

Nº 59 - 2006

Zehar

REVISTA DE ARTELEKU-KO ALDIZKARIA



Sekuentziak eta Pasarteak Secuencias y fragmentos

Zehar

Nº 59 • 2006

Argitaratzailea

GIPUZKOAKO FORU ALDUNDIA
DIPUTACIÓN FORAL DE GIPUZKOA
Edita

Diputatu Nagusia

JOXE JOAN GONZALEZ DE TXABARRI MIRANDA
Diputado General

Kultura Zuzendari Nagusia

IMANOL AGOTE ALBERRO
Director General de Cultura

Artelekuko Zuzendaria

SANTIAGO ERASO BELOKI
Director de Arteleku

Aldizkariaren Zuzendaria

MIREN ERASO ITURRIOZ / K6 Kultur Gestioa
Directora de la Publicación

Koordinazioaren Laguntzaileak

K6 Kultur Gestioa
GORETTI ARRILLAGA ALDALUR
LARRAITZ MENDIZURI ARBELAITZ
Ayudantes de Coordinación

Kolaboratzaileak

MARÍA JOSÉ BELBEL
CHRISTA BLÜMLINGER
NEUS CARBONELL
MIREN JAIO
MARÍA MORATA
CARMEN PARDO
ARTURO/FITO RODRÍGUEZ BORNAETXEA
CRISTIAN SEGURA
INAKI URDANIBIA
IBAN URIZAR
BEGOÑA VICARIO
Colaboradores

Itzulpenak

Euskararen Normalkuntzarako Zuzendaritza Nagusia/Tisa
MERVYN HENDERSON
LUIS MARI LARRAÑAGA
JUAN MARI MENDIZABAL
TIM NICHOLSON
ALLAN OWEN
Traducciones

Testuen orrazketa

IDOIA GILLENEA
JOE LINEHAN
Revisión de textos

Diseinua

LAUREN HAMMOND
Diseño

Aurreinpresioa eta inprimaketa

ZYMA
Pre-impresión e impresión

Lege gordailua

SS.1.104/89
Depósito legal

ISSN 1133-844 X

Art Bibliographies Modern-ek indizatua
Indizada por Art Bibliographies Modern

Zeharek ez du derrigorrez bat egiten kolaboratzaileen iritziekin.
Zehar no comparte necesariamente las opiniones de sus colaboradores.

Zehar Attribution-NonCommercial-ShareAlike gisako Creative Commons lizentzia baten mende dago. Hemengo testuak nahiz itzulpenak koptatu, banatu eta jende aurrean erakuts ditzakezu irabazi asmorik gabe baldin bada. Horrez gain, hemendik eratorritako lanik sortzen baduzu, lizentzia beraren mende egin behar duzu.



<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.1/es/legalcode.es>
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/legalcode>

Zehar está bajo una licencia Recono-NoComercial-CompartirIgual de Creative Commons, bajo la cual se permite copiar, distribuir y comunicar públicamente los textos y las traducciones sin fines comerciales, y además se permite crear obras derivadas siempre que sean distribuidas bajo esta misma licencia.

AZALA PORTADA

Isabel Herguera
Del film *La gallina ciega*
2005

Artelekuri buruz gehiago jakiteko, bisita ezazu web orrialdea.
Zeharren aurreko aleak ikusteko sar zaitetz www.zehar.net helbidean.

Visita la página web para conocer el programa de Arteleku.
Consulta www.zehar.net para leer números anteriores.

SEKUENTZIAK ETA PASARTEAK

SECUENCIAS Y FRAGMENTOS

Editoriala 2

NEUS CARBONELL

Spivak, edo agindupekoaren ahotsa 4

Spivak o la voz del subalterno 8

BEGOÑA VICARIO

Neguko jostailuak 12

Juguetes de invierno 16

CHRISTA BLÜMLINGER

Harun Farocki/Irudien (zirkun)boluzioa 20

Harun Farocki/(Circun)volución de la imagen 26

MIREN JAIO

Up-tight metodologia 32

Metodología *up-tight* 36

ARTURO/FITO RODRÍGUEZ BORNAETXEA

Making of-a langai gisa 40

El *Making of* como material de trabajo 44

FORUM

IBAN URIZAR

Gaur-gaurko musika versus musika esperimental 48

Música contemporánea versus música experimental 51

CARMEN PARDO

Musika, bikaintasunerako gonbidapena
Daniel Charlesi egindako elkarrizketa 54

De la música como invitación a la nobleza.
Entrevista con Daniel Charles 59

SHORTS

MARÍA MORATA Smile Machines 65

MARÍA JOSÉ BELBEL La letra pequeña 66

CRISTIAN SEGURA A 30 años del último golpe militar
en la Argentina 67

IÑAKI URDANIBIA Un DJ filósofo 68

seKueNtziak etA paSartEak

Zeri deituko diogu, zehazki, zinema, hemendik aurrera? Galdera horixe egin zion bere buruari Erik Bullo-ek, zinemaren eta arte garaikidearen arteko lotura azaltzean. Galdera horri diziplinen araberako ohiko sailkapenaren zorrotzasunetik abiatuta erantzungo bage-nio, zinemaren etorkizun zalantzazkoaz kezkatzeko moduan izango ginateteke; baina, aldiz, etorkizunera baikor begiratu ahal izango dugu, artetik edo arte bisualetik abiatuta erantzuten badiogu, diziplina hibrido horretatik abiatuta erantzuten badiogu, aspalditik beste jakintza eta jarduera batzuk kutsatuta dagoen diziplina horretatik abiatuta erantzuten badiogu. Litekeena da agian gaur erantzunarekiko interesik ez izatea; baina formulazioan bilduta dago gaur egun irudi mugikorrek duen aldaketarako potentziala.

Edonola ere, aldaketa hori hasita zegoen bideo kamera iritsi zenerako. Artistak, haren potentzialaz jabetuta, tresna berri hura era politikoan erabili nahi izan zuen, eta kamera digita-larekin berebiziko astinaldia bihurtu zen hura aurreikusi zuen: amateur izatearen eta profesional izatearen arteko mugak, analogikoaren eta digitalaren arteko mugak, fikzioaren edo dokumentalaren arteko mugak zinemato-grafiaren kategoriaz harago zabaldu dira, eta gertaleku berri bat planteatu dute. Gaur egun, ohikoa da museoetako aretoetan instalazioak ikustea; instalazio horietan, hainbat proiektoretako irudiek bat egiten dute, irudiek dagoeneko ez diote erantzuten zinemak hain ongi erakutsi digun kontakizun lineal baten hurrenkerari, baizik eta serieari, muntaia eskema ez-lineal bati. “Haustura eraikitzaile” horiek kontakizun handien ezintasunaz ohartarazten gaituzte, baina, era berean, jarduera ildo berriak ere eskaintzen dizkigute, apalagoak, baina ez horregatik sormenari dagokionez hutsalagoak.

“Objektu partzialen aroan gaude, adre-luen, hondarraren edo hondakinen aroan. Jada ez dugu sinesten zati faltu horietan; aspaldiko estatuaren zatiekin gertatzen den bezala, unitatea —bide batez, jatorrizko unitatea— osatzeko berriro elkartu eta itsats ditzaten zain dauden zati horietan”, zioten Deleuzek eta Guattarik, *El Anti Edipo* obran. Esaldi hori editatzeko software batez idatzi izan balute bezala da. Aurrez beste unitate bat osa zezaketen eta, aldi berean, forma berri batzuk osatu ahal izango dituzten zatietatik abiatuta osotasun bat eraikitzeko aukera ematen digun tresna horren bidez. Esperimentatzen jarraitzea da kontua, eta bisualki zuzena den horretara ez jartzea. ❧

seCuenciAs y fRagmEntOs

¿A qué vamos a seguir llamando exactamente cine? Se preguntaba Erik Bullof al establecer la relación entre el cine y el arte contemporáneo. Si pensamos la respuesta desde el rigor al que la clasificación por disciplinas nos tiene acostumbrados, temeremos por el incierto futuro del cine; pero, en cambio, si tratamos de responder la cuestión desde el arte, o las artes visuales, disciplina híbrida, contaminada desde hace tiempo por otros saberes y prácticas, miraremos al futuro con optimismo. Y aunque quizá hoy ya no nos interese la respuesta, su formulación, en cambio, encierra el potencial de cambio que la imagen en movimiento tiene en la actualidad.

Pero este cambio ya se había iniciado con la llegada de la cámara de vídeo. El artista, consciente de su potencial, quiso utilizar esta nueva herramienta de manera política, y anticipó lo que con la cámara digital se convertiría en una explosión: las fronteras entre amateur y profesional, analógico y digital, ficción o documental han superado la categoría cinematográfica y han planteado un nuevo escenario. Hoy es habitual encontrar en las salas de los museos instalaciones en las que convergen imágenes que provienen de varios proyectores, que ya no responden a la secuencia propia de la narrativa lineal, que el cine tan bien nos ha mostrado, sino a la serie, a un esquema de montaje no lineal. Estas “rupturas constructivas” nos avisan de la imposibilidad de los grandes relatos, pero también nos abren nuevas líneas de acción, más modestas, pero no por eso menos creativas.

“Estamos en la edad de los objetos parciales, de los ladrillos, y de los restos o residuos. Ya no creemos en estos falsos fragmentos que, como los pedazos de la antigua estatua, esperan a ser completados y vueltos a pegar para componer una unidad que además es la unidad de origen”, decían Deleuze y Guattari en *El Anti Edipo*. Parece que hubieran escrito esta frase con un software de edición. Esta herramienta que nos permite construir un todo partiendo de fragmentos que con anterioridad podían poseer otra unidad y que, a su vez, podrán conformar otras formas nuevas. Se trata de seguir experimentando y de no acomodarse en lo visualmente correcto. ❧

Spivak, edo agindupekoaren ahotsa

Gayatri Chakravorty Spivak gaur egungo pentsamenduan eragin handiena duen teorilarietako bat dela uste da. 1942an Kalkutan jaioa, Estatu Batuetara joan zen hirurogeiko hamarkadaren erdian, Literatura Konparatzailean doktoretza egiteko. Geroztik, bere ibilbide akademiko sendoak gaur egun dauden ahots kritiko ezagunenetako bat bihurtu du. Interes eta eragin sorta handi bat da haren lanaren ezaugarri, besteak beste dekonstrukzioa, feminismoa, psikoanalisi eta pedagogia, nahiz eta azterketa postkolonialen esparruan agertu haren eragin nabarmenena. Spivaken lanari heterogeneo eta fragmentario esan izan zaio. Heterogeneo bai haren interesetan, bai berez desberdina eta homogeneizatu ezina den errealitate postkolonial baten defentsan. Fragmentarioa, haren lanak, dekonstrukzioaren eta psikoanaliaren zordun, aurre egiten diolako irudikapen total eta totalizatzaile baten aukerari.

Lan heterogeneo eta fragmentarioa

Estatu Batuetan bizi den egile hindu honentzat, subjektu postkoloniala era askotan da heterogeneoa, baina edonola ere, generoak zeharkatutako kategoria da hau. Izan ere, hona haren karrera osoan behin eta berriz agertzen den auzi funtsezko bat: galdekatzea, bilatzea, eraikitzea subjektu postkolonial generodunaren (*gendered postcolonial subject*) lekua. Horren haritik, nahiz eta literatura testuez egiten dituen irakurketek eta interpretazioek sarritan jarraitu teoria feministaren ikuspuntuari, Spivak indibidualismo feminista baten arriskuak erakusten ahalegindu da, hark errepikatu, bai areagotu ere egiten baitu diskurtso postkoloniala, haren aginduaren eraginei itzuri ezinik. Bere artikulu ezagunenetako batean, “Three Women’s Texts and a Critique of Imperialism”, Charlotte Brönteren *Jane Eyre* herrirakurtzen du interpretazio berri bat emanez Rochesterren lehen emaztearen, Bertha Mason kreolearen, paperari, kritika feministaren proposamen kanonikoen aurka. Hala, Bertha Masonengan protagonistaren *alter ego* bat ikusi beharrean, Spivakek ohar-tarazten du pertsonaia hori ezin uler daitekeela XIX. mendeko inperialismoaren diskurtsoaren “indarkeria epistemiko”rik gabe. Jane Eyre protagonistaren ustezko askapenak beharrezko kontrapisu gisa darama subjektu “natibo”aren “aberetzea”.

Deepa Mehta *Water* 2005

Baina heterogeneo ez ezik, Spivaken lanari fragmentario ere esan izan zaio. Alde batetik, hori gertatzen da haren lanak gogor egiten diolako ezein pentsamendu-eskolak bereganatzeari, haietako batzuekin zorretan dagoela aitortzen badu ere. Haren filiazio teorikoez esan daitekeen gutxienekoa konplexuak direla da. Lehenengo eta behin aipatu behar dugu berak ere izan zuen garrantzia Estatu Batuetan literatura teoria frantziarra esaten zitzaion hura —batez ere dekonstrukzioa— hedatzen, 1976an ingelesera itzuli baitzuen Jacques Derridaren *De la grammatologie*, testu gakoa filosofo horrek akademia estatubatuarerra izan zuen etorrera ulertzeko. Orduz geroztik, Spivakek dekonstrukzioaren erabilgarritasuna aldarrikatu du eta, nekez politiza daitekeen praktika testual eta testualizatatzat jotzen dutenek ez bezala, gure irakasleak behin eta berriz esan du estrategia dekonstruktibistek ahalbidetzen dutela diskurtso kolonialaren posibilitateen baldintzen azterketa eta kritika. Horregatik jotzen du dekonstrukzioa, edozein narratiba berez kontrakorrantean irakurri beharreko korapilo erretorikoa dela frogatzeko, eta hartara erakutsi egiten du testuak isildu edo ostentzen duena, opakua izan

arren garrantzi sakona duena. Haren literatura azterketek, zeinen jokaerek asko zor baitiote psikoanalisiari, baztertue-nean, testu bakoitzaren zirrikitu izaeran bilatzen dute haren balio huts-hutsik ideologikoenari eusten diona, han sortu eta ugaltzen baita diskurtso koloniala. Spivakek zentzu politikoan erabiltzen du dekonstrukzioa, eta norabide bikoitzean: alde batetik, aginte kolonialaren estrategiak agerian uzteko, eta bestetik, marratzeko —haren esamoldeari jarraiki— historiari kanpo geratu diren subjektuen isiltasunaren ibilbideak. Kontua, beraz, ez da diskurtso koloniala hankaz goratzea, hura sendotzeko bidea besterik ez bailitzateke izango, baizik eta haren angeluitsuak, haren opakutasuna erakustea, negoziazio eta kritika bide berriak ahalbidetzeko. Mendebaldearen premisa kulturalen kritika gogorra egiten duten azterketa postkolonialen alorreko beste zenbait teoriarik ez bezala, Spivakek ez dio uko egiten jarrera anbibalente bati, espektroaren bi aldeetan ikusten baitu bere burua: alde kolonialean eta metropoliarenean. Adibidez, aitzakiarik gabeko europazale dauka bere burua, eta diskurtso koloniala iraultzeko negoziazio estrategien aldekoa da.



Deepa Mehta *Water* 2005

Halaber, dekonstrukzioari esker ihes egin diezaieke fundamentalismo postkolonial esan geniezaiokeen horren arriskuei. Horregatik, subjektu kolonialaz duen ideiak ez du ekartzen kolonizazio aurreko subjektu puru bat irudikatzea, ustez kutsatu gabeko zibilizazio baten funtsa hezurmamituko lukeena. Ezta hurrik eman ere. Spivak kritikoa da politika identitarioekin: ekintza politikorako aukera “estrategikoa” besterik ez die ematen, eta segituan zalantzan jarri behar direla dio. Horrenbestez, subjektu desorientatuaren nozioa baliatzen du, jatorrizko ideia batera edo are pertenezia ideia batera ezin labur daitekeen subjektuaren nozioa. Subjektua ez da esentzia puru baten emaitza, diskurtsoaren eragina baizik, eta, beraz, betiko etena. “Subjektu-eragina” da, subjektu bat baino gehiago, diskurtso konstelazio heterogeneo baten emaitza. Horren haritik, Spivakek jotzen du Lacanen subjektu ideiarra, zeinean subjektua adierazlea izanean inskribatzearen ondorioa baita, eta Foucaulten kokapen testual anitzen lekua den subjektuaren ideiarra. Beraz, subjektua ezin harrapa daiteke inoiz modu finko eta mugiezinean, politika identitarioek pentsatuko luketen bezala. Horrexegatik, arbuaiatu egiten du bereziki edozein “alderantzizko etnozentrismo”, “natibismo” edo “kontzientzia txar kolonial”en arrasto, horrek ekarriko lukeelako halako nostalgia bat subjektu kolonial hobe, puruago, benetakoago bate-

na, basati onaren oihartzuna iradokiko lukeena; azken batean, subjektu mendebaldarra baino hobea den subjektua. Identitarioari legokiokkeen amore emate bakarrak orientazio estrategikoa izan dezake. Arestian, *sinekdoketze* terminoa sortu du subjektu batek helburu politiko batekin identifikatzeko forma desberdinen artean hautatzeko duen aukera izendatzeko. Hala, *sari* bat edo *jean* batzuk janzteak kutsu politikoa hartzen du, eta horrek ekar lezake, esate baterako, emakume batek alderdi identitarioak aldarrikatu ahal izatea une jakinetan. Spivakek adierazi du *ad hoc* identifikazioen artean hautatzeko aukera hori klase ertain eta kultuetako emakumeen eskura dagoela bakarrik, eta agindupekota-sunetik askatzeko era batek zerikusia izan beharko lukeela *sinekdoketze* hori klase baztertuenei hedatzearekin. Alabaina, “esentzialismo estrategiko” horrek ukitu gabe uzten du subjektuak adierazle identitarioen eta haien eraginpean duen alienazioaren egitura bera. Era berean, sakonago azter liteke zein den iraupen gutxiko identifikazioen existentzia ahalbidetzen duen egungo egoera ideologikoa. Hori posible izateak subjektu mendebaldartuen kasuan, eta ez gizarte tradizionalagoetan bizi direnengan, adieraziko luke ez dela soilik klase auzi bat, Spivakek dioen bezala, baizik eta subjektuak diskurtsoarekin duen harremanari dagokiola modu askoz zabal eta konplexuago batean.

Spivakek adierazi du *ad hoc* identifikazioen artean hautatzeko aukera hori klase ertain eta kultuetako emakumeen eskura dagoela bakarrik, eta agindupekotasunetik askatzeko era batek zerikusia izan beharko lukeela *sinekdotetze* hori klase baztertueni hedatzearekin.

Agindupekoak hitz egin al dezake?

Spivakek 1988an bota zuen galderak, “Subjektu agindupekoak hitz egin al dezake?” (*Can the Subaltern Speak?*) eragin oso nabarmena izan du azterketa postkolonialen alorrean eta azterketa kulturalen alorrean, oro har, azken bi hamarkadetan. Seguru aski gaur egungo kritikan gehien aipatutako artikuluen artean egongo da. “Agindupeko” terminoa Antonio Gramsciren *Obarrak espetxetik* liburutik dator, bertan erabiltzen baitu agindupeko klaseez hitz egiteko, batez ere landetako proletarioez. Ranajit Guha-ren agindupekoen azterketa taldeak (*Subaltern studies group*) laurogeiko hamarkadatik aurrera erabili zuen Indiako landa-klaseak izendatzeko. Haren ahalegin epistemologikoaren xedea zen subjektu agindupekoen ahotsa berreskuratzen saiatzea, historiografia hegemonikoak isilduta geratu baitzen, eta historiografia hartan krisialdi bat zabaltzea. Agindupekoa subjektu kultural moduan eratzten zen; baita, ordea, aldaketa eta matxinadaren eragile gisa ere.

Spivaken “Can the Subaltern Speak?” artikulua entzutetsua bete-betean zegoen zuzenduta agindupeko azterketen premisetara, eta bi zailtasun aipatzen zituen. Lehenik eta behin, Spivakek erantzun zuen agindupeko subjektuak ezin dezakeela hitz egin, horretarako bide emango liokeen enuntziatio-lekurik ez duelako. Bigarrenez, baieztatu zuen emakumeak muturreko leku hori okupatzen duela izaera bikoitza duelako: emakume eta subjektu koloniala. Agindupekoa, hartara, errotiko bestelakotasunaren irudi moduan eratzten zen, hitz egin ezin dezakeen Beste horrena, ezin mintza daitekeena ez hitzez hitz ezinezkoa zaiolako —argi dago indiar gizarte tradizionalan emakumeek hitz egiten zutela—, baizik eta diskurtsoaren parte ez delako.

Artikuluak eztabaida handia piztu zuen, eta egileak ez zuen baimenik eman bilduma batean argitaratzeko, bere ustez testuaren zenbait irakurketak sortutako nahasteak argitu arte. Kritika nagusia artikulua amaierari zuzentzen zitzaion, bertan Spivakek bere argudioa ilustratzen baitu emakume baten —Bhuvaneswari Bhaduri— buru-hilketa baten bidez, eta haren ekintza interpretatu eta zentzua ematen dio. Aurpegiratu zioten agindupeko baten adibidetzat elite burges nazionalistaren ordezkari bat aukeratu izana, hartara klase baztertuak bakarrik barne hartuko litzuzkeen bere beste agindupekotasun definizio batekin kontraesan argian erortzen zelako. Bigarrenez, aurpegiratu zitzaion berak berrezarri izana agindupekoaren kontzientzia, eta

Bhuvaneswari Bhaduriren ekintzaren interpretazio bat eskaini izana, haren buru-hilketaren zentzua eta egia desestaltzeko gai izango balitz bezala, eta hori kontraesan nabarmenean dago agindupekoak hitz egiten ez duela dioen argudioarekin.

Agindupekoaren Spivaken kontzeptua kritikatu izan zen orobat eragilezarekin zuen harreman nahasiarengatik. Kritikariak adierazi izan dute terminoa, antza denez, errotiko Beste bat adierazten duela, inola ere eskura egongo ez litzatekeena: halako orri zuri bat, diskurtsoan ezin sar daitekeena. Ildo horretan, agindupekoa kategoria kontzeptual bat izango litzateke, nolabait deitzez, izendapen subjektibo bat baino areago, defendatzen zaila baita gizarte kolonialetako emakumeak diskurtso patriarkal hegemonikoetatik erabat aparte egon ahal izan direnik. Hartara, agindupekoa isiltasunean harrapatuta geratuko litzateke, erremediorik gabe, bere aukera izaera bezalaxe.

Kritika horiei Spivakek erantzun die agindupekoaren beste nozio bat erabilita, hala nola, Hirugarren Munduko emakumea, ezin mintza daitekeena hori gertatzeko egoera diskurtsiborik ez dagoelako; baina edonola ere, beste modu batera izan dadin saiatu beharko litzateke. Hori dela eta, bere azken agerraldietan Spivak saiatu da ohartarazten isiltasunaren ibilbide bat marratu behar dela, agindupekoak bere ahotsa entzuna izango dela ahalbidetuko duen enuntziatio-gune bat lor dezan. Hortik dator halaber pedagogian duen interesa, praktika moduan zein politika moduan. Spivakek Indiara eramane du sarritan bere lana, eta oraindik orain landa giroko Txinara, ahots agindupekoak entzunarazteko moduak bilatzeko, eta enuntziatio-gune berriak sortuko dituzten espazioak irekitzen saiatzen da. Haren lana ez dute zailtasunek geldiarazten; aitzitik, barne hartzen dira gaur egungo gizartearen erronkei erantzun berriak bilatzeko orduan. ◀

NEUS CARBONELL doktorea da Literatura Konparatzailean Indiana Unibertsitatean (AEB). Gaur egun Literatura Teoria eta Literatura Konparatzailea irakasgaiak ematen ditu Kataluniako Unibertsitate Oberta-n. Irakasle eta kolaboratzaile aritzen da orobat Bartzelonako Unibertsitateko Centro Mujer y Literatura delakoan. *Lectora. Revista de Mujeres y Textualidad* aldizkariaren kofundatzailea izan zen. Liburuak zein artikulua argitaratu ditu aldizkari espezializatueta literatura kritikaz, literatura konparatuz, literatura teoriaz eta psikoanalisiaz. Azken liburua du *La dona que no existeix. De la Il·lustració a la Globalització* (Eumo, 2003).

Spivak o la voz del subalterno

Gayatri Chakravorty Spivak está considerada como una de las teóricas más influyentes en el pensamiento contemporáneo. Nacida en Calcuta en 1942, se trasladó a Estados Unidos a mediados de los años sesenta para realizar su doctorado en Literatura Comparada. Desde entonces, una sólida trayectoria académica la sitúa como una de las voces críticas más reconocidas actualmente. Su obra se distingue por un amplio abanico de intereses y de influencias de entre las cuales deben señalarse la deconstrucción, el marxismo, el feminismo, el psicoanálisis y la pedagogía, aunque es en el ámbito de los estudios postcoloniales donde su influencia se revela como más destacable. Su trabajo ha sido calificado a menudo como heterogéneo y fragmentario. Heterogéneo tanto en sus intereses como en la defensa de una realidad postcolonial en sí dispar e imposible de homogeneizar. Fragmentario, porque su obra, deudora de la deconstrucción y del psicoanálisis, se resiste a la posibilidad de una representación total y totalizante.

Una obra heterogénea y fragmentaria

Para esta autora hindú afincada en Estados Unidos, el sujeto postcolonial es heterogéneo de múltiples maneras pero, en cualquier caso, se trata de una categoría atravesada por el género. En efecto, he aquí una cuestión crucial que insiste a lo largo de toda su carrera: interrogar, buscar, construir el lugar del sujeto postcolonial de género (*gendered postcolonial subject*). En este sentido, aunque sus lecturas e interpretaciones de textos literarios han tomado a menudo el punto de vista de la teoría feminista, Spivak ha puesto empeño en señalar los peligros de un individualismo feminista que repite e incluso exacerba el discurso postcolonial sin poderse sustraer a los efectos de su poder. En uno de sus artículos más famosos “Three Women’s Texts and a Critique of Imperialism”, relea la novela de Charlotte Brönte *Jane Eyre* a la luz de una nueva interpretación del papel de la primera mujer de Rochester, la criolla Bertha Mason, en contra de las propuestas canónicas de la crítica feminista. Así, en lugar de ver en Bertha Mason un álter ego de la protagonista, Spivak señala que este personaje no puede entenderse al margen de la “violencia epistémica” del discurso del imperialismo decimonónico. La supuesta liberación de la protagonista, Jane Eyre, tiene en la novela como necesaria contraparte la “animalización” del sujeto “nativo”.

Pero además de heterogénea, la obra de Spivak ha sido calificada de fragmentaria. En parte, ello se debe a que su trabajo se resiste a ser apropiado por ninguna escuela de pensamiento, aunque ella misma se considere en deuda con varias de ellas. Sus filiaciones teóricas no pueden ser calificadas de menos que de complejas. En primer lugar debemos señalar la importancia que ella misma tuvo en la difusión de lo que en Estados Unidos se denominó la teoría literaria francesa —principalmente la deconstrucción— ya que en 1976 tradujo al inglés la obra de Jacques Derrida, *De la gramatología*, texto clave para entender la llegada de este filósofo a la academia norteamericana. Desde entonces, Spivak ha reivindicado la utilidad de la deconstrucción y, a diferencia de aquellos que la califican de práctica textual y textualista difícilmente politizable, nuestra profesora ha insistido en que las estrategias deconstructivistas permiten el análisis así como la crítica de las condiciones de posibilidad del discurso colonial. Por ello recurre a la deconstrucción para demostrar que cualquier narrativa es en sí misma un nudo retórico que se debe leer a contracorriente, mostrando así lo que el texto silencia u oculta, lo que permanece opaco aunque profundamente significativo. Sus análisis literarios, cuyo proceder también debe mucho al psicoanálisis, buscan en lo más marginal, en lo intersticial de cada texto, aquello que sostiene su valor más puramente ideológico, donde se produce y reproduce el discurso colonial. Spivak utiliza la deconstrucción en un sentido político y en una doble dirección; por un lado para desenmascarar las estrategias del poder colonial y, por otro, para trazar, siguiendo su propia expresión, los itinerarios del silencio de los sujetos que han quedado escritos fuera de la historia. No se trata, pues, de darle la vuelta al discurso colonial, lo cual no sería sino otra manera de reforzarlo, sino de mostrar sus ángulos ciegos, su propia opacidad, para permitir nuevas vías de negociación y de crítica. A diferencia de otros teóricos de los estudios post-coloniales que ejercen una dura crítica de los presupuestos culturales de Occidente, Spivak no reniega de una posición ambivalente, ya que se siente en ambos lados del espectro: el colonial y el de la metrópolis. Así, se denomina europeísta sin ambages y aboga por estrategias de negociación para subvertir el discurso colonial.

