

...ere  
erera  
baleibu  
izik  
subua  
aruaren...

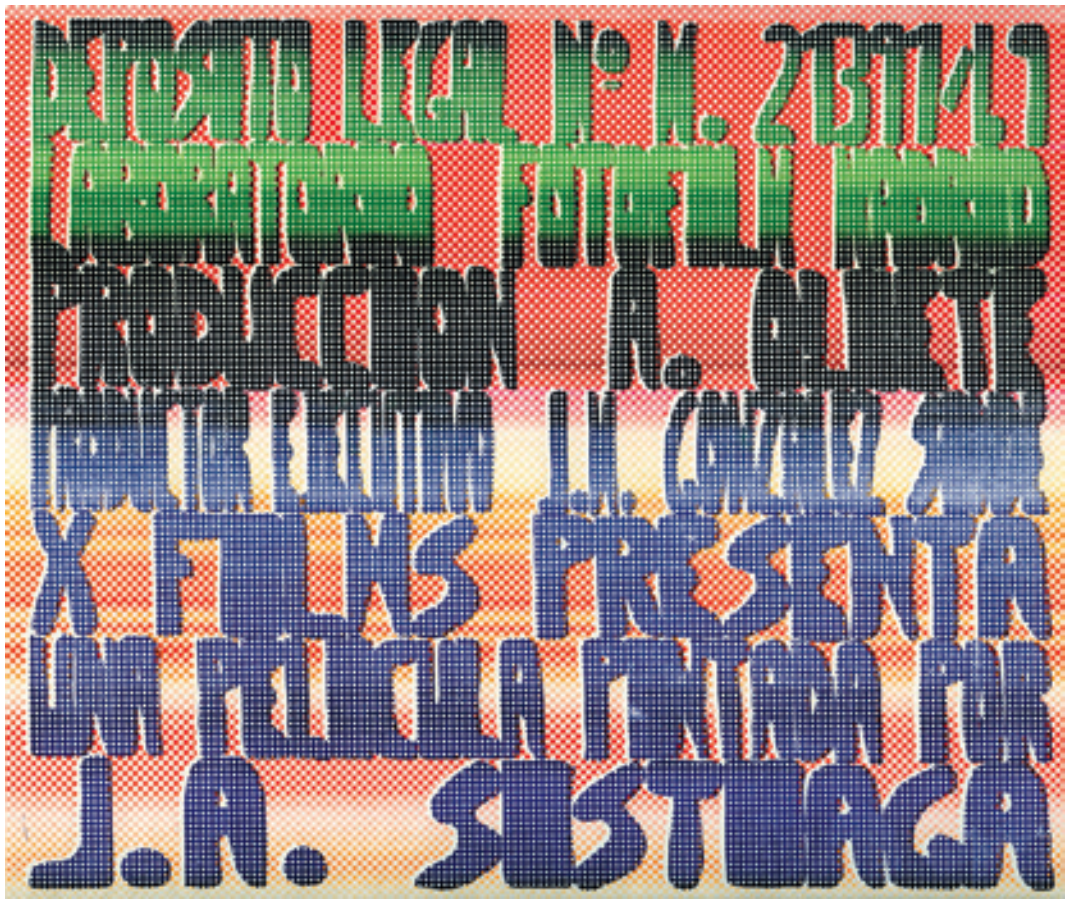
filma  
la película  
the film  
le film

**Tabacalera  
Donostia**

sistiaga 1968/70







# Tabacalera Donostia

## **KGZ (TABAKALERA) / CICC (TABACALERA)**

Zuzendari Nagusia / Director General - Joxean Muñoz Otaegi  
Arkitektura Zuzendaria / Director de arquitectura - Iñaki Galarraga  
Komunikazio Zuzendaria / Directora de comunicación - Rosa Zufía  
Zuzendaritza idazkaria / Secretaria de dirección - Begoña Galparsoro  
Produzio idazkaria / Secretaria de producción - Mirari Marfagon

## **...ere erera baleibu izik subua aruaren... filma / la película**

Komisarioa / Comisario - Alvaro Matxinbarrena  
Koordinatzailea / Coordinación - Marta Berraondo  
Diseinu grafikoa / Diseño gráfico - Miguel Murugarren y Ángela Bonadies

Ikus-entzunezkoak / Audiovisuales - Laser  
Arotz lana / Carpintería - Vimar Ebanistería  
DVD edizioa / Edición DVD - Signo Digital  
Bisitaldi gidatuak / Visitas guiadas - Ikertze  
Itzulpenak / Traducción - Marleen Vandebroek

## **Eskertzak / Agradecimientos**

*Arano*, ARTE France, José Julian Baquedano, Jean-Michel Bouhours, Serge Bromberg, Juan Bufill, Nicole Brenez, Clara Janés, Borís Lehman, Lobster Films, Kat Rodiè, Miguel Sanchez Ostiz, Begoña Vicario, Santos Zunzunegui.

Fotomekanika eta inprimatzea / Fotomecánica e Impresión - Artes Gráficas Lorea

© edizioarena, KGZ / de la edición, CICC  
© testuena, egileek / de los textos, sus autores  
Irudiak / Imágenes:  
© J.A. Sistiaga. VEGAP, San Sebastián, 2007  
© Kini Arístegi  
© Jesús Uriarte  
© Blanca Calparsoro

Lege Gordailua / Depósito legal - SS-724-2007  
ISBN 978-84-611-7466-9

*...ere erera baleibu icik sibua aruaren...*

X FILMS

PRESENTA

UNA PELICULA DI

# SUBA



PRIMO "TUMBUK BE PAKA" BE CUM INTERVENIUMI  
MAYO 70

"TUC BE" OREMAJISIA ALIBAMA  
AGOSTO 70

INVIATA A "CONTRA INCONTRI" PAKO TUMBUK ITAMA  
MAYO 70

INVIATA A "SIGMA 70" BOGOTU  
NOVEMBRE 70

INVIATA A "INTERNATIONAL UNDERGROUND"  
DUA POKOKI" CONGRESO 1970

Tabakalera-Donostia tabako lantegi zahar bat da, kultura garaikidearen gune bihurtutako lantegia, hain zuzen. Irudi lantegi bat da, telebista eta zinema egiten dira bertan; ingurune bizienera lotuta dagoen kultura proiektu bat da, eztabaida sortu duen eta eraikitzen ari den proiektua; arte garaikideko erakusketak egiteko eremu berezia da.

Tabakalera, trenbidearen eta parke eder dotore baten artean kokatua, lantegi gune bat da, garai batean Errege Lantegi izanaren estilo handiosak kutsatua. Guneari garai batean bizia eman zioten milaka langileren arrastoa dago bertako aretoetan, eta batez ere milaka emakumezko langilerena. Ez dago kubo zuritik Tabakalera baino gauza urrunagorik. Hura araztasunaren eta neutraltasunaren ikur da; Tabakalera, aldiz, ez da neutrala.

Orain, Donostiako Udalak, Gipuzkoako Foru Aldundiak eta Eusko Jaurlaritzaren Sailak bultzatuta, asmatu egin da berriro ere Tabakalera: etorkizunari zabalik dagoen gunea, kultura bisualaren lantegia, produkzio, erakusketa, eztabaida eta trebakuntzaren Nazioarteko Zentroa eta kultura garaikidearen artxiboa. Tabakalera oraindik ez da jaiotako. Baina bizirik dago. Eta badu memoria.

Orain dela 40 urte, mihisearen eta fotogramaren arteko bidegurutzean ikusi zuen euskal artista batek bere burua, zinemaren eta pinturaren arteko mugan hain zuzen. Bi urtez (1968-1970), Jose Antonio Sistiagak 2.000 metro irudi baino gehiago margotu zituen zeluloide garbiaren gainean, eta 75 minutuko film bat osatu zuen. Oso lan harrigarria da, eta ezinezko izenburua du; zinema eta pintura da aldi berean; eta orekan dago, makinaren garaia, irudiaren garaia eta ikuslearen garaia artean. Munduko zinema esperimentaleko jaialdi garrantzitsuenetan proiektatu dute. Baina haren ospea oso inguru minoritarioetara mugatu da; jendearentzat, oro har, ulertezina da, izenburutik beretik hasita: *...Ere Erera Baleibu Izik Subua Aruaren...*

Izenburuak ez du ezer esan nahi. Beraz, ez zaitezte ulertzen saiatu. Eraman zaitzaten utzi. Film bat bidaia bat da. Bide bat.

Filma mutua da. Ez du hitzik. Ez du musikarik. Baina entzundakoaren irudipena izango duzue. Izenburuak arao magiko baten doinua du. Sorgindu zaitzaten utzi.

Tabakalera bi gauza omendu nahi izan ditu erakusketa honen, katalogoaren eta Victoria Eugenia Antzokiko proiektio berezi baten bitartez: alde batetik, aztikeriazko izenburua duen film liluragarri honen magia, eta bestetik, Jose Antonio Sistiagaren adorea, orain dela berrogei urte diziplinen arteko bidegurutzean, hainbat hizkuntza plastikoren arteko mugan, ordu arte esploratu gabeko eremuan, kokatu baitzen.

Eskerrak eman nahi dizkiet omenaldi honetan eman duten laguntzagatik: Euskadiko Filmategiari eta Donostia Kulturako Zinema Unitateari, Diario Vasco eta EITB komunikabideei, erakusketaren koordinatzaile aritu den Alvaro Matxinbarrenari, bere lan lehiatsu eta adimentsuagatik, Tabakalera talde osoari, eta bereziki, Jose Antonio Sistiagari berari, bere laguntzagatik eta bere sorkuntza lanean esku zabaltasunez jokatzegatik. Donostiako Tabakalera filmaren euskarri fisiko bihurtu da; koloretako orbanak, pintzelek asmatutako lerroak, leihoen gainean, hodieta, lantegiko seinaleetan, burdinerian eta hareharrizko zokaloen gainean dabilta, *...Ere Erera Baleibu Izik Subua Aruaren...* film eder eta sailkaezinaren indar magikoari erantzuna emanaz.

**Joxean Muñoz Otaegi**  
Kultura Garaikidearen Nazioarteko  
Guneko Zuzendari Nagusia

Tabacalera-Donostia es una antigua fábrica de tabaco convertida en un espacio de cultura contemporánea. Es una fábrica de imágenes, donde se hace televisión y cine, un proyecto cultural ligado a su entorno más vivo, un proyecto en debate y en construcción, un espacio singular para exposiciones de arte contemporáneo.

Situada entre las líneas de ferrocarril y un precioso parque señorial, Tabacalera es un espacio fabril contaminado por el estilo suntuoso derivado de su carácter de Real Fábrica. En sus espacios se conserva la huella de los miles de trabajadores y, sobre todo, trabajadoras, que dieron vida a este lugar. Nada más lejos que Tabacalera del cubo blanco, emblema de la pureza y de la neutralidad. Tabacalera no es neutral.

Ahora, impulsada por el Ayuntamiento de San Sebastián, la Diputación Foral de Gipuzkoa y la Consejería del Gobierno vasco, Tabacalera se reinventa como espacio abierto al futuro, como fábrica de cultura visual, como Centro Internacional de producción, exposición, debate, formación y archivo de cultura contemporánea. Tabacalera no ha nacido aún. Pero está viva. Y tiene memoria.

Hace casi 40 años, un artista vasco se encontró en el cruce entre el lienzo y el fotograma, en la frontera entre el cine y la pintura. A lo largo de dos años (1968-1970), José Antonio Sistiaga pintó sobre el celuloide virgen más de 2.000 metros de imágenes, hasta completar un film de 75 minutos. Es una obra sorprendente, con un título imposible, al mismo tiempo cine y pintura, en equilibrio entre el tiempo de la máquina, el tiempo de la imagen y el tiempo del espectador. Se ha proyectado en los festivales de cine experimental más importantes del mundo. Pero su prestigio se ha restringido a círculos minoritarios; al público general le resultaba incomprensible, desde su mismo título: *Ere Erera Baleibu Izik Subua Aruaren*.

El título no significa nada. Luego no esperen comprender nada. Déjense llevar. Un film es un viaje. Un camino.

El film es mudo. No hay palabras. No hay música. Pero creerán haberlo escuchado.

El título suena a conjuro mágico. Déjense hechizar.

Tabacalera homenajea, con esta exposición, con su catálogo, y con una proyección especial en el teatro Victoria Eugenia, la magia de ese film fascinante con nombre de embrujo, y el coraje de José Antonio Sistiaga, que se situó en el cruce de disciplinas, en la frontera entre diversos lenguajes plásticos, en un terreno inexplorado, hace casi cuarenta años.

Quiero agradecer la colaboración en este homenaje de la Filmoteca Vasca- Euskadiko Filmategia, y de la Unidad de Cine de Donostia Cultura, el apoyo de medios de comunicación como Diario Vasco y EITB, el trabajo apasionado e inteligente del comisario de la exposición, Alvaro Matxinbarrena, y de todo el equipo de Tabacalera y, muy especialmente, la complicidad y la generosidad creativa del propio artista, José Antonio Sistiaga. Ha convertido la Tabacalera de Donostia en el soporte físico del film; las manchas de color, las líneas inventadas por el pincel, se mueven sobre las ventanas, los tubos, las señales de la fábrica, los herrajes y los zócalos de arenisca, como respondiendo a la fuerza mágica de ese film maravilloso e inclasificable que se llama *Ere Erera Baleibu Izik Subua Aruaren*.

**Joxean Muñoz Otaegi**

Director General del Centro

Internacional de Cultura Contemporánea



Tabacalera-Donostia is an old tobacco factory that has been turned into a centre for contemporary culture. It is a factory of images, where television and film is made, a cultural project closely linked to its living environment, a project under debate and construction, a unique exhibition hall for contemporary art.

Located between the railway lines and a beautiful landscaped park, Tabacalera is a factory contaminated by the sumptuous style that owes its origins to the fact that it once enjoyed the status of Royal Factory. Inside, the building retains the echoes of the thousands of workers, many of them women, who once gave life to this place. Tabacalera could not be further from the image of the white cube, emblem of purity and neutrality. Tabacalera is anything but neutral.

Now, thanks to an initiative backed by the San Sebastián Local Council, the Gipuzkoa Provincial Government and the Basque Government itself, Tabacalera has reinvented itself as a space open to the future, as a factory of visual culture, as an International Centre for the production, exhibition, debate, training and recording of contemporary culture. Tabacalera has yet to be born. But it is alive. And it has a memory.

Almost 40 years ago, a Basque artist found himself at the crossroads between canvas and film strip, on the border between film and painting. For two whole years (1968-1970), Jose Antonio Sistiaga painted more than 2,000 metres of images onto virgin film strip, to make a 75-minute film. It is a surprising work, with an impossible title, both film and painting at the same time, balanced between the time of the machine, the time of the image and the time of the viewer. It has been screened at the most important experimental film festivals in the world, but its prestige has always been restricted to minority circles; the general public finds it incomprehensible; starting with its title: *...Ere Erera Baleibu Izik Subua Aruaren...*

The title means nothing. So do not expect to understand anything.

Just let yourself drift. A film is a journey. A road.

The film is silent. There are no words. There is no music. But you will feel it has spoken to you.

The title sounds like a charm. Let yourself be bewitched.

With this exhibition, its catalogue and a special screening at the Victoria Eugenia Theatre, Tabacalera aims to pay tribute both to the magic of this fascinating film with its enchanting name, and to the courage of Jose Antonio Sistiaga, who was not afraid to work at the crossroads of disciplines, at the frontier between diverse plastic languages, in uncharted territory, almost forty years ago.

I would like to express my gratitude to the Basque Film Archives - Euskadiko Filmategia and the Film Department of Donostia Cultura for their collaboration in this tribute. I should also thank the media (especially the Diario Vasco and EITB) for their support, the exhibition organiser Alvaro Matxinbarrena for his passionate and intelligent work, the whole team at Tabacalera and, in particular, the artist himself, Jose Antonio Sistiaga, for his help and creative generosity. He has turned Tabacalera into the screen onto which the film will be projected; the colour patches, the lines invented by the brush, move over its windows, pipes, signposts, fixtures and sandstone skirting boards as if responding to the magic power of this marvellous and unclassifiable film called *...Ere Erera Baleibu Izik Subua Aruaren...*

**Joxean Muñoz Otaegi**  
Director of the International  
Centre of Contemporary Culture

Tabacalera - Donostia est une ancienne fabrique de tabac transformée en un espace de culture contemporaine. Il s'agit d'une fabrique d'images, où on fait de la télévision et du cinéma, un projet culturel lié à son environnement plus vivant, un projet objet de débat et en construction, un espace singulier pour les expositions d'art contemporain.

Située entre les voies de chemin de fer et un magnifique jardin public, Tabacalera est un espace de production contaminé par le somptueux style hérité de son caractère de Fabrique Royale. Ses espaces conservent toujours l'empreinte des milliers d'ouvriers et surtout d'ouvrières qui rendirent ce lieu vivant. Le cube blanc emblème de la pureté et de la neutralité est à mille lieux de Tabacalera, Tabacalera n'est pas neutre.

À présent, grâce à l'initiative de la Mairie de Saint Sébastien, la Députation Forale de Gipuzkoa et le Département du Gouvernement basque, Tabacalera se réinvente comme un espace ouvert sur l'avenir, comme fabrique de culture visuelle, comme Centre International de production, d'exposition, de débat, de formation et d'archivage de la culture contemporaine. Tabacalera n'est pas encore née. Mais elle est déjà vivante. Et elle a une mémoire.

Il y a presque 40 ans un artiste basque se trouvait à la croisée des chemins entre la toile et le photogramme, sur la frontière entre le cinéma et la peinture. Pendant deux ans (1968-1970), Jose Antonio Sistiaga peignit sur la pellicule vierge plus de 2000 mètres d'images, pour produire un film de 75 minutes. Il s'agit d'une œuvre surprenante, avec un titre impossible, cinéma et peinture en même temps, en équilibre entre le temps de la machine, le temps de l'image et le temps du spectateur. Il a été projeté dans les festivals de cinéma expérimental les plus importants du monde. Mais son prestige a été limité à des cercles minoritaires ; il était totalement incompréhensible pour le public en général, en commençant par son titre même : ...*Ere Erera Baleibu Izik Subua Aruaren...*

Le titre ne veut rien dire. Ne vous attendez donc pas à y comprendre quelque chose. Laissez-vous porter. Un film est un voyage. Un chemin.

Le film est muet. Il n'y a pas de dialogues. Il n'y a pas de musique. Mais vous aurez l'impression de l'avoir entendu.

Le titre est comme une formule magique. Laissez-vous envoûter.

Tabacalera rend hommage avec cette exposition, son catalogue et la projection spéciale au théâtre Victoria Eugenia à la magie de ce film fascinant au nom ensorceleur, et au courage de Jose Antonio Sistiaga qui se situait à la croisée des disciplines, à la frontière entre divers langages plastiques, sur un terrain inexploré, il y a presque quarante ans.

Je souhaiterais à l'occasion de cet hommage remercier pour leur collaboration la Filmothèque basque - Euskadiko Filmategia, l'Unité de Cinéma de Donostia Cultura, les médias comme Diario Vasco et EITB pour leur aide, le commissaire de l'exposition, Alvaro Matxinbarrena pour son travail passionné et intelligent, et toute l'équipe de Tabacalera. Je voudrais enfin remercier tout particulièrement l'artiste lui-même, Jose Antonio Sistiaga, pour sa complicité et sa générosité créative. Il a fait de la Tabacalera de Saint Sébastien le support physique du film ; les taches de couleur, les lignes inventées par le pinceau se déplacent sur les fenêtres, les tuyaux, les signaux de la fabrique, les ferrures et les plinthes en grès, comme pour répondre à la force magique de ce merveilleux et inclassable film intitulé *Ere Erera Baleibu Izik Subua Aruaren*.

**Joxean Muñoz Otaegi**  
Directeur Général du Centre  
International de Culture Contemporaine





Sistiagari buruzko Tabakalerako erakusketan haren lan bakarra dago ikusgai. Bere filmetako bat, kasu honetan: “... ere erera baleibu izik subua aruaren...” filma, 1968an ausart sortu zena eta, nazioarteko ikono bilakatuta, denboran zehar batere kikildu gabe dabilena.

Tabakalera ondo merezitako omenaldia egin nahi izan zaio indarra eta kezka bere horretan gorde dituen zinema lan bikainari, eta halaber, lanaren egileari.

Hasieran, eraikineko aretoetan filma egoki aurkezteko moduari buruzko hainbat ideia hartu ziren kontuan. Oso banaketa arkitektonikoa genuen gogoan: hainbat pantailatan proiektatuko zen filma, lanaren hainbat une aldi berean ikusi ahal izateko. Gune horren barruan, ikusleak dena aztertu eta gustukoena hautatzeko aukera izango zuen, irudien gogara lerratuz. Pantaila “labirintu” bat, Tabakalerako patioetako bat misterioz betetako pasealeku bihurtuko lukeena.

Ideiak aurrera jarraitu zuen, eta filmak, poliki-poliki eta egilearen begi erneen aurrean, pantailetatik gainez egin zuen. Patioko zorua, hormak, hutsarteak, sabaiak, etab. isuri zinematografiko horren “biltegi” hartzaile bihurtu ahala, pantailak desagertu egin ziren. “Biltegia” bazebilen, baina filma kexu zen: ohiz kanpoko proiektzio modu horretara egokitu behar zuen. Hainbat saio egin ziren: irudiak izoztu, abiadura aldatu. Eta horrela, esperimentera ondo egokitzen hasi zen, eta ez patiora bakarrik, baita patioan murgiltzen zirenen begiradetara ere. Irtenbide horretan murgiltzeak aukera ematen zuen askatasunez mugitzeko, atsedean hartu eta behatzeko, besakada bizkorrak zein mantsoak egiteko, urpean bidaia pozgarria, liluragarria bezain eraginkorra, egiteko. Irudiak izozteko sistema horren bitartez, irudiak piktorkoago agertzen ziren. Ideia ona zen; era horretara agerian gelditzen baitzen garai batean zeluloidezko zerrenda horietan barna igeri aritu eta pintzelen arrastoak utzi zituen Sistiaga pintorea.

Sistiaga, zalantzarik gabe, artista berezia da, ez du aurreiritzirik, ez du amore ematen, ez du aho bizarrik, ezta beldurrik ere, egiatia da... eta, oraingoan, berriro ere erakutsi du hori.

Bi dokumentalek, elkarrizketa batek eta eskuz pintatutako jatorrizko zerrenden erreproduktzioek osatzen dute erakusketa. Osagai horien guztien bitartez, ondo hauteman ahal izango da zein konplexua den Sistiagaren sorkuntza prozesua.

Dokumental horietako batean, *Lobster Filmsek* eta *Arte* frantses kanalak egindakoan, hain zuzen, hainbat azalpen biltzen dira sorkuntza prozesu horri buruzkoak, eta orobat, bere “matematika”-ri, kolore orbanek zeluloidean eta denboran banatzeko kalkulari buruzkoak.

Bigarren dokumentala haren seme Gorka Sistiaga Beklemicheffek egin du eta Sistiaga pintorearengana hurbiltzen gaitu. Horri esker, Sistiagaren lanaren koherentzia eta zeluloide euskarritik igaro izanaren logika itzela aurkituko ditugu. Filma sortu aurreko zein ondoko garaian egingo dugun ibilbide piktorkoak Sistiagak ekartzen dizkigun giltzarriez gozatzen lagunduko digu.

Azkenik, Tabakalerak elkarrizketa bat erakutsiko digu, Iñigo Salaberria errealizadoreak erakusketa aretoetan bertan grabatutakoa. Elkarrizketa horretan, artistaren iritziak, ideiak eta usteak biltzen dira, eta “...ere erera...” lanaren sorkuntza prozesua eta azken 37 urte hauetan egin duen ibilbidea azaltzen digu.

Film aparta da, zentzumenak pizten dituena, eta ustekabeen harrapatu behar zaituena. Filma ikustea esperientzia bilakatzen duena.

**Alvaro Matxinbarrena**  
Erakusketa-koordinatzailea

La exposición de Sistiaga en Tabacalera recoge una sola de sus obras. En este caso una de sus películas: “...erera baleibu izik subua aruaren...”, la película que nació audaz en 1968 y que, ya como icono internacional, navega sobre el tiempo sin arrugarse en absoluto.

Desde Tabacalera se ha querido rendir un merecido homenaje a esta excepcional pieza cinematográfica y a su autor, que mantienen intactas su fuerza y su inquietud.

En un principio se barajaron varias ideas sobre la manera más adecuada de presentar esta película en las salas del edificio. Pensamos en una distribución muy arquitectónica: varias pantallas sobre las que se proyectaría la película dejando ver simultáneamente diferentes momentos de la obra. Dentro de este espacio el espectador podría recorrer y escoger lo que más le interesara dejándose llevar por las imágenes. Un “laberinto” de pantallas que convertiría uno de los patios de Tabacalera en un lugar misteriosamente paseable.

La idea fue avanzando y poco a poco la película, bajo la atenta mirada de su autor, empezó a desbordarse de las pantallas. Estas fueron desapareciendo, a medida que el patio iba transformándose en un “depósito” receptor de este vertido cinematográfico sobre sus suelos, muros, huecos, techos, etc. El “depósito” funcionaba pero la película se quejaba: había que adaptarla a esta forma tan inusual de proyección. Se probó congelar imágenes, alterar su velocidad, y el experimento empezó a adaptarse bien, no sólo al patio, sino también a la mirada de los que se sumergían en él. Pudimos comprobar que la inmersión en esta solución ofrecía libertad de movimientos, poder parar y contemplar, seguir dando brazadas más o menos rápidas, un buceo placentero y tan fascinante como eficaz. Con este sistema de congelación las imágenes se revelaban más pictóricas. Era un acierto y destapaban al Sistiaga pintor que en su día buceó también, dentro de esas tiras de celuloide, dejando la huella de sus pinceles.

Sistiaga es, sin duda, un artista singular, sin prejuicios, sin concesiones, sin pelos en la lengua, sin miedos, sincero... y así lo vuelve a demostrar en este espacio de Tabacalera.

La exposición se completa con dos documentales, una entrevista y reproducciones de las tiras de la película original pintada a mano. Con estos elementos se puede apreciar la complejidad de su proceso de creación.

Uno de los documentales, realizado por Lobster Films y el canal francés Arte, recoge explicaciones precisamente sobre ese proceso de creación, sobre su “matemática”, sobre el cálculo de la distribución de las manchas de color en el celuloide y en el tiempo.

El otro documental, realizado por uno de sus hijos, Gorka Sistiaga Beklemicheff, nos acerca al Sistiaga pintor. De esta forma descubrimos la coherencia de su obra y la enorme lógica de su paso por el soporte celuloide. El recorrido pictórico, tanto anterior como posterior a la época en que fue realizada la película, ayuda al disfrute de las claves que nos aporta Sistiaga.

Por último Tabacalera muestra una entrevista, grabada por el realizador Iñigo Salaberria en las mismas salas que presentan la exposición. Esta entrevista recoge impresiones, ideas y opiniones del artista, y explica el proceso de creación y la andadura de “...erera...” en estos 37 años.

Una película extraordinaria que abre los sentidos y que ha de cogerte desprevenido. La película que transforma su visión en una experiencia.

**Alvaro Matxinbarrena**  
Comisario de la exposición

The Sistiaga exhibition at Tabacalera features just one of the artist's works - in this case, one of his films, the one entitled: "...ere erera baleibu izik subua aruaren..." which was born in a fit of audacity in 1968 and now, as an international icon, watches the years come and go without suffering one iota from the ravages of time.

Tabacalera aims to pay a well-deserved tribute to both this exceptional work and its creator, who still retains all his power and energy.

A number of possibilities were considered regarding the best way to present the film in the building. We finally decided on a highly architectural distribution, involving various screens on which the film would be projected, letting different moments of the work be seen at the same time. Within this space, the viewer would be able to move around and choose to turn their attention to what most caught their eye, letting themselves be led by the images. A "labyrinth" of screens which would turn one of Tabacalera's courtyards into a mysteriously walkable place.

The idea developed and little by little, the film, under the watchful gaze of its creator, began to brim over the screens, which in turn disappeared as the courtyard gradually became a "container" into which the film poured its images onto the floors, walls, gaps, ceilings, etc. The "container" worked but the film complained: it had to be adapted to this unusual method of screening. We tried freezing images, altering their speed and the experiment slowly began to adapt, not only to the courtyard, but also to the gaze of those immersed in it. We began to realise that immersion in this solution offered freedom of movement, the liberty to stop and contemplate, to continue swimming as quickly or as leisurely as one liked – all in all, a pleasant dive as fascinating as it is effective. With this system of freezing, the images became more pictorial. It worked, and it revealed Sistiaga the painter, who used to dive as well, within these celluloid strips, leaving the mark of his brushes.

Sistiaga is, without doubt, a unique artist. A straight-talking, fearless, sincere artist with no prejudices, who makes no concessions ... as he once again demonstrates on this occasion.

This avalanche of colour will be accompanied by two documentaries, one interview and reproductions of the original hand-painted film strips. These elements aim to enable the audience to appreciate the complexity of the creative process.

One of the documentaries, made by Lobster Films and the French channel Arte, contains a number of explanations about this creative process and its "mathematics", the calculation of the distribution of the colour patches both over the strips and over time.

The other documentary, made by one of the artist's sons, Gorka Sistiaga Beklemicheff, focuses more on Sistiaga the painter, revealing the coherence of his work and the large-scale logic underlying his move to the world of film. His pictorial work from both before and after the period during which the film was made, enables a better understanding and appreciation of the artist's codes.

Finally, Tabacalera will also be showing an interview recorded by the film maker Iñigo Salaberria in the very halls in which the exhibition is located. This interview focuses on the impressions, ideas and opinions of the artist, and explains the creative process and the history of "...ere erera..." over the last 37 years.

All in all, an extraordinary film which will open up your senses and which is guaranteed to take you by surprise. To see it is to experience it.

**Alvaro Matxinbarrena**  
Exhibition curator

L'exposition de Sistiaga dans la Tabacalera ne présente qu'une seule de ses oeuvres. Dans ce cas l'un de ses films : le film "*...ere erera baleibu izik subua aruaren...*" qui est né avec audace en 1968 et voyage comme une icône internationale dans le temps sans prendre une ride, bien au contraire.

Tabacalera a souhaité rendre un hommage mérité à cette exceptionnelle pièce cinématographique et à son auteur, dont la force et l'inquiétude sont restées intactes.

Nous avons au début envisagé plusieurs manières de présenter ce film dans les salles de cet édifice. Nous pensions en une distribution très architecturale : plusieurs écrans sur lesquels serait projeté le film et laisseraient voir simultanément divers moments de l'oeuvre. Dans cet espace le spectateur pourrait parcourir et choisir ce qui l'intéresserait le plus en se laissant porter par les images. Un "labyrinthe" d'écrans qui deviendrait l'un des patios de Tabacalera dans un lieu de mystérieuses promenades.

L'idée a fait son chemin, et peu à peu le film a commencé à déborder des écrans, sous le regard attendri de son auteur. Ces écrans ont peu à peu disparu, au fur et à mesure que le patio se transformait en un "réservoir" récepteur de ce déversement cinématographique sur les sols, les murs, les espaces vides, les plafonds, etc. Le "réservoir" fonctionnait mais le film se plaignait : il fallait l'adapter à cette forme de projection si inhabituelle. Nous avons tenté de congeler les images, de modifier leur vitesse, et l'expérience commençait à bien s'adapter, non seulement au patio mais aussi au regard de ceux qui y plongeaient. Nous avons pu voir que l'immersion dans cette solution nous offrait une liberté de mouvements, pouvoir arrêter et contempler, continuer à faire des brasses plus ou moins rapides, une plongée agréable et aussi fascinante qu'efficace. Avec ce système de congélation, les images étaient plus picturales. C'était une réussite et elles nous révélaient le Sistiaga peintre qui plongea un jour aussi dans ces bandes de celluloid, et y laissa la marque de ses pinceaux.

Sistiaga est sans aucun doute un artiste singulier, sans préjugés, sans concessions, sans cheveux sur la langue, sans peurs, sincère... et il le prouve de nouveau à cette occasion.

L'exposition est complétée par deux documentaires, une interview et des reproductions des bandes de la pellicule originale peinte à la main. Avec ces éléments nous pouvons admirer la complexité de son processus de création.

L'un des documentaires, réalisé par Lobster Films et la chaîne française Arte France, nous fournit des explications précises sur ce processus de création, sur sa "mathématique", sur le calcul de la répartition des taches de couleur sur la pellicule et dans le temps.

L'autre documentaire réalisé par l'un de ses fils, Gorka Sistiaga Beklemicheff, nous permet de nous approcher du Sistiaga peintre. Nous découvrons ainsi la cohérence de son oeuvre et l'énorme logique de son passage par le support celluloid. Le parcours pictural, antérieur et postérieur à l'époque à laquelle le film a été réalisé, nous aide à profiter des clés que nous apporte Sistiaga.

Enfin Tabacalera présente une interview enregistrée par le réalisateur Iñigo Salaberria dans les mêmes salles que celles où est présentée l'exposition. Cette interview recueille les impressions, les idées et les opinions de l'artiste et explique le processus de création et la trajectoire de "*ere erera...*" pendant ces 37 années.

Un film extraordinaire qui ouvre les sens et qu'on doit prendre sans s'y attendre. Le film qui transforme la vision en une expérience

**Alvaro Matxinbarrena**  
Commissaire de l'exposition





Sistiaga "...ere erera..." Hondarribian margotzen 1969



PINTURA

CANTO

MUSICA  
POESIA

Saló d'Exposició  
MADON DES JEUNES DE DUCHEMONT  
SAINT-JEAN-DE-LAIZ

# AURKIBIDEA ÍNDICE INDEX SOMMAIRE

## **José J. Bakedano**

Press Book "...ere erera baleibu izik subua aruaren..." 21

## **Luis Gasca**

Press Book "...ere erera baleibu izik subua aruaren..." 26

## **Jean-Michel Bouhours**

Sistiaga munduaren jatorrietara heltzen da 27  
Sistiaga llega a los orígenes del mundo 30  
Sistiaga delves down to the origins of the world 33  
Sistiaga est allé aux origines du monde 36

## **Henry Langlois** 40

## **Michel Maingois**

L'Art vivant 43

## **Boris Lehman**

Cinema rising 51

## **José de Castro Arines**

Informaciones de las Artes y las Letras 55

## **Josep Riera**

Sistiaga, "...ere erera baleibu izik subua aruaren..." filmearen egilea 57  
Sistiaga, autor de "...ere erera baleibu izik subua aruaren..." 60  
Sistiaga, creator of "...ere erera baleibu izik subua aruaren..." 63  
Sistiaga, auteur de "...ere erera baleibu izik subua aruaren..." 66

## **John Halas**

Action painting on film 69

## **Jose J. Bakedano**

Aldaketa - Espazioa - Denbora 73  
Cambio - Espacio - Tiempo 75  
Change - Space - Time 77  
Changement - Espace - Temps 79

## **Begoña Vicario**

Sistiagaren eskala 81  
La escala de Sistiaga 84  
Sistiaga's scale 88  
L'échelle de Sistiaga 92

### **Nicole Brenez**

Kolorea zineman. Kolore kritikoa	97
El color en el cine. Color crítico	99
Colour in film. Critical colour	101
La couleur en cinéma. Couleur critique	103

### **Miguel Sánchez Ostiz**

Jose Antonio Sistiagaren pasajea	105
El pasaje de José Antonio Sistiaga	107
Drift José Antonio Sistiaga	109
Derive de Jose Antonio Sistiaga	111

### **Clara Janés**

Continuum: Hiru pelikula	115
Continuum: Tres películas	117
Continuum: Three films	119
Continuum: Trois films	121

### **Santos Zunzunegui**

60ko Hamarkada zoriotsua. Espainiar zinemagintzaren abenturak eta zorigaitzak (1959-1971)	123
Los felices sesenta. Aventuras y desventuras del cine español (1959-1971)	124
The swinging sixties. The ups and downs of the Spanish film industry (1959-1971)	125
Les joyeuses années 60. Aventures et mésaventures du cinéma espagnol (1959-1971)	126

### **Juan Buñuel**

Film luzeko pintura	127
Pintura en largometraje	128
Feature-length paintings	129
Peinture en long métrage	130

Biografia	134
Biografía	138
Biography	142
Biographie	146

Curriculum	173
------------	-----

Egileak, Autores, Authors, Auteurs	181
------------------------------------	-----



## PRESS BOOK “...ERE ERERA BALEIBU IZIK SUBUA ARUAREN...”

1970

ezin idatz daiteke Sistiagaren filmaz ez duelako ulermena galdatzen entrega baino. eta testu honek filma ikusteko gonbite moduan balio dezake soilik.

...ere erera baleibu izik subua aruaren... film mutua da barnean aholkuak, mezuak eta hitzaldiak daramatzaten hitzez nazkatuta gaudelako.

ez da zinema (ez da film bat, ez delphine seyring-ekin, ez donald ahatearekin) norik debekatu du zeluloidea margotzea eta gero proiektatzea?

ikusle hil, lokartu, eseri, aspertu, lotu eta isilduei egindako eraso bat da.

ez dago egina parte hartu gabe begiraten dutenentzat eta begiratu gabe parte hartzen dutenentzat.

keinu bat da, norbait hitz egin, jan, salto egin, kartetan aritu, lokartu, oihukatu edo haserretzen denean bezalakoa, mendekuzko izaera duen keinua da, zerkusia du zoratuen garrasiekin, itsasoaren isiltasunarekin, historiaurreko marrazkiekin, errebeldearen ukabilkadekin,

baina ez da panfleto bat.

ez du zerkusirik publizitatearekin ez inongo erakunderekin.

ez da (inkontzienteki horrenbeste jende hil nahi duten) kulturalista sailkapen-zaleentzat.

ez da arte/esplikazioa (psikoanalisi)

baizik eta

arte/ekintza (happening)

film irekia da barruan itxita dagoelako;

bere bizitza dauka (forma bat, ezerezetik sortzen dena, bere kabuz bizi dena suntsitu eta ezerezera itzuli arte, horixe baita puntu gorena eta bizitza gehiagoren berrastea).

ez du pentsatzeko balio, baina abiarazi egiten du pentsamendua.

ez du bizitzen irakasten, bizitza dauka.

1. MacLuhan: mediao da mezua
  2. André Breton: artea konbulstsiboa izango da, edo ez da izango
  3. Anonimoa: irudimena boterean
  4. Luis Buñuel: eraikitzearen printzipioa suntsitzea da
- bukatzeko: imajinatu Sistiagaren filma iruzurra dela: gaur, hemen eta orain, ez al dira iruzurra film guztiak?

## PRESS BOOK “...ERE ERERA BALEIBU IZIK SUBUA ARUAREN...”

1970

no se puede escribir de la película de Sistiaga porque no exige la comprensión sino la entrega, y este texto sólo puede servir como invitación para ver la película.

*...ere erera baleibu izik subua aruaren...* es una película muda porque estamos hartos de palabras conteniendo consejos, mensajes y discursos.

no es cine (no es un film ni con delphine seyring ni con el pato donald) ¿quién ha prohibido pintar celuloide y luego proyectarlo?

es un ataque contra los espectadores muertos, dormidos, sentados, aburridos, aprisionados y silenciosos.

no está hecha para los que miran sin participar y participan sin mirar.

es un gesto como cuando uno habla, come, salta, juega a cartas, duerme, grita o se cabrea, es un gesto de naturaleza vengativa, se relaciona con los gritos de los locos, el silencio del mar, los dibujos prehistóricos, los puñetazos del rebelde,

pero no es un panfleto.

no tiene nada que ver con la publicidad ni con nada instituido.

no es para los culturalistas encasilladotes (que quieren matar a tantos inconscientemente).

no es arte/explicación (psicoanálisis)

sino

arte/acción (happening).

es un film abierto porque interiormente está cerrado:

tiene vida propia (una forma, que nace de la nada, vive por sí misma hasta destruirse y volver a la nada, que es el culmen y re-comienzo de más vida).

no sirve para pensar, pero activa el pensamiento.

no enseña cómo vivir, tiene vida.

1. MacLuhan: el medio es el mensaje
2. André Bretón: el arte será convulsivo o no será
3. Anónimo: la imaginación en el poder
4. Luis Buñuel: destruir es el principio del construir

finalmente: imagínese que el film de Sistiaga es un timo: hoy, aquí y ahora ¿no son un timo todas las películas?

José J. Bakedano

## PRESS BOOK “...ERE ERERA BALEIBU IZIK SUBUA ARUAREN...”

1970

one cannot write about Sistiaga's film because it does not require comprehension but rather surrender. and this text can only serve as a challenge to see the film.

...ere erera baleibu izik subua aruaren... is a silent film because we are tired of words giving advice, messages and speeches.

it is not cinema (it is not a film with either delphine seyring donald duck) who has forbidden to paint film and then project it?

it is an attack against the dead, sleeping, seated, bored, imprisoned and silent spectators.

it is not made for those who look without participating and participate without looking.

it is a gesture like when one speaks, eats, jumps, plays cards, sleeps, yells or gets made, it is a gesture of vindicative nature. it is related blows of the rebel, but it is not a propaganda sheet .

it has nothing to do with publicity nor with anything established.

it is not for the pigeonholing culturalists (who want to kill so many unconsciously).

it is not art / explanation (psychoanalysis)

but rather

art / action (happening) .

it is an open film because internally it is closed:

it has life in itself (a form, born of nothing, lives by itself until it destroys itself and returns to nothing, which is the culmination and re-beginning of more life).

it does not serve to think, but it activates thought.

it does not teach how to live, it has life.

1. MacLuhan: the medium is the message

2. André Breton: art will be convulsive or it will not be

3. Anonymous: imagination in power

4. Luis Buñuel: destruction is the beginning of construction

finally, imagine that Sistiaga's film is a swindle: today, here how, aren't all films a swindle?



# PRESS BOOK "...ERE ERERA BALEIBU IZIK SUBUA ARUAREN..."

1970

il est impossible d'écrire sur le film de Sistiaga parce qu'il n'exige pas de comprendre, mais de se livrer et ce texte ne peut servir que d'invitation à voir le film.

...ere erera baleibu izik subua aruaren... il s'agit d'un film muet parce que nous sommes lassés de mots qui contiennent des conseils, des messages et des discours.

ce n'est pas du cinéma (dans ce film n'apparaissent ni Delphine Seyring ni Donald duck) Qui a interdit de peindre du celluloïd et de le projeter ensuite ?

c'est une attaque contre les spectateurs morts, endormis, assis, qui s'ennuient, prisonniers et silencieux

il n'est pas fait pour ceux qui regardent sans participer et participent sans regarder.

c'est un geste comme lorsque quelqu'un parle, mange, saute, joue aux cartes, dort, crie ou se fâche, c'est un geste de nature vindicative, en rapport avec les cris des fous, le silence de la mer, les dessins pré-historiques, les coups de poing du rebelle.

mais ce n'est pas un pamphlet.

il n'a rien à voir avec la publicité et rien à voir avec l'institué.

il n'est pas pour les culturalistes qui mettent dans des cases (qui veulent tuer tant d'autres inconsciemment).

ce n'est pas de l'art/explication (psychanalyse)

mais

de l'art/action (happening)

c'est un film ouvert parce qu'intérieurement fermé :

il a sa propre vie (une forme, qui naît du néant, vit de lui-même jusqu'à sa destruction et revient au néant, qui est le summum et le nouveau commencement d'une autre vie)

il ne sert pas à penser, il active la pensée.

il n'enseigne pas la vie, il a une vie.

1. MacLuhan: le média est le message
2. André Breton: l'art sera convulsif ou ne sera pas
3. Anonyme: l'imagination au pouvoir
4. Luis Buñuel: détruire est le principe du construire

finalemt: imaginez que le film de Sistiaga est une escroquerie : aujourd'hui, ici et maintenant. Tous les films ne sont-ils pas une escroquerie ?

Ikusleen zentzumenei, jakin-minari, emozioei dei egiten diet,  
haien hondo ezkutukoenari.

Me dirijo a los sentidos, a la curiosidad, a las emociones  
de los espectadores, a lo más escondido en ellos, a ellos mismos.

I appeal to the senses, the curiosity, and the feelings  
of my viewers, to their most secret depths.

Je m'adresse aux sens, à la curiosité, aux émotions  
du spectateur, à ce qu'il y a de plus secret en eux.

Sistiaga

## PRESS BOOK “...ERE ERERA BALEIBU IZIK SUBUA ARUAREN...”

1970

Pintore batek baino gehiagok heldu dio zinemari adierazpide gisa, ohiko eremua zabaltzen duen eta aukera berriak eskaintzen dizkion baliabide gisa. Sistiagaren esperientziak hasieratik liluratu ninduen. Ezberdina, bizia, zen. Sistiagaren lanaren deskribapen erraza “akzioan dagoen pintura” litzateke. Asko narritatuko ditu, zenbait liluratuko ditu. Egin daitekeen onena pantailaren aurrean esertzea eta haren pinturatan sartzea da, pintzelkada taupakariaren kosmosean barneratzea. Sistiaga, edo baretasun grinatsua.

Más de un pintor se ha acercado al cine como medio de expresión, que amplía su campo habitual y le da nuevas posibilidades. La experiencia de Sistiaga me subyugó desde el primer momento. Era diferente, vital. Una definición fácil de su obra sería la de “pintura en acción”. Irritará a muchos, seducirá a unos cuantos. Lo mejor es sentarse ante la pantalla y meterse en sus pinturas, integrarse en su cosmos de pinceladas palpitantes. Sistiaga, o la serenidad apasionada.

26

More than one painter has approached cinema as a form of expression that broadens his or her usual field and offers fresh possibilities. Sistiaga's experience captivated me from the very first moment. It was different, full of vitality. “Action painting” would be a facile definition of his work. It would irritate many, seduce one or two, perhaps. The best thing is to sit down opposite the screen, get inside his paintings and join the cosmos of his palpitating brushstrokes. Sistiaga, or impassioned serenity.

Plus d'un peintre a approché le cinéma comme moyen d'expression, qui élargit son champ d'action habituel et lui ouvre de nouvelles possibilités. L'expérience de Sistiaga m'a subjugué dès le début. Elle était différente, vitale. Une définition facile de son œuvre serait celle de “peinture en action”. Elle en irritera beaucoup, elle en séduira beaucoup d'autres. Le mieux est de s'asseoir devant l'écran et de plonger dans ses peintures, s'intégrer dans son cosmos de palpitantes touches de pinceaux. Sistiaga ou la sérénité passionnée.

Jean-Michel Bouhours

## SISTIAGA MUNDUAREN JATORRIETARA HELTZEN DA

Nola hitz egin José Antonio Sistiagaren *Ere Erera baleibu Izic subua aruaren...* filmari buruz, ibai-filma dela, titulu bera ere etenda geratzen dela, eta naturak deskribatzeko edozein saio atzera botatzen duela kontuan izanda? Filmak hasiera eta amaiera ditu, jakina; denborazko bi mugen artean nolabaiteko progresioa hauteman daiteke. Filmeko irudiek azkar desfilatzen dute; hizkuntza baino azkarrago? Hizkuntzaren azpian datzan pentsamendua baino azkarrago? Irudi konplexuak dira, heterogeneoak eta, horretaz gainera, segundo bakoitzeko 24 igarotzen dira eta guztiak dira desberdinak. Badirudi metafora dela ikusitakoaz aritzeko baliabiderik eraginkorrena: kristaltzeak, elurrezko ekaitzak, izarrarteko bidaia, materiaren erdigunerako bidaia, fusioan dagoen laba, zulo beltzak, quasarrak edota, Alberto Magnellik esandakoaren parafrasea eginez gero, eztanda lirikoak. Unean eta garapenean detektatzen zaila den lanak ia berezko duen akats hori leuntzea ezinezkoa denez, iturriak eta erronkak zein diren zehazteko saioa egingo dut.

Filma egitea erabaki zuenean, 1960ko hamarkadaren amaieran, José Antonio Sistiaga planteamendu analogikoaz baliatu zen: pintatzea filma egitea ere bada; zinemari heltzea pintatzea ere bada. Pintura beti, eta baita gehiago ere: Sistiagaren lana "chassés-croisés" izenekoek osatzen dute, eta jarraitutasun handia arrandiaz erakusten du. Sistiagak ohiko euskarrietan egiten duen pintura formatu handiko pintura da. Artistak 2 x 3 metro, edo zenbaitetan gehiago, erasotzen ditu bere brotxekin, ondoz ondoko ukitu dardaratiak eginez: mihisearen gainean egindako marra bakoitzak pigmentuz lerdaturako eta eskuaren mugimenduak zehaztutako zurden arrastoa uzten du. Dena da mugimendua Sistiagaren mihisean: puntuen miriaden mugimendu optikoak, konposizioaren mugimenduak, mihisean zauriak inprimatzen dituzten gorputzaren uesteko mugimenduak, kolore eta formen mugimenduak, artistaren gorputzaren eta koadroaren gainaldearen artean gertatzen den ukipen-dantzaren frogaz eztabaida ezinak.

Norman MacLaren Kanadiarraren filma ikusi ostean, 1950eko hamarkada amaieran, erabaki zuen José Antonio Sistiagak bere unibertso piktorikoa zeluloideko zintara eramatea; horrek eraman zuen proiektu berri eta neurrigabe hau egitera, *Ere Erera baleibu...* filma, alegia. Sistiagak, hasiera batean, tarteka sekuentzia abstraktuak izango zituen film tradizionala egitea pentsatzen zuen; abstrakzioa, ametsen unibertso errealistan, haluzinazio-egoeren edo urruneko munduen espezifikazioa izango zen. Geroago, jada heldua zen proiektuan, egileak pintatutako sekuentziak, bere pinturaren materia, sartzea erabaki zuen; horixe zen, hain zuzen ere, filmaren gai bakarra. Len Lye Zeelanda Berriko artistak ere erabaki bera hartu zuen. Len Lye "zuzeneko filma" terminoa sortu zuen kamerarik gabe egindako filmak izendatzeko, Londresko General Post Officek 1930eko hamarkada erdialdean lehen iragarki-filma agindu zionean. Sistiaga, Len Lyearen modura, testuingurua alde batera uzten joan zen. Kamerarik gabe pintatutako filma bera hizkuntza bat izatera hel zitekeen, hizkuntza autonomia, inolako eremu narratiborik behar ez zuena. Bien bitartean, artistak asmo handiko proiektu horretan lagunduko zion mezenasa aurkitu beharra zuen. Juan Huarte Beaumont bildumagile eta mezenasak Sistiagari film luze bat egiteko aukera eskaini zion. Film luzea zen fikziozko zinema egiteko modu nagusia eta, era berean, ikerketa zinema deritzon horretarako ia debekatua, gehienetan, finantza-baliabide eta errentagarritasun aukera gabeziagatik. Film luzearen bitartez, Sistiagak, ueste osoz, irudikapen eta ikuskizun zinematografiko tradizionalaren alternatiba finkatu nahi zuen. Baina

(1) *Beste kanadiar batek, Carl Borwnek, film luzeak egin zituen zuzeneko filmaren teknika erabiliz 30 urte beranduago.*

(2) *Ikus Bruno Corra "Cinéma abstrait-musique chromatique", Giovanni Lista Futuristie. Manifestes: Documents: Proclamations argitalpenean. Lausanne, 1973, L'Âge d'homme, 296. or.*

(3) *Len Lye "Faire des films" Roger Horrocks eta Jean-Michel Bouhours Len Lye argitalpenean, Paris, 2000, éditions du Centre Pompidou, 144. or.*

28

(4) *Sistiagak ingurumeneko proiektzioekiko interesa ere partekatzen du Jordan Belsonekin: Belsonek 1957 eta 1959 bitartean San Frantziskon egin zituen Vortex Concerts; Pariseko La Villette Parkeko La Géode izenekoan eta Potierseko Futuroscope-n Sistiagak egindako proiektzioak.*

(5) *Hubert Reeves Poussières d'étoiles. Paris, 1984, éditions du Seuil. 21. or.*

filma, haren aurrekari ospetsuen inibizioez haratago joatea ere bazen; izan ere, aurrekari horien ustez, zuzeneko filmeetako irudien konplexutasunak, lan laburrak egitera behartzen zituen (1). Minimalismo osteko artista izanik, Sistiaga artea, hein batean, denbora aurreztea desegiteko gai zela baieztatzera ausartu zen.

Pintura eta zinemaren arteko planteamendu analogikoarekin, Sistiagak 2 x 3 metroko euskarria zabaleran 35 milimetro eta luzeran 2,2 kilometrotik gora duen zeluloideko zintagatik aldatzen du: proportzio zentzugabeak dira, mihisearen ikuspegi globala izatea galarazten dutenak eta, osotasunaren ideia buruan birsortzeko, ikuslea memorizaziora behartzen dutenak. Artistak olio-pinturaren ordean zeluloidea itsasten diren tinta gardenak erabiltzen ditu, materia, ukimena, filmaren mugimendu dinamikoan atzean utziz eta, azkenean, "El Dorado" moduko batera, filmaren mugimendu zinematikora, daraman bidea hartuz.

Zuzeneko filmaren kontzeptua XX. mende hasierakoa da. Bruno Corra eta Arnaldo Ginna futuristek, musika kromatikoari buruz egin zuten lan batean zehar, piano kromatikoan alde batera utzi zuten zinemari ekiteko, 1912an. Futuristen helburua musikaren arauetik harremanean oinarritutako arte bisuala sortzea zen: koloreen akorde kromatikoak, gama, oktabak. Film horiek desagertu diren arren, Bruno Corrak haiei buruz egin zuen deskribapenak zuzeneko filmaren jatorrizko egoera erakusten du. Zuzeneko filmaren protagonista nagusiek, hala nola Norman MacLarenek edo Len Lye, egoera hori gainditu zuten, baina, oraindik ere, posible zen hitzez zahazki transkribatzea: hondo berdearen gainean dagoen izar gorria, bere buruari itzuliak ematen dizkion izarra eta pantaila guztiz inbaditzen duen arte hazten ari dena; bi lerro -bata zuria, bestea horia- bihurritu egiten dira, eta nahasi, hondo urdinaren gainean, eta abar (2).

Zer aurkitu ote zuten Sistiagak Norman MacLarenen film hura ikusi zuenean? Zerk bultzatuko ote zuten bere hizkuntza piktorkoia zeluloide euskarriara eramatera? Mugimendua orokortzeak, bere pinturak bere baliabideekin eta mugimenduaren ideiarekin irudikatzen zuten mugimendua areagotzeak baino gehiago; munduaren esentziara gerturatzea, munduaren ageriko aurpegia irudikatzearen ordean. Len Lye berak egiten zuten mugimenduaren artea naturaren beraren bitartez justifikatzen zuten: "Argiari, koloreei, soinuei, atomoei buruz ari bagara, fisikoa den ezer egoera estatikoan existitzen ez dela esan dezakegu"(3). Munduaren esentzia hori, gas esentzia, egoera berezi horretan sinbolizatua geratzen da. xx. mendeak unibertsoaren osotasuna uniforme dela irakatsi digu, hau da, unibertsoaren dimentsio infinitu edozein lekutan indar berberak berberak eragiten dituzte oinarritzko partikuletan, eta egituratutako formatan elkartzea daramatzate: atomoak, molekulak, geroago izarak edo materia. Sistiagak zinema kosmikoa egin zuen, Jordan Belsonek 1950eko hamarkada amaieran definitu zuen bezalaxe (4). Belsonek budismoaren eta budismo hinduistaren eraginpean zegoen eta ekialdean unibertsoa irudikatzen zuten sinbologiak erakartzen zuten. Sistiaga zientzialari bilakatzen da, partikulak zeluloide zinematografikoaren saio hodian sartzen ditu, mugimendua eta jarrera behatzeko helburuarekin, Hubert Reevesek "materiari elkartzeko, antolatzeko eta konplexuago bilakatzeko duen joera misterioitsu eta unibertsoal"(5) gisa definitu zuen bizitzaren esentzia horretara ahalik eta gehien gerturatzeko helburuarekin.

Sistiagaren hizkuntza piktorkoia, izatez, abstraktua da: geometrikoa edo euklidiarra ez den abstrakzioa, kaosaren eta aniztasun anarkikoaren abstrakzioa da, inpresionista modukoa, marra bakoitzak intentsitate baten, goritasun une baten itzulpena egiten baitu mihisearen gainean. Frantsesez Georges Mathieu, Hans Hartung edo Pierre Soulages-en pintura izendatzeko erabiltzen den abstrakzio liriko terminoa, bereziki baliagarria da Sistiagaren pinturaz aritzeko orduan: musaren poesia du eta musikaltasuna nonahi dago; hainbestekoa da haren musikaltasuna, zein Sistiagak musikarik gabeko filma egitea erabakitzen duen, irudiak bizi diren isiltasunean.

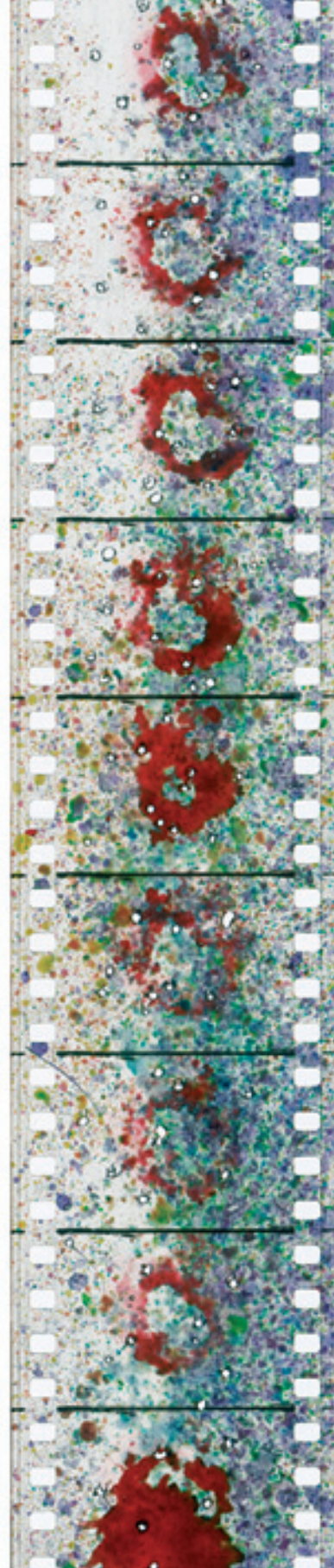
Ere Erera baleibu... filmak formaren ideia (oso oinarritzkoa bada ere) unibertso tautologikoaren ideiatatik aldatu du, gas eta likido egoeraren artean dagoen unibertsoaren ideiatatik, hain zuzen ere. Argi sortak ikuslea erakartzen du, argira joaten ari delako irudipena du, zinta gardenaren gainean jarritako kolorezko tinta tantek sortutako unibertso korpuskularrak zeharkatzen ari delakoa. Ikuslea espazioko bidaiaria da, unibertsoaren lehen eztanda nuklearren lekuko da edo jatorrizko zopa zeharkatzen du; bertan, materia konplexu bilakatzen duen fenomenoak bizia sortzea ahalbidetu du.

