



Soft Focus
Asier Mendizabal

Argazkia Koch Elizegi
famiiliaren adeitasunari
esker argitaratu da

Soft Focus

1.

Jose Ortiz Echagüeren *Tipos y trajes de España* argazki liburuaren hitzaurrean, irudiek eskatzen ez duten aitzakia bat lantzen du Ortega y Gassetek. Analisiarekin hasi aurretik adierazten duenez, Ortiz Echagüeren lan dokumentala ironiazko erakustaldi baten antzera irakur liteke eta, hortik aurrera, ontzat emango du irudi horiekin solemnitatea adierazi baino, eutrapelia ariketa bat proposatu nahi dela. Modu horretara, erretratu hauen potentzialtasun kritikoa bera aldendu nahi duen ahultasunaren gainean eraikitzea lortzen du, hain zuzen ere. Ortegarentzat jasanezina (“inozoa edo krudela”) izango litzateke argazkiak herriaren edo herrikoia denaren idealizazio baten berregite erromantiko soil gisa interpretatzea. Hori baino ez dira. Deserosoa gertatzen da eta, aldi berean, iradokitzailea da hemen deskribapenaren eta objektuaren arteko korrespondentziarik eza: alde batetik, Ortegak umorez eta zehaztasunez azaltzen duen herriko ohitura ororen alderdi itxuratia eta gertagarriaren tesi desmitifikatzailea. Bestetik, hainbeste aldiz argazkigintzak promestutako izaera objektiboaren ifrentzu xalotzat



aipatua izan den estilo piktorko hanpatsua, Echagüenengan hain bereizgarria dena. Echagüek berak argitalpenean gehitutako testuek eta argazki oin deskribatzaile oroitarazleek ere, argazkien azken xedea anbiguotasunean uzten dute.

Baina objektuaren aldarrikapen nostalgikoarekiko distantzia kritikoaren inguruan Ortegak sortutako tesia sineskaitz bihurtzen duena, noski, forma da: Echagüek irudia *leuntzeko* erabilitako estiloa eta teknikak. Carbondir metodoarekin positiboak manipulatzeko zehatzarekin lortutako piktorializazioa, esan dezadan behingoz, argazkilaritzaren historia baldintzatu duen dokumentazio objektiboaren eta artistikotasun puztuaren arteko eztabaidarako paradigma moduan aurkezten zaiguna.

Bere tipologia herrikoien argazkiek konplexuago egiten dute dikotomia sinplista hori, Ortegak egiten duen argazkien irakurketatik hasi eta Fresson paperean egindako kopiek jasandako gorabeheretara. Irudi horietako zenbait 1937ko Pariseko Erakusketa Unibertsalean, Errepublikaren pabilioi espainolean agertu izana da gorabehera hauen artean ezagunena eta gehien iruzkindu dena. Renaurekin batera espazioak eta helburuak partekatzea, adibidez, erabat desegokia dirudi xede ditugun konbentzio sinbolikoei buruz gaur egun egiten dugun balorazioaren ikuspegitik. Echagüek berak deitoratu zuen “komunistek” bere borondatearen aurka argazkiei emandako erabilera, baina ez da ezagutzen deserosotasun bera agertu zuenik frankismoak, beranduago, herrikoitasunaren ezaugarri sinboliko berak baliatuz, bere argazkiei emandako erabileraren aurrean.

Museo del Pueblo Español museoak serieko argazkiak eskuratu eta, ondoren, Antropologia Museo Nazionalari laga zitzaizkionean (azkenean Jantzi Museoa gordetzeko), irudien definizioaren arazoa gehiago jo zuten arazo teknikotzat, sinbolikotzat baino; artxibategian material dokumental

deskribatzaile gisa katalogatu ziren guztiak, esparru etnografikoan eta antropologikoan argazkien erabilerak tradizionalak dakarren objektibotasun gurariaz. Irudi horien plastikotasunak eta konposizioen antzerki izaera hanpatuak, berez ez zegokien helburuaz gainezka egingo zuten, soberakin jasangaitz baten modura.

2.

