



Z eta **G**: Chantal Akerman;
Pr : François Le Bayon, Marilyn Watelet, Lieurac Productions, Paradise Films y otras; **A** : Bernard Delville, Rémon Fromont; **M**: Natalia Chakhovskaia; **A** : Natalia Chakhovskaia, **Kolorea**, **107 min.**
DCP

D'Est

Desde el Este

1993, Belgika, Frantzia, Portugal

“Esan didatenez, irakurlearentzat ona izango litzateke, orobat ikuslearentzat, ulertu abal izatea, bitz gutxitan eta ozen bitz egin gabe, zure obra zergatik hasten den zuk zeuk antzesten duzun tragikomedia batekin.

Zergatik gero beste bide baten bila abiatu zaren, artelan esperimentaletara eta mutuetara daraman bidearen bila. Zergatik horiek ozeanoaren beste aldean bukatu orduko itzuli zaren Europara eta narraziora.

Zergatik utzi diozun kameraren aurrean azaltzeari, eta zergatik egin duzun komedia musikal bat.

Zergatik egin dituzun dokumentalak, eta gero Prousten egokitapena.

Zergatik idatzi duzun antzezlan bat ere, kontakizun bat.

Zergatik egiten dituzun musikari buruzko filmak.

Eta beste komedia bat berriro.

Horrez gain, azkenaldi luze honetan instalazioak egin dituzu. Artista zarela sinetsi gabe. Artista bitzarengatik...”

Horrela hasi zuen Chantal Akermanek (1950-2015) bere “zinemagile autorretratu” 2004an, urte hartan Parisko Pompidou Zentroak eskaini zion ibilbide osoko atzera begirakoarekin batera argitaratutako liburuaren hasierako testuan.¹ Lehen ebidentzia: haren obraren zabaltasuna, forma guztiz desberdinetan deklinatzen duten itxura askotarikoak: liburuak (*Une famille à Bruxelles*, 1998; *Ma mère rit*, 2013), antzezlanak (*Hall de nuit*, 1992), edozein formatutan egindako filmak –zeluloidea, bideoa, digitala–, berdin bideratuta zeudenak pantaila handira zein telebistara, museoetarako lanak –bideo-instalazioak– edo zinema esperimentaleko zirkuitutarako eginak, jatorrizko gidoiekin edo literaturako klasiko handiak egokituz –Proust bai, baina baita Joseph Conraden lehen eleberria ere, *Almayerren eromena*, 2011n–, eta, behar zenean, “dokumentalak” deitzen diegun eta identifikatzen zailak diren objektu horien forma hartuz. Azkenik, “zinema hedatua”, “zinema-ostea” edo “erakusketako zinema” izeneko errotuluak dauzkan eremu hibrido horretan sartu zen.

Eta dena hasierako bulkada batetik sortu zen, hark behin eta berriz kontatu zuen moduan:

«15 urte nituela, *Pierrot le fou* ikustera joan nintzen. Garai hartan, artean ez zitzaidan zinema interesatzen. Taldean joaten ginen edozer ikustera, komediatxo frantsesen bat, *The Guns of Navarone*, eta abar. Batik bat, likoreren bat zeukan izozkia jatera gindoazen, mutil-lagunaren edo neska-lagunaren eskua hartzera... Filmekin lotutako ezertara ez behintzat. Baina honela esan nion neska-lagunari behin: “O, *Pierrot le gangster*, horixe izenburu polita!”. (Ez nekien Godard nor zen, ezta arrastorik ere), “ikustera sartzen saiatuko gara” (16 urte baino gehiagokoentzat zen, eta nik hamabost neuzkan). Nire aurrean jarri nuen laguna, oso altua baitzen, eta haren bi sarrerekin sartu ginen. Sartzean, bat-batean, *shock* bat sentitu nuen, eta honela esan nuen neure artean: “Hau ote da ba zinema? Poesia bezalakoa da, liburu bat bezalakoa, ez dauka orain arte ikusitako ezeren antzik”. Plaza handi batera irten ginen, pozez jauzika hasi nintzen, eta esan nuen: “Filmak egin nahi ditut!” (lehen ezkutatu egin nahi nuen). Horrelaxe erabaki nuen filmak egitea».²

2022.04.08

Zinemako istorioak (III)

Urte batzuk lehenago, Jean-Luc Godardekin izandako elkarrizketa batean, Akermanek honako hau esana zuen:

«Hori baino lehen, pixka bat idazten nuen, nerabeek idazten duten bezala. Nerabe garenean, nolabait hari guztiak matazatik askatzeko idazten dugula uste dut, pentsatzen hasteko ueña baita hori, gauzeekin aurrez aurre jartzekoa, eta konturatzekoa, esate baterako, biolentoak garen edo ez garen... Orduan, *Pierrot le fou* ikusi nuen, eta iruditu zitzaidan gure garaiaz hitz egiten zuela, nik sentitzen nuenaz. (...) Ez dakit, zineman emozionatu nintzen lehenengo aldia izan zen, baina... indarkeriaz. Eta, zalantzarik gabe, nire filmekin beste hainbeste egin nahi izan nuen. (...) Azken batean, *Pierrot le fou* zinema menderatzaile moduko zerbait izan zen niretzat, hau da, ezin izan nuen beste ezer egin. Beste filmak estali egin zituen, behin ikusi nuen zerbaiten bila jarraitzen nuelako haietan. Kontuak ez dira horrela errepikatzen. Denbora bat pasatzeko beharra izan nuen, beste film batzuk gusta zekizkidan»³.

Hurrengo pausoak alde zuzenetik finkatuta zeuden. 1979ko egun hartan Godardi kontatu zionaren arabera, bere lehen filmazioak iragarpen kutsu handia izan zuen: «Ama filmatu nuen eraikin handi batean sartzen eta postontzia zabaltzen. Zerbait egin nahi nuen, eta bat-batean gauzatu zen, obsesio bat bezala, zinemarekin gauzatu zen. Eta gero, hasi ginenean... Ez nion neure buruari galdetu ez zergatik ez nola, ez nuen behar hori zalantzan jarri, ia itsu-itsuan jarraitu nion. Ez dakit zergatik...»

