

# Elkarrizketa baten zatiak

2005eko azaroaren 3a. Vitoria-Gasteiz  
Fito Rodríguez Bornaetxea

Fito Rodríguez —Adierazgarria da benetan egin zenuen lehenengo lana jostailuzko *Fisher Price* kamera batekin egin izana, eta, gainera, hasiera batean, mugimenduan zegoen irudiak baino gehiago objektuak berak txundituta sentitu izana.

Txuspo Poyo —Berez, harreman hura ez nuen jostailuzko kamerarekin bakarrik izan, musika-zintekin (grabazio-euskarria), kasetekin ere gauza bera gertatzen zitzaidan, eta, gainera, berez huraxe zen musikarekin genuen harreman bakarra; zuzeneko kontzertuak ere ez. Eta, egia esan, makinak txunditu egiten ninduen, baina batez ere beste gauza batek txunditzen ninduen: beti musika entzun izan nuen kasete-zinta batean, banda magnetiko batean, irudia ere ikusi ahal izateak. Hori liluragarria zen!

F. R. —Euskarriarena interesgarria da, baina adierazgarriena euskarri "primitibo" horretatik beste euskarri profesional batzuetarantz, sintesi-irudira iritsi arte, dagoen bidea da. Zeuk ere, aukera teknologikoetan murgilduz, faseetako bakoitza kontrolatzen duzu. Esan daiteke maila bat igo duzula irudiarekin duzun inplikazioan.

T. P. —Nik uste dut hori alderdi teknologikoa dela, eta kasu honetan prozesua osatu ahal izateko "eskuliburua" edo antzeko zerbait da. Hasieran, filma txirikordatuak eginez egin nituen piezekin edizioaren kontzeptua sortu zen, eta, gero, egin nuen lehenengo bideo-lana marrazki bizidunei buruzko dokumental bat izan zen, baina berez niretzat marrazki bizidunen alderdirik interesgarriena eragiten duten probokazio psikiko eta soziala zen, eta hori berriz agertzen da nire azkeneko animazioan (*Hostile Environments*, 2005): Erabiltzen den teknologia bakarra mailu bat eta iltze bat dira, eta biak ere niregan interes berezia sortzen duten bi alderdiren oinarri dira, marrazki bizidunena eta mekanikarena.

F. R.—Zeuk marraztu duzu *Cartoon*-i buruzko dokumentaletik 3-Dan egindako zeure *Cartoon*-era doan haria. Lehenengo azterketa soziokulturala eginez, eta *Hostile Environments* animazioan produktuari buruzko "erabateko kontrola" egitera iritsi arte.

T. P. —Bai, interesgarria da, azken batean prozesu bat baita. *Fisher Price-Pixel Vision* haurrentzako kamera bat da, nik uste dut hor oso harreman zuzena egon zela. Bestalde, guregan eragin handia izan zuen zerbaiti buruz hitz egitea zen, halaxe gertatu izan baita marrazki bizidunekin (*Cartoons*). Niregan, agian, beste era bateko kulturak baino eragin handiagoa du kultura amerikarrak, horixe irensten aritu izan baikara txikitatik telebistaren bidez, eta ez bakarrik marrazki bizidunen bidez, telefilmeeen bidez ere bai, baita beste hainbat eratara ere.

*Pixel Vision* laurogeiko hamarkadako jostailu bat da. Kamera horrekin intimitate handiko lanak egin ahal izan dira. Irudiaren kalitateak ez dauka definizio handirik, eta horrek adierazkortasun plastiko handia ematen die edukiei. Aldi berean, ingurukoa berehala jaso ahal izatea norberaren etxeko inbentarioaren zati da.

F. R. —Hitz egin dezagun film txirikordatuko lanei buruz. Irudien "ehunak" dei genitzakeen zure lanetan (edo koadroetan) nolabaiteko desoreka ikusten dut. Alde batetik, filmen ehunak daude, sare abstraktua osatzen duten film txirikordatuz egindako lanak, eta bestetik bi argazki berdinean txirikordatuz irudi bakarra osatzen dutenak. Bat eta bere kontrakoa. Kontraesankorrak dirudite.

