

Jakintza-arloa: Artea

Praktika kontzeptual eta performatiboak *free improvisation* eszenan

Egilea: JON MANTZISIDOR URIA

Urtea: 2013

Zuzendaria: JESUS MELENDEZ ARRANZ

Unibertsitatea: UPV/EHU

ISBN: 978-84-8438-517-2

Hitzaurrea

"Praktika kontzeptual eta performatiboak *free-improvisation* eszenan" izeneko tesia 2013ko Uztailaren 5ean defendatu zen EHUren Leioako kanpuseko Gizarte eta komunikazio fakultateko Auditoriumean.

Tesiaren aurretik musikari bezala izandako praktika pertsonalak garrantzia izan zuen ikerketaren eremua definitzerakoan. Artean niretzat berria zen erabateko inprobisazioa, baina berehala jabetu nintzen talde inprobisazioetan sortzen ziren egoera arraroetan, sarri deserosoetan, aztertu beharreko zerbait zegoela. Ideia horri jarraituz eta momentu hartan gaiari buruz ezagutza teoriko askorik gabe, bat-batean Keith Rowe eta Mattinek emandako kontzertuarekin topo egin nuen 2009ean. Emanaldi honen gaineko eztabaidak puri-purian zeuden musikari buruzko foroetan. Kontzertu horretatik abiatzea erabaki nuen.

Behin tesia amaitu eta defendatuta gaiak gehiagorako ere ematen zuela ohartu nintzen (egiazki atal oso bat, hizkuntzari buruzkoa, kanpoan utzi behar izan nuen zabalegia bihurtzen zelako), baina bertan lortzen diren ondorioekin orokorrean bat natorrela esan behar dut.

Bestalde, tesi honek bultzatuta ikerketa talde bat sortu genuen Arte Ederren fakultatean. Proiektua aurkeztu eta lau urterako laguntza bat lortu zuen. Soinua da taldearen ikerketa-gai orokorra, eta zehazki lau bidetan sakondu nahi dugu: Soinua eta orainaldia, Entzutea, Erregistroa, eta azkenik Musika eta bere mugak. Lau bideak nire tesian lantzen diren gaiak dira eta espero dugu emaitza sendoagoak lortuko ditugula talde-lanean. 2015aren bukaeran amaitzen dugu ikerketaren lau urteko aldia. Taldeak praktika eta teoria uztartzen ditu, honela kontzertuak, instalazioak, erakusketak eta hauen gaineko hausnarketa teorikoak sortzen gabiltza.

Jon Mantzisor Uria
2014

PRAKTIKA KONTZEPTUAL ETA PERFORMATIBOAK *FREE IMPROVISATION* ESZENAN

JON MANTZISIDOR URIA DOKTORE-TESIA

ZUZENDARIA: JESÚS MELÉNDEZ ARRANZ

eman ta zabal zazu



Universidad
del País Vasco

Euskal Herriko
Unibertsitatea

Facultad de Bellas Artes
Departamento de Pintura

Arte Ederretako Fakultatea
Pintura Saila

2013

ESKERRAK

Eskerrak eman nahi dizkiet tesi honen idazketan lagundu didaten guztiei: Mattin, Txus Meléndez, Miguel Prado, Isabel de Naverán, Matthieu Saladin, Xabi Erkizia, Seijiro Murayama, Jean-Luc Guionnet, EHUko Arte Ederren Fakultateko Pintura eta Irudigintza Sailak, Eñaut Etxebarri, Miguel A. García, Héctor Rey, Oier Iruretagoiena, Larraskituko jendea, familia eta lagunei.

TESIAREN OHAR PRAKTIKOAK

TESTUARI DAGOKIONEZ

HIZKI ETZANEZ EDO KURTSIBAN:

- Atzerriko hizkuntzan datozen hitzak: *input*, *ready-made*, *Cavre exquis*
- Esamoldea denean (Binaka ofizioka) edo jatorrizko hizkuntzan aipatu den esamolde baten itzulpena denean: *hegaldi osoan*.
- Musika estilo eta arte mugimendu ez oso ezagunak direnean: *Onkyo*, *Noise*, *Erlazio Estetika*

KAKOTX ARTEAN:

- Artelan eta disko izenak «Comedy Apories» (Heresy Records, 2011).
- Aipu laburrak eta testuan barneratuak datozenak.

AIPUAK:

Aipuak kontsultaturiko iturrian zetozen hizkuntzan utzi ditut. Ez da itzulpenik egin. Gehienbat ingelesez, gaztelaniaz eta euskaraz dira.

BIBLIOGRAFIA:

- **Liburuetan:** Egilearen abizena, egilearen izena; beste egilerik izatekotan haren abizena, beste egilearen izena (kontsultaturiko edizioaren argitalpenaren urtea) liburuaren izenburua hitz etzanez, Argitalpenaren hiria, Argitaletxea.

BAILEY, Derek (1993) *Improvisation. Its nature and practice in music*, Boston, Da Capo Press.

- **Liburu batetako atal edo aldizkariko artikuluetan:** Egilearen abizena, egilearen izena; beste egilerik izatekotan haren abizena, izena (kontsultaturiko edizioaren argitalpenaren urtea) «Atal edo

Artikuluaren izenburua kakotx artean» In liburu edo aldizkariaren izenburua hitz etzanez, Argitalpenaren hiria, Argitaletxea.

AGAMBEN, Giorgio (2000) «Bartleby o De la contingencia» In *Preferiría no hacerlo. Bartleby el escribiente Melville Seguido de tres ensayos sobre Bartleby de Gilles Deleuze, Giorgio Agamben y José Luís Pardo*, Valencia, Pre-Textos.

- **Internetetik jasotako aldizkari edo liburu digitalak:** Egilearen abizena, egilearen izena; beste egilerik izatekotan haren abizena, beste egilearen izena (Sareraturiko data) liburuaren izenburua hitz etzanez, Argitaletxea, web orrialdea, kontsulta data parentesi artean.

CHAMY, Diego; BEN-ARTZI, Tamara (2006-XI-24) «Public discussion after a performance by Diego Chamy and Tamara Ben-Artzi» In <http://sites.google.com/site/diegochamy/texts/public-discussion-after-a-performance-by-diego-chamy-and-tamara-ben-artzi> (2010-08-30)

- **Internetetik jasotako informazio soltea (foroak, elkarrizketak, etab):** Egilearen abizena, egilearen izena; beste egile edo elkarrizketa egilearen abizena, izena (Sareraturiko data) elkarrizketa edo eztabaidaren izenburua kakotx artean, web orrialdea, kontsulta data parentesi artean.
- Egile berak urte berean argitalpen bat baino gehiago dituzenean, urtearen ondoren a, b, c, d,... hizkiak jarri ditut.

MATTIN (2009a) "Devour your limitations!" In *Unconstituted Praxis* [Edit. Mattin], A Coruña, Taumaturgia.

- ZZEE =Zenbait Egile. Bi egile baino gehiago direnean.
- **Testuan datozen aipuetan honela laburtu dut bibliografia:** (Egilearen abizena; bigarren egilea edo elkarrizketa egilearen abizena, argitalpenaren urtea, orrialdea)

«Cada orden sensorial entraña así su naturaleza simple y su estado tenso, atento» (Nancy, 2007: 17)

Honi dagokion erreferentzia bibliografia orokorrean:

NANCY, Jean-Luc (2007) *A la escucha*, Buenos Aires, Amorrortu Editores.

IRUDIEI DAGOKIENEZ

Argazkiaren egilea ezaguna denean izena adierazia dator irudi oinean. Argazkilari ezezaguna edo bideo *frameak* erabili direnean ez dut egile izenik jarri.

AURKIBIDEA

0. SARRERA MODUAN.....	15
0.1. GAIARI EGINIKO HURBILKETA PERTSONALA ETA METODOLOGIA.....	18
0.2. IKERKETA TEORIKOA ETA KASU KONKRETUAREN HAUTAKETA.....	20
0.3. ABIAPUNTUA: KEITH ROWE ETA MATTINEK	
A CORUÑAN 2009. URTEAN EMANIKO KONTZERTUA.....	22
KASU KONKRETUAREN DESKRIBAPENA.....	23
0.4. INPROBISAZIO LIBREAREN HISTORIA LABURRA.....	25
0.4.1. AZALPENA.....	25
0.4.2. MUSIKARI ETA TALDE ESANGURATSUAK KRONOLOGIKOKI.....	27
0.5. INPROBISAZIO LIBREAREN EZAUGARRI NAGUSIAK:.....	29
0.5.1. HIZKUNTZARI DAGOKIONA.....	29
0.5.2. DENBORARI DAGOKIONA.....	32
0.5.3. LEKUA ETA OBJEKTUEI DAGOKIONA.....	33
0.5.4. IKUS-ENTZULEARI DAGOKIONA.....	34
0.6. AURREKARIAK ETA ERAGINAK.....	34
0.6.1. JAZZ ETA <i>FREE-JAZZA</i>	34
0.6.2. MUSIKA KLASIKO GARAIKIDEA.....	36
0.6.3. <i>FLUXUS</i> ETA <i>PERFORMANCE ART</i>	38
0.7. INPROBISAZIO LIBREAREN GLOSARIOA.....	39
0.8. KEITH ROWE ETA MATTINEN BIOGRAFIAK.....	41
0.8.1. KEITH ROWE.....	41
0.8.2. MATTIN.....	45
1. HIPOTESIA.....	47
1.1. IKERKETA KASUAK AZALERATZEN DITUEN KONTZEPTUAK LABUR.....	49
1.2. TESIAREN BAIEZTAPEN ETA GALDERA NAGUSIAK.....	50
2. ENTZUTEA-ADITZEA.....	53
2.1. SARRERA: ZER DA ENTZUTEA?.....	55
2.2. ENTZUTE AKTIBOA.....	56
2.2.1. ENTZULE HARTZAILEA.....	57
2.2.2. ENTZULE ENTZUNGARRIA.....	61
2.2.3. ENTZULEAREN IRAGAZKIAK.....	63

2.2.4. MUSIKARIAREN ENTZUTE AKTIBOA.....	65
2.3. ENTZUTEA ETA ADITZEA	67
2.4. ENTZUTEAREN ENTZUTEA	71
2.5. ENTZUTE PASIBOA	74
2.6. ENTZUNGARRIAREN MUGETAN.....	79
2.6.1 <i>ONKYO</i> : GORPUTZ ZURRUNAK ETA ZURRUNGAK	80
2.6.2. <i>ONKYOREN</i> EZAUGARRIAK.....	81
2.7. ADITU-ARAZI, ADIERAZI: ENTZUTE ZUZENDUA-INDEXTATUA	88
2.7.1. ANTZERKIAREN BARNEKO ANTZERKIA	90
2.7.2. MATTIN <i>KORYPHAIOS</i> EDO GREZIAR ANTZERKIKO KORO ZUZENDARI ..	95
2.8. AKUSMATIKA.....	102
2.8.1 ENTZUTE MURRIZTUA ETA <i>SOUND-AS-SOUND</i> ZER OTE DEN	110
2.8.2. ZARATA ETA «SOINU DESEGOKIAK»	113
2.8.3. <i>AKUSMATIKA</i> ABSURDORA ERAMANA	118
3. ISILTASUNA	123
3.1. SARRERA: ISILTASUNA IRAGANAREN ERREAKZIO MODUAN	125
3.2. ISILTASUNA ENTZUNARAZTEN	128
3.2.1. PAUSA EDO ISILUNEA	128
3.2.2. ISILUNERIK EZAGUNENA: «4'33''»(1952), JOHN CAGE	131
3.2.3. ROBERT RAUSHENBERG-EN «WHITE PAINTINGS» (1951).....	132
3.2.4. MARKOARI BURUZ	136
3.2.5. ISILTASUNA ETA ENTZULEAREN PAPERA	140
3.3. ISILA VS. ISILARAZIA.....	141
3.3.1 «SILENT PRAYER» (1948)	142
3.3.2. «ERASED DE KOONING» (1953)	144
3.4. ISILTASUNA ETA ZARATA.....	149
3.4.1. ISILTASUNA ZARATAZ BETEA DAGO	149
3.4.2. ZARATAREN DEFINIZIO BILA.....	152
3.5. HUTSUNEA.....	158
3.5.1. MATERIA GALTZEA ETA HUTSUNEA.....	158
3.5.2 HUTSUNEAREN AITZINDARI ZENBAIT	166
3.6. MUSIKA MURRIZTUAK	167
3.6.1. <i>REDUCTIONISM</i> . MUSIKAREN HUTSUNEAK	167
3.6.2. MARKOAREN ONARPENA.....	171
3.6.3. JARRERA PARODIKOAK ETA INTERPASIBITATEA.....	176

4. GELA-ARETOA (<i>THE ROOM</i>).....	181
4.1. GELA OROKORREAN	183
4.2. EZAUGARRI AKUSTIKOAK.....	185
4.3. ESPAZIO GRABATUA	187
4.3.1 ECOREN MITOA ETA MATTINEN ERREPIKAPENA	188
4.3.2. GRABAKETAREN GRABAKETA. PENTSAMENDUAREN ERRESONAN- TZIA	192
4.3.3. ISILTASUNAREN ERRESONANTZIA. GRABAGAILUAREN ARRASTOA ..	197
4.4. ARETOAREN EZAUGARRI SOZIALAK.....	199
4.4.1. ERAIKITAKO LEKUA: MUSIKA/ANTZERKI/PERFORMANCE ARETOA ..	200
4.4.1.1. BOULEVARD ANTZERKIA	202
4.4.1.2. MUSIKA ARETO KONBENTZIONALAK.....	202
4.4.1.3. BEGIRATZEA ETA UKITZEA	204
4.4.1.4. AGERTOKIA ETA ZEINUARI BURUZKOAK	205
4.4.1.5. OHIKO LEKUAK EZTABAIDAGAI: INSTITUZIO KRITIKA	207
4.4.2. INPROBISAZIO ESZENA INSTITUZIO GISA	214
4.4.3. <i>HETEROTOPIA</i>	219
4.4.3.1. ESPAZIO ANIZKUNA	219
4.4.3.2. <i>HETEROTOPIA</i> ETA GRABAKETAK	224
4.4.4. ARETO IREKIA. EZ OHIKO TOKIAK	230
4.4.4.1. AZOKAKO ANTZERKIA.....	230
4.4.4.2. <i>SITE SPECIFIC</i> KONTZEPTUA MUSIKAN.....	233
4.4.4.3. PERFORMANCEAK JENDEA DAGOEN LEKU EZ-OHIKOETAN	238
4.4.4.4. PERFORMANCEAK JENDERIK GABEKO LEKUETAN.....	246
5. IKUS ENTZULEA	257
5.1. SARRERA	259
5.2. MODERNITATEKO ARTEAK EZ DU IKUSLERIK BEHAR: PERFORMERREN ARTEKO TRANSAKZIOA.....	270
5.3. GERTAERAK ETA TARTEKO EGOERAK: IKUSLEEN ARTEKO TRANSAKZIOA.	273
5.3.1. JOLASA ETA JOKOA	278
5.3.1.1. JOLASA	278
5.3.1.2. JOKOA-NORGEHIAGOKA.....	291
5.3.2. FESTA ETA EGOERAK	302
5.3.2.1. FESTA.....	302
5.3.2.2. EGOERAK. PASIBITATEA ETA AKTIBITATEA BIRDEFINITZEN	307

5.3.3. HIRUGARREN TARTEKO EGOERA: GELDITASUNA- <i>STILLNESS</i>	309
5.3.3.1. MUSIKARI-PERFORMERRAREN KEINUA ETAN ANTZERKIA	312
5.3.3.2. GELDITASUNA- <i>STILLNESS</i>	315
5.3.3.3. GELDITASUN NEGATIBOA	326
5.3.3.4. GELDITASUN POSITIBOA	332
5.3.3.5. GELDITASUNA DENBORAREN ETEN GISA.....	342
5.4. PERFORMER ETA IKUSLEEN ARTEKO TRANSAKZIOA	343
5.4.1. ANTZOKI KONBENTZIONALETAKO IKUSLEA.....	343
5.4.2. IKUSLE EMANTZIPATUA VS. HEZIA.....	348
5.4.2.1. IKUSLE EMANTZIPATUA	348
5.4.2.2. IKUSLE AUTO-KONTZIENTEA	349
5.4.2.3. IKUSLE EMANTZIPATU ARAZIA EDO HEZIA: DIDAKTIKOTASUNA.....	353
5.4.2.4. MUSIKA AGINDU GISA.....	354
5.4.3. ARTISTA DISOLBATUA ETA ARTISTA DIKTADOREA	356
5.4.3.1. IKUSLE ERASOA	363
5.4.3.2. IKUSLE AKTIBOAREN BILAKETA XX. MENDEKO ANTZERKIGINTZAN.....	366
5.4.3.3. IKUSLE PARTE HARTZAILEA	368
5.4.3.4. IKUSLE KONPLIZEA ALA FIGURANTEA.....	369
5.4.4. PERFORMERRAK IKUSLEAREN LEKUA HARTZEN DU	372
5.4.4.1. PERFORMER-ARTISTA EMANTZIPATURANTZ (BENETAKO IKUSLE IZAERA)	373
5.4.4.2. PERFORMER DISOLBATU ETA ARROZTUA ZALANTZAN	375
5.4.4.3. PERFORMERRAK IKUSLE IZAERA ANTZEZTUA HARTZEN DUENEAN.....	384
5.4.4.4. AIPATU-EPAITU	391
5.4.4.5. ETENA EDO <i>INTERRUPTION</i>	399
6. ONDORIOAK	407
6.1. SOINUA VS. ZEINUA	409
6.1.1. AURRE-IDIOMATIKOA VS IDIOMATIKOA.....	409
6.1.2. ENTZUN: <i>SOUND AS SOUND</i>	410
6.1.3. ADITU: ULERTU	411
6.2. DENBORAREN ULERMEN DESBERDINAK	413
6.2.1. ORAINALDIAREN EKAITZA: ROWE	414
6.2.2. MATTIN: IRAGANETIK ETORKIZUNERA BEGIRA. ORAINALDIAREN UKAZIOA	417
6.3. UTOPIARI BURUZKOAK	423
6.4. ASKATASUNA.....	426

6.4.1. ASKATASUN NEGATIBOA.....	427
6.4.2. ASKATASUN POSITIBOA	428
6.5. DIDAKTIKOTASUNA ETA INPOSAKETA	430
6.5.1. EGITEAREN ISLA.....	430
6.5.2. BESTE MUSIKARIAREN ISLA. ANTZEZPENA.	434
IRONIA ETA PARODIA.....	434
6.5.3. PUBLIKOAREN ISLA.....	436
6.6. TARTEKO EGOERAK.....	439
6.6.1. PERFORMERREN ARTEKO ELKARTRUKEA	439
6.6.2. IKUSLEEN ARTEKO ELKARTRUKEA (FESTA, JOLASA ETA GELDITASUNA).....	439
6.6.3. IKUSLE ETA PERFORMERREN ARTEKO ELKARTRUKEA.....	441
6.6.4. MARKOAREN ONARPENA.....	443
7. BIBLIOGRAFIA.....	447

0. SARRERA MODUAN

Being given the role of performer is a kind of alienation. Being a member of the audience is alienating as well. It's funny how the concert situation falls into a submissive pattern when one would think that it should be a moment of liberation (Mattin; Keegan, 2009)

I just think it is reality. In AMM if someone did something you didn't like, whose problem was that? Just say, I'm playing away and Eddie does some rattling or some bowing or something, and I don't like it, whose problem is that? It is my problem, not his problem. Eddie is doing what he thinks is correct. That is fine. It is my problem if I don't like it. So consequently, if I'm doing something he doesn't like, it is his problem not my problem (Rowe; Eyles, 2009).

