

ZINE01

ZINE01

Izenburua: ZINE01

Argitalpen data: Udaberria 2021

Koordinazioa: Elías Querejeta Zine Eskola

Arduradun zientifikoa: Pablo La Parra Pérez

Batzorde editoriala: Maialen Beloki, Joxean Fernández, Carlos Muguiro, Pablo La Parra Pérez

Zuzenketa editoriala: Pablo La Parra Pérez, Felipe M. Retamal

Diseinu grafikoa eta maketazioa: Sara Zamarro

ISSN: -

Lizentzia: CC NY-NC-ND 4.0

Argitaratzaileak:



Laguntzailea:



* ZINEn adierazitako iritziak autoreei dagozkie eta ez dituzte nahitaz islatzen Kontseilu Editorialarenak, erakunde editoreenak edo egileak kide dituen erakundearenak.

01 BASTERRETXEAREN FABRIKA: EUSKAL ZINEMA KONSTRUKTIBISTA BATERAKO OHARRAK	
Elixabete Ansa Goicoechea	05
02 EUSKAL ZINEMA AMATEURRARENTZAKO HISTORIA BAT: MARÍA JESÚS "TATUS" FOMBELLIDAREN <i>GURE HERRIA</i> (1975-1985) BILDUMAREN INGURUAN	
SARRERA	30
Enrique Fibla Gutiérrez	
ZINEMA, ARTISAUTZA: TATUS FOMBELLIDAREN <i>GURE HERRIA</i> SAILA	34
Benóit Turquety	
JAUREGI AIZKOREI HOGEITAZAZPI ZEHARKATZE:	37
MARÍA JESUS "TATUS" FOMBELLIDAREN <i>AIZKORA</i> PELIKULAREN INGURUKO APUNTE LIKIDOAK	
Sahatsa Jauregi Azkarate	
<i>GURE HERRIA</i> BILDUMA (MARÍA JESÚS "TATUS" FOMBELLIDA, 1975-1985)	41

**BASTERRETXEAREN FABRIKA:
EUSKAL ZINEMA KONSTRUKTIBISTA BATERAKO OHARRAK** 01

BASTERRETXEAREN FABRIKA: EUSKAL ZINEMA KONSTRUKTIBISTA BATERAKO OHARRAK

Elixabete Ansa Goicoechea

Pontificia Universidad Católica de Chile

Zinemaren eta ekoizpenaren, eta zehazki, zinemaren eta fabrikaren irudiaren arteko harremanari buruzko azterlan batez, euskal zinema ulertzeko proposamen bat aurkezten da, ikuspegi “konstruktibista” batetik. Abiapuntua Nestor Basterretxearen *Operación H* (1963) filma da, eta euskal zineman komunitatea pentsatzeko formen inguruan problematizatzeko beharra.

Gako hitzak: Néstor Basterretxea, zinema, produkzioa, fabrika, konstruktibismoa.

Itzulpena: Iñigo Roque Eguzkitza

Jasoera data: 2019ko uztailaren 1.

Onarpen data: 2020ko otsailaren 6.

Lizentzia: [Hyperlink: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.eu>]

ISSN: --

Artikulu aipatzeko modua: Ansa Goicoechea, Elixabete. “La fábrica de Basterretxea: notas para un cine constructivo vasco”. *Zine: cuadernos de investigación cinematográfica 1* (2020): 5-28.

[inkontzienteak] Ekoizten duela esateak dakar hura orain arte bezala tratatzeari utzi beharra, zeren orain artekoan drama privilegiaturen bat jokatzeko den antzokitzat-edo hartua izan baita. Gure ustez, inkontzientea antzoki bat baino gehiago fabrika bat da.¹

ZINEMA DESIRA-FABRIKA GISA

Zinematografoa esperimentu baten emaitza da, zeinak aisialdirako edo denbora-pasarako tarteetan begiratzeko modu bat asmatzen baitu, begiratzeko nora eta fabrikak edo trenak –industrializazio modernoko prozesuetako giltzarriak berak– ikusten ez duten lekura.² Orriotan, zinema eta fabrika elkarriketan jarriko dituen euskal zinemaren azterketa bat proposatzen da, Nestor Basterretxeak (1924-2014) lehengo mendeko hirurogeiko hamarkadan egindako zinema-lanak abiapuntutzat harturik, batik bat *Operación H* (1963) izeneko film laburra. Hamarkada hartan, euskal kulturgintza goitik behera aldatu zen, eta XIX. mende amaierako euskal abertzaletasunaren horizonte imaginario nagusietatik askatu.³ *Operación H* filmak artea

¹ Gilles Deleuze, «Capitalismo e schizofrenia», *Tempi moderni* 12 (1972): 51.

² Román Gubern-en *Historia del cine* berrargitaratua, ohargarria da zinematografoa asmatu aurreko historia. Asmakariz josiriko historia bat da. Teknika horietako batzuk zinematografo bezain garrantzikoak izan dira, hala nola argazkigintza, eta denek jolasari, denbora-pasari edo malenkoniari lotutako jarduerak salatzen dituzte, beren «disfuntzionalitate»tik Bestelakoa den begirada bat agerrarazten duten jarduerak guztiak ere. Gailuaren eta diziplinaren arteko zuzeneko harremana etenik uzten duen begiraldi bat da zinemaren protohistoria hori. Gogorarazten da, esaterako, nolako garrantzia izan zuen Joseph-Nicéphore Niepce (1765-1833) frantsesak, «atzeka eta diruz ongi hornitua... bere esperimentuei guztiz emana» bera, lehenbiziko argazkia berak egina baita: betsein-iraupenean oinarrituriko jostailu edo denbora-pasa optikoak edo grifa eszentrikoa, zeina Louis Lumièreri bururatu baitzitzaion «lo txarreko gau batean»: ikus Román Gubern, *Historia del cine* (Bartzelona: Anagrama, 2014), 16-20.

eta produkzioa uztartzeko darabilen moldea, fabrikatik abiatuak betiere, bereziki originala da alde horretatik, zeren, ondoren ikusiko dugunez, gutxi dira fabrikako bizimoduari lehentasuna ematen dioten euskal kulturako ekimenak. Zinemaren historian zehar zinemaren eta fabrikaren arteko harremanak izandako leku enblematiko batzuen analisi kontzeptuala eginez, artikulua honen asmo nagusia da fabrikaren kontzeptutik abiatuta gogoeta egitea ea euskal zinemari buruzko ikuspegi «konstruktibista» posible ote den. Proposamen horrek, ezinbestez, argitu beharra dauka fabrikak, lan-eremu eta pentsamendu-kategoria gisa, aldaketa handiak izan dituela azken berrogeita hamar urteetan, eta, hain zuzen, zinemak luze eta zabal eman du aldaketa berri. Izan bitez artikulua honetako lehenbiziko bi atalak, bada, kontzeptu-eta testuinguru-hornitzaile zinemaren eta fabrikaren arteko harremana aztertzeko.

Harun Farocki zinegile alemanak bere lanean abiabururako giltzarri bat eskaintzen du zinemaren eta fabrikaren arteko harremana elkarrizketa bidez pentsatzeko. Hala, bada, 1995ean Farockik *Arbeiter verlassen die Fabrik* [Langileak fabrikatik ateratzen] sortu zuen, ikusizko saiakera bat Lumière anaien lehen emanaldi zinematografikoetako bat,



1. ird. *La sortie des usines Lumière à Lyon/La salida de la fábrica Lumière en Lyon* (Louis Lumière, 1895).

La sortie des usines Lumière à Lyon [Lumière fabrikako irteera Lyonen] (1895), ospatzen duena [1. ird.]. Farockiren filmean, *off* ahotsak zinema fabrikaren ingurutik hurbil paratzen du, fabrikaren barnean ipini beharrean ekoizpen (post)industrialeko makinaren ondoan:

Zinema, ahal izan duen aldiro, fabriketatik aldendu da; fabrikak ez dira desira-gai zinemarentzat; aitzitik, errefusatu izan ditu. Azken ehun urteetan jendea fabrikatik ateratzen erakusten duten eszenak elkartzuz gero, balirudike hartualdi bera behin eta berriro filmatu dela. Haur batek bere lehenbiziko hitza, lehenbiziko hitz horren plazerra betikotzeko, ehun aldiz errepikatzen duenean bezala, edo Ekialde Urruneko artistek margolan bera behin eta berriro pintatzen dutenean bezala, perfektzioa iritsi eta orduan artista agerira aterako delakoan. Ordurako perfektzio horretan sinesterik ez geneukalarik asmatu zen zinema.⁴

Farockiren zinemaren interpretazioaren arabera, arte-adierazpide hori hasieratik bertatik laneguna amaiturik eta lana hilik bertatik begiratzeko leku bat izan da. Farockik hamaika urtean bildutako eszenek langileen irudiak erakusten dituzte Volkswagen-en, Ford-en edo Siemens-en fabriketatik ateratzen, eta sekuentzia bera ageri dute etengabe errepikatua: langile-oldeak

³ Ikus Elixabete Ansa Goicoechea, *Mayo del 68 vasco: Oteiza y la cultura política de los sesenta* (Iruñea: Pamiela, 2019).

⁴ *Arbeiter verlassen die Fabrik* (Harun Farocki, 1995), 33'20" - 34'42": «Whenever possible film has moved hastily away from factories. Factories have not attracted film, rather they have repelled it. If we line up one hundred years of scenes of people leaving factories we can imagine that the same shot had been taken over and over. Like a child who repeats his first word for one hundred years to immortalize its pleasure in that first spoken word. Or like Far-Eastern artists who repeatedly paint the same picture until it is perfect and the artist can enter the picture. When we could no longer believe in such perfection, film was invented».

bizi-bizi ateratzen, indar batek erakarrita eta fabrikatik oldarrean egotzita. Irteera horretan proiektatzen dira zinemaren industriaren ametsak. Film horretako eszena batean, Farockik kontserba-fabrika bateko muntatze-katearen irteerara garamatza. Marilyn Monroeren pertsonaia bere bikotekidearekin elkartzen da, eta txokolate-barra bat janez aldentzen dira fabrikatik, Fritz Lang-en film batean (*Clash by Night*, 1952) —zuzendari horrexek deabrutu zituen industria-ekoizpena eta fabrikako lana zinema mutuaren klasiko batean (*Metropolis*, 1927). Kamera fabrikatik kanpo paratzen da, eta hurbil-hurbiletik segitzen dio bikotearen solasari txokolate-barra dastatzen duten bitartean.

Farockiren hipotesiak frogatu nahi du zinemak aisialdi burgesa ikusten eta desira-gaigisa proposatzen duela, hain zuzen, zinemako izarren kultura oinarrian duen gatz-ozpindu goren batez ziprztinduriko aisialdia. Estatuaren aparatu ideologikoen kontrako kritika batetik abiatutako analisi baten bidez, Slavoj Žižekek antzeko tesi bat proposatzen du Sophie Fiennes-en ikusizko saiakera batean (*The Pervert's Guide to Cinema*, 2006). Žižekeren irakurketa Clarence Brownen *Possessed* (1931) filmeko sekuentzia batekin hasten da: probintzietako emakume langile gazte batek ikusten du tren bat igarotzen, kanpotik bagoien barruko bizimoduaren xarma miretsiz (afari oparo bat prestatzen, luxuzko soinekoak lizatzen, emakume bat barruko arropak janzten, eta bikote bat, galaz jantzita, musikaren doinu dantzan; hori guztia begien itxi-ireki batean, trena herrixkara iritsi bitartean). Zinema horixe da: glamurra eta denbora-pasa desiraren eragile nagusi gisa.⁵

Fabrika ez da inspiratzailea desira eragiteko, eta, horregatik, zinema, industria den aldetik, handik aldendu egin da, Farockiren ustean. Zinema, horrenbestez, XX. mendean gorputzen kontrol diziplinazkoaren hedapena ondoen artikulatzen duen aparatua izan zen, segurtasun-instituzioen eremutik harago. Michel Foucaultek halako lekuak xehekatzen

zituena, fabrikak, eskolak, ospitaleak edo kartzelak aipatuz; Farockik, berriz, erakusten du, Lumière anaien film laburrekin «helburu» bat postulatu, ezen zinemak ezabatzen duela fabriketako ateez ezarritako muga. Zinemarekin batera hasten den aroan, fabrikaren barruan egon nahiz kanpoan egon, eremu oro kontrol-eremua da. Gilles Deleuzek «*Postscriptum sobre las sociedades de control*» (1990) lanean zehazten zuen kontrol-gizarteak definitzen duela ondoen diziplinaren helmenean 1990eko hamarkadaz geroztik, eta ez gizarte diziplinario modernoak; kontrol-gizarte horri dagozkio eremu irekiak, telebista, marketinga, zorpetze pribatua eta kontsumoa, besteak beste. Farockik proposatzen du kontrol hori 1895ean hasi zela, zinemagintzarekin batera.

Milurteko berrian, Octavi Comeron saikeragile eta artistak gogoratu zuen interpretazio hori, 2001ean Volkswagenean «fabrika garden»aren agerraldia aztertzean. *Arte y postfordismo. Notas desde la Fábrica Transparente* (2007) izenburuko saiakeran, ezarritako hori «fabrika-antzoiki-museo» gisa deskribatu zuen: kristalezko panelen atzean, denek agerian abian ari den «fabrika» bat da, non langileek, peto eta mantal zuriak jantzita, autoen piezak muntatzen baitituzte astigar kanadarrezko parketaren gainean (anekdota hori behin eta berriro errepikatzen du Comeronek berak, sarkasmoz, liburuan barrera). Fabrikak, antzokiak eta museoak bat egiten dute, eta izate bakarra osatzen. Ez da harritzekoa, beraz, Comeronek nabarmentzen duenez, hainbeste fabrika museo bihurtu izana azken hamarkadetan; esaterako, Lumière anaien argazki-plaken fabrika bera Lyon (Frantzia), Tate Modern Londresko lehengo zentral elektrikoan, CaixaForum Casaramonaren lehengo ehungintza-fabrika Bartzelonan

⁵ Ilya Ehrenburg kritikari sobietar polemikoak, hain zuzen, *Ametzen fabrika* izenburua jarri zion testu bati non zinemaren eta fabrika/industriaren arteko harremanaren efektu opiazoei buruzko bere iritziak bildu baitzituen. Ikus Ilya Ehrenburg, *La fábrica de sueños* (Bartzelona: Melusina, 2008).

edo, Euskal Herrian bertan, Tabakaleraren lantegi- eta erakusketa-eremuak Donostiako lehengo tabako-fabrikari. Comeronek honela dio:

Gogorarazten digu gaur egun zenbateraino kostatzen zaigun jakitea zenbateraino, edo noiz, ateratzen garen Fabrikatik. Autore bartzuek *workfare* terminoa iradoki dute, lanaz kanpoko eremuan bizi-esparru bideragarriak aurkitzeko aukeraren murrizketa sistematikoa izendatzeko. Eta beharbada horixe da gure garaia eskaintzen dizkigun irudietako bat: hainbat moldetan erakusten diguna lanaldiaz harago ere Fabrika Gardenean murgilduta gaudela. Kapitalismo berantiarreko gizartearen bizimoduan, espektakulua, lana eta subjektibotasuna bat eginda daude. Gure bizitzetan hedaturik dagoen Fabrika Gardena ez dauka inolako kristalik bere mugak argi zedarritzeko: horixe du ezaugarri nagusi eta bere izaera mamuzkoaren obratzaile.⁶

Fabrikaren nozio hori ekonomia kapitalistaren garapenaren segidakoa da; alegia, fabrika aisialdiaren arlora hedatzea, turista globalek bisita dezaten. Ongizate-estatuak – lanaren banaketaren zaintzailea eta eskuarki *Welfare State* deitua – hedapen kapitalistaren garapen teleologiko bat dakar, lane(z)ko bizitza bat, non kapitalak baitauka erabateko subiranotasuna, eta ez, bizitzaren eta lan-eremuen arautzaile den estatuak. Fabrika Gardena, lan-eremuaren mugaketarik gabekoa, horrelakoxea da, orainaldi «post-subirano»aren leku gorena.⁷

Postsubiranotasuna ezaugarri nagusi duen gaur egungo egoera honetan, zinema eta fabrika zuzenean harremanetan jartzen dituen zinemaren historiako beste klasiko baten interpretazioa egin du Oscar Ariel Cabezasek: Charlie Chaplin-en *Modern Times* (1936). Cabezasek beste muga bat agertzen digu, film horretaz, eta oro har zinemagintzaz, jardutean, soinua iritsi ondoren, hain zuzen, Chaplinen pantomima disidentearen muga denbora-pasako kultura bihurtu eta gero.

Cabezasek tesi hori aurkezten du Chaplinek film horretan egiten duen trantsizioaren inguruan, pantomimatik kantura igarotzen baita:

Chaplinek [filmaren amaieran] abesturiko «opereta italiar»ak espektakuluaren gizartea aurreratzen du *hegemon* gisa zeinak langilearen gorputza kultura tayloristaren mende jasandako diziplinamenduaren sufrikariorik salbatzen baitu. Salbazioa ez da bururaino eramaten, zeren poliziak Chaplinen neska-lagun delitu-egilea identifikatzen du; biek alde egin behar dute, horrenbestez, jatek txetik atzean lorratz ikusgai eta humanista bat utziz, zeinak erakusten baitu pobre langabeak izateari utzi ahalko ziotela beren *performancearen* erakustaldiaren balioari esker. Izan ere, *Modern Times* filmaren garrantzi historiko-zinematografikoaren funtsa zera da: gizakiaren, makinaren eta musikaren arteko harremana adierazteko baliatzen diren formen historikotasuna daukala, bai eta kontsumoaren espektakuluan erresistentzia gisa ostendutako musika-hizkuntza eta, bereziki Chaplinengan, erresistentzia gisa adierazten den pantomima ere. Nolanahi dela ere, kultura industrialetik kultura post-fordistara igarota, zinemako pantomimaren jeinuaren handitasuna galtzera edo hiltzera kondentatuta zegoen, dantzaren eta kantuen hizkuntzaren mesedean, betiere kontsumoaren mende eta entretenimendu-industriaren eredu nagusiaren mende.⁸

Zinemagintzaren eta kontrol-gizartearen arteko garapen paralelo horren aurrean, muga fabrikatik harago duen eremu batean, galdera hauek egin ditzakegu: zinemak proposatzen al du parekatze horrekin bat ez datorren harremanik? Sortu al du zinemak irudi bizidun- kontrolaren logika hori urratzen duenik

⁶ Octavi Comerón, *Arte y postfordismo. Notas desde la Fábrica Transparente* (Madrid: Fundación Arte y Derecho, 2007), 43.

