



AusArt

ISSN: 2340-9134

ISSN: 2340-8510

javier.diez@ehu.eus

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea
España

Iturbe Tolosa, Andon; Gonzalez Abrisketa, Marian; del Castillo Aira, Itxaso
Zuzendaritza artistikoaren katebegiak *Dantza* filman
AusArt, vol. 7, núm. 1, 2019, pp. 211-228
Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea
España

DOI: <https://doi.org/10.1387/ausart.20663>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=695876180016>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en [redalyc.org](https://www.redalyc.org)

[redalyc.org](https://www.redalyc.org)

Sistema de Información Científica Redalyc

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

ZUZENDARITZA ARTISTIKOAREN KATEBEGIAK ‘DANTZA’ FILMAN

Andoni Iturbe Tolosa
Marian Gonzalez Abrisketa
Itxaso del Castillo Aira

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, Ikus-entzunezko, Komunikazioa eta
Publizitatea Saila

Laburpena

Zuzendaritza artistikoaren inguruan ez da asko argitaratu eta ikertu Euskal Herrian eta Euskal Herrikan kanpo. Profesional horien jardura ere ez da oso ezaguna eta gutxitan hitz egin dute euren ogibidearen inguruan. Hori dela eta, artikulua honen helburua *Dantza* (Telmo Esnal, 2018) filmaren azterketa egitea da zuzendaritza artistikoaren ikuspegitik. *Dantza* filmaren alde plastikoa aztertu da, eta kontzeptu artistikoari, espazioaren eta koloreen erabilari erreparatu zaio. Izan ere, filmaren prozesuak irauten dituen sei urteetan euskal iruditeria berri bat sortzeko ahalegina egin dela argudiatzen da. Metodologia kualitatiboa izango da, sakoneko elkarriketetan oinarrituta eta analisi fimikoa burutu da. Ondorioei dagokienez, artisau-lan izugarria egin dela nabarmentzen da iruditeria berri bat sortze bidera, erreferentzia askotariko kontzeptu artistikoa duen film bat osatzera. Jose Antonio Urbeltzen sinbologien inguruko oinarrietatik abiarazita, Koldobika Jauregi iruditeria sinboliko eta eskultoriko berritu eta eklektiko bat osatu du filman zehar eta Javi Agirre argazki-zuzendariak nortasun bisual propioa eman dio filmari.

Hitz-gakoak: DANTZA; KOLOREA; ZUZENDARITZA ARTISTIKOA; ESTILO
BISUALA

THE LINK OF ART DIRECTION IN ‘DANTZA’ FILM

Abstract

The aim of this article is to analyze the movie *Dantza* from an art direction point of view. So far, only a very limited number of publications about art direction have been published overall. This article studies the visual and plastic effects, its artistic concept and the meaning of the natural and artistic spaces. So far, a new Basque imaginary has been constructed in this production, which took almost six years. The analysis uses the Qualitative methodology through in-depth interviews and film analysis. In conclusion, the artistic concept of a new Basque imaginary required a large number of references and some major craftwork. The art direction has required innovative approaches, such as the use of the symbolism, which has been created by Koldobika Jauregi and inspired by previous work from anthropologist Jose Antonio Urbeltz. The cinematographer Javi Agirre created very powerful and visual shapes.

Keywords: DANCE; COLOR; ART DIRECTION; VISUAL STYLE

.....
Iturbe Tolosa, Andoni, Marian Gonzalez Abrisketa & Itxaso del Castillo
Aira. 2019. "Zuzendaritza artistikoaren katebegiak Dantza filman".
AusArt 7 (1): 211-228. DOI: 10.1387/ausart.20663

1. SARRERA: HIPOTESIA, METODOLOGIA ETA HELBURUAK

Zuzendaritza artistikoaren kontzeptua argitzeko Ward Preston eta Stanley Fleisher zuzendari artistikoen eztabaida hartu ohi da eredu gisa. Prestonek (*Airplane!*, 1980; *Purple rain*, 1984) Fleisherri (*The Hidden Hand*, 1942) zeregin horren funtzio eta gaitasunaren berri galdetu zion: “Zuzendari artistikoa pantailan ikusten den guztiaren erantzulea da...Beno, pantailan agertu eta mugitzen ez den guztiarena...eta sarritan fokotik kanpo dagoen guzti horrena”, erantzun zion Fleisherrek, sarkasmoari uko egin gabe.

Zinemaren diziplina autonomia izanik ere beste diziplina batzuen baliabide eta ezagupenetaz baliatzen da zuzendaritza artistikoa. Hala nola, arkitektura, antzerkigintza, eszenografia, margolaritza, marrazketa, dekorazioa eta diseinua, artea eta zinemaren historia... hartzen ditu bere gain. Felix Murciaren (2002) arabera, haren zeregin nagusia eszenatokiak sortzearena da –bai naturalak (paisaiak), aldezturik eraikitako artifizialak (eraikuntzak), eraiki beharrekoak (dekoratuak) edo egokitu beharreko naturalak (paisaiak edo eraikuntzak)– eta egiantzekotasun, funtzionaltasun eta adierazkortasunez hornitzea, betiere gidoiaren beharrezanetatik abiatuz. Beste modura batera esanda, film baten eszenatokien itxura eta giroa osatzen duten elementu eta alderdi guztiak asmatu, diseinatu, proiektatu eta kudeatzeaz arduratzen den zinema-espezialitatea da.