Filma osatzen duten elementu piktorikoak hainbat dira: puntutik (infinitesimala eta espazio- -dimentsiorik ez duena) hasi eta espazioaz jabetu arte hedatuz joan den kolorezko orbanarekin amaitu arte. Puntuaren kalitatea nahikoa da unibertsoak sortzeko, sideraletik hasi eta amibianora arte, gas egoeran dagoen unibertsoetik hasi eta ur egoeran dagoenera arte. Pantailan puntua eta orbana aldi berean agertzeak sortzen duen harreman dialektikoa nahikoa da benetako hiru dimentsioko ingurune optikoa sortzeko, lehen eta bigarren planoen irudipena emateko, sareak edo egiturak erabiliz, bolumentria sortzeko edota materia altxatzen ari denaren irudipena emateko. Azken hori lortzeko, Victor Vasarelyren konposizioak gogora dakartzan efektu optikoaz baliatzen da Sistiaga.

Bat-batean esfera bat sortzen da —ahurtasun nabariko, materia elkartzearen eta bere eboluzioaren metafora— eta izarren moduan egiten du distira; nebulosak eta zeruko izar multzoak, Esne-bidearen espiral formako besoak iradokitzen dituzten hautsezko lainoak. Azkenean bat egiten dute materiaren magman, ikusezina den indar misterioitsu batek xurgatuko balitu bezala.

Ukimena, marra, José Antonio Sistiagaren pinturaren ezaugarri den subjektibismo piktorikoa desagertu egin dira, filmaren kontzeptuan eta erabateko mugimenduan disolbatuta.

Baina, nola zehaztu filmaren mugimenduen ezaugarriak? Zenbaitek browndartzat jo dituzte, haien izena Robert Brown britainiar botanikariari zor dioten mugimendutzat. Robert Brownek, lorauts molekula batek jariakin batean esekita egiten zuen ibilbidea behatuz, gasen jokabide termodinamikoa aurkitu zuen. Baina Sistiaga zinemaren jatorrizko kaosean oinarritzen da. Guztiok ikusi dugu kaos hori noizbait, proiektzio baten hasieran eta amaieran, teknikaria proiektagailuaren estalkia ixteaz ahazten denean, marraduraz betetako, zirriborratutako edo hautsez betetako harilaren hasieran edo amaieran filmaren hondakinak agerian geratzen direnean. Horiek ikusteko gai direnei, zinemaren jatorrizko hizkuntza hor datzala esaten dizuet. Espezifikoki grafikoak diren oinarrizko egitura horiek abiapuntutzat hartuz, Sistiagak 1968-1970ean benetako aurre hartzea izan zen lana eraiki zuen. Paul Eluard-ek zera idatzi zuen: "Poetak ikusarazi egiten du". Astrofisikariek asko ikusarazi digute 1960ko hamarkadatik gaur arte. Ere erera baleibu...rekin, Sistiagak munduaren jatorrietatik abiatzen den benetako odisea poetikoa garatu du.



Jean-Michel Bouhours

## SISTIAGA LLEGA A LOS ORÍGENES DEL MUNDO

¿Cómo hablar de la película de José Antonio Sistiaga *Ere Erea baleibu Izic subua aruaren...*, un film río, en el cual hasta el título queda en suspenso y que la naturaleza vuelve reacio a cualquier intento de descripción? Por supuesto, la película tiene un inicio y un fin; entre ambos límites de tiempo, se puede detectar cierta progresión. Las imágenes del film desfilan rápidamente, ¿más rápidamente que el lenguaje, más rápidamente que el pensamiento subyacente? Son complejas, heterogéneas y, además, desfilan 24 por segundo, todas diferentes unas de otras. Y el recurso a la metáfora parece más operativo para contar lo visto: cristalizaciones, tormentas de nieve, viaje interestelar, viaje al corazón de la materia, lava en fusión, agujeros negros, quasares, o incluso explosiones líricas, parafraseando a Alberto Magnelli. Resulta imposible paliar ese defecto casi congénito de una obra difícilmente detectable en el instante y en el desarrollo, por lo que intentaré determinar las fuentes y los retos.

Al decidir realizar esta película, a finales de los años 1960, José Antonio Sistiaga adopta un planteamiento de tipo analógico: pintar es también hacer una película; pasarse al cine es también pintar. Pintura, siempre y más: la obra de Sistiaga está constituida por "chassés-croisés" y hace gala de una gran continuidad. La pintura sobre soportes clásicos de Sistiaga es una pintura de gran formato: 2 metros por 3, a veces incluso más, que el artista "ataca" con sus brochas, con toques sucesivos vibrátiles: cada trazo sobre el lienzo deja un rastro de cerdas embadurnadas de pigmentos, marcado por el movimiento de la mano. Todo es movimiento en un lienzo de Sistiaga: movimientos ópticos de las miradas de puntos, movimientos de la composición, presuntos movimientos del cuerpo de los cuales el lienzo lleva impresos los estigmas, movimientos de los colores y formas, pruebas indiscutibles del baile de contacto que se produce entre el cuerpo del artista y la superficie del cuadro.

Fue después de ver la película del canadiense Norman McLaren, a finales de los años 1950, que José Antonio Sistiaga decide trasladar su universo pictórico a la cinta de celuloide, que le llevaría a ese proyecto inédito y desmesurado del film *Ere Erea baleibu...* Sistiaga pensaba, en un principio, realizar una película tradicional en la que se intercalarían secuencias abstractas, siendo la abstracción la especificación, en el universo realista de los sueños, de los estados alucinatorios o de mundos lejanos. Luego, su proyecto ya madurado, el autor decide introducir secuencias pintadas, la materia de su pintura, el único tema de su película, una decisión también tomada por el neozelandés Len Lye, que acuñó el término "film directo" para designar películas realizadas sin cámara, cuando el General Post Office de Londres, a mediados de los años 1930, le encargó un primer film publicitario. Sistiaga, al igual que Len Lye, se iba desprendiendo del contexto. El film pintado sin cámara podía constituir un lenguaje en sí mismo, autónomo, sin necesidad de ningún otro marco narrativo. Mientras tanto, había que encontrar al mecenas que apoyaría al artista en ese proyecto tan ambicioso. Juan Huarte Beaumont, coleccionista y mecenas, brindará la oportunidad a Sistiaga de hacer un largometraje, forma por excelencia del cine de ficción y casi prohibida en el cine llamado de investigación, por falta, en la mayoría de los casos, de medios financieros y de posibilidades de rentabilización. A través del largometraje, Sistiaga pretendía afirmar con convicción una alternativa a la representación y al espectáculo cinematográfico tradicional. Pero era también ir más allá de las inhibicio-

nes de sus ilustres predecesores, que pensaban que la complejidad de las imágenes del film directo obligaba a realizar obras cortas (1). Como artista postminimalista, Sistiaga tuvo la osadía de afirmar que el arte era capaz de desbaratar cierto ahorro de tiempo.

Con su planteamiento analógico entre pintura y cine, Sistiaga sustituye el soporte de 2 metros por 3 por una cinta de celuloide de 35 mm de ancho y de algo más de 2, 2 kilómetros: unas proporciones insensatas, que impiden la visión global del lienzo y fuerzan la memorización para recrear mentalmente una idea de conjunto. El artista sustituye la pintura al óleo por tintas transparentes que se adhieren al celuloide, dejando atrás la materia, el tacto, el movimiento dinámico del film y tomando un camino que lleva, al final, a una especie de "El Dorado", el movimiento cinemático del film.

El concepto de film directo se remonta a los inicios del siglo XX, con los futuristas Bruno Corra y Arnaldo Ginna que, en el transcurso de sus trabajos sobre música cromática, dejan de lado el piano cromático para pasarse al cine, en 1912. Los futuristas buscan crear un arte visual basado en las correspondencias con las reglas de la música: acorde cromático de colores, gama, octavas. Esas películas han desaparecido, pero la descripción de las mismas, que nos ha dejado Bruno Corra, muestra el estado primitivo del film directo, que sus principales protagonistas, como Norman MacLaren o Len Lye van a superar, pero que aún permite una transcripción verbal fiel: una estrella roja sobre fondo verde, que gira sobre sí misma y va aumentando de tamaño hasta invadir completamente la pantalla; dos líneas, una blanca y otra amarilla, que se retuercen, se entremezclan sobre un fondo azul, etc... (2)

¿Qué pudo descubrir Sistiaga al visionar ese film de Norman MacLaren, que le impulsara a intentar trasladar su lenguaje pictórico al soporte celuloide? Una generalización, más que una exacerbación de la idea del movimiento, que su pintura representaba con sus propios medios y a través de la forma en movimiento; acercarse a la esencia del mundo, en lugar de representar su cara visible. Len Lye justificaba su arte del movimiento por medio de la propia naturaleza: "Se podría decir, en términos de luz, de colores, de sonidos, de átomos, que nada físico existe en estado estático" (3). Esa esencia del mundo, esencia gaseosa, queda simbolizada en su estado particular. El siglo XX nos ha enseñado que el conjunto del universo es uniforme, en el sentido de que, en cualquier lugar de su infinita dimensión, las mismas fuerzas producen los mismos efectos sobre las partículas elementales y su asociación en formas estructuradas: átomos, moléculas, luego estrellas o materia. Sistiaga realiza un cine cósmico, tal y como lo definía Jordan Belson a finales de los años 1950 (4). Éste, que se encontraba bajo la influencia mística del budismo zen e hinduista, se sentía atraído por la simbología oriental de representación del universo. Sistiaga se convierte en científico, introduciendo partículas en el tubo de ensayo del celuloide cinematográfico, con el fin de observar el movimiento y el comportamiento, de acercarse al máximo a esa esencia de la vida definida por Hubert Reeves como una "tendencia misteriosa e universal de la materia a asociarse, organizarse, complejificarse" (5).

El lenguaje pictórico de Sistiaga es, por naturaleza, abstracto: una abstracción no geométrica, no euclidiana, la abstracción del caos y de la multiplicidad anárquica, de tipo impresionista, ya que cada trazo sobre el lienzo traduce una intensidad, un momento de incandescencia. El término francés de abstracción lírica, que designa la pintura de Georges Mathieu, Hans Hartung o Pierre Soulages, conviene especialmente a la de Sistiaga; tiene la poesía de la musa y su musicalismo está omnipresente, hasta el punto de que Sistiaga decide hacer una película sin música, en el silencio habitado por imágenes.

*Ere Erera baleibu...* ha cambiado la idea de forma, por muy elemental que sea, por la de universo tautológico, entre gaseoso y líquido. El espectador es arrastrado por un haz luminoso, tiene la sensación de dirigirse hacia la luz, de atravesar universos corpusculares creados por las gotas de tinta de colores depositadas sobre la cinta transparente. Es un viajero en el espacio, siendo testigo de las primeras explosiones nucleares del universo o atravesando la sopa primitiva, en la cual el fenómeno de complejificación de la materia ha permitido la creación de la vida.

Los elementos pictóricos constitutivos del film van desde el punto, infinitesimal y sin dimensión espa-

(1) Otro Canadiense, Carl Brown, realiza largometrajes con la técnica del film técnico treinta años después.

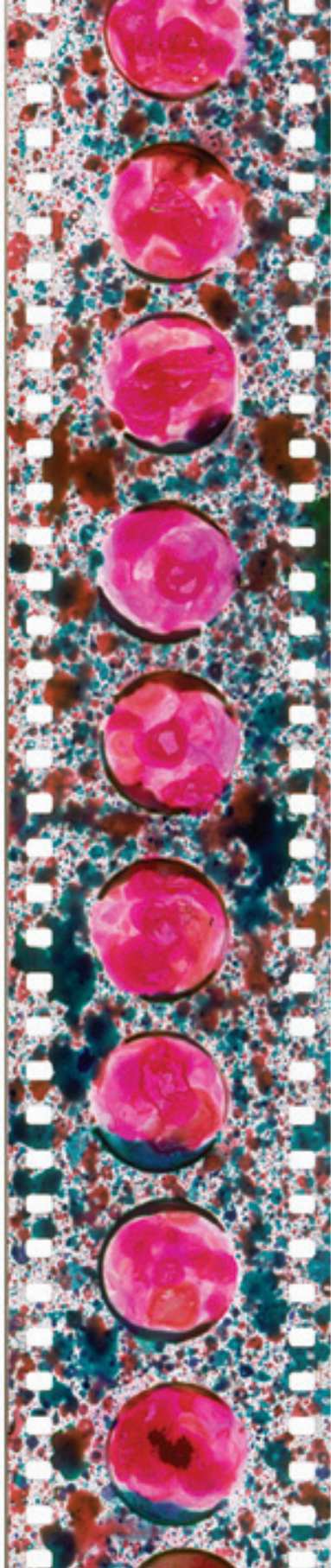
(2) Ver Bruno Corra "Cinéma abstrait-musique chromatique" in Giovanni Lista *Futuristie. Manifestes. Documents. Proclamations. Lausanne, 1973, L'Age d'homme, p. 296.*

(3) Len Lye "Faire des films" in Roger Horrocks et Jean-Michel Bouhours *Len Lye, Paris, 2000, éditions du Centre Pompidou, p. 144.*

(4) Sistiaga comparte también con Jordan Belson el interés por las proyecciones medioambientales: los *Vortex Concerts de Belson entre 1957 y 1959 en San Francisco; las proyecciones en La Géode del Parque de La Villette en París y en el Futuroscope de Poitiers en el caso de Sistiaga.*

(5) Hubert Reeves *Poussières d'étoiles. Paris, 1984, éditions du Seuil. P. 21.*





cial, hasta la mancha de color que se ha ido esparciendo, adueñándose del espacio. La calidad del punto es suficiente para crear universos, desde el estelar hasta el amibiano, desde el gaseoso hasta el acuoso. La relación dialéctica de presencia simultánea en la pantalla del punto y de la mancha basta para recrear un auténtico entorno óptico tridimensional, sensaciones de primer plano y de segundo plano, de volumetría con mallados o estructuras, o incluso efectos de levantamiento de la materia, por medio de un efecto óptico que recuerda algunas composiciones de Victor Vasarely.

De repente surge una esfera, de marcada concavidad, metáfora de la agregación de la materia y de su evolución, luciendo resplandeciente como una estrella; nubes de polvo que parecen sugerir nebulosas y constelaciones en el cielo, los brazos en espiral de la Vía Láctea. Para acabar fundiéndose en el magma de la materia, como aspirada por una misteriosa fuerza invisible.

El tacto, el trazo, el subjetivismo pictórico que caracterizan la pintura de José Antonio Sistiaga han desaparecido, disueltos en el concepto del film y del movimiento absoluto.

Pero, ¿cómo caracterizar los movimientos de esta película? Han sido calificados por algunos como brownianos, movimientos que deben su nombre a Robert Brown, botánico británico que, en 1827, observando el trayecto de una molécula de polen en suspensión en un fluido, descubrió el comportamiento termodinámico de los gases. Pero Sistiaga parte del caos original del cine, que todos hemos observado alguna vez al principio y al final de alguna proyección, cuando el técnico se olvida de cerrar la tapa del proyector, dejando a la vista esas escorias del film del inicio o final de la bobina, rayada, garabateada, polvorienta. Para los que sepan verlas, ahí reside el lenguaje primitivo del cine. A partir de esas estructuras elementales específicamente gráficas, Sistiaga ha construido en 1968-70 una auténtica obra de anticipación. Paul Eluard escribía: "El poeta da a ver". Los astrofísicos nos han dado mucho a ver desde los años 1960. Con *Ere erera baleibu...* Sistiaga ha elaborado una auténtica odisea poética desde los orígenes del mundo.

Jean-Michel Bouhours

## SISTIAGA DELVES DOWN TO THE ORIGINS OF THE WORLD

How can we talk about the film by José Antonio Sistiaga *Ere Erera baleibu Icik subua aruaren...*, a river of a film, in which even the title hangs in suspense and whose nature shies away from any attempt to describe it? Of course, the film has a beginning and an end; and between these two time limits, a certain progression can be detected. The images of the film sweep rapidly by. Faster than language? Faster than the underlying thought? They are complex, heterogeneous and, moreover, move at a rate of 24 per second, each one different from the next. It becomes necessary to resort to metaphor in order to describe what one has seen: crystallisations, snow storms, an interstellar journey, a trip to the heart of matter, lava in fusion, black holes, quasars or even lyrical explosions, to paraphrase Alberto Magnelli. It is impossible to correct this almost congenital defect of a work that is hard to detect in both the moment and its development, so I shall content myself with outlining its sources and challenges.

When he decided to make this film, at the end of the 1960s, José Antonio Sistiaga adopted an analogical approach: painting is also making a film; moving into the world of filmmaking is also painting. Painting, always and forever: Sistiaga's work is made up of "chassés-croisés" and offers a sharp sense of continuity. When using classic materials, Sistiaga's paintings are generally very large: 2 metres by 3, sometimes even more. A large area which the artist "attacks" with his brushes, with successive, vibratile strokes: each mark on the canvas leaves a trail of bristles smeared with pigment, marked by the movement of the hand. All is movement in a canvas by Sistiaga: optical movements of the myriad of dots, movements in the composition, presumed movements of the body, the traces of which are imprinted onto the canvas, movements of the colours and shapes, undeniable proof of the close-contact dance between the body of the artist and the surface of the painting.

It was after seeing the film by the Canadian filmmaker Norman MacLaren, at the end of the 1950s, that José Antonio Sistiaga decided to translate his pictorial universe onto film strip, a decision that would lead to the unprecedented, large-scale project of the film *Ere Erera baleibu...* At the beginning, Sistiaga planned to make a traditional film interspersed with abstract sequences, abstraction being specification in the realist universe of dreams, of hallucinatory states or far-off worlds. Later, once the project had matured, the artist decided to introduce painted sequences, the material of his painting, as the only theme of his film, a decision made also by the New Zealand artist Len Lye, who coined the term "direct film" to describe films made without cameras, when the London General Post Office commissioned its first publicity film in the middle of the 1930s. Like Len Lye, Sistiaga was moving further and further away from context. Painted, camera-less films offered a language in themselves, an autonomous language which needed no other narrative framework. Meanwhile, a sponsor needed to be found to support the artist in this ambitious project. Juan Huarte Beaumont, a collector and sponsor, offered Sistiaga the opportunity to make a feature-length film, the ultimate form of fictional movies and one that was all but impossible in underground filmmaking, due, in the majority of cases, to a lack of financial means and poor prospects for making a profit. This feature-length film was meant by Sistiaga as an alternative to traditional representation and cinematographic spectacle. However, the artist also went one step beyond the inhibitions of his illustrious predecessors,

(1) *Another Canadian, Carl Brown, made feature length film using the direct film technique thirty years later.*

(2) *See Bruno Corra "Cinéma abstrait-musique chromatique" in Giovanni Lista Futuristie. Manifestes. Documents. Proclamations. Lausanne, 1973, L'Âge d'homme, p. 296.*

(3) *Len Lye "Faire des films" in Roger Horrocks et Jean-Michel Bouhours Len Lye, Paris, 2000, éditions du Centre Pompidou, p. 144.*

(4) *Sistiaga shared also with Jordan Belson an interest in environmental works: Belso's Vortex Concerts between 1957 and 1959 in San Francisco; and the screenings at La Géode in La Villette Park, Paris and at the Poitiers Futuroscope in the case of Sistiaga.*

(5) *Hubert Reeves Poussières d'étoiles. Paris, 1984, éditions du Seuil. P. 21.*

who thought that due to the complexity of the images of direct film, only short works could be made (1). As a post-minimalist artist, Sistiaga had the temerity to claim that art was capable of undermining certain time savings.

With his analogical approach, halfway between painting and film, Sistiaga substituted the 2 by 3 metre support for a film strip measuring 35 mm in width, and just over 2.2 kilometres in length: crazy proportions that prevented a global overview of the canvas and forced the memory to mentally recreate an idea of the whole. The artist replaced his oils with transparent inks that stuck to the film strip, leaving behind the material, the feeling, the dynamic movement of the film and forging a path that led, in the end, to a kind of "El Dorado", the cinematic movement of the film.

The concept of direct film dates back to the beginning of the 20th century, with the futurists Bruno Corra and Arnaldo Ginna who, during the course of their work on chromatic music, ended up, in 1912, abandoning their chromatic piano in favour of the world of film. The futurists were looking to create visual art based on a correspondence with the rules of music: a chromatic harmony of colours, scales and octaves. These films have long since disappeared, but Bruno Corra left us their descriptions, which reveal the then primitive state of direct film, a state which leading figures such as Norman MacLaren and Len Lye easily overcame, but which still resist reliable verbal transcription: a red star against a green background, which turns slowly around and increases in size until it takes over the entire screen; two lines, one white and the other yellow, which twist and intermingle against a blue background, etc. (2)

What did Sistiaga discover upon viewing this film by Norman MacLaren which prompted him to try and translate his pictorial language to the world of film? A generalisation, rather than an exacerbation of the idea of movement, that his paintings represented with their own methods and through form in movement? An opportunity to get that much closer to the essence of the world, instead of representing merely its visible face? Len Lye justified his art of movement through nature itself: "One could say, in terms of light, colour, sounds, atoms, that nothing physical exists in a static state" (3). This essence of the world, this gassy essence, is symbolised in its particular state. The 20<sup>th</sup> century has shown us that the whole universe is uniform, in the sense that, at any point of its infinite dimension, the same forces produce the same effects on the elemental particles and their association in structured forms: atoms, molecules, and later stars or matter. Sistiaga creates a cosmic film, as Jordan Belson said at the end of the 1950s (4). Belson, who was deeply influenced by Zen and Hindu Buddhism, felt attracted to the oriental system of symbols that represented the universe. Sistiaga became a scientist, inserting particles into the test tube of film cells, in order to observe their movement and behaviour, and to get as close as possible to this essence of life defined by Hubert Reeves as the "mysterious and universal tendency of matter to join together, organise itself and become complex" (5).

Sistiaga's pictorial language is, by nature, abstract: a non-geometric, non-Euclidian abstraction, the abstraction of chaos and of anarchic multiplicity, of the impressionist type, since each stroke on the canvas conveys intensity, a moment of incandescence. The French term "lyrical abstraction", often used to describe Georges Mathieu, Hans Hartung or Pierre Soulages, is especially apt for the work of Sistiaga; it has a muse's sense of poetry and its musicality is ubiquitous, to the extent that Sistiaga decided to make the film with no music soundtrack, in the silence inhabited by images.

*Ere Erera baleibu...* has exchanged the idea of form, no matter how elemental, for that of the tautological universe halfway between gas and liquid. The viewer is dragged along by a beam of light, has the feeling of moving towards the light, of passing through corpuscular universes created by drops of coloured ink placed on the transparent film strip. He is a space traveller, witnessing the first nuclear explosions of the universe or passing through the primitive soup, in which the phenomenon of the complexification of matter has enabled the creation of life itself.

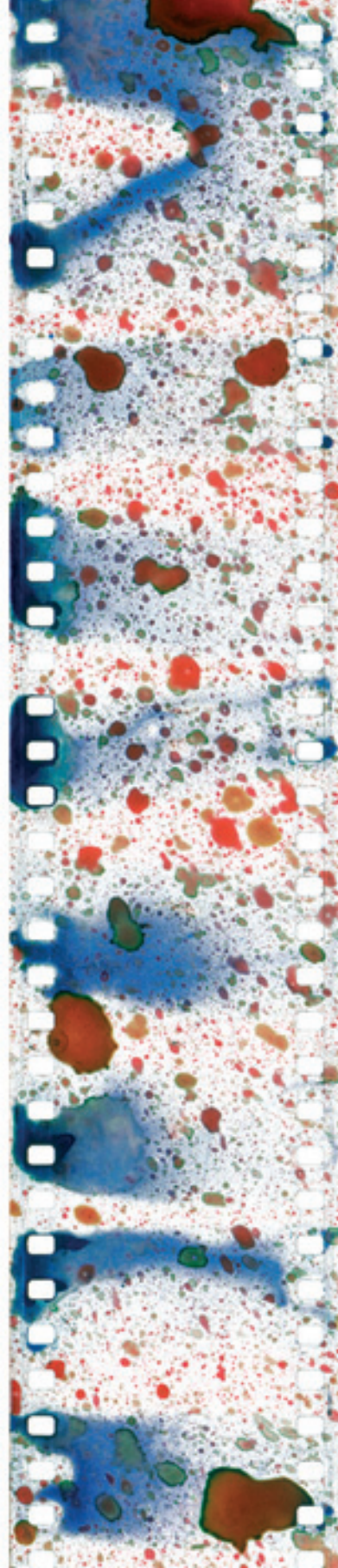
The pictorial elements which make up the film range from an infinitesimal dot, with no spatial dimension, to a patch of colour that spreads and gradually takes over the whole space available. The quality of

the dot is enough to create universes, from the stellar universe to the amoebian one, from the gaseous one to the aquatic one. The dialectic relation of the simultaneous presence on the screen of the dot and the patch is sufficient to recreate a true three-dimensional optical environment, sensations in both the foreground and the background, a feeling of volume with grids and structures, or even a sense of matter being lifted, through an optical illusion that is reminiscent of certain compositions by Victor Vasarely.

Suddenly a markedly concave sphere appears, a metaphor of the joining together of matter and its evolution. It shines splendidly, like a star; clouds of dust that seem to suggest nebulas and constellations in the sky, the arms of the spiral that is the Milky Way, only to end up merging into the magma of matter, as if it had been sucked up by a mysterious invisible force.

The feel, the stroke, the pictorial subjectivism that characterises José Antonio Sistiaga's painting has disappeared, dissolved in the concept of film and absolute movement.

But, how can one characterise the movements of this film? They have been described by some as Brownian, movements that owe their name to Robert Brown, a British botanist who, in 1827, while observing the trajectory of a molecule of pollen suspended in fluid, discovered the thermodynamic behaviour of gases. But Sistiaga bases his work on the original chaos of film, the chaos that we have all seen at least once at the beginning or end of a showing, when the technician forgets to put the cap on the projector, and the dregs of the film at the beginning or end of the reel appear on the screen, all scratched, scrawled and dusty. For those that know how to view them, these dregs encompass the primitive language of film. Based on these elementary, specifically graphic structures, Sistiaga built in 1968-70 a true work of anticipation. Paul Eluard once wrote: "The poet enables us to see". Astrophysicists have enabled us to see much since the 1960s. With *Ere erera baleibu...*, Sistiaga offers a true poetic odyssey from the origins of the world.



Jean-Michel Bouhours  
**SISTIAGA EST ALLÉ  
AUX ORIGINES DU MONDE**

Comment parler du film de José Antonio Sistiaga *Ere Erera baleibu Izic subua aruaren...*, un film fleuve dont le titre lui-même reste en suspension, et que la nature rend rétif à toute tentative de description? Bien sûr le film a un début et une fin; entre ces deux limites de temps, il est possible de repérer une progression. Les images du film vont vite, plus vite que le langage, plus vite que la pensée qui le sous-tend? Elles sont complexes et composites et de plus il en défile 24 par seconde, toutes différentes les unes des autres. Alors l'outil de la métaphore s'avère le plus opérant pour raconter ce que l'on a vu: cristallisations, tempêtes de neige, voyage interstellaire, voyage au cœur de la matière, lave en fusion, trous noirs, quasars, ou encore explosions lyriques pour paraphraser Alberto Magnelli. Nous ne pouvons pallier à ce défaut quasi congénital d'une œuvre difficilement repérable dans l'instant et dans le déroulement, nous allons par conséquent tenter d'en déterminer les sources et les enjeux.

En décidant de faire ce film à la fin des années soixante, José Antonio Sistiaga adopte une démarche de type analogique: peindre c'est aussi faire un film; passer au cinéma c'est encore de la peinture. De la peinture encore et toujours: l'œuvre de Sistiaga est constituée de chassés-croisés et fait preuve d'une belle continuité. La peinture sur châssis classiques de Sistiaga est une peinture de grands formats: 2 mètres par trois mètres, quelquefois plus, que l'artiste "attaque" avec ses brossees en touches successives vibratiles: chaque trace sur la toile marque un dérapage de la masse de poils enduits de pigments, imprimé par le mouvement de la main. Tout est mouvement dans une toile de Sistiaga: mouvements optiques des myriades de points, mouvements de la composition, mouvements présumés du corps dont la toile porte les stigmates, mouvement des couleurs et des formes qui sont autant de preuves d'une danse de contact entre le corps de l'artiste et la surface du tableau.

C'est après avoir vu un film du canadien Norman MacLaren à la fin des années 50, que José Antonio Sistiaga va chercher à transposer son univers pictural sur la bande de celluloïd pour parvenir à ce projet inédit et démesuré du film *Ere Erera baleibu...* Sistiaga pensa au premier abord réaliser un film traditionnel dans lequel viendraient s'interposer des séquences abstraites, l'abstraction spécifiant dans un univers réaliste, les rêves, les états hallucinatoires ou des mondes lointains. Puis son projet a mûri; l'auteur décida de faire de ces séquences peintes, la matière de sa peinture, l'unique sujet de son film, une décision qu'avait également prise le néo-zélandais Len Lye, inventeur du terme "film direct" pour désigner les films réalisés sans caméra, quand le General Post Office à Londres au milieu des années 30 lui avait commandité un premier film publicitaire. Sistiaga, comme Len Lye, se débarrassait du prétexte. Le film peint sans caméra pouvait être un langage à part entière, autonome, ne nécessitant aucun autre cadre narratif. Entre-temps, il fallut rechercher le mécène qui suivrait l'artiste dans un projet aussi ambitieux. Juan Huarte Beaumont, collectionneur et mécène va permettre à Sistiaga de faire un long métrage, forme par excellence du cinéma de fiction, et quasi interdite au cinéma dit de recherche, faute généralement de moyens financiers et de possibilité de rentabilisation; par le long métrage, Sistiaga devait affirmer avec conviction, une alternative à la représentation et au spectacle cinématographique traditionnel. Mais c'était aussi dépasser les inhibitions de ses illustres prédécesseurs qui pensaient

que la complexité des images du film direct, imposait aux œuvres des durées courtes (1). En artiste post-minimal, Sistiaga eut l'audace d'affirmer que l'art savait déjouer une certaine économie du temps.

Démarche analogique entre peinture et cinéma, Sistiaga va remplacer le châssis de 2 mètres par 3, par une bande de celluloid de 35mm de large sur un peu plus de 2, 2 kilomètres: des proportions insensées qui empêchent une vision globale de la toile et imposent une mémorisation pour recréer mentalement une idée de l'ensemble. L'artiste va substituer à la peinture à l'huile, les encres transparentes qui accrochent le celluloid, abandonnant en chemin la matière, le toucher, le mouvement dynamique de la forme pour un chemin au bout duquel il y aura, tel un eldorado, le mouvement cinématique du film.

Le concept de film direct remonte au début du XXe siècle, avec les futuristes Bruno Corra et Arnaldo Ginna, qui dans le cours de leurs travaux sur la musique chromatique abandonnent le piano chromatique pour le cinéma en 1912; les futuristes cherchent à fonder un art visuel basé sur les correspondances avec les règles de la musique: accord chromatique des couleurs, gamme, octaves. Ces films ont disparu, mais la description qu'en laisse Bruno Corra montre un stade primitif du film direct, que les principaux protagonistes comme Norman MacLaren, ou Len Lye vont dépasser, mais qui permet encore une transcription verbale fidèle: une étoile rouge sur fond vert, tourne sur elle-même, et grossit jusqu'à envahir totalement l'écran; deux lignes, une blanche et une jaune, se tordent, s'entremêlent sur un fond bleu, etc... (2)

Qu'a pu découvrir Sistiaga en voyant ce film de Norman MacLaren qui l'amène à essayer de transposer son langage pictural sur le support film? Une généralisation, plus une exacerbation de l'idée du mouvement que sa peinture représentait avec ses propres moyens, et au travers de la forme en mouvement, approcher l'essence du monde, au lieu d'en représenter la face visible. Len Lye justifiait son art du mouvement par la nature elle-même: "Nous pourrions dire, en terme de lumière, de couleurs, de sons, d'atomes, que rien de physique n'existe dans un état statique" (3). Cette essence du monde, essence gazeuse, est symbolisée par son état particulière. Le XXe siècle nous a appris que l'ensemble de l'univers était uniforme, dans le sens où, à n'importe quel endroit de son infinie dimension, les mêmes forces produisent les mêmes effets sur des particules élémentaires et leur association en formes structurées plus complexes: atomes, molécules, puis étoiles ou matière. Sistiaga réalise un cinéma cosmique tel que le définissait Jordan Belson à la fin des années 50 (4). Ce dernier qui était sous l'influence mystique du bouddhisme zen et hindouiste s'intéressait à la symbolique orientale représentant l'univers. Sistiaga se pose en scientifique, qui met dans l'éprouvette du ruban cinématographique des particules pour en observer le mouvement et le comportement, en venir au plus près de cette essence de la vie, définie par Hubert Reeves par une "tendance mystérieuse et universelle de la matière à s'associer, à s'organiser, à se complexifier" (5).

Le langage pictural de Sistiaga est de nature abstrait: une abstraction non-géométrique, non euclidienne, une abstraction du chaos et de la multiplicité anarchique, de type expressionniste car chaque trace sur la toile traduit une intensité, un moment d'incandescence. Le terme français d'abstraction lyrique, qui qualifiait la peinture de Georges Mathieu, Hans Hartung ou Pierre Soulages, convient plus particulièrement à celle de Sistiaga; elle a la poésie de la muse et son musicalisme est omniprésent, à tel point que Sistiaga décidera de faire un film sans musique, dans un silence habité des images.

*Ere Erera baleibu...* a abandonné l'idée de forme, fût-elle élémentaire, pour un univers tautologique, entre le gazeux et le liquide. Le spectateur du film est en accompagnement du faisceau lumineux, il a la sensation de se diriger vers la lumière, traversant au passage des univers corpusculaires créés par des gouttelettes d'encres colorées sur un ruban transparent. C'est un voyageur de l'espace, témoin des premières explosions nucléaires de l'univers ou traversant la soupe primitive où le phénomène de complexification de la matière a permis la vie.

Les éléments picturaux constitutifs du film vont du point, infinitésimal et sans dimension spatiale, à

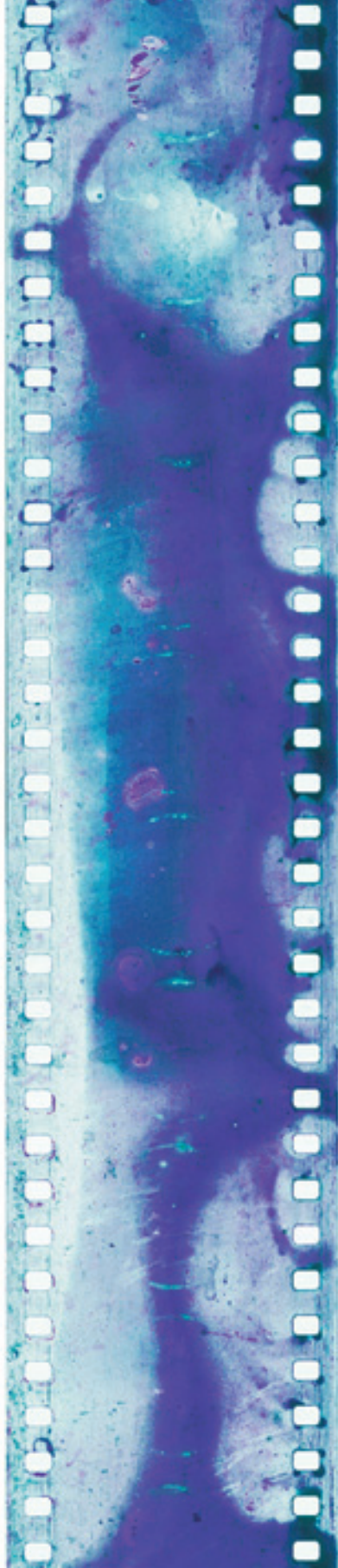
(1) *Un autre canadien, Carl Brown, réalisa des films de long métrages avec la technique du film technique trente ans plus tard.*

(2) Cf Bruno Corra "Cinéma abstrait-musique chromatique" in Giovanni Lista Futuristie. Manifestes. Documents. Proclamations. Lausanne, 1973, L'Age d'homme, p. 296

(3) Len Lye "Faire des films" in Roger Horrocks et Jean-Michel Bouhours Len Lye, Paris, 2000, éditions du Centre Pompidou, p. 144

(4) Sistiaga partage également avec Jordan Belson l'intérêt pour les projections environnementales: les Vortex concerts de Belson entre 1957 et 1959 à San Francisco ; les projections à la Géode du Parc de la Villette à Paris et au Futuroscope de Poitiers pour Sistiaga.

(5) Hubert Reeves Poussières d'étoiles. Paris, 1984, éditions du Seuil. P. 21

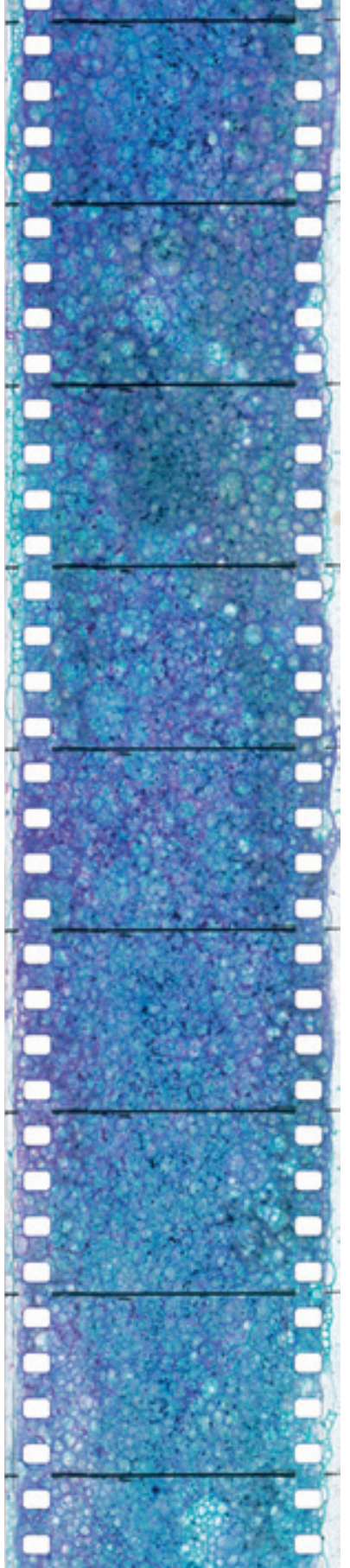
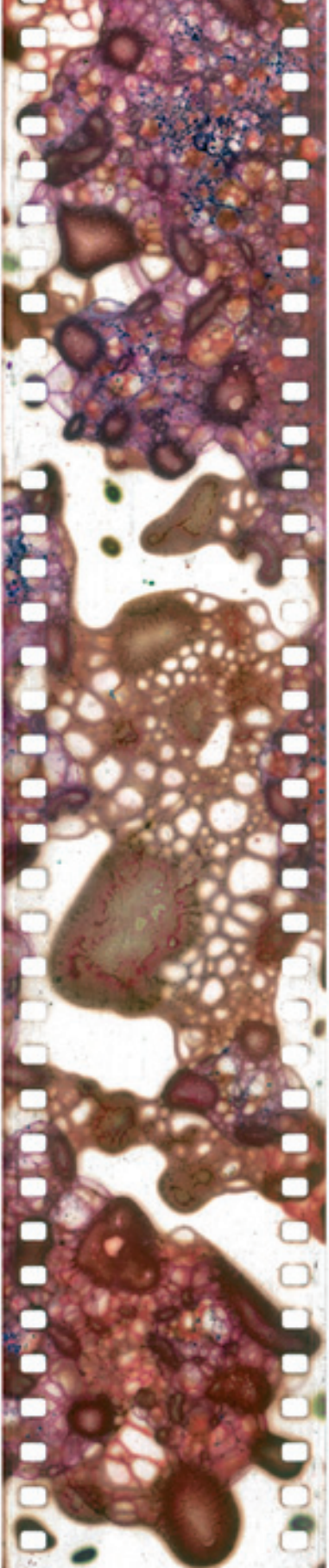
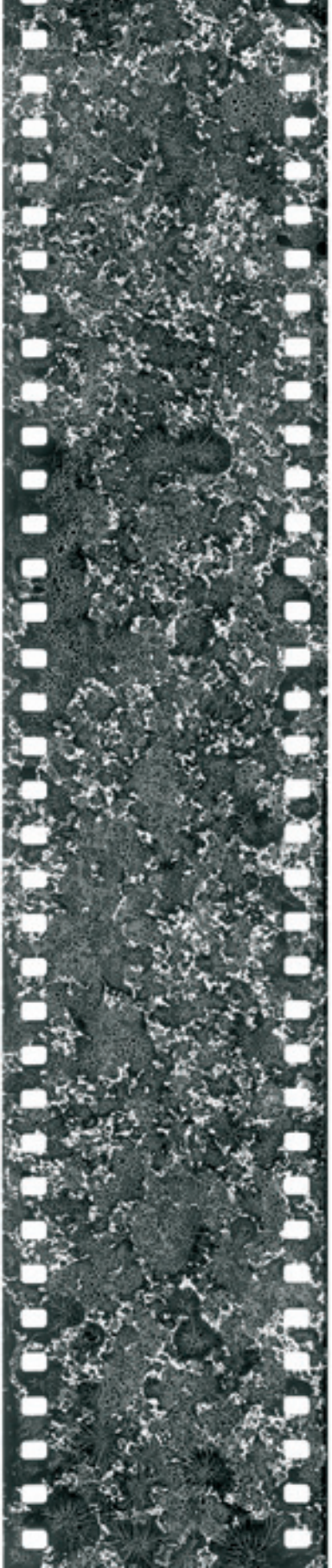


la tache de couleur qui s'est étalée, a pris de l'espace. La qualité du point suffit à créer des univers, qui vont du stellaire à l'amibien, du gazeux à l'aqueux. Un rapport dialectique de présence simultanée à l'écran du point et de la tache suffit à recréer un véritable environnement optique tridimensionnel, des sensations de premiers plans et d'arrière plans, de volumétrie créée par des maillages ou des structures, ou encore des effets de soulèvements de la matière dus à un effet d'optique rappelant certaines compositions de Victor Vasarely.

Soudain apparaît une sphère, à la concavité très affirmée, métaphore de l'agrégation de la matière et de son évolution; elle semble miroitante telle une étoile; des amas de poussières semblent suggérer les nébuleuses et les constellations du ciel, les bras spiraux de la Voie lactée. Elle va progressivement se fondre dans le magma de la matière, comme aspirée par une mystérieuse force invisible.

Le toucher, la trace, le subjectivisme pictural caractérisant la peinture de José Antonio Sistiaga ont disparu, dissous dans le concept de film et de mouvement absolu.

Mais comment peut-on caractériser les mouvements de ce film? Ils ont quelquefois été qualifiés de browniens, du nom de Robert Brown qui décrivit en 1827 le trajet d'une grosse molécule de pollen immergée dans un fluide, et dont il déduisit le comportement thermodynamique des gaz. Or Sistiaga est parti du chaos originel du cinéma, que nous avons tous observé en début ou fin de projection quand le technicien oublie de fermer le volet du projecteur et qu'il laisse voir ces scories du film que sont les amorces de début ou de fin de bobines, rayées, grafitées, empoussiérées. Pour ceux qui savent les voir, là réside le langage primitif du cinéma. A partir de ces structures élémentaires spécifiquement cinématographiques, Sistiaga a construit en 1968-70 une véritable œuvre d'anticipation. Paul Eluard écrivait: "Le poète donne à voir". Les astrophysiciens nous ont donné beaucoup à voir depuis les années soixante. Avec *Ere erera baleibu...* Sistiaga a élaboré une véritable odysée poétique des origines du monde.





## HENRY LANGLOIS

Paris, 1971

“Zu, Sistiaga, ia inor iritsi ez den mugaraino iritsi zara; batzuek egin nahi izan dute zurearen antzeko zerbait, baina ez dute lortu. (...) Saio asko izan dira zeluloide gainean pintatuz filmak egiteko. Segundo bakoitzean fotograma sail bat pasatzen da. Denek gaiarekin lotura izan behar dute. Hori Mc Laren-ek, esate baterako, zati berean fotograma mordo bat pintatuz lortzen du. Zeluloidearen hariari segitzen diola esango genuke. Zuk, fotograma bakoitza bakarka pintatzen duzu, elkarren arteko batasuna lortuz. Lorpen izugarria da. Mugimenduaren teknika eta prozesua menderatzea lortu duzu. Oso ondo eginda dago filma. Erritmoa oso ongi eramana dauka. Baliteke aditu dituzun kritiken artean norbaitek film motzagoa egin behar zenuela esan izana. Moztea eta muntaketa arinago bat egitea komeniko litzatekeela. Ez ezazu halakorik onartu. Behar du film horrek luzera hori. Baliteke norbaitek musika jarri behar zeniokeela ere esatea. Ez. Filma hondatzea litzateke hori.

(...)

Eskertuko nizuke, originalaren zati batzuk ekarriko bazenizkit. Bitrina bat egingo nuke guztiekin museorako.

(...)

Ameriketean, film hau Jonas Mekas-ek bakarrik proiektatu lezake. Arte Modernoko Museoa bera komertzializatuegi dago. Zorionak. Arrakasta handia lortu duzu zure lehen saioan. Orain bigarrenari ekin behar diozu.

## HENRY LANGLOIS

París, 1971

“Usted, Sistiaga, ha llegado hasta un límite adonde no ha llegado casi nadie; algunos han querido hacer algo parecido a lo suyo, pero no lo han conseguido. (...) Ha habido muchos intentos de hacer películas pintando sobre el celuloide. Cada segundo se sucede una serie de fotogramas. Todos deben estar relacionados con el tema. Eso lo consigue Mc Laren, por ejemplo, pintando un montón de fotogramas en el mismo pedazo. Diríamos que sigue el hilo del celuloide. Usted pinta individualmente cada fotograma, logrando la unidad entre ellos. Es un logro fantástico. Ha conseguido dominar la técnica y el proceso del movimiento. La película está muy bien hecha. Su ritmo está muy bien llevado. Es posible que entre las críticas que ha oído alguien le haya dicho que la película tenía que ser más corta. Que convendría acortarla y hacer un montaje más ligero. No consienta tal cosa. Esa película necesita ese metraje. Es posible que haya oído a alguien decir que debería ponerle música. No. Eso sería destruir la película.

(...)

Le estaría muy agradecido si me trajera algunos fragmentos del original. Haría con todos ellos una vitrina para el museo.

(...)

En América, esta película sólo podría proyectarla Jonas Mekas. El propio Museo de Arte Moderno está demasiado comercializado. Enhorabuena. Ha logrado un gran éxito en su primer intento. Ahora le toca emprender el segundo.

## HENRY LANGLOIS

Paris, 1971

You, Sistiaga, have reached heights that few have ever reached; some have tried to do something similar to what you have done, but they have never managed it. (...) There have been many attempts at making films by painting on film strip. A whole series of frames are shown each second, and all must be related to the theme. Mc Laren for example, achieved this, painting a whole load of frames in the same piece. We could say it follows the thread of the film strip. You paint each frame individually, achieving a sense of unity between them. It is an amazing achievement. You have managed to master the technique and process of movement. The film is extremely well made. Its rhythm is well controlled. It is possible that among the critiques you have heard some say that the film should have been made shorter. That you should edit it and make a lighter cut. Pay no heed to such comments. This film needs to be this length. You may have heard someone suggest you add music. No. That would destroy the film.

(...)

I would be very grateful if you could bring me some pieces of the original. I would make a whole showcase with them for the museum.

(...)

In America, this film could only be shown by Jonas Mekas. The Museum of Modern Art is too commercialised. Congratulations. You achieved an enormous success with your first attempt. Now it is time to begin on the second one.

41

## HENRY LANGLOIS

Paris 1971

“Vous êtes arrivé, Sistiaga, à toucher une limite que presque personne n’avait jamais atteinte, certains ont voulu vous imiter, mais n’y sont pas parvenus. (...) Nombreux sont ceux qui ont essayé de faire des films en peignant sur le celluloïd. Chaque seconde passe une série de photogrammes. Tous doivent être en rapport avec le sujet. C’est que ce réussit à faire Mc Laren, par exemple, en peignant un tas de photogrammes sur le même morceau. Nous pourrions dire qu’il suit le fil du celluloïd. Vous, vous peignez individuellement chaque photogramme, et vous parvenez à les lier les uns aux autres. C’est une réussite exceptionnelle. Vous avez réussi à dominer la technique et le processus du mouvement. Le film est très bien fait. Son rythme est très soutenu. Il est possible que parmi les critiques vous ayez entendu quelqu’un vous dire que le film aurait dû être plus court. Qu’il faudrait le couper et faire un montage plus léger. Ne les écoutez pas. Ce film a besoin de ce métrage. Il est possible que quelqu’un vous ait dit que vous devriez y mettre de la musique. Non. Elle détruirait tout le film.

(...)

J’aimerais beaucoup que vous m’apportiez quelques morceaux de l’original.

Je les exposerais tous dans une vitrine pour le musée.

(...)

En Amérique ce film ne pourrait être projeté que par Jonas Mekas. Le Musée d’Art Moderne même est trop commercialisé. Félicitations. Votre coup d’essai s’est révélé un coup de maître. Il vous reste à présent à commencer le suivant.



Alpargatas serigrafadas con motivos de “...ere erera...”

José Antonio Sistiaga pintorea da. Euskalduna, Espainian bizi da (Euskal Herrian). Zineman film luze batekin hasi zen, «Ere Erera Baleibu Icik Subua Aruaren» filmarekin, hain zuzen. Filma eskuz pintatua dago erabat, eta hamazazpi hilabete eman zituen harekin lanean, egunean hamabi orduz. Film mutua da, baina hain bestekoak dira erritmoa eta irudien aberastasuna eta elkarrekikotasuna, ia "zaratatsu" gertatzen baita; SIGMA 70eko programazioan zegoen eta joan den irailean Londresko «International Underground Film Festival» deritzon aurkeztu zuten.

Hizkuntza zinematografikoa iraultzen duen lan hori sailkaezina da, eta kolorezko sekuentzia luzeek (eta zuri beltzeko zati batek) osatzen dute. Sekuentzia horiek arte modernoaren analisi dinamikoa izan litezke edo gerora egindako haren sunsiketa.

Izan ere, ezinezkoa da filmean ildo didaktiko, sinbolista edo estrukturalista nabarmentzea. Sistiagaren helburua ez da inolako sistemarik ezartzea, bere burua azaltzea ahalbidetuko zion dimentsioaren gabezia zuen artearen indarkeria sor dadin uzten du: mugimendua erabiltzen du.

«Ere Erera Baleibu Icik Subua Aruaren» ikuslearen parte hartzearen (haren erabateko arretaren) beharra duen erakustaldia da eta baita hausnarketarako gonbita ere.

Elkarrizketa Londresen egin zioten J.A. Sistiagari, Underground Film Festival Zinemaldian.

#### *Artista talderen baten kide al zara?*

Bai, euskal eskolako GAUR taldeko kide naiz, baina horrek ez du filmarekin zerikusirik izan. Ez da kooperatiba bat, ni guztiz burujabea naiz.

#### *Nork ekoiztu du filma?*

Hasieran nik neuk egin nuen, nolabait. Zeluloidearen gainean margotzeak ez du ahalegin ekonomikorik eskatzen, irudimenezkoa baizik, adierazteko gaitasunarekin, nork bere burua bilatzearekin lotutako ahalegina. Geroago, Madrilgo X Films Ekoiztetxeak nire lanarekin jarraitzeko baliabide ekonomikoak eman zizkidan. Bien bitartean, horrek zekartzan arrisku guztiekin, nire filmaren jatorrizkoa aurkeztu ostean, Bilboko Zinema Dokumentalaren Nazioarteko X. Topaketan Zinema Esperimentalaren Saria eman zidaten, 1968an.

#### *Zein zen zure helburua filma egin zenuenean?*

Lehenik eta behin mundu guztiaz mendekatzeko beharra sumatzen nuen, sorkuntzari trabak jartzen dizkieten erakunde eta pertsonen mendekatzekoa; haien sentiberatasun, maitasun faltaz, koldarkeriaz eta kontsumitzeko produktu ez den ororen aurrean, edo berehalako irabazi material edo politikorik ez dakarren ororen aurrean, ekonomiaren kontrolari ihes egiten dion guztiaren aurrean duten izuaz mendekatzekoa. Guztiz zapaldua sentitzen nintzen, baliabide ekonomikorik gabe, etsirik, irakaskuntzaren esparruan, praktikaren bitartez, bestelako planteamendu pedagogikoak —gizatiarragoak eta sortzaileagoak— aplikatzen saiatuz egindako borroka luzearen ostean.

1968ko maiatzean besteei begira nituen jarduera eta zuzeneko erantzukizun guztiak bertan behera utzi

nituen, berriro ere pinturarekin esperimentatzeko, baina oraingoan, zinemaren bitartez.

Hasieran, nire filmak anekdota bat osatu behar zuen, bi zati zituen: bata dinamikoa eta bestea estatikoa (argazkiekin). Zeluloidearekin egin nuen lanak, lehen zortzi hilabeteetan, alderdi dinamikoan sakontzera eraman ninduen; hortaz, filmaren zentzua aldatu zela ohartu nintzen, bizitza propioa hartu zuela, alegia. Hori horrela, gainerako zatiak sartzea jada ez zen beharrezkoa.

*Ez al duzu uste aipatzen duzun sistema zapaltzaile horren aurka borrokatzeko baliabide eraginkorragoak badaudela?*

Noski. Eta bakoitzak jakin behar du borroka zein armaz jarraitu edo hasi. Nik, artista naizenez, nire kontzientziario propioaz egiten dut, sorkuntza estetikoaren esparruan ditudan hipotesi eta erantzunez; «gaitzerteko dudana eskubideaz», gertatzen den guztiari arreta jartzeko eskubideaz, eta ez gertatu denaren lekukotasuna emateko, bizitza emateko baizik, eta ez hura islatzeko.

*Nola gerturatu zinen zinemara?*

Bestelako dimentsio batean margotzeko beharra nuen... eta, gainera, zinemak mugimendua ematen du, hedatzeko era dinamikoa du, eta ikusleria zabalagoa du. Baina aldi berean misteriotsua da, zentzumen mundutik gertuago dagoela iruditzen zait, musika da niretzat.

*Zeure burua Underground izeneko zinemaren ohiko ekoizpenaz kanpo kokatzen al duzu nolabait?*

Interesatzen zaidana arte-sorkuntza da, lanaren eguneroko abentura, ikerketa. Zinemari pinturaren bitartez ekin diot, Irakaskuntzarako Metodo Aktiboak zenbait urtez zabaldu ostean. Ez dut burokraziari buruz ezer entzun nahi, ezta baimenei buruz ere; ez dut sortzeko askatasuna zentsuraren, eliza baten edo alderdi politiko baten mende jarri nahi (nahiz eta badakidan hor daudela). Artista sortzaile gisa zuhaitza bezalakoa naiz, eta nire fruituak eskaintzen dizkiet gainerakoei, ez nire enborra. Egun, tamalez, artista enbortzat soilik hartu nahi dute, une batean ustiatzeko, despotikoki ia. Ez dut inolako erakundetan sinesten. Gizakian eta hark abiarazten duen horretan soilik sinesten dut.

Beharbada hori da «underground gizakia»...

*Nola bururatu zitzaizun filma? Eta nola egin zenuen?*

Etengabeko jakin-minez, irudipenez, hausnarketaz, isiltasunez, alaitasunez, umorez, ausaz..., jorgurtez elikatuz, zeluloidearen ondoan lo eginez, hezetasunez inguratuta eta, amaieran, beraz inguratuta.

*Zein da lanerako duzun moldea?*

Orokorrean, ideia bat jorratzen dut... hobe esanda, ideia hori adierazteko era jorratzen dut, hausnarketatik eratorritako aldaera logikoak aurkitzen ditut eta praktikara eramaten ditut berehala; nire materiala tinta da, pintzelak (1), une bakoitzean sartu nahi dudana edozein elementu. Baina ez dut alde zurretiko inolako analisi arrazionalik egiten. Nahiago dut beti esperimentatzea eta, geroago, aukeratzea. Guztia erabiltzea.

Nire kartelak, zazpiehunak, desberdinak dira denak, bakoitzak bere aldaera du; inprentako makinekin egin daitekeen gauza da, aski da nahi izatea. Eta horiek egiten ditudan inprentan, denek primeran pasatzen dutela segurtatu dezaket, inprobisatu egiten dugu, aurkikuntzak egiten ditugu, sortu egiten dugu...

Dena interesatzen zait eta etengabe adi egoten saiatzen naiz, zoriari, askatasunari...

José Antonio Sistiaga es pintor. Vasco, vive en España (en el País Vasco). Se inicia en el cine con un largometraje, « Ere Edera Baleibu Icik Subua Aruaren », totalmente pintado a mano, al que dedica diecisiete meses de trabajo, doce horas al día. Una película muda, pero con tanto ritmo, con tal riqueza de imágenes y de correspondencias que resulta casi "ruidoso", incluida dentro de la programación de SIGMA 70 y presentada en el « International Underground Film Festival » de Londres del pasado mes de septiembre.

Inclasificable, esta obra, que revoluciona el lenguaje cinematográfico, está compuesta por largas secuencias de colores (y de una parte en blanco y negro), que podrían constituir tanto un análisis dinámico del arte moderno como una destrucción a posteriori del mismo.

De hecho, resulta imposible resaltar de la película alguna línea didáctica, simbolista o estructuralista. Sistiaga no pretende establecer ningún sistema, deja surgir la violencia de un arte que adolecía de una dimensión que le permitiera explicarse: el movimiento.

«Ere Edera Baleibu Icik Subua Aruaren» es una demostración que requiere la participación del espectador (su atención total) e invita a la reflexión.

La entrevista a J.A. Sistiaga ha sido realizada en Londres, durante el Underground Film Festival.

*¿Pertenece usted a algún grupo de artistas?*

Sí, al Grupo GAUR de la escuela vasca, pero no ha tenido nada que ver con la película. No es una cooperativa, soy totalmente independiente.

*¿Quién ha producido la película?*

Al principio, yo mismo, en cierto modo. Aunque pintar directamente sobre el celuloide no supone ningún esfuerzo económico, sino de imaginación, de capacidad de expresión, de búsqueda de sí mismo. Luego, la Productora X Films de Madrid me proporcionó los medios económicos necesarios para proseguir con mi trabajo. Entre tanto, me fue otorgado el Premio de Cine Experimental en el X Encuentro Internacional de Cine Documental de Bilbao en 1968, tras la presentación del original de mi película, con todos los riesgos que eso implicaba...

*¿Qué pretendía al hacer esta película?*

En primer lugar, sentía la necesidad de vengarme de todo el mundo, organizaciones y personas que ponen trabas a la creación; vengarme de su falta de sensibilidad, de amor, de su cobardía y de su terror de cara a todo lo que no sea producto de consumo o no proporcione una ganancia material o política inmediata, todo lo que escape al control de la economía. Me sentía profundamente oprimido, sin recursos económicos, desesperado, tras una larga batalla en el ámbito de la enseñanza, tratando de aplicar, con la práctica, otros planteamientos pedagógicos, más humanos y creativos.