Roland Barthesek *Mytologies* (1956) liburuaren bukaeran idatzirikoen arabera gaur egungo zailtasunari aurre egiteko bi metodo guztiz aurkakoen artean aukeratu behar da: inguruarekiko guztiz iragazkorra den errealitate bat landu eta ideologizatu, ala errealitatearekiko guztiz iragazgaitza izan, eta beraz poetizatu, «En una palabra, todavía no veo síntesis entre la ideología y la poesía (entiendo por poesía, de una manera muy general, la búsqueda del sentido inalienable de las cosas)» (Barthes, 1999; 139). Esan daiteke gure ikerketaren abiapuntutzat hartuko dugun kontzertuak, Keith Rowe eta Mattinek 2009. urteko Azaroaren 24ean «Festival Sinsal Extensión Fase» jaialdiaren barne, A Coruñako Fundación Luis Seoane aretoan eman zutenak, Barthesek aipaturiko bi metodo horiek gorpuzten dituela. Kontzertu-*performance* hark bi metodoen arteko bateraezintasuna edo elkarbizitza gatazkatsua plazaratzen zuen.

0.1. GAIARI EGINIKO HURBILKETA PERTSONALA ETA METODOLOGIA

Musika inprobisazioa praktikan oinarritua dago, une konkretu batean gertatzen da; definizioz ez du ez iragan ez etorkizunik. Posible ote da inprobisazioari buruz pentsatzea bere praktikatik aparte? Orainaldian erakitzen den praktikak onartzen ote du distantziaz eta atzera begira eginiko hausnarketarik? *Free Improvisation* edo *Inprobisazio Askea* deritzonaren inguruan teorizatzeari buruz, Derek Bailey musikari ingelesak, mugimendu honen hasieretako ikono nagusienetakoak, ezinezko ikusten zuen:

There is no general or widely held theory of improvisation and I would have thought it was self-evident that improvisation has no existence outside of its practice. Among improvising musicians there is endless speculation about its nature but only an academic would have the temerity to mount a theory of improvisation (Peters, 2011: 146).

Zailtasun (edo erabateko ezintasun) horiek kontutan izanik, ikerketa honetan abiatu nintzen 2009 inguruan. Hasiera batean guztiz arrotza eta era berean erakargarria egiten zitzaidan inguru batean barneratzeko gogoz ekin nion. Garai hartan nituen erreferentziak kasualitatearen ondorio ziren, musikari izanik, Artelekun antolatu zen ikastaro batean parte hartu nuen zer izan zitekeen ondo jakin gabe. Ikastaro hark, zerbait berri eta kitzikagarriaren arrastoan jarri ninduen. Inprobisazio librearen aitzindarietako batek eman zuen ikastaroa, AMM talde mitikoko partaide eta 60ko hamarkadatik musika inprobisatua figura aktiboa den Eddie Prevostek. Hau 2003ean izan zen. Beranduago beste ikastaro bat jasotzeko aukera izan nuen 2004. urtean, hau ere Artelekuko Audiolabek antolatua, Kasu honetan gitarraren inguruan dauden inprobisatzaile ezagunenetarikoei eman zuten: Keith Rowe, Christian Fennesz, Oren Ambarchi eta Toshimaru Nakamura. Tailerra batez ere Rowek gidatu zuen.

Hortik aurrera inguru hurbilean inprobisazio librearekiko interesa zuen jendearekin harremanetan hasi nintzen eta jendaurreko kontzertu eta inprobisazio saio ugaritan parte hartzeko aukera izan dut, besteak beste: Miguel A. Garcia, Héctor Rey, Mattin, Xabi Erkizia, Oier Iruretagoiena, Edorta Izarzugaza, Terri Kakofunk, eta baita kanpoko jendearekin ere: Michel Henritzi, Sinichi Isohata, Rinji Fukuoka, eta abar.

Hurrengo urteetan beste zenbait ikastaro egin ditut gai beraren inguruan, Seijiro Murayama, Alfredo Costa Monteiro, Miguel Álvarez Fernandez eta Matthieu Saladinekin.

Musikari gisa izandako esperientziaz gain, praktikan oinarritua batik bat, alde teorikoan ere ikertzen hasi nintzen. Horrela zegoen urria eskuratzen hasi nintzen, gaztelaniaz oso gutxi (Oro Molido aldizkaria, Txefa Alonsoren *Improvisación libre. La composición en movimiento* (2008) liburua, Wade Matthewszen zenbait artikulu sarean, eta gutxi gehiago). Artean Derek Baileyren *Improvisation. Its nature and practice in music* (1993) gaiaren inguruko liburu ezagunena, eta urte askotan ia bakarra, gaztelaniara itzuli gabe zegoen. Noski ingelesez aurkitu ditut erreferentzia nagusiak, hala nola: Ben Watsonen *Derek Bailey and the story of Free Improvisation* (2004), Seth Kim-Cohenen *In the blink of an ear. Toward a non-cochlear sonic art* (2009), Douglas Khanen *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts* (2001) eta beste zenbait liburu, tesiaren bukaeran, bibliografian ikus daitekeenez. The Wire aldizkaria ere oso garrantzitsua izan da. Liburu formatuan gaiaren inguruan espezifikoa dena azken hamar urteetan (gehienbat azken bost urteetan) argitaratu dela esatera ausart gaitzke, ordura arte oso lan gutxi zegoenez. Urte hauetan kaleratu dira Artelekuko Audiolaben eskutik *Noise and Capitalism* (2009) eta *Mattin. Unconstituted praxis* (2011) liburuak ere, biak hasieran ingelesezko bertsoietan ezagutu genituen, beranduago *Ruido y Capitalismo* (2011) itzulpena argitaratu zen. Euskaraz, noski ez dago ezer. Inprobisazio librearen historiaren errepaso hastapenetatik gaur egunera egiten duen liburu osaturik ez dagoenez han hemen barreiatuiko informazioaren bilketa egin beste aukerarik ez dago. Horretan iturri garrantzitsuena internet-a da, zalantzarik gabe. Sarean ordea, dena dago sakabanatuta: artikulu solteak inprobisazioaren mugimendu ezberdinei buruzkoak han hemen, elkarrizketak, eta foroetako iritzi

trukaketak. Guztiak izan dira baliagarriak, batez ere *Paris Transatlantic* eta *All about jazz* aldizkari digitalak, Diego Chamy eta Mattinek bakoitzak bere web orrietan sareraturiko testuak, eta *I hate music* foroa, hala nola, inguru hurbilean Igua eta Audiolabeko foroak, non musikariok unean uneko arazo-en gaineko hausnarketak trukatu izan ditugun.

Ikusle bezala izandako esperientzia ere azpimarragarria da: Fred Frith, Marc Ribot, John Zorn, Seijiro Murayama, Eugene Chadbourne, Otomo Yoshihide eta abar luze bat lehen pertsonan eta unean bertan entzuteak zuzeneko bizipena jasotzeko aukera ematen baitu. Noski, beste lengoia batzuetan mugitzen diren inprobisatzaileen kontzertuak ere lagungarriak izan dira, jazzeko emanaldietatik, bertso saioetara, eta folkaren esparru zabala ahaztu gabe (flamenkotik, musika arabiarrera).

Kontzertu hauek eta lehen aipaturiko ikastaro eta bizikidetzako egoerek (askotan lotarako lekua uztea bezain mundutarrak) artista hauekin hizketaldiak eta elkarrizketak izateko aukera eman dit urte hauetan, besteak beste, Jean-Luc Guionnet, Keith Rowe, Mattin, Seijiro Murayama, Otomo Yoshihide, Michel Henritzi, Xabier Erkizia, Radu Malfatti, eta abarrekin.

Azken urteetan zenbait egoera berezitan parte hartzea ere interesgarria izan da, adibidez AMM MRB 2012 jardunaldietan Inprobisazioari buruzko mahai inguruan (Arteleku, Donostia) eta *Inprobisazio txapelketa nagusia-International Improvisation Championship*-aren antolatzaile taldean jardutea ere urte berean.

0.2. IKERKETA TEORIKOA ETA KASU KONKRETUAREN HAUTAKETA

Lehen pertsonan eta barnetik bizitako egoera guzti hauek, dena den, distantzia falta sortzen zidaten, teorikoki hausnarketa sakona egin ahal izateko. Horretaz momentu batean kontzertuak emateari eta ikastaroak jasotzeari uztea erabaki nuen, eta Derek Baileyk zioen ezinezko jarduera horri ekin nion, praktikan oinarritzen den aktibitate baten inguruan teoriatzatzen saiatzeari. Gaiaren baitan gehien interesatzen zitzaizkidan kontzep-

tuak lantzeko aldera, eta praktika pertsonalean azaleratu ziren «arazoei» erantzun bat eman nahian «estudio kasu» bezala hartu nuen lehen esandako Keith Rowe eta Mattinen A Coruñaako emanaldia. Arazo horiek musikarien elkarbizitzarekin zerikusia zuten, inprobisazio askeak proposatzen duen «askatasun» horren posibilitatearekin, musikari eta ikuslearen arteko harremana, eta inprobisazioaren praktikan elementu kontzeptualak erabiltzeak sortzen zituen egoera arraroekin. Kasualitatearen ondorioz ikerketa gaitzat inprobisazioa hautatzea pentsatzearekin bat Mattini emaitzez idatzi nionean, bera ordurako mundu horretan oso musikari aktiboa zen, A Coruñaako kontzertuak harrotu zuen eztabaidaren berri eman zidan, eta arazoa puri-purian zegoen foroetara bideratu. Eztabaidetan parte hartzen zutenak musikari inprobisatzaileak, kazetari eta kritikari garrantzitsuenak eta diskoetxe espezializatuetako arduradunak zirela ikustean gaiak mamia bazuela ikusi nuen, eta hor benetan arazo bat zegoela.

Abiapuntutzat hartu nuen beraz emanaldi hura. Ez nuen emanaldia zuzenean ikusteko aukerarik izan eta teoria hutsetik eta emanaldiaz dauden hiru argazkietan oinarriturik ekin nion. Han gertaturikoaren berreraikitzea eta zabaltzen zituen galderetan sakontzeko jende ezberdinak esandakoe-tan oinarritu naiz (sareko informazioa) eta lehen eskukoa emanaldian partaide izan zirenei elkarriketak eginaz, batez ere Mattini eta antolatzaileetako bati, Miguel Pradori. Keith Rowek ez du elkarriketarik erantzun nahi izan. Paradoxikoki, beranduago eskuratu dudana emanaldi haren grabaketa ez dut inoiz entzun, ezta beharrik sentitu ere.

Beraz, inprobisazioari buruz interesa piztu zidaten zenbait punturen inguruan ikertzeko kasu konketu batetik abiatu eta arazo orokorrera zabaltzea eta teorizatzea izan da metodologiaren oinarria. Sarri konparazioa eta analogiaren errekurtsoak erabiliz, musika klasiko garaikidearen historiako adibideekin (askoz ere hobeto dokumentatuak daudenez) eta baita ikusizko arteetan gertaturiko momentu ezberdinetan erreparatuz. Beste galdera garrantzitsu bat zen, ikusizko arteetan (*performancean*, minimalismoan, arte kontzeptualean, kritika instituzionalean eta abar) duela hamarkada batzuk (kasu batzuetan ia mende erdia) landu ziren arazoak nolatan eman diren inprobisazioaren esparruan 2000 urteetako lehen hamarkadan, eta ea testuinguru desberdintasunak justifikatzen duen denbora desfase hori.

Ausardiaz esan liteke, era *rizomatikoan* egin dudala ikerketa, txikitasunean edo partikularrean agertzen diren ezaugarriak orokorraren isla izan daitezkeelako ustean oinarriturik. Horrela *Onkyo* mugimendua definitzen duten ezaugarriak antzeman daitezke A Coruñaako emanaldian, nahiz eta emanaldi hau Tokyon ez gertatu eta Rowe eta Mattin ez izan mugimendu hartako partaide. Ezagutzaren antolaketa rizomatikoan ez da beharrezkoa aurrena maila altuagoko elementuei buruz baieztapenak egitea gero haien menpekoetan eragina izango duena; alderantziz ere joka daiteke. Ezagutzaren egitura aldi berean lantzen da ikuspuntu guztietatik eta hautemate eta kontzeptualizazio ezberdin haien artean eragina dutela jakinik. Gilles Deleuze eta Felix Guattari-k proposaturiko eredu rizomatikoan elementu bati buruz azterturikoak egitura bereko beste elementuen kontzepzioan eragin dezake, ez da ezagutza hierarkikoa, ez du zentrorik ez azpimultzorik. Landare batzuen egituraren moduan funtzionatzen du, zeina edozein puntutan adarkatu daitekeen.

Berdin baliatu izan ditut kontzertuan agertzen diren zenbait elementu kontzeptu abstraktuei buruz hausnartzeko ere: isiltasuna, entzutea, aktibitate-pasibotasunaren auzia, askatasuna, kodea, denbora, antzerkia, performer-entzuleen arteko erlazioa eta abar.

0.3. ABIAPUNTUA: KEITH ROWE ETA MATTINEK A CORUÑAN 2009. URTEAN EMANIKO KONTZERTUA

FFMI 2009 «Festival Sinsal extensión Fase»

Para este primeiro concerto de 2009, temos a enorme ilusión de cumprirun soño: xuntar en dúo a Keith Rowe e Mattin, dúas das iconas representativas de dúas xeracións chave para a música improvisada. O pasado e o presente, dúas maneiras de entender arte e política.

(Antolatzaileek kontzerturako diru-laguntza eskarirako eginiko aurkezpeneko sarrera hitzak).¹

Kasu konkretuaren deskribapena

Kontzertuan gertaturikoaren deskribapena Miguel Pradok tesiaren egileari 2012ko Urriaren 23an emailez bidalitako testuaren laburpen eta itzulpena da.

Antolatzaileak Roberto Mallo eta Miguel Prado izan ziren, FASE elkar-teenaren izenean. Pradok zioenez «Keith Rowe Servers Imperialism» (w.m.o/r 29, 2007) diskoak sortu zuen polemikaren harira otu zitzairen kontzertu hau egitea. Diskoa Michel Henritzi-rena zen eta Mattinen zigiluak kaleratu zuen 2007. urtean. *Hilotz eztiaren*² teknikari jarraituz egin zuten: Henritzik jotakoa estereoaren alde batean entzuten zen eta gelditzen zen kanalean beste musikari gonbidatu batek jotzen zuen. Kanal banatan zeuden musikariek ez zuten besteak eginikoa entzuten, ondorioz justaposizio soilez funtzionatzen zuten bi aldeek, honek, noski inprobisazioaren printzipioetako asko zapuzten zituen (entzutea, erreakzioa, unearen bizipena, eta abar). Dena den, polemika piztu zuena ez zen emaitza edo metodologia izan, baizik eta diskoarekin argitaraturiko manifestua. Bertan inprobisazioari buruzko ideia orokor batzuk zalantzan jartzearekin batera Keith Roweren aurka egiten zen.

A Coruñako kontzertura gonbidatu zituztenean antolatzaileek ez zekiten musikariek zer egingo zuten. Mattinek emanaldiaren eguna baino lehen hots-egin eta bere asmoen berri eman zien: mikrofono estereo baten bidez giro soinu guztia grabatuko zuen kontzertuak irauten zuen bitartean, gero norbaitek txalo egiten zuenean berriz erreproduzituko zen guztia. Grabatzea eta erreproduzitzea teknikariak egin behar zituen bere soinu-mahaitik, bitarte horretan agertokian Mattinek ez zuen ezer egingo.

Kontzertuaren unean 80 bat pertsona zeuden publikoan, sarrera doakoa zen eta denetarikoa jendea zegoen. Musikariek beren lekuak hartu zituzten

¹ Miguel Prado, kontzertuaren antolatzaileetako batek tesiaren egileari emailez bidalia. 2013-01-29.

² Cadavre Exquis

0. SARRERA MODUAN

agertokian, Keith Rowe mahai baten aurrean instrumentuekin eta Mattin aulki soil batean beste ezer gabe geldi. Rowek lehen 10-15 minutuetan ez zuen ezer jo. Mattini begiratu zion eta pixkanaka, oso era sotilean, jotzen hasi zen, *Reductionism* joera gogoratzen zuen egikera minimalean. Hor-tik aurrera ez zion berriz Mattini begiratu ere egingo; berearekin jarraitu zuen.



Mattin eta Keith Rowe, 2009-XI-24, Fundación Luis Seoane aretoa, A Coruña, Galiza.

Tentsio momentuak sortu ziren. Ia isiltasunean eta aretoko argi ahulean, jendearen eserlekuen kirrinka entzuten zen noizbehinka. Mattin jendeari begira zegoen. Emanaldiak aurrera jarraitzen zuen bitartean entzuleak pixkanaka alde egin zuten. Ordubeteren buruan 40 bat pertsona gelditzen ziren. Handik gutxira Rowek bere jarduna bukatutzat eman eta instrumentuak gordetzeari ekin zion era oso zeremoniatsuan. Ordu erdi inguru behar izan zuen dena jasotzeko. Gurpildun maletarekin jendarteko pasilloan zihoala jendeak txalo jo zuenean (01:48') Mattinen atzean zegoen anplitik kontzertu guztiaren grabaketa erreproduzitua entzuten hasi zen bolumen ozenagoan. Roweri ez zion irteteko denborarik eman eta azken lerroko eserlekuetan eseri zen bere emaztearen alboan. Mattinek zurrun jarraitzen zuen bere aulkian. Hiru ordu zeramatzanerako jende gehiagok

alde egin zuen, bukaeran hamabosten bat gelditu ziren. Grabaketa amaitu zenean jendeak berriz ere txalo jo zuen.

