

Zinema esperimentalala eta artegintza Euskal Herrian



B E G O Ñ A V I C A R I O



Zinema esperimentalala definitzea oso lan zaila da, eta nire ustez handinahi bezain hutsala, esperimentatzea bera prozesu subjektiboa delako, nor bere ideia eta aburua baitu hari buruz, bata bestea bezain egokia.

Orokorrean esango dugu zinema esperimentalala errealtitatea ezagutzeko metodo bat dela eta bide batez espresabidea, artegintzaren arlo guztiak bezala, non egileak edukiekin, materialekin zein/edota lengoaiarekin ere jolasten duen.

Batzuetan egile batek nahi izango du kamera hartu eta, arrunta (ikuslearen begirada) ez den posizioetan jarrita, errealtatea beste ikuspuntu horretatik jaso filmean. Bestetan, aldiz, gizakiaren zein beste bizidun baten ikuspuntuan jarri eta, jarraian, mozketarik gabe, harek ikusten duena erregistratuko du. Muturrean jarrita bada ere itsuaren ikusmira islatu nahi izan duenik eta soinuaren bidez irudikatzen saiatu denik, edo errealtatearen mugimendu jarraitua etengabe eta fotograma guztietan moztu eta manipulatu duenik. Bada ere filmatu gabeko film gardena proiektatu duen egilerik, proiektzioaren poderioz higitzen eta zikintzen uzten zuela, momentuan etengabeko proiektzio aldakorra lortuz.

► **Begoña Vicario** zinema zuzendaria eta EHUko Arte Ederren Fakultateko irakaslea da.

Hirurogeiko hamarkadatik hona hainbat euskal artista sortu bada zinema esperimentalean, ezin esan daiteke estilo-eskola bat dagoenik, ezta talderik denik ere, autore esperimentazioa, definizioz, kontzeptu hauetatik aldentzen baita; eta honi esker, dagoena anitza bezain aberatsa da: erradikal abstraktuetatik figuratiboetara, zeluloidean bertan pintatutako lanetatik infografiara, hondar, marrazketa zein olio pinturan zehar.

Euskal pintore/zinemagile belaunaldiaren artean, zinema esperimentala bere artegintzan aplikatzen lehena **Ramon de Vargas** izan zen. 50etan abstrakziorantz abiatzen den pintore taldearen baitan, ikus-entzunezko euskarriak erabiltzen ditu, zinema lehenik eta gero bideoa, material berriak bere bilatze horretan, eta arauak apurtzea du helburu, pintura zein eskulturarekiko duen jarrera bera erakutsiz: behin eta berriro obra bat sortu eta gero eraso egiten dio, bortizki, eta askotan guztiz higitu arte, suntsipen-prozesu hau fimatzen duen bitartean, eta filmaketa bera hankaz gora edo albozka egiten duelarik.

1961 eta 1964 artean, *Canción agria* filmean, zeluloidearen gainean pintatzen ditu forma abstraktuak, eta «berak bide elektronikoz sortutako soinu elementuen eta plastikoen artean elkarrizketa bat saiatzen da sortzen»¹.

Javier Aguirre da gurean esperimentalista prolificoenak. Zinemagile da ofizioz, eta filmografia zabal eta luzearen jabe; bere film luze guztiak trantsizio aurretik zein bitartean zuzendu zituen gehienbat, zinema espainiarraren azpigenero ahazterrazetan sartzen diren horietakoak; eta, aldi berean, Mr. Hyde bailitz, sailkatzeko zailak diren esperimentazio lan bikainak egin zituen ere, mutur-muturrekoak, abangoardia zineman bakanak direnak.

Berak idatzitako testu batean aitortzen duenez, zinema komertzialean sartu zen geroago «antizinema» deitu zuena ekoiztu ahal izateko haren diruarekin, ezin zuelako inposatutako zinema hura jasan.

