









- 1 Tacita Dean eta Jeremy Millar, *Place*, London, Thames & Hudson, 2005.

*Paisaiaz haratago*  
Neus Miró

«There is no such thing as a dull landscape».  
John Brinckerhoff Jackson, *Landscape* aldizkaria, 1951.

Paisaiaren errepertorioa zabaldu egin da, eta dagoeneko ez da erosoia edo egokia gaur egun «arlo» horretara hurbiltzen diren askoren aztergaia izendatzeko. Zentzu horretan, gure egunetako praktikan usuago erabili ohi dira, eta zuzenago, «leku», «lurralde» edo «toki» hitzak aztergai honetaz mintzatzerakoan. Interpelazio subjektibo eta politikoa erabiliz, egungo produkzio artistikoaren zati handi batek begiratzeko modua bera du ezaugarri: lekuak eta urruneko zein hurbileko lurraldeak aztertzeko behar den begirada arretatsu eta analitikoak.

*Place*' liburuan, Tacita Dean eta Jeremy Millar egileek lehen kapituluaren terminoaren genealogia deskribatzen dute, bai eta egun artista askorentzat duen garrantziaren eta erakargarritasunaren balizko arrazoiak ere. Artista hauentzat lekua oroitzapen prozesuak iragana aktibatzen jarraitzen duen espazioa da, «irudikatua baino gehiago bizi izana eta eguneratua» —Henri Bergsonen hitzetan—. Beraz, lekuaren definizioan bada denbora-osagai ukaezin bat; lekuek ekintzak gogorarazten dituzte, gertatutakoa, eta denbora-parametroa haien ezaugarri nagusietako bat bihurtzen da. Leku baten identitatea geruzak gainjarriz eraikitzen da, akumulazioz, eta hauek ikusi ahal izateko, konpromiso bat eskatzen dio gerturatzen ari denari, lekuarekiko lotura bat. Aipatzen

- 2 Hal Foster, «An Archival Impulse» *October*, 110. zk., 2004ko udazkena, 3-22. or.

ari garen artisten lanek —hala nola Tacita Dean, Roni Horn, James Benning, Darren Almond, Xavier Ribas, Marine Hugonnier, Jane & Louise Wilson, Joachim Koester, Emily Richardson eta beste askorenek— lekuen erregistro bat lortzen dute, lotura zentzu estuaren bitartez, nahiz eta ez duen nahitaez konfiantzazkoa izan behar. Euren lanek, argazkiak, bideoak edo filmeak izan, lekuarekiko esperientzia mailako lotura sendoak eraikitzea dute oinarri, eta lotura horiexen emaitza dira.

Lekuak akumulazio bidez garatutako egiturak dira, iraganeko gertaera eta egoerak gordetzen dituzte, eta beraz, Hal Fosterrek «Archival Impulse» (Bulkada Artxibistikoa) deiturikoa eragin dute artista askorengan. Lekuekiko interesa eta erakargarritasuna haien informazioa ikustaraztean datza, horixe baita orain euren idiosinkrasia osatzen duena, historikoa izanagatik, askotan galduta edo desagertuta izaten dena. Alde horretatik, lekua ez da ohiko artxibo gisa ulertzen, ez da orden eta sailkapen zehatzeko datu-base kategorikoa; lekura artxibora bezala hurbiltzea miaketa, ikerketa eta berreraikuntza lana egiteko baliatzen dute, eta lan hori subjektibotasun batetik abiatzen da, izaera zatikatua du ezinbestean, ez du irakurketa itxi edo absoluturik ezartzen. Egileak «seinale lausoez jatorri absolutuez baino arduratuago daudenez (agian 'bulkada

anartxibistikoa' esaera egokiagoa da), artean zein historian abiapuntu berriak eskainiko dituzten huts egindako hasierek eta proiektu osatugabeek erakarri ohi dituzte»<sup>2</sup>.

Halaber, aipa ditzakegun kasuetariko askotan, lekuari lotutako artxibo kontzeptuak Jacques Derridak *Mal d'Archive. Une impression freudienne* lanean garatutakoarekin bat datorren esanahia hartzen du; berehalako etorkizunean desagertu, deuseztatu edo galtzeko arriskuan dagoena galeraren eta heriotzaren pultsioarekin jartzen du harremanetan. Beraz, artista hauen lanetan bada leku batek bildu eta gordetzen dituen kontatu gabeko historietan arakatzeko borondatea, eta ondorioz, berreraikitzeak, beste historia edo narrazio horiek mantenduz eta artxibatuz.