La deconstrucción le permite asimismo escapar a los peligros de lo que se podría llamar fundamentalismo postcolonial. Por ello, su idea de sujeto colonial no supone imaginar un sujeto puro anterior a la colonización que encarnaría la esencia de una supuesta civilización no contaminada. Ni mucho menos. Spivak es crítica con las políticas identitarias a las que concede solamente un margen “estratégico” de acción política, pero que deben ser inmediatamente puestas en cuestión. Se vale, pues de la noción de sujeto descentrado imposible de reducir a una idea de origen e incluso de pertenencia. El sujeto no es el resultado de una esencia pura, sino un efecto del discurso y, por tanto, siempre ya discontinuo. Se trata de un “efecto sujeto” más que propiamente de un sujeto, resultado de una constelación heterogénea de discursos. En este sentido, Spivak recurre a la idea lacaniana del sujeto como efecto de la inscripción del significante sobre el ser y a la idea de Foucault del sujeto como lugar de múltiples posiciones textuales. De manera que el sujeto nunca se puede atrapar de manera fija e inamovible, como lo pensarían las políticas identitarias. Por ello mismo, rechaza par-



Cortesía de Nodro Films

Mira Nair *Salaam Bombay!* 1988

Deepa Mehta *Water* 2005

ticularmente cualquier atisbo de “etnocentrismo al revés”, de “nativismo”, de “mala conciencia colonial” que supondría una nostalgia por un sujeto colonial mejor, más puro, más auténtico, que haría eco del buen salvaje, un sujeto mejor, en definitiva, que el sujeto occidental. La única concesión posible a lo identitario puede tener una orientación estratégica. Últimamente ha acuñado el término *sinecdoquizar* para referirse a la posibilidad de un sujeto de elegir entre distintas formas de identificación con un objetivo político. Así, vestirse con un sari o con unos tejanos adquiere una vertiente política que permitiría, pongamos por caso, a una mujer reivindicar aspectos identitarios en determinados momentos. Spivak ha señalado que esta posibilidad de elegir identificaciones *ad hoc* está solamente al alcance de las

mujeres de las clases medias y cultas, y que una forma de liberación de la subalternidad tendría que ver con la extensión de esta *sinecdoquización* a las clases más marginales. Sin embargo, este “esencialismo estratégico” deja sin tocar lo que constituye la estructura misma de la alienación del sujeto a significantes identitarios y sus efectos. Igualmente, cabría analizar más profundamente cuáles son las condiciones ideológicas actuales que hacen posible la existencia de identificaciones efímeras. El hecho de que ello sea posible en el caso de sujetos occidentalizados y no en aquellos que habitan sociedades más tradicionales indicaría que no se trata únicamente de una cuestión de clase, como Spivak sostiene, sino de la relación del sujeto con el discurso de una forma mucho más amplia y compleja.

Spivak ha señalado que esta posibilidad de elegir identificaciones *ad hoc* está solamente al alcance de las mujeres de las clases medias y cultas, y que una forma de liberación de la subalternidad tendría que ver con la extensión de esta *sinecdoquización* a las clases más marginales.

¿Puede hablar el subalterno?

La pregunta que Spivak lanzó en 1988, “¿Puede hablar el sujeto subalterno?” (*Can the Subaltern Speak?*) ha ejercido una influencia notabilísima en el campo de los estudios post-coloniales, y de los estudios culturales en general, en las dos últimas décadas. Probablemente se trate de uno de los artículos más citados en la crítica contemporánea. El término “subalterno” procede de las *Notas desde la prisión* de Antonio Gramsci para referirse a las clases subalternas, especialmente al proletariado rural. El grupo de estudios subalternos de Ranajit Guha (*Subaltern studies group*) lo utilizó desde los años ochenta para designar las clases rurales en la India. Su empeño epistemológico consistía en intentar recuperar la voz de los sujetos subalternos, que había quedado silenciada por la historiografía hegemónica, y forzar en esta última una crisis. El subalterno se constituía como el sujeto colonial pero también como un agente de cambio y de insurgencia. El notorio artículo de Spivak “Can the Subaltern Speak?” se dirigía de pleno a los presupuestos de los estudios subalternos y apuntaba dos dificultades. En primer lugar, Spivak respondía que el sujeto subalterno no puede hablar porque no tiene un lugar de enunciación que lo permita. En segundo lugar, afirmaba que la mujer ocupa ese lugar radical por su doble condición de mujer y de sujeto colonial. El subalterno se constituía así como una figura de la diferencia radical, del Otro que no puede hablar no porque literalmente no pueda —es evidente que las mujeres en la sociedad tradicional india hablaban— sino porque no forma parte del discurso.

El artículo generó una vasta polémica y la autora misma prohibió su inclusión en una compilación hasta poder aclarar lo que, a su parecer, habían sido confusiones causadas por algunas lecturas del texto. La crítica principal se dirigía al final del artículo en el que Spivak ilustra su argumento con el suicidio de una mujer, Bhuvaneswari Bhaduri, e interpreta y da sentido a su acto. Se le recriminó que eligiera una representante de la elite burguesa y nacionalista como ejemplo del subalterno, en clara contradicción con otra definición suya de subalternidad que incluiría solamente las clases marginales. En segundo lugar, se le reprochó que ella misma restaurase la conciencia del subalterno y ofreciese una interpretación del acto de Bhuvaneswari Bhaduri, como si fuera capaz de desvelar el sentido y la verdad de su suicidio, en

clara contradicción con el argumento de que el subalterno no puede hablar.

El concepto del subalterno de Spivak fue criticado también por su relación confusa con la agencia. La crítica ha señalado que el término parece hacer referencia a un Otro radical que no sería accesible de ninguna manera, una especie de página en blanco que no puede ser incluida en el discurso. En este sentido, el subalterno sería más una categoría conceptual, por así llamarlo, que una designación subjetiva, ya que es difícil sostener que las mujeres en sociedades coloniales puedan haber estado radicalmente al margen de los discursos patriarcales y hegemónicos. De este modo, el subalterno quedaría atrapado en el silencio de manera irremediable, así como su condición misma de posibilidad.

A estas críticas, Spivak ha respondido con otra noción del subalterno como la mujer del Tercer Mundo que no puede hablar porque no existen las condiciones discursivas para que sea así, pero que, en cualquier caso, debería ser de otro modo. De manera que en sus últimas intervenciones, Spivak se ha esforzado en señalar que se trata de trazar un itinerario del silencio para que el subalterno pueda acceder a un lugar de enunciación que haga posible que su voz sea escuchada. De ahí también su interés en la pedagogía, como práctica y como política. Spivak ha trasladado su trabajo a menudo a la India y recientemente a la China rural, para buscar maneras de hacer oír las voces subalternas, y se interroga sobre cómo abrir espacios que den lugar a nuevos lugares de enunciación. Su trabajo no se deja paralizar por las dificultades, sino que, todo lo contrario, éstas son incluidas en la búsqueda de nuevas respuestas a los retos de la sociedad contemporánea. ◀

NEUS CARBONELL es doctora en Literatura Comparada por la Universidad de Indiana (EEUU). Actualmente imparte las asignaturas de Teoría Literaria y Literatura Comparada en la Universitat Oberta de Catalunya. Es también docente colaboradora del Centro Mujer y Literatura de la Universidad de Barcelona. Fue cofundadora de la revista *Lectora. Revista de Mujeres y Textualidad*. Ha publicado libros y artículos en revistas especializadas sobre crítica literaria, literatura comparada, teoría de la literatura y psicoanálisis. Su último libro es *La dona que no existeix. De la Il·lustració a la Globalització* (Eumo, 2003).

Neguko jostailuak

Zein arrazoigatik erabakitzen du pertsona batek animazioan aritzea?

Nola garatzen eta gauzatzen du bere lana?

Non dago zinearen, animazioaren eta artearen arteko muga?

Besteak beste, galdera horiek egiten ditu Begoña Vicariok bere lagun eta lankide den Isabel Hergueraren ibilbide profesionala aztertzen duenean.

Eskarmentu handiko eta seme-alaba ugariren amek duten lanabesetako bat etxean dauden jostailu askoren artetik batzuk gorde eta hilabeteen buruan armairutik ateratzea izaten da, berriak bailiran, haurren gozamenerako. Isabel Hergueraren amak horixe egiten zuen, eta baita nireak ere, eta batzuetan pentsatzen dut halako jokabideek izugarritzko aztarna utzi zutela guregan, esate baterako, proiektu batean lan zaharren berrikuspenarekin hasten garenean, edo lan zahar horiek berriro ikustean gauza berriak ikusten dizkiegunean.

Inoiz komentatu dugu biok zein paraleloak izan diren gure bizitzak, batxilergo azken kurtsoa egiteko Estatu Batuetarako dirulaguntza bat lortzean elkar ezagutu genuenetik; bueltan Arte Ederretan lizentziatu ginenean biok, bera Alemaniara joan zen animazioa ikastera eta ni, berriz, Errusiara. Han-hemenka biziz eta ikasiz, gure animazio lanak aurrera egin du, antzekotasun eta desberdintasun askorekin, noski, baina muinean, animazio zineak ematen dugun zera berezi hori konpartitzen.

Askotan saiatu da azaltzen zer den demontrezko droga moduko hori, zerk bultzatzen duen pertsona bat hainbat

hilabete gela batean pasatzera, eskuekin astiro eta kontuz, dena delako material mugitu eta fotografiatzera, lagunei eta bizitza berari askotan muzin eginez. Caroline Leaf artista zoragarriak kontatzen zidan askotan sentitzen duela bizitzaren zati bat galdu duela, eta hori dela-eta, gorroto duela bere film eder bana... baina jarraian ere esaten zidan bere baitan, sakonean, izugarri lagundu diotela lan hauek bizitzan bertan murgiltzen eta hobeto ulertzen.

Hergueraren ibilbide artistikoak aldaketa puntu garrantzitsu bat izan zuen Bilbotik Alemaniara ikastera joan zen momentuan. Bizkaiko hiriburuko Arte Ederren fakultatean hasita zuen performancearen bidea lantzen zuen curriculum: laurogeiko hamarkadaren hasieran Mikel Arcerekin batera sona handia izan zuen instalazioa aurkeztu zuen, non inguruko espazio eta eguneroko objektuetan uzten dugun geure oinatza gai nagusia baitzen, eta dagoeneko, denboraren neurketaren subjektibotasuna agertzen baitzuen. Düsseldorfeko Kunst Akademian, baina, askoz ere zaharragoa zen animazioaren adie-razpideekin talka egin zuen, eta bertan burutu zuen bere lehen lana, 1988an, *Spain loves you*, paper ebakinekin egindako film ezin

Isabel Herguera *La gallina ciega* 2005

freskoagoa, non pasodoble baten erritmoan, Isabel beraren familiaren igandetako txangoa irudikatzen baitzen, guardia zibila, Franko eta guzti, belaualdi horreta-koontzat esanahi berezia zuten irudiekin.

Hurrengo bi filmetan, olio erabili zuen kristalaren gainean, *Safari* (1988) eta *Cante de ida y vuelta* (1989) osatzeko, eta txanda honetako hirugarrenarako, *El sueño de Iñigo* (1990), berriz, klarionak arbelaren gainean landu zituen, eta *Baquiné* (1991), berriz,

hondarrarekin egin zuen. Lau urte geroago, 1994an, *Los muertitos* egin zuen berriz ere argazki eta marrazki ebakinen teknikara itzulita. Tartean publizitate lan asko egin arren, ez zuen hamar urtean, 2003. urtera arte, alegia, beste film laburrik ekoiztu; *The Balloon* du izena, Satinder Singhekin batera egina, eta honek bakarrik sinatzen badu ere, oso Herguera da.

Ohitura handia egon da azken hamarkadan edo, animazio lanak era oso tendentziosoan sailkatzeko, hau

da, animazio tradizionala eta infografia bi atal nagusitan banatuta ikusi ditugu hainbat lekutan, festibaletatik hasita eta artikuluetan ere bai. Hala ere, nire ustez, oso sailkapen faltsua da, eta 3D izeneko programak erabiltzen dituzten lanek jarraitu beharreko joera artistiko moduan irudikatu nahi izan da; bera bezain egungoak diren beste teknika guztiak, berriz, zaharrak bailiran, gaitzetsi egiten dira. Zenbaiten ustez, eta ados nago neu ere, mota honetako sailkapena firma handien marketing-aren parte da, eta oinak lurrean ditu-



Isabel Herguera *Los Muertitos* 1994

gunok ez genuke erabili behar. Gutako askok pentsatzen baitugu, sailkatu behar izatekotan, eta honek onurarik balu, benetako muga teknika zuzenen eta zeharkako tekniken artean dagoela; halaber, kameraren objektiboaren aurrean zuzenean lantzen den animazioa litzateke lehenengo taldea, eta objektibo horretatik kanpo burutzen den animazioa, berriz, bigarrena. Lan egiteko oso modu desberdina da errealdorearentzat: zuzenean eta eskuekin hondar metak, kolore orbanak edo klariona lineak ezabatu eta birmarratzen

ditu, eta pauso bakoitzari dagozkion fotogramak ateratzen dizkio, jakin badakielako egiten ari den lanak prezisio osoa behar duela, ezin izango baitu zuzendu. Amaitutakoan akatsik badago erritmoan, argiztapenean zein joskeran, plano osoa errepikatu beharko du, askotan egun osoko lana izanda. Zeharkako teknikak, berriz, marrazketa zein infografia kasu, gidoiaren ondorioz egindako lan animatuak dira, eta haien nondik norako guztiak proba daitezke eta ontzat eman zein zuzendu, behin betiko argazkiak atera baino lehen.



Irakurleak ulertuko du, noski, filmatzeko momentuko adrenalina karga oso desberdina dela kasu banatan, eta baita teknika zuzenen kasuan ere, lana burutzeko erritmoa askoz arinagoa dela, produkzioa asko laburtzen dela, eta inprobisaziorako abaguneak askoz ere sarriago gertatzen direla besteetan baino, non diseinua eta mugimenduen garbitasuna eta, haatik, gidoi narratiboari izaten zaion atxikimendua askoz handiagoak baitira.

Bada Isabel Herguerak, aipatutako lehen lan horietan guztietan, teknika zuzenak erabili zituen, eta berak esaten duenez, ez da izan inoiz bere helburua lan narratiboegia egitea, irudiak eratzen dituen heinean ikusleari zentzazioak igortzea baizik, eta mugimenduen erritmoak baliatu izan ditu beti abstrakzio-tik figuratibotasunera bere lanak eramateko. Azken urtean, ordea, *La gallina ciega* (2005) ekoiztu zuenean, bere betiko joera areagotu egin zen izugarri, eta beste guztietan baino askoz argiago ikusten da dikotomia abstraktu/figuratibo hori; filmaren pasadizo askotan Xabier Erkizia egindako soinua da lagungarri dugun pista bakarra.

La gallina ciega Herguerak marrazki bizidunak erabiltzen duen lehen filma da, hau da, arestian aipatutako teknika zeharkako horietako bat, eta aurretik bere produkzioetan ezagutu ez duen jarraikortasun eta diziplina mantendu behar izan du. Filma oso erronka handia izan da, hasieratik, itsu batek erreallitatea hautemateko era irudikatzea baitzen xedea, eta lehenengo ideia eta diseinuetatik hasita, erronka izugarria izan da errealizadorearentzat.

Egia da lan horrek, animazioko gehienek bezala, baina kasu honetan bereziki, ikuslearengandik esfortzu izugarria eskatzen duela ulermenera iristeko, eta nik neuk zenbait alditan ikusi behar izan dut, ezkutuan dauden detaile guztiak antzemateko. Esan liteke Isabel Hergueraren lan horri pintura bati irakurketa geldoa egiten diogunean bezala egin behar zaiola, edo eskultura bati alde guztietatik eta paseoan erreparatzen diogunean bezala; baina ez, jakina, lehen proiektzioan, ez da lortzen bere sakoneran heltzea. Hasieran, itsuak entzuten dituen zaratak eta soinuk irudikatzen erabiltzen diren kodeak ulertu behar ditugu. Gerorako, espazioari eta bere eskalari buruz protagonistak duen

zentzazioaren irudikapena sistema diedrikoaren bidez ematen zaigunean, gure eskema espazialak hautsi egiten dira eta berreraiki egin behar izaten ditugu haren erreallitatea behingoz ulertzeko. Isabelek dio haxe dela berak egindako lanik narratiboena, istorioaren ardatzak hasiera, muina eta amaiera duelako, baina aldi berean, nik esango nuke horixe guztia egitura sotila besterik ez dela beste guztia irudietan azaldu ahal izateko eta, nolabait, ulergarriago egiteko, ulergarria izatea betidanik izan delako Isabelentzat garrantzitsua.

Baliteke hortxe egotea bera bezalako errealizadore baten obra burutzeko arazoia, produkzio batek zenbat neke sortarazten duen jakitun. Film berri baten proiektua esku artean duenean, Isabelek gogoak eta beharra metatu egiten ditu, bai, oso garrantzitsua da animazio lana abiatu orduko beharra izugarri handia izatea, horren arabera mantendu ahal izango duzulako lana zutik, desgaste, kontraesan eta arazo guztietan. Urtebete pasatu da pelikula amaitu zuenetik eta orain gutxi hasi da erlaxatzen pasatako larrialdi horretatik, kanpotik imajinatzea zaila bada ere; inoiz amaituko ez zuela bururatzen zitzaion, lortutako diru laguntzak ez kentzearen garaiz amaitu behar baitzuen. Errealizadorearen diskurtso ideologikoaren isla bere filmaren amaiera denez gero, horixe izaten da beti momenturik zailena, munduari eta bizitzari buruz duzun aburua plazaratu behar baituzu irudi sorta xume batean.

Egile donostiarrak badaki bere energia banatzen, oso egokiro lortzen du kolaboratzaileekin tratua eta inguruan dituen baliabideak aprobetxatzen daki. Ondo errotutako artista da, zentzu guztietan ekonomia filmikoaz jabetu dena eta bere azken filmarekin erakutsi du oraintxe dela bere unibertso ideologiko irudikatzen lanabes eta heldutasun egokiak lortu duen momentua, eta jakin badaki, gainera, animazio lanak egiten dituen bitartean, ez dela ez zinemagile ez artista plastikotzat onartua izango aparteko bi mundu horietan, baina berak orain arte bezala, bietatik edaten eta elikatzen jarraituko du, biak ere bere lan filmiko eta artistikoekin aberasteko. ❖

BEGOÑA VICARIOok Bilboko Arte Ederren Fakultatean irakasten du.

B E G O Ñ A V I C A R I O

Juguetes de invierno

¿Por qué decide una persona dedicarse a la animación?

¿Cómo desarrolla y produce su trabajo?

¿Dónde está la frontera entre el cine, la animación y el arte?

Estas son algunas de las cuestiones que plantea Begoña Vicario al abordar el recorrido profesional de Isabel Herguera, amiga y compañera de trabajo.

Una de las herramientas de que disponen las madres de muchos niños, cargadas de experiencia, suele ser retirar algunos de los juguetes que andan por casa, y al cabo de varios meses volverlos a sacar del armario, como si de nuevos se tratasen, para disfrute de los niños. La madre de Isabel Herguera solía hacerlo, y también la mía, y algunas veces pienso que ese tipo de comportamiento nos ha dejado una profunda huella, por ejemplo a la hora de acometer algún proyecto, cuando empezamos por la revisión de algún trabajo anterior, o cuando, al volver a ver esos viejos trabajos, somos capaces de encontrarles elementos nuevos.

Alguna vez hemos comentado entre nosotras lo paralelas que han sido nuestras vidas, desde el momento en que nos conocimos al conseguir una ayuda económica para realizar el último curso de bachillerato en los Estados Unidos. A la vuelta, ambas nos licenciábamos en Bellas Artes, y ella se marchó a Alemania a estudiar animación. Yo me decidí por Rusia. Viviendo y aprendiendo aquí y allá, nuestro trabajo de animación ha dado sus pasos, cargado de semejanzas y diferencias, pero en lo fundamental, compartimos ese algo tan especial que nos proporciona el cine de animación.

Herguera ha intentado muchas veces explicar qué diablos es esa especie de droga, qué puede impulsar a una persona a pasar meses en una habitación, trabajando lentamente y con sumo cuidado con sus manos, moviendo y fotografiando el material de que se trate, y renunciando a menudo a los amigos y a la propia vida. Caroline Leaf, artista extraordinaria, me contaba que muchas veces sentía haber perdido una parte de su vida, y que por ello odia a todos y cada uno de sus bellos filmes, pero a continuación me confesaba que, en su fuero interno, sus trabajos le han ayudado muchísimo a imbuirse de la vida y a entenderla mejor.

La trayectoria artística de Herguera sufrió un cambio importante en el momento en que se marchó de Bilbao a Alemania a estudiar. En la Facultad de Bellas Artes de la capital vizcaína había dado comienzo ya al currículo que desbrozaría su camino hacia la performance: a comienzos de la década de los ochenta presentó su famosa instalación junto con Mikel Arce, en la que el tema principal era la huella que dejamos en el espacio que nos rodea y en los objetos cotidianos. A su vez, ya mostraba en la misma instalación la subjetividad de la medida del tiempo.



Isabel Herguera *Los Muertitos* 1994

Sin embargo, en la Kunst Akademie de Düsseldorf topó con los medios expresivos de la animación, que era mucho más antigua, y allí realizó su primer trabajo, en 1988, *Spain loves you*, un film lleno de frescura realizado con recortes de papel, en el que, a ritmo de pasodoble, se nos mostraba una excursión de domingo de la familia de la propia Isabel, con guardias civiles y Franco incluido, imágenes, en definitiva, cargadas de un significado especial para los que somos de esa generación. En sus dos filmes siguientes, utilizó óleo sobre cristal para realizar *Safari* (1988) y *Cante de ida y vuelta* (1989), y para el tercer trabajo de la serie, *El sueño de Íñigo* (1990), trabajó con tizas sobre pizarra; en *Baquiné* (1991), la

arena fue su elemento de trabajo. Cuatro años más tarde, en 1994, realizó *Los muertitos*, volviendo a la técnica de la fotografía y a los recortes de papel. A pesar de sus numerosos trabajos en publicidad, durante diez años, es decir, hasta el 2003, no produjo ningún otro cortometraje; fue *The Balloon*, realizado junto con Satinder Singh, y a pesar de llevar solamente la firma de este último, es un trabajo muy del estilo de Herguera.

Durante más o menos la última década ha sido habitual clasificar los trabajos de animación de un modo totalmente tendencioso. En muchos lugares hemos visto clasificadas la animación tradicional y la infografía en dos grupos distin-

tos, tanto en festivales como en artículos publicados. De todos modos, opino que es una clasificación falsa, y se ha pretendido presentar como la tendencia artística a seguir por los trabajos que utilizan programas 3D; todas las demás técnicas, igual de actuales que la citada, se rechazan tachándolas de caducas. En opinión de algunos, entre los que me encuentro, esta clasificación forma parte del marketing de las grandes firmas, y los que tenemos los pies en el suelo no la deberíamos utilizar. Muchos de nosotros pensamos que, en caso de ser necesario algún tipo de clasificación, y suponiendo que pudiera tener algún aspecto positivo, el límite real se encuentra entre la utilización de técnicas directas o de técnicas



Isabel Herguera *Spain loves you* 1988

indirectas. Al primer grupo pertenecería la animación que se trabaja directamente delante del objetivo de la cámara, y al segundo, la animación realizada fuera del objetivo. En el primer caso, el modo de trabajar es totalmente diferente para el realizador: borra y vuelve a dibujar los montones de arena, las manchas de color o las líneas de tiza, directa y manualmente, y extrae los fotogramas que corresponden a cada uno de los pasos, porque es totalmente consciente de que el trabajo que realiza requiere una precisión extrema, pues no hay posibilidad de corrección. Si al terminar observa que en el ritmo, en la iluminación o en la conjunción existe algún error, deberá repetir todo el plano, un trabajo que, muchas veces, le habrá llevado todo un día. Sin embargo, las técnicas indirectas, el dibujo y la infografía, por ejemplo, son trabajos de animación

realizados siguiendo un guión, y ofrecen la oportunidad de hacer todas las pruebas necesarias, y dar por buenas unas fotografías o modificar lo necesario, antes de realizar las fotografías definitivas.

El lector, por supuesto, entenderá que la carga de adrenalina del momento de la filmación difiere mucho de un caso a otro, y también dentro de las técnicas directas, con un ritmo mucho más rápido para realizar el trabajo, una producción mucho más corta, y con muchos más momentos en los que la improvisación puede tener lugar, donde el diseño y la claridad del movimiento son superiores, pero también lo es la supeditación a un guión narrativo.

Sin embargo, Isabel Herguera, en todos los trabajos citados, utilizó técnicas directas, y tal como afirmaba ella

misma, nunca ha tenido la intención de realizar un trabajo demasiado narrativo, sino de enviar al espectador sensaciones en la medida que va creando las imágenes, utilizando siempre el ritmo del movimiento para llevar sus trabajos de la abstracción al campo de lo figurativo. Durante el último año, sin embargo, cuando produjo *La gallina ciega* (2005), subrayó en grado sumo esa tendencia, mostrando más a las claras que en ningún otro trabajo esa dicotomía abstracción/figuración; en muchos momentos del filme, la única pista que nos sirve de ayuda es la música de Xabier Erkizia.

La gallina ciega es el primer filme en el que Herguera utiliza dibujos animados, es decir, una de esas técnicas indirectas que acabamos de citar, y le ha exigido mantener una continuidad y una disciplina que no había conocido en sus producciones anteriores. Además, ha sido un reto muy importante, con un objetivo definido, plasmar el modo en que un ciego puede captar la realidad, lo cual ha supuesto un reto descomunal para la realizadora, desde las ideas y los diseños iniciales.

Es innegable que este trabajo, al igual que la mayoría de los trabajos de animación, pero especialmente éste, exige muchísimo esfuerzo al espectador para llegar a entender lo que se le muestra, y yo misma he tenido que verlo varias veces para llegar a captar todos los detalles que permanecen ocultos. Podríamos decir que la lectura de ese trabajo de Isabel Herguera la debemos realizar como cuando observamos pausadamente una pintura, o como cuando miramos una escultura, paseando a su alrededor, para observarla en todas sus perspectivas; pero no, evidentemente, en una primera proyección no llegamos a captar toda su profundidad. Al principio, debemos entender los códigos que se utilizan para plasmar los ruidos y sonidos que escucha el ciego. Después, cuando mediante el sistema diédrico se nos ofrece la plasmación de la sensación que sobre el espacio y su escala tiene el protagonista, nuestros esquemas espaciales se rompen, y debemos volver a rehacerlos, para poder llegar a entender su realidad. Isabel afirma que éste es, precisamente, el trabajo más narrativo que ha realizado, porque el eje de la histo-

ria tiene un comienzo, un desarrollo y un final, pero, del mismo modo, yo diría que todo eso no es más que la estructura que necesita para ofrecernos en imágenes todo lo demás, para hacerlo más inteligible, porque para Isabel resultar inteligible ha sido, siempre, algo muy importante.

Precisamente quizá radique ahí la razón por la que realizadores como ella realicen su obra, conscientes en todo momento del esfuerzo que exige toda producción. Cuando tiene entre manos el proyecto de un nuevo filme, Isabel acumula ganas de hacer y necesidad, y esa necesidad debe de ser muy imperiosa a la hora de acometer la realización de un trabajo de animación, porque es la que te ayudará a mantener el trabajo en pie, ante todo tipo de desgaste, contradicciones y problemas. Ha transcurrido un año desde que terminó la película, y ha empezado ahora a relajarse de la tensión acumulada, aunque nos cueste imaginarlo; le parecía que nunca la iba a terminar, pero debía terminarla a tiempo, para que no se le retiraran las ayudas económicas que había recibido. El final del filme suele ser reflejo del discurso ideológico del realizador y, por tanto, es el momento más difícil, siempre, porque te exige mostrar la opinión que tienes sobre el mundo y sobre la vida, en una simple sucesión de imágenes.

La autora donostiarra sabe distribuir su energía, consigue un trato muy adecuado con sus colaboradores, y sabe aprovechar los recursos que tiene alrededor. Es una artista totalmente afianzada, una artista que ha hecho totalmente suya la economía fílmica en todos los sentidos, y con su último filme ha mostrado que ya ha logrado las herramientas y la madurez necesarias para plasmar su universo ideológico; y sabe, además, que mientras realice trabajos de animación no será aceptada ni como cineasta ni como artista plástica en esos dos mundos aparte, pero ella seguirá bebiendo y alimentándose de ambos, al igual que hasta ahora, para enriquecerlos, a su vez, con sus trabajos fílmicos y artísticos. ❖

BEGOÑA VICARIO es profesora de la Facultad de Bellas Artes de Bilbao.

Harun Farocki/Irudien (zirkun)boluzioa:

Schnittstelle (Interfaz) instalazioaren inguruan

Zinema egile bat nola iristen da museo-
instalazio arte formara? Farocki film
egile gogaide talde txiki baina gailen
bateko kidea da. Beren instalazioetan,
Chris Marker, Chantal Akerman,
Raúl Ruiz edo Peter Greenaway
bezalakoak, zeinen filmek modu
errotiko berean eztabaidatzen baitute
hitzaren eta irudiaren arteko erlazioaz,
antzeko ikerketak ari dira egiten
beraien irudiez edo taldeko besteenez,
eta zinemaren metamorfosien berri
eszenikoki ematen du ikus-entzunezko
aparatu berrien bidez.

Beharbada kontua da irudiei distantzia ematea, Harun Farockiren film eta bideoetan leitmotiv moduan bidea egiten duen auzi bat (zeinaren formulazio nolabait programatikoa *Ein Bild [Irudi bat, 1983]* edo *Wie man sieht [Ikus daitekeenez/Nola ikusten den, 1986]* bezalako filmetan aurkitzen baita) berriro mahai gainean jarri ahal izateko: zer da irudi bat? Farockik luzaroan lotu izan du auzi hori informazio teknologien aldaketa estetikoekin, eta gaur, inoiz baino gehiago, garrantzitsua da zinemarentzat. *Schnittstelle [Interfaz, 1995]* instalazioan azpimarratu egiten da auzi horren alderdi funtsezko bat: alegia, abian doazen irudien antolaera. Eta hori egiten da egunotan sortzaile baino gehiago ingeniari moduan agertzen den egile baten ikuspuntutik: “Zer gertatzen da editatze-mahaian? Esperimentu zientifiko batekin aldera al daiteke?”¹.