Kontzertua bukatu ondorengo honela azaldu zuen antolaketa taldean egon zen Miguel Pradok:

Al poco se puso a hablar ya con Keith y Mattin le preguntó su opinión, sus primeras palabras fueron: «too long» discutieron al respecto pero cordialmente, Keith le echó en cara que aquello era tomar a la peña como rehenes (Mattin le replicaba que las puertas estaban abiertas), Keith decía que él se había movido al territorio de Mattin al recoger de esa manera performática y que Mattin nada al suyo...etc. Luego yo acompañé a Keith y a la mujer al hotel (eran las 3 de la mañana) y me estuvo contando batallitas de sus performances de antaño, pero Rowe estaba jodido, no le había molado. De todos modos, al día siguiente me dijo que al menos había sido más interesante que un concierto de Peter Brotzmann!³

0.4. INPROBISAZIO LIBREAREN HISTORIA LABURRA

0.4.1. Azalpena

Askatasunez inprobisaturiko musika, inprobisazio librea (free improvisation), inprobisazio osoa (total improvisation), inprobisazio irekia (open improvisation) ala musika askea (free music); izen asko izan ditzake eta aldi berean definitua izateari aurre egiten dion musika bat da. Musikari ezberdin asko, jotzeko era, soinu, jatorri eta helburu desberdin gehiegi ditu mugimendua homogeneotzat hartzeko. Aniztasuna izan daiteke bere ezaugarri nagusi. Oso teknika landua eta ibilbide luzea duten musikariek jo dezakete baina baita hasi berriek edo umeeek, eta harrigarriena dena: elkarrekin jo dezakete. Konplexutasun eta sofistikazio handiko musika izan daiteke, ala espresibide simple eta zuzenena ere bai.

³ Miguel Pradok tesiaren egileari bidalitako emaila (2012-X-23).

Inprobisazio Librea 60 hamarkadatik aurrera garatu den musika mugimendu da. Hasiera batean Europan sortua, batez ere Ingalaterran, laster zabaldu zen munduko beste lekuetara. Mugimenduaren 50 urtetako historian garrantzia izan duten herrialdeak bereziki Estatu Batuak eta Japonia izan dira Europarekin batera.

Jatorrian *Free-Jazz*aren, musika klasiko garaikidea eta elektronikaren eragina izan zuen mugimenduak, baina pop, rock, folk eta bestelako estiloen eragina ere antzeman daiteke. Formalki ez dago eredu komun bat, inprobisazioa lantzen duen egile bakoitzak berezko estilo bat garatzen baitu. Hala ere badaude musikari askorengan antzeman daitezkeen konstante batzuk: atonalitaterako joera, prozesuari emaitzari baino garrantzi gehiago ematea, instrumentuen erabilpen ez-konbentzionala, partitura eta aurre-konposiziorik eza, erritmoaren erabilpen askea, instrumentu konbinaketa bitxiak, instrumentuen arteko hierarkiarik eza, bakarlari eta laguntzaile kontzeptuen bazterketa, musika batez ere instrumentala lantzea eta ahotsa dagoenean hitzik gabe, unean sorturiko iraupen laburreko taldeak eta batzuetan kontzertu aurretik *ad hoc* antolatua. Inprobisazio Librearen arau nagusia araurik ez izatean datza. Definitzen duen lengoia etengabe zalantzan jartzen da, hizkuntza horren arauak eta mugak zehazkiago esanda. Horrek jazzaren tradizioetik aldentzea ekartzen dio eta harekiko kritiko izatea. Jazzak, XX mendeko inprobisazio musikaririk garrantzitsuenak izanik ere, harmonia eta erritmo eta bestelako arau estilistiko jakin batzuei oso lotua jarraitzen du, nahiz eta Free Jazz-ak 60ko hamarkadan arau haiek apurtzea bilatu zuen.

Musikaren mugak apurtzeko nahi honek beste mugimendu artistikoekin harremanetan jarri zuen hasieratik. Horrela 60 hamarkadako Fluxus eta *Performance* Arteak eragin zuzena izan zuen Inprobisazio Librea lantzen zuten egileengan, sarri bi mugimenduko artistak emanaldi berdinetan parte hartzen zutelarik. Fluxusen aurrekari izan ziren *Dada* mugimendua, John Cage eta LaMonte Youngen eragina ere antzeman daitezke. Bestetik, denboran gertatzen diren adierazpideez gain, pintura, eta batez ere 50. hamarkadako espresionismo abstraktu amerikarraren ideiak bereganatu zituzten, batik bat AMM taldea, Keith Rowe eta Derek Bailey biltzen zituen inprobisatzaileen lehen belaunaldiak. 1960ko hamarkadako iraultza sozial

eta politikoez ere bere arrastoa utzi zuten inprobisatzaile askorengan, eta haietako asko joera marxista eta mahoisten militante izan ziren, Cornelius Cardew, Keith Rowe eta The Scratch Orchestra taldeko partaideak kasu. Ondorengo inprobisatzaileek ere beti mantendu izan dute jarrera anti-autoritario eta orokorrean anti-kapitalista bat ere. Gizarte postindustrialean Inprobisazio Librea askapen indar bat bezala ikusi izan da (gutxienez hura lantzen duten musikarien aldetik); gizarte eta arte testuinguru indibidualizatu, lehiakor eta alienatzaileei aurre egiteko praktika moduan. 70ko hamarkadetatik aurrera artearen eraginei dagokionez minimalismoa, pop kultura eta teknologia berrien erabilera azpimarratu behar dira, ordenagailu eramangarria inprobisatzaile askoren instrumentu nagusia bihurtu delarik. Azken urteetan *Free Improvisation* edo inprobisazio askea deituriko izen generikoaren barnean oso definituak agertzen diren azpigeneroak garatu dira: Japoniako *Onkyo* mugimendua, *Berlin Reductionism*, *E.A.I* edo *Electro Acoustic Improvisation* deiturikoa eta arte kontzeptuala eta performancearen eragina duten adierazpideak.

0.4.2. Musikari eta talde esanguratsuak kronologikoki:

1960-1970: TALDEKA ANTOLATUAK

- **Group Ongaku (1960-1963):** Takehisa Kosugi, Shukou Mizuno, Chieko Shiomi, Yasunao Tone.
- **Joseph Holbrooke Group (1963-1966) :** Derek Bailey, Gavin Bryars, Tony Oxley.
- **Gruppo di Improvvisazione di Nuova Consonanza (1964-2013):** Mario Bertoncini, Walter Branchi, Franco Evangelisti, John Heineman, Roland Kayn, Egisto Macchi, Ennio Morricone, Frederic Rzewski.
- **AMM (1965-2013):** Keith Rowe, Eddie Prevost, John Tilbury, Cornelius Cardew, Lou Gare, Lawrence Sheaff.
- **Spontaneous Music Ensemble-SME (1966-1994):** John Stevens, Trevor Watts, Evan Parker, Keeny Wheeler, Roger Smith, Nigel Coombes, John Butcher.

- **Musica Electronica Viva - M.E.V (1966-2013):** Alvin Curran, Richard Teitelbaum, Frederic Rzewski, Allan Bryant, Carol Plantamura, Ivan Vandor, Steve Lacy, Jon Phetteplace.
- **Music Improvisation Company (1968-1971):** Evan Parker, Jamie Muir, Hugh Davies.
- **Instant Composers Pool (1967-2013):** Misha Mengelberg, Hann Bennick, Willem Breuker, Peter Brötzmann, Wolter Wierbos, Michael Moore, Ab Baars, Ernst Glerum.
- **The Scratch Orchestra (1969-1971):** Cornelious Cardew, John Tilbury, Keith Rowe, Michael Parsons, Howard Skempton.

1980:

- John Russell, John Butcher, Phil Durrant.
- **Alterations group:** Steve Beresford, Peter Cusack, David Toop, Terry Day.
- **New York City Downton:** John Zorn, Bill Laswell, George Lewis, Fred Frith, Tom Cora, Eugene Chadbourne, Zeena Parkins, Ikue Mori, Christian Marclay.

1990: MUGIMENDUKA ANTOLATUA

- **Onkyo (Tokyo):** Taku Sugimoto, Otomo Yoshihide, Tetuzi Akiyama, Sachiko M, Toshimaru Nakamura, Kazushige Kinoshita, Taku Unami, Ami Yoshida, Yoshimitsu Ichiraku.
- **Berlin Reductionism, Echtzeitmusik:** Robin Hayward, Axel Dörner, Lucio Capece, Andrea Neumann, Annette Krebs, Werner Däfeldecker, Bernhard Günther, Christof Kurzmann.
- **Reductionism (Vienna):** Radu Malfatti.
- **New London Silence:** Burkhard Beins, Rhodri Davies, Mark Wastell,

Simon Fell, Chris Burn, Phil Durrant, Chris Burn Ensemble, Matt Davis, Michael Renkel, Angharad Davies, John Bissett.

- **Wanderlweisser Group:** Manfred Werder, Antoine Beuger, Michel Pisaro (konpositoreak).

2000:

- Mattin, Taku Unami, Diego Chamy, Jean-Luc Guionnet, Seijiro Murayama, Margarida Garcia, Alfredo Costa Monteiro.

INPROBISAZIOA ESPAINIAN:

Orgon, Clónicos, OLQ, Agustí Fernandes, Jose Manuel Berenguer, Orquesta del Caos, Fases, Scorecrackers, Josep Maria Balanya, FMOL trio, Horacio Curti, Wade Mathews, Chefa Alonso, Sin red, Nilo Gallego, Hurta Cordel Festival.

0.5. INPROBISAZIO LIBREAREN EZAUGARRI NAGUSIAK:

0.5.1 Hizkuntzari dagokiona

Derek Bailey *Improvisation. Its nature and practice in music* (1992) liburu ezagunean inprobisazioa bi eratakoa izan daitekeela zioen: *idiomatikoa* eta *ez-idiomatikoa*. Inprobisazio idiomatikoa izango litzateke ohikoena, hizkuntza baten espresioari lotuta dago (Jazz, Blues, Flamenko, barrokkoa eta abar). Inprobisazio hauen izaera eta motibazioa hizkuntza horretatik datorkio. Inprobisazio ez-idiomatikoa oso estilizatua izan daitekeen arren, ez du normalean izaera idiomatikoa irudikatzen.

Pentsamenduari baino senari jarraituz lan egitea bilatzen du inprobisatzaileak, burmuinik gabeko praktika litzateke idealki: adimena eta oroimena baztertzen dituen. Gorputza eta keinuaren berezotasuna bilatzen da, nahiz eta gorputza eta burua banaezinak diren. Soinuaren materiazkota-

sunak, espazioarekin duen harremanak eta praktika beraren izaera espezifikoak modernitateko ideiekin lotzen dute.

Estilistikoki hizkuntzarekin zerikusirik ez badu izan nahi ere, metodologikoki antzekotasunak ditu; inprobisazioa gehienbat taldean egiten da, sortzaile batek baino gehiagok aldi berean lan egiten dute, eta sormen prozesuak sarri elkarrizketa eredu jarraitzen du. Joaldiak irauten duen bitartean musikari ezberdinen arteko horizontaltasuna eta haien arteko antolaketa hierarkikoaren ukapena ematen da, idealki bederen.

John Cagek inprobisazioa kritikatzeko zuen musikariaren gustuaren eta bere memoriaren menpe zegoela argudiatuz. Hala ere, Cageren iritzia buruan sortzaile indibiduala izanik egin zen, eta ez inprobisazioa gehienetan ematen den moduan sortze kolektiboan pentsatuz. Erdi-aroko gremioen anonimotasun eta kolektibitatearen ondoren, errenazimenduko artista guztiz indibiduala sortu zen, bere lana aktibitate intelektual eta kontzeptual gisa defendatuz. Egile berri hau artisauaren eredutik bereizten zen. Mendeak pasatu hala indibidualtasun honi orijinaltasuna eta jabetza intelektualaren kontzeptuak gehituko zaizkio, artista jeinura iritsi arte. Sormen kolektiboaren adibide bakarrak diziplina arteko lankidetzak direnean bakarrik ematen da, konpositoreak koreografo edo libretoegileekin lan egiten duenean adibidez.

Hizkuntza eta kodeak sortu aurreko momentu horretan gertatzen den ekintza bilatzen da; aurre-idiomatikoa, etengabe kristaltzen dena eta etengabe berritu beharrekoa. Hori dela eta, noski, notazio konbentzionaldun partiturarik ez da erabiliko, hizkuntzaren kodetzearen paradigma diren aldetik. Partitura irekiak eta partitura grafikoak izango dira inprobisatzea eragin dezaketen idazketa bakarrak, zeinu grafikoaren interpretazio irekiak interpretea sortzaile (eta inprobisatzaile) bihurtzen baitu. Partitura zehatzak ez erabiltzeak musikologia ondorioez gain legalak ere izango ditu, egile eskubideen arazoa azaleraziko baitu. Musika materiagabea eta euskarrien arteko erlazioa disko grabazioetan ere agertuko da, diskoak a *posteriori* eginiko partiturak edo erregistroak izan daitezkeenez.

Beste inprobisazio ereduetatik bereizten duena adosturiko lengoia komun baten falta izango litzateke. Hau ez du jende guztiak onartzen, fla-

menkoak edo jazzak bere ezaugarri formalak eta arauak dituen bezala (armonia tonala, erritmo jakin batzuekiko atxikipena, tinbre eta instrumentu esanguratsuak, eta abar) inprobisazio askeak ere badituelako berezkoak dituen ezaugarriak. Iritzi orokorraren arabera behin musika egiteko era bat estilo gisa ezagutu dezakegunean, adibidez Derek Bailey beraren gitarra jotzeko era, ordurako bere testuinguru eta erreferentzi idiomatikoak garatu dituelako da.

Atonalitatea izan daiteke inprobisazio askea definitzen duen ezaugarrietako bat. Musika klasiko eta musika herrikoietan, XX. mende hasieran Anton Webern eta Arnold Schonbergen ekarpen iraultzaileak arte, beti aurki dezakegun zentro tonal horrekiko aldentze nahi bat erakusten du. Mugimenduaren izaera ez-hierarkikoa eta talde-lanaren ondorio kontsidera dezakegu, nahiz eta inprobisazio askea ez den beti atonala, tonalitatearen erabilera normalean egoera ez-tonaletan gertatzen da. Tonalitatea eta grabitatea garai barrokoan ia aldi berean egindako aurkikuntzak izan ziren. Newtonen fisikaren garrantziaren muinean aurkitzen dugu grabitazio unibertsalak lege aldagaitz baten eredia (eta aldaketekiko erresistentzia) eskaintzen zuela. Bere mugimendu ordenatuak, eskala unibertsalean baliagarriak zirenak, kosmos bateratu bat eskaintzen zuten, orden politiko eta ekonomikoak imitatzeke eredu izan zitezkeenak. Sistema harmoniko berrian, tonu nagusiak, indartsuenak eta dominanteak, osotasunaren oinarri nagusi bilakatzen da. Harrigarria dirudien arren, tonalitatearen eta grabitatearen legeak ia elkartrukatu daitezke. Gizarte mugimendu anti-autoritarioaren adierazpen muturrekoena izango zen atonalitatea, I. mundu gerlaren aurreko bost urteetako gizartean. Schoenbergek 1908an tonalitatea uztea Picasso eta Kandinskyk pinturan perspektiba uztearekin garaikidea izango zen. Tonalitateari buruz esan duguna erritmoari ere aplikatu diezaiokegu, orokorrean erritmo jarrai eta ezaguterrezak alboratzen dira eta era askeago batean lan egiten da, denboraren zentzu zabalagoan.

Hizkuntza zalantzan jartzeak haren mugak zabaltzea ere badakar, eta beste musika joera askotan bazterturiko zarataren erabilera ohikoa izango da. Soinu musikalez gain instrumentuek, musikariek zein ikusleek sorturiko zaratak kontzertu-egoeraren osotasunean integratuko dira. XX mende hasieran futuristek hasitako bidea eta John Cagek beranduago sakon-

du zuena «4'33'» obraren ondoren, inprobisazio librean naturalki jarraitu zuen. Hainbaten arabera zarata aurre-linguistikoa eta aurre-subjektiboa da. Roland Barthes eta Julia Kristevaren moduko teorikoen arabera berriz, signifkazioak esanahia eteten duen momentua da zaratarena, sinbolikoa eta soziala hausten den leku hori. Horren ondorioz uler dezakegu inprobisazioaren asmoei hain ongi egokitzea eta zarataz eginiko erabilpen zabala.

0.5.2. Denborari dagokiona

Steve Lacy musikariari eskatu zioten ea defini zezakeen inprobisazioa zer zen hamabost segundotan, eta honakoa erantzun zuen: «In Fifteen seconds the difference between composition and improvisation is that in composition you have all the time you want to decide what to say in fifteen seconds, while in improvisation you have fifteen seconds» (Bailey, 1993: 141).

Inprobisazioaren mito nagusia iragankortasunarena da; gauzak behin bakarrik gertatzen dira eta ezin dira errepikatu. Beti berri,beraz; beti desberdin. Prozesuari produktuari baino garrantzi handiagoa ematen zaio, prozesua amaitzean produktua desagertzen da.

Lerro zuzenean aurrerantz doan denbora hau Kristautasunaren denboraren kontzeptioarekin lotu daiteke, non gizadiaren historia salbazioaren ideian oinarritzen den. Horrela, Giorgio Agambenek esango du gaur egungo denborazkotasuna denbora kristauaren laiotze bat dela, «rectilíneo e irreversible, al que sin embargo se le ha sustraído toda idea de un fin y se lo ha vaciado de cualquier otro sentido que no sea el de un proceso estructurado conforme al antes y el después» (Agamben, 2007: 139).

Iragankortasunak musika inprobisatuaren grabaketak eta diskoak arazotsu bilakatzen ditu, zuzeneko bizipenaren izaeraren kontra baitoaz. Honen aurrean denetariko iritziak dauden arren, inprobisatzaile ia guztiek argitaratu izan dituzte estudioko zein zuzeneko diskoak.

Aldiberekotasuna edo musikari eta entzuleen arteko ko-presentzia da denborarekin zerikusi duen beste faktore bat. Inprobisazio kontzertu ba-

tean sormena eta honen errepezioa aldi berean gertatzen da; egilea eta hartzaileak leku eta une bera partekatzen dute.

0.5.3. Lekua eta objektuei dagokiona

Talde inprobisazioa ez denean nola lortzen du musikariak eremu berri (aurre-idiomatiko) horietan barneratzea? Zerekin dialogatzen du? Bakarrik egonik ere hiru elementu nagusitan oinarritzen da: aretoa edo inguruko espazioa, instrumentuaren ezaugarri objektualak eta ikus-entzuleengan. *Site specific* kontzeptuak beraz berebiziko garrantzia izango du. Batetik joaldia gertatzen den lekuaren indexazio bat ematen da. Bestetik, iragazkortasuna eta kanpotik datozen soinuak onartzeko eta haiekin jokatzeko gaitasuna eskatzen zaio inprobisatzaileari, John Caggek «4'33''» pieza isilarekin irekitako bidea urrunago eramanez (nahiz eta azarea eta inprobisazioa muturreko aurkakoak izan: bata gizakiaren erabakitzeke gaitasunean oinarritzen da, besteak gaitasun hori balio-gabetzen du erabat). Normalean konposizio bat produktu musikal bat da leku askotan eta behin baino gehiagotan interpretatu daitekeena. Inprobisazioa berriz leku eta momentu jakin batean kokatua dagoen sormen prozesua da. *Site-specific* prozesu bat da. Lekuaren erresonantzia eta eduki sonoroa, hau da inprobisatzaileaz at dauden zaratak, hartzen ditu kontutan eta baita momentu horretan inprobisatzen dauden beste musikariak ere. Aretoen ezaugarri sozial, ekonomiko eta politikoak ere kontutan hartuko dira.

