muntaketa zinematografikoa eta sintaxia identifikatzen baditugu, Txuspo Poyok egiten duen translazioa (zinema materialarekin egindako lana arte bisualaren esparrura eramatea) hizkuntza aukera esperimental gisa edo, Gaston Bachelarden hitzetan, “erreberberazio”² gisa ulertu ahal izango dugu (kontzeptu hori diziplinartekotasuna baino kontzeptu konplexuagotzat hartuta, eta zientzien arteko ideien eta kontzeptuen maileguari erreferentzia egiten diola). Edonola ere, fotogramen artean islatzen diren esperimenduzko esparru desberdinen arteko maileguen ikerketa artistikoa da; fotograma horiek ez dira inoiz argiztatuko irudi gisa duten proiektzioaren jakitun izanez gero imajinatuko luketen aldetik.

² Bachelard, Gastón, *La poética del espacio*, 1957. Mexiko, FCE.

3. irudia: Saskigintza, “patchwork” eta eskuz ehuntzearekin zerikusia duen herri kulturako lanak.

Sintaxia / Bilbea / Ehuna

Ezinezkoa da bilbearen ideia muntaketaren ezaugarri sintaktikotik bereiztea. Bilbeak, polisemikoki erabilitako kontzeptu gisa, zeluloide hauek formalki antolatzen ditu, itxura zurrunarekin. Koordenatu bertikalen eta horizontalen nagusitasunak tradizio geometrikoko pintura erreferentziak gogorarazten dizkigu³. Erreferentzia horiek, hasiera batean ordena espaziala hartzen dute; ondoren, ordea, piezara fisikoki gerturatu ostean, narrazio bereizketa oro edo gidoi baten menpeko narrazio oro nahasi egiten da. Bi, hiru eta beste hainbat esanahi geruza aurkituko ditugu lan honetan; hala, obra hauekiko “espazio-denbora” harremanak oihartzun piktoriko hori kolorea eta ehundura emateko beharrezko elementu gisa onartuko du, orain adierazleen eta adierazien sarea osatzen duten zinemari kendutako irudi horien ezaugarri hautemangarri eta sentikor gisa. Era berean, lan honen helburua ikuslearen arau esparrua, gailu zinematografikoan dagokion esparrua eta pintura begiratzean aditzera ematen zaion esparrua zalantzan jartzea da. Horri esker, bitarteko distantziak, zeharkatzeko modukoak, aurkitu ahal izango ditugu, horietatik abiatuta datu bisual berriak prozesatzeko, modu asinkronikoan dar-dar egiten duten esanahi geruza horiek aktibatuz eta erlazionatuz. *Frame*-en⁴ ezusteko bibrazioa; ikusmen nerbioaren asaldura kontrolaezina; filmak barne hartzen dituen filma, ondoren horien mugimendua hankaz gora jartzeko. Begiratzeko espazio malguak, foku distantziazatik egindako kritikak; dena zalantzan dago pieza hauetako bakoitzaren interpretazio pertsonal bat egin arte. Pieza guztiak oso desberdinak dira, horregatik, batera erakustean, agerian jartzen da “saio” edo “programa” zinematografikoaren ideia.

Lanen “ziklo” hau zatitan eta sekuentzia zatituetan osatzen eta desegiten da; denborak eta espazioak tirabiran daude *frame* guztien (koadroak, markoak, fotogramak) jarraitutasunik ezarekin, ikusleari interpretearen lekua emanez.

4. irudia: *Reward-Miss-Awards-en xehetasuna*.

³ Octavio Zayak gai honi erreferentzia egiten dio *18201046-L* liburu-gidan argitaratutako “Secuencias para tramar el sentido” testuan. Liburu hori Txuspo Poyok argitaratu zuen 2006an, Eusko Jaurlaritzaren laguntzarekin, eta, aurretik, testua Nafarroako Unibertsitate Publikoaren lanen katalogoan argitaratu zuten, 1995ean. Horrez gain, 1995eko urriko *Atlántica* aldizkarian eta “Interzones” erakusketaren katalogoan (Kunstforeningen, Kopenhage, 1996) argitaratu zuten.