1967 eta 1970 artean arestian aipatutako «antizinemaren» baitan biltzen diren film laburrak aipatuko ditugu, tartean dokumentalaren lengoaiarekin esperimentatzen duen *Objetivo 40º* edo *Che Che, Che*, edo happening

girokoak diren *Innerzeitigkeit* —*Temporalidad interna*—, *Múltiples, número indeterminado*. Animazioan ere lau film labur egin zituen, guztiak oso urruti egituraketa klasiko-tik, esperimentu zinetiko eta manipulazio hutsak dira, argazki materialean bertan eragiten baitu; halaber *Fluctuaciones entrópicas*, non zeluloidea bera zulatzen duen; *Espectro siete*, espektroaren zazpi koloreak musika eskalaren oinarritzko zazpi soinuekin lotzen dituen filma; *Uts cero* piezan, pantailaren erdigunean puntu zuri bat handituz doa guztiz bete arte, geroago txikiagotzeko; eta *Impulsos ópticos en progresión geométrica* izenekoa matematika eragiketeta da, ekuazio baten ondorio estetiko hutsak. Film hauen guztien ekoizpenaren ardura Aguirre rena zen Actual Films-ek Madrilen zuen ekoiztetxean. Lan hauen helburua bere planteamendu teorikoak islatzea da, soinu banda ere lagun duela, aipamen literario edo zientifikoz josita, eta honela ia didaktiko suertatzen diren manifestu bilakatzen dira. Aguirre ren antizinema hau proposamen formal arriskutsuenetakoa da mundu mailan, guztiz apurtzailea eta batere kontzesio komertzialik gabea.

Aguirrek arte abangoardiari buruz duen jakintza aipatzea ezinbestekoa da baldin eta bere lana ondo ezagutu nahi bada. Peter Kubelka, Pierre Hebert, Paul Sharits, Norman McLaren edo Len Lye bezalako zinema esperimentalaren izen garrantzitsuak, Malevitch eta Oteiza modukoak artegintzan, guztiek ere uzten dute Aguirreren lanetan oso ageriko eta aitortutako oinatza, beste egile batzuek burutzen zuten pintura zuzenetik aldenduta, gehiago arduratzen baitzen egituraketa ez narratibo eta ez formala eratzen. Eta artegintzaren arloan ez ezik, garai haietan sa-soian zeuden teoria zientifiko eta filosofikoak ere bere titulu hauetan agertzen dira.

Antizinemaz geroztik Javier Aguirrek beste zenbait film esperimental burutu ditu, non bere ikuspuntua hurbilagoa eta lasaiagoa dirudien. Esaterako, 1974an, *Underwelles* egiten du, Welles-en benetako filmaketaren gainean olio kolore, tinta, laka eta errotuladoreekin pintatuz, hizki itsagarriak erantsiz, eta abar. *Continuum 1* (1983) delakoan, lehengo fotograma huts eta beltzera itzultzen da,

eta oraingo honetan urraduraren bidez linea bertikal bat gainjartzen dio, filmaren metraje osoan zehar eta fotogramen arteko nerbioa delakoa ere zeharkatuz.

Jose Antonio Sistiaga (Donostia, 1932) 60ko hamarkadako *Gaur* izeneko artista taldeko kidea da, **Rafael Ruiz Balerdi** eta **Jorge Oteizarekin**, besteak beste. Bere garai hartako eginkizunen artean zegoen haurrak era estetikoan haztea nola lor zitekeen asmatzea, eta Freineten izeneko metodoan aurkitu zuen teoriarik egokiena.

Sistiagaren zinema lanek lotura oso estua daukate bere pinturarekin, noski, eta berak esaten du euskarri desberdinean egindako pintura bera dela. Bere esperimenezioa, beraz, pinturan egiten duenaren jarraipena dugu, denboraren faktorea eta mugimenduaren dinamismoa gehituta, jakina.

Hau esanda, garbi dago ere ez dela gauza bera objektu gelditu zein mugikorrari begira egotea, pintura eta pelikula kasu: lehenengoan nahi adina denbora pasa daiteke begira eta bigarrenean, berriz, proiektzioak berak markatzen du erritmoa, ikusi baino ikusleak begien bitartez zurgatu egiten du pantailan agertzen dena, ezin baitu zatirik berrikusi edo begirada pinturaren gainean paseatu.

