

Irudiak mugimenduan

Guggenheim museoetako bildumako
gaur egungo argazkiak eta bideoak

GUGGENHEIM BILBAO

MUGIMENDUA ERRETRATATZEN, IRAGANA ETA ORAINA. IRUDI MUGIKORRAREN HISTORIAKO UNEAK GOGORATZEN	3
ARGAZKI ARTISTIKOA ARGAZKIAREN ONDOREN	15

MUGIMENDUA ERRETRATATZEN, IRAGANA ETA ORAINA. IRUDI MUGIKORRAREN HISTORIAKO UNEAK GOGORATZEN

JOHN HANHARDT

Finnishe, atzoko eszena baten argazki bat besterik ez.
James Joyce, *Finnegan's Wake*¹

Ispilu batean bere burua filmatzen ari den kamera bat litzateke azken-azken filma.
Jean-Luc Godard, hemen: "A Cinematic Atopia", Robert Smithson²

Erakusketa honen izenburuak, *Irudi mugikorak*, irudiak beren ohiko gelditasunetik urruntzeko ideia adierazten du. Argazkigintzaren asmaketa, 1839an aldarrikatua, Errenazimenduaz gero ganbera iluna bezalako tresna optiko batzuetan agertzen ziren itzal iheskorak kimikoki finkatzeko ahaleginen ondorioz gertatu zen. Irudi finko eta banakakoak baizik ematen ez bazituen ere, asmakizun berri eta mirarizko hura geldia ez beste edozer gauza zen. XIX. mendearen amaiera arte argazkigintzaren erabilerak gelditu gabe ugaritu ziren eta, aldi berean, teknika horren erabilera gero eta gehiago zabaltzen ari zen. Argazkigintzako prozesuen inguruan garatutako argi eta irudi esperimenduekin, denbora atzemanaren errepresentazio bisualak elkartzeko isil bat eratu zuen mugimenduekin eta aldaketarekin. Aldi berean, entretenimendu ikusgarriak bilatzen zituen klase berri dirudun batek gora egin zuen argazkigintzaren sorrerarekin batera. Iragan historikoen eta orainaldi fantastikoen antzerki emanaldiek, dioramen eta panoramen bitartez, eta linterna magikoa eta praxinoskopia bezalako asmakizunek, irudi mugikorra irudimenezko bere espazio eta egitura propioan esploratzen zutenak, zinemaren etorrera iragartzen zuten. Zinemaren lehen urteetako miniatura-antzerkiak eta geroztik proiektzio publikoko aretoak sortu izanak (eta zinema etxera ekartzeak, XX. mendearen erdi aldera) zinematikasunaren presentzia gero eta handiago bat seinatu zuten, hala esparru publikoan nola pribatuan.

XIX. mendearen amaieran proiektagailua eta film-bilkaria garatu izanak protagonista bilakatu zuten mugimendua, eta dimentsio berri bat eman zioten errepresentazio artistikoari. Argazkigintzaren bitartekoak ez zituen jadanik irudi finkoaren mugak, eta mugimenduaren sormenezko erabilera ez zen jadanik antzerkiarena bakarrik. Mugimendua filmaren koadroratzearen eta muntatzearen osagai bat zen aurrerantzean. Zinemagileen eskuetan, aurkikuntza tekniko horrek adierazpen piktorikoa eta narratiboa izugarri garatzea lortu zuen. Zinema, berez, entretenimendu huts gisa sortu bazen ere, arte-forma onartu bihurtu zenean eragin handia izan zuen arte guztietan. Testu bisuala nola eraiki —irudi mugikorra edo finkoa izan, abstraktua edo figuratiboa izan, hartara—, horra irudi mugikorraren historiari ezinbestean lotutako kontua, irudi mugikorra baita gure kultura modernoaren eta posmodernoaren erdigunea.

XX. mendearen amaieran, iruditeria zinematografikoak —edo irudi mugikorrek eszenaratze konplexu bat eraikitzeko duen ahalmenak, ikuslearen irudimenarekin bat eginik— teknologia berriak garatu zituen, bideotik telebistara, sistema interaktiboak eta Internet barne. Azken urteetan, teknologia digitalak eragin handia izan du errepresentazio bisualaren forma guztietan, eta presentzia kultural handiagoa eman dio irudi mugikorrari. Berrikuntza teknikoek eta hedabideek eragindako aldaketa horiek argi eta garbi ikusten dira museoetan eta galerietan, haietan artistak gero eta zinema, bideo eta irudi mugikor digitalizatu gehiago sartzen ari baitira espazio artistikoetako gelditasunean. Irudi mugikorrek dauzkaten instalazioen garrantziak sormen artistikoa arautzen duten oinarrizko jarraibideen berrikuste bat planteatu du: nola sortzen eta aurkezten duen artistak bere obra; nola egiten dion aurre ikusleak obrari (ilunantzean edo argiturik, paretan edo zoruan, errealtate birtualaren tankeran, edo aipatutakoen konbinazio edo aldaera gisa); eta nola funtzionatzen duen artelanak, kontsumogai den neurrian. Hor dago, gainera, iraupenaren kontu garrantzitsua: artistak nola eraikitzen duen bere obra denborarekin eta denboran eta ikusleak zer erabaki hartzen dituen hura ikusten ari den bitartean.

Hainbat dira irudi mugikorrek dauzkaten instalazioenganako interes gero eta handiagoa bultzatu duten faktoreak. Teknologia garatutako tresna batzuek —bideo-proiektagailu hobeak, monitore handiagoak eta plasma eta kristal likidozko pantailak— erosotasun, malgutasun eta efikazia bisual handiagoa eman die zinema edo proiektio-aretoetatik kanpo eginiko aurkezpenei. Gainera, Morgan Fisher, Ernie Gehr eta Ken Jacobs bezalako zinemagile esperimental eta bideo-artista sona handiko batzuk eragin handiko maisu bihurtu dira, eta teknologia digitala eta herri-kultura ondo ezagutzen duen artista-belaunaldi berri bat trebatu dute. Aldi berean, artearen historialariak XX. mendearen azken urteetaz ikertzen hasi dira, eta Kontzeptualismoaren lehenengo ikerlan historikoak idatzi dituzte, bere ahalmen dokumentalagatik teknika fotografikoak eginkizun nagusia izan baitzuen mugimendu horretan³. Gainera, irudi mugikorrekiko sormen-lan horien indarrak erakarri egin ditu artearen profesionalak, gaur egungo munduaren interes kultural eta ideologikoak islatzen baitituzte, erronka egiten baitiete artea sortzerakoan ezarritako kanonei eta obra berriak egitera sustatzen baitituzte artistak.

Zinema eta bideoa arte garaikidean ugaritu izana zinemaren eta telebistaren historiatik bereizezina den arren, irudi mugikorrek berezkoak dituen teknikak arte bisualeko beste testuinguru tradizionalagoei egiten dieten ekarpenak ez du askotan aintzakotzat hartzen zutabe historiko erabakigarri hori. Irudi mugikorraren artista espazio propio bat lantzen ahalegindu da objektu artistiko estatikoaren tradizio bisualen barruan. Argazkigintza munduaren puska bisual bat da, eta haren gauzatzearen oroimen zehatz baten gisara funtzionatzen du. Irudi mugikorraren mintzairak, berriz —hau da, planoen koadroratzea, muntatzea eta iraupena, eta mugimendua egituratzea—, denboran zehar konposizio bat formulatzeko bidea ematen du. Pantailan testu bisual baten gisara hedatzen den orainaldi jarraitu bat gorpuzten du zinemak. Baina, kasu honetan, liburu baten orrialdeak pasatu ordez, hori berehala egin baitaiteke, testu zinematografikoa denbora errealean garatzen da, zeina baita filma proiektatzen deneko denbora, eta gure aurrean hedatzen ditu iraganeko, oraingo edo etorkizuneko denbora edo denborak, arreta handiz eraikiak, filmaren garapen narratiboa edo ez-narratiboa deskribatzen dutenak. Argazkigintzaren eta zinemaren artean tentsio dialektiko handi bat dago gelditasunaren eta mugimenduaren artean. Hala ere, bere burua pinturaren arauetara egokituz lortuko zuen XX. mendean argazkigintzak bere aitorten artistikoa⁴. Esperientzia zinematografikoak dituen ezaugarri bereizgarriak gorabehera, irudi finkoa da —pinturatik argazkigintzara— arte bisualeko testuinguru desberdinetan irudi mugikorrek izan duen harrera baldintzatu duena⁵.

Arte-galeriek, museoek, arte-eskolek, artearen historiako departamentuek, eta aldizkari eta argitalpen espezializatuek sostengatutako eta kontrolatutako ekonomia bat da artearen mundua. Era berean, zinemak eta telebistak produkzio-, banaketa- eta exhibizio-sistema handi eta konplexuak daukate. Historian zehar,

zinemagileak aukerak sortuz joan dira elkarren kontrako ideia edo mugimendu sail baten magalean, nola diren abangoardiako zinema, zinema independentea, underground zinema eta zinema esperimentalak, estatubatuar zinema berria, eta zinema materialista eta estrukturala. Jarduera zinematografiko desberdin horiek zerikusi handia dute kanal bakarreko bideoaren artearekin, hura baliabide baliagarria izango baitzen artistentzat hirurogeiko hamarkadaren erdialdean, Sony Portapak plazaratu zenetik⁶. Berrogeita hamarreko hamarkadaren hasieratik laurogeiko hamarkadara arte, instalazio multimediatan eta dokumentala, narratiba, irudien tratamendua⁷ eta animazioa bezalako generotan lanean ari ziren artistek teknika alternatiboak ekoiztera, banatzera eta aurkeztera emanak zeuden herri erakundeen babesaren zuten. Talde burutsu horiek —Raio Dance, Ant Farm, Videofreex eta TVTV— artistak zituzten zuzendari eta ez zeukaten, noski, irabazi asmorik. Zinemagile independenteen obra oso lotua egon zen zinemarekin lotura handiagoa zuten arte modernoko mugimenduekin, Surrealismoarekin, Dada mugimenduekin eta Konstruktibismoarekin, bereziki. Gutxi-asko, zinema- eta bideo-merkatuak hainbat talde, mugimendu eta ebentu diziplinartekotan erlazionatu ziren artista bisualekin, besteak beste, Fluxusekin, happeningekin, performanceekin, Minimalismoarekin eta Arte Kontzeptualarekin. Erreferentzia eta erlazio horietatik harago, zinemaren eta bideoaren artistak herri-kulturaren politikaz jabetu ziren, eta artea teorizatzeko eta birorientatzeko tresnatzat ikusi zuten arte mediatikoa, artea kontsumoko objektu bakar baten produktibitate bereizteko modutzat, alegia.