Schnittstelle ikuslearen gogoratzeko eta hautemateko gaitasuna probokatzen du bi zentzutan. Irudi biltzailea den aldetik, ikusleak hasieran bi pantailatan paraleloan doazen irudi-sekuentziak ikusten ditu, eta urrats bat gehiago eginda (urrats tenporala ere badena, bisitaria beste espazio batera pasatzen baita), hirugarren pantaila batean txertatzen dira, hartara hirugarren irakurke-

ta bat posible eginez. Era horretan, ikusleak Farockiren zenbait filmetako harraldi sorta bat ikusten du (hala nola, Errumaniako Iraultzaren irudiak, langileak fabrikatik irteten, gerren arteko garaia, Vietnameko gerraren indarkeria adierazezina, edo emakumearen gorputzaren eraikuntza fotografikoak). Baina, guztiaren gainetik, zinemagilea ikusten dugu bere irudiak antolatu eta manipulatzeko prozesuan lanean. Antolakuntza hori² museo baten tes-tuinguruan gertatzea funtsezkoa da. Alde batetik, begien bistakoa egiten da pentsamenduaren adierazpen bat forma artistiko baten eskuetan uzten dela, eta bestetik, film edo elektronika bidez pentsatze hori norbaitek egiten duela bere behaketaren objektuaren gainean. (Seguru aski ez da inongo kasualitatea ahalegin teoriko eta estetiko hori zinema eta medioen kritikari garrantzitsua izan den baten-gandik etortzea. *Schnittstelle* izenburuak bidezidor tekniko eta poetiko bikoitzak dakartza gogora. Barne hartzen ditu bai irudietan dagoen materialaren antolakuntza espazio-tenporal baten hasierako prozesu filmikoak bai bitartea, irudien (eta hotsen) zirrituak, baita irudikapen analogiko eta eredu-antzeko—digital— baten abiaraztea ere; azken batean, muntaketaren infotizazio eta elektroni-kotzea. Beraz, zerikusi gutxia-



Fritz Lang *Clash by Night* 1952 / Harun Farocki *Workers leaving the factory* 1995

go du ordenagailu-irudiak zinema imitatu behar duen edo existentzia independente bat aldarrika ote dezakeen zioen eztabaida zaharrarekin; eskuarki, Farocki kezkatuago dago muntaketaren printzipio binarioen aurrean eta irudi analogikoen prozesatu motorretik sortzen den abstrakzio-indarraren aurrean. Ikuspuntu horretatik ematen zaigu aditzera elektronikoki nahasitako irudi baten ekoizpenaren froga (mekani-

nikoki “editatutako” irudi batena ez bezala) esanguratsuki pedagogikoa: ikerketa eredugarriaren adibide gisa. Hala, muntaketa birtualaren (digitalaren) inguruko gertakari berrienak ere oihartzuntzen dira Farockik teoria mediatikoetara zuzendutako galderetan, nahiz eta esplizituki haren (berr)aurkezpenaren helburua ez izan.

Schnittstelle instalazioak filmak hasiera

batean segida batean antolatzen dituen irudien aldiberekotasunari bide ematen dion aparatu bat iradokitzen du, egileak idatzi eta irudiak prozesatzen dituen leku bakartiaren eredu ia perfektua: “Gaur nekez idatz dezaket hitz bat, non eta aldi berean irudi bat ikusten ez dudan pantailan”. Edo, areago, bi pantailetan. Irudizko laborategi horretan, zinemagilearen lantoki simulatuan, ikuslea era desberdinean lotzen



Charles Chaplin *Modern Times* 1936 / Harun Farocki *Workers leaving the factory* 1995



zaio bideoaren osaketari pantaila (bakar) handi baten aurrean dagoenean eta zinema aretoaren iluntasunean. Konparazio bat egiten denez, esaterako, Farockiren *Arbeiter verlassen die Fabrik* [Langileak fabrikatik irteten, 1995], Lumièreren izen bereko jatorrizko filmaren ondoan zinemaren beste zenbait historiaren zati sorta bat erakutsita —hala nola, Marilyn Monroe fabrikaren atean Fritz Langen *Clash by Night* (AEB, 1952) filmean, eta sintonian ezarritako masa proletarioak egile beraren *Metropolis* (Alemania, 1925/26) lanean—, film horien arteko lotura zuzenean aipa daiteke orain. Ezkerrean, zinemaren historiaren lehen motibua: gizon-emakume langileak fabrikatik irteten; kasu honetan, argazkigintzazko materiala ekoizten den fabrika batetik. Eta eskuinean: errepikatu, aldatu eta lehen motiboa garatuz jarraitzen duten mende bateko irudiak.

Bisitariari eskatzen ez bazaio ere inolako “interaktibotasun” fisikora eman dadin, irakurlea den aldetik mugikortasun testual bat gauzatzen du aurrean bi ikus-entzunezko banda elkarren mendean antolatuta topatzen dituenen, bata bestearekin solasean baleude bezala. Izan ere, *Schnittstelle* zenbait hizkuntzak ordena estruktural jakin baten arabera zirkulatzen duten espazio bat da. 25 minutu irauten duen testu hori —pasiera egitera irtetearekin (Barthesen zentzuan)³ aldera litekeena— irakurtzen duenak ikusten duena anizkuna eta sinplifikaiezina da, gertakari-konbinazio bakoitza gauza berezia baita hautematen duenarentzat, eta definitu egiten du haren pasiera, bestelako bihurtuta bakarrik errepika daitekeena. Azken batean, ez gara testu itxi batez ari, aldi berean aldaketa eta desbideratze testualak eragiten dituen forma ireki batez baizik: film posible batez.

Zinema klasikoaren markoan ez bezala, hartan irudien pasaera linealak esanahia diakronikoki inskribatzen baitu, hemen ia film bat edo are fotograma bat bezain ona den irudi bat bilatzen da (eta aldi berean erakutsi) muntaketa horizontal antzeko batean. Orain arte, irudiak hitzaren bidez iruzkindu egin izan dira, zenbait alditan musika pasarte bidez. Hemen irudiek iruzkintzen dituzte irudiak. Muntaketa mota horren printzipioa konplexua da. Edizioa ez baitago antolatuta eskuinetik ezkerre

(dela soinuaren eta irudiaren arteko mozketan, dela irudien artekoenean), baizik eta zirkulazioak sortzen ditu doitasunez kalkulaturako aldaketa-sekuentziak eta errepikapenak, ez banda banakoetan soilik, baizik eta, batez ere, bi pantailen artean. Berehalakoan antzematen zaio Farockirengan tipikoa den konposizio-egitura, aurrerapenaz eta errepikapenaz jarduten duena. Irudi bat sartzen da (demagun, kimika-analista batena), eta gero irudi hori berriro hartu eta esplikatu egiten da (hemen, adibidez, urruntzearen prozesu estetikoak ebazteko: “Irudiek diote laborategi batek ez duela itxura hori”).

Bideo-editatze aretoan, sekuentzien arteko korrespondentzien aldaketa botoi bat sakatuta lor daiteke. 16 mm-ko editatze-mahai batean bestela egiten da. Bigarren kasuan (bi kasuak ilustratzen ditu egileak ikusizko moduan *Schnittstellen*), edizio berri bakoitza material zein fisikoki prestatu beharra dago, eta muntaketa-editorearen hatzek mozketak edo itsatsi puntua uki dezakete. Hemen ez dugu ikusten, Vertoven *Chelovek s Kinoapparatom* [Gizona kamerarekin, ESSB, 1929] filmean oraindik ere ikusten den bezala, emakumezko muntatzaile aditu bat lanean, baizik eta egile bat bere filma urruntasunez eta gogoeta eginda manipulatzeko, makinez eta koaderno batez inguratuta. Horrek erakusten du denbora eta mugimendua bezalako dimentsio filmiko batzuek ukimenezko itzulpena izan dezaketela, eta azken batean, irudien aukeraketak bakarkako ekintza izan behar duela; ideia bikoitz hori muturreraino eramane da Jean-Luc Godarden autoerreturatu erradikalean, *JLG/JLG – Autoportrait de Décembre* (1994an hasia), emakume muntatzaile itu baten pertsonaiarekin.

Bere nolakotasun sentsuala gorabehera, zeluloidezko banda, dirua bezala, lehenik eta behin bitarteko bat da, helburu bat lortzeko: “Billete batekin bereziki garbi geratzen da zein nekez datozen bat funtsa eta itxura”. Muntatzaileak eskuz lan egiten duen bitartean beste filmean, zeluloidezko bandan, film “errealaren”, proiektatuaren, oinarri material osatu moduan, azken hori ezin gauza daiteke proiektioan. Bideoarekin bestela gertatzen da: hemen, informatizazioak ahalbideratzen du muntaketa —edo, hobeto, nahasketa— lotura “zuzena” izatea

eskuzko editatze operazioen eta irudia agertzearen artean. Harago, posiblea da irudien erreplika espaziala, irudi elektronikoa etengabe berrantolatzen ari delako. Azken batean, irudi elektronikoa eraketa tenporal zuzenak ikustaldi-egoera desberdinak ahalbidetzen ditu; adibidez, irudi izoztuak denbora geldiarazten duelako ilusioa, edo sekuentzia azkarrek eragindako ikusizko nahasmendua. Farockik gogoan izan zuen estasiaren eta mugimenduaren arteko erlazioa *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* [Munduaren irudiak eta gerraren inskribapena, 1998] filma eraikitzean. Bertan, *Schnittstellen* ohartarazten duen moduan, zenbait osagai zehatzen birkonbinaketa labur esplikaziorik gabe baten bidez, abian doazen irudiek ez daramate inongo testurik.

Era horretan, Farockik bere filmak simbolikoki berrikusi egiten ditu museoko “nahasketa gela” elektronikoa, bere lanaren gainean galdetu nahian bezala: “Zer da irudi bat?” eta “Nola elkartzen da irudi-sekuentzia bat?”. Orain arte sarritan aurkitzen diren aparatu eta irudietan aztertzen zena, hala nola zinemagile zaletu baten erreguzko keinua *Videogramme einer Revolution* [Iraultza baten bideogramak, 1991/92], orain haieetatik sortutako filmen arkitekturari aplikatzen zaio. Esaterako, *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* agertzen den irudi mugikorren muntaketa bakunaz, Farockik ikuslearen aurrean erakusten du behin eta berriz irudiak permutazio baten ereduari jarraituta errepikatzen direla: “Film hura editatzen ari nintzelarik, nire erabakiak programa sinple batean oinarritu nituen, harraldiak konbinatu eta birkonbinatu”. Urrats hori, (egilearen arabera) musikagintzaren arauetan edo txanponmakinen errotoreetan inspiratua, aurki daiteke jadanik behaketa itxuraz kronologikoa duen film batean, zeinaren egitura orobat errepikapen printzipioan oinarritzen baita: Farockik dio beharrezkoa dela begirada aurrez pentsatu gabea *Ein Bild* bere film-aparatuaren (Dispositiv-Film) berrikuspenaz ari dela. Municheko “Playboy” estudioan filmatu zuen, eta inongo iruzkinik gabe muntatu.

Hemen egileak ez du bere burua aurkezten era autobiografikoan, baizik eta bere filmen ikusle eta egile moduan, idazle eta irakurle moduan, zinemazale

eta liburuzale moduan: Godarden antzera. Gero Farockik autoerretratu bat bilbatzen du, metafora eta analogien bidez garatuz doana, egitura narratibo bidez baino gehiago. Haren pertsonaia irudietan ematen da, baina fundituaren ostean seriean antolatutako gorputz-jarrera beti antzekoak geratzen dira. Kamera eta bideo pantaila ispilu gisa erabiltzen ditu, baina ez bideoaren ezaugarri izan litekeen edozein “nartzisismoaren estetika”⁴ baten zentzuan, denbora aldaketak eta zirkuitulaburrak fabrikatzeko bitarte tekniko gisa baizik. Farockik berrirakurtzeko posetik irten denean ere erakusteko, besoan duen erredura baten orbainaren lehen plano baten bidez, bere buru-mutilazioaren aztarna *Nicht löschesbares Feuer* [Su iraungiezi-na, 1968/69] film-panfletoan, ez da horrenbeste erreferente erreala jokoan dagoena performance ekintzazale samar bateko eszena horretan (“bentetan gertatu zen hala” bat), baizik eta irudi fotografikoaren, hau da, filmikoaren, erreferentzialtasun bat (“gertatu zen” bat). Jatorrizko filmean adierazten den bezala analogiazko mozketak baten bidez sutan dagoen haragi zati bat erakusteko, kontua da bitarteko estetiko egokia aurkitzea alderaketa bat egiteko ikerketa laborategietako animalia batekin, eta gero mundu errealekiko lotura puntu gehiagoekin estekatzea. Zeren eta filmean aipatzen ez dena Vietnameko irudiak dira, hain zuzen ere; gehiago da gerra hura gauza irudikaezin gisa.

“Nahasketa gelan”, orain gorian dagoen laborategi moduan aurkeztua, Farockik faltsutzea iradokitzen du. Ez da inongo kasualitatea *Zwischen zwei Kriegen* [Bi gerraren artean, 1977/78] filmaren harraldi bat berrirakurri izana: bertan agertzen da egilearen pertsonaia, papera eta bolaluma eskuan dituela, bere idazmahaian eserita, muntaketa baten konbinazio berrietara iristen simbolikoki. Eta *Schnittstellen*, kode-idazgailuak eta makina deskodetzaileak (berr)aurkeztu eta kritikatzeko direnean, lan filmiko bat aztertu nahi duen instalazio baten alderdi bikoitza atzematen da: “Sekretu bat argitu egin behar da, ala gorde?”

Ez dago ezer anekdotikorik irudi zatikien elkartze berrian. Farocki bere film eta bideoetako zatietara itzultzen denean, aztertu eta zatikatu egiten du

irudi ikusizko eta akustikoa, ikuslea irudien (ikusizkoen zein akustikoen) arteko espazio mental batera eramateko asmoz. Film guztietan, bitarteko espazio hori baliagarria da berez, eta mozqueta ez da irudi baten edo bestearen zati bat, banatu eta bereizi egiten duen irudi-sekuentzia bat edo bestea, narrati-ba lineala duten filmetan bezala, baizik eta mozqueta, nolabait esateko, “askatu”⁵ egiten da, Deleuzek dioen bezala. Gisa honetako muntaketa printzipioak, tartea azpimarratzen badu ere, jada ez ditu sekuentziak sortzen, serieak baizik.

Hezurdura tekniko garrantzitsu horretatik haratago, muntaketa prozesuaren eszenaratze aparatua denbora guneak batzen ditu: jatorrizko harraldia (iragana) (osagai filmiko eran zehaztu beharrekoa) eta hura berrirakurtzeko, hau da, berrikusteko ekintza (oraina). Denbora eta esentzia horien arteko desberdintasuna jakinarazten da, alde batetik, bi irudi paraleloan jarrita edo txertatuta, eta bestetik handik eta hemendik egindako bikoizketaz, soinu alorrean. Ikusizko erregresioak bere korrespondentzia dauka Farockirengan hitz egiten, esate baterako, *Nicht lösbares Feuer* inguruan, behiala izan zen (eta orain proiektzioaren bitartez presente egiten den) pertsona baten oihartzun gisa. Geruzatze horien amaieran bisitariaren kokapena iristen da (etorkizunera eramana); haren begirada eta belarria irudi eta soinuen prozesu serializatzaile horretarantz zuzentzen dira, eta prozesu hori etengabe errepikatu eta berritzen da. Horri gaineratu behar zaio, zineman edo telebistan ez bezala, *Schnittstelle* amaierarik gabeko begizta moduan proiektatzen dela museoan, eta horrenbestez, era idealean —eta errepikapen printzipioaren arabera— nahi bezain luzaro ikus daitekeela. Aparatuaren antolaketak hartara neurri berean kokatzen ditu irudiaren ikusle kultua eta egile behaketaren eta irudimenaren arteko banaketa zorrotzean (*Schnittstelle*). ■

CHRISTA BLÜMLINGER irakasle laguntzaila da gaur egun Film Ikasketetan, Berlineko Unibertsitate Librean, eta eskolak ematen ari da Pariseko Sorbonne Nouvelle Unibertsitatean, 2002ko udazkenetik hona. Idazlea, arte kritikaria eta komisarioa ere bada. Makina bat aldizkarirentzat idatzi du, hala nola *Trafic*, *Iris eta Blimp*, eta haren azken liburuen artean daude *Ohne Untertitel Fragmente einer Geschichte des Österreichischen Kinos* (Wien, 1996, Ruth Beckermann-ekin batera); *Von der Welt ins Bild. Augenzeugenberichte eines Cinephilen* (Berlin 2000, Serge Daneyren idazkien edizio bat); eta *Das Gesicht im Zeitalter des bewegten Bildes* (Wien: Sonderzahl, aurki argitaratzekoa, Karl Sierekin batera).

OHAR ETA ERREFERENTZIAK

- 1 Aipu hau, baita erabat dokumentatu gabe jarraian datozen guztiak ere, Farockik *Schnittstelle* instalazioaren deskribapenen testutik hartuta daude.
- 2 *Schnittstelle* 1995ean sortu zen, lehen deskribatutako konfigurazioan, Musée d'Art Moderne de Villeneuve-d'Ascq-en egindako *Le monde après la photographie* erakusketarako (1995eko 6.10. – 10.1.), eta *Section* izenburupean aurkeztu. Instalazio horren bideoa, zeinak bi irudi sekuentziak (A eta B) bigarren areto batean eta irudi bakarrean (C) biltzen baitu, 3sat kanalean eman zuten 1995.6.25ean *Schnittstelle* izenburupean. Beste aldaera batean, *Section* azkenean erakutsi zen Musée National d'Art Moderne Centre Georges Pompidou-n egindako *Face à l'histoire* erakusketan (1996.12.19. – 1997.4.7.), haren parte bat bezala. Han *Section* ikus zitekeen kubo ireki baten moduan, Villeneuve-d'Ascq-eko instalazioko lehen gelarako muntaketan bezala.
- 3 Testu kontzeptu honetaz, ikus Roland Barthes, “De l' Oeuvre au Texte”, in *Revue Esthétique* 3 (1971), 225.-232. orr.
- 4 Rosalind Kraussen saiakera baten izenburutik saia-kera hartua, *Video: The Aesthetics as Narcissism*, in *October* 1, 1976ko udaberria.
- 5 Deleuzek “mozqueta irrazionala” esaten dio horri; ik. Gilles Deleuze, *L'Image-Temps. Cinéma 2* Paris : Les Éditions de Minuit, 1985, 324. orr.

Saiakera hau alemanez argitaratu zen lehendabizi *Der Ärger mit den Bildern – Die Filme von Harun Farocki* (Konstanz: UVK Medien, 1998) liburuan, Rolf Aurich eta Ulrich Kriest editoreak zirela. Euskerazko itzulpena liburuaren editoreen, argitaletxearen eta egilearen baimenari esker argitaratzen da hemen.

Ez dago ezer anekdotikorik irudi zatikien elkartzeko berrian.

Harun Farocki/(Circun)volución de la imagen:
 Acerca de la instalación
Schnittstelle (Interfaz)

¿Cómo llega un realizador de cine a la forma artística de instalación para museo? Farocki se encuentra en un grupo pequeño pero eminente de realizadores afines. En sus instalaciones, Chris Marker, Chantal Akerman, Raúl Ruiz o Peter Greenaway, cuyas películas debaten sobre la relación entre palabra e imagen de forma igualmente radical, llevan a cabo investigaciones similares sobre sus propias imágenes o las de otros del grupo, y dan cuenta escénica de las metamorfosis del cine por medio de los aparatos audiovisuales más recientes.

Tal vez se trata de dar distancia a las imágenes, para que una cuestión que se abre camino como un leitmotiv en todas las películas y vídeos de Harun Farocki (y cuya formulación en cierto modo programática se encuentra en títulos como *Ein Bild* [Una imagen, 1983] o *Wie man siebt* [Como/cómo se ve, 1986]) pueda plantearse de nuevo: ¿Qué es una imagen? Cuestión que Farocki ha vinculado desde hace tiempo a los cambios estéticos de las tecnologías de la información, y que hoy, más que nunca, es relevante para el cine. Con la instalación *Schnittstelle* [Interfaz, 1995] se hace hincapié en un aspecto fundamental de esta cuestión: a saber, la forma organizativa de las imágenes en movimiento. Esto desde la perspectiva de un autor que actualmente se perfila más como ingeniero que como creador: “¿Qué ocurre en la mesa de edición? ¿Es comparable a un experimento científico?”¹.

Schnittstelle provoca la capacidad de recordar y de percibir del espectador en dos sentidos. Como recopilador de imágenes, el espectador se encara al principio a secuencias de imágenes que discurren en paralelo en dos pantallas que, dando un paso más (que es también un paso temporal, pues el visitante pasa a otro espacio), se inte-

gran en una tercera pantalla, haciendo así posible una tercera lectura. De ese modo, el espectador ve una serie de tomas de varias películas de Farocki (imágenes, por ejemplo, de la Revolución de Rumania, trabajadores saliendo de la fábrica, los años entre guerras, la inexpresable violencia de la guerra de Vietnam, o las construcciones fotográficas del cuerpo femenino). Pero, por encima de todo, al realizador se lo ve trabajando en el proceso de organizar y manipular sus imágenes. Que esa organización² tenga lugar en el contexto de un museo es algo crucial. Por una parte, se hace evidente que se confía una expresión del pensamiento a una forma artística, y por otra, que ese pensar por medios fílmicos y electrónicos lo hace alguien sobre el objeto de su propia observación (seguramente no es ninguna coincidencia que este esfuerzo teórico y estético provenga de alguien que ha sido un importante crítico de cine y de los medios). El título *Schnittstelle* hace pensar en dobles senderos técnicos y poéticos. Se trata tanto de los procesos fílmicos iniciales de una disposición espacio-temporal del material en imágenes, como del intervalo, de los intersticios de imágenes (y sonidos), así como de la puesta en juego de una representación analógica y prototípica —digital—; en



imagen cortesía del autor

Harun Farocki *Videogramas de una revolución* 1992

definitiva, de la infotización y electrónica del montaje. De modo que tiene que ver menos con la vieja discusión de si la imagen de ordenador tiene que imitar al cine o si puede reivindicar una existencia independiente; Farocki tiende a estar más preocupado generalmente por los principios binarios del montaje, y por el poder de abstracción que surge del procesado motor de imágenes analógicas. Tal es

la perspectiva desde la cual se nos da a entender la demostración significativamente pedagógica de la producción de una imagen “mezclada” electrónicamente (en contraposición a la imagen “editada” mecánicamente): como modelo de investigación ejemplar. Así, hasta los acontecimientos más recientes en torno al montaje virtual (digital) resuenan en los interrogantes de Farocki sobre la teoría de los medios,

a pesar de no constituir explícitamente el objeto de su (re)presentación.

La instalación *Schnittstelle* invoca a un aparato que permite la simultaneidad de imágenes que la película en principio ordena en una sucesión, un modelo casi perfecto del lugar solitario en que el autor escribe y procesa imágenes: “Hoy apenas puedo escribir una palabra a menos que pueda ver a la



Harun Farocki *Videogramas de una revolución* 1992

vez una imagen en la pantalla". O, más bien, en ambas pantallas. En este laboratorio imaginario, en el lugar de trabajo simulado del realizador, el espectador se vincula con la composición del vídeo de manera diferente a cuando está frente a una (única) pantalla grande en la oscuridad de la sala de cine. Al establecerse una comparación en, digamos, *Arbeiter verlassen die Fabrik* [*Trabajadores saliendo de la fábrica*, 1995], de Farocki, poniendo junto a la película original homónima de Lumière una serie de fragmentos de otras historias del cine —como Marilyn Monroe a la puerta de la fábrica en *Clash by Night* (EUA, 1952), de Fritz Lang, y las masas proletarias en sintonía de *Metrópolis* (Alemania, 1925/26)—, la asociación entre esas películas ahora puede invocarse directamente. A la izquierda, el primer motivo desde el principio de la historia del

cine: obreros y obreras saliendo de una fábrica, en este caso una fábrica que produce material fotográfico. Y a la derecha: un siglo de imágenes que se repiten, cambian y siguen desarrollando el primer motivo.

Aunque a la persona visitante no se le pide que se entregue a ninguna "interactividad" física, como lectora desarrolla una movilidad textual al enfrentarse a dos bandas audiovisuales cuya disposición es mutuamente dependiente, como si estuvieran dialogando una con la otra. Porque *Schnittstelle* es un espacio en el que circulan diversos idiomas, según un orden estructural particular. Lo que ve quien lee este texto de 25 minutos de duración, comparable a salir a dar un paseo (en el sentido de Barthes)³, es múltiple e irreductible, ya que cada combinación de acontecimientos es algo singular para

quien la percibe, y define su paseo, que sólo puede repetirse haciéndolo diferente. Finalmente, no estamos hablando de un texto cerrado, sino de una forma abierta que simultáneamente implica variaciones y desviaciones textuales: una película posible.

A diferencia del marco del cine clásico, en el que el paso lineal de imágenes inscribe significado diacrónicamente, aquí se busca (y se muestra simultáneamente) una imagen casi tan buena como una película o incluso un fotograma, en una especie de montaje horizontal. Hasta ahora, las imágenes han sido comentadas mediante la palabra, a veces mediante fragmentos musicales. Aquí son las imágenes las que comentan las imágenes. El principio de ese tipo de montaje es complejo. Porque la edición no está solamente articulada de derecha a izquierda (trátese de un corte entre sonido e imagen, o entre imagen e imagen), sino que da lugar a circulaciones por medio de secuencias de cambio y repeticiones calculadas con precisión, no sólo en las bandas individuales, sino sobre todo entre ambas pantallas. Se hace reconocible al instante una estructura compositiva típica de Farocki, que funciona mediante la anticipación y la repetición. Se introduce una imagen (digamos, el personaje de un analista químico), y después se vuelve a tomar esa imagen y se explica (aquí, por ejemplo, para dilucidar el proceso estético del distanciamiento: “Las imágenes dicen que un laboratorio no tiene ese aspecto”).

En la sala de edición de vídeo, se puede lograr la variación de correspondencias entre secuencias simplemente pulsando un botón. En una mesa de edición para 16 mm se procede de otra manera. En el segundo caso (ambos casos son mostrados visualmente por el autor en *Schnittstelle*), cada nueva edición debe prepararse material y físicamente, de forma que los dedos del editor de montaje puedan tocar el lugar del corte o pegado. Lo que vemos aquí no es, como sigue siendo el caso en la película de Vertov *Chelovek s Kinoapparatom* [Hombre con una cámara de cine, URSS, 1929], una montadora experta trabajando, sino un autor que manipula su película de forma remota y reflexiva, rodeado de máquinas y un cuaderno de notas. Esto ilustra cómo dimensiones fílmicas

como tiempo y movimiento son capaces de una traducción táctil, y cómo en última instancia la elección de imágenes tiene que ser un acto solitario: una idea doble que se lleva hasta el extremo en el autorretrato radical de Jean-Luc Godard, *JLG/JLG – Autoportrait de Décembre* (empezada en 1994), con el personaje de una montadora ciega.

A pesar de su cualidad sensual, la cinta de celuloide es antes de nada, como el dinero, un medio para lograr un fin: “Con un billete de banco queda meridianamente claro lo poco que coinciden la esencia y la apariencia”. Siempre que el montador trabaje de forma manual en la otra película, la cinta de celuloide, como base material completa de la película “real”, la proyectada, esta última no puede ser realizada en su proyección. Con el vídeo es diferente: aquí la informatización permite que el montaje —o, mejor, la mezcla— sea un vínculo “directo” entre las operaciones de editaje manuales y la aparición de la imagen. Más allá, es posible una réplica espacial de las imágenes, porque la imagen electrónica se está reorganizando continuamente. En última instancia, la constitución temporal directa de la imagen electrónica permite diversas situaciones de visionado; por ejemplo, la ilusión de que la imagen congelada detiene el tiempo, o la desorientación visual debida a secuencias rápidas. Farocki tuvo presente esa relación entre estasis y movimiento en la construcción de su película *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* [Imágenes del mundo e inscripción de la guerra, 1998]. En ella, como observa en *Schnittstelle* por medio de una breve recombinación de elementos particulares sin más explicación, las imágenes en movimiento no tienen texto que las acompañe.

De ese modo, Farocki simbólicamente somete sus películas a una revisión en la “sala de mezclas” electrónica del museo, como queriendo formular sobre su propia obra las preguntas “¿Qué es una imagen?” y “¿Cómo se junta una secuencia de imágenes?”. Lo que hasta ahora se examinaba en aparatos e imágenes que se encuentran con frecuencia, por ejemplo el gesto implorante de un realizador aficionado en *Videogramme einer Revolution* [Videogramas de una revolución, 1991/92], se aplica ahora a la arquitectura de las películas que surgieron de

Aquí son las imágenes las que comentan las imágenes.