Hain zuzen, haren lehenengo filma, *Saute ma ville* (kritikari batzuek «burlesque punkean» sartzeko modukotzat jo zutena), 68ko Maiatzeko gertaeren berehalako uberan ondutako film laburra zen; orduko gertaeren azpiko aldearen zati bat erakusten du. Egileak berak zehatz-mehatz deskribatu zuen filma, aldi berean aipatuz bere lanen inguruko analisi guztien ardatza izan den obra eta senidetasan erabakigarria adieraziz («*Jeanne Dielman*en aurkakoa. Charlie Chaplin, emakume»)⁴. Filmak aurkaratze globalaren amorru groteskoa zabaltzen du (*Pierrot eroa* amaitzeko eztanda biderkatu egiten da hemen, eta hiri oso bat leherrarazten du), baina orobat eszenaratu egiten du nolako kontzientziaz parte hartu zuten emakume askok gertakari haietan, atzealdean baztertuta, zinemagile hasiberriaren gune fetitxeetako bat bilakatuko zen sukaldean. Eta, finezia apartaz landuta, Sylvia Plathen itzala, Akermanen obran itzuliko dena, *New York, New York Bis* (1984; galduta) edo *Letters Home* (1986) pieza txiki eta sekretuetan, artean urrun zegoen etorkizun bat iragarritz: «Hirugarren suizidioa: *Saute ma ville*, Sylvia Plath eta ni ere bai»⁵).

Hirurogeita hamarreko hamarkadaren hasieratik New Yorken kokatu ostean, Manhattanen ugari zebilen abangoardiarekin lotu zenean (Mekas, Brakhage, eta beste asko) gertatu zen zinemagile begirada modelatzen lagundu zion topaketa. Akermanek honela kontatu zuen neurri handi batean Michael Snowren obra aurkitzearen bitartez gauzatu zen une hori:

«21 urterekin ikusi nuen New Yorken [1971ko *La région centrale*⁶-ri buruz ari da], Babette Mangolte⁷ri esker, hark murgildu baininduen nik ezagutzen ez nuen mundu batean, garai hartan oso txikia eta oso sekretua zen munduan. Zentzumenen esperientzia benetan indartsua bizi izan nuen, oso fisikoa. Niretzat errebelazioa izan zen film bat istoriorik kontatu gabe egin ahal izatea. Hala ere, <-----> (*Back and Forth*, 1969) laneko ikasgelako panoramikek, ezer gertatzen ez zen espazio-mugimendu hutsekin, Hitchcocken edozein filmetakoa bezain tentsio handiko suspense-egoera eragiten zuten. Orduan ikasi nuen kamera-mugimendu batek, kameraren mugimendu soil batek, edozein narraziok hainbateko erantzun emozional indartsua eragin zezakeela. (...) Ez nuen Snowren estilo programatikoa nireganatu, ez zait interesatzen hipotesi bat baieztatzea edo baztertzea. Ikuspuntu horretatik, ez dut zerikusirik harekin, baina haren filmek askatu egin ninduten»⁸.

Urte batzuk geroago, Espainian bere lan baten lehen estreinaldi komertziala zela eta (*Los encuentros de Ana / Les rendez-vous d'Anna*, 1978), bere geroko zinema oro har, eta, bereziki, *D'Est* ulertzeko nahitaezkoa den esperientzia horri buruzko gogoeta hau egin zuen:

«Formari buruz apur bat hausnartzen hasita nengoenean gertatu zen Snowre-
kiko talka (...) Haren pelikulek grina piztu zidaten, energia bat dagoelako haie-
tan, tentsio bat, Hitchcocken filmetan bezalako zerbait gertatzen da nolabait:
kamera nora doan begiratzen duzu, eta urrunxeago joango ote den galdetzen
diozu zeure buruari. Zure arreta guztia aurrekoan baino pixka bat urrunago
joatean jartzen duzu oraingoan. Garrantzirik gabeko zerbait da, baina horixe
bakarrik eskatzen dizu Snowk, eta zuk ero baten pare joaten uzten diozu zure
buruari. Hala ere, suspense klasikoan honako hau da galdera: norbait hilko al
da? Hemen ez, kontua da kamera igaroko den hurrengoan ea lerro horretatik
urrunago joango ote den. Hau da, zinemari berari buruzko lana da».⁹

Baina *D'Est* filmera garamatzen bidean, Akermanen etorkizuneko lana
moldatzen bukatu duten gertaera-segida bat izango zen, eta ez da alferrika-
koa izango horiek mahai gainean jartzea, filma behar bezala ulertzeko garran-
tzitsuak diren heinean. Lehenengoa, artistaren familiaren historia deituko
genukeen larrialdi bikoitzarekin lotuta dago, haren obran gero eta nabariagoa
denarekin; hor korapilatuta daude, alde batetik, Europako ekialdetik etorrita-
ko emigrante juduen familia bateko kidea izatea, Belgikan hogeita hamarreko
hamarkadaz geroztik kokatuta, nolana ere deportazioaren eta eremuetako
gordinkeria bizitzera behartuta, eta beste alde batetik, amarekin izan zuen
harreman konplexua orobat. Horren testigantza zuzenak dira sorrerako film
bat lehenik (*News from Home*, 1976), bi liburu gero, 1998an argitaratua bata
(*Une famille à Bruxelles*¹⁰, Auschwitzeko trauma alboratu ezin izan zuen ema-
kumearekin zinemagileak egindako bakarriketa jasotzen duena), 2015ean ar-
gitaratua bestea (*Ma mère rit*, 2019)¹¹, eta bukatzeko azken filma izango zuen
No Home Movie (2015), amaren eta seme-alaben arteko harreman zailaren
erretratu berdingabea.

