

**ZINE04**

# ZINE04

**Izenburua:** ZINE04

**Argitalpen data:** Udazkena 2022-Udaberria 2023

**Koordinazioa:** Elías Querejeta Zine Eskola

**Arduradun zientifikoa:** Pablo La Parra Pérez

**Batzorde Editoriala:** Maialen Beloki, Joxean Fernández, Carlos Muguiro, Pablo La Parra Pérez

**Zuzenketa editoriala:** Pablo La Parra Pérez, Felipe M. Retamal

**Diseinu grafikoa eta maketazioa:** Sara Zamarro

**ISSN:** 2792-6753

**Lizentzia:** CC NY-NC-ND 4.0

**Laguntzailea:**



**Colaborador:**



\*ZINEEn adierazitako iritziak autoreei dagozkie eta ez dituzte nahitaz islatzen Batzordea Editorialarenak, erakunde editoreenak edo egileak kide dituen erakundearenak.

<b>SARRERA: IKASKUNTZAREN GENEALOGIAK</b>	05
Ricardo Matos Cabo	
<b>01 NOLA IRAKASTEN ZUEN FAROCKI-K</b>	08
Volker Pantenburg	
<b>02 BI AZTERGAI</b>	
<i>RECORD OF WAR</i> BERREGITEN	39
Brighid Lowe, Henry K. Miller	
EKOIZPENA DESMITIFIKATUZ ZINEMA HERRIARI ITZULI: MEATZE ZINEMAKO LANTEGIA (BOLIVIA, 1983)	56
Isabel Seguí	



## SARRERA: IKASKUNTZAREN GENEALOGIAK

### Ricardo Matos Cabo

Elías Querejeta Zine Eskola

ZINEren ale hau graduondoko Elías Querejeta Zine Eskolak (EQZE) sustatu eta lagundutako zinema-hezkuntzaren eta -pedagogiaren inguruko ikerketa zabalago baten zati bat da. Gaur egun, EQZE, Medialab Tabakalarekin elkarlanean, Z-A (Zinemagileen Artxiboa) proiektua kontzeptualizatzen ari da, zeinak xede baitu zinemaren poetikan, hau da, praktika zinematografikoaren teorizazioan ardatzen den dokumentazio-zentro bat sortzea, zinema-transmisioaren eta -pedagogiaren inguruko esperientzietan arreta jarrita. Orain arteko lan nabariena Errusiako Andrei Tarkovsky idazle, zuzendari eta zinema-teorialari sobietarrak 1975etik 1981ra bitartean grabatutako eskola eta hitzaldien zintekin egindakoa da. Eskolak grabazio horiek partzialki transkribatu eta itzuli zituen eta, horren harira, bi programa publiko antolatu ziren 2017ko abenduan eta 2018ko maiatzean.<sup>1</sup> 2020-2021 ikasturte akademikoan, Z-A ekimen zabalagoaren baitan, ikerlerro berri bati ekin genion *Genealogies of Learning: Film Education, Pedagogies, and Methodologies*<sup>2</sup> proiektuarekin. Proiektuaren lehen urtean zehar, zazpi ikasleko talde txiki batekin lan egin genuen hainbat mintegi eta irakurketa antolatzeko, historian zehar eskola ofizialetan eta hezkuntza-testuinguru alternatiboetan zinema nola irakatsi den aztertzearen.

EQZEN bizitako esperientzia propioez baliatuta, atzera egin nahi genuen, zinema-

irakaskuntzaren beharrezkotasunaren, ideien, estetikaren eta praktikaren inguruko oinarritzko galdera batzuk mahaigaineratzeko. Egitura egonkor eta konbentzionalagoen aurrean, alternatibak eskaintzen dituzten pedagogia eta ezagutzaren ekoizpen erradikalaren praktikan aurkitutako adibideak hartu genituen inspirazio-iturri. Ikasle guztiek ikerketa-eremua zabaltzen lagundu zuten, haien interesen eta eskarmentuaren arabera. Eremu artistikoan, baina, bereziki, gizarte-eremuan, pedagogia erradikalean jatorria duten testuak irakurri genituen. Aztertu genuen zer-nolako zinema-pedagogia egin den, besteak beste, zinema- eta arte-eskoletan, eta nola eboluzionatu duten esperimendu pedagogiko erradikalagoek gizarte-mugimendu emantzipatzaileen testuinguruan, eta baita ere nola saiatu diren planteamendu konbentzionalagoak ezegonkortzen. Baina, batez ere, historian zehar praktika filmikoa eta politikoa uztartu dituzten pedagogia erradikal, kolektibo, intersektional eta transnazionalak, batzuetan iraupen laburrekoak baina eragin iraunkorrekoak, izan ditugu ardatz. Arreta ez dugu perspektiba edo ikerketa-ikuspegi jakin batean jarri. Izan ere, pedagogiaren eta zinemaren azterketa, bereziki guri interesatzen zitzaigun ikuspuntutik, ez da ikertzen edota berregiten erraza. Sarri, aintzat hartzen ez diren praktikak dira, diskurtso politiko, kultural eta teknologiko ezberdinen erdigunean daudenak, eta, haiek aztertzeke, iturriak modu originalean berregin behar dira, ahozko testigantzak, ohar pertsonalak, aurreko curriculumak edo beste hainbat material bilduz eta muntatuz. Ikerketa-metodoak gure ikerlanaren muinean zeuden, eta ale honetako hiru testuetan islatzen da hori.

Zinema-kuradoretzaren historiaren azken urteetako azterketa zinemaren historiaren zenbait angelu itsu argitzen laguntzen hasia zenez, pentsatu genuen

<sup>1</sup> Ikus <https://www.zine-eskola.eus/en/acciones-de-investigacion/0013-lecciones-perdidas-de-andrei-tarkovski>

<sup>2</sup> Ikus <https://www.zine-eskola.eus/en/proyectos-de-investigacion/0021-genealogies-of-learning>

zinema-irakaskuntzaren historian sakontzen baguen guretzat ikergarria izan zitezkeen "iraganeko etorkizun" galdu baino garrantzitsuak agerian jarriko zirela. Ikertu nahi genuen nola lagun dezakeen hezkuntza-esparruak beste konpromiso-forma batzuk imajinatzeko eta oraingo azpiegiturak birpentsatzeko espazio emankorrek irekitzen. Iraganeko eta uneko estrategia pedagogikoak analizatu genituen, hezkuntzaren bidez, agentzia-forma berriak sortzeko alternatiba gisa. Hainbat galdera sortu ziren irudimenak zinema- eta bideo-pedagogian duen rolaren, teknologiarekin eta kulturarekin duen harremanaren eta zinema-praktika dekolonial eta intersektionalak landu, hobetu eta aldatzeko behararen inguruan.

Argitalpenaren edizio honetako hiru testuek ikasturtean zehar hartutako bideetako batzuk soilik nabarmentzen dituzte. Testuek helburu dute hezkuntzaren eta pedagogia esperimenteraren gaineko istorioak argitara ematea eta haiek ulertzeko eta haien potentziala azpimarratzeko ikerketa-metodo originalak garatzeko beharra berrestea. ZINEren aurreko edizioen egiturari jarraituz, ale honi idazlan luzeago batekin ematen zaio hasiera: Volker Pantenburgen "Nola ikasten zuen Farocki-k" testua (hemen, bertsioguneratu batean eta, lehen aldiz, ingelesez, euskaraz eta gaztelaniaz argitaratuta). Pantenburgek Harun Farocki zinemagileak, Berlingo Alemaniako Zinema eta Telebista Akademian (DFFB) igarotako hamarkadetan, erabili zituen irakaskuntza-ideiak eta -praktikak aztertzen ditu, eta zera ondorioztatzen du: "pedagogia- eta komunikazio-auziek zinemagilearen filmen, telebistako lanean, bideo-instalazioen eta testuen agertoki ia ikusezin baina garrantzitsu bat osatzen dute". Bidenabar, keinu pedagogikoa zinemagilearen pentsamendu eta praktikaren muineko funtsezko prozesu gisa irudikatzen du. Hiru testuak bat datoz: pedagogia zinemaz

(eta, hortaz, munduaz) hausnartzeko moduak sortzeko eta ezagutarazteko bide bat da. Hori agerian gelditzen da Farockik *What I want to do* (ca. 1980) testuan (ale honetan argitaratuta) landu zuen kontzeptu didaktikoan (edo antididaktikoan, Pantenburgen esanetan): "Ez ditut teoriak errezitatu nahi, nire ekoizpen teorikoa ezagutzera eman nahi dut."

Idazkera akademikoaren muga formalak zabaltzeko ZINEren interesari erantzunez, ale honetan, jarraian, bi ekarpen labur eta libreagoak bildu ditugu, zeinak egin berri diren edo aribidean dauden ikerketa-prozesu eta -esperientzietan ardatzen baitira. Brigid Lowek eta Henry K. Millerrek idatzitako testuak eta haiek hautatutako dokumentuek (batzuk lehen aldiz erreproduzitu dira hemen) Thorold Dickinson zinemagile eta irakasle britainiarrek estreinakoz 1937an eta berriro ere 1969an antolatu zuen *Record of War* esperimendu pedagogikoa berregiteko lana ulertzen laguntzen dute. *Record of War* zuzeneko ekitaldi bat izan zen, non 1935eko Bigarren Italo-Abisiniar Gerrari buruzko jatorri ezberdineko bi propaganda-film, emanaldi bikoitz batean, elkarren ondoan proiektatu eta konparatu baitziren. Loweren eta Millerren arteko elkarriketak Dickinsonek faxismoaren aurka egindako esperimendua, berrogeita hamar urte geroago, 2017an, Londresen berriz ere egiteko egitasmoa du hizpide. Esperimendua berregiteko, materiala aurkitzeko eta berriro ere proiektatzeko prozesuak horrelako lan batek dakarren berrikuntzari buruz gogoeta egiteko aukera ematen du. Ekitaldia behin eta berriro berregiteko ahaleginen (1937, 1969, 2017) arteko pasarte zoragarriek galdera interesgarriak planteatzen dituzte mota horretako istorioei heltzeko moduaren inguruan. Halakoak berregiteko, nahitaezkoak dira proiektzioaren bidez frogatzen diren ezagutza teknologikoa eta diligentzia. Halaber, lanak muntaketa-mahaiaren eta muntaketa-eskolen erabileraren historia,

irakasteko, konparatzeko eta irudiez zein soinuez hausnartzeko moduak planteatzeko funtsezko prozesu gisa, aztertzeke interesa pizten du. Aipatutako lana egileek Britainia Handian, 1960ko hamarkadan, Londreseko University College-ko Slade School of Fine Art-en sortu zen unibertsitateko lehen zinemaisailaren inguruan egiten ari diren ikerketa sakonaren zati txiki bat besterik ez da.

Bestetik, Isabel Seguín testuak hain ezaguna ez den Taller de Cine Mineroren istorioa ezagutarazten digu, 1983an, Boliviako Potosí departamenduan, Atochako Telamayu meategian gertatu zena. Seguín lanak irudiak ekoizteko autonomia lortzeko edota ekoizpen-baliabideak berreskuratzeko (formatu desberdin eta eskuragarrietan) tailerrak izan zuen garrantzia kolektiboa nabarmentzen du, ezagutza-trukea eta "teknologia eta haren erabilera zeinen esku daude?" galdera oinarri hartuta. Testuak aukera ematen digu, zinemaren historia marjinetatik, kokapen finko eta egonkorren aurka eta harago, idazteko beharra kontuan hartuta, zinema-irakaskuntzaren rola birpentsatzeko eta, zentzu zabalagoan, munduan irudiak nola existitu diren eta zirkulatu duten hausnartzeko. Seguín planteamenduak zinemaren historiografia berri bat eta artxibo- zein ikerketa-metodologiaren ebaluazio kritiko berri bat egiteko eskaera berresten du, irizpide ez eurozentrikoen eta dekolonialen arabera, emakumeek eta beste talde marjinetuek egindako lanari ezinbesteko rola ematen dioten narratiba historiko berriak sorrarazteko moduan. Produzibideetarako sarbideak eta esperientzia pedagogikoan ematen zaien erabilerak irudiak egiteko ekoizpen-formen eta ekintza politiko zuzenaren arteko harremana birpentsatzen laguntzen dute, modu desberdin batean, "zinema-ekoizpenaren alderdi teknologiko, ekonomiko eta artistikoa desmitifikatuz", hori baita testuaren koska.

**Itzulpena:** June Díaz Bragado

## Biografia

Ricardo Matos Cabo programatzaile eta ikertzaile independentea da. 1999tik hainbat zinemaldi eta instituzioekin egiten du lan. Culturgest, DocLisboa, eta Cinemateca Portuguesarekin kolaboratu du. 2001 eta 2007 artean Lisboako Bienalaren zine programazioa komisariatu du eta Doc's Kingdom Zine Dokumentalaren Nazioarteko Mintegia antolatu du. Goethe-Institut London, Birkbeck Institute for the Moving Image / Essay Film Festival, Institute for Contemporary Arts [ICA], eta Tate Moderntzat proiektuak komisariatu ditu. Berriki Ghent-en egiten den Courtisane Film Festivalekin egin du lan, baita Pariseko Cinéma du réel jaialdiarekin. Peter Nestler, Raymonde Carasco eta Régis Hébraud, Ogawa Shinsuke eta Pedro Costaren atzerabegirakoak antolatu ditu besteak beste.

# NOLA IRAKASTEN ZUEN FAROCKI-K

## Volker Pantenburg

UZH - Universität Zürich

Une desberdinetan, Harun Farocki dffb-ra (Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin) –erakunde hori utzi egin behar izan zuen 1968an, diplomarik gabe– itzuli zen zinemaren teoriari eta historiari buruzko eskolak ematera. Artxiboko ikerketak eta ikasle ohiekin, baita Christian Petzold-ekin ere, izandako elkarrizketak oinarri hartuta, ikerketa honek Farockiren pedagogiaren espezifikotasunak aztertzen ditu. Hiru garai ardatz hartuta (1970, 1980 eta 1990 inguruan), Pantenburg-ek Farockiren zinema jardunaren eta konpromiso pedagogikoaren arteko harreman estua du hizpide. Hiru alderdi nagusi nabarmentzen dira: (1) Farockik hezkuntza zinemari buruz zuen interes goiztiarra; (2) irakaskuntzaren kontzeptua ekoizpen kolektibo gisa (banaketa gisa izan ordez); (3) zinema emanaldien eta edizio mahaiko azterketa xehatuaren arteko funtsezko joan-etorriak. Farockiren laneko bultzada didaktikoa –alderdi hori askotan nabarmendu eta batzuetan objektatu da– Farockiren agenda politiko eta estetikoaren berezko zatitzat hartu da.

Saiakera horren lehenengo bertsioa alemanez argitaratu zen 2016an, “dff-Archiv online” proiektuaren webgunean, izenburu honekin: “Wie Filme sehen. Harun Farocki als Lehrer an der dffb” [Nola ikusi filmak. Harun Farocki irakasle dffb-n] (<https://dffb-archiv.de/editorial/filme-sehen-harun-farocki-lehrer-dffb>). Egileak berrikusitako bertsio berri hori lehenengoz argitaratu zen euskaraz eta itzulitako lehen mailako iturrien eranskin berri bat jasotzen du (Pablo La Parra Pérez, arduradun zientifikoaren oharra).

**Itzulpena:** Iñigo Roque

**Jasoera data:** 2022ko irailaren 9a

**Onarpen data:** 2022ko azaroaren 7a

**Licentzia:** CC BY-NC-ND 4.0

**ISSN:** 2792-6753

**Artikuluaren aipatzeko modua:** Pantenburg, Volker. 2023. “Nola irakasten zuen Farocki-k.” *ZINE: ikerketa zinematografikorako koadernoak* 4: 8-37.

**Hitz gakoak:** Harun Farocki – pedagogia – DFFB – irakaskuntza – artxiboko ikerketa



Askotan kontatu izan da istorioa: Harun Farocki 1966ko irailean hasi zen ikasten Deutsche Film- und Fernsehakademie-n (dffb), eskolako lehenbiziko urtean. Irango xahak Berlinerabisa egin, ikasleen protesten aurka polizia bortizki oldartu eta 1967ko ekainaren 2an Benno Ohnesorg tiroz hil ondoren, ikasleetako batzuk politizatu egin ziren berehala, eta akademia Mendebaldeko Berlingo protesta-mugimenduaren guneetako bat bihurtu zen. Theodor-Heuss-Platz-eko eraikinaren okupazioak (1968ko maiatzean) eta ikasleen eta kudeatzaileen arteko ondoko gatazkak, azkenean, Farocki eta beste hamazazpi ikasle egozteka ekarri zuten (Baumgärtel 1998, 76; Tietke 2016).

Ez zaio hainbeste kasu egin Farocki-ren eskolako irakasle-lanari. dffb-ko lehen urteetako beste ikasle batzuk bezala – besteak beste, Hartmut Bitomsky, Carlos Bustamante, Gerd Conradt, Thomas Giefer, Skip Norman edo Gisela Tuchtenhagen – gure zinegilea ere irakasle gisa itzuli zen zenbait alditan, nora eta bera 1968an titulurik eman gabe kanporatu zuen erakundera. Farocki-k ez zuen inoiz lanpostu iraunkorrik izan dffb-n; irakastaldi labur baina sarriarako kontratatu zuten beti.<sup>1</sup> Irakaskuntza «ekoizle txiki» gisa izan zituen jarduera ugarietako bat izan zen –bizimodu horretako baldintza ekonomiko prekarioez, biziraupen-mailaren gainetik hortxe, *Filmkritik* agerkarian idatzi zuen 1973an (Farocki 1973) –. Pentsa litekeenaz bestera, Farocki ez zuten kontratatu zuzentzen irakasteko, baizik eta «teoria»ren hastapenak aurkezteko, nahiz 1980 inguruko bere mintegietan baziren zinemagintza-ariketa praktikoko laburrak.

dffb-ko irakasle itzaltsuen zerrenda batean, Farocki beste bat litzateke askoren artean; gure honen tankerako testuak idatz litezke Hartmut Bitomsky-z, Helmut Färber-ek, Frieda Grafe-z edo Peter Nau-z, baina baita *Filmkritik* aldizkariako unibertsoetik kanpoko beste hainbatez.<sup>2</sup> Farocki-ri dagokionez, halere, irakaskuntza haren beste jarduerekin

estu lotuta zegoen. Pedagogiako eta komunikazioko kontuekatzealde garrantzitsu baina gehienetan ikusezin bat osatzen dute haren film, telebistarako lan, bideo-instalazio eta testuetan.<sup>3</sup> dffb-ko artxiboko dokumentuetan oinarrituta, eta ikasle ohien material eta oroitzaipenen laguntzaz, artikulua honek Farocki-ren irakasmoldeak jorratzen ditu, bai eta horien premisa didaktiko ageriko eta, batzuetan, isilekoak ere.

## 1970: film didaktikoak, agitazio, zibernetika

1970eko abuztuaren 1ean, 1968ko azaroan kanporatu zutenetik artean bi urte pasatu gabe zirela, Harun Farocki-k dffb-ko zuzendari Heinz Rathsack-i idatzi zion: «Rathsack jaun estimatua, jakin dut neguko seihilekoko ikastaroak dagoeneko atonduak dituzuela, baina hala eta guztiz ere proposamen bat egin nahi nizuke. Gaur egun, zinemagintzako ikasleak batik batik kazetaritzako edo entretenimenduko zinema edo telebista egiteko trebatuak dira» [...]. «Zinemagintzak hezkuntza-arloan jokatzeko duen eta jokatu duen paperari ez ikusiarena egiten zaio. Neguko seihilekoan hezkuntza-arloan zinemagintzarekin nola lan egin aurkezteko ikastaroa bat ematea proposatzen

<sup>1</sup> Bi ikastaro mota bereiz daitezke: bi-lau asteko mintegiak, astelehenetik ostegunerakoak, eta asteroko *Zinemaren historiako ostiralak*, non film bat 14:00etan proiektatu eta gero hura eztabaidagai hartzen baitzen.

<sup>2</sup> 1970eko hamarkadaz geroztik, etengabeko pertsonal-trukea gertatu zen *Filmkritik* aldizkariaren eta dffb-ren artean. Aipaturiko autoreak eskolan maiztxo irakatsi zutenetarikoa dira.

<sup>3</sup> Oro har Farocki-ren irakaskuntza osorako balio du horrek, bai dffb-n aritu zenerako, bai beste erakunde garrantzitsu batzuetan aritu zenerako, bereziki Berkeleyko Kaliforniako Unibertsitatean (1993-1999) eta Vienako Arte Ederren Akademian (irakasle gonbidatu 2004tik: zinema-ikastaroaren buru 2006tik 2011ra).

dut» (Farocki 1970). Farocki-k zenbait erakunde ere aipatzen zituen, haien jarduerak aurkeztu nahi zituela-eta, tartean Göttingen-eko Institut für den Wissenschaftlichen Film (IWF), Munich-eko Institut für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht (FWU) eta Munich-eko Institut für Unterrichtsmitschau und didaktische Forschung.<sup>4</sup>

Rathsack-ek berehala erantzun zuen. 1970eko abuztuaren 4ko gutun batean, bere interesa agertzen dio, baina holako ikastaro bat curriculumean epe laburrean sartzeko zailtasunak seinalatuz: «Zure proposamena irakurri ondoren, nahiago nuke programa hori udaberriko seihilekoan sartu. Ordurako burutua izango duzu, noski, zure ikerketa, halako moldez non errazago ebaluatu ahalko baitugu zein diren instituturik garrantzizkoenak guretzat eta zer tarte beharko den erakunde bakoitza aurkezteko» (Rathsack 1970). Proposamena irailean bidaltzekoa zen batzorde akademikora. Ez zuen halakorik egingo, edo batzordean ez zen gehiengorik izango Farocki-ren ideiarene alde. Kontuak kontu, ikastaroa ez zen egin.