Harun Farocki *Videogramas de una revolución* 1992

ellos. Así, con el montaje rudimentario de imágenes en movimiento de *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*, Farocki hace desfilas ante el espectador las pruebas de que las imágenes se repiten siguiendo el modelo de una permutación: “cuando estaba editando esa película, basé mis decisiones en un programa simple, según el cual las tomas se combinan y vuelven a combinarse”. Ese paso, inspirado (según el autor) en las reglas de la composición musical o los rotores de las máquinas tragaperras,

puede encontrarse ya en una película de observación aparentemente cronológica cuya estructura se basa asimismo en el principio de repetición: Farocki habla de la necesidad de la mirada no premeditada en relación con la revisión de su película-aparato [Dispositiv-Film] *Ein Bild*, rodada en el estudio de “Playboy” de Munich y montada sin ningún comentario.

Aquí el autor no se presenta a sí mismo de manera autobiográfica, sino como

observador y realizador de sus películas, como escritor y lector, como cinéfilo y bibliófilo: parecido a Godard. Después Farocki trama un autorretrato que se desarrolla mediante metáforas y analogías, más que mediante estructuras narrativas. Su figura se representa en imágenes, pero se disuelve para dar lugar a actitudes corporales organizadas en serie que son siempre similares. La cámara y el monitor de vídeo le sirven de espejo, pero no tanto en el sentido de cualquier “estética del narcisi-

sismo²⁴ característica del vídeo, sino como medio técnico de fabricar diferencias y cortocircuitos temporales. Incluso cuando Farocki rompe con su pose de releer para mostrar, mediante un primer plano de la cicatriz de una quemadura en su brazo, el rastro de su automutilación en la película-panfleto *Nicht lösbares Feuer* [Fuego inextinguible, 1968/69], no es tanto el referente real el que está en juego en esa escena de performance más bien accionista (un “pasó así realmente”), sino una referencialidad de la imagen fotográfica, es decir, filmica (un “pasó”). Tal como se indica en la película original mediante el corte por analogía de un pedazo de carne ardiendo, se trata del medio estético de establecer una comparación con uno de los animales de los laboratorios de investigación y referirlo a más puntos de conexión con el mundo real. Porque en la película las imágenes de Vietnam son precisamente lo que no se evoca; es más bien esa guerra como algo irrepresentable.

En la “sala de mezclas”, que esta vez muestra como un laboratorio ardiente, Farocki insinúa falsificación. No es ninguna coincidencia que vuelva a releer una toma de *Zwischen zwei Kriegen* [Entre dos guerras, 1977/78], en la que se ve al personaje del autor con papel y bolígrafo en su escritorio, llegando simbólicamente a nuevas combinaciones de un montaje. Y cuando, en *Schnittstelle*, se (re)presentan y critican las impresoras de códigos y las máquinas decodificadoras, se aprehende el doble aspecto de una instalación que pretende analizar una obra filmica: “¿Se trata de desentrañar un secreto, o de guardarlo?”.

No hay nada de anecdótico en el nuevo acoplamiento de fragmentos de imágenes. Tan pronto como Farocki vuelve a fragmentos de sus películas y vídeos, analiza y desmiembra la imagen visual y acústica, a fin de conducir al espectador a un espacio mental entre las imágenes (acústicas y visuales). En todas las películas ese espacio intermedio es válido por sí mismo, y el corte

no es parte de una u otra imagen, o de una u otra secuencia de imágenes que separa y divide, como en las películas con narrativa lineal, sino que el corte, por así decir, se “libera”²⁵, como dice Deleuze. Este tipo de principio de montaje, aunque insiste en el intervalo, ya no crea secuencias, sino series.

Más allá de ese armazón técnico importante, el aparato de escenificación del proceso de montaje funde momentos temporales: la toma original (pasada) (algo a determinar como elemento filmico) con el (presente) acto de releerla, es decir, re-visarla. La diferencia entre esos tiempos y esencias se comunica, por una parte, mediante la colocación en paralelo o inserción de dos imágenes, y por otra parte mediante la duplicación por aquí y por allá a nivel de sonido. La regresión visual tiene su correspondencia en Farocki hablando, por ejemplo, de *Nicht lösbares Feuer* como un eco de la persona que fue una vez (y que ahora se hace presente por medio de la proyección). Al final de esa estratificación llega la posición del visitante (transportada al futuro), cuya mirada y oído son dirigidos hacia ese proceso serializador de imágenes y sonidos, un proceso que se repite y renueva a perpetuidad. A esto hay que añadir que, a diferencia del cine o la televisión, *Schnittstelle* se proyecta en el museo como un bucle sin fin, y por tanto idealmente —y de acuerdo con el principio de repetición— puede observarse tanto tiempo como se desee. La organización del aparato coloca así en igual medida tanto al espectador culto de la imagen como al autor en la incisiva división (*Schnittstelle*) entre observación e imaginación. ■

Este ensayo se publicó originalmente en alemán, en *Der Ärger mit den Bildern – Die Filme von Harun Farocki* (Konstanz: UVK Medien, 1998), editado por Rolf Aurich y Ulrich Kriest. La traducción española se publica aquí con la amable autorización de los editores del libro, la editorial y el autor.

CHRISTA BLÜMLINGER es actualmente profesora adjunta de Estudios Filmicos en la Universidad Libre de Berlín, e imparte clases en la Universidad Sorbonne Nouvelle de París desde otoño de 2002. Es también escritora, crítica de arte y comisaria. Ha escrito para multitud de revistas, entre otras *Trafic*, *Iris* y *Blimp*, y sus libros más recientes son *Ohne Untertitel Fragmente einer Geschichte des Österreichischen Kinos* (Wien, 1996, en colaboración con Ruth Beckermann); *Von der Welt ins Bild. Augenzeugenberichte eines Cinephilen* (Berlín, 2000, una edición de escritos de Serge Daney); y *Das Gesicht im Zeitalter des bewegten Bildes* (Wien: Sonderzahl, de próxima aparición, en colaboración con Karl Sierek).

NOTAS Y REFERENCIAS

- 1 Esta cita, así como todas las que no están totalmente documentadas, están tomadas del texto con las descripciones de Farocki en *Schnittstelle*.
- 2 *Schnittstelle* se concibió en 1995, en la configuración antes descrita, para la exposición *Le monde après la photographie* en el Musée d'Art Moderne de Villeneuve-d'Ascq (10.6. – 1.10.1995), y se presentó bajo el título de *Section*. El vídeo de aquella instalación, que reúne ambas secuencias de imágenes (A y B) en una segunda sala y en una sola imagen (C), se pasó por el canal 3sat el 25.6.1995 bajo el título *Schnittstelle*. En una variación más, *Section* se expuso finalmente como parte de la exposición *Face à l'histoire* (19.12.1996 – 7.4.1997) en el Musée National d'Art Moderne Centre Georges Pompidou. Allí se veía *Section* en un cubo abierto correspondiente al montaje para la primera sala de la instalación de Villeneuve-d'Ascq.
- 3 Sobre ese concepto de texto, ver Roland Barthes, “De l' Oeuvre au Texte”, en *Revue Esthétique* 3 (1971), pp. 225-232.
- 4 Extraído del título de un ensayo de Rosalind Krauss, *Video: The Aesthetics as Narcissism*, en *October* 1, primavera de 1976.
- 5 Deleuze llama a eso el “corte irracional”; cf. Gilles Deleuze, *L'Image-Temps. Cinéma 2* Paris : Les Éditions de Minuit, 1985, p. 324.

*Up-tight*¹ metodologia

Jarraian, Iñaki Garmendiaren bi bideoen deskribapen formal bat dator, azalpen-oharrekin batera.

IZARRA (14')

Auto bat errepidean, gauez. Autoa geldirik, eta bidaiariak, lau gazte, haren barruan eta kanpoan daude. Gazte horiek berak abandonatutako eskola baten itxura duen eraikin baten barruan. Ikasgela eta korridoreetan —bazerretan mahai eta aulki metatuak—, laurak iluntasunean: zirkulu bat eratuta, begiak itxita eta eskuetatik helduta, zutik aurrera begira izoztuta bezala, lurrean uzkurtuta. Haietako batek odola izan zitekeen zerbaiten arrastoak ditu eskuetan. Bideo kamera baten pantailatxoan dantzan ari den gazte bati begiratu ondoren, beste batek dantza errepikatzen du. Berriro laurak korridore ilun batean aurrera begira, argi alderrai batek argiztatuta.

Horrelakoa izango litzateke gutxi gorabehera *Izarra*² filmaren sinopsia. Irauten duen hamalau minutuetan ez da agertzen narrazio-hari jakin bat eraikitzeko moduko ekintza katerik, baizik eta egoera metatze bat, inoiz bideratzen ez den tentsioa sortzen duena (gauzak gertatuko dira eta gauzak gertatu dira; gutxi gertatzen da). Narrazio zinematografikoaren motorra izan daitekeen ekintzan, kamera beti zuzentzen da haren periferiara: leku espektral abandonatuak, saio eta prestakuntza lausoak, itxaronaldi giro saturatuak, egindakoaren edo egin beharrekoaren aztarnak, nerabe taldeen errito ilunak, sarkinkeria eta isileko zokomiran ibiltzea³.

Kamera ez da tresna pasibo bat, ekintza erregistratu besterik egiten ez duena. Bere presentzia setatiaz deserosotasun eta tentsiozko erantzuna eragiten du bere objektuetan. Hauek, antzezleek, beti jarrera geldituan, filma fotograma zehatz batean trabatu izan balitz bezala, *tour de force* batean egon behar dute *up-tight* dei litekeenaren metodologia jarraitzen duen kamera sarkinarekin. Hortik eratortzen da eten sorta bat ekintzaren bilakaeran —une horietan ez da ia ezer gertatzen, bakarrik kamera mugitzen da antzezleen gorputzen artean⁴—; eten horiek denboran luzatzen dira, eta kondentsazio espresibo bihurtu. Emaiza erretratu indartsu, banakako eta kolektiboen galeria bat da, kamerak iluntasunetik aterazten duena.



Red Light/Straight Edge 2005

RED LIGHT/STRAIGHT EDGE⁵ (20' 17")

Bi pertsonaia, neska eta mutila, txandakatzen dira pantailan. Ilunpean, argi gorri batek argizatuta, *a capella* kantatzen dute *Red Light*⁶ eta *Straight Edge*, kamerak lehen plano sorta batean atzematen dituen bitartean.

Red Light / Straight Edge erretratugintza "beltzeko" bideoa ere bada, *uptight* metodologiari jarraitzen diona. Baina *Izarran* erretratua ekintzaren saiheste edo etetearen bidez gertatzen bazen, hemen haren saturazioagatik sortzen da, kantutik abiatuta. Kamerak mendekotasun harremana⁷ inposatzen jarraitzen du. Alabaina, oraingoan buruz burukako borroka antzezlearen eta interpretatzen ari den kantuaren artean gertatzen da, eta kantuak bere fraseatze, melodia, modulazio eta erritmoa inposatzen dizkio.

Hartara, interpretearen gorputza instrumentu bilakatzen da, bitarteko kantuaren zerbitzura. Batzuetan, ahotsak melodiaren erritmo sensual baina kontrolatuak eraman dezan uzten du ("Come into this room / Come into this gloom"); beste

batzuetan hautsi egiten da, eta kantua garrasitik edo intziritik hurbilago dago inposatutako diziplina jarraitzen zaila denean ("But I've got better things to do / Than sit around and smoke dope / ... / I've got the straight edge"). Interpreteak testuarekiko duen mendetasunak⁸ tentsioa sortzen du.

Izarran, gerta litekeen baina gertatzera iristen ez den zerbaiten indarretik zetorren tentsioa. *Red Light / Straight Edgen* gaintitzen da indarkeria askatu, jarraitu eta bideratu gabe batez (harraldi baten atzetik beste bat doanean, eta haren atzetik beste bat...). Bideoaren osagai nagusiak aurkeztean dagoen biluztasunak lagundu egiten du sortutako *pathos* kondentsatzen: aurpegia, ahotsa eta kanta aurkezten dira, lagungarri izan zitekeen atzealdeko paisaia anekdotikorik, entzule emanik edo laguntza instrumenturik gabe.

Pantailan harraldi desberdinak agertzen dira elkarren atzetik (batzuk huts egindakoak, beste batzuk etenak, ez dira bi berdin direnak). Harraldiak bai entseguak bai performanceak dira⁹, eta kamera da ikusle bakarra¹⁰. Noizbehinka, harraldien jarraipen etengabea, zeinean gorputzak behin eta berriro ekiten dion kantuarekin, hau da, testuarekin duen borroka

agonikoan, era arbitrarioan hausten da informaziozko edukia duten testu idatziak agertzean (“Josetxo hace Straight Edge”, “Nadia”)¹¹.

Bideoa binomio forman antolatutako osagai estrukturaletatik abiatzen da: bi kantu oso desberdin¹², bi kantari, gizona eta emakumea, interpretazioari oso modu desberdinetan heltzen diotena, bi bideo proiektzio aurrez aurre jarrita aretoaren instalazioan. Era arbitrario baina beharrezkoan sartutako distortsio eta disonantzia sorta batek hautsi egiten du egitura simetrikoaren itxurarekin (kantuen eta kantariaren txandakatzea ez dagokio inongo eredu erritmikori, gizonezko kantariaren ahotsa kantu bera abesten ari den emakumezko kantariaren irudiaren gainean muntatzen da...). Bada, hala ere, arrazoi bat hobeto esplikatzen duena zergatik, guztiaren gaineratik, *Red Light / Straight Edge* ez den antagonismo zein dikotomiazko film bat. Osatzen duten elementuak, azken batean, erritmoaren baitan, irudi guztiak eta soinu guztiak lur azpiko korrante baten moduan zeharkatzen dituen printzipio bateratzaile horren baitan daude¹³. ◀

MIREN JAIO kritikaria da eta Artearen Historia irakasten du. Bilbon bizi da.

OHARRAK ETA ERREFERENTZIAK

- 1 Barbara Rubinek garatu zuen “*up-tight*” kontzeptua, “jendea tentsiopean senti zedin, lasai egon beharrean, kameraz haien erreakzioak filmatzean” multimedia rock ikuskizunean. “Andy Warhol, Uptight (1965-1966)”. In V. Bockris & G. Malanga: *Uptight. The Velvet Underground Story*, Omnibus Press, London, 1983.
- 2 Izenburuko *Izarra* toponimo bat da, Arabako udalerrri bati dagokiona, baita pribilegiatuen eskola porrota zuzentzeko udalerrian zegoen eskola ezagun bati ere. Gaur egun abandonatuta dago eskola, eta bertan filmatu zuten bideoa.
- 3 Erreferentzia horiek modu batean edo bestean agertzen dira Iñaki Garmendiaren lanean. Era nabarmenean agertzen dira 1999ko *Kanalan* eta Artelekun 1997an Angel Bados eta Txomin Badiolak zuzendutako tailerraren katalogoan agertzen den argazkian.
- 4 “Gorputza (...) ez da jada aintzat hartzen bere ekintzetan, bere jarreran baizik”. Deleuze, II. Mundu Gerraren osteko zinemako irudiaz eta antzezleez ari dela. In G. Deleuze: *Conversaciones, Pre-Textos*, Valencia, 1999. 116. or.
- 5 *Red Light* Siouxsie and The Banshees taldearen *Kaleidoscope* (1980) diskoko kantu bat da, eta *Straight Edge* Minor Threat-ek 1981ean ateratako izen bereko diskoan dago.



Red Light/Straight Edge 2005

- 6 Bideo honetan entzuten diren kanten aukeraketan omenaldia egiten zaio Itziar Okarizek, euskal panoraman dagoen artista baliotsuenetako batek, 1995ean egindako *Red Light* bideoari. Garmendiak eta Okarizek partekatzen dituzte, gainera, zenbait ikuspegi programatiko, hala nola, beren lan prozesuan intuiziozkoa denari ematen dioten premia estatua eta jarrera hartze horrek dakarren karga emozionala.
- 7 *Up-tight* metodologia hori erabili izan du halaber Jon Mikel Eubak bere bideoetako batzuetan (*Neska, La Noche*). Hala ere, haien ikuspegiak desberdinak dira: Eubaren kasuan, eraikitako egoera batetik abiatuta, kamera gailuak dena kontrolatzeko desiraren proiektzio moduan funtzionatzen du; Garmendiarenean, kamerak dena erregis-tratu nahi du, baita bere kontrolari ihes egiten diona ere.
- 8 Antzezleak diziplina gogor eta zorrotz baten mendetasun esan gabeen egoteak Artauden ankerkeriaren antzerkia dakar gogora.
- 9 Bertan, entsegu bat beti da emanaldi bat, eta emanaldi bat beti da kantu baten entsegua, bertsio posible eta inoiz ez behin betiko kate batean. Hori horrela da musikak, arte plastikoek, zinemak edo literaturak ez bezala, eta denboran garatzen den arte forma den aldetik, ahalbidetu egiten duelako jada amaituta zegoen lan baten birsortze etengabea. Alegia, denbora-oinarria duten arte formek jarraitzen duten logikaren arabera, bertsio bakoitzarekin, aurrean dugun gauza erabat berria da, baina ez dio inoiz uzten gauza bera izateari.
- 10 Garmendiak musika emanaldi formatuarekin lan egin zuen *Kolpez kolpen*, Taipeiko 2000ko Bienalean, eta *Harder, Better, Faster, Stronger*, 2004ko Manifesta 5en. Lehen bideoaren zati handi batean ikusten dira punk-rock talde taiwandar baten prestaketak, *euskal rock erradikalaren* bertsioak jo behar baitituzte bienalaren inaugurazioan (soinu probak, euskarazko kantuak txinerara transkribatzea kontrolatzea, jatorrizko bertsioak CDan entzutea, itxaronaldiak). Azken minutura arte ez da kontzertua hasten (nahiz eta, gorago esandakoaren ildotik, probak ere emanaldiak izango lirakeen). Pantailan ez da entzulerik ikusten. Bakarrik amaieran, *groupie* espontaneo batzuk sartzen dira kameraren eremuan, ez taldea animatzeko, hari bizkara emanda dantzatzu posatu eta kamerari diosal egiteko baizik. *Harder, Better, Faster, Stronger* bideoan, Terrorgruppe talde alemanak Berlinen emandako kontzertu bat agertzen da. Kamera taldekideen atzean kokatzen da, lehen lerroko ikusleen erretratu intimistak egiten dituen bitartean.
- Hiru bideoak rock kontzertuaren liturgiari eusten dioten zutabeetako batetik abiatzen dira, hots, taldearen eta ikus-entzuleen arteko energia truke eta atzeratik, ondoren fluxu hori hausteko: *Kolpez kolpen*, energia galdu eta gelditu egiten da itxaronaldietan eta prestaketetan; *Harder...* rock kontzertuaren dokumentalaren sintaxiaren osagai zehatz batean zentratzen da filma —ikusle goaren planoan, agertokitik aterata—, baina ez da haren kontraplanoa —taldea ikusleengandik ikusita— agertzen; *Red Light/Straight Edgen*, ez dago ikuslegorik bata bestearen atzetik etenik gabe editatutako interpretazioen karga elektrikoa bildu eta bihurtzeko. Transmisio polo bat bilatzearen energiaren pultsioa, ia-ia indarkeria, airean zintzilik geratzen da, asegabe.
- 11 Testuak, soinua dela edo irudia dela, lehentasunezko presentzia dauka artistaren lanean. *Red Light/Straight Edgen*, abestutako testua da hari gidaria. *Kolpez kolpen* bezalaxe, antzezleek kantu bat abesten dute beraiena ez den hizkuntza batean. Lehen bideoan bakarrik aurkezten da testua eragozpen eta osagai arrotz moduan. Talde taiwandar batek euskal rock erradikalako kantuak jotzen dituen bideoan, gutxi gorabeherako bertsio akastuna itzulpen forma baliiodun moduan agertzen da, ezinezkoa eta beste aldetik beharrezkoa ez den erabateko itzulpenetik haratago doana. *Red Light/Straight Edgen*, antzeko aitzakia narratibo batek balio du kantua eszenaratzeko, gorputzak testu bat bereganatu eta barneratzeko borroka moduan.
- Testuak eskuarki kantuen hitzetatik aterata daude, eta haien formak eta irakurketak askotarikoak dira: ekintzaren (“Josetxo hace Straight Edge”) erdian beltzaren gainean letra zurietan agertzen den testu esplikati-bo errepikakorrek ez du funtzio semantikoa betetzen, grafikoa eta erritmikoa baizik; *Kolpez kolpen*, taldea paper batzuk gainbegiratzen ari da. Apenas bereizten da bertan idatzita dagoena. Kantuen transkribapen fonetikoak dira.
- Garmendia abiatzen den unibertso tematiko eta sentimentala post-punkarena da. Hortik datoz haren lanean agertzen diren testu zatikakoak, beti arrazoi anitzak eta inoiz ez bat datozenak direla eta (balio fonetikoagatik, indar grafikoagatik, esanahiagatik, muntaketaren erritmoa dislokatzeko gaitasunagatik...). Testu horiek mezu galduen linbo batetik datoz, eta ez da beharrezkoa haien jatorria ezagutzea. Era aleatorio eta barreiatuan sakabanatuta, haien zentzua ez da inoiz iristen aldame-nean dutenaren gainetik nabarmentzera.
- Bada lan bat mezu enigmatiko horiek artistarentzat duten beharrezko izaera sinbolizatzen duena: argazki bat da, eta bertan agertzen da mutiko talde bat lurrean eserita Berlinen emandako kontzertu baten ondoren. Aurpegi guztiek kamera saihesten dute. *Columbine* gisako mundu baten irudia da. Lehen planoan, uzkur-tuta, ile ilun eta elastiko beltza daraman mutil batek bizkara ematen dio ikusleari. Haren soslai iheskorra eta beso zuri bat islatzen dira atzealde ilunaren aurka. Artistak esaldi bat ezarri du gorrian elastikoan: “Orain bihotzak inoiz baino gehiago daude sutan”.
- 12 Kantuak punkaren bi ildo nagusi eta etsai amorratuena, itxuraz batak bestea deuseztatzen duten bi subertsio-bideen adibideak dira. Alde batetik dago Siouxsie & The Banshees taldearen rock gaiztoak eta haren atributu bereziak —emetasuna, arauen mendean ez dauden mundu pribatuak, utzikeria erotikoa eta hedonista, eta maskarada epidermikoak— ordezkatzen duena; bestetik, *hardcore* iparramerikararen *straight edge* lider duena, zeinaren ezaugarriak maskulinitatea, natur ordena batera itzultzearen utopia, norberaren pultsioen gaineko sustai puritanoko kontrola eta konpromiso politikoa baitira (genero ikuspegitik egiten den azterketa sakon baterako, ikus J. Press eta S. Reynolds: *Sex Revolts, Serpent’s Tail*, London, 1995). Polarizazio hori (eta haren konponbide zaila) Iñaki Garmendiaren lanaren hondoan dago, baita Asier Mendizabalenarenean ere; izan ere, artista honekin erreferentziak eta lan egiteko moduak partekatzen baititu, eta zenbait aldiz jardun izan du harekin elkarlanean. Polarizazio horrek, abangoardia historikoetatik, *nouvelle vague*tik pasatuz eta punkeraino suma daitekeena, sinbolizatu egiten du *love* eta *politics* arteko borroka betierekoa; alegia, nola bateragarri egin banakakoa eta kolektiboa, zer datorren lehenik eta zer gero, nola eta zergatik; eta azkenean, zer egiten.
- 13 Musikak artistaren lanean ez du soilik erreferente moduan funtzionatzen, bere alderdi estrukturalen baizik. Barne musika-osagaiak, hala nola erritmoa edo melodia, *Red Light/Straight Edgen* era sinkopatu eta *mantra* moduan hurrenez hurren agertzen direnak, era naturalean txertatzen dira haren lanean. Garmendiaren lana era ez nabarmenean markatzen dute orobat beste osagai batzuek, hasiera batean eta zentzu hertsian musikalak ez direnak, adibidez kanten antolaera eta ordena disko batean, kantu bat bai eta bestea ez sartzearen arrazoiak, etab.

Metodología *up-tight*¹

A continuación, una descripción formal con notas explicativas de dos vídeos de Iñaki Garmendia.

IZARRA [14']

Un coche de noche por la carretera. El coche parado con sus ocupantes, cuatro jóvenes, dentro y fuera de él. Esos mismos jóvenes en el interior de un edificio con aspecto de escuela abandonada. En aulas y pasillos —en las esquinas, mesas y sillas apiladas—, los cuatro en la oscuridad: en círculo con los ojos cerrados y unidos de las manos, de pie mirando al frente como congelados, acurrucados en el suelo. Uno de ellos con rastros de algo que podría ser sangre en las manos. Después de mirar en la minipantalla de una vídeo-cámara a un joven bailando, otro repite el baile. De nuevo, los cuatro en un pasillo oscuro mirando al frente iluminados por una luz errática.

Ésta sería una sinopsis aproximada de *Izarra*². A lo largo de sus catorce minutos no se da una concatenación de acciones que construyen determinado hilo narrativo, sino un apilamiento de situaciones que generan una tensión que no termina de resolverse (van a pasar cosas y han pasado cosas, poco pasa). Frente a la acción como motor de la narración cinematográfica, la cámara se dirige siempre a la periferia de aquélla: lugares abandonados y espectrales, ensayos y preparativos difusos, ambientes de espera saturados, rastros de lo hecho o por hacer, oscuros rituales de grupos adolescentes, intrusión y merodeos furtivos³.

La cámara no es el instrumento pasivo que registra la acción. Ella provoca con su presencia insistente una respuesta de incomodidad y tensión en sus objetos. Éstos, los actores, siempre en posición detenida, como si la película se hubiera atascado en un fotograma concreto del metraje, se ven forzados a mantener un *tour de force* con una cámara intrusa que sigue una metodología que podría denominarse *up-tight*. De ahí se derivan una serie de discontinuidades en el discurrir de la acción —momentos en los que apenas pasa nada más que la cámara moviéndose entre los cuerpos de los actores⁴— que se dilatan en el tiempo y devienen en condensación expresiva. El resultante es una galería de retratos vibrantes, individuales y colectivos, que la cámara hace salir de la oscuridad.



Izarra 2005

RED LIGHT/STRAIGHT EDGE⁵ (20' 17")

Dos personajes, una chica y un chico, se alternan en la pantalla. En la oscuridad, iluminados por una luz roja, cantan a capella *Red Light*⁶ y *Straight Edge* mientras la cámara les encuadra en una serie de primeros planos.

Red Light / Straight Edge es también un vídeo retratístico “en negro” que sigue una metodología *uptight*. Pero si en *Izarra* el retrato sucedía por elusión o interrupción de la acción, aquí resulta por saturación de ésta, a partir del canto. La cámara sigue imponiendo una relación de dominación⁷. Sin embargo, ahora la lucha cuerpo a cuerpo se desarrolla entre el actor y la canción que interpreta y que le impone su propio fraseo, melodía, modulaciones y ritmo.

El cuerpo del intérprete se convierte así en instrumento, medio al servicio de la canción. A veces la voz se deja llevar por el ritmo sensual pero controlado de la melodía (“Come into this room / Come into this gloom); otras, se quiebra y el canto se acerca al grito o al gemido cuando la disciplina impuesta resulta difícil de seguir (“But I’ve got better things to do / Than sit around and smoke dope / ... / I’ve got the

straight edge”). La sumisión del intérprete al texto⁸ genera tensión. En *Izarra*, ésta nacía de la potencia de algo que puede pero no acaba de suceder. En *Red Light / Straight Edge*, se resuelve como violencia desatada, mantenida e irresuelta (cuando una toma sucede a otra y a ésta le sigue una tercera...). La desnudez con la que se presentan los elementos principales del vídeo contribuye a condensar el *pathos* creado: rostro, voz y canción se presentan sin fondo paisajístico anecdótico, público entregado o instrumento de acompañamiento que los sostenga.

En la pantalla se suceden una tras otra las diferentes tomas (algunas fallidas, otras interrumpidas, ninguna igual a otra). Éstas son tanto ensayos como performances⁹, con la cámara como único público¹⁰. De vez en cuando, la sucesión sin solución de continuidad de tomas en las que el cuerpo insiste en su lucha agónica con la canción o, lo que es lo mismo, el texto, se rompe de manera arbitraria con la irrupción de textos escritos con contenido informativo (“Josetxo hace Straight Edge”, “Nadia”)¹¹.

El vídeo parte de elementos estructurales organizados en forma de binomio: dos canciones muy diferentes¹², dos can-



Izarra 2005

tantes, hombre y mujer, que se acercan a la interpretación de muy distintas maneras, dos proyecciones de vídeo confrontadas en su instalación para sala. Una serie de distorsiones y disonancias introducidas de manera arbitraria pero necesaria rompe con la apariencia de estructura simétrica (la alternancia de canciones e intérpretes no responde a una pauta regular, la voz de uno de los cantantes se monta sobre la imagen de la otra cantante que interpreta la misma canción...). Hay, sin embargo, una razón que explica mejor por qué, a pesar de todo, *Red Light / Straight Edge* no es una película de antagonismos ni dicotomías. Los elementos que la componen están en última instancia supeditados al ritmo, el principio unificador que recorre como una corriente subterránea todas las imágenes y todos los sonidos¹³. ■

MIREN JAIO es crítica y profesora de Historia del Arte. Vive en Bilbao.