Jatorriei buruzko eleberriak eta familiari buruzko eleberriak mami trinko
eta konplexua osatu zuten, eta horrek hornitu zituen Akermanen ibilbidean
funtsezkoa den *D'Est* filmeko irudiak —eta, ikusiko dugun bezala, hasierako
proiektua deklinatu zeneko gorabehera askotarikoak ere bai—, beren eitearen
zati funtsezko bat txertatuz.

Zinemagile belgikarrak filmazioaren aurretik zeuzkan kezka idatzi zituen
testu batean ("*D'Est*-i buruz"); filma sortzen ari zela idatzi zuen, 1991ko api-
rilean Parisen eta Bruselan datatu zen, baina ez zen 1995era arte argitaratu,
filma abiapuntutzat hartu zuen eta gero berriz aipatuko dugun *Bordering on
Fiction: Chantal Akerman's D'Est* izeneko bideo-instalazioa San Frantziskon,
Minneapolis, Parisen, Bruselan, Valentzian eta Wolsburgen erakustearekin
batera egin zen katalogoan, hain zuzen.

«Garaiz nabilen bitartean, bidaia handi bat egin nahi nuke Ekialdeko Europan
zehar.

Errusia, Polonia, Hungaria, Txekoslovakia, Ekialdeko Alemania zaharra bisita-
tu, eta Belgikara itzuli.

Han filmatzea gustatuko litzaidake, fikzioaren hurbileko neure dokumental-es-
tiloarekin. Guztia filmatu nahi nuke. Hunkitzen nauen guztia. (...)

Zertarako egin bidaia hau Ekialdeko Europara?

Arrazoi historiko, sozial eta politiko nabarmenak daude. Hainbat dokumenta-
len eta erreportajeren oinarria diren arrazoiak —eta begirada lasaia eta ernea
oso gutxitan eragiten dutenak. (...)

Halaber, izan ditzaket joateko arrazoi pertsonalak ere, eta badauzkat. Guraso
poloniarrek ditut. Hogeita hamarreko hamarkadaz geroztik Belgikan bizi dira,
eta etxean sentitzen dira herrialde horretan.

Denbora luzean zehar —nire haurtzaro osoan— uste izan nuen haien bizimodua,
jaten zutena, hitz egiten eta pentsatzen zutena, belgikarrei zegokiena zela.

Askoz geroago, nerabe nintzela, ulertu nituen desberdintasunak, bai haien eta bes-
te gurasoen artekoak, bai eta nire gelako beste nesken eta nire artekoak ere. (...)

Eta hala ere, nahiz eta arrazoi pertsonalak egiazkoak izan, ez dut “nire jatorri-
ra itzultzeko” film bat filmatu nahi, esan dudana bezala, bila dabilenak aurkitu
egiten duelako, eta gehiegi aurkitzen duelako, eta kontuak gehiegitxo mani-
pulatzen dituelako aurkitu ahal izateko.

Han film bat egitea desio dudala esango nuke, “harantz” erakarrira sentitzen
naizelako».¹²

Baina, orain arte esandakoa egia izanagatik ere, zinemagileak, arlo pertso-
nala eta familiarra azpimarratuta, hartu nahi zituen neurriak gorabehera, ezin
da alde batera utzi filma historiako tinduaz zipriztindu izana. Izan ere, zalan-
tzarik gabe, XX. mendea historiako menderik laburrenetako bat izan zen, eta
1917ko azarotik 1989ko hilabete berera bitartean gizadiaren historiako aldi
itxaropentsu eta tragikoenetako bat garatu zen aldi berean: “gerezien garaia”,
azkenik hain laburrean loratu zena, 1989ko azaroan Berlingo Harresia eraitsi-
ta, denbora luzeegian zehar “sozialismo erreala” deitu genuen hori berekin
arrastatuz, agerian utzi zuena haren hormigoi armatuzko fatxadak izugarri-
ria estaltzeko soilik balio izan zuela. Jean-Luc Godard zinemagileak asmatu
zuen formula perfektua Europako zati handi baten drama laburbiltzeko, egile
frantziar-suitzarrak GULAGER izendatu zuen haren kurrikari harrapatuta,
hitz horrekin laburbildu zituen heinean hainbeste itxaropen lurperatu zituen
kontzentrazio-unibertsoa izan zenaren bi aldeak (GULAG+LAGER).

Zinemak porrot horren lekukotza jaso beharra zeukan ezinbestean, eta
gaur egungo zinemagile zorrotzenetako batzuek lanari ekin zioten bereha-
lakoan¹³. Chantal Akermanek laurogeita hamarreko hamarkadaren hasieran
Ekialdeko Alemaniara, Poloniara eta Errusiara egindako bidaiaren emaitza
film suntsitzaila izan zen, lekukotza jaso zuena, irudiak ainguratzeko batere
iruzkinik egin beharrik gabe, filmazioak egin ziren toki zehatzaren aipamen
bakar bat ere egiteke, hau da, horizontea bat-batean ixten zitzaizela ikusi zu-
ten gizarteek sentitutako akiduraren berri emateko. Travelling berealdikoak
gau izoztuan geldirik itxaroten ari den jendearen gainean; gizon eta emaku-
meak geltokietan metatuta, ziurgabetasunaz isilik murmurikatzen ari diren
bitartean; jende behatua, elurraren eta izotzaren gainean norako jakinik gabe
ibiltzen urrunduz doan bitartean, auskalo nondik etorria, helmuga guztiz
ezezagun baterantz bidean; *dancing* erdipurdikoen tristura malenkoniatsua,
gizon mutuek kamerari bizkarra emanda jaten duten sukalde apaletakoa,
begirada galduko emakumeek kafea hartzen edo saltxitxoa mozten dutene-
takoa; filmeko une alai bakarra lerekin izotzezko malda batean irristan da-
biltzan haur batzuekin lotua da. Hala esan zion Akermanek Nicole Brenezi
filma laburbiltzeko behar zituen lau hitz zehatzetan: “Gerra gogora ekartzea.
Inplosioa”. Lehenengo hirurek lehentxeago berregin ditugun zinemagilearen
hitzak aipatzen dituzte tupustean. Azkenak obraren benetako bihotzari begira
jartzen gaitu. Akerman berriro:

«Aurpegiak, kaleak, autoak joan-etorrian, tren-geltokiak eta lautadak, ibaiak
eta ozeanoak, errekek eta errekaetoak. Zelaiak eta fabrikak, eta aurpegi gehia-
go beti. Janaria, barrualdea, atak, leihoak, jendea sukaldean. Emakumeak eta
gizonak, gazteak eta helduak, paseatzen edo atsedean hartzen, eserita edo zu-
tik, baita etzanda ere. Eguna eta gaua, haizea eta euria, elurra eta udaberria».¹⁴

Beste era batera esanda, gauzen gainazala filmatzea, horien “aurpegia”, bi-
zitzak gorputzen eta lekuen gainean taxututako arrasto sakonak eta orbain
ezabaezinak jaso dituen hori. Hor, estatistikako zenbakiak bidea uzten diete
zinemak guri irakatsitako irudiak ordezkatzeko ahalmena duten irudiei:

«Dovzhenko eta Ford. Ameriketako paisaia eta Errusiako gari-soroak. Irudi
idealak, arkitektura estalinista grisa, itxaronaldiko ilarak eta gulagak islatzen
dituzten irudiekin kontraesanean. Kontraesanean daude, halaber, literatura-
rekin –Pasternaken paisaia infinituak eta urkiak, Txekhoven malkoak eta tea,
gaizkiaren barneko ongia Dostoievskirengan».¹⁵

Hori guztia “dokumental” arruntetan falta ohi den dimentsioa lortzeko hel-
buruarekin: beti opakua den errealitate baten pisua, oinezko herritarrentzat
are eta arrotzagoa bihurtu den mundu batek katez lotu dituen gorputzen pre-
karitate; bizi diren unibertsoan, lehen mundu horri eusten zioten antzinako

leku komunek ez dute balio orain. Neurri batean, lan honek tinko eusten die bai errealtatearen gainazalari, bai aurpegi anonimoen bizitoki diren hiri eta landa eremuetako paisaiei, bai giza paisaia peto gisa ikusitako aurpegi anonimoiei, friso monumentalaren bitartez landuta —*D'Est* albo-filma da, daukan indar plastikoa behe-erliebearen ideiatik atera duena—, gauzez auskalo zeren zain tren-geltokietan edo autobus-geralekuetan metatuta dauden jende multzoak eta ilarak zeharkatzen dituen kamera batek sorgor arakatutako gizon-emakumeekin konposatuta.

Aintzat hartu behar dira Akermanen funtsezko erabaki estetiko batzuk: behin baino gehiagotan sakon landutako zuzeneko soinua erabiltzea (ez beti sinkronikoa; gradu aldatuak: elurretako urrats areagotuak, musika zehatz bihurtuta, ikusi baino lehenagotik entzuten den ibilgailuaren motor-orroa; filmatzen dituen subjektuekiko ezkututzen ez den kamerak jendearengan eragiten dituen murmurioak, ia entzunezinak). Baina baita muntaia ulertze-ko modua ere; Claire Atherton muntatzailearen hitzetan:

«Antolatu egiten dugu, tentsioak bilatzen ditugu, probekin lan egiten dugu: kolorea, argia, soinua, *raccord* baten talka. Narrazioaren bilbea materiatic dator. Zentzua filma eraikitzen den aldi berean agertzen da. Edo, batzuetan, askoz beranduago ere bai. Lan aski sensoriala da. (...) [muntatzea] zentzumen-arloa garun-arloarekin lotzen den lekua da, eta horixe da niri gustatzen zaidana. Chantalek filmatzera Ekialdera joateko beharra sentitu zuenean, ez zekien zeren bila zebilen. Baina filmatu zituen irudien materiak interpelatu egiten ninduen. Materia hori entzuten hasi nintzen, hori zizelkatzen ari nintzela sentitu nuen, modelatzen. Lan egin ahala, beste sentsazio batzuei eragiten zieten sentsazioak askatzen ziren. Beldurrak, hotzak, itxaronaldiak, aurpegiak oihartzun bat osatzen zuten beste aurpegi batzuekin, beste itxaronaldi batzuekin, beste beldur batzuekin. (...) *D'Est*, 16 mm-tan filmatuta, margolan bizidunak ikusteko sentsazioa eragiten digun filma da. Chantal Akermanen filmek badute oso piktorikoa den zerbait. Ez dagokio irudiaren edertasunari soilik. Hobeto esanda, gehiago dagokio pinturan koadroaren iraupena ikusleak hura ikusten ematen duen denborari lotuta izateari. Nola-bait, plano batzuen aurrean gertatzen den gauza bera da, ikusleari planoak begiratzeko denbora utziko balio bezala. (...) Areago, planoetatik harago ikusteko denbora ere badela esango nuke. Pintura-materiarekin, soinu-materiarekin eta denbora-materiarekin egiten dugu lan. Aipatzeke utzita kameraren mugimenduak, Chantalen lanetan beste iraupen bat eranstean dutenak. Materia horiek guztiak modelatzen ditugu, eskultore batek egingo lukeen bezalaxe».¹⁶

Eta, jakina, filmean jasota dauden hitzezko ateraldi bakar bat ere ez azpiztitulatzeko erabakia, errespetuaren funtsezko forma gisa. Anna Ajmatovaren figurari buruz inoiz egin gabeko film batetik gordetako ikasgaia da, zeinetatik Akermanek haren *Requiem* laneko azken bertsoak jaso zituen laneko gida gisa:

«Ikasi dut aurpegiak hezur nola egiten diren / nolako habia daukan izuak bezalazalen azpian, / nola zizelkatzen den sufrimendua masailetan / haren testu kuneiformeetako lerro gogorak, / nola ilea beltz distiratsuz edo errauts-horiz / nola itzaltzen diren irribarreak ezpain otzanetan, / eta beldurrak dar-dar egiten duen barre disimulatu batean».¹⁷

Baina film horrek jarraipena izan zuen, bi urte eskas geroago ondutako museorako bideo-instalazio bikain batean; *Bordering on Fiction: Chantal Akerman's D'Est* du izen sintomatikoa, eta filmean aztertutako gizartearen deskonposizioari filmaren gorputza disolbatzea bera eranstean zaio, metamorfosian sartzen duten irudi elektronikoen bloke isolatuetan banatuta. Baina zatika aletu dezagun kontua.