⁴ Zineman, *frame* fotograma izan daiteke, baina zentzu zabalagoa ere izan dezake: markoa, koadroa eta bastidorea; aditz gisa, esanahi hauek izan ditzake: markoa jarri, koadroan sartu, adierazi, etab.

Ehuna / Aipamenak / Jabetzea

Testu hau ideiak eta aipamenak ehuntzeko saiakera besterik ez da (Barthesek “*ehuntzen duten adierazleen aniztasun estereografikoari*”⁵ egozten dion zentzuaren ildotik), eta, era berean, ehun bisual horiek edo zeluloidez osatutako tapiz horiek “*idazkera desberdinak bateratzen eta bereizten diren dimentsio anitzeko espazio bat osatzen dute; eta idazkera horietako bat ere ez da originala: testua kulturaren mila fokuetatik ateratako aipamenez osatutako ehun bat da*”⁶.

“Kultura bisual” deiturikoak Barthesek aipatutako luminaria horretan parte hartuko luke, lan asaldatzaile honek xurgatuko lituzkeen idazkera eta hizkuntza berriak elkarri lotuz; ondoren, horiek desbideratu eta beste bide batetik eramateko. Beharrezkoa dirudi obra hauek proiektatzen duten “jabetze” kontzeptuaren zentzua baloratzea, izan ere, sorkuntza artistikoaren ordena guztietan elkarrekikotasunak dituen estrategia honek aberastasun espezifiko hartzen du “metraje aurkitua” generoko (*found footage*) zineman. Peter Bürger-ek *montage* teknikaren printzipio estetikoari buruz esandakoaren arabera, “problematikoa izan daiteke prozedura jakin bati balio semantiko finko bat ematea, prozedura horrek testuinguru historiko eta estetiko desberdinetan eragin desberdinak izan baititzake”⁷. Hala, mota horretako jabetzeetan gainjartze desberdin bat aurkituko dugu, filmetako irudietan oso ohikoa ez den geldialdi bat egiteko gai dena, eta pinturari diskreziorik gabeko ibilbide bisualak aplikatzeko eta arrisku handiko testuinguru eta historia jauziak sustatzeko gai dena. Gauza jakina da kanpoaldearekin materiari, energiari edo informaziorik trukutzen ez duen edozein sistemak pixkanaka eta modu endogamikoan homogeneizatzeko joera izaten duela; orain zinema bihurtu den pintura honek jabetzeaz askatasun osoz gozatzen du, eta laster gogoetarako eremu bat sortuko du Txusporen obran, hain zuzen ere, orain geldirik dagoen material hori guztia mugimenduekin erlazionatuko den lekuan. “*Cartoon*” izeneko bere filmean ikus daiteke hori. Filma Fisher Price markako jostailuzko kamera batekin egin zuen 1993an, eta bere ondorengo lan bideografiko osoaren abiapuntua izan zen.

Ez da kasualitatea, gertakari iragarlea baizik, zeluloidez osatutako lehenengo obraren izena “Internet” izatea (1993). Obra hori gauzatu zen testuinguruan, aipatutako termino

⁵ Roland Barthes, *La muerte del autor*, 1969.

⁶ Roland Barthes, *La muerte del autor*, 1969.

⁷ Peter Bürger, *Theory of the avant-garde*, Minnesota, 1984, 73.-78. or. Gaztelaniara itzulita dago: *Teoría de la vanguardia*, Ed. Península, Bartzelona.

fetixa gero eta indar handiagoarekin entzuten zen arte bisualen arloan. Kontuan izan behar dugu “sareen sarea” espainiar estatuan ez zela behin betiko hedatu 1995-96 urteetara arte, beraz, pieza hauek hipertestuak gaur egungo praktika artistikoan duen eragina aurrean zigutela baieztatu dezakegu.