Oraindik orain, zuzendari artistikoaren ekarpena ez da behar bezala aintzat hartu. Izan ere, nahikoa litzateke film bakoitzaren kreditu-nagusienei erreparatzea. Zine espainiarraren Katalogo ofizialean¹ zuzendaritza artistikoaren arduradunaren izenaren berri ez da ematen, bai aldiz zuzendari, gidoiari, argazki-zuzendari, antzezle eta musikaren arduradunaren berri. Hala, Goya Sarietan hasi zen zuzendaritza artistikoaren lana modu instituzional batean balioan jartzen.

Lan akademiko honen lehenengo hipotesia hau da:

H1 *Dantza* filmak euskal iruditeria berri bat sortzen du kontzeptu artistikoaren ikuspegitik.

H2 *Dantza* filmak sortzen duen iruditeria berri hori koloreetan eta espazioaren erabileran oinarritzen da eta, aldi berean, espazio bisual koherente bat osatzen.

Helburuei dagokinez, helburu nagusia hauxe da: zuzendaritza artistikoaren prozesua dekodetu eta dagokion analisia egitea, eta modu zehatzago batean, kontzeptu artistikoaren nondik norakoak ezagutzea eta ezagutara eramatea.

1.1 METODOLOGIA

Zuzendaritza artistikoa denez artikulua honen jomuga, pelikula baten estetika eta alde plastikoa aztertu eta identifikatzeko erreminta-metodologikoak erabili beharko dira. Azterketak aztergai dagoen filmaren erreferentzia-sistemak eta kontzeptu artistikoa hartuko ditu aintzat eta horiekin lotuta, kolore-aukeraketa eta paleta kromatikoaren erabilera ikertuko dira.

Nahiz eta azken urteotan ekarpen akademikoak egin diren koloren esparruan, oraindik orain ez da esparru laneraz. Sopeseñsek (2017, 25) argi adierazi du doktorego-tesian ikerketa-eskasia dagoela kolorearen inguruan Espainian, eta bi artikulua aipatzen ditu. *Pleasantville y los códigos del color*, Belen Castellano egile duena (2010) eta *El valor expresivo del color en el cine de Kieslowski e Idziak*, Iñaki Lazkanorena (2014). Laura Cortes-Selvak (2014) ere azpimarratu du estilo bisualaren inguruan dagoen ikerketa-gabezia eta metodologia aplikagarri eskasia. Film baten estilo bisuala sailkatu eta lantzeko garaian, hainbat metodologia gauzatu dira. Cortes-Selvak (2016 & 2018) metodologia kualitatibo eta kuantitatiboa jorratu ditu estilo bisualaren analisi deskriptibo bat egite aldera; bigarrena, analitiko-estilistikoa eta hirugarrena estilistiko-historikoa izanik.

Metodologiari dagokionez, metodologia kualitatiboa (elkarriketa semiestrukturalak) egin dira. Sakoneko elkarriketak egitea (Simons 2011; Vilches Rio 2011) erabiltzea erabaki da *Dantza* filmaren kontzeptu artistikoaren prozesua eta lanketa ezagutze aldera. Hori dela eta, Koldobika Jauregi elkarriketatu da, aipatu filmeko kontzeptu artistikoaren egilea eta produkzio-disenatzaileta eta baita Telmo Esnal zuzendaria ere. Azkenik, Javi Agirre (Goya 2018 Argazki Zuzendaritza onena *Handia* filmagatik) argazki-zuzendaria elkarriketatu da. Azkenik, metodologiak kontuan hartu du analisi filmikoa eta pelikularen alde plastiko eta estetikoaren azterketa: kontzeptu artistikoa, kolorea eta espazioa.

Filmaren kontzeptu artistikoaren inguruan gehiegi hitz egin ez bada ere, zinema eta margogintzaren arteko loturak azpimarratu duten ikerketa-lerroak nagusitu egin dira azken urteotan. *Pintores en el cine* (Camarero 2009), *Cine y pintura* (Cerrato 2010) edo *Paisajes simbólicos en cine y pintura: De Caspar*

David Friedrich a Francis Ford Coppola (Domínguez Belloso 2013) dira azken urteotan argitaratu diren monografia aipagarrietako batzuk Espainian.

Kolorean erabileraren errealtatea ere nabarmen aldatu da, 30eko hamarkadan estandarizatu zenetik. Siegfried Kracauer eta Sergei M. Eisenstein egi-leak izan ziren teoriko nabarmenenak eta koloreak balore espresioa izan behar zuela ondorioztatu zuten. Misek (2010) bost kategoria kromatiko ezartzen ditu: zine-kolorea (kolore filmikoa); azalaren kolorea, kolore optikoa; kolore digitala eta zuri beltzekoa. Betiere, zinean kolorearen “alde sortzailearen” alde egin behar dela dio Misekek.