1976an hasi eta ia laurogeiko hamarkada osoan, Sigfrido Koch Arrutiren argazkiak nonahiko bihurtu ziren Euskal Herrian, egutegi, kartel eta argitalpen txukun gisa. Euskal kulturako pertsonaia garrantzitsuei zein modeloei egin zizkien erretratuak –hauei normalean taldean, arropa folklorikoak soinean dituztela– urre koloreko argi batek tindatzen ditu, bere paisaia argazkietan, mendiak ezkutatzen dituen laino zerratu berbera zeharkatzen duen argia. Hain eraginkorra izan zen irudikapen horien estilo bisual berezia eta nonahikotasuna, erreprimututako identitate sinboloen lehengoratzeko idealizatua egiteko beharra ikusi zen une historiko hartan, ezen bazirudien betidanik erabilitako baliabideak zirela, euskalduntasunaren berri ematen duen funtsezko estilo bat zela. Ezaugarri eta ohitura jakin batzuen erabilera hau XIX. mendearen amaiera aldera antropologiak etnotipoak finkatzeko egindako lan neurotikoari zor bazeaio ere –eta testuinguru horretan kokatu behar da Telesforo Aranzadik euskal etnografiaren kasuan egindako ekarpena–, desberdintasun formal bat dago irudikapen hauetan, berrikuntza adierazgarri gisa. Eta berrikuntza horrek betidanik tokiko izaeraren irudikapenetik bereiztezina izan dela pentsatzera eraman gaitzake: filtro difusore edo *soft focus* delakoan bitartez lortzen den lausodura efektuak siluetak leuntzen ditu eta irudiaren ehundura hausten du argazki pikor lodi batean, lanbroaren oroitzapen erromantiko baten antzera. Lanbroa, Kochen lanen ondoren Kantauri itsasoko paisaiaren irudikapenen adierazle bereiztezin bihurtu zena, gehiagotan agertu izan da literaturan, argazkilariaren estiloak sinalatzen duen tradizio piktorkoan baino. Eta



ebokazio horretan lanbroa paisaiaren berezitasun klimatikoa bera sinbolo gisa aurkezten zuen, baina, aldi berean, oroimenaren edo ametsaren zehazgabetasunaren erreferentzia metaforiko gisa erabiltzen zuen, modu anibalentean. Urrutiko edo amestutako garai bati aipamena.

Efektu bisual hori hemeretzigarren mendeko tradizio piktorialistarekin lotzea bidezkoa dirudi. Erreferentzia postmodernoago bat da, ordea, Kochek berak aipatzen duena maiz inspirazio gisa. Kochen lanean aurki daitekeen erreferentzia erabakigarriena David Hamiltonen argazkiak dira. Hamiltonek nolabaiteko kanon bisual bat ezartzen du emakumearen irudikapen erotikoa, eta *flou* efektua eta hain berezia den anbar tonalitatea baliatzen ditu, ia objektua bera ordezkatzuz proposatutako sentsualitate horren adierazle gisa. Erotismoaren eta pornografiaren arteko dikotomia hutsala, lehenengoaren artistikotasuna eta bere estilo landuaren izaera ebokatzaila eta bigarrenaren argitasun bortitz pragmatikoa oinarrian dituen, benetan emankorra da testuinguru honetan. Hainbat analogia maltzur ondorioztatzen dira erotismoaren eta pornografiaren (*soft core* eta *hard core*) arteko dialektika hori argazki artistikoaren eta dokumentuaren arteko tentsiora aldatzean, edo identitate kolektiboaren irudikapen bigunak eta gogorrak kontrajartzean.