1980ko eta 1990eko hamarkadetan, instalazioen eta bideoaren artea museoetan eta galerietan ikusgarriagoa egin zenean eta industria digitala agertu zenean, industria mediatikoa —bai eta haren jaialdiak, haren banaketa eta haien bizirik irauteko baliabideak— kontrolatzen zuten aurreko belaunaldiko erakundeak desagertzen hasi ziren⁸. Talde horietako asko espazio artistiko alternatiboek bereganatu zituzten, gobernuen diru-laguntzaz, eta aldi berean profesionalagoak egin ziren eta artistek gero eta gutxiago kontrolatuak. Indar ekonomikoek, kontserbadurismo politiko gero eta handiagoak eta faktore teknologikoen ere aldaketa horretan lagundu zuten. Paradoxaz, laurogeiko eta laurogeita hamarreko artista sortuberriek irudi mugikorrera jo eta aurreko belaunaldiko irudi mugikorrek sortzaile batzuk aurkitu zituztenean, zinemaren eta bideoaren kolektiboak hasiak ziren jadanik iragana berrikusten.

Teknika esperimentalak landu zireneko testuinguruetatik espazio artistiko tradizionalagoetara iragateak une garrantzitsu batzuk ekarri dizkio zinemaren eta bideo artistikoaren historiari. Zehazki, zinema estrukturalak ekarpen garrantzitsua egin zuen, ia aintzakotzat hartu ez dena. Mugimendu kontzeptualarekin zerikusia badu ere, zeinak interes akademiko eta museistiko handia sortu baitzuen, zinema estrukturalak ezaugarri desberdinak ditu. Zinemagile estrukturalak, hirurogeiko eta hirurogeita hamarreko urteetan sortuak, irudi mugikorraren ezaugarri formal bereziak ikertu zituzten, eta lan fotografikoen ondo-ondoan ipini zituzten sarri. Mugimenduak orobat ikertu zituen fenomenologiaren konplexutasunak, kontzientziaren pertzepzioa eta izatea. Zinema estrukturalan (eta mugimendu kontzeptualen barruan elkarrekin zerikusia duten beste korrante batzuetan) aurkitutako trukeen analisi batek —mugimenduen eta gelditasunaren, koadroratzearen eta islatzearen, narratibaren eta pasartearen arteko trukea— gaur egungo zinema- eta bideo-instalazio txundigarrienetako batzuen beste pertzepzio bat emango liguke.

IRUDI FINKOA ETA IRUDI GELDOTUA

Zinemagile estruktural batzuentzat film proiektatua argazkiaren ontzi literala eta metaforikoa izan da. Michael Snow-en *Uhin-luzera* (*Wavelength*, 1967) film epikoan, kamerak berrogeita bost minutu behar ditu (filmak irauten

duena) atiko baten barrualde osoa zoomarekin apurka-apurka fokuratuz joateko. Objektiboaren ahalmenak baldintzatzen du kamera-mugimendu horren hasiera eta bukaera, gehienezko irekitasunean doituta baitago filmaren hasieran, eta gutxieneko irekitasunean, berriz, amaitzen denean. Muga mekanikoa kontuan hartzeaz gainera, filmaren hots-bandak uhin sinusoidal bat du, aurrera doana haren notarik baxuenetik (50 ziklo segundoko), filmaren hasieran, notarik altueneraino (12.000 ziklo segundoko), filmaren amaieran. Snowden filmaren gidioak gelan gertatzen diren gorabeherak eta gertaerak jasotzen ditu, narrazioaren parte baitira kameraren eremutik sartu-atera egiten dutenean. Zoomaren irekitasunak ere aldaketak sortzen ditu “testura” bisualean —kolore eta esposizio aldaketak, esposizio negatiboaren eta zuri-beltzaren erabilera, eta argi-aldaketak egunetik gauera, etab.—. Baina pasarte narratibo eta formal horien guztien artetik, kamerak aurrera darrai espazioan zehar, harik eta bere ibilbidearen azken punturaino iristen den arte: itsasoko olatuen argazki bat. Itsas ikuspegi hori geldi-geldirik geratzen da filmak proiektorean zehar aurrera egiten duen artean: kameraren azken xedea neurrigabetasuna irudikatzea da. Irudi mugikorrek argazkia bere isiltasun osoan edukitzen eta berrenmarkatzen duenean daukan botere mugagabeari erreparatzen dio amaiera bitxi horrek.

Irudi finkoaren eta irudi mugikorraren arteko interakzio dinamiko horretaz gogoeta egiten duen mugimendu estrukturalako beste film nagusi bat Hollis Frampton-en *Nostalgia* (1971) filma da; Frampton XX. mendean amaierako artistarik gailenetako bat da, eta haren adimen bareak eta izaera ironikoak markatu egin ditu bere obra eta idatziak. Zinemaren eskakizun formalak ikertzeaz gainera, Framptonek argazkian oinarritu zuen bere obra zinematografikoa; *Nostalgia* irudi mugikorraren garaipena da argazkiaren gainean, eta aldi berean aintzakitatzen hartzen du argazkiak oroimenaren errezeptakulu gisa duen kalitatea. Hogeita hamasei minutuko zuri-beltzeko film honetan banakako argazki sorta bat su txiki batean banan-banan agertzen ikusten dugu. Argazkiak erretzen eta iraungitzen ari diren artean, narrazioa baten ahotsa entzuten dugu —Michael Snow da— hurrengo argazkia deskribatzen. Irudi deskribatuaren ebidentzia bisuala suntsitzeko ekintzak oroimenak eta irudimenak oroitzen bisual eta entzunezkoekin duen interakzioa eszenaratzen du. Filmaren sail-egitura eskasean nabarmentzen den bezala, *Nostalgia* argazkiaren izate finko eta aldi berean partzialari buruzko gogoeta dotore bat da, hitzezko deskribapenaren mendean baitago oraindik argazkia. Suak ahitzen du osagai bisuala, hotsa bezain galkorra; denboraren iragate ezin saihestuzkoaren metafora, filmean gauzatzen den bezala.

Hirurogeiko hamarkadaren erdialdera bideoa iritsi izanak erronka berriak jo zizkion irudi mugikorrari. Funtsezko parametro batzuen bitartez —espazioa eta denbora— lotua baldin badago ere zinemari, bideoak interes formal eta gaitasun teknologiko propioak ditu. Nahiz hasieran bideo-artistek Snow eta Frampton bezalako zinemagileen eragin handia izan zuten. Oso azkar hasiko ziren bideoak beste bitarteko batzuekin dituen aldeak ikertzen. Peter Campus izan zen bideoaren nolakotasun formal eta adierazgarri espezifikoa aztertu zituen lehenengoetako artista. *Hiru trantsizio* (*Three Transitions*, 1973) haren bideo bikainean, bideoaren espazioan hiru eraldaketa eginez behatzen dio bere niari, eta, horretarako, *chroma-key* erabiltzen du, irudi bat beste batekin ordezkatzeko aukera ematen duen teknika⁹. Obraren aldi bakoitzean, argazkigintzari egindako erreferentziak mamuak bezala agertzen eta desagertzen dira, bigarren eta hirugarren trantsizioan argi eta garbi ikusten denez. Bigarren trantsizioan —haren bideoerretratu denbora errealean erakusten digu, argazki flotatzaile baten gisara—, badirudi Campusek eskuaz bere aurpegia ezabatzen duela; irudia suntsitzen du, beraz, eta magia-jokoz hura berriz agertzen da. Hirugarren eta azken trantsizioan, Campusek su ematen dio bere autoerretratuari, hura suntsitu, eta zuriz uzten du pantaila. Aldez aurretik aztertutako film estrukturaletan bezala, irudi mugikorrek enmarkatzen du argazkia eta hari nagusitzen zaio, baina argazkiak eutsi egiten dio, hala ere, presentzia fantasmal baten oihartzunari.

Zinemako fotograma —argazkiaren oihartzunak dituen beste kategoria bat— umorez aztertzen du John Baldessari-k *Ed Henderson-ek zinemako gidoiak berregiten ditu* (*Ed Henderson Reconstructs Movie Scenarios*, 1973) bere bideo-zintan. Obra horretan, Baldessarik —Kaliforniako hegoaldeko artista kontzeptuala eta sona handiko irakaslea— eskatzen dio bere laguntzaile Ed Hendersoni filmetako fotograma desberdinen hainbat interpretazio inprobisatu egiteko. Ohiko genero zinematografikoen oihartzuna dakartzaten irudietan aurkitutako zantzu bisualekin (beldurrezko filmak, westernak, musikalak, melodramak, etab.) Hendersonek narratiba jakin batzuk eraikitzen ditu, herri-kulturaren ezagutza partekatua eta beraren asmamen inprobisatzailea konbinatuz. Fotogramak emandako informazio bisual mugatua —zeina baita denbora zinematografikoaren zati baten zatia— “istorio osoaren” irudimenezko eraikuntzaren oinarria da. Hala eta guztiz ere, Hendersonek ezin du eskaini istorio osoaren ikuspegi partzial eta ez oso fidagarri bat baizik. Bere laguntzaileari fotograma azaltzeko eskatzean, Baldessarik irudi mugikorrekotako fotogramaren mendekotasuna ezartzen du eta, era berean, azpimarratzen hizkuntzak arte bisualetan duen zeregina. Deskribapena eta interpretazioa saihesteko osagaiak dira artelan bat hartzerakoan —irudi baten existentzia “kontatzen” dugu hura esperimentatzen edo “irakurtzen” dugun artean—. Hala ere, irudi mugikorrek gaituzten egiten duenez hitzezko deskribapena, ekintzak eta gertaerak ikusi egin behar dira, oro har, ulertuak izateko.

Zinema eta bideo esperimentalak galerien eta museoen esparrutik kanpo egin duten artistetako batzuek industria zinematografiko eta mediatico handietan egindako behin behineko lanei esker landu ahal izan dute beren obra. Horregatik, Margan Fisher eta Baldessari bezalako zinemagileen obrak Hollywoodean eragina islatzen du. *Neurri estandarra* (*Standard Gauge*, 1984) bere filma egiteko, Fisherrek zeluloide-zerrenda bilduma askotariko bat biltzen du, zinema komertzialean berak egindako lanaren oroitza gisa funtzionatzen duena. Hala ere, haren esperientzia industrialen “tour” konbentzionaltasun gutxikoak zinema narratiboaren hausturarik gabeko jarraitutasuna suntsitzen du. Haiak argitzen dituen tresna batean jartzen ditu Fisherrek zeluloide-zerrendak eta pantailan proiektatzen du haien irudia. Zintak manipulatu eta kontatuz, filmen ikuspegi iheskor eta zatikatua eskaintzen dizkio ikusleari, eta, hala, sistema zinematografikoaren dekonstrukzio sakon bat egiten du. Zati narratiboez gainera, filmen ikusleek sekula ikusten ez dituzten zeluloide-puskak ere erabiltzen ditu: lehenengo harraldiak, probazko harraldiak eta muntatze-prozesua bitartean bakarrik erabiltzen diren izenburuak. Proiektagailuak ematen duen arintasunarik gabe, pelikula-zerrendak argazkiaren eta irudi mugikorraren hibrido modukoak dira. Hollywoodean mugekin bat egiten duten oroitza zinematik horien helburuari buruzko iruzkin bat dira Fisherren gogoeta autobiografiko eta analitikoak.