Hala ere, zinemagintza didaktikoa puripurian zegoen garai hartan, eta irakaskuntza autoantolaturako gaia zen dffb-n, Farocki-ren zirriborro erantsiak erakusten duenez: «zinemagintza didaktikoarekiko kezka aurreko seihilekoan hasi zen, eta WS70-en jarraituko du. Neure ekarpen praktikoa egin nahi nuke prestakuntzaren alderdi horretan» (Farocki 1970)<sup>5</sup>. Farocki-k seguruenik 1969-1970eko neguko seihilekoko iritzi-dokumentu bati egiten dio erreferentzia hor (WS70), Hezkuntzako eta Agitazioko Zinemagintzaren Didaktikari buruzko ikertaldean egina, zeina zinemagintzaren bidezko ohiko lan politikoa

marxismo tradizionalako eta zibernetikako pedagogia-kontzeptuekin uztartzen saiatzen baita. Ikerketak «feedback-mekanismoa integratzeko lau aukera» aipatzen ditu. Aukeron sailak hauek hartzen ditu: film bateko esperientziatik hurrengorako ikaste hutsa (1), xede-taldeak filmean parte hartzea (2), edo filma hezkuntzako edo agitazioko kanpaina jakinetan baliatzea (3), eta «programa adarkatu konplexuak» eraikitzea (4) «zeinen ibilbidea adarkaduretan eginiko galdetegietan parte-hartzaileek emaniko erantzunek zehaztuko baitute». Ikertaldeak ondorio hau aterata amaitzen du: «Gure lan praktikoak lau aukera horien arteko konbinazioen gainean eraiki beharra dago, zeinak pedagogia zibernetikoaren arauetatik ondoriozta baitaitezke» (Studiengruppe 1969/1970, 2).

Farocki-ren orri beteko egitasmoa, *proposamena: hezkuntza-zinemagintzaz arduratzen diren mendebaldeko alemaniako institutu eta instituzioei buruzko hitzaldi sorta izenburukoa*, zabalago formulatua dago ikertaldearen helburu politiko-agitaziozkoak baino. «Zer ikas daiteke haietatik?», galdetzen du Farocki-k, berak gogoan dauzkan instituzioei erreferentzia eginez, eta lau helburu zirriborratzen ditu: 1. zinemagintza didaktikoaren aplikazio-eremuak ezagutu; 2. prozedura didaktiko batzuk ikasi; 3. profil profesionala eta kualifikazioak aletu; 4. zinemagintza didaktikoaren eta zinemagintza orokorraren arteko igarobideak ikusi. Gainera, 1970 aldera Farocki-k egindako testu eta film-proiektuek erakusten dute dffb-rako prestatutako ikastaroa hertsiki lotuta zegoela beraren ekoizpenarekin. Eta halaxe da, bereziki, Hartmut Bitomsky-rekin batera «ekonomia politikoari buruz eginiko film didaktiko»ei dagokienez, *The division of all days* (1970) eta *Something self explanatory (15X)* (1971), zeinek zinema didaktiko-hezkuntzazkoaren generoa bere egin eta irakasbide marxistarako lanabes bilakatzen baitute (Holert 2009; Farocki 2010).

<sup>4</sup> Guztiak ere hedabideak hezkuntzan eta ikerkuntzan erabiltzeaz diharduten erakundeak [ingelesezko itzultzailearen oharra].

<sup>5</sup> Denbora hartan ezkerreko giroetan ohikoa zenez, Farocki-k letra xeheak baizik ez zituen erabili dokumentuan.

Berriro ere Bitomsky-rekin batera, Farocki-k, filmakikasmaterialgisaerabiltzeaz gainera, bulkada pedagogikoa irudien auzira bertara bueltatzea proposatu zuen. Garai hartako zenbait dokumentutan, ikus-entzunezko irakaskuntzako proiektu zabal bat ageri da, zeinean hezkuntza-zinemako tresna zinemagintzako adierazmenari aplikatu nahi baitzitzaien. Lau orrialdeko aurkezpen batean, *Dealing with Film. A Teaching Aid for Art Education* izenburupean, Bitomsky-k eta Farocki-k eredu bat zirriboratu zuten azalduaz nola ikasleei hamabi urtetik hasita aurkeztu dakizkiekeen zinemagintzako hizkuntzaren hasi-masiak 8mm-ko filmak zatika editatuz (Bitomsky eta Farocki, ca. 1970); eta *AUVICO* izenpean (ikusentzunezko kodeen laburdura) bi zinegileek telesail bat asmatu zuten zinemagintzako hizkuntzaren narratiba molde, konbentzio eta kodeak gai hartuta (ikus Kließ 1970).

Farocki-ren eskola sailen egitasmoak zinegilearen geroztiko egitasmoak aurreratzen ditu. Adibidez, Göttingeneko Institut für den Wissenschaftlichen Film aurkeztean «entziklopedia» gako-hitzarekin lotzen duelarik, bistan denez *Encyclopaedia Cinematographica* du gogoan, alegia, Gotthard Wolf-ek 1952an hasitako proiektu arnasa luzeko bat, xedetzat zuena, horratik, mugimenduko orotariko fenomeno posible guztiak (izaki bizidunak, landareak, prozesu teknikoak) film dokumental laburretan grabatzea eta artxibatzea. 1972. urterako, *Encyclopaedia* halako 2.000 film biltzen zituen, eta ereduia izan zitekeen film-adierazpideen artxibo baterako Farocki-ren proiektu jolasti bezain entziklopedikorako (Farocki 2001; Ernst, Heidenreich, and Holl 2003), bai eta Antje Ehmman-ekin batera sortu eta eskainitako *Labour in a Single Shot* (2011-2014) mundu-mailako mintegi sailerako ere.<sup>6</sup>

## 1980: lan-sistema komplexua

1978an, dffb-ko ikasle ohiekien egindako azterlan batean, Harun Farocki-ri galdetu

zioten bere igurikapenez eta esperientziez bera eskolatik kanporatu eta hamar urtera. Esperantza eta etsipena nahasian ageri ziren haren erantzunean: «Ohartu naiz posible litzatekeela Brecht edo Godard eredutzat leukakeen eskola batean experimentalki produktiboak izatea askotariko kualifikazioak dituen jendearekin. Ni bakarrik nago, ordea» (Farocki 1978).

Teoriak ez zeukan izen on handirik akademian garai hartan. Nahiz eta curriculumak «fase teoriko» bat aipatzen zuen («Curriculum 77/78», 1977), aktibismo politikoaren nagusitasunak jarrera gero eta oldarkorrago bat eragiten zuen zinemaren azterketa teorikoaren kontra. 1978. urtearen hasieran emandako eskola batzuen kariatara, Oimel Mai zinegile eta dffb-ko kamera-irakasleak adierazpen bat idatzi zuen gogoeta teorikoen ezinbestekotasuna nabarmenduz eta teoria/praktika dikotomia gezurtatuz.<sup>7</sup> Hauxe idatzi zuen: «azken urteotan dffb-n teoriaren aldera izan den aurkakotasun gero eta handiagoa dela eta, dagoeneko ez gara gai gure filmetan erretraturiko errealitatez naturaltasunez eta irekitasunez jarduteko, eta errealitatek beretik urrundu gara eta,

<sup>6</sup> *Labour in a Single Shot* mintegiari buruzko argibideak webgune espezifikon honetan aurki daitezke: <http://www.labour-in-a-single-shot.net/en/films/> (azken kontsulta: 2022ko irailak 9).

<sup>7</sup> Bada beste desberdintasun bat, kasu honetan euskarriari dagokionez, 1980 inguruan dffb-n bi bando sortzea ekarri zuena itxura batean, filmaren eta bideoaren aldekoak. Mendebaldeko Berlineko subkulturari eginiko atzerabegirakoan, Wolfgang Müller-ek zera jasotzen du Gusztáv Hámos-ekin izaniko elkarrizketa batetik (dffb 1980): «DFFBko nire bideo-lana erabat gutxiesten zuten filmaren aldekoek –Harun Farocki-k eta bestek–. Iraindu egin ninduten, ergel garbitzat hartu, eta geroago, Christoph Dreher-ekin lankidetzan aritu nintzelarik, *bidiotak* esaten ziguten» (Müller 2014, 469). Stefan Pethke-k dio: «ez zait bururatzen gábor bódý eta harun baino desberdinagorik egon daitekeenik. nahiz ez nintzen egundo aurrez aurre gertatu bódý-rekin. bideoak, orduan bereziki, bi gauza ekarri zituen, harun-entzat batera interesgarri ez zirenak: sinpletasunaren keinua, dokumentazio 'objektiboa' (ikus mugimendu antinuklearra eta beste aktibismo batzuk) vs amarruzko keinu artifiziozalea (posible zer den argitzeko ezinbesteko fasea, hastapenetako zirriborratzea)» (Stefan Pethke-k autoreari bidalitako mezu elektronikoa, 2015eko apirilak 9).

salbuespenak salbu, dokumentalgintza politikoaren eremua bakarrik zaigu ezaguna» (Mai 1978).<sup>8</sup>

Litekeena da kasualitate hutsa izatea Farocki garai horretantxe hastea teoriako mintegiak ematen dffb-n, baina ez dirudi hala denik. *Between two wars* (1978) filma burutu berria zuen, produkzio luze eta zail baten ondoren, eta dffb-n eskaini eta eztabaidatu zen.<sup>9</sup> Farocki-ren beste lan batzuetan bezala, filmak jarrera politiko nabarmena ageri du, baina orobat zinemaren historiaren, teoria ekonomikoaren eta irudiari buruzko ideien azterketa zorrotzaren emaitza da. Horregatik, beharbada, Farocki baleko izangaia zen bai «politiko»entzat bai zinemaren teoriaren eta historiaren aldekoentzat. Autore gisa eta gerora *Filmkritik* aldizkariaren editore gisa, Farocki-k ospea irabazia zuen 1970eko hamarkadaren hasieratik, bere testu polemiko, begi-zoli eta zorrotzen bidez.

Farocki-k 1978an eman zituen lehen aldiz eskolak dffb-n.<sup>10</sup> Hasiera hartakoa da, seguruenik 1980koa, dokumentu txundigarri bat, «irakasbide» moduko bat. Bi orrialdeko dokumentu horrek, «Zer egin nahi dudana» izenekoak eta egitarau gisa idatziak, ez dakar ez datarik ez hartzailerik, baina pentsa liteke ikasketaburuari zuzendua zela hurrengo seihilekoa planifikatzen laguntzeko (Farocki 1980a).<sup>11</sup> Zinegileak bere programa didaktikoaren (edo, nahi izanez gero, antdidaktikoaren) funtsak aurkezten ditu: «Ez dut teoriarik aurkeztu nahi, nire produkzio teorikoa ikusgai egin baizik», esanez hasten da manifestu moldeko artikulua, irakaskuntza argiki produkzio-prozesu gisara definituz. Helburua ez da dagoeneko badiren irakaskuntza-edukiak zabaltzea, norberak zerbait sortzea baizik, hala ezagutzaren produkzioari begiraldi bat emanez. Farocki-k orduan mamituriko ondorio praktikoak zer pentsatua ematen du: «Horrexegatik baztertzan dut mintegiaren forma, eztabaidarena». Keinu autoritarioa,

are antidemokratikoa, lurdikeena esaldi honen bidez azaltzen du: «Eztabaida horietan, izan ere, berdintasun-itxura sortzeko baliatzen dira entzuleak». Farocki-k hor aurrez aurre duen eredu parekoeen arteko eztabaidaren utopia liberalarena da, zeinean giro ireki eta informal batek aburu parekideen irudia ematen baitu. Lerro batzuk beherago, Farocki-k etsaiaren eremua aipatzen du berariaz «kultur profesional»ez aritzean (*Kulturberufler*), «zeinaren lana eta existentzia kritikatu behar baititu mintegi honek: bitartekaria, kazetaria, editorea, irakaslea, errealizadorea, moderatzailea, espezialista. Trafikatzaileak: Zerbait beste

<sup>8</sup> Bada teoriak eta historiak dffb-n zuten ospeari buruzko beste dokumentu interesgarri bat ere: Heinz Rath sack-ek zuzendutako «Filmtheorie und Filmgeschichte an der Film- und Fernsehakademie Berlin am 1. November 1984» mahai-inguruaren akta, zeinean Helmut Färber-ek, Ulrich Gregor-ek, Norbert Grob-ek, Gertrud Koch-ek, Hans Helmut Prinzler-ek, Dominique Villain-ek eta eskolako ikasleek parte hartu baitzuten. Färber-en iruzkin egoki hau jasotzen du, besteak beste: «Baldin eta ezin badut pentsatu ekoitzi beharra daukadalako, ezin dut ekoitzi ekoitzi beharra daukadalako» (makina joa, hamabi orrialde, 9. or.).

<sup>9</sup> Andreas Mücke (gerora Mücke-Niesytka, dffb 1978): «Harun-ez dudana lehenbiziko oroitzapena *Between Two Wars*ekin lotuta dago, zeina nire lehen ikasturtean erakutsi baitzuen» (autoreari bidalitako mezu elektronikoa, 2014ko abenduak 11). Peter Nau-ren filmaren akta eta deskribapena, Verlag Filmkritik-ek liburuxka gisa argitaratua, dffb-k agindu zuen, eta *dffb-info*-n berrargitaratu zen (51. zk., 1978ko abuztua). Litekeena da Manfred Wilhelms-ek (dffb 1975), batzorde akademikoan ikasle aktiboa izandakoa bera, paper garrantzitsua jokatu izana Farocki-ren ekitaldian.

<sup>10</sup> Artxiboan kontratu bat dago, 1978ko maiatzaren 19an datatua, zera adierazten duena (Farocki-ren abizena berak 1968an baztertua zuen idazkeran ageri da): «Farocki jaunak hitzematen du 1978ko maiatzaren 16tik 1978ko ekainaren 9ra aditu-zerbitzuak eskainiko dituela zinemagintzaren teoriaren arloan. Aldi horretan, Farocki jaunak zinemarako eta telebistarako film hautatuen proiektzioa ikuskatu, eta erakutsitako filmen azterketa analitiko bideratuko du».

<sup>11</sup> Dokumentu osoa hirugarren eranskinean dago (Arduradun Zientifikoaren oharra).

nonbait merkeago lortzen dakitenak, gero diluitu eta garestiago saltzeko».

Farocki-k ez du zalantzarako tarterik uzten irakaskuntza- eta komunikazio-praktikei dien ezinikusiaz halakoak, itxuraz demokratikoak izan arren egiaz, ezagutzaren ekonomia bati datxezkionean. Kontrastean jartzen ditu irakaskuntza banaketa gisa (hots, ezagutzaren komertzioa informazio-ondasun gisa) eta tutoretza ekoizpen gisa (hots, prozesuaren ulermena salgai gisa ekoiztea). Ez dago Farockiren lanen artean premisa didaktikoei buruzko antzeko adierazpen oinarrikorik: «Horren orde: Ulertaraztea ezingo dela entregarik egon. Zerbait ikasi nahi duenak bere giltza propioa eduki behar du benetako ate bat duen zerbait irekitzeko».

Panorama horretan, Farocki-k bere mintegietako eskoletarako proposatutako izenek, salbuespenikgabe, lan- eta ekoizpen-prozesuei egiten diete erreferentzia: «Zerbait produkzio-baldintzen inguruan, eta baldintza horiek islatzen, kritikatzeko edo produktibo egiten dituen hizkeraren inguruan»; «Straub-Huillet bikotearen lan-metodoa»; «Zerbait gaitasunen inguruan eta lan bat egiteko ahalmenaren inguruan». Azkenik, adierazpen horren hondarreko esaldi gisara, egoera intelektualaren diagnosi ezkor bat egiten du: «Merke eskuratu daitezkeela sinetsarazten diguten salgai gehiegi daude gaur egun merkatuan».

Azken beltzean, printzipioen adierazpen horrek Farocki-ren beraren jarrera argitzeko balio du, eta ez hainbeste irakaskuntzan zuzenean baliatzeko. Nolanahi ere, Farocki-k ez du debekatzen ez eztabaida ez parte-hartze informala.<sup>12</sup> Ikustaldi eta azterketa kolektiboa ekoizpen-prozesutzat jotzeko definizio hanpatuari eusten dio ezbairikgabe. 1930eko hamarkadaren hasierako Alemaniako industria astunaren antolaketa ekonomikoari erreferentzia eginez, 1975ean Farocki-k bere lan moldea «sistema konplexu» gisa aurkeztua zuen (Farocki

1975, 360-368). Eragiketak bata bestearekin integratzen dira, ahalik eta energia gutxien galtzeko. Norberaren bizibidea segurtatzeko beharrian ekonomikoak «jokabide sasi korporatibo» bat dakar (Farocki 1975, 368-369). Film baterako ikerketak liburu-kritika batera eraman zaitzake, eta horrek beharbada irratsaio batera, eta hori ondotik gidoirako zirriborro bihurtu. 1980 inguruko aldiak argi erakusten du dffb-n irakastea katebegi garrantzitsua zela haren ekoizpen-katean. Irakaskuntzak laborategi-egoera gisa dihardu, non Farocki gai baitzen ideiak garatzeko filmak ximenki aztertuz. Alde horretatik, irakaskuntza artekari bat zen WDR telebistarako enkarguen, *Filmkritikerako* erredakzio- eta edizio-lanen eta bere film-produkzioen artean.

Rolf Müller (gerora Rolf Coulanges) zinegile (dffb 1978) eta geroago kamera-irakasleak mintegi horietako material batzuk gorde ditu, 1979. eta 1980. urteetakoak, zeinek Farocki-ren sistema konplexuari buruzko ikuspegi bat ematen baitute.<sup>13</sup> Dokumentuetako batzuk *Schuß-Gegenschuß* [Planoa / Kontrako Planoa] mintegi bati dagozkio (1979/1980ko negua), eta Farocki-k *Filmkritiken* argitaratutako «Schuß-Gegenschuß. Der wichtigste Ausdruck im Wertgesetz Film» [Planoa / Kontrako plano. Zinemagintzako balio-arauaren adierazpide goren] artikulu ezagunaren ernamuin izan ziren.<sup>14</sup> Beste batzuk *Kompaktseminar*

<sup>12</sup> Bazen, ordea, baztertua izateko beste molde bat, Ronny Tanner-ek (dffb 1978) jakinarazten duenez: «Bai, beste zerbait geratu zitzaidan niri. Puntua egitea erabat galarazita zegoen Harun-en mintegietan» (autoreari bidalitako mezu elektronikoa, 2014ko abenduak 14).

<sup>13</sup> Badirudi Farocki-k, zorigaitzez, ez duela dffb-rako bere irakasmaterialetik ia ezer gorde: Antje Ehmann-ekin batera eginiko nire ikerketak ez du emaitza handirik ekarri.

<sup>14</sup> Testuaren hondarrean, Farocki-k zera idazten du: «Hemen adierazitakoa Deutsche Film- und Fernsehakademie-ko mintegi batetik dator, eta orobat 1979/1980ko neguan

mit Übungen [Mintegi trinko ariketaduna] mintegikoari dagozkio, zeina 1980ko urriaren 13tik (astelehenarekin) azaroaren 7ra (ostiralarekin) eskaini baitzen.<sup>15</sup> Mintegi horren iragarkiak erakusten du nola ikusten zuen Farocki-k analisiaren eta praktikaren arteko harremana:

Gure mintegiak bi osagai izango ditu:  
filmak proiektzio-gelan ikusiko dira, baina batik bat edizio-mahaian,  
eta ariketa txikiak filmatuko ditugu,  
elektronikoki estudioan  
eta 16 mm s/w-rekin (diapositiban)  
nahiz helburua biak konbinatzea den.<sup>16</sup>

parte-hartzaileek eginiko iruzkin eta moldaketak jasotzen ditu» (Farocki 1981, 516). Mintegia seguruenek 1979ko azaroaren 19an hasiko zen, eta asteen bi egunetan izango zen. «Schuß-Gegenschuß» testua askotan berrinprimatu da: ingelesezko itzulpena hemen aurki daiteke: Farocki 2001b, 86-110.

<sup>15</sup> dffb-ko artxiboaren arabera, mintegiak izenburu hau izan zuen: *46/80 Produktionsseminar Farocki 80. dffb-info-n* (65. zk., 1980ko abuztua) honela iragartzen zen: *Filmseminar mit Harun Farocki. Schwerpunkt: Filmanalyse mit praktischen Realisationsübungen* [Zinema-mintegia Harun Farocki-rekin. Gai nagusia: Film Azterketa Ariketa Praktikoekin].

<sup>16</sup> Harun Farocki, izenburu gabea (= *Kompaktseminar mit Übungen 1980* mintegirako iragarkia), Rolf Coulanges-en bilduma.

<sup>17</sup> Ingelesezko bertsioa hemen: Farocki 2001b, 172-84.

<sup>18</sup> Ralph Eue, beste parte-hartzaile batzuk bezala, ez zen ikasle matrikulatua izan dffb-n, baina maiz parte hartzen zuen mintegietan entzule gisa. Hauxe gogoratzen du: «Zera bururatu zait: nik uste 'sistema konplexu' izenpean datorrela. Gogoan dut *Filmkritike*ko bilkura editorial bateko aktengatik: ediziorako prestakuntzak, 6/1980. Litekeen da lana dffb-ko mintegi gisa izendatu izana, baina ez dut besterik gogoan» (autoreari bidalitako mezu elektronikoa, 2015eko martxoak 1).

<sup>19</sup> Harun Farocki, «ein paar notizen zu schuss-gegenschuss, zwischendurch», makinaz joa, hiru orrialde, 2. or., Rolf Coulanges-en bilduma. Farocki-ren ortografia eta puntuazioa jaso dira itzulpenean.