En Mayo de 1968, abandoné todas mis actividades y responsabilidades directas de cara a los demás para volver a experimentar con la pintura, pero a través del cine.

Al principio, mi película debía constituir una anécdota, con una parte dinámica y otra estática, con fotos. Mi trabajo con el celuloide, durante los ocho primeros meses, me lleva a profundizar el aspecto dinámico, de manera que acabo siendo consciente de que la película ha cambiado de sentido, que posee vida propia. Y la integración de las demás partes se vuelve así innecesaria.

*¿No cree usted que existen medios más eficaces para luchar contra ese sistema de opresión al que hace usted alusión?*

Por supuesto. Y cada cual debe saber con qué armas proseguir o iniciar la lucha. Yo, como artista, a través de mi propia concienciación, con mis hipótesis y mis respuestas en el ámbito de la creación estética; con «mi derecho de rechazo», con mi derecho a estar atento a todo lo que ocurre, no para dar testimonio del acontecimiento, de lo que hacen los demás, sino para dar vida, no para recrearla.

*¿Cómo se acercó usted al cine?*

Necesitaba pintar en una dimensión diferente... y, además, el cine proporciona movimiento, es dinámico en su difusión, y su audiencia es mayor. Pero resulta a la vez misterioso, me parece más cercano al mundo sensible, es música para mí.

*¿Se sitúa usted, en cierto modo, al margen de la producción habitual del cine underground?*

Lo que me interesa es la creación artística, la aventura diaria del trabajo, la investigación. He abordado el cine a través de la pintura, tras unos cuantos años de difusión de Métodos Activos de Enseñanza. No quiero oír hablar de burocracia, ni de permisos, me niego a someter mi libertad de creación a la censura, a una iglesia o a un partido político (aún siendo perfectamente consciente de su presencia). Como artista creador, soy lo más parecido a un árbol y son mis frutos lo que doy a los demás, no mi tronco. Hoy en día, desgraciadamente, se pretende considerar al artista solo como un tronco, con el fin de explotarlo momentáneamente, prácticamente, despóticamente. No confío en ninguna organización. Solo creo en el hombre y en lo que emprende.

Quizás ese sea el «hombre underground»...

*¿Cómo concibió y realizó la película?*

Con curiosidad constante, con imaginación, reflexión, silencio, alegría, humor, azar... alimentándome a base de yogures, durmiendo al lado del celuloide, rodeado de humedad y de calor al final.

*¿Cómo trabaja usted?*

En general, trabajo una idea... mejor dicho, una forma de expresarla, encuentro variaciones lógicas derivadas de la reflexión y las pongo inmediatamente en práctica; mi material es la tinta, los pinceles (1), cualquier elemento que desee introducir en cada momento. Pero sin ningún análisis racional a priori. Prefiero experimentar, siempre, y elegir después. Echar mano de todo.

Mis carteles, los setecientos, son todos diferentes, cada uno con su propia variante, algo que se puede hacer con las máquinas de imprenta, basta con pretenderlo. Y puedo asegurarle que todos, en la imprenta dónde los realizo, se lo pasan estupendamente, improvisamos, descubrimos, creamos...

Todo me interesa y procuro estar constantemente atento, al azar, la libertad...

José Antonio Sistiaga is a painter. He is a Basque, and lives in Spain (in the Basque Country). He debuted in the film world with a feature-length film called « Ere Erera Baleibu Icik Subua Aruaren », painted totally by hand, which he spent seventeen months, twelve hours a day working on. It is a silent film, which yet has so much rhythm, such a richness of images and correspondences, that it seemed almost 'noisy' when it was included in the SIGMA 70 programme and presented at the London International Underground Film Festival last September.

This work, which is impossible to categorise and which has revolutionised film language, is made up of a series of long colour sequences (with one part in black and white) which may constitute both a dynamic analysis and an a posteriori destruction of modern art.

In fact, it is impossible to deduce any didactic, symbolist or structuralist line from the film. Sistiaga does not aim to establish any system. Rather, he simply lets the violence arise out of an art which has one dimension that enables it to explain itself: movement.

«Ere Erera Baleibu Icik Subua Aruaren» is a demonstration which requires the participation (and total attention) of the viewer, and invites reflection.

The interview with J.A. Sistiaga was held in London, during the Underground Film Festival.

*Do you belong to a specific group of artists?*

Yes, to the GAUR Group from the Basque school, but this group has had nothing to do with the film. It is not a cooperative. I work completely independently.

*Who produced the film?*

At the beginning, I did, to a certain extent. Although I paint directly onto the film strip, this does not involve any great economic effort, although it does involve a great deal of imagination, capacity for expression and a search for oneself. Later, the X Films production company from Madrid provided me with the economic means I needed to continue my work. In the meantime, I was awarded the Prize for Experimental Filmmaking at the 10th International Documentary Film Meeting in Bilbao in 1968, after screening the original version of my film, with all the risks that that involved, ...

*What were you trying to do by making the film?*

Firstly, I felt the need to revenge myself on everyone, all the organisations and people who had thrown obstacles into the path of creation; I wanted to take revenge for their lack of sensitivity and love, for their cowardice and terror of everything that is not a consumer product or does not promise immediate material or political gain, everything that escapes their control of the economy. I felt profoundly oppressed. I had no economic resources. I felt desperate, after a long battle in the field of teaching, trying to apply, through practice, other, more human and creative educational approaches.

In May 1968, I abandoned all my direct activities and responsibilities to others, and started experiment-



ing once again with paint, only this time through film.

At the beginning, my film was meant to be anecdotal, with one dynamic part and one static one featuring photos. However, my work with film strip during the first eight months prompted me to explore the dynamic aspect in more depth, so much so, in fact, that I eventually realised that the film had changed in meaning, that it had taken on a life of its own. Thus, the integration of the other parts became unnecessary.

*Do you not believe that there are other, more effective, means of fighting against this system of oppression to which you refer?*

Of course. And everyone needs to decide which weapons to use to continue or initiate the fight. As an artist, I choose to do this through my own awareness, with my hypotheses and my responses in the field of aesthetic creation; with «my right to rejection», with my right to be aware of everything happening around me, not to bear witness to the event, to what others do, but rather to give life, not to recreate it.

*What made you turn to film?*

I needed to paint in a different dimension ... and what is more, film offered movement. It is dynamic in its dissemination, and its audience is much greater. However, at the same time it is also mysterious, it seems to be closer to the world of feeling. It is music to me.

*Do you, in a certain way, see yourself as being on the edge of normal underground film production?*

What I am interested in is artistic creation, the daily adventure of work, investigation. I have approached film through painting, after several years of working on the dissemination of Active Teaching Methods. I have no time whatsoever for bureaucracy, licenses, etc., I refuse to subject my freedom of creation to censorship, to a Church or a political party (even if I were to be perfectly aware of its presence). As a creative artist, I am more like a tree - I am willing to give my fruit to others, but not my trunk. Today, unfortunately, there is a tendency to consider artists only as trunks, with the aim of exploiting them momentarily, practically, despotically. I do not trust any organisation. I believe only in man and in what he undertakes.

Perhaps this is what is meant by «underground man»...

*How did you conceive and make the film?*

With constant curiosity, imagination, reflection, silence, joy, humour, luck, ... living on yoghurts, sleeping beside the film strips, surrounded by dampness and by heat at the end.

*How do you work?*

In general, I work on an idea... or to be more precise, on a way of expressing an idea. I find logical variations derived from reflection and I put them immediately into practice; my material is ink, paintbrushes (1), any element I want to use at any given moment. But with no rational a priori analysis. I prefer to experiment, always, and to decide afterwards. I use everything that comes to hand.

My posters, all seven hundred of them, are all different, each with its own variation, something quite possible to do with printing machines - you just have to want to. And I can assure you that everyone at the printer's where they were made had a great time improvising, discovering and creating, etc.

I am interested in everything and try to be constantly alert to chance, to freedom, etc.

José Antonio Sistiaga est peintre. Basque, il vit en Espagne (au pays basque). Il débute au cinéma avec un long métrage « Ere Etera Baleibu Icik Subua Aruaren », entièrement peint à la main, ce qui représente dix sept mois de travail, douze heures par jour. Ce film muet mais si rythmé, si riche d'images et de correspondances qu'il en est presque « bruyant » était programmé à SIGMA 70, et faisait partie de « L'International Underground Film Festival » qui s'est tenu à Londres au mois de septembre dernier.

Inclassable, cette œuvre qui révolutionne le langage cinématographique se compose de longues séquences couleurs (et d'une partie noir et blanc) qui pourraient aussi bien être une analyse dynamique de l'art moderne, qu'une destruction a posteriori de celui-ci.

En fait on ne peut dégager du film aucune ligne didactique, symboliste ou structuraliste. Sistiaga ne tente pas d'établir un système, il laisse apparaître la violence d'un art auquel il manquait une dimension pour s'expliquer: le mouvement.

«Ere Etera Baleibu Icik Subua Aruaren» est une démonstration qui nécessite de la part du spectateur la participation (parce qu'une attention totale) aussi bien que la réflexion.

L'interview de J.A. Sistiaga a été réalisée à Londres, lors du Festival du Film Underground.

*Est-ce que vous appartenez à un groupe d'artistes ?*

Oui le groupe GAUR de l'école basque, mais il n'a eu aucune relation avec le film. Ce n'est pas une coopérative, je suis totalement indépendant.

*Qui a produit le film ?*

Au début moi-même, si l'on peut dire, bien que peindre directement sur la pellicule ne représente pas un effort économique, mais d'imagination, de capacité d'expression, de recherche en soi-même. C'est la production X film de Madrid qui m'a apporté les moyens économiques nécessaires pour continuer mon travail. Entre-temps, j'ai obtenu le Prix du Cinéma Expérimental à la Xème Rencontre Internationale du Cinéma Documentaire de Bilbao en 1968, en présentant l'original de mon film, avec tous les risques que cela supposait...

*Quelle intention aviez-vous en faisant ce film?*

La première intention était la nécessité de me venger de tous, organisations et personnes qui empêchent la création ; me venger de leur manque de sensibilité, d'amour, de leur lâcheté et leur terreur envers ce qui n'est pas un produit de consommation ou de profit matériel et politique immédiat, de leur contrôle de l'économie. Je me retrouvais totalement opprimé, sans ressources économiques, désespéré après une longue lutte sur le terrain de l'enseignement où il s'était agi d'expliquer, avec la pratique, d'autres comportements pédagogiques, plus humains et créateurs.

En Mai 1968, j'abandonnais toutes mes activités et mes responsabilités directes envers les autres

pour recommencer à faire des expériences en peinture, mais à travers le cinéma.

Au départ, mon film devait être composé d'une anecdote, une partie dynamique et une autre statique, avec des photos. Mon travail sur le film dans les huit premiers mois me porte à approfondir l'aspect dynamique de telle façon que je compris que le film avait changé de sens, il avait sa vie propre. Ainsi l'intégration des autres parties n'était plus nécessaire.

*Ne croyez-vous pas qu'il y a des moyens plus efficaces de lutter contre ce système d'oppression dont vous parlez ?*

Naturellement, et chacun doit savoir avec quelles armes continuer ou commencer la lutte. Moi, en tant qu'artiste, c'est à travers ma propre prise de conscience, avec mes hypothèses et mes réponses dans le domaine de la création esthétique ; avec «mon droit au refus», avec mon droit à être éveillé devant tout ce qui arrive, non pas pour témoigner de l'événement, de ce qui est fait par les autres, mais pour donner la vie, non pour la recréer.

*Comment avez-vous abordé le cinéma ?*

J'avais besoin de peindre dans une dimension différente... et puis le cinéma apporte le mouvement, il est dynamique dans sa diffusion, et il possède une audience majeure. En même temps il est mystérieux, je le trouve très proche du monde sensible, pour moi il est musique.

*Vous semblez vous situer un peu à part de la production habituelle du cinéma Underground ?*

Ce qui m'intéresse, c'est la création artistique, l'aventure quotidienne dans mon travail, la recherche. J'ai abordé le cinéma par la peinture, après quelques années de Diffusion de Méthodes Actives d'Enseignement. Je ne veux pas entendre parler de bureaucratie, d'autorisations, je ne veux pas soumettre ma liberté de création à une censure, une église ou un parti politique (bien que je sois très conscient de leur présence). Comme artiste créateur je suis le plus semblable à un arbre, ce sont mes fruits que je donne aux autres, non pas mon tronc. Aujourd'hui, malheureusement, on veut considérer l'artiste uniquement comme un tronc, afin de l'exploiter momentanément, pratiquement, de façon despotique. Je n'ai confiance en aucune organisation. Je crois seulement en l'homme et en ce qu'il entreprend.

C'est peut-être cela un «homme Underground» ?

*Comment avez-vous conçu et réalisé votre film ?*

Avec une curiosité constante, avec imagination, réflexion, silence, joie, humour, hasard, ...avec des yaourts comme aliments de base, en dormant à côté de la pellicule, dans l'humidité et dans la chaleur à la fin.

*Comment travaillez-vous ?*

En général, je travaille sur une idée... plutôt sur la façon de l'exprimer, je trouve des variations logiques produites par la réflexion et je les applique immédiatement ; mon matériel c'est l'encre, des pinceaux (1) tout élément que je désire introduire à ce moment là. Mais je ne fais pas d'analyse rationnelle a priori. Je préfère expérimenter, toujours et je choisis après. La main sur tout.

Dans mes affiches, les sept cents sont différentes de l'une à l'autre, chacune apporte sa petite variante, et ceci est réalisable avec les machines d'imprimerie, il suffit de le vouloir ainsi. Je peux vous dire que là où je les réalise, tous à l'imprimerie sont heureux, on improvise, on découvre, on crée...

Tout m'intéresse et particulièrement l'état de veille, l'attention constante, le hasard, la liberté.

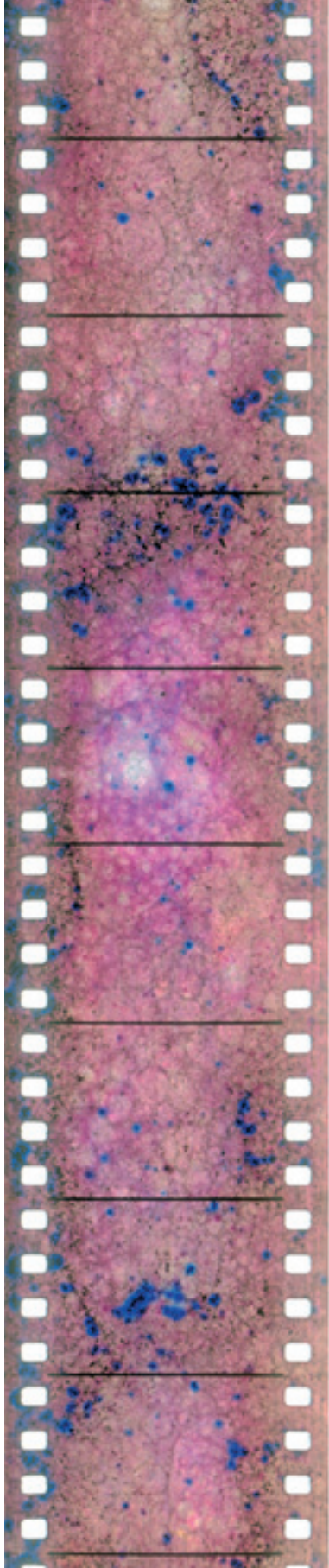
Boris Lehman  
**CINEMA RISING**

2. alea 1972ko maiatza

*...ere erera baleibu izik subua aruaren...*

José Antonio Sistiaga zinemagilearen filma, zalantzarik gabe, denboraldiko filmik bereziena da. Zinema espontaneoko maisulana, haur baten lana, jakina. Filmak erabateko pertzepzioaren aparteko abenturan murgiltzen du ikuslea. Pantaila mihise itzela da, segundo bakoitzeko pintatutako 24 irudi igarotzen dira, unez uneko etengabeko korrontean, gure inpresioak eta epaiak izugarri murriztuz. Ez dago inolako biolentziarik, gozamena, besterik ez. Filmaren proiektio literalak eta materialak (behar adina arreta eskaintzea aukeratzen badugu behintzat) lurra plano kosmikoetan berraurkitzeko aukera ematen digu, iraganeko artearen, zinemaren eta baita mundu errearen zamatik libre. Nor da Sistiaga harrigarri hori?





Boris Lehman

## CINEMA RISING

nº 2 Mayo 1972

*...ere erera baleibu izik subua aruaren...*

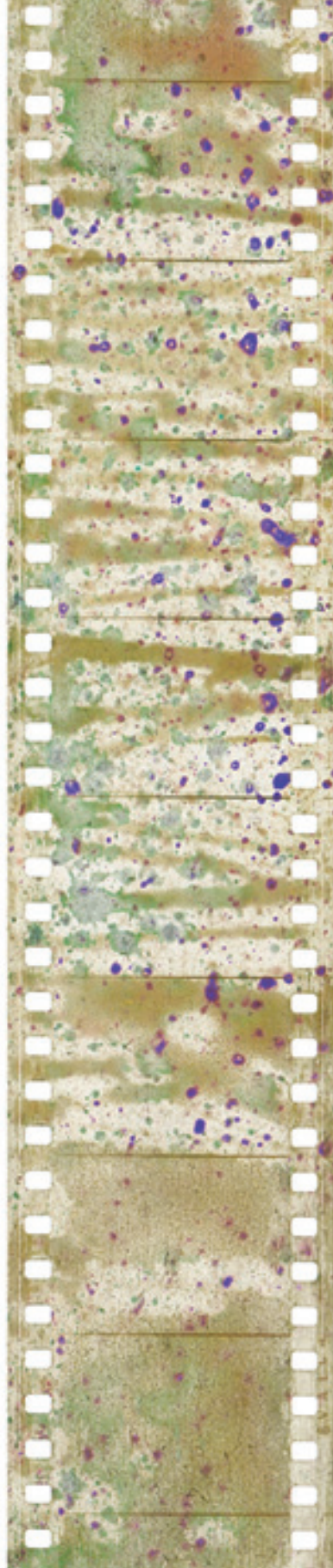
Esta película, hecha por el realizador vasco José Antonio Sistiaga, es sin duda la más extraordinaria de la temporada. Se trata de una obra maestra de cine espontáneo, por supuesto obra de un niño, que nos embarca en una aventura extraordinaria de percepción total. La pantalla es un vasto lienzo en el que las imágenes pasan a razón de 24 por segundo en un flujo continuo que por cada instante que transcurre va diezmando nuestras impresiones y nuestra opinión. No hay violencia aquí, tan sólo placer. La proyección literal y material de la película nos permite (si decidimos prestar toda la atención que requiere) redescubrir la tierra en términos cósmicos, libre del lastre del pasado, del arte, del cine, incluso del mundo real. ¿Quién es este asombroso Sistiaga?

Boris Lehman  
**CINEMA RISING**

n° 2 May 1972

*...ere erera baleibu izik subua aruaren...*

Made by the Basque filmmaker José Antonio Sistiaga, this was unequivocally the most extraordinary film of the season. A masterpiece of spontaneous cinema, certainly the work of a child, the film draws us into a unique adventure of total perception. The screen a vast canvas, the painted images passing at 24-per-second in a continuous stream instant-by-instant decimate our impressions and our judgement. No violence here, nothing but pleasure. The literal, material projection of the film allows us (if we choose to give it the full necessary attention) to rediscover the earth in cosmic terms, unencumbered by the past, by art, by cinema, even by the real world. Who is this astonishing Sistiaga?

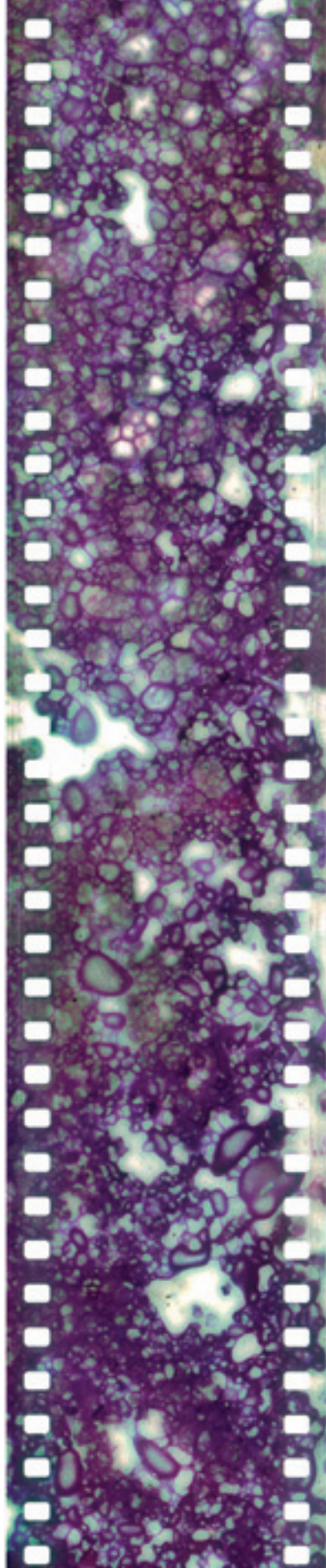


Boris Lehman  
**CINEMA RISING**

n° 2 Mai 1972

*...ere erera baleibu izik subua aruaren...*

Fait par le cinéaste basque José Antonio Sistiaga, il s'agit sans aucun doute du film le plus extraordinaire de la saison. Un chef d'œuvre du cinéma spontané, certainement le travail d'un enfant, le film nous emmène vers une aventure unique de perception totale. L'écran est une vaste toile, les images peintes qui défilent au rythme de 24 par seconde dans un flux ininterrompu déciment minute après minute nos impressions et notre jugement. Pas de violence ici, rien que du plaisir. La projection littérale, matérielle du film nous permet (si nous choisissons de lui consacrer toute l'attention nécessaire) de redécouvrir la terre en termes cosmiques, non voilée par le passé, par l'art, par le cinéma, ou même par le monde réel. Qui est cet incroyable Sistiaga ?



## INFORMACIONES DE LAS ARTES Y LAS LETRAS

1974

Sistiagaren lan zinematografiko hark (...) izenburu hermetiko samarra zuen: *“Ere Erera Baleibu Icik Subua Aruaren”*. Baina izenak ez zuen gaia egiten, filmak eragiten zuen ezustekoa baizik, pizten zuen interesa, sortzen zuen ezinegona, ikuslea menderatzeko zuen nolabaiteko beroaldi horditzailea baizik. Egunero ez dugu erakusketa horrek eskaintzen duena bezalako esperientzia piktorikoaren aurrean egoteko zortea; bertan, koloreak eta formak, egitura eta estaldura kromatikoen etengabeko mutazioak muga gabeko dimentsioetara heltzen dira. Emozioen ariketa da, deskribatzen ezinezkoa dena eta egunera arte geure pinturaren asmamen dinamikoan harremanik gabea. Haren joko amaigabeetara guztiz ematea eskatzen duen asmatze ariketa da.

Aquella obra cinematográfica de Sistiaga, (...) llevaba un título un tanto hermético: *“Ere Erera Baleibu Icik Subua Aruaren”*. Pero el nombre no hacía a la cuestión sino en la sorpresa que la película provocaba, en el interés que despertaba, en el desasosiego que ella ocasionaba, en la especie de embriagante rapto con que ella dominaba al espectador. No todos los días cabe la fortuna de asistir a una experiencia pictórica como la de ésta exhibición, en donde el color y la forma, la mutación ininterrumpida de estructuras y coberturas cromáticas alcanza dimensiones ilimitadas. Es un ejercicio emocional indescriptible, sin relación hasta hoy en la inventiva dinámica de nuestra pintura. Es un ejercicio de invención que exige una entrega plena a la infinitud de sus juegos.

55

That film creation by Sistiaga, (...) had a somewhat impenetrable title: *“Ere Erera Baleibu Icik Subua Aruaren”*. Yet the key did not lie in the name, but in the surprise provoked by the film, in the interest it aroused, in the anxiety it caused, in the type of intoxicating abduction with which it dominated the spectator. Not every day does one get to witness a pictorial experience like the one in this exhibition, in which colour and form, the uninterrupted mutation of chromatic structures and coverings achieve unlimited dimensions. It is an emotional exercise that defies description, one that has borne no relation up until today in the dynamic inventiveness of our painting. It is an exercise in invention that demands full commitment to the infinity of its games.

Cette oeuvre cinématographique de Sistiaga, (...) portait un titre quelque peu hermétique : *“Ere Erera Baleibu Icik Subua Aruaren”*. Mais ce n’était pas le nom qui posait question, il s’agissait plutôt de la surprise que le film provoquait, l’intérêt qu’il éveillait, le trouble qu’il produisait, l’espèce de kidnapping enivrant dans lequel se retrouvait plongé le spectateur. On n’a pas tous les jours la chance d’assister à une expérience picturale comme celle de cette exposition, où la couleur et la forme, la mutation ininterrompue de structures et couvertures chromatiques atteignent des dimensions illimitées. Il s’agit d’un exercice émotionnel indescriptible, jusqu’alors sans aucune relation avec l’inventive dynamique de notre peinture. C’est un exercice d’invention qui exige un abandon plein au caractère infini de ses jeux.



Sarritan eskatzen didate, presaka, aginduz, nire filma deskriba dezadan...  
Urruntasuna      Urruntasuna...      Gaur egunsentian zure  
aurpegia jada distiratsu zen, sortzen ari zen argiarekin...  
Gaur, egunsentian, zuhaitzen itzalak susmatu ditut laino artean...

**Me preguntan a menudo, apresurados, imperativos, que explique mi película...  
Distancia      Distancia...      Hoy al amanecer tu rostro  
resplandecía ya, con la luz que comenzaba a surgir...  
Hoy, al amanecer, he presentado sombras de árboles entre la niebla...**

I am often asked hurriedly, urgently to explain my film...  
Distance      Distance...      At dawn today your countenance  
was already shining with the light that was starting to rise...  
Today, at dawn, I have had a premonition of shadows of trees in the fog...

Les gens pressés, impératifs me demandent souvent, d'expliquer mon film... :  
Distance      Distance...      Aujourd'hui au lever du jour ton  
visage resplendissait déjà, avec la lumière qui commençait à surgir...  
Aujourd'hui, au lever du jour, j'ai pressenti des ombres d'arbres entre la brume...

## SISTIAGA, “...ERE ERERA BALEIBU ICIK SUBUA ARUAREN...” FILMAREN EGILEA

Diario de Ibiza, 1977-09-23

«Natura ikusten berriro irakasteko saio bat da filma»  
«Gizakiak bere sentiberatasuna berreskuratu behar du»

Sistiagak irauli egin du mintzaira zinematografikoa. Euskal margolariak, Donostian 1932ko maiatzean jaiotako, margolaritzan urte asko eman ondoren, mundua harritu du eskuz zeluloidean bertan margotutako film batekin, ezein ildo konbentzionaletan ezin sailka daitekeen kolore sekuentzia (eta zuri-beltzeko zati bat) luze bat. Sistiagak arteak premizko zuen zerbait aurkitzeko beharra zuen: mugimendua. «Ere Erera Baleibu Icik Subua Aruaren» filmak parte hartzea eta arreta osoa eskatzen dio ikusleari.

Betidanik izan dut interesa zineman -dio-, eta film hau sortu nahi izan nuen nolabait zinema bigunari aurka egiteko, Disneyren zinemari eta haren ondorioei.

*Nola deskribatuko zenuke filma?*

Nire filma bortitza da. Zentzumenen berreskuratze bat da, natura, argia, bizitza berriro ikusten irakasteko modu bat da, nolabait. Ideia hasieran dago, funtsean; filmaren gainerakoa haren garapena da. Lehen ideia hura oposizioz etorri zitzaidan; jaiotako eta hil egiten den zerbait da, naturara itzultze bat. Natura sentitu egin behar da. Sentitu egin behar da, sentitzea da garrantzitsua. Eta aldi berean arrazoitzea. Uste dut gizakiarengan zentzumenen ezagutza arrazoiaren ezagutza baino handiagoa dela. Nik arrazoi hau-tatzeko bakarrik baliatzen dut, nire lanaren une jakin bat aukeratzeko. Gero, lanean, denak batera funtzionatu behar du: bihotzak, buruak, sexuak... denak. Eta film osoa horrelakoa da. Kontua ez da ulertutzea. Sentitu eta ulertu egin behar da.

*Alegia, ikusleak film hori ikustera ideia jakin batekin edo alde aurreko iritzi batekin baldin badoaz, ez dute harrapatuko.*

Berriro diot kontua ez dela ulertzea. Ulertzeko, lehendabizi osorik ikusi beharko litzateke. Kontua da zabalik egotea. Gogo itxiarekin eta ideia jakin batekin baldin bazoaz, ezuste bortitz eta desatsegina har dezakezu. Jarrera ireki batekin bazoaz, ordea, zure baitan ulertzeko gaitasuna daramazula, dena oso bestelakoa izango da. Nire filma naturatik hurbilen dagoena da. Eta bizi-eritmo baterantz bideratuta dago, begiak lan egin dezan, bere egiazko funtzioa berreskura dezan. Ezin egon daiteke tinko, mugiezin. Ikustekoa dena berreskuratu behar da zineman, eta film honetan dena da ikustekoa.

*Irudimenak ere paper garrantzitsua jokatuko du, noski.*

Bere papera jokatzen du, eta ikuslearen etengabeko behaketak ere bere garrantzia du. Hasieran guztiak osagai simpleak dira, gainjarriak, irudiak pantailan iraun dezan. Gero eraldatze prozesu bat gertatzen da; egitura geometriko batera iristen zara, eta gero egitura organiko batera, suntsitzen den arte. Hori da amaiera. Filmaren parte hori hemen egin dago, Ibizan, eguzki betean. Nik berezko bero batek, bero biziak lehorte nahi nuen, ez laborategietako traste batek. Dena osagai naturalez egin dago. Ez dago inolako trukajerik. Fotograma bakoitza zuzenean filmaren gainean margotua dago. Eta ehun eta zortzi mila fotograma daude. Film osoa prozesu globala da.

Nik hilabeteak, urteak, eman nitzakeen film honetan lanean. Indar batek bultzatzen ninduen aurrera egitera. Hasieraren eta amaieraren artean hainbesteko eraldatze kopuru itzela dago, non askoz urrunago joan zitekeela irudikatzen bainuen. Alde poetikotik, balio zuen. Baina neure buruari galdetzen nion ea zergatik ezin nezakeen egitura organiko hori beste zerbait bihurtu, jaiotza bat, zer bizi bat. Banekien, ordea, horretarako, hori gauzatzeko, milaka, agian milioika urte beharko lirakeela. Poetikoki soilik balio zuen.

*Orduan, sentiberatasuna da garrantzitsuena?*

Materiarekin identifikatzen saiatu naiz ni; hari aurka egin beharrean, harekin lan egiten, hura erabiltzen, berak transmititzen zidan sentiberatasun guztia (hezetasuna, hotza, beroa) bizitzeko, eta aldaera horien guztien aurrean esna egoteko ahalegina egiten, bata bestearen atzetik sortzen zirelarik... Amaiera, berriro diot, eguzkiaren beroa da, existentzia erreala izatera ezin irits daitekeen fetu antzeko irudi hori suntsitzea. Eta San Vicenten bukatuta geratu zen.

*Gaizki ulertu ez badut, duela bederatzirte egin zenuen.*

68an hasi eta 70ean bukatu nuen. Bilboko Zinemaldian eman zutenean zati bat besterik ez zen izan, lehen hamar minutuak. Gero hartan lanean jarraitu nuen, hemen proiektatuko den moduan geratu zen arte. Orain beste zerbait egin nahi dut.

*Horixe galdetu nahi nizun, ea film hau zerbaiten hasiera eta aldi berean amaiera izan den, edo jarraipen bat izango den, edo beste zerbait.*

Nik uste hau beste adierazpide baten hasiera dela. Hurrengo filma ia osorik laborategian egina izango da, trukajeetan oinarritua. Soinua izango du, neronek egingo dudana, pintura izango du, nire margolanen argazkiak, osagai naturalak... Dena nahasia joango da; berriro ere, mundu naturalari egindako hurbilketa bat izatea nahi dut, hura hobeto ulertzeko. Berriro ikusten irakatsi nahi dut, irudipena dudalako gizakiak galdu egin duela natura ikusten eta bizitzen jakitea, ez daki haren balioaz, ezta nola jokatu ere; hala ere, gizakiaren naturarenganako (gizakia bera ere natura da) fase negatibo hori aldatzen ari dela ikusten dut.

*Orduan, erabat aldentzen ari zara oraindiano artearen kanal tradizionalak izan diren horietatik.*

Negozioak egiteko beharbada jarraitu egin beharko dira, baina artea egiteko ez. Sortzeko ez da beharrezkoa. Asmatzeko premia konstante bat da gizakiarengan. Hausnarketa eta argitzearekin batera. Jakina, nire filma ez dago eginda dirua irabazteko. Beharbada egunen batean etekinen bat ekarriko dit, baina desira nagusia egin ahal izatea zen, eta lortu dut. Gero dirua irabazten badut oso ongi, nahi dudana egiten jarraitu ahal izango dudalako. Baina hasierako motiboa garbia eta purua zen. Uste dut hori dela garrantzitsuena, pertsona bakoitzak benetan egin nahi duena egitea, eta horrek, bere aldetik, aukera eman diezaiola sorkuntzan lan egiten jarraitzeko behar dituen bitartekoak lortzeko.

*Ikusten ari naiz artista guztiok daukazuela poeta arima. Zerorrek ere poesiaz hitz egin didazu lehenago. Horrela sentitzen zara benetan?*

Gizaki guztiak dira poetak. Sortzetik, gizakia gainerako guztitik benetan bereizten duena sortzeko gaitasuna da, eta aldi berean, beldur gehien ematen diona ere bada. Sorkuntza orotan konstante bat baitago: hutsunea. Eta gizakiak hutsune horri dio beldur. Gaur egun gizaki orok bilatzen du zehatza eta ezaguna dena, lanean eta gainerakoan, eta aldi berean zenbat eta erantzukizun gutxiago izan, orduan eta hobeto. Nik ezin dut hori jasan. Uste dut lur honetan bizitzen ditugun urteak aprobetxatu egin behar ditugula, borondate sendoz borrokatu behar dugula desiratzen dugunaren alde, eta ez diogula inori gu menderatzen utzi behar. Ez galeriei, ez erakundeei, ez politikariei... Gizakia, oso apala izanda ere, bere baitan askoz aberat-sagoa da, askoz errespetagarriagoa eta baliotsuagoa edozein erakunde baino.

*Euskal herritarra izanda, eraginik ba al du zuga zure herriaren egungo egoerak?*

Nik txikitandik bizi izan dut gerra eta haren ondorio guztiak. Gero lau urte baino gehiago eman nituen irakasle, irakaskuntza metodoak aldatu eta haien lekuan metodo aktiboagoak bultzatu nahian, baina nire lanera itzuli naiz, galdera bat eta bide bat zabalik utzi ondoren. Euskal herriko egoera dramatikoak da une honetan, eta eragina du nigan, noski. Baina nire iritzian adierazpen errealista bat egiteko badaude medio askoz azkarrago eta eraginkorragoak, hala nola prentsa, irratia edo telebista, komunikazioari jariakortasun

gehiago ematen diotenak beren informazio kateei esker. Artista batentzat, ordea, informatzeko orduan nabariagoa da mantsotasuna. Nik nahiago dut arteak bestelako errealitateak aurkeztu ahal izatea, bide berriak iradokitzea. Esplikatu edo jakinarazi baino gehiago (beste medio batzuek hobeto egiten dute hori), arteak egin dezakeena da elkarbizitza molde berriak iradoki, horixe egin izan baitu betidanik artistak. Beste garai batzuetan, bederen, nola poetek hala idazleek edo filosofoek elkarbizitza molde horiek agindu edo iradokitzen zituzten. Egun artista asko ezereztuta daude horri dagokionez; kontsumogaien ekoizleak besterik ez dira.

*Eta sarri askotan kontsumo gizarte horrexek kritikatzten zaituzte.*

Tira... kontua da artistak denbora asko daukala «alferrik galtzeko», behaketan erabiltzeko, gauzei erreparatzen, haietaz konturatzen. Bere eguneroko lanean murgilduta, presaka dabilen beste pertsona batek ezin dezake halakorik egin. Horixe da artistaren zeregina: begiratzea, ikustea, iradokitzea. Hori da haren lana plano kolektiboan. Horren adibidea, euskaldunon artean, Oteiza da. Ez da eskultorea bakarrik, niretzat mende honetako pertsonalitate handienetako bat da.

*1962an hemen bizi izan zinen urtebetean. Nolako aldaketa aurkitu duzu?*

Izugarria, aldaketa izugarria, zentzu okerreanean, gainera. Ibizako jendea aterako da galtzaile, alemanak eta suediarrek egunen batean konturatuko baitira Ibiza ez dela jada gauza bera eta beste norabait joko dute. Nekazariak beti iruditu zaizkit atseginak eta ulerkorak, hunkitu egiten nau haien irauteko gaitasunak, eta haiek izango dira galtzaile. Nik ikusten dudana benetako herri kultura tradizionalaren arrasto bakarra jende horrengan dago, nekazariengan. Nekazari bat industriara pasatzen den unean, automatikoki galtzen du aurreko bere kultura eta ez du beste ezein berreskuratzen. Areago, erantzukizunaren zentzua galtzen duelakoan nago. Landetan gizakia bere erabakien mendean dago, inork ez dio agintzen, beti erne bizi da, ezin du huts egin, hori luxu bat da, galera itzela izan daitekeelako berarentzat. Alderdi industrialean, ordea, egundoko hutsegiteak ikusten ditut, izugarriak, eta astakeria horietaz ez da inor arduratzen, ez erantzukizunik hartzen.

*Naturara itzultzean sinesten al duzu, dela artearen bidez edo gizakiari egunetik egunera galduz doan sentiberatasun hori itzuliko dion beste edozein bideren batez?*

Batez ere hura ikusten ikasi behar dugu. Ezin gara jolasean ibili guretzat funtsezkoa denarekin. Hortxe daude ekologistak, aspalditik alarma oihua egiten. Kulturbide guztiek ezagutu behar dituzte beren mugak, noraino irits daitezkeen jakin; bizi zaren ingurumenaren inguruko hausnarketa hori galtzen baldin bada, zer kultura klase de hori? Kultura basatia, baita atean Cadillac bat badaukazu eta luxuez inguratuta bazaude ere. Eta horrelakoxea da egungo egoera. Badirudi gure gizartea ergelen gizartea dela, gero eta ergelagoa izan nahi duena. Baina konfiantza dut aldatu egingo dela.

*Zure filmak eragin onuragarria izango al du ikusleengan?*

Baietz espero dut. Denetarik egongo dela suposatzen dut, normala den bezala. Jende bati zerbait esango diola eta beste jende bati ez diola ezer ere esango.

*Nolatan sartu da zure filma antzerkiaren inguruko kultur aste honetan?*

Dena kasualitatez gertatu da. Vicente Ribas ezagutu nuen, eta interesa hartu zuen; ikusi zuen, nik uste gustuko izan zuela, eta Kultur Astearen sartzeari erabaki zen. Filma beste leku askotan proiektatu izan da, eta badu halako oihartzuna.

Ibizako ikusleen artean ere oihartzuna izatea espero dezagun. Bukatzeko, esango dugu Sistiagako arte erakusketa bat duela, bere margolanak ikusgai jarri baititu Santa Eulalian, Owl & Pussycat galerian; eta haren ezaugarriei erreparatuta, merezi du bisitatzea eta ezagutzea.

## SISTIAGA, AUTOR DE “...ERE ERERA BALEIBU ICIK SUBUA ARUAREN...”

Diario de Ibiza, 23-09-1977

**“La película es un intento de enseñar de nuevo a ver la naturaleza”  
“El hombre tiene que recuperar su sensibilidad”**

Sistiaga ha revolucionado el lenguaje cinematográfico. El pintor vasco, nacido en mayo de 1932 en San Sebastián, tras muchos años de dedicarse a la pintura, sorprende al mundo con una película pintada a mano sobre el mismo celuloide, una larga secuencia de colores (y una parte de blanco y negro) que no puede clasificarse dentro de ninguna línea convencional. Sistiaga necesitaba hallar algo de lo que el arte estaba muy necesitado: el movimiento. “Ere Erera Baleibu Icik Subua Aruaren” necesita de parte del espectador su participación y toda su atención.

Siempre ha estado interesado en el cine – nos cuenta – y esta película la quise crear en cierta forma como una oposición al cine blando, al cine Disney y sus secuelas.

*¿Cómo describirías esta película?*

Mi película es violenta. Es una recuperación de los sentidos, es en cierto modo enseñar a ver de nuevo la naturaleza, la luz, la vida. La idea está simplemente en el comienzo; el resto del film es su crecimiento. Esta primera idea me vino como oposición; es algo que nace y que muere, un retorno a la naturaleza. Hay que sentir la naturaleza. Hay que sentir, lo más importante es sentir. Razonar al mismo tiempo. En el hombre creo que el conocimiento de los sentidos es superior al de la razón. Yo uso solamente la razón para seleccionar, escoger un momento determinado de mi trabajo. Después, trabajando, ha de funcionar todo conjuntamente: corazón, cabeza, sexo, ... todo. Y toda mi película es así. No es que deba entenderse. Debe sentirse y entenderse.

*O sea, que si el público va a ver este film con una idea determinada o una predisposición especial, no lo captará.*

Repito que no es que haya que entenderla. Para entenderla habría primero que verla entera. Lo que hay que hacer es estar abierto. Si vas con la mente cerrada y una idea determinada, se puede llevar una sorpresa violenta y desagradable. En cambio, si vas abierto, con una capacidad de comprensión en ti, será muy distinto. Mi película es lo más cercano a la naturaleza. Y está enfocada hacia un ritmo vital, para que el ojo trabaje, recupere su auténtica función. No puede estar fijo, inmóvil. Hay que recuperar lo visual en el cine, y esta película es toda visual.

*Imagino que también la imaginación jugará un gran papel.*

Juega un papel y lo juega también la observación constante del espectador. Al principio son todos elementos sencillos, superpuestos, para que la imagen se mantenga en la pantalla. Luego hay un proceso de transformación; se llega a una estructura geométrica y después a una estructura orgánica, hasta su destrucción. Es el final. Esta parte del film está hecha aquí, en Ibiza, a pleno sol. Yo quería que se secase con un calor natural, vivo, no con algo de laboratorio. Todo está hecho con elementos naturales. No hay trucaje alguno. Cada fotograma está pintado directamente sobre la película. Y hay

ciento ochenta mil fotogramas. Toda la película es un proceso global.

Yo podría haber estado meses, años, trabajando en ella. Había una fuerza que me empujaba a seguir. Entre el comienzo y el final hay tal cantidad de transformaciones que yo imaginaba se podía ir mucho más lejos. Desde el lado poético, era válido. Pero yo me preguntaba porqué no podía convertir esa estructura orgánica en algo más, en un nacimiento, en algo vivo. Pero para esto sabía que, para realizarlo, harían falta miles, millones de años quizás. Únicamente era válido como te digo, poéticamente.

*Entonces, ¿lo más importante es la sensibilidad?*

Yo he intentado identificarme con la materia; en vez de oponerme a ella, trabajar con ella, usarla, tratando de vivir toda la sensibilidad que ella me transmitía (humedad, frío, calor), y de mantenerme despierto ante todas estas variantes, al tiempo que surgía otra y otra... el final es, repito, el calor del sol, la destrucción de esa forma fetal que no puede llegar a tener existencia real. Y en San Vicente quedó terminada.

*Tengo entendido que la hiciste hace nueve años.*

La empecé en el 68 y la terminé en el 70. Cuando se proyectó en el Festival de Bilbao fue una fracción, los diez primeros minutos. Luego seguí trabajando en ella, hasta que quedó como se va a proyectar aquí. Ahora quiero hacer algo nuevo.

*Esto es lo que iba a preguntarte, si esta película ha sido un principio y al mismo tiempo un final de algo, o si habrá una continuidad, o algo distinto.*

Yo creo que esto es el inicio de otra forma de expresión. La siguiente película será prácticamente toda hecha en laboratorio, a base de trucajes. Habrá sonido, que lo haré yo mismo, tendrá pintura, fotografías de cuadros míos, elementos naturales... Todo irá mezclado; lo que quiero nuevamente es que sea una aproximación al mundo natural, para su mayor comprensión. Enseñar de nuevo a ver, porque da la impresión de que el hombre ha perdido el saber ver y vivir la naturaleza, no sabe el valor de ella ni como tiene que actuar, aunque veo que esta fase negativa del hombre hacia la naturaleza (él mismo es naturaleza) está cambiando.

*Entonces tú te estás desmarcando completamente de todo lo que hasta ahora han sido canales tradicionales del arte.*

Para hacer negocios quizás si haga falta seguir estas vías tradicionales, pero para hacer arte, no. Para crear no hace falta. La necesidad de invención es constante en el hombre. Además de la reflexión y clarificación. Naturalmente, mi película no está hecha para ganar dinero. Quizás algún día me produzca algún beneficio, pero el deseo principal era poderla hacer, y ya está logrado. Si gano dinero después, muy bien, pues podré seguir haciendo lo que deseo. Pero el motivo inicial era limpio y puro. Creo que esto es lo importante, que cada persona haga lo que desea realmente hacer y que esto a su vez le permita obtener los medios para seguir trabajando, en la creación.

*Estoy viendo que todos los artistas tenéis un poco el alma de poeta. Tú mismo me has hablado de poesía anteriormente. ¿Realmente te sientes así?*

Todo el hombre es poeta. Desde que nace, lo que le diferencia realmente de todo lo demás es la capacidad creadora, y es a la vez a lo que más teme. Porque en toda creación hay una constante: el vacío. Y a este vacío es a lo que el hombre tiene miedo. Todo hombre actualmente busca lo concreto y conocido en el trabajo y en todo, y al mismo tiempo cuanta menos responsabilidad tiene, mejor. Yo no soporto esto. Yo creo que los años que vivimos en esta tierra hemos de aprovecharlos, luchar con voluntad férrea por lo que se desea y no dejarse dominar por nadie. Ni galerías, ni instituciones, ni políticos... El hombre por muy humilde que sea, es mucho más rico en su interior, mucho más respetable y valioso que cualquier organización.

*Siendo vasco, ¿estás influenciado o afectado por la situación actual de tu país?*

- Yo he vivido la guerra desde niño, con todas sus consecuencias. Trabajé después como pro-

fesor durante más de cuatro años, tratando de cambiar los métodos de enseñanza por otros más activos, pero he vuelto a mi trabajo, tras dejar abierta una interrogante y un camino. La situación en el país vasco es dramática en estos momentos, y naturalmente que afecta. Pero yo veo que para una expresión realista hay medios mucho más rápidos y eficaces, como la prensa, la radio o la televisión, que dan una mayor fluidez a la comunicación gracias a sus cadenas de información. Mientras que, para un artista, la lentitud en informar es más notoria. Yo prefiero que el arte pueda presentar otro tipo de realidades, sugerir nuevos caminos. Más que explicar o dar a conocer, (otros medios hacen mejor) lo que el arte puede hacer es sugerir nuevas formas de convivencia, que es lo que creo ha hecho siempre el artista; por lo menos en otras épocas, en que tanto poetas, como literatos, filósofos, que ordenaban o sugerían estas formas de convivencia. Hoy muchos artistas están aniquilados en este aspecto, son solamente productores de bienes de consumo.

*Y es la misma sociedad de consumo la que muchas veces os critica.*

Bueno... lo cierto es que el artista tiene mucho tiempo para "perder", para dedicarlo a la observación, a la contemplación, a darse cuenta de las cosas. Otra persona que viva inmersa en su trabajo diario, con prisas, no puede hacerlo. La misión del artista es precisamente ésta: observar, ver, sugerir. Esa es su labor en el plano colectivo. Un ejemplo, entre nosotros los vascos, es Oteiza. No es solamente un escultor, sino una de las grandes personalidades completas, para mi, de este siglo.

*En el año 1962 estuviste un año viviendo aquí. ¿Qué cambio has encontrado ahora?*

Brutal, un cambio brutal y además en mal sentido. El que va a salir perdiendo será el ibicenco, porque los alemanes, suecos, un día se darán cuenta de que Ibiza ya no es la misma y se irán a otro sitio. Los campesinos, a los que siempre he considerado amables y comprensivos, de los que me impresiona la capacidad de aguante que tienen, son los que van a perder. El único resto que yo veo de auténtica cultura popular y tradicional está en esa gente, en el campesino. En el momento en que este pasa a la industria, automáticamente pierde su cultura anterior y no recupera ninguna otra. Es más, creo que pierde el sentido de la responsabilidad. En el campo el hombre depende de sus propias decisiones, nadie le manda, vive en permanente vigilia, no puede permitirse el lujo de equivocarse porque es una pérdida grande para él. En cambio en el aspecto industrial veo errores garrafales, brutales, horros de los que nadie se hace cargo ni responsable.

*¿Crees en un retorno a la naturaleza, bien sea gracias al arte o a cualquier otro medio que devuelva al hombre esta sensibilidad que cada día pierde más?*

Tenemos ante todo que aprender a verla. No se puede jugar con lo que es esencial para nosotros. Ahí están los ecologistas, que desde hace tiempo están dando la voz de alarma. Todo medio cultural debe saber sus límites, hasta dónde se puede llegar; si se pierde esa reflexión sobre el medio en que se vive, ¿qué clase de cultura es? Una cultura salvaje, aunque tengas un Cadillac en la puerta y estés rodeado de lujos. Y esta es precisamente la situación actual. Da la impresión de que la nuestra es una sociedad de cretinos, que cada vez quiere ser más cretina. Aunque confío que cambie.

*¿Tu película tendrá un impacto positivo en el público?*

Espero que sí. Yo me figuro que habrá de todo, naturalmente. Gente a los que les diga algo y gente a los que no les diga nada.

*¿Cómo fue el incluirla dentro de esta semana cultural dedicada al teatro?*

Pues todo fue casual. Un encuentro con Vicente Ribas, que se interesó, la vio, creo que le gustó y ya se pensó en incluirla en la Semana. Es una película que ya se ha proyectado en muchos lugares, y ya tiene un eco.

Esperemos que lo tenga también ante el público Ibicenco. Para terminar, diremos que Sistiaga está también exponiendo actualmente una muestra de su obra pictórica en Santa Eulalia, en la Galería Owl & Pusycat; muestra que por sus características bien merece ser visitada y conocida.

Josep Riera

## SISTIAGA, CREATOR OF “...ERE ERERA BALEIBU ICIK SUBUA ARUAREN...”

Diario de Ibiza, 23-09-1977

‘The film is an attempt to teach people how to look afresh at nature’  
‘Mankind needs to recover its sensitivity’

Sistiaga has revolutionised film language. The Basque painter, born in San Sebastián in May 1932, worked with paint for many years before taking the world completely by surprise with a film painted by hand on the film-strip, a long sequence of colours (with one part in black and white) which cannot be pigeonholed into any conventional artistic tendency. Sistiaga was striving to find something of which art was in dire need: movement. “Ere Erera Baleibu Icik Subua Aruaren” requires both the participation and total attention of the viewer.

I have always been interested in film – he tells us – and I wanted, in a certain way, to make this film in opposition to soft cinema, Disney films and all their side effects.

*How would you describe this film?*

My film is violent. It is a recovery of the senses. It is, in some ways, a form of teaching people how to see nature, light, life, afresh. The idea simply lies in the beginning; the rest of the film is its growth. This first idea came to me as an opposition; it is something that is born and dies, a return to nature. We need to feel nature. We have to feel. The most important thing is to feel. We also need to reason at the same time. In humans, I believe that our knowledge of our senses is superior to our knowledge of reason. I only use reason to select, to choose a specific moment in my work. Then, while I’m working, everything has to work together: heart, head, sex, ... everything. My whole film is like that. It does not need to be understood. It should be felt and understood.

*Do you mean that if people go and see the film with a certain idea in mind, or with a particular preconception, they won’t get it?*

Again, I say that you do not need to understand it. In order to understand it, you first need to see the whole film. What you need to do is be open. If you go with a closed mind and with a set idea, you will get a violent and very unpleasant surprise. If, on the other hand, you go with an open mind, with an innate ability to understand, then the whole experience will be very different. My film is the closest thing to nature. And it focuses on the rhythm of life, to make your eyes work and recover their true function. They cannot be fixed, immobile. It is important to recover the visual element of film, and this film is utterly visual.

*I assume that imagination will also play a key role.*

It does play a role, as does constant observation by the viewer. At the beginning, it is merely a series of simple elements, superimposed on each other to ensure that the image stays on the screen. Later, however, there is a process of transformation; you arrive at a geometrical structure and then later on, at an organic structure, following it through to its destruction. That is the end. This part of the film was made here, in Ibiza, under the blinding sun. I wanted the film strip to dry with a natural, living colour, not with something out of a laboratory. Everything is made with natural elements. There is no touching up whatsoever. Each frame is painted directly onto the film strip. And there are one hundred and eight thousand frames. The whole film is a glob-



al process.

I could have spent months, years, working on it. There was a force pushing me to keep going. Between the beginning and the end there are so many transformations that I imagined it could go much, much further. From a poetic standpoint, it was valid. I asked myself why I couldn't turn this organic structure into something more, into a birth, into something living. But to do this, I knew, I would need thousands, maybe millions of years. It was only valid, as I said, from a poetic standpoint.

*So then, the most important thing is sensitivity?*

I have tried to identify with the material; instead of opposing it, I tried to work with it, use it, trying to tap into all the sensitivity that it conveyed to me (dampness, cold, heat), and to stay alert to all its variations as they emerged one after the other . . . in the end it is, I say again, the heat of the sun, the destruction of this foetal form that can never have a real existence. And it was finished in San Vicente.

*I understand you made it nine years ago.*

I started in '68 and finished in 1970. When it was screened at the Bilbao Festival only a fraction was shown, the first ten minutes. Later, I continued working on it until it became the film that is to be shown here. Now, I want to do something new.

*That is exactly what I was about to ask you – namely whether this film is a beginning and at the same time an end of something, whether there will be a kind of continuation, or whether there will be something completely different?*

I believe it is the beginning of a new form of expression. The next film will be almost all made in a laboratory, using different touching up methods. There will be sound, which I myself will do, there will be paint, photographs of some of my works, natural elements, . . . Everything mixed together; what I am looking to do again is get as close as possible to the natural world, in order to understand it better. I want to teach people to see afresh, because it seems that mankind has lost his ability to see and experience nature, he does not understand nature's value and does not know how to act, although I think that this negative phase of man's attitude to nature (even though he himself forms part of nature) is changing now.

*So you are completely moving away from everything that until now has constituted the traditional channels for art?*

In order to gain commercial success it is perhaps necessary to follow these traditional routes, but not if what you want is to make art. Not if you want to create. The need for invention is a constant human urge. In addition to reflection and clarification. Naturally, my film is not designed to make money. Maybe one day it may earn me some economic gain, but my main aim in making it was simply to make it, and I achieved that. If I earn money from it later, all the better, because that will enable me to keep doing what I want. But the initial motive was clean and pure. I believe that this is the important thing, for each person to do what they really want to do and that this in turn should enable them to obtain the means and resources they need to keep on working, to keep on creating.

*I've noticed that all artists seem to have a little bit of the poet in them. You yourself have talked about poetry just a few minutes ago. Do you really feel like that?*

Everyone is a poet. Right from the moment they are born. What really distinguishes man from all the other creatures is his creative capacity, and it is just this capacity that he most fears. Because in all creation there is one constant thing: the void. And it is this void that man fears. Humans are currently searching for what is firm and known in both their work and in everything, and at the same time, they are looking to shoulder as little responsibility as possible. I can't stand that. I believe that we should take full advantage of the years we live on this earth, we should fight with all our strength for what we want and not allow ourselves to be dominated by anyone – be it galleries, institutions, politicians, whoever. No matter how humble, man is richer, more respectable and more valuable on the inside than any organisation.

*Being a Basque, are you influenced or affected by the current situation in your country?*

I have lived with war since I was a child, with all its consequences. Later on, I worked as a teacher for

more than four years, trying to introduce new, more active teaching methods, but I have returned now to my former work after leaving both a path and a question wide open. The situation in the Basque Country is dramatic at the moment, and naturally this affects me. But I believe that if it is a realist impression you are after, then there are many much quicker and more effective means, such as the press, the radio or the television, which provide much more fluent communication, thanks to their news channels. For an artist, on the other hand, communications are obviously much slower. I prefer art to pay tribute to other types of realities, to suggest new paths. Rather than explaining or telling people about something (which other media do much better), what art can do is suggest new ways of peaceful coexistence. This is what I believe artists have always done; at least in other eras, in which poets, writers, philosophers, etc. ordered or suggested these forms of coexistence. Today, many artists fail dismally in this aspect, becoming mere producers of consumer goods.

*And it is the consumer society itself which often criticises artists.*

Well ... it is true that artists have a lot of time to 'waste', to dedicate to observing, contemplating and realising things. Other people who are totally immersed in their daily work, always in a hurry, simply cannot do this. And this is precisely the mission of an artist: to observe, see, suggest. This is their work on the collective plane. One example, among the Basques, is Oteiza. Oteiza is not only a sculptor, he is also, for me, one of the most important, well-rounded figures of this century.

*In 1962 you lived here for a year. Has the island changed at all since you knew it?*

Completely. There has been a drastic change, and not for the better. The pity is that the ones who will lose out will be the islanders, because the Germans and the Swedes will realise one day that Ibiza is no longer the same and they will simply go somewhere else. The country folk, whom I have always found to be very friendly and understanding, and who impress me with their stamina and fortitude, are the ones who will lose out. The only remains I can see of the true popular and traditional culture lie with these people, the country folk. The moment agriculture turns into industry, the previous culture is automatically lost and is not replaced by any other one. Moreover, I believe that our sense of responsibility is lost too. Out in the fields, man depends on his own decisions. No one tells him what to do, he is constantly alert and cannot afford the luxury of making a mistake because doing so would mean major losses. In an industrial world, on the other hand, I see enormous, terrible mistakes being made, horrors that no one takes responsibility for.

*Do you believe in a return to nature, either through art or any other means capable of giving man back the sensitivity that he is losing a little day by day?*

First and foremost we must learn to appreciate it. We cannot afford to play around with something that is vital for us. Environmentalists have been sounding alarm bells for ages now. All cultural media need to know their limits, they need to know how far they can go; if we lose this ability to think about the environment in which we live, then what kind of culture are we? A wild culture, even though you may have a Cadillac sitting on your drive and live in the lap of luxury. And this is precisely the situation nowadays. It seems that ours is a society of idiots, all of whom are striving to become even more idiotic. I hope and trust, however, that this will change.

*Do you think your film will have a positive impact on the audience?*

I hope so, although I expect there will be many different reactions, as is only natural. The film will touch some people and leave others unmoved.

*How did it end up being included in this cultural week, which is really dedicated to theatre?*

It was a coincidence really. I met up one day with Vicente Ribas, he said he was interested in the film, saw it and (I think) liked it, and decided to include it in the Cultural Week. It is a film that has been screened now in many different places, and has a decided echo.

We hope that it will also have an echo for the Ibiza audience. Just to finish, I should add that Sistiaga is also currently exhibiting a sample of his pictorial work in Santa Eulalia, at the Owl & Pussycat Gallery; it is an exhibition well worth visiting.