Objektu eta musika instrumentuei dagokionez ere haien espezifikotasunean hartzen dira, soinu gaitasun eta erabilpenetan esperimentatuz. Ohiko teknikak alboratzea normala da inprobisatzaileen aldetik eta horren ordez *teknika zabalduak* erabiltzea ere, Cageren piano prestatuaren moduan eguneroko bizitzako objektuak erabiltzea soinua sortzeko (torloju, jostailu, irrati, haizegailu, eta abar). Ondo jotzea eta gaizki jotzearen mugak ezabatzen dira, zarata eta akatsa integratzen dira, instrumentuaren kontrola eta kontrolagaitzak diren fenomenoak bateratzen dira. Hizkuntzaren atalean aurre-idiomatikoa esan badugu, orain aurre-teknikoa ere badela esan beharko genuke. Ekitea beste helbururik ez duen ekitea.

0.5.4. Ikus-entzuleari dagokiona

Musikaria eta ikus-entzulearen artean harreman espezifikoa ematen da: aurrez erabaki ezinekoa, unean unekoa eta aldakorra izan daitekeena. Musika estilo guztietan ematen da gutxi gora beherako moldatze bat aurrez dagoen materialarekiko (partitura edo aurre ideia), baina inoiz ez inprobisazioan ematen den maila berean. Horrez gain, inprobisazio kontzertu bat obra ireki bat da Umberto Ecoek ezagutarazi zuen kontzeptua jarraituz, ikus entzuleak osatu behar du. Musika sortzea (konposatzea), entseatzea, jotzea eta entzutea gauza oso desberdinak izan ohi dira; inprobisazioak denak aldi berean ematen dira, eta batak bestearengan eragiten du. Musikariak inguruari adi egon behar du, publikoari ere entzute aktiboa eskatuko zaio, kontzientea, sakona. Kasu askotan entzuteaz gain parte hartzaile ere izango da fisikoki interaktuatuz. Inprobisazioak musikaren arauak etengabe aldatu nahi baditu, haiek ematen diren leku eta egoerak ere kontutan hartu behar dira. Ohiko banaketa hierarkikoak ekidin nahi izango dira, egoera horizontalago baten bilaketan. Kontzertu batzuetan hau behartu egingo da musikarien aldetik, Performance Arteak landu izan dituen egoera parte hartzaileak proposatuz edo derrigor erantzun bat eskatzen duten talka egoera deserosoak sortuz. Beste zenbaitetan ikusleek bere kasa hartuko dute inizatiba egiazki era espontaneoan.

0.6. AURREKARIAK ETA ERAGINAK

0.6.1. *Jazz* eta *Free-Jazza*

50. hamarkadako *Free-Jazz*aren aurretik George Russell edo Charles Mingus kontzeptu berriekin lanean hasi ziren, Arnold Schonbergekin irekitako bidean musika garaikideak ezagutarazi zuen atonalitatearekin besteak beste. Zenbaiten ustez Ornette Coleman, Pharoah Sanders edo Albert Ayler bezalako *Free-Jazz*aren hasieretako figura garrantzitsuenek ordea ez zuten beren eredia musika klasikoan baizik eta afro-amerikar folk-blues arkaikoan. Beltzen mugimendu iraultzaileekin loturiko ideologia izan zuen *Free-Jazz*ak jatorrian, musika era berean iraultzaile bat bilatuz, eskubide zibilen aldeko mugimenduekin eta batzuetan Pantera Beltzak bezalako

talde erradikalen posizioetaraino gerturatuz. Afrikartzearen aldeko apustu garbia zen, modernotasunari uko egin gabe.

Chicagon eman zen AACM moduko kolektiboen sorrera ere free jazz mugimenduarekiko oso lotuta egon zen. Free jazzaren abiapuntutzat hartzen den diskoa Ornette coleman-ek 1960ean bere laukote bikoitzarekin kaleraturiko «Free jazz» izenekoa da. Cecil Taylor, Eric Dolphy, Sun Ra, Anthony Braxton, Steve Lacy, Sonny Sharrock, Don Cherry bezalakoek jarraituko zuten bide hau eta Mingus edo Coltraneren moduko artista kontsakratuak ere gerturatuko ziren ideia berri hauetara.

Ezaugarri estilistikoaren artean Inprobisazio Librearekin komunean dituen hauek azaltzen dira: instrumentuen hierarkien desagertzea (ez da instrumentu erritmikoak eta melodikoen banaketarik egongo, ondorioz arreta-fokoaren zabaltzea), polirritmiarako joera, egitura armoniko-melodikoen ordez atonalitatea eta ekintza eta keinuaren garrantzia. Eraginek era positiboan funtzionatu dezakete eta baita erreakzio moduan ere; Jazza eta *Free-Jazz*etik aldentzeko beharra sentitu zuten Inprobisazio Librea lantzen zuten musikariek, gehienak europarrak. Radu Malfattik dioen bezala, gainditu behar zen estilo bat zen musikari askorentzat bide berriak ireki nahi baziren:

For us it was really necessary to do what we did: we'd just had enough of jazz and free jazz, and we were eager to do something new, not knowing what the outcome or the result would be - maybe not even thinking about it. We only knew what we didn't want to do anymore. Then, gradually it became more and more a status quo: improvisors had to act and react in a precise way in order to be accepted as improvisors. «Rules» emerged and certain ways of playing were «forbidden» and became unacceptable - stagnation took place and a pure, idiomatic way of playing was born! (Malfatti; Warburton, 2001).

Free jazzaren ezaugarriak beroa (hot), espresiboa, bihotzetik sortua, bizkorra, «berritsua» dira besteak beste. Nolabaiteko dramatizazio bat ematen da musika emanaldian, errituala eta katarsi musikal zantzuak ere aurki daitezke musikariaren adierazpen pertsonal eta kolektiboaren gaindosi honetan. Honekiko erantzun gisa ere sortu zen inprobisazio askea. Bluesa, jazz tradizionala eta afrikar musikaren eragina zuen *Free-Jazzak* (jatorriz beltzen musikatzat hartuak guztiak), horren aurrean europar inprobisatzaile zuriak beren hizkuntza propioa garatu nahi izan zuten, haiengandik desberdinduz.

Estilo batekiko imitazio fidelegia izatea sormenerako mugatzailea izan daitekeen bezala, aurkako norabidea hartzea ere zalantza ikusten dute zenbait musikaririk. Esan nahi da estilo batetik urruntzeko desioa, eta lengoia berri propio bat bilatu nahiak erreakzioz jarduteko arriskura eraman gaitzakeela. Eritzi horretako zen Eddie Prevost:

Obviously, what we all had in common was a rejection of the predominating modes. However, I would repudiate the superficial assumption that we shared a camaraderie based upon a destructive dislike of an unsatisfactory form. No intense long-term creative relationship is likely to be sustained upon a negative basis (Prevost, 1982: 294).

0.6.2. Musika klasiko garaikidea

Beste eragin nagusi bat musika klasiko garaikidetik zetorren. Batetik Vienako Eskola bezala ezagutzen den taldetik, Arnold Schoenberg, Alban Berg eta Anton Webernen tonalitate askatutik. Schoenberg izango zen lehen konposizio atonalak gauzatu zituen XX. Mende hasieran, pinturan Kandinsky abstrakzioz joaten ari zen garai berean. Ondoren hiru konpositore hauek landu zuten dodekafonismoa ere bat zetorren inprobisatzaileen helburu iraultzaile eta ez-hierarkikoekin, metodo horrek nota guztiek balio bera izatea baitzekarren zentro tonal jakinik gabe. Baileyren jotzeko erak zuzenean jaso zuen Anton Webernen oinordekotza: tinbre

desberdinak, errejistro aldaketa bizkorrak, dinamika muturrekoak, ez-jarraipena, abstrakzioa. Tonalitateak kausa-efektu logika bati erantzuten dio baita tentsio- erresoluzio logikari ere.

Vienako Eskolaren ondorengo zen Darmstadt-eko eragina ere aipa daiteke Pierre Boulez eta Karlheinz Stockhausen-en lanarekin. Evan Parker inprobisatzaile aitzindariaren hitzei erreparatzen badiegu: «So, [Boulez's] *Le Marteau sans Maître*, the Stockhausen things, I listened to a lot of it, and I'm sure that what we could steal, we stole. The language, the techniques» (Parker; Warburton, 2010).

Musika garaikidetik zetorren hirugarren eragin nagusia zorian oinarrituriko New Yorkeko eskola izenez ezagutzen dena litzateke. Konpositore hauek 50 bukaeran John Cageren bidean, eta sarri paraleloki, konposizio irekiagoak bilatzen zituzten, bai idazterako orduan eta baita interpretatzerakoan ere. Morton Feldman, Christian Wolff eta Earle Brown-ek, Cageren lanekin batera zorian oinarrituriko musika (azare musika, aleatorioa, indeterminatua) landu zuten. Azare musika eta inprobisazioa, itxuraz antzeko emaitzetara iritsi daitezkeelarik ere bi metodo guztiz aurkakoak dira: azareak gizakiaren erabakitzeke ahalmena erabat ukatzen du, eta inprobisazioak berriz gizakiarengan jartzen du erantzukizun guztia, uneoro erabakiak hartzera behartuz. Musika garaikideak zoriaz egindako erabilpenak konpositorearen erabakiak kanpo fenomenoan edo interpretearen esku uzten zituen. Bigarren kasua ematen zenean interpreteak inprobisatu behar izaten zuen. Konpontzeko modu hau asko zabaldu zen 1950eko hamarkadatik aurrera, eta aipatutakoez gain Bruno Maderna, Franco Donatoni, Luis de Pablo, Alberto Ginastera, Mauricio Kagel, Pierre Boulez eta Cornelius Cardewk ere erabili zuten.

Hauetako batzuk harreman zuzena izan zuten gero inprobisazio askeko eszenarekin musika klasikoko zirkuituetatik kanpo, adibidez Christian Wolff AMM taldean inprobisatzen aritu zen, eta ezaguna da Cornelius Cardewren obra nola aldatu zen Keith Rowe eta Eddie Prevostekin lanean aritu eta gero. Cardewk beranduago The Scratch Orchestra inprobisazio talde handia sortu zuen eta harentzat idatziko zuen *Treatise* (1967) partitura grafiko garrantzitsua.

Konpositore hauek askotan ohiko notazioaren ordeztu partitura grafikoak ala testu azalpen laburrak erabili zituzten. Marcel Duchampen *Erratum musical* (1913) aurrekaria kontsidera daiteke, musika nota batzuk eta testu bat zeuzkan orrialdea zatikatu eta kapela batean sartu zituen, gero azarez ateratzen zena pentagrama batean idatzi zuen. John Cage Duchampen eraginez eta Zen filosofia bere erara interpretatuz azarearen konpositore nagusia izatera eraman zuten.

0.6.3. *Fluxus* eta *Performance Art*

Fluxus mugimendu artistikoak hasieran John Cagek hasitako bidea jarraitu zuen: indeterminazioa, azarea, sorkuntza kolektiboa, diziplina arteko nahasketa, eta orokorrean anti-arte jarrera *Dadaren* eragin nabarmenarekin. *Fluxus* mugimenduan ezagunak izan ziren artista asko John Cagek 1958. Urtean New Yorkeko New School For Social Research delakoan ikastaroan parte hartu zuten: George Brecht, Jackson Mac Low, Dick Higgins, Allan Kaprow eta Toshi Ichijanagik besteak beste. 1961. urtean George Maciunasek lehen Fluxus gertaerak antolatu zituen New Yorken. *Fluxus* nazioarteko artista komunitatea zen, batez ere Europa, Estatu Batuak eta Japonia hartzen zituena. LaMonte Young konpositorearekin ere harreman zuzena izan zuen. *Do it yourself* filosofiari jarraitzen zitzaion, eta sinpletasuna konplexutasunaren gaineratik jartzen zen. *Fluxusek* musika eta lengoaiarekin harreman gehiago zuen pintura eta *environmentarekin* baino. Asko musika klasiko ikasketak zituzten konpositoreak ziren eta sarri musika areto tradizionaletan egiten zituzten performanceak. 60ko hamarkadan Inprobisazio librearen hastapenekin garaikidea zen mugimendua eta nolabait ideia berdintsuekin lan egiten ari ziren, Instant Composers Pool edo Scratch Orchestra taldeak esate baterako. Honela azaltzen du Baileyrekin batera Joseph Hoolbrooke inprobisazio talde aitzindariaren partaide izan zen Gabin Bryarsek:

There was an aspect of improvisation, but I was also aware of the post-Cage musical world, Fluxus and things of that kind, where you would get the anarchic element involved. You would also get the early La Monte Young

territory of undifferentiated activity going on for very long periods. (...) It (performance art) didn't exist then. That's a term that came later, but obviously that grew out of Fluxus and through Fluxus into things like the Scratch Orchestra, which I was never a member of, but I was involved in a lot of their activities (Watson, 2004: 96).

Scratch Orkestrak fluxusekin erlazionatu ditzakegun lan prozedurak erabiltzen zituen. Anti-birtuosismoa zen osagarri horietako bat: instrumentua okerreko eskuarekin jotzea, teknika desegokia erabiltzea, ezjakintasuna balore kontsideratzea. Izaera politikoa ere oso nabaria zen taldean, marxismoaren ideiak puri-purian zeuden sorkuntza kolektiboa antolatzerakoan. Gorputza eta antzerkiarekin zerikusia zuten osagarriak ere erabiltzen zituzten emanaldietan, Houdinni piezan esate baterako non musikari guztiak sokaz lotuta agertzen ziren. Derek Baileyk ere egin izan zituen performance eraginpeko emanaldiak gitarra kutxa batean katez lotua, eta hura askatzean sortzen ziren zaratak kontzertuaren muina izanik. Lehen inprobisatzaile aske hauek eduki eta prozedura asko partekatzen zituzten *Fluxus* artistekin, Nam June Paik eta Charlotte Moorman biolontxelo-joleak egiten zutenarekin adibidez.

1950ean Cagek habian jarritako *Happeningek* ere eragin handia izan zuten garaiko ikusizko artistengan. *Happeningek* ez zituzten antzerkiaren ohizko ezaugarriak betetzen, iraupena ez zegoen definitua eta gidoi oso murrizta ala batere gidoirik ez zuten, ondorioz inprobisazioan oinarritzen ziren hein handi batean. Artea eta eguneroko bizitza elkartzeko nahia zegoen sakonean.

0.7. INPROBISAZIO LIBREAREN GLOSARIOA

Free-Jazz: Amerikar Estatu Batuetan 60ko hamarkadan sortua, jazzaren tradizioan. Beltzen askapen mugimenduekin bat eginez hizkuntza

berri bat sortu nahi izan zen, jazzak hartu zuen bide konplexuaren ordeztu izanaren eta norbere espresio librea oinarritua. Musika hegemonikoa ekiditeko antzinako afrikar tradizioa eta bestelako mistizismoen baliatu ziren. Cecil Taylor, Sun Ra, Ornette Coleman, Anthony Braxton, John Coltrane, AACM kolektiboa eta Art Ensemble of Chicago dira mugimenduko talde eta musikari nagusiak.

Free Improvisation: Inprobisazio Librea, Inprobisazio Askea, eta sarri Inprobisazioa soilik deituko zaio tesian zehar. Europa sortua, Ingalaterran bereziki, Asia eta Ameriketara ere eman zen eta gaur egun mundu osora zabaldua dago. Izen horren pean mugimendua orokorrean izendatzen da, bere azpigenero guztiekin. Zenbaitek mugimenduaren hasierako garaia, 60-70ko hamarkadetakoa deitzen diote *Free Improvisation*, ondorengo aldaeretatik bereizteko.

E.F.I (European Free Improvisation): Inprobisazio Libre europarra izendatzen du, nahiz eta 1960-70. hamarkadetakoa buruz mintzatzeko erabiltzen den batik bat. Jazzetik gertu zegoen instrumentazio eta teknika erabiltzen zuten, *Free-Jazz*aren proposamen europarra litzateke: elkarrizketa eremuan inprobisazioak, espresionismo «berritsua» eta bizia. *Plinky Plonk* inprobisazioa ere esan izan zaio gutxieste asmoz. Vienako eskolako musika garaikidearen eragina ere bazuten, Anton Webernen puntillismoa eta Schonbergen atonalitatea. Instrumentuari dagokionez *teknika zabaldua* erabileran hasten dira

Derek Bailey, Evan Parker, Tony Oxley, Peter Brotzmann, Hann Bennink, John Stevensen landu zuten estiloa izendatzen du.

E.A.I. (Electro-Acoustic Improvisation): 1990etik aurrera garatu den estilo zabala. Batez ere tinbrea, ehundura eta forman zentratzen da melodia eta erritmoaren gainetik. *Drone*, *Noise* eta elektronikaren eragina ere badu lehen belaunaldiko inprobisatzaileen eraginaz gain. Prozedura eta estetikari dagokionez murrizketarantz joko dute lehen belaunaldiarekin konparatuz. Haiek baino tenpo mantsoagoa, dinamika aldaketa gutxiago-ekin eta ez hain bizia landuko dute. Gailu elektroniko eta ordenagailuen erabilera nabarmena. Inprobisazio minimala, *Reductionism* edo *Lowercase improv.* E.A.I. joera zabal honen barnean hartzen ditugu, paradoxikoki

AMM aitzindariak izanik ere E.A.I-ren estetikarekin zerikusi gehiago dute garaikide zuten *Free Improvisation*arekin baino.

E.A.I. mugimenduko musikariak: Christian Fennesz, Will Guthrie, Thomas Lehn, Jason Lescalleet, Christof Kurzmann, Álvor Mago, Sachiko M, , Antony Maubert, Günter Müller, Toshimaru Nakamura, Graham Lambkin, Pimmon, Eddie Prévost, Keith Rowe, Taku Sugimoto, John Tilbury, Mark Wastell, Seymour Wright, Ami Yoshida, Otomo Yoshihide, Mitsuhiro Yoshimura, Zimoun, Rehberg, Fennesz, Marcus Schmickler, Oren Ambarchi, Rafael Toral, Tetuzi Akiyama.

Post-EAI: 2000 urtetik aurrerako inprobisazioaren adarra, Taku Sugimotoaren azken lanak, eta inprobisatzaile gazte kontzeptualena, Mattin, Taku Unami eta Diego Chamy besteak beste.

Microsound - Lowercase: izen orokorra *Onkyo, Berlin Reductionism, New London Silence* eta murrizketan oinarritutako inprobisazio mota isil eta lasaia izendatzeko.

Reductionism, Berlin reductionism: 1990 bukaeran Berlinen garatu zen inprobisazio mugimendu erredukzionista. Isilune luzeak, bolumen baxua eta soinu aktibitate eta dinamika eskasa. Radu Malfatti Vienar tronboijolea da izenik ezagunena.

Onkyo: Tokyoko *Off Site* aretoaren inguruan sorturiko inprobisazio mugimendu erredukzionista. 90eko bukaeran garatu zen. Taku Sugimoto, Otomo Yoshihide, Tetuzi Akiyama.