Minneapolisko Walker Arts Centerreko zuzendari Kathy Halbreich-en proposamen batetik sortutako instalazio horrekin, Akerman “zinema hedatuaren” munduan sartu zen.¹⁸ Ameriketako Estatu Batuetako eta Europako

zenbait herritan egin zioten harrera, 1995eko lehen hilabetez geroztik, filma abiapuntutzat hartu zuen lanari (ikus goian). Espainian, Valentziako IVAMek 1996ko urtarriletik martxora bitartean aurkeztu zuen instalazioa, Centre del Carme delakoan.

Rozando la ficción: D'Est de Chantal Akerman elkarren segidan zeharkatzen ziren hiru gunetan deklinatzen zen.¹⁹ Lehenengoa areto konbentzional iluna zen, non film osoa proiektatzen zen, 107 minutuko bertsio zinematografikoan, 24 eserleku zituen areto batean (24, instalazioaren giltzarri-zenbakia).

Ondoren, nahi izanez gero, beste gela batera joan zitekeen bisitaria. Han, idulki batzuetan ezarritako 24 monitore zeuden, irudia ikuslearen begiradaren parean jartzen zutenak. Monitore horiek zortzi triptikotan multzokatuta zeuden, eta horietako bakoitzean jatorrizko filmaren lau minutu inguruko zati bana ikus zitekeen *loopean*. Elkarren ondoko zatiak aukeratzea ez dator bat pelikulan horiek agertzen diren hurrenkerarekin; aitzitik, ordena plastikoa, figuratibo eta kromatikoko irizpideen arabera taldekatuta daude.²⁰

Azkenik, hirugarren areto bat, txoko batean kokatuta, zoruaren gainean, monitore bat besterik ez daukana, bozgorailu batzuekin. Irudia Moskuko kale ospel bat da, gau ilunean, ozta-ozta zerbait ikusten dela, dir-dir egiten duen kale-argi baten izpi indargabeen argi urriaz filmatua. Soinua, biolontxelo baten doinuaren gainean, zinemagilearen ahotsa da, irudiak fabrikatzeko judutarrek duten debekua txandaka ahoskatuz, batetik, eta bere lanarekin jarraitzera bultzatzen duten arrazoiak azalduz, bestetik, aldi berean arduratsuak eta esanguratsuak diren irudiak ekoiztera bultzatzen dutenak.

Ikus daitekeenez, Akermanen lanean era irekian eszenaratzen dira zinematografoari erasaten ari zitzaizkion mutazioak. Horren materialtasuna aldatzen ari ziren, eragina izan zezaketen gero eta iheskorragoa zen ikuslearekin harremanetan sartzeko moduan, eta eraldatu egin zezaketen hori. Horregatik garamatzate “Lumière gailua” erreproduzitzen duen areto ilunetik atzeneko monitore independentera. Horregatik aurkezten zaigu lehenik proiektzio zinematografikoa, eta, ondoren, jatorrizko filma aldi berean zatikatuta eta transmutatuta dagoen gorputz zatikatu hori (zeluloidetik bideo-zintara, emultsio fotokimikotik formen eta mugimenduen eraldatze elektronikora) bideo-giroan ikusarazten digu. Horregatik bulkatzen gaitu jarrera sedentariotik ibiltzera, aukera emanez eskultura-museo baten itxura duen monitorez osatutako basoan zehar ibiltzeko. Horregatik jartzen gaitu, azkenean, desagertzeko zorian dagoen irudi horren aurrean (Chantal Akermanek “hogeita bosgarren irudia” deitu zion, hain zuzen ere bideoaren eta telebisaren teknologiak zinema-teknologiari eransten diona), eta zinemagile kontzienteari *irudia pentsatzeko* aukera ematen dio.

Funtsean, André Malrauxen ildoari jarraitu nahi zion, zeinak “irudizko museoari” buruzko gogoetetan adierazi zuen argazkigintzari esker geneukala aukera pinturaren historia eraikitzeko. Pentsamendu-ildo horri jarraituz, badu zentzua pentsatzeak teknologia bideografikoek edota digitalek laguntzen digutela, hain zuzen, zinemaren historian sakontzen. Dominique Païnik behin eta berriz azaltzen duenez, bideoa eta arlo digitala “zinemaren museo-tresnak” dira.²¹ Edo, nahiago baldin badugu, Godardek bere *Histoire(s) du cinéma* txertatu zuen intertitulu honetaz gogora gaitzke: Cogito ergo video.

Hori azalduta, zer eratakoak dira Chantal Akermanen zinemak proposatutako “pentsatzen duten formak”? Itzul gaitzezen *Rozando la ficción: D'Est de Chantal Akerman* ixten duen aretora. Hurbil gaitzezen ia ikusezina den irudi apal bat igortzen duen monitore xumera; hartan doi-doi entzun daiteke Sonia Wieder-Athertonek interpretatutako biolontxeloko melodia bat. Haren gainean, zinemagilearen ahots bereizgarriak bi testu errezitatzen ditu. Lehenengoa, Bibliako Exodoko testutik dator (20: 4-6), eta irudi idolatrak ohoratzeko debekua adierazten du:

«Ez egin idolorik, ez irudirik, goian zeruan, behean lurtean nahiz lurpeko uretan dagoenetik. Ez ahuspeztu haien aurrean, ezta gurtzarik eman ere, ni, Jauna, zure Jainkoa, Jainko jeloskorra bainaiz: gorroto didaten gurasoen gaiztakeria ondorengoengan zigortzen dut hirugarren eta laugarren belaunaldiraino ere; baina mila belaunaldiz agertzen diet onginahia maite nautenei eta nire aginduak betetzen dituztenei».