## SISTIAGA, AUTEUR DE “...ERE ERERA BALEIBU ICIK SUBUA ARUAREN...”

Diario de Ibiza, 1977-09-23

“Le film est une tentative de montrer de nouveau la nature”  
“L’homme doit récupérer sa sensibilité”

Sistiaga a révolutionné le langage cinématographique. Le peintre basque, né en mai 1932 à Saint Sébastien s’est consacré de nombreuses années à la peinture et a surpris le monde avec un film peint à la main à même le celluloïd, une longue séquence de couleurs (et une partie en noir et blanc) qui ne peut être classée dans aucune ligne conventionnelle. Sistiaga avait besoin de trouver quelque chose dont l’art avait grand besoin : le mouvement. “Ere Erera Baleibu Icik Subua Aruaren” a besoin que le spectateur participe et soit attentif.

Il a toujours été intéressé par le cinéma - c’est ce qu’il nous dit - et il a voulu créer ce film d’une certaine manière comme une opposition au cinéma mou, au cinéma Disney et à ses séquelles.

*Comment décrirais-tu ce film ?*

Mon film est violent. Il s’agit de récupérer les sens, il s’agit d’une certaine manière de montrer de nouveau la nature, la lumière, la vie. L’idée réside simplement au commencement ; le reste du film est sa croissance. Cette première idée m’est venue comme une opposition ; c’est quelque chose qui naît et meurt, un retour à la nature. Il faut sentir la nature. Il faut sentir, le plus important est de sentir. Raisonner en même temps. Je crois que chez l’homme la connaissance des sens est supérieure à celle de la raison. J’utilise uniquement la raison pour sélectionner, choisir un moment déterminé de mon travail. Puis, par le travail, tout doit fonctionner ensemble : cœur, tête, sexe, ... tout. Et tout mon film est ainsi. Il ne doit pas se comprendre. Il doit se sentir et se comprendre.

*C’est-à-dire que si le public va voir ce film avec une idée préconçue ou une prédisposition spéciale, il ne le captera pas.*

Je répète qu’il ne faut pas le comprendre. Pour le comprendre il faudrait d’abord le voir en entier. Il faut être ouvert. Si vous vous y rendez avec l’esprit fermé et avec une idée préconçue, vous pouvez avoir une violente et désagréable surprise. Si en revanche vous êtes ouvert et si vous avez la capacité de comprendre, ce sera très différent. Mon film est ce qui se rapproche le plus de la nature. Elle est tournée vers un rythme vital, pour que l’œil travaille, récupère sa véritable fonction. Il ne peut pas être fixe, immobile. Il faut retrouver le visuel au cinéma, et ce film est totalement visuel.

*J’imagine que l’imagination aussi aura un grand rôle à jouer.*

Elle joue un rôle, tout comme l’observation constante du spectateur. Ce ne sont au début que des éléments simples, superposés, pour que l’image reste à l’écran. Il y a ensuite un processus de transformation ; on arrive à une structure géométrique, puis à une structure organique, jusqu’à sa destruction. C’est la fin. Cette partie du film a été faite ici, à Ibiza, en plein soleil. Je voulais qu’elle sèche à la chaleur naturelle, vivante, pas avec quelque chose tiré d’un laboratoire. Tout est fait avec des éléments naturels. Il n’y a aucun trucage. Chaque photogramme est directement peint sur le film. Et il y a cent huit mille photogrammes. Tout le film est un processus global.

J'aurai pu y travailler pendant des mois, des années. Il y avait une force qui me poussait à continuer. Entre le début et la fin il y a une telle quantité de transformations que j'imaginai qu'il était possible d'aller encore bien plus loin. Du point de vue poétique, il était valable. Mais je me demandais pourquoi je ne pouvais pas transformer cette structure organique en quelque chose de plus, en une naissance, en une chose vivante. Mais pour cela je savais que, pour le réaliser, il m'aurait fallu des milliers, des millions d'années peut-être. Il était uniquement valable comme je te le dis, poétiquement.

*Donc le plus important est la sensibilité ?*

J'ai essayé de m'identifier avec la matière ; au lieu de m'opposer à elle, travailler avec elle, l'utiliser, en essayant de vivre toute la sensibilité qu'elle me transmettait (humidité, froid, chaleur) et de rester éveillé face à toutes ces variantes, tandis qu'elle surgissait encore et encore... la fin est, je le répète, la chaleur du soleil, la destruction de cette forme foetale qui ne peut arriver à avoir une existence réelle. Et à la Saint Vincent il était terminé.

*Je crois avoir compris que tu l'avais fait il y a neuf ans.*

Je l'ai commencé en 68 et je l'ai terminé en 70. Lorsqu'il a été projeté au Festival de Bilbao, c'était une fraction, les dix premières minutes. Puis j'ai continué à y travailler, jusqu'à ce qu'il soit tel qu'il va être projeté ici. Je veux à présent faire quelque chose de nouveau.

*C'est ce que j'allais demander, si ce film était le début et la fin de quelque chose, ou s'il y aura une suite, ou quelque chose de différent.*

Je crois que ce n'est que le début d'une autre forme d'expression. Le film suivant sera pratiquement entièrement fait en laboratoire, à base de trucages. Il y aura du son, que je ferai moi-même, il y aura de la peinture, des photographies de mes tableaux, des éléments naturels... Tout sera mélangé ; je veux de nouveau qu'il soit une approche du monde naturel, pour mieux le comprendre. Enseigner de nouveau à voir, parce que j'ai l'impression que l'homme a perdu le savoir voir et vivre la nature, il ne connaît pas sa valeur ni comment il doit faire, même si apparemment cette phase négative de l'homme envers la nature (lui-même est la nature) est en train de changer.

*Tu te démarques alors complètement de tout ce qui a constitué jusqu'à présent les canaux traditionnels de l'art.*

Pour faire des affaires il est peut-être nécessaire de suivre des voies traditionnelles, mais pas pour faire de l'art. Pour créer cela n'est pas nécessaire. Le besoin d'inventer est une constante chez l'homme. En plus de la réflexion et de la clarification. Naturellement, mon film n'est pas fait pour gagner de l'argent. Peut-être qu'un jour il me rapportera des bénéfices, mais le souhait principal était de pouvoir le faire, et j'y suis arrivé. Si je gagne ensuite de l'argent, c'est bien, parce que je pourrais continuer à faire ce que je veux. Mais le motif principal était limpide et pur. Je crois que c'est l'important, que chaque personne fasse ce qu'elle souhaite réellement faire, et que cela lui permette en outre d'obtenir les moyens de continuer à travailler, dans la création.

*Je vois que vous les artistes avez tous un peu une âme de poète. Tu m'as toi-même parlé de poésie. Tu te sens vraiment ainsi ?*

Tout homme est poète. Dès qu'il naît, ce qui le différencie réellement de tout le reste est sa capacité à créer, et c'est en même temps ce qu'il craint le plus. Parce que dans toute création il y a une constante ; le vide. Et c'est de ce vide dont l'homme a peur. Tout homme recherche actuellement le concret et le connu dans le travail et dans tout, et, parallèlement, moins il a de responsabilité, mieux il se sent. Je ne supporte pas cela. Je crois que nous devons profiter des années que nous vivons sur cette terre, nous battre avec une volonté de fer pour ce que nous voulons et ne nous laisser dominer par personne. Ni galeries, ni institutions, ni politiques... L'homme, aussi humble qu'il soit, est beaucoup plus riche à l'intérieur, beaucoup plus respectable et précieux que toute organisation.

*En tant que basque, es-tu influencé ou touché par la situation actuelle de ton pays ?*

J'ai vécu la guerre depuis que je suis enfant, avec toutes ses conséquences. J'ai ensuite travaillé

comme professeur pendant plus de quatre ans, j'ai essayé de remplacer les méthodes d'enseignement par d'autres plus actives, mais je suis revenu à mon travail après avoir laissé ouverte une interrogation et une voie. La situation au pays basque est actuellement dramatique, et ceci me touche, bien sûr. Mais je vois que pour une expression réaliste il y a des médias beaucoup plus rapides et efficaces, comme la presse, la radio ou la télévision, qui rendent la communication plus fluide grâce à leurs canaux d'informations. En revanche pour un artiste l'information passe beaucoup plus lentement. Je préfère que l'art puisse présenter d'autres types de réalités, suggérer de nouvelles voies. Plus qu'expliquer ou faire connaître (d'autres médias le font mieux), ce que l'art peut faire est suggérer de nouvelles formes de convivialité, qui est à mon avis ce qu'a toujours fait l'artiste ; au moins à d'autres époques, dans lesquelles de nombreux poètes, hommes de lettre, philosophes ordonnaient ou suggéraient ces formes de coexistence. Aujourd'hui de nombreux artistes sont anéantis dans cet aspect, ce sont seulement des producteurs de biens de consommation.

*Et c'est précisément cette même société de consommation qui vous critique souvent.*

Et bien... en effet l'artiste a beaucoup de temps à "perdre", qu'il consacre à l'observation, à la contemplation, à se rendre compte des choses. Aucune autre personne plongée dans son travail quotidien, pressée, ne peut le faire. La mission de l'artiste est celle-ci, précisément : observer, voir, suggérer. Voilà son travail au niveau collectif. Oteiza en est un exemple parmi les basques. Il n'est pas seulement sculpteur, c'est aussi à mon avis l'une des grandes personnalités complètes de ce siècle.

*Tu as vécu pendant un an ici, en 1962. Quels changements as-tu observés maintenant ?*

Brutal, un changement brutal mais dans le mauvais sens. L'habitant d'Ibiza va être le grand perdant, parce que les Allemands, les Suédois un jour se rendront compte qu'Ibiza n'est plus ce qu'elle était, et iront ailleurs. Les paysans qui m'ont toujours semblé aimables et compréhensifs, dont la capacité de résister m'a toujours impressionné, seront les vrais perdants. Le seul vestige de vraie culture populaire et traditionnelle que je vois est détenu par ces gens, les paysans. Au moment même où ceux-ci passent à l'industrie, ils perdent automatiquement leur culture antérieure et n'en récupèrent jamais d'autre. Je crois par ailleurs qu'ils perdent le sens des responsabilités. Dans les champs, l'homme dépend de ses propres décisions, personne ne le commande, il vit en état de vigilance permanente, il ne peut se permettre le luxe de se tromper parce que cela est une grande perte pour lui. En revanche dans le domaine industriel je vois des erreurs monumentales, brutales, des horreurs dont personne ne s'avoue coupable ou responsable.

*Crois-tu en un retour à la nature, grâce à l'art ou à tout autre média qui redonnerait à l'homme cette sensibilité qu'il perd un peu plus tous les jours ?*

Nous devons avant tout apprendre à la voir. Nous ne pouvons pas jouer avec ce qui est essentiel pour nous. Les écologistes tirent la sonnette d'alarme depuis quelque temps déjà. Tout milieu culturel doit connaître ses limites, le point jusqu'où il peut aller, si cette réflexion sur le milieu dans lequel nous vivons se perd, de quel type de culture s'agit-il ? Une culture sauvage, même si tu as une Cadillac devant la porte et que tu baignes dans le luxe. Et c'est précisément la situation actuelle. J'ai l'impression que notre société est une société de crétins, qui veut devenir de plus en plus crétine. Mais je pense que cela changera.

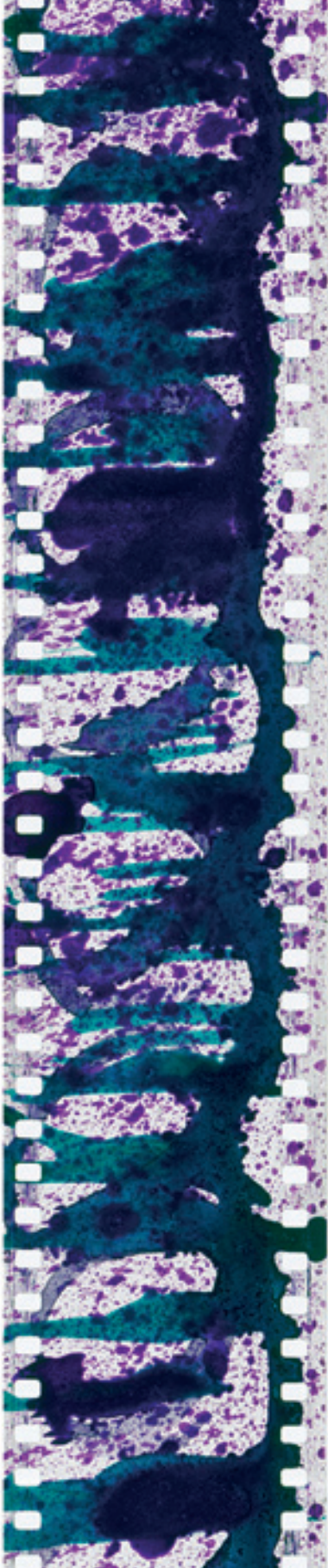
*Ton film a-t-il un impact positif sur le public ?*

Je pense que oui. Et j'imagine qu'il y aura de tout, naturellement. Des gens à qui il parlera et des gens qu'il ne touchera pas.

*Comment se fait-il qu'il soit inclus dans cette semaine culturelle consacrée au théâtre ?*

C'est le fruit du hasard. Une rencontre avec Vicente Ribas, qui s'est montré intéressé, l'a vu, je crois qu'il a aimé le film et il a pensé l'inclure dans la Semaine. C'est un film qui a été projeté dans de nombreux endroits, et qui a déjà un écho.

J'espère qu'il touchera aussi le public d'Ibiza. Pour finir, nous dirons que Sistiaga expose aussi actuellement certaines de ses oeuvres picturales à Santa Eulalia, dans la Galerie Owl & Pusycat ; cette exposition de qualité mérite d'être visitée et connue.



John Halas

## ACTION PAINTING ON FILM

Novum - 1980

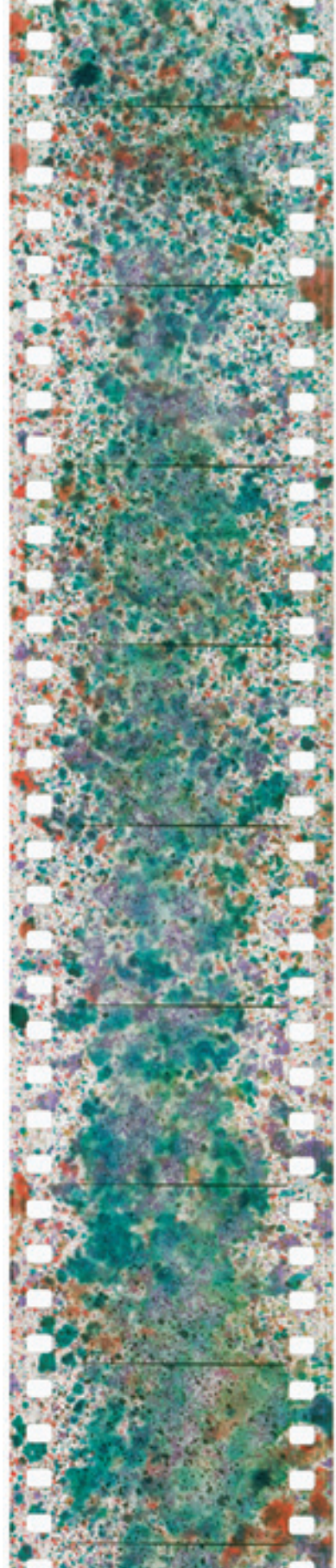
Zuzenean film materialaren gainean pintatzeko aukerak hainbat diseinatzaile liluratu izan ditu, besteak beste Kanadako Norman McLaren eta Brasilgo Roberto Miller. Denen artean ausartena Sistiaga da, inondik ere, bi orduko film baten gainaldean ekintza eta irudi abstrakua margotu dituen pintore espainiarra. Film normalaren neurria 35 mmkoa da, eta bi orduko proiektzio batean 172.000 fotograma inguru pasatzen dira proiektagailutik. Lan eskerga izan da, eta Sistiagaren kasuan lorpen artistiko handia ere bai, berehalakoan ahaztuko ez dena. Eskuarki, ikusleak erraz nekatzen dira bost edo hamar minutu arreta handiz begiratzen eman ondoren. Baina Sistiagaren lanak badirudi arreta bereganatzen duela filmaren iraupen osoan, nahiz eta mugimenduak azpimarratzeko hots bandarik ez izan. Forma margotu mugikorren ikusizko asmakuntzaren eta forma abstraktuen tonu aniztasunaren baitan dago esperientzia. Iraupen hori duten ikusizko lan gutxik lor lezakete halako emaitza, eta ohartarazteko modukoa da bitarteko sinple samarrekin lortu dela. (...)

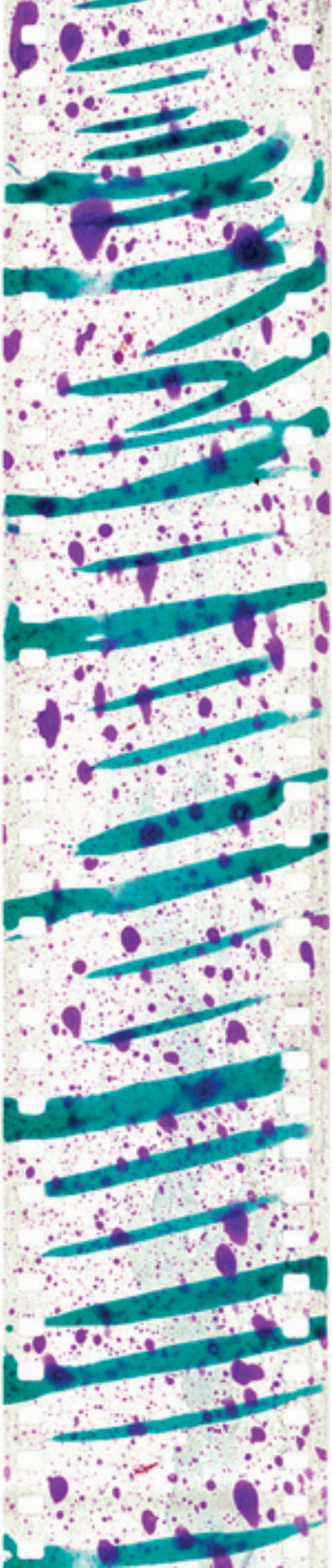
John Halas

## ACTION PAINTING ON FILM

Novum - 1980

La posibilidad de pintar directamente sobre la superficie del material fílmico ha fascinado a muchos diseñadores, entre ellos a Norman McLaren de Canadá y a Roberto Miller de Brasil. El más audaz de todos es sin duda Sistiaga, un pintor español que ha pintado acciones e imágenes abstractas sobre la superficie de una película de dos horas. El tamaño del celuloide normal es 35 mm, y durante dos horas de proyección pasan unos 172.000 fotogramas por el proyector. Ha sido un trabajo hercúleo, y en el caso de Sistiaga también un considerable logro artístico, que permanecerá mucho tiempo en la memoria. Normalmente, los espectadores se cansan fácilmente tras visionar concentrados durante cinco o diez minutos. Pero la obra de Sistiaga parece absorber la atención a lo largo de toda la película, a pesar de que no tiene una banda sonora para recalcar el movimiento. La experiencia depende totalmente de la invención visual de formas de colores en movimiento y de la variedad tonal de formas abstractas. Pocas obras visuales de esa duración podrían conseguir tal resultado, y conviene observar que ha podido lograrse con unos medios relativamente simples. (...)





John Halas

## ACTION PAINTING ON FILM

Novum - 1980

The possibility of painting directly onto the surface of film material has fascinated many designers including Norman McLaren in Canada and Roberto Miller in Brazil. The bravest of all of them is undoubtedly Sistiaga, a Spanish painter, who painted abstract actions and pictures onto the surface of a two-hour film. The size of normal film stock is 35 mm and during two hours of projection some 172.000 individual film frames pass through the projector. It was a Herculean task and in Sistiaga's case a considerable artistic achievement too, one which will not be forgotten for a long time. As a rule, audiences easily tire after five to ten minutes of concentrated viewing. Sistiaga's work appears to absorb attention throughout the whole duration of the film, despite the fact that it has no sound track to underline the motion. The experience depends entirely on the visual invention of moving colour shapes and the tonal variety of abstract forms. Few visual works of such duration could achieve such a result and it is worth while to note that it could be achieved with such comparatively simple means.(...)

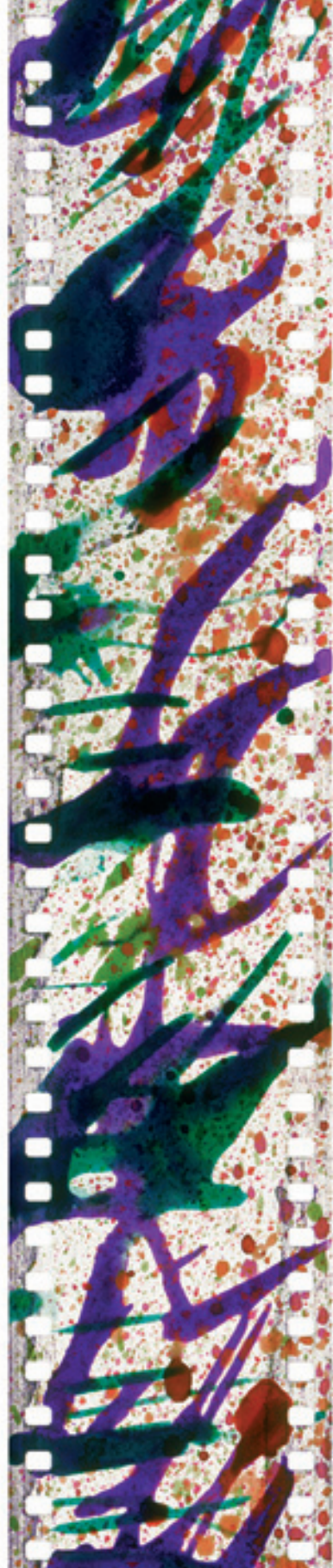


John Halas

## ACTION PAINTING ON FILM

Novum - 1980

La possibilité de peindre directement sur la pellicule a déjà fasciné beaucoup de graphic designer, comme Norman McLaren au Canada et Roberto Miller au Brésil. Le plus courageux de tous est sans conteste Sistiaga, un peintre espagnol qui a entièrement dessiné un film de deux heures. Pour un film normal de 35 mm, il faut compter environ 172.000 images pour deux heures. Il s'agissait donc d'une entreprise très laborieuse et, dans le cas de Sistiaga, d'une performance artistique remarquable qui n'est pas près d'être oubliée. Habituellement, les spectateurs se fatiguent au bout de cinq à dix minutes d'efforts. Mais il semble que Sistiaga ait réussi à maintenir éveillée l'attention des spectateurs pendant toute la durée de son film, alors que l'animation n'est même pas soutenue acoustiquement. Tout est dominé par la trouvaille visuelle de formes colorées mobiles et par les nuances variables de couleurs de formes abstraites. Et de fait, il y a peu de réalisations visuelles de telle durée qui soient capables de cela et il est important de noter que les moyens mis en œuvre ont été relativement modestes. (...)



## ALDAKETA - ESPAZIOA - DENBORA

Durangoko Kultur Udal Aretoak, 1981

Ariketa alde zuzenetik prestatu gabeak, begiak arnasa har dezan eta airea haize-bolada baten moduan sar dadin: «senez aukeratutako esparru mugikor iheslari horiek, segundo bakoitzeko kontzientziaren benetako korrante sakonak eskaintzen dizkietenak artista erneari...»

Irudikapenik eta sinbolorik eza: mundua ez dago agortua, hortxe dago husteko, metatzeko, jolasen, hazten eta aukeratzeko. Geroago, bide batetik abiatzen zarenean, metodoz aldatzea, esperimentatzea.

Zoria sor dadin ere prestaketa behar da, probokatu egin behar da hezur-mamitu dadin; agerpenen margolaritza baten aurrean gaude, eta zentzu horretan magikoa da, plazera da egiten duenarentzat, plazera begira dagoenarentzat.

Emaitzarik ezagutzen ez diegun bideetan barrena abiatu, alde zuzenetik ideiarik gabe, gertakizunerako prestatzeko ekintza soilik. Osagaiak: etengabeko jakin-mina, irudimena, gogo beroa, hausnarketa, isiltasuna, poza, umorea.

73

Etengabeko korrespondentzia kanpoko mundu batekin, haren barne izaera paraleloa, baina ez apalagoa.

Artistak ez du behar Kultura Ministeriorik, ez Hezkuntza, ez Turismo Ministeriorik, hori gerora dator: orain Osasun Publikoa nahi dugu.

Haurrek bezala, askatasuna izatea, eta aldi berean gogoeta egiteko gaitasuna, hau da: erabakimena eta zalantza, sortzeko desirari dagokionez. Sistiagak bere lanean bilatzen du berari emozio berri bat sortzen dion zer hori. Hortik dator oroimen inposatu, ofizial, kanpoko eta metatzaile baten aurkako borroka.

Mihiseari aurre egitea, «Jainkorik gabe, neurri batean inspirazio sortzailerik gabe» (Teilhard de Chardin), hustua nia-jardunean horretatik puruena aurkitzeko. Eta zentzu horretan kanpotik bezala abiatzen zara egiazko nia bilatzera eta aurkitzera.

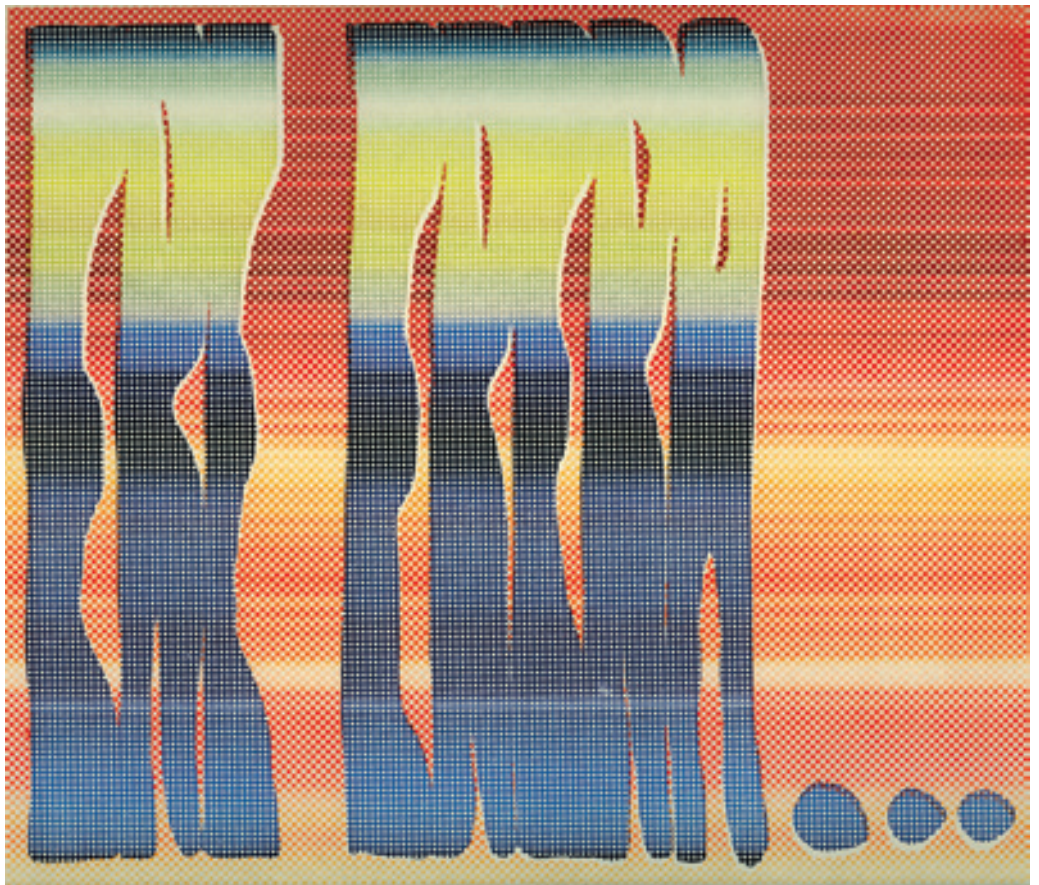
Berehalako pintura, atzera egiteko zein zuzentzeko aukeratik ematen ez duena. «Ekintza eta hausnarketa batzen ditugunean, bata bestearen aurretik joan gabe, gure ekintza oro sortze ekintza bilakatzeko dira» (Henri Lefevre).

Eskulangintzarik eza, erabilgarritasunaren esparrua atzean uztea, jolasak, ludikotasunak harmo-

nian dagoen eta hazten ari den unibertso bat aldarrikatzen du: ezagutza intuizioaren, norberaren esperientziaren bidez, erudizio metagarriaren aurka, erotismoa, garbitasuna, tentsiorik eza: mundu garden bat, existitzeko eskubidea besterik aldarrikatzen ez duena.

Bizitzan sinestea, eta ez haren irudikapenean, haren errepikapenean, baizik eta haren garapenean sinestea kaosa heztea da, ausartzea, bereganatzea, desiraren alde eta ez obligazioaren alde borrokatzea eta -atleta batek bezala- azkar egitea, oldarkortasunik gabe.

Sistiagaren pintura adierazpena da, ez sublimazioa. Zoriontsua da Ulisesen antzera bidaiari ona egin duena, pozik dago ametsak errealitate eta errealitatea amets bihurtzen dakiena: horra poeten eta erregeen sekretua.



“...ere erera...” filmaren kreditua

Jose J. Bakedano

## CAMBIO - ESPACIO - TIEMPO

Salas Municipales de Cultura de Durango, 1981

*Ejercicios* no preparados de antemano, para que el ojo respire, y el aire entre como una ráfaga: “estas móviles, huidizas parcelas intuitivamente cogidas, que cada segundo ofrece al artista atento, las profundas corrientes auténticas de la consciencia...”

*Ausencia de representación y de símbolo*: el mundo no está agotado, está ahí, para vaciarlo, acumularlo, jugando, creciendo y eligiendo. Más tarde, cuando se va por un camino, cambiar de método, experimentar.

*El azar* necesita también de una preparación para que surja, hay que provocarlo para que se materialice, estamos ante una *pintura de apariciones* y en este sentido es mágica, placer para el que la realiza, placer para el que contempla.

*Iniciarse* en los caminos que *no sabemos los resultados*, sin idea prevista, solamente la acción de prepararse al acontecimiento. Ingredientes: curiosidad constante, imaginación, entusiasmo, reflexión, silencio, alegría, humor.

75

Correspondencia constante con un mundo exterior, su naturaleza interior paralela, pero no inferior.

No necesita el artista el Ministerio de Cultura, ni el de Educación, ni el de Turismo, eso viene luego: ahora queremos *Salud Pública*.

Como los niños, tener la libertad y a la vez la capacidad de reflexión, o sea: *la decisión y la duda*, para el deseo de crear. Sistiaga busca en su obra aquella que a sí mismo le produce una emoción nueva. De ahí la lucha contra una memoria impuesta, oficial, exterior, acumulativa.

Enfrentarse ante el lienzo, “sin Dios, en una cierta medida sin inspiración creadora” (Teilhard de Chardin), vaciado para encontrar lo más puro del *yo-en-acción*. Y en este sentido se va como desde fuera, a la búsqueda y encuentro del yo auténtico.

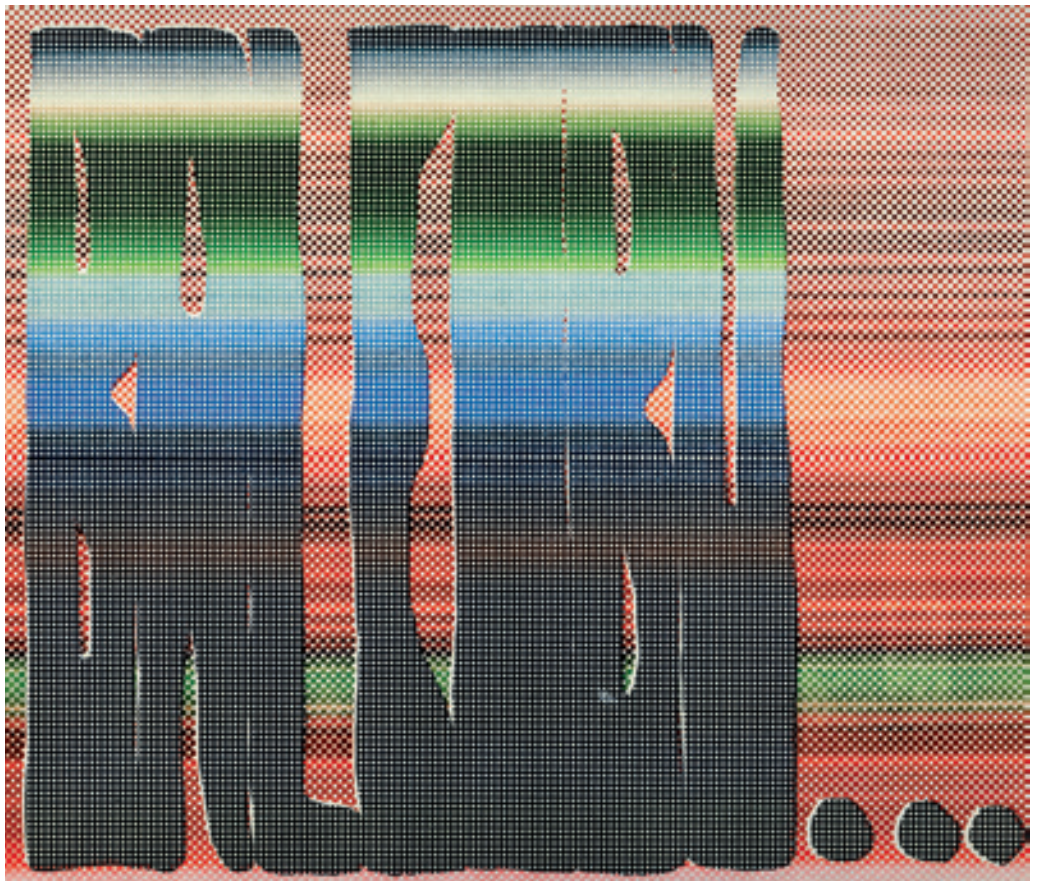
*Pintura inmediata*, donde no hay posibilidad ni de retroceder ni de corregir: “Cuando unimos la acción y la reflexión, sin que una preceda a la otra, todos nuestros actos se convierten en actos de creación” (Henri Lefèvre).

Ausencia de trabajo artesanal, *abandono del territorio de la utilidad*, el juego, lo lúdico reivindica un universo en armonía y crecimiento: el conocimiento a través de la intuición, de la propia experiencia, *en contra de la erudición acumulativa*, erotismo, limpieza, ausencia de tensiones: mundo transparente que

nada reivindica sino el derecho a existir.

Crear en la vida y no en su re-presentación, en su repetición, sino en su desarrollo es domesticar el caos, atreverse, hacerlo propio, luchar a favor del deseo y no de la obligación y – como en el atleta – hacerlo rápidamente, sin agresividad.

La pintura de Sistiaga es expresión, no sublimación. Feliz quien como Ulises ha hecho un buen viaje, contento quien sabe convertir los sueños en realidad, la realidad en sueños: he aquí el secreto de los poetas y de los reyes.



Jose J. Bakedano

## CHANGE - SPACE - TIME

Durangoko Kultur Udal Aretoak, 1981

*Exercises* with no advance preparation to enable the eye to breathe, and the air to rush in: 'these moving, fleeting, intuitively grasped segments that each second offers the alert artist, the deep, authentic, currents of awareness...'

*Absence of representation and symbol*: the world has not been exhausted, it is there to be emptied, to be accumulated... by playing, expanding and choosing. Later on, as one proceeds down one path, the method needs to be changed and experimented with.

*Chance* also requires preparation to enable it to arise, it needs to be provoked so that it will materialise; we are confronted with a *painting of apparitions*, and in this respect it is magic, it is pleasure for whoever achieves it, pleasure for whoever contemplates it.

*Setting off* down paths *the results of which are not known*, without any idea in mind, only the action of getting ready for the event. Ingredients: constant curiosity, imagination, enthusiasm, reflection, silence, joy, humour.

77

Constant connection with an exterior world, its interior nature parallel, but not inferior.

The artist has no need of the Ministry of Culture, nor that of Education, nor of Tourism, that comes later: what we want now is *Public Health*.

Like children, to have the freedom, and, simultaneously, the capacity for reflection, in other words: *decision and doubt*, for the desire to create. In his work Sistiaga is seeking something that produces a new emotion for him. Hence the struggle against imposed, official, exterior, accumulative memory.

Confronting the canvas, 'without God, and in some way without creative inspiration' (Teilhard de Chardin), emptied out in order to find the purest aspect of the *ego-in-action*. And in this sense one goes as if from outside towards the search for and encounter with the real ego.

*Immediate painting*, in which there is no possibility of going back or correcting: 'When we put action and reflection together, without one preceding the other, all our acts turn into acts of creation' (Henri Lefevre).

The absence of craft work, *abandonment of the territory of usefulness*, games, the playful aspect, ... all this demands a universe in harmony and growth: knowledge by means of intuition, one's own experience *against accumulative erudition*, eroticism, cleanliness, absence of tensions: a transparent world that demands nothing but the right to exist.

To believe in life, and not in its re-presentation or in its repetition, but in its development, is tantamount to domesticating chaos, to being daring, to making it one's own, to fighting in favour of desire and not in favour of obligation and –like an athlete– to doing it quickly, without aggressiveness.

Sistiaga's painting is expression, not sublimation. Happy is the one who, like Ulysses, has had a successful voyage, content is the one who is able to turn dreams into reality, reality into dreams: that is the secret of poets and kings.



Credits of the film “...ere erera...”

Jose J. Bakedano

## CHANGEMENT - ESPACE - TEMPS

Durangoko Kultur Udal Aretoak, 1981

*Exercices non préparés à l'avance, pour que l'oeil respire et que l'air pénètre comme en rafale : "ces parcelles mobiles, fuyantes, prises intuitivement, que chaque seconde offre à l'artiste attentif, les profonds courants authentiques de la conscience..."*

*Absence de représentation et de symbole : le monde n'est pas épuisé, il est là, pour être vidé, accumulé, en jouant à croître et à choisir. Plus tard, lorsqu'on emprunte une voie, changer de méthode, expérimenter.*

*Le hasard a aussi besoin d'une préparation pour surgir, il faut le provoquer pour qu'il se matérialise, nous sommes face à une *peinture d'apparitions* et dans ce sens elle est magique, elle est plaisir pour celui qui la réalise, plaisir pour celui qui la contemple.*

*S'initier aux voies dont nous ne connaissons pas l'aboutissement, sans idée préalable, uniquement l'action de se préparer à l'avènement. Ingrédients : curiosité constante, imagination, enthousiasme, réflexion, silence, joie, humour.*

79

Correspondance constante avec un monde extérieur, sa nature intérieure parallèle, mais non inférieure.

L'artiste n'a pas besoin du Ministère de la Culture, ni de celui de l'Éducation, ni de celui du Tourisme, cela vient ensuite : nous voulons maintenant *la Santé Publique*.

Comme les enfants, avoir la liberté, et être en même temps capable de réfléchir, c'est à dire : *la décision et le doute*, pour le désir de créer. Sistiaga recherche dans son œuvre celle qui lui produit à lui-même une émotion neuve. D'où la lutte contre une mémoire imposée, officielle, extérieure, cumulative.

Faire face à la toile "sans Dieu, dans une certaine mesure, sans inspiration créatrice", (Teilhard de Chardin), vidé pour trouver le plus pur du *moi-en-action*. Et dans ce sens il entre par l'extérieur à la recherche et à la rencontre du moi authentique.

*Peinture immédiate*, où il n'y a pas de possibilité de revenir en arrière ou de corriger : "Lorsque nous unissons l'action et la réflexion, sans qu'aucune ne précède l'autre, tous nos actes deviennent des actes de création" (Henri Lefèvre)

Absence de travail artisanal, *abandon du territoire de l'utilité*, le jeu, le ludique revendique un univers en harmonie et en pleine croissance : la connaissance par le biais de l'intuition, de la propre expérience, *contre l'érudition cumulative*, érotisme, propreté, absence de tensions : monde transparent que rien ne



revendique, si ce n'est le droit à exister.

Croire en la vie et non pas en sa représentation, en sa répétition, mais en son développement c'est domestiquer le chaos, oser le faire sien, lutter en faveur du désir et non pas de l'obligation et - comme chez l'athlète - le faire rapidement, sans agressivité.

La peinture de Sistiaga est une expression, non pas une sublimation. Heureux qui comme Ulysse a fait un long voyage, heureux celui qui sait transformer les rêves en réalité, la réalité en rêves : tel est le secret des poètes et des rois.

80



Titre du générique du film "...ere erera..."

## SISTIAGAREN ESKALA

Zein amerikanoena ote da film hau?. Hauxe Sistiaga egileak sarritan eta leku anitzetan entzundako galdera. Amorrua ematen du entzundakoan, jakina, baina beste alde batetik logikoa ere bada, hemengo inguruetan ikusitako era horretako lan guztiak behintzat, amerikanoenak izan baitira. Bestela, zenbatetan azaldu da berrogei urte bete behar dituen Ere erera... hemengo telebistetan? Nik behintzat ez dut horren berririk, baina bai, aldiz, amerikanoek egindako filmografia esperimentalari buruzkoenak.

Ere erera baleibu icik subua aruaren izen arraroaren atzean pasadizo triste, barregarri eta serio asko daude. Baina filma bera haiek kontuan hartu gabe, eta posible bada, ezagutu ere egin gabe ikusi beharko litzateke, agian. Lehenengo aldi horretara ahal bezain birjin joan beharko genuke, ikusten dugun estreinako aldi horretan gertatzen zaigun guztia eta burutik pasatzen zaigun guztia hain da biologiko eta naturala, lastima litzatekeela kanpoko informazio guztiak egiten duen bitartekaritza arrazionalak esperientzia hondatuko baligu.

1968. urtean, Franco zahartuta baina oraindik zenbait urtetan bazterrak iluntzen ibiliko zen garaia, kulturaren kontzeptu orokorra folkloean oinarritutako jendetzaren ezjakintasuna handitzeko erabiltzen zen lanabesa zen. Kanpotik zerbait berria etortzen zenean inbasio kultural gisa interpretatzen zen bertan, eta jatorra ez zelakoan, askotan mespretxuz tratatzen zen. Garai gordinak ziren artegintzarentzat eta artistentzat, eta Sistiagak bazuen etxean Rafa Ruiz Balerdik emandako 35 milimetrotako zeluloide bobina bat, berak "Homenaje a Tarzán" izeneko haren filma pintatzeko erabiltzen zituenen berdina, hain zuzen. Fotogramaz fotograma hasi zen orduan berea marrazten eta pintatzen: Lehenengo, eta boligrafoz, eliz dorrea, bere gurutzea eta guzti, apurka apurka zeruratzen doana eta kohete bilakatzen dena. Sistiagak, sorginkeria batean bezala, amorrarazten zuten kultur maneatzailerik guztiak sartu zituen barruan. Zeruan daudela, bihotz forma duten igitaiak eta mailua eta dolarraren ikurraz osatutako transbordadore batekin topo egiten du eta eliz dorreak larrua jotzen du beraiekin. Orgasmora ailegatuta eta lehertu beharrean, lehenengo txakolin botila eta gero baloi bilakatzen da.

Horretaraino ailegatu zen Sistiaga filma Bilboko Zine jaialdira aurkeztu behar izan zuenean, hain presaka ibili ere, negatiboa eta kopiak egin barik, jatorrizko zeluloide pintatua aurkeztu baitzuen, eta zine esperimentaleko saria ere jaso zuen bertan. Filma inskribatzeko ere izen bat jarri beharrean ibili zen, eta horretarako Balerdi bere lagunak hizkuntza anitzetan hitzak asmatzeko zuen zaletasunaz eta abileziak jabetuta, telefonoz deitu eta zera esan zion: "Esaidazu zure esaldi horietako bat euskaraz, ez luzeegia ezta laburregia ere", eta horrela bataiatu zuen bere lehen lan zinematografikoa.

Presaz eta amorruez betetako lan honek aurkikuntza ugari ekarriko zizkion artistari; zeluloide gardenaren gainean modu harrigarrian portatzen ziren materialak, pantailan proiektatutakoan bestelako izaera bat hartzen zuten kolore tintak, eta kamerarik gabeko teknikak duen dardara sentsazioari nolabaiteko irmotasuna ematen zion, eta marra bakarra egin beharrean marra paralelo bi sortzen zituen, boligrafoa bera. Bestalde eta are garrantzitsuagoa, De la Luna a Euskadi (Ilargitik Euskadira) izendatutako zuen film honek (jatorrizko izenburua hurrengo proiektuan erabili ahal izateko), proiektu zahar bati ekiteko kemena eman zion. 10 urte lehenago, Parisen bizi zela, Norman Mc Larenen pintatutako film bat ikusi zuenean, mutua izango zen eta bere modura pintatutako zuen filma egiteko ideia sortu zitzaion.

Ez zen denbora asko X Films izeneko produkzio-etxea sortu zela, Juan Huarte negozio gizonak bultzaturik, eta abangoardiako proiektu zinematografikoak ekonimikoki laguntzeko asmoarekin, tartean Basterretxea, Oteiza eta Balerdiren filmak. Berarekin hitz egin zuen Sistiagak behin bere filmaz hitz egin zion, "ez dakit sei ordu ala sei minutu iraungo dituen, ezta gustuko izango dudan ala ez, baina ez bazait gustatzen suntsitu egingo dut eta, zuk dirua eta nik denbora galduko ditugu". "Ados" esan zion Huartek, eta bostekoa eman ondoren, hamazazpi hilabetez jardun zuen lanean pintoreak bere Hondarribiko estudioan, inoiz ez bezala, hilabetekoa puntual kobratzen zuelarik.

Lehenengo filmaren hasierako metroak pintatzez amaitu zuenean, Hondarribiko zinetokira hurbildu zen Sistiaga proba egiteko, eta behin prozedura egokia zela ikusi zuenean, etenik gabe jarraitu zuen lanean, jo eta ke, gehienetan hamabi orduz egunean, baina sarritan baita filmaren ondoan lo kuluxkak eginez ere, gau eta egun orduak kontatu gabe pasa zuen ia urte eta erdi hura. Bera garai hartaz hizketan entzuten duzunean, hainbeste urte pasatu arren, nahiko lan obsesiboa izan zela konturatzen zara: "Harreman sinbiotikoa nuen pelikularekin, lehenengo ideia hartatik adarkadura eta aldaera asko sortzen zitzaizkidan egunero, eta bizitza osoa eman nezakeen pelikula hura pintatzen. Hain ziren organikoak bertan sortzen zitzaizkidan formak, modu sinbolikoan pentsatzen nuela gizaki bat sor zitekeela nire film horretatik". Irudi osoaren ideia egokia emateko, zera esan beharra dago, gainera: Sistiagak pelikula osoa kukubilko jarrita pintatu zuela zoruaren gainean, eta berak beti egiten duen eran, distraitu zezakeen inolako girotze berezirik gabe, ez musika, ez irrati, ia ezta jatekorik ere, era horretako geldialdiak saihesteko eta erneago egoteko lanaren aurrean.

Egun batean, baina, berez tonuerak iluntzen hasita zitzaizkion asteetan, tinta zeluloidearen gainean jartzen ari zela halako eguzki izpi indartsua sartu zen leiho irekitik eta momentuan sikatu zuen utzitako pintura.

Aipatu beharrean gara orain, Sistiagarentzat zein den garrantzitsua zoriaren bitartekaritza bere obran, eta nola urteen buruan ikasi duen, ikasi ere, erne egoten, haren seinaleak atzemateko eta probetxua ateratzeko. "Ibizara noa, eguerdiko eguzki indartsuan egingo dut lan, haren argiak pintura sika dezan". Esan eta egin, horrela eman zion bukaera filmari, hirurogeita hamabost minutu bete zituenean.

Urdin eta laranja diren meteoritoen ekaitz baten erdian bidaiatzen ari gara, denboraren makinaren baruan, eta travelling horretan leihotik kanpo gure ondoan pasatzen diren harri guzti horiek, daramagun abia-da izugarriaren seinale dira. Gure bidaia honetan paisaia eta paraje harrigarriak bisitatuko ditugu, hasieran urrun dagoen espazio huts eta zuri distiratsuaen kontra, kolorez eta formaz aldatzen diren partikula kosmikoak atzematen ditugu.

Batzuetan kotoi testura hartzen dute eta ukitzeko gogoia ere ematen digute, laranja, more, bioleta eta gorrixkarantz eraldatzen direnean, barnean duten higidura urduri hori izugarri areagotzen da. Lehertu beharrean daudela esan genezake bat batean odol itxura hartzen dutenean, eta bata bestearekin nahasten direnean, orban handiagoak sortzen dituzte, plasmak urarekin bat egiten duenean sortzen dituen ertz ia garde-nak antzekoak dituztenak.

Beranduxeago lehor eta zimela den leku soila ikusiko dugu, mineralek ematen dioten laranja kolore herdoila haizeak harrotua duela, eta bat bateko hondar ekaitzaren lekukoak gara, nahi gabe. Ezezaguna egiten zaigun azal horretan barna adaxka solte arrosak doaz arineketan, alde batetik bestera, noraezean. Halako batean gure leihoaren kontra oldartzen dira: pantaila kolore anitzetako pitzadura eta urraduraz betetzen da, eta sentitzen dugun saminagatik badakigu, jakin, geure haragia dela odoletan dagoena.

Errekara goaz zauriak garbitzera. Han, ur emariaren hondo harritsuan liken horixkak hazten dira beste-lako landaretzaren artean. Baina harriak ere ur ote dira? ez ote dira burbuila jostariak? Begirada altxatzen dugu eta begien pare parean gure aita den planeta osoa ikusten dugu bere handitasunean. Gurekin solasean geratzen da zenbait minututan eta agur esan gabe korapilooa askatzen zaion globoa bezala zitzuan urruntzen zaigu, eta hurbildu, eta joan berriro. Tarte horretan hotz izugarria sentitzen du, dugu, glaziazioaren pareko hotz urdin eta azula. Etxola bat bilatzen dugu harri bihurtutako basoan zehar, baina zapaltzen dugun hosto lehorretako egitura mikroskopikoz osatutako humus bigun eta lurrintsuak distraitzen gaitu.

Eta samurragoa egiten zaigun paisaia haren besoetan epel lokartzen ari garenean, haize bolada batek,

berriro ere, milioika hosto biribil txiki astintzen ditu zuhaitzetatik, haien ibilaldi zoroan saguzarren amesgaizto gaiztoena osatuko digutenak.

Gure amorantearen azalean babesa hartzen dugu, azal eta ile beroak, sexuak salbatuko gaitu... baina ez luzerako, ez. Gure jakin-mina eta berri egarriak leihotik begiratzeko grina piztuko digute laster: mosaikoa, farfailak, larru gorria eta huts beltza.

Ez zuen pelikula pintatu bitartean Sistiagak lasai lan egiterik lortu, besteak beste, zuzenean joan behar izan zuen Madrilgo Ministeriora filmaren izenaren esanahi eza azaltzeko. Halakorik deklaratu beharreko dokumenturik ez dut uste inon egon litekeenik: "Nik, halakoa eta halako izena eta NAN zenbakia duenak, zera adierazten dut, nire zera zerako zera izeneko filmaren izen horrek ez duela inolako itzulpenik munduko inongo hizkuntzatan ere, hau da, ez du ezer esan nahi, are gehiago, ez du ezta ezer azaldu nahi ere. Sinadura eta data" . Bai bitxia. Informazioa jaso zuen funtzionarioak ez zuen ez sinistu ezta ulertu, eta Sistiagak, bizkarra emanda, ahoa bete hortz utzi zuen bere bulegoan.

Ez zen hau filmaren ekoizpenak izan zuen oztopo bakarra. Pelikularen hasiera bezala har litekeen Bilboko zine jaialdian saritutako hari, legez gastuen erdia zor zitzaion arren, hilabeteak pasa zituzten Ministerioaren espezialisten talde eta komisioak zein filma mota izan zitekeen eta nola sailka zezaketen eztabaidatzen, eta azkenean asmatu zuten, bai ondo asmatu ere, ordu eta laurdeneko filma "cortometraje" gisa sailkatu baitzuten.

Ere erera... amaitu zenean ere garai txarrak pasatuko zituen Sistiagak haren kontura. Egun batean produktore exekutibo lanak egiten zituen Gonzalez Sindek deitu eta filmari soinu banda jarriko ziola esan zion, pelikula bere izenean zegoela eta legez nahi zuena egin zezakeela esanez, Sistiagak ezetz esan arren. Urteak pasatu behar izan ziren ahalik eta Gonzalez Sinde hil eta bere alargunak ondare guztia Enrique Cerezori saldu zion arte, eta honek koadro biren truke negatiboa Sistiagari eman zion arte.

Ere erera baleibu icik subua aruaren... 1970ean Madrilen estreinatu zen, Oberhausengo zinemaldira, Londresko Undergroundera, Bordeleko Sigmara eta Avano Termera bidaiatu zuen jarraian eta laster Donostiako Zine jaialdiko lehen euskal zinemaren egunean ere eman zuten, Bilboko ingeniari eskolan, Bartzelonako Filмотekan eta hainbat eta hainbat tokitan; 70eko urte gatazkatsu haietan diktaduraren azken urteen itolarriaren ondorioz jendea askatasunaren zirrikituren baten atzean ibiltzen zen, egarriaren egarritz, ur freskoaren tantaren baten irrikan.

Testuinguru horretan, publikoak denetariko erreakzioak izaten zituen, esate baterako, jende asko aipatzen zuen pelikularen pinturaren bibrazio artean irakurri zuela "libertad" hitza, eta Sistiaga berari ere suertatu zitzaion irakurtzea, propio modu subliminalean sartu izan balu bezala. Garaiko ikusleagoak egiten ez zuena isilik agoantatzea zen: pelikula ikusi bitartean kantatzen hasten ziren batzuk, eztabaidan beste batzuekin, ostikoka, egileari berari galderak egin eta egin, eta aitortzen zuten ez zutela ulertzen film hura, ulertzea baitzen haientzako guztiaren giltza.

Sistiagaren obra miresgarria da, baina Sistiaga bera ere bai, arrazoi anitzengatik, besteak beste, filmekin batera mugitzen delako beti, joera pedagogiko eta jakin-mina osorik dituelako bere adinean, beti bere publikoaren erreakzioa itxaroten, dena delakoa izanda ere. Galdera berdin antzekoak erantzuteko prest egoten da, eta baten bati zalantza izpirik geldituko balitzaio, horra hor eskuekin pintatutako bere material jatorrizkoak, pelikula nola egin duen erakusteko, inor berdina egitera ausartuko balitz ere.

Baina zein da Sistiaga pintorearen eremua eta eskala?, Metro koadro galantak dituzten gestualitatez betetako mihiseak? Behatzeko erpuruaren atzazalaren tamaina duen 35 milimetrotako zeluloidearen fotograma? Inguratzen gaituen Geoderen kupula ahur eta erraldoia bere filma bertan islatzen denean, akaso? Erantzuna bere erantzun guztiak bezain irmo eta sinplea da: Sistiagaren dimentsioa bere eskua da. Haren atzamarrek egiten dituzten idazketarako marrak txikiak eta baita, besoaren muturrean kokatuta, eskuak bere jabeak nahi dituen keinu handiak ere egiten ditu pintzelaren forma hartzen duenean. Batzuetan, haratago joanda eta hura aztoratuz, artistak baino gehiago dakiela erakusten du. Eskua da benetako Sistiagaren arima, jakintza, eskarmentua eta eskala.

¿De qué artista americano es esta película? ¡Cuántas veces habrá oído el cineasta Sistiaga esta pregunta! Inmediatamente se siente una sensación de rabia, pero por otra parte, teniendo en cuenta que en éste país las pocas películas experimentales que se han visto son de autores americanos, es bastante lógica la cuestión, y si no, ¿Acaso se ha visto alguna vez en televisión Ere erera..., cuando esta a punto de cumplir cuarenta años? Yo al menos no tengo noticia de tal evento, pero sí he tenido ocasión de ver trabajos abstractos de cineastas estadounidenses.

Ere erera baleibu icik subua aruaren. Detrás de este curioso título hay un montón de acontecimientos cómicos, tristes o serios, según se mire. De todas formas, seguramente la mejor manera de ver la película sería desconocer todos los datos externos a ella, llegar virgen a ésa primera vez en la que todo lo que nos sucede y lo que se nos pase por la cabeza es tan natural y biológico. Sería una lástima que esta experiencia se viese mediatizada por una información añadida que la volviese más racional, y menos intuitiva.

84

Era el año 1968 cuando Franco, aunque viejo ya, todavía aguantaría unos años más oscureciendo nuestras vidas, el concepto general de la cultura no era mas que una herramienta basada en el folklore que servía para aumentar la ignorancia de la gente, y cuando algo nuevo llegaba, las autoridades se encargaban de atildarlo de extraño, no genuino, de invasión cultural, por lo que muchas veces se despreciaba. Era un tiempo muy difícil para el arte y los artistas cuando Rafa Ruiz Balerdi regaló a Sistiaga una bobina de celuloide de 35mm como las que él mismo estaba usando para pintar su película Homenaje a Tarzán, y éste comenzó a pintar fotograma a fotograma la suya propia: Primero, y a bolígrafo, la torre de la iglesia, con su cruz y todo, que va transformándose en un cohete en el que Sistiaga, a modo de sortilegio, simbólicamente mete a todos los gerentes de la cultura del momento. Ya en el espacio, el cohete se topa con un trabardador que tiene la forma de la hoz y el martillo junto con un \$ de dólar, y con ellos la iglesia hace el amor. En el estertor del orgasmo se transforman en una botella de txakolí y luego en un balón que aterriza en la playa de La Concha, aunque esto último no llegó a pintarlo pues acababa el plazo de presentar la película en el Festival de Cine de Bilbao en el que por cierto ganó el premio al mejor film experimental de ese año.

Para inscribir la película tuvo que ponerle un nombre, y como sabía de la afición y la habilidad de Balerdi para inventar palabras en distintos idiomas, le llamó por teléfono y le dijo: "Dime alguna de esas frases tuyas en euskera, que no sea ni muy corta ni muy larga" y así es como bautizó a su primer trabajo cinematográfico.

Aquella primera experiencia llena de prisa y de rabia traería muchos encuentros a su autor, materiales con un comportamiento asombroso sobre la transparencia del film, manchas de tinta que al ampliarse cobraban otra cualidad, la doble línea de la punta del bolígrafo que volvía rotundo el trazo, por otra parte vibrante, del dibujo.

De la Luna a Euskadi, que así es como después llamó el artista a esta primera película para poder utilizar el nombre original en el siguiente proyecto, también dio a Sistiaga la fuerza de retomar una

antigua idea, la de hacer una película muda y abstracta en la que el color y el movimiento lo fueran todo, idea que concibió diez años antes en París al ver una obra sonora de Norman McLaren.