Farocki-k ikustaldi/produktzio eskema horri eutsi zion ondotiko mintegietan ere, baita dagoeneko ariketa praktikorik ez zegoenean ere. Ekoizpena prozesu kolektibo bat zen, behatzea, pentsatzea eta galderak egitea ekarri eta idaztearekin beti lotuta zegoena. Hainbat ikasturtetako ikasleek adierazi dute Farocki-k idazmakina eramangarri bat ibiltzen zuela beti aldean. Atsedendietan, bere gogoetak jotzen zituen, eta hektografiatzen zituen oharrak, horien bidez –zibernetika aplikatua– eztabaida abiarazteko zuzeneko feedback gisa: ekoizpen-ziklo horrek truke lasterra ahalbidetzen zuen, truke iraunkorrako eta erakargarriago bat idatziz jasota egoteagatik. Coulanges-en dokumentuen artean badira Farocki-ren hainbat ohar. Adibidez, «bresson-i buruzko lehen oharra, balthasar ikusi ondoren», 1980ko otsailaren 22an datatua, orrialde bakarreko testu bat, zeinaren edukiari eta egiturari buruzko iruzkinek aurrez itxuratu baitzuten Farockik gerora Bressoni buruz *Filmkritiker*ako idatzitako artikulua (Farocki 1984)<sup>17</sup> edo «zinema-bertigo»ari buruzko hainbat orrialde, zeinek ederki erakusten baitute zeinen hertsiki lotzen zituen Farocki-k bere irakasle-lana eta aldizkariako editore-lana.<sup>18</sup>

Oharra, eskuarki laburrak baina batzuetan zenbait orrialdetakoak, txosten antzekoak ziren. Inpresio, ideia berriak jasotzen dituzte, edo behin-behineko pentsamendua; autoreari eta mintegiko parte-hartzaileei gogorarazten die zer dagoen oraindik egiteko: «ez dugu gogoeta egin muntatzearen erritmoaz. muntatzeek funtzionatzen dute hurrengo zigarreta irrikatzen duzun bezala irrikatzen duzulako hurrengo mozketak. Hartualdi luzeetan kameraren eta aktoreen mugimenduen bidez sortu behar da baliokide bat».<sup>19</sup> Farocki-k mintegiko testuingurutik kanpo edo mintegiko atalen artean ere banatzen zizkien ohar horiek parte-hartzaileei, adibidez bidaietatik. Austriako mezu bat:

«vienen idazten ari naiz hau, done ezteberen katedralaren aurrez aurre ostatu hartuta nagoela. behean lantzari bipilaren azpian stroheim imintzioka aritu lekiok mitzi-ri». Eta hiru orrialde aurrerago: «4. orrialdea eta kanpoaldean done ezteboko kanpaiak kirol-ikusbizuna iragartzen ari dira».<sup>20</sup>

Beste batzuetan, oharrak mintegiko kolektiboari zuzentzen zaizkio –gehienetan ikasle banaka batzuk, guztiz gehienak gizonezkoak–,<sup>21</sup> eta ideiarenekin bat osatzen dute («zerbait erantsi beharrean nago ophüls-en liebeleien inguruan») edo alderdi indibidualak itzultzen dira edo lehendik egindako iruzkinen bati bestelako pisu bat ematen diote: «askotan eztabaidatu dugu nolako harremana duten dialogismoak eta plano / kontrako planoak. dialogismoa asmakizun bat da, ideologia, konbentzioa, bitarteko estilistiko bat, etab. lehen artikuluan iritsi nintzen esatera gizarte burgesaren adierazpena dela, zeinak berdinen arteko lehiaren fikzioa ontzat ematen baitu. dialogismoa noski bizitzan zinez gertatzen diren berrikerietatik ere badator. bestalde zinema bizitzari ere badagokio (bizipen-iturriari)».<sup>22</sup> Farockiren oharrek behin eta berriz lotzen dituzte, esplizituki, ikusitako filmak eta ikasleen ariketa praktikoak: «gomazko txalupako bere gidua dela kontu, michaelen galdetzen du ea vis-a-vis bat zertu daitekeen esparru itxi batean, eta horixe egiten du bresson-ek hemen. bi pertsona elkarren ondoan esertzen dira banku batean, eta kamerak erabat banantzen ditu haien berrikeria konbinatuz. (kontuz, michael: checkpoint charley baten erreplika eraikitzen ari dira oraintxe amerikarrak film baterako)».<sup>23</sup> Paperetako batek, «Zerbait Plano / Kontrako planoari buruz» izenburukoak, gogoeta txairi bat dakar, gaiari buruzko ondoko testuan ageri ez dena: «Filmaren musua plano / kontrako planoaren esekidura bat da».<sup>24</sup>

## 1990: txori hegalaria, txori hilak

Harun Farocki-k dffb-n irakatsi zuen bigarren aldiak, 1986tik 1993 ingurura artekoak, arreta gehiago jaso du 1980 ingurukoak baino. Zinegileak berak adierazi zuen «Berlingo Eskola»koak –Thomas Arslan (dffb 1986), Christian Petzold (1988) eta Angela Schanelec (1990)– orduantxe ikasten ari zirela akademian. Aldi horretan, Petzold-ekiko adiskidantza estua eta lankidetzat garatu zuen Farocki-k. Beste ikasle batzuk, hala nola Ludger Blanke (1985), Stefan Pethke (1989) edo Jan Ralske (1988), Farocki-rekin batera aritu ziren hainbat modutara. Wolfgang Schmidt-ek (1984), *Cannae* (1989) eta *Navy cut* (1992) filmen zuzendaria–biak ala biak Farocki-k guztiz estimatuak– eta Farocki-ren mintegietako parte-hartzailea bera, «Harun-ekin ikasten» mintegiaren berri eman du xeheki. Honela deskribatu zuen irakasteko eta ikasteko metodo itxuraz sinplea:

<sup>20</sup> Harun Farocki, izenburu gabea (mintegiko oharrak), makinaz joa, lau orrialde, 1. eta 4. or., Rolf Coulanges-en bilduma.

<sup>21</sup> Stephan Settele-k (dffb 1987) hauxe dio 1988 ingurutik aurrerako Farocki-ren mintegiaz: «Wolfgang Schmidt-ek arrazoi du: guztiz gehienak gizonezkoak ziren, ez bairik gabe Harunen film-hautua dela kausa eta, orobat, batzuek elkar ezagutzen zutelako DFFBtik kanpo eta adiskide talde moduko bat eta ia futbol talde bat osatzen zutelako (Bundesliga hizpide izaten zuten maiz). Angela Schanelec hantxe izaten zen, behin eta berrito, ordea, gogoan dudanez. Emakume batzuk kezu ziren film-hautuagatik: denak ez zeuden konforme AEBko berrogeita hamarretako B serieko filmekin ('gizonkeriak' eta)» (autoreari bidalitako mezu elektronikoa, 2015eko martxoak 5). Dagmar Jacobsen-ek ere (dffb 1983) Farocki-k eta Axel Block-ek batera emandako mintegi bat gogoratzen du.

<sup>22</sup> Harun Farocki, izenburu gabea (mintegiko oharrak), makinaz joa, lau orrialde, 2. or., Rolf Coulanges-en bilduma.

<sup>23</sup> Harun Farocki, «ein paar notizen zu schuss-gegenschuss, zwischendurch», makinaz joa, hiru orrialde, 2. or., Rolf Coulanges-en bilduma.

<sup>24</sup> Harun Farocki, «Etwas über Schuß und Gegenschuß», makinaz joa, bi orrialde, 2. or., Rolf Coulanges-en bilduma.

Irakasteko metodoa sinplea zen. Harun-ek film sorta bat proposatzen zuen, banan-banan jorratuko genituenak. Lehenbizi, proiektzio-gelan ikusten genituen. Atsedendaldi baten ondoren, parte-hartzaileak Steenbeck muntatze-mahai baten inguruan elkartzen ziren, eta filma eszenaz eszena aztertzen zuten. Harun-ek jeneralean ez zituen kontrolak gobernatzeko, ikasleetako batek baino. Baten batek zerbait –zernahi– esan nahi zuenean gelditu egiten zen filma, eta iruzkinaz gogoeta egiten zuten denek, filma atzeratuta behar izanez gero (Schmidt 2009, 169).

Christian Petzold-ek eztabaida eta solasaldien martxa deskribatzen du. 1986an, oraindik ikasten ari zen Freie Universität-en Berlin-en, baina dffb-ko ekitaldietan parte hartu zuen entzule gisa. *Der Mann mit der Kamera ist ein Kosmetiker am Totenbett des Films* [Kameraria Apaintzaile bat da Filmaren Hilburuan] izeneko mintegi bat gogoratzen du, zeina Farocki-k Axel Block kamerariarekin batera eman baitzuen –seguruenez, haren lehenbiziko lana dffb-n zenbait urtetako etenaren ondoren–:<sup>25</sup>

Bazen eszena bat *To live and die in L.A.*-n [William Friedkin, 1985], hasieran bertan. Aktorea, gerora telesail bati esker famatuko zena [William Petersen], zubi batean dago, gomajauzi bat egiteko zorian. Oraindik ez dakigu hori, ordea. Kanabera bat eman berri dio lagunari, zeinak astebete falta baitu erretiroa hartzeko. Eta orain hantxe dago; kamera inguruka eta gainetik dabilkio, eta ikusten duzu amildegira salto egin behar duela. Dena plano bakarrean. Eta Harun-ek galdetzen dio Axel-i ea nola egin zuten. Axel Block kanpora irten zen, beste askotan bezala; kanpora irteten ziren, batik batik liburutegian aztarrika ibiltzera, eta informazioa hartuta itzultzen ziren. Orduko hartan, Block-ek kontatu zigun bazela metalezko ezepeleta arin bat Arri 35 kamera arin bati lotu zekiokkeen –nik uste Robby Müller zela kameraria– urrutitik

kontrolatutako arku-tankerako mugimendu estrainio hura egiteko. Harun-ek maite zuen hura, ez besterik gabe berrikuntza tekniko bat zelako baizik eta efektua kausaren aurretik erakusteko ideia sinplea biltzen zuelako. Gizon bat amildegia ertzean erakusten duzu; zerbait suma dezakezu haren aurpegian. Geroago arte ez dakizu zer den, ordea, baina aurretik igartzea daukazu.<sup>26</sup>

Petzold-en mintegietako beste oroitzapen batzuk ere badira, oraingoan Francis Ford Coppola-ren *Rumble fish* (1983) filmari buruzkoak, zeina Blanke eta Petzold «programan sartzeko moldatu ziren Harun-ek protesta egin arren»:<sup>27</sup>

Mickey Rourke eta Steve, biak mozkorrik, kalexka batean dabilta industrialde batean gauetz. Steve-k dio: 'Jainkoa, zergatik ez diagu segitu errepide nagusitik, oso estua duk hau, beldurrak nagok'. Eta orduan kamera gain-gainean dute, eta panoramika bat egiten du burdinbide-sare batean barrena, helikoptero batek bezala, eta bi lagunak behean ikusten dituzu, txiki-txiki, arroila batean bezala. Orduan ikasleetako batek kritika egiten du, errepika bat dela esanez. Lehenik 'Beldurrak nagok, arroila ematen dik' esaldia, eta gero irudia: han, benetan arroila ematen du. Horrek zer pentsatua eman zion Harun-i. Bazkalordua. Berak dio ez datorrela SFBko kantina kalamastrara,<sup>28</sup> eta liburutegira doa, gurekin etorri beharrean. Idazmakina bat zerabilen beti aldean, bertan testu laburrak

<sup>25</sup> Axel Block-ek sarri lan egin zuen Hartmut Bitomsky-rekin 1980ko hamarkadan. Argazki-zuzendaria izan zen, halaber, Farocki-ren *Betrayed* (1985) film luzean. Hiru asteko mintegia 1986ko azaroaren 24tik abenduaren 12ra egin zen.

<sup>26</sup> Autorearen eta Christian Petzold-en arteko solasa, 2015eko martxoak 13.

<sup>27</sup> Ludger Blanke-k autoreari bidalitako mezu elektronikoa, 2015eko apirilak 3.

<sup>28</sup> Garai hartan, dffb-k eta SFB (Sender Freies Berlin) irrati- eta telebista-kanalak eraikin bera erabiltzen zuten Theodor-Heuss-Platz-en.



jotzeko, Selznick-enak bezalako oroitzapen laburrak. Eta gero itzuli zen, eta testu horiek banatu zizkigun, lehen hezkuntzako eskolan bezala kopiatuak. Eta testu labur horietan idatzi zuen, hitzez hitz: arroila baten irudia erakustea eta baten batek 'Arroila ematen dik' esatea errepika bat dela irizteak adierazten du esaldia eta irudia berdin-berdinak direla, baina bien arteko aldea zinema da.<sup>29</sup>

Kamera-mugimendu edo muntatze-erabaki jakinei buruzko halako iruzkinak talde txikitik eta edizio-mahaian bakarrik egin daitezke, filma batzuetan lau egunez aztertuz hasieratik amaierara, bobinaz bobina, edizio-mahaia eta proiektzio-gela etengabe txandakatu.<sup>30</sup> Wolfgang Schmidt, Christian Petzold eta mintegietako beste parte-hartzaile batzuk ez dira bakarrik edizio-mahaiaren ezinbestea nabarmentzen. Farocki-ren mintegietako iragarkiek ere argiki erakusten zuten film-proiektzioa eta edizio-mahaiko irakurketa analitikoak giltzarri zirela metodo honetarako. 1988/1989 ikasturtean, dffb-ko ikasle-administrazioa hasi zen testuzko iragarki laburrak argitaratzen asteko egitarauekin batera.<sup>31</sup> Farocki-k abagunea baliatu zuen miniatura zehatzakegiteko. Haren mintegien izenburuak beti mugitzen ziren *Filme sehen lernen* [Filmak ikusten ikasten] soilaren eta *Wie Filme Sehenen* artean.<sup>32</sup>

« Musikariek opera-emankizunak irauten duen bitartean irakurtzen dituzte partiturak; filmegileak ikasi behar du filmak irauten duen bitartean hautematen gidoi teknikoak, ekintza-ardatzak, mozte-maiztasuna, kameraren mugimenduak, itzal bikoitzak eta mikro-itzalak, aldi berean beste ezer huts egin gabe. Argumentuaren haria ez galtzeaz gain, kontrolpean izan behar ditu beti produkzioaren ekonomia, bigarren planoko eszenaratzea eta norberaren hautematea. [...] Honek guztiak ezagutza eta esperientzia eskatzen ditu. Filmak ikustek

trebetasun bihurtu behar du», dio 1988/1989 ikasturterako Farocki-ren iragarkiak.<sup>33</sup> Edo bi urte geroago: «Txoriek bizkorregi mugitzen dituzte hegoak hegan egitean, eta gizakiaren begiak ezin du mugimendua hauteman. Hildako txori batean, hegan egiteko aparatua baino ezin da aztertu, ez mugimendua. Zinema ('irudia mugimenduan') horretarako asmatu zen, hain zuzen: posible izan dadin txori bat hil gabe harrapatzea, txori bat zatikatu gabe aztertzea. Filmak muntaketa-mahaian aztertu nahi ditugu: analizatu, ez zatikatu. Hortaz, zerbait asmatu behar dugu. Nola harrapa dezakegu mugimenduan dagoen film bat, zerutik erauzi gabe?»<sup>34</sup> Eta hurrengo ikasturtean, 1991/1992an: « Filmak pantailan eta muntaketa-mahaian ikusiko ditugu. Muntaketa-mahaian filmaren partituratik ikasten dena proiektzioan egiaztatu behar da gero. [...] Gaur egun, muntaketa-mahaia lanerako eta proiektziorako lanabes moduan

<sup>29</sup> Autorearen eta Christian Petzold-en arteko solasa, 2015eko martxoak 13.

<sup>30</sup> Prozedura hori ez zen Farocki-ren mintegien bereizgarri esklusiboa. Helmut Färber-en irakaskuntzan ere azterketa-lanabes ezinbestekoa zen edizio-mahaia.

<sup>31</sup> *dffb-info* noizbehinkariak (78 zenbaki 1970etik 1987ra) tar-te gutxi uzten zuen batzuetan zenbaki batetik bestera. Garai hartan, *dffb-intern*-ek hartu zuen haren lekua, ikasturtean behin argitaratuz.

<sup>32</sup> Gutxi gorabehera: testuaren titulua «Nola ikusi filmak / Filmak ikustea bezala?» anbiguotasunez ulertu beharra dago [itzultzailearen oharra]. Wolfgang Schmidt-ek *Sich zu Filmen in ein produktives Verhältnis setzen* [Filmekin harreman produktibo bat sortzen] izeneko mintegi bat du gogoan, baina ezin izan da aurkitu izen horretako deus ordutegietan. Ikus Schmidt 2009, 168.

<sup>33</sup> Harun Farocki, mintegiaren iragarkia, «Wie Filme sehen», in *dffb-intern*, 1988/1989, 23. or. Dokumentu osoa hirugarren eranskinean dago (Arduradun Zientifikoaren oharra).

<sup>34</sup> Harun Farocki, mintegiaren iragarkia, «Wie Filme sehen», in *dffb-intern*, 1990/1991, 38. or. Mintegiak lau aste iraun zuen, 1990eko azaroaren 5etik 23ra. Dokumentu osoa hirugarren eranskinean dago (Arduradun Zientifikoaren oharra).

erabiltzen da. Nik ere lana eta ikusketa uztartu nahi ditut; gaitasun analitikoak trebetasun natural bihurtu behar du».<sup>35</sup>

Esan liteke, deus puztu gabe, edizio-mahaia zela zinezko protagonista Farocki-ren mintegietan, elkargune bat zeinaren inguruan komunitate itxi bat biltzen baitzen egun edo aste bakan batzuetarako. Lumière anaientzat kamera, halatsu, filmatzeko eta proiektatzeko aparatua zen neurri berean, edizio-mahaia ere bi mailetan jarduteko gai da, ekoizpenean eta harreran: irudiei behatzea ekoizte-ekintza bilakatzen da film bat editatzean, eta film bat aztertzean ekoizpenaren osagaia nabarmendu behar litzateke; Farocki-ren aburuz, elkarrekikotasun hori erabakigarria zen. Pentsalari materialista zen aldetik, ez bairik gabe atsegin izango zuen proiektzioan eta azterketan bietan material bera erabiltzearen egitatea. «Edizio-gela zer den» (1980) izeneko testuan, zeina dffb-ko edizio-mahaiko mintegien ebaluazio gisa irakurri behar bailitzateke, editatzearen bereizgarriez idatzi zuen; *Interfacen* (1995), edizio-mahaia gidaritza hartzen du haren lehenbiziko bideo-instalazioan.<sup>36</sup>

Farocki ohartuta zegoen beti edizio-mahaia ekoizpenaren anakronismoaz: Stephan Settele-k (dffb 1987), *Die Reise der Ida Irma nach*

<sup>35</sup> Harun Farocki, mintegiaren iragarkia, «Filme sehen lernen», in *dffb-intern*, 1991/1992, 36. or. Mintegiak bi aste iraun zuen, 1991ko abenduaren 2tik 13ra. Dokumentu osoa hirugarren eranskinean dago (Arduradun Zientifikoaren oharra).

<sup>36</sup> Ikus Farocki 1980b, 2-4. Ingeleseko bertsioa: Farocki 2001b, 78-84. Farocki-rentzat edizio-gelak zuen nagusitasunaz ikus orobat Pantenburg 2015, 153-74.

<sup>37</sup> Stephan Settele-k autoreari bidalitako mezu elektronikoa, 2015eko martxoak 5.

<sup>38</sup> Wolfgang Schmidt-ek berak ere gomendatu zuen Farocki graduko filmetarako gidoi-aholkulari gisa: dffb-ko artxiboan badira fakturak honako graduko filmetarako aholkularitzagatik: Thomas Findeiß, Sabine Hillmann, Georg Maas, Thomas Schunke, Stefan Schwietert eta Wolfgang Schmidt.

*Lunow* (1991) eta *Im Schneeland* (1994) lanen zuzendaria bera, gerora idatziko zuen: «Askotan aipatzen zuen VHS sistema zabaltzearekin batera (bai, kontu hau aspaldikoa da) posible egin zela filmekin bestelako harremana edukitzea (errepikatzea, azkar aurreratzea, atzeratzea, gelditzea), eta film batzuetan ikus dezakezu nola zuzendariak sekuentzia osoak kopiatu dituen –beste aktore eta material batzuekin– beste non edo nondik, eta horregatik filmak xeheki aztertzeko gai izan behar duzu (ordu arte oso bakanetan posiblea izan zen). Ia ez du merezi gaur halakorik aipatzea, ohiko praktika baita. Garai hartan, ordea, hain nabarmena zen ezen askotan aipatzen baitzuen edizio-mahaia inguruan hala paratzea 1980koetarako zaharkituta zegoela».<sup>37</sup>

Puntu honetan, garrantzizkoa da seinalatzea edizio-mahaian hain artoski aztertzen ziren filmen askotarikotasun programatikoa: Michelangelo Antonioni eta Jean-Luc Godard, baina baita Russ Meyer eta Don Siegel. «Filmak ez ziren hautatzen artistikotasunaren edo komertzialtasunaren arabera. *Die Harden* (John McTiernan, 1998) ondotik Antonioni etorri zen. Asmoa zen erakustea halako hierarkiek jadaneko ez zutela balio zinemarako, zeren *The Passengeren* (Michelangelo Antonioni, 1975) bezainbeste azakeria daude une gogoangarriak *Die Harden*. Eleberri merkeak parez pare dabilta Heiner Müller-ekin *Before Your Eyes Vietnam* (Harun Farocki, 1982) hasieran, beste nonahi bezala», idazten du Wolfgang Schmidt-ek (Schmidt 2009, 169).<sup>38</sup>

Azkenik, beste proiektu bat aipatu beharrean gaude, irakaskuntza ekoizpentzat hartzearen Farocki-ren ideia pare-parean datorkiolako. 1990 inguruan, Hartmut Bitomsky, Farocki eta Michael Klier magazine kultural-dokumental bat prestatzen ari ziren telebistarako, zeina dffb-ko ikasleekin elkarlanean garatu nahi baitzuten. Nahiz proiektu hori ez zen planifikazio-fasetik eta hasierako hartualdi batzuetatik harago joan, irakaskuntza/ikaskuntza-egoera ekoizpen-testuinguru praktikoa batera ekartzeko beste adibide bat

da.<sup>39</sup> Christian Petzold-ek gogoratzen du nola hiru irakasleak harremanetan zeuden Bremengo editoreentzako sail batekin eta nola zenbait bilkura izan ziren ekarpenetarako ideiak garatzeko:

Hasiak ginen zerbaixka filmatzen. Ni hara-hona nembilen Bitomsky-ren esanetara. Badira telebistarako agentzia batzuk, AP edo Reuters egunkarietarako ari diren bezala. Hessischer Rundfunk-en barruan, Europarako bulego nagusi batean, ehunka monitoren erakusten zuten munduan barrena filmaturiko dena, eta telebista-kanalek eros zezaketen materiala. Hara joan nintzen, eta ikusi nuen nola ikusle sumindu batzuek esekitzen zuten arbitro bat langatik. Ez zen erosi, noski, material zirrargarria zen arren. Ezin dira, ordea, halakoakerakutsi telebistan. Bitomsky-k film bat egin nahi zuen han, gelari hari buruz eta editoreen erabakiei buruz (zergatik hautatzen zuten hautatzen zutena).

Bigarren ekarpena argazki sinbolikoen aurkezpenari buruzkoa izan zen. Albistegietan `iheslari'ei tarte bat egiten dietenean, atzealdean irudi bat erakusten da; garai hartan, kutxa urdinean, gaur egun pantaila berdean. Nola mudatu da irudi hori urteetan zehar? Horixe egin nahi nuen Harun-ekin. Bideo batzuk bilduak genituen ordurako, non aurrena familia bat ageri baitzen greziar jatetxe bat irekitzekotan zebilela itxura batean. Gero, jendalde formagabe bat hesi baten aurrean. Mendebaldeko Alemaniaren historia sozial bat konta zenezake argazki sinboliko horiei erreferentzia eginez.<sup>40</sup>

Askoz geroago, bestelako bitartekoak erabiliz –argazkiei erreferentzia egin beharrean ikasliburuetako eta bestelako argitalpenetako piktogramak eta marrazki sinbolikoak baliatuz– Farocki-k In-Formation (2005) instalazioa ondu zuen.