Irudi finkoa zinematan antzemateak beste dimentsio bat hartzen du Douglas Gordon-en *Hogeita lau orduko psikosia* (*Twenty-Four Hour Psycho*, 1993) bideoan. Hitchcock-en *Psikosia* (1960) filmearen izenburua ready-made dokumentu bisual gisa erabiliz, Gordonek erabilitako proiektzio- eta exhibizio-sistemak zinemagile estrukturalen obra gogorarazten digu, eta, bereziki, Snowden *Uhin-luzera* (*Wavelength*) filmean aurkitzen ditugun denborazko elementuak. Filma segundoko hogeita lau irudiko abiadura estandarrean proiektatu ordez, Gordonek segundoko bi irudiren abiadura eta hotsik gabe aurkezten digu *Psikosia*. Abiadura era horretara zorrotz motelduz, filmak hogeita lau ordu baino gehiago irauten du eta narratiba eta ekintza zinematografikoa ezabatzen du. Ikusleak jatorrizko bertsio klasikoa gogora badezake ere, istorio luzeago baten une frustagarri nahiz hipnotizagarri batzuetan baizik ez dago hura haren eskura. Moteltzeak testura narratiboa kentzen dio istorioari, nahiz, paradoxikoki, azaleratzen uzten dion mugimenduaren frogan enpiriko bati. Muntatzearen eta koadroratzearen efektu dramatikoek tentsioa eta ilusio zinematografikoa galtzen dute —filma zinemako ikasketen mintegi baten ondoren ahaztua gelditua litzatekeen proiektagailu batean proiektatuko balitz bezala da—. Baina zinemagile estrukturalak ez bezala, Gordonek ez du

zinemaren kritika bat egin nahi, aitzitik, entropia estrukturalaren eragin handia duten argazki-sekuentzia baten gisara aurkeztu nahi du bere filma.

Gordonen obrari bi hamarkadaz aurre harturik, Museum of Modern Art-eko argazki-departamentuak erakusketa txiki bat antolatu zuen, 1970ean *One-Eyed Dicks* izenburua zuena. William Burback komisario izan zuen erakusketa hori bankuetako eta beste espazio batzuetako zaintza-kameren inguruan antolatua zegoen. Irudi finko sail batek osatutako zaintza-kamera baten metrajea proiektatzea izan zen museoko erakusketaren instalazio nagusia. (1970ean, zaintza-sistemek irudi finkoen segida bat erabiltzen zuten, gaurko bideo-kamera sistemekin kontrastean, horietan jarraitua baita mugimendua). Une izoztu bat bestearen ondoren, ekintza sekuentzialak atzemateko modu gisa ikusten zuen Burbackek zaintza-sistema. Sistema horretan, irudi finkoa irudi zinematikoari nagusitzen zaiola dirudi. *One Eyed Dicks* erakusketak eta Douglas Gordonen *Hogeita lau orduko psikosia* obrak berdefinitu egiten dute irudi mugikorra denborazko bere fluxuarekiko.

Apropiazio zinematografikoa agerikoa da, baita ere, *Ispiluan zehar* (*Through A Looking Glass*, 1999) Gordonen obran, non Gordonek Martin Scorsese-ren *Taxi Driver* (1976) filmeko eszena nagusi bat erabiltzen baitu. Eszena horretan, protagonistak, Robert de Niro-k antzeztua, ispilu baten aurrean egiten dio aurre bere buruari. Bata bestearen aurrez aurre kokatutako bi pantailak osatzen dute instalazioa. Pantaila batean Robert de Niro ikusiko dugu ispiluari begira eta pistola batez bere buruari apuntatzen, eta beste pantailan, berriz, eszena bera ikusiko dugu, baina alderantziz, ispilu batean islatua balego bezala. Eszena bikoizteko eta alderantzikatzeke maniobra erretorikoak uhartzeko zirkulartasun bat eratzen du, harraldi zinematografikotik espero izatekoa den narratibitatea ezeگونkortzen duena.

Fisherrek eta Gordonek irudi mugikorraren osagai fotografikoak zatikatzen dituzten artean, William Kentridge-k marrazki partikularrak egiten ditu, gero ezabatu eta berregin egiten dituenak, eta narratibaren eta abstrakzioaren artean, pertsonala denaren eta politikoa denaren artean daudenak. *Felix erbestean* (*Felix in Exile*, 1994) eta *Qinaze nagusiaren historia* (*History of the Main Complaint*, 1996) bere obrak egiteko, Kentridgek marrazki-sail bat egin zuen, landu ahal izateko denbora asko behar izan zutenak. Irudi bakoitza eszena desberdin bat da, Kentridge aldatuz eta fotografiatuz doana. Marrazkiak bere argazki finkoak edo fotogramak dira, bideoaren bitartez galeria baten paretan proiektatuak. Kentridgeren obrak, erregistro grafikoak izateaz gainera, desagertzeaz eta denboraren igarotzeaz ere mintzatzen zaizkigu, beste marka batzuek estaltzen edo eraldatzen dituzten marka erantsiak balira bezala. Ebidentzia bisualaren eta haren ezabapenaren egitura formal hori dago Kentridgeren gai askoren azpian, holokaustoa, *apartheid*a eta kolonialismoa bezalako izugarrikeria historikoak eta haien ondorio pertsonal eta psikologikoak islatzen baitituzte.

KOADRORATZEAK ETA ISPILUAK

Era desberdinez, orain arte aztertutako artistek irudi mugikorraren erritmoaz atentzioa eman dute edo mugimenduaren eta estatismoaren arteko desberdintasun handiak azpimarratu dituzte. Horrekin zerikusia duen kontu bat eta irudi mugikorraren historian ere garrantzi handia duena koadroratzearen eta ispiluaren mekanismo desberdinei dagokiona da. (Ikusi dugunez, isla agertzen zen jadanik Douglas Gordonen obran). Bere formarik oinarrizkoenean, artelana inguruan daukan guztitik bereizten duena da koadroratzea —artistak hautatutako eta

eraldatutako eszena edo unea—. Koadroratzearen alderdi hori are nabarmenagoa da, beharbada, bitarteko fotografiko desberdinetan —izan finkoak edo zinetikoak—, argiaren efektuen mende daudelako. Errealitatearen errepresentazio direnez, zerbait errealaren aztarnak edo zantzuak dira beti, denik eta abstraktuenak badirudite ere¹⁰. Errepresentazioak dira, hala ere, ez dira kanpoko munduaren ez kopia ezta kontrairudi perfektuak ere.

Errepresentazioaren dinamika horren konplexutasunak laburki aztertu zituen Bill Anastasi-k Dwan Gallery-ko leku zehatz baterako 1967an eginiko *Zehar (Through)* bere instalazioan. Horma gardena balitz haren bestaldean ikus zitekeena erakusten saiatzen zen argazki bat aretoko horman jartzean, “munduari leiho bat” ideia zekartzan artistak gogora, perspektiba linealari eta pinturari lotutako kontzeptu figuratibo bat, alegia. Baina Anastasik nahita ezeztatu zuen koadroratze-ekintza hori hormako pitzadura erreala baten eta haren errepresentazioaren arteko alde agerri-agerikoen bitartez. *Zehareko* argazkia bidimentsionala da, zuri-beltzean, eta ez du denboraren une bat baizik errepresentatzen. Ezingo luke hormako pitzadura hipotetikoa sekula berdindu; fikzio hutsa da argi eta garbi, bere benetakotasuna zalantzan nahita jartzen duen ilusio bat. *Koadroratzea (Frame, 1969)* izeneko film batean, gauza zehatz baten eta haren errepresentazioaren arteko aldearen bertsio zinematografiko bat egiten zuen Richard Serra-k. Film horrek Serra erakusten digu leiho baten irudi proiektatua leiho “errealarekin” konparatzen, zeina baita, bere aldetik, leihoaren proiektzioa; kasu honetan objektu errealarekiko duen distantzia-gradua erdia da leiho baten proiektzioaren proiektzioa denean baino. Filmean, Serrak literalki neurtzen du leiho proiektatuaren koadroratzea eta leiho “errealaren” koadroratzearen neurriarekin konparatzen du, haien arteko desberdintasuna frogatzeko. Honela idazten du Serrak:

“Pertzepzioak bere logika abstraktu propioa du eta askotan koadratu egin behar izaten da formulazio hitzekoa eta matematikoa (kasu honetan, neurketa) gauzekin, alderantziz egin ordez. Zinemaren eta argazkien tamaina, eskala eta anbiguitasun tridimensionalaren errealtatea ulertzeko modutzat onartu ohi dira. Hala ere, bitarteko horiek funtsean gezurtatzen dute gauzaren pertzepzioa. Pelikularen sakonera errealaren eta materialaren neurri fisiko objektiboak, pelikularen sakoneraren ustezko neurriarekin bat eginik, zinemaren edo argazkigintzaren pertzepzioaz planteatutako kontraesana adierazten du. Zineman egonkortasun edo konpentsazio sistema gisa funtzionatzen duen araua bere kontraesan propioa da. Kontraesan hori indartu egiten da zuzendaritzaren jarraibideak eta aktorearen eta argazki-zuzendariaren arteko elkarriketa koadroratze zinematografikoaren ilusioa sortzera bideratuta daudenean”¹¹.

Bruce Nauman-en *Esfera birakariak (Spinning Spheres, 1970)* instalazio zinematografikoak espazioaren definizio fenomenologikotzat aztertzen du koadroratzea. Lau obren gainean lau objektu birakari proiektatzen ditu obra horrek —altzairuzko esfera txikiak, beirazko xafla baten gainean ipiniak, kutxa baten barruan—. Jarrera birtual horri eutsiz, kiribilek ikuslea inguratzen dute eta denbora-zati proiektatuekin definitzen dute aretoa, agerian geratzen baitira argiaren eta gainazalaren arteko interakzio behin eta berriz etengabe errepikatuan. Instalazioak denborazko orainaldia gorpuzten du, denbora-zatiaren estrategia kontzeptualak egituratua. Azken horrekin erlazioa duen Robert Morris-en obra batean, *Ispilua (Mirror, 1969)*, artistak ispilu bati eusten dio filmazio-kameraren aurrean, bere mugimenduak harekin koreografiatzen dituen artean, eta tresna zinematografikoaren ekintzak islatzen ditu horrela.

Artista horietako bakoitzak —Anastasi, Serra eta Morris— metairuzkin bat egiten du zinematografikoa/fotografikoa denaz, beren muga propioak proiektatzen dituen esparru gisa. (Perspektiba aldatuz, Naumanen *Esfera birakariak* filmak aldi baterako koadroratzearen ideia proiektatzen du aretoko hormetan). Ebidentzia enpirikoa, hau da, zinemaren eta argazkigintzaren arteko erlazio egiturazkoa frogatzen duen hura, deskribapenezko sistema horiei itxura ematen dien narratiba bihurtzen da. Ikerketa horiek Godardek film perfektuaz egin zuen deskribapena

iruzkintzen dute: kamera batek ispilu batean bere burua filmatzen sortutakoa. Artista horien obrak iradokitzen duen bezala, zinema ez da erregistro-mekanismo soil bat, baina ezin daiteke ezta ere metafora agortutzat jo, ezagutzen dugun mundua nobelako eraikuntza bat besterik ez dela iradokitzeko bakarrik diseinatutakotzat, hain zuzen.