“...obra sare, gurutzaketa eta ehun eran dago aurkeztuta. New Yorkeko hirigintzak ere parte hartzen du lanean, situazionisten erara egindako ibilbideetan, besteak beste, zinemaren eta hedabideen bitartez ikusi ditugun lekuak ezagutaraziz; hiriko ibilbide fisiko eta mental horiek konexio amaigabeak dituzten kartografiak sortzen dituzte... “Internet” izeneko lanari begiratzen diogunean, espazio arkitektoniko eta urbanistiko bat aurkitzen dugu, baina beste interpretazio bat ere egin daiteke hasiera-hasieratik lan hauetan agertzen den geruza joko horretan: gurutzaketa, fikzioaren eta gertakariaren arteko harremanen eta esperientzien ehuna”.

Une honetan, zinema bere horretan desagertzear dagoenean, pixel karratua (hain zuzen ere, Interneten erabiltzen dena) irudi zinematografikoaren substratu kimikoa ordeztzen ari denean, obra hauek gogora ekartzen dizkigute filmen euskarriak erabilia arte plastikoetatik abangoardien esparruarekin (Man Ray, Norman McLaren, Len Lye, Stan Brakhage, José Antonio Sistiaga...) negoziatzen aritu ziren forma esperimental haiek. Duela gutxi kontua da, baina, era berean, aspaldikoa; proiektio aretoaren atean harrapatuta gelditu zen eta orain erakusketa aretoan sartzeari lortu duen arkaismo misterioitsu bat da, zegokion argia berreskuratzea lortu duena.

5. irudia: CONDOMNATION obraren xehetasuna.

Jabetzea / Irudia - denbora / Irudia - mugimendua

Zeluloidez osatutako horma irudi hauetarako hainbat tokitatik bildutako irudietan oraindik ere bibrazioak daude. Pieza hauen konposizio formalari edo eskuzko ehuntze prozesuari esker pieza guztien artean *tempo* sinkopatu bat lortu bada ere, oraindik oihartzunak nabari daitezke. Deleuzek pentsaera deitutako gure garuneko film prozedurari esker (filmazioa/muntaketa), sinkopatzeari lan honek “irudia-mugimendua” erakoa izan zen zinema “irudia-denbora” erako zinema bihurtzea lortu du; hemen irudia ikusleen makineria, ekintza, jakin-min eta monitorizazio guztietatik aske gelditzen da, azkenean lotura eta amaiera berriak sorrarazteko gai izango den ezkutuko “irudi-pentsamendu” bat ahalbidetzeko.

Ez da efektu bizirik aurkitu behar obra hauek osatzen dituzten irudietan, irudiak erresistentzia modu gisa ulertu baizik. Komunikazioaren eta informazioaren aurkako

erresistentzia; erresistentzia artearen ekintza leku gisa; eta makinen bidez bizkortutako ordena ororen aurkako eta subjektibotasun kritikoaren geldialdiak errespetatzen ez dituen narrazio inertzia ororen aurkako erresistentzia.

Zeluloide hauek ehun bakar batean positibatutako film bat eta negatiboak biltzeko gai dira (estalkia kentzea, errebelatzea eta ezkutuan gordetzea); 16 mm-ko, 35 mm-ko eta formatu desberdinetako bobinak bateratuta aurki daitezke (industriako hitzarmenak hautsiz). Horrez gain, tarte berean zuria, beltza eta koloretakoa barne har ditzake, koloreei buruzko edozein arau sinboliko alde batera utzita. Ikus daitekeen moduan, zeluloide horiek forma, ehundura eta kolore horiek guztiak, era askotako tentsio multzo hori guztia, bateratzeko gai badira, ausardia handia erabili dela esan nahi du (gaur egun, sorkuntzarako askatasun hori laurogeita hamarreko hamarkadako sorkuntza nahasmenaren barneko obra zoragarritzat hartu behar dugu).