⁷ Oscar Ariel Cabezas, *Postsoberanía. Literatura, política y trabajo* (Madrid: Escolar y Mayo Ediciones, 2018).

⁸ Cabezas, *Postsoberanía*, 178-9.

(Farockik, Žižekek eta Cabezasek hortxe kokatzen baitute zinema)? Zer harreman du zinemaren eta kontrol-gizartearen arteko parrakate horrek Euskal Herriko egoera sozial eta ekonomikoarekin?

Tabakaleraren kasua aipatua dugu leku garrantzitsu gisa, non, 2015ean lehengo tabako-fabrikak Kultura Garaikideko Nazioarteko Zentro bihurturik ateak zabaldu zituenetik, 37.000 metro koadroan, besteak beste, honako hauek bildu baititu: Euskadiko Filmategia, Donostia Zinemaldiaren bulegoak, Elías Querejeta Zine Eskola, Etxepare Institutua, Kutxa Kulturaren ekimenak (Kutxa Fundazioari lotuak), Basque Culinary Centerri lotutako jatetxe bat eta beste ekimen



2. ird. Donostiako tabako fabrikatik irteten diren langileak, Tabakalera Kultura Garaikidearen Nazioarteko Zentroaren inaugurazio ekitaldian aurkeztu zen artxiboko materiala, *Mañana Goodbye: Grupo de mujeres que trabajan juntas* (Goodbye Tomorrow: Women Working Together) (2015) izenburuarekin.

pribatu batzuk. Inbertsio publikoan eta pribatuan oinarrituriko kulturaren kontzeptu horrek, zeinak euskal kulturaren betiko/tokiko ezaugarriak nahiz ezaugarri globalak nabarmentzen baititu (batik bat sukaldaritza tokiko eta landatarra, eta Zinemaldia) Euskal Herrian eta Espainian oso ohikoa den formula bat baliatzen du: kultura kapitalismo berantiarraren «sublimazio»tzat hartzea. Badago etengabeko tentsio bat muinean: alde bate-tik, Gipuzkoako kostaldea turismo globaleko zirkuitu batean sartu nahi duten proiektuak, eta, beste alde batetik, inguruko komunitateetatik proiektu komunitarioak eratzen dituzten ekintza tokikoagoak [2. ird.].⁹

Euskal Herrian kapitalismo berantiarraren edertzea sustatzen duten politika kultural eta artistikoen mugarria Guggenheim Bilbao Museoa dugu, erkidego eta estatu mailan (mundu mailan ere bai beharbada) enblematikoa dena. Kapitalismo industrialetik aisialdiaren eta zerbitzuen nagusitasun postindustrialerako trantsizioa museoaren atarian bertan zertzen da: «Guggenheim Bilbao Museoa 1993ko urria eta 1997ko urria bitartean eraiki zen. Eraikina altxatzeko portu eta industria jarduneko kai bat izandakoa aukeratu zuten, zehazki, kurba bat. Museoa bertan eraikitzeak Bilboko itsasadarra eta ingurua suspertu zituen; ingurua kultura eta aisiarako gunez berriro urbanizatzea ere ekarri zuen».¹⁰ Erreferentea luze eta zabal aztertua¹¹ eta kritikatu izan da, batik bat Espainian

⁹ Aipagarria da, bereziki, zentroaren irekiera-programa, *Mañana Goodbye: Elkarrekin lan egiten duen emakume taldea* (2015) izenekoa. Lehengo tabako-fabrikaren historiari buruzko ikerketa- eta bitartekotza-lan bat egin zuen zentroak, Marion Cruza eta Pablo Marte artisten eskutik eta emakume langile ohien talde baten parte-hartzearekin. Bitartekotza-lanari buru emateko lorpen horien erakusketa bat antolatu zen, instalazio gisara, publikoak bisita zezan.

¹⁰ «Eraikina: Titanio, kareharri eta beirazko egitura bat», Guggenheim Bilbao Museoa, 2020ko otsailaren 11n kontsultatua, <https://www.guggenheim-bilbao.eus/eu/eraikina/eraikuntza>.

M15eko esperientziaz geroztik, edo aurretik, Espainia kontsumo globalizatuko esparru baten txertatu nahi duten Estatuaren politika kulturalak kritikatzeko dituztenen partetik.¹² Octavi Comeronek berak, Jorge Luis Marzo arte-kritikariarekin batera, liburu bat argitaratu zuen salatuaz Guggenheim Bilbao Museoaren arrakastaren bidetik nola hedatu zen Madrilén nahiz beste autonomia-erkidego batzuetan kultura-zentroekiko interesa Espainia turismo globalean txertatu nahian.

Aipagarriena da, errepresentazioaren aldetik, Euskal Herrian zinemak eta fabrikak nolako harremana duten pentsatzeari eta problematizatzeari dagokionez, turismo global horrek, alegia, turismo globala elikatzen duen euskal kultura-ekoizpenak, ahaztu egiten duela fabrika. Farockik eduki azaltzen duenez zinemagintzaren bere analisia panoramikoan, zineman fabrika ez da elementu amets-eragile bat, eta euskal zineman ere ez da hala izan. Desira arkadia landatarrean dago, non Guggenheim Bilbao Museoaren kasuan, esaterako, arrantzaleen industrializazio aurreko ekonomiari erreferentzia egiten baitzaio sinbolikoki Bilboko itsasadarrean altxatzen den titaniozko itsasontzi ikusgarri hori dela bitarte, aldi berean euskal kulturaren XIX. mendearen amaieraz geroztik ohikoa den errepresentazio bat eguneratuz (hain zuzen, «beste» nazio identitate bat, herri landatarra / industria aurrekoa. Guggenheim Bilbao Museoak XXI. mendean bertan eguneratzen du euskaldunek XIX. mendean identitate gisa sortu zuten hura, paradoxikoki aurre eginez europar eta estatubatuar ikuspegi inperialetik orduz gero euskaldunen inguruan sorturiko diskurtsoei (zeinak bi aldiz «beste» baitira).¹³

Zineman tradizio horren lehenbiziko erreferentzia garrantzitsua Mauro Azkonaren *El mayorazgo de Basterretxe* (1928) da, Pierre Lhande jesuitaren *Mirentxu* (1914) eleberri kostunbristan oinarritua. Filmak baserriko bizimodu pastoralaren gorenaren du, eta euskal abertzaletasunaren proiektu ideologikoa-

ren aldeko ageri da, abertzaleek maiorazkoa foruen segidakotzat jotzen baitzuten. Film horrekin batera zinema etnografiko kostunbrista bat sortu zen, hagitx zabaldu eta 1960ko hamarkadaren hondar aldean pizkunde handi bat izan zuena, Nestor Basterretxeak eta Fernando Larruquertek zuzendutako *Ama Lur* (1968) filmari esker. Eta, *Ama Lurren* aurretik, zinema etnografiko horren ekoizpena, besteak beste, Pío Caro Barojaren eskutik etorri zen, 1950eko hamarkadaren amaieran ekoizle-lanak egiten hasi eta 60koan Euskal Herriari buruzko hainbat dokumental egin baitzituen TVErentzat: *Deportes vascos* (1966), *El valle del Iraurgi* (1966), *Bertsolaris* (1967) edo *La Javierada* (1969). Ekoizpen-ildo horrek garrantzia hartuko zuen, eta 1970eko hamarkadan ere zenbait alde utziko zituen —Pedro Sotaren *Nortasuna* (1978), Antxon Merikaetxebarriaren *Oldarren zurrumurruek* (1973), *Arrantzale* (1975) eta *Euskal santutegi sakona* (1976) film laburrak, edo *Ikuska* (1978–1984) saila bera, hainbat zinegilek zuzendutako 20 film laburreko sail bat Euskal Herriaren erretratu bat osatzen duena.

Nestor Basterretxearen *Operación H* (1963) filmak, ordea, fabrika barrura begiratzen du, kultura industrialaren laidoztatu gabe. Barru horretatik abiatzen den zinema-

¹¹ Ikus Anna María Guasch eta Joseba Zulaika (ed.), *Aprendiendo del Guggenheim-Bilbao* (Madril: Akal, 2007).

¹² Labur bada ere, komeni da eztabaida hori 1990eko hamarkadan kokatzea, noiz eta espainiar kulturako «desliluratzeko» ari buruzko kritika bat sortzen hasi baitzen [Joan Ramón Resina, *El cadáver en la cocina: la novela criminal en la cultura del desencanto* (Bartzelona: Anthropos, 1997) eta Teresa Vilarós, *El mono del desencanto: Una crítica cultural a la transición española, 1973-1993* (Madril: Siglo XXI, 1998).] edo M15az geroztik «Trantsizioaren kultura»-ri buruzko kritika [Guillem Martínez, koord. *CT o la Cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española* (Bartzelona: DeBolsillo, 2012)]. Autore horiek dei egiten dute kultura hori kritikatzera, zeren gizartea aldatzeko asmoak baztertu eta neurri batean edo bestean Espainia bipartidista neoliberal baten adierazpide izateko berme gisa agertzen baita. Zehazki Euskal Herriaz den bezainbatean, Trantsizioaren Kulturak bi giltzarri dauzka: ETA espainiar demokratiaren Gaizkirik «goren»tzat jotzea eta Euskal Herriaren ideia bat kateatzea, atal honetan zehaztu dugunez, euskal arkadiaren irudi sinbolikoa fetitxe komertzial gisa erabiliz.

-ekoizpena berrikustea eskatzen du, beraz. Film laburrak kontatzen du, nagusiki zuri-beltzean, nola diharduten industriako makinek pieza txikiak ekoiztean automobilgintzarako. Badakar, beraz, ekoizpen industrialeko zinemari buruzko galdera bat.

VERTOVEN ONDORENGOTZA ETA ZINEMAREN FABRIKA

Farockik fabrikaren eta zinemaren arteko harremanari buruz ekarritako erreferentzia-azuziari berriz helduta, nabarmendu beharra

¹³ Badago lotura estu bat euskalduntasuna arkadia landatar gisa ezaugarritzearen eta turismo (post)modernoaren artean XIX. mendeko bigarren erditik aurrera. Joseba Gabilondok ikertu du xehekien zer-nolako erlazioa izan duten europarrek (frantses eta alemanek) eta iparramerikarrek (Hemingwayk), eta euskaldunek berek, euskaldun jendeaz sortu duten irudiarekin. Gabilondoren esanetan, euskaldunek beren buruari buruzko irudi landatar bat sortu dute identitate bi aldiz subalterno bat eraitsi nahian (euskalduna hondar «ekialdetar» baten eramailetzat hartuz, «jatorrizko natibo garbi»tzat hartuaz batera), zeina XIX. mendeko Europako eta XX. mendeko Estatu Batuetako proiektu inperialak ezarria baitzen, bestetasunaren izaera murrizteaz ahaztuz, Jacques Lacanetik psikoanalisiak planteatzen duen moduan. Europa zaharreko diskurtso inperialetan, turismoa da Euskal Herriaren irudi arkadiko-paradisiakoa zabaltzen duen jarduera garrantzizko bat, Gabilondok ikertu duenez, Miarritze eta Donostia opor-leku bihurtu zuena, hainbat autorek eta saiakerak (hala nola Ernest Hemingwayk) hala famaturik XIX. mendearen bigarren erdiaz geroztik eta XX. mendean asmo turistiko horretan eguneraturik. Hala eta guztiz ere, euskaldunen testuek eta (hemen zehaztu beharko dugu) filmetako irudiek ere berresten dute izaera subalterno bikoitz hori, euskal idazle nagusiek sorturiko arkadia landatarraren bitartez (hasi Xabier Lizardirekin, segi Gabriel Arestirekin eta buka Bernardo Atxagarekin). Ikus Joseba Gabilondo, «Imagining Basques: Dual Otherness from European Imperialism to American Globalization», *Revista Internacional de Estudios Vascos* 2 (2008): 152-154 eta Joseba Gabilondo «On the Global Formation of Andalusian and Basque Cinemas», in *Companion to Spanish Cinema*, Tatjana Pavlovic eta Jo Labanyi (ed.) (New York: Blackwell, 2012).

dago zinegile alemanak ez duela aipatzen gai horren inguruan zinemaren historian den film giltzarri bat: Dziga Vertov-en *Человек с киноаппаратом* [Kameradun gizona] (1929). Konstruktibismo errusiara gertakari berezi bat da arteen historian, izan arte plastikoetan, piktorikoan, grafikoan edo zinematografikoan. Haren abangoardiako bulkada eraldatzaileak lagun egin zien, aurretik nahiz ondotik, Errusiako Iraultzaren proiektu sozialei, eta abangoardiaren eta iraultzaren arteko elkarrizketa horrek toki gailen bat lortu zuen arte sobietarren asmo eraldatzaileen artean. Zinemaz den bezainbatean, Vertov aitzindaria izan zen halako saialdietan, eta haren ondotik etorriko ziren Kulexov, Pudovkin, Eisenstein edo Dovzhenko. Desira burgesari taxua emateko zinemagintzak erabilitako leku komunak izendatzean «desira-fabrika» kontzeptua erabili dugun gisa berean, «Kino-fabrika» (edo zinema-fabrika) kontzeptutik abiatuta hitz egin daiteke zinemagintza sobietarraz. Besteak beste, Viktor Xklovski kritikariak erabili zuen, hain zuzen, Hollywooden «amets-fabrika» kontzeptuari kontra egiteko; xedea zen subjektibotasun burgesa baztertzea eta gizabanakoak proiektu sozialistarekin nola bat egin pentsatzea.¹⁴ Vertovek iraultzaren errealitatearen dokumentalista gisa berak egindako lana honela izendatu zuen: «egitate-fabrika». Ikusizko proposamenean, ordura arteko kontamolde

¹⁴ Xklovskik gidoilari moduan lortutakoak «Fábrica de Cine» izeneko liburuan jaso zituen 1927an. Aleksandr Medvedkin-ek, 1930eko hamarkadan, landa-eremuan heziketa-lan handia egin zuen Kino-fabrika poezd tresta Soizukinokhroniki izeneko trenen bitartez (tren horiek zinema-estudio osoak eramaten zituzten Sobietar Batasuneko lurraldean barrena, sozialismoaren eraikuntzaren berri emateko. «Zinema-fabrika»ren jardunbide eta balioak xehekiago ezagutzeko, ikus Richard Taylor eta Ian Christie (ed.), *The Film Factory. Russian and Soviet Cinema in Documents 1896-1939* (Londres eta New York: Routledge, 1988), eta Emma Widdis, *Visions of a New Land: Soviet Film from the Revolution to the Second World War* (New Haven eta Londres: Yale University Press, 2003).

dramatikoetatik aldentzen da, zeinek aktore «profesionalak» erabiltzen baitzituzten, eta zuzeneko harreman bat proposatzen du irudi bizidunaren eta teknika industrialaren artean. Vertovi eguneroko bizitzako espazio guztiak interesatzen zitzaizkion, baita fabrikako lana ere. Are gehiago, fabrikaren espazioa interesatzen zitzaion, kameraren aurrean etorkizun ireki bat elikatzen duten gurutzaketak ekoizteko eta sortzeko funtsezkoa den aldetik.

Kameradun gizona filmaren lehen zatiak hainbat lan-eremu erakusten ditu, guztiak ere industriaren ekoizpen-eremuen barruan, eta fabrikarako sarrera bera ere ageri da filmean [3. ird.]. Barrualde hori, industriako lana, ez da, beraz, urruti nahi den leku bat. Aitzitik, langileek —horien artean aipatzena da emakumeen protagonismoa— irudi bizidunak eskaintzen dituzte, eta hala film-sintaxi dinamiko eta ireki bat sortu; alegia, aldeztetik ezarritako ezin kontakizuni men egin beharrean (izan kontakizuna epikoa edo tragikoa, askabide argikoa), zinemaren eta errealtate-dokumentuaren arteko parekatzea gailentzen da, etengabe harremanetan dauden irudien artxibo gisara. Vertovek «tarte» esaten die halako harremani, erreferentzia egiteko «irudien arteko



3. ird. *Человек с киноаппаратом/The Man with a Movie Camera* (Dziga Vertov, 1929), langileak lantegira sartzen.

mugimendua[ri]. Irudi batzuen besteekiko korrelazioaz. Bizi-bulkada batetik besterako trantsizioez».¹⁵ Gilles Deleuzek, zinema irudi-mugimendu gisa aztertuz, zioen proposamen hori «interakzio unibertsaleko erabateko sistema» bat dela, non lekua baitute «errealak berak, gizaki batena ez den begi baten konstrukzio bistaratuak eta muntatze unibertsalak».¹⁶ Vertov erreferente bat da Deleuzerentzat, begirada humanista desmuntatzen duen aldetik dokumentala bihurtuz etengabeko interrelazio konstruktiboan dauden begirada irekiko proposamena.