Hacía poco tiempo que se había fundado X Films, la productora a través de la cual Juan Huarte apoyaba económicamente diversos proyectos cinematográficos de vanguardia, como los de Basterretxea, Oteiza y el propio Balardi. Sistiaga le habló del suyo en una ocasión: "No se si va a durar seis minutos o seis horas, ni si me va a gustar. Si no me gusta la voy a destruir y tu habrás perdido tu dinero y yo mi tiempo", le dijo. "De acuerdo" contestó Huarte, y después de estrecharse la mano, el artista comenzó a pintar una película que tardaría diecisiete meses en concluir, periodo durante el cual recibió un sueldo de la productora.

Cuando Sistiaga terminó los primeros metros de la primera película fue a probarlos en proyección al cine de Hondarribia, localidad en la que residía y trabajaba, y al ver que, efectivamente, el resultado era el deseado, siguió pintando ya sin mas pruebas el resto de su largometraje, en sesiones maratonianas de diez y doce horas diarias, a veces incluso durmiendo al lado de la película durante el año y medio siguiente.

Cuando se le oye hablar de aquella época de su vida, se hace obvio que aquel se volvió un trabajo un tanto obsesivo: " Tenía una relación simbiótica con la película. De aquella primera idea salían cada día muchas variantes y ramificaciones. Podía haberme pasado la vida entera haciéndola. Las formas a las que llegaba a veces eran tan orgánicas que llegué a pensar que de manera simbólica podía surgir de allí un ser humano". Para hacernos una idea más aproximada de la dureza de aquella experiencia hemos de decir que Sistiaga pintó el proyecto entero en cuclillas y sobre el suelo. Además, tal y como él siempre ha trabajado, alejado de cualquier fuente de distracción posible, como una música o la radio, incluso disminuyendo al máximo la ingesta de comidas, con el fin de perder el menor tiempo posible en interrupciones de ese tipo y a la vez, estar más despierto en el trabajo.

Un día, en aquellas semanas en que los tonos de la película habían empezado a oscurecerse, tras pintar unos metros de película, entró de repente un sol muy fuerte por la ventana abierta de su estudio en Hondarribia y secó al instante las tintas recién depositadas.

Es necesario mencionar en este punto, la importancia que tiene para Sistiaga la intervención del azar en su obra y cómo él ha aprendido a estar atento para percibir sus señales y aprovecharlas. "Voy a ir a Ibiza y trabajaré en el campo pintando a pleno sol de mediodía, para que él seque la pintura". Dicho y hecho, así es como encontró el final de la película, cuando ésta llegaba a los setenta y cinco minutos de duración.

Viajamos en medio de una tormenta de meteoritos naranja y azul, dentro de la máquina del tiempo, y en ese travelling, todas las piedras que vemos pasando a nuestro lado a través de la ventanilla son la señal de la increíble velocidad a la que nos movemos. Visitaremos paisajes y parajes extraordinarios, al principio formados por partículas cósmicas que cambian de forma y color contra el brillante fondo vacío y blanco.

En ocasiones las formas se tornan algodonosas y nos invitan a tocarlas, y cuando cambian hacia el rojo, naranja, morado y violeta el nervioso vibrar que llevan dentro se acelera de forma inverosímil. Diríamos que están a punto de estallar cuando de pronto toman el aspecto de coágulos de sangre y al unirse entre ellas forman manchas mayores, con los mismos bordes semitransparentes que haría el plasma mezclado con agua.

Algo mas tarde veremos un planeta mustio y solo, de un color anaranjado que le da el aire seco y mineral que lo rodea. De pronto somos testigos involuntarios de una tormenta de arena violenta y árida. Sobre esa piel de la tierra que se nos antoje extraña a lo que conocemos, el viento hace correr de un lado para otro ramitas rosadas y sueltas sin rumbo aparente. Sin embargo, en un momento dado, algo las impulsa a lanzarse contra nuestra ventanilla: la pantalla se llena de arañazos y grietas multicolores y a juzgar por el dolor que sentimos diríamos que es nuestra propia carne la que sangra.

Nos acercaremos tan pronto como podamos a un río para lavar nuestras heridas. Allí, en el fondo pedregoso de la corriente transparente crecen líquenes amarillentos entre otras plantas. Pero ¿es que son también agua las propias piedras? ¿No son más bien burbujas juguetonas? Alzamos la mirada y frente a nuestros ojos se sitúa nuestro padre planeta en toda su grandeza, habla con nosotros durante unos minutos y, de pronto, como un globo al que se le va el aire, se aleja veloz, y se acerca, y otra vez se va. En este trance siente un frío polar, lo sentimos, un frío azul y blanco propio de una glaciación. Buscamos refugio en una cabaña dentro del bosque petrificado, pero nos distrae el humus cálido y blando formado por milenios de microscópicas hojas secas que pisamos.

Cuando estamos a punto de quedarnos dormidos en los brazos de este paisaje sin duda mas grato a nuestro ojos, una vez más un golpe de viento sacude miles de diminutas hojas redondas de los árboles, que en su loca trayectoria conforman para nosotros la peor de las pesadillas sobre murciélagos que jamás tuvimos.

Por suerte la piel y el pelo caliente de nuestro amante nos socorren, el sexo nos salvará de las alimañas...pero no dura mucho, no. Nuestra curiosidad y la sed de saber que nos ha hecho viajeros volverán a encender ese otro deseo, el de mirar: el mosaico, las puntillas, la piel desnuda y el vacío negro.

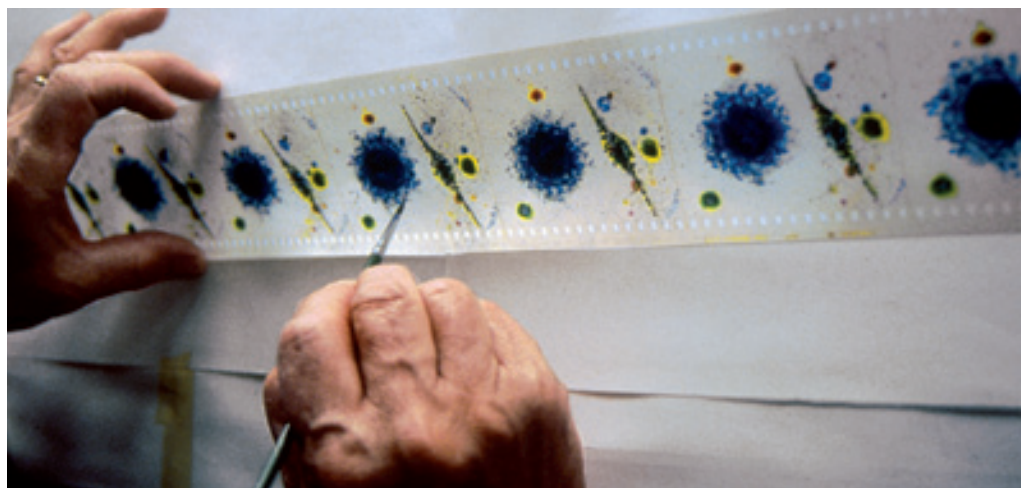
No consiguió Sistiaga toda la tranquilidad que hubiera querido para trabajar, y entre otras cosas tuvo que viajar personalmente a Madrid para explicar en el Ministerio de Cultura la falta de significado de su título.

Supongo que allí no tienen ningún documento preescrito a tal efecto: "Yo, fulano de tal, con tal número de DNI, declaro que el título de mi película tal y cual no tiene traducción en ninguna lengua, es decir no hay nada que quiera decir, ni siquiera quiere explicarse, ése es su significado. Firma y fecha". Qué curioso momento. El funcionario que recibió tal información no quiso ni pudo entender y Sistiaga, al darse la vuelta e irse, le dejó con la boca abierta.

Sin embargo no fue este el único obstáculo que sufrió la producción de Ere erera...Premiada en un festival internacional como Bilbao, le correspondía automáticamente por ley a su productora una subvención equivalente a la mitad del coste total del proyecto, y sin embargo el proceso duró meses en los que numerosos especialistas intentaron clasificar sin éxito el género de la película, llegando al final a la asombrosa conclusión de que era un cortometraje y como tal lo designaron.

Ere erera baliubu icik subua aruaren siguió siendo un amargo trago para su creador algo mas tarde, cuando el productor ejecutivo de X Films, Gonzalez Sinda, le llamó para decirle que quería sonorizar la película y que podía legalmente hacerlo a pesar de la opinión de Sistiaga ya que el negativo constaba a

86



su nombre. Al morir Gonzalez Sinde y vender su viuda años después todas la películas que aquel tenía a Enrique Cerezo, éste accedió a devolver Ere erera....a su autor a cambio de dos cuadros del pintor. Así recuperó Sistiaga su película.

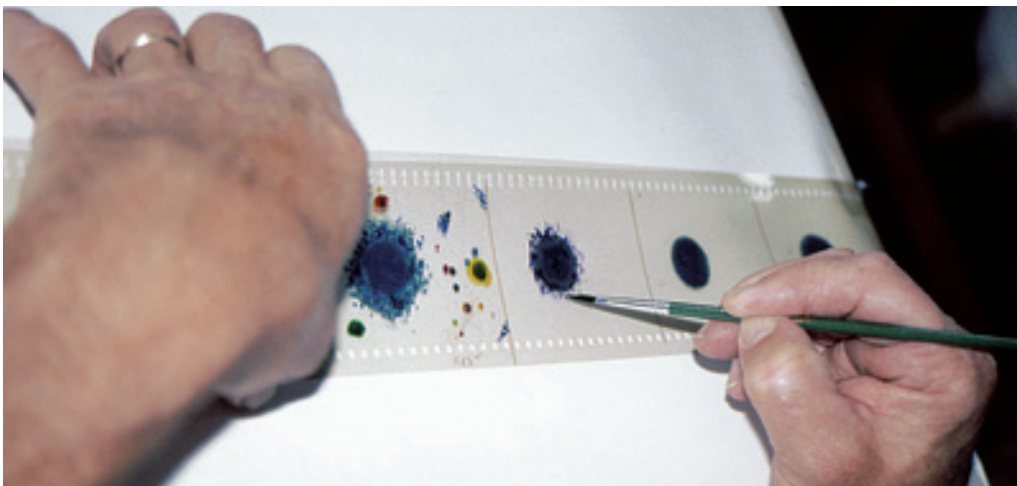
Después de estrenarse en Madrid en 1970 viajó al festival de Oberhausen, al Underground de Londres, a Sigma de Burdeos, a Avano Terme y mas tarde participó en el Zinemaldia de San Sebastián, dentro de la jornada de cine vasco. La escuela de ingenieros de Bilbao, la Filmoteca de Barcelona, todos estos lugares fueron testigo, en aquellos tumultuosos setenta, últimos años del ahogo de la dictadura y primeros de la transición, en los que la gente tenía tal sed de cambio que acudía a cualquier evento que lo reivindicase o simplemente lo sugiriese.

En este contexto el público solía tener todo tipo de percepciones, como los que veían claramente entre la vibración de la pintura la palabra libertad, algo que el propio Sistiaga confiesa que le ha sucedido una vez, como si de un modo subliminal la hubiera dibujado en algunos fotogramas.

Lo que no hacía de ningún modo el público de eso años era quedarse callado: algunos cantaban en mitad de la proyección, discutían con otros, pateaban el suelo y no dejaban de preguntar al autor, que siempre ha estado presente en las proyecciones y dispuesto para el coloquio final, el significado de aquello que habían visto, una explicación de algún tipo, tal vez un asidero para comprender una película tan compleja de entender como la propia realidad que se estaban viviendo.

Es admirable su obra, pero también la figura de Sistiaga es admirable, entre otras razones por su proximidad a la gente que acude a las proyecciones de sus películas, ese sentido pedagógico que le caracteriza, y la frescura con la que conserva a pesar de los años su curiosidad, las ganas de saber cómo va a reaccionar el público. Siempre dispuesto a responder a las preguntas que se le formulen, para que no queden dudas sobre el proceso de elaboración de las películas, suele acompañarse del material original que ha pintado, por si alguien se animase a emularle.

¿Pero cual es realmente la escala de la obra de Sistiaga? ¿Los lienzos llenos de gestualidad que miden varios metros cuadrados? ¿El fotograma de 35 milímetros que viene a ser del tamaño de la uña del dedo gordo del pie? ¿Tal vez la cúpula semicircular de la Géode cuando nos rodea con las imágenes proyectadas de sus películas? La respuesta es tan firme y sencilla como todas las que él mismo tiene: la dimensión de la obra de Sistiaga es su propia mano. Ella hace gestos diminutos para la escritura y también funciona como la cabeza de un pincel en el extremo del brazo de su dueño, e incluso a veces llega aún mas lejos, dejándole a él atrás. La mano es el alma real de Sistiaga, su sabiduría, su experiencia y su escala.





Which American artist made this film? How many times must the filmmaker Sistiaga have heard this! The question immediately incites a feeling of rage, but then again, bearing in mind that in this country the few experimental films screened have all indeed been by American filmmakers, the question is actually quite logical, and furthermore, have you ever seen *Ere erera...* on television? Even now in the run up to its fortieth anniversary? I at least have never heard of such a broadcast, although I have had occasion to see abstract works by certain North American filmmakers.

*Ere erera baleibu icik subua aruaren.* Behind this curious title lie a multitude of events that are in turn comic, sad or serious, depending on how you look at them. In any case, by far the best way of seeing the film is to be completely unaware of any external information about it, to arrive in a virgin state to this first screening, in which everything that happens and everything that passes through our minds is natural and biological. It would be a shame for this experience to be influenced by additional information aimed at making it more rational, and less intuitive.

88

It was 1968, when Franco, despite his advancing years, would still hang on for a few more years, darkening our lives with his presence; when the general concept of culture was no more than a tool based on folklore used to increase the ignorance of the population; and when whenever anything new arrived, the authorities wasted no time in dubbing it strange, not genuine, a cultural invasion, causing it to be scorned and rejected. It was during this difficult time for art and artists that Rafa Ruiz Balerdi presented Sistiaga with a reel of 35 mm film strip like the one he himself was using to paint his film *Homenaje a Tarzán*. Sistiaga began to paint his own film, frame by frame: first, using a ballpoint pen, he drew a church tower, complete with cross, which gradually turned into a rocket into which Sistiaga, like a sorcerer, symbolically placed all the cultural directors of his era. Once in space, the rocket meets up with a space shuttle shaped like the hammer and sickle, together with the dollar bill sign, with which the church makes love. In the throes of orgasm, it becomes a bottle of *txakolí* and then a ball, which lands on La Concha beach, although this last sequence was never painted because the artist ran out of time and the deadline arrived for presenting the film at the Bilbao Film Festival, at which, incidentally, it won the prize for the best experimental film of the year.

In order to enter the film in the festival, the artist had to give it a name, and since he knew of Balerdi's predilection for inventing words in different languages, he called him up and said: 'Give me one of those phrases of yours in Basque. Don't make it either too long or too short'. And that is how he found a title for his first sally into the world of filmmaking.

That first experience, full of haste and rage, led to many encounters for the artist: materials which behaved in a surprising manner on the transparency of film, ink stains that gained a different quality when enlarged, the double line of the tip of the pen which made the outline of the drawing both firm and vibrant.

From the Moon to the Basque Country was the name given later by the artist to this first film, in order to enable him to use the original name for his next project. It also gave Sistiaga the strength to take up an old idea, i.e. that of making a silent, abstract film in which colour and movement were everything, an idea

he had had ten years earlier in Paris upon viewing a work complete with soundtrack by Norman McLaren.

X Films, the production company through which Juan Huarte provided economic support to diverse avant-garde film projects, such as those being developed by Basterretxea, Oteiza and Balerdi himself, had recently been set up. Sistiaga talked to Huarte about his own project on one occasion: 'I don't know if it is going to last six minutes or six hours, or even if I am going to like it. If I don't like it, I am going to destroy it and you will have wasted your money and I will have wasted my time'.

'OK' answered Huarte, and held out his hand. The artist then embarked on a project that would take him seventeen months to finish. Throughout the whole period he received a monthly salary from the production company.

When Sistiaga finished the first metres of the first film, he test screened them at the cinema in Hondarribia, where he was living and working at the time, to see if the result was indeed what he was striving for. He then continued painting the rest of the feature length film with no more tests, working marathon sessions of ten to twelve hours every day for the next year and a half, sometimes even sleeping next to the film.

When you hear him talk about that period of his life, it is obvious that the work became somewhat of an obsession: 'I had a symbiotic relationship with the film. From that first idea many different variations and branches emerged every day. I could have spent my whole life working on it. The forms which I arrived at were sometimes so organic that I even began to think that symbolically at least, a human being may eventually emerge.'

In order to give a clearer idea of the harsh nature of that experience, suffice it to say that Sistiaga painted the entire project on the floor, squatting or crouching down in order to do so. Furthermore, he worked as he had always done, far removed from any possible source of distraction, such as music or the radio, even going so far as to reduce his food intake as much as he could so as to waste as little time as possible on interruptions of this kind, and at the same time to feel more alert in his work.

One day, during those weeks in which the tones of the film had started to darken, after painting a few metres of film, a very bright ray of sunshine suddenly shone in through the open window of his study in Hondarribia and immediately dried the recently painted inks.

It is important to mention here how important Sistiaga believes the intervention of chance to be in his work, and how he has learned to stay alert to such signals in order to take full advantage. 'I am going to Ibiza and I will work outside painting under the midday sun, so that the sunlight can dry the paint'. No sooner said than done. And that is how he found the end of his film, just as he was arriving at the seventy-five minute mark.

We are travelling in the midst of a storm of orange and blue meteorites, in the time machine, and during this journey, all the stones that we see flying past the window are a sign of the immense speed at which we are moving. We will visit extraordinary countries and landscapes, formed at first by cosmic particles which change shape and colour against the brilliant empty, white background.

Sometimes, the shapes become woolly and call out to be touched, and when they turn red, orange, purple and violent, the nervous vibration that they carry inside accelerates implausibly. And when they are on the verge of bursting, they suddenly become blood clots and join together to form larger and larger patches, with the same semitransparent borders as plasma mixed with water.

A little later we see a faded, lonely planet of an orangey colour lent by the dry, mineral air that surrounds it. Suddenly, we become involuntary witnesses of a violent, arid sandstorm. Over the skin of the land which is so different from the landscape we know, wind sweeps loose pink branches back and forth, with no apparent destination in mind. Nevertheless, at one particular moment, something prompts them to throw themselves against our window: the screen fills with scratches and multicolour cracks, and to judge by the pain that we feel, it is as if it were our own skin that were bleeding.

We move as quickly as we can towards a river in order to clean our wounds. There, on the stony bed

of the transparent current yellowish lichens grow amidst other plants. But, are the stones made of water too? Are they not, in fact, playful bubbles? We raise our eyes and just in front of us is our father planet in all its grandeur. It talks to us for a few minutes and then, suddenly, like a balloon that floats into the air, it moves quickly away, only to return once again before drifting off. In this trance a polar iciness can be felt, we feel it, a blue and white cold, like that of glaciers. We take refuge in a cabin in a petrified forest, but we are distracted by the soft, warm humus formed by the thousands of microscopic dry leaves under our feet.

Just as we are about to fall asleep in the arms of this landscape, which we find much more to our liking, once again a gust of wind lifts thousands of tiny round leaves from the trees, leaves which, in their mad journey, seem to us to represent the worst nightmare about bats we have ever had.

Luckily, the warm skin and hair of our lover come to our aid, their sex saves us from the creatures ... but not for long, no. Our curiosity and the thirst for knowledge which made us travellers in the first place return to light the fire of another desire, that of watching: the mosaic, the tips, the naked skin and the black void.

Sistiaga did not manage to achieve all tranquillity he would have liked in order to pursue his creation, and among other things had to travel in person to Madrid in order to explain to the Ministry of Culture why his title lacked any apparent meaning. I suppose they had no pre-prepared document for such a circumstance: 'I, so and so, holder of national ID card number ... , hereby declare that the title of my film, such and such, has no translation in any language, i.e. does not mean anything, and does not even try to explain itself, that is its meaning. Date and signature'. What a curious moment. The civil servant who received said information neither could nor had any interest in understanding, and Sistiaga, as he turned around and walked out the door, left him open-mouthed with astonishment.



Nevertheless, this was not the only obstacle that the production of *Ere erera*...had to overcome. Having won a prize at the Bilbao International Festival, its production company was automatically entitled by law to a subsidy equivalent to half the total cost of the project. However, the process lasted months, while numerous specialists tried, unsuccessfully, to decide into which genre the film fell. In the end, said specialists came to the rather astonishing conclusion that it was a short film, and it was under this category that it was recorded.

Even some time later, *Ere erera baleibu icik subua aruaren* continued to cause its creator problems. The executive producer of X Films, Gonzalez Sinde, called Sistiaga to tell him that he wanted to add a soundtrack and could do so legally despite Sistiaga's firm refusal, since the negatives were in his name. Years after Gonzalez Sinde had passed away, when his widow sold all the films in his possession to Enrique Cerezo, the buyer agreed to return *Ere erera*...to its creator in exchange for two of his paintings. Thus, at last, Sistiaga recovered possession of his film.

After debuting in Madrid in 1970, the film travelled to the Oberhausen Festival, the London Underground, the Bordeaux Sigma and Avano Terme, and later on was screened at the San Sebastián Zinemaldia, as part of the Basque film section. Subsequently, it was shown at the Bilbao School of Engineering and the Barcelona Film Library, among others, during the tumultuous seventies – the final years of the dictatorial stranglehold and the first years of the transition, in which people were thirsty for change and attended any event which called for or even suggested something new.

In this context, the audience had a wide variety of different perceptions, with some seeing clearly in the vibration of the paint the word freedom, something which Sistiaga himself confessed happened to him once, as if he had drawn the word subliminally in some frames.

What the viewers of those years did not do, however, was remain silent: some would start singing in the middle of the projection, while others argued, tapped their feet or fired endless questions at the artist, who was always present during screenings and the discussion at the end, demanding that he explain the meaning of what they had just seen, that he offer some kind of explanation, some way of helping them comprehend a film that was as complex as the era in which they were living.

The work itself is admirable, but so too is the figure of Sistiaga, among other reasons because of his proximity to the people who come to see his films, this educational urge which characterises him and the freshness of his curiosity despite the passage of the years, his interest in seeing how the audience will react. He is always ready to respond to every question, to clear up any doubts about the process of making the films, and he usually carries some of the original material he has painted around with him, on the off chance that it may inspire someone to emulate him.

But what is really the scale of Sistiaga's work? The canvases full of gestuality that measure several square metres? The 35 millimetre frame that is no larger than your big toe nail? Perhaps the semicircular dome of *La Géode* when it surrounds us with the images of his films? The answer is as firm and simple as all his responses: the dimensions of Sistiaga's work are those of his own hand, the hand which traces diminutive gestures when writing and also serves as the tip of a paintbrush at the end of its master's arm, sometimes even going one step further and leaving the master behind. His hand is Sistiaga's true soul, his wisdom, his experience and his scale.

De quel artiste américain est ce film ? Combien de fois le cinéaste Sistiaga n'aura-t-il pas eu à répondre à cette question ! Un sentiment de colère l'envahit immédiatement, mais étant donné que les quelques films expérimentaux qui ont été présentés dans ce pays étaient d'auteurs américains, la question peut sembler assez logique et sinon, a-t-on déjà passé à la télévision *Ere erera...*, alors que le film est sur le point de fêter ses quarante ans ? Je n'ai personnellement jamais entendu parler d'une éventuelle diffusion, mais j'ai eu l'occasion en revanche de voir des travaux abstraits de cinéastes des États-Unis.

*Ere erera baleibu icik subua aruaren.* Sous ce curieux titre se cache une multitude d'événements cosmiques, tristes ou sérieux, selon l'optique envisagée. De toutes les manières, la meilleure façon de voir le film serait sûrement d'en méconnaître tous les détails, d'arriver vierge à cette première projection au cours de laquelle tout nous arrive et tout ce qui nous passe par la tête est aussi naturel que biologique. Il serait dommage que cette expérience soit médiatisée par une information supplémentaire qui la rendrait plus rationnelle et moins intuitive.

92

En 1968, alors que Franco était déjà âgé mais continuerait encore quelques années à obscurcir nos vies, le concept général de la culture n'était ni plus ni moins qu'un outil basé sur le folklore qui servait à accroître l'ignorance des gens, et, lorsque quelque chose de nouveau nous arrivait, les autorités se chargeaient de l'étiqueter comme étrange, invasion culturelle, et la nouveauté était très souvent rejetée. C'était une époque très difficile pour l'art et les artistes, au cours de laquelle Rafa Ruiz Balerdi offrit à Sistiaga une bobine de celluloïd de 35 mm comme celle qu'il utilisait lui-même pour peindre son film *Homenaje a Tarzán* et celui-ci commença à peindre le sien, photogramme par photogramme. D'abord au stylo, la tour de l'église, avec sa croix et tous les détails, qui se transforme peu à peu en une fusée dans laquelle Sistiaga place comme pour un sortilège tous les gérants de la culture du moment. Dans l'espace, la fusée bute contre un transbordeur en forme de marteau et de faucille à côté d'un \$ de dollar, et l'église fait l'amour avec eux. Dans le rôle de l'orgasme ils se transforment en une bouteille de txakoli puis en ballon qui atterrit sur la plage de la Concha. Il ne termina pas néanmoins de peindre cette dernière scène puisque le délai pour présenter le film au Festival de Cinéma de Bilbao arrivait à son terme ; il y gagna par ailleurs le prix du meilleur film expérimental de cette année-là.

Pour y inscrire le film, il dut lui donner un titre, et comme il connaissait la passion et l'habileté de Balerdi pour inventer des mots en plusieurs langues, il l'appela par téléphone et lui dit : "Dis-moi une de tes phrases en euskera, qui ne soit ni trop courte ni trop longue", et c'est ainsi qu'il baptisa son premier travail cinématographique.

Cette première expérience marquée par la rapidité et la colère permettrait à son auteur de faire de nombreuses rencontres, des matériaux avec un comportement incroyable sur la transparence du film, des taches d'encre qui en s'agrandissant prendraient une autre qualité, la double ligne de la pointe du stylo qui rendait le tracé du dessin très ferme, d'autre part vibrant.

De *la Luna a Euskadi*, titre que donna ensuite l'artiste à ce premier film pour pouvoir utiliser le nom d'origine dans le projet suivant, donna à Sistiaga la force de reprendre une ancienne idée, celle de faire un

film muet et abstrait dans lequel la couleur et le mouvement seraient le coeur, idée qu'il avait conçue dix ans auparavant à Paris lors de la projection d'une oeuvre sonore de Norman McLaren.

Peu de temps auparavant avait été fondée X Films, la maison de production par laquelle Juan Huarte soutenait financièrement certains projets cinématographiques d'avant-garde, comme ceux de Basterretxea, Oteiza et Balerdi même. Sistiaga lui parla du sien à une occasion : "Je ne sais pas s'il va durer six minutes ou six heures, je ne sais même pas s'il va me plaire. S'il ne me plaît pas je le détruirai, tu auras perdu ton argent et moi mon temps", lui dit-il. "D'accord" répondit Huarte, puis après lui avoir serré la main, l'artiste commença à peindre un film qu'il mettrait dix-sept mois à terminer, au cours desquels il recevait un salaire de la maison de production.

Lorsque Sistiaga eut terminé les premiers mètres de la première pellicule, il les essaya en projection au cinéma de Fontarrabie, localité dans laquelle il résidait et travaillait ; il vit qu'effectivement le résultat était celui qu'il attendait, et continua à peindre sans plus faire d'autres essais pendant tout le reste de son long-métrage, en séances marathoniennes de dix et douze heures par jour, parfois en dormant même à côté du film pendant l'année et demie qui suivit.

Lorsqu'il raconte cette époque de sa vie, on voit clairement que ce travail était devenu un peu obsessionnel : "J'avais une relation symbiotique avec le film. De cette première idée sortaient tous les jours de nombreuses variantes et ramifications. J'aurais passé ma vie entière à la faire. Les formes auxquelles j'arrivais parfois étaient si organiques que je suis arrivé à penser que de manière symbolique un être humain pouvait surgir de là". Pour nous faire une idée plus précise de la dureté de cette expérience, nous devons dire que Sistiaga peignit le projet en entier à genoux au sol. En outre, comme il l'a toujours fait, il travaillait à l'écart de tout type de distraction possible, comme la musique ou la radio, et diminuait même ses prises alimentaires, afin de perdre le moins de temps possible en interruptions de ce type et d'être plus éveillé pour son travail.

Un jour, au cours des semaines pendant lesquelles les tons du film avaient commencé à foncer, après avoir peint plusieurs mètres de film, un rayon de soleil très fort pénétra par la fenêtre ouverte de son studio à Fontarrabie et sécha instantanément les encres récemment déposées.

Il est indispensable de mentionner ce détail, étant donné l'importance que revêt pour Sistiaga l'intervention du hasard dans son oeuvre et la manière dont il a appris à être attentif pour percevoir ses signaux et en tirer parti. "Je vais aller à Ibiza et je travaillerai dans la campagne, je peindrai en plein soleil du midi, pour qu'il sèche la peinture". Ni une ni deux, il trouva ainsi la fin du film, alors que celui-ci durait déjà soixante-quinze minutes.

Nous voyageons au milieu d'un orage de météorites oranges et bleues, dans la machine à remonter le temps et, dans ce travelling, toutes les pierres que nous voyons passer à côté de nous par la fenêtre sont le signe de l'incroyable vitesse à laquelle nous nous déplaçons. Nous visiterons des paysages extraordinaires, au début composés de particules cosmiques qui changent de forme et de couleur sur le fond brillant vide et blanc.

Parfois les formes deviennent cotonneuses et nous invitent à les toucher, et lorsqu'elles passent au rouge, orange, lilas et violet, la vibration nerveuse qu'elles contiennent s'accélère de manière invraisemblable. On dirait qu'elles sont sur le point d'éclater, mais elles prennent subitement l'aspect de caillots de sang et forment des tâches plus grandes lorsqu'elles se rejoignent, avec les mêmes bords semi-transparents que celui du plasma mélangé à de l'eau.

Un peu plus tard nous voyons une planète morne et seule, d'une couleur orangée qui lui donne l'air sec et minéral qui l'entoure. Nous sommes d'un coup les témoins involontaires d'un orage de sable violent et aride. Sur cette peau de la terre qui nous semble étrange et que nous connaissons, le vent fait courir d'un côté à l'autre de petites branches rosées et libres, sans but apparent. Mais à un moment donné, quelque chose les force à se jeter contre notre hublot : l'écran se remplit de griffures et de fissures multicolores et à en juger par la douleur que nous sentons, nous pourrions dire que c'est notre propre chair qui saigne.

Nous nous approcherons aussi tôt que possible d'une rivière pour laver nos blessures. Là, au fond pier-  
reux du courant transparent croissent des lichens jaunâtres entre autres plantes. Mais les pierres elles-  
mêmes sont-elles aussi de l'eau ? Ne sont-elles pas plutôt des bulles joueuses ? Nous levons le regard et  
se présente face à nos yeux notre mère planète dans toute sa grandeur, elle parle avec nous pendant  
quelques minutes et, subitement, tel un ballon d'où l'air s'échappe, s'éloigne rapidement et se rapproche,  
pour repartir de nouveau. Dans cette transe un froid polaire se fait sentir, nous le sentons, un froid bleu et  
blanc comme pour une glaciation. Nous nous réfugions dans une cabane à l'intérieur du bois pétrifié, mais  
nous sommes réchauffés par l'humus chaud et blanc formé de milliers de feuilles sèches microscopiques  
que nous foulons.

Lorsque nous sommes sur le point de nous endormir dans les bras de ce paysage sans aucun doute le  
plus réconfortant à nos yeux, une rafale de vent secoue une nouvelle fois des milliers de minuscules  
feuilles rondes des arbres, qui dans leur folle course composent pour nous le pire des cauchemars jamais  
rêvé sur les chauves-souris.

Par chance la peau et la chevelure chaude de notre amant viennent à notre secours, le sexe nous  
sauvera de la vermine...mais ne durera pas. Notre curiosité et la soif de savoir qui nous a fait voyageurs  
fera renaître en nous cet autre désir, celui de regarder : La mosaïque, les dentelles, la peau nue et le vide  
noir.

Sistiaga n'a pas réussi à obtenir tout le calme qu'il aurait voulu pour travailler, et il dû entre autres  
choses voyager personnellement à Madrid pour expliquer au Ministère de la Culture l'absence de sens de  
son titre.

Je suppose que le ministère ne conserve aucun document pré-rédigé à cet effet : "Je, soussigné Untel,  
en possession du Document national d'identité n°... déclare que le titre de mon film ..... n'a aucune tra-  
duction en aucune langue, c'est-à-dire qu'il n'y a rien à dire, il n'y a rien à expliquer, voilà son sens.  
Signature et date". Quel curieux moment. Le fonctionnaire qui reçut cette information ne voulut ni ne put  
comprendre et Sistiaga, en se retournant et en s'en allant, le laissa bouche bée.

Cela n'est pas le seul obstacle auquel dû faire face la production de Ere erera... Grâce à la récompense  
obtenue au festival international de Bilbao, sa maison de production aurait dû obtenir légalement automa-  
tiquement une subvention égale à la moitié du coût total du projet ; néanmoins le procès dura des mois au  
cours desquels les nombreux spécialistes essayèrent de classer sans succès le genre du film ; ils arrivèrent  
à l'incroyable conclusion qu'il s'agissait d'un court-métrage et le désignèrent ainsi.

Ere erera baliubu icik subua aruaren continua à apporter beaucoup d'amertume à son créateur un peu  
plus tard, lorsque le producteur exécutif de X Films, Gonzalez Sinde, l'appela pour lui dire qu'il souhaitait  
insonoriser le film et qu'il pouvait légalement le faire en dépit de l'opinion de Sistiaga puisque le négatif  
était à son nom. À la mort de Gonzalez Sinde, sa veuve vendit des années plus tard tous les films de celui-  
ci à Enrique Cerezo. Ce dernier accepta de rendre Ere erera... à son auteur en échange de quelques tableaux  
du peintre. C'est ainsi que Sistiaga récupéra son film.

Après sa première projection à Madrid en 1970, il voyagea au festival d'Oberhausen, à l'Underground  
de Londres, à Sigma de Bordeaux, à Avano Terme et participa plus tard au festival de cinéma de Saint  
Sébastien, dans le cadre de la journée de cinéma basque. L'école d'ingénieurs de Bilbao, la Filmothèque  
de Barcelone, tous ces lieux furent témoins, dans ces turbulentes années 70, dernières années de l'étouf-  
fement de la dictature et premières années de la transition, de l'envie de changement du public qui était  
telle qu'ils accouraient en masse à tous les événements revendiqués ou simplement suggérés.

Dans ce contexte, le public avait tous types de perceptions, comme ceux qui voyaient clairement entre  
la vibration de la peinture le mot liberté ; Sistiaga lui-même avoua une fois que cela lui était arrivé, comme  
si de manière subliminale il l'avait dessiné sur des photogrammes.

Le public de ces années-là ne pouvait absolument pas se taire : certains chantaient au milieu de la pro-

jection, discutaient avec d'autres, tapaient des pieds et posaient sans cesse des questions à l'auteur, qui a toujours été présent aux projections et prêt pour le débat final, sur le sens de ce qu'ils avaient vu, une explication quelconque, comme une clé pour saisir un film aussi complexe à comprendre que la réalité propre qu'ils étaient en train de vivre.

Son œuvre est admirable, tout comme l'est le personnage de Sistiaga, entre autres raisons parce qu'il était proche des gens qui venaient aux projections de ses films, ce sens pédagogique qui le caractérise et la fraîcheur avec laquelle il conserve malgré l'âge la curiosité de savoir comment va réagir le public. Il est toujours prêt à répondre aux questions qui lui sont posées, pour qu'il ne reste aucun doute sur le processus de fabrication des films, il apporte généralement le matériau original qu'il a peint, si quelqu'un avait par hasard envie de l'imiter.

Mais quelle est réellement l'échelle de l'œuvre de Sistiaga ? Les toiles emplies de gestualité qui mesurent plusieurs mètres carrés ? Le photogramme de 35 millimètres à peine plus grand que l'ongle du gros orteil ? Ou peut-être la coupole semi-circulaire de la Géode lorsqu'il nous encercle avec les images projetées de ses films ? La réponse est aussi ferme et simple que toutes celles qu'il se pose lui-même : la dimension de l'œuvre de Sistiaga est sa propre main. Elle fait de minuscules gestes pour l'écriture et fonctionne aussi comme la tête d'un pinceau à l'extrémité du bras de son propriétaire, et même parfois encore plus loin, en le laissant derrière. La main est l'âme véritable de Sistiaga, sa sagesse, son expérience et son échelle.





Munduan sekula egin den film ez figura-  
tibo luzeenetariko eta ederrenetakoa da,  
osorik zeluloide ganean pintatutakoa.

**Dominique Noguez**

*Zinema esperimentalaren goraipamena - 1978*

Se trata de una de las más largas y bellas  
películas no figurativas, totalmente pintada  
sobre celuloide, jamás realizada en el  
mundo.

**Dominique Noguez**

*Elogio del cine experimental - 1978*

It is one of the longest and most beautiful  
non figurative films, totally painted on film  
strip, ever made in the world.

**Dominique Noguez**

*Praise for experimental filmmaking - 1978*

C'est un des plus longs et des plus beaux  
films non figuratifs entièrement peint sur la  
pellicule jamais réalisé dans le monde.

**Dominique Noguez** *Eloge du cinéma experimental - 1978*

# KOLOREA ZINEMAN, KOLORE KRITIKOA

Frantziako Zinemateka-1995

## Bizitza guztia eman nezakeen hura margotzen (1)

Ere Erera Baleibu Icik Subua Aruaren (1968-1970, 75') filmak kolorearen iraupena aldarrikatzen du. Arrazoi bakarra ez da José Antonio Sistiagak, filmean, unea (bere keinua, tinten ihintzatzea), momentua (zeluloidea Euskal Herriko eguzki kiskalgarriaren azpian lehortzen uzten zuen, udaran, eguerdiko hamabietatik ordu bietara bitartean) eta iraunkortasuna (filmaren izaera errepikatzailea, amaierarik izan ez zezakeena) jaso nahi izatea. Bere osotasunean pigmentuaren dinamika formalei zuzendutako film luzeaz ari garela da arrazoi nagusia. José Antonio Sistiagak berak esandakoaren arabera (2), Norman MacLarenen proiektuaren kontrako proiektu plastikoa zuen: teknika berbera erabiliz, zeluloidearen gaineko pintura, alegia, "finko mantenduko zen" irudia sortu nahi zuen, "pantailan geldituko zena, ez goitik edo behetik desagertuko zen irudia". Hori horrela, segida horretan denborazko geruza zehatzaren elipsia egiten zuen; denbora, beraz, soilik kolorearen eboluzio kualitatiboen mende geratzen zen.

Eboluzio horiek bere eremu propioan gertatzen dira, hiru plano dituen gailu espazialaren baitan. Alde batetik, hondo zuriaren tentsio uniforme dago, koloreak irakite punturaino daramatzen energia-azalera, etengabe erreserba-guneraino atzera eginez, gero koloreak zeharkatzeko, aparrezko burbuilak bailiran lehertzeko eta sakabanatzeko. Bestalde, all-over taupakaria dago, hain over, azkenean all-beyond bilakatzen baita, José Antonio Sistiagak 35 milimetrotako film guztia, ez soilik haren fotograma-espazioa, margotzen baitu. Zirkuluak, obaloak, esferak, putzuak, orbanak eta argitasun distiratzailak ideia nagusien itzulpena egiten dute; atomoak, pilulak, pikorrak, indabak, zelulak, harribilak, labak dira joera metaforiko nagusiak; José Antonio Sistiagak, bere filmaren barreiatze sintaxien ondorio berezko eta kutsakor gisa, nahi gabe, elementu horiek ikusleen burua betetzen dutela onartzen du.

Beti polikromoa da, baita soilik bi koloretakoa denean ere (esaterako, hasieran horia eta zuria), irudiak zikintzen dituen orban beltza zati zurian eta beltzean subjektu bilakatzen delako. Ere Erera... filmak kolorea gatazken ildotik hedatzen du eta haren behaketa abantailatsuak filmaren sekuentziakako zatiketa zehazten du, bakoitzak dagozkion bitartekotza plastikoak dituelarik. Aldiberekoa edo segidakoa den horretan, gatazka espazial klasikoek denborazko erregimena topatzen dute: hutsa eta betea naturaltasunez itxuraldatzen dira hustuketan eta betetzean (ikus nola obalo handi batek energia kromatikoak biltzen dituen eta eraldatzen den, hondoa xurgatzen duen eta koloreen planeta bilakatzen den (3), zehaztasuna eta lausodura ihintzate eta barreiatze bilakatzen dira (lehen sekuentzian eremutik kanpoko euriaren eta pantailaren erditi gertatzen den bonbardaketaren efektu sinkronikoa); puntua eta planoa soiltasunez eta konplexutasunez aberasten dira (kolorea forma nabarmen gisa edo hainbat indarrek zeharkatzen duten multzo gisa); goi eta behe, geruza eta azpigeruza, hondo eta irudi arbuio edo xurgatze bezala ikusten dira; bilbudura eta sakabanaketa uneak baino ez dira, dardarazko edo asaldurazko plastikoetan bilduak; bolumenak eta erreserbak gainezka egiten dute, agerraldi eta barreiadura bihurtuz (obalo handian ingerada marra sendoarekin zein mamu bezala agertzen da); all-over eta oreka esleitu daitekeen tonu, edo oraindik planoa menderatzen duen polo kromatiko bilakatzen dira.

Baina Ere Erera... filmak hertsiki denborazkoak diren kolorearen dialektikak ere asmatzen ditu: hala

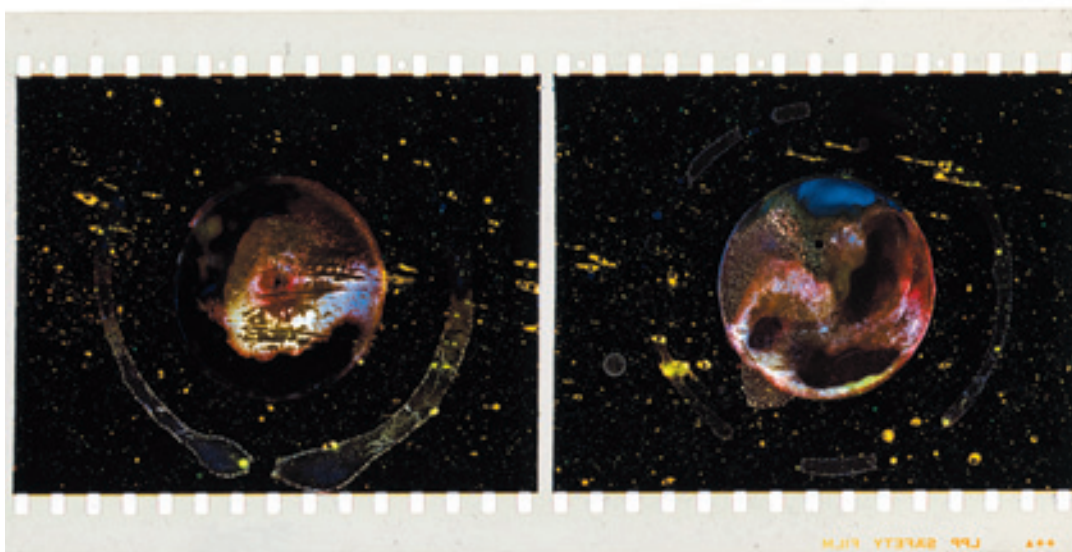
(1) José Antonio Sistiaga, "Art Young!" en agertutako elkarrizketa, 1994ko otsaila, 29. or.

(2) Egileari egindako elkarrizketa, Paris, 1995eko irailaren 5a. 3. oharrean aipatutako iturri berbera.

(3) J.A. Sistiagaren beste film garrantzitsu baten jatorria, *Impresiones en la alta atmósfera* (1989, 7').

nola, mantentzea eta metamorfosia (gatazka nagusi batetik besterako urrats hautemangaitza edo haute-mangarria), tonuaren eroankortasuna eta zurruntasuna (horiak ez dagokion sekuentzia batean luzatzeko duen gaitasuna, gorriak bere "bestea", zuria zein beltza, xurgatzeko duen amaierako gaitasuna), aldaketa eta bilakaera (kolorea ñabarduratan desmuntatzea edo tonuak asaldura kromatikoen etenetan, putzuetan, zopatan, magma, zatietan duen abentura: kolorearen zurrumurru zinetikoa). Termino bat erabili beharko bagenu, eta kasu honetan ez zaio zor zaiona aitortzen lanaren aberastasunari, kolorea filmean jaurtigaia izango balitz bezala tratatzen dela esan dezakegu. Eta José Antonio Sistiagak horrela definitu zuen filmaren helburua: "jendea egarriak eta kartsu egotea".

98



*"Impresions en haute atmosphere" 1988-89 - 7', Imax, Omnimax*

## EL COLOR EN EL CINE. COLOR CRÍTICO

Cinemateca Francesa-1995

### Podía haberlo pintado durante toda mi vida. (1)

*Ere Edera Baleibu Izik Subua Aruaren* (1968-1970, 75') reivindica la duración del color. No solo porque su autor, José Antonio Sistiaga, ha querido dejar constancia, en esta película, del instante (su gesto, la aspersión de las tintas), del momento (dejando secar el celuloide bajo el sol abrasador del País Vasco en verano, de las doce a las catorce horas) y de la permanencia (carácter iterativo del film, que podía no haber acabado nunca); pero, sobre todo, porque se trata de un largometraje dedicado en su totalidad a las dinámicas formales del pigmento. Según sus propias afirmaciones (2), José Antonio Sistiaga tenía un proyecto plástico opuesto al de Norman McLaren: con la misma técnica, de pintura directa sobre el celuloide, pretendía producir una imagen "que se mantuviera fija, que permaneciera en la pantalla, no una imagen que desapareciera por arriba o por abajo". El estrato temporal concreto de la sucesión así elidido, el tiempo solo depende ya de las evoluciones cualitativas del color.

Dichas evoluciones discurren por su propia área dentro de un dispositivo espacial que consta de tres términos: la tensión uniforme del fondo blanco, superficie energética que eleva los colores hasta el punto de ebullición, retrocediendo constantemente a la zona de reserva para luego atravesarlos, reventarlos como burbujas de espuma y dispersarlos; el *all-over* palpitante, tan *over* que se convierte en *all-beyond*, ya que José Antonio Sistiaga pinta la totalidad de la película de 35 mm y no solo su espacio fotográfico; la expansividad cromática, que determina la naturaleza de las formas visibles, según un repertorio que admite el amplio conjunto de las deformaciones admisibles en torno a una figura primitiva, la de la gota. Círculo, óvalo, esfera, charco, mácula y brillo resplandeciente traducen las ideas dominantes; átomo, pastilla, grano, alubia, célula, guijarro, lava, las principales tendencias metafóricas, que José Antonio Sistiaga, sin quererlo, reconoce pueblan la mente de los espectadores, como el efecto natural y contagioso de las sin-taxis de propagación de su película.

Siempre policromo, aún cuando solo es bicolor (por ejemplo, en apertura, amarillo y blanco), debido al recamado negro que ensucia las imágenes y se convierte después en sujeto de la parte negra y blanca, *Ere Edera...* despliega el color al hilo de los conflictos, cuya observación privilegiada determina el recorte de la película en secuencias, con sus correspondientes mediaciones plásticas. En lo simultáneo o en lo sucesivo, los conflictos espaciales clásicos encuentran su régimen temporal: vacío y lleno se transmutan con naturalidad en vaciado y relleno (ver cómo un gran óvalo reúne las energías cromáticas para transformarse, absorber el fondo y convertirse en planeta de los colores (3); nitidez y borrosidad se convierten en aspersión y dispersión (efecto sincrónico de lluvia fuera de campo y de bombardeo desde el centro de la pantalla en la primera secuencia); punto y plano se enriquecen con sencillez y complejidad (el color como forma franca o conjunto atravesado por diversas fuerzas); arriba y abajo, capa y subcapa, fondo y figura se ven como rechazo o absorción; tramaje y dispersión son solo momentos, envueltos en plásticos de vibración o ebullición; volumen y reserva rebosan, convirtiéndose en aparición y desvanecimiento (en el gran óvalo, el contorno aparece tanto con trazado firme como fantasma); *all-over* y centrado se vuelven asignable tonalidad o polo cromático que todavía gobiernan el plano.

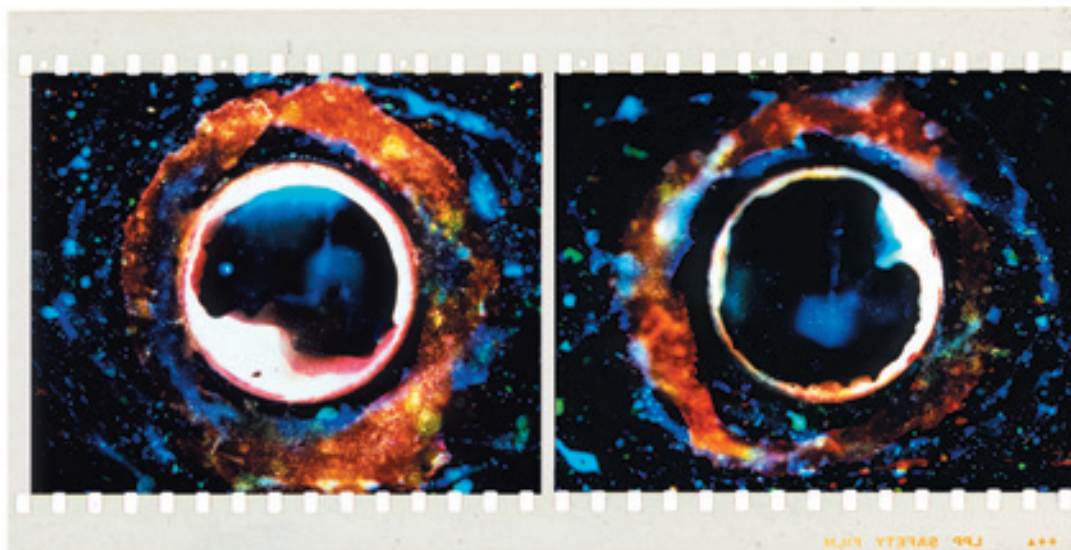
(1) José Antonio Sistiaga, entrevista, en "Art Young!", febrero 1994, p. 29.

(2) Entrevista con el autor, París, 5 de septiembre de 1995. Misma fuente que la de la nota 3.

(3) Origen de otra película importante de J. A. Sistiaga, *Impresiones en la alta atmósfera* (1989, 7').

Pero *Ere Erera*. . . inventa también dialécticas de color estrictamente temporales: como el mantenimiento y la metamorfosis (paso insensible o no de un conflicto dominante al siguiente), la conductibilidad y la rigidez de la tonalidad (capacidad del amarillo de estirarse a lo largo de una secuencia que no le concierne, capacidad final del rojo de absorber su "otro", tanto el blanco como el negro), la variación y el devenir (desmontaje del color en matices o aventuras de tonalidad en la discontinuidad de las ebulliciones cromáticas, charcos, sopas, magma, fragmentos: murmullo cinético del color). Recurriendo a un término, que en este caso no hace justicia a la riqueza de este trabajo, podríamos decir que el color es tratado aquí como proyectil. Y José Antonio Sistiaga define así el blanco que éste debe alcanzar: "que la gente esté sedienta y ardiente".

100



*"Impressions en haute atmosphere"* 1988-89 - 7', Imax, Omnimax

## COLOUR IN FILM. CRITICAL COLOUR

French film library-1995

**I could have painted it my whole life. (1)**

*Ere Erera Baleibu Icik Subua Aruaren* (1968-1970, 75') celebrates the duration of colour. Not only because its maker, José Antonio Sistiaga, aimed to record, in this film, the instant (the gesture, the spraying of the inks), the moment (leaving the film strip under the blazing sun of the Basque summer, from mid-day until two o'clock in the afternoon) and a sense of permanence (iterative nature of the film, which could quite easily have gone on forever); but, above all, because it is a feature-length film completely dedicated to the formal dynamics of pigment. According to his own declarations (2), José Antonio Sistiaga was aiming to achieve the opposite of Norman McLaren, i.e. using the same technique of painting directly onto film strip, he aimed to produce an image 'that remained fixed, that stayed on the screen, not an image that disappeared upwards or downwards'. In the specific time platform of the succession thus elided, time only depends on the qualitative evolution of colour.

Said evolutions progress through their own area within a spatial frame which is made up of three areas: the uniform tension of the white background, an energetic surface which elevates colours to boiling point, constantly retreating to the backup zone only to breakthrough them once again, burst them like foam bubbles and disperse them; the palpitating *all-over*, so *over* indeed that it becomes *all-beyond*, since José Antonio Sistiaga paints the whole the 35-mm film, not just the photogrammic space; the chromatic expansiveness, which determines the nature of the visible forms, according to a repertoire that admits the broad range of admissible distortions based around a primitive figure, that of the drop. Circle, oval, sphere, puddle, blemish and blinding brilliance translate the dominant ideas: atom, pill, grain, bean, cell, pebble, lava, the principal metaphoric tendencies, which José Antonio Sistiaga recognises without meaning to, invade the minds of viewers as a natural and contagious effect of the film's syntax of propagation.

Always multicoloured, even when only using two colours (for example, in the opening sequence, yellow and white), due to the black embroidery that sullies the images and subsequently becomes the subject of the black and white part, *Ere Erera*...unfolds colour through conflicts, the privileged observation of which determines the division of the film into sequences, with their corresponding plastic mediations. Simultaneously or successively, the classical spatial conflicts find their temporal expression: empty and full transmute naturally into emptying and filling (see how a large oval collects chromatic energy in order to transform itself, to absorb the background and become a planet of colour (3); clarity and haziness become aspersion and dispersion (synchronous effect of off-screen rain and bombing from the centre of the screen in the first sequence); point and plane are enriched by simplicity and complexity (colour as a free form or assembly pierced by diverse forces); up and down, layer and sub-layer, background and figure are seen as rejection or absorption; plotting and dispersion are only moments, wrapped in the plastics of vibration or boiling; volume and reserve bubble over, becoming appearance and fading (in the large oval, the contour appears with both a firm and a ghost outline); *all-over* and centred become tonality or chromatic focus, still governing the entire shot.

But *Ere Erera*...also invents dialectics of strictly temporal colour: such as maintenance and metamorphosis (sensible or insensible step from one dominant conflict to the next), conductivity and rigidity of tone

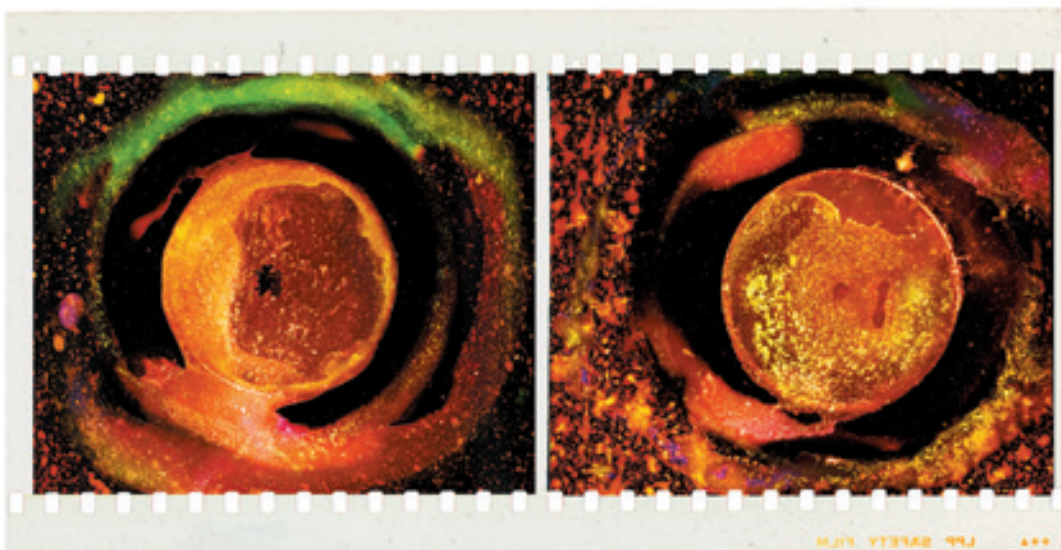
(1) José Antonio Sistiaga, interview in "Art Young!", February 1994, p. 29.

(2) Interview with the author, Paris, 5 September 1995. Same source as for footnote 3.

(3) Origin of another important film by J. A. Sistiaga, *Impresiones en la alta atmósfera* (1989, 7').

(ability of yellow to stretch all the way along a sequence in which it plays no part, ability of red to absorb its 'other', both white and black), variation and evolution (breaking down of colour into nuances or tone adventures in the discontinuity of the chromatic boiling pot, puddles, soups, magma, fragments: the kinetic murmuring of colour). If we had to use a specific term, which in this case fails to do justice to the sheer wealth of this work, we could perhaps say that colour is treated here as a projectile. And José Antonio Sistiaga defines the target at which it is aimed as follows: 'to make people feel parched and on fire'.

102



*"Impresions en haute atmosphere"* 1988-89 - 7', Imax, Omnimax

## LA COULEUR EN CINÉMA. COULEUR CRITIQUE

Cinémathèque française-1995

**J'aurais pu le peindre pendant toute ma vie.** (1)

*Ere Erera Baleibu Izik Subua Aruaren* (1968-1970, 75') revendique la durée pour la couleur. Non seulement parce que son auteur, José Antonio Sistiaga, a voulu y inscrire l'instant (son geste, l'aspersion des encres), le moment (en faisant sécher la pellicule sous le soleil brûlant du pays Basque en été, de midi à quatorze heures) et la permanence (caractère itératif du film, qui aurait pu ne jamais s'arrêter) ; mais surtout, parce qu'il s'agit d'un long métrage entièrement consacré aux dynamiques formelles du pigment. Selon ses dires (2), José Antonio Sistiaga avait un projet plastique opposé à celui de Norman McLaren : avec la même technique, celle de la peinture directe sur pellicule, il voulait produire une image "qui se tient droite, qui se maintienne dans l'écran, pas une image qui disparaisse vers le haut ou vers le bas". La strate temporelle concrète du défilement ainsi éliée, le temps ne dérive plus que des évolutions qualitatives de la couleur.

Ces évolutions trouvent leur aire au sein d'un dispositif spatial à trois termes : la tension uniforme du fond blanc, surface énergétique qui porte les couleurs à ébullition, ne cesse de revenir sous forme de réserve pour les trouser, les perforer, les faire éclater comme des bulles et les disperser alentour ; le *all-over* palpitant, tellement *over* qu'il s'avère *all-beyond*, José Antonio Sistiaga ayant peint l'entière-teté de la pellicule 35mm et non pas seulement son espace photogrammatique ; l'expansivité chromatique, déterminant la nature des formes visibles, selon un répertoire qui admet l'ensemble ouvert des déformations recevables autour d'une figure primitive, celle de la goutte. Cercle, ovale, sphère, flaque, macule et éclat miroitant en manifestent les occurrences dominantes ; atome, pastille, graine, haricot, cellule, caillou, lave, les principales tendances métaphoriques, dont José Antonio Sistiaga, qui ne les a pas voulues, aime cependant à constater la fertilité dans l'esprit de ses spectateurs, comme l'effet naturel et contagieux des syntaxes de propagation qui œuvrent dans son film.