1968 urtean, bere lan pedagogikoa egiteko instituzioek laguntza ukatu ziotenean, ondorioz krisialdi baten isla izan zen bere lehen film laburra, *Ere erera baleibu icik subua aruaren* tituluduna lehenbizi eta geroago *De la Luna a Euskadi* tituluaz birbataiatua. Garai hartako kultura arduradunen kontserbadorismo eta ikusmen ezari mendeku hartu nahian:

Euren zikoizkeria, sentsibilitate eta maitasun ezagatik, eta ondasun material edo kontsumokoa ez den guztiari beldurra diotelako, ekonomia kontrolatzen dutelako mendeku hartu nahi dut.²

Bilboko 10. Film Labor eta Dokumentalen Nazioarteko Lehiaketa irabazi zuen film honek, eta pelikula esperimentalari emandako zilarrezko txistua lortu zuen. Film honetan lan egitera itzuli zenean, orduan konturatu zen bere lan hartan abstrakzioz gertatzen ari zen aldaketaz, bere

pinturaren alorrera hain zuzen ere. Honela, bada, sortu zen *Ere erera baleibu icik subua aruaren...*, lehengo zati figurati-boa kenduta eta hasierako titulu abstraktua jarrita.

Ere erera baleibu icik subua aruaren..., 1970ekoa, pelikula bakana da, munduan ez baitago luzearen neurrikorik eta zeluloidean pintatutako beste bat. Egileak 35 milimetroko film gardena hartu eta fotogramak banaka markatu eta gero, koadro bana pintatzen du bertan, proiektatzean mihise mugikor erraldoiak izango direlakoan. Zenbait zaitan, berriz, egileak ez du kontuan hartzen fotogramaren zatiketa eta zeluloidearen tira osoan zehar pintatzen du, lerro luzean.

Hogei urte geroago, 1989an, *Impresiones en la alta atmósfera* zazpi minutuko film laburra egiten du Sistiagak, 70 milimetroko euskarri zinematografikoan pintatuz. Inondik ere begiratuta, film hipnotikoa da, fotogramak eraketa oso indartsua dauka; begi niniak erdi-erdian pausatuta ditzakegu, eta mugitu gabe irudi planetarioan jauzi hori kontenplatu, eta izar bidaia batean murgildu ere. 1991n, Sistiagak bere azken filmak egiten ditu, *En un jardín imaginado* eta *Paisaje inquietante-nocturno*, pare bezala asmatuak, non lehenak egun argia eta besteak gaua irudikatzen duten, errebelatu prozedura bati esker.

Gaur egun, Sistiaga *An* izeneko filmean ari da lanean, 1992tik hasita duena, 70 milimetroko formatuan. Titulua eguzkiarekin lotuta dago, Oteizak bere etimologietan aipatzen duenez.

Rafael Ruiz Balerdi (Donostia, 1934 - Alacant, 1992) oso pintore prolificoa izan zen, marrazteari era ia konpulsiboan ekiten ziona; honela, animazioa teknika gisa topatzen du eta berehala zeluloidea pintatzeko halako grinak harrapatzen du. Lehen proiektu bat prestatzen du, *Evolución* izenekoa; amaitu gabe utzi zuen, teknika ondo ezagutu gabe saiatu zenez lan egiten, marrazkien arteko eten handiegiak gertatzen baitziren. Jarraian, mugimendu biribilagoa lortzeko, filmatutako pelikulen zatiak hasi zen kalkatzen beste film gardenean, eta hala, hainbeste maite zuen Carmen Amaya dantzariaren omenez pentsatuta, *Amaya* izena eramango zuen lana hasi zen egiten. Zorit-

xarrez, *Los Tarantos* izenburuko pelikularen banatzaileak ez zion utzi erabiltzen gordeta zegoen zinema material bakar hura, eta bertan behera utzi behar izan zuen.

Hain garrantzitsua izan zitzaizen **X Films** ekoiztetxeko **Gabriel Blancoren** laguntzarekin, bi film zatiak —jatorrizkoa eta gainean gardena— aldi berean eta fotogramaz fotograma pasa zitzakeen mahai berezia lortu zuen, McLarenek erabiltzen zuenaren antzekoa. *Homenaje a Tarzán*-en lehen kapitulua zen *La cazadora inconsciente* burutu zuen, haren pelikulen zatiak erabiliz. Gustura aritu zen Balerdi, bere hitzetan zinema era sinpleenean egin ahal baitzuen, ekoizpenaren arazoak minimora eramanda. Ondorioz, zuri-beltzeko film ederra dugu, aitzakia argumental txikiena duena, non hasierako irudi figuratiboak deusezten eta abstraktu, trazo huts, bilakatzen diren. 1969ko Bilboko Jaialdian lortu zuen honek zilarrezko txistua, eta ondorioz soinu banda ezarri zitzaion, Europan banatuko zenetarako.

