

SUSANA BLAS

Trinh T. Minh-ha, muga mugikorrean

“Zergatik jarraitzen dugu zapalduak izaten eta beste batzuk zapaltzen? Zinema politiko klase jakin batek gauzatzen duen botere-iturrien kokatze hori baino askoz konplexuagoa da hori guztia. Politikoa dena angelu askotatik ikus daiteke, eta ez da nahikoa gai politiko batean zentratu eta gero mainstreamaren eta haren mekanismo zapaltzaileen hizkuntza ideologiko hori guztia erreproduzitzea. Filmak politikoa izan behar du bere alderdi guztietan, baita formaletan eta egiturazkoetan ere, ez edukian bakarrik”¹.

Horrelako biribiltasunez mintzatzen da Trinh T. Minh-ha bere filmak eraikitzeke orduan oinarrian dagoen konpromiso ideologikoaz galdetzen zaionean. Printzipio argitasun hori ez da bateraezina bere film eta saiakera teorikoetan gainezka dauden polisemia eta ikuspegi zabaltasunarekin, lanaren oinarrian duen anbiguotasun kreatibo horrekin, muga mugikorretik praktikatzen duen nomadismo militantzia dotorearekin.

“Niretzat hibridazioaren eta kulturen auzia ez da inoiz izan mugak bertan behera uzteko kontua. Gizakiok etengabe ari gara mugak asmatzen, eta muga horiek, politikoak, estrategikoak edo taktikoak izan baitaitezke, ez dira berez xedetzat jo behar. Nomadismoaren ideia bulkada berri bat ari da hartzen gure garaian. Izaki dislokaturik, edo etengabeko berrasmatze prozesuan dagoena, argudio onena da identitateen eraikuntzan eta suntsipenean gertatzen diren aldaketak eta hausturak esplikatzeke, eta horregatik egiten dira beharrezkoak muga mugikorrak. Kontua da mugak aldatzea, baita ertzak ere, guretzat muga bihurtzen hasten direnean”².

Bere filmografiak leku gailena hartzen du bai dokumentalaren “bestelako historia” horretan, bai jarrera feministetatik egindako zinema eta bideoarenean.

Trinh T. Minh-hak haize freskoaren bilaketa partekatzen du zinema dokumentaletik, saiakera zinematik, zinema autobiografikotik, etxeko filmetik, dokumentu etnografikoetatik, arte filmetatik edo bideo borrokalaritik, begirada patriarkal eta unibokoari aurre egin eta era desberdinetako arrakalak zabaldu eta “fikzio” eta “errealitate”, Historia eta istorioak berridatzi dituzten beste zenbait emakumezko zuzendarirekin. Chantal Ackerman, Agnès Varda, Mira Nair, Ulrike Ottinger edo Solveig Anspach, besteak beste, fikzioaren eta “errealitatea”ren arteko mugak suntsitzen; Ivonne Rainer, Lourdes Portillo, Barbara Hammer, Naomi Kawase edo Trinh T. Minh-ha bera, hizkuntza esperimentalean konpromiso bide berriak bilatu nahian.

“Batuetan gogaitu egiten naiz zinemagile feminista deitzen didatenean, nork deitzen didan eta zein testuingurutan esaten duen. Kontua da zer konnotazio eman nahi zaion etiketa horri, zeren gerta bailiteke hartara, feminista naizen aldetik, lan egin behar dudana esparrua era autoritarioan mugatu nahi izatea, besterik gabe. Beste aldetik, etiketak beti dabilta batera eta bestera gure mundu honetan, eta batuetan elkar ezagutzeko modu bat baizik ez dira. Feminismoaz hitz egiten denean ez dira beti aritzen emakumearen munduaz, kontzientzia batez baizik, ekintzen berri ematen diena nola gizonei hala emakumeei eguneroko gure bizitzan. Feminista izateak, orduan, ekarriko

*luke ekintza horiei eustea, gizartearekiko eta haren zapalkuntzekiko kontzientzia kritiko horri eustea*³.

Modu nahasian jokatzea: zatikakoaren, lirikoaren eta susmatu gabekoaren indarra.

