

CHRISTA BLÜMLINGER

Harun Farocki/ Irudien (zirkun)boluzioa: Schnittstelle (Interfaz) instalazioaren inguruan

Zinema egile bat nola iristen da museo-instalazio arte formara? Farocki film egile gogaide talde txiki baina gailen bateko kidea da. Beren instalazioetan, Chris Marker, Chantal Akerman, Raul Ruiz edo Peter Greenaway bezalakoak, zeinen filmek modu errotiko berean eztabaidatzen baitute hitzaren eta irudiaren arteko erlazioaz, antzeko ikerketak ari dira egiten beraien irudiez edo taldeko besteenez, eta zinemaren metamorfosien berri eszenikoki ematen du ikus-entzunezko aparatu berrien bidez.

Beharbada kontua da irudiei distantzia ematea, Harun Farockiren film eta bideoetan leitmotiv moduan bidea egiten duen auzi bat (zeinaren formulazio nolabait programatikoa *Ein Bild (Irudi bat, 1983)* edo *Wie man sieht (Ikus daitekeenez/Nola ikusten den, 1986)* bezalako filmetan aurkitzen baita) berriro mahai gainean jarri ahal izateko: zer da irudi bat? Farockik luzaroan lotu izan du auzi hori informazio teknologien aldaketa estetikoekin, eta gaur, inoiz baino gehiago, garrantzitsua da zinemarentzat. *Schnittstelle (Interfaz, 1995)* instalazioan azpimarratu egiten da auzi horren alderdi funtsezko bat: alegia, abian doazen irudien antolaera. Eta hori egiten da egunotan sortzaile baino gehiago ingeniari moduan agertzen den egile baten ikuspuntutik: “*Zer gertatzen da editatze-mahaian? Esperimentu zientifiko batekin aldera al daiteke?*”¹.

Schnittstelle ikuslearen gogoratzeko eta hautemateko gaitasuna probokatzen du bi zentzutan. Irudi biltzailea den aldetik, ikusleak hasieran bi pantailatan paraleloan doazen irudi-sekuentziak ikusten ditu, eta urrats bat gehiago eginda (urrats tenporala ere badena, bisitaria beste espazio batera pasatzen baita), hirugarren pantaila batean txertatzen dira, hartara hirugarren irakurketa bat posible eginez. Era horretan, ikusleak Farockiren zenbait filmetako harraldi sorta bat ikusten du (hala nola, Errumaniako Iraultzaren irudiak, langileak fabrikatik irteten, gerren arteko garaia, Vietnameko gerraren indarkeria adierazezina, edo emakumearen gorputzaren eraikuntza fotografikoak). Baina, guztiaren gainetik, zinemagilea ikusten dugu bere irudiak antolatu eta manipulatzeko prozesuan lanean. Antolakuntza hori² museo baten testuinguruan gertatzea funtsezkoa da. Alde batetik, begien bistakoa egiten da pentsamenduaren adierazpen bat forma artistiko baten eskuetan uzten dela, eta bestetik, film edo elektronika bidez pentsatze hori norbaitek egiten duela bere behaketaren objektuaren gainean. (Seguru aski ez da inongo kasualitatea ahalegin teoriko eta estetiko hori zinema eta medioen kritikari garrantzitsua izan den batengandik etortzea. *Schnittstelle* izenburuak bidezidor tekniko eta poetiko bikoitzak dakartza gogora. Barne hartzen ditu bai irudietan dagoen materialaren antolakuntza espazio-tenporal baten hasierako prozesu filmikoak bai bitartea, irudien (eta hotsen) zirrituak, baita irudikapen analogiko eta eredu-antzeko -digital- baten abiaraztea ere; azken batean, muntaketaren infotizazio eta elektronikotzea. Beraz, zerikusi gutxiago du ordenagailu-irudiak zinema imitatu behar duen edo existentzia independente bat aldarrika ote dezakeen zioen eztabaida zaharrarekin; eskuarki, Farocki kezkatuago dago muntaketaren printzipio binarioen aurrean eta irudi analogikoen prozesatu motorretik sortzen den abstrakzio-indarraren aurrean. Ikuspuntu horretatik ematen zaigu aditzera elektronikoki nahasitako irudi baten ekoizpenaren froga (mekanikoki “editatutako” irudi batena ez bezala) esanguratsuki pedagogikoa: ikerketa eredugarriaren adibide gisa. Hala, muntaketa birtualaren (digitalaren) inguruko gertakari berrienak ere oihartzuntzen dira Farockik teoria mediatikoetara zuzendutako galderetan, nahiz eta esplizituki haren (berr)aurkezpenaren helburua ez izan.