Oso gutxitan bihurtzen da egile bat bere herrialdeko zinemaren historiaren parte garrantzitsu film bakarra edukita, baina *Homenaje a Tarzán*-en egileak ondo dauka merezita titulu hori.

Ivan Zulueta (Donostia, 1943) abangoardia erradikaren definizio bera da *Un, dos, tres, al escondite inglés* (1969) komedia musikala egin zuenetik, eta bere lan guztietan ait-zindari agertzen da, profesiokideekin alderatuz gero. Ikusmen argigarri honek gure egile mingarrienetakoa bilakatu du, kultura ofizialari erakusten dion intsumisioagatik.

Zinema guztiz bisual eta mugagabekoa da berea, edozein euskarrik balio dio, etxeko jotzen ziren super 8etatik eta profesioaletaraino. Eta espainiar telebistarako egiten zituen lanetan ere, arrunta zen edozer uxatzen zuen; honela lengoaiia berrasmatu zuen eta «kutxa tontoa» deitutakoa abangoardia lanabes bihurtu zuen.

Hamar urteko aldearekin egindako bi film luzeetatik bigarrena, *Arrebato* (1979), gure zinemaren lan berezieneetakoa da: arraroa, bizia eta kontatzeko era berri bat aldarrikatzen duten irudiz betea. Bere lan profesional hauetan ez du inoiz ere galtzen formatu txikietan benetako artista definitzen duen askatasuna.

Animazio teknikekin ere jolastu du Zuluetak era gutxi gorabehera jarraituan, eta hauen artean *Get back* (1969) azpimarratuko genuke, non The Beatles taldearen kideen aurpegiak marrazten dituen tintaz zeluloidearen gainean eta zenbait esaldi erantsi bakoitzari. 1968-1969 bitartean Zuluetak zuzendutako eta modernitatearen paradigma izandako *El último grito* programaren barruan kokatu zuen, eta bideokliparen egitura dauka, soinu banda taldearen *Get back* izeneko kanta baita. *Kinkón* (1971), *Frank Stein*, *Masaje* (biak 1972koak) eta *Te veo* (1973) lanetan, Zulueta animaziotik haratago doa eta oso modu heterodoxoan erabiltzen du, zeren eta telebistaren pantailatik bertatik filmatzen baititu *King Kong* (Merian C. Cooper eta Ernest B. Schoedsack, 1933) edo *Frankenstein* (James Whale, 1931) bezalako filmak stop motion eran edota telebistako emisioak iragarki eta guzti, eta, honela, bada, egileak interpretazio eta berreraikitzearen gaia planteatzen du.

Jose Julian Bakedanok (Durango, 1948) hainbat lan egin ditu zinemagintzaren inguruan, artikulugile eta idazle, zinema programatzaile eta jaialdi antolatzaile izan baita, besteak beste. Bere oinarrizko filmografia hauxe da: super 8ko formatuan dagoen *La novia de Frankenstein, BI (from Man Ray to Marcel Duchamp)* (1972, 16 mm, koloretan), non filmazioaren bitartean txarto jositako filmak sortutako irudi abstraktuetatik abiatzen den, lehenik zuri beltzean eta gero kolorez (John Cageren *Music for Marcel Duchamp* izeneko pieza da soinu banda, non isiluneak benetako protagonista diren); *BOST* (1973, 16 mm, koloretan), Enrique Urrutia Capórekin batera egin zuena, bere animazio lan bakarra, McLarenen eran eta baita ere Balerdian, zeinen lanak Bakedanok ezagutzen baitzituen; 16 milimetroko filmean pintatzen du. Hala ere, egilearen esanetan, Len Lye izan zen beregan eragin handiena izan zuena, kontraesanak azaltzeko bere gaitasunak txundituta.

Gero, Antonio Castroren *Saul Bass* (1976) filmaren gidoigilea izan zen; 1980ko *Ikuska 9*-ren egilea, Bilboko Jaialdian euskal dokumental onanaren saria izan zuena; ondo-

ren datoz *Chillida, retrato en casa*, 1984an *Three Basque Sculptors*, 1985ean *Naguel*, eta 1986an *Oraingoz* izen gabe.