Asmatu zirenetik, fotografiak eta zineak iragankorra erregistratzearekin harreman zuzena izan dute, eta sorreratik beretik, ikaragarri aldatu zituzten erregistroaren, datu-biltzearen, memoria eraikitzearen eta ezagutzaren ideiak. Mary Ann Doanek dioen moduan, irudikapenaren teknologia horien ekarpen nagusia erregistroa da, berezia, une batekoa, ustekabekoa dena harrapatzea, zatika, fotografiaren kasuan, eta iraupenaren eta jarraipenaren aukerarekin, zinearen kasuan. Nahiz eta erreproduzitzeko gaitasun infinituak, kasu bietan, artxibo materialari emandako auraren —berezitasuna eta

3 Mary Ann Doane, *The Emergence of Cinematic Time. Modernity, Contingency, the Archive*, Cambridge, Mass / London, Harvard University Press, 2002, 222. or.

4 *Ibidem*, 223 or.

bakartasuna—kontrakoa adieraz dezakeen, artxiboak zein fotografiak eta zineak helburu berberak dituzte. Artxiboa denboraren eta galera saihestezinaren aurkako babes egitura da: «Bultzada historiografiko eta artxibistiko horren xedea ahal den guztia berreskuratzea da, denborazko agindu batek ('beranduegi' izan baino lehen) eta etorkizuneko interpretazio baten aurrerapenak eraginda (zentzu horretan, artxibo-prozesua amarrua duen apustu bat da: objektu hori, gordetzen delako interpretatuko da)»<sup>3</sup>.

Zinea artxibatzekeo prozesua da baina, aldi berean, artxibo material bilakatzen da, eta hala, denboraren beste esperientzia batzuk mantentzeko aukera ematen du, kontingentea, behin-behinekoa eta ezustekoa denaren aliatu ukaezina bihurtuz: «Filmak artxibo soinudun gisa duen potentziala gertakizunekin duen elkartasun estuaren menpe dago, bai eta *kasualitatez* edo *kasualitatea* irudikatzekeo duen gaitasun nabarmenaren menpe ere»<sup>4</sup>.

Denbora parametroaren ezaugarrietako bat itzulezintasuna da, entropiarekin partekatzen duen faktore hori. Zineak paper pribilegiatua du zuzerazintasun hori erregistratzerakoan, eta hori hoberen islatzen duen alderdietako bat kontingentea, behin-behinekoa eta ezustekoa dena sartzeko gaitasuna da, batez ere, plano finko eta luzearen erabilerak bermatzen duena. Plano

hori begirada luze bat bezalakoa da, non planifikatuta ez dagoena, aurreranezinezkoa edo ezustekoa dena edozein momentutan ager daitekeen. Edizioa, ebaketa edo muntaia prozesu zinematografiko beraren faktoreak dira, bere gain hartutako lengoaiarenak, denbora denboraz kanpo erregistratzekeo jatorrizko aukera deuseztatzen dutenak. Plano mota hori da kontingentea, ezustekoa dena grabatzekeo aukera ematen duena, filmean erregistratzekeo, eta ikusleari kontrol gabeziarekin, bestetasunarekin, beste aukera batzuekin topo egitekeo aukera ematen diona.

Berriz ere Mary Ann Doaneren tesiari helduz, kontingentea dena erregistratzekeo zinemazaletasunarekin du lotura. Terminoa zinemarenganako maitasun orokor bati aritzeko erabiltzen bada ere, Doanek jatorria aipatzen du, eta ezustekoa, sotila edo halabeharrezkoa dena hautematearekin duen lotura. Terminoa 1950 eta 1960ko hamarkadetan finkatu zen, baina bere genesia lehenagokoa da eta orduko jarrerekin ditu parekotasunak, Jean Epsteinnek adierazitakoekin eta bere *photogénie*arekin, eta Surrealistek arbitrarioa dena eta kontrol kontzienteari ihes egiten diona ospatzearekin. Zinemazaletasuna, beraz, zinearekiko maitasun orokorra da, baina batez ere xehetasunak, uneak, keinuak harrapatzekeo ahalmenarekiko maitasuna.