Andy Warhol-ek, egitura formalez edo pertzepziozkoek *a priori* ez hain kezkatuak, bere protagonisten arabera moldatu zituen bere koadroratzeak. Hala eta guztiz ere, *Kanpoko eta barruko espazioa* (*Outer and Inner Space*, 1965) bere filmean protagonistaren irudia, Edie Sedgwick, zinemak eta bideoak ezartzen dituzten interakzioetan kokatzen eta islatzen da. Bi pantailako proiektzio horrek Sedgwicken ikuspen bikoiztu bat erakusten digu: bera bere irudi propioarekin hizketan; beraren ondoan dagoen monitore batek emititzen du aldez aurretik bideoan grabatua izan den bere sekuentzia hori. Protagonistak bideoan pregrabatutako bere irudiarekin duen elkarrizketa inprobisatua da filma, bururatu ahala inprobisatuz erantzuten baitio protagonistak bere irudiari. Elkarrizketa pertsonaia bakar batekin egiten da, baina denboran zehar, eta proiektzio bikoitzak islatu egiten du duplizitate hori. Trikimailu horren bitartez Sedgwick karismatikoaren indar dialektikoa azpimarratzen du Warholek: bere bi nortasunen artean hark sortzen duen tirabira filmaren koadroratzean islatzen da eta bideo-monitorea presentzia ezabatua baina martxan dagoena izatean.

Zinemagintzaren alorrean eginiko ikerketa kontzeptual eta estrukturalen oinordeko gisa, Stan Douglas-ek errealtateko isla kezkarriekin konbinatzen du fikzio hutsa. Douglasen *Harea-gizona* (*Der Sandmann*, 1994) obra, Berlingo Babelsberg estudioetan egina, bi proiektagailuren instalazio zinematografikoa da, ETA Hoffman-en 1817ko ipuin baten izenburua duena. Zinema eta telebista komertzialeko teknikak imitatuz eta dekonstruituz, artistak plato bat eraiki zuen, herritarren atsedenerako diseinatutako lorategi publiko txikiak eredutzat harturik. Zintetako batek lorategiak 1970eko hamarkadan izan zezakeen itxura erakusten digu; besteak, berriz, gaur izan zezakeen itxurarekin erakusten digu, hirigintzak eraldatua, alegia. Lorategiaren bi bertsoiak 360°ko plano jarraituen bidez filmatuak daude eta pantaila bakarrean proiektatzen dira, irudi bakoitzaren erdia kendua dutela. Estudio zinematografikoaren eta lorategien panoramikak hartzen dituzten kamerak etengabe ari dira irudi mugikor bat ezabatzen eta haren ordeztatu beste bat jartzen. Douglasen aurreko beste obra bat, *Monodramak* (1991), narrazio multzo bat da; narrazio bakoitzak minutu bateko iraupena du, eta telebistako iragarkien eta ohiko programazioaren artean agertzeko sortua da. Zinema narrazioaz zuzen ezagutzari esker, Douglasek eszena guztiz ere anbiguoak sortu ahal izan zituen, telebistaren jario etengabearen tartekatutako minimelodramak zirenak. Obra labur horietan, pertsonaia tematiz eta desorientatuz beteetan, ikuspegiaren, errepresentazioaren eta komunikazio faltaren arazoez hitz egiten digu Douglasek.

Steve McQueen-en eta Pipilotti Rist-en irudi mugikorretan oinarritutako autoerretratuek batere konbentzionalak ez diren ikuspegi adierazpen-ahalmena erakusten dute. *Nire buruaren gain-gainean* (*Just Above My Head*, 1996) filmean, McQueenek beraren aurrez aurre jartzen du kamera, eta protagonista bihurtzen du, hala, bere burua. Proiektzio bakarrak paretan bat betetzen du zorutik sabairaino. Zuri-beltzeko film honek McQueenen buruaren goialdea erakusten digu, zeruak betetzen duela koadroratzearen zatirik handiena. Autore eta antzezlearen emankizun konbinatu honetan, artistaren mugimenduen erritmoak, lur ikusezin batek baldintzatutako, ikusleari orientazioa galarazten dion irudi mugikor bat sortzen du. *Atmosfera eta sena* (*Atmosphere & Instinct*, 1998) bideoan Ristek lurrera darama proiektzioa, eta beheantze begiratza behartzen gaitu artista zirkulu batean ikusteko, lurretik deika ari zaigula. Atzealde berde bizia eta beste kolore kartsu batzuetakoa duela aurkezten da Risten ekintza, eta hasierako efektu zinematografikoen eta pertsona bat edo keinu bat fokoratzeko diafragma erabiltzearen bertso gaurkotu bat dirudi. Planoa mundu seduktore eta eskuraezin baterako leiho bilakatzen da, eta proiektzioaren kokalekuak nostalgiaz eta desiraren indarrak bateratzen ditu. Risten proiektzioak sentikorak dira irudiaren,

edukiaren eta ikuspuntuaren arteko erlazioekiko, William Lundberg-en lurreko proiektzioak eta hirurogeita hamarreko urteetako ikus-entzunekeo instalazioen beste artista batzuenak bezala. Ristek baliabidea ondo menderatzen duenez, berehalakotasun bizi bat transmititzen du eta eszenaratzearen bitartez birplanteatzen du emakumezko sexualitatearen errepresentazioa.

DOKUMENTUAK ETA FIKZIOAK

Lehenengo argazkilariak eta zinemagileak berehala konturatu ziren bitartekoek argia eta mugimendua atzemateko eskaintzen zituzten aukerez. Testu fotografikoak edo zinematografikoak “errealitatez” hartzen ziren —berdin zion gerra bat edo ezkontza bat dokumentatzea—, beren esposizioan eta errebelatuan hamaika manipulazio jasan izan bazuten ere. Zinemagile estrukturalak, zinemaren osagai formalak aztertuz, alde batera utzi zituzten “errealitatearen” errebindikazioak eta eraikitakoaren adierazpen-ahalmena defendatu zuten. Irudi mugikorraren artista garaikide multzo batek antzeko ikuspegi bat landu du indarkeriaren, galeraren eta jasandako bidegabekeriaren gaiari dagokionez. Marina Abramović-en *Ispilua garbitzen 1. zb.* (*Cleaning the Mirror #1*, 1995) bideoak errepikapen obsesibora murrizten du keinua: artistak krakaz estalitako giza eskeleto bat garbitzen du, hiru ordu irauten duen *performance*an. Bideoa aldi berean agertzen zaigu bertikalean bata bestearen gainean metatutako bost monitoretan, eta eskeletu zatikatu bat aurkezten digu. Garezurra goialdeko monitorean agertzen da eta gorputzaren gainerako guztia, berriz, beste monitoretan, eta beheko monitorean, noski, oinak erakusten ditu. Antolamendu horrek izatasun performatiboa ematen dio obrari eta indarkeriaren eta erremediorik gabeko oinazearen sentipena azpimarratzen du aldi berean. Abramovićen ekintzek sumarazten diguten bai mehatxua eta bai hari eustea eta denbora eta mugimendua koadroratzea dira obraren azpitemu psikologikoa —oinazea, bortxaketa eta ukimenaren indar gizatzailea—.

Michal Rovner, argazkilari eta bideoinstalazioen artistak kanal bakarreko bideora jo zuen Israelgo estatuaren muga errealean eta muga psikologikoen bere bilaketa hezurramitzen zuen nobela gisako dokumental bat eraikitzeko. *Muga* (*Border*, 1996–97) haren lehen bideoaren metrajea Israelen eta Libanoren arteko mugan zehar filmatu zen, eta hiru iturri desberdin izan zituen: artista, kamera profesionalen talde bat eta armadako komandante bat. Rovnerrek ikuspegi desberdin horiek elkartu, bakoitzari hots-banda desberdin bat erantsi, eta boterearen egiturei buruzko gogoeta konplexu bat sortu zuen horrela. Bideoak hainbat kontu anbiguo aztertzen ditu: absentzia eta presentzia, eta erreala zer den eta etsaia nor den identifikatzeko ezintasuna. Landa beti aldakor baten transkripzio poetiko horretan, aberriaren eta nortasunaren kontzeptuak lehian dauden lurraldeak berak bezain atzemanekinak direla proposatzen du Rovnerrek.

Jane eta Louise Wilson artistek (elkarrekin lan egiten duten bikiak) eta Iñigo Manglano-Ovalle-k arkitektura izatez den indarraren eta desiraren sinboloaren ebokazio metaforikoak sortu dituzte, irudi mugikorraren ahalmen dokumentalaz baliaturik. Wilson ahizpen *Izarren hiria* (*Star City*, 2000) obra bi pantailako bideo-proiektzio bat da, sobietar espazio-programaren jaurtitze-estazioa erakusten duena. Koloretako bideoa erabiliz, artistek giro ikusgarri bat deskribatzen dute, non estatu komunistaren proiektu zientifiko utopikoaren gainbehera ikusten baitugu, hau da, itxaropen mordo bat porrot egina. Kamerak estatu-komplexuan zehar egiten duen ibilbide sigi-sagatsuk botere industrialaren eta zientifikoaren dekadentziaren zantzuak sinbolizatzen ditu, mamu itxurako iragan sublime gisa irudikatuta baitago.

Ingurune urbano itxia da Manglano-Ovalleren *Klima* (*Climate*, 2000) hiru kanaleko bideo-instalazioan deszifratzen den testua. Mies van der Rohe-ren dorre bikian, Chicagoko aintziraren aurrez aurre, egindako bideo-grabazio bat da, non aktoreak agertzen eta desagertzen ikusten baititugu modernitatearen monumentu sinboliko horretan. Egituraren fatxada gardena pantailen gainean proiektatzeak badirudi magikoki zintzilik jarrita dauzkala; horrela elkartuta, pantailak eta irudi mugikorrek sotiltasunez aldatzen dute esperientzia, eta bihurtzen dira, aldizka, gainalde zeharrargi edo barruko eta kanpoko antsietateen ispilu distiratsu. Arkitekturaren errepresentazio ebokatzailen horren bitartez, edozein ingurune eraikiaren barruan gertatzen diren tentsio psikologikoen metafora bat eraikitzen du Manglano-Ovallek.

INTERAKZIOAK ETA ESKU-HARTZEAK

Ikuslea lekuko pasibotzat jo ordez, irudi mugikorren artista multzo bat ahalegindu izan da ikuslearen parte hartzea akuilatzeke (edo eragiteke) beren baliabideekin esku hartzen. Nam June Paik-en obra aitzindaria ezinbestekoa izan da garapen tematiko horretan. *Zen filmarentzat* (*Zen for Film*) 1964an lehendabizikoz jokaturako performancean, Paiketik zinematografiaren kontzeptua aldatzen du, erabili gabeko pelikula bat proiektatzen baitu pantailan, berak haren aurrean zutik antzeztzen duen artean. Zeluloideak argiz blaitzen zuen Paik eta haren itzala pantailan proiektatzen, zinta berriz pasatzerakoan pilatuz joan zen hauts-partikulekin batera. Paiken argi-itzalen performanceak irudi grabatu absentea ordezkatzeko du, eta gizona-makina interakzio horrek telebista-aparatuenganako haren erakarmena aurreratzen du. Paiken obra interaktiboago batzuk ez bezala, *Zena filmarentzat* performancean bera bihurtzen da ikuslearen parte hartzearen adibide. Bere keinuen ekonomiaren eta sinpletasunaren bitartez, Paiketik aditzera ematen du edozein gorputzek antzez lezakeela, teoriarik, pantaila zuriaren aurrean.