NOTAS Y REFERENCIAS

- 1 Barbara Rubin desarrolló el concepto “*up-tight*” de “hacer que la gente se sintiera tensa en lugar de relajada al filmar sus reacciones con la cámara” para el espectáculo de rock multimedia. “Andy Warhol, Uptight”, New York, (1965-1966). En V. Bockris & G. Malanga. *Uptight. The Velvet Underground Story*, London : Omnibus Press, 1983.
- 2 El título *Izarra* es un topónimo que hace referencia al municipio alavés que da nombre a un conocido colegio destinado al fracaso escolar privilegiado, hoy día abandonado, en el que se rodó el vídeo. La traducción castellana del término vasco “*izarra*” es “estrella”.
- 3 Estos referentes aparecen de una u otra manera a lo largo del trabajo de Iñaki Garmendia. Donde más claramente lo hacen es en *Kanala* de 1999 y en la fotografía que figura en el catálogo del taller dirigido por Ángel Bados y Txomin Badiola en Arteleku, en 1997.
- 4 “El cuerpo (...) no se considera ya en sus acciones sino en su postura”. Deleuze, a propósito de la imagen y los actores en el cine posterior a la Segunda Guerra Mundial. En G. Deleuze: *Conversaciones, Pre-Textos*, Valencia, 1999. Pág. 116.
- 5 *Red Light* es una canción del disco *Kaleidoscope* (1980) de Siouxsie and The Banshees y *Straight Edge* pertenece al disco homónimo de Minor Threat de 1981.
- 6 En la elección de las canciones interpretadas en este vídeo hay un homenaje a *Red Light*, el vídeo de 1995 de Itziar Okariz, una de las artistas más valiosas del panorama vasco. Garmendia y Okariz comparten, además, ciertos aspectos programáticos como, por ejemplo, el status de necesidad que dan a lo intuitivo en su proceso de trabajo y la carga emocional que se deriva de esa toma de posición.
- 7 Esta metodología *uptight* ha sido también utilizada por Jon Mikel Euba en algunos de sus vídeos (*Neska, La Noche*). Sin embargo, sus aproximaciones son distintas: en el caso de Euba, partiendo de una situación construida, el dispositivo de la cámara funciona como proyección del deseo de controlarlo todo; en el de Garmendia, la cámara busca registrarlo todo, también aquello que escapa a su control.

8 El sometimiento tácito de los actores a una disciplina dura y exigente recuerda los principios del teatro de la crueldad de Artaud.

9 Donde un ensayo es siempre una actuación y una actuación es siempre el ensayo de una canción en una cadena de versiones posibles y nunca definitivas. Esto es así porque, frente a las artes visuales, el cine o la literatura, la música, en tanto que forma artística desarrollada en el tiempo, permite la recreación constante de una obra ya terminada. Es decir, las formas artísticas de base temporal siguen una lógica según la cual con cada nueva versión se está ante una cosa que, siendo totalmente nueva, nunca deja de ser la misma cosa.

10 Garmendia trabajó también con el formato de actuación musical en *Kolpez kolpe* en la Bienal de Taipei de 2002 y en *Harder, Better, Faster, Stronger* para Manifesta5 en 2004. A lo largo de gran parte del metraje del primero se asiste a los preparativos de un grupo de punk-rock taiwanés que va a interpretar versiones de *rock radical vasco* durante la inauguración de la bienal (pruebas de sonido, repasos de las transcripciones al chino de las canciones en euskera, audiciones en CD de las versiones originales, esperas). No es hasta los minutos finales cuando comienza el concierto (aunque, siguiendo con lo argumentado más arriba, los previos también serían performances). En la pantalla no hay público a la vista. Sólo al final, unas *groupies* espontáneas se cuelan en el campo de la cámara, no para animar al grupo, sino para bailar de espaldas a él mientras posan y saludan a la cámara. *Harder, Better, Faster, Stronger* recoge un concierto del grupo alemán Terrorgruppe en Berlín. La cámara se coloca detrás de los miembros del grupo mientras realiza retratos intimistas del público de las primeras filas.

Los tres vídeos parten de uno de los pilares que sostienen la liturgia del concierto de rock, el trasvase y retroalimentación consensuados de energía entre grupo y público, para, a continuación, fracturar este flujo: en *Kolpez kolpe*, la energía se pierde y se demora en las esperas y los preparativos; en *Harder...*, la película se centra en un elemento concreto de la sintaxis del documental del concierto de rock, el plano del público visto desde el escenario, pero se omite su contraplano,

el del grupo visto desde el público; en *Red Light/Straight Edge*, no hay público que recoja y devuelva la carga eléctrica de las interpretaciones editadas una detrás de la otra sin solución de continuidad. La pulsión de la energía, casi violencia, por encontrar un polo de transmisión queda colgando en el aire, insatisfecha.

11 El texto, como sonido o como imagen, tiene una presencia preferente en el trabajo del artista. En *Red Light/Straight Edge*, el texto cantado es el hilo conductor. Al igual que en *Kolpez kolpe*, los actores interpretan una canción en un idioma que no es el suyo. Sólo en el primero se presenta el texto como impedimento y elemento extraño. En el vídeo en el que un grupo taiwanés interpreta canciones del *rock radical vasco*, la versión aproximada e imperfecta aparece como forma de traducción válida más allá de la imposible, y por otra parte innecesaria, traducción total. En *Red Light/Straight Edge*, una excusa narrativa similar sirve para escenificar el canto como lucha del cuerpo por apropiarse e interiorizar un texto.

Las formas y lecturas que adoptan los textos son extraídos generalmente de letras de canciones diversas: el texto explicativo y redundante en blanco sobre negro que irrumpe en mitad de la acción (“Josetxo hace Straight Edge”) no cumple una función semántica, sino gráfica y rítmica; en *Kolpez kolpe*, el grupo hojea unos papeles. Apenas se distingue lo que está ahí escrito. Son las transcripciones fonéticas de las canciones.

El universo temático y sentimental del que parte Garmendia es el del post-punk. De ahí proceden los textos fragmentarios que aparecen en su trabajo, siempre por razones diversas y nunca coincidentes (por su valor fonético, potencia gráfica, significado, capacidad para dislocar el ritmo del montaje...). Son textos procedentes de un limbo de mensajes perdidos cuyo origen no es preciso conocer. Distribuidos de manera aleatoria y dispersa, su sentido nunca llega a imponerse sobre lo que tienen a su lado.

Hay un trabajo que simboliza el carácter necesario para el artista de estos mensajes enigmáticos: una fotografía de un grupo de chavales sentados en el suelo después de un concierto berlinés. Todos los rostros

eluden la cámara. Es una imagen de un mundo *columbine*. En primer plano, acurrucado, un chico de pelo oscuro y camiseta negra da la espalda al espectador. Su perfil huidizo y un brazo blanco se recortan contra el fondo oscuro. El artista ha colocado una frase en rojo sobre la camiseta: “Orain bihotzak inoiz baino gehiago daude sutan”.

12 Las canciones ejemplifican las dos grandes líneas irreconciliables del punk, dos vías de subversión que parecen anularse la una a la otra. Por un lado, aquélla representada por el rock siniestro de Siouxsie & The Banshees y sus particulares atributos, feminidad, mundos privados no sometidos a las normas, abandono erótico y hedonista, y mascarada epidérmica; por otro, la línea que lidera el *straight edge* del *hardcore* americano, caracterizada por la masculinidad, la utopía de retorno a un orden natural, el control de raíz puritana sobre las propias pulsiones y el compromiso político (para un análisis en profundidad desde el punto de vista del género, ver J. Press y S. Reynolds: *Sex Revolts, Serpent's Tail*, London, 1995). Esta polarización (y su difícil resolución) se encuentra en el fondo del trabajo de Iñaki Garmendia y también el de Asier Mendizabal, un artista con el que comparte referencias y formas de trabajo, y con el que ha colaborado en diversas ocasiones. Esta polarización, rastreada desde las vanguardias históricas hasta el punk, pasando por la *nouvelle vague*, viene a simbolizar la eterna lucha entre *lovey & politics*, o de cómo conciliar lo individual y lo colectivo, qué viene antes y qué después, cómo y por qué y, finalmente, qué hacer.

13 La música en la obra del artista no sólo funciona como referente, sino en su aspecto estructural. Elementos musicales internos como el ritmo o la melodía, que en *Red Light/Straight Edge*, aparecen de forma sincopada y como *mantra*, respectivamente, se integran de manera natural en su trabajo. También marcan de forma no evidente la obra de Garmendia otros elementos que en principio no resultan ser estrictamente musicales, como son la disposición y el orden de las canciones en un disco, las razones por las que ésta sí y ésta no, etc.

*Making of-*a langai gisa

(Ekoizpenaz, banaketaz eta hedapenez)

Rodríguez Fundazioak azken urteotan landu dituen *Artea eta elektrizitatea* eta *Tester* proiektuetatik ateratako esperientzietan barrena ibilbide bat egiten du egileak. Testuan lan prozesuari eta goian aipatutako proiektuen hedapenari buruzko hausnarketa egiten du, eta oro har kultura garaikidearen ekoizpenari aplikatu dakizkion gaiak aztertzen ditu.

Mintzagai dudan honetaz idazteak azken urteotan gure lanaren antolakuntzan izan diren kontuak aztertu, egiaztatu eta kontrastatzea ekartzen du. Praktika horietan eskulangintzari eta industriari dagokiena, teknologikoa eta garatugabea dena, digitala eta analogikoa urtu egiten dira eta produktu kultural mugikor labaingarria eratu, batzuetan erabat besarkatzen iristen ez garena, gure eskarmenturik ezaren eta gure zorabioen artean irristatzen delako.

Kontu horietaz idaztea lur higikorretan barna sartzea da, baina daukazunarekin zeharkatu behar dituzu nolabaiteko distantziatik egindako proiektuak ikusi ahal izateko. Zeharkaldi hori proiektuaren beraren luzapen gisa ikustea da plan berriak zirriborrotzen hasteko bide bakarra.

Hiru gauza

Gaur egungo arteari begiratu bat emanda, ikusten da, besteak beste, ekoizpena, banaketa eta hedapena txertatuta agertzen direla proiektu garaikidean, eta hiru kontzeptu horien artean gertatzen diren erlazioek eta interferentziek erabakitzen dutela haren benetako proiektzioa gizartearen, arte munduan eta hirurak elkartzen dituen horretan.

Proiektzio horrek neurri handi batean biratzen badu aipatutako hiru ardatz horien gainean, zeinak beren aldetik testuiguru soziologiko, ideologiko eta politikoak hornitutako euskarrietan bermatzen baitira, beharrezkoa dirudi onartzea poluzioak eta kutsadurak direla arteak sortzen dituen diskurtsoen ezaugarri nagusia.

Konplexutasun horrek berriro hitz egiten digu maila oso desberdinetan lan egiteko premiaz, zeharka, batzuetan erantzukizun izugarri batetik abiatuta eta horizonte horrek guztiak eskaintzen dituen indar harremanak nahitaez ulertuta.



Isa Rosenberger *Sarajevo Guided Tours* 2002 NODO: Oliver Ressler

erabiltzeen gogoetatik haratago, erabiltzea ekartzen duelako. Hedatua edo igorria izatea mezuarekin “iristea” da (ezer esatekorik baldin bazegoen), eta horrek ekartzen du “igorle-hartzaile” eskema zaharra hartuz joan den konplexutasuna salbatu besterik nahi ez zuen prozesua arrakastaz burutzea. Paketea zabaldu, oparia aurkitu eta haren balioa ulertzen den unea da hedapena.

Jarraitutasunik eza

Aipatu sekuentzia proiektu baten denborak antolatzen saiatzen den era berean, jarraitutasunik ezak haren ezgaitasunak edo gabeziak agerian utz litzake, baina jarduteko eszenatoki desberdinak eta susmatu gabeak ere eskain litzake. Espazioak, eztabaidaguneak eta hartzaileak, ibilbidea marratzeko orduan kontuan hartu izan ez ziren adarretan ustekabea agertu direnak.

Jarraitutasunik eza langai moduan hartuta aprobetxagarria ere izan daiteke, berez helburu izanda. Infiltrazioak, kamuflajeak, baita zenbait estrategiak eta taktikak ere, proiektu baten planteamendutik abiatuta zalantzan jar lezakete serie edo

maiztasun kontzeptu hori biderkagaien ordena azpiko goratzean edo haiek proposamen unitario gisa txertatzean.

Hala, artetik sortutako zenbait proposamenen atzean zuhurtzia logiko bat ageri da, merkaturatzera eramango duten funtzionamendu mekanikoetan ez erortzeko, bai lilura eutsiezin bat ere azkenean proiektua enpresa-jardueraren eskuetan jartzen amaitzen duten halako harremanetan.

Lur labainkor horren gainean ibili gara gutako batzuk patinatzen batzuetan, jakinaren gainean egon arren. Lan bat ezagutzera emateko premiak bultzatuta mugitu gara, baina beste “produktu” bat ez izateko ardura hartuta. Gure lanaren zigilu kultural edo artistikoari eutsi nahian, baina begi-bazterraz banaketa komertzialari begira. Ahalik eta urrunera iristeko gogoak gidatu gaitu, baina zein ibilgailutan jakin gabe, eta igortzeko (transmititzeko) premiak bultzatu gaitu, baina alde zurririk iristen jakin izan gabe.

Eta hainbat eta hainbat alditan norengana iritsi behar den jakin gabe eta nola transmititu jakin gabe.

Anti-labaingailuak

Ekoiztea nork bere burua azaltzea ere bada, esan nahi dena hitzaren bidez esatea. Hemen, pentsamendu ekoizpenean, sarearen ideia ekoizpena, banaketa eta hedapena batzeko gai den fenomenoa izan da. Hala, "sare" irudia egoera jakin batzuetan adierazita agertzen da ekoizpen prozesu berrien etapa eboluzionatu moduan. Haren ikusizko erakarmenak, arreta erakartzeko gaitasunak, aipatze hutsak adierazten duen soiltasunagatik zein egonkortasunagatik dela, konfiantzazko etiketa moduan funtzionatzen duela dirudi, beharbada kontzeptuaren garaikidetasunagatik.

Sarea, ordea, ez da iristen euskarri fisikoa behar duen produktu bat dagoenean desira zitekeen bezain tenkatua izatera. Izan ere, saretik dena banatu eta igorri ahal izatea denbora kontua izan arren, badago antsietate sortzaile berri bat, egoera horrextatik sortua, kultura ekoizleak irtenbide misto eta eguneragarriak bilatzera behartzen dituena.

Eta honela, honezkero "gaindituta" zegoela uste genuenean, arreta objektuan jartzen da berriro. Beste objektu bat da, egia, aurarik gabea, nahiz kanonik ez falta izan, baina azken batean objektua, bere erreproduzigarritasunetik abiatua eta ekoizpen prozesuaren abiaraztetik bertatik, bere bidaian, bere etorreran, bere egozte transmititzailean pentsarazten duena...

Nola txertatu gure objektua "gurea" ez den sare konplexu bestelako horretan? Banaketa sare gogorra da, blindatua, ezin saihestuzkoa. Nola erabili geure sarea kultura produktuen zirkulazioa ahalbidetzeko?

Esperientzia baliatuta, sare "tenkatu" batean pentsatu behar dugu, produkzio, banaketa eta hedapen sekuentzia bere egingo duena.

Esperientzia baliatuta, proiektu berri bakoitzean hartzaileen-gan pentsatu behar dugu, pertsona eta herritarrengan (kontsumitzaileak bihurtu baino une bat lehenago), ikusle posibleengan pentsatu behar dugu, edo agian ikusle berriak

sortzeko moduetan. Proiektu berri bakoitzean eragina duten esparruetan eta esparru eraginerrazetan pentsatuko dugu, bertan lanean aurrera egiteko. Beste iritzi asko beharko dira, aurreko ekoizpen formularen aldean aurrerapen bat izaten saiatuko direnak (eta horrek etengabe lan egoera ebaluatzerara behartzen du), eta banaketaren eta hedapenaren arteko harremanak eguneratzeko aukerak zabalik izango dituztenak. Beharrezkoa izango da halaber irradiazio formula berrietan sinestea, sentiberatasunak elkarlotu eta gure irriken sarean kimu berriak sortuko dituztenak.

Alexis Vaillant-ek, Matthieu Laurette-ren lanaz ari dela, honako hau dio:

"Artistek frogatzen digute jokoan dagoena hedapen-espazioaren izaerari berari dagokiola batik bat".

Emanazio agian utopiko horrek, zeinean mezu emantzipatzailea erabilitako medioarekin nahasiko bailitzateke, eta kalitate sortzailea eta harrera-eraginkortasuna bat egin arte nahasiko litzuzkeenak, arte proiektuari masa-komunikabideen aldean daraman atzerapenaren konpentsazioa emango lioke neurri handi batean.

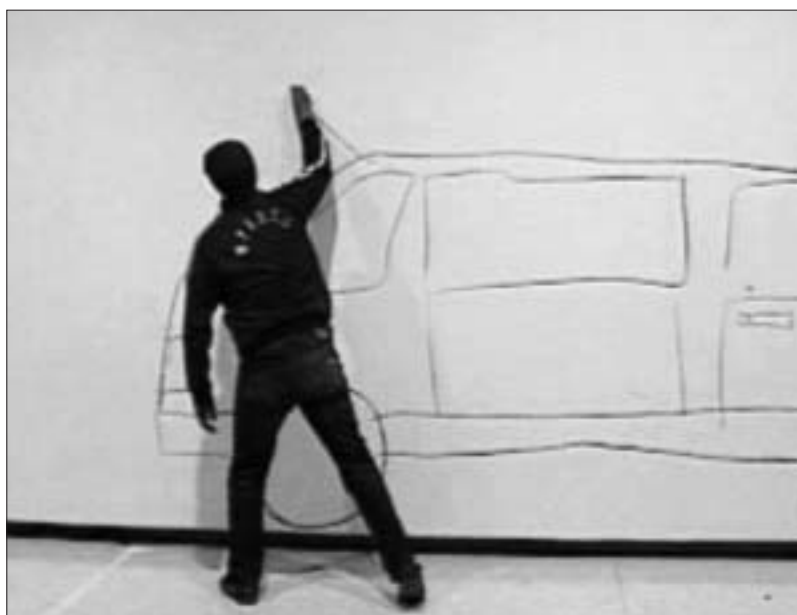
Ezbairik gabe, hedapen-espazioaren funtsean bertan lan egin behar da, zeren Franco Berardi "Bifo"k dioen moduan:

"Komunikazioa ez da ekintza politikorako tresna, ekintza politikoa bera baizik", baina ezin ahantz dezakegu paketea helarazi egin behar dela, eta zabaldu.

Hor nonbait, opari bat duzu zain. ❖

ARTURO/FITO RODRÍGUEZ BORNAETXEA Rodríguez Fundazioaren kidea da (www.fundacionrdz.com).

Testu hau benetako gertakarietan dago oinarrituta: *Arte eta Elektrizitatea* (www.arteyelectricidad.net) eta *Tester* (www.e-tester.net) proiektuetan izandako esperientzia, biak Rodríguez Fundazioenak eta Artelekuk ekoitziak.



Robin Rhode *Car Theft1* Hego Afrika 2003 NODO: Marcus Neustetter

El *Making of* como material de trabajo

(Sobre producción, distribución y difusión)

El autor realiza un recorrido por las experiencias derivadas de los proyectos *Arte y Electricidad* y *Tester* en los que la Fundación Rodríguez ha trabajado estos últimos años. En el texto reflexiona sobre el proceso de trabajo y la difusión de los proyectos arriba mencionados, y plantea cuestiones aplicables a la producción de cultura contemporánea en general.

Escribir sobre lo que aquí escribo significa observar, verificar y contrastar aquellas cuestiones que han organizado nuestro trabajo en los últimos años.

Prácticas en las que lo artesanal y lo industrial, lo tecnológico y lo rudimentario, lo digital y lo analógico se derriten conformando un producto cultural movedizo y deslizante que a veces no alcanzamos a abrazar abiertamente porque se escurre entre nuestras impericias y nuestros vértigos.

Escribir sobre estas cuestiones es adentrarse en un terreno de arenas movedizas que hay que atravesar con lo puesto para poder ver con cierta distancia los proyectos realizados. Entender esta travesía como una extensión del propio proyecto es la única manera de comenzar a bosquejar nuevos planes.

Tres cosas

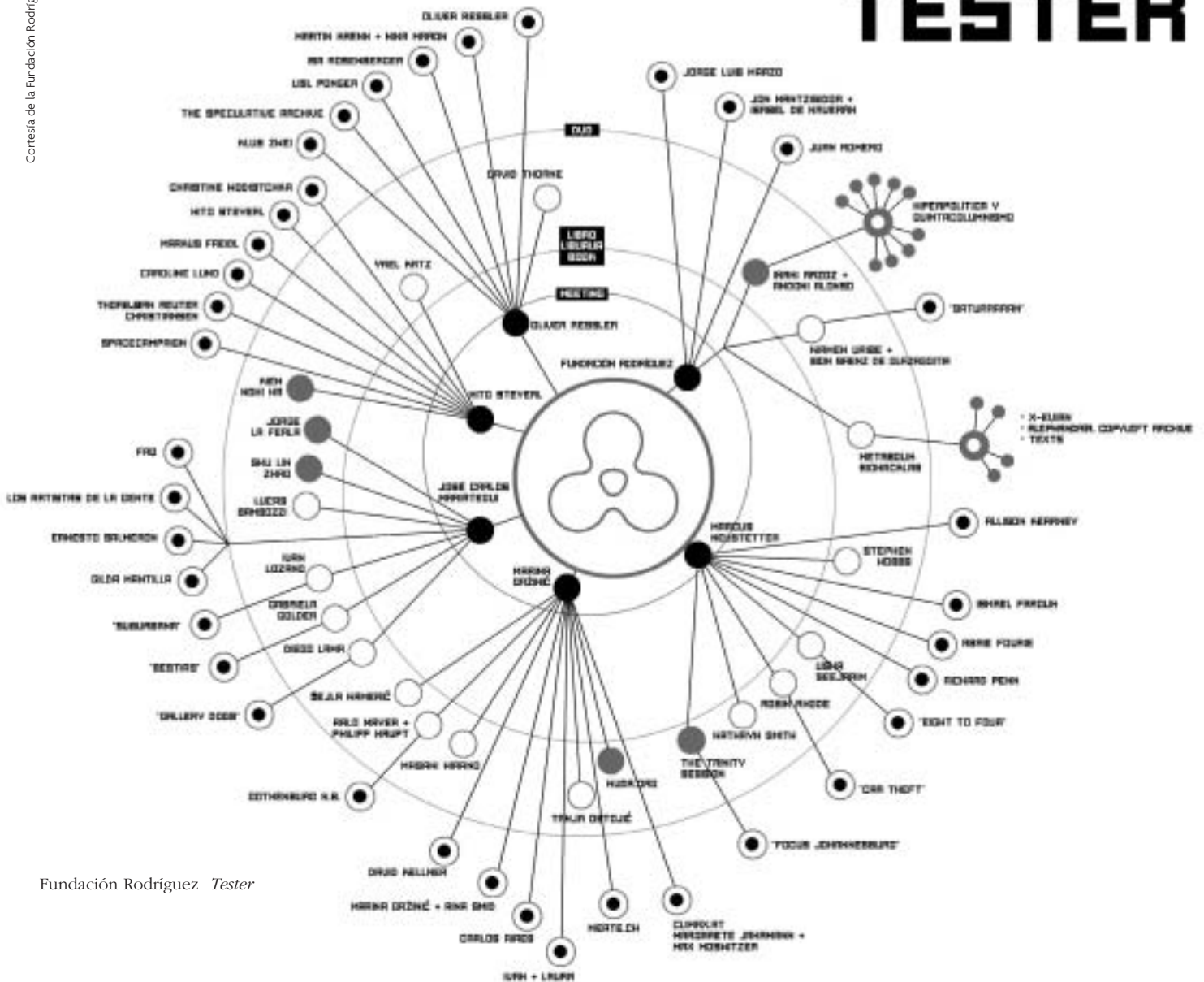
Una mirada sobre el arte actual nos demuestra que ideas como producción, distribución y difusión aparecen integradas en el proyecto contemporáneo y que son las interrelaciones y las interferencias que se dan entre estos tres conceptos las que determinan su verdadera proyección en la sociedad, en el mundo del arte y en aquello que los une.

Si esta proyección pivota en gran medida sobre los tres ejes citados, que a su vez se apoyan en soportes propiciados por el contexto sociológico, ideológico y político, parece necesario aceptar que las contaminaciones y los contagios constituyen una característica central de los discursos que el arte genera.

Una complejidad que vuelve a hablarnos de la necesidad de trabajar en muy diferentes niveles, de forma oblicua, a veces desde una abrumadora responsabilidad y con una necesaria comprensión de las relaciones de fuerzas que ofrece todo este horizonte.

TESTER

Cortesía de la Fundación Rodríguez



Fundación Rodríguez *Tester*

Secuencia

Sin que esta suerte de ingeniería reste la intensidad que precisa toda iniciativa creativa, parece necesario entender la producción, la distribución y la difusión como una secuencia lógica que se desarrollara como un paquete de regalo.

Encontraríamos así la idea de producción ligada al cambio de paradigma, a toda una nueva atmósfera crítica que ha reflexionado sobre lo que significa el trabajo en la actual era postfordista y que ha mostrado cómo tres tipos de acción, el del trabajo, la política y el arte, que antes se mostraban inconexas, coincidan ahora en una misma actitud, siendo esenciales en todo proceso productivo.

A continuación, entenderíamos la distribución como una actividad vinculada a la idea de “visibilidad”, a la capacidad de “llegar” y a la ansiada conquista de la mirada. En muchos

casos, es precisamente en la distribución donde finaliza la propuesta artística, ya que es esta visibilidad la que gobierna el escenario y acapara los focos.

Otra cuestión es la conquista de la atención, que tiene que ver con la capacidad de seducción y cuyo éxito, en estrecha relación con la “difusión”, permitiría en un paso más allá, dar pie a opiniones, a valoraciones, en definitiva, al debate... La distribución hace llegar el paquete; conecta el producto con el potencial consumidor.

Intentando completar la secuencia, se podría entender la difusión como una suerte de “emisión”, un “echar hacia fuera” el mensaje. Es aquí donde ese mensaje que fue inscrito en el proceso de producción y que viajó en el soporte o por el medio que fuera, surge, se desenvuelve, se proyecta.



Regina Aguilar *Centro América Now* Honduras 2004 NODO: José Carlos Mariategui

Se podría decir que la difusión correspondería entonces al estadio más elevado de esta secuencia, ya que significa acceder a ciertos canales, frecuencias, circuitos, pistas, programas, pero además, significa utilizarlos para hacer progresar el contenido de la propuesta más allá de las mentes que le dieron forma.

Ser difundido o emitido es “llegar” con el mensaje (si es que había algo que decir), lo que comporta culminar con éxito un proceso que no pretendía otra cosa que salvar la complejidad que ha venido cobrando el antiguo esquema “emisor-receptor”.

La difusión es el momento en que se desenvuelve el paquete, se descubre el regalo y se entiende su valor.

Discontinuidad

Del mismo modo que la secuencia citada intenta organizar los tiempos de un proyecto, su discontinuidad podría descubrir las incompetencias o carencias del mismo, pero también podría ofrecer escenarios de actuación diferentes e insospechados. Espacios, foros y destinatarios aparecidos circunstancialmente en ramales que no habían sido tenidos en cuenta a la hora de trazar la ruta.

La discontinuidad como material de trabajo puede resultar también provechosa siendo un fin en sí mismo. La infiltración, el camuflaje, así como diferentes estrategias y tácticas podrían desde el planteamiento de un proyecto cuestionar este concepto de serie o de frecuencia al subvertir el orden de los factores o al integrarlos como propuesta unitaria.

Subyace así, en algunas propuestas surgidas desde el arte, una lógica reserva a caer en funcionamientos mecánicos que conduzcan al marketing o a la mercadotecnia, cuando no

una irresistible fascinación por este tipo de relaciones, que acaban entregando el proyecto a la actividad meramente empresarial.

Éste es el deslizante piso en el que algunos nos hemos visto patinando en ciertas ocasiones por más que estuviéramos advertidos. Hemos circulado con la necesidad de dar a conocer un trabajo, pero con la precaución de no ser un “producto” más. Queriendo mantener el sello cultural o artístico de nuestro trabajo pero mirando de reojo la distribución comercial. Nos han conducido las ganas de llegar lo más lejos posible pero sin saber en qué vehículo hacerlo y nos ha impulsado la urgencia por emitir (por transmitir) pero sin antes haber sabido llegar. Y en muchas ocasiones sin saber a quién llegar y sin saber cómo transmitir.

Antideslizantes

Producir es también explicarse, darse a entender por medio de la palabra. Aquí, en la producción de pensamiento, la idea de red ha supuesto un fenómeno capaz de unificar producción, distribución y difusión. Así, la imagen de “red” aparece señalada en determinadas situaciones como una etapa evolucionada de los nuevos procesos de producción. Su pregnancia, esto es, la capacidad de captar la atención, bien sea por la simplicidad o la estabilidad que representa su sola mención, parece funcionar como una etiqueta de confianza, tal vez por lo contemporáneo del concepto. Pero la red no llega a ser todo lo tensa que sería deseable cuando existe un producto que precisa del soporte físico. Porque aunque sea una cuestión de tiempo, el hecho de que todo pueda distribuirse y emitirse por la red, existe ya toda una nueva ansiedad creativa surgida precisamente de esta circunstancia, que obliga a los productores culturales a encontrar soluciones mixtas y actualizables.