T. P. —Nik uste dut batek bestea ekartzen duela. Alde batetik *collage* ideia dago —moztu eta erantsi—, baina bestetik edizioaren ideia dago, Eisensteinen muntaketa-ideiatik hurbil, narrazio bat sortuz. Kasu honetan narrazioa ehun abstraktu hori da, sekuentzia-idea sortzen duena. Zatiak apurtzea, hau da, filma bat hartu eta moztea lotsagabe samarra dela esan daiteke: zatitan egitea, berriro batzea... William Burroughs-ek literaturarekin egiten zituen *cut up* haiek ekartzen dizkigu gogora. Baina nik, sekuentziari dagokionez, zati abstraktuak erabiltzea dut gogoko eta horietatik abiatuta, eta behin lanaren barruan, sekuentzia identifikatu ahal izatea. Abstrakzioaren barruan zegoen

narrazio hori nuen gogoko. Zer gertatzen da argazki bat osatzen duten irudi bilbatuekin? Filmaren fotograma bat atera eta egitura bera mantentzea bezala da: moztu, baina irudia mantentzea ...

Euskarri digitalarekin pixela sortu da: informazioa laukitxoka ematen da. Une hartan interesgarria iruditu zitzaidan *Fisher Price* kamerak egiten zuen anpliazioarengatik, eta mosaiko bat zirudien, eta mosaiko hura ez zen sortzen bata bestearen aldamenean zatiak eransten zirelako, baizik eta bata bestea ezkututzen zuelako. Film bilbatuen pieza hauetan bezala.

F. R. — *Herrorismo* oso lan zehatza da. Instalazio "kondentsatua" dela esan liteke.

T. P. — *Herrorismo* lanak ez du irudia bakarrik behar, irudi hori sortzen duen objektua ere behar du, eta kasu honetan proiektorea da, eta, nolabait ere, ausentzia-ideiarekin du zerikusia. Psikikoki bi irudi horiek elkarri lotuta ditugu: irudia eta proiektorea. Hori orain aldatu egin da, bideo-proiektorearen presentzia isilarekin, baina guk oraindik ere Super-8 eta *CinExin* proiektore haiek dauzkagu buruan. Oraindik ere, nolabait ere, lotu egiten ditugu mekanismoak, alde batetik, eta objektua galtzeko beldurra, bestetik. Nik uste dut *Herrorismo* lanak, nolabait ere, hori kontatzen duela, zerbait galdu izanaren sentipena, inpaktu psikikoa: *Metro*-ren lehoiak gure haurtzaroarekin du zerikusia eta, nolabait ere, zinea laburbildu behar badugu *Metro*-ren lehoiaren ikonografia zinematografikoarekin laburbilduko dugu, baina beste bat ere izan zitekeen.

Genero zinematografikoaren mekanismoa ere interesgarria iruditzen zait eta jadanik erabili izan dut film txirikodatueta eta sinbologiaz betetako filmen hasiera eta bukaeretan erabilitako tipografiei buruzko argazkietan, kode bat izango balitz bezala. Gure mitologiarekin du zerikusia: mendia, jainkosa edo Orion, izarrak, edo "Unibertsala", "globala"ren aurrekaria dena. Proiektzioaren hasieran agertzen diren elementu unibertsalak. Eta gero "Amaiera", *The end* hori, non tipografiak ze eratako filma ikusi genuen laburbiltzen zuen: dramatikoa, maitasunezkoa, gerrari buruzkoa...