Vito Acconci artistak ere instalazio eta bideo-zinta sorta batean aztertu izan du ikusleak irudi mugikorarekin duen konpromisoa. *Bideoa bizi da/Telebistak hil egin behar du* (*VD Lives/TV Must Die*, 1978) bere obran Acconci martxan dagoen monitore bat katapulta batean jartzen du eta tentsio handia sortzen du horrela aretoan hura jaurtikiko ote duen mehatxuaz. Monitoreak bideo-zinta bat erakusten du ikusleari doinu agresiboz zuzentzen zaion irudi eta testu probokatzailen banarekin. Bideo-zinta hori Acconci berezkoak dituen kanal bakarreko beste pieza batzuk bezala eraikita dago, adibidez *Tonuazpian* (*Undertone*, 1973), non aldarrearen manipulazio psikologikoa iradokitzen duen audio-osagarri baten aurrez aurre jartzen baitu ikuslea. Acconciaren *Tele-Fumi-System* instalazioa askoz eklektikoagoa da. Acconci enkarguz egin zuen obra Guggenheim Museum Soho-ren *Viewing Spaces* erakusketarako; instalazioak ikuspen-egitura konplexu bat du, bideo-zintak banaka ikusteko ikuslea gainera igo, han eseri, zutik egon edo edo etzan egin baitaiteke, aukeran.

Diana Thater-ek arte zinematografikoaz eta bideoaz duen ezagutza oso sakona asmamenez erabiltzen eta garatzen du bere estrategia bisual propioekin. *Berandu eta goiz, mendebaldeko trosta* (*Late and Soon, Occident Trotting*, 1993) haren obran, ingurune naturalaren barruan kokaturako irudi abstraktutat hartzen du denbora. Obrak koloretako lau proiektagailu erabiltzen ditu, proiektagailu batek norabide batean eta beste hirurek kontrako norabidean begiratzen dutelarik. Proiektagailu bakoitzak hiru leiari ditu, kolore bana irudikatzen dutenak. Behar bezala lerrotatuta eta sinkronizatuta daudenean, koloretako erregistro natural baten ilusioa sortzen dute. Kontrako norabidean orientatua egoteaz gainera irudikatzen duen kolorea ere besteekiko desinkronizatuta daukan

proiektagailu independentearen ondoan jartzen du Thaterrek hiru proiektagailuko multzo hori. Beste proiektagailuen espekto naturalaren erreproduzioaren aurrean, proiektagailu independenteak kolorea dekonstruitzeko eta alternatibak iradokitzeko balio du. Ezohiko moduan erabiltzen du Thaterrek aretoko espazioa, ikusleak han egiten dituen mugimenduak kontuan hartuz. Haren proiektzioak elkarri lotutako perspektiba-sail bat dira, ikusleari aurkikuntza-esperientzia bat sortzen diotenak: irudi sail interdependente bat elkarri lotzeko esperientzia, espazioaren birkonfigurazio birtual bat errepresentatzeko gai diren irudiz osatua.

Badago oroimen kolektibo zinematografiko ahaltsu bat, irudi mugikorra ikusten dugunean inkontzienteki datozkigun mitoena, alegia. Mugimenduak asko erakartzen gaitu, eta, erakusketako espazioaren barruan, irudi mugikorra sinesgarria gertatzen da etengabeko aldaketari esker, zeren eta haren “sustraiak” berriak baitira beti. Gero eta artista gehiago ikusiko ditugu mundu osoan filmak eginez zinema-aretoetan aurkezteko edo haiek instalazioetan, arte-galerietan eta espazio publikoetan integratzeko. Ikus-entzunezko mintzaira berriak etengabe garatzen ari dira hainbat teknikaren bitartez, eta Internet plataforma gero eta bideragarriagoa da. Zinema klasikoaren historiaren eta geroztik agertutako instalazioen artearen arteko erlazioa ikertzeak XX. mendeko prozesu artistikoei buruzko gure jakinduria aberastuko du. Eta obra eta interpretazio-prozesu berriek etorkizunerako ezinbestekoak izango zaizkigun baliabideak emango dizkigu, inondik ere.

[Itzultzailea: Jon Muñoz]

Oharrak

1. “Finichel Only a fadograph of a yestem scene”. [\[itzuli\]](#)
2. “A camera filming itself in a mirror would be the ultimate movie”. [\[itzuli\]](#)
3. Lehenengo ikerketa historikoak edo antologia kritikoak 1970eko hamarkadan agertu ziren zehatz-mehatz, hala nola, Gregory Battcock, *Idea Art, A Critical Anthology*. New York, Dutton, 1973; eta Lucy Lippard. *Six Years, The Dematerialization of the Art Object*. New York, Praeger, 1973. Baina 1990eko hamarraldia bitartean, mugimendu kontzeptualaren historia premiazko kontua izan zen akademiarentzat eta museoentzat. Ikus, adibidez, Benjamin H.D. Buchloh, “Conceptual Art 1962-1969, From the Aesthetics of Administration to the Critique of Institutions”. *October 22* (Cambridge, Massachusetts) 55. zb. (1990eko negua), 150. or. eta hur. Tony Godfrey, *Conceptual Art*. Londres, Phaidon, 1998; Ann Goldstein eta Ann Rorimer, *Reconsidering the Object of Art, 1965-1975* (erak. kat.). Los Angeles, Museum of Contemporary Art. 1995; eta Luis Camnitzer. *et al., Global Conceptualism, Points of Origin. 1950-1980s* (erak. kat.). New York, Queens Museum of Art, 1999. [\[itzuli\]](#)
4. Peter Galassi-k ikerketa oso-oso bat eskaintzen du argazkigintza pinturaren historian sartzeko prozesuaz, hemen: *Before Photography, Painting and the Invention of Photography* (erak. kat.). New York, The Museum of Modern Art, 1981. Geoffrey Batchen-ek ikuspegi alternatibo bat dakar, pinturaren historia eta argazkigintzaren asmaketa XIX. mendearen hasierako kezka sozial eta intelektual nagusiekin lotzen duena, hemen: *Burning with Desire, The Conception of Photography*. Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1999. [\[itzuli\]](#)
5. Argazkiak zinemarekin izan duen harremana auzi konplexu bat da, eta sakonago eta zehatzago aztertua du Garret Stewart-ek, hemen: *Between Film and Screen, Modernism's Photo Synthesis*. Chicago, University of Chicago Press. 1999. [\[itzuli\]](#)

6. 1970eko hamarkadako bideo artistikoa eta arte kontzeptualaren garaiko instalazioak eta performanceak telebistako ekoizpen arau eta metodoen kritika gisa aztertu zituen David Antin-ek bere saiakera garrantzitsuan: "Video, Distinctive Features of the Medium", hemen: Susan Delahanty, ed., *Video Art*. Filadelfia, Institute of Contemporary Art, 1975. [\[itzuli\]](#)
7. Irudiaren tratamendua berba generiko bat da, irudi mugikorren manipulazio digital mota guztiak denotatzen dituena. [\[itzuli\]](#)
8. Prozesu hori New Yorken nola izan zen kontatzen duen historia bikain bat hemen aurki daiteke: Julie Ault. ed., *Alternative Art New York. 1965-1985*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2002. [\[itzuli\]](#)
9. *Chroma-key* teknika gainjartze-efektu bat sortzeko erabiltzen da, atzealde desberdin bat txertatzeko, gehienbat. Pertsona nagusia kolore bakarreko edo kolore-gama murriztu bateko, normalean urdina, atzealde baten gainean fotografiatzen da. Horri esker, aldaketa ia bat-bateko bat egin daiteke bideoaren seinale askotarikoen artean, eta, ondorioz, bideo-seinale konposatu bakarra sortzen da. *Hiru trantsizio (Three Transitions)* obran Peter Campus-ek urdinez margotzen zuen bere aurpegia irudi bat beste batez ordezkatzeko. [\[itzuli\]](#)
10. Zantzuei buruz eztabaidatzeko, ikus Rosalind Krauss. "Notes on the Index", *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (Cambridge, The MIT Press, 1985), 196–219. or. [\[itzuli\]](#)
11. *Artforum* 10 (1971ko iraila), 64. or. [\[itzuli\]](#)

ARGAZKI ARTISTIKOA ARGAZKIAREN ONDOREN

NANCY SPECTOR

Zer alde dago argazkilari baten eta argazkiarekin lan egiten duen artista baten artean? Badaude irizpide estetiko espezifikokoak, bi kategoria horien arteko aldea definituko dutenak?

Edo bereizkuntza hori artearen eraikuntza historiko bat besterik ez da, gaur egungo kultura bisualarekin zerikusia duena, asean baitago argazkigintza, zinema, bideoa, telebista edo Internet bezalako erreproduzio-bitartekoz? Eraikuntza horrek zaharraren eta berriaren arteko zatiketa bat ahalbidetzen du, tradizioaren eta abangoardiaren artekoa, eta departamentu osoak tankeratzen ditu museoetan, eta definitu ere egiten ditu, baita ere, bilduma partikular jakin batzuen parametroak. Hiztegi bat ere ematen du obra-multzo askotariko bat interpretatzeko, nahiz bitarteko bera oinarritzat harturik dauden eginak obra horiek: mundu enpirikoaren aztarna bat uzteko kimikoki tratatutako paper baten gainaldean islatutako argia.

Arte Ederren testuinguruan absortzio eta asimilazio baten historia izan da argazkigintzaren historia. Argazkigintza pinturaren alabaordetzat hartua izan zen bere jatorrietan, eta hasieran gutxietsia izan zen berezkoa duen multiplizitateagatik eta mundua ustez automatikoki erreproduzitzen duelako. 1893an asmatu eta handik denbora gutxira, argazkigintza kultura bisualeko esparru guztietan presente zegoen, eta ospatzeko, dokumentatzeko, iragartzeko eta aztertzeo tresna egoki gisa erabiltzen zen. Argazkigintzak eskubide osoz arte-modu gisa hartu zuen lekua, zegozkion ohore guztiekin —aurrerapen teknikoek, argazkigintzako maisu handiek eta estilo ezaguterraz batzuek definitutako jatorri historiko-artistiko bat—, eta ezarian-ezarian zimendatuz joan zen XX. mendearen lehen erdialdean, kontserbatzaile eta argazkilari batzuen ahalegin pertsonalari esker, baliabide haren dimentsio estetikoak balioestea eta haren aplikazio komertzialenetatik bereiztea erabaki zuten¹. Antzinako kopia eta argitalpen mugatua bezalako baliabideak erabiliz, argazkigintza artistikoak beretzat erreklamatu ahal izan zuen tradizionalki pinturaren ondare eskusiboa izana zen “aura”, arterik gurtuenarena, alegia². Horrela egin zuten beren karrera artistikoa Alfred Stieglitz, Ansel Adams, Paul Strand, Edward Weston, Diane Arbus eta Gary Winogrand bezalako argazkilariek: guztiek museoetako pareta sakratuetan erakutsi zuten beren obra eta beren egile-ikuspegiaren originaltasunagatik goraiatuak izan ziren. Sormen-talentu berezi baten adierazpen pertsonaltzat ulertu zen azkenik argazkigintza artistikoa, nahiz haren beste funtzio profesionalak bezain mekanizatuta zegoen: kazetaritza grafikoa, publizitatea edo irudi medikoen erreproduktzioa.