Behin baino gehiagotan aipatu ohi da *Reassemblage* Minh-haren lehen filmak eragindako oihartzuna; filma Senegalen filmatu zuen 1982an, 16 mm-tan, eta harridura sortu zuen haren gaiak egilea bere jatorri vietnamdarren bilaketan edo bere biografia berezitik hurbilago zegoen kultur esparruren batean babes hartzea espero zutenen artean. Baina Minh-hak ertzei, auzi susmagaitz mugakideei ematen dien lehentasun hori ez da salbuespena haren ibilbidean. Haren lan prozeduran ohikoa da ezezagunean sartzeta mataza bat askatzera, eta azkenean geure matazarekin nahastea. Afrika izan zen lurralde aukeratua, handik “urrutirago begiratu ahal izateko”.

Reassemblage (1982) eta *Naked Spaces-Living is Round* (1985) laster bilakatu ziren “bestelako zinema dokumental”aren ikono. Bi film horietan, Minh-hak gogor jartzen ditu zalantzan objektibo izan nahi duen antropologia konparatiboaren asmo zientifikoak, Mendebaldeak Afrikaz eta emakume afrikarraz egiten dituen irudikapen etnozentrikoak eta edozein film dokumentalen asmo errealistak. Film “ustez neutral”, itxi, “primitiboa”ren estereotipo kolonialisten aurrean, egileak testu-estrategia irekiak erabiltzen ditu, etengabe berridazketa prozesuan, esplikazio totalizatzaileak eman nahi izan gabe. *Naked Spaces* filmean, narratzailearen ahotsaren ordeaz aztertutako hiru kulturetako emakumeena jartzen du. Narrazioaren haria galdu egiten da *Reassemblage* lanean.

Gogora dezagun film etnografiko konbentzionaletan, ustez didaktikoak eta hezitzaileak diren horietan, ikuslea *voyeur* baten posizioan geratzen dela, eta, hartara, urrunduta behatutako kulturatik eta mendetasun posizioan kokatuta filmatutako subjektuei dagokienez.

Bere aldetik, Minh-hak nahasi egiten ditu idazketa mota desberdinak, narratiba desberdinak: teorikoa dena eta praktikoa dena. Haren testu-diskurtsoak zatikia nahiago du. *Reassemblage* lanean, adibidez, lehen planoez baliatzen da, erregistratzeko eta iruzkinak egiteko aldaketez, esaldi gakoan “errepikapenez”. Jarraitutasunik eza, zatiketa eta collagea. Trinh T.ren filmetako hitzezko errepikapenak ez dira errepikapen zehatzak, irudiaren esanahia markatzeko jarriak, guztiz alderantzizkoa baizik. “Errepikapen” horietan hitz bat aldatzen da, intonazioa, esaldiaren sintaxia, eta irudiaren esanahia ezegonkor eta polisemiko bilakatu.

Beste aldetik, Minh-haren proiektu bakoitza beste erronka formal estruktural bat da, beste topaketa bat bestelako kultura batekin, espazio geografiko batekin: beste erronka politiko bat.

Shoot for the Contents (102 minutu, 1991), Txinako artearen, kulturaren eta politikaren arteko harremanak aztertzen dituen filmean, irudi oso estilizatu baten aldeko apustua egin zuen, eta gero alderatu landetako Txinaren irudiarekin; ahots polisemia baten alde ere egin zuen, eskala sozial desberdinak markatzeko. *Surname Viet, Given Name Nam* (1989) filmean, zeinean identitate eta kultura nazionalak emakume vietnamdarren borroken bidez aztertu baitzituen, bakarrizketa zen arma protagonista, errepikapenen erabilerarekin nahasia; elkarrizketaren kontzeptua, artifizio gisa ulertua, suntsitzen zuen, eta baliabide autobiografikoak gaineratzen zituen, hala nola gutunak eta egunkariak.

Baina agian haren bosgarren filma, *A Tale of Love* (1995), 35 mm-tan egindako lehena, da nire kutuna, fikzioa eta dokumentala ustekabeko magia batez bilbatzen diren moduagatik. *A Tale of Love* lanean gogoeta egiten du maitasun eta emetasun ideia tradizionalen inguruan. Egikera esperimental bat erabilia, narrazioak maitasunaz maitemindutako emakume baten arrastoari jarraitzen dio, eta filmeko gertakariak XIX. mendeko *Kieu-ren ipuina* poema vietnamdarrean daude inspiratuta. Bai film horretan bai *Fourth Dimension* (2001) filmean, kultura japoniarraren erritoei eta denboraren kontzeptuari eskainia, irudien lirismoak eta edertasunak inoiz ez dute amore ematen hizkuntza zinematografiko estandarren konbentzioen aurrean. Gauza bera gertatzen da haren azken filmean, *Night Passage* (2005), zeinean emakume gazte batek bere lagun onenarekin eta mutiko batekin trenez egindako ibilbide luze batean egindako bidaia oniriko eta espiritualaren lekuko bihurtzen baikara.