## dffb-ren ondoren

Badirudi Farocki-k bakanetan baizik ez zuela irakatsi dffb-n 1993az geroztik. 1996ra arte, behinik behin, eta bereziki *Zinemaren historiako ostiraletarako*, filmak erakutsi zituen, haiei laguntzeko testu laburrak idatzi zituen, eta zinegileak parte hartzera gonbidatu zituen. Guztiarekin ere, ez da astetako mintegi gehiago dokumentatu 1993/1994ko ikasturteaz gero. Ez da kasualitatea, Farocki garai hartan Kaliforniako Unibertsitatean irakasten hasi baitzen Berkeley-n. Irakasle-lanetan aritu zen han erregulartasunez 1999ra arte, maiz Kaja Silverman-ekin batera. Berrito ere edizio-mahaiko gertuko azteraldiaren metodoa baliatu zuen, eta berriro ere haren irakasmoldea ekoizpen-logika bati jarraiki zitzaion, *Speaking about Godard* (1998) liburuak ageri duenez. 2009an, Farocki-k zinema-irakasle aritutako aldiak gogoratu zituen: «Zinema irakasten nuen aldiro, materiala gertu-gertutik ikusteari ematen nion lehentasuna; lehenik edizio-mahaian, gero bideoaren laguntzaz, gaur egin DVDarekin. Batzuetan lau egunez ikusten genuen film bat –sekuentziaz sekuentzia–, atzera eta aurrera eginez behin eta berriro». Harriturik erantsi zuen: «Metodo hori ez da batere ohikoa zinema-eskoletan edo zinemagintzaren teoriako mintegietan» (Farocki 2009, 237).

Harun Farocki-ren ezuste hori zinemagintza irakasten duen orori egindako deia da: azterketa patxadatsu eta xehea; film bati urratsez urrats jarraikitzeak zinemagintzaren teoria eta film-azterketaren ohiko errepertorioaren parte

<sup>39</sup> 1980ko urteetatik aurrera Hartmut Bitomsky-ren lanak dffb-ko ikasle edo gradudunekin lankidetzan eginak dira: *Deutschlandbilder* (1983), Heiner Mühlenbrock-ekin batera zuzendua (dffb 1978), *Das Kino und der Wind und die Photographie* (1991) eta *Kino Flächen Bunker* (1991), Christian Petzold-en eta Ronny Tanner-en laguntzaz.

izan behar luke. Ikaskizun sinplea dirudi, baina oraindik ikasi gabe dago.

## Eskertza

Mila esker materialagatik, oroitzapengatik eta iradokizunengatik Ute Aurand-i, Heike Behrend-i, Rolf Coulanges-i, Christoph Dreher-i, Antje Ehmman-i, Ralph Eue-ri, Michel Freerix-i, Dagmar Jacobsen-i, Andreas Mücke-Niesytka-ri, Frederik Lang-i, Stefan Pethke-ri, Christian Petzold-i, Wolfgang Schmidt-i, Stephan Settele-ri, Ronny Tanner-i eta Karlheinz Wegmann-i.

## Erreferentziak

**Baumgärtel, Tilman. 1998.** *Vom Guerillakino zum Essayfilm: Harun Farocki. Werkmonographie eines Autorenfilmers.* Berlin: b\_books.

**Bitomsky, Hartmut, eta Harun Farocki. n.d.** "AUVICO." Volker Pantenburg-en bilduma.

———. ca. 1970. "Umgang mit Film. Ein Lehrmittel für den Kunstunterricht." Antje Ehmman-en bilduma.

"Curriculum 77/78." 1977. *dfbb-info*, 50. zk.

**Ernst, Wolfgang, Stefan Heidenreich, eta Ute Holl, ed. 2003.** *Suchbilder. Visuelle Kultur zwischen Algorithmen und Archiven.* Berlin: Kulturverlag Kadmos.

**Farocki, Harun. 1970.** "letter to the dfbb," 1970eko abuztuak 1. N7815\_dfbb\_001\_01-02. Stiftung Deutsche Kinemathek.

———. 1973. "Anmerkungen zum Status des Kleinproduzenten." *Filmkritik*, 204. zk. (abendua): 555-557.

———. 1975. "Notwendige Abwechslung und Vielfalt." *Filmkritik*, 224. zk. (abuztua): 360-369.

———. 1978. Izenburu gabea. *In Hoffnung als Prinzip. Berichte zur Lage des Filmmachwuchses von Absolventen der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin*, Hans Helmut Prinzler-ek editatua, 49. Berlin.

———. 1980a. Izenburu gabea (= *Kompaktseminar mit Übungen 1980* iragarkia). Rolf Coulanges-en bilduma.

———. 1980b. "Was ich machen will." N7815\_dfbb\_Lzk\_001\_01 and 02. Stiftung Deutsche Kinemathek.

———. 1980c. "Was ein Schneiderraum ist." *Filmkritik*, 277. zk. (urtarrila): 2-5.

———. 1981. "Schuß-Gegenschuß," *Filmkritik*, 299./300. zk. (12): 507-516.

———. 1984. "Bresson ein Stilist." *Filmkritik*, 327. zk. (negua): 62-67.

———. 1988. "Wie Filme sehen." *dfbb-intern*, 23.

———. 1990. "Wie Filme sehen." *dfbb-intern*, 38.

———. 1991. "Filme sehen lernen." *dfbb-intern*, 36.

———. 2001a. *Bilderschatz*. Vilém Flusser Archive-k editatua, Koloniako Hedabideen Akademia. Kolonia: König.

———. 2001b. *Nachdruck/Imprint. Texte/Writings*. Susanne Gaensheimer eta Nicolaus Schafhausen-ek editatua. Berlin/New York: Vorwerk 8.

———. 2009. "Written Trailers." In *Harun Farocki: Against What? Against Whom?*, Antje Ehmman eta Kodwo Eshun-ek editatua, 220-239. Londres: Koenig Books.

———. 2010. "Lerne das Einfachste!" In *Das Erziehungsbild. Zur visuellen Kultur des Pädagogischen*, Tom Holert eta Marion von Osten-ek editatua, 297-313. Viena: Schlebrügge Editor.

**Holert, Tom. 2009.** "Tabular Images. On THE DIVISION OF ALL DAYS (1970) and SOMETHING SELF EXPLANATORY (15X) (1971)." In *Harun Farocki: Against What? Against Whom?*, Antje Ehmman eta Kodwo Eshun-ek editatua, 75-92. Londres: Koenig Books.

**Kließ, Werner. 1970.** "Die Sprache der Bilder. Ein Projekt der Filmmacher Farocki und Bitomsky über die Schule des Sehens." *Die Zeit*, 1970eko azaroak 27. <https://www.zeit.de/1970/48/die-sprache-der-bilder>.

**Mai, Oimel. 1978.** "Thesen zur Theorie an der Akademie." N4476\_Seminarunterlagen-dffb, 52. karpeta (VIII. kutxa). Theorie. Material zu den Hearings, Stiftung Deutsche Kinemathek.

**Müller, Wolfgang. 2014.** *Subkultur Westberlin 1979-1989*. Hamburgo: Philo Fine Arts.

**Pantenburg, Volker. 2015.** *Farocki/Godard: Film as Theory*. Michael Turnbull-ek itzulia. Amsterdam: Amsterdam University Press.

**Rathsack, Heinz. 1970.** "Letter to Harun Farocki," 1970eko abuztuak 4. N7815\_dfbb. Stiftung Deutsche Kinemathek.k.

**Schmidt, Wolfgang. 2009.** «Learning with Harun». En *Harun Farocki: Against What? Against Whom?*, editado por Antje Ehmann y Kodwo Eshun, 166–70. Londres: Koenig Books.

**Studiengruppe. 1969.** “Didaktik des Lehr- und Agitationsfilms, ‘Papier 1.’” N4476\_Seminarunterlagen DFFB, 88. karpeta. dffb-ko artxiboa.

**Tietke, Fabian. 2016.** “Dies- und jenseits der Bilder. Film und Politik in den Produktionen der Deutschen Film- und Fernsehakademie 1966–1991.” 2022ko irailaren 30ean kontsultatua. <https://dffb-archiv.de/editorial/dies-jenseits-bilder-film-politik-dffb-1966-1995>.

## Biografia

Volker Pantenburg Zuricheko Zinema Ikasketen Unibertsitateko irakaslea da. Zinema eta bideo praktikari buruzko entseguak argitaratu ditu, baita zinema esperimentalari eta mugimenduko irudien instalazio garaikideei buruz ere. Bere liburu berriena *Aggregatzustände bewegter Bilder* da (2022). Bere ingeleseko argitalpenen artean daude hauek: *Farocki/Godard. Film as Theory* (2015), *Cinematographic Objects. Things and Operations* (2015, Editorea) eta *Screen Dynamics. Mapping the Borders of Cinema* (koeditorea). 2015ean, Harun Farocki Institutuaren sortzailekidea izan zen; ikerketa plataforma bat da Farockiren jardun bisual eta diskurtsiboari buruz, eta irudiaren kulturen iraganeko, orainaldiko eta etorkizuneko proiektu

## 1. ERANSKINA

Hona hemen Harun Farocki-k bere *Zinemaren historiako ostiraletan* erakutsitako filmetako batzuk hurrenkera, gutxi-asko, kronologikoan (Farocki-k zenbait film behin baino gehiagotan erakutsi zituen).

Between Two Wars (Farocki) – 1978  
Leave Me Alone (Gerhard Theuring) – 1979ko urtarrilak 24  
Summer with Monika (Ingmar Bergmann) – 1979ko urtarrilak 31  
Asphalt Jungle (John Huston) – Planoa / Kontrako Planoa mintegia, 1979ko negua  
Liebelei (Max Ophüls) – Planoa / Kontrako Planoa mintegia, 1979ko negua  
Breathless (Jean-Luc Godard) – Planoa / Kontrako Planoa mintegia, 1979ko negua  
Vertigo (Alfred Hitchcock) – Planoa / Kontrako Planoa mintegia, 1979ko negua  
The Wedding March (Erich von Stroheim) – Planoa / Kontrako Planoa mintegia, 1979ko negua  
Le petit soldat (Jean-Luc Godard) – «Zer egin nahi dudan» dokumentuan iragarria (ca. 1980)  
Au Hazard Balthazar (Robert Bresson) – «Zer egin nahi dudan» dokumentuan iragarria (ca. 1980)  
Dark Spring (Ingemo Engström) – «Zer egin nahi dudan» dokumentuan iragarria (ca. 1980)  
Alabama 2000 (Wim Wenders) – «Zer egin nahi dudan» dokumentuan iragarria (ca. 1980)  
The Trouble with Images (Farocki) – «Zer egin nahi dudan» dokumentuan iragarria (ca. 1980)  
The Struggle with Images – «Zer egin nahi dudan» dokumentuan iragarria (ca. 1980)  
Hot Blood (Nicolas Ray) – mintegi trinkoaren iragarkia, 1980  
Murder by Contract (Irving Lerner) – mintegi trinkoaren iragarkia, 1980  
The Devil, Probably (Robert Bresson) – mintegi trinkoaren iragarkia, 1980  
Cléo from 5 to 7 (Agnès Varda) – mintegi trinkoaren iragarkia, 1980  
48 Stunden bis Acapulco (Klaus Lemke) – Alemaniako Zinema Berri goiztiarrari buruzko mintegia (ca. 1985) – Wolfgang Schmidt-ek gogoratua  
Red Sun (Rudolf Thome) – Alemaniako Zinema Berri goiztiarrari buruzko mintegia (ca. 1985) – Wolfgang Schmidt-ek gogoratua  
Detektive (Rudolf Thome) – Alemaniako Zinema Berri goiztiarrari buruzko mintegia (ca. 1985) – Wolfgang Schmidt-ek gogoratua  
To Live and Die in L.A. (William Friedkin) – mintegia Axel Block-ekin, 1986  
The Mackintosh Man (John Huston) – mintegia Axel Block-ekin, 1986  
The Shining (Stanley Kubrick) – mintegia Axel Block-ekin, 1986  
Rumble Fish (Francis Ford Coppola) – mintegia Axel Block-ekin, 1986  
American Gigolo (Paul Schrader) – mintegia Axel Block-ekin, 1986  
Die Hard (John McTiernan) – ikus «Harun-ekin ikasten», ca. 1988 – Wolfgang Schmidt-ek gogoratua  
Empty Quarter (Raymond Depardon) – ikus «Harun-ekin ikasten», ca. 1988 – Wolfgang Schmidt-ek gogoratua  
The Passenger (Michelangelo Antonioni) – ikus «Harun-ekin ikasten», ca. 1988 – Wolfgang Schmidt-ek gogoratua  
Wanda (Barbara Loden) – Ronny Tanner-ek gogoratua  
Reisender Krieger (Christian Schocher) – Ronny Tanner-ek gogoratua  
Der Staatsbesuch (Roman Brodmann) – Ronny Tanner-ek gogoratua  
Zur Person: Hannah Arendt im Gespräch mit Günther Gaus – Ronny Tanner-ek gogoratua  
Lola (Jacques Demy) – Michel Freerix-ek gogoratua  
Blast of Silence (Allen Baron) – Stephan Settele-k gogoratua  
The Silence of the Lambs (Jonathan Demme) – Christian Petzold-ek gogoratua  
Lancelot du Lac (Robert Bresson) – Stefan Pethke-k gogoratua  
La verifica incerta (Gianfranco Baruchello, Alberto Grifi) – Stefan Pethke-k gogoratua  
Flight to Berlin (Chris Petit) – Stefan Pethke-k gogoratua  
Ariel (Aki Kaurismäki) – Stefan Pethke-k gogoratua

Benny's Video (Michael Haneke) – Stefan Pethke-k gogoratua  
 Die Küche (Jürgen Böttcher) – Stefan Pethke-k gogoratua  
 L'Argent (Robert Bresson) – Stefan Pethke-k gogoratua  
 Los Olvidados (Luis Buñuel) – Stefan Pethke-k gogoratua  
 Naš Vek (Artavazd Peleschian) – Stefan Pethke-k gogoratua  
 Nashville (Robert Altman) – Stefan Pethke-k gogoratua  
 Numéro Deux (Jean-Luc Godard) – Stefan Pethke-k gogoratua  
 Passion (Jean-Luc Godard) – Stefan Pethke-k gogoratua  
 Shunters (Jürgen Böttcher) – Stefan Pethke-k gogoratua  
 The Killing of a Chinese Bookie (John Cassavetes) – Stefan Pethke-k gogoratua  
 The Outfit (John Flynn) – Stefan Pethke-k gogoratua  
 Tokyo Drifter (Seijun Suzuki) – Stefan Pethke-k gogoratua  
 Vremena Goda (Artavazd Peleschian) – Stefan Pethke-k gogoratua  
 The Giant (Michael Klier) – 1989ko martxoak 30  
 Images of the World and the Inscription of War (Farocki) – 1989ko azaroak 20  
 The Open Universe (Klaus Wyborny) – 1990ko azaroak 19  
 Muriel (Alain Resnais) – *Filmak ikusten ikasten* mintegiaren iragarkia, 1991ko azaroa/abendua  
 Conversation Piece (Luchino Visconti) – *Filmak ikusten ikasten* mintegiaren iragarkia, 1991ko azaroa/abendua  
 Charles Varrick (Don Siegel) – *Filmak ikusten ikasten* mintegiaren iragarkia, 1991ko azaroa/abendua  
 Magnet of Doom (Herman Melville) – *Filmak ikusten ikasten* mintegiaren iragarkia, 1991ko azaroa/abendua  
 Videograms of a Revolution (Farocki/Andrei Ujica) – ca. 1992  
 Playgirl (Will Tremper) – 1993ko urtarrilak 29  
 Yesterday Girl (Alexander Kluge) – 1993-02-12  
 Geboren 1899. Alfred Sohn-Rethel, Sozialphilosoph (Günther Hörmann) – 1993ko abenduak 10  
 Imbiss Spezial (Thomas Heise) – 1993ko abenduak 17  
 Eisenzeit (Thomas Heise) – 1993ko abenduak 17  
 A Day in the Life of a Consumer (Farocki) – 1994ko urtarrilak 21  
 Motorpsycho (Russ Meyer) – 1996ko urtarrilak 9  
 Class Relations (Jean-Marie Straub/Danièle Huillet) – 1996ko urtarrilak 26  
 Workers Leaving the Factory (Farocki) – 1996ko urtarrilak 2  
 Brandstifter (Klaus Lemke) – 1996ko otsailak 9

## 2. ERANSKINA

Harun Farocki-k dffb-n eskaintako mintegi edo zikloak (Stiftung Deutsche Kinemathek-en gordetako kontratueta eta *dffb-info* eta *dffb-intern* agerkarietan oinarritua; litekeena da zerrenda osaturik ez egotea).

IKASTURTEA	IRAUPENA/DATAK	IZENBURUA
1977/78	4 aste 1978ko maiatzaren 16tik ekainaren 9ra 16 ordu astean	Zinemagintzaren Teoria
1978/79	12 aste 1978ko urritik 2 egun astean	
1978/79	3 aste 1979ko maiatzaren 2tik 18ra 20 ordu astean	
1979/80	2 egun astean 1979ko urriaren 19tik	Planoa / Kontrako Planoa
1980/81	4 aste 1980ko urriaren 13tik azaroaren 7ra	Zinema-mintegia Harun Farocki-rekin. Gai nagusia: Film Azterketa Ariketa Praktikoekin
1981/82	5 aste atsedenaldiarekin 1981eko azaroa	Planoa / Kontrako Planoa (mintegi aurreratua)
1982/83	6 aste 1982ko urriaren 11tik	
1983/84	ikastarorik ez <i>dffb-info</i> -ren arabera	
1984/85	kastarorik ez <i>dffb-info</i> -ren arabera	
1985/86	kastarorik ez <i>dffb-info</i> -ren arabera	
1986/87	3 aste 1986ko urriaren 24tik abenduaren 12ra	Kamera estetizista bat da zinemaren heriotza-ohean



IKASTURTEA	IRAUPENA/DATAK	IZENBURUA
1988/89	1989ko urtarrilaren 30etik otsailaren 10era	Zinemagintzaren Teoria eta Historia
1989/90	1 aste, 32 ordu 1989ko urriaren 2tik 10era	Zinemagintzaren Teoria: Hastapenak. Film Konposizioaren Oinarriko Elementuak (hitzordua baieztatu behar)
	1990eko otsailaren 19tik martxoaren 2ra	Film Azterketa Kanpoko Ekoizpenen Azterketa (Farocki-k izenez aldatua: <i>Filmak Ikusten Ikasten</i> )
	1990eko urtarrilaren 12tik otsailaren 23ra	Zinemagintzaren Teoria
1990/91	3 aste, 4 egun asteen 1990eko azaroaren 5etik 23ra	Muntatzeari buruzko Mintegia: Nola Ikusi Filmak (hitzordua baieztatu behar)
	4 ostiral 1990eko azaroaren 16tik abenduaren 7ra	Zinemagintzaren Historia
1991/92	6 ostiral 1991ko irailaren 27tik azaroaren 1era	Zinemagintzaren Historia
	2 aste, 4 egun asteen 1991ko abenduaren 2tik 13ra	Filmak Ikusten Ikasten
	2 ostiral 1991ko abenduak 6 eta 13	Zinemagintzaren Historia
1992/93	2 aste 1993ko maiatzaren 3tik 14ra	Filmak Ikusten Ikasten
	5 ostiral 1993ko otsailaren 25etik martxoaren 25era	Zinemagintzaren Historia
1993/94	Ostiralak 1993ko abendua eta 1994ko urtarrila	Zinemagintzaren Historia
1995/96	Gutxienik 4 ostiral 1996ko urtarrila/otsaila	Zinemagintzaren Historia

### 3. ERANSKINA

DFFB - Berlingo Zinema eta Telebista Akademia Alemanaren baitako irakaskuntzari buruzko dokumentua, ziuurren 1980koa. Itzulpen frantsesa "Ce que je veux faire" izenburuean agertu zen *Traffic* aldizkariaren 104. zenbakian (2017ko neguan), 52-54. orrialdeetan.

#### Zer egin nahi dudan

Ez dut teoriarik aurkeztu nahi, nire produkzio teorikoa ikusgai egin baizik.

Modu berean defendatzen dut filmek gaur egun ez dutela zerbaiti buruz hitz egiten, zerbait direla baizik.

Horrexegatik bazterten dut mintegiaren forma, eztabaidarena.

Eztabaida horietan, izan ere, berdintasun-itxura sortzeko baliatzen dira entzuleak.

Eta hizlariari bere pentsamenduaren soslaia zirpiltzeko eskatzen zaio.

Hizlariak, entzuleen interesei erantzuten ari delako itxurak eginez, merkatuan nagusi diren ideiak bereganatu eta bere adierazpidearen xeha-makinatik pasatzen ditu.

Telebistan ere, espazio amaigabea betetzeko modurik merkeena eskaintzen dute eztabaidek.

Eta hona hemen gu kultur profesionalaren aurrean, zeinaren lana eta existentzia kritikatu behar baititu mintegi honek: bitartekaria, kazetaria, editorea, irakaslea, errealizadorea, moderatzailea, espezialista.

Trafikatzaileak: Zerbait beste nonbait merkeago lortzen dakitenak, gero diluitu eta garestiago saltzeko.

Haien hizketa-moldea: Diluitzea eta garestitzea.

Horren orde: Ulertaraztea ezingo dela entregarik egon. Zerbait ikasi nahi duenak bere giltza propioa eduki behar du benetako ate bat duen zerbait irekitzeko.

Nire irakats-moldeak honelakoa behar luke: Nik neure testuak lantzea eta aurkeztea.

Baina, nire gaitasuna dela kausa, zeina, esan dezadan hau ere, ezin baita nahieran handitu iruzurrik gabe, 30 orrialde baino ezin ditut idatzi urtean.

Beraz, inprobisatuz hitz egin beharko dut, gako-hitzetan oinarrituta. Hau ez da azken orduko irtenbide bat, pixkanaka garatuz produkzio-forma bilakatu dudan metodo bat baizik. Egun batean, hortaz, aurkezpen bat egingo dut, eta, hurrengo saioan, gai horren inguruko galderak egon daitezke. Galdera bat lanketa batetik sortzen denean da soilik baliozkoa denboran zehar, eta ez denean erritu batek piztua.