Toujours polychrome même lorsqu'il n'est que bicolore (par exemple, en ouverture, jaune et blanc), à cause d'un pailletage noir qui salit les images puis devient sujet dans la partie noire et blanche, *Ere Erera...* déploie la couleur selon des conflits dont l'observation privilégiée détermine le découpage du film en séquences, correspondant à autant de méditations plastiques. Dans le simultané ou dans le successif, les conflits spatiaux classiques trouvent leur régime temporel : vide et plein se développent naturellement en évidement et remplissage (voir comment un grand ovale rassemble les énergies chromatiques pour se constituer, absorber le fond et devenir planète des couleurs (3) ; net et flou deviennent aspersion et dispersion (effet synchrone de pluie venue du hors champ et de bombardement depuis le centre de l'écran dans la première séquence) ; point et plage s'enrichissent en simplicité et complexité (la couleur comme forme franche ou ensemble parcouru de diverses forces) ; dessus et dessous, couche et sous-couche, fond et figure s'analysent en rejet ou absorption ; tramage et essaimage ne sont plus que des moments dans des plastiques de vibration ou de bouillonnement ; volume et réserve débordent en apparition et effacement (sur le grand ovale, le contour est traité tantôt en tracé tantôt en fantôme) ; *all-over* et centrage se transposent en inassignable de la

(1) José Antonio Sistiaga, entretien, in "Art Toung!", février 1994, p. 29

(2) Entretien avec l'auteur, Paris, 5 septembre 1995. Même source pour la citation suivante.

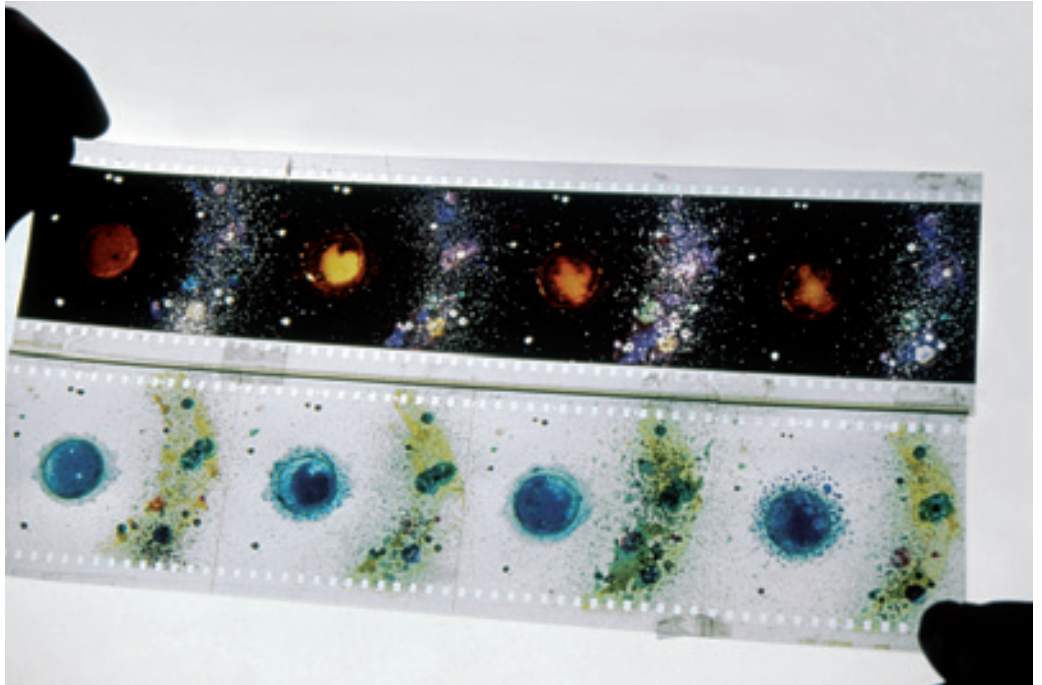
(3) ce sera l'origine d'un autre film important de J. A. Sistiaga, *Impressions en haute atmosphère* (1989, 7')



teinte ou pôle chromatique organisant encore le plan.

Mais *Ere Erera...* invente aussi des dialectiques de couleur strictement temporelles : ainsi, le maintien et la métamorphose (passage insensible ou non d'un conflit dominant au suivant), la conductibilité et la rigidité de la teinte (capacité du jaune à s'étirer le long d'une séquence qui ne le concerne pas, capacité finale du rouge à absorber son autre, le blanc comme le noir), la variation et le devenir (démontage de la couleur en nuances ou aventures de la teinte dans la discontinuité des bouillonnements chromatiques, flaques, soupes, magma, brisures : bruissement cinétique de la couleur). D'un mot, qui ne rend pas justice à la richesse de ce travail, on dira que, fondamentalement, la couleur ici est traitée en projectile. Et José Antonio Sistiaga de définir l'objectif que celle-ci doit atteindre : "que les gens aient soif, et qu'ils brûlent".

104



"Han"

## JOSE ANTONIO SISTIAGAREN PASAJEA

Sistiaga 1958-1996, Bilbao, Edición Exposiciones Rekalde Erakustaretoa, 1996.

(...)

Sistiagaren begirada bereziak nigan eragindako lehen inpresioa pelikula batena da, hain zuzen ere, 1972ko Iruñeko topaketetan erdizka ikusitako Ere erera baleibu icik subua aruaren izeneko pelikula, igandetako, aintzinako txoritoki eta guzti zuen, zinema areto batean emana. Azkenean, modu fin batean L'Art Vivant esango duen pelikula, ezi da sailkatu. Ez horixe.

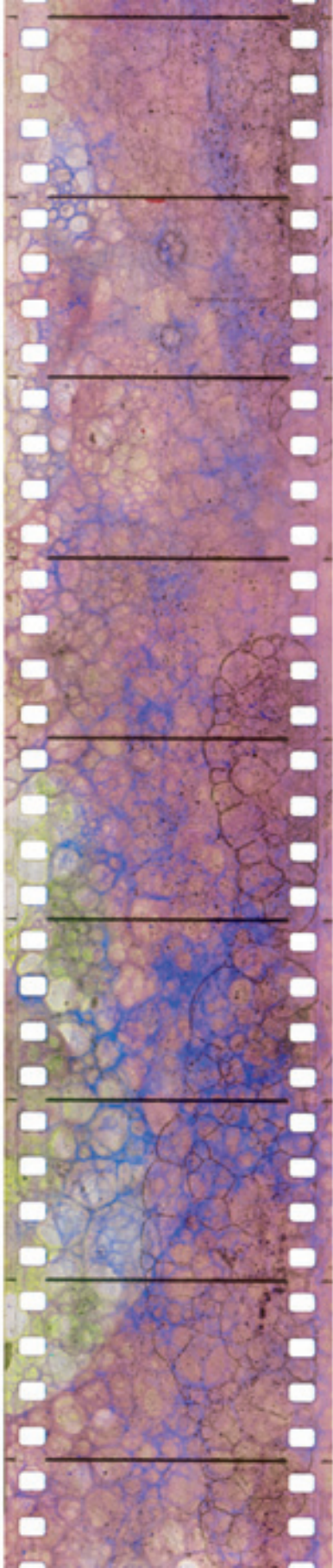
Gero, beranduago, Sokoan duen bere etxean, ilunantz berezi batetan, zehaztu gabeko argi bat zeharkatuz, hauts partikulak airean hegan zebiltzala, pelikula horren negatiboak ikusi ditut, sartzeaz zegoen eguzkiaren argitan. Ez nuke zaharkiturik zeuden ala ez esango, kolorea galdua ala argi eta ilunaren arteko matiz berria hartua ote zuen esango; japoniarrek diotenez hor dago kolorea: airetik zetorren eta bertan disolbatu beharreko zerbait zen.

Abangoardien laburpen antzeko bat izan ziren arte Topaketa haietan, hiri elizkoi, itxi, hierarkiko (hierarkia arte munduan ere asko atsegin baitzuten), honelako ospakizunetan inolako ohitura bako, eta modernitatean astiro-astiro, greba eta istilu bidez murgilduz zihoan hirian egin ziren haietan, José Antonio Sistiaga, handik hona dabilela, bertan gertatutakoaz erreportajea edo eguneroko bat filmatzen du, nire ustez gertaeren testigutzarik hoberena da bera, bakarra, ekintza paraleloa. Jai hartako ezer gutxi gehiago gelditzen da (testu lodi batzuez gain).

Ordura arte tresna militarrek gorde zituen Zitadelako hemezortzigarren mendeko, erregeordetzaren pabiloi batean, Sistiagak, John Cage oholtzaren baten gainean dagoela, ikuslego sutsu batentzako musika egiten dabilela filmatzen du. Beharbada egun, harrikadaka hasiko lirateke edo aretoa hutsik legoke. Baina, eta Sistiaga, non legoke Sistiaga?: bere lekuan.

Ikuslego bera, modernitatearen zalapartetara ohitu gabea, nolabaiteko isiltasunaz, nolabiteko lasaitasunaz, sartu-irtenaldi ugari eginda, iluntasunean marmarka, artega, pentsakor, Sistiagak aurkezten duen, eta ordurako garaiko euskal artearen mito bat zen, pelikula ikustera dator. Gauza asko entzuten genuen hari buruz, baina ez genuen ikusteko aukerarik izan. Garai hartan nahikoa berba egiten zen pelikula hari buruz. Oraindik abangoardiek entzute handia zuten. Pelikula, hirurogeita hamabost minutu, isila. Garrantzitsua zen. Ez zen erraza, ez da erraza; baina txundigarria zen, larritu, zirikatu egiten zuen, ez zuen arduragabe uzten. Pelikula isila, pentsarazteko tresna, hegan egiteko gonbitea. Egia esan, hirurogeita hamargarren hamarkada hasiera hartan, diktaduraren amaiera zozo eta bortxaz beteriko hartan, edozein gauza zen hegan egiteko gonbitea.

John Cagen kontzertura doan ikuslego bera edo antzerakoa da. Bertako olerkariak, abadeak biak, egunkariko zuzendariari gutun bat idatzi eta metodo falta salatzen dute (sic). Bai, metodo falta zen, leku batzuetan soinua falta zen eta beste batzuetan soberan zegoen, keinuak larregizkoak ziren, irudimenaren askatasuna, laburra izanik ere, ez zen atsegina. Sistiagak ondotxo daki hori. Topaketa haietako ikuslegoa, Sistiagaren pelikulan agertzen diren aurpegi horiek, beste une batzuetan lehertzen da, Labrit pilotalekuan Luk Ferrariren ikuskizuna dakusanean. Pilotalekuan aulkietan gizon grisak zeuden, mutu eta itsu –garaio oso bateko ikur-, Crónica Equipokoak. Ordurako ETAK ipinitako lehergailu bik eztanda egin zuten. Antolatzaileekin izandako eztabaidak luzeak izan ziren eta Guarda Zibilaren erasoak, gogorrak. Horrek hiria



ezerezean utzi zuen, bakoitzak bere aldetik jo zuen. Jadanik ez ziren abangoardiarako garai onak. Txarragoak zetozen. Abangoardiarekiko txantxak eta bide berrien bilatzea urrun zeuden oraindino, ez zen aro bateko ikur. Oraindino joku hutsarekin, gerora Iruñean zebiltzan Equipo Crónicako gizon haiek bezalako ilun eta zentzugabe bihurtuko zen ikuslea liluratu zitekeen, irudimena aske zegoela erakarri zitekeen. Sistiagak mundu erdia zeharkatu du pelikula horrekin, eta hortan dabil oraindik ere.

Topaketak, gure hiriari dagokionez, abangoardien azken aukera ospetsuak izan ziren. Ofiziala ez zen haien kronista: José Antonio Sistiaga.

Sistiaga Topaketa hauetara bere pelikularekin dator –izan ere gauzarik harrigarrienetakoa izan zen- eta haserre giro batean murgildurik Museo de Navarran Topaketen lehenengo egunean zabaldu zuen Euskal Artearen erakusketan parte hartzen du. Egoera nahasi baten barruan bi urte lehenago egindako sasi guda kontseilua gogora zekarren Dionisio Blancoren kuadro bat zentsuratu zen. Parte hartzaile batzuek, Agustín Ibarrolari jarraituz, kuadroak hormari begira ipini zituzten.

Hirurogeigarren hamarkadako Iruñea bezalako herri elizkoi, kuartelzale eta kontserbadore batean, laburbilduz, honelako gauzak ikus zitezkeen egitarau bat aurkeztu zen: Luis de Pablo de Alexandoren lanak, ZAJ taldearen – Esther Ferrer, Walter Marchetti eta Juan Hidalgo- (horiekin harremanetan egon zen Sistiaga), Kerala, Artze anaien txalaparta, John Cagekin, hiritik hara-hona ibili ginen Eduardo Polonio eta Horacio Vagioneren musika elektronikoarekin, Gómez de Liañoren poesia eta topaketa haietako ikur izan zen Equipo Crónicako ikusle ilun baten presentzia harrigarriarekin.

Kartelak nonahi zeuden, paper eta papertxoak –poesia konkretua, gestuala eta bisuala modan zeuden-, Melies eta Buñuelen pelikula historikoak eta Arakawaren pelikula esperimentalak, performance eta hainbat bideo zinta, hitzaldi, elkarrizketa biziren bat... Ez da erraza gertaera hark Iruñea bezalako hiri batean sortu zuen harridura azaltzen, “Aizu, Madriletik protxinoak ere etorri direla esan didate” ezjakin baten esaldia. Ikusleak, jai giroan alde batera eta bestera zebiltzan, dena erdizka adituz, aditu ezina baitzen, paper eta papertxo bitxiak batuz, eurentzako ezezagunak ziren gauzetara hurreratuz, ahots, soinu edo isilune berriak entzunez. Ez da erraza honek guztiak sortzen duen sinesgaitasuna ulertzen; baina luzaroan abangoardiako arteaz berba egiterakoan, ezinbestekoa zen topaketa hauek aipatzea.

Hortaz guztiaz egia esan, gutxi gelditzen da. Hirian ezer ez. Komedianteen bidaia mito hutsa da. Igarotzea baino ez zuten egin. Baina kezka bat utzi zuten sakonean, haustura bat eta baita zororen bat edo beste ere. Sistiagaren pelikula ikusi egin behar da ulertu ahal izateko.

(...)

## EL PASAJE DE JOSÉ ANTONIO SISTIAGA

Sistiaga 1958-1996, Bilbao, Edición Exposiciones Rekalde Erakustaretoa, 1996.

(...)

La primera impresión que tengo de esa peculiar mirada de Sistiaga es precisamente la de una película, entrevista en los Encuentros de Pamplona de 1972, la titulada *Ere erera baleibu izik subua aruaren*, que se proyectó en un cine de jolgorio dominical, un cine de los de antes, con gallinero y todo. La película dirá muy finamente *L'Art Vivant* es inclasificable. Y vaya que si lo es.

Después he visto los negativos de esta película contra el sol de poniente, en su casa de Sokoa, en una penumbra curiosa, a través de una luz incierta, con algo de polvo en el aire. No sabría decir si habían o no envejecido, si estaban decolorados o si no pasaba a ser un nuevo matiz entre la luz y la oscuridad, donde dicen los japoneses que está el color: algo que venía del aire y estaba destinado a disolverse en él.

En aquellos Encuentros de arte, que fueron una suerte de compendio ambicioso de vanguardias celebrado en una ciudad clerical, cerrada, jerárquico (les encantaba el asunto de lo jerárquico, para todo, el arte incluido), poco acostumbrada a semejantes festejos y que se abría con dificultad a la modernidad, a base de huelgas y mucho bronca sobre todo, José Antonio Sistiaga, yendo de aquí para allá, filma un reportaje o un diario en imágenes de lo que allí sucedió y que si me apuran es el mejor testimonio de lo que allí sucedió, el único, una intervención paralela. Poco más queda de aquel festejo (a parte de algunos textos espesos).

En un pabellón de la Ciudadela, dieciochesco, virreinal, que hasta hacía bien poco había guardado pertrechos militares, Sistiaga filma a John Cage subido a una tarima haciendo música para un público devoto. Hoy tal vez les hubiesen apedreado o la sala estaría vacía. Y Sistiaga, ¿Dónde estaría Sistiaga?: en su sitio.

Ese mismo público, más bien poco acostumbrado a esas jaranas de la modernidad, asiste, con un relativo silencio, una relativa calma, eso sí entrando y saliendo mucho, barbotando en la oscuridad, inquieto, ensimismado, a la película que Sistiaga presenta, que ya era un mito cierto del arte vasco de la época. Habíamos oído hablar de ella, pero no habíamos tenido la oportunidad de verla. Se hablaba bastante de aquella película. Todavía estaba vigente el prestigio de las vanguardias. La película, setenta y cinco minutos, silenciosa, era sin duda el plato fuerte. No era fácil, no es fácil; pero era deslumbrante, inquietaba, provocaba, daba alas de imaginación, obligaba, no dejaba indiferente. Una película silenciosa, un instrumento de meditación, una invitación al vuelo. Bien es verdad que a comienzos de los setenta, en el fin necio y violento de la dictadura, cualquier cosa era una preciosa invitación al vuelo.

Es el mismo o parecido público que asiste al concierto de John Cage. Los poetas locales, sacerdotes ambos, escriben una carta al director del periódico y se quejan de que falta método en el asunto (sic). Eso, faltaba método, faltaba sonido en un sitio y sobraba en otro, los gestos eran excesivos, la imaginación en libertad aunque sea efímera o por el hecho de serlo, molesta. Esto lo sabe bien Sistiaga. El público de aquellos Encuentros, esos rostros que aparecen en la película de Sistiaga, explota en otro momento, cuando asiste a un espectáculo de Luc Ferrari en el frontón de Labrit. Los

graderíos del frontón estaban ocupados por los hombres grises, mudos, ciegos –toda una época estaba allí simbolizada-, del Equipo Crónica. Para entonces habían estallado dos bombas de ETA. Las discusiones con los organizadores fueron interminables y las intervenciones de los grises, fulminantes. Aquello dejó en la ciudad no sé, una suerte de sacudida que dio poco menos que en nada. Cada músico se fue con su música a otra parte. Ya no corrían buenos tiempos para los asuntos de vanguardia. Iban a correr peores. La rechifla de los listos de la tribu ante las vanguardias y la experimentación estaba todavía lejos, no era un signo de la época. Todavía se podía encantar, intentar seducir con la imaginación en libertad, con el juego gratuito, a un espectador que con el tiempo se iba a volver tan estólido, tan gris, como lo eran los hombres grises del Equipo Crónica que andaban por Pamplona. Sistiaga se ha paseado por medio mundo con esa cinta, es decir, con esa divisa debajo del brazo. Y en ello sigue.

Los Encuentros, al menos en lo que se refiere a mi ciudad, fueron la última oportunidad de prestigio de las vanguardias. Su cronista no oficial José Antonio Sistiaga.

Sistiaga acude a esos Encuentros con su película –fue de hecho uno de los acontecimientos más llamativos- y participa en la muestra de Arte Vasco, que se inauguró el primer día de los Encuentros en el Museo de Navarra en un ambiente de crispación. En una situación de lo más confusa fue censurado un cuadro de Dionisio Blanco que hacía referencia al carnavalesco Consejo de Guerra de Burgos de hacía dos años. Algunos participantes, siguiendo el ejemplo de Agustín Ibarrola, volvieron sus cuadros contra la pared. En una ciudad como la Pamplona clerical, cuartelera y conservadora, de los años setenta, todavía, se presentó un apretado programa en el que, resumiendo, se pudieron ver cosas de este tipo: obra de Luis de Pablo y J.L. Alexanco, actuaciones del grupo ZAJ –Esther Ferrer, Walter Marchetti y Juan Hidalgo- con el que Sistiaga había estado relacionado, el Kerala, la txalaparta de los hermanos Arce, John Cage; Llimos en marcha por la ciudad de aquí para allá y música electrónica de Eduardo Polonio y Horacio Vagione, poesía de Gómez de Llano y la sorpresiva presencia aquí y allá de un espectador gris del Equipo Crónica que fue a su modo el emblema de aquellos encuentros. Había carteles por todas partes, papeles y papelitos –se llevaba mucho entonces los asuntos de la poesía concreta, gestual, visual-, películas históricas de Melies y Buñuel y películas experimentales de Arakawa, performances y videotapes varios, conferencias, algún que otro agitado coloquio...No es fácil describir el asombro que causo en una ciudad como Pamplona aquel acontecimiento. Una frase de aldeano “Oye, que me han dicho que han venido hasta prochinos de Madrid”. Los espectadores iban de un lado a otro de manera festiva, entendiendo a medias casi todo, porque era incomprendible, recogiendo papeles y papelitos curiosos, asomándose a asuntos que no le sonaban de nada, escuchando voces, sonidos y silencios nuevos. No es fácil comprender el descrédito que ha caído sobre todo eso; pero durante años los Encuentros fueron una referencia obligada cuando se trataba de arte de vanguardia.

De todo aquello, pensando con cuidado, queda más bien poco. En la ciudad nada: puro mito de El viaje de los comediantes. Pasaron y se fueron. Dejaron, eso sí, una cierta inquietud de fondo, una ruptura cierta, y algún que otro colgado. Hay que ver la película de Sistiaga para comprenderlo.

(...)

## DRIFT JOSE ANTONIO SISTIAGA

Sistiaga 1958-1996, Bilbao, Edición Exposiciones Rekalde Erakustaretoa, 1996.

(...)

My first impression about Sistiaga's peculiar view is precisely a film shown at the Meetings in Pamplona 1972, entitled *Ere erera baleibu izik subua aruaren*, which was shown in the middle of a Sunday's spree, in an old cinema with gods and everything. The film, as *L'Art Vivant* very smartly pointed out, is unclassifiable. It really is.

Later I have had the chance to look at the negatives of the film against the evening sunlight, in his house in Sokoa, in an odd semi darkness, through an uncertain light, with some dust floating in the air. I cannot say whether they were worn away or not, if they had faded or if it was just a new shade between light and darkness, where the Japanese say that colour lies; something that came from the air and was intended to dissolve in it.

At those Art Meetings, which were like an ambitious compendium of avant-gardes celebrated in a clerical city, closed hierarchical (they loved hierarchies for everything, including art), little used to such celebrations and which was stepping with difficulty into modernity by calling strikes and quarrelling a lot, José Antonio Sistiaga films a documentary or an image diary of what happened there, the only one, a parallel participation. Little else remains of that celebration (apart from some dense texts).

In a pavilion placed in Pamplona's citadel, 18<sup>th</sup> century, viceregal, which until very recently had been used to keep ammunition, Sistiaga films John Cage on a platform making music for an enthusiastic audience. Today perhaps they would have been stoned or the place would have been empty. And Sistiaga, where would Sistiaga be? In his place.

That audience, little used to the spree of modernity, attends, relative silent, relatively calm, often coming in and going out, moving around in the darkness, uneasy, pensive, the showing of Sistiaga's film- he was already a legend in Basque Art at the time. We had heard about it, but we had not had the chance to watch it. That film was very much talked about. The prestige of the avant-gardes still prevailed. The film, seventy-five minutes, silent, was without any doubt a main course. I was not easy, it is not easy; but it was dazzling, it disturbed, it provoked, it stirred our imagination, it was demanding, it did not leave you indifferent. A silent film, an instrument for meditation, an invitation to fly. It is true, however, that early in the seventies, at the foolish and violent end of the dictatorship, anything could be a precious invitation to fly.

It is the same or a similar audience to the one that attended John Cage's concert. The local poets, both of them priests, wrote a letter to the director of the newspaper complaining that *METHOD* was lacking in that matter (sic). That was it, method was lacking, there was too little sound in a place and too much in another, gesture was excessive, the imagination at liberty, no matter how momentary it is or perhaps because it is so, can be annoying. Sistiaga knows it well. The audience of those Meetings, those faces that appear in Sistiaga's film, exploded somewhere else, attending Luc Ferrari's show at Labrit pelota court. The tiers were taken by the dumb, blind, grey men—a whole age was symbolized right there- of *Equipo Crónica*. Two ETA bombs had exploded by then. The arguments with the organizers were neverending and police intervened quite violently. For the city it was a shock which ended up in nothing. Everyone cleared out.

Those were not good times for avant-garde matters. And it would still get worse. The avant-garde was mocked and experimentation was still far off, it was not a sign of the times yet. You could still entice the audience, you could use your free imagination to try and seduce those people that in the course of time would become so stupid, so grey as the grey men of Equipo Crónica in Pamplona. Sistiaga has taken that tape, that is to say, that emblem, almost everywhere around the world. And he still carries on.

The Meetings, at least in my city, were the last chance for the avant-gardes to attain a certain prestige. Their unofficial chronicler was José Antonio Sistiaga.

Sistiaga took his film to those Meetings – in fact, it was an outstanding event- and he also took part in the Basque Art exhibition, which was opened the first day the Meetings at the Museo de Navarra in a very tense atmosphere. In the most confused kind of situation a painting by Dionisio Blanco, which made a reference to the carnivalesque court-martial held in Burgos two years back, was censored. Some participants, following Agustín Ibarrola's example, turned their pictures against the wall.

In a city such as Pamplona, which still in the sixties was so clerical, military and conservative, a very busy programme was presented, which included works by Luis de Pablo and J.L. Alexanco, performances by ZAJ- Esther Ferrer, Walter Marchetti and Juan Hidalgo- a group to which Sistiaga had been quite close; the Kerala, the Arce brother's txalaparta, John Cage; Llimos moving up and down the city and electronic music of Eduardo Polonio and Horacio Vagione, poems by Gomez de Liaño and the surprising presence, here and there, of a grey spectator of Equipo Crónica which was sort of emblem of those Meetings.

There were posters everywhere, papers and notes – concrete, gesture, visual poetry was very fashionable at the time- historical films by Melies and Buñuel and experimental films by Arakawa, performances and variety of video tapes, conferences, some controversial debates. . . . It is not easy to describe the amazement that such an event caused in Pamplona. A peasant's comment: "Listen, I've been told that even pro-Chinese have come from Madrid". The spectators happily walking up and down, half understanding everything, because it was incomprehensible, collecting papers and funny notes, nosing into little familiar matters, listening to voices, sounds or new silences. It is not easy to understand the dispute into which all this has fallen, but for many years the Meetings were always referred to when speaking about avant-garde art.

If we think of it, there remains very little. Nothing in the city: The comedian's trip. They came and went, just fiction. However, there remained a certain restlessness, a real breaking, and a few not all there. One must see Sistiaga's film in order to understand it.

(...)

## DERIVE DE JOSE ANTONIO SISTIAGA

1958-1996, Bilbao, Edición Exposiciones Rekalde Erakustaretoa, 1996.

(...)

De ce regard particulier, la première impression que je ressens est celle d'un film, aperçu au cours des Rencontres à Pampelune en 1972, le film intitulé *Ere erera baleibu izik subua aruaren*, qui fut projeté dans une salle de foire dominicale, une salle d'autrefois, avec un poulailler et tout et tout. Le film, dira avec finesse *L'Art vivant*, est inclassable. Et il l'est vraiment.

Un peu plus tard, j'ai regardé les pellicules de ce film au soleil couchant, chez lui, à Sokoia, dans une curieuse pénombre, à travers une lumière incertaine, avec un peu de poussière dans l'air. Je ne saurais dire s'ils avaient vieillis, s'ils avaient perdu leurs couleurs, ou prenaient une nouvelle nuance entre la lumière et l'obscurité, là, où les japonais disent que se trouve la couleur : quelque chose qui venait de l'air et était destinée à s'y dissoudre.

Au cours de ces Rencontres d'art, qui furent une sorte de résumé ambitieux de l'avant-garde célébrée dans une ville cléricale, fermée sur elle-même, hiérarchique (ils aimaient à ravir tout ce qui est en rapport avec la hiérarchie), peu habituée à des fêtes semblables et qui, avec difficulté s'ouvrait à la modernité, à base de grèves et surtout beaucoup de chahut, José Antonio Sistiaga, allant ici et là, filme un reportage ou un journal en images de ce qui s'est passé là-bas, et si l'on me pousse un peu, je pense que c'est le meilleur témoignage de ce qui est arrivé, le seul, un reportage parallèle. Il ne reste que peu de chose de cette festivité (à part quelques textes denses).

Dans un pavillon de la Citadelle, du dix-huitième, vice-royale, et qui, il n'y a encore pas très longtemps, avait conservé des équipements militaires, Sistiaga filma John Cage perché sur une estrade faisant de la musique pour un public dévot. Aujourd'hui, il se peut qu'on leur aurait jeté des pierres ou bien la salle serait vide. Sistiaga !, où serait Sistiaga ? : à sa place.

Ce même public, plutôt un peu habitué à des ribouldingues modernes, assiste, dans un silence et un calme relatifs, mais dans un va et vient incessant, marmotant dans l'obscurité, inquiet, absorbé devant le film présenté par Sistiaga, qui était déjà un mythe certain de l'art basque de l'époque. Nous avions entendu parler de ce film, mais nous n'avions pas eu l'opportunité de le voir, on en parlait beaucoup. Le prestige d'avant-garde était encore en vigueur. Le film, soixante-cinq minutes, silencieux, était sans doute un plat de résistance. Il n'était pas facile, il n'est pas facile ; mais il était éblouissant, il inquiétait, provoquait, donnait des ailes à l'imagination, obligeait, ne vous laissait pas indifférent. Un film silencieux, un instrument de méditation, une invitation à voler. D'autant plus qu'au début des années soixante, à la fin naise et violente de la dictature, peu de chose suffisait pour être pris comme une invitation à voler.

C'est le même ou à peu près le même public qui assiste au concert de John Cage. Les poètes locaux, les prêtres, écrivent une lettre au directeur du journal et se plaignent du manque de méthode dans l'affaire (sic.). Voilà, le manque de méthode, il manquait du son par là, il y en avait de trop là-bas, les gestes étaient excessifs, l'imagination en liberté même si elle est éphémère ou comme elle est ainsi, elle est ennuyeuse. Sistiaga connaît bien cela. Le public de ces Rencontres, ces visages enregistrés par le film de Sistiaga, éclate plus tard quand il assiste à un spectacle de Luc Ferrari dans le fronton Labrit. Les gradins du fronton étaient occupés par les hommes en gris de la police, muets, aveugles, -c'était le symbole d'une épo-



que entière- , de l'Equipe Cronica. Deux bombes de l'ETA avaient déjà explosé. Les discussions avec les organisateurs furent interminables et les interventions des « gris » foudroyantes. Cela laissa dans la ville, peut-être, une sorte de secousse qui tourna en eau de boudin. Chaque musicien plia bagages. Ce n'était plus le temps des sujets d'avant-garde. Et il y en aura de pire. Le persiflage des malins de la tribu aux avant-gardes et à l'expérimentation était encore loin dans le temps à venir. Ce n'était pas un signe de l'époque. On pouvait encore entraîner, essayer de séduire avec l'imagination en liberté, avec le jeu gratuit, un spectateur qui plus tard deviendrait aussi stupide, aussi gris que les hommes en gris de l'Equipe Cronica qui galéraient à Pampelune. Sistiaga s'est promené dans le monde avec ce film, c'est-à-dire, avec cette devise sous le bras. Et il continue à le faire.

Sistiaga est venu à ces rencontres avec son film –ce fut en effet, un des événements les plus remarquables- et participe à l'exposition d'Art basque qui fut inauguré le premier jour des rencontres au Musée de Navarre dans une ambiance tendue. Une affaire confuse a fait qu'un tableau de Dionisio Blanco faisant allusion à la carnavalesque Cour Martiale de Burgos qui s'était déroulée deux ans auparavant, fut censuré. Certains des participants, suivant l'exemple d'Augustin Ibarrola ont retourné leurs tableaux contre le mur.

Dans une ville comme la Pampelune cléricale, cantonnée et conservatrice des années soixante, a été présenté un programme dense dans lequel, en résumé, on pouvait assister à divers actes culturels :

Une œuvre de Luis de Pablo et J.L.Alexanco, des numéros du groupe ZAJ –Esther Ferrer, Walter Marchetti et Juan Hidalgo– Sistiaga avait eu des rapports avec ce dernier, le Kerala, la Txalaparta des frères Arce, John Cage, Llimos parcourant la ville (ça et là) et musique électronique de Eduardo Polonio et Horacio Vagione, la poésie de Gomez de Liaño et la surprenante présence un peu partout d'un spectateur gris de l'Equipe Cronica qui fut, à sa façon, l'emblème de ces rencontres.

Il y avait des affiches partout, des papiers de toutes tailles. A cette époque la mode était la poésie concrète, gestuelle, visuelle, films historiques de Melies et Buñuel ainsi que des films expérimentaux de Arakawa, des *performances* et divers vidéocassettes, des conférences, quelques colloques mouvementés... ce n'est pas simple de décrire l'ahurissement provoqué par cet événement dans une ville comme Pampelune. Voici une phrase de paysan "Dis donc, on m'a dit que des chinois sont venus de Madrid". Les spectateurs allaient de tous côtés avec un air de fête et ne comprenant qu'à moitié tout ce qui se passait autour d'eux, car il est vrai que c'était incompréhensible, ils ramassaient des papiers, des petits papiers très bizarres, se mêlant à des affaires auxquelles ils ne comprenaient rien, ils entendaient des voix, des sons ou des silences nouveaux.

Ce n'est pas facile de comprendre la déconsidération (le discrédit) qui s'est emparé de tout cela; mais pendant plusieurs années, les Rencontres étaient une référence obligatoire lorsqu'on abordait l'art d'avant-garde.

En pensant à tout cela avec attention, il reste peu de chose. En tout cas, rien dans la ville. Le mythe pur et simple du *Voyage des comédiens*. Ils sont venus, puis sont repartis en laissant au fond de chacun, il est vrai, une inquiétude, une rupture et quelques nostalgies. Il faut voir les films de Sistiaga pour comprendre.

(...)





## CONTINUUM: HIRU PELIKULA

Sistiaga 1958-1996, Bilbao, Edición Exposiciones Rekalde Erakustaretoa, 1996

Gure barrenak borborka hasten direnean, begien aurrean eskaintzen zaizkigun joan etorriak jarraitzen hasten direlarik jezarrita egotera derrigortzen gaituen isiltasun oso, erlijioso eta erasokorrean, kolorea eta mugimendua sortzen dira. Ere erera baleibu izik subua aruaren (1968-70), hirurogeita hamabost minututako iraupena, hamazazpi hilabetetako lana, zuzenean margotutako ehun eta zortzi mila fotograma, tinta pelikula gainean, "etengabeko jakin-minez, irudimenez, hausnarketaz, isiltasunez, pozez, umorez, halabeharrez...oinarrizko jaki jogurrak zirelarik, pelikula ondoan lo eginez hezetasunean eta, bukaeran, berotan "margotuak", "dimentsio ezberdin batean margotzeko beharra nuelako... eta mugimendua ematen diolako/.../ nire pinturari".

Kolorea sortzen da, zuriaren gainean forma bat, hutsa, biziaren mamia den hustasuna, astindu, apurtu, biderkatu egiten da, beste kolore bati hurreraten zaio, dantza egiten du; energiaren dantza da, materiaren mamia, eskuman hasierako berbaren tanborra eta ezkerretan suzko mihia duen Shivaren erradiografia; osatzeko borrokan dabilen zelula da, munduaren marra, partikulak espazio-denboran zehar egiten duen bidea da, bootstraparen armiarma-sare dinamikoa, bertan dena erlazionatzen, isladatzen da, dena beste guztiaz osatzen da.

"Gugan hilezkorra dena mugimendu da, ez substantzia", idatzi zuen Bachelardek, baina apika mugimendua substantzia bera edo materia da: partikulak kondentsazioak dira eta energia eta frekuentzia, azken batean, unitate ezberdinetan neurtzen den gauza bera dela erakutsi zuen Max Plankek.

Koloreak astintzen jarraitzen du, armiarma-sarea biderkatuz, zelula agertzen da —metabolismoa bizirik dagoen zelulak bere inguruko energia ateratzeko duen gaitasuna da —, une batez arrautza agertzen da, desagertu egiten da, berriz ere osatzen da. Gorritik berdera, horira, tanto berdedun euria, gorriari loturiko horia, mitxoleten sentsazioa, gari, leize, oihartzun, zentzukizuna. Gero paisaia hotzitia, zuri-beltzean, kirio zirkuituekin, neuronekin, irradiazio eletrikoekin, deskarga, neke, itolarri, haizto, garrasiekin.

Isiltasuna? "Ez dago isiltasun osorik munduak hitz egiten baitu, modu nahasian bada ere" (Lyotard). Ez, hau ez da isiltasuna, ezinegona da, homeostasis bat, inguru aldakor batean oreka mantentzea da... iluntasuna eta gero urruneratze bat, goritasun bat, beroa, bero gehiago, eguzkiaren bero materiala adierazten duen gorria.

"Nire lehenengo pelikula prozesu biologiko baten antza duen ikerketa poetiko bat da, ezagupenerako beste bide bat. Ere erera baleibu izik subua aruaren egiten ari nintzela, nire material eta tintekin bat eginik bizi nintzen, bizi guztian pelikula margotzen egon nintekeen". "Idea hasieran dago, hortik aurrera hazkuntza da".

Eta mugimenduak jarraitu egiten du, biraka orain, orban txikiak horitik berdera, eta urdinera, norabide birakorra lortu arte, gupil bihurtu arte, biribilean, eta jarraian, kolorea kondensatzen duen esfera, koloreak irentsi eta botatzen dituen esfera, eraldatua, sugarretan dago, erretzen, horiz inguratutik dagoen ubela areagotzen... Milioika kometa argizagi baten inguruan norabide jakin gabe mugitzen dira, berotu edo hotzitzen diren kolore zatiak, zalapartaka irteten dute, txinpartak, kaudak, gasak, argia, posibilitatea hedatzen duen argia, gurpilak, gorputz argitsu horren eraginpean dagoen espazio-denborak, ihesi doazen distirak

harrapatu edo askatzen ditu eta mugiarazten, indarrak mugitu daitezzen.

Hori guztia puntu honetan antzematen da, continuum-ean, denbora laugarren dimentsio legez. Laranja koloreko arraila bat egiten da, eta erdirantza zabaldu eta oztopatu egiten du, suzko uztai bat baino ez da gelditzen zuloak xurgatu arte abiada handian biraka dabilen beltzunean. Baina aurrera jarraitzen du, sorrerako mapen moduan, big-bangen moduan, marra goriek jarraitzen dute, zirkuitua berriztu egiten da. "Izar baten erabateko kolapsoak denbora infinitua irauten du." (Kapra). Hau guztia bultzada, taupada, zoraldi, betiereko puztuketa eta jaiotza da, bizia da, gozamena, poza da. Impresiones en la alta atmosfera da (1988-89). Zazpi minututako iraupena, hamar mila fotograma, hauek ere zuzenean eskuz margotuak tinta zeluloide gainean. Kupula batean proiektatua izateko pelikula bat, ikuslea irudian murgildurik egon dadin, eta ez isiltasun kurrikari batean, baizik eta benetako soinu eta amaierako irritzi batekin.

Sistiagak bertsio bi egin zituen, bata Nijinsky eta Oteizari eskainia, bestea Van Goghi eskainia "izarretaz eta eguzkiaz ari zelako". Astrofisikaren mundua da, nobak, supernobak, zulo beltzak, enana marroiak. "Artistaren eginkizuna behatu, ikusi eta iradokitzea da" "Ikuslearen sentimendu, zentzu eta jakin-minari zuzentzen natzaio, eurengan izkutukoena den horri. Ken ezazue begien aurreko arrazionalismo zapia eta bizi ezazue ezezaguna dena".

Bachelordek zera idatzi zuen: "Poeta batek hitz egiten duenean, irakurlearen arima ozentzen du, ozen hori ezagutzen du eta Minkowskik dioen bezala, izakiari sorrera baten energia bihurtzen dio". Sistiagaren pelikulak ikusten dituen ikusleari gauza bera gertatzen zaio: ozen egiten du, oihartzuna sortzen du eta horregatik egonezinik dago, geldiezirik, mugimenduak agintzen duen lehenengo biekien asaldaturik. Hirugarrenean, Paisaje inquietante. Nocturno, eta laugarrenean, En un jardín imaginado (1991, guztira hogeita zortzi minutu), beste erritmo batean sartzen da, erritmo lasaiago batean. Hau da egilearen asmoa, eta horretarako aurreko bietan erabilitakoez ezberdinak diren baliabideak darabiltza. Guztira berrogeita hamar metro osatzen dituzten 23 x 30 zentimetroko neurridun ehun eta hirurogeita zazpi plantxa dira. Baretasun hori lortzeko fotograma bakoitzak bi segundoko iraupena dauka pantailan. Rachmaninoffen musika gainean soinu naturala, haizea eta baita giza ahotsa erabiltzen bada ere, atmosfera, lehenengo pelikulakoa baino askoz isilagoa izango da. Ahots eta itsaso ukituak eta gaueko zeruak, unibertsoko leizera doan aire eragina, bata bestearen gainean ipinitako planoak, nola eskuek larrua edo iztarrek bata bestea, hala lursail batek bestea, pintura gorputz bezala, olatu kulunka amoros bezala, misteriotsu, leze, itsasondo edo jaretsi ezineko materia ilun, bertikalean urdinetik beltzerako joan-etorri etengabea, berde eta hori gutxi, zuriaren edo hutsaren tentaldia bakarrik, malbarena, aldaketa bultzatuko duena, gorantz egiten duen horizontalarenganako pausoa, egunsentiaren ikurra.

Bigarren parteak – bere iraulketa, imagina berberak kolore osagarriekin esatea da- ukikorra denaren materialtasuna berrezartzen du, horia, berdea, bizia den oro, hazkuntza oro eta bere hedapena, bere betetzea, gainerasoa, kokatzea, baretzea. Beharbada, garapen denbora, giza neurria da, proximitatearena. Horregatik, Paisaia kezkaigarria pelikula ukikorra da, maitakorra, baina besteak bezala zentzuetara zuzendua, euren bidez ikertzen du "Ezagutza zientifiko oro zentzumenetan oinarritzen da" (Shrödinger). Ezagutzaren alderdian eta orainaldi infinitu eta dinamikoan, continuum batean, ezartzen gaitu. Berrito ere sortzen da oihartzuna, berrito datorkigu hasierako energia.

## CONTINUUM: TRES PELÍCULAS

Sistiaga 1958-1996, Bilbao, Edición Exposiciones Rekalde Erakustaretoa, 1996.

Surge el color y el movimiento, en un silencio absoluto, religioso, atroz, que es el que nos clava en el asiento mientras todo en nosotros empieza a agitarse a bullir, a seguir los ires y venires continuos que se ofrecen delante de los ojos. Es *Ere erera baleibu izik subua aruaren* (1968-70), setenta y cinco minutos de duración, diecisiete meses de trabajo, ciento ochenta mil fotogramas pintados directamente, la tinta sobre la película, pintados “con una curiosidad constante, con imaginación, reflexión, silencio, gozo, humor, azar...con yogures como alimento de base, durmiendo al lado de la película, en la humedad y el calor al final”, porque “tenía necesidad de pintar una dimensión diferente...y aporta el movimiento/.../ a mi pintura”.

Surge el color, una forma sobre el blanco, el vacío, la vacuidad, que es la esencia de la vida, se agita, se quiebra, se duplica, se aproxima a otro color, baila; es la danza de la energía, la esencia de la materia, radiografía de Shiva con el tambor de la palabra inicial en la diestra y la lengua de fuego en la siniestra; es la célula en pugna por constituirse, la línea del mundo, el camino telaraña dinámica del bootstrap, donde todo se relaciona, todo se refleja, todo se compone de todo lo demás.

“Lo inmortal en nosotros es el movimiento, no la sustancia”, escribió Bachelard, pero el movimiento es acaso la misma sustancia, o la materia: las partículas en último término son condensaciones y la energía y la frecuencia, demostró Max Plank, son lo mismo medido en unidades distintas.

Y sigue el color agitándose, multiplicando la telaraña, aparece la célula –el metabolismo es la capacidad de la célula viva para extraer energía de su entorno-, aparece el huevo por un instante, deja de ser, vuelve a conformarse. Del rojo al verde, al amarillo, una lluvia de gotas verdes, un amarillo unido al rojo, sensación de amapolas, de trigos, de cavernas, de ecos. Luego un paisaje sobreenfriado, en blanco y negro, con circuitos nerviosos, neuronas, irradiaciones eléctricas, descargas, fatiga, agotamiento, ahogo, cuchillos, chillidos.

¿Silencio? “No existe el silencio absoluto precisamente porque el mundo habla, aunque sea de manera confusa” (Lyotard). No, esto no es silencio, es un bullir, una homeostasis, un mantener el equilibrio en un medio cambiante. Oscuridad y después dominio del rojo, que indica alejamiento, que indica incandescencia, calor, más calor, el calor material del sol.

“Mi primera película es una investigación poética próxima a un proceso biológico, otra vía para el conocimiento. Mientras realizaba *Ere erera baleibu izik subua aruaren* vivía en simbiosis con mi material y mis tintas, hubiera podido pintar la película durante toda mi vida”. “ La idea está simplemente en el comienzo: el resto del film es un crecimiento”.

Y sigue el movimiento, ahora en rotación, pequeñas manchas del amarillo al verde, al azul, que pululan hasta alcanzar la orientación giratoria, constituirse en rueda, un círculo, y, en seguida, una esfera que condensa el color, una esfera que traga y expulsa colores, se modifica, llamea, arde, se intensifica en violeta cercado de amarillos...Millones de cometas que se mueven al azar en torno a un astro, pedazos de colores que se calientan o se enfrían, que salen disparados, chispas, caudas,

gases, luz, luz que propaga la posibilidad, destellos en fuga que siguen siendo atrapados o expulsados por la rueda, por ese espacio-tiempo cuya curvatura es afectada por el cuerpo luminoso y a la vez lo afecta, hace que siga moviéndose, incite a las fuerzas.

Todo se capta en este punto, el continuum, el tiempo como cuarta dimensión. Se abre una brecha anaranjada y se abre hacia el centro que ahora colapsa, queda solo un arco de fuego en el negro que da vueltas a gran velocidad hasta que es absorbido por el agujero. Pero sigue, sigue como los mapas del origen, del Big-Bang, siguen las líneas incandescentes, se renueva el circuito. “El colapso completo de una estrella tarda un tiempo infinito” (Kapra). Todo esto es impulso, es latido, es arrebatado, es perpetua gravidez y nacimiento, es vida, es goce, es alegría. Es Impresiones en la alta atmósfera (1988-89) siete minutos de duración, diez mil fotogramas, también pintados a mano directamente, la tinta sobre el celuloide. Una película destinada a ser proyectada en una cúpula, para que el espectador se halle inmerso en la imagen. Y esto no en silencio atroz, sino con sonidos naturales y un irrintzi final.

Sistiaga hizo de ella dos versiones, una dedicada a Nijinsky y a Oteiza, otra a Van Gogh “porque hacía referencia a las estrellas, el sol”. Es el mundo de la astrofísica, de las novas, las supernovas, los agujeros negros, las enanas marrones. La misión del artista es observar, ver, sugerir”. “Me dirijo a los sentidos, a la curiosidad, a las emociones de los espectadores, a lo que hay de más secreto en ellos. Quitaros de los ojos la banda del racionalismo y gozad de lo desconocido”.

Bachelard escribió: “Cuando es un poeta quien habla, el alma del lector resuena, conoce esa resonancia, que como expone Minkowski, devuelve al ser la energía de un origen”. Al espectador que ve las películas de Sistiaga le pasa lo mismo: resuena, se hace eco, y por ello está agitado, inquieto, exaltado con las dos primeras donde domina el movimiento. En la tercera Paisaje Inquietante, Nocturno y la cuarta En un jardín imaginado (1991, veintiocho minutos en total) entra en otro ritmo, un ritmo de mayor quietud. Esta es la aspiración de su autor y por ello ha empleado un procedimiento distinto al que se utilizó en las dos anteriores. Son ciento sesenta y siete planchas de veintitrés por treinta centímetros, un total de cincuenta metros. Para alcanzar esa quietud retiene cada fotograma dos segundos en la pantalla.

Aunque emplea el sonido natural, el viento y también la voz humana pura, en una melodía sin palabras de Rachmaninoff, la atmósfera es infinitamente más silenciosa que en su primera película. Voces y tactos de mar y cielo nocturnos, aire en constante apertura, hacia la caverna del universo, planos que se superponen, franjas que se tocan como las manos tocan la piel o los muslos se tocan entre sí, pintura como cuerpo, como oleaje amoroso, misterioso, síma, profundidad marina o la materia oscura inalcanzable, el ir y venir en vertical insistente del azul al negro, escasos verdes y amarillos, solo la tentación del blanco o vacío, del malva, que incitará al cambio, al paso hacia la horizontal ascendente, en un gesto propio del alba.

La segunda parte –su inversión, es decir las mismas imágenes, pero con los colores complementarios- restablece la materialidad de lo tangible, el amarillo, el verde, todo lo vital, todo el crecer y su paulatina extensión, su llenar, su invadir, su asentarse, serenarse. Es, acaso, el tiempo del desarrollo, el tiempo de la medida humana, de la proximidad. Por todo ello, *Paisaje inquietante* es una película táctil, amorosa, pero como las anteriores, se dirige a los sentidos, investiga a través de ellos pues “Todo conocimiento científico se basa en los sentidos (Shrödinger). Nos sitúa, pues, en una clara zona de conocimiento y en un presente infinito y dinámico, en un continuum. Y una vez más se crea la resonancia, una vez más se crea la resonancia una vez más nos vuelve la energía del origen.

## CONTINUUM: THREE FILMS

Sistiaga 1958-1996, Bilbao, Edición Exposiciones Rekalde Erakustaretoa, 1996.

Colour and movement emerge in an absolute, religious, paralysing silence, which makes us feel nailed to the seat while everything inside us starts to shake, to stir, to follow the continuous comings and goings taking place before us. This is *Ere erera baleibu izik subua aruaren* (1968-70), seventy-five minutes long, a seventeen-month work, a hundred and eight thousand stills painted straight on the film, ink on film, painted "with constant curiosity, with imagination, reflection, silence, pleasure, humour, chance... with yogurt as staple food, sleeping by the film, in the dampness and in the heat at the end", because "I was feeling the need to paint in a different dimension...and besides the cinema adds movement /.../ to my painting".

Colour emerges, a shape on the white, the emptiness, the vacuity, which is the essence of life, which shakes, breaks, doubles, gets close to another colour, dances, it is the dance of the energy, the essence of the matter, a radiograph of Shiva with the drum of the initial word in her right hand and the tongue of fire in her left hand; it is the cell striving to exist, the line of the world, the way followed by the particle through the space-time, which waves the dynamic web of the bootstrap, where everything is related, everything is reflected, everything consists of everything else. "what is immortal in us is the motion, not the substance", wrote Bachelard, but the motion is perhaps the substance itself, or the matter: After all, the particles are condensations and, as Max Plank proved, energy and frequency are the same thing measured in different units.

And colour keeps on shaking, multiplying the web, the cell appears – the metabolism is the living cell's ability to extract energy out of what is around it-, the egg appears for a while, stops existing, takes shape again. From red to green, to yellow, a rain of green drops, yellow combined with red, felling of poppy, of wheat, of caves of echoes. Then an overcooled landscape, in black and white, with nervous systems, neurons, electric irradiation, discharges, fatigue, weariness, breathlessness, knives, screams.

Silence? "Absolute silence does not exist simply because the world talks, no matter how confusedly" (Lyotard). No, this is not silence, it is bustle, homostasis, keeping balance in a changeable environment... Darkness and after it the red supremacy, which entails withdrawal, which entails incandescence, heat, more heat, the sun's material heat.

"My first film is a piece of poetic research similar to a biological process, another means to get to know. While I was doing *Ere erera baleibu izik subua aruaren* I was living a symbiotic relation with my materials and my inks, I could have kept on painting this film for the rest of my life". "The idea lies just at the beginning: the rest of the film is its growth".

Motion continues, now rotatory, small spots from yellow to green, to blue pullulate until they reach a gyratory movement, forming a wheel a circle and, soon, a sphere that condenses colour, a sphere that swallows and ejects colours, that changes, blazes, burns, intensifies into violet surrounded by yellows... Millions of comets moving at random around a star, pieces of colours, which get hot or cool, which are shot, sparks, caudae, gases, light, light that conveys the possibility, flying flashes which continue being caught or ejected by the wheel, by that space-time whose curvature affects the luminous body, while at the same time being affected by it, makes it keep moving, stirs the forces.



Everything is grasped at this point, the continuum, time as a fourth dimension. And orange breach opens towards the centre which is now collapsing, there only remains a fire bow in the blackness, which turns round at very high speed until it is absorbed into the hole. But it goes on, it is like the maps that show the origin, the Big-bang, the incandescent lines go on, the circuit is renewed. "The complete collapsing of a star takes up infinite time"(Kapra). All this is impulse, beating, outburst, it is perpetual gravity and birth, it is life, it is pleasure, it is joy. It is Impresions from upper atmosphere (1988-89), seven minutes long, ten thousand stills, also painted by hand, ink on celluloid. A film designed to be projected on a dome so that the spectator becomes immersed in the image. This does not happen in deathly silence, there are background natural sounds and a final irrintzi.

Sistiaga carried out two different versions, one dedicated to Nijinsky and Oteiza; the other Van Gogh "because it referred to the stars, to the sun". It is the world of Astrophysics, of the novas and the supernovas, the black holes, the brown dwarfs. "The mission of the artist is to watch, see, suggest", "I aim at the spectator's senses, their curiosity, their emotions, at their utmost secret. Take the blindfold of rationalism off and enjoy the unknown".

Bachelard wrote: "When it is a poet who speaks, the reader's soul resounds, it knows that resonance which, as Minkowski explains, gives back to the being the energy of an origin". The same happens to the spectator who watches Sistiaga's films: he resounds, he echoes and is thus shaken, worried, overexcited by the first two, where motion prevails. In the third, *Disturbing landscape. I Nocturnal, II On an imagined garden* (1994, twenty-eight minutes in all) he enters a different rhythm, a quieter rhythm. This is what the author seeks and that is the reason why he uses a method different from the one used in the two other films. It consists of a hundred and sixty-seven plates twenty-three x thirty centimetres, fifty metres in all. In order to convey quietness he holds each still for two seconds on the screen.

Although he uses natural sounds, the wind and also the human voice, in a wordless melody by Rachmaninoff, the atmosphere is infinitely more silent than that of his first film. Voices and sea touch and nocturnal skies, the air constantly opening, towards the cavern of the universe, superposed planes, borders that touch each other like hand touching the skin or thighs touching each other, painting conceived as a body, as loving surf, mysterious, as an abyss, the seabed or the unreachable dark matter, the vertical, persistent coming and going from blue to black, few greens and yellows, the temptation of white or emptiness, of mauve, which will encourage the change, the passing towards a rising horizontal, as if it were dawning.

The second part- its inversion, that is to say, the same images but complementary colours- restores the material nature of what is tangible, the yellow, the green, everything is vital, the growing and its gradual extension, its filling, its invading, its settling, its calming. It is, perhaps, the time to develop, the time for human measure, for nearness. For all these reasons, *Disturbing landscape* is a tactile, loving film which, like the aforementioned ones, aims at the senses, using them as research instruments since "All scientific knowledge is based on the senses" (Shördinger). Thus it places us on an area of knowledge on an infinite, dynamic present, on a continuum. And once resonance is created, once more the energy of the origin comes back to us.

## CONTINUUM: TROIS FILMS

1958-1996, Bilbao, Edición Exposiciones Rekalde Erakustaretoa, 1996.

La couleur et le mouvement font irruption dans un silence absolu, religieux, troublant, qui nous rive sur le siège en même temps qu'en notre for intérieur tout commence à s'émuvoir, à s'ébouillanter, à suivre les incessantes allées et venues que l'on a devant les yeux. C'est *Ere erera baleibu izik subua aruaren* (1968-70), une durée de soixante cinq minutes, dix-sept mois de travail, cent huit mille photogrammes peints, de l'encre sur le film, envouté « par une curiosité permanente, par l'imagination, par la reflexion, le silence, la jouissance, l'humour, le hasard...se nourrissant à base de yoghourt, dormant à côté du film, dans l'humidité et finalement la chaleur » parce que « j'avais besoin de peindre dans une dimension différente...et, d'ailleurs, apporte mouvement /.../à ma peinture ».

La couleur fait irruption, une forme sur le blanc, le vide, la vacuité qui est l'essence de la vie, s'agite, se fissure, se multiplie par deux, s'approche d'une autre couleur, danse ; c'est la danse de l'énergie, l'essence de la matière, une radiographie de Shiva avec le tambour de la parole initiale du côté dextre et la langue du feu du côté sénestre ; c'est la cellule qui combat pour se constituer, *le tracé du monde*, le chemin de la particule à travers l'espace-temps, qui tisse la toile d'araignée dynamique du *bootstrap* où tout se met en rapport, où tout est réfléchi, tout se compose de tout le reste.

« L'immortel en nous est le mouvement, pas la substance », écrivait Bachelard, mais le mouvement est par hasard la même substance, ou la matière : les particules finalement sont des condensations et l'énergie et la fréquence, démontra Max Plank, c'est la même chose mesurée en différentes unités.

Et la couleur continue de s'agiter, multipliant la toile d'araignée, apparaît la cellule -le métabolisme est la capacité de la cellule vivante pour extraire l'énergie de ce qui l'entoure-, l'œuf apparaît un instant, cesse d'être, se recompose. Du rouge au vert, au jaune, une pluie de gouttes vertes, un jaune uni au rouge, sensation de coquelicots, de blés, de grottes, d'échos. Puis, un paysage refroidit, en blanc et noir, avec des circuits nerveux, neurones, irradiations électriques, décharges, fatigue, épuisement, étouffement, couteaux, hurlements.

Le silence ? « Précisément, le silence absolu n'existe pas parce que le monde parle, bien que d'une manière confuse » (Lyotard). Non cela n'est pas le silence, c'est un grouillement, une homoextase, un maintenir l'équilibre dans un environnement instable... Obscurité et ensuite maîtrise du rouge, indiquant l'éloignement, l'incandescence, chaleur, davantage de chaleur, la chaleur matérielle du soleil.

« Mon premier film est une recherche poétique proche d'un processus biologique, une autre voie vers le savoir. Pendant que je réalisais *...Ere erera baleibu izik subua aruaren...*, je vivais en symbiose avec mon matériel et mes encres, j'aurais pu peindre le film pendant toute la vie ». « L'idée est simplement dans le savoir : le reste du film est sa croissance. »

Et le mouvement continue, cette fois-ci en rotation, de petites taches, du jaune au vert, au bleu, qui pullulent jusqu'à atteindre l'orientation giratoire, à composer la forme d'une roue, un cercle et, tout de suite après, une sphère qui condense la chaleur, une sphère qui avale et rejette les couleurs, se modifie, flamboie, brûle, s'intensifie en violet encerclé de jaunes... Des millions de comètes qui se déplacent au hasard autour d'un astre, fragments de couleurs qui se réchauffent ou se refroidissent, qui partent comme une

flèche, étincelles, queues, gaz, lumière, lumière qui propage la possibilité, scintillements en fuite qui sont toujours rattrapés ou rejetés par la roue, par cet espace-temps dont la courbure est influencée par le corps lumineux et qui en même temps l'influence, et de ce fait continue à se mouvoir, et incite les forces.