Errepara diezaiozun haren lanak, egitura formal konplexu jakin, pertsonal baten arabera aurrera egiten dutenak, etengabe ari direla “berridazten” lanaren etapa bakoitzean sortzearekin batera. Haren zineman aurretiko estrategia formal eta ideologiko oso sakonak egon daitezke filmatze eta editatze faseetan, testua eta proiektua “jaritzen uzte” batekin, eta hartara ikusten da nola eraldatu, kutsatu, eboluzionatu eta hazi egiten den susmatu gabeko labirintoetan zehar.

“Nire filmen gidoiak argitara eman baditut ere, ez ziren inoiz modu horretan idatziak izan pelikula filmatzen hasi aurretik. Filmatze eta editatze prozesuan idatziak dira. Beraz, azken forma filma erabat bukatuta egon ondoren hartu zuten. Niretzat, gidoia hezurdura antzeko gauza da, filmak, amaitu ondoren, atzean uzten duen gorputz hil baten antzekoa”⁴.

Hizkuntzak nola funtzionatzen duen...

Egia da halaber Trinh T. Minh-haren proiektua zalantzan jarri dutela zenbait ikertzailek, kontraesana ikusten baitute haren asmo teorikoen -haren saiakeretan garatu direnak- eta haren zinemak ikuslearengan dituen eragin errealen artean. Henrietta Moore-k,⁵ *Reassemblage* eta *Naked Spaces* aztertu ondoren, bere buruari galdetzen dio nola den posible, nahiz eta Trinh T. Minh-hak bere filmetan forma didaktiko oro alde batera uztea bilatu, azkenean haren lanak kontrara interpretatu ahal izatea, hau da, “errealitatea honelakoa da” esango balute bezala. Egile horren arabera, batez besteko ikuslea ez da iristen gogoetazko filmak balioztatzera zuzendariak proposatzen duen moduan, eta arriskua ere badago dokumental mota horrek ez ote dituen aurreiritziak eta estereotipoak sendotuko. Mooreren arabera, irakurlearentzat ez da argi geratzen iruzkin horiek kritikoki aztertu beharra, errealitatearen ikuspegi desberdinak diren aldetik. Ahots aniztasun horrek, testu dekonstruktibista horiek testuingurutik kanpo geratzen amaituko lukete; eta ezein ahotsek lehentasunik ez duenez gero, irudikapenak enpirismo inozo baten arabera interpreta litezke, zeinean hitzek eta irudiek beren kabuz hitz egiten baitute, eta irudia / soinua erakusten dena berretsi besterik egiten ez duen narratiba moduan interpretatzen baita.

Edozeinetara ere, eta eragozpen horiek gutxietsi nahi izan gabe, nik esango nuke anbiguitasun kreatiboaren lurraldean nabigatzen duen diskurtso ireki batekin dauden arriskuak handiagoak direla, baina merezi dutela beti... Beharbada kontua ez da horrenbeste eduki ideologiko jakin batzuk ulertzea, ezta agertu diren ikuspegi

kritikoetako bakoitzera iristea ere, baizik eta “bestelako pentsamendu-prozesuetan” barrena sartzea, maila guztiak geureganatzen ditugun edo ez gorabehera.

Beharbada kontua da bidaia pertsonal batean, sormenezko nomadismo batean abiatzea, besterik gabe... Muga mugikor bat irudikatzea, eta handik beste era batean pentsatzen saiatzea.