Schnittstelle instalazioak filmak hasiera batean segida batean antolatzen dituen irudien aldiberekotasunari bide ematen dion aparatu bat iradokitzen du, egileak idatzi eta irudiak prozesatzen dituen leku bakartiaren eredu ia perfektua: “Gaur nekez idatz dezaket hitz bat, non eta aldi berean irudi bat ikusten ez dudan pantailan”. Edo, areago, bi pantailetan. Irudizko laborategi horretan, zinemagilearen lantoki simulatua, ikuslea era desberdinean lotzen zaio bideoaren osaketari pantaila (bakar) handi baten aurrean dagoenean eta zinema aretoaren iluntasunean. Konparazio bat egiten denez, esaterako, Farockiren *Arbeiter verlassen die Fabrik* (*Langileak fabrikatik irteten*, 1995), Lumièreren izen bereko jatorrizko filmaren ondoan zinemaren beste zenbait historiaren zati sorta bat erakutsita -hala nola, Marilyn Monroe fabrikaren atean Fritz Langen *Clash by Night* (AEB, 1952) filmean, eta sintonian ezarritako masa proletarioak egile beraren *Metropolis* (Alemania, 1925/26) lanean-, film horien arteko lotura zuzenean aipa daiteke orain. Ezkerrean, zinemaren historiaren lehen motibua: gizon-emakume langileak fabrikatik irteten; kasu honetan, argazkigintzako materiala ekoizten den fabrika batetik. Eta eskuinean: errepikatu, aldatu eta lehen motiboa garatuz jarraitzen duten mende bateko irudiak.

Bisitariari eskatzen ez bazaio ere inolako “interaktibotasun” fisikora eman dadin, irakurlea den aldetik mugikortasun testual bat gauzatzen du aurrean bi ikus-entzunezko banda elkarren mendean antolatuta topatzen dituenean, bata bestearekin solasean baleude bezala. Izan ere, *Schnittstelle* zenbait hizkuntzak ordena estruktural jakin baten arabera zirkulatzen duten espazio bat da. 25 minutu irauten duen testu hori -pasiera egitera irtetearekin (Barthesen zentzuan)³ aldera litekeena- irakurtzen duenak ikusten duena anizkuna eta sinplifikaezina da, gertakari-konbinazio bakoitza gauza berezia baita hautematen duenarentzat, eta definitu egiten du haren pasiera, bestelako bihurtuta bakarrik errepika daitekeena. Azken batean, ez gara testu itxi batez ari, aldi berean aldaketa eta desbideratze testualak eragiten dituen forma ireki batez baizik: film posible batez.

Zinema klasikoaren markoan ez bezala, hartan irudien pasaera linealak esanahia diakronikoki inskribatzen baitu, hemen ia film bat edo are fotograma bat bezain ona den irudi bat bilatzen da (eta aldi berean erakutsi) muntaketa horizontal antzeko batean. Orain arte, irudiak hitzaren bidez iruzkindu egin izan dira, zenbait alditan musika pasarteen bidez. Hemen irudiek iruzkintzen dituzte irudiak. Muntaketa mota horren printzipioa konplexua da. Edizioa ez baitago antolatuta eskuinetik ezkerrean (dela soinuaren eta irudiaren arteko mozketan, dela irudien artekoenean), baizik eta zirkulazioak sortzen ditu doitasunez kalkulaturako aldaketa-sekuentziak eta errepikapenak, ez banda banakoetan soilik, baizik eta, batez ere, bi pantailen artean. Berehalakoan antzematen zaio Farockirengan tipikoa den konposizio-egitura, aurrerapenaz eta errepikapenaz jarduten duena. Irudi bat sartzen da (demagun, kimika-analista batena), eta gero irudi hori berriro hartu eta esplikatu egiten da (hemen, adibidez, urruntzearen prozesu estetikoaren ebazteko: “Irudiek diote laborategi batek ez duela itxura hori”).