2. DANTZA FILMAREN AZTERKETA

2.1 SINOPSISIA

Ekaitza lehertu da landako lan egun gogor baten ondoren. Atertu duenean, bizitza erne da lehen agor zen lurretik. Fruitu bat hazi eta heldu da, bizirik eutsi die izurrien erasoei, eta sagardoaren bizigai izango den sagar bihurtu da. Orduan, uzta ospatzeko tenorea da, topa egitekoa eta maitasunaren festan murgiltzekoa. Bizitzaren zikloari buruzko istorio bat, bizirik irauteko borrokarena. Horretan, denboraren iragatea naturaren ibilbideak markatuko du. Eta dantza da hori kontatzeko hautatutako hizkuntza. Musikak eguneroko zere-ginei lagunduko die. Bizitza erritmoa da! Gai unibertsalak, hemen sinbologia berezi batez jantziak. Dantza tradizionalen unibertso hipnotikoari dagokiona. Tradizioari, lurrari, haren jendeari, mitoei eta ohiturei egindako kantu poetiko bat. Izatearen mirariari buruzko kontaketa bat.

Film baten sinopsia ez da film baten laburpen soila. Film baten sinopsiak filmaren nondik norakoak lerrokatu, finkatu eta erakarri egin behar ditu eta helburua balizko ikusleriaren atentzioa piztea da, erreminta eraginkorra izateraino film bat aurkeztu eta sustatzeko. Kasu honetan, prentsa-dosierrean agertzen den sinopsi ofizialari erreparatzen badiogu², filmaren estetika, estilo bisual eta harrera-prozesuan jartzen ditu arreta-guneak³. Beraz, sinopsitik bertatik zuzendaritza artistikoaren aipamena egiten da, izan ere jantzien inguruan (*sin-*

bologia berezi batez jantziak') hitz egiten du eta '*kantu poetikoa bat*' dela esateaz gain, sagar-fruituei buruz mintzo da.

2.2. KONTZEPTU (ARTISTIKOA): IRUDITERIA BERRI BATEN INGURUAN

Dantza filmaren kontzeptuak helburu bat zuen: herri eta iruditeri berri bat sortzea, emakumeen menpekotasunik gabeko herrigintza berria eta iruditeri berritzailea eraiki asmoz. Produkzio-disenatzaile askok margogintzara jo ohi dute filmeetako espazio piktorikoak sortu asmoz edo arkitekturara espazio arkitektonikoak osatze aldera. Koldobika Jauregiren kasuan, objektu eta atrezzoak garrantzia nabarmenagoa eman zien eta objektu eskultorikoak osatu zituen espreski filmari begira. Erreferentziei dagokienez, konstruktibismo errusiarra (erropetan), erromanikoa (Zeraingo erromanikoa); barrokoa (errementarien manteletan) eta kultura sumertarra (bizitzaren zuhaitza) eta figuratibismo geometrikoa hartu zituen, batik bat, aintzat.

Dantza-k hiru abiapuntu eta oinarri izan ditu: alde batetik, Juan Antonio Urbeltzen 40 urteotako lana euskal dantza eta folkloreak inguruan. Proiektuko koreografiak koordinatu eta gainbegiratzeaz arduratu da. Bigarrenez, Koldobika Jauregiren ekarpena eta, azkenik, Telmo Esnalen hautaketa eta zuzendaritza lana: dantzak hautatu; filmaketa... Zuzendaria bera Telmo Esnal (Zarautz, 1967) dantzaria izandakoa da. Zinema-alorreko 60 profesionalak baino gehiagok hartu zuten parte filmazioan. Prentsa-dosierrean azaltzen duen moduan, filma, "*beste ezeren gaintetik eta inoiz baino gehiago, filmean parte hartu duten sail guztien parte-hartzea duen obra bateratu bat da. Nire proiekturik pertsonal eta koralea da*", dio Esnalek (2018ko prentsa dosierrean, 5).

Indargune horietatik abiatuta, hasierako asmoa, Esnalen hitzetan, pelikula ederra egitea zen. Koldobika Jauregi eskultoreak ezarri zituen oinarriak jantzien, makillaje, atrezzo eta dekoratuen ataletan. Eta, bera da, kontzeptu artistikoaren egilea eta produkzio-disenatzailea. Kontzeptu artistikoa da zuzendari artistikoaren erabaki nagusia, bertan biltzen baita filmaren tratamendu plastikoaren garapena. Beste hitz batzurekin esanda, filmaren look-a eta itxura biltzen da.

Teknologiak modarekin eta jantziekin duen harremana lantzen hasi zen Jauregi. Lan horren zioa Urbeltzek planteatzen zuen sinbologia jantzetan nola kokatzen asmatzea zen. Arropek, oro har, oso arinak izan behar zuten (mantalak eta azpigonak kendu zituzten) eta aldi berean, erropa gaurkotu ahala estetika berri baten bila egin nahi zuten bidaia.