0.8. KEITH ROWE ETA MATTINEN BIOGRAFIAK

0.8.1 Keith Rowe (1940, Plymouth, GB)

Keith Rowek 60ko hamarkada hasieran jazz musikari moduan ekin zion bere ibilbideari Mike Westbrook taldean. Ahots propioa bilatu asmoz eta

Amerikar jazz gitarrajoleen eraginpetik aldendu nahian esperimentazioaren bideari ekin zion. Instrumentuaren ohiko afinazioa eta teknikak alboratu zituen inprobisazio librea lantzen hasi zenean. Horretarako AMM talde aitzindariko partaide izateak berebiziko garrantzia izan zuen. AMM 1965ean sortu zuten Rowe, Eddie Prevost perkusiojolea eta Lou Gare saxojoleak. Taldeak garai ezberdinetan sartu eta irten egin ziren partaideak ezagutu zituen: Cornelius Cardew musika garaikide konpositorea (66-73), Lawrence Sheaff baxujolea (66-67), Christopher Hobbs perkusiojolea (68-71), Christian Wolff (68), eta noizbehinka parte hartu zuten Evan Parker saxojolea, Rohan de Saram txelajolea eta Ian Mitchell klarinetejolea. 70. hamarkada hasieran Cardew eta Rowe sozializmoa eta maoismoan murgildu zirenean bestelako musika lantzeari ekin zioten eta taldetik irten ziren Rowe beranduago itzuli zen arren taldera.

John Tilbury 80ko hamarkadan taldean sartu zenetik partaide iraunkorrenetakoa izan da. AMM ordudanik ia bi hamarkadaz Rowe, Prevost eta Tilbury hirukoteak osatu dute. 2004 urteko haserrealdiaren ondoren AMM taldeak Prevost eta Tilburyrekin jarraitzen du gaur egun. Taldeak melodia, armonia eta erritmo konbentzionalak alboratzen zituen eta hasieratik jazz eta *Free-Jazz*etik ere aldendu nahi izan zuen. Norbanakoaren espresioari baino talde soinuari ematen zioten garrantzia. Sarri zail gertatzen da jakitea zein musikarirengandik datorren soinu bakoitza, guztiek instrumentuetan *teknika zabalduak* erabiltzen dituztenez. Musika forma luzeak eta *dronearen*⁴ erabilera nabaria izango da. Tilburyren etorrera ondoren minimalismoa eta Morton Feldmanen eraginpeko eremuetara zabaldu ziren.

- Keith Rowek ikasketak Ikusizko Arteetan egin zituen bezala, bereiziki pinturan murgildua, han aurkitu zuen inspirazioa bide berrietan sakontzeko, Jackson Pollock eta amerikar espresionista abstraktuen eraginez gitarra mahai gainean horizontalki etzan zuen gorputzetik bereiziz. Pollockek mihiseari lurzoruan zabaldua lantzen zuen moduan. Horrez gain gitarraren sokak atzamarrekin jo beharrean, ez ohiko objektuekin manipulatzeko zituen (torloju, aitzo, pintza, goma, haizegailuak, eta abar) nolabait John Cageren *piano prestatuaren* eraginez. Irratiaren erabilpena ere garrantzitsua izango zen bere praktikan, emiso-

4 Drone: soinu pedal luze eta errepikakorrak. Ezaugarri horiek dituen musika estiloa izendatzeko ere erabiltzen da.

retatik zetozen soinu kontrolagaitzak gitarraren pastilletatik pasatuaz kontzertura ekartzen zituen, soinuazko *ready-made*ak edo *collage*ak eraikitzeko baliabide zirenak.

Batez ere AMM taldeari lotua agertu bada ere, 90eko hamarkadatik aurrera bestelako aktibitate paraleloak landu ditu bakarka zein taldeetan. 2004. urtean Eddie Prevostekin izaniko haserrealdiaren ondorioz AMM taldea utzi zuen. Prevosten bigarren liburuan *Minute Particulars* (2004) izenekoan zetozen testuek tentsio egoera areagotu zuten eta taldearen banaketa eragin zuten.

Rowe partaide izan duen beste talde garrantzitsua MIMEO (Music In Movement Electronic Orchestra) izenekoa da. 1997. urtean sortua, *E.A.I. edo Electro Acoustic Improvisation* deritzon mugimenduko talderik ezagunenetakoa da. Taldekideek elektronika eta ordenagailuetan oinarritzen dira batez ere musika egiteko, haien artean Christian Fennesz, Phil Durrant, Thomas Lehn, Cor Fuhler, Kaffe Matthews, Jerome Noetinger, Gert-Jan prins, Peter Rehberg, Marcus Schmickler eta Rafael Toral aurki ditza-kegu, Keith Rowez gain, noski.

Inprobisazio askearen hasieretatik aktibo mantendu den musikariak mugimenduko inprobisatzaile garrantzitsuenekin jotzeko aukera izan du 4 hamarkada hauetan, besteak beste, Howard Skempton, Jeffrey Morgan, Taku Sugimoto, Otomo Yoshihide, Sachiko M, Oren Ambarchi, Mattin, Christian Fennesz, Toshimaru Nakamura. 2000 urteetatik aurrera Rowe *E.A.I. (Electro Acoustic Improvisation)* delakoan klasifikatu izan da testurei eta elektronikaren erabilerari garrantzia emanaz, adar honen adierazle den Erstwhile Records diskoetxean kaleratu ditu zenbait disko.

Ondorengo zerrendan bere diskogintza zabalaren aukeraketa bat ematen da:

- **AMM (1966)** *AMM Music*, ReR Megacorp/Matchless.
- **AMM (1968)** *The Crypt*, Matchless MRCD05.
- **Cornelius Cardew/Peoples' Liberation Music (1973/78)** *We only want the earth*, Musicnow MNCD 004. AMM (1984) *Combine + Laminates +*

Treatise '84, Matchless MRCD26.

- **Rowe, Keith (1989)** *A dimension of perfectly ordinary reality*, Matchless MR19.
- **AMM (1990)** *The nameless uncarved block*, Matchless MRCD20.
- **Rowe, Keith (1993)** *City music for electric guitar*, Table of the elements Boron.
- **AMM (1995)** *From a strange place*, PSFD-80.
- **MIMEO (1998)** *Electric chair and table*, GROB 206/7.
- **Rowe, Keith (1999)** *Harsh*, GROB 209.
- **Rowe, Keith; Parker, Evan (1999/2000)** *Dark rags*, Potlatch P200.
- **AMM (2001)** *Fine*, Matchless MRCD46.
- **MIMEO (2001)** *The hands of Caravaggio*, Erstwhile 021.
- **Rowe, Keith; Tilbury, John (2003)** *Duos for Doris*, Erstwhile Records 030.
- **Rowe, Keith; Ambarchi, Oren; Fennesz Christian; Nakamura, Toshi-maru (2004)** *Cloud*, Four Gentlemen of the Guitar Erstwhile Records Erstlive 046-2
- **Rowe, Keith (2007)** *The Room*, Erstwhile Records 001.
- **Rowe, Keith; Unami, Taku (2008)** *Keith Rowe/Taku Unami*, Erstwhile Records 006.
- **Rowe, Keith; M, Sachiko (2008)** *contact*, Erstwhile Records 054-2.
- **Rowe, Keith; Malfatti, Radu (2010)** ϕ , Erstwhile 060-3.
- **Rowe, Keith; Wolff, Christian (2011)** *Christian Wolff/Keith Rowe*, Erstwhile Records 010.
- **Rowe, Keith; Graham Lambkin (2013)** *Making A*, Erstwhile Records 067.

0.8.2. Mattin (1977, Bilbao, EH)

Zarata eta inprobisazioarekin lan egiten duen artista da, produkzioaren egitura sozial eta ekonomikoak aztertzen ditu musika esperimentalean oinarrituriko praktikaren bidez. Ikuspuntu kontzeptual batetik inprobisazioa eta askatasunaren ideiak zalantzan jartzen ditu, jabetza intelektualaren arazoaz ere hausnartuz. Mattinek inprobisazioa musikariek sorturikoaz gain kontzertuan parte hartzen duten elementu guztien arteko egoera bat kontsideratzen du, publikoa, arkitektura eta inguru soziala.

50 diskotik gora argitaratu ditu mundu zabaleko zigiluetan, bere disko etxea ere gidatzen du w.m.o/re Free Software Series.

Noise & Capitalism (2009) Anthony Illesekin batera editatua eta *Mattin. Unconstituted Praxis* (2011) liburuak argitaratu ditu, non musika eta kultura esperimentalean izen garrantzitsuek kolaboratu duten.

Inprobisatzaile moduan 90eko hamarkadan hasi zen Eddie Prévestek emaniko ikastaro baten ondoren. Harrezkero etengabeko aktibitatea izan du, kontzertuak eta diskoak kaleratuz Radu Malfatti, Taku Unami, Tony Conrad, Henry Flynt, Bruce Russell, Taku Sugimoto, Dion Workman, Taku Unami, Emma Hedditch, Margarida Garcia, Xabier Erkizia, Karin Schneider, Oren Ambarchi, Dean Roberts, Bruce Russell, Campbell Kneale, Tony Conrad, Taku Sugimoto, Matthew Bower, Philip Best, Drunkdriver, Ray Brassier, Junko eta abarrekin.

Sakada taldean jo zuen Eddie Prevost eta Rosy Parlanerekin, Billy Bao punk kontzeptual taldea (Xabi Erkizia eta Alberto Martinekin), Deflag Haemorrhage/Haien Kontra (Tim Goldierekin), NMM, La Grieta, Josetxo Grieta (Josetxo Anitua eta Iñigo Eguillorrekin). Ondoren, tesian zehar aipatzen den Mattinen diskografia aukeratua:

- **Mattin; Prevost, Edie; Parlane, Rosie (Jun 2001)** *Sakada*, w.m.o/r 02 (UK).
- **Mattin; Malfatti, Radu (2004)** *Whitenoise*, w.m.o/r 07 (EH)

- **Mattin; Sugimoto, Taku; Totsuka, Yasuo (2004)** *Training Thoughts*, w.m.o/r 09 (EH)
- **Mattin; Junko (2004)** *Pinknoise*, w.m.o/r 13 (EH)
- **Mattin; Malfatti, Radu (2006)** *Going Fragile*, Formed Records (USA)
- **Mattin; Doerner, Axel (2006)** *Berlin*, absurd/1000+1 Tilt (Greece)
- **Mattin; Unami, Taku (2007)** *Attention*, h.m.o/r (Tokyo/Berlin)
- **Billy Bao (2008)** *Accumulation»*, Xerox Music (London)
- **Josetxo Grieta (2009)** *Distancia #2387*, Hamaika (Euskal Herria)
- **Mattin; Brassier, Ray; Guionnet, Jean-Luc; Murayama, Seijiro (2010)** *Idioms and Idiots*, w.m.o/r (Visby)
- **Mattin (2010)** *Object of Thought*, Presto!? (Milan)
- **Mattin (2011)** *Exquisite Corpse*, Azul Discografica (New York), Ozono Kids (Barcelona).

1. HIPOTESIA

1.1. IKERKETA KASUAK AZALERATZEN DITUEN KONTZEPTUAK LABUR: INTERES PEDAGOGIKOAK ETA PERTSONALAK

Inprobisazio librearen inguruan ikertzea deliberatu nuenean, Mattini idatzi nion e-mail bidez, mundu horretan nazioarte mailan lanean zebilen eta ezagutzen nuen musikari bakarra zenez. Orduan Berlinen bizi zen, eta une hartan puri-purian zegoen eztabaidara bideratu ninduen. Eztabaida aurreko atalean deskribaturiko kontzertuak sortu zuen eta *I Hate music* (<http://ihatemusic.noquam.com/>) web orri ezagunera iritsi zen. Han hila-beteak irau zuen iritzi trukaketak, eta musika esperimental eta inprobisatuan ezinbestekoa den jendeak parte hartu zuen: musikarietatik kritikari eta diskoetxe arduradunetara. Keith Rowe, Mattin eta kontzertuaren antolatzaile taldeko Miguel Pradok ere idatzi zuten. Horretan sakonduz, gau hartan gertaturikoak puntu interesgarri asko ukitzen zituela argi zegoen eta ikerketarako abiapuntu ona izan zitekeela iritzi nion. Partikularretik eta espezifikotik orokorrari buruz hausnartzeko bidea ematen zuenaren intuizioa izan nuen. Hasieran nire arreta bereganatu zuten puntuak honakoak izan ziren:

- Dualtasuna orokorrean harturik: bi musikari, bi egikera, bi pentsamendu, bi soinu, bi kontzertu bakar batean.
- Belaunaldi topaketa: batetik Keith Rowe, 60ko hamarkadatik jotzen dabilena eta inprobisazio librearen ikono nagusienetakoa eta bestetik Mattin, azken hamarkadako inprobisatzaile gazteen belaunaldiko ordezkari.
- Modernitatea eta postmodernitatearen arteko elkarbizitzaren posibilitatea.
- Praktika kontzeptuala Inprobisazio Librearen testuinguruan sartu izana.
- Musika inprobisatuak Performance Artea eta antzerkiarekin izan dezaken harremana.

1. HIPOTESIA

- Agertzen ziren baliabideak ikusizko arteetan ezagunak zirenak nolatan eman ziren musika inprobisatuaren esparruan hain berandu.
- Gelditasuna.
- Ispilu jokoa, islaren estrategia.
- Umorea, komikotasuna.
- Musikarien jardunak ikus entzuleekin zuen erlazioa.
- Askatasuna.
- Inprobisazioaren inguruko komunitatean sorturiko zalaparta.

1.2. TESIAREN BAIEZTAPEN ETA GALDERA NAGUSIAK

Kontzertu haren lehen azterketatik eta musikari bezala izandako praktika pertsonalean oinarriturik esan daiteke Inprobisazio Librean ez dela posible ideia kontzeptualak erabiltzea, ez bada inprobisazioaren funtsa desegin nahi. Inprobisazioak unean bizitzea, egoeran barneratua egotea eskatzen du; ideia kontzeptualak erabiltzerakoan bestelako distantzia bat hartu behar du musikariak, eta ideia aurrez erabakia denez malgutasun gutxi ematen dio gertatzen denaren arabera erreakzionatzeko. Arku kontzeptualak bere barnean hartu dezake gainontzeko musikariek, inguruak eta ikus-entzuleek egin ditzaketek ekarpenak. Aurre definituriko ideiak eta kontzeptuak erabiltzea hizkuntzarekin erlazio zuzenean sartzen da; hau erabateko kontraesanean sartzen da inprobisazio libreak tradizionalki mantendu izan duen ez-idiomatikoa izatearen premisarekin (Derek Baileyk sutsuki defendatua).

Bestalde, izenari erreparatuz, inprobisazio librea bera aporia bat da, ezinezkoan oinarritzen da, edo gehienera jota utopian: ez da posible librea izatea, ez da posible inprobisatzea lehen aldia balitz bezala. Ez da posible hori dena orainaldian gertatzea. Gerta daitekeen leku bakarra etorkizunean da, etortzear den unean. Gertaera gauzatu bezain laster hizkuntza kristalizatzen da, oroimenak loturak bilatzen eta askatasun promesa za-

puzten da. Promesa eta utopian izango du existentzia, eta ez orainaldian. Beti hastear den momentuan.

Mattin eta Roweren kontzertuak inprobisazio librearen kontraesanak azaleratzen ditu. Ezinezko bizikidetzak gertatzen da, musika eta artea ulertzeko bi pentsaera ordezkatzeko dituztelako, bata eman dadin besteak balio-gabetua izan behar du. Ezinezkoa da bien aldibereko existentzia. Mattinen begiradak Roweren jarduna kritikatzeko du, erasokorra da bere pasibotasun itxuran, eta ondo joanean haren lana zentzugabe utziko du. Begirada ironikoa da Mattinena. Roweren praktikak bien arteko elkarbitza bilatzen du baina berak planteaturiko testuinguruaren barnean ematen bada soilik.

Hirugarren elementua ikus-entzulea da. Inprobisazio Librean beti entzule aktiboa bilatu izan du, gertatzen dena adi behatzeko prest dagoena, eta zenbaitetan bere partaidetzak joaldian eragina ere izan dezakeena. Kasu honetan, gehiegizko iraupenagatik (4 ordu) eta egoeraren gogorragatik (ia ezer gertatzen ez den kontzertu bat, soinua bigarren aldiz errepikatzen denean) publikoa mugara eramaten da; eskakizun maila altu hau jasangarriaren muga jartzen da ikuskizun ekintzetara ohitua dagoen jendearentzat. Ikusle gehienek aretotik alde egin zuten. Konfrontaziozko jarrera probokatzailerik honek Mattinen aldetik heziketa asmoa duela esan daiteke, egoera muturrera eramatea gehiegikeriaren ondorioz jendeak eztanda egin dezan eta dagoena aldatzeko muga dadin. Jarrera didaktiko hauek baina inposatzaileak dira, mendeetan sustraitua dagoen banaketa hierarkikoak (antzokiaren logikak) ez baitio ikusleari askatasunez eta performerrarekiko berdintasunez jokatzeko uzten.

Azken puntua testuinguruari dagokio: inprobisazio librearen eszenan zilegi (eta beharrezko) ote da ikusizko arteen esparruan duela zenbait harraskada erabili ziren estrategia eta kontzeptu berberak erabiltzea? Hainbeste galdera sorrarazten baditu eta aipatu dugun moduko eztabaida sutsua abiarazi bazuen, erantzuna baiezkoa da. Testuinguru berrian Fluxus edo Performancearen eszenan asimilatuak izan diren estrategiak guztiz baliagarriak eta beharrezkoak dira, egiten dituzten galderak, eta sortzen diren erantzunak erabat desberdinak direnez.

2. ENTZUTEA-ADITZEA

2.1. SARRERA: ZER DA ENTZUTEA?

Entzumena da gizakiak jaio aurretik garatzen duen lehen zentzua, oraindik amaren sabelean dagoenean, entzumenaren inozentzia batean murgilduta biziko ditu bere lehen pertzepzioak. Amaren eta bere bihotzen erritmoak sumatuko ditu eta likido amniotikoek eta amaren gorputzak motelduta kanpotik datozen zaratek ez dute esanahirik izango oraindik, presentzia hutsa izango dira, muga zehatzik gabeko bibrazio fisikoak. Era objektiboan entzungo du dena, bereizketarik egin gabe eta osotasun bat bezala hartuz. Behin jaiota, ikusmenaren zentzua garatzen duenetik aurrera, soinuak forma eta objektuei lotzen joango zaizkie eta korrelazio horretan, kausa-efektuak eta esanahiak agertzen joango dira pixkanaka. Hasieran, zaratak diren bezala jasoko ditu, erreberberazio eta guzti, seinalea jasotzeko beharrezko diren iragazkirik ezarri gabe. Hori dela eta, leizeetan edo elizetan ahots erreberberatuak entzuteak jatorrizkora itzulztearen inpresioa arkaikoa sortu dezake, izan ginen umeak diskriminaziorik egiten ez zuen garaikoa.