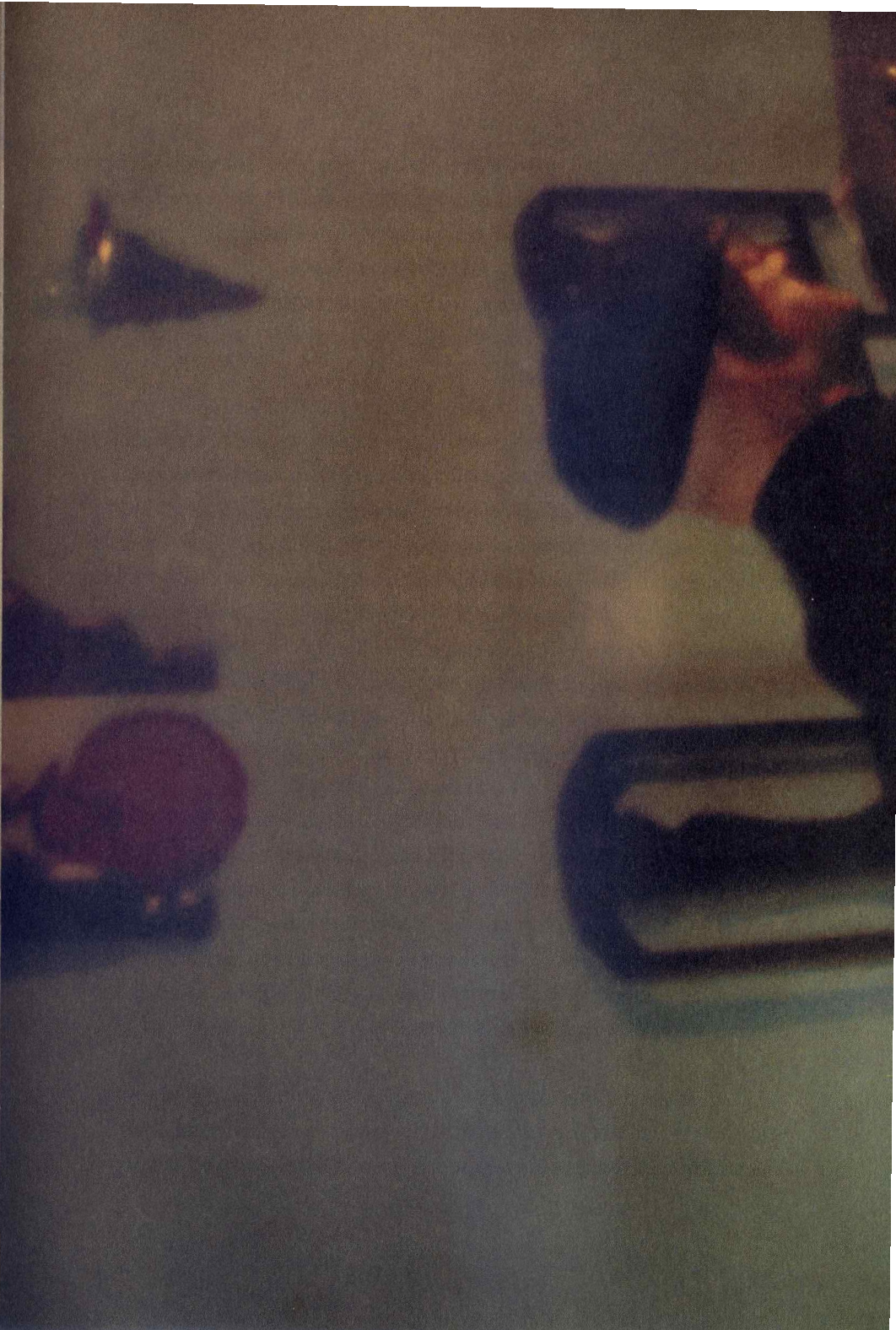
Frankismoaren azken hamarkadetan erregimenak euskal folklorearen adierazpenekin zuen harreman anbiguo eta uzkuraren ondorioz, eta abangoardia berankor batean inplikaturako artisten belaunaldi baten indarrari esker, batez ere, nazionalismoaren tradizio erromantikoaren formak eskultura analitikoaren oinarrian duen eta keinu zorrotz multzo bat erabiltzen duen hizkuntza formal abstraktu batekin ordezkatu ziren. Oteiza, Chillida, Basterretxea edo Ibarrolaren abstrakzio *gogorra* benetan zen modernoa, izan ere, helburu utopikoak zituen hizkuntza artikulatzaile bat sortzea proposatzen zuen eta komunitatearen ideia amesturiko etorkizun baterantz proiektatzen zuen baina, aldi berean, berdin ere eraikia zen iragan

mitiko baterantz. Herriak forma konplexu horiek beretzat hartu izana, eta gaur egun ere beretzat hartzea, eraginkortasun sinbolikoaren adibide berezi bat da.

Kochen argazkietan bazirudien albo batera uzten zela salbuespen abstraktuak zekarren etena eta berreskuratu egiten zirela mendearen hiru lehen hamarkadetan iturri gisa herriaren ikuspegi erromantikoaz, antropologiaz eta etnografiaren baliatzen ziren irudikapen esentzialistak. Berez, Kochek ez zuen hain garbi ikusten eten hori. Kontuan hartu behar da, 1901ean bere aitona, Willy Koch, Donostian kokatu zenetik, eta bere aita Sigfrido Koch Bengoetxea tartean egonik, modeloen popularren erretratu ugari egin zituzten argazkilarien familia baten hirugarren belaunaldia zela. Bestalde, etnografia eta antropologia ere baziren euskal eskultura modernoaren hizkuntza mitikoa osatzeko funtsezko diziplinak. Hortaz, modu sintomatikoan agertzen zaigu Kochek gehien erretratatu dituen pertsonaiak, lagun min izandakoak, batetik lehen aipaturako eskultoreak, –Oteiza, beste inor baino maizago–, eta bestetik, euskal etnografiaren erreferenteak izatea: Julio Caro Baroja, eta –modu bereziki tematian– Joxemiel Barandiaran.