F. R. — *Herrorismo*, alde horretatik, "zinematik zinemari buruzko" lan bat da.

T. P. — Nik filmetako etenen piezekin lotuko nuke, tipografia zinematografikoekin eta, aldi berean, gauza zaharkituen mekanika-ideiarekin, eta *Fisher Price* kamerak ere badu, baina maila kontzeptuarekin. Eta oraintxe bertan *Hostile Environments*-eko mailua izan zitekeen.

Mailua ez da erreminta bat bakarrik: badakigu elementu ideologiko indartsua izan dela, eta, aldi berean, eraikitzeko eta suntsitzeko elementua ere izan da...

F. R. — *Hostile Environments* lanean beste gai batzuk ere jorratzen dira, misterioa dago zurezko zoruaren azpian, tirabira handia dago... Bestalde, zuraren azpian gertatzen dena eta *Eight Full Kane* lanean zuloetan gertatzen dena antzekoak dira.

T. P. — Berez gure subkontzientea edo antzeko zerbait da. *Eight Full Kane* lanean benetan asko gustatzen zait billarretik joko herrikoi bat izango balitz bezala abiatzea, taberna guztietan baitago, eta, ondoren, mahaiaren inguruan gertakizun oso bat osatzea. Bolen islaren bidez genekien inguruan zer gertatzen ari zen. Hori azalean gertatzen zen, baina, gero, beste irakurketa "bertikal" bat zegoen, tapetekoa, barruan gertatzen zena, barruan, tapetearen azpian, bizi den jendearena. "Ezkutuko" gertakizun bat.

F. R. — Bideo honetan *MHT*-en ere ikusten den zerbait aurkitzen dut. Bi kasuetan oso filma zehatza aipatzen da, baina bietan interesgarria gertatzen da bideoaren gaiak nola bilatzen duen, edo nola zabaltzen duen, bide bat filma horretako hainbat pasadizotan dagoen misteriotik abiatuta. Horrela, *Eight Full Kane* filmean Kane hiritarraren bola izango litzateke eta *MHT*-n, aldiz, *2001 A Space Odyssey*-ko tximinoen eta monolitoaren historia... Iruditu zait misterio horretatik abiatzen direla bideo horiek, horrela al da?

T. P. — *MHT*-n abiapuntua Arthur Clark-en liburua da, filmarekin bateratsu argitaratu zena, eta ez hainbeste Kubricken lana. Liburuan hainbat komentario egiten dira (badakizu *2001 A Space Odyssey* filmako gidoilarietako bat izan zela) Kubrickek filmean baliatu zuen sinbologiari buruz. Une horretan hainbat elementu erlijioso, soziopolitiko eta kultural filmean sartu ziren era poetiko edo sinbolikoan, eta mantendu egin dira. Interesgarria irudituko litzaidake

elementu bibliko horiek nola agertzen diren aztertzea, "Cainen hezurra" bezala: tximino batek beste tximino bat hiltzen du hezur batekin. Edota NBEren eraikinari lotutako monolitoaren presentzia bera.

F. R. —Iruditzen zait *MHT*-n dena oso muturrekoa dela, eta, gainera, ez nuke jakingo oso ongi muturrekoa zer den definitzen. Nire ustez "muga-mugako" lan bat da, nolabait ere ia arau guztiak hausten dituen neurrian.

T. P. —Ia narkotikoa da. Barne-herstura hori sentitzea, hegan ibiliko bazina bezala sentitzea... agian horrengatik izan liteke deserosoa, baina erakargarria ere bada. Aro psikodelikoaren sintoma bat izan zitekeen.

F. R. —Baina irmoa da, tinko eusten dio. Gauza ugari dago aurkitzeko, erne egoten laguntzen dizute. Interpretazioa oso interesgarria da, artetegarria, zenbaitetan protagonistek euren papera tximinoak izango balira bezala interpretatzen dute; beste batzuetan ez.