Fabrika, fabrikako makinak, adreiluzko tximiniak, lurpeko meazuloak, ehungintzako makinak, guztiak ere mugitzen den materia dira, eta film horretan harreman dinamiko azkengabeak eskaintzen dituzte. Gogoangarria da filmaren erdialdeko sekuentzia hori erritmo gero eta bizkorrago batean erlazionatzen dituen zigarretagi-lea / telefonista / langilea / piano-jotzailea / idazmakina / muntatzailea... Harreman-sare bat sortzen da, zeinean kamerak perspektika harrigarrietatik eta muntatzearen bidez ireki nahi baititu erlazioak. Izan ere, kamera-operadorea da filmaren giltzarria, irekiduraren eta perspektibaren arteko harremana azaleratzen baitu. Begirada beste leku edo irudi batera hurbiltzeko lekuen bila ageri da [4. ird.]. Vertovek berak bere lehenbiziko manifestuetako batean aipatu zuenez: «Zinema-begia mundu ikusgaiaren zinema esplikatzailea da, gizakiaren begi hutserako ikusezina izan arren».¹⁷

Kameradun gizonan ageri den fabriketako tximiniaren irudia, lehen ere aipatua, erre-

¹⁵ Dziga Vertov, «Del Cine-Ojo al Radio-Ojo (Extracto del ABC de los kinoks)», in *Textos y manifiestos del cine*, Joaquim Romaguera eta Homero Alsina (ed.) (Madrid: Cátedra, 1993), 36.

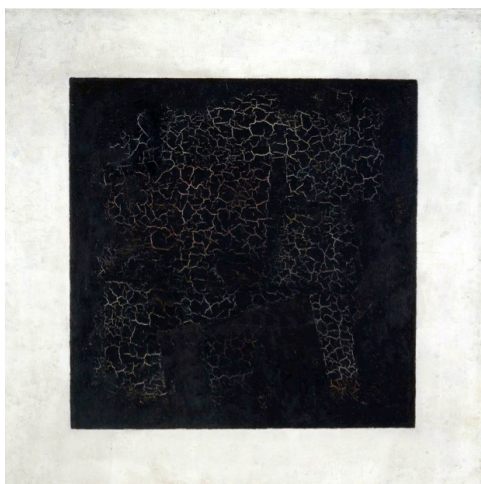
¹⁶ Gilles Deleuze, *Cine 1. Bergson y las imágenes* (Buenos Aires: Cactus, 2009), 224-5.

¹⁷ Vertov, "Del Cine-Ojo", 33.

pikatu egiten da fabrika industrialaren protagonista duten filmetan. *Operación Hn* ere ageri da. Are gehiago, Basterretxearen filmean bada konstruktibismo plastikoaren aipamen bat, Kazimir Malevitxek Lauki beltza (1915) bitarte dela [5. ir.]. Dena dela, halako erreferentziak Euskal Herrira aldatu aurretik, hemengoa Errusiako Iraultza ekarri zuten errealitate historiko, sozial eta politikoetatik oso bestelakoa baita, aurrena aipa genezake



4. ir. *Человек с киноаппаратом/El hombre de la cámara* (Dziga Vertov, 1929).



5. ir. *Black Square* (Kazimir Malevich, 1915), olio-pintura mihi-sean, 80 x 80 cm, Tretyakov Gallery.

irudi duela Errusiako Iraultzaren aurreko eta ondoko urteetako ondorengotza konstruktibista garrantzia hartzen ari dela berriro. Boris Groys kritikari alemanaren proposamenekin elkarrizketan harremanak ezartzea proposatzen dugu, hura balio-irabazi hori aztertzen aritu baita. Haren azterlana asmo handiago baten barruan sartzen da: artea beraren ahalbide po(i)etikoez pentsatzeko premian kokatzea:

[...] arte garaikidea ez da estetikaren ikuspegitik aztertu behar, poetikaren ikuspegitik baizik. Ez arte-kontsumitzailearen ikuskeratik, sortzailearenetik baizik. Izan ere, artea *poiesistzat* edo *techné*tzat hartzen duen tradizioa askoz ugariagoa da hura aisthesistzat daukana edo hermeneutikaren begietatik ikusten duena baino. Arterari buruzko nozioa berrikitan lerratu da poetikatik eta teknikatik azterketa estetiko edo hermeneutiko batera, eta oraintxe da tenorea ikuspegi-aldaketa hori iraultzeko.¹⁸

Zinemaren eta teknikaren edo zinemaren eta teknologia (post)industrialaren arteko lotura a priori errefusatzen ez duen harreman batetik abiatuta euskal zinema pentsatzeko aukera Groysen proposatutako interes horretatik dator, alegia, interpretazio jakin batzuetatik urruntzen saiatzetik, hain zuzen, zinema eta artea aurretiko errealitate bati emandako erantzun hutsatzat hartzeko joeratik urruntzen saiatzetik, artea errealitate-«sortzaile» gisa pentsatzeko aukera sustatuz.

Eta Groysen nabarmentzen duen beste alderdi bat ere interesatzen zaigu. Konstruktibismo errusiarraz edo abangoardia historikoen beste adierazpide batzuez emandako hitzaldietan —Kazimir Malevitx, Hugo Ball eta Marchel Duchamp aipatzen ditu ororen gainetik—, Groysen nabarmentzen du nolako aukera aurkitzen duen halako adierazpideetan hasie-

¹⁷ Vertov, "Del Cine-Ojo", 33.

¹⁸ Boris Groys, *Volverse público: Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea* (Buenos Aires: Caja Negra, 2014), 15.

ra berri bat pentsatzeko, modernitateak dakartzan jarrera nihilistetatik bazter:

[...] ikusgaitasun-efektu bat eragiteko baldintza minimoak agertu zituzten, formaren eta zentzuaren zero gradutik abiatuta. Hala-ko obrak ezerezaren gauzatze ikusgaiak dira, edo, bestela esanda, subjektibotasun hutsarenak. Eta, alde horretatik, obra autopoetiko hutsak dira, eduki espezifiko oroz hustua, gabetua izan den subjektibotasun bati itxura ikusgaia ematen diotenak. Ezerezaren eta negatibotasunaren abangoardien esku ez da, beraz, haren «nihilismo»aren seinalea edo kapitalismo industrialeko biziaren «ezereztatze»aren kontrako protesta. Hasiera berri baten seinalea baizik ez da, artista kanpoko munduarekiko halako interes batetik bere Niaren eraikuntza autopoetikora eramaten duen *metanoia* baten seinalea.¹⁹

Konstruktibismo errusiarrak balioestean, Malevitx-ek *Lauki beltzetik* (1915) planteatzen duen zero gradutik abiatuta, adibidez, edo, alderantziz, Vertovek bere proposamen filmikoan eskaintzen duen bektore-aniztasunetik, pentsa liteke nola eguneratu orduko postulatuak, kontsigna teleologiko kapitalista edo komunistetan erori gabe. Malevitxen lorpenetan barrentzean, hain zuzen, Groysek haren testu bat aipatzen du, «Jainkoa ez dute tronutik kendu» (1919), errusiarrak komunismotik erauzi nahi zuen matrize teleologikoa nabarmentzeko: «Malevitxek proposatzen du bai erlijioa bai teknika modernoa (fabrika, haren hitzetan) perfektzioaren bila borrokatzen direla: norbanakoaren arimaren perfektzioa, erlijioari dagokionez, eta mundu materialaren perfektzioa, fabrikari dagokionez».²⁰ Kontua da, beraz, Groysen ustez, historiaren matrize teleologikoa geldiaraztea eta etorkizun ireki

¹⁹ Groys, *Volverse pública*, 16.

²⁰ Groys, *Volverse pública*, 173.

²¹ Groys, *Volverse pública*, 176.

bat proiektatzea materiaren jarioarekin. Honela interpretatzen du Malevitx:

Malevitxek esaten digu zer den artista iraultzailea izatea. Ordena denborazko, politiko edo estetiko oro suntsitzen duen jario unibertsal materialarekin bat egitea da. Helburua ez da aldaketa —halakotzat harturik indarrean dagoen ordena «gaizto»tik ordena berri «on» batera igarotzea—. Aitzitik, arte iraultzaileak alboratu egiten du helburu oro, eta prozesu ez-teleologiko eta potentzialki infinitu batean sartzen da, artistak azkenik gabe gidatzerik ez daukana eta gidatu nahi ez duena.²¹

NESTOR BASTERRETXE ETAKONSTRUKTIBISTA

Auzi hori eta aipaturiko erreferenteak, batik bat Vertov eta Malevitx, kontuan hartu nahi genituzke Basterretxeak *Operación H* filmean egindako proposamena kritikoki irakurtzeko. Fabrikako makinak dira filmaren ardatza, lehenago ere esanda gaudenez; film laburra muntatze dinamiko baten emaitza da, non sekuentzietan txandakatzen baitira automobilen piezen mugimenduen irudiak eta Jorge Oteizaren zenbait obraren hartualdiak, *mise-en-scène* batean, zeinak Juan Huarte enpresaburuaren fabrika industrial baten barrualdea eta kanpoaldea jasotzen baititu. Hori bai, filmaren produkzioa sustatu zuen ingurumariko errealitatea Errusiako Iraultzaren testuingurutik oso urrun zegoen. 1960ko hamarkada Euskal Herrian eta Espainian, kulturaren arloan, tentsio paradoxiko bat izan zen; alde batetik, diktadurako kultura katolikoaren erreferenteei buru egin behar zitzairen, zeina erreferentzietan kontserbadorea baitzen eta espainiar nazionalismoari loturiko «pintoreskismo folkloriko»az blai baitzegoen,²² eta, beste alde batetik, kultura irekitzeko nahia zegoen, Espainiaren irudia

berrogeiko hamarkadan eta berrogeita hamarrekoaren hasieran ezarritako ilunkeriatik eta autarkiatik bereizteko. Kontserbadurismoaren eta liberalismoaren arteko tentsio hori eskualde mailan larriagotu egiten zen, kontuan izanik Euskal Herrian historialariek «bigarren industria-iraultza» deitutakoak (erradikalagoa, zabalagoa eta indartsuagoa 1880-1890eko lehenbizikoa baino) berealdiko eragina izan zuela».²³

Ingurumari industrial hori dela eta, *Operación H* ez zen izan film bakarra 1960ko eta 1970eko hamarkadetan industriaren eta fabrikaren gaia landu zuena. Izan ere, garai hartako espainiar eta euskal dokumentalgintzak oso emankorrak izan ziren eskualdeko industriako eta portuko jardunak sustatzen. Francoren diktadurako albistegi eta dokumentalek (NO-DO) hainbat ataletan jaso zituzten Euskal Herriko industria-jarduna. Esaterako, badugu, besteak beste, «Lokomotoren erakuntza Sestaon» (626 B, 1955eko urtarrilak 6), «Espainiako labe elektriko automatiko handienaren inaugurazioa Barakaldon» (942 C, 1961eko urtarrilak 23) edo «Francoren bisita Bizkaiko Labe Garaietara» (1121 B, 1964ko ekainak 29). Zinema-ekoizpenik ugariena, ordea, enpresek berek egindako fabrika-jar-

dunaren promoziozko erreportaje eta dokumentalak dira. Ontzien eraikitzea eta uretaratzeaz dihardute dokumental batzuek —«80 ontzia» (Sociedad Española de Construcción Naval-en Sestaoko ontziola-faktoria, 1956), «Zaragoza ontziaren uretaratzea» (Ángel Ajuria, 1968), «Gloria eskola-ontzia» (Ángel Ajuria, 1968), «Ermua ontzia» (Indu Films, 1973), «Orduña ontzia» (Indu Films, 1973)—; beste batzuek hiririk produktiboen industria-jarduna zabaldu zuten —*Astraren 50. urteurrena* (anonimoa, 1958), *Laborde Hermanos S.A. barauts-fabrika* (Olabarria, 1966),²⁴ *Makina-erraminta gaur egun* (Ángel Ajuria, 1966), *Gallarta meatzaria* (Miguel Ángel Olea, 1969), *Araba* (José María Bermejo, 1970), *Halakoa da Nafarroa* (Ángel Ajuria, 1970), *Bide berriak Euskal Herriarentzat* (Manuel Pedrosa, 1970), *Bilboko itsasadarra, Bizkaiaren forja* (Manuel Solorzano, 1973), *Bizkaia, aurrerabidea eta errealitatea* (José Antonio Ajuria, 1973), *Industria eta tradizioa Urola aldean*, «Azpeitia-Azkoitia» (Ferran Llagostera, 1973) edo *Azkoitia S.A. altzairutegia eta forjak* (anonimoa, 1974), besteak beste. Izenburuek erakusten dutenez, film-ekoizpen horren helburua neurri handi batean informazioa zabaltzea eta publikitate egitea zen, eta Euskal Herriaren irudi produktibo eta despoltizatu bat ondu zuten. Plano orokorrak eta tartekoak dira nagusi, eskualdeko industria-ekoizpenaren tamaina erakusten dutenak. Film batzuek balio tekniko handia edo txikia eduki, bistakoa da ekoizpen hori industria-ekoizpenaren nahi sublimitzaileei zor zaiela, eta, ondorioz, Espainia herrialde moderno eta aurreratu gisa zabaltzeko ideari.

Nestor Basterretxeak, gari hartako euskal arte eta kulturako beste erreferente garrantzitsu batzuekin elkarrizketan, hala nola Jorge Oteizarekin edo Fernando Larruquertekin, ihes egin zuen estetika aurrerazale komertzial horretatik, nahiz *Operación H*ren produkzioaren hasierako asmoa ez zen askorik aldendu aurretik aipatutako dokumentaletatik. Juan

²² Alexander Cirici, *La estética del franquismo* (Bartzelona: Editorial Gustavo Gili, S. A., 1977), 53.

²³ Fusi, Juan Pablo, «Los años 60: los años de ruptura». *Arte y artistas vascos en los años 60-n*, Koldo Mitxelena Kulturunea (Donostia: Gipuzkoako Foru Aldundia, Kutxa Fundazioa, 1995), 19. Historialari horren arabera, Hegoaldeko lau probintzietako Barne Produktu Gordina «ia hirukoiztu zen 1960tik 1973ra: 1960an 195.030 miloi pezeta izatetik 1973an 481.058 miloi izatera igaro zen (1975eko pezeta konstantetan), proportzioan urtean ia % 7ko igoera», Juan Pablo Fusi, «Los años 60: los años de la ruptura». *Arte y artistas vascos en los años 60-n*, Koldo Mitxelena Kulturunea (Donostia: Gipuzkoako Foru Aldundia, Kutxa Fundazioa, 1995), 20.

²⁴ Laborde familiak utzitako filma. Filmean, zuzendariaren erreferentzia bakarra abizena da, «Olabarria».

Huarteren fabrika-produkzioari hertsiki lotuta dago filma. Huarte Taldearen sortzaile Félix Huarteren semea zen Juan Huarte, eta 1950eko eta 1960ko hamarkadetan oparoaldi betean izan zen enpresa-konglomeratu bateko partaide nagusietako bat. Enpresa talde horrek eraikuntzan ziharduen batik bat, baina orobat automobilgintzako hornitzailea izan zen, Empresa Nacional de Autocamiones-entzat enbrageak eta direkzioak ekoitziz edo AUTHI S.A.ren hornitzaile nagusia izanez (enpresa hori SEAT bihurtuko zen, eta gerora Volkswagen Navarra, Landaben poligonoan). Enpresa horien irabaziei esker, Huarte familiagarai hartako euskal artista asko lagundu zituen diruz. Jorge Oteitzaren obraren ongile nagusia da, baita Ruiz Balerdirenarena, Luis de Pablorenarena edo Iruñeko Topaketena (1972) ere, besteak beste. Juan Huartek, gainera, X Films zinema-ekoiztetxea sortu zuen 1963an, eta, lehen proiektu gisa, «familiarren industriari buruzko filma egiteko eskatu zien Oteitzari eta Basterretxeari».²⁵ *Operación Hk*, beraz, halaxe erantzuten dio, film laburraren izenburutik beretik are nabarmenago eginez —H letra Huarteri baitagokio—, artearen eta produkzioaren arteko erlazio-lan bati. Erlazio hain barruko horrek filmaren tentsio nagusia sortzen du, eta haren bidez Huarte taldearen sublimazio bat proposatzen du —alegia, kapitalismoa sublimatzeko ariketa bat— edo erakuntza ireki bat, termino poetikotan.

Basterretxearen zinema-ekoizpen guztia 1960ko diktaturako tentsio sozial eta politiko nagusien emaitza gisa interpreta liteke ikuspegi historiko batetik. Frankismoaren paradoxa bera —Espainiaren edo Euskal Herriaren irudi bikoitz bat proiektatzen baitzuen aldi berean, tradizio katoliko kontserbadore baten ondorengoa eta, gisa berean, «aurre-rapen»ari eta kontsumoaren kulturari irekia, hauteman daiteke aurkez aurke jarritz gero, esaterako, *Operación Hko* fabrikaren irudiak eta, muturrera joanda, *Alquézar: retablo de pasión* (1966) filmeko Kristoren nekaldiko

proziesioko irudiak. Orobat, euskal abertzaletasunaren pizkundearekin elkarrizketan, bai *Pelotarik* (1964) bai *Ama Lurrek* (1968), haren zinemako beste lan gailenak biak, Euskal Herriari buruzko ikuspegi etnografikoa elikatzen dute. Film aipagarriak dira euskal tradizioen defentsarako eta euskal iruditeria nazionalaren pizkunderako, batik bat *Ama Lur* (1968), ikonikoki jaso denez,²⁶ baina luze-ara harreman estuegi bat agertzen dute euskal kulturaren eta arkadia landatarraren artean.²⁷

Ingurumari hori kontuan izanda, *Operación H* oso berezia da, eta 1985erako jasotako interpretazioek haren balioa ederki nabarmentzen dute. Santos Zunzunegui (eta gerora José Julián Bakedanok)²⁸ honela deskribatu zuen filmaren ekarpena:

Artea eta industria-lana elkartzeko eta lan konplexua sinplearekin (zura/metala/ura) lotzeko borondatea eta etorkizunaren integrazioa (haurrak) egitura bakarrean uztartzen dira, zeinaren dohainik handiena irekia eta ez-arautua izatea baita: 1. Plano-ko pantaila hutsetik 10. planokora, zinezko Oteitza operazioa garatzen da: sentiberatasun baten heziera.²⁹

²⁵ Carlos Roldán Larreta, «Nestor Basterretxea y el cine. El largo viaje hacia *Ama Lur*», *Nestor Basterretxea. Lehen oroimena- ren pisua / El peso de la primera memoria / The Weight of Early Memories*-n, Erakusketa Aretoko Lantaldea (koord.) (Donostia: Gipuzkoako Foru Aldundia, 2014), 64.