5 Ibidem, 227 or.

6 Pier Paolo Pasolini, «Observations on the Long Take» *October*, 13. zk., 1980ko uda, 3-6. or.

7 Ibidem, 3 or.

Are gehiago, «kontingenteak esanahia hartzen duen momentua adierazten du zinemazaletasunak. Esanahi hori pribatua eta berezia da halaberrez, baina ezin partekatu eta ezin artikulatu daitekeena partekatzeko beharrak irudikatua»<sup>5</sup>. Zinemazaletasunak, halaber, ikuslearen eta zinearen artean ezartzen den nolabaiteko harremanaz hitz egiten digu, ezagutzan oinarritzen den harremanaz, eta hortik abiatuta, kontingentea denaren eraginkortasunaz. Bestalde, lotura hori ez da zineak jasaten dituen eraldaketa teknologikoekin amaituko edo desagertuko, ez baita momentu historiko batean kokatzen, bere funtsezko izaeran eta bere gainerako ezkutuko aukeretan baizik.

Plano finko eta luzea da ezustekoa, antolatu gabeko guztia, itxuraz hutsala dena grabatzeko aukera ematen duena. Deskripziorako joera handiagoa du eta, ondorioz, hasiera batean behintzat, hobeto irauten du istorioen garapenean, narratibotasunean. Bestalde, plano finko eta luzea errealtatea —han kanpoan— alegiazko denbora errealean erregistratzearekin lotu da, eta nolabaiteko egiazkotasuna transmititzen duela esan izan da. Genero dokumentalean gehien erabiltzen den planoetako bat da, errealtatearekin duen ustezko lotura estu horregatik; zenbait egilek denboraren jariora orainaldian emateko gaitasuna ere aitortu dio.

Pier Paolo Pasolinik «Observations on the Long Take»<sup>6</sup> saiakeran denbora desberdinen —iragana eta orainaldia— irudikapenaren eta horiek hoberen erregistratu eta transmititzen dituzten gramatika filmikoko elementuen arteko harremanak aztertu eta ezartzen ditu. Bere espekulazio analitikoaren xede J.F. Kennedyren hilketa filmatu zuen pelikula hartuta, ezartzen du plano luzea, kasu honetan ikusten den moduan, erregistratutakoa orainaldian komunikatzen duen plano dela: «Errealtatea, gertatzen den bezala ikusita eta entzunda, *orainaldian adierazten da beti*. Irudi-hartze luzea, zinemaren elementu eskematiko eta ezinbestekoa, beraz, orainaldian adierazten da. Hortaz, zinemak 'oraina kopiaitzen du'. Zuzeneko telebista orain gertatzen ari den zerbaiten kopia paradigmatikoa da»<sup>7</sup>.

Pasolinirentzat, muntaia, edizioa, eszenen segida da plano luzeak transmititzen duen orainaldia iragan bihurtzen duena. Pasolinirentzat, plano jarraituak bizitza osatzen duten gertaera hutsalen isuria irudikatzen du: «Zinemaren oinarria, beraz, irudi-hartze luze bukaezina da, errealtatea gure zentzumenerako den bezala, ikusi eta sentitzeko gai garen bitartean (irudi-hartze luze hori gure bizitzaren amaierarekin bukatzen da); eta irudi-hartze luze hori errealtatearen



hizkuntzaren kopia besterik ez da. Bestela esanda, orainaren kopia da»<sup>8</sup>.

Haatik, egun, lengoaia zinematografikoaren elementu hori erabiltzen duen artista askok beste arrazoi ugarirengatik erabiltzen du, eta Pasoliniren ikuspegiaren alderdi batzuk partekatzen dituzten arren, egile horientzat zinea, orainaldiaren irudikapena baino, berriz bisitatu eta eguneratu daitekeen orainaldi historikoa transmititzea da.

«It takes time to get to know a place» (leku bat ezagutzeko denbora behar da) aipatzen du James Benningek, eta bere filmak dira horren frogarik behinena, hala egituragatik nola erabilitako metodologiagatik. Bere obraren bitartez, Milwakeen jaio eta Kalifornian bizi den egile honek etengabe aztertu ditu audiobisuak AEBetako zenbait eremu. Benningek 16mmtan egindako filmek —azken lana izan ezik— esploratutako lurraldearen azterketa xehea osatzen dute, lekuak denbora kapsulen segida gisa aurkezten baitira (hainbat iraupeneko plano finkoetan), eta horrek leku jakinari garatzeko aukera ematen dio, ikuslearen begiradaren aurrean arnas hartzeko, aldi berean, irudia, audioa (eta batzuetan testua) batuz, patroi zinematografiko ohikoetan sartzen ez diren narrazio egiturak sortuz. Bestalde, bere lan metodologiaren oinarria aztertzen ari den

lekuak behin eta berriz bisitatu eta behatzea izaten da, horrela, gertatutako aldaketak erregistratzeko.