T. P. —Une batean dagoeneko berdin dio zer diren... Argi eta garbi ikusten da tximinoz jantzitako aktoreak direla eta egiten dituzten hainbat gauza ez direla tximinoek egiten ohi dituzten gauzak, bada, gidatu egiten dutelako, pistola eskuan hartuta doazelako edota bandera eskuan dutelako. Berez lurraldetasunaren sinbologia guztia erabiltzen dute, bandera baten bidez, monolito baten bidez identifikatzen den espazio bati buruz ditugun sinbologia soziokultural eta politiko guztiak erabiltzen dituzte.

F. R. —Nire ustez pertsonaiaren zentzua ulertzera iristea da interesgarriena: zenbateraino dago interpretazioa, zenbateraino axola du mozarrotuta egoteak edo ez egoteak?, zenbateraino dira aurreko eszenan gertatu denaren erantzule?; izan ere, agian beste tximino batzuk izan dira, eta ez hauek... Zeuk zuzentzen al zenituen euren ekintzak?

T. P. —Bai, baina intuizioz. Asko inprobisatzen zen, gidoi bat bazegoen, baina gero beti inprobisatzen zen errodajeen. Anekdotak izan genituen: behin polizia agertu zen eta nik pentsatu nuen bota egingo nindutela handik. Parkingeko eszenan pentsatzen zuten banketxe bat lapurtzeko prestatzen ari ginela... Hau 2000. urtean filmatu genuen. Pentsa ezazu orain egingo bagenu! Orain nahiko zaila da New Yorken filmatzea.

F. R. —Nola heldu diozu *MHT* editatzeko prozesuari? Nola ehuntzen da halako tapiz abstraktu bat?

T. P. —Gogoan dut editatzen ari nintzela XVII. mendeko natura hila ikusten nuela, harrokerien natura hila ikusten nuela. Sortzen zen sinbologia guztia niretzat koadro bat bezala zen: datuak ausaz ikusten nituen; buruhezur antropomorfitikoa efimero-sentipena ikusten nuen, gizakia efimeroa iruditzen zitzaidan. Nire ustez elementu-multzo horrek osatzen zuen natura hil hori.

F. R. —Montcada Aretoan egindako *MHT*-ren erakustaldiak aipatzea merezi zuen *display* bat du.

T. P. —Erakustaldia, berez, bi piezak osatzen dute. Bat bideoa da, baina niri interesgarria iruditzen zitzaidan "egiturazko" zerbait eraikitzea, arkitektura-kutsua kenduz eta arkitekturaren eta eskulturaren arteko anbiguotasuna sortuz. Era horretara, aldi berean, eserleku izugarri bat da, espazio-ontzi erraldoi bat, *La casa de la cascada* (F. Lloyd Wright) laneko balkoia ekartzen du gogora; azken batean, arkitekturaren eta naturaren arteko sinboisi bikain bat. Horixe iruditzen zitzaidan interesgarriena, eraikuntza bera baino gehiago. Balkoiaren profilarrekin sortutako negatiboa gustatzen zitzaidan, espazio horretan proiektzioak fisikoki bat egiten baitzuen bideoa ikusteko tokiarekin.

Bideoa ataripe barrutik ikusten da. Espazio naturalera zabaldutako leiho bat bezala da. Egitura esertzeko zen eta jendeak bertan eserita ikus zezakeen proiektzioa.

F. R. —Beste batzuetan ere eraiki ahal izan dituzu bideoa ikusteko egiturak ...

T. P. —Lehenengo plataformak 2000. urtean sortu ziren Montcada Aretoan (*MHT*ren balkoia). Gero, *Stalker*, *Cruzando Puentes* (Moisés Pérez de Albéniz Galeria) lanaren erakustaldian eskailera bat egin nuen. Eskailerak eragotzi egiten zuen erakusketaren espaziora sartzea, horma bat zen eta ez zuen pasatzen uzten, baina, aldi berean, jaso egiten zintuen proiektzioa ikusi ahal izateko. Eta nahiko ongi funtzionatzen zuen pasoko zubiaren ideiarekin, eskultura-kutsua zuen eta, aldi berean, agertoki zinematografiko bat zen.

