

Historia zentrifugatu

—Peio Aguirre, 2016

Gaur egun ohikoa da artista gazteek besteren irudiekin artelan eta bideo laburrak egitea. Irudiaren birkonbinazio horrek badu baliokidea kontakizunen gainezarpenean edo, beste modu batera esanda, erreferenteekin eta haietatik abiatuta egindako jolasean. Historia, historikoa dena, artelan berrirako edukia da. Urrun geratzen da, beraz, postmodernismoari buruzko eztabaida, baita horrek metakontakizunei eta modernotasunaren “kontakizun handiak” izenekoei ezarri dien kritikari buruzko eztabaida ere. Laurogeita hamargarren hamarkadaren hasieran, postmodernismoa ezinbestean zegoen lotuta amaierak iragartzen zituzten orakulu batzuetara: artearen amaiera, historiaren amaiera eta bestelakoak. Baina, zorionez, artea ez zen amaitu (era berean, historia ere ez da amaitu), eta irudipenezko happy end horrek historiari eta historikoari lotuta dagoen guztiarekiko zaletasun berritua eta kementsua itzuli zigun. Iraganarekiko edo historizismoarekiko obsesio hori postmodernismoaren ezaugarrietako bat izan da, eta hitz hori zakarra dela iruditu arren eta beste ordeko batzuk nahiago ditugun arren (alter-modernismoa, errealismo kapitalista, metamodernotasuna eta horren beste “marka zuri” batzuk) ez dugu alde batera utzi.

Dena den, agian historiaren zentzua edo denbora historikoaren jarraitutasunaren ideia bera historiaren uneren batean galdu zen, ez? Eta noiz gertatu zen hori? Postmodernismoa orain gure modernotasuna da, hau da, antzinatasun arkeologiko baten antzekoa da. XXI. mendeko bizilagunak garenez, modernotasunaren eta postmodernotasunaren memoria osoa, batera, jasota duen fitxategiarekin bizitzera “kondenatuta” gaude. Memoria horrek, alabaina, ez du zerikusirik Alain Resnais-ek bere film labur ederrenetako batean (*Tout la mémoire du monde* -1956) islatutakoarekin. Filmean, zuzendariak modu poetikoan eta bakarrean erakutsi zuen Parisko Liburutegi Nazionalaren barne-funtzionamendua. Mota guztietako milaka liburukitan jasotzen den jakintza modu sistematikoan pilatzeak dakarren misterioaren gaineko meditazioa egiten du lan horrek; adituen mundu bat historiaren artxibategian batuta. Gaur egungo mundua, ordea, frekuentzia distiratzailuez eta berehalako imputez osatuta dagoen mundu konektatua da. Inoiz ez dago sobera erlazio hori aurreko modernoek izan zuten irudi teknikoarekin alderatzea. Didi-Huberman-ek gaur egun irudiaren paradigma zer den atzeman du Bertolt Brecht-i buruz eta muntatzearen teknikari buruz hitz egin duenean: ez da horrenbeste irudi berriak ekoiztea, erlazio, lotura eta birkonbinazio amaigabeak sortzea baino. Brecht-en ustez, “erlazioaren ezarpena”, hau da, irudi baten testuingurua zen garrantzitsuena. Egia “erlazioaren ezarpen” horretan bilatu behar zen. Saiakeragile frantsesak zera idatzi du: “Laburbilduz, heterogeneotasunen muntatzearen itxura ez da existitzen azpiko erlazioen interpretazioa egiten

ez bada: noraezean dabilzan azaleko arazoak ez dira agertzen sakontasunak zalantzan jartzen ez badira – hitzaren zentzu freudianoan, baina filosofikoki hitz eginez gero, ‘gaiak’ mugimenduari, ‘lanari’, enplegua izateari eman die lekua behin betiko”.¹ Inolako lotsarik gabe ohartarazi dezakegu artista gaztearentzat “enplegua izatea” lana DELA. Erabiltzeko eta harengana jotzeko trebetasuna behar da, hau da, iraganean artistek artelanaren “gaia” modu manufakturatuan eta teknikoan ekoizten zuteneko trebetasunaren antzekoa behar da.