Honako hau dio bigarrenak:

«... Atzean urrun edo aurrean beti, irudi argitsuagoek, are distiratsuek ere bai, ozta-ozta estaltzen dituzten irudi zaharrak, ebakuazio-irudi zaharrak, paketeekin leku ezezagun baterantz elur gainean egindako ibilaldietakoak, bata bestearen ondoan kokatutako aurpegiak eta gorputzenak, bizitza indartsuaren eta haiek ezer eskatu gabe hiltzera etorriko zen heriotzaren artean zalantzan dauden aurpegiak.

Eta beti horrela da.

Atzo, gaur eta bihar, lehen izan ziren, gero izango dira eta une honetan izan badira Historiak, H-rik ere gabe, historiak kolpatzen dituen gizakiak, eta pilatuta itxaroten dute, hil ditzaten, jipoitu edo gosea jasanarazi diezaieten, edo taldean nahiz bakarka oinez doazenak, nora doazen jakin gabe. Ez dago zer eginik, obsesiboa da eta obsesionatu egiten nau. Biolontxelo eta guzti ere, zinema eta guzti ere.

Filma bukatu da, esan nion neure buruari, hori zen orduan, beste behin ere horixe».²²

Bigarren testuak agerian uzten du ikusi berri ditugun irudien eta hor egon den iraganaren arteko lotura, eta juduen ikonofobia agerian aipatzeak, berriz, merezi du gogoeta bat gutxienez. Akermanek zeuzkan jomugak zein ziren argi uzteko. Horregatik azpimarratu behar da irudi idolatrak arbuizatzeak (“ez ohoratu” horiek, “ez ahuspeztu” horien aurrean) ez digula eragotzi behar geure buruari galdetzea, lehenago Peter Handke egin zuen bezala, honako hau: “Oraino zer gauza da begiarentzako gaia?”²³. Eta luza dezagun gogoeta hori, materia horren berri alferrikako irudirik sortu gabe nola eman behar dugun arakatuz, gu lurperatzeko mehatxu egiten ari zaizkigun irudi hutsalen erauntsia are gehiago indartu gabe.

Zinemagilearen hitzetan:

«(...) beste bide bat aurkitu behar duzu, horri aurre egiten dioten pertsonen diren modukoak izaten jarraitu ahal izan dezaten, eta, irudiekin aurrez aurre jarrita, xurgatu ahal izan dezaten. Horregatik dut gauzak aurrez aurre filmatzeko joera. (...) Kontrapikatuekin eta angelu subjektiboekin filmatzea saihesten duzunean, fetitxismoa saihesten duzu. Aurrez aurre filmatzen duzunean, bi arima jartzen dituzu elkarren aurrean, berdintasuneko jarreran, ikuslearentzat leku egiazkoa zizelkatzen duzu. Hortaz, hor ez dago inolako teogoniarik. Finkatuta dagoen zerbaiti begira zaude. Ez dago kliskatzen duen betazalik, ez taupaka ari den bihotzik. (...) Judutarrentzat, ordena etikoa Bestearekiko harremanarekin lotuta dago, eta Levinasek oso ongi aztertu zuen hori. Bestearekin aurrez aurre dago. Zuk daukazun erantzukizunaren zentzua aurrez aurreko konfrontazio horrekin hasten da. Honela esango luke Levinasek: “Orain, ulertu duzunez, ezin duzu inor hil”. Hori da etikari buruz nik dudana ideia. Horregatik nabil beti irudiaren eta horri begira dagoen pertsonaren arteko berdintasuna bilatu nahian. Edo horregatik nabil inkontziente batetik bestera igaro nahian».²⁴

Veneziako Jaialdia, 2008ko irailaren zazpia. Zinemagile batek zinemagile bat filmatu du. José Luis Guerinek Chantal Akermanen aurrean kokatu du bere kamera; Akermanek milurteko berriko artistentzako lan-proiektuko hitzak errepikatu ditu, kontraesanak arbuizatzen dituzten iritzi bereko irudien oldean murgiltzen utzi nahi ez dutenentzakoak, filmatzeko eta muntatzeko ekintzak erresistentzia-ekintza bihurtu nahi dituztenentzako hitzak, irudiak estereotipoen azido korrosiboan desegiten utzi nahi ez dituztenentzako hitzak:

«Hau da gaur egungo arazoa. Irudiak idolatratzen dira, eta bigarren mana-
menduak esaten du: “Ez egin idolorik, ez irudirik, goian zeruan, behean lu-
rrean nahiz lurpeko uretan dagoenetik, eta ez ahuspeztu haien aurrean”. Ho-
rrek du garrantzia: “Ez ahuspeztu haien aurrean”. Eta gaur egun ez da besterik
egiten».