Galderak ere egin nahi ditut.

Hiru orduko film batetik soilik hiru segundoko gogoeta bat ateratzeko askatasuna hartu nahi dut.

Exegesiaren eta adibidearen arteko proportzio egokiaren inguruan ditugun ideiak gogoeta-saiakeratik datoz.

Azalpen-modu honek aukera ematen dit, aldi berean, gauza bukatugabeak erakusteko, aurkezpen itxi batean desagertzen diren gauzak erakusteko.

Materialak:

Filmak: *Le petit soldat* [Soldadutxoa], Godard-ena  
*Au Hazard Balthazar* [sic] [Ausaz Baltasar], Bresson-ena  
*Der Ärger mit den Bildern* [Arzaoa irudiekin], nirea  
*Alabama (2000 Light Years)* [Alabama (2000 argi-urte)], Wenders-ena  
*Dark Spring* [Udaberri iluna], Engström-ena

Liburuak: *Die Leiden der jungen Wörter* [Hitz gazteen zorigaiztoak], Weigel-ena  
*Mythologies* [Mitologiak], Barthes-ena  
Huillet-en *Moses und Aron* [Moises eta Aaron] pelikularen filmazioari buruzko egunerokoa  
*Semiologie* [Semiologia], Metz-ena  
Askotariko adibideak

Nire hitzaldiak: Zer bait produkzio-baldintzen inguruan, eta baldintza horiek islatzen, kritikatzin edo produktibo egiten dituen hizkeraren inguruan. Telebista eta espresio-sistema publiko eta juridiko guztia, eta nola ustez kontrakoa den sistema azken batean oso antzekoa den. 1. zatia eta 2. zatia.

Straub-Huillet bikotearen lan-metodoa.

Zer bait gaitasunen inguruan eta lan bat egiteko ahalmenaren inguruan.

Espazioaren eta denboraren espresioa sintaxi zinematografikoan, sintagma direlakoak.

Aldez aurretik iragarritako gairik gabeko bi hitzaldi.

Lan-metodo honetan, gauza bakoitza beste batekin lotuta dago. Modu ez-jarraituan parte hartzeak, beraz, ez du zentzurik. Parte-hartze ez-jarraitua debekatzea adostu beharko genuke.

Merke eskuratu daitezkeela sinetsarazten diguten salgai gehiegi daude gaur egun merkatuan.

## Nola ikusi filmak

Musikariek opera-emankizunak irauten duen bitartean irakurtzen dituzte partiturak; filmegileak ikasi behar du filmak irauten duen bitartean hautematen gidoi teknikoak, ekintza-ardatzak, mozte-maiztasuna, kameraren mugimenduak, itzal bikoitzak eta mikro-itzalak, aldi berean beste ezer huts egin gabe. Argumentuaren haria ez galtzeaz gain, kontrolpean izan behar ditu beti produkzioaren ekonomia, bigarren planoko eszenaratzea eta norberaren hautematea. Film batean, Melvillek 20 existentzia-forma aurkitu zituen poliziaren eta kriminalaren poloen artean. Honek guztiak ezagutza eta esperientzia eskatzen ditu. Filmak ikusteak trebetasun bihurtu behar du. Film batek begirada desberdina eskatzen du. Zinemagile batek ez luke ikusten ari den filma arpilatu behar. Aitzitik, ikusten ari den film hori ikusiaz aberasteko gai izan behar luke... Azken batean, filmak ikusteko gogoak izan behar luke produkzioaren beraren funtsezko arrazoia.

Astean 2 film landu, proiektatu eta ikuskatuko dira muntaketa-mahaian.

Farocki, Harun

## WIE FILME SEHEN

Musiker lesen bei Operaufführungen die Partitur mit - der Filmmacher muss lernen, am laufenden Film die Découpage, die Achsenverhältnisse, die Schnittfrequenz, die Kamerabewegungen, die Doppel- und Mikroschatten wahrzunehmen, ohne dabei etwas anderes zu versäumen. Nicht nur die Handlung nicht versäumen: auch noch ein Auge haben für die Produktionsökonomie, die Hintergrundinszenierung und eigene Wahrnehmung. Melville entdeckte in einem Film 20 Existenzformen zwischen den Polen Polizist und Verbrecher. All dies erfordert Kenntnis und Übung. Das Filmsehen muss eine Fertigkeit werden. Ein Film verlangt einen je verschiedenen Blick. Ein Cinéast sollte einen Film, den er anschaut, nicht plündern. Er sollte den Film, den er anschaut, auch in der Anschauung bereichern können ... Schliesslich sollte die Lust am Filmsehen der Grund der eigenen Produktion sein.

Pro Woche sollen 2 Filme bearbeitet werden, projiziert und am Tisch angeschaut.

## Filmak ikusten ikastea

Helburua da film bat bere eraikuntzan, bere prozesuan hautematea, horregatik filmari bizia kendu gabe. Garrantzitsua da filma gelditzea zerbait aztertzeko; garrantzitsua da deskubritutakoari mugimendua itzultzea. Gaur egun badira bideokaseteak, eta filmegile askok kasete ("arrotz") bat kontsultatzen dute gidoia idazten eta filmatzen ari diren bitartean. Bavaria Film ekoiztetxeak asko arakatu du Altmanen filmetan azken urteetan. Horren kontra ez dago ezer esaterik; kopiatzerik eta kopiatze-akatsik gabe ez legoke aniztasun biologikorik. Hala eta guztiz ere, bereganatze hutserako, plagiorako eta lapurretarako joera horretatik kanpo, egon liteke beste zerbait ere.

Sei ostiraletan, film zaharrak eta berriak eskainiko ditugu, klasikoak eta bitxiak: filmak proiektatu eta rol guztiak banan-banan aztertuko ditugu muntaketa-mahaian.

Harun Farocki

FILME SEHEN LERNEN

Es geht darum, einen Film in seiner Bauweise, in seinem Verfahren zu erfassen und ihm doch nicht das Leben zu nehmen. Man muss einen Film anhalten, um etwas zu studieren, es kommt darauf an, dem Entdeckten die Bewegung zurückzugeben. Heute gibt es die Videocassetten und viele Filmemacher schauen jetzt beim Drehbuchschreiben und Drehen in einer ('fremden') Cassette nach. Die Bavarialeute haben in den letzten Jahren viel in die Altmans reingeschaut. Dagegen ist nichts zu sagen, ohne das Kopieren und die Kopierfehler gäbe es keine biologische Vielfältigkeit. Dennoch kann es etwas anderes geben als den Geist der blossen Annexion, des Abkupferns und unter-den-Nagel-Reissens.

An sechs Freitagen werden wir alte und neue, klassische und absseitige Filme anbieten, diese vorführen und Rolle für Rolle am Tisch durchgehen.

## Nola ikusi filmak?

Txoriek bizkorregi mugitzen dituzte hegoak hegan egitean, eta gizakiaren begiak ezin du mugimendua hauteman. Hildako txori batean, hegan egiteko aparatua baino ezin da aztertu, ez mugimendua. Zinema (“irudia mugimenduan”) horretarako asmatu zen, hain zuzen: posible izan dadin txori bat hil gabe harrapatzea, txori bat zatikatu gabe aztertzea.

Filmak muntaketa-mahaian aztertu nahi ditugu: analizatu, ez zatikatu. Hortaz, zerbait asmatu behar dugu. Nola harrapa dezakegu mugimenduan dagoen film bat, zerutik erauzi gabe?



HARUN FAROCKI

WIE FILME SEHEN?

---

Die Vögel bewegen im Fluge die Flügel zu schnell als dass das menschliche Auge die Flugbewegung auffassen könnte. An einem toten Vogel kann man nur den Flugapparat, nicht die Flugbewegung studieren. Der Film ("Das Bewegungsbild") wurde erfunden, damit man einen Vogel anhalten kann ohne ihn zu töten, damit man analysieren kann ohne zu zersäbeln.

Wir wollen Filme am Schneidetisch studieren: analysieren, nicht zersäbeln. Also müssen wir eine Erfindung machen. Wie kann man einen Film in der Bewegung anhalten, ohne ihn vom Himmel zu holen?

## Filmak ikusten ikastea

Film hauek proiektatuko dira:

*Muriel*, Resnais-ena

*Gruppo di famiglia in un interno* [Familia-erretratu barnealdean], Visconti-rena

*Charley Varrick*, Siegel-ena

*L'âiné des Ferchaux* [Ferchauxtarretan zaharrena], Melville-rena

Filmak pantailan eta muntaketa-mahaian ikusiko ditugu. Muntaketa-mahaian filmaren partituratik ikasten dena proiekzioan egiaztatu behar da gero.

Berrogeita hamarreko hamarkadan, pantailarik gabeko bisoreak erabiltzen ziren artean ere. Jolas-parke batean edo itsasontzi bateko zubian bezala, film-muntatzaileak inbutu obalatu batetik begiratzuz ikusten zuen probako film muntatua. Muntaketa-gelan, ez zen posible ezer proiektatzea; ebaluazio edo kritikaren bat egin nahi bazen, ezinbestekoa zen filma proiektatzea. Gaur egun, pelikula bat filmatzean, ez da ohikoa irudien laginak eguneroko proiektatzea. Eta are ezohikoagoa da, pelikula bat muntatzean, sekuentziak proiekzioan probatzea.

Gaur egun, muntaketa-mahaia lanerako eta proiektatzearako lanabes moduan erabiltzen da. Nik ere lana eta ikusketa uztartu nahi ditut; gaitasun analitikoak trebetasun natural bihurtu behar du. Baina argi geratu behar du film batek nahi duena pantailan egotea dela, eta ez pentsa filmari berdin zaionik.

Es werden vorgeführt:  
MURIEL von Resnais  
GEWALT UND LEIDENSCHAFT von Visconti  
CHARLEY VARRICK von Siegel  
DIE MILLIONEN EINES GEHETZTEN  
von Melville

Es geht darum, die Filme auf der Leinwand und am Schneidetisch zu sehen. Was man am Tisch entdeckt von der Partitur des Films, das soll in der Projektion überprüft werden.

Noch in den Fünfzigerjahren waren Betrachtungsapparate in Gebrauch, die keinen Bildschirm hatten. Wie auf dem Rummelplatz oder auf der Schiffsbrücke sah der Schnittmeister durch einen ovalen Trichter auf den probelaufenden montierten Streifen. Im Schneiderraum war keine Vorführung möglich, für jede Begutachtung und Kritik war die Projektion selbstverständlich. Heute ist nicht einmal selbstverständlich, dass man die Bildmuster täglich projiziert, wenn man einen Film dreht. Und erst recht nicht, wenn man einen Film schneidet, ist es üblich, die Schnitte in der Projektion auszuprobieren.

Der Schneidetisch wird heute für ein Arbeits- und Vorführgerät in einem genommen. Auch ich will Arbeit und Anschauung zusammenrücken, das analytische Vermögen soll eine selbstverständliche Fertigkeit werden. Es soll aber bewusst bleiben, dass ein Film auf der Leinwand sein will und nicht bedeuten, und dass es dem Film egal ist, ob dieser Unterschied zu halten ist.

## Pentsamendu esperimental bat

### Harun Farocki

Gure mintegian, bi gauza egingo ditugu:

Batetik, filmak ikusiko ditugu, bai proiektzioan, baina batez ere muntaketa-mahaian. Bestetik, filmazio-ariketa txikiak egingo ditugu estudioan, modu elektronikoa eta 16 mm-ko zuri-beltzeko diapositiba-materiala erabiliz. Garrantzitsua da biak uztartzea.

Pelikula zoragarriak ditugu:

- Irving Lerner-en *Murder by Contract* [Kontratupeko hilketa] (baina soilik bideoan, film formatuan ez baita jada kopiarik geratzen Alemaniako Errepublika Federalean)
- Nicolas Ray-ren *Hot Blood* [Odol beroa], zeinean Jane Russell ijito-rolean ageri baita
- Robert Bresson-en *Le diable probablement* [Deabrua segur aski]
- Agnès Varda-ren *Cléo de 5 à 7* [Cleo 5etatik 7etara] (Kasu honetan, gidoia alde zuzenetik irakurtzea gomendatzen dut: Suhrkamp argitaletxearen *Spectaculum* bilduman argitaratu zen, eta eskuragarri dago DFFB-n. Oso gauza berezia da ezagutzen ez den film bat lehenik osorik irakurtzea eta ondoren norberaren irudimenarekin alderatzea)

Ariketak: idazle orok ohar-liburuxka bat izan ohi du esamoldeak probatzen joateko, eta marrazkilari orok marrazki-zirriborroak egiten ditu. Zinemaren, ahal delako itxurak egin behar dira beti. Mintegi honetan, pentsamendu esperimental bat zimendatu behar da, norbera hausnarketara bultzatuko duena: nola filmatu behar nuke zerbait (edo: nola filmatu behar nuke zerbait badela), adibidez:

Norbait auto batera sartu eta abiatzen denean, prozesu osoa erakutsi behar dut (atea itxi / autoa abiarazi / abiadura aldatu), ala denbora "aurreztu" behar dut nonbait? Eta zer lortzen da aurrezte horrekin? Soluzio hollywoodiar bat: igo da autora, hasi da musika, eta hurrengo eszenan ekin zaio jada bidaiari.

Azken mintegian, plan pare bat agertu ziren:

Planoa eta kontraplanoa leku txiki batean, bost pertsona hizketan ari dira txalupa pneumatiko batean. Edo: bi pertsona oinez doaz, eta atzealde bat-batean aldatzen da; haien hizketak aurrera egiten du (omisioa). Adorea izan behar genuke besteena kopiatzeko, gogoko dugun zerbait birsortzeko.

Badira Fritz Kirchhoff eskolako eta Max Reinhardt mintegiko aktore batzuk gogoa dutenak horretan lan egiteko.

Urriaren 13tik hasita (astelehena), hilabeteko mintegi trinko bat eskaini nahi dugu, eta beraz ia aste osoa lan honetan eman. Astelehena, urriak 13, 14:00etan!

Harun Farocki

unser seminar soll aus zwei dingen bestehen:  
 filme ansehen, in der projektion, aber vor allem am  
 schneidetisch  
 und kleine übungen drehen, elektronisch im studio  
 und mit 16 mm s/w, umkehr-material,  
 wobei es darauf ankommt, beides zu verbinden.

wunderbare filme sind beschafft:  
 der tod kommt auf leisen sohlen von erving lerner  
 (allerdings nur auf einer videokopie, weil es keine  
 auf film mehr gibt in der brd)

hot blood, von nicolas ray, darin spielt jane russell  
 eine zigeunerin.

der teufel möglicherweise von robert bresson

cleo von 5 bis 7 von agnes varda  
 (da empfehle ich die zuvorige lektüre des drehbuches,  
 abgedruckt in einem suhrkamp-spektakulum in der dffb  
 zu bekommen, es ist etwas besonderes, einen film, den  
 man nicht kennt, zuerst vollständig zu lesen und später  
 die eigene imagination zu überprüfen)

die übungen: jeder schriftsteller führt ein notiz-  
 buch, darin er ausdrücke ausprobiert und jeder maler  
 übt malen, beim film muss man immer so tun, als könnte  
 man es. es soll ein ausprobierendes denken in diesem  
 seminar verankert werden, dass man lernt sich zu über-  
 legen: wie soll ich etwas filmen (oder: wie soll ich  
 filmen, dass etwas ist), z. B.:

wenn jemand ins auto steigt und losfährt, zeige ich den  
 ganzen vorgang - tür zu - starten - gang einlegen - oder "spar"  
 ich irgendwo zeit? und was bewirkt die einsparung?  
 eine hollywood-lösung: einsteigen, musik setzt ein,  
 fahrt subjektiv als nächste einstellung.

beim letzten seminar tauchten ein paar pläne auf:  
 schuss gegenschuss auf engstem raum, 5 leute in einem  
 schlauchboot unterhalten sich. oder: zwei gehen und der  
 hintergrund ändert sich sprunghaft, ihr gespräch schreitet  
 also voran (auslassung), man sollte auch den mut finden zu  
 kopismus, etwas was einem gefällt, nachstellen.

es gibt schauspieler von der kirchhoff-schule und einige vom  
 reinhardseminar, die lust haben, daran mitzuarbeiten.

wir wollen einen monat lang, vom montag, dem 13. oktober an  
 ein blockseminar machen, also beinahe die gänzliche woche  
 auf diese arbeit verwenden. montag, den 13. 10. gehts um  
 14.00 los!

DFFB - Berlingo Zinema eta Telebista Akademia Alemanak 1980ko urriaren 13tik azaroaren 7ra eskaintzekoa zuen mintegi bat iragartzen zuen testua. DFFBeko artxiboetan, mintegiak "46/80 Produktionsseminar Farocki 80" [46/80 produkzio-mintegia Farocki 80] erreferentzia darama. Zinema-akademiaren barne-zabalkunderako *dffb-info* argitalpenaren 65. zenbakian (1980ko abuztukoan), honako erreferentzia honekin ageri da: "Filmseminar mit Harun Farocki. Schwerpunkt: Filmanalyse mit praktischen Realisationsübungen" [Film-mintegia Harun Farockirekin. Mintegiaren ardatza: Filmen analisisa errealizazio-ariketa praktikokoein].

Lehen aldiz 2016an argitaratu zen, [www.dffb-archiv.de](http://www.dffb-archiv.de) webgunean, Volker Pantenburg-ek idatzitako "Wie Filme sehen. Harun Farocki als Lehrer an der dffb" [Nola ikusi filmak. Harun Farocki DFFBko irakasle] testuaren zati moduan. Testuak ez darama goibururik: "Ein ausprobierendes Denken" [Pentsamendu esperimental bat] izenburua honako argitalpen honentzat erantsi zen.



## **RECORD OF WAR BERREGITEN**

### **Brigid Lowe**

University College London

### **Henry K. Miller**

University College London

*Brigid Lowek eta Henry K. Millerrek Thorold Dickinsonek konpromiso politikotik pedagogiara egindako ibilbidea azaltzen dute, "bi film konfrontatu" zituen Record of War esperimentuaren historiaren bidez.*

1938ko martxoan, Thorold Dickinson Espainianzebilen, Errepublikaren aldeko filmak egiten. Londreseko lagunak, berriz, 1925ean eratutako Film Society-ren 100. emanaldia ospatzen ari ziren.<sup>1</sup> Bartzelonako hotel bateko gelan *Cine-Technician* aldizkarirako idatzi zuen artikulu batean, Dickinsonek adierazi zuen Film Society-ri esker estreinatu ahal izan zirela Erresuma Batuan hainbat film aipagarri, hala nola *Mädchen in Uniform* (Leontine Sagan, 1931) eta "sobietar maisulanetako asko", *Броненóсец Потёмкин/Potemkin korazatua* (Sergei Eisenstein, 1925) barne. Alabaina, Film Society-ko kide nabarmenetako bat zen Dickinsonen aburuz, programa "liluragarriena (eta zirrargarriena)" lau hilabete lehenago, 1937ko abenduan, proiektatutako *Record of War* izan zen (Dickinson 1938b). Haren esanetan, "Abisiniako gerra txandaka alde batetik eta bestetik ikustea gehiegi izan zen ikusleentzat"; "bi orduko ofentsiba gupidagabe baten ostean, hunkituta eta lotsatuta irten ziren aretotik, isilik eta deseroso".

Dickinsonek, abenduko arratsalde hartan, film italiar bat, *Il cammino degli eroi* (1936), eta film sobietar bat, *Abyssinia* (1936), hartu eta "ez hurrenez hurrez, muntatuta baizik" proiektatu zituen, bietako pasarteak txandakatuta.<sup>2</sup> Dickinsonen hitzetan, "bando irabazleak erabaki zuen emanaldi hura ez zela inoiz ere errepikatuko".

Handik urte gutxira, bando irabazlea galtzaile suertatu zen, eta, 1969ko ekainean, Dickinsonek testuinguru berri batean proiektatu zuen berriz ere *Record of War*, Britainia Handiko lehen zinema-katedradungisa, unibertsitateko lehen zinema-sailean, Londreseko University College-ko (UCL) Slade School of Fine Art-en.

Igarotako hiru hamarkadetan, Dickinsonen zinema-ibilbideak gorabeherak izan zituen, eta *Gaslight* (1940) eta *The Queen of Spades* (1949) film luzeekin jo zuen goia 1940ko hamarkadan. 1960an Slade-n lanean hasi baino lehen, Nazio Batuen informazio publikoko saileko zinema-unitateko buru izan zen aldi batez. Slade-ko Zinema Saila esperimentu gisa hasi zen, kanpoko finantzazioaren mende. Graduondoko bi ikasle besterik ez zuen. Slade-ko zuzendari eta dokumental-egile ohia zen William Coldstream-en laguntzarekin, Dickinsonek UCLren asmoei entzungor egin eta arte-eskola zinemateka bihurtu zuen. UCLko fisika-aretoan egiten zituen proiektzioek arrakasta handia zuten, eta unibertsitate osoko ikusleak erakartzen zituzten, baita kanpoko jarraitzaileak ere. Besteak beste, banaketatik kanpo zeuden edo Britainia Handian banatzen ez ziren filmak proiektatzen ziren. 1960ko hamarkadaren erdialderako, Slade zinema-kulturaren erdigune bilakatu zen, eta inspirazio-iturri zinemagile, kritikari, artista eta beste askorentzat.

Dickinson-en berrikuntza pedagogiko garrantzitsuena, Eisensteinen irakasle izan zen Esther Shub-en ereduari jarraituz, zera izan zen: haren bulegoan elkartzen zen Slade-ko ikasle-talde hautatuari filmak mobiola baten bitartez, hartualdiz hartualdi, aztertuz irakastea. Raymond Durngna-ek Slade-ko garaitik gogoan zuenez, Dickinsonek "*Touch of Evil* [Orson Welles, 1958] filmaren sekuentzia bat hartu" eta

<sup>1</sup> Dickinson-ek azaldu zuen gertatutakoa (Dickinson 1938a, besteak beste); eta, atzera begira (Dickinson 1984).

<sup>2</sup> Henry K. Millerrek laburki kontatzen du (Miller 2017a).

"behin eta berriro izozten zuen, hain zuzen, kameraren mugimenduak, foku-zatiketak, jarraitutasun-akatsak, etenaldi dramatikoak eta barneko *beat*-ak antzemateko. Horrelako eskola bakarra nahikoa zen argi uzteko zinema iradokizunaren, erretorikaren edo eraikuntza grafiko-semantikoaren artea zela, argazkilaritza Izara Santutzat jotzen zuten Bazin-en irizpideen kontra." (Durgnat 1981).