Baina aro analogikoko eta gaur egungo aro digitaleko muntatzeak ezin dira berdin neurtu (ezta formaren menpeko edo alderantzizko edukia berdinduz ere). Postmodernismo berri honetan, irudia digitalizatzearen frankiziak teknika nagusi eta menderatzaile bilakatzen du muntatzea. Aurreko elkartze libidinala ere eskertzekoa da. Baina zenbat denbora iraungo du laguntza horrek? Elkartzeko abiadurak gora egin du, sakabanatzen dagoelako seinale. Kategorizatzeo asmorik gabe ausartuko naiz esaten muntatzea dagoeneko ez dela erabatekoa, edo behintzat orain ez da inkontzienteak “lan egiten” duen tokia bakarrik. Ernst Bloch-ek, itxaropenaren filosofoak, hartutako espazio bateko planoen aldiberekotasunaren gainean ere hitz egin zuen; haren esanetan, “aldizkariaren forma” zen: “Pentsalari batek modurik zehatzenean adierazten du; ezaugarri oso argia ematen die, baina inoiz ez du esaten txanpon horrek non duen erabilera legala (...) Burgesian edo beste tokiren baten ikusteko moduko erabilerarik ez duten balioak inprimatzen ditu. Soilik ikus daiteke topaketa horien, emozio horien, esanahi anarkista: biltzen da, hondakinetan arakutzen da, gordetzen da, baina funtsezko doikuntzarik gabe. (...) Filosofia surrealista ereduzkoa da atalak lantzeari eta muntatzeari dagokienez; baina atal horiek berez diren bezala geratzen dira, ugaritasun handiarekin eta elkarren arteko loturarik gabe. Filosofia hori (horrenbestez) oinarritzkoa da muntatzeari dagokionez...”² Hitz horiek jaso zituen Garai honen ondarea lanean, eta duela gutxi Didi-Huberman-ek ekarri ditu. Baina zein da gure garaiaren ondarea? Zein da gaur egungo artearen historikotasuna? Eta zenbaterainokoa da haren egonaldia eta iraupena?

Brechttek arte plastikoei buruz egin zuen oharrak oraindik balio du. Brechttek adierazi zuen artistek, aurrerantzean, “dokumentu bat zer den jakiteko” lan egin behar zutela, eta dokumentuen konfrontazio, konparazio eta muntatze prozedurak ugaritu behar zituztela. Ebaki, kokatu, geldiarazi, eten. Berriz egingo dugu galdera: Zer da dokumentu bat? Gaur egungo artelanen historia zentrifugatuz gero indar zentrifugoa eta energia aprobetxatuko lirateke, artelanaren osagaiak eta horren trinkotasun, opakutasun eta haustura desberdinak “bereizteko”.

Argitalpen honen testuingurua irakurrita edozein irakurlek ondorioztatuko du irudi teknikoaren gaineko sarrera labur honen hartzailea Iván Gómez artista dela. Eta beste ondorio bat ere aterako du: irudi teknikoarekiko erlazio horren oharrak garai jakin batekoak direla, eta ez bakarrik beste datu berezi bat. Dena den, artistarentzat “irudien bidezko idazkera” aukera bat da, edo aldizkariaren formaren ezaugarri bat, argitaratzeko orrialdeetan testuaren eta irudiaren arteko erlazioari lotuta aipatu dudana. Ez da bakarrik, muntatze Eisensteinianoan bezalaxe, hirugarren irudi bat agertzen dela bi batzean (muntatze zinematografikoaren ABC dena dagoeneko); aitzitik, muntatzea espazioaren arabera ezarri nahi da, orri inprimatuan edo erakusketa batean. Zerrenda zinematografiko baten moduan funtzionatzen du gehienbat muntatzeak, kolpeka eta oztopoekin aurrera egiten duena diziplinak, kontakizunak eta fikzioak gurutzatzen diren tokian. Erakusketa honen izenburua Erroma eta Remoria da. Erroma hiriaren sortzaileak izan ziren Romulo eta Remoren mitoa hitz joko batean sartzen du; eta, orduan, memoriak funtsezko zeregina du. Zer izango litzateke Remoria, eta zein inperio Remorianoak utziko zigun ondare kulturala? Fikzioa gure errealitatea ulertzeko ekarpen artistikoa da, baita memoriak kulturaren sartu dituen hondarrak eta jalkinak ulertzeko ere; jatorri kulturalak eta historikoak ikusezin bihurtzen ditu. Artea fikzioa eratzeko tresna boteretsua da, historia jaso eta lozorrotik ateratzen du; horrela, lagundu egiten dio orainaren biztanle garenok multzoka eta banaka partaide gisa gaituen zentrifugatuari.

¹ Georges Didi-Huberman, Irudiek bere lekua hartzen dutenean, Antonio Machado Liburuak, Madril, 213, 79. orr.

² Ibid., 80. orr.