Tout est capté en ce point, le continuum, le temps comme quatrième dimension. Il s'ouvre une brèche de couleur orangée et celle-ci s'ouvre vers le centre qui, maintenant collapse, il ne reste qu'un arc de feu dans le noir qui tourne à grande vitesse jusqu'à être absorbé par le trou. Mais il continue, continue, c'est comme les cartes de la création, du Big Bang, les traits incandescents continuent, le circuit se renouvelle. « Le collapsus complet d'une étoile met un temps infini » (Kapra). Tout cela est impulsion, est battement, c'est un emportement, c'est une perpétuelle gravité et naissance, c'est de la vie, c'est de la jouissance, c'est de la joie. C'est "*Impressions en haute atmosphère*" (1988-89), durée sept minutes, dix milles photogrammes, peints directement à la main, l'encre sur la pellicule. Il s'agit d'un film conçu pour être projeté sur une coupole, pour que le spectateur soit immergé dans l'image. Non dans un silence troublant mais dans des sons naturels et un irrintzi final.

Sistiaga fit de celui-ci deux versions, la première dédiée à Nijinsky et à Oteiza, l'autre à Van Gogh « parce qu'il faisait allusion aux étoiles et au soleil ». C'est le monde de l'astrophysique, des novas, les supernovas, les naines marrons. « La mission est d'observer, voir, suggérer » « Je m'adresse aux sens, à la curiosité, aux émotions du spectateur, à ce qu'il y a de plus secret en eux. Enlevez de vos yeux le bandeau du rationalisme et jouissez du méconnu. »

Bachelard écrivait : « Lorsque celui qui parle est un poète, l'âme du lecteur retentit, connaît ce retentissement qui, comme l'expose Minkowski, rend à l'être l'énergie d'une origine ». Le spectateur qui regarde les films de Sistiaga subit aussi cela : il retentit, se fait l'écho et de ce fait est agité, inquiet, exalté avec les deux premiers où le mouvement domine. Dans le troisième, *Paisaje inquietante*, *Nocturno* et *En un jardin imaginado* (1991, vint huit minutes en tout) passe un autre rythme, un rythme d'une plus grande quiétude. Celui-ci est le désir et pour cela il a employé un procédé différent à celui utilisé dans les deux films précédents. Il s'agit de cent soixante sept planches de vingt-trois par trente centimètres, un total de cinquante mètres. Pour atteindre cette quiétude il retient sur l'écran pendant deux secondes chaque photogramme.

Bien qu'il emploie le son naturel, le vent ainsi que la voix humaine pure, dans une mélodie sans paroles de Rachmaninoff, l'atmosphère est infiniment plus silencieuse que dans son premier film. Voix et touchers de mer et ciel nocturnes, air en permanente ouverture vers le gouffre de l'univers, plans qui se superposent, franges qui se touchent comme les mains touchent la peau ou les cuisses se touchent entre elles, peinture comme corps, comme une vague d'amour, mystérieuse, abîme, profondeur marine où la matière sombre inaccessible, l'allée et venue en verticale insistante, du blanc au noir, rares verts et jaunes, seule la tentation du blanc ou vide, du mauve, qui incitera au change, au passage vers l'horizontale ascendente, dans un geste propre à l'aube.

La deuxième partie –son inversion, c'est-à-dire les mêmes images, mais avec les couleurs complémentaires- rétablit la matérialité de ce qui est tangible, le jaune, le vert, tout ce qui est vital, toute la croissance et son extension progressive, son assouvissement, son envahissement, son affirmation, son apaisement. Ce serait, par hasard le temps du développement, le temps de la mesure humaine, de la proximité. Par conséquent, *Paisaje inquietante* est un film tactile, amoureux mais comme les précédents il s'adresse aux sens, recherche donc à travers ceux-ci « Toute connaissance scientifique se base sur les sens » (Schrödinger). Il nous situe donc dans une zone claire de la connaissance et dans un présent infini et dynamique, dans un continuum. Et une fois encore se crée la résonance, une fois de plus elle nous redonne l'énergie de l'origine.

Santos Zunzunegui

## 60ko HAMARKADA ZORIONTSUA. ESPAINIAR ZINEMAGINTZAREN ABENTURAK ETA ZORIGAITZAK (1959-1971)

Paidós Argitaletxea - 2005

(...)

Film horien ondoan jarri beharko da Jose Antonio Sistiaga euskal pintorearen *Ere erera baleibu icik subua aruaren* (1968-1970), zinemaskopean egindako film luzea, inongo hots bandarik gabea, zeluloidean zuzenean margotuz osatua, irauten duen hirurogeita hamabost minutuetan eraikitzen duena "mutazio etengabeen dauden formen unibertso bat, ikusleari bere begien aurrean eraldatuz doan kolorezko unibertso batean buru-belarri murgiltzea eskatzen diona. Haren iraupen luzeak hipnotismo gaitasun oso berezi bat sortzen du, eta bertako irudiak ikusten dituen ikusizko jolas batean harrapatu"(1). 67 zatikik osatzen dute, haietatik bat zuri-beltzekoa, eta filma egitean zeluloidea luzera margotua izan da batzuetan, fotogramatan egindako bereizketari erreparatu gabe, baina beste batzuetan haiek eskainitako esparrua errespetatu egin da, eta espazio eremu independenteak mugatu. Gainera, Sistiagaren *action painting* hori egiten da tinta eta kolore konbentzionalekin batera zenbait osagai naturalen eragina erabiliz: zeluloidean, bertan ipinitako pintura lehortzeko, eguzkiarena, hezetasunarena, zeluloidea marruskatzeko erabilitako hondarrarena, e.a. Filmaren hartzailerik zorrotzenetako batek bere garaian ohartarazi zuen gisara, "ikusle hil, lokartu, eseri, aspertu, lotu eta isilduei egindako eraso baten aurrean gaude. Ez dago egina parte hartu gabe begiratzen dutenentzat eta begiratu gabe parte hartzen dutenentzat"(2). Sistiagak berak, bere aldetik, honako hitz hauen bitartez definitu zuen bere lana: "Sarri eskatzen didate, presaka, agintzaile, neure filma esplik dezadala...: distantzia, distantzia... Gaur egunsentian zure bisaik distirutzen zuen jada, sortzen ari zen argiaren indarrak... Gaur egunsentian zuhaitz gerizak sumatu ditut laino artean".

Aldi berean, Sistiaga abangoardiako film bikain baten egilea da, *Ana* (1970) du izena, eta artistaren begitarte mutuaren zenbait lehen planok osatze dute, eta bertan gonbidatzen gaitu aurrez aurreko sentimenduen barne garapena irakurtzera. Benetako exhibizionismo ekintza da, eta film labur honek indar berezia dauka ikuslearen aurrean barne su baten hustea den neurrian. Artelan orok bere egileaz baino hitz egiten ez duela oinarri hartuta, Sistiagak ustekabeko ikuslea eramaten du nekez jasan daitekeen biluztasun sentimental bati aurre egitera.

(1) Santos Zunzunegui,  
*El cine en el País Vasco, op. cit., 169.-170. o.*

(2) Jose Julian Bakedano, *filmaren press-bookean.*

## LOS FELICES SESENTA. AVENTURAS Y DESVENTURAS DEL CINE ESPAÑOL (1959-1971)

Editorial Paidós - 2005

(...)

Junto a estos filmes habrá que colocar la obra deslumbrante del pintor vasco José Antonio Sistiaga *Ere erera baleibu icik subua aruaren* (1968-1970), película de largometraje en cinemascope compuesta mediante la pintura directa del celuloide y que en sus setenta y cinco minutos de duración y sin banda sonora construye "un universo de formas en perpetua mutación que exige por parte del espectador una inmersión total en un universo de color que se transforma ante sus ojos. Su larga duración crea una capacidad de hipnotismo muy particular atrapando en un juego visual al frecuentador de sus imágenes" (1). Constituida por 67 fragmentos, de los que uno es en blanco y negro, la película se presenta habiéndose pintado en unos casos a lo largo de la cinta, dejando de lado la división en fotogramas, mientras que en otros se ha respetado el marco que aquellos ofrecen delimitando áreas espaciales independientes. Además, la *action painting* de Sistiaga se lleva a cabo utilizando junto a las tintas y colores convencionales, la acción de diversos elementos naturales: el sol al que se expuso el celuloide para secar la pintura depositada sobre el mismo, la humedad, la arena que sirve para raspar el celuloide, etc. Como señaló en su momento uno de los más agudos receptores del filme, "estamos ante un ataque a los espectadores muertos, dormidos, sentados, aburridos, aprisionados y silenciados. No está hecha para los que miran sin participar y participan sin mirar" (2). Por su parte, el propio Sistiaga definió su obra a través de las siguientes palabras: "Me preguntan a menudo, apresurados, imperativos, que explique mi película...: distancia, distancia... hoy al amanecer tu rostro resplandecía ya, con la luz que comenzaba a surgir... hoy, al amanecer, he sentido sombras de árboles entre la niebla".

De forma paralela, Sistiaga es autor de un excelente filme de vanguardia que lleva por título *Ana* (1970) y consistente en varios primeros planos del rostro mudo del artista en los que se nos invita a leer el desarrollo interno de sentimientos encontrados. Verdadero acto de exhibicionismo, la fuerza singular de este breve filme reposa en lo que tiene de vaciado ante el espectador de un fuego interior. Asumiendo el hecho de que toda obra de arte no habla sino de su autor, Sistiaga conduce al desprevenido espectador a enfrentarse con un desnudo sentimental difícilmente soportable.

(1) Santos Zunzunegui, *El cine en el País Vasco*, op. Cit., págs 169-170

(2) José Julian Bakedano, en el *press-book de la película*

Santos Zunzunegui

## THE SWINGING SIXTIES. THE UPS AND DOWNS OF THE SPANISH FILM INDUSTRY (1959-1971)

Paidós Publishers - 2005

(...)

Alongside these films one will have to put the dazzling work by the Basque painter José Antonio Sistiaga *Ere erera baleibu ıcık subua aruaren* (1968-1970), a feature-length cinemascope film produced by painting directly onto film strip and which, during the seventy-five minutes it lasts without a sound track, builds up "a universe of forms in perpetual mutation, which requires the spectator to immerse him- or herself totally in a universe of colour that transforms before his or her very eyes. Its lengthy duration gives it a highly remarkable ability to hypnotise by trapping the frequenter of its images in a visual game" (1). The film consists of 67 variations, one of which is in black and white; in some sections the film has been painted straight along the film strip, disregarding its division into frames, while in others the outline provided by the frames has been kept with interdependent spatial areas being separated off. What is more, Sistiaga's *action painting* is accomplished through the action of different natural elements alongside conventional inks and colours: sun, to which the film strip was exposed to dry the paint applied to it, moisture, sand, which was used to scratch the film strip, etc. As one of the sharpest recipients of the film pointed out at the time, "we are about to witness an attack on dead, sleeping, sitting, bored, trapped and silenced spectators. It is not made for those who watch without participating and who participate without watching" (2). Sistiaga himself defined his work thus: "I am often asked hurriedly, urgently to explain my film...: distance, distance...at dawn today your countenance was already shining with the light that was starting to rise...today, at dawn, I have had a premonition of shadows of trees in the fog."

In parallel with this film, Sistiaga is the author of an excellent avant-garde one entitled *Ana* (1970), which consists of a series of close-ups of the artist's mute face in which we are invited to read the internal development of feelings encountered. A true act of exhibitionism, the remarkable strength of this short film lies in the fact that it empties out an inner fire before the spectator's eyes. If we accept the fact that all works of art speak only of their authors, Sistiaga leads the unsuspecting spectator to confront a sentimental nude that is difficult to endure.

(1) Santos Zunzunegui, *El cine en el País Vasco, op.Cit., pages 169-170*

125

(2) José Julian Bakedano, *in the press-book of the film*

Santos Zunzunegui

# LES JOYEUSES ANNÉES 60. AVENTURES ET MÉSAVENTURES DU CINÉMA ESPAGNOL (1959-1971)

Éditions Paidós - 2005

(...)

Il faudra placer aux côtés de ces films l'époustouflante œuvre du peintre basque José Antonio Sistiaga *Ere erera baleibu icik subua aruaren* (1968-1970), film de long-métrage en cinémascope composé par la peinture directe sur le celluloïd et qui pendant ses soixante-quinze minutes de durée et sans bande sonore construit "un univers de formes en perpétuelle mutation qui exige du spectateur une immersion totale dans un univers de couleur qui se transforme devant ses yeux. La longueur du film crée une capacité d'hypnotisme très particulière en attrapant dans le jeu visuel la personne qui fréquente ses images" (1). Constitué de 67 fragments, dont un est en noir et blanc, le film se présente avec des tracés de peintures le long de la bande, en laissant de côté la division en photogrammes, tandis que dans d'autres on a respecté le cadre que ceux-ci offrent en délimitant les zones spéciales indépendantes. Par ailleurs l'*action painting* de Sistiaga se fait en utilisant avec les encres et les couleurs conventionnelles, l'action de divers éléments naturels : le soleil auquel est exposé le celluloïd pour faire sécher la peinture déposée sur celui-ci, l'humidité, le sable qui sert à gratter le celluloïd, etc. Comme l'indiquait l'un des récepteurs les plus avisés du film, "nous sommes face à une attaque contre les spectateurs morts, endormis, assis, qui s'ennuient, emprisonnés et silencieux. Il n'est pas fait pour ceux qui regardent sans participer et participent sans regarder" (2). Sistiaga définissait pour sa part son œuvre par les mots suivants : "Les gens pressés, impératifs me demandent souvent d'expliquer mon film... : distance, distance... aujourd'hui au lever du jour ton visage resplendissait déjà, avec la lumière qui commençait à surgir... aujourd'hui, au lever du jour, j'ai pressenti des ombres d'arbres entre la brume".

Sistiaga est parallèlement auteur d'un excellent film d'avant-garde intitulé *Ana* (1970) qui consiste en plusieurs premiers plans du visage muet de l'artiste dans lequel il nous invite à lire le développement interne de sentiments opposés. Véritable acte d'exhibitionnisme, la force singulière de ce bref film repose sur le vide face au spectateur d'un feu intérieur. En assumant le fait que toute œuvre d'art ne parle que de son auteur, Sistiaga conduit le spectateur non averti à faire face à un nu sentimental difficilement supportable.

(1) Santos Zunzunegui, *El cine en el País Vasco*, op. Cit., pages 169-170

(2) José Julian Bakedano, dans le *press-book du film*

## FILM LUZEKO PINTURA

Culturas. La Vanguardia, 2006-8-2

"... ere erera baleibu icik subua aruaren..." izen bitxidun filma zeluloidearen gainean pintatu zuen zuzenean José Antonio Sistiagak, 1968 eta 1970 artean; 36 urte geroago ere, pintura zinematografikorik handiena eta onena da, pintura zinematografikoa Len Lye, Norman McLaren eta Stan Brakhage artisten lan abstraktuak dituen generoa izanik. Proiekzio zinematografikoaren lastertasuna segundoko 24 irudikoa denez, filmaren segundo bat egiteko 24 fotograma pintatu behar dira. 75 minutuko film luzea osatu ahal izateko, Sistiagak 35 milimetroko 108.000 koadro edo fotograma pintatu behar izan zituen. Zuzenean zeluloidearen gainean pintatutako hainbat film labur fotograma bakoitzaren eremua zaindu gabe egin izan dituzte. Sistiagaren film luzean bainatutako edo zikindutako sekzioak daude, baina badaude fotogramaz fotograma osatutako irudiak ere, forma jakin batzuen jarraitutasuna (esaterako, eguzkiaren antzeko erdiko zirkulua) errespetatzen dutenak eta, noski, aldaketak garatzen dituztenak. Egilearen arabera, filma egiten 17 hilabetez egin zuen lan, egunero 12 eta 15 ordu artean eskainiz. Tituluak euskararen antza du, baina ez da sasi-euskara besterik. Sistiagaren lagun Balerdik asmatu zuen, zentsurari itzuri egiteko, frankismoan zehar ezinezkoa baitzen euskarazko izenbururik jartzea. "... ere erera..." ez da soilik pintura mugikor eta denborazkoa, esperimentalala ere bada; izan ere, adierazteko asmoari zoriaren esku-hartzea gehitzen baitio, aurreikusi daitezkeen eta aurreikus ezin daitezkeen emaitzak lortuz. Sistiagak hainbat teknika txandakatu zituen hurrenez hurrengo sekzioetan. Funtsean, film gardena, hainbat koloretako tintak, pintzelak, arkatz markatzaileak, harea, itsaso-ura eta tinta txinoa erabili zituen. Emaitza magma kromatiko distiratsu eta aldagarria da, Pollocken espressionismo abstraktua bezain piktorikoa, baina askoz ere iradokitzaileagoa eta orotarazleagoa. Besteren artean, Dario Urzay pintoreak (bere burua antolatzen duen pintura) eta Manuel Esclusa argazkilariak geroago egin zituzten lorpenak aurreratu zituen. Bere jarioan eraldaketak eta fusioak gertatzen dira, ohiko dimentsioak deusezten dira eta dagozkion astroak dituen zeruaren antzerako paisaiak, aldi berean, forma organikoak, zelulak, aparrezko burbuilak orotaraz ditzake, bizirik dagoen horren eta hilik dagoen horren sareak. Lehertzen den energia da, etengabe ihesa eragiten duten agerraldien jarioa, haluzinazio adierazkorren, amets-irudien eta espektroen segida. Ikusleak begi aurrean soilik hizkuntza poetikoaren bitartez deskriba daitezkeen errealitateak dituela pentsa dezake: arrakalatutako ozeanoa, uhartedi/uhinaldia, abere urak, gorputzaren baitan dagoen espazio siderala. Lan psikodelikoa da, hitzaren zentzurik onean, eta baita jatorrizko zentzuan ere; buruaren eta zentzumenen irekitzea da eta, LSDak ematen duen bidaia ez bezala, ez du burmuina kaltetzen eta, beharbada, hobetu ere egiten du.



## PINTURA EN LARGOMETRAJE

Culturas. La Vanguardia, 2-8-2006

La película extrañamente titulada “...ere erera baleibu icik subua aruaren...” que José Antonio Sistiaga pintó directamente sobre el celuloide entre 1968 y 1970 sigue siendo 36 años más tarde la mayor y mejor pintura cinematográfica, un género que cuenta con obras abstractas de Len Lye, Norman McLaren y Stan Brakhage. Dado que la velocidad de la proyección cinematográfica es de 24 imágenes por segundo, para realizar un segundo de película es necesario pintar 24 fotogramas. Para completar su largometraje de 75 minutos, Sistiaga tuvo que pintar nada menos que 108.000 cuadros o fotogramas de 35 milímetros. Muchos de los cortometrajes pintados directamente sobre el celuloide se han hecho sin cuidar el encuadre de cada fotograma. En este largometraje hay secciones bañadas o manchadas, pero también hay otras en que las imágenes fueron compuestas fotograma a fotograma, respetando la continuidad de ciertas formas (por ejemplo, un círculo central como un sol) y, por supuesto, desarrollando variaciones. Según su autor, la realizó trabajando de 12 a 15 horas diarias durante 17 meses. El título suena a vasco, pero es solo pseudo vasco. Se lo inventó su amigo Balerdi, para burlar la censura, pues durante el franquismo no se podía titular en euskera. “...ere erera...” es una pintura no sólo móvil y temporal, sino experimental, pues suma a la intención expresiva la intervención del azar, una intervención con resultados entre previstos e imprevistos. Sistiaga alternó distintas técnicas en las sucesivas secciones. Básicamente empleó película transparente, tintas de distintos colores, pinceles, rotuladores, arena, agua de mar y tinta china. El resultado es un magma cromático vibrante y cambiante, tan pictórico como el expresionismo abstracto de Pollock, pero mucho más sugestivo y evocador. Anticipa además logros posteriores de pintores como Darío Urzay (su pintura autoorganizada) y de fotógrafos como Manuel Esclusa. En su flujo se producen transformaciones y fusiones, se disuelven las dimensiones usuales y un paisaje como un cielo con sus astros puede evocar a la vez formas orgánicas, células, burbujas de espumas, redes de lo vivo y de lo muerto. Es una energía en estallido, un fluir de apariciones siempre en fuga, una sucesión de alucinaciones expresivas, de ensoñaciones y espectros. Uno cree estar viendo realidades que sólo podría definir el lenguaje poético: un océano agrietado, un oleaje-archipiélago, unas aguas animales, un espacio sideral dentro del cuerpo. Es una obra psicodélica en el mejor y original sentido de la palabra, una apertura mental y sensorial que, a diferencia de un viaje de LSD, no daña el cerebro sino que, a lo mejor, lo mejora.

Juan Bufill

## FEATURE-LENGTH PAINTING

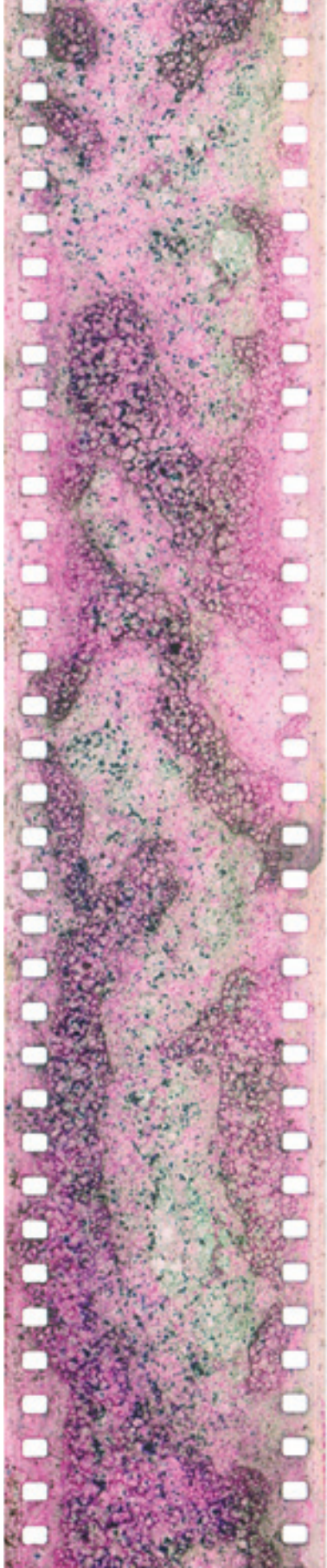
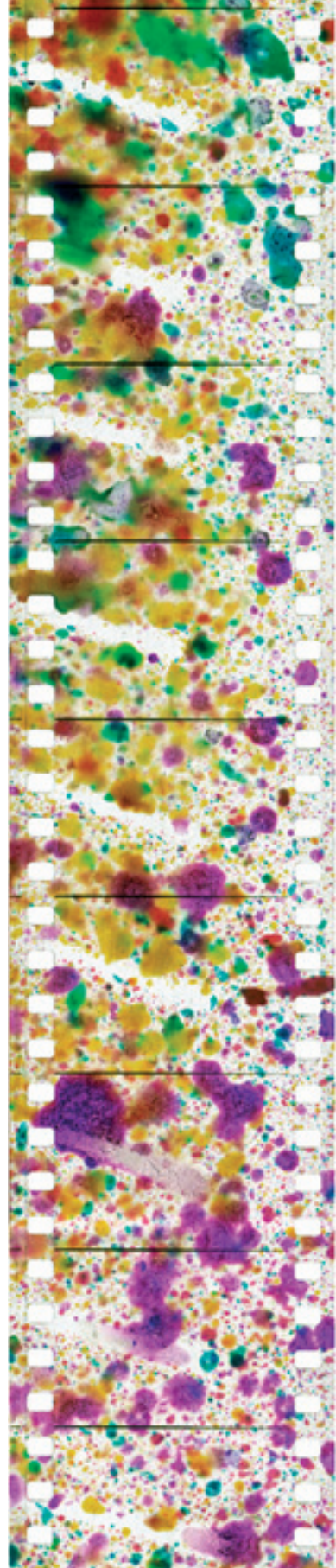
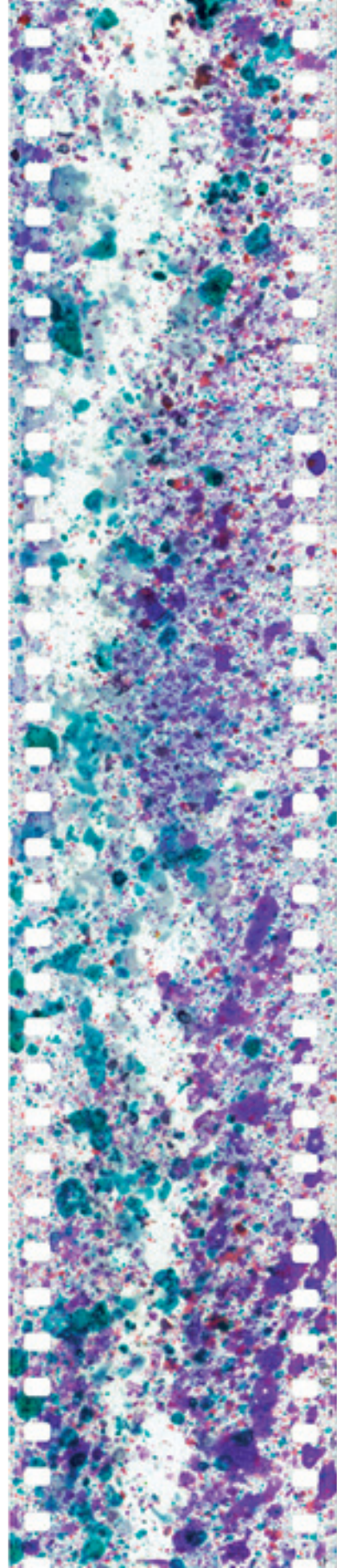
Culturas. La Vanguardia, 2-8-2006

The film that goes by the strange title ‘...ere erera baleibu icik subua aruaren...’ which José Antonio Sistiaga painted directly onto film strip between 1968 and 1970, continues, 36 years later, to be the greatest and best film painting, a genre that includes the abstract works of Len Lye, Norman McLaren and Stan Brakhage. Bearing in mind that the speed of the film projection is 24 images per second, 24 frames need to be painted in order to produce one second of film. To complete his 75-minute feature film, Sistiaga had to paint no fewer than 108,000 pictures or 35-millimetre frames. Many of the short films painted directly onto film strip have been done without paying attention to the outline of each frame. In this full-length film there are bathed or stained sections, but there are also others in which the images have been composed frame by frame, thus maintaining the continuity of certain forms (for example, a central circle like a sun) and developing variations, of course. The author says he accomplished the work by devoting between 12 and 15 hours per day to it for a period of 17 months. The title sounds like Basque, but is in fact only pseudo-Basque. It was composed by the artist’s friend Balerdi to outwit the censorship, because using titles in Basque was forbidden during the Franco era. ‘...ere erera...’ is a painting that is not only mobile and temporal, but also experimental, because random intervention is added to expressive intention, an intervention with results ranging between the expected and the unexpected. Sistiaga alternated between different techniques in successive sections. Basically, he used transparent film, inks of a variety of colours, paintbrushes, felt-tip pens, sand, seawater and Indian ink. The result is a vibrant, changing, chromatic magma, as pictorial as Pollock’s abstract expressionism, but much more suggestive and evocative. Moreover, it heralds the later successes of painters like Darío Urzay (his self-organised painting) and of photographers like Manuel Esclusa. Transformations and mergings occur as it flows, ordinary dimensions dissolve and a countryside like a sky with its stars can evoke, simultaneously, organic forms, cells, foam bubbles, networks of that which is living and that which is dead. It is exploding energy, a flowing of apparitions constantly fleeing, a succession of expressive hallucinations, fantasies and spectres. One thinks one is seeing realities that could only be defined by poetic language: a cracked ocean, a surging archipelago, some animal waters, an astral space within the body. It is a psychedelic work in the best and original sense of the word, a mental, sensory opening up, which, unlike an LSD trip, does not damage the brain, but could even be beneficial.

## PEINTURE EN LONG MÉTRAGE

Culturas. La Vanguardia, 2-8-2006

Le film étrangement intitulé "... ere erera baleibu icik subua aruaren..." que José Antonio Sistiaga peint directement sur le celluloïd entre 1968 et 1970 est toujours 36 ans plus tard la plus grande et la meilleure peinture cinématographique, un genre qui regroupe plusieurs œuvres abstraites de Len Lye, Norman McLaren et Stan Brakhage. Étant donné que la vitesse de la projection cinématographique est de 24 images par secondes, pour réaliser une seconde de film il est nécessaire de peindre 24 photogrammes. Pour faire son long-métrage de 75 minutes, Sistiaga dû peindre ni plus ni moins que 108 000 tableaux ou photogrammes de 35 millimètres. De nombreux courts-métrages directement peints sur le celluloïd se sont faits sans tenir compte du cadrage de chaque photogramme. Dans ce long-métrage il y a des sections baignées ou tâchées, mais il y en a aussi d'autres dans lesquelles les images ont été composées photogramme par photogramme, en respectant la continuité de certaines formes (par exemple un cercle central comme un soleil) et, évidemment, en développant des variations. Selon son auteur, il l'a réalisé en travaillant de 12 à 15 heures par jour pendant 17 mois. Le titre semble basque, mais ce n'est que du pseudo-basque. C'est son ami Balerdi qui l'inventa, pour se moquer de la censure, puisque sous le franquisme il était interdit de donner des titres en euskera. "... ere erera..." est une peinture non seulement mobile et temporaire, elle est aussi expérimentale puisqu'elle ajoute à l'intention expressive l'intervention du hasard, une intervention avec des résultats mi prévus mi imprévus. Sistiaga a alterné diverses techniques dans les sections successives. Il a principalement utilisé une pellicule transparente, des encres de plusieurs couleurs, des pinceaux, des feutres, du sable, de l'eau de mer et de l'encre de Chine. Le résultat est un magma chromatique vibrant et changeant, aussi pictural que l'expressionnisme abstrait de Pollock, mais beaucoup plus suggestif et évocateur. Il anticipe par ailleurs les réussites postérieures de peintres comme Darío Urzay (sa peinture auto-organisée) et de photographes comme Manuel Esclusa. Dans son flux se produisent des transformations et des fusions, les dimensions habituelles sont dissoutes et un paysage comme un ciel avec ses astres peut évoquer en même temps des formes organiques, des cellules, des bulles de savon, des réseaux du vivant et du mort. Il s'agit d'une énergie en ébullition, un flux d'apparition toujours en fuite, une succession d'hallucinations expressives, de rêveries et de spectres. On croit être en face de réalité que seul pourrait définir le langage poétique : un océan fissuré, une marée-archipel, des eaux animales, un espace sidéral dans le corps. Il s'agit d'une oeuvre psychédélique au meilleur sens du terme et au sens le plus original, une ouverture mentale et sensorielle, qui, à la différence d'un trip de LSD, ne fait pas de mal au cerveau, mais peut au contraire l'améliorer.





Sistiaga Parisen, 1956



**Jose Antonio Sistiaga Mosso**

1932ko maiatzaren 4a

Donostia

## 1937

Bilbon zegoen Gernika bonbardatu zutenean

“HABANA” itsasontzian Bordele aldera irten zen familiako batzuekin; Uztaritzen jarri ziren bizitzen.

Beraren aita Rafael, Eusko Jaurlearitza Hornidura atalean laguntzen ziona, bi aldiz salatu zuen Antonio Díez armadako apaiz eta militarrek, “Donostiako Easo kaleko gure auzokoak, aitak lehen lagundu zionak. Lehenbiziko aldian, gure aita kuartel batean eduki zuten preso hilabete batzuetan, Bilbon. Hurrengo salaketa, 1938koa, zentzugabeagoa izan zen eta aita 1941eko maiatza arte egon zen preso Ondarretako kartzelan. Apaiz eta armadako militar horrek, Easo kaleko 53. atari hartako beste hiru etxetako aitak eta Donostiako pertsona ugari ere salatu zituen, bere anaia Julio erabiliz salaketak izenpetzeko. Santa Mariako pulpitutik hitzaldi faxista sutuak egiten zituen. Pertsonaia hori eta anaia, 1961ean -hala uste dut- eta ni han nintzela, etxetik atera zituzten eta anbulantzia banatan eraman, bata eroetxera eta apaiza, kartzela edo komenturen batera”.

134

“Umea horrela hazten da, begiratzen eta aztertzen. Gazterik txertatu nintzen mundu eliztar eta militarren aurka”.

## 1938

Gerora pintore izango zenak, bere gurasoen lagun Linazasoro doktoarearen etxean Velazquezen “Bredaren errendizioa” koadroaren kopia ikusi zuen, doktoarearen aitona pintatua. Txundituta gelditu zen koadro harekin, behin baino gehiagotan ikusi zuen, eta hantxe erabaki zuen pintore izatea. Linazasoro familiak berari eman zion doktoarearen aitona eta pintore izan zenaren akuarela kaxa.

Hurrengo urteetan, irakurtzeko, marrazteko eta pintatzeko zaletasuna piztu zitzaion. San Telmo Museora joan ohi zen bakarrik, eta 1945ean lehen marrazki erakusketa egin zuen Basterretxe familiaren etxean, Donostian.

## 1947

San Telmo Museoan koadroak kopiatzen zituen. Han topatu zituen Carlos Añibarro eta Rafael Ruiz Balerdi, bera bezalaxe ikastera joanak. Erabakiak hartzea, erabakien erantzukizuna, aurretik izan ditugun artistenganako errespetua, jakin-mina, eta distantzia... “Han iraganaren memoria genuen, itsumustuka aurrera egiten laguntzen diguna”.

## 1948

Nobela bat idatzi zuen, “La mujer vengativa”, oso-osorik Justizia jauregian gertatzen dena. Handik urte batzuetara, zeharo desegin zuen.

## 1949

Nobela lagun baten etxean idazten ari zela, halaberharrez, nafar kontrabandista bat ezagutu zuen; eta lana eskaini zion. Hala, kontrabandista laguntzaile zela, Pradoko Museora lehen ikustaldia egin zuen. Madrilgo Liburutegi Nacionalean, Dalíren erakusketa ikusi zuen; koadroen artean, "La Madona de Port Lligat" eta "El Cristo de San Juan de la Cruz". Naturaletik pintatzen eta museoan kopiak egiten jarraitu zuen.

## 1955

Parisa joan eta han bizi izan zen 1961 arte.

## 1955-61

Manuel Duque pintorea ezagutu zuen. Parisko Arte Ederretako Eskolan sartu zen, baina hilabete eta erdira alde egin zuen, kanean, bizitzan, gertatzen zena, hangoa baino askoz indartsuagoa zelako. Han eta hemen lan egin zuen, bizimodua ateratzeko. Arte garaikideak eskaintzen ziona azkar bereganatzen saiatu zen: zinema, antzerkia, literatura, musika, dantza, pintura, eskultura... Lagunekin hitz egin... Faxismoaren miseria eta bortxa guztia ezabatzen saiatu...

## 1958

John Craven galeria jabeak 36 pintura, Txinako tintaz paper gainean eginak, erosi zizkion.

## 1961

Paristik behin betiko joan zen eta Ibizan kokatu zen familiarekin.

## 1962

Euskal Herrira itzuli, eta Oteiza eskultorearekin harreman handia izan zuen.

## 1963

Haurren adierazpen libreko tailerra sortu zuen Donostian.

## 1964

Elorrioko Funcor kooperatibako Andoni Esparzari haren eskolan Célestin Freineten metodologia aktiboa aplikatzea proposatu zion.

Esther Ferrer lagun zuela egindako esperientzia pedagogiko horrek hamaika hilabete iraun zuen, bere muga, ulertu ezin eta guzti.

## 1965

Abenduan, Barandiaran Galerian, Célestin Freineten metodoa erabiltzen zuen pedagogia aktiboko lehen erakusketa antolatu zuen.

Gipuzkoan abangoardiako talde bat sortzea proposatu zuen, taldeko artisten izenak emanda; taldeari "Gaur" izena jarri zion Oteizak.

## 1966

Gaur taldearen lehen erakusketa egin zen, Barandiaran Galerian; haren ondoren, beste erakusketa batzuk egin zituen beste euskal probintzietako taldeekin.

Abenduan, galeria horretan bertan, indarkeriarik gabeko jostailuen erakusketa egin zuen Esther Ferrerrekina batera.



**1967**

Urte hasieran haustura eragin zuen Gaur taldearen eta Barandiaran Galeriaren artean, politikari arteari baino gehiago begiratzen zitzaiolako.

**1968**

Zinema esperimentaleko saria eman zioten Bilboko Film Laburren Zinemaldian.

**1969-70**

“Ana” filma egin zuen 16 mm-an.

**1970**

Urte horretatik aurrera, zinemaldi, museo eta zinemateka ugaritan izan zen “Ere erera baleibu izik subua aruaren” filmarekin (zeluloide gainean zuzenean pintatutako film luze bakarra).

“Laztanak” filma egin zuen 16 mm-an (85 min).

**1972**

“Ere erera baleibu izik subua aruaren” filmarekin, Iruñeko 1972ko Topaketetan parte hartu zuen. Zazpi hilabetez “Bordatxoa” kargaontzian munduaren itzulia egin zuen bere 13 urteko seme Gorkarekin. Bidaian, pintatu eta idatzi egin zuen.

136

Sistiagak  
“Bordatxoa”n, zazpi  
hilabetez, Ozeano  
Barean margotzen  
egin zuen bidaia. 1973



**1974-87**

Bakartu egin zen; pintatu, eta erakusketa asko egin zituen, bakarkakoak eta taldekoak. Beste artista batzuekin gogotsu parte hartu zuen kultura ekintza askotan.

**1988-89**

Zinematografia material berria -70 mm, 15 zulo- dimentsio horretako lehen filma egin zuen: “Impresiones en la alta atmósfera”.

**1990-91**

Beste teknika batekin pintatutako bi film egin zituen: “En un jardín imaginado” eta “Paisaje inquietante-Nocturno”.

**1992**

“Han” (Eguzki gainean) film pintatua egiten hasi zen -70 mm, 15 zulo-.

1994-2006

Urte horretatik aurrera, eskuzabaltasunari eta lagun on batzuren adiskidetasunari esker daukan tailerrak aukera ematen diola, lehenbizikoz olio pintura handiak eta bestelakoak egiten ditu.



137



J.J. Bakedano eta Sistiaga Oberhauseneko Zinemaldian, Hilman Hoffmann zuzendariarekin. 1970

## **José Antonio Sistiaga Mosso**

4 de mayo de 1932

San Sebastián

### **1937**

Se encuentra en Bilbao cuando el bombardeo de Gernika

Sale en el "HABANA" con parte de su familia hacia Bordeaux, se instalan en Ustaritze.

Mi padre que colabora con el Gobierno Vasco en la sección de Abastecimientos es denunciado en dos ocasiones por el cura y militar castrense Antonio Díez, vecino nuestro en la calle Easo de San Sebastián y al cual mi padre había ayudado. La 1ª vez, mi padre fue encarcelado en un cuartelillo durante unos meses en Bilbao. La siguiente denuncia en 1938 fue más demencial y mi padre estuvo hasta mayo de 1941 en la cárcel de Ondarreta. Este cura y militar castrense escudándose en su hermano Julio, quien era el que firmaba las denuncias, denunció también a otros tres padres de familia en el mismo inmueble nº 53 de la calle Easo, y a más personas en San Sebastián.

Desde el púlpito de Santa María lanzaba sus soflamas fascistas. En 1961, creo recordar el año y estando yo presente, el cura y su hermano fueron sacados de su piso, metidos en dos ambulancias y llevados uno a un manicomio y el cura a una cárcel o convento.

"Así un niño va creciendo, observando y analizando. Fui vacunado muy joven contra el mundillo eclesiástico y militar".

### **1938**

El futuro pintor ve en casa del Dr. Linazasoro, amigo de sus padres, una copia de "La rendición de Breda" de Velázquez, pintado por el abuelo del Doctor. Es tal su interés, su fascinación por este cuadro que ve en varias ocasiones, que es allí donde decide que será pintor. Recibe de la familia Linazasoro la caja de acuarelas del pintor y abuelo del Doctor.

Años siguientes: Se interesa por la lectura, el dibujo, la pintura. Visitante solitario del Museo de San Telmo y en 1945 realiza su primera exposición de dibujos en los salones de la familia Basterretxe en San Sebastián.

### **1947**

Realiza copias de cuadros en el Museo de San Telmo. Allí coincide con los pintores Carlos Añibarro y Rafael Ruiz Balerdi que acuden al mismo aprendizaje. Tomar decisiones, responsabilizarse de ellas, curiosidad, respeto y distancia con aquellos artistas que nos han precedido. Allí teníamos la memoria del pasado gracias a la cual nosotros avanzamos a tientas.

### **1948**

Escribe una novela "La mujer vengativa". Sucede toda ella dentro de un Palacio de Justicia. Unos años más tarde la destruye totalmente.

**1949**

El azar hace que, mientras transcribe su novela en casa de un amigo, conoce a un contrabandista navarro que le ofrece trabajar para él. Así, como ayudante de contrabandista, inicia su primera visita al Museo del Prado. Ve la exposición de Dalí en la Biblioteca Nacional, entre los cuadros, "La Madona de Port Lligat" y "El Cristo de San Juan de la Cruz". Sigue pintando del natural y hace más copias en el museo.

**1955**

Se traslada a París donde reside hasta 1961.

**1955-61**

Conoce al pintor Manuel Duque, entra en la escuela de Bellas Artes de París que abandona al mes y medio, ya que lo que sucede en la calle, en la vida, es mucho más potente. Hace diferentes trabajos para subsistir, trata de captar rápidamente todo lo que el arte contemporáneo le ofrece, el cine, el teatro, literatura, música, danza, pintura, escultura... conversaciones con amigos... apagar toda la miseria y violencia del fascismo...

**1958**

El galerista John Craven le adquiere 36 pinturas en tinta china sobre papel.

**1961**

Deja París definitivamente y se traslada a Ibiza con su familia.

**1962**

Retorno al País Vasco y entra en contacto permanente con el escultor Jorge Oteiza.

139

**1963**

Crea en Donosita el Taller de Expresión Libre Infantil.

**1964**

Propone a Andoni Esparza, de la Cooperativa Funcor de Elorrio, la aplicación en su escuela de la metodología activa de C. Freinet.



Propuesta poética de Sistiaga en la Asociación Artística de Gipuzkoa, como respuesta a la impertinencia y necesidad franquista del ...

... Ayuntamiento Donostiarra. 1964. En la mesa, Zumeta, Sistiaga y Balerdi. Entre el público, entre otros, Carlos Sanz.



Junto con Esther Ferrer esta experiencia pedagógica, con sus limitaciones e incomprensión, duró once meses.

#### 1965

En la Galería Barandiarán organiza en el mes de diciembre la primera exposición de pedagogía activa con el método de Celestin Freinet.

Sugiere en Gipuzkoa la creación de un grupo vasco de vanguardia, y da los nombres de los artistas que lo componen, al cual Oteiza denomina "Gaur".

140

#### 1966

Primera exposición de Gaur en la Galería Barandiarán, a la que siguen otras exposiciones con los grupos de las otras provincias vascas.

Diciembre, organiza con Esther Ferrer en la misma galería la exposición de juguete no violento.

#### 1967

A comienzos de año, provoca la ruptura del grupo Gaur con la Galería Barandiarán, dado que lo político prima sobre lo artístico.

#### 1968

Premio de cine experimental en el Festival de Cortometrajes de Bilbao.

#### 1969-70

En 16mm realiza su film "Ana".

#### 1970

A partir de este año participa con su film "Ere erera baleibu izik subua aruaren" único largometraje pintado directamente sobre el celuloide en la historia del cine), en numerosos festivales, museos y cinematecas.

En 16mm realiza su film "Laztanak" (85 minutos).

**1972**

Participa con su film "Ere erera baleibu izik subua aruaren" en los "Encuentros 72-Pamplona".

Durante 7 meses da la vuelta al mundo, con su hijo Gorka, de 13 años, en el carguero "Bordatxoa". En este viaje pinta y escribe.

**1974-87**

Se aísla, pinta y realiza numerosas exposiciones, individuales y colectivas. Participa activamente en numerosas actividades culturales con otros artistas.

**1988-89**

En el nuevo material cinematográfico, 70 mm, 15 perforaciones, pinta el primer film en esta dimensión: "Impresiones en la alta atmósfera".

**1990-91**

Realiza otros dos filmes pintados con una técnica diferente: "En un jardín imaginado" y "Paisaje inquietante-Nocturno".

**1992**

Inicia su film pintado "Han" (sobre el Sol) en 70 mm, 15 perforaciones.

**1994-2007**

A partir de este año y gracias a la generosidad y amistad de unos buenos amigos dispone de un taller que le permite, por vez primera, realizar obras al óleo de grandes dimensiones y otras.

141



Sistiaga. 1968

**Jose Antonio Sistiaga Mosso**

4 May 1932  
San Sebastián

## 1937

Sistiaga was in Bilbao when Gernika was bombed. He left for Bordeaux in the 'HABANA' with part of his family, settling in Ustaritze.

My father, who collaborated with the Basque Government in the Supplies Department, was denounced twice by the priest and soldier Antonio Díez, our neighbour in Calle Easo in San Sebastián, whom my father had previously helped. The first time, my father was imprisoned in the barracks in Bilbao for a few months, but the second time, in 1938, was much worse, and my father was held in Ondarreta prison until May 1941. Hiding behind the figure of his brother Julio, who was the person actually signing the accusations, this priest and soldier also denounced another three fathers and family men from the same building, num. 53 Easo Street, as well as many other people in San Sebastián.

From his pulpit in Santa María Church, he launched his fascist harangues. In 1961, I believe it was, I saw how both the priest and his brother were dragged from their flat, bundled into ambulances and taken away, the former to a prison or monastery and the latter to a lunatic asylum.

"A child thus exposed grows up observing and analysing. I was immunised at a very young age against the world of both the Church and the army".

## 1938

At the house of Dr. Linazasoro, one of his father's friends, the future painter saw a copy of 'La rendición de Breda' by Velázquez, painted by the doctor's grandfather. His interest in and fascination for the painting, which he saw on a number of occasions, was so strong that it prompted him to decide to become a painter himself. The Linazasoro family gave him the box of watercolours that had once belonged to the doctor's grandfather.

Over the following years Sistiaga grew interested in reading, drawing and painting. He became a solitary visitor to San Telmo Museum and in 1945, gave his first exhibition of drawings at the Basterretxe family rooms in San Sebastián.

## 1947

He made copies of the paintings hanging in San Telmo Museum, where he met fellow painters Carlos Añibarro and Rafael Ruiz Balerdi, who were also going through the same learning process. Making decisions, assuming responsibility for them, curiosity, respect and distance from those artists that have gone before us. There is the memory of the past, thanks to which we can feel our way into the future.

## 1948

Sistiaga wrote the novel 'La mujer vengativa' (The Vengeful Woman), set entirely within a courthouse. Several years later, the work was totally destroyed by the author.

**1949**

Quite by chance, while he was transcribing his novel in a friend's house, the artist met a smuggler from Navarra who offered to give him a job. Thus, as a smuggler's assistant, he made his first visit to the Prado Museum. He saw Dalí's exhibition at the National Library, including the works: 'La Madona de Port Lligat' and 'El Cristo de San Juan de la Cruz'. He continued painting from nature and making more copies in the museum.

**1955**

The artist moved to Paris, where he was to stay until 1961.

**1955-61**

Sistiaga met the painter Manuel Duque and enrolled at the Paris School of Fine Art, although he left after a month and a half, since he believed that what was happening on the streets, in real life, was much more powerful. He worked in a number of different jobs in order to survive, while at the same time trying to rapidly absorb everything that contemporary art had to offer: film, theatre, literature, music, dance, painting, sculpture, ... conversations with friends ... putting an end to all the misery and violence of fascism.

**1958**

The gallery owner John Craven purchased 36 paintings (Chinese ink on paper).

**1961**

Sistiaga left Paris for good, and moved to Ibiza with his family.

**1962**

He returned to the Basque Country and embarked on a life-long friendship with the sculptor Jorge Oteiza.

**1963**

He set up the Children's Free Expression Workshop in Donostia-San Sebastián.

**1964**

He proposed to Andoni Esparza, from the Funcor Cooperative in Elorrio, that C. Freinet's active methodology be applied in his school.

Alongside Esther Ferrer, this educational experience, with all its limitations and incomprehension, lasted eleven months

143

Artists who made up the GAUR group: Zumeta, Balardi, Mendiburu, Oteiza, (Puig), Chillida, Basterretxea, Sistiaga and Amable Arias. 1965







### 1965

In December, the first exhibition of active teaching using the Celestin Freinet method was organised in the Barandiarán Gallery.

Sistiaga suggested that a Basque avant-garde group be set up in Gipuzkoa, and listed the artists who should be included. Oteiza named the group 'Gaur'.

### 1966

Gaur held its first exhibition in the Barandiarán Gallery, followed later by other exhibitions with groups from the other Basque provinces.

In December, Sistiaga organised, alongside Esther Ferrer, an exhibition of non-violent toys in the same gallery.

### 1967

At the beginning of the year, the Gaur group broke away from the Barandiarán Gallery, where politics took priority over artistic concerns.

### 1968

Sistiaga won the prize for experimental film at the Bilbao Short Film Festival.

### 1969-70

He made his film 'Ana' in 16 mm.

### 1970

From this year onwards, he participated with his film 'Ere erera baleibu icik subua aruaren' (the only feature length film in history ever painted directly onto the film strip) in numerous festivals, museums and film libraries.

He made his film 'Laztanak' (85 minutes) in 16 mm.

### 1972

He participated with his film 'Ere erera baleibu icik subua aruaren' in 'Encuentros 72-Pamplona'.

For seven months he travelled around the world with his thirteen-year-old son, Gorka, in the cargo ship 'Bordatxoa'. During the trip he painted and wrote.

### 1974-87

He isolated himself, painted and held a number of individual and collective exhibitions. He was an active participant in numerous cultural undertakings with other artists.

**1988-89**

He made the first 70 mm, 15 perforation painted on film of its kind: 'Impressions from the Upper Atmosphere'.

**1990-91**

He made another two painted on films using a different technique: 'In an Imaginary Garden' and 'Disturbing-Nocturnal Landscape'.

**1992**

He began his painted film 'Han' (about the Sun) on 70 mm 15 perforation film strip.

**1994-2007**

From this year onwards, and thanks to the kindness and generosity of a number of good friends, he had his own workshop where, for the first time, he was able to create large-scale oil paintings, among other works.

Sistiaga in his film "Ana". 1970



**Jose Antonio Sistiaga Mosso**

4 Mai 1932

Saint Sébastien

## 1937

Il réside à Bilbao lors du bombardement de Gernika.

Il quitte le pays à bord du "HABANA" avec une partie de sa famille en direction de Bordeaux, pour s'installer à Ustaritz.

Mon père qui collabore avec le Gouvernement autonome du Pays basque dans la division Approvisionnement est dénoncé à deux reprises par le curé et militaire Antonio Díez, qui habite dans la rue Easo de Saint Sébastien et que mon père avait aidé. La 1ère fois mon père fut emprisonné dans un cantonnement de section pendant quelques mois à Bilbao. La seconde plainte de 1938 fut plus insensée et mon père fut emprisonné jusqu'en mai 1942 dans la prison d'Ondarreta. Ce curé et militaire se protégeait derrière son frère Julio, qui était chargé de signer les dépôts de plainte, et dénonça trois autres pères de famille dans le même immeuble n°53 de la rue Easo, ainsi que de nombreuses autres personnes à Saint Sébastien.

Depuis la chaire de Santa María il lançait ses insolences fascistes. En 1961 je crois me souvenir de l'année, et alors que j'étais présent, le curé et son frère furent jetés hors de leur appartement, embarqués dans deux ambulances et conduits l'un dans un asile, et le curé dans une prison ou un couvent.

"C'est ainsi qu'un enfant grandit, observe et analyse. J'ai été vacciné très jeune contre le petit monde ecclésiastique et militaire."

## 1938

Le futur peintre voit chez le D. Linazasoro, ami de ses parents, une copie de "La reddition de Breda" de Vélasquez, peint par le grand-père du médecin. Son intérêt et sa fascination pour ce tableau qu'il vit à maintes reprises furent tels que c'est à cet endroit qu'il décida qu'il serait peintre. Il reçut de la famille Linazasoro la boîte d'aquarelles du peintre et grand-père du médecin.

Des années après : Il est intéressé par la lecture, le dessin, la peinture. Visiteur solitaire du Musée de San Telmo et en 1945 il réalise sa première exposition de dessins dans les salons de la famille Basterretxe à Saint Sébastien.

## 1947

Réalise des copies de tableaux au Musée de San Telmo. Il y rencontre les peintres Carlos Añibarro et Rafael Ruiz Balerdi qui suivent le même apprentissage. Prendre des décisions, en être responsable, être curieux, respectueux et prendre de la distance par rapport aux artistes qui nous ont précédés. Nous avons la mémoire du passé qui nous permet d'avancer à tâtons.

## 1948

Il écrit un roman "La mujer vengativa" [La femme rancunière] Toute son action se déroule dans un palais de justice. Quelques années plus tard il le détruit totalement.

**1949**

Le hasard fait que, tandis qu'il transcrit son roman chez un ami, il fait la connaissance d'un contrebandier de Navarre qui lui propose de travailler pour lui. C'est ainsi, en tant qu'assistant de contrebandier, qu'il commence sa première visite du Musée du Prado. Il voit l'exposition de Dali dans la Bibliothèque Nationale, et, parmi les tableaux, "La Madone de Port Lligat" et "Le Christ de Saint Jean de la Croix". Il continue à peindre à partir de l'original et fait d'autres copies dans le musée.

**1955**

Il part à Paris où il réside jusqu'en 1961.

**1955-61**

Il rencontre le peintre Manuel Duque, entre à l'école des Beaux Arts de Paris qu'il abandonne un mois et demi plus tard, car ce qui se passe dans la rue, dans la vie, est beaucoup plus puissant. Il fait divers travaux pour survivre, essaie de capter rapidement tout ce que l'art contemporain lui offre, le cinéma, le théâtre, la littérature, la musique, la danse, la peinture, la sculpture, ... des conversations entre amis... exterminer toute la misère et la violence du fascisme...

**1958**

Le directeur de galerie John Craven lui achète 36 peintures à l'encre de Chine sur papier.

**1961**

Il abandonne définitivement Paris et s'installe à Ibiza avec sa famille.

**1962**

Retour au Pays basque où il entre en contact permanent avec le sculpteur Jorge Oteiza.

**1963**

Crée à Saint Sébastien l'Atelier d'Expression Libre Infantile.

147



Sistiaga, Dominique Noguez et Jean-Michel Bouhours lors de la remise du prix Pevsner décerné à Jorge Oteiza au Musée d'Art Moderne de Paris. 1996

**1964**

Il propose à Andoni Esparza, de la Coopérative Funcor de Elorrio l'application dans son école de la méthodologie active de C. Freinet.

Avec Esther Ferrer cette expérience pédagogique, avec ses limites et l'incompréhension qu'elle engendre, dura onze mois.

**1965**

Dans la Galerie Barandiarán, il organise au mois de décembre la première exposition de pédagogie active avec la méthode de Celestin Freinet.

Il suggère à Gipuzkoa la création d'un groupe basque d'avant-garde, et donne les noms des artistes qui le composent, qu'Oteiza intitule "Gaur".

**1966**

Première exposition de Gaur, dans la Galerie Barandiarán, suivie d'autres expositions avec les groupes des autres provinces basques.

Décembre, organise avec Esther Ferrer dans cette même galerie l'exposition du jouet non violent.

**1967**

Au début de l'année, il provoque la rupture du groupe Gaur avec la Galerie Barandiarán, où le politique prime sur l'artistique.

**1968**

Prix du cinéma expérimental au Festival de Courts-métrages de Bilbao.

**1969-70**

Il réalise son film "Ana" en 16 mm.

**1970**

À partir de cette année il participe avec son film "Ere errera baleibu izik subua aruaren" seul long-métrage peint directement sur le celluloïd dans l'histoire du cinéma), à de nombreux festivals, musées et cinémathèques.



1995- Miguel Sánchez Ostiz et Sistiaga

Il réalise son film "Laztanak" en 16 mm (85 minutes).

**1972**

Il participe avec son film "Ere erera baleibu izik subua aruaren" aux "Encuentros 72-Pamplona" ["Rencontres 72 - Pampelune"]

Il fait pendant 7 mois le tour du monde avec son film Gorka, 13 ans, à bord du cargo "Bordatxoa". Il profite de ce voyage pour peindre et écrire.

**1974-87**

Il s'isole, peint et réalise de nombreuses expositions, individuelles et collectives. Il participe activement à de nombreuses activités culturelles avec d'autres artistes.

**1988-89**

Sur le nouveau matériel cinématographique, 70 mm, 15 perforations, il peint le premier film sur cette dimension : "Impressions en haute atmosphère".

**1990-91**

Il réalise deux autres films peints avec une technique différente : "En un jardin imaginaire" et "Paysage inquiétant - Nocturne".

**1992**

Il commence son film peint "Han" (au sol) en 70 mm, 15 perforations.