Bakedanoren lanetan ikus daiteke, askotan ere, bere belaunaldiko zinemagile experimentalistak erakartzen zituzten gauzak, halaber, lengoaiarekin egindako jolasak, absurdoaren bilaketa eta kasualitatearen balorazioa, tartean surrealismo eta dadaismo ukituak dituztela.

Gerardo Armesto (Gasteiz, 1949) Arte Ederretan lizentziatua da, eta beste lanabesen artean bideoa erabiltzen du bere artelanetan, lan didaktiko, dokumental zein sorkuntzazkoak eginez, esate baterako *Concierto para una escalera* (1985) eta *Disfraces para un cubo II* (1986).

Bere lan guztietako lehen arrazoia bere teoria bisualak azaltzeko duen beharra da, eta Bauhaus, Paul Klee eta beste konstruktibisten eragin handia du. Gasteizko institutu batean irakasle izanda, bere teoriak eguneroko bere beharretara aplikatzen saiatzen da. Honela jaiotzen dira bere ikus-entzunezko lanak, beste egile guztietatik oso urrun, argia, koloreak, perspektiba eta abarreko gaiak irudikatuz. Bere marrazteko estiloa, berez, forma geometrikoetan oinarritzen da, *Disfraces para un cubo* (1984) eta *Disfraces para un cubo II* (1986) lanetan bezala, edo ballet jostari baten modukoari lekua egiteko *Concierto para una escalera* (1985) filmean. Honetan oso garbi gelditzen da ere Armestok bere lan piktorikoari mugimendua emateko beharra duela, eta horrela animazioa askoz ere modu freskoago eta alaiagoan erabiltzen du, didaktismo koadrotik zertxobait aldentuta.

Disfraces para un cubo II (1986) piezan, infografiaz baliatzen da frontoi bat irudikatzeko eta bertan argiaren bere teoriak azaltzeko, baina sartuta ez dagoen ikusle arruntari ulermen maila apur bat urrun geldituko zaio; baita hurrengoan ere, *Un velo de tres dimensiones* (1987), non ikus-entzunezko lanak ez diren batere ikuskizun, eta beselako mailak lantzen diren; *Estrategias* (1989-1990) bideo lanean autoerretatu digitala lantzen du, inguruarekin harreman zaila eta bortitza marraztuz. Honen ondoren Armestok animazioa utzi zuen.

Jose Felix Gonzalez Placer (Gasteiz, 1951-1991) *Etxe-garaiko Goti* ezizenez ezagunagoa denaren obran, artista-ren bizitzak bere lanarekin duen harremanarekiko eredia oso garbia da. Bere pelikulak ikustean argi eta garbi ikusten dugu gizona ere, ez bakarrik miresten zuen artegintza-ren islagatik, baizik eta bere eguneroko errealitatea bertan agertzen delako ere.

Jose Felixek zinemari buruz zuen ideia ez da marrazketara soilik mugatzen, aukera eta teknika gehiago bilatzen baititu etengabe. Horrela, inperfektu bezain indartsu diren lanak sortu zituen, beti diru gutxirekin eginda eta material eskasiamen kontra, esperimentatzeko gogoa jarrita.

Lau film egiteko astirik baino ez zuen izan bere bizitza laburrean, guztiak esperimetalak eta erreferentzia artistikoz josita, esate baterako gogoko artisten irudiak jartzearen bitartez. Argumentu garbia izan ez arren, pelikula hauek ikustean eguneroko eskemak aurkituko ditugu, ezer baino gehiago sentsazioak iradokitzen dizkigutenak, desordenatu eta apasionatuak.

Lehen filma, *Looking for the ground* (1987), bere gustu artistikoen aldarrikapena da, Beuys-i omenaldi zuzena alde batetik eta Bacon zein Picassoren berrikuspena. *Narciso* (1987) filmarekin, berriz, bere burua erretratatzeko du etengabe, egoari buruz berba egiten duen ahots baten soinuaz lagunduta, non heriotzaren zain dagoen izaki bizidunak sorkuntzan topatzen duen hura gainditzeko era bakarra.

Tiempos convencionales (1988) teknika aldetik ziur aski pobreena da, ia story board animatua besterik ez, 24 segundoko erritmotik oso urrun. Bestalde, *20 días de amor* azken eta amaitugabeko filmean, desioari buruzko hausnarketa oso serioa egiten du. Bi gizonen arteko maitasun istorioa hamabi zatitan kontatuta, edertasun biluzia eta benetako kantu triste bat.