²⁶ Carlos Roldán Larreta, *El cine del País Vasco: de Ama Lur (1968) a Airbag (1997)* (Donostia: Eusko Ikaskuntza, 1999).

²⁷ Filmetan, *Ama Lurren* bezala, industria-ekoizpena jasotzen denean ere, lurreko lehengaiak (harria, mineralak [burdina] eta zura) poetikoki tratatzeko moldea nagusitzen da. Paisaia, hartualdi orokor ikusgarrien bidez, gailendu egiten zaio fabrikari edo industriari.

²⁸ José Julián Bakedano, *El conflicto perpetuo* (Iruñea: Pamie-la, 2003).

²⁹ Santos Zunzunegui, *El cine en el País Vasco* (Bilbo: Bizkaiko Foru Aldundia, 1985), 18.

Badirudi ezinbestekoa dela biak aipatzea, Basterretxea eta Oteitza, filma aztertzerakoan. Hala ere, lehenbizikoak hartu zuen zuzendaritza, nahiz Oteitzak parte hartuko zuen bere eskulturen bidez eta filma muntatzean. Lankidetzan horri beste pertsona-ien batzuk erantsi behar zaizkio: Fernando Larruquerten adiskidetasuna eta ekarpena, zuzendari-laguntzaile gisa; Luis de Pablo, musikaren egile eta interprete gisa —balio handiko osagai bat filmaren ekoizpenean—; Carmelo Bernaola, musika interprete gisa hura ere; Marcel Hanoun frantsesa, irudian, eta Francisco J. Madurgarena, operadore-laguntzaile gisa.³⁰

Ez da debaldekoa hasieratik beretik filmaren alderdi kolektiboa aipatzea, traba handi bat zelako diktaturak «artista»tzat eta «arte-ekoizpen»tzat jotzen zuen horretan gailentzen zen indibidualismoaren nagusigoaren aurrean. Talde-lana debeku zen, eta Euskal Herrian haren aurkako oldarraldirik latzenetako bat izan zen Arantzazuko basilika birmoldatzeko lanak bertan behera utzi zirenean, 1954an; proiektu hartan, hain zuzen, Basterretxeak parte hartu zuen, Oteitzarekin, Eduardo Chillidarekin, Lucio Muñozekin, Javier María Álvarez de Eularekin eta Francisco Javier Saenz de Oiza eta Luis Laorga arkitektoekin batera.³¹ Galara-

zitako talde-lan horretatik filma elikatzeak adierazten du toki garrantzitsu bat izan zela 1960ko hamarkadaren hondarreko euskal artearen esperimentazio-espazio nagusia zen gunerako. Hala eta guztiz ere, talde-lana izanik ere, *Operación H* bere berezitasunaren arabera ere interpretatu nahi genuke, Zunzuneguik filma «Oteitza operazio» izendatzean iradokitzen zuen erlazio estuegitik harago. Basterretxeak izan zuen, bereziki, artearen eta diseinu/industriaren arteko harreman estua aztertzeke joera bere arte-ibilbidean, eta azterketa-ildo hori izan zen film honen inspiratzaile nagusia, konstruktibismo errusiarren oinordekotzatik hurbilago zegoen aukera bat.

Basterretxearen diseinuarekiko hurbiltasuna, teoriarik eta praktikan, arte normatibo espainiarretik dator; 1956an, Grupo Parpalló agertu zen Valentzian, eta, gure kasuan adierazgarriago, 1957an, Equipo 57 (horko kide batzuek Equipo Espacio sortua zuten 1954an Kordoban). Basterretxea Equipo 57eko kide izan zen, beste batzuekin batera: Aguilera Mate, Aguilera Bernier, Juan Cuenca, Ángel Duarte, José Duarte, Agustín Ibarrola Marino, Juan Serrano eta Thorkild Hansen. Hainbat argitalpenetan jaso denez, Grupo Parpallóekin batera, indibidualismo burgesetik aldentzea sustatu zuen arte-ekoizpenaren arloan, artea eguneroko bizitzara hurbilduz, errealitatea eraldatzen duten objektuen (industrialen) ekoizle gisara.³² Azken bost urteetan arte garaikide espainiarrari buruz argitaratu diren libururik osatuenetako batean, Jorge Luis Marzok eta Patricia Mayayok zera zioten: «1958an Equipo 57k diseinu-eskola bat eratu zuen Kordoban, Chicagon 1937an Moholy Nagy-k sortutako Bauhaus Berrian eta Max Bill-ek 1951n sorturiko Ulm-eko Eskolan (Alemania) inspiraturik —hirurogeiko urteetan agertuko zen elementu bat diseinu-zentro eta -talderen aitzindari izan ziren bi horiek—».³³ Orobat aipatzen da altzariak ere diseinatu zituztela,

³⁰ Jesús Angulo, José Luis Rebordinos eta Antonio Santamarina, *Breve historia del cortometraje vasco* (Donostia: Euskadiko Filategia eta Gipuzkoako Foru Aldundia, 2006), 60.

³¹ Basterretxea basilikako muralak arduratzen zen. Euskal Herriera itzuliz geroztik jasotako lehenbiziko enkargua izan zen, eta aurretik ohartarazi gabe irudiak ezabatzea ukaldi gogorra izan zen artistarentzat. Argibide gehiago: Anna María Guasch, *Arte e ideología en el País Vasco (1940-1980): un modelo de análisis sociológico de la práctica pictórica contemporánea* (Madrid: Akal, 1985).

³² Ikus Paula Barreiro López, *Arte normativo español: procesos y principio para la creación de un movimiento* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones, 2005).

hala nola *Erlo aulkia* (1961), Kordoban eskuz egina, baina Azpeitiako Danona Kooperatibak industrialki ekoitzia.³⁴ Basterretxeak, garaitsu hartan, altzariak diseinatu zituen, eta diseinu industrialean jardun; Madrilgo H Muebles-en logotipoa diseinatu zuen (1958); Biok izeneko altzariak diseinatzeko eta fabrikatzeko enpresa sortu zuen, Hondarribian (1958), bazkide batekin batera, eta 1966rako *Curpilla* aulkia ekoitzi zuen, garai hartako diseinu industrial eraldatzaileko praktiken jiran.

Artearen eta diseinuaren arteko auzi horiek ez zitzaizkien arrotz izango euskal artistei, batik bat Basterretxeari eta Oteitzari. *Quousque Tandem...!* Ensayo de interpretación estética del alma vasca liburuan (1963), Oteitzak orri bat eskaintzen dio Tomás Maldonadori, zeina Ulm-eko Diseinuko Goi Eskolaren zuzendari izan baitzen 1954tik 1967ra. Biek, Oteitzak eta Basterretxeak Argentinan egin zuten elkarren ezaupidea, alegia, Maldonadoreen herrialdean. Basterretxea Buenos Airesen bizi zen, Maldonadok, beste argentinarr artista eta poeta batzuekin batera, Arte Concreto-Invencción Elkarte sortu zuelarik 1945ean. Nahiz eta, dirudienez, Basterretxeak beste argentinarr artista batzuen eragina jaso zuen, zeinak ez baitzeuden hain lotuak Hego Konoko arte konkretuaren sorrera nagusiari —haren erreferente nagusia Emilio Pettoruti izan zen, eragin futuristako eta kubistako autore bat—, ez litzateke harritzekoa beste elkarte horren berri izatea Argentinan bizi izan zen bitartean (1942-1952). Elkarte hori, bai eta Latinoamerikako arte konkretuaren eta diseinuaren beste adibide batzuk ere, erreferentzia gisa aztertu izan dira arteak gizartean zeukan autonomia urratzeko aukerari dagokionez (modu po(i)etikoan jardunez, konstruktibismo errusiarren ondorengotzarekin batean).

Alejandro Crispiani jorratu ditu berriki Hego Konoko lorpen horiek, eta Herbert Marcuse ahotan hartzen du, ekoizpena leku jakin hartan txertatzeko non oraindik posible

baitzen 1960ko eta 1970eko hamarkadetan diseinua edo produkzio industrialak kapitalismo aurreratua ez zen horizonte alternatibo batera hurbiltzea (zaila da halako lekuri aurkitzea kontsumoaren kultura dagoeneko normalizatuta dagoen gizarteetan):

Askatasuna, bide batez esanda, aurrerapen teknikoaren, zientziaren aurrerabidearen mende dago neurri handi batean. Baina egitate horrek aise lausotzen du aurretiko ezinbesteko baldintza: askatasunaren eramale izango badira, zientziak eta teknologiak aldatu beharko dituzte gaurko norabidea eta helburuak; sentiberatasun berri baten arabera berreraiki behar litzateke: bizi-instintuen eskakizunen molde-
ra. Orduan, bai, askapeneko teknologia bat izango genuke, zapalkuntzarik eta agobiorik gabeko giza unibertso baten formak proiektatzeko eta diseinatzeko irudimen zientifiko librearen emaitza. *Gaya scienza* hori menderakuntzaren *continuum* historikoaren hausturaren ondoren sortzen da, gizaki berri baten beharrezan adierazpide gisa.³⁶

³³ Jorge Luis Marzo eta Patricia Mayayo. *Arte en España (1939-2015), ideas, prácticas políticas* (Madrid: Cátedra, 2015), 223.

³⁴ Marzo y Mayayo. *Arte en España (1939-2015)*, 287.

³⁵ Xabier Sáenz de Gorbeak honela zehazten du: «1946an Altamirako Eskola Libreko beka eman zioten [Basterretxeari], zeina urte hartan bertan sortua baitzuten abangoardiako kultura-gizon batzuek, hala nola Jorge Romero Blest arte-kritikariak eta Lucio Fontana, Jorge Larco edo Emilio Pettoruti artistek. Izaeraz berezkoa zitzaion ikastea: beti erne eta jakiteko gogoz. Urtebeteko ikastaldia izan zen, eta Emilio Pettoruti (1892-1971) pintorea aukeratu zuen tutore, zeinari esker kubismoari, futurismoari eta espresionismo alemanari buruzko ezagutzak jaso baitzituen hurbiletik», «El peso de la primera memoria»-n, *Nestor Basterretxea. Lehen oroimena-ren pisua / El peso de la primera memoria / The Weight of Early Memories*, Erakusketa Aretoko Taldea (koor.) (Donostia: Gipuzkoako Foru Aldundia, 2014), 48.

³⁶ Alejandro Crispiani, *Objetos para transformar el mundo. Trayectorias del arte concreto-invencción. Argentina y Chile, 1940-1970* (Buenos Aires eta Santiago: Ediciones ARQ eta Prometeo, 2011), 387.

1950eko eta 1960ko hamarkadetek aukera bat eskaini zuten diseinurako Euskal Herrian eta Espainian, eta Basterretxea pertsona giltzarria izan zen aukera hori pentsatzeko. *Operación H* horren adibide argia izan zen, Biok enpresarentzat eginiko piezekin batera. Kontuan izanik nolako ibilbide egina zuen Basterretxeak diseinuaren inguruko zirkulu artistikoetan eta zenbat altzari diseinatu zituen, litekeena da bermeotarrak berak kutsatzea Oteitzari diseinuaren eta altzarien alderako interesa.³⁷

Filma Malevitxen erreferentzia zuzenarekin hasten da, zeinak bere *Lauki beltza* (1915) lanarekin mundu-zabaltzaile den *metanoia*-



6. ird. *Operación H* (Néstor Basterretxea, 1963), 0:16.



7. ird. *Operación H* (Néstor Basterretxea, 1963), 4:34.

-kasu bakanetako bat ekarri baitu artearen historiara [6. ird.]. Basterretxeak nahiz Oteitzak obrak eskaini zizkioten margolari sobietarrari, eta ez da harritzekoa, beraz, abangoardiako zinematik hain gutxi landutako gai bat duen halako film labur esperimental bat hondo beltz baten gaineko lauki zuri batetik abiatzea. Hasiera berri bateko zero gradua da, euskal zinema eta arte-adierazpidea perspektiba konstruktibista po(i)etiko batetik pentsatzeko aukera.

NO-DOk edo enpresen dokumental komertzialek kamera finkoarekin filmatzen zuten, plano orokorrak edo tartekoak eginez eta langileen jarduna, produktuak edo instalazioak nabarmenduz. Produkzio deskriptibo eta informatiboak dira, ikusleak produkzioaren berri izateko eginak. Dokumental komertzialak aurretik fabrika-jardun jakin bat edertzeko baliatzen dira. *Operación H*n, automobiletako piezen erakusketa-aretoa, makina industrialen plana, fabrikaren kanpoaldea, tximinia... ez dira paisaia bat, baizik eta beren arteko erlazio iradokitzaileak proposatzen dituzten irudi bizidunak. Kamerak ez du erabakitzen fabrika estatikoki erretratatzeko, plano orokor edo tarteko geldoak eginez. Mugimendua hanpatzea erabakitzen da [7. ird.], ezkerretik eskuinera, eta alde-rantziz, travellingak eginez, irudi zentralik gabe zoomarekin hurbilduz eta urrunduz, betiere iradokiz eta ez markoztatuz. Filmaren ahalbide po(i)etikoa jolas iradokitzaile horietan datza; irudiek ez dute mugatzen edo markoztatzen begirada; aitzitik, Vertovekzioenez, «mundu ikusgaia esplikatze» zinema bat egiten dute, «giza begirako ikusezina izan arren» (enfasia, gurea).³⁸ Ikusezintasuna

³⁷ Txomin Badiolak gogorarazten digunez *Oteiza. Eskultura katalogo arrazoitua lanean*. 1950eko hamarkadaren hondar alderako, oriotar eskultoreak «altzari metafisiko» kontzeptua erabiliko zuen, gerora «kutxa huts» izendatuko zituen eta izen horrekin famatuko ziren eskultoretarako (Altzuz: Jorge Oteiza Fundazio-Museoa, 2015), 658-659.

dokumental komertzialetako irudi esplikatzailen ahalmen lurralde-gabetzaile gisa proposatzen da *Operación Hn*, filmaturiko errealitatearekiko zinemaren izaera mugimenduduna egiaztatuz: makineria industrialia eta Huarte fabrika.

Vertovek errealitatearen ikuspegi erabateko bat eskaintzen zuen, harremanetan oinarriturik. Basterretxeak, harremanen orde edo haietatik abiaturik, mugimendu gisa pentsatzen du zinema, bai eta hutsarterako hurbilketa gisa ere, eguneroko begiradarako agerikoegia den hori des-materializatzeko edo des-ilustratzeko. Vertoven begirada ezinezkoak, angelu pikatukoak, kameraren sakonerarekin jostatzen direnak harreman harrigarriak kulunkatzeko, hala nola fabrikako tximiniarena [4. ird.], hemen, sakoneraren berresle izan beharrean, mugimendua denotatzen duten harremanak sortzen aritzen dira, eta *metanoiarako* hurbilketa bat, zeina hasierako pantaila zuriarekin sartu baita. 7., 8., 9. eta 10. irudietan aukera hori erakusten duten bi sekuentzia ageri dira. 7. irudiak filmeko mugimendu handieneko sekuentzia erakusten

du, ezkerretik eskuinerako *travelling* bat, makineria industrialeko planta luze bat zeharkatzen duena ezein objektu, makina edo langile zehazki, edo argiki, jomugan hartu gabe. 8., 9. eta 10. irudiek kameraren goranzko eta beheranzko mugimendua jasotzen dute, fabrikako tximinia filmatzean, fabrikako kanpoaldeko hartualdian eta *zoomaren* bidezko hurbilketan (zooma ez da produktura edo fabrikara hurbiltzen, aurrerabidearen ikur positibo gisa, baizik eta forma geometriko soil [laukizuzen] baten bidez iradokitako zeruertz hutsera); mugimendua eta hutsa proposatzen dira geroaldi ireki batean, dena eraikitze edo eraldatzeko dagoela frogatzen duen keinu batean.



8. ird. *Operación H* (Néstor Basterretxea, 1963), 6:28.

³⁸ Dziga Vertov, «Del Cine-Ojo al Radio-Ojo (Extracto del ABC de los kinoks)», in *Textos y manifiestos del cine*, Joaquim Romaguera eta Homero Alsina (ed.) (Madrid: Cátedra, 1993), 36.



9. ird. *Operación H* (Néstor Basterretxea, 1963), 6:45.

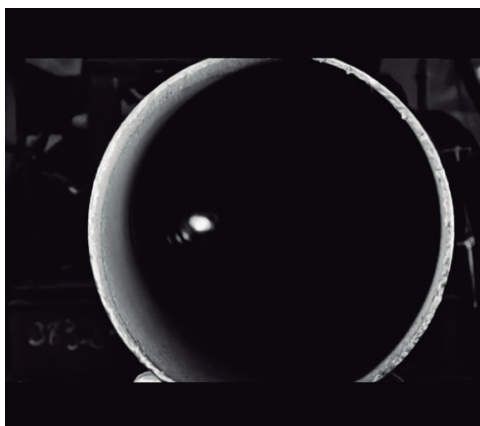


10. ird. *Operación H* (Néstor Basterretxea, 1963), 6:51.