3.

Argazkilaria ezezagun batek Koch familiaren esparru pribatuan egindako argazkian argazkilaria ikus daiteke mahai baten mutur batean jarrita; guri bizkarra emanez, beste muturrean jarrita dagoen adineko apaiz bati erretratu bat egiteko prestatzen ari da. Altzariak eta inguruak, oro har, baserri baten sukaldearen gogorarazten dute, eta argazkiko eszenak eta erretratua egiteko zain dagoen pertsonak Kochek aurretik ateratako argazki askorekin duen antzekotasun handiak, Joxemiel Barandiaranekin egindako argazki saio bat zela pentsatzera eramanez. Nahiz eta beranduago jakin nuen erretratuko pertsona ez zela Barandiaran, parroko petrikilo bat



baizik (ikerketa antropologiko baten objektua, seguruenik, subjektua baino gehiago), eszenak baliabide estilistikoa nolabait erredimitzen zuen ezusteko txiki bat zeraman. Filtro difusorea prestatzeko, Kochek, keinu intimo batean, bere hatsa erabiltzen zuen kameraren objektiboa lurruntzeko. Soluzio tekniko bakun batek ordezkatzten du argazki gailua, sortutako efektua bezain adierazgarria den keinu fisiko batekin.

4.

1976an José María Martín de Retanaren *La Gran Enciclopedia Vasca* argitaletxea, 1972tik Barandiaranen lanak argitaratzen ari zena, euskal museoetarako buruzko lau monografia lantzen eta argitaratzen hasi zen. *Euskal gai* gisa sailkatutako gaien inguruan zegoen hutsune bibliografikoa osatu nahian zebilen argitaletxea 1966tik, erbestean egiten ziren lanak alde batera utzita, aurreko etapan nekez onartutako folklore erregionalistako gaitara mugatzen baitzen ekoizpen hau ordura arte. Testuinguru historiko haren urgentzia sentipenak, entziklopedia bokazioko ekimen asmo handiko gehiago ere jarri zituen martxan. 1969an hasitako *Enciclopedia General Ilustrada del País Vasco*, Auñamendi ospetsutik, *Documentos Y 18* liburukietara (ETAren barne artxiboak, 1979 eta 1981 artean Hordago eta Lur argitaletxeek argitaratutakoak), bazirudien hizkuntza formal espezifikoa bat sortzeko nahi hark isla eduki zuela corpus bibliografikoan ere. Museoen lau monografien artetik lehenengoa Donostiako San Telmori buruzkoa izan zen. XX. mende hasieran sortu zen San Telmo Museoa, udal museo eklektiko gisa, eta 1914an hasi zen euskal etnografian espezializatzen. Joera horrek nabarmenki markatu zuen museoaren ondorengo identitatea. Argitaletxeak Sigfrido Kochi eskatu zion museo bakoitzari argazkiak ateratzeko.

Nahiz eta, logikoa den moduan, Kochek piezak dokumentatzeko bere estilo bisual bereziari uko egin, irudi hauetan ez dirudi lehentasuna eman zaionik konposizioaren edo argiztapenaren irizpide neutroak ezartzeari.

Enkoadratzeak, konposatzeko modu intuitiboak eta objektuak museoan zuten kokapenetik aldatzeari uko egin izanak, eta alde batera utzita horrek guztiak teknikoki garbia den argazki bat egiteko dakartzan mugak, irudietan arrarotasun harrigarri bat islatzea lortu zuen. Desegokitasuna sintoma gisa agertzen da objektu etnografikoaren errepresentazioan; are gehiago, etnografikotasuna objektu bilakatua zeukanaren eskutik.

Aipatutako argitalpenean ez dagoen, baina museoaren funtsaren parte den zuri eta beltzezko argazki batek baserri bateko sukaldean eserita dagoen euskal baserriar tipiko bat erakusten du. Konposizioa eta gaia beranduago Sigfrido Kochen lanaren bereizgarri izango ziren ezaugarrien aurrekari argiak dira. Willy Kochek sinatutako argazkia da, nahiz eta irudia bere semeak, Sigfrido Koch Bengoetxeak, berrogeiko hamarkadan egindakoa den, ia ziur. Argazkian baserriararen arropa tipikoa duen modelo bat ikus daiteke: pipa erretzen ari da, zehazki euskal sukalde tipiko bat irudikatzen duen erreproduzio baten parean eserita. Gaur egun, oraindik ere, San Telmo museoan ikus daitekeen sukalde bera da.