Etxegaraiko Gotiren testamentua obra bitalista eta indartsua da, eta berreskuratu beharra dago.

Isabel Herguera (Donostia, 1961) euskal animazioko zinemaren obra garrantzitsuenetakoa hasi zen egiten 1988az geroztik, pelikulen kopuruari zein aniztasun eta kalitateari erreparatuz gero. Bilbo, Alemania eta AEBetan

ikasía, 1988an, *Spain loves you* izenekoan, haurtzarora familiarekin egindako Bidasoaldeko paseoak irudikatzen ditu, garaiko historiaren pintzelkadak barne; oso estetika simplea erabiltzen du eta giro nostalgiko ironikoa da nagusi. Ordutik aurrera teknika aldetik guztiz eklektikoak diren lanak egin ditu, askotan gai etnikoa eta mestizajea agertzen direlarik. 1988an *Safari* egiten du, eta animaliaz betetzen du pantaila, oihanean baleude, kristalaren gaineko teknikaz era ederrean eginda. Urtebete geroago, *Cante de ida y vuelta* (1989) bideo-instalakuntza gisa planteatzen du; teknika bera erabiliz, oso garbi dago trebezia handia hartu duela Herguerak, flamenkoaren erroetarako bidaiaria honetan, non musikaren erritmoa guztiz erabakigarria den.

El sueño de Iñigo 1990koa da, arbelaren gainean klaronaz marraztuz. Akatsik gabeko pelikula da, non material berriak eskaintzen dizkion testura berriekin esperimentatzeko abaguneak aprobetxatzen dituen. *Baquiné* (1991) bere hurrengo lanarekin hondarra erabiltzen du, berritortuz mestizajeaz hausnarketa egiteko asmoz. Hautsak ematen dion tonuak zuri-beltzera hurbiltzen du, haurren ehorzketak sinkretistak nolakoak diren azaltzeko. Zenbait urte geroago berriro agertuko da herioa bere lanean, 1994ko *Los muertitos*-en, askoz ere modu sarkastikoagoan baina. Zentzu askotan bere lehen lanera itzultzen da honetan, argazki eta errekorreak erabiltzen dituen aldetik, eta gai soziala agertzen duelako.

Begoña Vicario (Caracas, 1962) Bilbon, Moskun eta Gasteizen ikasten du animazioa eta 1993an bere lau lanetatik lehena egiten du, *Geroztik ere...* Fotokopiez baliatuta poliziak etxe batean egindako miaketa irudikatzen du, bortxaketa batekin duen paralelismoa garbi utziz. Zuri-beltzekoa da eta irudi hotza bezain estrukturatua dauka. Ziur aski lehen film guztiek duten freskura eta hutsak ditu honek ere. Hortik aurrera hainbat teknika erabiltzen ditu bere lanetan eta sortze prozesu guztietan parte hartzen du, irudi zein soinugintzan.

1996an *Zureganako grina* eta *Pregunta por mí* egiten ditu, eta bigarrenarekin 1996ko animazio film onenaren Goya saria lortzen du. Bere azken lana *Haragia* da, 1999koa.

1996ko *Zureganako grina*-ren abiapuntuan formatu txikiko irudi talde bat sortu zuen egileak giza harremanen gaiari lotutako hausnarketaren ondorioz, non elkarbizitzarako ingurua zein garrantzitsua den agerian uzten saiatzen zen. Gero, lau minutuko pelikula egiteko, hondarra aukeratzen du irudi haiek berregiteko eta euren arteko espazioaz hitz egiteko. Ondorioa film abstraktua da formek dantza egiten baitute, elkar jo, hurbildu eta urrundu.

Urte berean *Pregunta por mí* ekoiztu zuen, lehengoa amaitu eta jarraian, teknika bera erabiliz eta baita denbora neurri bera ere. Kasu honetan, berriz, irudiak figurati- boak dira eta iradokitzen duten ideia zera da: emakumez- ko bati zerbait kendu diotela bere nahiaren kontra, giltzu- rrun bat egilearen lehen ideia arabera, baina ikusle ba- koitzaren interpretaziorako zabalik. Zentzu honetan, le- hena baino askoz ere narratiboagoa da, eta honi off ahot- sak lagundu egiten dio. Hondarraren teknikarekin lortzen duen estetika oso sobrioa da, ia lehorra, baina hala ere publikoarekin oso ondo funtzionatzen duen filma da, egi- learen gogokoena ez bada ere.