*Ruhr* [2009], Benningen azken filma, salbuespena da bere ibilbidean, HDn filmatu baitu 16 mmtan beharrean, eta behatutako lurraldea, Alemaniako Ruhr eskualdea, AEBetatik kanpo filmatzen duen lehen lekua delako. Hala eta guztiz ere, Benningek lurraldearen erretratu fin eta egokia egiten du, filmaren bigarren zatian ikuslearentzat beste *tour de force* bat sartuta. Ruhr eskualdea ikatza ateratzetik bizi da, industrializatuta dago eta langileria ugari duen eremua da. Pelikulak bi kapitulu ditu: lehenengoa iraupen desberdineko sei plano finkok osatzen dute; plano bakoitzak leku jakin bat erregistratzen du, eta horien artean daude, besteak beste, ibilgailuek zeharkatzen duten tunel bat, Düsseldorfeko aireportuaren inguruko baso bat edo meskita baten barnealdea, otoitz egiten ari diren momentuan. Bigarren kapituluak 60 minutu irauten du eta plano finkoan eraikin handi baten goiko aldea ageri da, Schwlgerneko kokea prozesatzeko dorrearena, hain zuzen. Hamar minuturo, eraikinak berak kanporatzen duen keak inguratzen du dorrearen goiko aldea. Ikusleak gertatzen dena lehenengoz ikusten duenean, eraikina erori egin dela pentsa dezake, nahiz eta ez den ezandarik entzuten. Planoak hamar

aldiz jasotzen du dorrea guztiz inguratzen duen bapore trinkoa askatzeko prozesu hori, eta ordubete horretan zehar, argi aldaketak ere antzeman daitezke (aurreko beste film batzuetan bezala, hala nola, *13 Lakes* eta *Ten Skies*), filmaren amaieran iluntzen hasi eta kolore guztiak aldatu egiten baitira.

Nahiz eta *Ruhr* izan Benningek HDn eta AEBetatik kanpo egindako lehen filma, lurraldearen erretratua lekuaren esperientzia filmiko sakonaren bitartez egiten jarraitzen du, pertzepzio gaitasuna, kontingentia eta ezustekoa denarekiko kontzientzia handitzea sustatzen duten plano luzeen bitartez. Plano-eszena desberdinek Ruhr eskualdearen erretratu bat egiten dute eta agerian geratzen da industriaren, bizimoduaren eta kulturaren arteko lotura. Benningen hitzetan: «behin eta berriz gertatzen diren gauzei buruz hitz egiten du, gertatzen diren aldaketa sotilei buruz. Begira eta entzun dezazun eskatzen dizu».

Lan horiek leku bat deskribatzen dute eta «erretratua egitea» lortzen dute; hala ere, ez dute azalpenik ematen, bisuala denak ere mugak baititu. Tacita Dean eta Jeremy Millarek komentatzen zuten: «Zalantzarik gabe, ez dago ikusmenaren mugez artista bisuala baino kontzienteago izango denik, poetak hizkuntzen ezinetara sentikorragoak diren bezala. [...] Koadro edo paisaia jakin bat ikustean ikusmen-

plazera izan dezakegun era berean, ikusten denaren menpe baino, ikusezin mantentzen denaren menpe egon behar du artistaren konpromiso sakonak»<sup>9</sup>.