6. irudia: Obra horietako lau (lehenago) Madrilgo Arte Garaikidearen Museoko arte gazteari buruzko erakusketa batean.

Irudia - mugimendua / Irudien mugimendua

Ez dugu hemen zehaztasunez aztertuko obra hauek zein panorama artistikotan inskribatu ziren, baina, agian, beharrezkoa izango da horien sorrera inguratzen duen *frame*-a (berriro) zehaztea; izan ere, erakusketa hau osatzen duten pieza guztiak ez dira inoiz multzo gisa jendaurrean aurkeztu, eta, orain, nahitaez testuinguru jakin bati lotutako lan multzo zehatz gisa daude ikusgai⁸.

Obra hauetako asko munduan barrena ibili dira, bakoitza bere kontura eta elkarren artean zerikusirik ez duten erakusketetan. Erakusketa horietako askoren asmoa etapa bat, laurogeiko hamarkadako artearena, amaitutzat ematea zen; izan ere etapa hori ikuspegi zorrotzez eta atzerakoiez beteta zegoen, eta neoespresionismoa eta transabangoardia kultura proposamen neokontserbadoreentzako zurigarri gisa erabili ziren. Laurogeita hamarreko hamarkadan, artearen merkatuko panoramika lehertu eta maltzur horretatik urrundutako proposamen berriak egiteko saiakerak egin ziren, eta, horretarako, artistak bereziki teknologia berriak erabiltzen hasi ziren, jabetzearen eta muntaketaren ahalmenetatik abiatutako adierazpen prozesuak garatuz. Txusporen

⁸ Obra hauetako batzuk honako erakusketa eta museo hauetan egon dira: Arte Gaztearen Erakusketa (1993-1995), Madrilgo Arte Garaikidearen Museoa; "Años 90, Distancia Zero", Arts Santa Mònica zentroa; "Trayectorias", New Yorkeko Spanish Institute; "Germinations", Artista Gazteen Europako 8. Bienala, Breda, Herbehereak; National Gallery, Varsovia; Bilboko Vanguardia galeria; Fundación Botín, Kordoba; "Interzones", Kunstforeningen, Kopenhage, Danimarka; Uppsala Konstmuseum, Slottet, Uppsala, Suedia.

zeluloideek zeregin garrantzitsua dute José Luis Brea “Distancia Zero”⁹ erakusketan “irudikapen ordena despotikoaren krisi” deitzen duena eragiteko asmo horretan (erakusketa horretan obra hauetako batzuk ikus zitezkeen).

Zeluloide hauek etapa baten eta bestearen arteko bidea markatzen dute, aukera piktoriko agortu haren eta aukeraz betetako irudikapenen etorkizun berri baten artekoa, harreman artistikoen sistemak ezarritako ordena zurrunaren eta esperimentazioari jarraitzen dion askatasunaren artekoa. Aipatu bezala, zeluloideak zinemaren eta bideoaren arlorako sarbidea izan ziren egilearentzat; aldaketa horrek, pinturaren arloan egindako ibilbidearekin bat etorritik, marka bat utzi du horman: arrasto bat, aztarna bat, irudiak, ezagutza, etab.

Irudien mugimendua / Erakusketa zinema

Lev Manovichen iritziz, laurogeita hamarreko hamarkadan jarri zen martxan komunikazio kultural oro komunikazio euskarrietara igarotzeko aldaketa teknologikoa, eta, kultura hizkuntzei dagokienez, “euskarri berriak” oraindik “lehenengo euskarriak” dira, industriaren aroko¹⁰ adierazteko moduak erabiltzen baitituzte, zinemaren kasuan esaterako. Manovichek abangoardia berri batek zein hitz berri beharko lituzkeen galdetzen dio bere buruari.