**1994-2007**

À partir de cette année, et grâce à la générosité et à l'amitié de bons amis, il dispose d'un atelier qui lui permet pour la première fois de réaliser des œuvres à l'huile de grandes dimensions et d'autres

149



1995- Miami Film Festival  
Au centre Bruce Posner,  
directeur du festival



1995- *"La couleur en cinéma"*. Festival de la Cinémathèque Française  
Parisko Louvre Museoko Entzungelan.  
Ezker-eskuin, Sistiaga, Clea Waite, Elfriede Fischinger eta Jean-Michel Bouhours



1990- Angel García Ronda, M<sup>a</sup> Carmen Urcola, Alain Robbe Grillet, Sistiaga, Raúl Guerra Garrido, Pilar Saramago eta José Saramago El Escorialen



1996- Manuel Duque eta Sistiaga, Juan Hídalgoaren *"Piano errepublikanoa"*ren ondoan, Reina Sofíako ZAJ erakusketan



1

1- 1968- P. Adams Sitney, Ameriketako underground zinemaren historialari garrantzitsua, Donostiako Nazioarteko Zinemaldian. Sistiagaren argazkia

2- 1995- Clara Janés eta Sistiaga Euskal Zinematekaren egoitzan

3- 1996- Sistiaga. Andrea Gillencaren argazkia



2

3







Steve Dwoskin, Manuel  
Palacio eta Sistiaga. *Festival  
Anemic Cinema*. Centro Cultural  
del Conde Duque.  
Madril, 1985

152



1970- Sistiaga John Halasekin,  
*Cinema Incontri*,  
Abano Terme, Italia



1970- *Cinema Incontri*,  
Abano Terme, Italia

**José Antonio SISTIAGA**  
 ホセ・アントニオ・システィアガ  
 作品集



**エレエレラ...**  
 ERE ERERA BALEZHU ICIN  
 SUBUA ARUAREN  
 Un film de José Antonio Sistiaga

この映画はすべて手書きで撮影されており、一日12時間の作業を12ヶ月かけて完成させている。39時間には観客自ら参加が不可欠であり、ゆっくりと考えさせられる作品。  
 「私は絶大な労力を傾ける必要があった。映画は創作と呼び、アイデアに託され、そして大きな観衆を呼んでいる。1994年にシスティアガであり、とても純粋な世界に迎えられるのだと思う。私にとって映画は芸術であらうから、システィアガのシスティアガより。」

En esta película sólo existe un mundo: el mundo de trabajo. El tiempo por juego. C'est une documentation qui nécessite de la part du spectateur la participation avec bien plus que la réflexion.  
 "J'ai mis beaucoup de journées dans une dimension différente... Et puis le cinéma apporte le mouvement, il est dynamique dans sa diffusion, et il permet une audience immense. En même temps il est répétitif, ça le temps très proche du monde sensible, pour moi il est magique."  
 José Antonio Sistiaga  
 Interview dans "L'Art Visuel", décembre 1976 - janvier 1978

**OSAKA  
 EUROPEAN  
 FILM  
 FESTIVAL**

1995



VII FESTIVAL  
 INTERNAZIONALE  
 DEL FILM SULL'ARTE  
 E DI BIOGRAFIE  
 D'ARTISTI

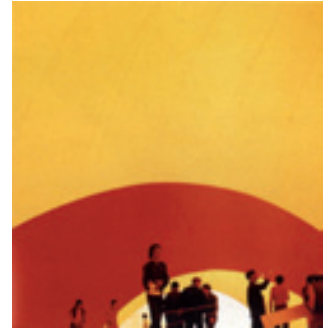
AGGIO  
 25 MARZO - 5 GIUGNO 1995



1



2



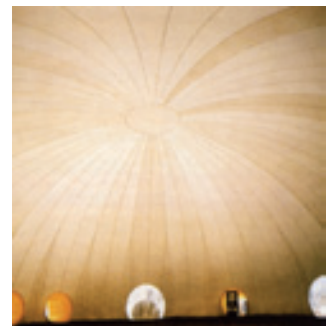
154

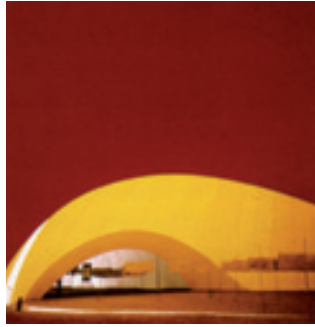


## Iruñeako 1972ko Topaketak

- 1 eta 4 John Cage, Sistiagak filmatuta.
- 2 Merce Cunningham, Sistiagak filmatuta.
- 3 Sistiaga "Alea" katalogoan.

Kolorezko argazkiak: José María Prada arkitektoaren kupula pneumatikoa.





3



4



156

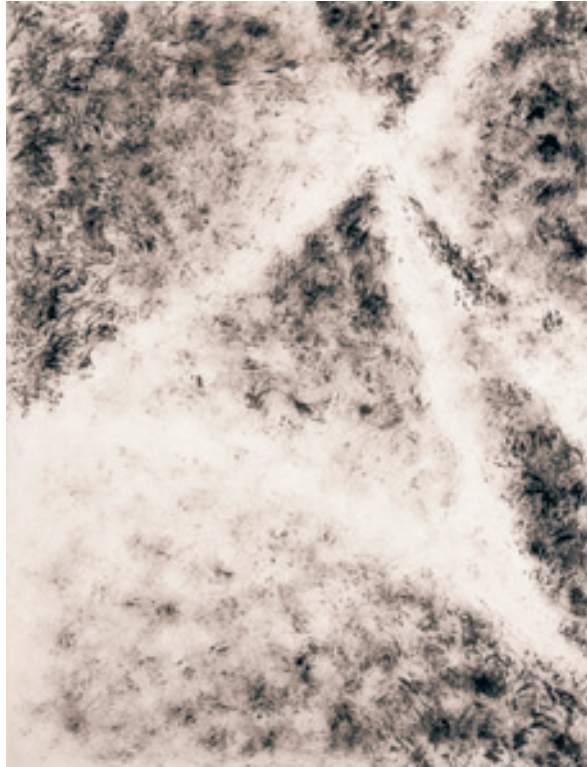


2006- Sistiaga "Han" pelikula margotzen, Ziburuko etxean. Kat Rodiè-ren argazkiak

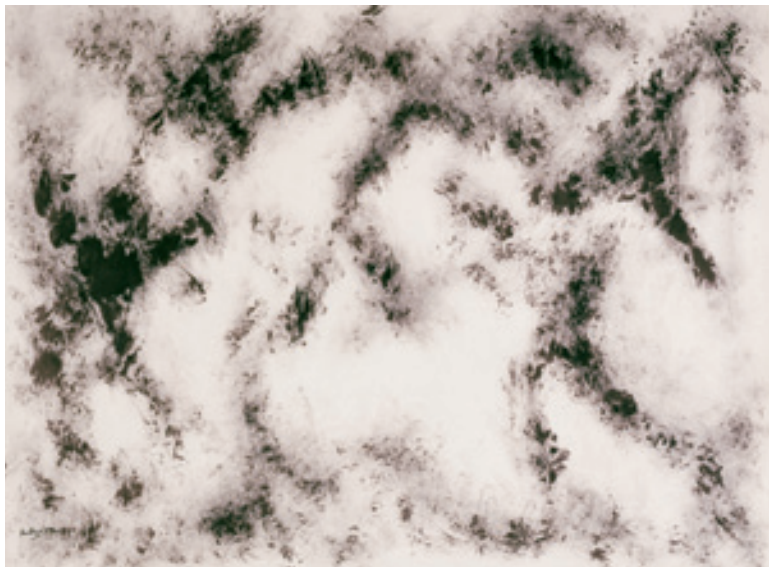


157





*"Pirámides II"* 1958 Tinta china 65 x 50 cm



*"Nubes"* 1959 Tinta china 50 x 65 cm



*"Pliegues"* 1959 Tinta china 48,5 x 64 cm

159



*"Sombra"* 1959 Tinta china 50 x 65 cm





*"Laberinto"* 1961 Tinta china 105,5 x 74 cm



*"Envolvente"* 1961 Guache 49,4 x 67,2 cm



*"En el campo I"* 1961 Tinta 104 x 69 cm



*"En el campo II"* 1961 Tinta 93,5 x 71 cm



*"Celosía"* 24-06-1962 Tinta 37,5 x 54 cm



*"Aéreo II"* 30-10-1963 Guache 36 x 53,5 cm

162



*"Fulgor"* 30-10-1963 Guache 36 x 54 cms



*"Cascada"* 05-08-1963 Tinta 38 x 55 cm



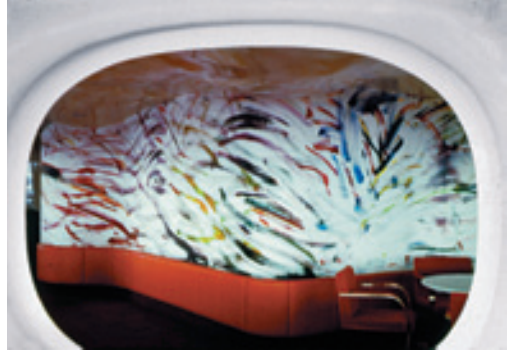
*"Aéreo I"* 09-10-1963 Guache 37 x 54 cm



*"Penetración"* 28-08-1963 Tinta 54 x 36 cm

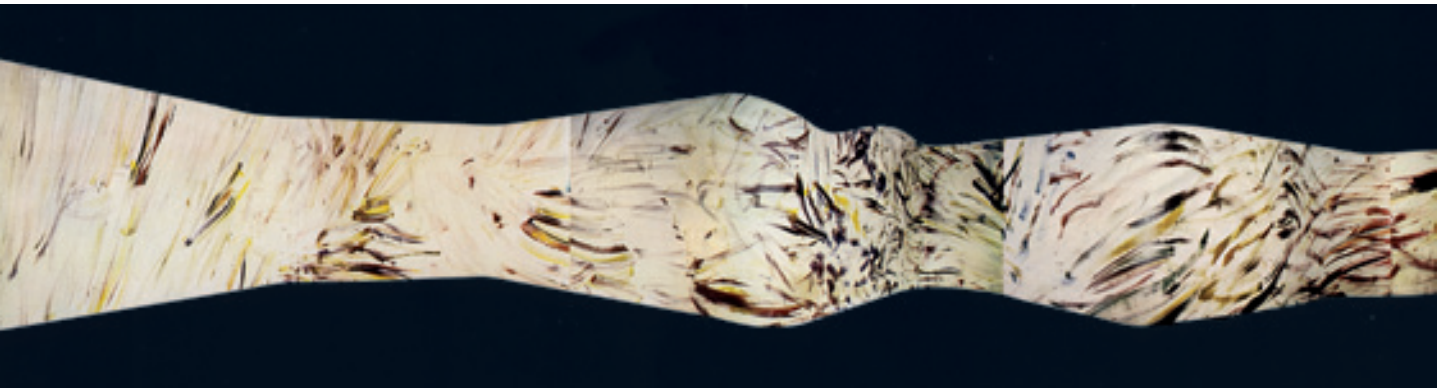


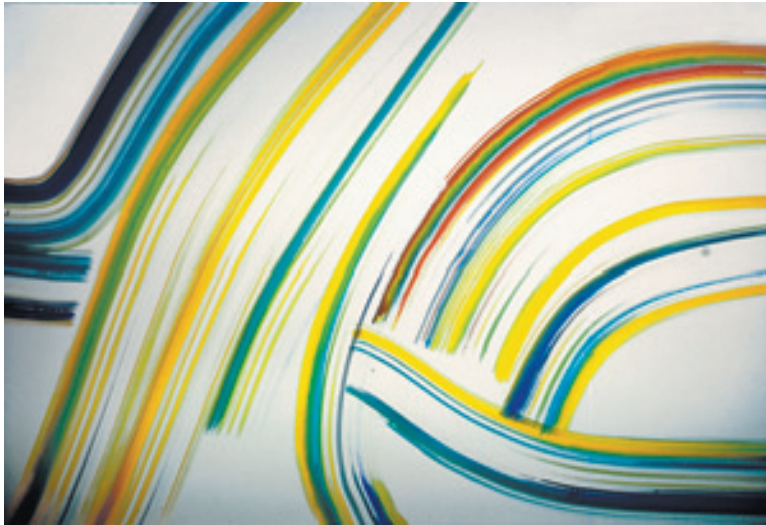
*"Desde lo alto"* 1965 Tinta 38,5 x 28 cm



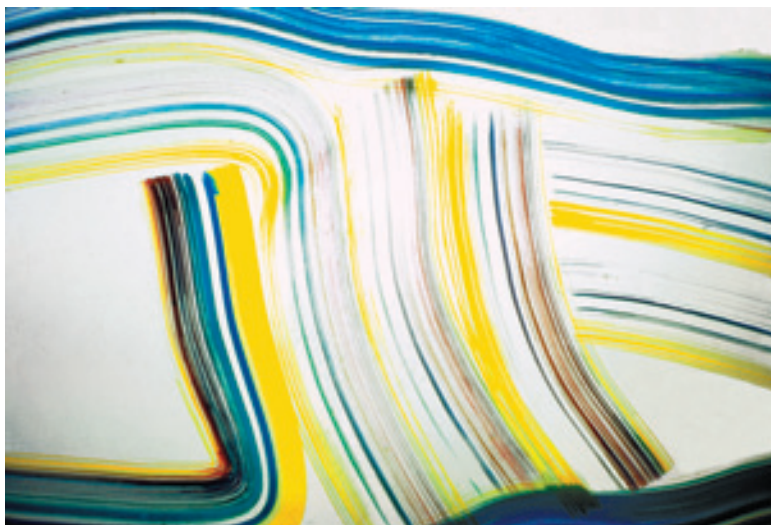
166

Torres Blancas, 180 x 1750 zentimetroko horma-irudia, 1970ekoa (ADA elkarteak suntsitu zuena). Madril





*"Tensión"* 1973 Tinta, Píncel/Cartón 102 x 152 cm



*"Quiétude"* 1973 Tinta, Píncel/Cartón 102 x 152 cm



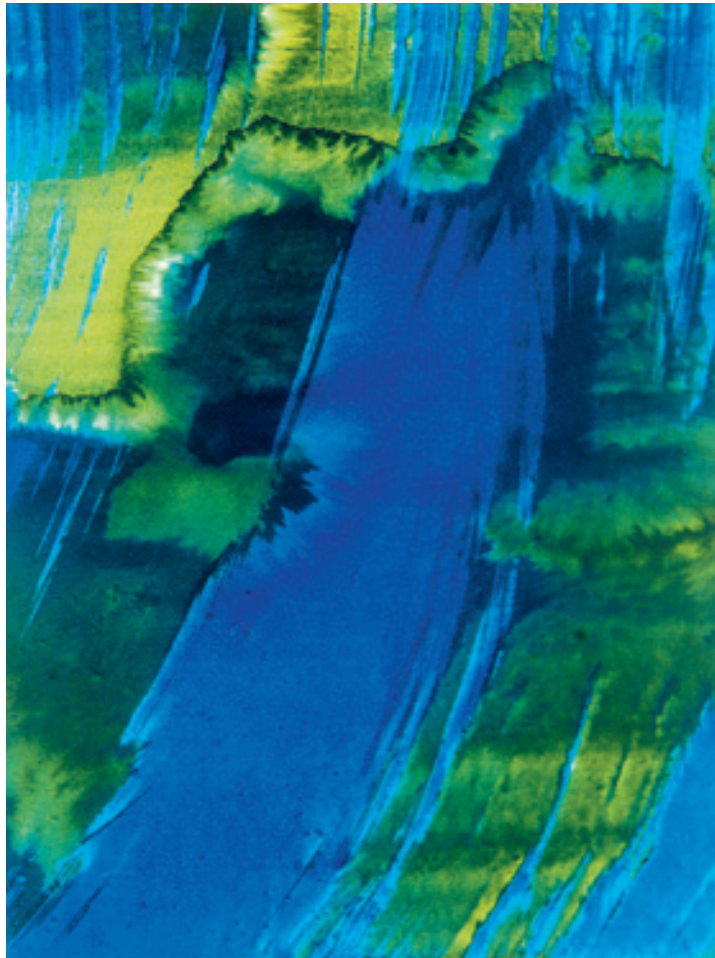


*"Acción muy dinámica"* 1999 Óleo/Tela 210 x 496 cm

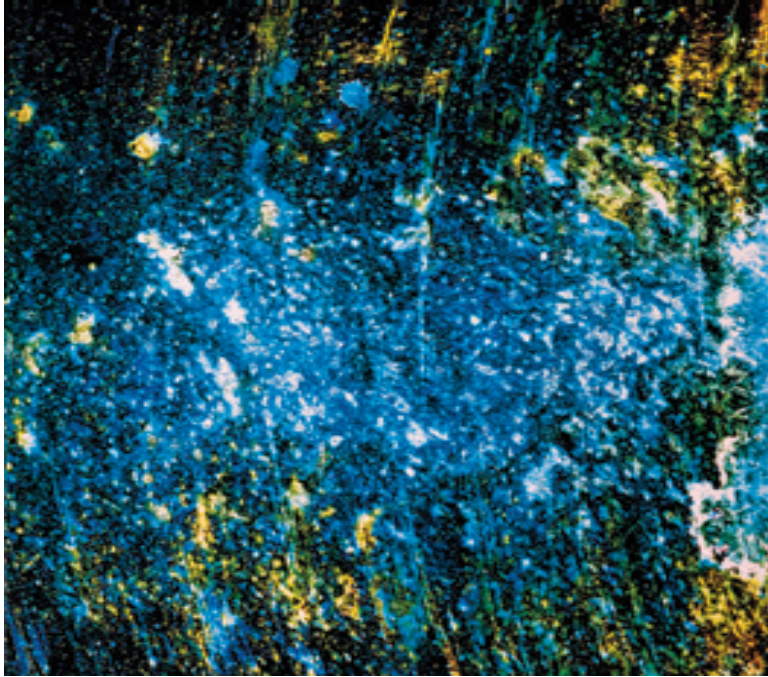
168



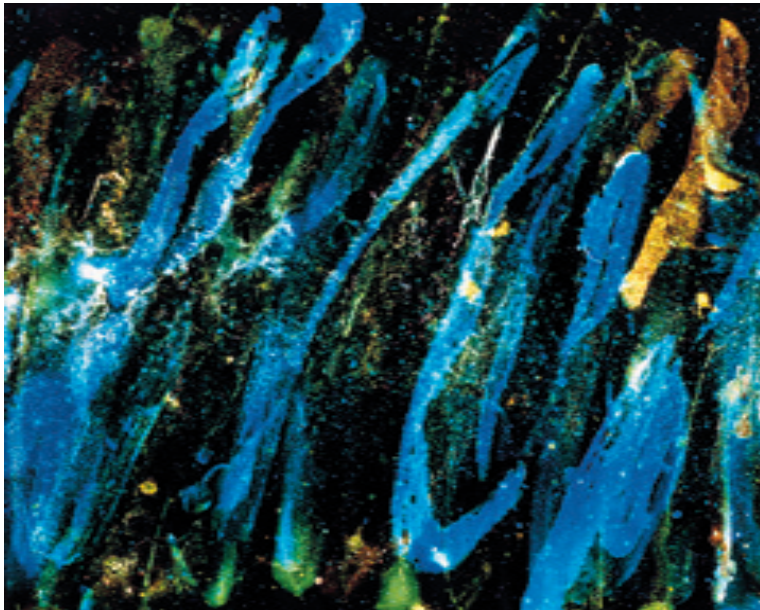
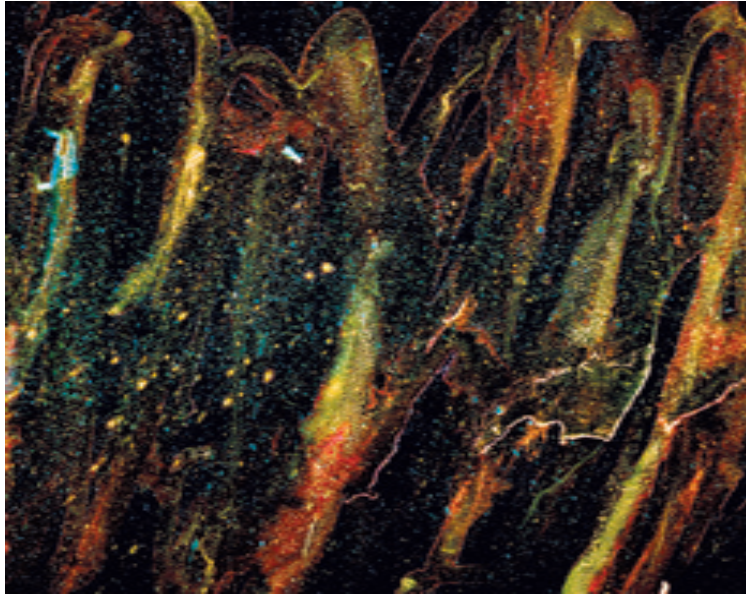
*"La sortie au jour"* Homenaje a Maurice Ravel 1998 Óleo/Tela 210 x 497 cm



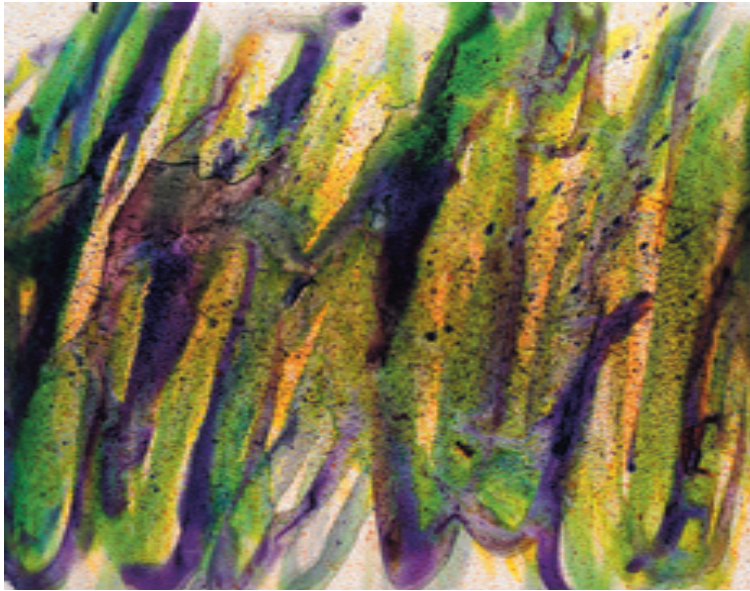
*"Mari"* Tinta 30 x 22 cm



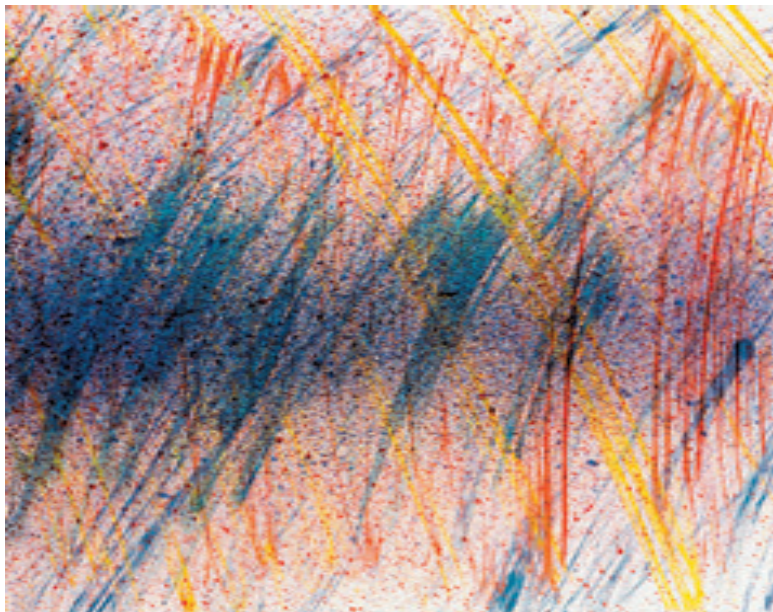
*"Paisaje inquietante-Nocturno"* 1990-1991    Transparencias



*"Paisaje inquietante-Nocturno"* 1990-1991 Transparencias



172



*"En un jardín imaginado"* 1990-1991

# CURRICULUM

## Banako erakusketak Exposiciones individuales Individual exhibitions Expositions individuelles

- 1958 Salas municipales de Arte. Donostia.
- 1962 Galería El Corsario. Ibiza.  
Cueva Espelunca. Donostia.
- 1963 H. Muebles. Iruñea.
- 1964 Galería Edurne. Madrid.
- 1966 Galería Grises. Bilbao.
- 1967 Museo San Telmo. Donostia.  
Salones de Cultura. Gasteiz.
- 1968 Galería Seiquer. Madrid
- 1969 Huts. Donostia.
- 1971 Galería Seiquer. Madrid
- 1972 Huts. Donostia.  
Galería Decar. Bilbao.  
Galería Grises. Bilbao.  
Sala de Cultura. Iruñea.
- 1973 P.A. Health Organisation. Washington.  
Dowton Gallery. New Orleans.
- 1974 Galería Kreisler Dos. Madrid.  
Medievo. Hondarribia. Gipuzkoa.
- 1975 Galería Zarte. Bilbao.  
Luis Ajuria. Gasteiz.
- 1976 Chez Mme. Wolf. Paris.  
Galería Expo. Donostia.
- 1977 Galería Araba. Gasteiz.  
Kayua. Zarautz. Gipuzkoa.  
The Owl. The Pussycat. Santa Eulalia. Ibiza.
- 1978 Echeverría 2. Donostia.  
Ederti. Bilbao.
- 1979 Art' 10-79. Basilea.
- 1980 Ramada. Ginebra.  
Anzeres. Suiza.  
Alga. Donostia.
- 1981 Retrospectiva 1958-81. Durango. Bizkaia.  
La Colchonería. Donostia.
- 1984 Centre Cultural Espace Ibéro Américain.  
Bordeaux.  
Retrospectiva 1958-81. Salas de Exposiciones de la Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa.

- 1985 Galerie D'O. Ámsterdam. Dibujos eróticos.  
Galería Manu. Colonia. Alemania.
- 1987 Galería Zazpi. Zarautz. Gipuzkoa.  
Galería Vanguardia. Bilbao.
- 1988 Mitos, Paisajes inquietantes y otras pinturas. Salas de Exposiciones de la Kutxa.  
Gipuzkoa. Donostia.
- 1995 Palacio de Festivales. Osaka. Japón.
- 1996 Sistiaga 1958-96. Sala Recalde. Bilbao.
- 1998 Galería Berta Beraza. Bilbao.
- 1999 Galería May Moré. Madrid.
- 2003 Galería Kur. Donostia
- 2007 "Suite Érotique" KM Kulturunea.  
Donostia.
- 2007 Galería Alga. Donostia.

## Talde-erakusketak Exposiciones colectivas Collective exhibitions Expositions collectives

- 1959 Galería Craven. Paris.  
Cinéma Ranelagh. Paris.
- 1959-60 Estudio Amable "Los 10". Donostia.
- 1960 Museo San Telmo. Donostia.
- 1965-66 "Exposición Antológica". Galería Grises. Bilbao.
- 1966 Grupo "Gaur". Donostia. Bilbao. Gasteiz.
- 1970 "Pintura y Escultura Vasca Contemporánea". Museo de Bellas Artes. México.
- 1971 "Il Semana de Antropología Vasca".  
Universidad de Deusto. Bilbao.
- 1972 "Encuentros 1972". Iruñea.
- 197 "Zinemaren Euskal Astea".  
Donibane-Lohitzun.
- 1978 "Euskadi en la Pintura". Praga.
- 1980 "La Trama del Arte Vasco".  
Museo de Bellas Artes. Bilbao.
- 1980 "Arteder". Bilbao.  
Erakus-Toki. Getaria. Gipuzkoa. Con sus hijos Gorka (fotógrafo) y Yuri (escultor).
- 1982 "Arteder". Bilbao.  
"La Pintura Vasca". Palacio Iturbide.  
México.
- 1984 Colectiva Guipuzcoana. Galería Sala Alto.  
Cuenca.

- 1985 "Pintura Vasca Contemporánea" C.A.P. Donostia.
- 1986 "Hostoa". Commerzbank. Frankfurt.  
"Hostoa". Galería "Manu". Colonia.  
"Hostoa". Claustro del Carmen. Mahón. Menorca.  
"Hostoa". Castell de Bellver. Palma de Mallorca.  
Fundación Bartomeu March. Palma de Mallorca  
Galería Seiquer. XX Aniversario. Madrid.
- 1987 Galería Altxerri. Dibujos eróticos. Donostia.
- 1988 Con-para Jorge Oteiza. Sala San Prudencio. Gasteiz.
- 1991 Pintores Vascos "Ante el Gran Formato" 1886-1991. Sala de Exposiciones Recalde. Bilbao.
- 1993 "Un Siglo de Arte en los Fondos de la Diputación Foral de Gipuzkoa". KM Kulturunea. Donostia.
- 1995 "Arte y Artistas Vascos en los años 60". Sala Koldo Mitxelena. Donostia.
- 1996 Arco 96. Museo de Bellas Artes de Alava. Madrid.  
Sala América. Gasteiz.  
Pintores Vascos. Museo de Bellas Artes. Bilbao.
- 1996-97 "Nueva Forma" 1966-75. Centro Cultural de la Villa. Madrid.
- 1997 "Los encuentros de Pamplona 25 años después". Museo Nacional Reina Sofía. Madrid.
- 1998 Galería Vanguardia. Bilbao.
- 1999 "Pintura Vasca. Siglo XX". Sala Garibai. Kutxa. Donostia
- 2002 Grupo Gaur - Museo de Guethary.
- 2004 Constelación Gaur – Fundación Caja Vital Kutxa, Vitoria-Gasteiz.
- 2005 Galería Berta Beraza. Bilbao.  
"Desacuerdos" MACBA. Barcelona
- 2005-06 "Abstracciones, figuraciones 1940-1975" Kubo Kutxa. Donostia.
- 1968 "Ere erera baleibu izik subua aruaren..." o "De la Luna a Euskadi". 35 mm, 8 mm. Color, muda (1a versión).
- 1968-70 "Ere erera baleibu izik subua aruaren...". 35 mm., 75 mm, color, muda (2a versión).
- 1970 "Ana" 16 mm., 7 mm, blanco y negro, sonora.  
"Laztanak" 16 mm., 85',
- 1972 "Encuentros 1972, Pamplona". 16 mm., 45', blanco y negro, color, muda.
- 1988-89 "Impresiones en la alta atmósfera". 70 mm./15 perforaciones, 7', color, sonora.
- 1991 "Paisaje inquietante" Nocturno. 35 mm., 14', color, sonora.  
"En un jardín imaginado". 35 mm., 14 mm, color, sonora.
- 1992 "Han" (sobre el sol), film en curso de realización. 70 mm / 15 perforaciones, 7 mm, color, sonora.

**Filmografia**  
**Filmografía**  
**Films**  
**Filmographie**

**Emanaldiak (aukeraketa)**  
**Proyecciones (selección)**  
**Screenings (selection)**  
**Projections (sélection)**

- 1968 Premio Txistu de Plata-Cine Experimental. 1ª versión. Bilbao.
- 1970 Por primera vez presentación ante el público de "Ere erera baleibu izik subua aruaren..." en Madrid. (Bronca general).
- 1970 Cinema Incontri. Abano Terme. Italia. Festival de Oberhausen. Alemania. International Underground Film Festival. Londres.  
Sigma 70. Burdeos.
- 1971 Museo de Arte Moderno de Nueva York. Cinémathèque Française. París.
- 1972 Cinemateca Real de Bélgica. Bruselas.
- 1973 Anthology Film Archives. New York  
Kennedy Center Washington DC.  
Museo de Arte. New Orleans

- 1975 Filmoteca Nacional. Madrid, Barcelona.
- 1976 Cinémathèque Française. Paris.  
Euskadi alla Biennale 76. Venecia.
- 1979 Cinema "Arsenal". Berlín.
- 1980 Mención especial en el VIII Festival Internazionale del Film sull'Arte e di Biografie d'artisti. Asolo. Italia.
- 1982 "Cine de Vanguardia": Centre Georges Pompidou. París.  
Ludwing Museum. Colonia. Alemania.
- 1986 Filmmuseum. Frankfurt.
- 1989 Festival Internacional de Cine. San Sebastián.  
Symposium International La Géode. Paris.
- 1990 Space Theater Consortium Lumax Omnimax, La Haye. Symposium Internacional de La Haye.
- 1991 Festival Internacional de Cine. San Sebastián.  
"Nuit de L'Image", IVAM de Valencia
- 1992 Maison Jean Vilar, Archives du film expérimental D'Avignon.
- 1994 Mutations de L'Image, Artcinema-Vidéo Ordinateur, Vidéotheque. París.
- 1995 Invitado por la Cinemateca de la Universidad de Harvard a las proyecciones de "Impresiones en la alta atmósfera" en diferentes festivales U.S.A. (Los Angeles, Nueva York, Chicago, Miami, Pittsburgh, Baltimore, etc.).  
"La Couleur en Cinéma". Cinémathèque française. Auditorium du Musée du Louvre.  
"Digitale 95". Colonia. Alemania.  
"Osaka European Film Festival". Osaka. Japón.
- 1996 "Impakt-Festival". Utrecht. Holanda.
- 1998 "L'apparence des cioux". Auditorium du Musée du Louvre. Paris.  
8ª Semana de Cine Experimental de Madrid.
- 2000 Off Copenhagen, Denmark - Marzo.  
Cinémathèque Française - Paris - Mai.  
1er Festival de Cine de Animacion-Animadrid Omnimax - Diciembre.  
"Centenario de Oskar Fischinger" gira por EEUU; organizado por The Iota. Center de Los Angeles.
- 2001 "Centenario de Oskar Fischinger" gira por Europa.
- 2002 Amsterdam y Róterdam. Holanda. ("Ere erera ...")
- 2003 Festival de Cine Iberoamericano. Huelva.  
"Experimento Design". Bienal de Lisboa. Portugal.  
Zinebi. Bilbao. ("Ana").
- 200 50 años - Filmoteca Española. El Centro Pompidou Presenta "Cine Y Pintura" Marzo.
- 2004 Nueva York, San Francisco, Chicago, etc. EEUU.  
The Andy Warhol Museum. Pittsburg. EEUU.  
Egyptian Theatre, Los Angeles. EEUU.
- 2005 CCCB. Barcelona. ("Ere erera...").
- 2006 "Cinevisión". MACBA. Barcelona. ("Ere erera...")  
Museo Guggenheim. Bilbao. (Cinco films, cuatro sesiones)  
CCCB. Barcelona. ("Ere erera...").

**Bibliografía (aukeraketa)**  
**Bibliografía (selección)**  
**Bibliography (selection)**  
**Bibliographie (sélection)**

- 1963 Quosque Tandem... Cartas de Dios.  
Oteiza. Irán.
- 1967 Sistiaga en la revista "Triunfo" nº 260.  
Moreno Galván. Madrid.
- 1968 Una exposición vacía de J. A. Sistiaga.  
Santiago Amón. Nueva Forma, nº 27,  
Madrid.
- 1969 Vanguardia Española siglo XX. Moreno Galván. Edición Magius.
- 1970 Art in Mouvement. Man Vell, John Halas y Roger. Studio Vista. London.  
Sistiaga, en L'Art Vivant. Michael Maingoit. Nº 16, Paris.
- 1971 Ere erera baleibu izik sua aruaren... Boris Lemahn. Cinema Rising. Nº 2. London.  
Full Lenght Animated Films in the Word.  
Bruno Edera. Suiza.
- 1972 Sistiaga, "Encuentros 72". "Alea"-



- Pamplona. Encuentros 72.
- 1973 Full Length Animated Films in the World. Bruno Edera. Ecran Paris. Sistiaga en Nueva Forma nº 95. Madrid.
- 1976 Benecid Édition 1976. Anónimo. Paris. Euskadi en la Bienal 76. Venecia.
- 1978 A Perspective on English Avant-Garde Film. Curtis David and Dusingberre Dekka. The Arts Council of Great Britain. London. Eloge du Cinéma Expérimental. Dominique Noguez. Paris. Centre Georges Pompidou.
- 1980 Sistiaga. "Graphics in motion"- Novum 2/1980. John Halas. Munich. VIII Festival Internazionale del Film. Sull'Arte e di biografie d' Artista. Asolo.
- 1985 "El cine y los vascos". José María Unsain. Filmoteca Vasca. Donostia. La experimentación en el cine. Anemic. Cinéma II. Madrid. Centro Cultural Conde Duque. Pintura Vasca Contemporánea. 1910-1985. Caja Gipuzkoa- San Sebastián. Sistiaga en "Alert" Amsterdam. Nº octubre. Ámsterdam Euskal Herriko Mitoak. José María Barandiaran. Gipuzkoako Kutxa. Donostia.
- 1986 Sistiaga en "Kunst Köln" Moderne Basquische Kunst. Colonia. Separata. Septiembre. Sistiaga, Moderne Basquische Kunst. Frankfurt-Köln.
- 1987 Sistiaga, Dámaso Alonso Amestoy. Cyan, nº 3. Madrid. Sistiaga y Serrano, Carmen Postigo. Cyan, nº 5 y 6. Madrid.
- 1988 Cine Español, 1986-1988. Ministerio de Cultura. Madrid. Mitos del Pueblo Vasco. José Antonio Ugalde. Cyan, nº 15. Madrid Sistiaga, Mitos, Paisajes Inquietantes y Otras Pinturas. Miguel Sanchez Ostiz. Caja Gipuzkoa. San Sebastián. Tiempo, Espacio, Gesto y Color en Sistiaga. Dámaso Santos Amestoy. Cyan, nº 10. Madrid
- 1989 Sistiaga en "New Look". Londres. Noviembre. Sistiaga en "Saravision". Paris. Nº 331.
- 1990 "La Creatividad. El común origen de las ciencias y las artes". El Escorial. Universidad de Verano. Cine Español, 1989, Madrid. Ministerio de Cultura. Sistiaga en "Video Broadcast". Paris nº 35.
- 1991 Cine Español, 1990-1991, Madrid, Ministerio de Cultura. Pintores Vascos. Ante el gran formato, 1986-1991. Bilbao. Sala Recalde.
- 1992 Bienal de la imagen en Movimiento. Visionarios españoles. Madrid. Museo Nacional de Arte Reina Sofía Filmoteca Generalitat Valenciana. IVAM-Valencia, octubre. Sistiaga en "L'Homme = L'Univers", Paris. Julio. Sistiaga en Sources. Unesco. Paris, nº 37.
- 1993 Sistiaga, Cinéma Expérimental "En Cabinet d'Amateurs". Cinémathèque Française. Paris.
- 1994 Sistiaga en "Le Mensuel du Cinéma". Paris nº 17. Sistiaga en "Revue Corrigée". Grenoble nº 19. Paris Sistiaga "Mutations de l'Image". Paris-marzo. Art/Cinéma/Video/Ordinateur. Sistiaga, "Un Siglo de Arte"-Centro Koldo Mitxelena, Fondos de la Diputación Foral de Gipuzkoa.
- 1995 Sistiaga, "Spirit Stream Storm". National Gallery of Art, Washington D.C. ; January 29. Sistiaga, "Spirit Stream Storm". Miami Film Festival, Astor Art Cinema. Coral Gables, February 11-12. Sistiaga, "Spirit Stream Storm". Carnegie Institute. Museum of Art. Pittsburg. February 17. Sistiaga, "Spirit Stream Storm". Antology Film Archives, New York City. February 23-26. Sistiaga, "Spirit Stream Storm". UCLA Film and Television Archive, Los Angeles. February 28. "Poétique de la Couleur". Auditorium du

- Louvre. Institut de l'Image.  
 "La Couleur en Cinéma". Cinémathèque Française, Jacques Aumont.
- 1996 "20 Años de Coleccionismo Público". Museo de Bellas Artes de Alava. Sistiaga 58-96. Sala Recalde. Bilbao.
- 1996-97 "Nueva forma" 1966-75. Centro Cultural de la Villa. Madrid.
- 1997 "L'Art du mouvement". Centre Georges Pompidou, Collection Cinématographique.
- 1998 Breve historia del cine de animación experimental vasco. Bilbao.
- 2001 "Jeune, dure et pure!". Cinémathèque Française. Nicole Brenez et Christian Lebrat.
- 2004 "Cartografía Animación". SGAE
- 2005 "Desacuerdos" MACBA. Barcelona.
- 2006 "Xcéntric" CCCB. Barcelona.

**Bere lana jarraian aipatzen direneta dago irudikatuta: Su obra se encuentra representada en: His work is on display at: Son Œuvre est représentée dans:**

- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid.
- Museo de Bellas Artes. Bilbao.
- Museo de Bellas Artes. Alava.
- Musée du Cinéma Henri Langlois. Cinémathèque Française. Paris.
- Musée du Cinéma Centre Georges Pompidou. Paris.
- Harvard Film Archive. Harvard University. Cambridge MA. E.E.U.U.
- Gipuzkoako Foru Aldundia. Donostia.
- Ayuntamiento de Donostia. Donostia.
- Kutxa Fundazioa. Donostia.
- Caja Laboral Popular. Mondragón. Madrid.
- Banco Bilbao Vizcaya. Bilbao.
- Banco de Comercio. Bilbao.
- Privanza (BBV). Madrid.
- Fundación Aena. Aeropuerto Internacional de Sondica. Bilbao.
- Torres Blancas. Mural de 180 x 1750 cm.
- Óleo/tela, más otro mural de 180 x 900 cm.
- Óleo/tela (desaparecido y destruido por la aso-

ciación ADA). Madrid.

Torres Blancas. Mural de 180 x 900 cm. (destruido). Intervención Arquitectónica. Plaza Julio Caro Baroja. Donostia.

Fundación Beaumont. Navarra.

**"Impresiones en la Alta Atmósfera" filmetik jarraian aipatzen direnak ekoiztu dira: Del film "Impresiones en la Alta Atmósfera" se han realizado:**

**The following were made from the film "Impresiones en la Alta Atmósfera": Réalisations à partir du film "Impresiones en la Alta Atmósfera":**

2 sellos en Navidad 1990. Fabrica Nacional de la Moneda y Timbre. Madrid

Cartel "Por un mundo mejor", UNESCO. Cumbre ecológica de 1992. Río de Janeiro

Cartel "La creatividad, el común origen de las ciencias y las artes". Universidad Complutense, Cursos de Verano, 1990, El Escorial. Madrid.

**"Han" filmetik jarraian aipatzen direnak ekoiztu dira:**

**Del film "Han" se han realizado: The following were made from the film "Han":**

**Réalisations à partir du film "Han":**

Cartel "Errobiko Festivala 2002"

**"Paisaje Inquietante-Nocturno" filmetik: Del film "Paisaje Inquietante-Nocturno": From the film "Paisaje Inquietante-Nocturno": Réalisations à partir du film "Paisaje Inquietante-Nocturno"**

Cartel de la "Quincena Musical" Donostia 2004.







Sistiaga trabajando, 1981

**Jose Julian Bakedano**

Durango, 1948

Bere argitalpenen artean, azpimarratzekoak ditugu Norman McLaren (1987) eta El conflicto perpetuo (2004, Betiereko gatazka). Filmen artean, ordea, honako hauek: Bi (1972), Ikuska 9 (1980), Oraingo izen gabe (1986) eta Lendakari (2004).

Bilboko Arte Eder Museoko Zuzendariaren Ondoko Aholkulari Zuzendariordea da.

*Entre sus publicaciones destacan Norman McLaren (1987) y El conflicto perpetuo" (2004). Entre sus films, Bi (1972), Ikuska 9 (1980), Oraingo izen gabe (1986), Lendakari (2004).*

*Es Subdirector Asesor Adjunto al Director del Museo de Bellas Artes de Bilbao.*

His publications include: Norman McLaren (1987) and El conflicto perpetuo (2004); and some of his most important films are: Bi (1972), Ikuska 9 (1980), Oraingo izen gabe (1986) and Lendakari (2004).

He is Assistant Director-Advisor to the Director of the Bilbao Museum of Fine Art.

*Parmi ses publications, il convient de souligner Norman McLaren (1987) et El conflicto perpetu" (2004) Parmi ses films, Bi (1972), Ikuska 9 (1980), Oraingo izen gabe (1986), Lendakari (2004).*

*Il est Sous-directeur Conseiller Adjoint du Directeur du Musée des Beaux-Arts de Bilbao.*

**Jean Michel Bouhours**

Abangoardiako filmen espezialista eta Georges Pompidou Zentroan (Arte Modernoaren Parisko Museo Nazionalean) Film Zaintzaile ohia. Jean Michel Bouhours, gaur egun, Monakoko Museo Nazional berriko zuzendaria da.

*Especialista en películas de vanguardia y ex-conservador del Film en el Centro Georges Pompidou, Museo Nacional de Arte Moderno de París, Jean-Michel Bouhours es actualmente director del Nuevo Museo Nacional de Mónaco.*

Specialist in avant-garde film and former film curator at the Georges Pompidou Centre, National Museum of Modern Art, Paris, Jean-Michel Bouhours is currently the director of the New National Museum of Monaco.

*Spécialiste de films d'avant-garde et ex-conservateur du Film au Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne de Paris, Jean-Michel Bouhours est actuellement directeur du Nouveau Musée National de Monaco.*

## Nicole Brenez

Lettres Moderneseko katedraduna da Nicole Brenez; baita zinema irakaslea Sorbonan eta Frantziar Zinematekako zinema esperimentaleko programazioaren arduraduna ere. Admiranda, cahiers d'analyse et de l'image (Admiranda, analisiari eta irudiari buruzko koadernoak) argitalpenaren sortzaile eta editorea da. Era berean, zazpigarren arteari buruzko zenbait liburu eta ezin konta ahala artikulua idatzi ditu.

*Catedrática de Lettres Modernes, Nicole Brenez es profesora de cine en la Sorbona y encargada de programación de cine experimental en la Cinemateca Francesa. Fundadora y editora de la publicación Admiranda, cahiers d'analyse et de l'image, es además autora de varios libros y numerosos artículos sobre el séptimo arte.*

Professor in Modern Arts, Nicole Brenez lectures in film at La Sorbona and is head of experimental film programming at the French Film Archives. She is the founder and editor of the publication Admiranda, cahiers d'analyse et de l'image, and has written a number of books as well as a wealth of articles about the seventh art.

Professeur de Lettres Modernes, Nicole Brenez est professeure de cinéma à la Sorbonne et chargée de programmation de cinéma expérimental à la Cinémathèque Française. Fondatrice et éditrice de la publication Admiranda, cahiers d'analyse et de l'image, elle est en outre auteure de plusieurs livres et de nombreux articles sur le septième art.

182

## Juan Buñuel

Bartzelona 1955

Hainbat alorretan jardun du lanean: gidoigile eta sortzaile izan da poesian, zinema esperimental eta saia-kerazkoan, telebistan eta komikietan, eta erakusketetako komisario ere izan da. Arte argazkilaria eta argazkigintza kritikaria da La Vanguardian. Bertako Cultura/s gehigarrian, berak idatzitako artikulua irakur daitezke, astero-astero.

*Ha trabajado en diversos campos como guionista y creador en poesía, cine experimental y de ensayo, televisión, cómic y en el comisariado de exposiciones. Es fotógrafo artístico y crítico de fotografía en el diario La Vanguardia y en su suplemento Cultura/s, donde semanalmente se pueden leer sus artículos.*

Juan Buñuel has worked as a script-writer and designer in a number of different fields including poetry, experimental and fringe films, television, comics and exhibition organisation. He is an artistic photographer and a photo critic with the newspaper La Vanguardia and its supplement Cultura/s, in which he publishes articles every week.

*Il a travaillé dans divers domaines en tant que scénariste et créateur en poésie, cinéma expérimental et d'essai, télévision, dessins animés et a été commissaire d'expositions. Il est photographe artistique et critique de photographie dans le journal La Vanguardia et dans ses suppléments culturels, où on peut lire ses articles toutes les semaines.*

## **John Halas**

Hungaria, 1912 – Erresuma Batua, 1995

Joy Batchelorrekin batera, Halas and Batchelor konpainia sortu zuen. 1940tik aurrera, konpainia horrek animazioaren mundua teknika askotariko eta berrien erabilerarantz eramane zuten. Animal Farm (Abereen Etxaldea), Britainia Handiko lehen film luze animatua, izan zen Halasen lanik garrantzitsuenetako bat. 1975ean, ASIFAko lehendakaria zen, hain zuzen, Halas. Era berean, Know your Europeans (Ezagutu zure europarrak) telesailaren zuzendaria ere izan zen; bertan, Europa osoko animatzaileek hartu zuten parte.

*Creator, junto a Joy Batchelor, de la compañía Halas and Batchelor, que desde 1940 lideró la apertura de la animación hacia el uso de las más variadas y nuevas técnicas. Rebelión en la granja, primer largometraje animado en Gran Bretaña, fue una de las obras más célebres de Halas, que presidía ASIFA en 1975. Fue productor de la serie Know your Europeans (Conozca a sus Europeos,) en la que colaboraron animadores de toda Europa.*

Creator, alongside Joy Batchelor, of the company Halas and Batchelor, which from 1940 onwards led the field as regards introducing the use of new and more varied animation techniques. Animal Farm, the first animated feature film to be made in Great Britain, was one of his most celebrated works. Halas chaired the ASIFA in 1975 and was the producer of the series Know your Europeans, in which animators from all over Europe collaborated.

*Créateur, avec Joy Batchelor, de la compagnie Hals et Batchelor, qui depuis 1940 a dirigé l'ouverture de l'animation vers l'utilisation des techniques nouvelles les plus variées. La ferme des animaux, premier long-métrage animé en Grande Bretagne, est l'une des œuvres les plus célèbres de Halas, qui présidait ASIFA en 1975. Il a été producteur de la série Know your Europeans (Connaissez vos européens) dans laquelle participaient des animateurs de toute l'Europe.*

183

## **Clara Janes**

Bartzelona, 1940

1964az geroztik egin ditu argitalpen lanak. 1972an, Saiakerako Bartzelona Hiria Saria irabazi zuen, La vida callada de Federico Monpo (Federico Monporen ezkutuko bizitza) lanarekin. Urte berean, Café Gijón Sariko finalistetako bat izan zen. 1983an, Poesiako Bartzelona Hiria Saria irabazi zuen, Vivir (Bizi) lanarekin.

*Publica desde 1964, obteniendo en 1972 el Premio Ciudad de Barcelona de Ensayo con La vida callada de Federico Monpo. Ese mismo año quedó finalista, del Premio Café Gijón. En 1983 ganó el Premio Ciudad de Barcelona de Poesía con Vivir.*

Clara Janés has been publishing since 1964, winning the City of Barcelona Fringe Prize in 1972 for La vida callada de Federico Monpo. That same year she was also short listed for the Café Gijón Award. In 1983 she won the City of Barcelona Poetry Prize for her work Vivir.

*Elle publie depuis 1964, et a obtenu en 1972 le Prix Ville de Barcelone d'Essai avec La vida callada de Federico Monpo. Cette même année elle fut finaliste du Prix Café Gijón. En 1983 elle a gagné le Prix Ville de Barcelone de Poésie avec Vivir.*



## Henri Langlois

Izmir, Turkia, 1914 - Paris, 1977

Aitzindaria izan zen zinema ondarea zaintzeko mugimenduan. Langloisek Cinémaèque Française eratu zuen, 1935ean, Georges Franjurekin batera. Horixe izan zen munduko lehenengo zinemateka. Bere ekimenez eta jarri zuen gogo biziari esker, Film Artxiboen Nazioarteko Federazioa (FIAF) sortu zuten, 1938an. 1948an, berriz, Musée Permanent du Cinéma eratu zuten, Parisen; bertan daude, hain zuzen, Sistiagaren "...ere erera baleibu izik subua aruaren..." filmeko jatorrizko fotograma pintatuen 60 zerrenda. 1974an eta 1977an, Ohorezko Oscar saria eta Cesar saria jaso zituen, hurrenez hurren. Langlois Parisen hil eta gutxira, Wim Wenders zuzendariak 1977an ekoizitako The American Friend (Amerikar Laguna) filma eskaini zion.

*Pionero de la conservación cinematográfica, Langlois fundó junto a Georges Franju en 1935 la Cinémaèque Française, la primera cinemateca del mundo. Por su iniciativa y entusiasmo se creó en 1938 la FIAF (Federación Internacional de Archivos del Film) y en 1948 el Musée Permanent du Cinéma en París, donde se conservan 60 tiras de los fotogramas pintados originales de la película "...ere erera baleibu izik subua aruaren..." de Sistiaga. En 1974 recibió un Oscar honorífico y en 1977 el César. El director Wim Wenders le dedicó su película El amigo americano, producida en 1977 poco después de su muerte en París.*

A pioneer in film conservation, alongside Georges Franju, Langlois founded la Cinémaèque Française, the world's first film archives, in 1935. As a result of his initiative and enthusiasm, the FIAF (International Federation of Film Archives) was created in 1938, followed ten years later by the Musée Permanent du Cinéma in Paris, which houses 60 strips of the original painted frames of Sistiaga's film "...ere erera baleibu izik subua aruaren...". In 1974, he received an honorary Oscar and in 1977 won the César Award. The director Wim Wenders dedicated his film The American Friend to him. The film was produced in 1977, shortly after his death in Paris.

*Pionnier de la conservation cinématographique, Langlois a fondé avec Georges Franju en 1935 la Cinémaèque Française, la première cinémaèque du monde. Avec son initiative et son enthousiasme il a créé en 1938 la FIAF (Fédération Internationale d'Archives du Film) et en 1948 le Musée Permanent du Cinéma à Paris, où sont conservées 60 bandes des photogrammes peints originaux du film "...ere erera baleibu izik subua aruaren..." de Sistiaga. En 1974 il a reçu un Oscar d'honneur et un César en 1977. Le directeur Wim Wenders lui a consacré son film L'ami américain, produit en 1977 peu après sa mort à Paris.*

## Boris Lehman

Lausana, 1944

1960. urteaz geroztik, zinema kritikaria izan da. Errealizadoreen hainbat elkarte eta talde sortu ditu, aktore lanak ere egin ditu eta belgikar zinemagintzako zinemagile independente emankorrenetako bat du. Errealizazio lanaz gainera, bera arduratu da bere filmak —300 inguru— ekoizti eta banatzeaz, eskura zituen baliabideak erabilita. Bereziki, 8, super 8 eta 16 mm formatuak erabili ditu.

*Crítico de cine desde 1960, fundador de varias asociaciones y colectivos de realizadores, ha trabajado como actor y se ha convertido en uno de los más prolíficos cineastas belgas independientes. Además de realizarlas, ha producido y distribuido sus propias películas -cerca de 300- de manera artesanal, principal-*

*mente en 8, en súper 8 y en 16 mm.*

Film critic since 1960 and founder of various film makers' associations and groups, Boris Lehman formerly worked as an actor and is now one of Belgium's most prolific independent film makers. In addition to making his films, he also produces and distributes them, and has completed around 300 so far, all made by hand, mainly in 8, super 8 and 16 mm.

*Critique de cinéma depuis 1960, fondateur de plusieurs associations et groupes de réalisateurs, il a travaillé comme acteur et est devenu l'un des cinéastes belges indépendants les plus prolifiques. Outre la réalisation, il a produit et distribué ses propres films - près de 300 - de manière artisanale, principalement en 8, en super 8, et en 16 mm.*

### **Miguel Sanchez Ostiz**

Iruñea, 1950

Eleberrigile eta poeta izateaz gainera, egunerokoen, saiakera eta nahas-mahaseko piezen, literatura kritiken eta prentsako artikuluen egilea ere bada. 1989an, Herralde Saria irabazi zuen, Eleberrri alorrean; 1990ean, berriz, Euskadi Literatura Saria; eta 1998an, Kritikaren Sari Nazionala. Vianako Printzea Saria ere jaso zuen, 2001ean, egindako literatura ibilbideagatik.

*Además de novelista y poeta, es autor de dietarios, piezas ensayísticas y misceláneas, obras de crítica literaria y de artículos de prensa. Recibió el Premio Herralde de Novela en 1989, el Euskadi de Literatura en 1990 y el Premio Nacional de la Crítica en 1998. Ha sido galardonado con el Premio Príncipe de Viana 2001, en reconocimiento a su trayectoria literaria.*

In addition to being a novelist and poet, Miguel Sanchez Ostiz also writes diaries, essays and a wide range of different literary works and newspaper articles. In 1989 he was awarded the Herralde Novel Prize, in 1990 the Basque Literary Award and in 1998 the National Critics Award. He also won the Príncipe de Viana Award in 2001, in recognition of his distinguished literary career.

*Romancier et poète, il est aussi auteur d'agendas, d'essais et de pièces diverses, d'oeuvres de critique littéraire et d'articles de presse. Il a reçu le Prix Herralde du Roman en 1989, le prix Euskadi de Littérature en 1990 et le Prix National de la Critique en 1998. Il a été récompensé avec le Prix Príncipe de Viana 2001, en reconnaissance à sa trajectoire littéraire.*

### **Begoña Vicario**

Animazio zinemagintzako errealizadore independentea eta Euskal Herriko Unibertsitateko Arte Ederren Fakultateko irakaslea da. Begoña Vicariok lau film labur egin ditu: Hara-Hona (1994), Geroztik ere (1995), Zureganako grina (1996) eta Pregunta por mí (1996, Galdetu nigatik). Azken horrekin film labur onenaren Goya saria jaso zuen, urte berean.

*Realizadora independiente de cine de animación y profesora en la facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco, Begoña ha realizado cuatro cortometrajes: Hara-Hona (1994), Geroztik ere (1995), Zureganako grina (1996) y Pregunta por mí (1996), Goya al mejor cortometraje de animación de ese año.*

ndependent animated film-maker and lecturer at the Faculty of Fine Arts of the University of the Basque Country, Begoña Vicario has made four short films: Hara-Hona (1994), Geroztik ere (1995), Zureganako grina (1996) and Pregunta por mí (1996), which won a Goya for best animated short film.

*Réalisatrice indépendante de cinéma d'animation et professeur à la faculté des Beaux-Arts de l'Université du Pays basque, Begoña a réalisé quatre courts-métrages : Hara-Hona (1994), Geroztik ere (1995), Zureganako grina (1996) et Pregunta por mí (1996), Prix Goya pour le meilleur court-métrage d'animation de cette année.*

## **Santos Zunzunegi**

Bilbo, 1947

Santos Zunzunegi Euskal Herriko Unibertsitateko Gizarte eta Komunikazio Zientzien Fakultateko Ikus-entzunezko Komunikazio eta Publizitateko katedraduna da. Bertan, Zinemaren Historia eta Teoria irakastu irakasten du. Zinema analista eta historialari hau hainbat lanen egilea da; besteak beste: El cine en el País Vasco (1984, Zinemagintza, Euskal Herrian), Mirar la imagen (1985, Irudiari begiratu), Pensar la imagen (1989, Irudia pentsatu), Metamorfosis de la mirada (1990, Begiradaren metamorfosia), Paisajes de la forma (1994, Formaren paisaiak) eta Los Felices Sesenta, aventuras y desventuras del cine español (2005, 60ko Hamarkada Zoriontsua. Espainiar zinemagintzaren abenturak eta zorigaitzak).

*Santos Zunzunegi es catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad en la Facultad de Ciencias Sociales y de la Comunicación de la Universidad del País Vasco, donde enseña Historia y Teoría del Cine. Analista e historiador cinematográfico, es autor, entre otras obras, de El cine en el País Vasco (1984), Mirar la imagen (1985), Pensar la imagen (1989), Metamorfosis de la mirada (1990), Paisajes de la forma (1994) y Los Felices Sesenta, aventuras y desventuras del cine español (2005).*

Santos Zunzunegi is a professor of Audio-visual Communications and Advertising at the Faculty of Social Science and Communications of the University of the Basque Country, where he lectures in the History and Theory of Film. A film analyst and historian, he has written, among other works: El cine en el País Vasco (1984), Mirar la imagen (1985), Pensar la imagen (1989), Metamorfosis de la mirada (1990), Paisajes de la forma (1994) and Los Felices Sesenta, aventuras y desventuras del cine español (2005).

*Santos Zunzunegi est professeur de Communication Audiovisuelle et de Publicité à la Faculté des Sciences Sociales et de la Communication de l'Université du Pays basque, où il enseigne l'Histoire et la Théorie du Cinéma. Analyse et historien du cinéma, il est auteur, entre autres oeuvres, de El cine en el País Vasco (1984), Mirar la imagen (1985), Pensar la imagen (1989), Metamorfosis de la mirada (1990), Paisajes de la forma (1994) et Los Felices Sesenta, aventuras y desventuras del cine español (2005).*

















**CICC/KGNZ**  
Centro Internacional de Cultura Contemporánea  
Kultura Garaikidearen Nazioarteko Zentroa



EL DIARIOVASCO