Bideo-editatze aretoan, sekuentzien arteko korrespondentzien aldaketa botoi bat sakatuta lor daiteke. 16 mm-ko editatze-mahai batean bestela egiten da. Bigarren kasuan (bi kasuak ilustratzen ditu egileak ikusizko moduan *Schnittstellen*), edizio berri bakoitza material zein fisikoki prestatu beharra dago, eta muntaketa-editorearen hatzek mozketak edo itsatsi puntua uki dezakete. Hemen ez dugu ikusten, Vertoven *Celovek s Kinoapparatom* (*Gizona kamerarekin*, ESSB, 1929) filmean oraindik ere ikusten den bezala, emakumezko muntatzaile aditu bat lanean, baizik eta egile bat bere filma urruntasunez eta gogoeta eginda manipulatzeko, makinez eta koaderno batez inguratuta. Horrek erakusten du denbora eta mugimendua bezalako dimentsio filmiko batzuek ukimenezko itzulpena izan dezaketela, eta azken batean, irudien aukeraketak bakarkako ekintza izan behar duela; ideia bakoitz hori muturreraino eramane da Jean-Luc

Godarden autoerretatu erradikalean, *JLG/JLG – Autoportrait de Décembre* (1994an hasia), emakume muntatzaile itsu baten pertsonaiarekin.

Bere nolakotasun sentsuala gorabehera, zeluloidezko banda, dirua bezala, lehenik eta behin bitarteko bat da, helburu bat lortzeko: “Billete batekin bereziki garbi geratzen da zein nekez datozen bat funtsa eta itxura”. Muntatzaileak eskuz lan egiten duen bitartean beste filmean, zeluloidezko bandan, film “errealaren”, proiektatuaren, oinarri material osatu moduan, azken hori ezin gauza daiteke proiektazioan. Bideoarekin bestela gertatzen da: hemen, informatizazioak ahalbidetzen du muntaketa -edo, hobeto, nahasketa- lotura “zuzena” izatea eskuzko editatze operazioen eta irudia agertzearen artean. Harago, posiblea da irudien erreplika espaziala, irudi elektronikoa etengabe berrantolatzen ari delako. Azken batean, irudi elektronikoaren eraketa tenporal zuzenak ikustaldi-egoera desberdinak ahalbidetzen ditu; adibidez, irudi izoztuak denbora geldiarazten duelako ilusioa, edo sekuentzia azkarrek eragindako ikusizko nahasmendua. Farockik gogoan izan zuen estasiaren eta mugimenduaren arteko erlazioa *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* (Munduaren irudiak eta gerraren inskribapena, 1998) filma eraikitzean. Bertan, *Schnittstellen* ohartarazten duen moduan, zenbait osagai zehatzen birkonbinaketa labur esplikaziorik gabe baten bidez, abian doazen irudiek ez daramate inongo testurik.

Era horretan, Farockik bere filmak sinbolikoki berrikusi egiten ditu museoko “nahasketa gela” elektronikoa, bere lanaren gainean galdetu nahian bezala: “Zer da irudi bat?” eta “Nola elkartzen da irudi-sekuentzia bat?”. Orain arte sarritan aurkitzen diren aparatu eta irudietan aztertzen zena, hala nola zinemagile zaletu baten erreguzko keinua *Videogramme einer Revolution* (Iraultza baten bideogramak, 1991/92), orain haietatik sortutako filmen arkitekturari aplikatzen zaio. Esaterako, *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*en agertzen den irudi mugikorren muntaketa bakunaz, Farockik ikuslearen aurrean erakusten du behin eta berriz irudiak permutazio baten ereduari jarraituta errepikatzen direla: “Film hura editatzen ari nintzelarik, nire erabakiak programa sinple batean oinarritu nituen, harraldiak konbinatu eta birkonbinatuta”. Urrats hori, (egilearen arabera) musikagintzaren arauetan edo txanpon-makinen errotoretan inspiratua, aurki daiteke jadanik behaketa itxuraz kronologikoa duen film batean, zeinaren egitura orobat errepikapen printzipioan oinarritzen baita: Farockik dio beharrezkoa dela begirada aurrez pentsatu gabea *Ein Bild* bere film-aparatuaren (Dispositiv-Film) berrikuspenaz ari dela. Municheko “Playboy” estudioan filmatu zuen, eta inongo iruzkinik gabe muntatu.