F. R. —Bideora "sartzeko" gailu bat sortzea Costa Rican egin zenuen *La casa ciega* lanaren instalazioan ere erabiltzen duzu.

T. P. —Costa Rican dauden etxeek yankeek etxebizitzaz duten ikuspegiaren eragin handia dute. Etxeak ez dira oso handiak lurrikara-alde bat denez, mugimendu sismiko ugari izaten direnez, eta oso babestuta daude, eta ez bakarrik etxea, baita inguruko lursail guztia ere: zaintza-kamerak, alanbre-hesiak, eta abar. Eszenaratze hori jabetza pribatuarekiko gehiegizko kultuaren emaitza da. Iparramerikaren eraginak eta Nikaragua hurbil izateak paradisu fiskal bat garatzeko aukera eman dute.

*La casa ciega* eraikuntzak erakusketa egiten zen tokiko sukaldeko atea eta leihoa ixten zituen. Behatxulo batetik ikusleak barrua eta bideoaren proiektzioa ikus zitzakeen.

F. R. —Behatxuloa "tresna" gisa *Habitación 237* lanean ere agertzen da. Berriz erabiltzen duzu Ikusketa "pribatua" egiteko tresna gisa, ia voyeurismoa ere dei daiteke ...

T. P. —Bai, mamu-alderdi hori ere badu, norbera ikusi gabe ikusi ahal izate hori ere bada, Buñuelen erako voyeur bat izatea da. *Habitación 237* hotel batean gertatzen da. Beti lotu izan ditut izua, beldurra eta superstizioa hotelekin. Lehenengo, pasoko toki bat delako, itxura inpersonal horrek halako kutsu kezkarri bat ematen diolako. "Toki-eza" edo anteko zerbait da. *The Shining* filmaren erreferentzia bat da, gela hori aipatzen baita, eta "ohartarazpen" bat edo antzeko zerbait da.

F. R.— Nola antolatu zenuen *Gaur, Hemen, Orain* lanaren instalazioa Bilboko Arte Ederren Museoa?

T. P. —Dionisio Cañasi buruzko dokumental bat egiten ari nintzen, eta hortik sortu zen Charles Mansoni buruzko lan bat egiteko aukera, berak jadanik aztertuta baitzuen eta nik neure aldetik ere bai.

Interesgarria iruditu zitzaidan Mansonen irudia aztertzea, baina ez herriaren kulturaren "alde iluna" deitzen denaz dagoen idolatriaren ikuspegitik, baizik eta olerkari gisa aurkeztuz; hitzen, hizkuntzaren kriminal gisa aurkeztuz. *Las novias de Charles Manson* beraren prosa eta poesia testuetatik eginda dago. Harrigarria da bere olerki guztietan dagoen barne-herstura eta hipnotismo sentipena, ikaragarriak iruditu zitzaizkidan. Elementu zinematografiko moduko bat sortu nuen, gidoi baten moduko zerbait. Bere olerkiak itzuli nituen gidoi honetara egokituz argazkiekin lotzen joateko. Ez nuen zineko gidoi bat egin nahi, argazkien gidoi bat egin nahi nuen. Eta argazkietan baliatzen ari nintzen infragorrien ideia sartu nuen, eta irudien gainezarpena ere bai (bi irudi eta batak bestea islatzen du), gaia indartzeko. Proiektua Mansonen idatziak iturritzat hartuta ulertu behar da.

F. R. —Bada, nolabait ere, "zabalik" duzula esan dezakegun beste proiektu bat ere, eta tarteka heldu egiten diozu. Pospoloekin egindako mosaikoak dira (agian ehunak).