ERANSKINA

D’Est. Photographies

“1993an, Chantal Akermanek *D’Est* filmatu zuen 16 mm-tan, kamera flota-
tzaile ikusezin batekin, Errusian zehar travellingean irristatuz. Bost urte ge-
roago, aluminioaren gainean muntatutako hamalau cibachrome atera zituen
film luze horretatik. Zer atxiki nahi izan zuen artistak? Aurpegi adierazko-
rrak, ia espresionistak, bufandaz, kapelaz edo larruz inguratuta. Instalazioak
begirada-joko ugari erlazionatzen ditu. ‘Moskuko pertsonaia’ horiek, mundu
berri bateko hiritarrak (sobietar inperioa erori berria da, masa komunista de-
sintegratu berri da), elkarri begira ari dira argazki beraren barruan, bai eta ar-
gazki batetik bestera ere, erakusketa-guneak mugatutako eremuan. Irudiak
estatikoak dira, jakina, baina inoiz ez daude izoztuta. Elkarri erantzuten diote.
Bere dinamika ukitu gabe mantentzen da, baita biderkatuta ere. Azken argaz-
kiak (14. zenbakidunak) soilik erakusten digu industria-eraikin baten hallean
barrena doan jendetza, metalezko egitura batez koroatuta. Silueta horiek,
edozein erataro multzoetan bilduta, traizioa egiten diote berehalako meha-
txu baten beldurrari. Berehala beste irudi batzuk datoz burura: sarraski-ere-
muetakoak edo lan behartuetakoak. Azkenik, Chantal Akermanek bere jato-
rrizko materiala (filma) berriz lantzean, azpiko historia inkontziente batera
hurbildu izan balitz bezala da: gurasoena, poloniar jatorrikoa, Holokaustoan
bizirik iraun zutenena. Gogora dezagun Michelangelo Antonioniren *Blow-up*
filmeko (1966) heroiak erakutsi ziguna: irudi bat immobilizatu eta arakatzean,
beste zerbait sortzen da”.

- 1 Chantal Akerman, Chantal Akerman. *Autoportrait en cinéaste*, Cahiers du Cinéma/Centre Pompidou, 2004.
- 2 Matthias Greuling eta Alexandra Zawia, *Conversación con Chantal Akerman* (2011ko irailean Venezian jasotako adierazpenak). Ingelesetik Adrián García Pradok itzulia. Hemen: <http://www.elumiere.net/especiales/akerman/entrevistaakermanvenice.php>
- 3 Chantal Akerman eta Jean-Luc Godard, “Entrevista sobre un proyecto. Conversación entre Chantal Akerman y Jean-Luc Godard”, 1979ko ekainaren 15ean jasotako adierazpenak, *Ça cinéma*, 19. zk., 1980. Frantsesetik Francisco Algarín Navarrok itzulia, hemen: <http://www.elumiere.net/especiales/akerman/conversacionakermangodard.php>
- 4 Hemen: Nicole Brenez, *Useful Book #1: Chantal Akerman. The Pajama Interview*, Filmmuseum Ed., Viena, 2011. Frantsesetik Francisco Algarín Navarrok itzulia, Miguel Armasek gainbegiratuta, hemen: <http://www.elumiere.net/especiales/akerman/entrevistapijama.php>
- 5 Zinemagilea zendu ondoren, haren lankide Sonia Wieder-Atherton biolontxelista eta konpositoreak erretratu ondoren, izen honekin: “An installation. In Chantal world. The images mingled with the words, and the word with the notes”. Horretarako, harremantetan sartu ditu Akermanen *Une famille à Bruxelles* (1998) literatur lanaren atal bat, Bartoken eta Janaceken musikak eta kantu juduak, bai eta Saute ma villeren zati garrantzitsu bat ere, irudiak bizkortuta. Izenburua: Chantal? Hemen: <https://www.soniawiederatherton.com/en/news/creation/chantal/>
- 6 La région centrale eta Michael Snowren zinemari buruz, ikus daitezke Eugeni Boneten “Notas sobre tres films de Michael Snow (Visual, 2. zk., 1977, 26-36. or.) testua eta filmari buruz hemen idatzitako (“Mobilis in mobile”) orrialdeak: Santos Zunzunegui eta Imanol Zumalde, *Ver para creer*. Avatares de la verdad cinematográfica, Madril, Cátedra, 2019, 291-295. or.
- 7 Artista, argazkilaria, gidoigilea eta zinemagilea. Chantal Akermanen funtsezko film batzuetako irudien arduraduna: *Hotel Monterey* (1972), *La chambre* (1972), *Jeanne Dielman, 23, quai de Commerce 1080 Bruxelles* (1975), *News from Home* (1976), *Un jour Pina a demandé* (1983).
- 8 Hemen: Nicole Brenez, *Useful Book #1: Chantal Akerman. The Pajama Interview*, Op.cit.
- 9 Iván Aranda (Andreas Pagaolatos lankide zuela), “Entrevista con Chantal Akerman”, *Contracampo*, 20. zk., 1981, 58. or.
- 10 Chantal Akerman, *Un familia en Bruselas*, Madril, Editorial Tránsito, 2021.
- 11 Chantal Akerman, *Mi madre se ríe*, Madril, Editorial Ocho Milímetros, 2020.
- 12 Chantal Akerman, “Sobre D’Est”, hemen: *Rozando la ficción: D’Est de Chantal Akerman*, Valentzia, IVAM Centre del Carme, 1996, 14-45. or. Testu honen beste itzulpen bat irakur daiteke (Francisco Algarín Navarrok itzulia) hemen: http://www.elumiere.net/especiales/akerman/destakerman.php?fbclid=IwAR39U_6qMpRbDrObPsJNaw-ZIZkwuXN19MCxEcrMJC6sx2U2KoggEMilcTA
- 13 Ikusi Bela Tarren kasu erabat garaikidea, garai berean komunismo osteko Hungarian 1985etik laztanka zerabilen proiektu bat zutik jartzea lortu zuena; komunismoaren amaierako erretratutik durduzagarrietasunak bat osatu zuen. Ohiko konplizea zuen Laszlo Krasznahorkai idazlearen Sántangó eleberria aurre-testutzat hartuta, filmak irauten duen zazpi ordu baino gehiagotan (1994) Tarrek etxalde kolektibo baten porrota arakatu zuen, bai eta eroz, mozkorrez, goranahiz, burokratza eta sadikoz betetako mundu batean bizirauteko borrokan dabilen jende koitaduaren ibilerak ere. Krasznahorkairen iritziz “esaldi laburra artifiziala da”, eta Tarrentzat –Akermanentzat bezala, beste zentzu batean–, plano laburrak ezin du jaso begien aurrean deskonposatzen ari zaigun munduaren zarata etengabea.
- 14 Chantal Akerman, “Sobre D’Est”, hemen: *Rozando la ficción: D’Est de Chantal Akerman*, Op. cit., 18.
- 15 Chantal Akerman, “Sobre D’Est”, hemen: *Rozando la ficción: D’Est de Chantal Akerman*, Op. cit., 28.
- 16 Jean-Sébastien Chauvin, “Más de la cuenta. Entrevista con Claire Atherton”, hemen: <http://www.elumiere.net/especiales/akerman/entrevistaatherton.php?fbclid=IwAR3Ymf-M2fmgGvu2uV2sF7NpTnWKhC4QEfvvX2vYLwaj0Y8GYcX7TXXYQkM> [jatorriz hemen: *Bandes(s) à part*, Bobigny, 25, 2014, *Le Magic Cinéma*, 2014].
- 17 Aipatuta dago hemen: Chantal Akerman, “Sobre D’Est”, in *Rozando la ficción: D’Est de Chantal Akerman*, Op. cit., 44.
- 18 “Zinema hedatuaren” eta “erakusteko zinemaren” nozioei buruz, irakur daiteke Santos Zunzunegui, “Alianza y condena. El cine y el museo”, in *Secuencias*, 32. zk., 2010, 75-88. or. Testu horretan Akermanen instalazioa eta beste obra batzuk lotzen dira, eta hizketan jartzen dira elkarren artean.
- 19 Logikoa denez, kasu jakin bakoitzean bideo-instalazioaren aurkezpena kokatuta dagoen espazio fisiko partikularrak baldintzatzen du. Nire deskribapena “Valentziako aldaerara” egin nuen bisitan oinarritzen da.
- 20 Komeni da zehaztea “bateratzeko” estilo hori lehenagotik bazegoela in nuce filmaren muntatzean bertan, nahiz eta hemen zinema-proiektzioa bezalako kanal bakarreko gailu baterako eskuraezina den dimentsio batera eramanda dagoen. Claire Athertonek aipatutako elkarriketan adierazi zuen moduan: “Chantalen instalazioetan bada zerbait lan hau are konplexuagoa eta zoragarriagoa bihurtzen duena, espazioa. Muntatzeko lana, denbora-ardatzarekin lotuta egoteaz gain, espazio-ardatz horrekin ere lotuta dago. Erresonantziak bilatzen ditugu irudien artean, batzuek besteen ondoan, eta ez batzuek besteen atzean soilik. Bizi-bizia da. (...) Sarritan, Chantal Akerman zinemagile formalizatzen hartzen da. Baina zuk pertsona intuitiboki gisa hitz egiten duzu hari buruz, sentsazioetatik, materiarekiko erreakzio konkretutik erreakzionatzen duena”.
- 21 D’est-en deklinabide berri bat dago, aluminioaren gainean muntatutako hamalau cibachromek osatzen dutena, eta Pompidou Zentroan instalazio moduan erakutsitakoa, 2004ko apirila eta ekaina bitartean zinemagilearen lanaren atzera begirako osoarekin batera. Azkenean, Matthieu Orléanek sinatutako instalazioaren aurkezpen-testua sartu dut eranskin labur batean, Pompidou Zentroaren webgunean aurki daitezkeen bezalaxe.
- 22 Hemen jasota dago: Catherine David, “D’Est. Variaciones Akerman”, in *Rozando la ficción: D’Est de Chantal Akerman*, Op. cit., 63. or.
- 23 Peter Handke, *La doctrina del Sainte-Victoire*, Madril, Alianza, 1985, 66. or.
- 24 Hemen: Nicole Brenez, *Useful Book #1: Chantal Akerman. The Pajama Interview*, Op. cit.