Ostarteko laukizuzen irekiaren aierua [10. ird.] leku komun gisa eta bere artegintzaren burutza gisa iradoki izan du Basterretxeak berak; ostarte laukizuzen bat orobat oinarritzko beste forma geometriko batera hurbiltzen dena, zirkulura, zeina filmean luze eta zabal lantzen baita [11. ird.]:

Nik ez diot behin ere utzi sortzeari eta pentsatzeari, nire bizitza horixe izan baita. *Eta goranzko ostarte bat izan da, batik bat eskulturatan* [...] Abstrakzio-lanean, adierazpenak, xehetasunak kentzen diharduzu. Kontzeptuaren zorroztasun oso konkretu bat dago, errukirik gabe hau edo bestea kentzea, zeren, polita izan arren, ez da inportanteena. Eta murrizketarako bide horretan zirkulu perfektura iritsi naiz, barruan ezein zimurrik ez daukan zirkulura. Eta hortxe nago.³⁹

Mugimendua, hutsartea eta elkarrizketan diharduten planoak dira film honen bereizgarriak, Oteitzarekin elkarrizketan eta diferentzian. Espazioarekin esperimentatu beharrean, habitatzearen problema gisa 1960ko hamarkadan —oriotarraren kezka nagusietako bat—, Basterretxeari planoen



11. ird. *Operación H* (Néstor Basterretxea, 1963), 3'39".

arteko elkarrizketa interesatzen zaio erlaziozko continuum batean:

Nikesango nuke badela plano-gehiegikeria bat, plano zatitzeagatik, aurretik egiten ditudan marrazkiak direla eta; hirugarren dimentsio bat, baina ez zait askorik kostatzen, nahiago halakoak egiten segitu, obra, keinua, dinamika ziurtatu, eta gero erantsi, planoak espazioan aldatuz. Nire obra osoan da hala. [...] Ni Oteitzarekin bizi izan naiz, eta, pinturatik eskulturara Oteitzarekin pasatu nintzen arren, ez daukat haren eraginik; harena espazio-sorkuntza interpretatibo bat izan da, eta nirea gehiago da plano-ebazpen bat...⁴⁰

Planoen arteko elkarrizketa etengabe horretan —hiru dimentsioak irekitzen dituzten planoak Basterretxearen eskulturetan eta *Operación H*ko zinemako planoak—, konstruktibismo errusiarraren ondorengotza nabari da, baita bazterragoko beste eragin batzuk ere, hala nola Latinoamerikako arte konkretuarena, eta gisa berean aipatu behar lirerateke arkitektura eta diseinu garaikideko zenbait mugarri, Le Corbusierren edo Walter Gropiusen fatxada eta barrualdeetatik hasi eta Ulmeko Goi Eskolan buka. Metanoiara hurbiltzeko beste saialdi batean, arkitektura eraikuntza-proiektu gisa ageri da *Operación Hn*, fatxadetako hutsune laukizuzenen hartualdiak eginez [12. ird].⁴¹ Francisco Javier-

³⁹ Néstor Basterretxearen azalpena, Gentzane Martínez de Osabaren eta Alexander García de Vicuñaaren *Señales de vida* dokumentalean (Marmoka Films, 2014), 1:07: 11 - 1:08: 42 (etzanak gureak dira).

⁴⁰ Gentzane Martínez de Osaba eta Alexander García de Vicuña, *Señales de vida* (Marmoka Films, 2014), 46: 47 - 48:40.

⁴¹ Arkitektura modernoak 1920ko eta 1930eko hamarkadetarik Euskal Herrian utzitako obrak xehekiago ezagutzeko, ikus «Modernitate bakan bat. "Arte Berria" Donostiaren inguruan. 1925-1936» erakusketaren artxiboa, San Telmo Museoan (2016ko azaroaren 5etik 2017ko otsailaren 5era, Peio Agirre komisario zela), eta harekin batera zabalduetako katalogoa.

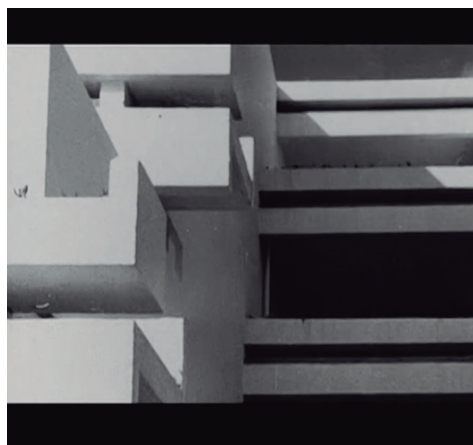
Saenz de Oizaren arkitektura organizistaren erreferentziak dira. Saenz de Oizak Basterretxearekin lan egingo zuen, eta baita Oteitzarekin ere, Arantzazuko basilikan, eta filmean ageri diren fatxadak eraiki zituen: Dorre Zurien eraikina Madrilen (1961-1969) [16. ir.] eta Hiri Zuriaren proiektua Alcúdiako badian Mallorcan (1961-1963) [12. ird.]. Azken horren kariatara, nabarmentzekoa da ostartearen irudiak irekitzen duela espazioa berriro erlaziozko geroaldi baterako.

Eta geroaldi horretan urtu egiten da artearen eta industriako objektuaren arteko erlazioa, edo artearen eta arkitekturaren artekoa. Filmeko beste sekuentzia garrantzitsu batean, zilindro tankerako pieza bat poliedro bihurtzen da hustutze-erlazio baten bidez [13., 14., 15. eta 16. ird.]. Konstruktibismo errusiarraren proposamen utopikoen erreferentzia ezinbestekoa da. Muntatzea eta filmaren ideia nagusia Nikolai Tarabukin-ek «Del caballete a la máquina» (1923) saiakeran proposaturiko formulatara hurbilduko zen, non Tarabukinek autore burgesaren kontzeptuaren akabera iragartzen baitzuen eta, Errusiako Iraultzaren ondoren, «maisu produktibista»ren sorrera (diseinatzailearen eta fabrikako langilearen arteko berdintasunezko erlazio batean). Ideia horretara hurbiltzeko, zenbait autore, hala nola Rodtxenko, Tatlin edo Lissitzky, Arte Ederren betiko euskarrietatik urrundu ziren —oihala eta astoa alboraturik batik bat— mundua eraldatzeko objektuak sortzeko edo diseinatzeko lanak egin nahian. Obraren eta fabrikako piezaren arteko zeharkako iradokizunaren bidez, proposamen konstruktibista horietara hurreratzen da *Operación H*.

Hala eta guztiz ere, Errusiako Iraultzaren ondoko testuinguru batean kokatu behar litzaiteke analisi hori, eta gisa berean estalinismoaren eta Europako kontzentrazio-eremuen esperientziaren ondoren. Farockik bere filmean iradokitzen duenez, zinema desiraren fabrika gisa sortu zen, fabrikako lana eteten den to-

kira begiratzen duen neurrian, hain zuzen fabrika langileriarentzako diziplina-espazio nagusia delako industria-garapeneko prozesu gehienetan. Zineman hutsartea objektutat eta iruditat hartzeak dakar, Basterretxearentzat, fabriketako izura hurreratzea eta beste geroaldi bat proiektatzea.

Gérard Wajcman-ek *L'objet du siècle* (1998) liburuan galdetzen du ea zer objektuk laburbilduko lituzkeen XX. mendeko egiteak eta sentipenak, abiaburu harturik hain zuzen orduko gerrak eta garbiketa etnikoak. Aktore hauekin partekatzen du galdera hori: Malevitx eta Duchamp eta haien objektu biluziak (*Lauki beltza*, 1915, eta *Bizikleta-gurpila*, 1913), Claude Lanzmann eta *Shoah* dokumentala (1985), eta psikoanalisi. Wajcman-en iritzian, XX. mendearen objektuaren bilaketak (gizateriaren historiako basakeriazko ekin-tzarik lazgarrienetako batek alderik alde zeharkatutako mendea) objektu hustuaren leku gailena erakusten du, alde batetik hutsartea ageri duelako kontzentrazio-eremu-eremuaren produktio industrial gisa —«absentzia produktu industrial peto gisa»⁴²



12. ird. *Operación H* (Néstor Basterretxea, 1963), 9:22.

eta, beste alde batetik, «hutsarte»ak artelan gisa —Malevitxen, Duchampen eta Lanzmannen obretatik abiatuta— aurreratzen eta zehazkiago azaleratzen duelako izu hura.

*Shoah*ko lehen sekuentzietako batean, *phantom ride* batek bistaratzen du nola iristen den tren kontzentrazio-eremu eraitsi hutsera. *Off* ahotsek basakeriak aletzen dituzte, irudiak hustasuna eta genozidioaren mamuzko presentzia erakutsi bitartean. Izuaren Errealia filmatzea erabakitzen da, hustasunaren artearen bidez, eta ez bizirik ateratakoen testigantzen edo traumen me-

lodramaren bitartez. XX. mendearen oroitza mnemonikoan, Malevitxen, Duchampen eta Lanzmannen hutsarteek horixe egiten dute, azaleratu izura hurbiltzean ez dagoela irudikapen fidagarri posiblerik, hutsaren bidez ez bada. Eta hutsa da gisa berean, erantsi beharrean gaude, Basterretxearen planoetako laukizuzenaren bidez eta oro har haren obra osoaren bidez ni metanoiko berri bat eraikitzeke aukera; ez, fabrikako izuak xaloki ahazten dituen *tabula rasa* gisa, baizik eta mamuzko plataforma gisa zeinak eraikitzeke aukeraren aurrean beste ni bat gogoratu eta agerrarazten baitu.

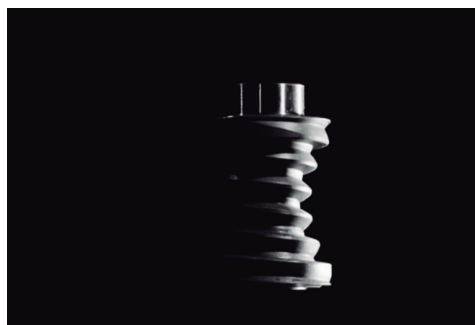
Film laburraren amaiera, Santos Zunzuneguiaren ustean, euskal iruditeria nazionalari egindako keinu gisa pentsatu zen. Irudi zuri eta beltzen argitasunak bide ematen die azken sekuentzia bati zeinean koloretako forma desfokatuak nagusi baitira. Zunzuneguiaren arabera, pantailan zuria, berdea eta gorria ageri dira, ikurrinaren koloreak, «hantxe daudenak han egon gabe».⁴³ Halaxe da: euskal iruditeria nazionala intsinuatzen da [17. ird.], baina, helburu argi eta alderdikoirik izan beharrean, bere zero graduan ageri da. Filmaren amaierak, batetik, mugimendua, mu-



13. ird. *Operación H* (Néstor Basterretxea, 1963), 5:15.



14. ird. *Operación H* (Néstor Basterretxea, 1963), 5:18.



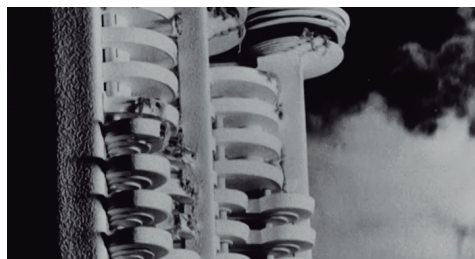
15. ird. *Operación H* (Néstor Basterretxea, 1963), 6:21.

⁴² Gérard Wajcman, *El objeto del siglo* (Buenos Aires: Amorrortu, 1998), 214.

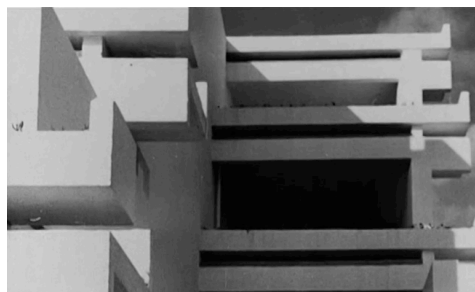
gikortasuna, aurrez ezarritako leku eta irudiekiko ihes-keinua berresten ditu; ikurrina, Zunzunegui dioenez, hantxe dago «han egon gabe».⁴³ Eta erantsi nahi genuke zero graduan dagoela kolore primarioekin batera partekatzen duelako tokia, zeinak nabarmenago ageri baitira: argi horia [18. ird.], urdina [19. ird.] eta gorria [20. ird.]. Filmaren hasierako hondo beltzeko lauki zuritik [6. ird.] film laburraren amaierako kolore primariotako laukizuzenen planoetaraino, *Operación Hk* metanoia bat proposatzen du euskal arte eta produkziarako, dena eraikitzeke eta sortzeko dago. Eta, hasiera honetan, protagonistak ez dira langileak, Vertovenean hala ziren arren —komunitate oso bat irribarretsu fabrikako lanean—, baizik eta filmeko lehen sekuentzietako batean parentetikoki ikusten ditugun haurrak [21. ird.]; Huarte fabrikako hartualdiekin batera, inguruko landa batean korrika ari diren haur talde baten hartualdia txandakatzen da. Modu alegorikoan, beraz, balirudike enfasia etorkizunean dagoela, eraikitzeke den horretan.⁴⁴

Operación Hren azterketak baietsi egiten du filma euskal zinema konstruktivistaren jatorri genealogikotzat hartzen duen hipotesia, kontuan izanik sobietar ondorengotza eta diseinuak (industrialak) Europako eta Amerikako abangoardietan izaniko garpena. Orobat erreferente garrantzitsu bat da fabrikak eta produkzio industrialak Euskal Herrian duten lekuaz eztabaidatzeko. Ez da ezerein identitate (subalterno) berresteko as-

moa duen film bat. Euskal arkadia —euskal iruditeria nazionalean identitate-politikak elikatzen dituen irudi nagusia— ia ez da agertzen filmean, eta, iruditeria landatarrari keinuren bat egiten zaiolarik, arestian aipatutako hartualdiaren bidez (fabrikaren kanpoaldean korrika ageri diren haurrak) [21. ird.], hura ageri da edozein subjektibotasun erromantiko edo nazionalen zero gradua pentsatzeko proiektu zabalago batekiko elkarrizketa-erlazio zuzen baten tankeran. Basterretxeak eta produkzioan parte hartzen duten laguntzaileek aukeratzen dute, horrenbestez, arkadia landatarraren ondorenetan baztertutako bi alderdi: fabrikara aurreiritzirik gabe sartzea, hots, artearen eta teknikaren arteko erlazio kontziente batetik



16.ird. *Operación H* (Néstor Basterretxea, 1963), 9:02.



17. ird. *Operación H* (Néstor Basterretxea, 1963), 9:50.

⁴³ Santos Zunzunegui, *El cine en el País Vasco* (Bilbo: Bizkaiko Foru Aldundia, 1985).

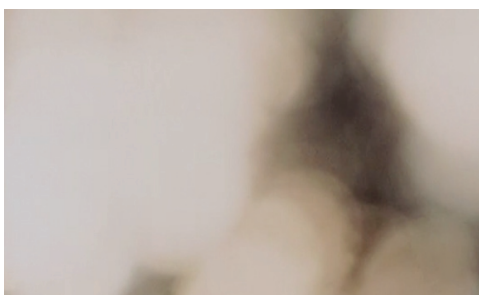
⁴⁴ Aipatutako dokumentalean —Señales de vida (Marmoka Films, 2014)—, Basterretxeak dio pertsonaiadun zinema xehekiago ikertu gabe utzi zuela. Diktaturako egoerak nabarmen tratatuko zuen aukera hori. *Operación H*ri dagokionez, horrek ekarriko zuen langileengana, haien bizi-baldintzetara eta industria-ekoizpeneko haien eragiletzara gehiago hurbiltzea.

⁴⁵ Groys, *Valverse público*, 176.

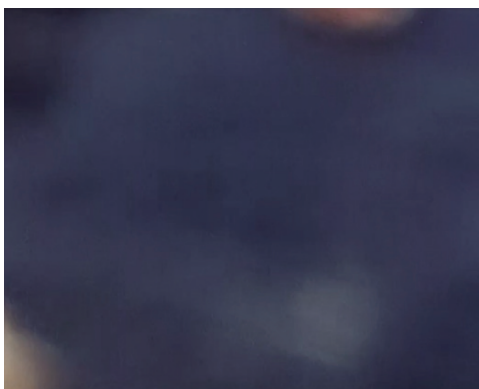
proposamenak lantzea, eta erlazio horren asmo bakarra ez izatea aldez aurreko errealitate bat sublimatzea edo salatzea, baizik era eraldaketarako eragile izatea.

Basterretxeak gu Euskal Herriko produktio ekonomikoaren gunera eraman eta hiru urtera, 1966an, José Rivas Rubiok Eibar industrial (1966) filma egin zuen, industria-produkzioa eta garai hartako euskal kooperatibismoa lotuz. Dokumentala honako esaldi honekin hasten da: «Eibar lantegi bihurtua da, eta han proiektu oro egin daiteke». Beste erreferente garrantzitsu bat, hamar urte ge-

roago, Antxon Ezeizaren Herrigintza (1979) izango zen, 20 minutuko film labur bat. Biak ala biak esparru berezi batean sartzen dira, non zinema-konstruktibismoa eta euskal kooperatibismoa elkartzen baitira, kapitalismo aurreraturako alternatibak pentsatzeko ahaleginean. *Operación H*, beraz, abiaburu bat da, proposamen po(i)etiko bat mundua eraldatzeko sortu nahi duena, erreferente bat birpentsa litekeena eguneratua izateko. Eguneratzeko ariketa horretan, aldez aurretik jakinekoak diren adierazpide- eta lan-xedeko egitandi produktibistak erromantizatu beharrean, «konstrukzioa» planteatzen da Malevitxek ulertzen zuen gisan, Groysen hitzetan: adierazpide horrek «helburu oro alboratzen du, eta prozesu ez-teologiko eta potentzialki infinitu batean sartzen da, zeinak artistak ezin baitu azkenik gabe gidatu, ezta nahi ere». *Operación H* filmatuz geroztik, hainbat ekimen izan ziren fabrikatik ez irteko estrategia bat pentsatzeko lanean segitu zutenak. Marraztu liteke, kasurako, historia oso bat erakutsiko lukeena nola ontzen diren fabrika (okupatu) baten barruan proposamen komunitarioak kontsumoaren eta finantza-espekulazioaren kulturari aurre



18. ird. *Operación H* (Néstor Basterretxea, 1963), 10:14.



19. ird. *Operación H* (Néstor Basterretxea, 1963), 10:18.