Dickinsonek *Record of War* berregiteko ideia izan zuen asko interesatzen zitzaiolako historia zinemaren bidez irudikatzea, bereziki Lisa Pontecorvo eta Lutz Becker ikasle-ikertzaileek bultzatuta.<sup>3</sup> Filmen kopia berriak lortzeko ahalegin neketsua egin ondoren, 1969ko ekainean berregin zen lehen aldiz.<sup>4</sup> Urte hartan bertan, berriro ere egin zuen, "Britain's Involvement in Europe in the 20th Century" izeneko ziklo baten barruan, zeina A. J. P. Taylor historialari gailenak emandako hainbat hitzaldirekin batera programatu baitzen.<sup>5</sup>

Ia 50 urte geroago, 2017an, Birkbeck Institute for the Moving Image-n (BIMI) *Record of War* berregin nahi izan genuen, zinemaren historia aztertzeko Sladen abian den ikerketaren barruan: XX. mendeko kultura bisualaren alderdi ugari ohiz kanpoko ikuspegietatik argitzen dituen egitasmo zentrifugoa. Gure ustez, "zuzeneko muntaketa" gisa, *Record of War* 1960ko

<sup>3</sup> Henry K. Millerrek ikerlerro hori eta *Record of War*-ekin duen lotura aztertu zituen (Miller 2017b).

<sup>4</sup> London College of Communication, Thorold Dickinson artxiboa, TD/4/1/34: "Documentary Cinema" emanaldien programa, 1969ko uda.

<sup>5</sup> London College of Communication, Thorold Dickinson artxiboa, TD/4/1/37: "Britain's Involvement in Europe in the 20th Century" zikloaren programa, 1969ko udazkena. Polemista ospea zuen Taylorrek, 1957an argitaratutako *The Trouble Makers* liburuan, adierazi zuen "Italiak Abisinian egindako erasoak inoiz ez bezalako polemika piztu zuela ezkerreko kideen artean".

hamarkadako Slade-ko Zinema Sailaren erakusle da; Dickinsonen hitzaldi-aretoko pedagogia eta pantaila handiko kuradoretza bildu zituen historikoki konprometitua eta estetikoki liluragarria izan zen ohiz kanpoko ekitaldi batean.



David Tetten argazkia.

**BL** Jarduneko artista eta irakaslea izaki, iruditzen zait "erakusteak" "kontatzeak" ez bezalako ezagutza ematen duela. Luze pentsatu dut nola bururatuko ote zitzaion Thorold Dickinson-i *Record of War* lehen aldiz egitea. Dickinsonek "bi filmen konfrontazioa" egin zuela esan zuen behin. Nik interpretatzen dut bere buruan bi film muntatu zituela hirugarren film bat sortzeko, alegia, zinemagintzaren alderantzizko prozesua: egiteko desegitea. Bada, nik hirugarren film horri aurre egin nahi nion, ez soilik imajinatu; horregatik proposatu nuen esperimientua erreproduzitzea.

Ez gaude ezein programa handi eta finantzatutan sartuta; horrek desabantaila asko ditu (diru falta, batik bat), baina abantaila garrantzitsu batzuk ere baditu. Finantzatzaileek pizgarri faltsuak ematen dituzte, nahi gabeko hierarkiak inposatzen dituzte, eta, gehienetan, faltsukeriatan ibili eta ikerketen baliabide nahiz helburuak



desitxuratzan dituzte. Guk dirulaguntza txikiak bilatzen ditugu asmo zehatzetarako, eta *Record of War* egiteko, BIMi izan da gure laguntzaile nagusia, Londresko Unibertsitateko Birkbeck Collegeko ikastegi txiki bat, Michael Temple-k eta Matthew Barrington-ek zuzendua. Badirudi, proiektuak aukeratzeko, haiek "Interesgarria al da?" galdera egiten dutela. 2016ko erdialdean eman ziguten baiezkua, ekitaldia baino urtebete lehenago, eta guk planteatzen zituen erronkak igarri baino lehen.

**HKM** Nahiz eta Brighid artista izan eta ni idazlea, ez da egon rolen arteko muga absoluturik, benetako lankidetzan aritu gara. Doktorego-tesirako (1920ko eta 1930eko hamarkadetako zinema-kultura britainiarra) ikertzen ari nintzenean irakurri nuen 1937ko *Record of War*-i buruz, eta jakin nuen Sladen berriro ere proiektatu zutela, Thorold Dickinson-i buruz Philip Horn-ek eta Peter Swaab-ek idatzitako liburuan Lutz Becker-ek egindako kolaborazioari esker (Becker 2008, 122-8). 2013-2014an, Paul Mellon Centre for Studies in British Art-ek emandako dirulaguntzari esker, Dickinson-ek Slade-n egindako historia-programak ikertu ahal izan nituen, *Record of War* barne.

Baina esperimientua berriro ere egiteko Birghiden ideiak galdera berriak iradokitzen zituen, eta ekitaldia antolatzekeo prozesuak biotako inork aurrez igarri gabeko ondorioetara eraman gintuen. Berritatz jotzen genituen prozesuek, ustekabean, Dickinson-ek duela urte asko egin omen zituen urratsak berriro ere egitera behartu gintuzten. Esperimientua berregiten ari ginela uste genuen, baina, egiatan, sortzen ari ginen.

**BL** Gauza bat da esatea "Thorold Dickinson-ek bi film hartu eta bobinak muntatu zituen", eta beste bat da ulertzea hori nola egin zuen. Hasieran pentsatu genuen Dickinson-ek ezingo zituela bi filmak zatikatu, eta abian zeuden bitartean

muntatuko zituela, proiektagailu batetik bestera ibiliz. Ideia hori erakargarria iruditu zitzaigun. Gakoa zen jakitea zehazki non egin zituen "mozketak" edo bobina-aldaketak. Ezer baino lehen, bi filmak guk geuk *ikus*i behar genituen, eta hori lortzea ez zen 1937an edo 1969an baino askoz errazagoa izan.

Sladen gordeta zeuden bi filmen kopiak, 1970eko hamarkadan, BFI National Film Archive-ri dohaintzan eman zitzaizkion. Haiek material original gisa erregistratuta zeuden, eta ez zegoen kopia digitalik; beraz, hasieran esan ziguten ezingo genituela inola ere ikusi. Filmak proiektatzeko baimena lortzeko, frogatu behar izan genuen jatorrizko herrialdeetan gordeta zeudenen kopiak zirela. Hau da, ikerketak egin behar izan genituen LUCEn, Erroman, eta, Natalie Ryabchikovaren laguntzarekin, RGAKFD Errusiako Estatuko Film eta Argazki Artxibo Dokumentalean, Krasnogorsk-en. Hori 2016ko panorama lasai samarrean gertatu zen, eta ez genuen oztoporik aurkitu; baina jakin nahiko nuke hori gaur egun posible zatekeen.

**HKM** Lehenik filmak elkarren segidan ikusi genituen, BFIko proiektzio-aretoetan, Londres erdigunean, 2017ko urtarrilean. Slade-ko Dickinsonen ikasleek bezala, filmak mobiola batean ikusi genituen, ez proiektatuta. Hilabete batzuk geroago, berriro ere ikusi genituen, bobina-aldaketei buruz genekiena hobeto ulertzeko asmoz. Film Society-ren jatorrizko programak aldaketen gaineko oinarrizko informazioa ematen du, baina BFIko dokumentu-artxiboan material baliagarriagoa aurkitu nuen. *Record of War* originalaren emanaldiaren ondorenean, Ivor Montagu-ren Progressive Film Institute-k (PFI) *Abyssinia* filmaren bertsio bat prestatu zuen Britainia Handian *Birth of an Empire* titulupean estreinatzekeo. Montagu Film Society-ren sortzaileetako bat izan zen, eta Dickinson Espainiara joan zen PFIren babespean. Halaber, Montagu Slade-ko

1969ko emanaldietako batean parte hartu zuen. Ivor Montaguren artxiboko *Birth of an Empire* filmari buruzko BFIko txostenean zalantzarik gabe Record of War-en "gidoi" den dokumentu mekanografiatu eta iruzkindu bat dago.<sup>6</sup>

Filmak informazio hori eskuan izanda ikusi behar genituen, eta, gero, mozketak non egin ziren erabaki ondoren, eskuliburu ulergarri bat prestatu behar genuen oraindik ezagutzen ez genituen Kelly Warman eta Sebastian Buerkner proiektionistentzat.

Filmak bigarren aldiz ikustean, mozketak identifikatu genituen puntuetan pantaila fotografiatu edo filmatu genuen, eta irudi horiek proiektionistentzako jarraibide-dokumentu batean bildu genituen. Baina konturatu ginen eskatzen geniena bobina batetik bestera moztea baino askoz konplexuagoa zela. Adibidez, bobina baten erdialdean moztu behar zuten, eta, gero, toki berera itzuli; eta, horretarako, filma oso azkar birbobinatu eta aurreratu beharra zegoen, beste bobina amaitu baino lehen. Ekitaldiaren aurreko egunean entsegua egin genuen, hots, eskuliburua berrikusi genuen teoria praktikan jartzeko.



Sebastian Buerkner eta Kelly Warman, gure jarraibideen bertsio aldatuekin. David Tetten argazkia.

"muntatuta" ikusteak oso efektu indartsua eragiten zidan. Kalkulatutako zirrara bizia eragiten du Dickinsonek Abisinia Edengo lorategia balitz bezala erretratatzeko duen film sobietarraren hasieratik, fokua gerra-makinerian eta erregimenaren misio "zibilizatzailan" jartzen duen *The Path of the Heroes*-en gailurrera arte mozten duenean.

Ez batak ez besteak ez dute ikuspegi abisiniarra erakusten; bi pelikulak kanpotarrek eginak dira. Beraz, ekitaldia perspektiban jartzeko, Newcastleko Unibertsitatean Historia postkoloniala irakasten duen Neelam Srivastava gonbidatu genuen eztabaidan parte hartzera. Harro nago, gainera, ekitaldiak University of the Arts London-eko Decolonising Arts Institute-k argitaratutako Elisa Adami-ren "Decolonial Dovetailing" ikerketa esanguratsua inspiratu zuelako (Adami 2021).

Eztabaidan Lutz Beckerrek ere parte hartu zuen, zeinak *Record of War*-en 1969ko emanaldian oinarritutako pelikula bat, *Lion of Judah* (1981), egin berria baitzuen. Besteak beste, Lutzek ekitaldiaren aurreko hilabeteetan susmatzen hasiak ginen gauza bat jarri zuen agerian: Thorold Dickinsonek ez zien proiektionistei guk Kellyri eta Sebastiani emandako lana eman. Ale berri bat egin zuen, ziur aski filmen kopiak eginez; eta seguruenik gauza bera egin zuen 1937an.

**HKM** Paperezko artxiboaren arabera 1937ko eta 1969ko bobinek zenbaki desberdinak zituzten, eta hori susmagarria iruditu zitzaigun. Ikusten genuenaren arabera, pelikulek bere horretan zirauten, baina, gure ezohiko ikuspegitik begiratuta, oinarritzko aldaketak zituzten. Filmak digitalizatu izan balira, gure lana errazagoa zatekeen; ez hain interesgarria, ordea. Digitalizazioak arazoak arintzen ditu, baina litekeena da alderdi

<sup>6</sup> BFI Special Collections, Ivor Montagu bilduma, 188. elementua: *Birth of an Empire* dokumentuak.

garrantzitsuak ezkutatzea. Frustragarria da, zeren pelikula-artxiboeke oso informazio xehatu gutxi ematen dute haien funtsen jatorriari eta zirkulazioari buruz. Izan ere, bobinen zenbakien aldaketan, eta filmen beste alderdi askoren, atzean oraindik ezezaguna zaigun historia bat dago. Bitxia da benetan; esaterako, antza denez, filmen kopiek ez dute gaur arte iraun.

Guk egindakoa erabateko anakronismoa zen, nonbait; ez genuen inondik ere esperimendua berregin, baizik eta, joera digital korrosiboaren kontrara, eskuarki ikusezina den proiektionisten arteari omenaldi bat egin.



David Tetten argazkia.

**Itzulpena:** June Díaz Bragado

## Erreferentziak

**Adami, Elisa. 2021.** “Decolonial Dovetailing: Potential Encounters and Archival Elisions in Thorold Dickinson’s Archive”, eprint, UAL Decolonising Arts Institute.

**Becker, Lutz. 2008.** “My Teacher Thorold Dickinson.” *In Thorold Dickinson: A World of Film*, Philip Horne eta Peter Swaab (ed.), 122-28. Manchester: Manchester University Press.

**Dickinson, Thorold. 1938a.** “Spanish A.B.C.”, *Sight and Sound* (Uda), 83.

---. 1938b. “£10,000,000 for £18: The Film Society’s Centenary”, *Cine-Technician* 15 (Maiatza-Ekaina), 19.

---. 1984. “Experiences in the Spanish Civil War, 1938”, *Historical Journal of Film, Radio and Television* 4:2, 189–93.

**Durnat, Raymond. 1981.** “Towards Practical Criticism”, *AFI Education Newsletter* (Martxo-Apirila), 10.

**Miller, Henry K. 2017a.** “The Fog of War”, *Sight and Sound* (Ekaina), 14–15.

---. 2017b. “Reel History”, *Times Literary Supplement* (Urriaren 13a), 14–15.

## Biografiak

Brigid Lowe artista eta irakasle elkartua da Slade School of Fine Art-en, Londresko University College-n. Bere jardun artistikoaz gain, Slade Film Project proiektuan lankidetzan aritzen da Henry K. Miller-ekin, Slade School eskolako filmarekin arte forma gisa duen harremana ikertzeko. Ikerketa horri esker, Lorenza Mazzetti zinemagile, artista eta nobelagile aitzindariaren desagertutako bi film aurkitu dituzte. Brigid Lowe da *Together With Lorenza Mazzetti*, filmaren zuzendaria, gaur-gaurkoz postproduzio fasean dagoena, eta Mazzettiren *The London Diaries* (2018) liburuaren ingelesezko edizioaren hitzaurrea idatzi zuen.

Henry K. Miller *The First True Hitchcock* lanaren egilea da, University of California Press argitaletxeak argitaratua 2022an. Bere beste liburuak hauek dira: *The Essential Raymond Durnat* (editore gisa, 2014) eta *DWOSKINO: the gaze of Stephen Dwoskin* (koeditore gisa, 2022). Bere ikerketak *Screen*, *MIRAJ* eta *Critical Quarterly* aldizkarietan argitaratu dira, eta *Sight and Sound* aldizkariako kritikaria da. Zinema irakasten du Anglia Ruskin Unibertsitatean eta Cambridge Unibertsitatean, eta ohorezko ikertzailea da Slade School of Fine Art-en, Londresko University College-n.

## ERANSKINA

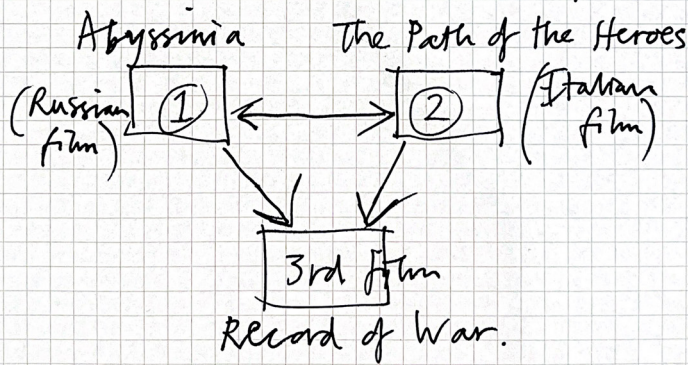
Record of War.

TD: 'A Confrontation of Two Films'

A re-creation? of a historical <sup>film</sup> moment -  
repeated ~~at~~ different historical contexts

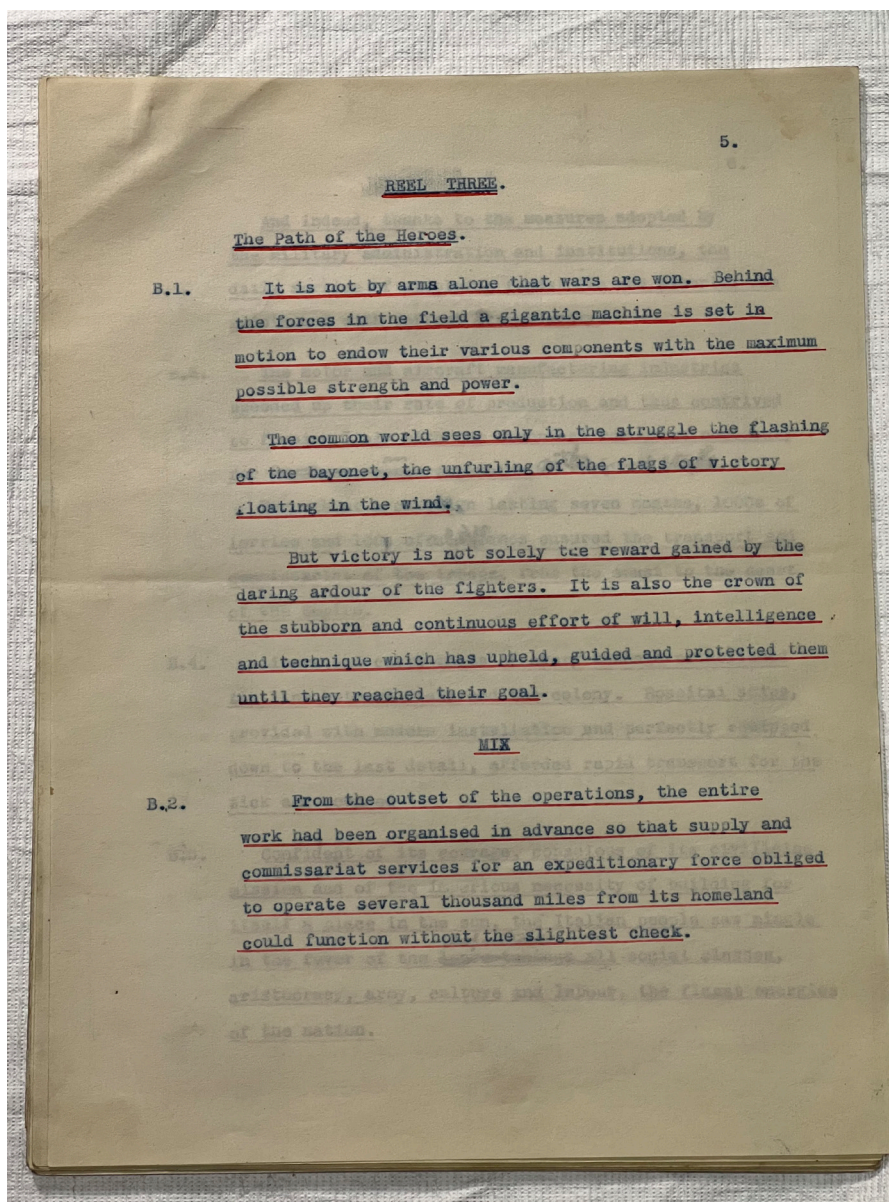
1937                      1969                      2017

80 years.



the two original films are edited to  
quality/oppose and expose in a sort of  
dialectic of propaganda.  
implicit and explicit

Brigid Lowe-ren koadernoko orri hauek 2017an *Record of War* berregiteko ikerketa-prozesuaren hastapena dokumentatzen dute.



5.

REEL THREE.The Path of the Heroes.

B.1. It is not by arms alone that wars are won. Behind the forces in the field a gigantic machine is set in motion to endow their various components with the maximum possible strength and power.

The common world sees only in the struggle the flashing of the bayonet, the unfurling of the flags of victory floating in the wind.

But victory is not solely the reward gained by the daring ardour of the fighters. It is also the crown of the stubborn and continuous effort of will, intelligence and technique which has upheld, guided and protected them until they reached their goal.

MIX

D.2. From the outset of the operations, the entire work had been organised in advance so that supply and commissariat services for an expeditionary force obliged to operate several thousand miles from its homeland could function without the slightest check.

Orri hauetan 1937an egin zen *Record of War* esperimentu originalaren gidoia dago. Iturria: Ivor Montagu artxiboa, BFI Special Collections.

REEL FOUR.

Abyssinia.

- T.25. In the capital of Abyssinia.
26. From all parts of Abyssinia, armed detachments gather to the capital.
- T.27. The ~~Emperor~~ <sup>Emperor</sup> orders general mobilisation.
28. Thousands of warriors are come to the palace of the ~~Emperor~~ <sup>Emperor</sup> to announce their willingness to fight for the independence of their country.
- T.29. On the parade ground.
30. The chiefs of the troops swear their loyalty to their country's independence and to their Emperor.
31. Silver ornaments are presented to aid in the ~~defence~~ <sup>fight</sup>.
- T.32. An annual religious festival is held this year under the motto of unity for <sup>the</sup> defence.
33. The speakers call to battle for Abyssinia's independence.
- ↓
34. The festival becomes transformed to a <sup>patriotic</sup> demonstration, ~~of patriotism~~.
- T.35. The first detachments of the Abyssinian army leave for the front.



TD/4/1/34

SLADE FILM DEPARTMENT  
UNIVERSITY COLLEGE LONDON

HISTORY OF CINEMA 68-9

SUMMER TERM 1969

DOCUMENTARY CINEMA

Physics Theatre Mondays at 5.00 pm

Monday 28 April	VAN GOGH: Gaston Diehl/Robert Hessens/Alain Resnais (France) 1948 - 20 minutes NIGHT AND FOG: Alain Resnais (France) 1956 - 28 minutes GUERNICA: Alain Resnais/Robert Hessens (France) 1952 - 12 minutes TOUTE LA MEMOIRE DU MONDE: Alain Resnais (France) 1956 - 20 minutes
Monday 5 May	NATIVE LAND: Paul Strand/Leo Hurwitz (USA) 1942 - 123 minutes
Monday 12 May	FOUR DAYS OF NAPLES: Nanni Loy (Italy) 1962 - 119 minutes
Monday 19 May	LOIN DU VIET-NAM: Resnais/Klein/Ivens/Varda/Lelouch/Godard (France) 1967 - 115 minutes
Monday 26 May	WHITSUN BANK HOLIDAY
Monday 2 June	A RECORD OF WAR: The Italian conquest of Abyssinia 1935 - 36 from the Russian and Italian viewpoint
Monday 9 June	THE WAR GAME: Peter Watkins (Britain) 1965 - 50 minutes WARRENDALE: Allan King (Canada) 1966 - 100 minutes
Monday 16 June	TIME IS: Don Levy (Britain) 1965 - 30 minutes OPUS: Don Levy (Britain) 1967 - 29 minutes FIVE SHORTS: Don Levy (Britain) - 1968 LA JETEE: Chris Marker (France) 1963 - 29 minutes
April 1969	(These charts are PROVISIONAL and should be checked with the weekly yellow sheet).