2.3 KOLOREAREN TRATAMENDUA

Zuzendaritza artistikoaren jarduera praktikoari dagokionez, dekoratu eta eszenatokiaren kolore-paletaren hautaketa betiere pertsonaien eta istorioaren ezau-garrietara egokitu behar da, filmaren ildo kromatikoaren harmonia lortu asmoz. Beraz, kolore nagusitasun bat ezartzeko joera dago eta, gainera, paleta kroma-tiko baten hautua egiten da. Telmo Esnal zuzendariak bilera anitz egin zituen bere lan taldearekin kolorearen inguruan hitz egiteko. Eztabaidagarriak izan ziren lehen lerroko figuren (pertsonaiak eta figurak) eta fondoaren arteko dialektikaren tratamendua. Hala nola, jantzien eta fondoaren arteko harremana, eszenaratze horren argiztapena eta kolore-uztartzearen erronkak. *“Pieza bakoitza mundu bat zen. Nik proposatzen nuen hori, Javi Agirrek gehitu egiten zuen, betiere Koldobikarekin oniritzi eta ekarpenekin”*, dio Esnalek.

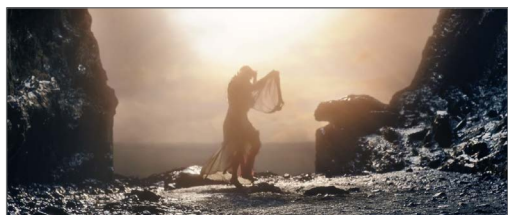


Figura. Filma basamortuan batean hasten da, Nafarroako Bardeetan. Zuzendaritza artistikoan gehien erabili ohi den kolore-eremuen aukeraketa egin zuten: lur-koloreak. Irudi honetan, konposizioaren legeetako bat errespetatzen da: ortzmugaren legea eta harmonia kromatikoa betetzen da jantzien eta fondoaren arteko batasunaren bitartez. Lente anamorfiko vintageak erabili zituzten hasierako brokel-dantza honetan, eta une batzuetan desfokokatuta agertzen dira pertsonaiak, diafragmaren irekiera zela-eta. Horrez gain, dantzaren mugimenduaren eta gorputzaren inguruan hausnarketa egin du Laisvie Ochoak (2012). Haren esanetan, dantza garaikideak baimendu egiten du lenteak desfokokearen eta zoom sakonaren artean dantza egitea (2012, 110). Dantzarien gorputza lurraren osagai bihurtzen da, espazio-batasunaren sortzaile, eragile. Espazioa ere gorputzu egiten da, eta aldi berean, gorputza espazioaren parte bihurtzen da, dantzaren errepresentazioa birsortuz.

Filmak euskal dantzak baliatzen ditu kontakizun zikliko bat kontatzeko. Telmo Esnalek prentsa dossierrean dioen moduan, *“bizitzaren, naturaren, ereintzaren eta uztaren ziklotik oso gertu dagoen kontakizuna da”*. Hasierako koloreak tristetzat jotzen ditu Jauregik, *“bibrazio gutxiko koloreak”* baitziren. Hortik aurrera, koloreek gero eta indar gehiago hartzen dute. Estilo bisualaren laburpen gisa, kolorearen garapen bat ezarri nahi zen. Hasierako, basamortuko kolore apaletatik pasa ondoren, euria tarteko, lur lehor hori, lur gorrixka bihurtzen da. Horregatik lokalizazioz aldatu behar izan zuten, lur gorrixka lortu asmoz.

Gainera, Scope formatua ere oso lagungarria suertatu zen. *“Scope oso aproposa da pertsonaiak paisaje batean sartzen ikusten joateko, horizontalitatea dela eta”*, irizten dio Javi Agirre argazki-zuzendariak. Guztira, sei lente mota erabili zituen, dantzaren arabera optika leun eta gogorragoak aukeratuz. Oro-tara, lente modernoak, zoom-ak, lente anamorfikoak eta lente vintageak erabili zituzten, dantza bakoitzari bere tratamendu bisual eta plastikoa osatze aldera.

Kolore-paletaren harmonia konposizio guztietan landu den moduan, bi kolore nagusitasunen uztarketa eta osagarritasunarekin jokatu zuten: kolore gorrixkekin eta berdexkekin. Kolore gorrixkaren kasuan, ez dago gorri mota bakarrik. *“Erabili ditugun koloreak ez daude merkatuan eskuragarri: kolore guztiak tindatu egin ditugu. Oihalak zuriak ziren eta guk koloreztatu egin genituen. Beraz, ez dago gorri bakar bat”*, ondorioztatzen du Jauregik. Hala, lauzpabost gorri desberdin barneratu zituzten konposizioetan, izan ere tenditzeko garaian ez zuten formula zehatzik jarraitzen.



Figurak. Kobazuloan pertsonaia androgino bat txertatzeko asmoa izan zuten. Anbotoko Mari baino ‘Mairu zaleagoa’ zen pertsonaia eraiki zuten. Kobazuloko Mauriaren fondoan urre-kolorea erabili zuten eguzkia errepresentatzeko aldera. *“Eguzki-lorearekin dago lotuta, oso pertsonaia berezia delako”*, dio Jauregik.



Figurak. Lehenengo eta hirugarren fotograman, arbolaren zabaltze eta ereitea da gakoa. Filmak, hasieran, lur-kolore apalen aldeko apustua egiten du eta, geroago, kolore berdea nagusitzen joaten da.