Entzumena da lokartzerakoan itzaltzen den azken zentzua eta, era berean, itzartzerakoan adi jartzen den lehena. Benetan, jaiotzen garetik hil bitartean erne mantentzen den zentzumena da, bizitza guztian gaude entzuten. Entzuteak beraz, ez du denborarik, dena jarraipenean entzuten dugu, etenik edo bereizketarik gabe. Bere denboraltasuna *Ayon* litzateke, greziarren arabera denbora osoa, betea, bizitzaren denbora. Etenak gehiago datoz argiaren aldaketatik (gaua, eguna) edo tenperaturatik (hotza beroa) baina entzuteak bere horretan jarraitzen du.

Jatorrian entzumena oreka eta orientazio funtzioetara bideratua zegoen, arrainengan ukimenaren funtzioari estuki lotua, gero entzute-likidotik ornodunen kasuan airean entzutera pasatzerakoan formaren zentzu guztia galdu dute soinuari dagokionez. Soinuak zerbaiten zantzua eman diezaioke gizakiari, bolumenaren ondorioz adibidez, baina era oso lausoan. Arrasto bat izatera pasako da, gertatzen ari den zerbaiten ondorio.

2. ENTZUTEA-ADITZEA

Begiekin alderatuz, entzumenak ez du betazalik. Haiek itxi ditzakegun bitartean belarriak atsedetik gabe dena entzuten du jaiotzen garen momentutik hil bitartean. Era berean, soinua *continuum* batean sumatzen dugu, bereizketarik gabe. Kaos horretan ezin da enfokatu edo ezer baztertu fisikoki, ez bada gizakiaren burmuinak garatu duen iragazki mekanismoaren bidez. Horrela lortzen du inguruko zarata guztien artean beharrezko den horri arreta jartzea. Hau guztiz beharrezkoa izango da gizaki primitiboaren biziraupenerako (harrapari baten oin-hotsak haizeak mugitutako sasien zaratatik bereizteko) eta nola ez, gizaki modernoaren eguneroko bizitzan bizirauteko ere.

Mekanismo honen ondorioz sorturiko hiru entzute mota bereizi zituen Pierre Schaeffer musika konkretuaren sortzaileak:

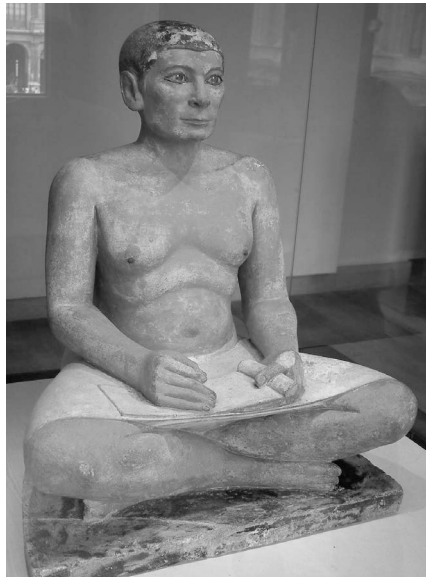
- **Entzute kausazkoa:** soinua zerk sortu duen, non dagoen, eta abar adierazten duenean.
- **Entzute kodetua:** hizketa, lengoaia, morse eta abar. Entzute semantikoa ere deitua, baina mezua jasotzeko seinalea deskodetu behar denez, kodetua deitzea hobesten du Schaefferrek.
- **Entzute murriztua:** kausaz eta zentzua alboratuz egiten den entzutea. Soinuaren izatearen berezkotasuna dira funtsezkoak, haren ezaugarri sentigarriak: altuera, erritmo, bolumen, materia, forma, masa, eta abar.

2.2. ENTZUTE AKTIBOA

Beraz, aurreko atalean aipaturiko entzute motek subjektuaren aldetik jarrera aktiboa eskatzen dute. *Entzutea* eta *aditza* euskaraz sinonimoak izan daitezkeen arren, badu bigarrenak, aditzeak, zerikusia *adi* egotearekin ere, hau da erne, esna, zain edo zelatari egotearekin. Eta noski, honek jarrera aktiboa eskatzen du. Jean-Luc Nancyk zentzumeneren izaera tenkatua aipatu zuen *A la escucha* liburuan: «Cada orden sensorial entraña así su naturaleza simple y su estado tenso, atento» (Nancy, 2007: 17)

2.2.1. Entzule hartzailea

Egipto zaharreko eskulturarik ezagunenetako bat «Eskriba eseria» izenekoa da, Kristo aurreko 2480-2350 urteen artean egina, eta gaur egun Parisko Louvre museoan ikusgai dagoena. Eskribak erregearen langileak ziren eta beren eginkizuna erreinuko gorabeheren berri papiroetan jasotzea zen. Diktaturikoa idazten zuten eta gehien bat gai administratibo eta ekonomikoak jasotzen zituzten. Eskultura honetan eskriba ez da idazten ari; entzuten dago, adi-adi, lanean hasi haurretik. Agian zuzenago: *entzuten ari da* esan beharko genuke; bistakoak baitira aipaturiko jarrera aktibo horren zantzuak bere keinu-keran: gorputza zurrun, begirada urruna, entzuten ari den hori begien aurrean ikusiko balu bezala. Eskuan zuen *calamo*-arekin entzundakoa papiroara pasatzen hasi aurreko istant zehatz hori kondentsatzen du eskulturak, ia 4.000 urtera luzatu den izozturiko istant hori. Nolabait, etorkizun hurbilena aurreikus daiteke; lipar batean gertatuko den aldaketa, hau da, entzundakoa testu idatzi bihurtzearena.

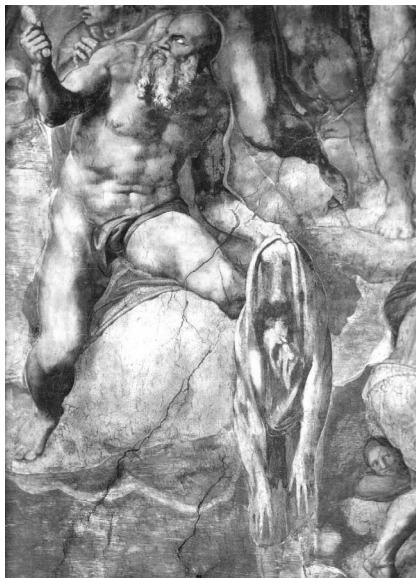


«Eskriba eseria» (Egipto, K. A 2480-2350 urteak), Egile ezezaguna, Louvre, Paris.

Eskribituren jatorri latindarrak euskarri gogor batean arrastok uzteari egiten zion erreferentzia; grabatzeari. Aztertzen dugun kasuan ere Mat-

2. ENTZUTEA-ADITZEA

tin en entzuteak, gorpuzkeraren tentsioak eta analogia formalak antzeko ondorioak auresaten digute; honek ere grabatu egingo du entzuten duen hori, ez bere memorian soilik, baizik eta gailu elektroniko batean. Etorkizuneko ekintza hori keinu-kera berdintsuak salatzen du, baina eskribaren kasuan agerikoa den bitartean, ezkutukoa eta tranpatia da Mattinen kasuan. Horrez gain, biek gordetzen dute beste antzekotasun bat: erregistratuko duten hori ez da beraiek sortua, kanpotik dator eta beraiek medium hutsak izango dira. Bitartekari izate horrek jatorrizkoa ez interpretatzea, ez eraldatzea eskatzen du. Bitartekariak kanpoan mantendu behar du, sakondu gabe, azalean, gorputzik gabeko azal. Melvilleren Bartleby, kopiazeari uko egin zion eskriba sonatu hari buruz ari denean, José Luís Pardok apostoluekin erlazionatzen du, mezua hitzez-hitz errepikatu eta gordetzearen lantegia zuten haiekin. Pardoren ustez Bartleby Bartolome apostolutik dator, eskriba fidela, gorputzik gabeko azal gisa irudikatu izan da eskuetan estilo bat duelarik. «Bartleby es el pergamino (después de todo, un pellejo desprendido de su cuerpo) que lleva en la mano la pluma de escribiente, es decir, el estilo con el cual ha sido escrita la letra inconfesable de su nombre» (Pardo, 2000: 152). Metonimian aurrera, eskriba izatetik pergamino izatera aldatu gara, besteen hitzen euskarri huts.



«San Bartolome» (1483, Sixtoren Kapera, Erroma), Migel Angel.

Eskribak ez ditu bere ideiak idatziko, baizik eta norbaitek diktaturikoa. Idaztea kopiatzea izango da, beste norbaiten autoritateari men egin eta norbere autore izaera alboratu, horrela gizarte modernoetan meka-nografoak, takigrafoak eta abar bigarren mailako ofizio izan dira, sarri emakumeen lanak. Mattinek ere ez du bere musikarik sortuko; Keith Rowek egindakoa entzungo du, haren autoritateari men eginaz, eta huraxe erregistratu eta errepikatuko du. Baina egiazki Mattinek egin zuena beste zerbait izan zen, berak dioenez, ez errepikapen soila:

The second part was not about reproducing just your playing, but as you remember the microphones were ambient microphones, so the file reproduced your very quiet playing collapsed with the sounds produced by the audience (Mattin, 2010c)

Ondorioz, errepikatua ez da berbera izango, baizik eta eraldatua. Eskribitu euskarri gogor batean seinaleak uztea bada, idatzi (Anjel Lertxundik gogorazten digun moduan) iratsitik dator, hau da eranstetik. Aurretik zegoenari zerbait eransten edo gehitzen dio idazleak; Mattin eskriba baino idazlea izango litzateke beraz. «Eta horixe egia: idazkuntzak oro har eta literaturak bereiziki eranste-lana egiten dio aurretik zegoenari, tradizioaren euskarri gogorrean zizelkatutako arrastoari» diosku Lertxundik (Lertxundi, 2012: 5). Roweren tradizioari zerbait eransten dio Mattinen idazketak, artea geruza metaketa amaigabea da. Literaturaren lekuan «arte» hitza jartzea nahikoa litzateke Lertxundiren esaldia geureganatzeko.

Mattin eta Rowek A Coruñan emaniko kontzertu honek soka luze eka- rri zuen eta «I hate music» bezalako sareko foro espezializatuetan iritzi andana utzi zuen. Honako testua utzi zuen Mattin berak 2010eko Otsailean idatziriko *post* batean, non musikariaren jarrerari eta suposatzen zaizkion eginbeharrei buruzko galderak plazaratzen dituen. «Why do we need to equate improvisation with some form of activity? –dio hasieran– Can we not take listening as a form of activity?» (Mattin, 2010c). Gogoetarako tartea uzten duten adierazpen interesgarriak dira.

2. ENTZUTEA-ADITZEA

Entzulearen irudia eta entzutea bera jarrera pasiboarekin lotu izan da betidanik, egiten duena, hau da egilea, beste aldean egon ohi da. Arazoa baina, areagotzen da egileak entzulearen jarrera ustez pasiboa hartzen badu. Egilea lana eta ekitearen sinonimo izan dira Bertolt Brecht geroztik. Aurrerago zabalago aztertuko dugu Walter Benjaminek «The author as producer» (1934) testuan oinarrian ekoizle aktibo izango den artista proposatzen duela; alegia, ekinari lotua (eta baita etekinari). Horren aurrean Kaja Silvermanek «The author as receiver» ifrentzua aurkeztu zuen 2001ko idatzian. Jean-Luc Godarden «JLG/JLG, autoportrait de décembre» (1994) film sasi biografikoa aitzakiatzat hartuz «artista hartzailea» garatu zuen ideia gisa. Artista mihise zuria edo lehen aipatu dugun papiroa litzateke, metonimia tenkatuz, eskribaren azal hutsa, non inguruan gertatzen dena pausatzen den, nola irudiak Godarden kasuan, zein soinuak Mattinen kasuan.

Biographical erasure might seem radically incommensurate with the idea of an artistic self-portrait but it is Godard's very phenomenological idea that the artist is not properly a creator, but rather the site where words and visual forms inscribe or install themselves. (I have recourse to the metaphor of inscription as well as that of installation because Godard himself sometimes thinks of the artist as a receptacle, and sometimes as a writing surface.) Neither of these actions can occur where the authorial ego reigns supreme, since this ego then occupies the place where the world should be. It is consequently only insofar as the artist succeeds in negating himself as a biographical personage that he can truly be said to be an artist (Silverman, 2001: 24).

Ondorioz, artista mota honek pertsonalitatearen ezabatzea eskatuko luke nolabait, Niak betetzen zuen lekua Munduak bete dezan. Godardek

1983ko elkarrizketa batean honako zioen: «I am a person who likes to receive, the camera, for me, cannot be a rifle, since it is not an instrument that sends out but an instrument that receives» (Silverman, 2001: 26). Beraz, Benjaminen egile iraultzaile erasokorra, errifletik gertuago legokeena, alhora uzten da eta hartzaile aktiboa proposatzen da.

Roland Barthesek ere «Egilearen heriotza» testu ezagunean idazketa hartzen zuen subjektua desagertzen zen leku neutrotzat. Idazlearen gorputza eta identitatea galtzen zenean idazketa beraren onuran gertatzen zen, eta horrela irakurleak bere lekua berreskuratzen zuen. Egilea modernitatean sorturiko irudia baita haren ustez, norbanakoaren sona, positibismoa eta kapitalismoaren ondorioz garatu zen. Antzinako gizarteetan kontakizunak zuen garrantzia, xamana edo kontalariaren esku zegoena, baina hura ez zen testuaren gainetik jartzen.

Inprobisatzea erabakitzeke ahalmenean datza. Erabaki hauek inguruan gertatzen dena kontuan hartuz hartzen dira; segundoko mila erabaki har ditzake musikariak, gainontzekoek jotzen dutenaren eta norberaren erreakzionatzeko gaitasunaren arabera. Baina, zergatik ez, gerta daiteke erabaki horiek erabaki gutxi batzuetara murriztea. Eta Sachiko M. bezalako musikariek hau muturrera eramango dute berariaz: kontzertu batean *sinewave*⁵ bakar bat jotzera ere mugatu daitezke. Erabaki bakar bat inprobisatzeko modu gisa. Mattinena ere erabaki bakar batetik abiatzen da. Sachikok kontzertu batean *sinewave* uhin luze bakar bat jotzeak egitearekin baino gehiago entzutearekin du zerikusia. Entzute honetan publikoak ere modu guztiz fisikoan senti dezake soinua, aski du burua pixka bat mugitzea soinuaren pertzepzioa alda dakion. Aldiro desberdin entzungo du izatez berdin mantentzen den soinu hori. Nor da musika honen egile, Sachiko M. ala entzulea bera?

2.2.2. Entzule entzungarria

Entzulea bere mugimenduez eta gorputzaz kontziente izatera eramaten du Sachiko M.-ren *sinewave*-ekin gertatzen den ekintza soil horrek;

⁵ Harmonikorik gabeko frekuentzia sinpleak dira, Fourier-en teoremaren arabera «uhin purua» deritzona.

bere auto-kontzientziaz jabetzen da. Entzutearen ekintza soinuaren pareko bilakatzen da eta bere gorputza, Merleau-Pontyren fenomenologia hona ekarriaz, haragi bihurtzen da: «Este espesor de carne constituye la visibilidad de la cosa y la corporeidad del vidente; no es un obstáculo entre ambos, sino su medio de comunicación» (Merleau-Ponty, 1970: 168). Filosofo frantziarra «Lo visible y lo invisible» liburuan ukimenaz eta ikusmenaz ari denean, zerbait ukitzen duen eskua era berean barnetik ukitua edo sentitua dela dio, eta esku ukitzaile hau beste eskuak ere ukitua izan daitekeela. Aztertzen ari diren unibertsoaren parte izatera pasatzen dira. Gure kasuan entzutean parte hartzen duten organoak entzuten duten unibertso horren parte izatera pasatzen dira. Liburu beretik:

Es preciso que el que mira no sea ajeno al mundo que mira. Desde el momento en que veo es preciso que la visión vaya acompañada de una visión complementaria u otra visión; yo mismo visto por fuera, tal como me vería otro, instalado en medio de lo visible, mirando a él desde cierto punto. Basta con advertir por ahora que el que ve sólo puede poseer lo visible si lo visible lo posee a él, si es visible (Merleau-Ponty, 1970: 168).

Merleau-Pontyren aurreko aipu horretan begirada edo ikusmenarekin zerikusia duten hitz denak entzumenarekin zerikusia duten beste batzuen-gatik ordezkatzuz esan nahi dugunera hurbiltzen hasiko gara. Entzulea bere buruaz jabetze horretan 90eko bukaeran eta 2000ko urteen hasieran sorturiko inprobisazioaren adar batek ekarpen nabarmena egin zuen. *Reductionism* izenez ezagutu zen adar honen ezaugarri nagusia soinu aktibitate eskasa eta bolumen baxua izan ziren, eguneroko hizkeran isiltasuna deitzen dugun horretatik hurbil. Beraz, musikariek sortzen zutena eta ikus entzuleek beren aulkiekin edo arnasarekin sortu zezaketena maila berean zeuden. Nolabait entzule-musikari erlazioa lausotzen zen soinu produkzioari dagokionez eta egoera bera emaitza baino garrantzitsuagoa bihurtu zitekeen.

2.2.3. Entzulearen iragazkiak

Soinu produkzioaren horizontaltasun bat emanagatik, horrek ez du esan nahi entzule/ musikari botere erlazioak aldatzen direnik; alde batean musikaria egongo da, bestean entzulea. Lehenago aipatu dugun Sachiko M.ren adibidean ordea, eta orokorrean akustikarekin eta fisikarekin zerikusia duten *process music* deiturikoetan, arreta soinu beraren izatean jartzera eramaten gaituzte. Arreta fisikotasunean jartzeak, batetik egilearen abildadeak, egoak eta estiloa ahaztera eramaten gaitu, eta bestetik entzulearen papera ere aldatzen du. Entzuleari kulturaren ondorio diren aurre-juzku eta gustuetatik haratago joatea ahalbidetzen dio, gauzak «berez» gertatuko balira bezala sentitzen ditu. Steve Reichek zioen moduan: «Focusing in on the musical process makes possible that shift of attention away from he and she and you and me outwards towards it» (Reich, 1968: 2).

Muturrak ukitzen direnez, azken honek musikaren eta orokorrean artearen ikuspegi erromantiko baten aurrean gaudenaren itxura eman dezake. Pentsaera erromantikoak artea era emozional eta anti-intelektualean ulertzen du, pentsamenduaren inongo iragazkirik gabe. Hala ere, eta entzuteari buruz ari garenez, ikusi dugu ia ezinezkoa dela entzumenaren purutasun hori mantentzea behin mundura jaurtikiak garenetik; gizakiak entzuten duen oro iragazi eta kodetu egiten du. Honen adibide dira Michel Chionek aipatzen duen *Cocktail party effect*, hau da, zarata ezberdinen artean, adibidez festa batean elkarrizketa bat bereizteko gaitasuna. Claude Bailblek izendaturiko *irudi-pisua* ere aipa daiteke kodetzearen etsenplu moduan. *Irudi-pisua* soinutik errepresentaziora pasatzen denean gertatzen da. *Irudi-pisuaren* arabera edozein soinu egonkor eta gure kokapenarekiko independente bezala entzuten dugu; beti berdina bailitzan. Nolabait, soinu horien irudi bat dugu buruan aurrez osaturikoa.