1969ko udan antolatut zen Slade-ko Zinema Saileko 'Zinema Dokumentala' ikastaroaren programak *Record of War*-en lehen proiektzioa, bestek bestea, Chris Marker edo Peter Watkins artisten lan berriagoekin parekatzen du. Plangintza-dokumentu honek lehen *Record of War*-en proiektzioa testuinguruan jartzen du Dickinsonen garai hartako beste programen artean. Astearteetako emanaldiak "Narrative Film" izenpean sailkatu ziren, ostegunetakoak, aldiz, "Subjective Film" titulupean. Iturria: Thorold Dickinson artxiboa, UAL Archives and Special Collections Centre.



	Monday	Tuesday	Thursday
28 April	Van Gogh/ Nigh and Fog/ Guerinica/Tout la Memoire du Maie	Il Vitteloni	8½
5 May	Native Land/Power Among Men/	Il Bidone	Hiroshima, mon amour
12 May	Four Days in Naples	Journal d'un Cure de Campagne	L'Annee derniere a Marienbad
19 May	Loin du Vietnam	A Condemned Man escaped	Muriel
26 May	(Bank Holiday)	Mouchette	La Guerre est finis
2 June	A Record of War	Le Feu Follet	This Sporting Life
9 June	The War Game/Warrendale	Hunger	Barrier
16 June	Time Is/Opus/five shorts/ Cuba Si [?]	Round-Up	Herostratus

SLADE FILM DEPARTMENT  
UNIVERSITY COLLEGE LONDON  
AUTUMN TERM 1969

Ten film programmes on:  
BRITAIN'S INVOLVEMENT IN EUROPE IN THE 20TH CENTURY

To be shown in conjunction with five fortnightly lectures to be given by AJP Taylor in the BOTANY THEATRE on TUESDAYS at 4.00pm commencing on Tuesday the 14 October 1969

PHYSICS THEATRE - MONDAYS 5.00

Monday 6 October	<u>Programme One : THE EMPIRE</u>	
	HOW A BRITISH BULLDOG SAVED THE UNION JACK: Zulu wars	6 minutes
	A Walturdaw Production : 1906	
	GERMANIN : 1943 - Dir. Max W Kimmich UFA	
Monday 13 October	<u>Programme Two : 1914-18 WAR AND SOCIETY</u>	
	THE CAUSE OF WAR 1918 : Lancelot Speed	8 minutes
	THERE WAS A LITTLE MAN AND HE HAD A LITTLE GUN	2 minutes
	SINKING OF THE LUSITANIA : Winsor McCay	8 minutes
	FROM SOLDIER TO CIVILIAN : 1918	
	STAND BY THE MEN WHO STOOD BY YOU : Kinsella and Morgan	3 minutes
	DAY IN THE LIFE OF A MUNITION WORKER : War Office recruitment film	
	WOMEN VOLUNTEERS IN GREAT BRITAIN : The Land Army	10 minutes
	SAVING CERTIFICATES: HOW TO BUY THEM, HOW TO USE THEM	10 minutes
	A NEW VERSION : M.O.I. film	2 minutes
	THE RISING GENERATION, AND THE GENERATION TO COME	9 minutes
	OLD FATHER WILLIAM	4 minutes
Monday 20 October	<u>Programme Three : 1914-18 WAR. THE WEST FRONT</u>	
	JOHN BROWN JOINS THE ARMY:	6 minutes
	EGYPTIAN LABOUR CONTINGENT :	10 minutes
	MINING ACTIVITY ON THE BRITISH FRONT :	7 minutes
	THE INVENTORS (Matt and Jeff cartoon)	4 minutes
	RIBEMONT GAS SCHOOL 1918	20 minutes
	MAKING HUN SQUEAL : Gaumont Graphic	
	CARE OF OUR WOUNDED : Parts 1 and 2	20 minutes
Monday 27 October	<u>Programme Four : EUROPEAN AND BRITISH SOCIAL PROBLEMS</u>	
	HISTOIRE D'UN SOLDAT INCONNU : Henri Storck 1930	10 minutes
	COAL FACE : William Coldstream 1935	12 minutes
	L'IDEE : Berthold Bartosch 1934	20 minutes
	PEACE AND PLENTY : Ivor Montagu 1939	
	MAISON DE LA MISERE : Ivens and Storck 1937	33 minutes
Monday 3 November	<u>Programme Five : INTERNATIONAL CRISES - SPANISH CIVIL WAR</u>	
	ESPOIR : Andre Malraux 1939-45	72 minutes
September 1969 Slade Film Department		/over ....

1969ko *Record of War*-en ondorengo proiektzioa A. J. P. Taylor historialariak emandako hitzaldi-ziklo bat osatzeko film-ziklo batean sartu zen. Iturria: Thorold Dickinson artxiboa, UAL Archives and Special Collections Centre.

Slade Film Department/History Department

Monday 10 November	<u>Programme Six : THE THIRTIES - INTERNATIONAL CRISIS</u>  INSIDE NAZI GERMANY : March of Time : Third year Issue 12 CZECHOSLOVAKIA : March of Time : Fourth year 13 issue BRITAIN AND PEACE : March of Time : Fourth year 6 issue IF WAR COMES 193	18 minutes 18 minutes 9 minutes 10 minutes
Monday 17 November	<u>Programme Seven : The Abyssinian Crisis</u>  A RECORD OF WAR : The Italian Conquest of Abyssinia 1935-6 The war from the Russian and Italian viewpoint.	
Monday 24 November	<u>Programme Eight : Second World War - THE FALL OF FRANCE</u>  LONDON CAN TAKE IT - 1940 SIEG IN WESTEN - 1941	10 minutes 90 minutes
Monday 1 December	<u>Programme Nine : BRITAIN AND THE RESISTANCE</u>  PRESENCE AU COMBAT ; 1945 Marcel Cravens THE SILENT VILLAGE : Humphrey Jennings THE NINE HUNDRED : Jerrold Krinsky	50 minutes 16 minutes
Monday 3 December	<u>Programme Ten : POST WAR EUROPE</u>  A DEFEATED PEOPLE : Humphrey Jennings MARCH OF TIME : Twelfth year 6 issue 1947 THIS MODERN AGE SERIES : Shadow of the Ruhr Second year 21 issue 1948 THIS MODERN AGE SERIES : Will Europe Unite? Third year 28 issue 1949 THE SOVIETS NEIGHBOUR: Czechoslovakia March of Time Twelfth year 3 issue	19 minutes 18 minutes 10 minutes 10 minutes 17 minutes

September 1969  
Slade Film Department

**PART 3** **ABYSSINIA - REEL 2, PART 1 (orig. Reel 3)**

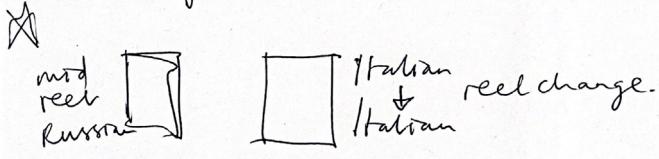


[Cut: the opening sequence dealing with the Italian mobilization and the headlines etc. announcing war]

- T.25. In the capital of Abyssinia Title card start movements of Abyssinians.
- 26. From all parts of Abyssinia, armed detachments gather to the capital.
- T.27. The Emperor orders general mobilisation. Title card
- 28. Thousands of warriors are come to the palace of the Emperor to announce their willingness to fight for the independence of their country.
- T.29. On the parade ground. Title card.
- 30. The chiefs of the troops swear their loyalty to their country's independence and to their Emperor.
- 31. Silver ornaments are presented to aid in the fight.
- T.32. An annual religious festival is held this year under the motto of unity for the defence. Title card
- 33. The speakers call to battle for Abyssinia's independence.
- 34. The festival becomes transformed to a patriotic demonstration.
- T.35. The first detachments of the Abyssinian army leave for the front. Title card.

2nd Mid Reel change. Train leaving.

At this point we are



Dokumentu hau 2017ko proiektzioaren hurrengo plangintza-faseei dagokie. Bobinak non aldatu erabakitzeke, bi filmak berriz ere ikusi genituen 1937ko "gidoi"aren transkripzio mekanografiatu bat eskuan genuela. Eskuz idatzitako oharrak Brighid Lowek egin zituen emanaldian zehar.

9 Italian

**PART 7 THE PATH OF THE HEROES - REEL 3 (15min)**

*New reel.*  
[Begins at the front.] Starts with aircraft and fliers.

- B.9. The Air Force assured the punctual functioning, without any interruption of commissariat services right up to the most forward zones. For the first time in military history, whole detachments were fed by aircraft squadron.
- B.10. Swift link with the native motherland was constantly maintained and those in the battle had ever the comforting joy of getting their post.
- B.11. Other services were allotted the task of keeping the world informed upon the passage of events, as well as maintaining the cheerfulness and good humour of the troops. As sideline to its documenting role, the cinema organised recreational spectacles for both troops and natives: its lorries never hesitated to venture into new-occupied territory, or to the front itself.

[Ends with the mobile cinema showing parades in Italy to an audience in Abyssinia.]

Mobile Cinema Image.

SHU no fighting shown - imp. chosen to cut out explosions + casualties.

Reel change here between 2 Italian Reels 3 → 4

**Record of War – Reel Changes**

3

**3: from ABYSSINIA R2a to PATH OF THE HEROES R1b**

Resume PATH OF THE HEROES R1 halfway through ABYSSINIA R2, on the departure of the trains. Play to end.

CUT ON THIS



TO PATH OF THE HEROES R1b

FIRST IMAGE



PLAY TO END.

Kelly Warman eta Sebastian Buerkner proiektionistentzat hamar orrialdeko eskuliburu bat prestatu genuen, bobinak noiz aldatu behar zituzten pantaila-argazkien bidez erakutsiz. Ondoren, proiektionistek eskuliburua beren erara egokitu zuten, eta orri iruzkinduak proiektio-aretoko horman itsatsi zituzten ekitaldiaren egunean.

**Record of War - Reel Changes**

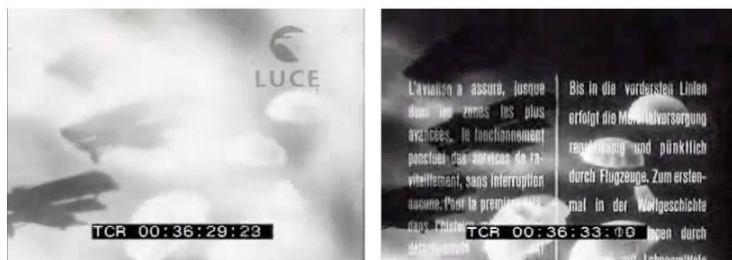
6

**6: from ABYSSINIA R2b to PATH OF THE HEROES R3**

LAST IMAGE OF ABYSSINIA R2



FIRST IMAGES OF PATH OF THE HEROES R3



PLAY TO END.

## **EKOIZPENA DESMITIFIKATUZ ZINEMA HERRIARI ITZULI: MEATZE ZINEMAKO LANTEGIA (BOLIVIA, 1983)**

**Isabel Seguí**

Aberdeengo Unibertsitatea

Meatze Zinemako Lantegia (Taller de Cine Mínero, TCM), 1983an garatua Atochako Telamayu meatzean, Bolivian, Potosí departamentuan, Latinoamerikako zinema politikoa ikerketaren munduan ia modu mitiko batean goraiatzeko den esperimendu bat da pedagogia erradikalaren eta ikus-entzunezko baliabideen proletarizazioaren arloan. Formazioak hiru hilabete iraun zuen, eta hamahiru film dokumental labur egin ziren, denak ere estilistikoki zuzeneko zinema gisa sailkatzeko modukoak. Erakunde antolatzaileen artean, batetik, Centre de Formation et Recherche Cinéma Direct (Frantziako Les Ateliers Varan elkartearen barruko zentroa) aritu zen, eta, bestetik, Boliviako Langile Meatzarien Federazio Sindikala (FSTMB), Boliviako Meatzarien Korporazioa (COMIBOL) estatu-enpresaren babesarekin batera. Meazuloetako langileen seme-alabek prozesuan zehar barrenetik eta azpitik, «Jainkoaren ahotsikgabe» eta agenda paternalistatik gabe ekoiztutako filmek formaz eta mamiz berri dute meatzarien komunitateei buruzko filmografia, zeren eta orain arte erdiko klaseko zinemagile aliatuek ekoizten baitzuten zinema mota hori, hala nola Ukamau taldeak, Alfonso Gumucio Dagron-ek edo Nicobis-ek, besteak beste.

Miguel Errazuk duela gutxi jakinarazi duenez, film laburrok Institut National de l'Audiovisuel (INA) zentroaren katalogoan daude, baina, hala eta guztiz

ere, Latinoamerikan kontu ezezaguna zen eskuragarri zeudela. Hori dela eta, Boliviako zinema politikoa aztertzen dugunontzat, bazegoen halako iritsezintasunezko aura bat film horien inguruan. Taberna edo bulegoetako elkarrizketetan, aipatzen zen Hirugarren Zinemako esperientzia horrek ez zuela zerikusirik langile-larraz jantzitako otso burges txikiekin, halakoak izan baitziren Latinoamerikako Zinema Berriaren ordezkari nagusiak. Lantegi hura mendeko klaseei baliabideak transferitzeko saiakera «serioa» izan zen. Baten batek pentsa lezake bideoak jada bazekarrela edo laster ekarriko zuela aukera hori, baina zinema –formatu txikian bada ere– serioa da, bideoa ez bezala. Bideoak nesken edo herri-hezitzaileen kontua dira. Horregatik, zinema berri ekiten da, eta bideoa, aldiz, galdu. Hierarkiak.

Erreferentzia okultista horiez harago, deus gutxi nekien nik TCMri buruz. Carlos Mesa-k gaingiroki aipatu zuen *La aventura del cine boliviano* liburu entziklopedikoan (Mesa 1985, 213-214). Nolanahi ere, Mesak gertuko harremana izan zuen prozesuarekin; izan ere, Boliviako Unibertsitate Katolikoko Komunikazio Ikasketetan ikasle izan zuen kide bat, María Luisa Mercado, begirale gisa aritu zen lantegian, Quechisla meatze-enpresak kontratatuta (iraupen mugatuko zerbitzu-kontratua, Quechisla meatze-enpresaren eta María Luisa Mercado Castroren artekoa, 1983), eta, horrez gain, 1985eko urtarrilean, TCMri buruzko gradu-tesi bat aurkeztu zuen, Circe Aranibarrekin batera, Mesaren zuzendaritzapean: *El cine alternativo en Bolivia: análisis de dos teorías, dos películas y una experiencia* (Mercado eta Aranibar 1985).

Dena den, datu horiek guztiak aurrerago jakin nituen, María Aimaretti argentinar ikertzaileak emandako kontaktuari esker Mercadorekin hitz egin eta gero. Aimarettik *Video boliviano de los '80* liburuan TCMri buruz dakarren atala irakurri nuenean, esparru



pedagogiko horren historizazio zehatz bat aurkitu nuen lehen aldiz (Aimaretti 2020, 183-196). Aimarettik Alfonso Gumucioren bizitza gorabeheratsu eta orotariko ekimenez betearen testuinguruankokatu zuen proiektua. Ohikoa duen zorrotasunaz baliatuz, harremanetan jarri zen tokiko laguntzaile gisa kontratatu zituzten bi emakumeekin. Hala, María Luisa Mercadoren eta Gabriela Ávilaren kontakizunak jakin-mina piztu zidan ikertzaile feminista gisa, biziki interesatzen baitzait gertatzen denaren protagonista izanik ahozko historian aipatzen diren baina idatzizkora igarotzean «desagertzen» diren emakumeen ahotsak erreskatatzea (historia hori zure tesi-zuzendariak idatzi arren, edo behar bada horrexegatik).

Ikerketa orok duen *serendipity*arekin segituz, Aimarettik bazekien TCMko filmak galduta zeudela (Aimaretti 2020, 190). Dena den, urte hartan bertan, Miguel Hilari boliviarr zinemagileak Facebooken idatzi zuen TCMko film laburretatik hiru igota zeudela Atelier Varan-en webgunean. Mercadoren eta Ávilaren arabera, gutxienez hamahiru film labor ekoitzi ziren TCMn (Mercado eta Ávila 1984, 60), eta, orduan, Varan-ek Parisen zeukan bulegora deitu nuen, gainerako filmak beren artxiboetan gordeta ote zeuzkaten galdetzeko. Hasieran, esan zidaten webgunean agertzen zena besterik ez zutela, baina, zenbait hilabeteen haiekin mezuak trukatu eta gero, hamabi filmen loturak bidali zizkidaten. Lehen esan dudanez, aurrerago, Errazuk sarean bilatuz jakin zuen INAren katalogoan eskuragarri zeudela film guztiak, baina ordurako bidaliak zizkiguten denak, eta liluraz ikusi genituen.

Testu honekin amaitu den bidaia laburrean, bidaide izan dut Miguel Errazu; izan ere, Ricardo Matos-ek eta Pablo La Parra-k zerbait idatzeko eskatu zidatenean, jakin berria nuen Super 8-ri buruzko ale

berezi baten edizioan parte hartzen ari zela, *Secuencias* aldizkarian, eta, orduan, Nikaraguako eta Boliviako esperientzia pedagogikoei buruzko informazio eske idatzi nion, aditu gisa erantzun ziezadan. Errazuk oso-osorik bidali zidan handik denbora gutxira argitaratzeko asmoa zuen testua, «Súper 8 y tercer cine: escenas de una extraña correspondencia», eta María Luisa Mercado elkarrizketatu genuen, bion artean. Mercadok, hain zuzen, bere tesia bidali zigun, baita Varan-ek eta meatze-federazioak 1983an Bolivian sinaturiko hitzarmena ere. Aldi berean, Parisko Centre de Formation et Recherche Cinéma Direct-ek eta Mexikoko Unibertsitate Autonomoak 1982an sinaturiko hitzarmena lortu zuen Errazuk, zeina Jean Rouch-ek ere sinatu baitzuen, Paris X-Nanterre Unibertsitatearen ordezkari gisa. Espero dut jarraituko duela Ateliers Varanen historia arakatzen, oraindik ez baitugu xeheki ezagutzen zer eragin izan zuen mundu mailan. Artikulu honetan, nire bilaketa laburraren gorabeheraz eta joan-etorriez jardun nahi izan dut, zeren iruditzen zait ona dela argi uztea ezen zinema eginkizun kolektibo bat den era berean zinemari buruzko ikerketa ere ko-sorkuntzazko lan bat dela, ez dela bakarkako ahalegin bat, eta jakin-minak, maitasunak eta kidetasun intelektualak bultzatuta elkartzen diren pertsonen sareei esker gauzatzen dela.

TCMra itzulita, pedagogia zinematografiko erradikaleko esperimendu bat egiteko beharrezkoak diren faktoreak labor-labor beren testuinguruan kokatzeko, egile frantsesei dagokienez, Jean Rouch-ek eta Jacques Arthuys-ek Mozambiken 1978an abiatutako baliabide-transferentzien esperientziei erreparatu behar zaie (zuzeneko zinemaren ikuspegia eta Super 8-a erabili zuten), zeinak Varan elkartean eta haren Centre de Formation et Recherche Cinéma Direct-en egin baitziren, Arthuys-

en zuzendaritzapean. Varan-ek berak honela deskribatzen du bere metodologia pedagogikoa bere webgunean:

Varan ez da eskola bat adiera klasiko eta akademikoan: gure lan-metodoak praktikaren bidezko ikaskuntza oinarritzen dira. [...] Varan-en helburua honako hau da: garapen-bidean diren herrialdeetako zuzendari gazteak bisualki alfabetatzea eta aurrekontu txikiko filmak egiteko aukera ematea, kultura-estandar *mainstream*en aldeetatik urruti, herri-memoriaren eta memoria etnikoaren artxiboak izan daitezzen.

Egile boliviarreri dagokienez, berriz, zenbait aurrekarik bultzatuta, Langile Meatzarien Federazio Sindikalak (FSTMB) ikaskuntza zinematografikorako proiektu baten alde egin zuen. Batetik, Líber Forti (1919-2015) argentinar artista eta sindikalista anarkistak, bere bizialdi luze eta emankorrean Bolivian abiatu zituen jarduera guztien artean, 1963tik 1986ra bitartean FSTMBko kultura-aholkulari gisa egin zuen lana azpimarratu behar da (1986an, hain zuzen, lege-dekretuz erabaki zuten estatu-meatzeak ixtea eta pribatizatzea): orotariko jarduerak sustatu zituen; besteak beste, antzerkiarekin, irratiarekin eta zinemarekin loturikoak.

Alfonso Gumucio Dagron-ek meatzarien munduarekin izan zuen inplikazioa ere funtsezkoa izan zen, baliabide-kontseilari gisa ere aritu baitzen COBen (Aimaretti 2020, 183). Intelektual polifazetikoa izan zen, zinemagilea eta Boliviako zinemaren lehen historialaria. Frantzia hezi zenez gero, Frantziako ezkerreko militantzia intelektual eta zinematografikoari eta Latinoamerikako hirugarren zinemari esker ikasitakoak uztartu zituen. 1970eko bigarren hamarkadan, *Les Cinémas de l'Amérique latine* liburua argitaratu zuen, Guy Hennebelle-rekin lankidetzan; horrez gain, Jean Rouch-

ekin ikasi zuen, baita Alain Labrousse-k meatzetako etxeandreen gose-grebaz eginiko filmean parte hartu ere (greba hark Hugo Banzer-en diktaduraren amaiera bizkortu zuen). Bestalde, aktiboki parte hartu zuen Andeetako praktika zinematografiko militantean; esate baterako, Jorge Sanjinés-en zuzendari-laguntzailea izan zen *Fuera de aquí* (1977) filmean. Ikasitako guztiaren sintesi gisa, *El cine de los trabajadores. Manual de apoyo teórico y práctico a la generación de talleres de super 8* liburuan, teoria/praxi bat garatu zuen. Eskuliburu hori Nikaraguan 1981ean Central Sandinista de Trabajadores (CST) elkartearen babesarekin eskaini zuen lantegi baten emaitza izan zen; egia esan, proposamen teoriko zehatz eta zurrun bat egin zuen Gumuciok, Nikaraguako praktika zirkunstantzial hasiberri batetik abiatuta, aurrekoen tradizioari segituz (Solanas, Sanjinés, etab.).