“Arbola zabaltzen denean, erabat, berdeagoa behar genuen, loratu denaren itxura. Buelta asko eman genizkion”, dio Jauregik. Bigarren fotograman, naturaren berdeak fondoa bete eta hornitzen zuen heinean, jantziak bat egin du orain arteko koloreekin. Pelikularen hasieran agertzen den marroiarekin (lur-kolorea) galtzetan duela agertzen da gaztea (bosgarren fotograma) eta berdea gainean daramala, elastiko moduan. Koloreen teoriarik ezarpen nagusia egin zuen lehenengo egileetako bat Goethe idazle alemaniarra izan zen. Haren ustez, berdea kolore *‘erabilgarria’* da eta ezarri zituen kategorien artean, kolorea berdearen *‘izapide intelektuala’* sentsualitatearekin lotzen zuen, sentimendu eta bulkadekin. Goethek berdeari ezartzen dion kategoria intelektualak (bulkada, bihozkada) bat egiten du pertsonaia gaztearen maitemintze-egoearekin, lasterka baitoa topatu eta ezagutu berri duen neska gaztearengana. Seigarren fotograman, kolore horia fondo berdearekin tartekatzen da. Horiak bizia eman gura dio berdearen ezteandari.

2.3.1. Sagarraren koloreak

Filmaren kontzeptu eta koloreak bat egiten dute sagarraren kontzeptuarekin eta honi lotzen zaizkion kolore-paletarekin. Kontakizunaren ikuspegitik, filmaren 45. minutuan agertzen da sagarra lehenengo aldiz eta, geroago, egiten da erromeria, txotx eta sagarraren inguruan. Beraz, erabakiorra bada ere sagarraren agerpena, kostata egiten du agerpena. Gogoratu dezagun filmaren sinopssi ofizialak zer esaten duen:

Ekaitza lehertu da landako lan egun gogor baten ondoren. Atertu duenean, bizitza erne da lehen agor zen lurretik. Fruitu bat hazi eta heldu da, bizirik eutsi die izurrien erasoei, eta sagardoaren bizigai izango den sagar bihurtu da. Orduan, uzta ospatzeko tenorea da, topa egitekoa eta maitasunaren festan murgiltzekoa.

Sagar-koloreak gero eta presentzia nabarmenagoa hartzen hasi ziren: arrosak, laranjak, limoi argia, berdeak... Horrez gain, sagar-formak ere azpimarratzen hasi ziren. Hileta-elizkizunean, sagar-formak buru gainean eratu ziren.

Koloreak, dantzarien gaineko zirkuluak, argiztapena... isotopien erakusle dira, diskurtsoari batasuna ematen baitiote. Isotopiak berbaldi edo diskurtsoari batasuna ematen dion adierazpen-unitateen multzoak dira. Testua ulertzeko giltzarriak dira, beraz (Basterretxea & Gonzalez Abrisketa 1997, 84).



Figurak. Lau fotograma hauek nahikoa argigarriak dira sagar-formen kontzeptuak argitze aldera: formak (zirkuluak), argazki-zuzendaritzaren argiztapen-aldaketak (sagarraren koloreak azalaratze aldera) eta buru gaineko forma plastikoak (sagar-formak). Horrekin batera, lan-taldearen obsesioetako bat fondearen eta lehenengo lerroaren arteko uztarketa egitea zen. Hala nola, kobazuloaren artean, Arantzazuko⁴ harri-pareta eta harri-zulatzailaren mundu eta estetika plastikoarekin. Komunitate berri horren joerak zirkuluetan ere azpimarratzen dira, plano zenitalen bidez azpimarratzen direnak.

2.4. SINBOLOGIA ETA IKONOGRAFIA

Sinbologiari dagokionez, *Dantza* filmak hainbat sinbolo erabiltzen ditu mundu estetiko eta plastiko propio bat sortze aldera. Hasierako urratsa, Urbeltzen irudikatutako sinbologia jantzetan uztartzea izan zen. Hona hemen sinbologia zerrenda bat:

2.4.1 Sagarra

Sagarra da osaigai eta sinbolo nagusia *Dantza* filman.



Figura. Zinemaren aditu askok (Bazin, Deleuze eta Gombrich) egin dute gogoeta irudiaren alde sinboliko eta metaforikoaren inguruan. Lehenengo begibistan oharkabea pasa daiteke,

baina idiaren adar gainean sagar bat dago. Baina, ikus-entzulea ordurako ohi-tzen hasi da sagarraren presentziarekin, aurreko bi sekuentzietan sagarrak indar eta leku nabarmena izan baitu. Hortaz, nola ulertu, dekodetu eta aztertu beharko litzateke sagarraren presentzia?

Testu klasiko eta ezegagun batetara joko dugu. Bachelard-ek (1942) *El agua y los sueños: Ensayo sobre la imaginación y la materia* lanean azterketa egin zuen uraren sinbologiaren inguruan. Ura, testuinguruaren arabera, oso modu bestelakoan hauteman daitekeela argitu zuen. Ibaixka txikietan dagoenean, poztasuna eragiten du; ur gardenak ispiluen metaforak lirateke, betiere Bachelard-en arabera eta ura, ikuspegi sakonago eta mitiko batetik, esentzia femeninoarekin lotzen du.



Figura. Bachelard-en arabera, ura (ekaitza) negar-malkoekin ere alderatu daiteke eta sentimendu negatiboak helarazteko ere balio du.