Y de este modo, cuando lo creíamos ya “superado”, la atención recae de nuevo en el objeto. Otro objeto, es cierto, desprendido de auras aunque no exento de cánones, pero objeto al fin y al cabo, que a partir de su característica reproducible, obliga ya desde la puesta en marcha del proceso de producción a pensar en su viaje, en su llegada, en su ejecución transmisora...

¿Cómo incrustar nuestro objeto en esa otra compleja red que no es la “nuestra”? Una red de distribución dura, blindada, inexorable. ¿Cómo utilizar nuestra red para hacer posible la circulación de productos culturales?

La experiencia nos obliga a pensar en una red “tensa” que haga suya la secuencia de producción, distribución y difusión. La experiencia nos obliga a pensar con cada nuevo proyecto en sus destinatarios, en personas y ciudadanos (un momento antes de que sean consumidores), nos obliga a pensar en públicos posibles o quizá en la creación de nuevos públicos. Con cada nuevo proyecto pensaremos en ámbitos influyentes y ámbitos influenciados en los cuales desarrollar el trabajo. Serán necesarias otras muchas valoraciones que vengan a intentar un avance con respecto a la anterior fórmula de producción (lo que obliga a valorar permanentemente las condiciones de trabajo) y que mantengan abiertas las posibilidades de actualizar las relaciones entre distribución y difusión.

Y será preciso también creer en nuevas fórmulas de irradiación, que conecten sensibilidades y produzcan nuevos brotes en nuestra red de aspiraciones.

Alexis Vaillant, refiriéndose a la obra de Matthieu Laurette, dice:

“Los artistas nos demuestran que lo que está en juego concierne ante todo a la naturaleza misma del espacio de difusión”.

Esa emanación, quizá utópica, en la que se confundiera el mensaje emancipador con el medio utilizado, y que mezclara hasta identificarlas calidad creativa y eficacia de recepción, vendría a resarcir en buena medida al proyecto artístico del desfase que acarrea con respecto a los medios de comunicación de masas.

Sin duda, es sobre la esencia misma del espacio de difusión sobre la que hay que trabajar porque como dice Franco Berardi, “Bifo”: “La comunicación no es un instrumento de la acción política, sino la acción política misma”, pero no podemos olvidarnos de que hay que hacer llegar un paquete y desarrollarlo.

En algún sitio, te está esperando un regalo. ◀

ARTURO/FITO RODRÍGUEZ BORNAETXEA es miembro de Fundación Rodríguez (www.fundacionrdz.com).

Este texto está basado en hechos reales: la experiencia llevada a cabo con los proyectos *Arte y Electricidad* (www.arteyelectricidad.net) y *Tester* (www.e-tester.net), ambos de Fundación Rodríguez y producidos por Arteleku.



Ralo Mayer & Philip Haupt *Gothenburg N.B.* Manoa Free University 2004
NODO: Marina Grzinic

Soinu ekoizpenaren eta [UN]COMMON SOUNDS proiektuaren inguruan sortzen ari diren eztabaiden zabalkunderako behin-behineko gunea.

Gaur-gaurko musika versus musika esperimental^{*}

Behin baino gehiagotan egokitu zait lagun edo ezagunen batekin *musika esperimentaleko* kontzertu batera jotzea, eta haren ahotik, soinu arloko ulertezintasunagatik, ohikoa dugun adierazpen batez ekitaldia kritikatzeko duela entzun beharra, *bau ez da musika, zarata baizik* dioela. Soinu eta espazio bilbeetan murgildurik gozatzen dugunok, badakigu soinu magma horrek guztiak eskaintzen dizkigun sentsazioetara egokitzen, gure egoera soziokulturalarekin bat datozen kontzientzi egoera desberdinak zeharkatzera behartzen gaituenean.

Okerreko bidetik kultu deitutako musika gauza miragarrien idulkitik erortzea artistaren eta entzulearen arteko dibortzioaren eraginez gertatu zen. Dibortzio hau ageri-agerian geratu zen XX. mendean zehar, konpositoreek ekin eta ekin saiatu ziren-eta Mendebaldeko musika-harmonia mendetan zehar jalkiarazi zuten arauak hausten. Horren ildotik, disonantziaren asimilazioa heldu zen, soinuaren atek erabat zabalduko zituen itxaropen elementu gisa. Wagnerrek mintzo gorenaren mailara eraman zuen musika, maximalismora. Schonbergerek, berriz, soinuaren aukera sorta zabaldu egin zuen, dodekafonismoari tokia emanez, eta Stravinskik artistaren eta entzulearen artean gero eta tarte handiagoa ekarriko zuen iraultza oso bati eman zion abiapuntua.

Bitartean herri musikak —ingeles hiztunek orokorragoa izanik egokiagoa ere baden esangura batez erabiltzen dute termino hau— bere bidean jarraitzen zuen, kulturizazioaz eta industri iraultzaz elikatzen baitzen. Atzean geratua zen musika idatziaren eta ahozko tradizioaren arteko aldea. Edisonek ahozko tradizioarentzako betiko zigorra ekarri zuen; zigor hori urte batzuk lehenago hasia zen, ordea, herri doinuak gordetzeko transkribatzen hasi zirenean. Eta ohitura horri eutsi egingo zioten gainera, grabagailu eta erreproduzitzailen agerpenarekin. 1877an, Edisonek lehen aldiz lortu zuen soinuak grabatzea. Handik hamar urtera, musika “klasikoaren” lehenbiziko grabazioa egin zuen.

Asko izan dira ahozko tradizioaren herri doinuak baliatu dituzten konpositoreak beren obren inspirazio iturri gisa; azken obra hauen xedea, alabaina, entzule kultu eta garbi

^{*}Testu hau *documenta 12 magazines* proiektuaren Zeharren ekarpen bezala argitaratzen da. *Documenta 12 magazines* elkarlanean egindako proiektua da, eta mundu osoko 70 aldizkarietako parte hartzen dute (www.documenta.de).

Ray Wilson *DIY-Synth*

horren gozamina lortzea zen, herri musikaren errefus zentzugabe eta etengabe baten ildotik gainera. Baina konpositorea, ... O!, konpositorea. Beethovenen garaitik, konpositorearen figurak beregaintasuna lortu zuen, eta konpositorearen irudia erakutsi zigun figura artistiko gisa, ez kleroaren edo burgesiaren zerbitzuko langile huts gisa. Musika kultuaren eta herri musikaren arteko aldea etnozentrismo klasista eta arbuigarrienaren paradigma bihurtu zen, eta horren hondarrak kutsatu eta baldintzatu egiten du, oraindik ere, musikaren sorkuntza eta musikaz gozatzea. Musika-nazionalismoen gorakadak, XIX. mendean zehar gertatu horrek, eragina izan zuen musika sorkuntzan; halaz, hainbat konpositore eta musikologok, Bela Bartok-ek esate baterako, herri doinuak bildu zituzten, beren obren iturri izan zitezten. Obra horiek aberriarekiko maitasunaren eta espiritu nazionalaren sinboloa ziren. Hori ikusirik, zaila da bi mundu horien, hots, musika kultuaren eta herri musikaren arteko bereizte hori benetakoa denik sinestea.

Adornok (1903-1969), bere *Musika berriaren filosofia* lanean (*Filosofía de la nueva música*, Akal, 2003), aztertu egiten du XX. mendeko musikaren alderdi soziala, ikuspegi nabarmen akademizista batetik abiatu, nik uste, baina azaltzen dituen

puntuetako askotan argigarri gertatzen da, zeren eta gaur-gaurko musikaren egoerari buruz aztertzen dituen kontuetako asko eta asko islatu ikusten baititugu, orain, musika praktikarik "herrikoienetan". Gaur-gaurko musika esatean, *musika klasikoa* esatean bezalaxe, halako estetika edo musika praktika bat aipatzen dugu, eta honen gizarte hierarkiak, oraindik ere, indarrean segitzen du. Adornok entzulearen eta artistaren arteko bereizketaz hitz egiten du, zeren eta musikaren hedapenerako kanalek, izaera didaktiko eta konduktibo garbikoek (prentsa, irratia, ...) umezurtz utzi dute aria eta harmoniekin ohitutako entzulea. Artista, sarritan bere obra eta bere zergatiak azaltzeari uko egiten badio ere, bere obra ulergaitz izate horretan ezkututzen da bere kalitatearen adierazgarri gisa; horrenbestez, entzulea halako zurztasun batez jartzen da musika horren aurrean, inondik ere gaintzen oso zaila den batez. Ulertezintasuna ezjakintasunetik sortzen da. Artistak, musikaren bidez, ez du edertasuna bilatzen, baizik eta gizarte mailako garrantzia, eta horrek batzuetan harkor baina, normalean, axolagabe ageri den entzule bati aurre egitera eramaten du.

Esperimental hitzak, *musika* hitzaren atzean jarrita, erabiltzea izugarri gustatzen zaigun termino bat proposatzen du: hitz



Prague Symphony Orchestra 2004

bitan bildu ahal izatea grabazioek ere erabat jasotzerik ez duten soinu unibertso oso hori. Termino horri *gaur-gaurko musika* terminoari bezalaxe gertatzen zaio, baina: azaldu bai, ez da ordea ulertzen. *Musika experimental* terminoa “herri” musikako praktika erabiltzeko erabiltzen badugu, eta *gaur-gaurko musika* terminoa, berriz, akademikoetarako, oso gauza bitxia topatuko dugu: maila estetikoan bat egin dute azkenean. Inolako musika prestakuntzarik gabeko artistek zeharo akademizistak diren korranteetatik hurbileko musika diskurtsoa izan dezakete; bakar-bakarrik eszenatokia aldatu behar da, eta entzulea, noski. Gaur-gaurko musikaren entzulea eta esperimentalarena ez da esparru soziokultural berekoa, ez noski. Alabaina, mundu bi horietan halako ukitu elitista bat ikusten dut, musika globalaren corpusean duten kokapenari dagokionez. Musika aurreratua bezalako terminoen aurrean, beste musikak atzeratuak direla pentsatu behar al dugu? Musika mota bati kultura esaten diogunean, zer ote, musika ezjakin edo landugabe bat ere badela? Termino hauek zalantzan jartzen dute beste musika askoren balioa, hauen izaera berritzailea ez denean soilik erabiltzen dituzten lanabesetan islatzen.

Gaur-gaurko musikan analfabeto musikalaren figura dago, hau da, disonantziek eta musika zientziar ez dakien eta musikak historian zehar izan duen bilakaera ulertzeko gai ez den hori. Honen diskurtsoa baztertu egiten da, ez delako gai. Ez daki musikaz, beraz gorra balitz bezala gertatzen da. Nola arraio ulertuko du ezer eskaintzen ez dion musika praktika bat? Honek baldintzatzen al du obraren balioa? Baliteke. Musika esperimenterik beste hainbeste gertatzen da. Musikari aplikatutako teknologiak zabaldu egiten ditu soinu materiala manipulatzeko aukerak, baina aldi berean gero eta diskurtso konplexuagoa eraikitzen du, manipulazio horrek gizarte erre-

alitate batetik urrunduko balu bezala beste batera hurbilazteko. Teknologia musikan aplikatzea eta honetatik ateratzen den proposamen ugartasuna zail egingo zaizkio “herri” entzuleari bereganatzeko, ezen musika praktiketako askok nahastu egiten dute, despistatu, bere estetika akademizistagatik. Praktika mota hori inguru eta estetika jakin bati lotzen zaio, hots, musikaren historian zehar jalki den bati. Musika proposamen zenbaiten asimilazioak oztopo izaten ditu bere gizarte corpusetik kanpoko eszenaritzeak, eta horrexetatik sortzen da ulertezintasuna. Kasuan kasuko musika proposamenak inguru eta entzule harkor bati egokitu behar al zaizkio? Edo entzulea da egiten zaizkion proposamenetara egokitu behar duena? Gaur-gaurko musika edo musika esperimenterik bezalako terminoek eutsi egiten diote bere izaera oro biltzaile horri, baina zaila izango zaie historian zehar sortuz joan diren musika proposamenetako bakoitzeko estetika edo portaera kodeak deszifratzea. ❧

IBAN URIZAR Elgoibarren jaio zen 1975ean. Musika ikasketak bukatu ondoren, doktoregoa egin zuen musikologian Bartzelonan. Jospe Martí edo Jaume Ayats ikertzaileek etnomusikologiaren alorrean artzen lagundu zioten, musika antropologiaren eta soziologiaren arteko elementua den aldetik. Hainbat musika talde eta proiektutako kide da, eta hainbat film laburren musika idatzi du. Gaur egun eskolak ematen ditut Euskal Herriko Unibertsitatean, eta tronpetara irakaslea da hainbat musika eskolatan.

OHARRA

Bibliografiarik ez eranstea erabaki dut, ez baitut zuzeneko aipamenterik sinesten. Testu honetarako erabili ditudan egile, testu edo liburu guztiek izango zuten beste egile, testu edo pentsamolde batzuen eragina; beraz, ez litzateke zilegi nire aipamenak liburu zerrenda batera mugatzea.

Este espacio está dedicado temporalmente a la difusión de los debates que están surgiendo alrededor de la producción sonora y del proyecto [UN]COMMON SOUNDS.

I B A N U R I Z A R

Música contemporánea versus música experimental*

Más de una vez me ha tocado asistir a un concierto de *música experimental* con algún amigo o conocido que obligado por su incomprensión sonora condena el acto con una expresión harto utilizada: esto no es música, es ruido. Los que disfrutamos buceando entre entramados de sonido y espacio sabemos acomodarnos a las sensaciones que nos aporta todo ese magma de sonido, que nos obliga a recorrer mentalmente diferentes estados de conciencia acordes con nuestra situación sociocultural.

La caída del pedestal de las maravillas de la música mal llamada culta se debió al divorcio entre artista y público. Este divorcio se hizo notorio a lo largo del s. XX, ya que los compositores se empeñaban en romper con las reglas que durante siglos habían sedimentado la armonía musical occidental. Esto llevó a la asimilación de la disonancia como elemento esperanzador para abrir las puertas del sonido de par en par. Wagner había llevado la música a la grandilocuencia y al maximalismo. Schönberg decidió abrir el abanico de posibilidades sonoras dando paso al dodecafonismo, y Stravinsky dio el pistoletazo de salida a toda una revolución que desembocaría en la separación cada vez mayor entre artista y oyente.

Mientras tanto la música popular, término que los angloparlantes utilizan con un significado más certero por su globalidad, seguía su curso alimentándose de la culturización y la revolución industrial. Atrás quedaba la diferencia entre la música escrita y la de tradición oral. Edison había perpetuado la condena de la tradición oral, condena que había comenzado años atrás con la transcripción de las melodías populares para su conservación, costumbre que se mantendría con la aparición de aparatos grabadores y reproductores. En 1877,

*Este texto se publica como una contribución de Zehar a *documenta 12 magazines*, un proyecto editorial colectivo en el que participan 70 revistas del todo el mundo (www.documenta.de).



Gamelan orchestra. Bali, 2002

Edison consiguió grabar sonidos por primera vez. Diez años más tarde haría la primera grabación de música “clásica”.

Muchos han sido los compositores que se han valido de melodías populares de tradición oral para inspirar sus obras, cuya finalidad era deleitar los oídos de ese público culto y puro, cuyo rechazo constante hacia la música popular rozaba lo inexplicable. Pero el compositor, ¡¡oh, el compositor!! Desde Beethoven, la figura del compositor cobró autonomía propia, y mostró la imagen del compositor como figura artística y no como mero trabajador al servicio del clero o la burguesía. La diferencia entre la música culta y la música popular se convirtió en el paradigma del etnocentrismo más clasista y condenable, cuyo residuo sigue contaminando y condicionando la creación y el disfrute musical. El auge de los nacionalismos musicales que se dio durante el s. XIX tuvo repercusión en la creación musical, ya que compositores y musicólogos como Bela Bartok recogieron melodías populares que usarían como inspiración para sus obras. Obras que simbolizaban el amor patrio y el espíritu nacional. Viendo esto, es difícil de creer en la separación de esos dos mundos que son la música culta y la música popular.

Adorno (1903-1969), en su *Filosofía de la nueva música* (Akal, 2003), analiza la condición social de la música contemporánea del s. XX, desde una vertiente excesivamente academicista para mi gusto, pero esclarecedora en muchos de los puntos que explica, ya que infinidad de las cuestiones que aborda sobre la situación de la música contemporánea se ven reflejados hoy en día en prácticas musicales más “populares”. El término música contemporánea, al igual que *música clásica*, engloba cierta estética o práctica musical

cuya jerarquía social sigue estando vigente hoy en día. Adorno habla sobre la separación entre público y artista, ya que los canales de expansión musical, con claro carácter didáctico y conductivo (prensa, radio,...), deja huérfano a un público acostumbrado a arias y armonías. El artista, que muchas veces rehuye explicar su obra y sus porqués, cree escudarse en la incompreensión de su obra para justificar su calidad, y eso lleva al oyente a posicionarse frente a su música con una orfandad difícilmente superable. La incompreensión nace del desconocimiento. El artista no busca belleza con la música, sino relevancia social, y eso le hace enfrentarse a un público en ocasiones receptivo pero generalmente indiferente.

La palabra *experimental*, colocada detrás de la palabra *música*, propone un término que nos encanta utilizar; poder englobar en dos palabras todo ese universo sonoro que ni las grabaciones son capaces de captar en toda su magnitud. A ese término le ocurre lo mismo que al de *música contemporánea*: se explica pero no se entiende. Si tomamos el término *música experimental* para agrupar las prácticas musicales “populares” más arriesgadas y *música contemporánea* para las académicas nos encontramos con algo muy curioso: estéticamente se han acabado fusionando. Artistas sin ninguna formación musical pueden mantener un discurso musical cercano a corrientes enteramente academicistas, solo hace falta un cambio de escenario, y por supuesto, de público. El público de la música contemporánea y el de la experimental dista mucho de pertenecer al mismo entorno socio-cultural, pero sin embargo, veo en los dos mundos cierto carácter elitista en cuanto a su situación en el corpus de la música global. ¿Términos como música avanzada hacen suponer que el resto de músicas son atrasadas? ¿Si una música es denomi-

nada culta, es que existe una música inculta? Estos términos cuestionan la validez de otras músicas cuyo carácter innovador puede que no se refleje sólo en las herramientas que manejan.

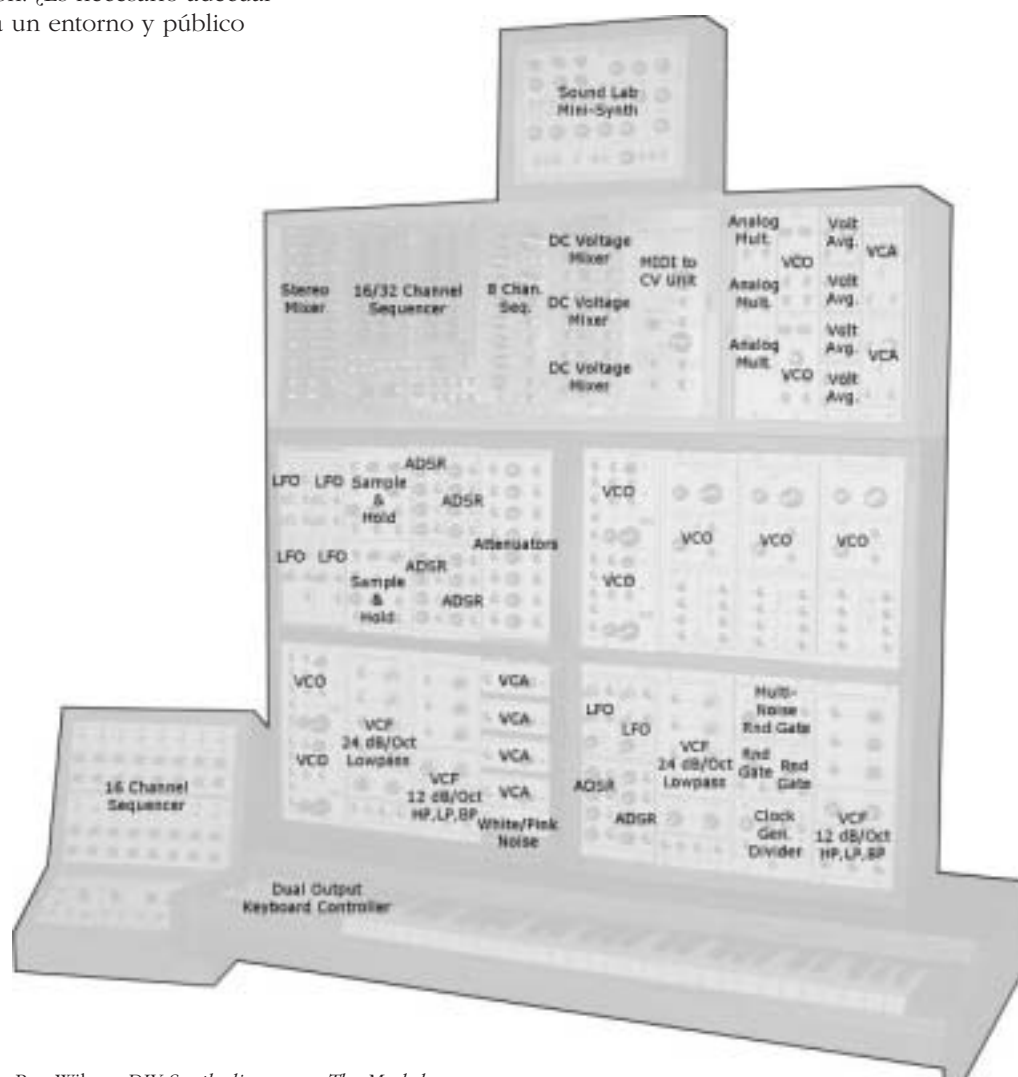
En música contemporánea existe la figura del analfabeto musical, ese que no entiende de disonancias ni de ciencia musical, ni es capaz de comprender la evolución de la historia musical. Su discurso es rechazado por ineptitud. No sabe de música, por lo tanto es como si estuviera sordo. ¿Cómo va a comprender una práctica musical que no tiene nada que ofrecerle? ¿Esto condiciona el valor de la obra? Puede ser. En música experimental, pasa un tanto de lo mismo. La tecnología aplicada a la música amplía las posibilidades de manipulación del material sonoro, pero a su vez construye un discurso cada vez más complejo, como si dicha manipulación estuviera alejándolo de una realidad social para acercarla a otra. La aplicación de la tecnología en la música y la proliferación de propuestas resultantes difícilmente podrán ser asimiladas por el público "popular", ya que muchas prácticas musicales despistan por su estética academicista. Este tipo de prácticas se asocian a un entorno y una estética concreta la cual se ha sedimentado a través de la historia musical. La asimilación de ciertas propuestas musicales se ven entorpecidas por puestas en escena ajenas a su corpus social, y de ahí nace la incomprensión. ¿Es necesario adecuar las diferentes propuestas musicales a un entorno y público

receptivo? ¿O es el público el que tiene que adecuarse a las diferentes propuestas? Términos como música contemporánea o música experimental mantienen su carácter englobador pero difícilmente podrán descifrar los códigos estéticos o de conducta en cada una de las propuestas musicales que han ido surgiendo a través de la historia.

IBAN URIZAR Nace en Elgoibar en 1975. Terminados los estudios de música, realiza en Barcelona el doctorado en musicología. Investigadores como Josep Martí o Jaume Ayats le ayudan a entrar en el campo de la etnomusicología, como elemento intermedio entre la antropología musical y la sociología. Es miembro de varios grupos y proyectos musicales, y ha compuesto la música de varios cortometrajes. Hoy en día imparte clases en la Universidad del País Vasco, y como profesor de trompeta en varias escuelas de música.

NOTA

He decidido no adjuntar bibliografía, ya que no creo en referencias directas. Toda referencia a autores, textos o libros que he utilizado para este texto se habrán visto afectados por otros autores o textos, o pensamientos, por lo tanto no sería justo limitar mis referencias a una lista de libros.



Ray Wilson *DIY-Synth diagrama, The Modules*

Musika, bikaintasunerako gonbidapena*

Elkarrizketa hau 2006ko otsailaren 15ean Madrilen Daniel Charles-ek (DC) eta Carmen Pardok (CP) izandako solasetik ateratako zati bat da. Bertan aztertzen dira, sotiltasun eta sakontasunez, filosofiaren eta musikaren arteko erlazioak, John Cagek musikaz zuen ideia, bikaintasunerako —zentzu budistan— gonbidapena den aldetik, emozioetatik urruntzea den aldetik, eta Nietzschek musikaz zuen pentsamenduarekin duen harremana eta desberdintasuna, eta arakatzen du orobat, beste hainbat eta hainbat auziren artean, soinua birdefinitzearen arazoa, Deleuzeren ekarpenen argira.

CP *Txorientzat* liburuan biltzen dira 70eko hamarkadan John Cagerekin izan zenituen solasaldiak, eta bertan musikari iparramerikarra mintzatzen da musikaz, bikaintasunerako gonbidapena den aldetik. Bikaintasun hori tradizio budistaren zentzuan ulertzen du, hau da, emozioetatik urruntzea den aldetik. Begien bistakoa da hitz horri ematen dion zentzua ez dela Nietzschek, adibidez, *Moralaren genealogian* ematen ziona; baina nozio horrek filosofoaren pentsamendua, musikari dagokionez, zeharkatzen duen modua, ez al zen nolabait premonitorioa? Nietzschek budismoaz zituen erreserba pertsonaletatik haratago, bikaintasun ideiak ez al digu bada pentsarazten Mendebaldeko musikak XIX. mendeko amaieraren eta XX. mendeko bigarren erdiaren artean izan duen bilakaeraz?

DC Zure galdera egundokoa da, baita sotila ere, plano anitzetan kokatzen delako eta iritzi zolitasuna eskatzen duelako. Ezin erantzun daiteke benetan ikerketa zirkunstantzial batean sartu gabe, ez bakarrik budismoaz eta Nietzschez, baita John Cagek ezagutu eta praktikatu zuen budismoaz ere, bai Cagek berak egindako Nietzschek balizko “errepikapenaz” ere... Nietzschek zentratzen bagara, egia da *Wagner Kasuaz* geroztik izan zuen Bizetenganako leialtasunak harritu egiten

*Testu hau *documenta 12 magazines* proiektuaren Zeharren ekarpen bezala argitaratzen da. *Documenta 12 magazines* elkarlanean egindako proiektua da, eta mundu osoko 70 aldizkarietako parte hartzen dute (www.documenta.de).



Daniel Charles

duela¹. Ez da erraz ulertzen Wagnerren miresle porrokatu batek horrela aldarrikatu izana bere “konbertsioa” itxuraz bederen formalismo estetiko batera. Norabide aldaketa hori klasizismora itzultze sinple baten moduan uler liteke, eta halaxe ematen dute aditzera zenbait kritikariek argudiatzen dutenean Nietzschek *hutsegitez* edo *egiaztatu gabe* aipatzen duela *Carmen*, oharkabe tamalgarri baten erruz, edo lapsus bat izan balu bezala, Mozartez aritu behar zuela esaten baitigute tinko.

Baina *zer* “hutsegite” zen hura? Nola sinetsi lapsus baten ideia? Ez bakarrik idazkiak, Nietzschek *Carmenen* partituraz egindako eskuizkribuak ere egileak benetako musika “aktibo” baten alde, “hegoaldeko musika” egiazko baten alde sentitzen zuen miresmenaren lekuko dira. *Carmen*, Köselitzi 1881ean idatzitako gutun baten arabera, “operarik onena” kontsideratzeak, eta Sevillako opereta bat ez izateak —Boulezek orain baieztatzen duen bezala—, behartzen gaitu arretaz aztertzeraz *Zientzia Alaiaren* egileak MUSIKALTASUNA kontzeptuaren gainean sortutako kontzepzioa. Nietzschek, Offenbachengan ikusten zuen “logika absolutua”ren aurrean sentibera, balio gorena egotzen zion partitura baten *muntaketa* eta *egikerari*. Eta horretaz gogoeta egiten badugu, beharbada jada Bizetengan badago zerbaite John Cagek, bere

jatorri kaliforniarra aipatzean, “*sunny disposition*” [aldarte eguzkitsu] batekin jaio zela esaten zuenean aldarrikatzen zuen *argitasun* harekin aldera daitekeena.

CP Bizet Wagnerren aurretik hobesteak musika alorrean errepikapenaren kontua beste modu batean planteatzea dakar, eta ez dugu ahaztu behar XX. mendea musika errepikakorren, musika itxuraz estatikoen mendea izan dela. Alabaina, eta haietan musika erredundantea besterik ikusten ez duten guztien kontrara, 1976ko testu batean, “La musique et l’oubli”, errepikapena ahanzturaren funtzioa dela diozu, eta ez oroimenarena². Nola uste duzu gertatzen dela musikatik ahanzturazko higitze hori Wagnerren lanean?

DC Nietzschek “erritmo zentzuaren degenerazio” bat ikusten zuen Wagnerrengan, baita tempo indartsuen eta ahulen arteko txandakatzeen eten ugari eta sarri ustekabeak —neurri erregularren ondoan— ere. Musika wagnerreztatzean, *abaztua izateko* —zentzu alzheimerrengan— arriskuan zegoen! Haren espezifikotasuna, hasieran noizean behin barreiaortasun erritmikoan murgildua, epe luzean galtzeko arriskuan zegoen. Wagnerrentzat garrantzitsuena ez zen garapen musikaren



John Cage 1967

simetria eta periodizitatea, baizik eta, areago, garapen hori HITZaren jauzi eta gorabeherei lotzea, azpimarratu egin dezaketelako diskurtsoaren errepikapen *dramatikoa*. Iruditzen zitzaion opera baten libretoan sartutako hitz guztiek, *zentzuaren parte baten* eroaleak diren aldetik, *ikuslearen arreta guztia monopolizatzea* merezi zutela. Horren emaitza zen tempo indartsuen banaketa aldatu egiten zela hitz batetik bestera. Eta *zentzua* musikaren gorabeheren *erakusgarri* soil izatera murrizten zen: musika hondoratzeko arriskuan zegoen, *bondora bidalia* izateko arriskuan. Hortik dator Nietzscheren eragozpena: Wagner iritsia zen *itxura bati abantaila ematera* —edo Adornoren lexikoaren arabera, *fantasmagoria bat fetixe biburtzera*—: *deriban doan fluxu* baten itxurari.