BIBLIOGRAFIA

Chantal Akermanen liburuak:

Les Rendez-vous d'Anna, Paris, Albatros, 1978.

Hall de nuit, Paris, L'Arche, 1992.

Un divan à New York, Paris, L'Arche, 1997.

Autoportrait en cinéaste (con Claudine Paquot), Paris, Centre George Pompidou-Cahiers du cinéma, 2004.

Mi madre se ríe (2013), Madril, Editorial Ocho Milímetros, 2020.

Una familia en Bruselas (1998), Madril, Editorial Tránsito, 2021

Chantal Akermanen elkarrizketak:

AKERMAN, CH. eta GODARD, J.-L., "Entrevista sobre un proyecto. Conversación entre Chantal Akerman y Jean-Luc Godard", 1979ko ekainaren 15ean jasotako adierazpenak, *Ça cinéma*, 19. zk., 1980. Frantsesetik Francisco Algarín Navarrok itzulita, hemen: <http://www.elumiere.net/especiales/akerman/conversacionakermangodard.php>

ARANDA, I., (A. Pagaolatos lankide zuela), "Entrevista con Chantal Akerman", *Contracampo*, 20. zk., 1981, 55-61. or.

ROSEN, M., "In Her Own Time: An Interview with Chantal Akerman", *Artforum*, 42 lib., 8. zk., 2004.

GREULING, M. eta ZAWIA, A., *Conversación con Chantal Akerman*, (2011ko irailean *Venezian jasotako adierazpenak*). Ingelesetik Adrián García Pradok itzulita.

Hemen: <http://www.elumiere.net/especiales/akerman/entrevistaakermanvenice.php>

BRENEZ, N. *Useful Book #1: Chantal Akerman. The Pajama Interview*, Filmmuseum

Ed., Viena, 2011. Frantsesetik Francisco Algarín Navarrok itzulita, Miguel Armasek gainbegiratura, hemen: <http://www.elumiere.net/especiales/akerman/entrevistapijama.php>

Chantal Akermani buruzko liburuak:

MARGULIES, Ivone, *Nothing Happens: Chantal Akerman's hyperrealist everyday*. Durham, Duke University Press, 1996.

D'Est-i buruz:

H. E., *Rozando la ficción: D'Est de Chantal Akerman*, Valentzia, IVAM Centre del Carme [instalazioko katalogoa, Michael Tarantino, Catherine David eta Chantal Akermanen testuekin].