Sagarren kasuan, aldaera positiboekin lotzeko osagai metaforikoa da: atrezzo moduan ikusten dugu (adar gainean, saski eta lur gainean, osagai elkarre-ragaile moduan; bizitza-sinbolo moduan), baina zinemako irudi-mugimendu kateatuan hain azkar pasatzen dira irudiak, eta askotan oharkabean, mugimendu kateatu amaigabe moduan ikusten direla filmak. Deleuzek (1987) beste lan klasiko batean dio zinema-irudi orok sinbolismo subjektiboa duela, hein txiki edo handi batean.

Ecok (1972) mezu ikonikoen barne-egituraren inguruan egin zuen gogoeta: ezaugarri berarekin sailkatzen ditugun osagai guztiak (irudien denotazioa), irudien konnotazioa (iradokizunak; kultur testuinguruan egiten den lotura) eta konposizioaren barnean dauden irudien erregistro bisualak. Sagarrak erregistro bisualak dira eta sinbolo dira. *“Dantzaren bidez unibertsaltasuna erakutsi*

nahi genuen", dio Telmo Esnalek. Sagarra bera ere sinbologiaz hornitua dago Mendebaldeko kulturen: ezagutza, bekatua...

2.4.2 Loreak

Loreek bost lore-hosto izango dituzte, lauburuak lau dituen moduan. Eguzki-loreak euskal mitologiarekin ikur eta sinbolo garrantzitsua badira ere, euskal iruditeria berri bat osatze aldera eratu zuten bost lore-hosto zituen lorea: sagar-lorea.



Figurak. Eskuan sagarrak dituztela ageri dira petalo edo lore-hosto horiek. Urkiolan errodatu zuten sekuentzian, eremu berdea gailendu zuten. Hurrengo

fotograman, ur- edalontziaren behealdean bost lore-hosto ageri dira: erein-dako sagarrak haren emaitza emango du: sagardoa.

2.5. ESPAZIOAREN ERABILERA

Zuzendaritza artistikoan erabili ohi den beste sailkapen erabakiorra E. Rohmer-ek egin zuen. Zuzendari frantziarraren ustez, espazio zinematografikoa sailkapen hirukoitz batetan oinarritzen da: espazio piktorikoa, espazio arkitektonikoa eta espazio filmikoa. Espazio piktorikoak irudi zinematografikoa munduaren errepresentazio moduan ulertzen du, betiere honek *mise en scène* piktorikoarekin duen antzekotasuna kontuan harturik. Espazio arkitektonikoari dagokionez, objektuak sarritan pertsonaien barne munduko unibertsoaren simboloak bilakatzen dira. Objektuen hautaketa eta kokapen estrategikoa funtsezkoa izaten da espazio arkitektonikoaren antolaketan. Espazio fimikoa *eremuko espazioa* eta *eremuz kanpoko* espazioaren arteko elkarrekintzan oinarritzen da; hau da, barruan eta kanpoan dauden irudien arteko harremanetan.



Figurak. Bardeak paisaje semidesertikoak dira. Lehenengo fotograman, pertsonaiak eguzkiaren lehenengo printzekin batera eszenatoki berrian txertatzen dira. Geroago, gizabanako bakar batetik giza-talde batetara egiten dugu bidaia: komunitate berri bat, lurra ereiten, eta etorkizun berri bat ereiten eta lantzen. Sinkroniaren bidez, komunitatearen zantzuak jabetzen dira.

Filmaketan, paisaje eta lokalizazio aldaketa⁵ dezente egin zituzten. Zinean planoaren eskalak erabakiorrak dira pertsonajea(k) lekukotzeko espazioan. Plano nagusi orokorrek espazioa eta testuingurua lehenesten dute, erakutsi nahi den espazio horren indarguneak erakutsi asmoz: ereiten den espazio berri hori azpimarratu nahi da, espazioaren erabileraren funtzio sinbolikoa azpimarratu nahian.

Espazioaren erabilera sinbologikoaren inguruan, *Dantza* filmak proposatzen duen herri baten sorkuntzak lortura zuzena du espazioaren ekoizpen sinbolikoarekin. Filmaren hasieratik bertatik, lehenengo konposizioek sorkuntza berri baten irudikapena osatzen dute: gelditasunetik birsortze berri bat (egunsentia).

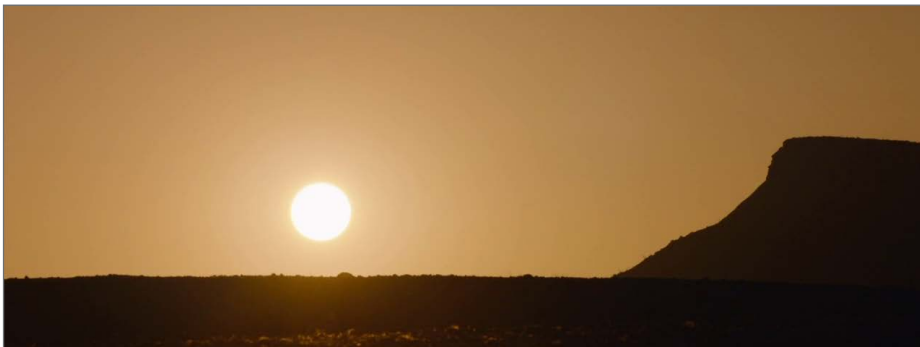


Figura. Film honetan lurra hartzen du protagonistismo nagusia eta horrekin batera, kronotopo nagusiak Paradisua (Mundu Berri bat, Lorategia); Purgatorioa (Basamortua; Kobazuloa) eta Infernua (Hileta). Kristau iruditeriatik eratorritako mailarekin lotu izan dira kronotopo horiek, baina narratibaren ikuspegitik *Dantza*-en kontakizuna, oro har, Purgatoriotik abiatzen da, Infernutik pasatzen da eta Paradisu berri baten irudikapenarekin amaitzen da.