Elementu historikoak, leku batean gertatutakoa, etorkizunik ez duen orainaldiaren narrazioa, askotan, berariaz sartzen dira artista hauen lanean testuaren bitartez. *Memo Mori* [2009] izenburuko bere azken piezan, Emily Richardsonek Londreseko Hackney auzoan barrena egiten du bidaia, 2012ko joko olinpikoak hartuko dituen auzoan. Hiru urtetan zehar hainbat lekutan egindako filmazioen bitartez, Richardsonek momentu eta leku iragankor baten erretratua egiten du, Iain Sinclairrek offeko ahotsean egindako iruzkinek lagunduta, *Hackney, That Red Rose Empire* liburuko pasarteekin. Filma kanoa ibilaldi batekin hasten da. Kanalean barrena, Manor Gardensera iristen da eta han lursailak daude, bakoitza bere baratze edo lorategi eta txabolarekin, eta Iain Sinclairren kontakizunaren ahotsak hainbat alderdi azpimarratzen ditu: lursail bakoitzaren idiosinkrasia, material birziklatuen erabilera, etab. Kanoa ibilaldiaren ondoren, autobuseko ibilaldia hasten da auzoaren inguruan, non jada eraikin zaharrak eraitsi egin dituzten eta lurzorua eraikuntza berrietarako prestatzen ari diren, eta filma epikoki amaitzen da, lagun baten hilkutxa

jarraitzen duten motorzaleen (Hells Angels) Hackney Rd. kaleko prozesio batekin. Richardsonen pelikulak Londreseko auzo jakin baten erretratu egiten du eta paisaia eta lurralde batzuen eta berehalako iraungitze-data duten jarduera eta giza harremanen hil osteko omenaldiaren papera hartzen du.

Xavier Ribasen *Greenhouse* [2007] lanean, erabiltzen duen instalazio formatuaren bitartez sartzen da narrazioa. Bi filmek osatzen dute pieza; bata proiektatzen den bitartean, bestea erakusketa espazio beraren alde batean dagoen monitorean ikus daiteke. Proiekzioak, hoge minutuko *travelling* batean, Amsterdametik 60 km iparraldera dagoen Wieringermeereko 800 m inguruko berotegi baten eraikuntza erakusten du. Hedadura horretako begizko ibilbidean, hasieran ikusleak nekazaritzako lurralde gisa identifika dezakeen espazio bat ikusten du, eta minutu batzuen ondoren agertzen da berotegia. Ibilbide filmikoan zehar, irudiaren lehen planoaren eta berotegia ageri den bigarren planoaren arteko lotura mantentzen da; lotura horrek bi eraikuntza, bi nekazaritza ustiapen eta bi bizitza eredu desberdin erakusten ditu.

Bestalde, monitorean, ikuslea barneko espazioan dago, granja eta lurrak berotegia eraikitzen duen enpresari saldu dizkioten hiru familietako bateko kide diren Lenie

eta Reinier Mulleren jangelan. Oraingoan, pelikulak adineko bikote bat erakusten digu, mahaira eserita eta kamerari edo solaskideari (ezkutuan dago) begira, eta haien atzetik, planoaren ezker aldean, leiho batek kanpoko ikuspegia ematen du, soro bat lehen planoan eta, bigarrean, autorik ez dabilen errepide bat, geroz eta ikusgarriagoak direnak iluntzen doan heinean. Kontakizunak ez du ohiko patroia jarraitzen, inoiz ez dira galderak entzuten, eta «kapitulua» beltzeko iraungipenen bitartez bereizten dira. Lenie da kamerari ingelesez hitz egiten diona, bere senarrak gutxitan hartzen baitu parte (eta soilik nederlanderaz), eta leihoaren bestaldeko espazioaren iraganeko kontakizuna berreraikitzen du, etengabe kanpo alderantzko keinuak eginez bere gorputz mugimenduekin, bai eta ahozko deskribapenaren bidez ere. Bere narrazioagatik, ikusleak badaki eremu hori guztia jatorrian urez estalita zegoela, 1930ean dikeak eraiki ziren arte; orduan familiak finkatzeko eta granjak ezartzeko aukeran eman ziren, eta geroago, alemaniarrek bonbardatu zituzten bigarren mundu gerran; ondoren berreraiki egin ziren. Leniek esperientzia pertsonaleko nahiz historia ofizialeko hainbat gertaera lotuz eraikitzen duen kontakizunak, ikuslea aldi berean *travelling*eko proiektzioan

ikusten ari den lekuaren denborazko berregitea ahalbidetzen du. Bi irudi eta kontakizunek elkar osatzen dute, egungo lekuaren hauskortasun ikaragarria indartzen dutelarik.

Artista horientzat, eta garai bereko beste askorentzat, lekuak lehengo, oraingo eta etorkizuneko balizko historiak berreguneratzeko aditz-sintagma bihurtu dira. Kontenplaziozko begirada albo batera utzita, aztertzen ari diren lekuetarako joera beti subjektiboa eta politikoa izan ohi da.