1960ko eta 1970eko hamardaketarako, argazkigintza artistikoak nagusitzea lortu zuen, (antzinako) kopien tirada mugatuari espezifikoki eskainitako merkatu bat ezarri zuelako, museo nagusietan argazkigintza-departamentuak ugaritu egin zirelako, eta ekoizpen garestiko argazki-liburuak argitaratzeari emandako industria bat agertu zelako. Hala eta guztiz ere, bere garrantzia eta prestigioa gorabehera, argazkigintza artistikoa garai hartako artean sortzen ari ziren esperientziarik abangoardistenetatik at zegoen. Hirurogeita hamarreko hamarraldiak paradigma-aldaketa orokor bat ekarri zuen kultura bisualaren baitara, eta, aldi berean, artistak hasi ziren auzitan jartzen bai objektu estetiko bakarraren aginpide sakrosantua, bai hari harrera egiten zioten eta harekin negoziatzen zuten erakundeak, eta bai hura artikulatzeko erabilitako mintzaira bera ere. Egoera hartan, “objektuaren desmaterializazio³” gisa

definituan, pinturaren eta eskulturaren tradizioak aldatuko zituzten mugimendu artistiko ugari sortu ziren. Izen desberdinez ezagutuak, Arte Prozesuala, Body Art, Earthworks, Posminimalismoa, Performance Art eta Arte Kontzeptuala, garai hartan egindako obretariko askok aldi baterako eszenaratze edo jarduerak inplikatzen zituzten, iragankorrak gehienetan. Joera batzuek —oinarri linguistikoko obra kontzeptualak, zehazki— agerian kritikatzeko zuten artearen izate epistemologikoa, eta beste batzuek, berriz, niaren esperientziak eta kanpoko mugak esploratzeko beren baldintzak berrasmutzen zituzten. Argazkia zen ikuspegi desberdin anitz horiek elkartzen zituena.

Prozesu fotografikoa —eta haren ahalmen dokumentala, ustez neutrala— gehien erabilitako baliabidea bilakatu zen artistek munduarekiko bere interakzio desberdinak errepresentatzeko, hala beren gorputzekin nola beste errepresentazio-sistema batzuekin⁴. Baina haren inspirazio-iturria ez zen argazkigintza artistikoaren tradizio hesitua eta kanonizatua, gizarteari oro har informazio ematen zioten irudi fotografikoen erabateko jasa baizik. Museum of Modern Art-ek Walker Evans (1971), Eugene Atget (1972), Harry Callahan (1976) eta William Eggleston (1976) bezalako argazkilarien erakusketa monografikoak antolatzen zituen bitartean, artista kontzeptualek kazetaritza grafikoan, argazkilaria amateurren argazkietan eta argazki publizitarioetan bilatzen zituzten beren erreferentzia bisualak⁵. Artistikotasuna eta herritasuna, informazioa eta adierazpen pertsonala bezain kategoria desberdinak bere baitan hartzen zituen baliabide gisa hautematen zen garai hartan argazkigintza, eta hala definitzen zuten diskurtso sozial eta instituzional askotan. Argazkiak erreproduzitzeko zuen ahalmena bera eta seriean banatzeko eskaintzen zituen aukerak mundu artistikoa azpikoz gora jartzeko erabili ziren, hura merkatuak gero eta menderatuago zegoenez. Eta, hala, argazkigintza obra jakin batzuk sortzeko bitarteko hibrido gisa erabili zen, eta, obra horietan, artea jarduera gisa ikusia artea produktu gisa ikusiarri gailentzen zitzaion. Erabili zen, adibidez, iraupen mugatuko gertaerak grabatzeko mekanismo gisa (Jan Dibbets-en eta Douglas Huebler-en proiektuetan bezala); galerien girotik at kokatutako ekintza bisualen erregistro gisa (Daniel Buren, Richard Long, Gordon Matta-Clark, Dennis Oppenheim, Robert Smithson); arkitekturaren eta industriaren izaera seriala aztertze tresna gisa (Bernd eta Hilla Becher, Dan Graham, Hans Haacke, Ed Ruscha), gorputzeko keinuaren dokumentu gisa (Vito Acconci, Jürgen Klauke, Bruce Nauman); irudiaren, testuaren eta esanahiaren arteko erlazioa aztertze bitarteko gisa (Robert Barry, Victor Burgin, Joseph Kosuth); gure kultura mediatikoaren muin fotografikoaren ispilu gisa (John Baldessari); gizonak nagusi zituen pinturaren eta eskulturaren munduaren baliabide alternatibo gisa, esperientzia feminista bat esploratzeko bidea ematen zuena (Mary Beth Edelson, Valie Export, Hannah Wilke, Ana Mendieta, Annette Messager, Adrian Piper); eta oroimen historiko kolektiboaren sinbolo gisa (Christian Boltanski)⁶.

Uste baitzen argazkia, objektu estetiko bat baino gehiago, eduki baten eramailea zela, haren presentzia fisikoa bera zeharo ez beharrezkotzat jo zen kasu batzuetan. 1966an Dan Grahamek aldizkari baten barruan kokatu zuen bere obra, erreportaje fotografikoen itxura eta tonua emulatuz, hiri-inguruko arkitektura ilustratzen duen irudi-dokumentu batean, izenburua “Homes for America” duena⁷. Robert Smithsonen 1967an *Artforum*-en argitaratu zuen “Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan” artikuluan bezala —bidaien dokumental haluzinaziozko baten gisara planteatutako obra⁸—, Grahamen proiektuak kazetaritza grafikoaren parodia baten gisara funtzionatu zuen, eta zalantzak sortu zituen bere argazki propioen autonomia “artistikoaz”⁹. Izan ere, hala Smithsonen artikuluko ilustrazioak nola Grahamenak Kodachrome koloretako diapositiba batzuetatik aterak ziren. Graham ez zen 1970 arte hasi bere irudi propioak argazki independente gisa inprimatzen edo erakusgai jartzen¹⁰.

Grahamek eta Smithsonen kazetaritza grafikoaren alorrean egin zituzten esku hartze kritikoak gaur performance parodiko gisa interpreta balitezke ere, orduan arte posmodernoaren etorrera iragarri zuten, hura agertu baino ia hamar urte lehenago. Mugimendu posmodernoak, aginpide kulturalaren krisi baten gisara agertzen dena, izan ere,

salatzen zuen kapitalismo berantiarra zilegitzen zuten narratibak haren hegemoniari eusteko diseinatutako eraikuntza ideologikoak zirela. Arte bisualetan, teoria posmodernoaren itzulpena errepresentazioarenganako errezelo orokor bat izan zen, nortasunaren eta desira betiketzaeren inguruko ideien eraikuntzan gauzatzen zena. Galdera-sorta bat sortu zen errepresentazio-sistema garaikideek —hala nola publizitatea, telebista, zinema, hedabide inprimatuak, moda eta arkitektura— berezkoak dituzten botere-mekanismoei buruz, hirurogeita hamarreko urteen amaieraren eta laurogeiko urteen erdialdearen artean sorturiko arterik probokatzaileenaren alderdi funtzional gisa: Nori zuzendua dago errepresentazioa eta nor baztertzen da handik? Zer erara definitzen eta betiketzen du errepresentazioa klase-sistemak edo sexu- eta arraza-bazterkeriak? Zerk balioztatzen eta zerk eragozten du errepresentazioa? Eta, azkenik, kritikatu, desegin edo alda al daitezke errepresentazio-mekanismoak, ideologiarekin erlazionatutakoak, adibidez, uniformeak, gardenak eta nonahikoak izanik?

Errepresentazioaren kritika eta haren askotariko diskurtsoak eszenaratzeko baliabiderik egokiena argazkigintza izan da. Izan ere, argazkigintzan oinarrituriko jarduera esku-hartzaileek definitu ere egin zuten arte posmodernoaren estetika. Abigail Solomon-Godeau-k 1984an “argazkigintza artistikoaren ondorengo argazkigintza”¹¹ gisa deskribatutako joera horrek bi estrategia kontzeptual zituen funtsean, ezberdinak baina, aldeez, bateragarriak: apropiazioa eta simulazioa. Lehenengo kategorian, Sherrie Levine-k argazki artistiko oso ezagunak berfotografiatu eta bere argazkitzat aurkezten zituen *Walker Evans-en ondoren (After Walker Evans, 1981)* sailean. Obraz apropiatze hori arte modernoak jatorrizkoari dion gurtzari egindako kritika ironikotzat interpretatu bazen ere maiz, bazuen, baita ere, irakurketa nabariki feminista bat. Argazkigintza modernoaren maisu handien obra ikoniko horiez apropiatuz, Levinek gaitzetsi egiten zuen bai autorearen nagusitasuna, bai bere autoretza propioa eta bai bere maisu aitzindariena. Erronka hori aurrera ateratzeko, Levinek aurre egin behar izan zion sormen artistikoa sistematikoki gizonetzkoen eskumetzat zeukan kultura bati. Espiritu kritiko berarekin, Richard Prince-k kanpaina publizitario masiboen mundu gehienbat bisualaren arrastoari segitzen zion eta estatubatuar kontsumo-kulturaren irudi enblematikoenak berfotografiatzen zituen —hala nola Marlboro gizona, azken modara jantzitako emakumea eta neska motozale arropa arinekoak— gizontasunaren eta haren ezaugarrien bilkari publizitarioa nahita erakusteko. Antzeko simulazio-estrategia bati jarraituz, Cindy Sherman-ek ere irudi arruntak berrerabili eta baliozkotu zituen, nahiz kasu honetan zeluloidearen emakumetasun-estereotipoak berreszenaratuz. Hollywoodeko B saileko filmen eszenen haren lehenengo birsorkuntza fotografikoek genero-eraikuntzaren izate fiktizioa erakusten digute. Zuri-beltzeko “autoerretratu” gisa sortutako “fotograma” horiek, non artista emakumea mozorro desberdin bat jantzita ageri baita fotograma bakoitzean —arriskuan, maiteminduta edo ezaxolatasunak goibeldua dagoen heroi andre bat irudikatuz—, eraman zuten Sherman estereotipoei eta sexualitatearekiko haien erlazioei buruzko galderak bere buruari egitera, eta horretan dihardu gaur egungo obran ere. Shermanek hain asmamen handiz eraikitako eszenaratzeek, A. D. Coleman-ek zuzendariaren perspektibatzat definituak, hor erretratzen diren egoera desberdinak parodiatzen dituzte, irudiz asetako gaur egungo kulturaren irudikatzen baita haien bitartez emakumea: Hollywoodeko zinema, moda, gizarte-erretratuak, pornografia, etab.¹²