Vicarioren azken filma, *Haragia*, prozedura aldetik beste aldaketa bat dakar. Honakoan gehiago hubiltzen da *Geroztik ere...* hartara, non bere gorputzaren atalak fotoko- piatu zituen; orain hainbat lagunen gorputz osoak eska- nerraren bitartez sartzen ditu pantailan. Lur azpian dirau- te, bizirik, desagertutako eta ez aurkitutako pertsonak bai- tira; narratzailea haietako bat da, eta norbaitek aurkitu ar- te bizirik jarraitzen dutela kontatzen digu. Noiz edo behin, kamerak lur azpi klaustrofobiko hartatik ateratzen gaitu gaineko belar berdea erakutsi, arnasaldi bat egin eta berriro jaisteko, betiereko mugimendu errepikatzailean.

Begoña Arregi e realizatzaile gasteiztarra, Arte Ede- rretan lizentziatu ostean, animazio munduan sartu zen, eta marrazketa teknika tradizionalarekin 1993an *Y sin re- mordimientos...* bu ruru zuen. Geroago Balear Uharteetan egiten den animazio masterra egin eta, bertan, teknika in- fografikoz, *Nana vieja* eta *Biok* egin zituen 1995ean. Hain laburra den bere lehenean, lortzen du, hala ere, basoaren giro misteriotsua iradokitzea, non zerbait gertatuko den

susmatzen dugun. Bigarrena oso pieza interesgarria da, haurdun dagoen emakumearen barruko mundua ohituta gauden baino era askoz latzagoan jorratuta. Azken lana, *Biok*, bide berean elkartzeko bikote baten lanak eta ezinak kontatzen ditu.

Celia Ripa ere Arte Ederretan lizentziatua da, eta **Oskar Fuertesekin** batera egiten du *Rompecabezas*, pixilazio teknikez baliatuta, hau da, objektu eta giza aktoreen animazioa. Ikusgarriak dira filmean egin behar izan zituzten girotze, argiztapen eta koordinatze lanak, eta zenbait sari irabazi ondoren ere, oso zaila egin zitzaizen dagoen laguntza ezarekin jarraitzea. Hala ere, bigarren film laburra egin zuten, *Miedo al tiburón blanco*, baina banaketa zaila goa izan zuen eta ez zuen lehenaren arrakasta bera lortu.

Rosa Silva nafarra pintorea da eta bere bideo lanetan koadroetako iruditeria bera erabiltzen du. Bere lan bi aipatuko dugu, biak infografiak eginda: *Odolura*, natura, kultura eta odolari buruzko poema bisuala; eta *Transformador*, Marcel Duchampen poema batean oinarritua, non pertsonaiak inguruan duena jan eta birziklatu egiten duen, beste zerbait bilakatuz.

Ezin dugu artikulua hau amaitu Euskal Herrian prozedura infografikoz egin zen lehen lana aipatu gabe, gero 35 milimetrara pasatu bazen ere: *Menina*, 1986an **Juan Carlos Egillonek** egina. Hainbat alorretan ezaguna den artista, diseinugile eta infografista, 1986an, Madrilgo ATC enpresan **Vicente Agustírekin** batera, Velazquezen menina ardatz gisa hartu eta haren inguruan espazioak eraiki zituen hiru dimentsiotan, gero kamerarekin haien artean ibiltzeko, hainbat objektu eta egitura erakusten dizkigularik.

Honen moduko testu guztietan bezala, egile aukeraketa bat egin behar izan dugu, eta aukeraketa guztiak bezala, seguru asko hainbatekin, egon ez daudenekin hain zuzen ere, injustua da. Lerro hauetatik, etorkizunean haien zat denbora eta leku gehiago izango dugulakoan, barkamena eskatzen diet. ¶

1. Bonet, Eugeni; Palacio, Manuel, *Práctica fílmica y vanguardia*

artística en España: 1925-1981, Madril, Universidad Complu-

tense, 1983.

2. Jose Antonio Sistiagari elkarrizketa, *L'art vivant* 16, 1971.