Hemen egileak ez du bere burua aurkezten era autobiografikoan, baizik eta bere filmen ikusle eta egile moduan, idazle eta irakurle moduan, zinemazale eta liburuzale moduan: Godarden antzera. Gero Farockik autoerretatu bat bilbatzen du, metafora eta analogien bidez garatuz doana, egitura narratiboen bidez baino gehiago. Haren pertsonaia irudietan ematen da, baina fundituaren ostean seriean antolatutako gorputz-jarrera beti antzekoak geratzen dira. Kamera eta bideo pantaila ispilu gisa erabiltzen ditu, baina ez bideoaren ezaugarri izan litekeen edozein “nartzismoaren estetika”⁴ baten zentzuan, denbora aldaketak eta zirkuitulaburrak fabrikatzeko bitarte tekniko gisa baizik. Farockik berrirakurtzeko posetik irten denean ere erakusteko, besoan duen erredura baten orbainaren lehen plano baten bidez, bere buru-mutilazioaren aztarna *Nicht lösbares Feuer* (Su iraungiezina, 1968/69) film-panfletoan, ez da horrenbeste erreferente erreal jokoan dagoena performance ekintzazale samar bateko eszena horretan (“benetan gertatu zen hala” bat), baizik eta irudi fotografikoaren, hau da, filmikoaren, erreferentzialtasun bat (“gertatu zen” bat). Jatorrizko filmean adierazten den bezala analogiazko mozketak baten bidez sutan dagoen haragi zati bat erakusteko, kontua da bitarteko estetiko egokia aurkitzea alderaketa bat egiteko ikerketa laborategietako animalia batekin, eta gero mundu errealarekiko lotura puntu gehiagoez estekatzea. Zeren eta filmean aipatzen ez dena Vietnameko irudiak dira, hain zuzen ere; gehiago da gerra hura gauza irudikaezin gisa.

“Nahasketa gelan”, orain gorian dagoen laborategi moduan aurkeztua, Farockik faltsutzea iradokitzen du. Ez da inongo kasualitatea *Zwischen zwei Kriegen* (*Bi gerraren artean*, 1977/78) filmaren harraldi bat berrirakurri izana: bertan agertzen da egilearen pertsonaia, papera eta bolaluma eskuan dituela, bere idazmahaiian eserita, muntaketa baten konbinazio berrietara iristen sinbolikoki. Eta *Schnittstellen*, kode-idazgailuak eta makina deskodetzaileak (berr)aurkeztu eta kritikatzin direnean, lan filmiko bat aztertu nahi duen instalazio baten alderdi bikoitza atzematen da: “Sekretu bat argitu egin behar da, ala gorde?”

Ez dago ezer anekdotikorik irudi zatikien elkartze berrian. Farocki bere film eta bideoetako zatietara itzultzen denean, aztertu eta zatikatu egiten du irudi ikusizko eta akustikoa, ikuslea irudien (ikusizkoen zein akustikoen) arteko espazio mental batera eramateko asmoz. Film guztietan, bitarteko espazio hori baliagarria da berez, eta mozketak ez da irudi baten edo bestearen zati bat, banatu eta bereizi egiten duen irudi-sekuentzia bat edo bestea, narratiba lineala duten filmetan bezala, baizik eta mozketak, nolabait esateko, “askatu”⁵ egiten da, Deleuzek dioen bezala. Gisa honetako muntaketa printzipioak, tartea azpimarratzen badu ere, jada ez ditu sekuentziak sortzen, serieak baizik.

Hezurdura tekniko garrantzitsu horretatik haratago, muntaketa prozesuaren eszenaratze aparatuak denbora guneak batzen ditu: jatorrizko harraldia (iragana) (osagai filmiko eran zehaztu beharrekoa) eta hura berrirakurtzeko, hau da, berr-ikusteko ekintza (oraina). Denbora eta esentzia horien arteko desberdintasuna jakinarazten da, alde batetik, bi irudi paraleloan jarrita edo txertatuta, eta bestetik handik eta hemendik egindako bikoizketaz, soinu alorrean. Ikusizko erregresioak bere korrespondentzia dauka Farockirengan hitz egiten, esate baterako, *Nicht löschesbares Feuer* inguruan, behiala izan zen (eta orain proiektzioaren bitartez presente egiten den) pertsona baten oihartzun gisa. Geruzatze horien amaieran bisitariaren kokapena iristen da (etorkizunera eramana); haren begirada eta belarria irudi eta soinuen prozesu serializatzaile horretarantz zuzentzen dira, eta prozesu hori etengabean errepikatu eta berritzen da. Horri gaineratu behar zaio, zineman edo telebistan ez bezala, *Schnittstelle* amaierarik gabeko begizta moduan proiektatzen dela museoan, eta horrenbestez, era idealean -eta errepikapen printzipioaren arabera- nahi bezain luzaro ikus daitekeela. Aparatuaren antolaketak hartara neurri berean kokatzen ditu irudiaren ikusle kultura eta egilea behaketaren eta irudimenaren arteko banaketa zorrotzean (*Schnittstelle*).