Hirugarren ekarpena meatzariek boliviarr zuzendariarekin batera landutako zinema-ekoizpena izan zen; esate baterako, *El coraje del pueblo* (1971) lekukotasun-filma ekoitzi zuten Ukamau taldearekin batera, eta *Domitila, la mujer y la organización* (1979), Gumuciorekin berarekin batera. Boliviako meatzerekin berarekin batera TCM lantegia sortu zutenean zer asmo zuten jakiteko lekukotasunik gardenena FSTMB sindikatuak, COMIBOL enpresak eta Varan-ek sinaturiko hitzarmeneko helburu orokorrak dira. Oso-osorik ekarriko ditut hona:

1. Herri-geruzetatik zinema-lanen ekoizpen-kanaletara iristeko modua emango duen zinema bat bilatzea.
2. Zinema-ekoizpenaren alderdi teknologiko, ekonomiko eta artistikoak desmistifikatzea, eta herriari Boliviako zinema itzultzea, adierazpenerako eta askatasunerako baliabide bat izan behar duen heinean, eliteez kanpoko askapen-tresna gisa.

3. Espezialista-ustekoek Boliviako herriaz ematen duten irudiaren alienazioa haustea, benetako eta berezko irudia berreskuratzeko. (Zinema-lankidetzarako akordioaren proiektua, 1983).

Boliviako meatzari-komunitateen helburua oso argia zen: erdiko klaseko intelektualek «espezialista-ustekoek»- beren irudia eta ahotsa erabakitzeari uztea nahi zuten, aliatuak izan zein ez izan. Horretarako, beharrezkoa zen zinema-ekoizpenaren alderdi teknologiko, ekonomiko eta artistikoak desmitifikatzea (edo *desmistifikatzea*, mitoaren eta mistikaren erdibideko hitz bat hiztegiek tamalez jasotzen ez dutena). Ez da gutxi.

Hitzarmenaren helburu orokorretan, zinema-ekoizpenerako baliabideen eta kapital kultural eta teknologikoaren jabe izateko nahia adierazten da, modu horretan filmak egin ahal izateko; eta, beste behin ere, Andeetako meatzari- eta nekazari-komunitateek paternalismo ezkertiar, burges eta hiritarretik askatzeko duten borondatea ere agertzen da. 1980ko urteetan, erdiko klaseko latinoamerikar zinemagile batzuek ere zalantzan jarri zuten, era bertsuan, teknika eta hizkuntza-zuzentasuna. Prozesu haien ondorioz sortutako filmak kalitate urrikotzat hartzen dituzte, oraindik ere, «espezialista-ustekoek». Zinema-historiografiak eta -kritikagintzak kalitate-irizpide eurozentrikoak erabiltzeari utzi beharko liokete, emakumeak eta gizatalde menderatuak kontuan hartzen dituzten kontakizunak eratzen laguntzeko.

Artikulu labur honekin batera, María Luisa Mercadoren graduko tesiaren atal bat ekarri dugu. Esan bezala, TCM lantegiko begirale aritu zen, Gabriela Ávila-rekin batera, eta, atal horretan, lantegiaren metodologia azaltzen du, labur. Halako dokumentuak funtsezkoak dira esperimentu

haren analisirako; ez daukat leku nahikorik lantegiaren emaitzak hitzez azaltzeko, baina, nolana ere, Boliviara itzuliko dira laster, irten ziren tokira, beren jatorria. Beste baterako utziko dugu artxiboaren kolonializazioaren gaia.

**Itzulpena:** Amaia Apaulaza

## Dokumentuak

1983. Zinema-lankidetzarako akordioaren proiektua: Centre de Formation et Recherche Cinema Direct (Paris), FSTMB eta COMIBOL Kultura Hitzarmena (prestakuntza, errealizazioa eta ekoizpena). María Luisa Mercadoren artxiboa.

1983. Quechisla meatze-enpresaren eta María Luisa Mercado Castorren arteko aldi baterako zerbitzu-kontratua. María Luisa Mercadoren artxiboa.

## Erreferentziak

**Aimaretti, María. 2020.** *El video boliviano de los '80. Experiencias y memorias de una década pendiente en la ciudad de La Paz.* Buenos Aires: Milena Caserola.

**Errazu, Miguel. 2022.** «Súper 8 y tercer cine: escenas de una extraña correspondencia». *Secuencias. Revista de historia del cine* 55: 111-142.

**Gumucio, Alfonso. 1981.** *El cine de los trabajadores. Manual de apoyo teórico y práctico a la generación de talleres de súper 8.* Managua: Central Sandinista de Trabajadores.

**Mercado, María Luisa eta Gabriela Ávila. 1984.** «Cine Minero Boliviano». *Revista Latinoamericana de Comunicación Chasqui* 12: 58-60.

**Mercado, María Luisa eta Circe Aranibar. 1985.** *El cine alternativo en Bolivia: Análisis de dos teorías, dos películas y una experiencia.* Boliviako Unibertsitate Katolikoa. Komunikazio Zientzietako lizentziatura lortzeko aurkezturiko tesia.

**Mesa, Carlos. 1985.** *La aventura del cine boliviano (1952-1985).* La Paz: Editorial Gisbert.

[www.ateliersvaran.com/en/article/what-are-we-about](http://www.ateliersvaran.com/en/article/what-are-we-about).

Data honetan kontsultatua: 2022/10/15.

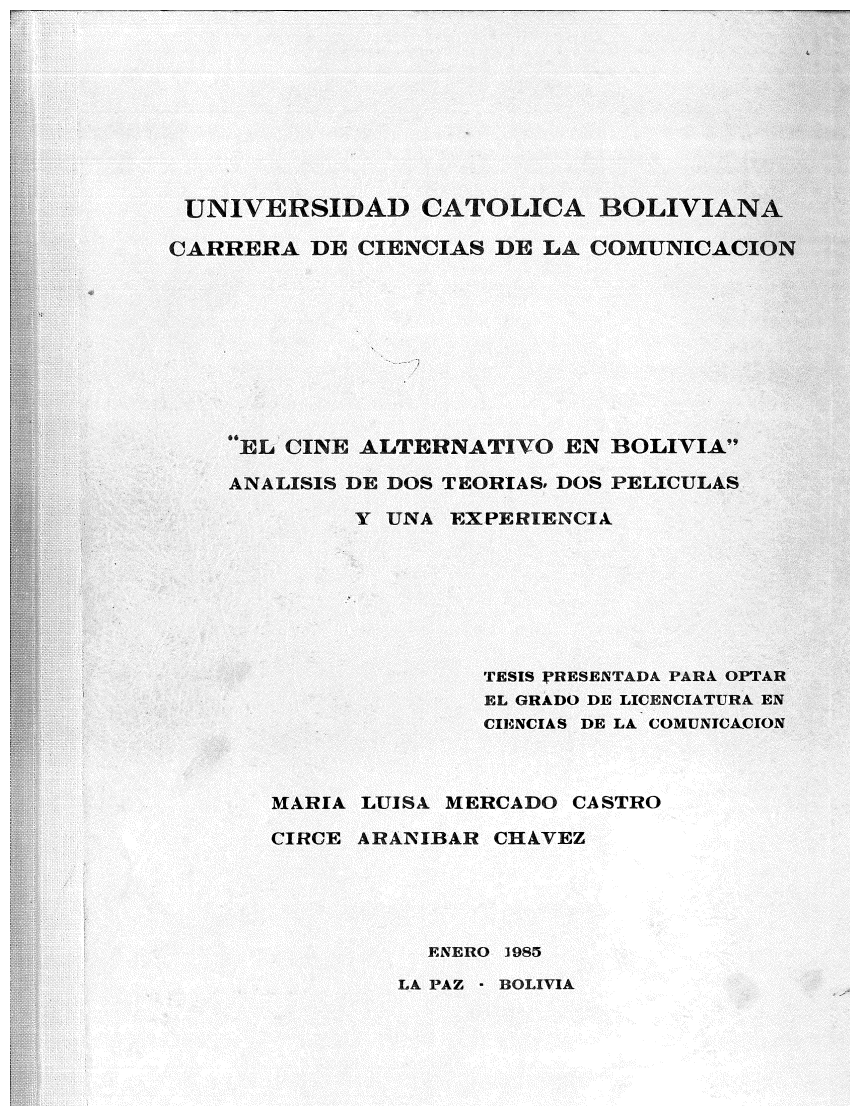
## Biografia

Isabel Seguí Eskoziako Aberdeengo Unibertsitateko Zinema eta Kultura Bisuala Saileko irakaslea eta Leverhulm-eko ikertzaile berrientzako bekaduna da. Talde sozial menderatuak eta erdiko klaseko zein langile-klaseko emakumeak aztertzen ditu Andeetako zinemaren testuinguruan. Europako eta Ameriketako hainbat aldizkari eta bildumatan argitaratu ditu bere lanak, eta Latinoamerikako Emakumeen Ikus-entzunezko Lanak Ikertzeko Sareko (RAMA) koordinazio-batzordean parte hartzen du.

## ERANSKINA



Meatze Zinemako Lantegiaren adabakia (c.1983). María Luisa Mercadoren artxiboa.



María Luisa Mercado eta Circe Aranibar Chávez-en gradu amaierako lanaren azala, aurkibidea eta zatiak (Universidad Católica Boliviana, 1985). María Luisa Mercadoren artxiboa.

UNIVERSIDAD CATOLICA BOLIVIANA  
CARRERA DE CIENCIAS DE LA COMUNICACION

"EL CINE ALTERNATIVO EN BOLIVIA"  
ANALISIS DE DOS TEORIAS DOS PELICULAS  
Y UNA EXPERIENCIA

Tesis presentada para optar  
el grado de licenciatura en  
Ciencias de la Comunicación

MARIA LUISA MERCADO CASTRO  
CIRCE ARANIBAR CHAVEZ

ENERO 1985  
LA PAZ - BOLIVIA

1. EL MEDIO CINEMATOGRAFICO	73
1.1. <u>Apuntes sobre la evolución tecnológica del cine</u>	74
1.2. <u>Corrientes que influyen en el surgimiento de "las nuevas olas de cine"</u>	76
1.2.1. Cine soviético	77
1.2.1. Neorrealismo italiano	80
1.3. <u>Las nuevas olas de cine</u>	81
1.3.1. Nouvelle vague (1958-1959)	81
1.3.2. Cine Underground( 1960-1966)	82
1.3.3. Free cinema inglés(1956-1959)	83
1.3.4. Candid Camera, Candid eye, Cine directo (1961-1963)	85
2. NUEVO CINE LATINOAMERICANO	88
2.1. <u>Cinema Novo</u>	89
2.2. <u>Escuela de Santa Fe</u>	91
2.3. <u>Cine Cubano</u>	92
2.4. <u>Cine Liberación</u>	93
2.5. <u>Cine en Nicaragua</u>	95
2.6. <u>Otros casos</u>	95
3. CINE BOLIVIANO	
3.1. <u>Antecedentes del cine social</u>	99
3.2. <u>Nacimiento del cine social</u>	100
3.3. <u>Del cine social al cine comprometido</u>	102
3.4. <u>Cine junto al pueblo, cine revolucionario</u>	107
3.5. <u>Otras experiencias</u>	113
3.6. <u>Cortometrajes</u>	115
4. VIDEO	123
5. SINTESIS	129
6. Notas	130



VII <u>ANALISIS DE DOS TEORIAS, DOS PELICULAS Y UNA EXPERIENCIA</u>	135
1. <u>ANALISIS DE CINE JUNTO AL PUEBLO</u>	137
1.1. <u>Producción, estructuras generadoras</u>	138
1.2. <u>Realizadores</u>	139
1.3. <u>Contenidos</u>	143
1.3.1. Protagonista colectivo	145
1.3.2. Excitación afectiva	147
1.3.3. Protagonistas actores, creadores	147
1.3.4. Estructura dialéctica	149
1.3.5. Identificación del destinatario	149
1.3.6. Recuperación cultural	150
1.3.7. Memoria colectiva	150
1.3.8. Cine arma	151
1.4. <u>Lenguaje</u>	151
1.4.1. La belleza como medio	152
1.4.2. Belleza y cultura	152
1.4.3. Plano secuencia	153
1.5. <u>Difusión</u>	154
1.5.1. Trascendencia	156
2. <u>LAS BANDERAS DEL AMANECER</u>	157
2.1. <u>Producción</u>	157
2.2. <u>Realización</u>	158
2.3. <u>Contenido</u>	159
2.3.1. Protagonista colectivo	162
2.3.2. Emoción afectiva	163
2.3.2. Protagonistas actores	164
2.3.4. Identificación del destinatario	165

2.3.5. Recuperación cultural	165
2.3.6. Memoria colectiva	166
2.3.7. Cine arma	167
2.4. <u>Lenguaje</u>	167
2.5. <u>Difusión</u>	172
3. EL CINE DE LOS TRABAJADORES	172
3.1. <u>Producción o estructuras generadoras</u>	172
3.1.1. Taller central de capacitación y producción	172
3.1.2. Taller de producción	172
3.1.3. Taller de base	173
3.2. <u>Realizadores</u>	173
3.3. <u>Contenidos</u>	174
3.4. <u>Lenguaje</u>	176
3.5. <u>Difusión</u>	177
4. EL EJERCITO EN VILLA ARTA	179
4.1. <u>Producción</u>	179
4.2. <u>Realización</u>	179
4.3. <u>Contenido</u>	181
4.4. <u>Lenguaje</u>	182
4.5. <u>Difusión</u>	183
5. TALLER DE CINE MINERO, UNA EXPERIENCIA ALTERNATIVA	184
5.1. <u>Estructuras generadoras</u>	187
5.2. <u>Realizadores</u>	187
5.3. <u>Contenido</u>	189
5.4. <u>Lenguaje</u>	190
5.5. <u>Difusión</u>	190
6. SINTESIS	193

7. COMPARACION	199
Notas	200
VIII <u>CONCLUSIONES</u>	203
BIBLIOGRAFIA	209

CUADROS

Cuadro	ESCUELA SOVIETICA	128
"	NEORREALISMO ITALIANO	129
"	NUEVAS OLAS CINEMATOGRAFICAS	130
"	CINE DIRECTO	131
"	Nº1 CINE JUNTO AL PUEBLO Y CINE DE LOS TRABAJADORES	195
"	Nº2 CINE JUNTO AL PUEBLO Y LAS BANDERAS DEL AMANECCER	196
"	Nº3 CINE DE LOS TRABAJADORES Y EL EJERCITO EN VILLA ANTA	197
"	Nº4 TALLER DE CINE MINERO FSTMB	198

La etapa de difusión diseñada y aprobada por la PSTMB incluye una gira por todas las empresas afiliadas con tres exhibiciones en cada lugar, seguidas de debate. Se prevé igualmente un registro sistemático de la forma de percepción y participación de los espectadores.

#### 5.6. Resumen del trabajo del taller

El primer día de trabajo los participantes recibieron instrucciones sobre el manejo de la cámara. A partir de esa explicación que no tomó más de una hora, los jóvenes salieron a realizar una práctica contando cada uno con cinco minutos para desarrollar el tema de su elección.

El método de trabajo utilizado por otros talleres de cine directo contaba, con el aprendizaje que surge de una observación crítica de los errores cometidos en la primer práctica. Sin embargo, la imposibilidad de contar con el material revelado en un breve plazo (en Bolivia no hay laboratorios) obligó a imprimir al curso características particulares.

La teoría cinematográfica fue transmitida a los participantes junto a proyecciones de muestras clásicas que inspiran a la corriente del cine directo: se proyectó Nanuk de Robert Flaherty parte de la obra de Vertov, prácticas realizadas en otros países por campesinos o miembros de los talleres; películas de Jean Rouch y de la escuela de cine directo de Canadá. (versiones en francés)

Luego de esto se realizaron otras prácticas. Un equipo de video que había sido considerado para enseñanza de apoyo, adquiere una mayor importancia en la medida que permite evaluar las prácticas de manera inmediata. Tras cinco semanas de trabajo se inicia la investigación de los temas que serán filmados como práctica final. Se plantean los temas y discute entre todos. Algunos enriquecen el intercambio de ideas con su propia experiencia. En otros casos se realizan reuniones con los secretarios de cultura de los sindicatos para escribir guiones sobre lo sugerido por los trabaja

- 192 -

dores.

Cada participante realiza su investigación, plantea su guión y efectúa el rodaje. Tras una filmación, su experiencia es transmitida a los otros compañeros; se habla de las condiciones técnicas y de las dificultades del rodaje. Algunas de las películas fueron hechas en lugares de trabajo, interior mina, donde las temperaturas son bajo cero o 40°grados con humedad constante.

Los guiones no son detallados, sino guías de filmación y en muchos casos replanteados en el mismo lugar de rodaje. La acción de los "monitores" en la mayoría de los casos se limita a motivar y sugerir.

Algunas películas no son estrictamente documentales. Los protagonistas deciden actuar dando opción al realizador a filmar una puesta en escena. La integración de los realizadores en el medio social es uno de los aspectos más importantes.

La compaginación de las películas es realizada por los mismos jóvenes y la ayuda de los monitores se da sobre todo en el corte final. Por las dificultades que se presentaron a raíz del tiempo que requiere el envío y retorno del material expuesto, no todas las películas fueron compaginadas en Bolivia.

Al momento, esta actividad cinematográfica, de grandes perspectivas y posibilidades, se halla a la espera de mejores condiciones económicas. La Comibol atraviesa uno de los momentos más difíciles de su historia por la falta de herramientas de trabajo, desabastecimiento de sus pulperías, etc. Estas condiciones han impedido por el momento la difusión de las películas realizadas.

El cine de los trabajadores plantea como las estructuras generadoras a las organizaciones sindicales. En el Taller de Cine de la FSTMB este aspecto se cumplió parcialmente. La cooperación francesa incluía en el aporte de equipos la participación de dos cineastas franceses. ¿En qué medida esa presencia influye en

la realización de un cine antimperialista?

Sin el aporte en equipos del gobierno francés es posible que la actividad cinematográfica de los mineros habría sido postergada indefinidamente. Las condiciones económicas de la empresa Comibol en 1983 no permitían la inversión del monto requerido por ese taller de cine.

Reconociendo ese aspecto, la cooperación francesa es válida, además la actividad de los cineastas del cine directo ubicada entre las prácticas de comunicación alternativa de su sociedad, se constituye hasta cierto punto en solidaridad ideológica con las aspiraciones de los mineros.

La influencia ejercida hacia la realización de un cine directo de concepción individualista se presentó de manera notable.

El convenio de cooperación sostiene: "la dirección pedagógica estará a cargo de dos monitores franceses del Centro de Formación e Investigación de Cine directo de París, asistidos de dos monitores bolivianos con experiencia previa en el campo de intervención social." (58) Este aspecto, sumado a la experiencia de los cineastas franceses determinó la forma de trabajo del taller.

Como actividad pionera, reconociendo esas fallas y en la perspectiva de que en algún momento será una actividad autogestionada, el Taller de Cine de la FSTMB es una práctica importante de comunicación alternativa en cine.

#### 6. RESUMEN

En el cine boliviano encontramos dos planteamientos teóricos:

"Teoría del cine revolucionario popular" de Jorge Sanjinés y el Grupo Ukamau y "el Cine de los Trabajadores" de Alfonso Gumucio D.

El cine revolucionario popular surge de una actividad cinematográfica del Grupo Ukamau y del estudio de la población y cultura boliviana. A partir de la confrontación de la obra con su público, se produce una toma de posición política sobre la realidad nacional. Por eso, en muchos casos, más que planteamientos netamente cinematográficos hay un discurso político sobre el cine en el contexto latinoamericano.

En el caso del cine de los trabajadores, el planteo surge de una teorización de las posibilidades de acceso del formato Super 8, con la influencia de la teoría del Tercer cine sustentada por el grupo Cine Liberación.

Las dos teorías quedan sintetizadas en los cuadros 1, 2, 3 y el N°4 que resume la experiencia del Taller de Cine PSTMB.

EL CINE DE LOS TRABAJADORES

TEORIA CINE DE LOS TRABAJADORES	PRACTICA EL EJERCITO EN VILLA ANTA
Organizaciones sindicales	Producida por el Centro de Investigación y promoción del campesinado
Los trabajadores se expresan sin intermediarios. Creación individual o colectiva	Realización de Alfonso Gumucio Testimonial pero de creación individual
Antimperialista Inmerso en lucha de clases Recupera la memoria popular Democrático Descentralizada Destinatario específico Cine urgente Estrecha relación con la verdad Coadyuva a conciencia de clase	No tiene ninguna relación con imperialismo por tratarse de un problema muy específico. Denuncia las consecuencias de la injusticia que sufren los campesinos. Cada testigo relata lo que vivió el pueblo. En cierta manera, pues representa la posición de una población de campesinos. Producción centralizada. Para público campesino aymara Denuncia filmada a pocas horas de la intervención militar. Versión cinematográfica documental y de testimonio. Los campesinos reclaman por la injusticia de que son objeto.
Plano secuencia Nuevo lenguaje La belleza es medio	Predominancia del plano secuencia cine imperfecto Se acomoda en los moldes tradicionales La belleza forma parte del film
Circuito de difusión propio Exhibición con debate Participación del espectador Recuperación económica	Difusión de CIPCA en cursillos El film motiva la discusión Espectador aymara participa dando su opinión. Material didáctico que no busca su recuperación económica



CUADRO N°4  
TALLER DE CINE MINERO

<p>PRODUCCION</p>	<p>Federación Sindical de Trabajadores Mineros de Bolivia FSTMB Gobierno francés, representado por el Centro de Formación e Investigación de Cine Directo.</p>
<p>REALIZACION</p>	<p>Hijos de trabajadores mineros de los diversos distritos de la minería nacionalizada Orientados por monitores (2) franceses del Centro de Investigación y Formación de Cine Directo y (2) monitoras bolivianas.</p>
<p>CONTENIDO</p>	<p>Documentales sobre aspectos de la vida del lugar. Personajes individuales Testimonios Recuperación cultural Expresión oral en lenguas nativas.</p>
<p>LENGUAJE</p>	<p>Sencillo Plano secuencia Cámara participante Cámara en mano.</p>
<p>DIFUSION</p>	<p>En canales paralelos, con debate Proyecto de difusión en distritos mineros y comunidades rurales.</p>

zine

1 iz.(Heg.) h. zinema, cine, cinema

zine

noun

: *MAGAZINE especially*: a noncommercial often homemade or online publication usually devoted to specialized and often unconventional subject matter



Erakunde hauen parte-hartzeareki



Donostia Zinemaldia  
Festival de San Sebastián  
International Film Festival



Universidad  
del País Vasco Euskal Herriko  
Unibertsitatea