“Hainbat eta hainbat akademikori aditu diot nire liburuetan oso zailak direla. Ez dut nik hori ukatuko. Baina beste aldetik ezagutzen dut hamabost urterekin eskola utzi eta inolako prestakuntza teorikorik ez duen jendea, nire liburuetara ustekabean iristen direnak, eta jarraian orri asko irakurtzerik ez badute ere... gutxi batzuk irakurri eta esaten didatenak sinestezina dela, nire pentsamenduaren prozesuarekin kidetasuna sentitzen dutela, oso ongi jarrai dezaketela dena. Batek begiratzen badio besterik gabe hizkuntzak funtzionatzeko duen moduari eta gurekin lanean etengabe nola ari den, orduan film horiek «ulertzen» errazak dira”⁶.

SUSANA BLAS BRUNEL arte garaikidearen historiagilea da, ikus-entzunezko sorkuntzan espezializatua. *Metrópolis* (TVE2) gaur egungo artearen inguruko telebista erredaktorea da. Madrilen bizi da.

TRINH T. MINH-HA zinema zuzendaria, idazlea eta musika egilea da. Vietnamen jaio eta 1970ean Estatu Batuetara lekualdatu zen. 1974 eta 1975ean Parisen egon zen bizitzen eta irakasten, eta 1977tik 1980 arte Senegalen egon zen. Musika eta konposizioa, literatura frantsesa eta etnologia musikala ikasi zuen Vietnam, Filipinak, Frantzia eta Estatu Batuetan. Gaur egun *Genero, zinema eta erretorika azterketak* alorreko irakaslea da Kaliforniako Berkeley Unibertsitatean.

Trinh T. Minh-haren filmografia

- 2004 *Night Passage* (fikzioa)
- 2001 *The Fourth Dimension*
- 1995 *A Tale of Love* (fikzioa)
- 1991 *Shoot for the Contents*
- 1989 *Surname Viet Given Name Nam*
- 1985 *Naked Spaces - Living is Round*
- 1982 *Reassemblage*

Egilearen liburu nagusiak:

- The Digital Film Event*. New York : Routledge, 2005.
- Cinema Interval*. New York : Routledge, 1999.
- Drawn from African Dwellings*. (Jean-Paul Bourdierrekin elkarlanean). Bloomington : Indiana University Press, 1996
- Framer Framed*. New York : Routledge, 1992.
- When the Moon Waxes Red : Representation, gender and cultural politics*. New York : Routledge, 1991.
- Out There : Marginalisation in Contemporary Culture*. New York : New Museum of Contemporary Art ; Cambridge, Massachusetts : MIT Press, 1990
- Woman, Native, Other : Writing postcoloniality and feminism*. Bloomington : Indiana University Press, 1989
- En minuscules*. Libro de poemas. Paris : Edition Le Meridien, 1987
- African Spaces : Designs for Living in Upper Volta*. (Jean-Paul Bourdierrekin

elkarlanean). London ; New York : Africana Pub. Co., 1985
Un art sans oeuvre. Lathrup Village, Michigan : International Book Publishers, Inc., 1981

Trinh T. Minh-haren arte instalazioak

- *The Desert is Watching* (Jean-Paul Bourdierrekin elkarlanean, 2003, Kyotoko Arte Bienala)
- *Nothing But Ways* (L. Kirby-rekin elkarlanean, 1999, Yerba Buena Center for the Arts, San Francisco)

Trinh T. Minh-hak egindako musika

- *Poems*. Perkusio Taldearentzako konposizioa. Estreinaldia, University of Illinois Percussion Ensemble, Denis Wiziecki, zuzendari. 1976ko apirilaren 9an.
- *Four Pieces for Electronic Music*. 1975ean Illinois Unibertsitatean interpretatua.

OHARRAK ETA ERREFERENTZIAK

¹ Trinh T. Minh-haren adierazpenak, "Trinh T. Minh-ha: teoría y práctica del cine multicultural" izeneko artikuluan, "Miradas" aldizkarian. Cubako Zinema eta Telebista Eskola Nazioartekoa.

² Ibidem.

³ Op.cit.

⁴ Op.cit.

⁵ MOORE, H. "Trinh T. Minh-ha Observed: Anthropology and Others", in Taylor, Lucien (ed.) *Visualizing Theory*. Londres: Routledge, 1994.

⁶ Akira Mizuta Lippit-ek Trinh T. Minh-hari egindako "When The Eye Frames Red" elkarriketatik hartutako adierazpena.

http://www.ntticc.or.jp/pub/ic_mag/ic028/html/130e.html