Biak dira entzuteak egiten duen iragazte-prozesuaren adibideak, lehenengoa Pierre Schaeffer-en eskemari jarraituz *entzute kodetua* deituriko kategorian koka daitekeena, eta bigarrenengoa *entzute kausazkoaren* ondorio izan daitekeena. Azken finean pertsonak soinu baten abstrakzio bat gordezten du bere memorian, adibidez trumoiaren zarata, eta hau oso baldintza desberdinetan entzun arren erraz ezagutuko du.

2. ENTZUTEA-ADITZEA

Escuchar es estar tendido hacia un sentido posible y, en consecuencia, no inmediatamente accesible. Se escucha a quien emite un discurso que uno quiere comprender, o bien se escucha lo que puede surgir del silencio y proporcionar una señal o un signo, o bien, por último, se escucho lo que llamamos música. En el caso de los dos primeros ejemplos la escucha está tendida hacia un sentido presente más allá del sonido. En el último caso el sentido se propone a la auscultación directamente en el sonido. En un caso, el sonido tiende a desaparecer; en otro, el sentido tiende a convertirse en sonido (Nancy, 2007: 18).

Jean-Luc Nancyren aurreko aipuan entzutea soinuaren menpe baino entzulearen asmo bati erantzuten diola ondoriozta dezakegu. Schaeffer-en eskemaren hirugarren atalean ere, *entzute murriztua* deiturikoan, asmo estetikoak dituen entzutea litzateke, honetan ere gure burmuinak filtroak ezartzen ditu. Irudiarekin antzekotasuna duen adibide bat ematearren, Robert Francesek *gain-entzute melodikoa* deitzen duena izango dugu; soinu grabeak hondo gisa eta agudoak figura gisa antzematera eramaten gaituena. Bereizketa hori, noski entzuleak egiten du. Dena den, estetikarekin loturiko entzute mota honek bidegurutze eta adar asko izango ditu. Adar hauetako baten muturrean Francisco López bezalako artistak aurkitzen ditugu, erreferentzialtasun oro ahal bada saihestuz eta, bere hitzetan, entzute sakon, puru eta itsu baten aldeko aldarria eginaz. Ez prozesuari loturiko sormena, ez testuinguruari loturikoa; horren ordeztzute entzute transzendental bat proposatzen du: «I conceive this as an ideal form of transcendental listening that doesn't deny all what is *outside* the sounds but explores and affirms all what is *inside* them. This purist, absolute conception is an attempt at fighting against the dissipation of this inner world» (López, 1998). Dena den, egile honen kasua aurrerago aztertuko dugu sakonago.

Ikusi dugunez, Mattinek egindako «Can we not take listening as a form of activity?» (Mattin, 2010c) galderari erantzuna, noski, baiezkoa da; are gehiago: nahitaezkoa da lotura hori, entzuten den horrek aktibitate bat sortzen baitu entzulearengan.

2.2.4. Musikariaren entzute aktiboa

Inprobisazio askeak dituen ezaugarri nagusiak, bat-batekotasuna, erabakiak bizkor hartzeko gaitasuna, musikari ezberdinen arteko komunikazioa eta inguruarekiko iragazkortasuna dira. Horretarako berebiziko garrantzia du entzuteak. Musikariak sortzen duen soinua bezain garrantzitsua izango da beraz, jotzen duen hori nola entzuten den. Batetik aretoak zer erresonantzia eta oihartzun dituen, bestetik, musikaririk egotekotan haiek zer egiten duten eta azkenik ikus entzuleek nola erreakzionatzen duten. Gainontzeko musika mota gehienetan jo nahi den horren forma ideal bat dago aurrez ezarria, musikariak aurrez ezagutzen duena, eta sarri entzuleak ere bai. Forma ideal hori partitura batean paratua nahiz ahozko transmisioa izan daiteke, musika herrikoietan gertatzen den moduan. Musikariaren lana forma ideal horretara ahalik eta gehien hurbiltzean datza. Guztiz ezberdina da inprobisazioaren alorrean, non musikariak inguruan gertatzen den orori adi egon behar duen. Honela adierazten du Fred Frith inprobisatzaile aitzindariak, entzutea (eta horrekin batera «ezer ez egitea») musika jotzearen aurretik jartzen dituelarik:

El principal problema es que resulta muy improbable que todos los intérpretes tengan la experiencia y la disciplina necesaria para no hacer nada si eso hace que la música suene mejor. Eso es lo más importante, y lo más difícil. Tenía una alumna de piano muy joven en el Mills College que casi siempre no tocaba nada, ni una nota. Siempre ahí, frente al piano, callada... pero cuando tocaba, era exactamente lo apropiado para conseguir que todo sonara bien. Sus improvisaciones eran extraordinarias porque escuchaba. La

2. ENTZUTEA-ADITZEA

manera de distinguir a un buen improvisador es por su capacidad para escuchar y lo que decide hacer con la información que recibe; pero si estás siempre ocupado tocando, no tienes tiempo para escuchar ni para decidir. Se necesita mucha disciplina para no intervenir cuando no hay que hacerlo» (Frith, 2012).

Tesi honen ardatza izango den Mattin eta Rowek A Coruñan egindako Mattinen jarrera argia izango da: Mattin entzutera mugatzen da. Bere gogo guztia jartzen du horretan. Eta ez behin; baizik eta birritan! Lehenengoz Keith Rowe bere instrumentuekin ordu bete luzez jotzen ari den bitartean eta bigarrenez grabaturikoa berriz erreproduzitzen denean.

Inprobisazio askeak nolabaiteko helburu erromantikoa jarraitu du 60ko hamarkadan sortu zenetik: hizkuntzak kodetu aurretik gertatzen den prozesu bat gauzatu nahi izan du, Derek Baileyk ezagun egin zuen «non -idiomatic» kontzeptua hain zuzen ere. «Idiomatic- improvisation» deitu zion jazz, flamenkoa edo barrokoan egiten ziren inprobisazioak izendatzeko; honela azaldu zuen hizkuntzan oinarritzen ez den espresio bidea: «Non -idiomatic improvisation has other concerns and is most usually found in so-called «free improvisation and, while it can be highly stylized, is not usually tied to representing an idiomatic identity» (Bailey, 1993: XII). Prozesu honek soinua soinu izan aurretik sortzera behartzen du, kode ezagunetatik at dagoen jatorrizko egoera horretan. Musikariari egoera «aske» eta «aurre-idiomatiko» hori eskatzen zaionez, pentsa beharko genuke entzuleari ere antzeko jarrera bat eskatu behar lekiokela: pertzepzioaren aurreko pertzepzio bat, alegia. Aurre-hautemate horri buruz honakoa dio Lyotardek «Lo sublime y la vanguardia» liburuan: «Maurice Merleau-Ponty comentó lo que llamaba justamente la «duda de Cézanne» como si lo que el pintor pone en juego fuera en efecto captar y devolver a la percepción 'antes' de la percepción» (Liotard, 1998: 106). Inprobisazioaren praktikak ere bere jatorrian, ekite eta entzute aktiboak bilatzen zituela gogoratu behar da, baina aldi berean kodetu aurrekoak eta ulermenaren aurrekoak. Entzutean kodeak alboratzeko egin beharreko lana kode horiek aplikatzerakoan egiten dena baino nekezagoa izan daitekeela pentsa dezakegu.

2.3. ENTZUTEA ETA ADITZEA

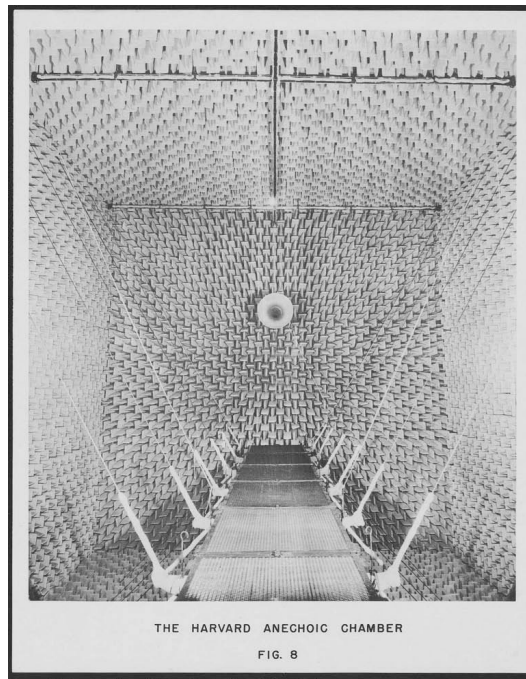
Aipatu berri ditugu hiru entzute mota hauek (entzute kodetua, kausazko eta murriztua) bibrazio eta fenomeno fisikoez haratago, burmuinaren parte hartze ezinbestekoa eskatzen dute. Hori dela eta, hitzari dagokienez, entzutetik *aditzera* pauso egin beharko dugu. Biak sinonimo diren arren, aditzeak lehen esandako adi (erne) egotea darama bere erroan, baina baita belarria burmuinarekin lotzen duen zubia ere, hau da, aditzea *adimenarekin* lotzen duena. Horrela *adi(tu)* ulertu, endelegatu, entenditu ere izango da. *Adierak* berriz, zentzua, esanahia esan nahi du. Eta bukatzeko, *aditu* hitzak esparru jakin batean jakintsua dena esan nahiko du. Beraz soinua jasotzea eta hura ulertzea, zenbait hizkuntzatan oso estuki erlazionaturiko fenomenoak izango dira. Pierre Schaeffer-ek lau entzute mota bereizten zituen Frantses hizkuntzan: *ouir* (soinuek belarria kolpatzen dutenean, pertzepziorik oinarritzkoena), *écouter* (soinuak munduko gertakizunen adierazle direnean), *comprendre* (soinuak zeinu komunikatiboak direnean, musikaren lengoaiara ere zabaltzen zuen adiera hau) eta *entendre* (entzute murriztuaren arabera aktiboki aukeraketa egiten denean). Jean-Luc Nancy filosofoak ordea, ikusmenarekin konparatuz aditzea eta ulertzearen artean izan daitezkeen loturak zalantzan jartzen ditu:

Entre la vista o la visión y la mirada, la mira o la contemplación del filósofo: figura e idea, teatro y teoría, espectáculo y especulación concuerdan mejor, se superponen e incluso se sustituyen con más conveniencia de lo que pueden hacerlo lo audible y lo inteligible o lo sonoro y lo lógico. Habría, al menos de manera tendencial, más isomorfismo entre lo visual y lo conceptual, aunque sólo fuera en virtud de que la morphe, la forma implicada en la idea de «isomorfismo», se piensa o se aprehende desde el comienzo en el orden visual. Lo sonoro, al contrario arrebatata la forma. No la disuelve; más bien la ensancha, le da una amplitud, un

2. ENTZUTEA-ADITZEA

espesor y una vibración o una ondulación a la que el dibujo nunca hace otra cosa que aproximarse. Lo visual persiste aun en su desvanecimiento. Lo sonoro aparece y se desvanece aun en su permanencia (Nancy, 2007: 12).

Entzutea era aktibo batean espermentatu nahi zuen John Cagek 1951. urtean Harvardeko Unibertsitateko *kamera anekoikora* zuzendu zenean. *Kamera anekoikoak*, ingurutik guztiz isolatuak dauden areto bereziak dira non erabateko isiltasuna entzun daitekeen. Zer entzun zuen baina, Cagek *kamera anekoikoan* sartu zenean? Isiltasuna entzun nahi zuen. Isiltasun entzungarria noski, oximorona da, historiarako gelditu den bezala, batetik, isiltasun absoluturik ez baitago, eta izatekotan gizakiok ezin baitugu ezagutu. Jakina denez Cagek bi soinu entzun zituen: frekuentzia agudo bat, nerbio sistemari zegokiona eta frekuentzia grabe bat odol sistema dagokiona. Beraz, gizakiak zarata bere barnean darama eta hura entzutera kondentua dago hiltzen den arte. Oximorona bes-tetik, *entzuteak* belarriko mekanismoen bibrazio bat eskatzen duelako; zaratak tinpanoa mugimenduan jartzen du eta honek seinalea bidaltzen dio garunari. Estimulurik ez badago ez dago bibraziorik eta beraz, ezin da esan entzuten ari garenik. Entzutea aditze bihurtzen duena hala ere, bi soinu horietaz jabetzea da. Garunak informazioa prozesatu eta ezagutu egiten ditu bi soinu horiek, identifikatu. Entzutea gorputzari lotua dagoela baieztatzeaz gain, entzulearen gorputzaren auto-kontzientzia nabari bihurtzen da soinu horiek bere bizitzaren seinale baitira. Badago hirugarren soinu bat ere, eta hau zuzenean adimenarekin zerikusia duena izango da: bi soinu horiek entzun dituenaz jabetu dela esaten dion barne ahotsa. Beraz, esan daiteke musikaren historiako entzute ezagunena izan daitekeen hau fenomenoekin lotuta dagoen entzutea baino adimena eta kontzeptuekin lotua kontsidera dezakegula. Lehen esandako hondoa eta figuraren arteko bereizketa egiten du adimenak, zarata horiek beti gurekin dauden arren arreta jarriaz zer entzun nahi duen bereizteko gai da.



Harvard Anechoic Chamber (Cambridge, 1945)

Cage konpositorearen nahia soinuei soinu izaten uztea zen, «let sounds be themselves» esamolde ezaguna. Egile bezala irizpide subjektiboak saihesten saiatu zen bere ibilbide guztian, horretarako naturako prozesuak imitatu eta azarea erabili zituen besteak beste. Soinuak giza sentimenduen edo ideien adierazle kontsideratzea arbuia zuen. Jarrera bera suposatzen zion entzuteari ere; soinuak soinu bezala entzutea. Hau, orrialdeotan ikusten ari garen bezala, ez da hain erraza.

Soinua izatez erreferentziala da, beti egingo dio erreferentzia soinu iturri bati. Soinua eta esanahia beraz, elkar osatzen dira prozesu horretan. Mattin-Roweren A Coruña kontzertuan zertan bereizten dira Rowek «bakarrik» emandako lehen zatia entzutea eta ondoren Mattinek grabatu eta erreproduzitutakoa entzutea? Mattinen grabaketaren erreferentzia argi dago, baina zein da lehen zatiaren erreferentzia? Soinuak soinu dira lehen kasuan Cagerek zioen moduan, ala alderantziz egilearen nahien menpe dau-

2. ENTZUTEA-ADITZEA

de? Soinuak «soinuago» dira, eta libreago grabatu eta erreproduzitu den zatiaren kasuan, ala alderantziz, esanahi kateaketa are eta konplexuago batean sartzen du entzulea? Posible da soinuak soinu bezala entzutea Roweren jardunean? Ala errazago da hori Mattinen errepikapenean?

Jacques Derridaren hitzetan soinuaren pertzepzioa ez da bat-batekoa ezta bitartekaritarik gabea ere. Edozer gauza bere izatean ezagutzeko, esanahiz hornitzearen prozesua beti izango da hurbilketa bat soilik; ez dira inoiz bat izatera helduko. Ondorioz, hurbilketa hau muga zeharkaezin batera iritsiko da. Seth-Kim Cohenek Derridari jarraituz honela azaltzen du:

The process of meaning can move ever closer to its target, but it can never arrive. The process reaches an impenetrable limit of proximity. Because it is not concrete, but merely epistemological Derrida writes of this limit as a non-limit. The limit of absolute proximity is the process of meaning-in-difference. Sameness and singularity are mute and meaningless. (Kim-Cohen, 2011: 20).

Entzute analitikoak figuraziorantz eramaten du entzulea, entzundakoa irudi batekin lotzen du. Oihuak eta zaratak era afektiboan ala kontzeptua-lean har daitezke, beti du, ordea erreferente bat. Musika entzutearen kasua da Jean-Luc Nancyren ustez entzumenaren zentzua egoerarik tentsuenean jartzen duena. «La escucha musical quiere decir, a fin de cuentas, la música misma, la música que se escucha (...) está hecha para ser escuchada, pero es ante todo, en sí, escucha de sí» (Nancy, 2007: 54). Erreferentea horretaz, musika bera litzateke. Ez dago entzuteko helbururik gabe eging-dako musikarik, eta entzuteak berak ematen dio «musika» izaera soinu horiei. Bibrazio uhinen arteko talkak sortzen, eraldatzen eta eusten du musika deitzen dugun arkitektura iheskor hori, bibrazioek tinpanoa kitzikatzen duten bezala, kitzikatzen baitituzte gainontzeko bibrazioak ere. Eta aurrerago jarraitzen du egile berak «El sentido consiste ante todo, no en una intención significativa, sino más bien en una escucha en la que sólo viene a resonar la resonancia» (Nancy, 2007: 62).

2.4. ENTZUTEAREN ENTZUTEA

Soinuak airean eta beste materialetan bibratzen duten uhinak dira, baina entzunak izateko izakien belarri barneko egituren bibrazioa eskatzen dute, beraz soinu iturriez gain izakien gorputzaren bibrazioaren ondorio ere badira. Bi bibrazio horiek bat egiten dutenean hitz-egin dezakegu entzuteari buruz. Hala ere, esan ote daiteke entzuten ari garela, kanpoko estimulurik gabe tinpanoa kitzikatzea lortuko bagenu? Tinpanoaren bibrazio berak seinaleak bidaliko lituzke garunera, beraz zerbait *entzungo* genuke, aldi berean mugimendu honek airea mugitu araziko luke soinu bat, oso ahula izanik ere, sortuaz. Jean Luc Nancyk «¿Será la escucha misma sonora?» (Nancy, 2007: 12) dioenean Maurice Merleau-Pontyren fenomenologiatik gertu dagoela adierazten digu. Azken honek ukimenaz ari denean, hiru ukimen mota bereizten ditu leuna eta latzari dagokiona, gauzak eta norbere gorputza espazioan sentitzeari dagokiona eta azkenik *ukimenaren ukimena* deitzen duena, hau da, eskuin eskuak ezkerrekoa ukitzen duenean eta ukitzaile dena ukitua bezala sentitzen denean.

Aztertzen dugun kasuan Mattinek egiten duen ekintzak entzutearen ispilu bat eskaintzen digu grabazioaren bitartez. Grabazioan Keith Rowek jotakoaz gain, aretoko oihartzunak eta ikus entzuleen zaratak erreproduzitzen dira, gutxi gora behera Mattinek, eta gainontzeko entzuleek entzun ahal izan zutena. Hori bai, beste kokapen batetik, makina dagoenetik. Baina, entzutea, aurreko paragrafoan esan dugun bezala, hein handi batean belarriko mekanismoa bibrazioan jartzea baldin bada, horixe egiten du grabagailu baten mikrofonoak ere. Izatez ez daude hain urrun makina eta gizakiaren soinu jasotzea, ezta ere soinu jasotzea eta soinua sortzea ere, mikrofono (hartzailea) eta bozgorailua (sortzailea) aztertzea besterik ez, biek jarraitzen dute bibrazio printzipio bera eta elkar truka daitezke: soinuak airean sorturiko bibrazioak mikrofonoaren mintzak mugimenduan jartzen du eta bestetik, bozgorailuaren mintza bibratzen hasten denean mugitzen ditu aireko uhinak eta sortzen da guretzat soinu entzungarria.