T. P. —Berez, proiektua Octavio Zayaren proposamen batekin hasi zen, *Atlántica* aldizkarirako proiektu jakin batekin. Une horretan (1993), ni ikonografia zinematografikoarekin ari nintzen lanean, *Twentieth Century Fox*-en, *Orion*-en goiburua erabiltzen ari nintzen, lehen hitz egin dugu horretaz ... eta une horretan antzeko zerbait egitea pentsatu nuen baina, nolabait ere, "errekuntza" kutsua izango zuena. Aldizkari baterako proiektua zenez, filmazio-zentzua eman nahi izan nion, sekuentzia baten modukoa. Prozesua "ohartarazpena" (*Warning*) hitzaren irudi deseraikitua zen; *Twentieth Century Fox*-en ikonoarena... Berez, hitzaren beraren errekuntza zen, eta eraldatu egiten zen eta beste hizkuntza bat bihurtzen zen.

F. R. —Ekintza horiek ere badute tapiz ukitu bat eraikitzean nahiz erretzean.

T. P. —Bai, pixelak, puntuak dira, irudi bat eraikitzea da. Behin baino gehiagotan erabili izan dut, hirurogeiko hamarkadarekin du zerikusia, pieza efimeroekin... Nolabait ere, elementu horien bidez, bada, teknologia zaharkituz hitz egiten da, azken batean historiak hitz egiten da. Interesgarria da benetan pospolo batetik abiatuta nola hitz egin daitekeen historiak. Pieza hau Kuban aurkeztu zenean, benetan interesgarria izan zen. Pospoloekin eraikitako sinboloa bera baino gehiago (eta Supermanen sinboloa zen), aipatu ezin dena ekartzen zuen gogora: ezinbestez Fidelekin lotu behar zuen. Eta hori pospoloen bidez egin zen. Pospolo bat erretzeko beste bat erre behar zen aurretik. Aldi berean erretzen ziren pospoloak ziren, batzuk amerikarrak eta besteak kubatarrak. Berez, kanpotik pospolo

guztiak berdinak zirela zirudien, baina toki desberdinetakoak ziren; batzuk AEBetatik zetozen eta besteak Kubatik. Eta azkenean itzal bat baino ez zen geratzen, paisaia utopiko bat.

F. R. —*Cruzando vías* nire ustez "eduki" gehiago duen lana da, agian bideo-kreazio bat da, zentzu ortodoxoan. Iruditzen zait protagonista edizioa dela eta, ondorioz, behin berriro ere, ehuna.

T. P. —Bai, New Yorkeko Metroan poster bat agertzen da hasieran, eta honako hau jartzen du: "Si ves algo di algo". Testuaren anbigutasun horrek nolabait ere "desbideratu" egin den begiradarekin du zerikusia.

Lehen limurtzailea zen begirada horrek ardura eta konfiantzarik eza adierazten ditu orain, *warning* bat da. Lanaren sorburua ez zen izan Gobernuak sortutako mezua bakarrik; horrezaz gainera –lehenengo aldiz–, elebiduna zen: ingelesez eta gaztelaniaz zegoen.

F. R. —*Fisher Price* hartatik 3Dra arte, eta tartean zine-proiektuak direla, makinarekin halako inplikazio bat dago egin dituzun lan guztietan, baina nik neuk ez nuke nahi zure lana determinazio teknologikoaren mende egongo balitz bezala ulertzea.

T. P. —Interesatu egiten zait mekanika, zaharkituta geratu diren eta, nolabait ere, berriz aztertzen diren alternatibak bilatze hori. Mekanika "teknologia aurea" edo antzeko zerbait da, eskolan ikasten genuen kontzeptu hori, makinaren funtzionamendua azaltzen zuena, eta orain hori desagertu egin da, ez baitakigu ezer makinaz eta makinaren funtzionamenduaz. Badirudi nire lanak teknologiarekin inplikatzeko bide hori jorratu duela, baina horrek bakar-bakarrik esan nahi du nire garaikoa dela, nire garaikoa dela, eta premisa horretatik abiatuta askatasun osoz erabiltzen ditut zaharkitzapena eta etorkizuna.