Espazio filmikoa, beraz, *eremuko espazioa* eta *eremuz kanpoko* espazioaren arteko elkarrekintzan oinarritzen da, hau da, barruan eta kanpoan dauden irudien arteko harremanetan. Espazio filmikoa planoaren barne ikusten den espazioak eta planotik kanpoko espazio ikusezinak osatzen dute. Biek osatzen dute ikus-entzulearentzat *bizitzeko egokia* den espazioaren mapa kognitibo bat.



Figurak. Bi fotograma horietan eremuz kanpoko baliabideak aipatu daitezke.

Espazio arkitektonikoaren adibide argietako bat ondorengo konposizioa da. Izan ere, fondoa eta lehenengo lerroko pertsonaien bat-egitea ikusi daiteke.



Figura. Konposizio honetan, figuren urtze-efektu bat azpimarratzen da, espazio arkitektonikoaren eredu argi batean. *Danza* filmak kontatzen duen gizarte berri horretan paisajea eta fondoan dagoen espazioaren arteko bat-egitea eta tentsioa ikustarazten da.



Figura. Margogintzaren eragina goratu daiteke konposizio honetan. Oroitzapen edo birsortze piktorkoa (erromantizismoaren eragina nabarmendu daiteke) zineman esplizitua edo inplizitua izan daiteke.

3. ONDORIOAK

Telmo Esnalek eta haren taldeak balio erantsi bat eman nahi zioten filmari bisualki eta estetikoki eta oharkapean pasatuko dira irakurle-eredu ohiko batentzat filman txertatu diren erreferentzia eta asmo guztiak. Irakurketa-bide horiek aberastu eta zaildu egin zezaketen kode horien partekatzea.

Beraz, hasieratik izan zuten erronka izan zen narratibaren eta zuzendaritza artistikoarekin zioek bat-egitea. Hau da, kontakizun ziklikoa baliatzea (ekaitza, izurritea eta ereitea), narratiban funtsezkoa den eraldaketa-prozesua kontatzeko eta, bide batez, zuzendaritza artistikoaren lan ildoak eta ikuspegi plastikoa batu eta uztartzea kontakizunaren baitan. Nola egin, beraz, uztarketa hori? Koldobika Jauregik jakin bazekien esku artean zituen aldagai eta material artistikoak '*potoloak*' zirela eta hitz-gakoa sagardoa (sagarratik eratorria) filmaren erdian ager zitekeela.

Dantza filmaren azterketa egin ondoren, nabarmendu da estetika eta iruditeria berri bat sortzea izan zela zuzendaritza artistikoaren helburu nagusia. Zentzu horretan, kontzeptuak izaera original bezain eklektiko eta estetizista du eta,

aldi berean, artisau-lan nabarmena egiteko hautua azpimarratzeko modua da. Telmo Esnalek prentsa-dosierrean azaltzen duen moduan, filma, “*beste eze-
ren gaintetik eta inoiz baino gehiago, filman parte hartu duten sail guztien par-
te-hartzea duen obra bateratu bat da. Nire proiekturik pertsonal eta korralena
da*”, dio Esnalek 2018ko prentsa-dosierran. Ildo horretan, argazki-zuzendaritza,
zuzendaritza artistikoa eta filmaren zuzendaritzak norabide bera izan dutela
goratu da. Hori dela eta, artikuluari izena ematen dion ‘*katebegi*’ hitzaren alde
egin da. Katebegiak, euskaraz, katearen maila esan nahi du, eta *Dantza*-ren
kasuan, nabarmen deigarria da zuzendaritza artistikoaren aldetik eta argaz-
ki-zuzendaritzaren aldetik egin den ‘*katebegia*’. Narratibaren aldetik ere alde
kolektiboa nagusitu da, ohiko pertsonaia nagusitik haratago, filman zehar ez
baita nagusitzen pertsonaia nagusirik (dantzari gaztea, txotx-ean ezagutara
ematen dena, eta, geroago, maitemintzen dena ezin daiteke pertsonaia nagusi
moduan aldarrikatu). Beraz, film guztietan oihiko bada ere talde-lana, zuzenda-
ritza artistikoaren ikuspegitik ‘*katebegiaren*’ metafora erabiltzen jardungo dugu.