Auzi horren garrantzia ez zitzaion kritikariei oharkabeen pasatu. André Boucourechliev-ek gogoratu zuen bezala, tonalitatez aldatzeko Wagnerren joerak, modulazio horien ildotik, belariaren orientazio galera eragiten zuen, hariak eta azkenean diluitu zen arte melodia horien ulerpen diakronikoa, garai klasikoak ezarritako zentzuan. Ez al zen ordaindu beharreko prezioa tonalitatea ofizialki —alegia, historikoki— geldiarazia izan zedin? Laster, abentura atonalak eta gero serialak eskura izango zuten erreferentzia bat bertatik garatzeko³.

“La musique et l’oubli”ra itzultzen bagara, iruditzen zait testu horretan funtsezko mutazio bat gertatzen zela Gisèle Brelet-ek landu zituen espazioaren eta denbora musikalaren arteko harremanen kontzepzioari dagokionez. Mutazio hori Gilles Deleuze nire maisuak, zeinaren Nietzsche inguruan Sorbonnen emandako ikastaroaren sintesi bat egin bainuen 1958an nire laguntzat, iradoki zidan. Deleuzeren terminologian inspiratuta, ahanztura *oroimenaren akats* soil batera murriztu baino areago, *oroimen horren agintetik errotiko askatze* baten alde *positiboa* ikusi nuen. Beraz, kontua ez zen Nietzscheren alde egitea... ezta Cage Wagnerrekin parekatzea ere. Auzia, niretzat, zen *soinuaren birdefinitzioa beste bakuntasunei lotu gabeko bakuntasun bereizgarria den aldetik*, eta loturarik ez egote horrek ahalbidetu beharko lioke loturari berari edozein bakuntasunetan finkatzea. Horri John Cagek esaten zion “*ez-jarraitutasunaren jarraitutasuna*” eskuratzea.

CP Eta keinu horrek ahalbidetuko luke *desberdintasunaren* eta *errepikapenaren* arteko *desberdintasuna* deuseztatzea, ahanztura atzean dagoela, desberdintasuna eta errepikapena gauza Bera izatera iristen baitira.

DC Horixe da, hain zuzen. Deleuze jokatzeko aritua zen desberdintasunaren eta errepikapenaren arteko identitate horrekin, desberdintasuna bakarrik errepikatzen zela argudiatuta. Era berean esan liteke errepikapena bakarrik desberdintzen zela. Gauza Bera izatea *artean* eta *eta* horien ahanztura da. Hartara, itzuli egiten gara budismoaz egiten duen aipamenera, zeinarekin, eta arrazoi osoz, lotzen baitu Cageren pentsamendua, nahiz eta berak behin eta berriro azpimarratu zituen bere filosofiaren alderdi taoista jakin batzuk, eta batez ere *I Ching*. Egiatan, ez zion inoiz izakien arteko (eta batez ere soinuen arteko) “eragozpenik gabeko interpenetrazioa” ospatzeari utzi, 50eko hamarkadan Daisetz Teitaro Suzuki-k predikatu bezala. Baina zuk esaten dituzunean hitz horiek, “*desberdintasuna eta errepikapena gauza Bera izatera iristen dira*”, “*Bera*” hori dagokio Heideggerrek 1977an Zähringen-en emandako Mintegiak “*pentsamendu tautologiko*”⁴ deituko zionari, haren-tzat hura baitzen “hor behera, aurrera daraman bide bat... (*ein Weg der hinführt vor...*), eta eramaten ari diren aurrera hori erakusten ahal da (*und sich zeigen lässt das wovor es geführt wird*)”. Hala ere, iragartzen dena beharbada diziplina *ez-ikusizko* bati legokioke, *entzute* baten *bildutasunari*.

CP Entzutearen auziak preseski arduratu izan zuen John Cage bizitza osoan. Auzi hori planteatu zuen nola musikan hala musikaz hitz egitean, baina batez ere bizitzan bertan planteatu zuen, harentzat ez baitzegoen inongo alderik artearen eta bizitzaren artean. Bereizigabetasun horixe da zuk gonbidatu duzuna ados jartzera bizimodu moduan eta ez edertasunaren behatze moduan definitutako *estetika* batekin. Baina estetika horrek ez al luke halaber berriro arduratu behar kontzeptuak lortzen? Musika munduak eztanda egin duenez, ez ote ditugu behar pentsamenduaren *tresnak*, gertatzen dena autoritarioa ez den eran erakutsi eta ulertuko dutenak, aztarnarik uzten ez duten tresnak, Cagek esan ohi zuen bezala? Nola egin duzu halako lana, edo nola moldatuko zinateke egiteko?

DC Nietzscheregan itzultzen bagara, “*abal* borondate batez” hitz egiteak ez al du jokoan jartzen Maître Eckhart-ek aztertutakotik hurbil dagoen “*nabi ez izate*” bat? Eta halako “nahi ez izate” baten “ahala”k, nietzschetar premonizioen bat agerian uzten duela suposatuta, ezin izan ote zuen *ready-maderen* sortzailearen, Marcel Duchampen arreta deitu XX. mendean? John Cagek jardun zuen collage hori “denboratik kanpo” zizelkatzen, “Marcel Eckahrt”en eta “Meister Duchamp”en artean ezkutuko konnibentzia bat zegoela uste izan zuenean. Hil baino urtebete lehenago, Emilie Zum Brunn-entzat idatzi zuen Eckhart-en eta Duchampen esaldiak nahasten zituen poema berebiziko bat, izenburu esanguratsua zuena: “*Meister Duchamp, edo ur gainean bizitzea*”⁵. *Mesostic* bat zen, hau da, testu bat tipografikoki halako molde ezarrita, non ikusizko mezu bat, goitik behera, bertikalean, dezifratu beharrekoa, estrofa baten edo orri baten bizkarrezurraren funtzioa beteko bailuke. Bertikalean dagoen mezua poema eskaini dion pertsonaren izena da, poemaren subjektuarena. Baina “subjektu” horrek ez du nahitaz “subjektibismoa” ekartzen. Edozein subjektibismo mota arbuatzen zuen Cagek. Norbaitek telefonoz galdetzen zionean abizena nola idazten zen, beti erantzuten zuen: “My name is Cage, like Cage for birds”. Eta ez zitzaion inoiz ahazten gaineratzea: “kaiola beti dago zabalik”... Ez gaitzezen kontzeptuen grafiaren kontu itxuraz formal horretatik urrundu, ezta Heideggerren aipamenetik ere. Letra larriaren erabileraz dagoen alemanezko arauaren aurrean ingeles baten harridura esplikatzen zion Ernst Jüngerren gutun bati erantzuten, Heideggerrek aholkatu zion galde ziezaiola ingeles hari ea Shakespeareren hizkuntzan zergatik letra larriari idazteko ohorea ematen zitzaion hitza “*T* zen, “*ni*”. Horrenbestez, ezinezkoa izango al litzateke planeta osoan hedatzeko joera duen hizkuntza anglosaxoi horrek lehen pertsona, *edozein leben pertsona*, izendatzea gehiegizko gorazarre hori egin gabe?

CP Merezi du Heideggerren ironian gogoeta egitea. Baina adierazten duen “subjektibazio” gehiegizko baten susmoak ez al du harremanik hain zuzen ere zuk Cagerengan aurkitzen duzunarekin, esaten duzunean arbuatatu egiten duela “subjektutzea” [assujettissement], baina subjektibotasuna zalantzan jarri gabe?

DC John Cageren inguruko lan gako batek lagunduko dit erantzuten, eta liburu hori inork baino hobeto ezagutzen duzu zuk, egilea baitzara. Izenburuak, *La escucha oblicua*, definitzen du derrigorrezko erantzuna *errepikapenaren* estatusari eta gaur egun *entzuteak* duen bilakaerari dagokienez zure galderaren —*nire galdera ere baden horren*— aurrean. Zergatik zehartasun hori? Uste dut ez naizela zure perspektibatik urruntzen berriro hartzen badut ahanzturaren auzia oroimenaren mendeko *abanztura negatiboaren iraultze* batez mintzaten nintzenez planteatu nuen era berean, aldi berean oroimenik gabea eta askatzailea den ahanztura *positibo* baten mesedetan: *abanztura aurrez ezarria, oroimen oro eta abanztura negatiboa baino lebenagokoa*. “Zeiharra”, hain zuzen ere, da begirada askea, etorkizunaren inbentarioa egitea bilatzen ez duena, arduratzen delako, une honetan, Nietzschek *genealogia* esaten dion horretaz, zeinak agerian uzten baititu *jatorrizko* maila eta izenburua. Eta ez da haren asmoa iraganean galdu duena laburbiltzea, horrek esklabo egingo bailuke, *hasieretako* kronologia kalkulatzera mugatuko litzatekeen historia baten esklabo. *Abanztura zeihar* horrek eskatuko luke soil-soilik *begiak zabaltzea, instantea(z) entzutea*. Zehartasunaren *entzutearen zolitasuna* da *tresna estetiko ez-bortitz* nagusia! Nietzsche Bizet goraiatuz Wagnerrengandik urruntzeko modua eredugarria iruditu bazitzaidan, hori hala izan zen mahai gainean halako tresna bat jarri zuelako —kontrasterako eskema bat, zeinean hasieran anbiguoak ziren alderdiak elkarlotu ahal izango baitziren, birbanatu eta elkarrentzat oztopo ez izan *denbora intentsibo* batera zabaltzeko—, *trebesko entzute* baten mendean dagoena. Entzutea, behar bada lañoa eta zeiharra besterik ez, baina, Nietzscheren arabera, «izar dantzari batez erditzeko barruan eraman behar den kaosean» murgiltzen da...

CP Nietzsche, bere burua musikagile hartzen zuenez, ez zen saiatu bere ideiak “musikan ematen”? Ez zuen *musikalki* landu alderdi hori?

DC Bai, eta —irudika daitekeen bezala— era probokatzailan. Soil-soilik aipatuko dut pianorako pieza bat, 1871n konposatua —*Tragediaren jaiotza* baino urtebete lehenago—, “*Fragment an sich*” izenburu esanguratsua zeramana, bertan sakontzen baitu, estreinako aldiz inondik ere, itzulera eternalaren ideian. Orri bakarra da, eta hartan aletuz joaten da sekuentzia bat forma koralean, akorde konbentzionalekin, eta azaldutakoa behin eta berriz itzultzen da begizta moduan. Ez dago arreta bereziki erakartzen duen ezer; edozein kasutan, gai filosofiko baten blaitze *musikala* ez da lehen begiratuan sumatzen. Hura hautemateko, beharrezkoa da obra JOTZEA [JOUER], hau da, “*da capo con malinconia*” gisako bat egitea, egileak partituraren amaieran idatzitakoa, errepikapen kopuruari dagokionez inongo mugarik jartzen ez duena.

CP Beharbada esan liteke Nietzsche Amerikan eta European XX. mendearen azken herenean sortu ziren musikari errepikakorren aitzindari ezezaguna izan dela. Eta baiezia liteke Cagek, *Fragment an sich* horren existentziaren berri izan balu, Satieren *Vexations* ospetsuei ematen zien atentzio bera emango ziela. Bi lan horiek alderatu nahi izan gabe, ez duzu uste *Vexations* piezak jokatu ahal izan duen *errebelazio* papera agian *Fragment an sich*ek jokatu zuela, garai hartan interpretatua izan balitz?

DC John Cageri galdetu nion, ez kontu hori, *Fragment* aditu gutxi batzuk besterik ez baitzuten ezagutzen, eta ni ez nengoen haien artean, baizik eta beste gauza bat, nire ustez —uste okerra— baliokidea zena: ezin ote liteke pentsatu musika errepikakorren garapenak bultzada hartu zuela 1963 zorigaitzoko datatik aurrera, urte hartan gertatu baitzen New Yorken, Cageren ekimenari esker, *Vexations* lanaren mundu alorreko sorrera: hartatik *princeps* orria eta 840 *da capo*ak interpretatu zituen 18 ordu eta 40 minututan hamar piano jotzailek (gehi bi ordezeko) osatutako armada batek? Amaierarik gabeko musika baten errebelazioak, iraupenaren distentsio ia-ia *ad libitum* bat eraginez, ez al zuen saihestezin egiten denboraren erabilera berri bat? Johnen erantzuna oso sinplea izan zen: “denboraren erabilera ezin izan zitekeen berdina izan Satierengan eta musikari errepikakorrengan, Satierengan arreta ez baitzen inoiz zuzentzen egoak bestea menderatzea bilatzera”. Nire galderak ez zuen zentzurik... Izan ere, entzutea etikatik bereiztea ezinezkoa baita. Gogoratu behar al da John Cage, soinuen artearen —isiltasunak barne— esplorazioari ekina ziona, konturatu zela hiztegi guztietan *music* hitzaren aurretik beti zegoela *mushroom* hitza, eta berehalakoan lagundu zuela New Yorkeko Mikologia Elkartearen fundatzen? Errizoma gaietan aditu ospetsu bilakatu, ez zuela inoiz galdu interesa, Japoniara egin zuen

lehen bidaiatik, Kyotoko Ryoan-ji “lorategi lehor” ospetsuan hondarraren eta gailentzen diren hamabost harrien arteko juntura ñimiñoan (*ma*, esaten diote japoniarrek, edo bestela *aida*) setati agertzen den goroldioan? Nolakoa gozamenaz kontatzen zuen behin eta berriz istorio hura, Buda “heriotza naturalez” hil zela zioena, perretxiko afari baten ondoren, haien egitekoa, denek dakiten bezala, “mundua hondakin zaharretatik libratzea” baita? Horrek behingoz argitu ahal izango liguke Cageren ironia, “igandetako budista” aitortzen zenean; esparru eztabaidatsu horretan proselitismo orori uko egitea, baita apaltasun parte bat, ez-indarkeria pitin handi bat... Laburbilduz, halako bikaintasun bat.■

DANIEL CHARLES musikaria eta filosofoa da. 1969an Paris VIII (Vincennes) Unibertsitateko Musika Departamentua sortu zuen, eta hamar urtetan irakatsi Paris IV (Sorbonne) Unibertsitatean eta bederatzi urtetan Nizako Sophia Antipolis-en. Idatzi ditu, besteak beste, *Pour les Oiseaux* (elkarrizketa John Cageri, 1976); *Gloses sur John Cage* (1978, ed. gainb. eta areag., 2002); *Le Temps de la voix* (1978); *Musik und Vergessen* (1984); *Musiques nomades* (1998) eta *La Fiction de la post-modernité selon l'esprit de la musique* (2001).

CARMEN PARDO doktorea da Filosofian Bartzelonako Unibertsitatean; John Cageren edizioa eta itzulpenaz gain, *Escritos al oído* (1999); *La escucha oblicua: una invitación a John Cage* (2001) eta *Robert Wilson* (2003) (Miguel Morey-rekin elkarlanean).

OHAR ETA ERREFERENTZIAK

- 1 Nietzschek Bizeten aurrean zuen jarrerari eta, oro har, musikaz zuen ikusmoldeari dagokionez, ikus Eric Dufour, *L'Esthétique musicale de Nietzsche*, Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2005. Bertatik hartu ditugu ondoan datozen zehaztapen funtsezkoak.
- 2 CHARLES, D. “La musique et l'oubli”, *Traverses*, nº 4, Paris, C.C.I. (Centre Pompidou), 1976ko maiatza, 14.-23. or. Mireille Buydens-en *Sahara, l'esthétique de Gilles Deleuze* liburuan (Paris: Vrin, 1990, 155.-165. or.), “La musique et l'oubli”ren eta Deleuzek *Mille Plateaux* (Paris: Minuit, 1980, 325. or. eta hurrengoak) liburuan proposatutako irakurketaren azterketa sakona egiten da.
- 3 BOUCOURECHLIEV, A. *Dire la musique*, Paris: Minerve, 1995, 138.-139. or.
- 4 HEIDEGGER, M. “Le Séminaire de Zähringen” (1973ko irailaren 8ko mintegiaz Cl. Roles-ek eta J. Beaufret-ek gainb. itz.), in *Questions*, IV, 338.-339. or.
- 5 Meister Duchamp, or *Living on Water* poema, 1991ko apirilaren 14koa, John Cagek konposatzeko ohorea egin zidana Emilie Zum Brunnen Voici Maître Eckhart bildumarako (Grenoble, Jérôme Millon, 1994), berriz aipatua izan da in Daniel Charles, *Gloses sur John Cage, suivies d'une Glose sur Meister Duchamp*, Paris: Desclée de Brouwer, 2002, 326.-327. or.
- 6 Ik. “Gloses sur le Ryoan-ji” in D. Charles, op. cit., 301.-323 or., eta Takahiko Imura-ren *Ma: Space/Time in the Garden of Ryoan-ji* filmaren iruzkina, in “Le Ryoan-ji porté à l'écran”, *Revue d'Esthétique*, 39. zk., 2001, 27.-31. or.

De la música como invitación a la nobleza*

Esta entrevista es un extracto de la conversación que mantuvieron Daniel Charles (DC) y Carmen Pardo (CP) en Madrid, el 15 de febrero de 2006. En la misma se analizan, con sutileza y en profundidad, las relaciones entre la filosofía y la música, la idea de John Cage sobre la música como una invitación a la nobleza en el sentido budista, como un distanciamiento de las emociones, y su relación y diferenciación con el pensamiento de Nietzsche sobre la música; también aborda, entre otras muchas cuestiones, la problemática de la redefinición del sonido a la luz de las aportaciones de Deleuze.

CP En *Para los Pájaros*, donde se reúnen sus conversaciones de los años 70 con John Cage, el músico norteamericano se refiere a la música como a una invitación a la nobleza. Una nobleza que comprende en el sentido de la tradición budista, como un distanciamiento de las emociones. El sentido que le da a este término difiere evidentemente del que le asignaba por ejemplo Nietzsche en *La Genealogía de la moral*, pero el modo en que esta noción atraviesa el pensamiento del filósofo en relación con la música ¿no era en cierto sentido premonitorio? Más allá de las reservas personales de Nietzsche hacia el budismo, la idea de nobleza ¿no nos hace pensar acaso, en la evolución de la música occidental entre el final del siglo XIX y la segunda mitad del siglo XX?

DC Su pregunta es a la vez grandiosa y sutil, por la multiplicidad de planos sobre los que se sitúa y la finura de apreciación que requiere. No se puede responder verdaderamente sin librarnos de una investigación circunstancial, no sólo sobre el budismo y Nietzsche, sino también sobre el budismo tal y como lo conoció y practicó John Cage, así como sobre la posible “repetición” de Nietzsche por el mismo Cage...

Si nos centramos en Nietzsche, es cierto que a partir del *Caso Wagner*, desconcierta su fidelidad a Bizet¹. Que un admirador apasionado de Wagner haya proclamado así su “conversión” a un formalismo estético al menos aparente, no

*Este texto se publica como una contribución de Zéhar a *documenta 12 magazines*, un proyecto editorial colectivo en el que participan 70 revistas del todo el mundo (www.documenta.de).

se comprende fácilmente. Este giro podría ser comprendido como un simple retorno al clasicismo, como dan a entender ciertos críticos cuando argumentan que Nietzsche menciona *Carmen por error* o *sin haberlo verificado*, por culpa de una deplorable distracción, o como si hubiera sufrido un lapsus, ya que se nos asegura que es a Mozart a quien tendría que haberse referido.

Pero, ¿de qué “error” se trataba? ¿Cómo dar crédito a la idea de un lapsus? No sólo los escritos, sino también los manuscritos de Nietzsche sobre la partitura de *Carmen*, testimonian la admiración que sentía su autor por una verdadera música “activa”, una auténtica “música del Sur”. Que *Carmen* sea considerada, según una carta a Köselitz de 1881, como “la mejor ópera”, y que no se trate —a pesar de lo que pretende ahora Boulez— de una opereta sevillana, obliga a analizar con cuidado la concepción de lo MUSICAL que había forjado el autor de *La Gaya Ciencia*. Sensible a la “lógica absoluta” que él situaba en Offenbach, Nietzsche otorgaba el más alto valor al *montaje* y al *corte* de una partitura. Y si pensamos en ello, tal vez hay ya en Bizet algo comparable a esta *claridad* que John Cage reivindicaba, en alusión a sus orígenes californianos, cuando decía que había nacido con una “*sunny disposition*”.

CP Elegir Bizet frente a Wagner, supone plantear de otro modo la cuestión de la repetición en música, y no hemos de olvidar que el siglo XX ha sido el de las músicas repetitivas, músicas aparentemente estáticas. No obstante, y contrariamente a todos los que ven en ellas sólo músicas redundantes, en un texto de 1976, “La musique et l’oubli”, usted hace de la repetición una función del olvido y no de la memoria². ¿Cómo cree que se opera este desplazamiento de la música hacia el olvido en la obra de Wagner?

DC Nietzsche observaba en Wagner una “degeneración del sentido del ritmo”, unida a una interrupción frecuente, y a menudo imprevista —respecto a la medida regular—, de las alternancias entre tiempos fuertes y débiles. Wagnerizada, ¡la música corría el riesgo de *caer en el olvido*, en sentido alzheimeriano! Su especificidad, sumergida primero de tiempo en tiempo en la evanescencia rítmica, se arriesgaba a la larga, a perderse.

Lo importante para Wagner, no era salvaguardar la simetría y la periodicidad del desarrollo musical, sino más bien ligar éste a los saltos y azares de la PALABRA, susceptibles de acentuar la repetición *dramática* del discurso. Cada uno de los vocablos introducidos por el libreto de una ópera, en tanto que portadores de una *parte del sentido*, le parecían que merecían *monopolizar toda la atención del espectador*. Resultado: la distribución de los tiempos fuertes variaba de una palabra a otra. Y el *sentido* se reducía al estado de simple *exponente* de sus fluctuaciones: la música corría el riesgo de hundirse, de ser *enviada al fondo*. De ahí la objeción de Nietzsche: Wagner había llegado a *privilegiar una apariencia* —o según el léxico adorniano, a *fetichizar una fantasmagoría*—, la de un *flujo en deriva perpetuo*.

La importancia de esta problemática no escapó a los críticos. Como recordó André Boucourechliev, la propensión wagneriana a cambiar de tonalidad provocaba, al hilo de estas modulaciones, la pérdida de orientación del oído, hasta que se terminó por diluir la comprensión diacrónica de estas melodías, tal como la había establecido la época clásica. ¿No era el precio a pagar para que la tonalidad fuera oficialmente —es decir, históricamente—, suspendida? Pronto la aventura atonal, y después serial, dispone de un horizonte en el que perfilarse³.

Si volvemos a “La musique et l’oubli”, me parece que este texto realizaba una mutación esencial respecto a la concepción de las relaciones entre espacio y tiempo musical que elaboró Gisèle Brelet. Esta mutación me fue sugerida por mi maestro Gilles Deleuze, del que sinteticé el curso de la Sorbonne sobre Nietzsche para mis compañeros en 1958. Inspirándome en la terminología deleuziana, lejos de reducir el olvido a un simple *fallo de la memoria*, vi más bien lo *positivo* de una *liberación radical del imperio de dicha memoria*. Por lo tanto, no se trataba de romper una lanza por Nietzsche... ni de asimilar Cage a Wagner. La problemática, era para mí, la *redefinición del sonido en tanto que singularidad diferencial no ligada a otras singularidades*, y esta ausencia de nexo debía permitir al nexo mismo establecerse en cualquier singularidad. Es lo que John Cage denominaba alcanzar la “*continuidad de la no-continuidad*”.



John Cage 1967

CP Y este gesto permitiría anular la *diferencia* entre *diferencia* y *repetición*, ya que sobre el fondo del olvido, diferencia y repetición llegan a ser lo Mismo.

DC Es eso exactamente. Deleuze había jugado con esta identidad de la diferencia y la repetición, alegando que sólo se repetía la diferencia. Se podría también decir que sólo se diferenciaba la repetición. Lo Mismo, es el olvido del *entre*, o del *y*. Volvemos con ello a su alusión al budismo, al que liga con razón el pensamiento de Cage —aunque él insistió también sobre ciertos aspectos taoístas de su filosofía, y sobre el *I Ching*. De hecho, no dejó de celebrar la “interpenetración sin obstrucción” entre los seres (y sobre todo entre los sonidos), tal como predicaba en los años 50 Daisetz Teitaro Suzuki.

Aunque cuando usted pronuncia estas palabras “*diferencia y repetición llegan a ser lo Mismo*”, este “Mismo” responde a lo que el Seminario impartido por Heidegger en Zähringen en 1973 llamará “*el pensamiento tautológico*”, y que considerará como “un camino que conduce allá-abajo, delante... (*ein Weg der hinführt vor...*), y se deja mostrar este delante al que es conducido (*und sich zeigen lässt das wovor es geführt wird*).

Sin embargo, lo que se anuncia podría responder a una disciplina *no-visual*, al *recogimiento* de una *escucha*.

CP Y es justamente la cuestión de la escucha la que ocupó a John Cage durante toda su vida. Planteó esta cuestión tanto en la música como al hablar sobre la música, pero sobre todo la planteó en la vida misma, ya que no establecía diferencias entre arte y vida. Esta indistinción es la que usted ha invitado a poner en consonancia con una *estética* definida como modo de vida y no como contemplación de la belleza. Pero, ¿no es también una estética que debía encargarse de nuevo de procurar conceptos? Habiendo estallado el mundo musical, ¿acaso no tenemos necesidad de *herramientas* del pensamiento que muestren y comprendan lo que pasa de un modo que no sea autoritario, esas herramientas que no dejen huella, como decía Cage? ¿Cómo ha realizado una tarea tal, o cómo haría para realizarla?

DC Si volvemos a Nietzsche, hablar de una “voluntad de poder”, ¿no pone en juego un “*no querer*” cercano al que había tratado Maître Eckhart? Y el “poder” de un tal “no querer”, suponiendo que revele alguna premonición nietzscheana, ¿no habría podido llamar la atención en el siglo XX del iniciador del *ready-made*, Marcel Duchamp? John Cage se dedicó a esculpir este collage “fuera de tiempo”, cuando presumía que había una connivencia secreta entre “Marcel Eckhart” y “Meister Duchamp”. Un año antes de su muerte, compuso para Emilie Zum Brunn un poema extraordinario en el que se entremezclaban las frases de Eckhart y de Duchamp, con el título revelador de “*Meister Duchamp, o vivir sobre el agua*”⁵.

Se trataba de un *mesostic*, es decir un texto dispuesto tipográficamente de modo que un mensaje visual, a descifrar de arriba abajo, en la vertical, sirviera de columna vertebral a una estrofa o una página. El mensaje vertical no es otro que el nombre de aquél a quien es dedicado, el sujeto del poema. Pero “sujeto” no implica obligatoriamente “*subjetivismo*”. Cage rechazaba cualquier tipo de subjetivismo. Cuando alguien al teléfono, le pedía que confirmara su apellido respondía ritualmente: “My name is Cage, like Cage for birds”. Y jamás olvidaba añadir que “la jaula estaba siempre abierta”.

No nos alejemos de esta cuestión aparentemente formal de la grafía de los conceptos, ni de la referencia a Heidegger. Respondiendo a una carta de Ernst Jünger, quien le explicaba el asombro de un inglés acerca de la regla alemana de la mayúscula, Heidegger aconsejó pedir a este inglés por qué, en la lengua de Shakespeare, la sola palabra a la que se le otorgaba el honor de ir en mayúscula era “*T*”, el “Yo”. En consecuencia, ¿sería imposible, en este idioma anglosajón que tiende a extenderse por todo el planeta, designar la primera persona, *no importa qué primera persona*, la *Subjetividad en persona*, sin hacerle este homenaje excesivo?

CP Vale la pena pensar la ironía de Heidegger. Pero la sospecha que él expresa de una “subjetivación” exagerada ¿no se relaciona justamente con lo que usted descubre en Cage cuando dice que rechaza la “sujeción” [assujettissement], sin que esto ponga en cuestión sin embargo la subjetividad?

DC Una obra clave sobre John Cage me ayudará a responder, y es un libro que usted conoce mejor que nadie pues es la autora. El título, *La escucha oblicua*, define la respuesta que me parece imponerse frente a su interrogación —*que es también la mía*—, en lo que concierne al estatus de la *repetición* y el devenir de la *escucha* hoy.

¿Por qué esta oblicuidad? Creo que no me alejo de su perspectiva retomando la problemática del olvido tal como la planteé cuando hablaba de una *inversión del olvido negativo* —subordinado a la memoria—, en beneficio de una forma de olvido *positiva*, a la vez desmemoriada y liberadora —*un olvido preestablecido, anterior a toda memoria y al olvido negativo*. “Oblicua” en efecto es la mirada libre que no busca hacer inventario del futuro porque se preocupa, en el momento presente, de lo que Nietzsche llama la *genealogía*, que desvela el rango y el título *originales*. Y tampoco pretende recapitular lo que ha perdido en el pasado, lo que haría de ella la esclava de una historia que se limitaría a calcular la cronología de los *inicios*. El *olvido oblicuo* sólo pediría *abrir los oídos, escuchar (sobre) el instante*. ¡*La finura de escucha* de la oblicuidad, es la *herramienta estética no-violenta* por excelencia!