20. ird. *Operación H* (Néstor Basterretxea, 1963), 10:39.

eginez, hasi Joaquín Jordà-ren *Numax presenta...* (1979) klasikoan eta buka *A fábrica de nada portugesean* (Pedro Pinho, 2017); azken horrek, gainera, ez dio uko egiten lehengo inperioen eta Latinoamerikaren arteko Atlantikoz haraindiko harremanak konplexutzeari. *Operación H*, horrenbestez, metanoia bat litzateke Euskal Herriko eremurako.

Eskertza

Eskerrak eman nahi nizkieke beren laguntzagatik Carlos Muguirori (Elías Querejeta Zine Eskolaren zuzendaria), Pablo La Parra Pérezi (EQZEko Ikerketa Saileko koordinatzailea), Nere Pagolari (Euskadiko Filmatetikoko Sail Teknikoa) eta María Lopetegui (Euskadiko Filmatetikoko dokumentalista). Aipatu beharrean nago nolako jarraipena egin dion testu honi Pablo La Parra Pérezek, EQZEko Argitalpen Batzordearen ordezkari gisa ohar oso baliotsuak helarazi baitizkit testua editatzeko. Orobat, Nere Pagolak eta María Lopetegui erraztasun handiak eman dizkidate *Operación H* eta 1960ko hamarkadako euskal dokumentalgintza erlazionatzeko. Mila esker denoi!



21. ird. *Operación H* (Néstor Basterretxea, 1963), 4:28.

⁴⁶ Groys, *Volverse pública*, 176.

Erreferentziak

Aguirre, Peio (koord.). *Modernitate bakan bat. «Arte berria», Donostiaren inguruan / Una modernidad singular. «Arte Nuevo» alrededor de San Sebastián*. Donostia: San Telmo Museoa – La Fábrica, 2016.

Angulo, Jesús, José Luis Rebordinos eta Antonio Santamarina. *Breve historia del cortometraje vasco*. Donostia: Euskadiko Filmategia, 2006.

Ansa, Elixabete. *Mayo del 68 vasco: Oteiza y la cultura política de los sesenta*. Iruñea: Pamiela, 2019.

Badiola, Txomin. «¿Cómo salvarnos? La estatua vacía al final del formalismo». *Oteiza. Catálogo razonado de escultura. Volumen II Obra Abstracta*. Altzuza: Jorge Oteiza Fundazio-Museoa, 2015.

Bakedano, José Julián. «La práctica de la vanguardia cinematográfica vasca de los años 60». *Arte y artistas vascos de los años 60*. Donostia: Gipuzkoako Foru Aldundia, 1995.

Barreiro López, Paula. *Arte normativo español: procesos y principio para la creación de un movimiento*. Madril: Consejo Superior de Investigaciones, 2005.

Cabezas, Oscar Ariel. *Postsoberanía*. Literatura, política y trabajo. Madril: Escolar y Mayo Ediciones, 2018.

Cirici, Alexander. *La estética del franquismo*. Bartzelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 1977.

Comeron, Octavi. *Arte y postfordismo. Notas desde la Fábrica Transparente*. Madril: Fundación Arte y Derecho, 2007.
— eta Jorge Luis Marzo. *La era de la degradación del arte y de la política cultural de Cataluña*, 2019ko abuztuaren 14an kontsultatua, https://soymenos.files.wordpress.com/2012/06/la_degradacion_del_arte_en_catalunya1.pdf

Christie, Ian eta Richard Taylor, (ed.). *The Film Factory. Russian and Soviet Cinema in Documents 1896-1939*. Londres eta New York: Routledge, 1988.

Crispiani, Alejandro. *Objetos para transformar el mundo. Trayectorias*

del arte concreto-inventión, Argentina y Chile, 1940-1970. Buenos Aires, Santiago: Ediciones ARQ eta Prometeo, 2011.

Deleuze, Gilles. *Cine 1. Bergson y las imágenes*. Buenos Aires: Cactus, 2009.

—. *La isla desierta y otros textos. Textos y entrevistas (1953-1974)*. Valencia: Pre-Textos, 2005.

—. «Post-scriptum sobre las sociedades de control». In *Conversaciones 1972-1990*. José Luis Pardo (itz.). Valencia: Pre-Textos, 1999.

—. 1972. «Capitalismo e schizofrenia» *Tempi moderni* 12. 47-64.

Ehrenburg, Ilya. *La fábrica de sueños*. Barcelona: Melusina, 2008.

Foucault, Michel. *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Aurelio Garzón del Camino (itz.). México: Siglo XXI, 2009.

Fusi, Juan Pablo. «Los años 60: los años de la ruptura» In *Arte y artistas vascos en los años 60*. Koldo Mitxelena Kulturunea. Donostia: Gipuzkoako Foru Aldundia, Kutxa Fundazioa, 1995.

Gabilondo, Joseba. «On the Global Formation of Andalusian and Basque Cinemas». In: *Companion to Spanish Cinema*. Tatjana Pavlović eta Jo Labanyi (ed.). New York: Blackwell, 2012.

—. 2008. «Imagining Basques: Dual Otherness from European Imperialism to American Globalization» *Revista Internacional de Estudios Vascos* 2. 145-173.

Groys, Boris. *Volverse público: Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Paola Cortes Rocca (itz.). Buenos Aires: Caja Negra, 2014.

Guash, Anna María. *Un nuevo paso en la genealogía de lo abstracto. La escultura dinámica de Jorge Oteiza. Cuadernos del Museo Oteiza No 5*. Altuza: Jorge Oteiza Fundazio-Museoa, 2008.

—. *Arte e ideología en el País Vasco (1940-1980): un modelo de análisis sociológico de la práctica pictórica contemporánea*. Madrid: Akal, 1985.

— eta Joseba Zulaika (ed.). *Aprendiendo del Guggenheim-Bilbao*. Madrid: Akal, 2007.

Gubern, Román. 2016. *Historia del cine*. Barcelona: Anagrama.

Martínez, Guillem (koord.). *CT o la Cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española*. Barcelona: DeBolsillo, 2012.

Marzo, Jorge Luis eta Patricia Mayayo. *Arte en España (1939-2015), ideas, prácticas, políticas*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2015.

Resina, Joan Ramón. *El cadáver en la cocina: la novela criminal en la cultura del desencanto*. Barcelona: Anthropos, 1997.

Roldán Larreta, Carlos. «Nestor Basterretxea y el cine. El largo viaje hacia *Ama Lur*». In *Nestor Basterretxea. Lehen oroimenaren pisua/El peso de la primera memoria/The Weight of Early Memories*, Erakusketa Aretoko Taldea (koord.), 63-67. Donostia: Gipuzkoako Foru Aldundia, 2014.

—. *El cine del País Vasco: de Ama Lur (1968) a Airbag (1997)*. Donostia: Eusko Ikaskuntza, 1999.

Sáenz de Gorbea, Xabier. «El peso de la primera memoria». In *Nestor Basterretxea. Lehen oroimenaren pisua / El peso de la primera memoria / The Weight of Early Memories*, Erakusketa Aretoko Taldea (koord.), 45-62. Donostia: Gipuzkoako Foru Aldundia, 2014.

Steyerl, Hito. «Politics of Art: Contemporary Art and the Transition to Postdemocracy». In *Are You Working Too Much? Post-Fordism, Precarity, and the Labor of Art*. Julieta Aranda, Brian Kuan Wood, Anton Vidokle (ed.), 30-39. Berlin: Sternberg Press, 2011.

Vertov, Dziga. «Del Cine-Ojo al Radio-Ojo (Extracto del ABC de los kinoks)». In *Textos y manifiestos del cine*. Romaguera, Joaquim eta Homero Alsina (ed.), 30-36. Madrid: Cátedra, 1993.

—. «Nosotros (variante del Manifiesto)». In *Textos y manifiestos del cine*. Romaguera, Joaquim eta Homero Alsina (ed.), 37-40. Madrid: Cátedra, 1993.

Vilarós, Teresa. *El mono del desencanto: Una crítica cultural a la transición española, 1973-1993*. Madrid: Siglo XXI, 1998.

Wajeman, Gérard. *El objeto del siglo*. Buenos Aires: Amorrortu, 1998.

Widdis, Emma. *Visions of a New Land: Soviet Film from the Revolution to the Second World War*. New Haven eta Londres: Yale University Press, 2003.

Žižek, Slavoj. *Lacrimae Rerum. Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*. Ramon Vilà Vernis (itz.). Barcelona: Debate, 2018.

Zunzunegui, Santos. *El cine en el País Vasco*. Bilbo: Bizkaiko Foru Aldundia, 1985.

—. «Subordinaciones heterogéneas. Las 'artes prohibidas' de Jorge Oteiza». In *Oteiza y el cine. Escenario de Acteón*, Oteiza Fundazio-Museoa (ed.), 13-67. Altzuza, Nafarroa: Oteiza Fundazio-Museoa, 2011.

Egilearen biografia

Elixabete Ansa Goicoecheak ikerketa eta irakasle lanak egiten ditu Pontificia Universidad Católica de Chileko Estetikako Institutuan eta bertan gai akademikoen zuzendaria ere da. Mayo del 68 vasco: Oteiza y la cultura política de los sesenta (Pamiela, 2019) liburuaren autorea da, baita hainbat artikulua eta liburuko kapituluena ere (Bulletin of Hispanic Studies, Revista de Estudios Hispánicos, Aisthesis, Letras Femeninas, etabar). Literatura Hispaniko eta Ikerketa Kulturaletan Doktoradutza eta Master tituluak jaso zituen Indiana University-n (Bloomington, Estatu Batuak). Ikerketa proiektuak eta irakasle lanak egin ditu hainbat ikastetxetan (Indiana University, University of British Columbia eta Txileko Unibertsitatean, besteak beste). Gaur, artea eta produkzioaren arteko harremanak ikertzen ditu adierazpen artistiko eta kultural garaikidetan.

EUSKAL ZINEMA AMATEURRARENTZAKO HISTORIA BAT:
MARÍA JESÚS “TATUS” FOMBELLIDAREN
***GURE HERRIA* (1975-1985) BILDUMAREN INGURUAN**

02

EUSKAL ZINEMA AMATEURRARENTZAKO HISTORIA BAT: MARÍA JESÚS “TATUS” FOMBELLIDAREN GURE HERRIA (1975-1985) BILDUMAREN INGURUAN

SARRERA

Enrique Fibla Gutiérrez

Centre de Cultura Contemporània de Barcelona /
Elías Querejeta Zine Eskola

Amateurrak historia ofizialaren ertzetatik kanpo daude, fabrikatik, filmaketa es-tudiotik, artistaren tailerretik edo bulegotik kanpoko leku batean: atalasean daude, korridoreetan, jantzitegian edo atarietan, eta askotan ez dira ikusgarriak.¹

Jacquot de Nantes (1991) filmean, Agnès Vardak omenaldi benetan ederra egiten dio urtebete lehenago hil zitzaion bikoteari, Jacques Demy zinemagileari. Haren haurtzaroko egunerokoetatik abiatuta, Vardak arre-ta berezia jartzen du Demyk zinema ikusle gisa zuen lilura eraldatu eta bere lehen filmak sortzeko premia sortu zitzaion uean. Film horiek, lehenengo, 9,5 mm-ko proiektore batekin egin zituen, Bigarren Mundu Gerran hartu zuen baserritar familia batek emandakoarekin, eta gero, antikuario batean

erositako 1923ko Pathé Baby kamera zahar batekin. Jacquot txikiarentzat, beste edozein zinemagile amateurrentzat bezala, zinema pantaila handian ikusten zen hori izan zen beti, gela txiki batean isiltasunean eserita, non tabako kea zegoen airean eta proiektorearen triki-traka entzuten zen arinki. Filmak urrutitik zetozen eta ikusleen eguneroko bizitzarekin zerikusirik ez zuten istorioak azaltzen zituzten. Baina horrek irudimenezko espazio batera eramaten zituen, zeinetan, denbora tarte txiki batean, besteen fantasiak bizi zitzaketen. Hala ere, adierazpen modu bat zen, betiere ikuslearen begirada pasibora edo aktibora mugatua. Jacquot egonezinik itzultzen zen etxera Nanteseko auzoko zinemako saio bakoitzaren ondoren. Zinema horretara ia-ia egunero joaten zen. Filmak *ikustea* ez zen nahikoa berarentzat: bere barnean esna egonarazten zion zinema *egiteko* grina ari zen borborka, noizbait zinemagile bilakatzeko aukeraren zain.

Etxeko merkatura bideratutako 9,5, 8, Super 8 eta 16 mm-ko kamerekin eta proiektoreekin izandako topaketa gorabeheratsuak eman zien aukera zinemazaleei, hala nola Jacquoti, emanaldi saio bakoitzetik irtetean sekretuki amestu zutena eta kezka handiarazten ziena lortzeko: zinema egitea. Artisau eran lan egiten zuten, hertsadura teknikoek mugatuta, eta saiakuntza eta errakuntza bidez ikasiz. Ahaleginak, ordea, merezi zuen; izan ere, filmaren lehen segundoak ekoitzi eta erakutsi zituzten unetik bertatik zinemagile bihurtu ziren. Jacques Demy kamerarik gabe hasi zen zinema egiten. 9,5 mm-ko Pathé Baby filmak egosten zituen lapiko batean, jatorrizko emultsioa ezabatzeko eta azetatozko azaleraren gainean plater hegalarriak marraztu ahal izateko.

Euskal zinema amateurren aitzindariari, Gotzon Elortzari,² partaide zen abesbatzako kide batek erakutsi zizkion 50eko hamarkadan Parisen zinema amateurren adierazpen aukerak eta lagun hark parte hartzen

¹ Janet Harbord, *Ex-Centric Cinema: Giorgio Agamben and Film Archaeology* (New York London Oxford New Delhi Sydney: Bloomsbury Academic, an imprint of Bloomsbury Publishing, Inc, 2016), 170.

² Euskadiko Filmatagia, "Funtsak / Bilduma : Gotzon Elortza", <http://www.filmotecavasca.com/es/fondos-colecciones/gotzon-elortza>.

zuen tokiko zineklubera batzera gonbidatu zuen. Elortzak, emigratu egin behar izan zuenez, herrimina zuen eta kezkatuta zegoen euskara eta euskal kultura herrikoia esfera publikotik galtzarekin diktaduraren errepresio gogorraren ondoren. Hori horrela, euskal kostaldea filmatzea erabaki zuen oporretan, 16 mm-ko kamera batekin, aurretik ia-ia ezagutzarik izan gabe, jardun ahala ikasiz, beste zale frantziar eta estatubatuar batzuek argitaratutako eskuliburuen bitartez. 1959 eta 1964 artean hainbat film grabatu zituen euskarazko offeko ahotsarekin; hain zuzen, horiek giltzarriak izan ziren zinemagile batzuen, hala nola Néstor Basterretxearen eta Fernando Larruquerten (*Pelotari* –1964– eta *Ama Lur* –1968– lanen zuzendarriak) pultsio etnografiko baten sorreran.

Miguel Ángel Quintana³ zinemagileak, 60ko eta 70eko hamarkadetako goraipatuenetako batek, kontatzen du txikia zenean bere gurasoek jostailuzko 9,5 mm-ko proiektore bat ekarri ziotela etxera, eta horri esker, marrazki bizidunak proiektatu zitzaizkela eskailera zuloan. Diktadura frankistaren eta gerraostearen errealitate grisean, gailu horrek leiho propio bat izateko aukera eman zion kanpoko munduetara ihes egin ahal izateko, etxetik atera gabe. Era horretara, zinemarekiko lilura etxeko esparruan sartu zen, erlazio intimoa ezarriz bitartekoarekin eta Demy pasabide estuko kamera bat eskuratu zuenean bere filmak zuzentzera bultzatu zuen egonezin berbera sartuz Quintanari. Zinema Errenteriako etxe bateko eskailera

zuloaraino edo Nanteseko ganbara kalamas-tratua bateraino iristen bazen, zerk eragotziko lioke urrats bat gehiago egin eta bere filmak sortu eta bizilagun eta lagunekin partekatzea?

Quintanak Demyk baino denbora apur bat gehiago behar izan zuen bere lehen filmak zuzentzeko. Zinema egiteko ezkutuko nahia berraktibatu egin zen Errenteriako zineklubarekin harremanetan jartzean. Hain zuzen, zineklub horrek Espainiako zinema amateurren lehenengo lehiaketetako bat antolatu zuen 1965ean (Larruquert epaimahaikidea izan zen). Han ezagutu zituen beste zale batzuk, hala nola Ángel Lerma, José María Lizárraga edo María Jesús "Tatus" Fombellida, nagusiki maskulinoa zen ingurune batean etengabe parte hartu zuen emakume gutxitako bat, eta beste zinemagile batzuk; horien sormen ezinegonak irteera bat aurkitu zuen, formatu azpiestandarrei eta zinemarekin lotutako hainbat espazio (zineklubak, jaialdiak eta tailerrak) ugaritzeari esker. Espazio horietan, emaitzak beste zinemagile batzuekin parteka zitzaizketen. Testuinguru horretan ez zegoen ia-ia zentsurarik; hortaz, eremu hori aktiboki garatu ahal izan zuten sormeneko, behaketako, galtzear zeuden kultur jarduerak berreskuratzeko eta baita militantzia politikoko tresna gisa ere, poliziaren ohiko esku sartzerik gabe. 70eko hamarkadaren amaieran, zinema amateurren zirkuituak sare zabala sortu zuen, honako hauek lotuz: Errenteria, Donostia, Azpeitia, Irun, Vitoria-Gasteiz, Bilbo, Lekeitio, Barakaldo, Zaratuz, Iruñea, Tuter, Bartzelona, Badalona, Terrassa, Sabadell, Cuenca, Las Palmas, Murtzia, Valladolid, Avilés eta, Espainiako mugetatik harago, Cannes (Frantzia), Guimarães (Portugal) edo Lobito (Angola).

2018ko urriaz geroztik, *Elías Querejeta Zine Eskola Zinemaren artisauak: Euskal zinema amateurren inguruko ikerketa* ikerketa proiektua gauzatzen ari da, merkataritza industriatik kanpoko espazio horren histo-

³ Miguel Ángel Quintana Dufour-en Vimeo kanala: <https://vimeo.com/user8119431>.