Saiakera hau alemanez argitaratu zen lehendabizi *Der Ärger mit den Bildern – Die Filme von Harun Farocki* (Konstanz: UVK Medien, 1998) liburuan, Rolf Aurich eta Ulrich Kriest editoreak zirela. Ingeleseko itzulpena liburuaren editoreen, argitaletxearen eta egilearen baimenari esker argitaratzen da hemen.

CHRISTA BLÜMLINGER irakasle laguntzailea da gaur egun Film Ikasketetan, Berlineko Unibertsitate Librean, eta eskolak ematen ari da Pariseko Sorbonne Nouvelle Unibertsitatean, 2002ko udazkenetik hona. Idazlea, arte kritikaria eta komisarioa ere bada. Makina bat aldizkarirentzat idatzi du, hala nola *Traffic*, *Iris* eta *Blimp*, eta haren azken liburuen artean daude *Ohne Untertitel Fragmente einer Geschichte des Österreichischen Kinos* (Wien, 1996, Ruth Beckermann-ekin batera); *Von der Welt ins Bild. Augenzeugenberichte eines Cinephilen* (Berlin 2000, Serge Daney-ren idazkien edizio bat); eta *Das Gesicht im Zeitalter des bewegten Bildes* (Wien: Sonderzahl, aurki argitaratzekoa, Karl Sierek-ekin batera).

CC

Aldizkari hau Attribution-NonCommercial-ShareAlike gisako Creative Commons lizentzia baten mende dago. Hemengo testuak nahiz itzulpenak kopiatu, banatu eta jende aurrean erakuts ditzakezu irabazi asmorik gabe baldin bada. Horrez gain, hemendik eratorritako lanik sortzen baduzu, lizentzia beraren mende egin behar duzu. Lizentzia osorik irakurri nahi baduzu: http://creativecommons.org/license/index_html?lang=eu

Ohar eta erreferentziak

¹ Aipu hau, baita erabat dokumentatu gabe jarraian datozen guztiak ere, Farockik *Schnittstelle* instalazioaren deskribapenen testutik hartuta daude.

² *Schnittstelle* 1995ean sortu zen, lehen deskribatutako konfigurazioan, Musée d'art Moderne de Villeneuve-d'Ascq-en egindako “Le monde après la photographie” erakusketarako (1995eko 6.10. – 10.1.), eta “Section” izenburupean aurkeztu. Instalazio horren bideoa, zeinak bi irudi sekuentziak (A eta B) bigarren areto batean eta irudi bakarrean (C) biltzen baitu, 3sat kanalean eman zuten 1995.6.25ean *Schnittstelle* izenburupean. Beste aldaera batean, “Section” azkenean erakutsi zen Musée National d'Art Moderne Centre Georges Pompidou-n egindako “Face à l'histoire” erakusketan (1996.12.19. –1997.4.7.), haren parte bat bezala. Han “Section” ikus zitekeen kubo ireki baten moduan, Villeneuve-d'Ascq-eko instalazioko lehen gelarako muntaketan bezala.

³ Testu kontzeptu honetaz, ikus Roland Barthes, “De l' Oeuvre au Texte”, in *Revue Esthétique* 3 (1971), 225.-232. orr.

⁴ Rosalind Kraussen bideo baten izenburutik hartua, “Video: The Aesthetics as Narcissism”, in *October* 1, 1976ko udaberria.

⁵ Deleuzek “mozketa irrazionala” esaten dio horri; ik. Gilles Deleuze, *L'Image-Temps. Cinéma 2* Paris: Les Éditions de Minuit, 1985, 324. orr.