Beraz, lehenengo hipotesia bete-betean egin dela adierazi beharko litzateke.
Iruditeria berri osatze bidera, koloreek eta batasun kromatikoak garrantzia
nabarmena izan dute (sagar-koloreen erabilera, kasu). Helburuei dagokienez
ere, helburu nagusia bete dela ondorioztatu daiteke; izan ere, zuzendaritza
artistikoaren prozesua dekodeatu eta dagokion analisia egin da, baita modu
zehatzago batean, kontzeptu artistikoaren nondik norakoak ezagutu ere, espa-
zioaren erabilera azterketa egitearekin batera.

Erreferentziak

- Bachelard, Gaston. (1942) 2003. *El agua y los sueños: Ensayo sobre la imaginación y la mate-
ria*. Itzulpena, Ida Vitale. Mexiko Iria: Fondo de Cultura Económica
- Basterretxea Polo, Jose Inazio & Marian Gonzalez Abrisketa. 1997. *Semiotika eta masa-komu-
nikazioa: panorama europarra*. Bilbo: Udako Euskal Unibertsitatea
- Cortes-Selva, Laura & María Mercedes Carmona Martínez. 2014. “Propuesta metodológica
para el análisis del estilo visual de los filmes: Un acercamiento empírico”. In *Miscelánea
sobre el entorno audiovisual en 2014*, koord., Francisco Ubierna Gómez, Javier Sierra
Sánchez, 817-34. Madril: Fragua
- Cortes-Selva, Laura. 2016. “Fotografía y series de televisión: Metodología para el análisis del
estilo visual televisivo”. *Index Comunicación* 6:135-50
- Cortes-Selva, Laura. 2018. *Comunicación visual: Fotografía cinematográfica avanzada*. Bartzel-
lona: UOC
- Deleuze, Giles. 1987. *La imagen-tiempo: Estudios sobre cine*. Itzulpena, Irene Agoff. Bartzel-
lona: Paidós

- Eco, Umberto. (1972) 1986. *La estructura ausente: Introduccion a la semiotica*. Itzulpena, Francisco Serra Cantarell. Bartzelona: Lumen
- Goethe, Johann Wolfgang von. (1810) 1999. *Teoría de los colores*. Sarrera, Javier Arnaldo. Madril: Consejo General de Arquitectura Técnica de España
- Misek, Richard 2010. *Chromatic cinema: A history of screen color*. Malden MA: Wiley-Blackwell
- Murcia Aguayo, Félix. 2002. *La escenografía en el cine: El arte de la apariencia*. Madril: Fundación Autor
- Ochoa Gaevska, Laisvie Andrea. 2012. "Danza integrada: Entre el desenfoque y el zoom". *La Tadeo* 77. <https://revistas.utadeo.edu.co/index.php/RLT/article/view/323>
- Rohmer, Éric. (1977) 2004. *L'organizzazione dello spazio nel 'Faust' di Murnau*. A cura di Antonio Costa; traduttore, M. Canosa Toscano M. Pia. Venezia: Marsilio
- Simons, Helen. 2011. *Estudio de caso: Teoría y práctica*. Roc Filella Escolà, itzultzailea. Madril: Morata
- Sopeséns Izuel, Julia. 2017. "La función estética del color en el cine: Una aproximación teórica-práctica". Tesia, San Jorge Unibertsitatea (Zaragoza)
- Vilches Manterola, Lorenzo, koord. 2011. *La investigación en comunicación: métodos y técnicas en la era digital*. Olga del Río Sánchez et al. Bartzelona: Gedisa

Oharrak

- ¹ <http://infoicaa.mecd.es/CatalogoICAA/?Length=0>
- ² Bteam 2018. *Dantza* prentsa-dosierra, banatzaile-etxeak emana
- ³ Jacobsonen hizkuntzaren funtzioei jarraiki, funzio erreferentziala (dantzaren testuingurua) eta metalingustikoa (dantzaren meta-esanahiak) eta funtzio poetikoa (mezuaren adierazkortasuna) betetzen ditu sinopsi honek. Filmaren loglinek modu argian filmaren poetikotasuna azpimarratzen du: *Antzinako dantza baten aurkikuntza, lurrari, bere mitoei eta ohiturei eskainitako kantu poetikoa*.
- ⁴ Plano zenitalak pertsonajeak sortzen dituzten figurak (zirkuluak, gehienbat) nabarmentzeko erabiltzen dira, eta bien bitartean, fondoaren eta lehenengo planoaren arteko figuren arteko harmonia osatzeko erabili dituzte. "*Klaustro zehatz bat bilatzen genuen: plano zenitalak egiteko, lurra ere ikusi behar baitzen. Arantzazu klaustroan egindako dantzan pausoak garrantzitsuak ziren, eta soinuk. Horretarako, behar genuen lurra gogorra izatea, eta horregatik aukeratu genuen Arantzazukoa: lurra granitozkoa da*", dio Jauregik.
- ⁵ Azken sekuentzia Madrilgo Kristalaren Jauregian filmatzeko asmoa zuten, leku dotore baten erakusgarri izan nahi baitzen. Baina, azkenean, Torreoian egin zen. Torreoia Gipuzkoako Urola Kosta eskualdean dagoen Zarautzeko Vista Alegre auzoko izen bereko parkean kokatzen den behatokia edo dorrea da.

.....

(Artikuluak jasota: 19-03-16; onatuta: 19-04-17)