⁴ Elías Querejeta Zine Eskola, *Zinemaren artisauak Euskal zinema amateurren inguruko ikerketa*: <https://www.zine-eskola.eus/eu/departamentu-ikasketak/ikerkuntza-proiektuak/zinemaren-artisauak>.

⁵ Enzo Traverso, *El pasado: instrucciones de uso: historia, memoria, política* (Madrid: M. Pons, 2007), 53.

ria, izenak eta hondar materialak berreskuratuz. Artxiboetan ikertzeari, filmak eta material dokumentala berreskuratzeari⁴ eta ahozko elkarrizketak egiteari esker, oraingoz 32 zineklub zenbatu dira, zine jaialdien antzeko kopurua, eta Euskadin 1965 eta 1982 artean filmak ekoitzi zituzten 120 zinemagile. Dimentsio harrigarri hori badu ere, euskal kultura zinematografikoaren garapenerako hain garrantzitsua izan zen mugimendu horren memoria, Enzo Traverso historialariak esango lukeen moduan, memoria ahula da, eta apenas dugun aztarnarik zinemateketan, udal artxiboetan eta, batez ere, mugimendu horretan parte hartu zutenen ganbaretan eta sotoetan. Proiektuaren helburu nagusia da memoria *indartsu* baten zatiak lokalizatzea eta egituratzea, amateurrek ia-ia bitartekorik gabe filmatzeko eta topaketak antolatzeko baliatzen zuten sormen pasio eta energia bera transmititu ahal izateko. Zinemarekiko maitasun hori agerikoa da, oraindik ere, Fombellidari, Quintanari, Lizárragari, Hendaiaiko Julien Julia zinemagileari edo Gipuzkoako Argazkilari Elkarteko Javier Roblesi eta José Manuel Goicoecheari eginiko elkarrizketetan. Azken finean, euskal zinema amateurrari historia bat ematean datza, ahots askoren artean egina.

Proiektuaren mugarri garrantzitsuenetako bat da "Tatus" Fombellidak 1975 eta 1985 artean filmatutako *Gure Herria* sail dokumentala berreskuratu izana. Lan horiek filmatzearen helburua izan zen euskal iruditeria kolektiboaren parte izateari uzten ari ziren lanbide artisau batzuen memoria gordetzea. André Bazinentzat, zinemak irudi batetik bestera aldatzeko denbora baltsamatzen du; Tatusentzat, zinema gai zen betirako harrapatzeko mamia egiteko ontzi baten ekoizpenak edo aizkora bat eskuz lantzeak berarekin zekartzan prozesu, keinu eta giza erritmoak. Zinema komertzialaren konpromisoetatik eta haren errentagarritasun irizpideetatik kanpo, *Gure Herria* saileko filmak artisaua-

ren tailerrean bertan proiektatzen ziren, bizilagunen aurrean. Apustu eta gai koherentzia berezia izateagatik, uste izan zen sail dokumental horrek dibulgazio ekintza espezifikoa bat merezi zuela. *Gure Herria* saila osatzen zuten hamabi lanetatik bederatzi zaharberritu eta digitalizatu dira; pieza horietako batzuk amaitu gabe edo soinurik gabe zeuden. Gainerako hirurak galdu egin zirela edo inoiz filmatu ez zirela ematen du, baina egunen batean berreskuratuko direlakoan gaude, bilduma digital horri gehitzeko. Testu bat enkargatu zaio zinema amateurrean aditu Benoit Turquetyri eta beste bat Sahatsa Jauregui artistari. Testu horietan, gogoeta egiten dute, beren diziplinetatik, film horiek letra larriz idatzitako historiatik kanpo garatutako kultur jardueren mapan duten leku garrantzitsuari buruz.

Zinema amateurraren Trantsizioan garatu zen, egunerokoaren eta ezohikoaren arteko eremu horretan, itxuraz indargabeak ziren filmaketen eta erritmo zorabiagarrian aldatzen ari zen gizarte baten lekukotza paregabeen artean. Ez zegoen, gaur egun bezala, irudien asetasunik; hortaz, gaur egun beste era batera ezagutuko ez genukeenaren fotograma bakoitza altxor bat da. *Jacquot de Nantes* filmaren amaieran, protagonistak eta lagunak tokiko zabortegean tokiko erakusleek baztertutako pelikulen zatiak bilatzen dituzte ahaztutako zinemaren bilduma propioa egiteko. Zatiak, filmen, zinekluben, jaialdien eta zinemagile amateurren hilerri horretatik, galdera bat sortzen da: non gertatu zen eta zer izan zen areto komertzialetatik haragoko zinema?

Gure Herria-ri buruzko txosten honekin eta bildumako bederatzi filmen bertsio digital berrien argitalpenarekin erantzuna eman nahi diogu gai honi, euskal zinema amateurrarentzako historia berreskuratzeke lehen urratsa emanez.

Eskertza

Egileak eskerrak eman nahi dizkio María Jesús "Tatus" Fombellida zinemagileari, ikerketa prozesu osoan, filmen digitalizazioan eta testu honen idazketan izan duen eskuzabaltasun eta inplikazioagatik. *Gure Herria* bildumaren digitalizazioa eta azterketa ez ziren posible izango Nerea Ganzarain, Unai Ruiz, Alfredo Ruiz, Andres Fernandez eta Arnau Padillaren lan nekaezinik gabe, Elias Querejeta Zine Eskolako ikasleak eta Zinemaren artisauak: Euskal zinema amateurren inguruko ikerketa taldeko kideak.

du Cinéma eta Screen. Berriki, *Global Perspectives on Amateur Film Histories and Cultures* liburua argitaratu du (Indiana University Press, 2021). Gaur egun, 'Zinemaren artisauak: Euskal zinema amateurren inguruko ikerketa' proiektua zuzentzen du, Elias Querejeta Zine Eskolan, eta koordinatzaile lanetan ari da Bartzelonako Centre de Cultura Contemporània-ren eztabaidetan.

Erreferentziak

Elias Querejeta Zine Eskola. *Zinemaren artisauak: Euskal zinema amateurren inguruko ikerketa*. <http://www.zine-eskola.eus/eu/departamentu-ikasketak/ikerkuntza-proiektuak/zinemaren-artisauak>

Euskal Filmoteka, Funtsak / Bilduma: Gotzon Elortza, <http://www.filmotecavasca.com/es/fondos-colecciones/gotzon-elortza>

Harbord, Janet. *Ex-Centric Cinema: Giorgio Agamben and Film Archaeology*. New York: Bloomsbury Academic, 2016.

Traverso, Enzo. *El pasado: instrucciones de uso: historia, memoria, política*. Madril: M. Pons, 2007.

Egilearen biografia

Enrique Fibla Gutiérrez (Valentzia, 1987) ikertzailea espezializatuta dago 30eko hamarkadako Espainiako politikagintzaren eta kultura bisualaren arteko loturan. Irudiaren Filosofian doktorea (Concordia University Montreal) eta Zinematografia Ikasketak masterra (San Francisco State University). Hainbat sari jaso ditu bere ibilbide akademikoan: hala nola San Francisco State University Distinguished Achievement Award for Academic Excellence eta Governor General Gold Medal Award, Kanadako gobernuak doktoregoko ikasle bati emandako saririk gorena. Nazioarteko aldizkarietan argitaratu du bere ikerketa lana: besteak beste, *Journal of Spanish Cultural Studies*, 1895 *Revue d'Histoire*

ZINEMA, ARTISAUTZA: TATUS FOMBELLIDAREN GURE HERRIA SAILA

Benoît Turquet

Université de Lausanne

Zinemagile amateurrek sarritan filmatu dituzte artisauak. 1895ean jada, bi errementari lanean izan ziren Louis Lumièrek filmatutako eta erakutsitako lehen subjektuak. Nolabaiteko ebidentzia dago hor: artisautza gai ezin hobea eta berehala eskuragarria da zinemarako. Gorputzak, erremintak eta makinak etengabe mugitzen dira; mugimendu hori bisuala eta ikusgarria da aldi berean, eta arau zehatzen menpe dago. Horri esker, zinemagileak aurrea har diezaieke keinuei eta zehaztasunez enkoadratu eta antolatu film osoa, gaiaren logikaren arabera.

Arau horiek, baina, misteriotsuak ere bada hein batean, ofizioko jendearentzat hain agerikoa den baina esperientziarik ez dutenentzat hain enigmatikoa den ezagutzari dagokionez. Zenbait antropologok eta filosofok honako hau adierazi dute: gizarte gehienetan, teknika eta magia lotuta daude, batzuetan bereizi ere ezin dira egin. Artisautza gai ona da zinemarako, bisuala delako eta keinuan eta mugimenduan oinarritzen delako, baina baita proiektu baterantz bideratzen delako ere: objektu bat egitea. Tatus Fombellidaren *Gure Herria* saileko filmek modu eredugarrian erakusten dute hori: guztiak ere suspense handiarekin landuta daude. Ikuslea etengabe galdetzen ari da zer gertatuko den, zer aterako den bere aurrean xehatzen den prozesu zailetik. Objektua au-

rretik ezagutu nahiz ez, gure begien aurrean izango duen amaierako agerpenak ezusteko elementu bat inplikatzeko du, baita sorginkeria ere. Artisautza prozesu teknikoaren egitura narrazio egitura da jada.

Zinemagile amateurren eta artisauen arteko afinitatea, benetan, sakonagoa eta zaharragoa da, Charles Tepperman¹ historialari estatubatuarrak adierazi zuen moduan. Zinemagile amateurrak, egia esan, artisauak dira. Hori ez da hain nabarmena gaur egun, mugimenduan ari diren irudien ekoizpen bitartekoen muturreko demokratizazioarekin batera prozeduren sinplifikazio erradikala jazo denean. 1970eko hamarkadaren erdialdera, ordea, Fombellidak bere saila hasi zuenean, *Kaiku* bezalako film bat egiteko menperatze tekniko handia behar zen. Enkoadratzen jakin behar da, fokuratzen irudi argia lortzeko, filma zuzen azaltzen, filma editatzen manipulatu, soinua hartzen eta editatzen, eta litekeena denez, nahasten. Eragiketa horiek guztiak egiteko ekipo espezializatuak behar dira, eta guztiak aldi berean menperatu behar dira; izan ere, horietako bakoitzak amaierako emaitza penagarria izatera eraman dezake –*Kaiku* filmean gertatzen den moduan, aizkorakada bakoitzak ordura arte egindako lana erabat hondatu dezake—. Ikaskuntza tekniko hori da amateurren zineklubak existitzearren arrazoi bat; horietan, trukatzeko, hasteko eta emulatzeko komunitateak osatzen dira. Lehiaketek, sariak, norbanakoen maisutasuna aitortzeko aukera ematen dute, baina baita begi aditu bat eraikitzeko ere, kamera mugimendu baten edo muntaketa baten birtuosismoa jasotzeko gai dena.

Zinemagile amateurrak artisauarekin partekatzen du objektu baten fabrikazioa, gero eta bakarragoa den prototipoa, nahiz eta lege zorrotzak izan, eta lehengaietatik amaitutako produktura arte egina. Fombellidari objektuaren modelaketari hasieratik jarraitzea gustatzen zaio: oraindik ere azalarekin da-

¹ kusi Charles Tepperman, "Artesanía mecánica: Amateurs Making Practical Films", *Useful Cinema*, arg. Charles R. Acland eta Haidee Wasson, Durham, Duke University Press, 2011, 289.-314. or.

goen egur zatiko kaikua, artile gordinezko kardatuarekin eginiko puntuzko galtzerdiak. Amaierako objektua mantendu egin behar da, solidoa eta praktikoa izan, zereginera egokitua. Jarraian, egilearen esperientziaren berri ematen du. Horiek dira artisau objektu ederra hautemateko arauak; zinema amateurrari ere aplikatzen zaizkio. Horri birtuosismoaren agerraldiak gehi dakizkioke, objektuan inskribatuta, sinatu egiten dutenak; hartara, objektu indibidualizatu bihurtzen da, erabilera komunetik harago, *maisulan bat*. *Kaiku* lanean kaleidoskopio efektuak agerraldi tekniko horren anbizioa eta logika erakusten du.

Artisautza objektu ona bada zinemagile amateurrarantz, berarekin dakar, ikus dezakegun moduan, konexio sakonago bat; horren truke berarekin arrisku intimoagoa dakarrena. Artisaua filmatzea ezagutzen konfrontazio bat onartzea da. Zinemagileak behar den teknizismoa eduki behar du artisauaren keinuaren teknizismoa ezagutzera emateko. Bestearen ezagutza erregistratuz gero, berea ere epaitu egingo da trukean. Prozesua eta keinu teknikoak material interesgarria dira zinemagilearentzat, bere dimentsio bisual eta mugikorragatik, baina baita ezartzen dizkion erronkengatik ere. Keinua teknizismoa azaldu behar da; ikusleak hautemateko modukoa egin, eta, beraz, haren egitura ulertu eta zinemaren bitartez nola irudikatu jakin. Hori horrela, *Kaiku* lanak behar den denbora hartzen du edukiontzia barnealdea mozteko teknika bereziaren konplexutasuna, zailtasuna ikusarazteko: bigarren mailako barra mugikorra eusten duen indar barra bat jarrita besapean, orria eramanez eta bi eskuekin gidatuta. Geroago, hormaren leuntzea heldulekuaren beste aldeko ardatz batean ezarritako hortz baten bitartez gauzatzen da: panning batek erakusten du gailuaren logika teknikoa. *Gure Herria* saileko film guztietan, Fombellidak arreta handia ipintzen du keinu

tekniko horietan. Apaltasun arretatsu hori bere fokuratzearen bihotzean dago, guztia teknizismoaren deskribapenera, azalpenera eta pedagogiara bideratuta. Horrek berarekin dakar argitasuna bilatzea edizioan, baina baita poesia ere; izan ere, indarra eta nekea berreskuratu behar da artisauaren gorputzean, keinuaren segurtasuna, kontuak eta memoria.

Marcel Mausssek 1934an azaldu zuen moduan "Les techniques du corps" lanean, ekintza teknikoa ekintza transmititu gisa definitzen da. Irakatsia eta ikasia izan da, berrartua eta findua, belaunaldiz belaunaldi. Horrenbestez, teknika bakoitza kolektiboa da funtsean. Denboran eta historian garatzen da, eta komunitate bat deskribatzen duen harremanen sare oso baten bitartez. Leku batean bizitzeak ingurunearekin elkar eragitea esan nahi du, baina baita jakitea nola egin beste leku batean egiten ez dakiten zenbait gauza, edo beste leku batzuetan egiten ez den modu batean egitea. Kultura materialak ezagutzen multzo bat zehazten du, eta komun du ahozkoa ez den moduan transmititzen dela. Ez dago eskulibururik mamia edo ardiaren gatzatu tradizionala egiteko edo zesta puntan euskal pilotarekin jokatzeko erabiltzen den xistera egiteko. Zinemak, hortaz, transmisio horretarako tresna pribilegiatua izaten jarraitzen du, keinuak eta prozesuak ahozkoa ez den moduan gordetzeko aukera eskaintzen baitu. Nolanahi ere, zinema kolektiboa ere bada: komunitatera proiektatuta dago; filmek kideek elkar ezagutzeko balio dute, beren kultura baloratuta ikusteko, bai eurentzat bai gainerakoentzat.

Tentsio bat agertzen da. Teknika kolektiboa da, baina pertsona partikular batean

² Ikusi Marcel Mauss, "Les techniques du corps" [1934], *Journal de psychologie*, II. lib., 2. or. 32, 3-4 zk., 1936ko martxoaren 15a, hemen berrinprimatua: *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 1950, 365.-386. or.

ere irudikatzen da: ezagutzen duen eta nola praktikatu badakien gizon, emakume hori. Fombellidak keinu bakoitzean erakutsi behar du haren dimentsio antzinakoa eta partekatua, hala nola hartzailea denaren eta tresna arraro horren, hau da, kameraren, aurrean partekatzea onartzen duenaren bertuosismo berezia. Filmak, orduan, ez dira soilik artisauen eskuetara atxikitzen, aurpegi eta gorputzetara ere bai, komunitatearenak ere badiren leku, etxe edo paisaietan inskribatuak beti. Muntaketaren leuntasunak txandakatu egiten du, horrela, egiten jakitearen teknikaren deskribapena eta irribarrean lehen planoak, begirada kontzentratuak eta artisau eta zinemagile tradizionalen arteko truke konplizeak. Kameraren bi aldeetan, artisauak teknika kolektiboak praktikatzeko dituzte eta, artisau gisa, beren komunitatea ordezkatzen dute. Filmatua izatea onartzeko eta begiratzeko, ulertzeko eta erakusteko erronka joko diotena izatea onartzeko bestearengan jarritako konfiantza handia erakusten duten banakoak ere badira, filmaren beraren existentziagatik eta planoetako bakoitzean. Beharrezkoa den konfiantza hori adiskidetasun iturri ona izan daiteke, baina batzuetan inpresionatzeko nahia ere izan daiteke, gaitasun tekniko propioa erakusteko, agintaritzaren propioa frogatzeko.

Soinu bandak gai horiek guztiak erreproduzitzen ditu. Garaiko zinemagile amateur gehienek bezala, Fombellidak ez du grabatzen zuzeneko soinuarekin: soinua grabaketa amaitu eta gero eraikitzen da. Offeko ahots batek azaltzen du edo jartzen du testuinguruan filmaren gaia: behin han egonda, hizkuntzaren aukeraketa (euskara) funtsezkoa da. Filmak hizkera eta teknika gordetzen ditu, baina kultur elementutzat ere berresten du, eta komunitateko kideak filmaren ikusle pribilegiatu gisa izendatzen ditu. Fombellidak musika tradizionalako elementuak gehitzen dizkio bere soinu bandari, baina baita, ia-ia sistematikoki, abestiak ere. Kantua da

hizkera eta ahotsa, baina historia eta taldea ere bai, ritornelloak bakardadean kantatzen zuten, ospakizunetan abesbatza gisa abestutako kantuek bezain beste. Zehaztasuna eta bertuosimoa ere bada, banakoak guztien tradizioez eginiko birjabetzea, segurtasun eta distira pertsonal gehiago edo gutxiagorekin. Kantua teknika bat ere bada, kolektiboa bezain intimoa, artisautza eta zinema bezala.