Arte posmodernoaren alderdirik inkonformistenak berehala bereganatu zituzten haien kritikaren xede ziren erakundeek, abangoardiako edozein mugimendu kulturalki subertsiboarekin gertatu ohi denez¹³. Arte posmodernoaren erraz barneratu zen diskurtso historiko-artistikoan, eta kritikariek berehala aitortu zuten “mugimendu” berri baten agerpena, eta “Neo-geo”, “Poskontzeptual” edo “simulazio” izenekin identifikatu zituzten haien joera desberdinak. Mugimendu horretakoak ziren artistek berehala lortu zuten babes komertziala. Izan ere, galeria batzuek —International With Monument eta Metro Pictures, adibidez— 1980an ireki zituzten ateak, joera posmoderno berriak agertzearekin batera, haiei erantzuna emateko asmoz. Laster, Europako eta Estatu Batuetako museoak fenomeno hori aztertzen zuten erakusketak antolatzen hasi ziren. Hauek izan ziren haien artean

aipagarrienak: *Image Scavengers: Photography* (1982) Filadelfiako ICA (Institute of Contemporary Art), *A Fatal Attraction: Art and the Media* (1982), Chicagoko Renaissance Society-n eta *Damaged Goods: Desire and the Economy of the Object* (1986), New Yorkeko New Museum of Contemporary Art-en. 1989an, Los Angelesko Museum of Contemporary Art-ek *A Forest of Signs: Art in the Crisis of Representation* aurkeztu zuen, hamarkadako joera posmodernoaren laburbiltze bat; erakusketa horren katalogoan aurkeztutako hogeita hamar artistei buruzko banakako testuak zituen, eta, baita ere, hiru saiakera historiko-artistiko eta erakusketen historiaren ibilbide ilustratu bat. Arte posmodernoan kritikak, bai eta ikerketa linguistiko postestrukturalistetan oinarrituriko haren iturri teorikoak, izan zuen garrantziak testu analitikoaren ohiz kanpoko kopuru bat sorrarazi zuen hamarkada horretako artean. Arte posmodernoaren aldezkariak haren etorrera iragarri eta haren heriotza aurreikusitakoak zuten.

“Photography after Art Photography” bere funtsezko testua argitaratu baino hiru urte lehenago idatzitako saiakera batean, Abigail Solomon-Godeau kexu zen arte posmodernoak ez zuelako lortu kritikatu izan zituen erakundeetatik independente izatea¹⁴. Haren iritzian, museoek arte hori onartu izanak haren ustelkeria eta artistaren merkatuarekiko banakako konplizitatea zekarren. Mugimendu posmodernoaren beste askoren arteko estilo huts bihurtu zen. Zer suposatzen zuen kondena horrek artelanen berezko efikaziarentzat eta hark hain zorrotz gaitzetsitako artisten karreraren garrantziarentzat? Solomon-Godeauren eta teoria posmodernora atxikitako beste kritikari batzuen arabera, argazkigintza artistikoa merkatu/museo ardatzaren asmakizun bat baizik ez zen izan, hark erabakitzen baitu kultura ezarriak zein arteri ipini behar dion arreta berezia, eta argazkigintza posmodernoaren hondoratu egin zen onartua izan orduko egin zuen aliantzagatik¹⁵. Argudio horrek atzera botatzen du arte horrek museoaren estamentu barrutik kritika instituzional bat egiteko duen gaitasuna. Arbuiatu egiten du estrategia interbentzionista, garai hartako artearentzat hain garrantzitsua izan zena eta artista gazteago batzuen belaunaldian hain eragin handia izan zuena, hala nola Felix Gonzalez-Torres-engan, Andrea Fraser-engan eta Fred Wilson-engan, museoetan infiltratu, eta haiek baliatuko baitzituzten sistemaren beren subertsio propioetarako bitarteko gisa. Solomon-Godeauren kritikak ezin sistema legitimatuzailatik kanpo egotera baldintzatzen du artisten arrakasta.

Laurogeita hamarreko hamarkadan ekoiztutako obra onenetako asko onarpen instituzionalaren eta egitura alternatiboaren arteko distantzia gaitzetsu ziren. Rirkrit Tiravanija-ren thailandiar afari komunaletatik, etengabe ordezkatzeko diren paper inprimatuko mordoetara edo Felix Gonzalez-Torresen jateko moduko gozokietara, haien artean erlazio naturiko obren bitartez saiatzeko ziren artistak ikusleria erakartzen. Argazkigintza, zinema eta bideoa hamarkada horretan ugaritu izana jardueraren iragankor horien alderdi teatrala grabatzeko premiagatik izan zen, aldeaz, zeren eta, kasu batzuetan, hirurogeita hamarreko urteetako “desmaterializazio” estetika itzultze bat seinalatzen baitzuten. Baina gaur egun argazkigintzan oinarritutako jardueren orokortzea badirudi orobat dela berreskuratze bat, hala estetikaren artistikoarena nola estrategia kontzeptualena. Argazkigintzan oinarrituriko gaur egungo arteak genealogia korapilatsu bat erakusten du, tradizio askotan eta maiz kontraesankorretan oinarritutakoa. Kanpoaldera hedatzen den bitarteko poliformo bat da, bideoa, zinema eta teknologia digital berriak barne, bai eta argazkigintza konbentzionalaren azken interpretazioak ere. Artista multzo batek erantzun zion, adibidez, argazkigintza artistikoan hain garrantzitsua izan zen bultzada dokumentalari. Erretratuen alorrean, Rineke Dijkstra-ren [ume ia prepuberren irudi kezkarriek](#), Hellen van Meene-ren neska gazteen erretratu intimoen, Katy Grannan-en beren antzezpenekin fantaseatzen ari diren gizabanakoen irudiak eta Catherine Opier-ren lesbiana marimutilen eta transexualen argazkiek konbinatzen dituzte August Sander-en ikerketa tipologiko gringabeak Richard Avedon-en edo Robert Mapplethorpe-ren ikuspegi estetizistagoekin.

Argazkigintzak analisi tipologikoarekin duen erlazioa nabarmena da argazkigintzan oinarrituriko gaur egungo artean, eta hala jartzen du agerian *Menschen des 20. Jahrhunderts* (1919–33) titulua duen Sander-en erretratu

alemanen katalogo sistematikoak, Bernd eta Hilla Becher-ek aztarna industrialen inbentario aribidean dagoenak, edo Sunset Strip-eko (1966) eraikin bakoitza erakusten digun Ed Ruscha-ren liburuxkak. Adibidez, Olafur Eliasson-en erretikula fotografikoek, leku estrategiko beretik hartutako fenomeno natural baten bertsio desberdinak aurkezten dituztenak, Bechertarren konposizio fotografikoen zorrotasun bisuala gogorarazten digute. Candida Höfer-ek, Bechertarren ikasle ohiak, eraikin barneetako koloretako argazki metodikoak egiten ditu —ikasteko eta sailkatzeko lekuetakoak, batik bat—, espazio publikoen psikologiaren azterketa sotila direnak. Liburutegietako, museoetako, hitzaldi-aretoetako, antzokietako eta itxarongeletako barnealdeak gai nagusizat harturik, gizartearen esperientzia komunaren arkitektura dokumentatzen du, bai eta sistema taxonomikoetarako bere grina. Thomas Struth-ek, bere erretratu eta paisaiez gainera, leku turistikoak dokumentatzen ditu, hala nola museoak, katedralak eta tenplu budistak, hango bisitari erneeaz populatuak. Irudi obsesiboki zehaztuak behatzearen prozesuaren beraren analogia bisual bat dira, helburu turistiko ospetsu horiek akuilatuak. Gursky-k kapitalismo berankorraren eta hura arautzen duten truke-sistemen gizartearen inbentario bat egiten du. Haren irudiek, zehatz-mehatz konposatuek, gure kultura garaikidearen osagai diren mito kolektiboak erreproduzitzen dituzte: bidaiak eta aisia (kirol-gertaerak, klubak, aireportuak, hotelen barrualdeak, arte-galeriak), finantzak (Balio-burtsak, merkataritzarako lekuak), ekoizpen materiala (fabrikak, muntatze-kateak), eta informazioa (liburutegiak, museoak, liburu-orrialdeak, datuak). Hala ere, ikuspegi hala formal batetik nola kontzeptual batetik ebokatzen dituen tradizioak gorabehera, Gurskyk ez du objektiboa izan nahi. Digitalki manipulatuak ditu bere irudiak —gai beraren ikuspegi desberdinak konbinatuz, beharrezkoak ez diren xehetasunak kenduz eta koloreak nabarmenduz— “errealismo lagundu” gisako bat lortzeko.

Teknologia digital berrien garapenak askatasun handia eman die artistei beren irudi fotografiko propioak sortzeko. Askok uste dutenaren kontra, argazkigintza ez da sekula izan errealitatearen ikuspegi baldintzatu gabe bat ematen duen bitarteko guztiz objektiboa. Berarengan esku hartzen duten faktore guztiengatik —posizio estrategikotik inprimatze-prozesura— argazki guztiak desberdinak dira, nahiz gai bera zehatz-mehatz erakutsi. Gainera, kamerak gezurrik handienak atzeman ditzake, ikusgarria dena manipulatu edo fantasiari bidea libre utziz. Laurogeita hamarreko hamarkada fikzio fotografikoaren eklosio baten lekuko izan zen. Fenomeno horren iturri historiko-artistiko berehalakoak Cindy Shermanek asmatutako pertsonaien desfilean egon zitezkeen, edo James Casebere-k hirurogeita hamarreko hamarraldiaren amaieran eginiko eta hiri jendegabetuen antza duten paperezko eraikuntzetan. Gaur egungo zinema eta telebista izan dira, ordea, argazkigintza narratibo berrian eragin handiena izan dutenak. Gaur artistek libreki manipulatuak dituzte mundu enpirikoaren beren errepresentazioak edo kosmologia zeharo berriak asmatzen dituzte. Batzuek, Gabriel Orozco-k, adibidez, zuzenean esku hartzen dute inguruan, mundu aurkituaren osagaiak sotiltasunez aldatuz eta beren presentzia isila han ezarriz. Beste batzuek, Oliver Boberg-ek, Thomas Demand-ek edo Gregory Crewdson-ek, adibidez, oso-osorik eraikitzen dute kameraren objektiborako agertoki arkitektonikoa. Thomas Demandek, gauza harrigarriak edo ikaragarriak gertatu direneko ingurune arruntetako kazetaritza-argazkiak abiapuntutzat harturik —hala nola Bill Gates-en eskolako idazmahaia, Jackson Pollock-en ukulua, Jeffrey Dahmer-en ataria—, bere gaien eskala zehatzeko maketak sortzen ditu. Horren ondorioz sortzen diren argazkiek bere eszenatokien zama historikoa besterik ez dute erakusten, isiltasun misteriotsu eta titularrak gabeko batean. Ildo berean, Crewdson-ek auzoetako ohiko atzealdeko lorategien eskala txikiko diorama landuak eraikitzen zituen, non landareek eta animaliek erritu bitxiak antzetzen baitzituzten: txoriek arrautza-zirkulu bat eraikitzen zuten; tximeletak piramide bat eratuz biltzen ziren; mahatsondoak txirikorda bilakatzen ziren. Miniaturazko mundu horietako bakoitza argazki bakar batean gauzatzen zen. Geroztikako bere obretan Crewdson-ek bere gaiak zabalduko zituen probintzietako bizimoduaren irudiak ere sartuz; argazki horiek harrigarriro zeuden errealitateak bereiziak —David Lynch-en ildo bertsuan—. Argazki surrealista horiek, Lee-n (Massachusetts) edo hiri horren inguruan hartuak, plato zinematografikoek ohi duten eskalan eta konplexutasunean eraiki ziren.