Beraz, interesgarria da zinemaren euskarri fisikoaren, zeluloidearen, erabilerak sortzen duen tentsioa behatzea, hain zuzen ere, laurogeita hamarreko hamarkadak artearen ekoizpen, erakusketa eta komunikazio espazio berrietarako aldaketan duen garrantzia kontuan hartuta. Aldaketa horrek dakartzan tentsio paradoxikoenetako bat “erakusketa zinema”¹¹ bezalako terminoak aztertzeak dakarrena da. Kontzeptu hori askotan erabili

⁹ “Helburua ez da ustezko errealtaterik <<irudikatzea>>, guztiz bestelako helburua (irudikapen despotiko baten krisia eragitea) duen prozedura bat agerian uztea baizik. Laurogeita hamarreko hamarkadako hizkuntza bisualetan garrantzi handia eman zitzaion adierazteko aukeren eta prozeduren ordena horri, eta hori da, zalantzarik gabe, garai horretako ezaugarri nabarmenenetako bat. *Distancia Zero* erakusketan bildutako artisten obrak gaineratik begiratzea nahikoa da ezaugarri horrek duen garrantziaz jabetzeko”. José Luis Brea (“Año Zero, Distancia Zero”. Arts Santa Mònica zentroa. Generalitat de Catalunya. Bartzelona, 1994.

¹⁰ “Hogeiko hamarkadako abangoardia garaiko euskarri berrientzako forma berriekin sortu zen moduan (argazkigintza, zinema, inprenta berria eta teknologia arkitektonikoak), euskarrien abangoardia berriak lehendik zeuden euskarriak erabiltzeko modu guztiz berritzaileak aurkezten dizkigu. Hala, euskarrietara iristeko eta horiek erabiltzeko eta aztertzeko informatika teknikek osatzen dute abangoardia berria”. *La vanguardia como software*. Kataluniako Unibertsitate Irekiak (UOC) argitaratua.

<http://www.uoc.edu/artnodes/esp/art/manovich1002/manovich1002.html>

¹¹ Jean-Christophe Royoux. “*Por un cine de exposición. Retomando algunos jalones históricos*”. Acción Paralela online aldizkarian argitaratua, 5. zenbakia, 2001eko martxoa.

<http://www.accpar.org/numero5/royoux.htm>

zuten laurogeita hamarreko hamarkadatik aurrera sortutako arte zentro berri eta dotoreetan, mugitzen ziren irudiei errentagarritasuna (espaziala eta kontzeptuala) aurkitzeko. Bat-batean, kubo zuria kutxa beltz bihurtu zen, eta ikus-entzunezko ekoizpenak bere lekua aurkitu zuen instituzio artistiko berrietan.

Beraz, azkenaldiko ekoizpen artistikoan nagusi izan diren hainbat kontzeptu hankaz gora jarri ditu lan honek; izan ere, obra honetan, digitalizazioari aurre egin eta bizirik iraun duten antzinako adierazpen moduetan oinarrituta eraikitako “erakusketa zinema” aurki dezakegu. “Zeluloide” hauen oinarria kultura ikus-entzunezko elementu bihurtzea da; betiere, kultura generoen eta euskarrien bidegurutze kritiko gisa ulertuta (duela gutxiko iraganaren taupadak barne hartzen dituena).

Txuspo Poyoren laneko uharte txiki baina ezinbesteko honek azken bi hamarkadetako irudiak prozesatzeko moduak artearen munduan izan duen eragina ginetik begiratzeko ikuspuntu on bat eskaintzen digu, nahiz eta panoramika horrek beste material eta beste behatoki batzuk ere erabiltzea eskatzen duen.

“Celuloides” begirada antolatzeke sistemei makinen moduan obeditzen ez dien lana da, estilorik eta formaturik gabea; lan honek obren memoriak eta gure memoriak topo egiteko espazioa berreskuratu du.

Gasteiz. 2012ko otsaila.