Itzulpena: Diana Draper

Erreferentziak

Mauss, Marcel. "Técnicas y movimientos corporales". In *Sociología y antropología*, Itzulpena: Teresa Rubio de Martín-Retortillo, 337-356. Madril: Tecnos, 1979.

Tepperman, Charles. "Mechanical Craftsmanship: Amateurs Making Practical Films". In *Useful Cinema*, Charles R. Acland-ek eta Haidee Wasson-ek editatua, 289-314. Durham : Duke University Press, 2011.

Egilearen biografia

Benoît Turquety zinemaren historia eta estetika saileko irakasle elkartua da Lausanako Unibertsitatean. Ikerketa Zientifikoko Suitzako Funts Nazionalak Bolex kameraren eta Suitzako zinema amateurraren gainean (2015-2019) finantzaturako proiektu bat zuzendu ondoren, gaur egun Nagra soinu grabagailuen inguruko proiektu berri bat zuzentzen ari da, teknikak, praktikak eta soinu eta ikus entzunezko formak artikulatuz (2021-2025). Halaber, teknika zinematografiko eta mediatikoen historia eta epistemologia aztertzen ditu, bereziki zinema amateurraren eta gailu zinematografikoak landa inguruneetan edo mendebaldekoak ez diren testuinguruetan. Berriki argitaratu ditu *Inventing Cinema: Machines, Gestures and Media History* (Amsterdam University Press, 2019), *Medium, Format, Configuration: The Displacements of Film* (Meson Press, 2019), *Danièle Huillet, Jean-Marie Straub: 'Objectivists' in Cinema* (Amsterdam University Press, 2020), eta abar.

JAUREGI AIZKOREI HOGEITAZAZPI ZEHARKATZE: María Jesus "Tatus" Fombellidaren *Aizkora* pelikulararen inguruko apunte likidoak

Sahatsa Jauregi Azkarate

hamarkadak Urnietako Erratzu auzoan dago Jose Ramon Jauregik gobernatzen duen aizkora tailerra. Igande batez, 2016ko uztailearen 24an, Noticias de Gipuzkoa egunkariak elkarriketa egin zion: "El último *aizkoragile* de Europa".

kredituak 1980. urtean, Jauregi Aizkoren tailerrera hurbildu zen Tatus Fombellida, eta *Aizkora* izeneko filma grabatu zuen bere lehengusuarekin batera. Juan Jauregi eta Jose Ramon Jauregi gaztea azaltzen dira lanean. Sutegiari eskainitako koplak eder eder batekin amaitzen da zinta. 16 milimetrotan filmatu zen. Garai digitalak iritsi zirenean, Tatusen zinearekiko interesa galdu zuen.

pudor Testu honi *mi vida atravesada por un hacha* deitu nahiko nioke. Euskal familiaz, euskal ohiturez eta euskal tresnez idatzi nahiko nuke, melodrama, pasioa eta esajerazioa oinarri, euskaraz kantatutako bachata baten tonua har dezan. Baina zalantza arean, ausardi faltagatik edo, testu honek ez du *mi vida atravesada por un hacha* izena edukiko, eta bai, *Jauregi Aizkorei hogeitazazpi zeharkatze*.

odola Jose Ramon Jauregi nere aita den Jose Antonio Jauregiren lehengusua da; Juan Jauregiren seme eta iloba, hurrenez hurren. Jose Antonio Jauregik Axel Jauregi eta ni neu, Sahatsa Jauregi, izen abizeneko seme-alabak eduki zituen. Seme bat eta alaba bat; axe bat eta hacha bat.

target Hiru motetako aizkorak egiten dira: egurra moztekoak, haragia zatitzeakoak eta leihaketak irabaztekoak.

odola bi Garai batean, ohikoa omen zen errementari ofizioa aitarengandik seme bakarri, zaharrenari, transmititzea. Seme bat baino gehiago lanean trebatuko balitz, hauek sutegi ezberdinak ireki zitzaizketelako. Honek, familia nuklearraren barne antolaketan kompetentzia desleiala eragin zezakeen eta ondorioz, liskarra piztu. Tradizioari jarraiki, Juan zenak, hemeretzi urte bete berri zituen Jose Ramon gazteari hainbat urtez ikasitako ezagutza enpirikoak helarazi zizkion eta honek, aizkorak egin eta egin dihardu geroztik.

no se inmutó Tatus Fombellidaren *Aizkora* pelikula zaharberritua eman zen Tabakalerako areto txiki batean. Jose Ramon Jauregi ikuslearen artean zegoen eta pelikula bukatutakoan, gainontzeko ikusleekin hainbat bizipen partekatzeko nahia loratu zitzaion. Orain ez bezala, lehen emakumeak ez zeudela modan zioen aizkoragileak, eta bere aita aho zabalik geratu zela bi emakume aparatatu bat manejatzen ikusi zituenean. Are gehiago harritu zuen su txinparta bat Tatusen jertse gainean erori eta hau ikaratu ez zela ikusi zuenean.

panoplia Euskal diseinuaz aritzeko proposamena luzatu zidaten duela gutxi eta Jauregi Aizkoren bueltan sortu ziren objektu sensibletan jardun nuen. Aizkorak egitearen akzioa ez ezik, honen ertzean geratzen diren zerak nabarmendu nituen. Tailerraren kanpoaldean dauden eskultoretatik hasi nintzen, sutegian nekazaritzarako tresnak egiten zituzten garaiko piezak, harrizko esferetan txertatzen sortuak. Tailer barruan hautsez estalitako bitrinetan gordetzen diren aizkora eta arma zuri katalogoarekin jarraitu zuen ibilbideak, polizia kontrabanduko droga aurkitzen duenean medioei erakusten dien txukuntasun berdinarekin kokatuak. Azke-

nik, Hachas Artesanas markaren *merchandising*-az aritu ginen. Izan ere, aizkorak erostearekin batera, objektu ezberdinak oparitu izan baitira bezero kuttunen artean: garai batean, enbor bat zatitzen duela simulatzen duen aizkora txiki baten apaingarria eta Negu Gorriak taldearen *Radio Rahim* bideoklipetan edo nork eraman zezakeen bisera, azken aldian.

hiperespezifikotasuna Jauregi Aizkoren logotipoa bi aizkora gurutzatu dira. Jose Ramoni honen eta Negu Gorriak taldearen logoaren arteko harremanaz galdetu eta arretaz errepaturaz gero ezberdinak zirela erantzunez moztu zidan galdera. Negu Gorriak taldearen aizkorak berdinak zirela beraien artean eta bereak, aldiz, ez.

1:1 eskala Aizkoraren buruan aizkoraren ahoa eta aizkoraren begia daude.

youth culture Muguruzak bere etxeko sukaldean esan zidan Negu Gorriak logotipoaren jatorria berak besoan zeraman tatuai taleguero batean zegoela. Garai haietan Malcom Xekin txundituta zegoen eta hortaz, azalean gurutze bat harrotasunez eramaten zuen. *Straight Edge*-en eskuez edo Manson familiako neskez gogoratu nintzen epai-kerara iristen. Bai batak eta bai besteak ere zeramaten ixa bat azalean markaturik, estigmatizazio zeinu bat izan zitekeen horren logika inbertitu nahiko balute moduan; azala markatzeak sinbolikoki eragiten duen bortxa bere egin eta harrotasun ikur biratzen duen operazio moduan. Kortaturen lehen diskoan aizkolari bat agertzen bazen (pum!); bigarren talde honetan, bi aizkora agertuko ziren (pum! pum!).

bacalao Tatus Fombellidari ondo ematen zitzaion gauzak nola egiten diren kontatze-ko gaitasuna; elaborazioaren narratziarako trebea zen. Artisanu prozesuak lengoai zine-

matografikoaren bitartez kontaktzen zituen goxotasun eta xehetasun berdinarekin azaltzen zituen Panier Fleuri-ra etortzen ziren bezeroei sukaldean gauzatzen ziren platerren prestaketak. Jendeak *¿Cómo se nota que te encanta cocinar!* esaten omen zion eta berak ez zuen eltze bat bera ere ikutzen.

tecnologia Aizkoragile on batek geometria eta alkimian jantzia egon behar du.

rimbombante Duela 90 urte egiten zen eran egiten jarraitzen du Jose Ramonek aizkoren ahoa: fraguatuz, forjatuz, tenplatuz eta zorroztuz. Baina lehen ez bezala, orain burua molde bidez egiten du. Zergatik ez besarkatu bizitzak eskaintzen dizkigun erraztasunak?

odola hiru Interesgarria litzateke Jauregi Aizkoren tailer barruan ematen diren jardunak genero ikuspuntutik hausnartzea. Zera, Asun Jauregi, Jose Ramon Jauregiren arreba da. Aizkorak egite prozesuan botatzen ziren burni arrastoak hartu eta eguzkiloreak egiten hasi zen, materia berrerabiltzearen nahiak mugituta. Soldatze teknika ondo ematen zitzaion eta eguzkiloreek harrera ona eduki zuten. Sutegi atzean, txoko bat egokitu zuen eguzkilore gehiago egiteko. Jose Ramonek erremintak eta apaingarriak Asunek.

boca de luna Bi dira euskal aizkora tipikoak. Batari euskaldun edo nafarra deitzen zaio; ertzak borobilak edukitzeaz gain, tripa du. Besteari aldiz, bizkaitarra deitzen zaio. Azken hau, aizkoran pentsatzen dugunean burura etortzen zaigun irudi hori bera da. Jauregi Aizkoren balio kulturala hortan datza, jatorrizko formak mantentzen dituzten aizkorak ekoizten jarraitzean. Markaren logotipoan, bi forma ezberdin hauek islatu nahi izan dira eta horregatik dira ezberdinak bi aizkorak beraien artean.

forma Euskal jakituria animistaren inguruan Joxe Miguel Barandiaranek aizkorari aitortzen zaizkion zenbait botere bildu zituen *Mitología Vasca* eta *Gran Enciclopedia Vasca* liburuetan. Mañariako, Laudioko, Urrialdoko, Nafarreteko, Elduaiengo eta Ataungo informeen arabera, zenbait baserriko ateetan aizkora bat jartzen zen gora begira. Uste zen aizkorek tximistak erakartzeko gaitasuna zutela eta etxeko kanpoaldean jarriz gero, tximista baserri gainera erortzea saiestu zitekeela. Jauregi Aizkoren tailerreko ate gainean aizkora trokelatu bat duen txapa bat dago. Hau, behera begira.

zu ez Aizkorari egin zaizkion bi eskala perbertsio bi iruditan: alde batetik, Jose Ramonek amonari oparitu zion eta bere etxeko salan dagoen hamabost bat zentimetroko aizkoratxo motiboko *souvenir*-a; bestetik, nire familiarekin zerikusirik ez duen Koldobika Jauregik ETAre su-etena, bake prozesua edo armagabetzea ospatzeko egin zuen zortzi metrotako eta aizkora formako monumentua.

souvenir Tresna baten funtzio gabeziak uzten duen hutsunea funtzio sinbolikoak bete beharko du.

monumentua Koldobika Jauregik buruan zuen hasierako idea ez zen zortzi metro neurtuko zuen eta zuhaitz batean bilakatuko zen aizkora erraldoi bat egitea. Hasierako ideia aizkora bat bizirik zegoen zuhaitz bati lotzea izan zen. Zutik geratzen direnak omentzea baitzen bere asmoa. Hobe funtzionatzen du nere ustez asmo honek, nere baitan sortu dezakeen irudi imajinatuak, Baionako Roland Barthes plazan jarri zutena baino.

azalpena JAUREGI. URNIETA. HACHA INOXIDABLE. www.hachasartesan.com

gezurra History Channel-ek *Forjado a Fuego* ematen duenetik, aizkorekiko euforia igo

egin da AEBetan eta, batez ere, Kanadan. Arretaz begiratu gero, Ipar amerikarraren klixea taxutzen duten bi ezaugarri bateratzen ditu programak: *Do It Yourself* filosofia eta armekiko atxikimendua. Jose Ramoni fetixismo hau ondo badatorkio ere, ez du programan sinesten.

Donostia Euskal zineak aizkolari-aizkoragile ofizialik eman badu, hori Kandido Uranga aktorea izan da. Julio Medemen *Vacas* pelikulako eszena goraiatuenetako batean, aizkora airetik bota aurretik, enbor bat zatitzen azaltzen da, eta Asier Altunaren Amaman ere egurra mozten ikusi dugu. Hau gutxi balitz, Paul Urquijoren *Errementari* pelikulako protagonista nor da? Ba Kandido Uranga.

kolpeka Teknika tradizionalen inguruan, garai batean belarriz jakiten omen zen noiz zegoen burni edo altzairua forjatua izateko prest. Suak eta txinpartek ateratzen zuten soinuaren arabera jakiten zen forma emateko egoera egokian zegoela.

kolpeka kolpeka Muguruzaren diskografia guztitik, *Kolpez Kolpe* EPa da irudi figuratiborik ez sartzearen gogoari eutsi dion azal bakarra. Azalik onena. Ez du figuraziorik baina sinestesia eragiketa fina izatea lortzen du, buruan ikusi ez baina entzun daitekeen zartakoa.

BDSM Galera guztiek baldin badute irabazi bat ordainetan, *Aizkora* pelikula 16mm-tik VHS formatura eta handik DVDra pasatzeak jasan zuen informazio galerari zor zaio bere gaitasun oroitarazlea. Izan ere, nik hala ikusi nuen orain dela urte batzuk: itzulpen guzti horien ondorio izan zen DVD formatuan. Irudiaren zikintasunetik hedatzen zen metal eta suaren distira, itzalen eta ondo iluminatu gabeko zatien iluntasuna. Tailerretik atera eta terrenala ez den nonbaitera eramaten zaitu nahigabe. Kenneth Angerren pelikule-

tatik ere badu zerbait, *Scorpio Rising eta Kus-tom Kar Kommandosetik* batez ere: filmatzen duen hori, izan motor bat, izan larruzko chupa bat edo izan aizkora buru bat desiragarri bihurtzen duen begirada optikoa.

Teseoren paradoxa bat Ikusten aizkora hau? Ba aizkora hau nere amonarena da. Nere amak kirtena aldatu dio eta nik burua.

Itzulpena: Diana Draper

Egilearen biografia

Sahatsa Jauregi Azkarate (Itaparica, Bahía, 1984) Bilbon bizi eta lan egiten duen artista da. Arte Ederretako Fakultatean (EHU-UPV) lizentziatu zen 2007an eta gaur egun Okela Elkar-teko partaide da. Banakako zein binakako zenbait erakusketetan hartu du parte: *Halfhouse* (Bartzelona, 2019), *Taca* (Palma de Mallorca, 2019) Ander Sagastiberrirekin batera, *Carreras Múgica* (Bilbo, 2016), *Montehermoso* (Vitoria-Gasteiz, 2011), *Gio Bat* (Bilbo, 2015) Raúl Domínguezekin batera eta *Abisal Espazioan* (Bilbao, 2009) Ainize Sarasolarekin batera. Baita taldekoetan ere: *Reencuentros* (Logroño, 2020), *Swamp Horses* (Espinavessa, 2019), *Bi Dos Two*, (Azkuna Zentroa, Bilbo 2017) eta Gipuzkoako Artista Berrien Programa (Koldo Mitxelena, Donostia, 2013). Zenbait sari irabazi ditu: Gure Artea Saria (2019), Ertibil-Bizkaia (2017) eta Gipuzkoako Artista Berrien Programa (2013). Egoile gisa egon da *Tabakalera* (Donostia), *Halfhouse* (Bartzelona), *Bilbaoarte Fundazioan*, *consonnin* (Bilbo) eta *Pacific Film Archieven* (Berkeley, CA), azken egonaldi honen emaitza gisa kaleratu zuen *Tabloid* aldizkaria. Erakusketa diseinuan ere aritu da *Fermin Muguruzaren Black is Beltza* (Azkuna Zentroa, Arts Sta Mónica, San Telmo Museoa), *Tirabirak* (DSS2016) eta *Archiveras del Humo* (Tabakalera) proiektuetan eta 2015ean “*Superbia: Ulrike Ottingerren 8 film*” ko-zuzendu zuen Leire San Martinekin batera. Zenbait arte eta orohar kultura jaialdietan hartu du parte. Horietatik batzuk aipatzearren, *La Cosa en Casa*, *Feministaldia*, *T festa* edo *Iturfest* lirateke.

GURE HERRIA BILDUMA (MARÍA
JESÚS "TATUS" FOMBELLIDA,
1975-1985)



[ikus filmak online](#)



Gure Herria III - Artilezko Galtzerdiak
Urtea: 1978-1979
Duración: 7 minutu



Gure Herria I - Kaiku
Urtea: 1977
Duración: 11 minutu



Gure Herria IV - Herriko Gazta
Urtea: 1978-1979
Duración: 7 minutu



Gure Herria II - Mamia
Urtea: 1977
Duración: 8 minutu



Gure Herria VI - Cesta Punta
Urtea: 1980
Duración 8 minutu



Gure Herria VII - *Aizkora*
Urtea: 1980
Duración: 7,30 minutu



Gure Herria XI - *Sagardoa*
Urtea: 1982-1983
Duración: 6 minutu, amaitu gabea



Gure Herria VIII - *Errota*
Urtea: 1981
Duración: 7 minutu



Gure Herria IX - *Otarra*
Urtea: 1982
Duración: 9 minutu

zine

zine

1 iz.Ê(Heg.) h. zinema, cine, cinema

zine

noun

: MAGAZINE *especially*: a noncommercial often homemade or online publication usually devoted to specialized and often unconventional subject matter



Erakunde honek sortu eta finantzatua



Erakunde hauen parte-hartzearekin