Argazkigintzak eta zinemak kode genetiko bera partekatzen badute ere, azken urteetan bakarrik hasi dira artista batzuk gertaera horri abantaila ateratzen fantasiako istorioen gertakizunak erakusten dizkigun argazki sail batean. Anna Gaskell-ek, argazkigintzak berezkoa duen gelditasunetik aske, eszenaratze misterioitsuak antolatzen ditu kamerarentzat, non narratiba zabalago baten gertaerak ebokatzen baititu. Haren fikzio fotografikoak prozesu simulatuen ingurukoak dira —ume jolasen inozentziatik gaixotasun mentalaren larritasuneraino—. Fikzio-geruzetatik abiatuta eraikiak, errealtatearen eta fikzioaren arteko bereizketa mehea azpimarratzen dute argazki horiek. Gaskellek ere bideo bilakatu ditu bere irudiak, eta luzatu egin ditu, horrela, bere irudi finkoek ebokatzen dituzten maitagarri-ipuiri bitxiak. Sam Taylor-Wood-ek margolan ospetsuak berrinterpretatzen ditu *Solilokioa* (*Soliloquy*, 1998–99) bere sailean —hala nola *Chatterton* (1856), Henry Wallis-ena, eta *Ispiluko Venus* (1647–51), Velázquez-ena—, eta Berpizkundeko erretaulak bailiran antolatzen ditu. Goialdeko eliz-irudiak Sam Taylor-Wood-en eszena piktoriko baten interpretazio fotografikoa irudikatzen du: emakume etzan bat ispilu batean islatutako bere buruari begira dago; gizon gazte bat korderik gabe erortzen da etzaulki batean; gerriraino biluzik dagoen gizon batek txakur saldo bat gidatzen du. Behealdeak edo predelak irudi sekuentzia bat dauka —film baten zerrenda baten antzekoa—, goiko pertsonaren subkontzientearen fantasiak erakusten dizkiguna. Matthew Barney-k, laurogeita hamarreko urteetako istorio-kontalarien artean nagusiak, bere film epikoen tramen une erabakigarriak gauzatzen dituzten argazkiak sortzen ditu. *Cremaster* (1994–2002) haren proiektuak, bost zati dituenak, argazki-bilduma garrantzitsu bat sorrarazi du, fikzio hutsak gaur egungo arte garaikidean duen garrantzia islatzen dutenak.

Hala ere, sakonago aztertu behar litzateke argazkigintzan oinarrituriko jarduerak oraintsuko artean duten nagusitasuna. Alderdi askotan, argazkigintza bere adierazpen poliformo guztietan ugaritu izanak —zuri-beltzeko argazkiak, cibachromeak, fotogramak, irudi digitalak, etab.— baztertu egiten du mugimendu historiko-artistiko zehatzak edo teknikan oinarrituriko kategoriak baldintzatzen dituen analisi kritiko mota. Argazkigintza gaurko mintzaira arrunt bihurtu da, pinturak edo eskulturak sekula lortu ahal izan ez zuten zerbait. Kultura bisualeko forma guztietan duen presentziak zailago egiten du hura baliabide huts-hutsean artistiko gisa ikusia izatea, batik bat artistek irudiaren mundua oro har erabiltzen, emulatzen edo kritikatzten dutenez gero. Nolanahi ere, garbi dago, ordea, laurogeiko hamarkadako argazkigintzan oinarrituriko arterik erradikal eta garrantzitsuenak errepresentazio bisualari zion mesfidantza gutxitu egin dela, oraingoan, behintzat. Ikusteke dago nora eramango gaituen argazkigintzarako gaur egungo euforiak.

Saiakera hau beste baten bertsiio zertxobait aldatua da; beste hura erakusketa honen katalogoan agertu zen: *Imperfect Innocence: The Debra and Dennis Schoil Collection*, Contemporary Art Museum, Baltimore, eta Palm Beach Institute of Contemporary Art, 2003 (8–15. or.).

[Itzultzailea: Jon Muñoz]

Oharrak

1. Christopher Phillips-ek dokumentatu egiten du argazkigintzak museoek guztiz balioetsitako arte gisa izan duen bilakaera, Museum of Modern Art-en argazkigintza departamentuaren eboluzioaren analisi zehatz baten bitartez. Museo horren aldaketa 1935ean hasi zen, Beaumont Newhall, haren lehenengo argazki-kontserbatzailea iristearrekin batera; Newhallek karguan iraun zuen, harik eta laurogeiko hamarkadako hasiera arte Peter Galassi-k ordezkatu zuen arte. Phillipsen analisiak erakusten du nola nagusitu ziren inprimatze fotografikoan baliabidearen benetakotasunaren, originaltasunaren eta espezifikotasunaren balioak, maiz atzera begira. Ikus “The Judgement Seat of Photography”. *October* 22 (1982ko udazkena) 27–63. or. [itzuli]

2. Argazkigintza arte-modu bilakatu izana —mundu komertzialean eta zientifikoan dagozkion aplikazio guztiak izanda— jo daiteke Walter Benjamin-ek eginiko balibidearen erabateko goraiamenaren inbertsiotzat, Benjaminek, izan ere, “aura” galdu zuelako balioesten zuen hain zuzen ere argazkigintza, alegia, artelan berezi eta ordezkazekin guztiei atxikitako nolokotasun pribilegiatu eta ia mistiko horren galeragatik. Kultura burgesaren balioak aldatzeko potentzial askatzaile bat ikusi zion Benjaminek argazkigintzari. Ikus, Walter Benjamin. “La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica”, trad. Jesús Aguirre, en *Discursos interrumpidos I* (Taurus Ediciones, S.A., Madrid, 1982), 15–57. or. [\[itzuli\]](#)
3. 1967an Lucy Lippard-ek eta John Chandler-ek hau idatzi zuten: “Hirurogeiko hamarkadan, azken bi hamarraldiak ezaugarritu dituzten prozesu artistiko antiintelektual, emozional/intuitiboek pentsamenduaren prozesua ia besterik azpimarratzen ez duen arte ultrakontzeptual bati ireki diote bidea... Badirudi joera hori artearen desmaterializazio sakon bat eragiten ari dela, bereziki artea objektutzat ikusiarena eta, nagusitzen baldin bada, gerta daiteke objektua zerbait zeharo zaharkitu bihurtzea. Ikus Lucy R. Lippard eta John Chandler, “The Dematerialization of Art”. *Art International* 12. 2. zb. (1968ko otsaila), 31. or. [\[itzuli\]](#)
4. Garai horretan hasi ziren Vito Acconci, Peter Campus, Dan Graham eta Bruce Nauman bezalako beste artista batzuk ere zinema eta bideoa bere performance-jarduerak grabatzeko erabiltzen —bideoa erabilgarriago—. [\[itzuli\]](#)
5. Sorkuntza artistikorako materiala herri-kulturan bilatzeko fenomeno hori ez zen batere berria. Mila bederatzehun eta hogeiko eta hogeita hamarreko urteetako europar abangoardiek, Hannah Höch eta John Heartfield bezalako artistak barne, kritika politiko gisa garatu zuten muntatze fotografikoa. Eta Robert Rauschenberg eta Andy Warhol bezalako hirurogeiko hamarkadako estatubatuar artistek teknika fotografikoekin eradaldatu zituzten beren metodo piktorikoak, nahiz hain esplizituki politikoak ez ziren helburuekin. [\[itzuli\]](#)
6. Artisten eta 1960ko eta 1970eko hamarkadetan argazkigintza erabiltzeko modu desberdinen zerrenda ez da, inolaz ere, osoa. Saiakera honek eskain dezakeena baino argazkigintzaren analisi kontzeptual zehatzago baterako, ikus Christopher Phillips, “The Phantom Image: Photography within Postwar European and American Art”, hemen: *L’Imagine Rifflessa* (Prato; Museo Pecci, 1995): 142–52. or. Phillipsek garai hartako argazkigintzaren erabilera desberdinez eginiko laburpenari zor diogu zerrenda hori. [\[itzuli\]](#)
7. Ikus Dan Graham, “Homes for America”, *Arts Magazine* 41 (1966ko abendua–1967ko urtarila): 21. or. eta hur. [\[itzuli\]](#)
8. Robert Smithson, “Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan”. *Artforum* 8. 1. zb. (1969ko iraila), 28–33. or. [\[itzuli\]](#)
9. Iruzkin hori Jeff Wall-ek egiten du argazkigintza kontzeptualaren bere ikerketa kritikoan: “Marks of Indifference: Aspects of Photography in, or as, Conceptual Art”, en *Reconsidering the Object of Art: 1965–1975* (Los Angeles: Museum of Contemporary Art eta Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1995): 252. eta 257. or. [\[itzuli\]](#)
10. Robert Smithson-ek sekula ez zuen bere argazki propioen kopiarik egin. Solomon R. Guggenheim Museum-ek *Yucatan Mirror Displacements (1–9)*, 1969 —*Artforum*eko bere artikulua ilustratzeko erabilitako irudiak— haren obra erosi zuenean, koloretako bederlatzi diapositiba ere erosi zituen. [\[itzuli\]](#)
11. Abigail Solomon-Godeau, “Photography After Art Photography”, hemen: *Art After Modernism*, ed. Brian Wallis (New York: New Museum of Contemporary Art, 1984): 77–85. or. Saiakera garrantzitsu honetan Solomon-Godeauk oinarritzko bereizketa bat egiten du argazkigintza posmodernoaren eta argazkigintza artistikoaren artean, “oinarritzat harturik lehenengoak kritikarako, analisirako edo azterketa instituzionalerako edo figuratiborako duen potentziala; eta bigarrenak, berriz, sakonean sustraitua duela kontu horietan pentsatzeko premia ere aintzat hartzeko ezintasuna” (77). [\[itzuli\]](#)
12. A.D. Coleman, “The Directorial Mode: Notes Toward a Definition”, *Artforum* 15, 1. zb. (1976ko iraila), 55–61. or. [\[itzuli\]](#)
13. “Oppositional postmodernism” hitza Hal Foster-ena da. Ikus haren “Postmodernism: A Preface” hemen: *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, ed. Hal Foster (Seattle: Bay press, 1983), XI. or. [\[itzuli\]](#)
14. Ikus Abigail Solomon-Godeau, “Living with Contradictions. Critical Practices in the Age of Supply-Side Aesthetics”, hemen: *The Critical Image: Essays on Contemporary Photography*, ed. Carol Squiers (Seattle: Bay Press, 1990), 59–79. or. [\[itzuli\]](#)

15. Christopher Phillipsen eta Solomon-Godeauren testuez gainera, Ikus Douglas Crimp, "On the Museum's Ruins", hemen: Hal Foster, ed. *The Anti-Aesthetic*, 43-56. or. [\[itxuli\]](#)