Si el modo en el que Nietzsche se alejaba de Wagner elogiando a Bizet me pareció ejemplar, era porque ponía sobre la mesa una “herramienta” tal —un esquema contrastante en el que los aspectos, inicialmente ambiguos, podrían entrar en conexión, redistribuirse y no obstaculizarse para abrirse sobre un *tiempo intensivo*— dependiente de una *escucha a través*. Escucha, tal vez sin pretensiones y solamente *oblicua*, pero que sumerge, según Nietzsche, en el “caos que es necesario llevar en sí para dar a luz una estrella danzarina”...

William Gedney



Asistente de John Cage 1967

CP Y Nietzsche considerándose compositor, ¿no intentó “poner en música” sus propias ideas? ¿No obró *musicalmente* en este aspecto?

DC Sí y como se puede imaginar, de modo provocador. Mencionaré tan sólo la pieza para piano que compuso en 1871 —un año antes de *El Nacimiento de la tragedia*— con el título revelador de “*Fragment an sich*”, y en la que sin duda ahonda por primera vez en la idea del eterno retorno. Se trata de una sola página que desgrana una secuencia en forma coral, con los acordes convencionales, y en la que lo expuesto vuelve una y otra vez en forma de bucle. Nada que llame especialmente la atención; en todo caso, la impregnación *musical* de una temática de orden filosófico no aflora a primera vista. Para percibirla, es necesario TOCAR [JOUER] la obra, es decir realizar una especie de “*da capo con malinconia*” que el autor ha escrito al final de la partitura, y que no indica límite alguno al número de reiteraciones.

CP Se podría decir tal vez, que Nietzsche ha sido un precursor desconocido de los músicos repetitivos que aparecieron en América y Europa en el último tercio del siglo XX. Y se puede afirmar que si Cage hubiera conocido la existencia del *Fragment an sich*, le habría consagrado la misma atención que otorgaba a las famosas *Vexations* de Satie. Sin pretender comparar las dos obras, ¿no cree que las *Vexations* han podido jugar el papel de *revelación* que hubiera tenido el *Fragment an sich* si éste se hubiera interpretado hacia la misma época?

DC Le puse a John Cage, no exactamente esta cuestión, ya que el *Fragment* sólo era conocido por algunos raros eruditos entre los que yo no estaba, sino una pregunta que, erróneamente, pensaba que era equivalente: ¿No se podría pensar que el desarrollo de las músicas repetitivas se vio estimulado a partir de la fatídica fecha de 1963, el año en el que tuvo lugar en Nueva York, bajo la iniciativa de Cage, la creación mundial de *Vexations*, de la que la página *princeps* y los 840 *da capos* fueron interpretados durante 18h40m por una armada de diez pianistas (más dos de recambio)? La revelación de una *música sin fin*, obrando una distensión casi *ad libitum* de la duración ¿no hacía inevitable una nueva disposición del tiempo? La respuesta de John fue muy simple: “el “uso” del tiempo no podía ser el mismo en Satie y en los compositores repetitivos, porque la atención jamás se dirigía, en Satie, a la búsqueda de la dominación del otro por el ego”. Mi interrogación no tenía sentido...

Y es que la escucha es inseparable de la ética. ¿Es necesario recordar que John Cage, que había emprendido la exploración del arte de los sonidos hasta el final, silencios incluidos, se dio cuenta de que *mushroom* precedía a *music* en todos los diccionarios, y contribuyó inmediatamente después a fundar la Sociedad de Micología de Nueva York? ¿Que convertido en experto reconocido en materia de rizomas, no dejó de interesarse, desde su primer viaje a Japón, por los musgos que obstinadamente se insinúan en la mínima juntura (*ma*, lo llaman los japoneses, o bien *aida*) entre la arena y las quince piedras que sobresalen, en el famoso “jardín seco” de Ryoan-ji en Kyoto?⁶ ¿Que con placer repetía la historia según la cual Buda habría muerto “de muerte natural” después de una cena con setas, ya que la misión de estas consistía (como todo el mundo sabe) en “liberar al mundo de los viejos residuos”? Esto nos podría terminar de aclarar la ironía de Cage cuando se declaraba “budista de domingo”, su rechazo a todo proselitismo en este ámbito controvertido, así como una parte de modestia, una gran pizca de no-violencia... En resumen, una cierta nobleza.■

DANIEL CHARLES es músico y filósofo. En 1969 funda el Departamento de Música de la Universidad de Paris VIII (Vincennes), y enseña Estética durante diez años en Paris IV (Sorbonne) y durante nueve, en Niza-Sophia Antipolis. Es autor de, entre otros, *Pour les Oiseaux* (entrevista con John Cage, 1976); *Gloses sur John Cage* (1978, ed. rev. y aum. 2002); *Le Temps de la voix* (1978); *Musik und Vergessen* (1984); *Musiques nomades* (1998) y *La Fiction de la postmodernité selon l'esprit de la musique* (2001).

CARMEN PARDO es doctora en Filosofía por la Universidad de Barcelona; es autora de la edición y traducción de John Cage, *Escritos al oído* (1999); *La escucha oblicua: una invitación a John Cage* (2001) y *Robert Wilson* (2003) (en colaboración con Miguel Morey).

NOTAS Y REFERENCIAS

1 Respecto a la posición de Nietzsche frente a Bizet y, en general, a la concepción nietzscheana de la música, cfr. Eric Dufour, *L'Esthétique musicale de Nietzsche*, Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2005, de quien tomamos las precisiones esenciales que siguen.

2 CHARLES, D. “La musique et l'oubli”, *Traverses*, n° 4, Paris, C.C.I. (Centre Pompidou), mayo 1976, p. 14-23. En *Sahara, l'esthétique de Gilles Deleuze*, de Mireille Buydens (Paris : Vrin, 1990, pp. 155-165), se realiza un exhaustivo análisis de “La musique et l'oubli”, y de la lectura que Deleuze ha propuesto en *Mille Plateaux* (Paris : Minuit, 1980, p. 325 sq.).

3 BOUCOURECHLIEV, A. *Dire la musique*, Paris : Minerve, 1995, pp. 138-139.

4 HEIDEGGER, M. “Le Séminaire de Zähringen” (trad. rev. por Cl. Roles y J. Beaufret del seminario del 8 de septiembre de 1973), en *Questions*, IV, pp. 338-339.

5 El poema Meister Duchamp, or Living on Water, del 14 de abril de 1991, que John Cage me hizo el honor de componer para la compilación de Emilie Zum Brunn Voici Maître Eckhart (Grenoble, Jérôme Millon, 1994), ha sido retomado en Daniel Charles, *Gloses sur John Cage, suivies d'une Glose sur Meister Duchamp*, Paris : Desclée de Brouwer, 2002, pp. 326-327.

6 Cfr. “Gloses sur le Ryoan-ji” en D. Charles, op. cit., pp. 301-323 y el comentario del filme de Takahiko Imura *Ma: Space/Time in the Garden of Ryoan-ji*, en “Le Ryoan-ji porté à l'écran”, *Revue d'Esthétique*, n° 39, 2001, pp. 27-31.

SHORTS

El actual contenido de un libro no es producto de un autor, sino de un equipo: de coordinadores editoriales, diseñadores, editores, escritores —y todos estos roles comparten autoría—.

Katherine Gillieson

Transmediale-ren kortsia, Jonathan Gröger



Smile Machines

transmediale.06

Akademie der Künste, Berlin
2006ko otsailaren 3tik martxoaren 19ra

Robot atsegin eta ezerez batek baldarki erreazionatzen du ikusleen aurrean, laztan bila ariko balitz bezala. Beste bat urduritzen hasten da inor laguntzen ahalegintzen zaionean, eta mugikor mekaniko eta kalamastra batek, eguneroko objektuez egina, hondakin-materiala mugitu eta tokiz aldatzen du. *Petit mal*, Simon Penny-rena, *Helpless Robot*, Norman White-rena, edo *Remue-ménage*, Jean-Pierre Gauthier-ena dira artearen historialari eta Paris I unibertsitateko irakasle Anne-Marie Duguet komisariotzat zuen *Smile Machines* erakusketarako ikustaldian ikusleek topatu zituzten obretako batzuk; erakusketan joan den otsailean zabaldu zuten Berlinen, *transmediale.06. festival for art and digital culture* delakoaren barnean.

Eraikuntza robotiko-eskulangintzazko horiek zalantzan jartzen dute gizakiaren eta makinaren arteko harremana, horretarako afektibotasunetik, errebelamendutik eta botereaz jabetzetik zein objektuen autonomiatik abiatuz, baina, horretaz gain, zeharo teknologiaren mende dagoen eta konplexua den mundu baten kontraste begi-bistakoan kokatzen dira, brikolajerako tarte gutxi dagoen munduan *Smile Machines*-eko lanen aukeraketak proposamen kritiko bat egiten digu teknologiaren eta artearen arteko loturei eta hauek

eguneroko bizimoduan duten islari buruz, umorea baliatuz, inolaz ere, hari eroale gisa. Umora arrosa eta umora beltza. Ironia eta trufa. Lotsagabekeria eta probokazioa. Umora teknika digitaletz moldatutako edo, Anne-Maria Duguet-ek *Solasaldiak 1972-1990* hartako Deleuze aipatuz esango lukeen bezala, “modulatutako” gizarte batekiko urruntze eta horrix buruzko analisisirako estrategia gisa.

Fluxus taldearen eta 60ko urteetako lehen bideo-artearen obrak biltzen dituen ibilbide historiko batean zehar, eta 90eko urteetako elkarrekintza zein medioen kritikatik Interneteko aktibismora eta gaur egungo bideo-performanceetaraino iritsiz, *Smile Machines*-ek umorearen ahalmen kritiko, terapeutiko eta analitiko esploratzen duten hainbat jarrera artistiko eskaintzen ditu.

Umora beltza emakumeen kontua da *Smile Machines*-en. Maja Bajevic-en *Black in Black*-en (2003), bosniar talde batek mastekatu egiten ditu gerraren ondorioak, kamera aurrean gatazka armatuari buruzko txiste ezinezkoak kontatuz. Tamy Ben-Tor emakumezko artista israeldarrak hautsi egiten du Hitler-en irudikapenaren tabua, bere *Hitler, the Horror and the Horrah* (2003) bideo eztabaidatsuen bidez,

Hitler-ek mozorrotzen diren emakumez mozorrotuz edo hari buruzko zenbait iritziren karikatura eginez. Eva Meyer-Keller-ek behin eta berriz torturatzen ditugerei gorri distiratsua, objektu kaltegabeak erabiliz, *Death is Certain* (2004) lanean, eta Annette Messager-ek esatera misoginoak bordatzen ditu josteko oihaletan, baldarki jokatzu propio, *Ma collection de proverbes* (1974) lanean.

Antoni Muntadas-ek medioei buruz *Slogans* (1986-87) bideo-instalazioan egiten duen kritikak publizitatearen glamour hotza birsortzen du, estrategia eta sorginargi komertzial sotilen aurrean jarriz ikuslea. Era berean, Christian Möller-ek *Cheese* (2003) lanean zalantzan jartzen du hedabideen autentikotasuna: sei aktore jartzen ditu kamera aurrean ahalik eta denborarik luzeenaz irribarrez, eta seriotasun aztarnarik txikiena agertu orduko zigortu egiten ditu. Georges Maciunas-en proposamena da, ordea, irribarrea ez galtzeko modurik onena; bere *Flux Smile Machine*-ekin (1971), ahoko giharrak tenkatzen dituen dispositibo bat baita, irribarre iraunkor bat eragiten du, eta gutxieneko mailara darama irribarrearen eta imintzioaren arteko muga meharra. Erakusketari izena ezin egoki ematen dion obra da, ezbaiz gabe. María Morata

Los Angeles 1955-1985, el nacimiento de una capital artística

Centre Pompidou, París
Del 8 de marzo al 17 de julio de 2006

LA LETRA PEQUEÑA

*Si la gente no se acuerda de vosotros, da lo mismo.
Si la gente no se acuerda de vosotros, yo me acuerdo.* —Astrud

La exposición *Los Angeles 1955-1985, el nacimiento de una capital artística*, tiene como objetivo presentar un panorama de dicha ciudad a través de treinta años desde *el anticonformismo de la generación Beat y la energía crítica del ensamblaje de mediados de los años cincuenta a las generaciones de las décadas de los años sesenta y setenta, en las que una constelación de artistas compartían su interés por librarse de los valores establecidos, su predilección por la experimentación y su compromiso con redes multiculturales paralelas para terminar en la transformación artística de la ciudad en los años ochenta con la inauguración de nuevos museos y galerías, aumento del coleccionismo y la influencia excepcional de sus facultades de arte*, lo que hizo posible que Los Ángeles se viera convertida en parte de la escena internacional que se ofrece a sí misma como alternativa a los movimientos neoyorkinos.

Se trata de una exposición importante, con la voluntad de impregnar en el imaginario de aquellos que la visiten la idea de que L.A. es una superpotencia en el terreno del arte contemporáneo. Para ello se ha editado un amplio catálogo con dos ediciones: una en francés y otra en inglés. La muestra se acompaña de un ciclo de películas sobre L.A., algunas de las cuales se han visto recientemente en cines comerciales y se pueden alquilar en la tienda de la esquina, pero ayudan a la construcción del imaginario: nuestros queridos David Lynch, Ridley Scott, Win Wenders y los hermanos Cohen. ¿Verdad, corazones?

As the spider, from some little promontory, throwing out filament after filament, tirelessly out of itself, that one at least may catch and form a link, a bridge, a connection. —Walt Whitman

Exposición *Los Ángeles: 1955-1985, el nacimiento de una capital artística*. Disputar la capitalidad artística a Nueva York. El Pacífico está más cerca de Asia, que es el futuro: China y la India, con armamento nuclear, amplio territorio, mano de obra muy barata, dictadura, barbarie ecológica, acumulación de capital/capitalismo de Estado.

El Pompidou proporciona un cuestionario vía Internet para comentar la exposición. Los museos potentes sólo pueden ser grandes escaparates; cuanto más grande el escaparate mayor el espectáculo. Qué les vas a decir que ya no sepan.

Comienza la visita y después de pagar la entrada se pasa a una pequeña tienda de libros relacionados con la exposición. Deberíamos adquirir el catálogo y pensar que seguramente habrá mucha información interesante en la letra pequeña. Se puede construir una joya informativa con la letra pequeña. Les doy las gracias a las dos documentalistas de la publicación: Sophie Dannenmüller y Annalisa Rimmaudo. También encuentro dos libros de interés:

Performance Artists Talking in the Eighties, un libro de artista editado por Linda Montano con entrevistas a unos cien artistas, alrededor de un 60% son mujeres, con perdón para las políticas no identitarias. El otro, *Theory-ART-Feminism: An Anthology, 1968-2000*, editado por Hilary Robinson. La introducción de la editora es un ejemplo de archivo donde se trata de incluir y no excluir, de dar espacio a lo poco conocido y entender por qué y cómo se producen los procesos de exclusión... para no repetirlos. La propia naturaleza del archivo, tan candente en la actualidad, es problemática. Pero con frecuencia suele esconder un problema de mayor envergadura: la voluntad de exclusión apriorística que tienen ciertos proyectos de archivo, generadores de un canon excluyente, y que se creen vacunados de propiciar dichas políticas, tan sólo por autodenominarse archivos en proceso y sin voluntad canónica. Aquellos para los que las políticas feministas, el cuestionamiento de la heteronormatividad y las políticas radicales en torno a la sexualidad siguen siendo meros apéndices. El eterno problema de la izquierda.

Me adentro en la exposición de la mano del folleto gratuito que se le da al cliente del museo. Solamente para ver las películas experimentales y los videos que documentan performances y acciones voy a necesitar de siete a ocho horas ¿Y si no es así, por qué se exhiben de esa manera? ¿Y por qué los de las mujeres se muestran agrupados en dos salas y los de nuestros queridos artistas blancos, occidentales y presuntamente *breeders* en espacios individuales, oscuros y en pantalla grande? ¿Verdad, corazones? Voy a empezar por la última sala, voy a saltarme la jerarquía que va de lo primero a lo último: por la sala diecisiete, la de los hermanos Yonemoto y Kenneth Anger... maricón el último.

Muchos artistas conocidos y queridos en esta exposición. Siempre es un placer ver su trabajo y saber que existió una época radical de la que el arte formó parte de una manera necesariamente radical.

Disfrutemos de nuestros queridos y archi-conocidos Chris Burden, Mike Kelley, Raymond Pettibon, Paul McCarthy, Baldessari, Alan Kaprow, Bruce Nauman, William Wegman, Bill Viola... ¿Verdad, corazones?

E indagemos en la letra pequeña y en el por qué de la letra pequeña. Las artistas de performance (de los grupos de conciencia feminista a la performance y su influencia germinal), la ingente cantidad de publicaciones y espacios que se generaron desde el feminismo que trabajaba de manera colectiva. Leonor Antin, Miriam Shapiro, Judy Chicago, Nancy Buchanan, Leslie Lebowitz, Suzanne Lacy, Pauline Oliveros, The Waitresses, Martha Rosler, Rachel Rosenthal, Susan Mogul, Barbara Smith, Faith Wielding, Sister Corita, Linda Frye Burnham, Cheri Gaulke, Vanalyne Green, Faith Ringgold... entre otras muchas. Las y los artistas americano-japoneses, afro-americanos y chicanos, también transgénero y feministas.

La letra pequeña nos hablará de la respuesta de la nueva izquierda a la izquierda tradicional: la política radical en la vida cotidiana, los fines y los medios, la horizontalidad, el racismo, las tecnologías de género, lo personal es político, las posiciones de enunciación de los sujetos políticos... Quizás no se aprende más porque en realidad no se quiere aprender de la letra pequeña, esa letra escarlata. Aunque no sea un mal sitio la letra pequeña, según cómo se mire, y aunque tampoco una quiera realmente reivindicarla, para que ésta no se vea reducida a un espacio desde donde pueda ser interpretada como un poquito víctima y un poquito perdedora.

María José Belbel

30 años, Estéticas de la Memoria

Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires
www.centroculturalrecoleta.org
Del 9 de marzo al 2 de abril de 2006

A 30 AÑOS DEL ÚLTIMO GOLPE MILITAR EN LA ARGENTINA

El 24 de marzo de 1976 se produce el golpe militar encabezado por el Teniente Gral. Jorge Rafael Videla, el Almirante Eduardo Massera y el Brigadier Gral. Orlando Agosti, que inició en Argentina una de sus etapas más siniestras, con miles de casos de desaparición forzada de personas, torturas, secuestros, enclaustramientos y asesinatos, que habría de extenderse hasta 1983, año del retorno a la democracia.

“30 años, Estéticas de la Memoria” es el nombre de la muestra de mayor envergadura relacionada con la conmemoración de aquel tiempo en que el terror se instaló en todos los ámbitos de la vida social. Presentada por el Centro Cultural Recoleta, reúne en 3650 metros cuadrados (14 salas y 6 espacios), las obras de más de 200 artistas de distintas expresiones culturales como artes plásticas, *performances*, cine, video, teatro y danza.

¿De qué manera estos artistas —de diferentes edades y experiencias de vida— asumen el pasado en sus obras? ¿Cómo miran desde el arte esa época trágica y sombría?

En el pasillo de ingreso, León Ferrari (1920), expone “Nosotros no sabíamos”, una instalación que compila 100 notas periodísticas aparecidas en los diarios durante los primeros siete meses de la dictadura militar. “Son las noticias que lograron pasar el tamiz de la censura, o que se dejaron pasar como mensajeras del terror”. Los titulares son contundentes. Y dan cuenta del “plan sistemático” de tortura y exterminio que imperaba en esa época: “Aparecieron en Pilar 30 cadáveres dinamitados”, “Nueve cadáveres en el Canal San Fernando”, “Ocho cadáveres en San Telmo”...

Marcelo Brodsky (1954), exiliado en Barcelona durante la dictadura y de regreso en Buenos Aires hace 10 años, exhibe en la Sala 4 “El Río de la Plata”, una enorme fotografía de las aguas que se convirtieron en tumbas de miles de cuerpos arrojados desde aviones de las Fuerzas Armadas durante los llamados “vuelos de la muerte”.



Victor Grippo *Argentina 78* 2001

En la misma sala y bajo el título “Argentina 78”, Víctor Grippo (1936 – 2002), reúne testimonios de la época en una caja que se estructura a modo de vitrina. En ella hay vidrios, jeringas, ganchos, un mortero, y otros diversos objetos que son un estímulo para la capacidad de asociar. Pero es una azucarera con el logo del Mundial de Fútbol '78 la que refiere directamente al campeonato organizado por la Junta Militar con el objetivo de ocultar los problemas del país, y el triunfo final de la selección argentina que lo tuvo oculto mucho tiempo más.

En la Sala 12, Julieta Hanono (1962) presenta un video en el que registra con su propia cámara el regreso al centro clan-

destino de detención “El Pozo”, que funcionó en la Jefatura de Policía de la ciudad de Rosario entre 1977 y 1979, lugar donde la artista estuvo “chupada” a los 16 años. La cámara ubicada en la pieza central —donde se encontraba el guardián— gira muy lentamente “al ritmo de un tiempo que en el fondo está detenido”, en un intento de reencuentro con el otro. Los cuartos ahora vacíos son de una gran carga simbólica, pues representan a los más de 30.000 desaparecidos en todo el país.

Las obras se incrementan a cada paso y lejos de ser una mera narración de los hechos históricos, nos permiten visitar el pasado reciente, y nos dejan una experiencia intensa, difícil de olvidar.

Cristian Segura

Slavoj Zizek
Arriesgar lo imposible
 Madrid : Trotta, 2006

Un DJ filósofo

Hablaba Gilles Deleuze de la conveniencia de devenir “Pop filósofo”, y se refería metafóricamente a Bob Dylan. Ahora al nombrar al filósofo esloveno Zizek se acude habitualmente a la expresión deleuziana. Si bien, él es más bien un disc-jockey que en su sintetizador enlata muchos sonos: así podremos escuchar atmósferas densas tipo Joy Division, o ambientales a lo Brian Eno, o ritmos más bailongos onda Talking Heads, o dificultosos y oscuros propios de Nick Cave & The Birthday Party, para pasar a momentos velvetianos, pearljamianos, o de Chemical Brother, (y...ino sigol!). En el autor de *El sujeto espinoso* se eleva el mix y el remix al altar de lo culto; mezcla gozosa —y multidireccional— de ligereza y densidad. Y así, si el de más allá hablaba de filosofar con el martillo, o el otro proponía la *deriva* como manera de pensar en los lindes de la apatía teórica, en el caso que nos ocupa estamos ante un pensamiento veleta, y ello a pesar de que los ejes sobre los que dice sustentarse son pensamientos fuertes: el psicoanálisis lacaniano y el materialismo histórico, aderezados con continuas referencias a productos culturales —e ideológicos— de la actualidad, en especial, cinematográfica. Con Zizek se pasa de un sesudo análisis de lo Real en Lacan, o la visión heideggeriana de la historia de la filosofía, a sutiles análisis de *Matrix*, o de objetos banales como los huevos Kinder o los tamagoshi... ¡Y así!

En el libro de conversaciones mantenidas con Glyn Daly se nos presenta al filósofo en pleno ejercicio centrífugo, con un tono desenfadado (huella de la ironía socrática) y hasta descuidado, deambulando por los temas que le son caros; mostrando sus fobias y sus filias, y sus opiniones sobre distintos filósofos y temas (¡ay la pena del muerte! ¡ay el multiculturalismo!...) a través de las que, por momentos, se desprende cierto tufillo eurocéntrico. Material que bien puede servir como acercamiento a este pensamiento difícil de caracterizar, siempre en movimiento y que subsume el derecho y el revés (en buen hegeliano) y que en su plenitud energética desborda cualquier límite y cualquier concepto anquilosado (hasta los de los propios autores a los que pretendidamente sigue, y a los que maneja a su antojo) hasta los mismos bordes de lo virtual (*Bienvenidos al desierto de lo real*). Se inicia, el libro, con datos biográficos de sus años de formación y su despertar del sueño despistado-cinematográfico a la opción filosófica por medio de Kant; luego vendrían Heidegger, Derrida y Lacan; sin olvidar todas las peripecias en medio estalinista, que tanta importancia tendría en la conformación de su *superego*. Desde tal base se irán desplegando sus teorías sobre el sujeto (con claros tintes cartesianos), sus incursiones y maridajes entre la negatividad autorelacional del idealismo alemán y la pulsión de muerte freudiana, unas sagaces puntualizaciones a las posturas cognitivistas, su inversión de la conceptualización de la ideología, un desmenuzamiento de lo Real (Real real, Real simbólico y Real imaginario; y revicerversas) para acabar con sus análisis —contracorriente y pepitogrillescos— sobre la globalización. Siempre el teologismo (lo



imposible y universal como sucedáneo de la divinidad) y el teleologismo (la esperanza en un fin en que los objetivos antes nombrados sean posibilitados) acompañan el peregrinar zizekiano.

Queda claro sólo con nombrar algunas de las recurrentes referencias (Lacan, Kubrick, Lenin, Deleuze, Hegel, Badiou, Hitchcock, Resnais, Scorsese, *pêle-mêle*) que estamos ante un pensamiento volátil, esquivo y con límites borrosos en lo que hace a lo conceptual y a los precisos diagnósticos de los tiempos presentes, objetivo que al fin y al cabo es el que parece tratar de elaborar el pensador, suministrando una repleta “caja de herramientas” para esta actualidad, herramientas que pueden resultar para el usuario absolutamente desconocidas, por no habituales, y así inservibles. Pensamiento cuyo intento no disimulado es descolocar a los pensamientos trillados, cambiar el escenario —o el guión— considerado el apropiado, tanto en lo que hace al vocabulario comúnmente aceptado (ahí están sus arreglos de cuentas con los tan manidos tolerancia, totalitarismo...); es como si pretendiese trapear la realidad (o la hiperrealidad —ya trapeada— que se nos da como tal), a los participantes de ella, y a los distintos análisis que se vanaglorian de haberla, poco menos que, disecado. Trastornar las reglas de juego del discurso filosófico sobre lo social, cambiar los comportamientos asignados a cada cual en el rol atribuido en el escenario colectivo... no tanto resistiendo, sino manteniendo una postura de espera —en estos tiempos de vacío— a la par que de preparación del terreno apropiado para alcanzar esa deseable comunidad universal, senda iniciada por la ruptura paulina —interpretación en perfecta sintonía con Alain Badiou— corte con el carácter étnico del pueblo elegido para proponer la unión electiva de la colectividad revolucionaria (transformadora) a la que uno desea pertenecer, abriendo así la militancia a un horizonte universal, que luego sería continuada por Lenin, y demás *tovariches*. En esa dirección, y en estos tiempos de cierto estancamiento, es en los que Zizek viene a proponer, una intensiva siembra que prepare la cosecha, o la síntesis... Un pensamiento empeñado en agitar las pasiones políticas e incitar a la discordia, a la intolerancia... con el fin de soliviantar a la sociedad bienpensante y sus consolidados —e insuperables— cánones. Una reflexión —de altura y de bajura— que abre innumerables caminos a la rumia y al debate. Zizek es un agitador de las buenas conciencias o de los pensares fosilizados.

Supone así la diseminada filosofía del autor un compromiso ético en pos de la universalidad, manteniendo en alto la bandera de lo abierto, frente a lo dogmático, a la *political correctness*, que obstaculizaría la marcha de la libertad, y se empeñaría en desactivar ese quietismo indeciso, en persistente y tenaz epojé, que es el propio del personaje de Melville, que se empeña en repetir “I would prefer not to...”, que, significativamente, parece que será el tema de su siguiente libro. Iñaki Urdanibia

arteleku



Daniel Blanchard

Ahora puedes seguir en directo todos los actos que se celebran en Arteleku, aunque no puedas desplazarte hasta el centro.

Orain zuzenean jarrai dezakezu Artelekun gertatzen den guztia, bertan ez bazaude ere.

Now you can follow all the events at Arteleku, even though you can't be there in person.

<http://www.arteleku.net/artelekutv/directo>

*conferencia de Daniel Blanchard retransmitida el 4 de Abril de 2006

Proyectos de investigación entre artistas internacionales y unidades de I+D+i localizadas en el País Vasco

Convocatoria de artistas abierta hasta el 5 de julio

Nazioarteko artisten eta Euskal Herriko I+G+b unitateen arteko ikerketa proiektuak

Artistei deialdia uztailaren 5a arte irekia

D|SONANC|AS
Arts of innovation
Art for innovation

Interactividad

DAISALUX

Innovación social

Arts

VICOMTech

Creatividad aplicada

Desviaciones

GAIKER

GRUPO ALFA LAN

Feedback

Tecnología

FORMICA

EITB

Ezagutza Inkeia

Artiskua

Herrieta

EL CORREO

EUVE

Prototipos

Lan prozesuak

www.disonancias.com

with EITB
Divergentes
gait

Patroizailer
Galeria



Erabileren kolaboratzaileak
Erabileren elkartuak



:b:a:i:



Colaboratzaileak
Laguntzaileak



Finantzatzaileak
Erabilerak