Nikolas Ormaetxea, Orixe euskal poeta mistikoa Jainkoaren hitz isilak entzuteari buruz ari zaigu ondorengo «Hitz eta Mintzo» poeman. Entzu-

2. ENTZUTEA-ADITZEA

learen aktibitatea aipatzen du bukaeran, «belarriz dezadan oihartzun», bibrazioa berariaz sortu nahi balu bezala.

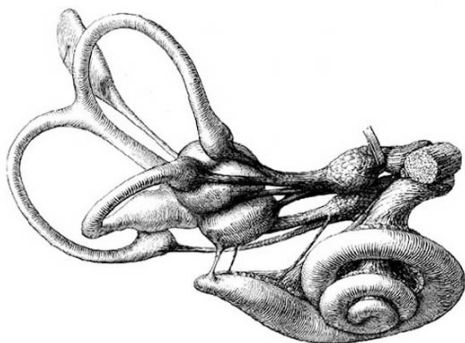
Mintzo denen mintzo, Aitaren hitza zu, sar zakida sakon

Nire belarrian. Ez dezadala nik beste zerik entzun

Bizi naizen arte xoko gorde hontan isiltasunean.

Soinu denen soinu, Jainkoa, belarriz dezadan oihartzun.

[Perurena, 1992: 12]

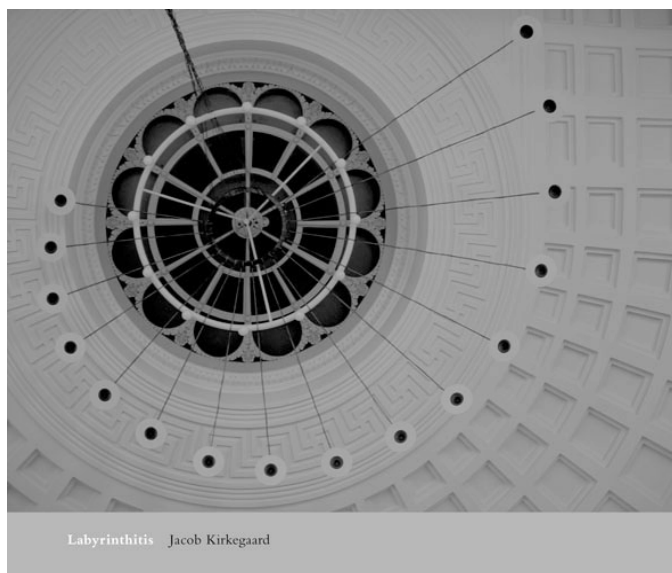


Irudia: Jacob Kirkeegar «Labyrinthitis»⁶

Orixe mistikoaren desioa jainkoaren hitz isilarekin bibratzean hastea bazen, hau da fedetik kanpo existentziarik ez duten uhinekin, Jacob Kirkeegard soinu artistak benetan lortu zuen: gizakiaren barne belarriak sorturiko bibrazioak entzunaraztea. Esan liteke entzumena entzutea lortu zuela. Kirkeegardek «Labyrinthitis» (2007) pieza konposatzeko bere barne belarrien soinuak erabili zituen, *emisio otoakustiko* izeneko fenomenoaz baliatuz. Kirkeegardek belarriak barrurantz itzuli zituen lan interaktibo honetan. Artista beraren barne belarriak sorturiko soinuek instalaziora joandako jendearentzat entzungarriak ziren erantzunak sorrarazten zituzten. *Emisio otoakustikoa* edo *Tartini tonua* deritzona belarriak berak sortzen duen frekuentzia bat da kanpotik beste bi frekuentzia jakinekin kitzikatzen

⁶Jacob Kirkeegar «Labyrinthitis» <http://fonik.dk/works/labyrinthitis.html> (2013-II 10)

denean. Bere belarriak sorturiko tonu hauek publikoari entzunarazi zizkion beste frekuentzia batzuekin konbinatuz horrela haien belarriek ere hirugarren frekuentzia bat sortuko zuten, giza tinpanoaren isla izango zen espektro erresonantean osatuz.



«Labyrinthitis» (2007) instalazioa sabaitik zintzilik agertzen duen argazkia erabili zen izen bereko diskoaren azalerako. Jacob Kirkegaard «Labyrinthitis» (Touch tone, 2008).

Badirudi Kirkegaardek Jean-Luc Nancyren ondorengo hitzak aintzat hartuz egin zuela bere konposizioa. Nancyk entzutea tinbrearekin lotzen du:

Con anterioridad a cualquier relación de objeto, la escucha se abre en el timbre, que resuena en ella y no para ella. En verdad, la resonancia es, a la vez, la escucha del timbre y el timbre de la escucha, si es lícito hablar así. Es, a la vez, la resonancia de un cuerpo sonoro para sí mismo y la de la sonoridad en un cuerpo escuchante que, él mismo suena al escuchar (Nancy, 2007: 82).

Esaldi honek agian hobeto erantzuten dio Mattinek azpi-atal honen hasieran egindako galderari: «Why do we need to equate improvisation with some form of activity? Can we not take listening as a form of activity?» (Mattin, 2010c).

2.5. ENTZUTE PASIBOA

Bai mikrofonoen mintzak eta berdin tinpanoaren mintzak ere erreakzio fisiko bat dute soinuaren bibrazioen ondorioz, aktibitate batean sartzen dira, mugimendu ezaren pasibotasunetik bereizten dituen. Dena den, itzul gaitzen, alderdi fisikoa momentuz albora utziaz, lehen ukitu dugun puntura; bibrazio hauek aditzearekin eta adimenarekin erlazioan jarri ditugun puntura. Esan dugu entzutea jarrera aktibo bat dela. Beti ote da aktiboa? Ikusi dugu gure gorputzaren bibrazioirik gabe ez dagoela entzute-rik. Posible ote entzute pasiborik? Eguneroko bizitzan entzuten dugunetik gehientsuena, berdin musika zein zaratak, arretarik jarri gabe entzuten ditugu, era pasibo batean. Arreta ez jartze hori, *soinu-eskotomizazioa* dei diezaiokegun bizi-iraupen mekanismoaren ondorioa izan daiteke, non ezinbestekoa ez den guztiari ez ikusia egiten diogun aukeraketa prozesuaren ondorioz.

Musikaren historiako obra gehienak entzulearen arreta bereganatzeko asmoarekin idatzi eta interpretatu izan dira, badaude hala ere entzute pasibora bideratutako konposizioak ere, lehen plano hartu beharrean hondoan geratzeko eginikoa; «giro musika» deitu izan zaio. *Easy listening* musikatik zetorren estilo hau, ia orobat musika ontziratua izango da, igogailuko musika edo *Muzak* ere deitua (*muzak* izatez Muzak Corporation soinu enpresaren produktuak baziren ere estilo oso bat izendatzera iritsi zen). Ez-lekuetan entzuteko soinu leuna izango da: mediku kontsulta, banketxe, igogailu eta horrelakoetan. Musika alienatzailea, Brian Enoren hitzetan. Ildo honen jarraipen kritiko moduan kokatzen da *Ambient* musika, adibidez Eno beraren «Music for airports» 1978ko diskoa. Enoren ustez *Ambient* musikak lekuen ezaugarriak ez zituen ezabatu nahi, ezta ezer inposatu nahi ere:

Whereas the extant canned music companies proceed from the basis of regularizing environments by blanketing their acoustic and atmospheric idiosyncrasies, Ambient music is intended to enhance these. (...) And whereas their intention is to «brighten» the environment by adding stimulus to it (thus supposedly alleviating the tedium of routine tasks and levelling out the natural ups and downs of the body rhythms) Ambient Music is intended to induce calm and a space to think. Ambient music must be able to accommodate many levels of listening attention without enforcing one in particular; it must be as ignorable as it is interesting (Eno, 1978).

Aurrekari entzutetsuak ere izan zituen entzute pasibo honek, Eric Satieren *Musique d'ameublement* kasu, altzari musika alegia, berariaz hondoko musika izateko asmoz konposatua. Mattinek 2011ean Bilboko Club Le Larraskito aretoan emandako kontzertu batean ere antzeko ideiak jarri zituen praktikan. Iragarrita hiru talde zeuden, haien artean Mattin. Bigarren taldeak bere emanaldia bukatu zuenean eta itxuraz Mattinek eszenatokira joateko asmorik ez zuenez, jo behar ote zuen galdetu eta bere «emanaldia» bi taldeen artean entzun zen giroko musika izan zela azaldu zuen (kasu honetan *Reggaeton* musika). Noski, inork gutxi egin zion jaramon kontzertu batetik besterako hutsune hori betetzea beste helburu ez duen hondoko musika horri.

Antzerki eta bestelako ikuskizunetan ohikoa izan da ekitaldiarteko⁷ deitu izan zaiona, obraren bi atalen artean edo bi obraren artean kokatzen zen bigarren mailako obra labur eta arina. Euskaraz *atsedenaldi* gisa azaltzen da hiztegian; ez da ordea beti atsedenaren eragile hondo musika hau. Eric Satieren musikarekin Rene Clair zinemagilearen «Entreact» (1924) filma

7 *Entreacto.*

ere jatorriz F. Picabiaren «Relache» (1924) baletaren bi zatiren artean proiektatzeko gauzatu zuten.

Pasiboki ez-entzutera iritsi gaitzke, edo hobe, entzuten den horretaz ez ohartzera. Zailagoa da ordea aktiboki ez-entzutea, nahita hori lortzen saiatzea. Keith Rowek ez-entzutea bere praktikaren ardatz gisa ikusten duela adierazi izan du behin edo behin: «No tener miedo... no ser dogmático. Cuestionar el excesivo énfasis con que se trata la escucha. ¿Qué quiere decir? La escucha puede llevarte a dejar de estar en la sala. La no-escucha te puede llevar a estar en ese lugar, en ese momento» (Rowe, 2012: 11). Itxuraz urruntzean oinarritutako alderantzizko prozesu baten bidez, aretoaren eta orainaren kontzientzia sakonago bat edukitzeko bidea proposatzen du Rowek esaldi horretan. Azken finean, ez-entzutearen bidez entzute benetakoagoa izatea, momentuari eta lekuari lotuagoa. Ez-entzutea baina, pasibotasunez lortu daiteke ala lana eta prestaketa berezia eskatzen duen entzutea da? Laburki: entzute pasiboa da ala aktiboa?

Zen filosofia, Budismoa eta beste hainbat erlijioek ere kontzientzia egoera sakonagoak bilatu izan dituzte adimen guztiz hustua edo erabateko kontzentrazioa (meditazioa) erabiliz. Esan liteke muturrak ukitzen direla; erabateko arreta eta erabateko arretarik eza. Dena dela, ez dakigu zehazki Rowek ez-entzuteaz hitz egiterakoan zeri egiten dion erreferentzia.

Inprobisazio librean entzutearen kontzeptua garrantzitsua izan da; entzundakoaren erreakzioz erabakitzen du musikariak zer egin. Askotan akzio-erreakzioaren logikak klaxeetan erortzea ekarri duenez berariazko ez-entzutea landu da eta ez-erreakzio itxura hori agerikoa izatea bilatu izan da. Horrela inprobisazio kontzertu askotan talde-lana ez; leku bera partekatzen duten norbanako independenteen jardunaren gainjartzea ematen da itxura batean.

Prozesu beraren bidez ere adierazi izan da ez-entzute eta ez-erreakzio asmo hori adibidez *hilotz eztiaren* teknika erabiltzen den proiektuetan. Inprobisazioak duen ustekabekoaren elementu hori, baina era berean erreakzioz sortua izan ez dena, disko formatura eramateko Keith Rowe partaide duen MIMEO (Music in Movement Electronic Orchestra) taldeak

Cy Twomblyrengan oinarritzen zen disko bat egin zuen, «Sight» (Cathnor Recordings, 2007). Cy Twombly pintorea armadan kriptologista zen eta lantegi horretarako oso prestaketa berezia izaten zuten; sarri ilunpetan eta egoera deserosotan idatzi behar izaten zuten. Bere pintore jardunean okerreko eskuaz ala begiak itxita margotzearen legenda ere hor zegoen. Horiek aintzat harturik MIMEOk prozesu oso bitxia eraman zuen aurrera: musikari bakoitzak cd-aren 60 minutuetako edozein puntutan 2 minutu bakarrik grabatu zituen, bere kasa eta beste musikariek egindakoaren berririk izan gabe. Gero musikari guztien grabaketak bata bestearen gainean editatu ziren eta entzun gabe diskoetxera bidali zen kopiak egin zitzaten. Diskoa argitaratu arte inork ez zuen entzun emaitza. Surrealisten *cadavre exquis-aren* soinuazko bertsio bat, Twomblyren itsuan margotzea ez-entzutearen esparrura eraman zuten.

Cadavre esquis-ean ez dago kausa-ondorio efekturik, gauzak azarez eta justaposizioz antolatzen dira; ekintzak beren artean independenteak dira. MIMEOren antzeko proiektua gauzatu zuen Michel Henritzi musikariak, baina biak ere sakonago aztertuko ditugu hurrengo atalean, *Heterotopiaren* gaia aztertzen dugunean. Mintzagai duguna argitzeko dena den, Henritziren 2006ko aipu bat aurreratu dezakegu honi buruz: «We were all ignorant of the other one's music. But this is precisely where improvisation is taking place, just through this arbitrary collage between two distinct digital channels. (...)When listening to a sound, there is no difference between a composition and an improvisation» (Henritzi, 2007).

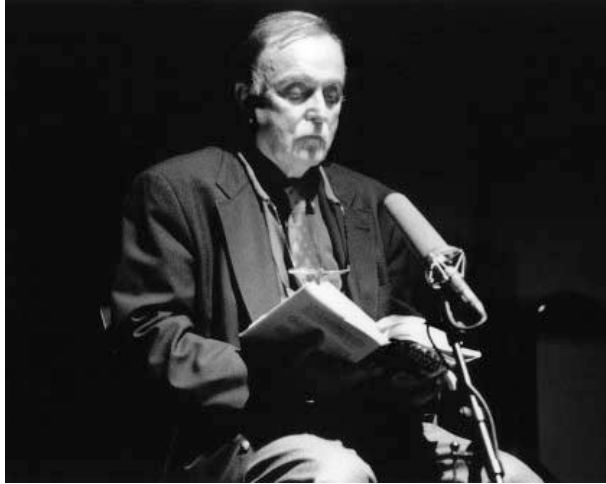
Mattinek ere itxuraz entzun egiten duen arren, aurrez erabakitako akzioa da A Coruña-ko kontzertuan gauzatzen duena (bai entzutea, baita grabatu/errepoduzitzea). Kausa-efektu hori saihesten du, ondorioz ez-entzutea jartzen du praktikan, edo gutxienez ez-erreakzioa. Mattinen ekintza berdina izango zatekeen Rowek jotzen zuena jotzen zuela, ez zuen haren eraginik, gela bera partekatzen zuten bi pertsona eta ekintza independente ziren. Rowe beste aldean egonik ere, beste kontzertu baten inguruan 2009ko elkarrizketa honetako hitzek esan nahi dena azaltzen lagun diezagukete. Bakarrik jotzea ala norbaitekin jotzeari buruz galdetu ziotenean honela erantzun zuen:

2. ENTZUTEA-ADITZEA

It is exactly the same thing; it makes no difference. The room is apparently a more complex room if you've got two or three... If you are on your own the room is quite complex and you are absorbing everything in the room. If you have two extra players then there is that level of complexity to what's possible. Then there are a couple of skills that I think become relevant. One is the skill of the option of not listening. When it is a solo, you do have a range of listening skills. The not-listening one doesn't activate itself so much at that end of the spectrum.(...) I think when there are three of you, as tonight, then you go into hyper-listening when you listen at the most extreme range of the spectrum; at the other end is not listening at all (Rowe, 2009).

Ez-entzutea, norbere gustu estetikoak alboratzeko modu gisa har dezakegu, *hilotz eztiaren* erabileran gertatzen zen bezala. Burmuinak eta arrazoiak parte hartzen ez duenean, entzute objektiboagoa lor daiteke, kodeetatik aldendua? Argi dago entzute objektiboa irudikatzea zaila dela, eta agian pertsonak ezin lortu duten egoera batez ari garela, lortzekotan objektuek soilik lor dezaketeena. Honen adibide Alvin Lucierren «I am Sittin in a room» (1969) pieza ezaguna izan daiteke, non besteak beste, arkitekturak nola *entzuten* duen antzeman dezakegun. Tesi honetan berriz ere azalduko zaigun pieza ezagunean Lucier berak testu bat errexitatu zuen. Aldi berean esandakoa grabatu egin zuen. Ondoren, grabaturikoa aretoan erreproduzitu zuen, eta berriz grabatu. Prozesu hau errepikatzearen poderioz, hasieran hitz ulergarriak zirenak aretoak sortutako erresonantziek ordezkutzen dute pixkanaka. Azkenean aretoa beraren erresonantzia harmoniko eta tonu puruk soilik geldituko dira. Galdu da mezua eta agertu da erresonantzia. Lehen aipatu dugunez, entzutea soinu bat eta hura jasotzen duen gorputz baten bibrazioaren artean gertatzen da, kasu honetan gorputz hau ez da tinpano mintza baizik eta aretoko hormak.

Euskarazko etimologiak badu oihartzunarentzat hitz polita, animismotik gertu eta Lucierren adibidera ondo datorrena: harribizia.



Alvin Lucier «I am sitting in a room» (1969) obra interpretatzen.

2.6. ENTZUNGARRIAREN MUGETAN

Gizakiak parametro batzuen artean bakarrik entzun dezake, edozein pertsona gazte sanok 20 Hz eta 20.000Hz artean. Hauen gainetik ultrasoinuak daude eta azpitik infrasoinuak. Animaliek gizakiak entzun ezin ditzaketen frekuentziak entzun ditzakete. Hau tonu edo altuerari dagokionean. Soinuak tonuaz gain beste hiru ezaugarri ditu: iraupena, potentzia edo bolumena eta tinbrea. Entzun ahal izateko potentzia minimo bat ere beharrezkoa da, entzungarriaren muga 0 Db-takoa da gizakiarentzat. Muga hauek zalantzan jartzen dituzten lan asko egin dira musika garaikidea eta Soinu Artean. Hor daude Sachiko M. inprobisatzailearen *sinewave* altuak, ia *tinnitusaren*⁸ parekoak, edo Jacob Kirkegaarden soinu grabee-giak, mikrofono bereziekin lurpeko geruza tektonikoen bibrazioa jasotzen dutenak. Bolumenari dagokionez, 90 hamarkadako *Noise* musikak muga

⁸ *Tinnitus* edo *akuíferoak* kanpo soinurik gabe belarri barnean entzuten diren ziztu eta zaratak dira. Sachiko M-ren kasuan aipagarria da *tinnitus*arekin sortzen den analogia: musika egiteko erabiltzen duen soinu bakarra sampler aparatua barnean daraman tonua testatzeko uhina da. Samplerra hutsik, kanpotik letorkiokeen mostrarik gabe mantentzen da beraz

hori minaren atariraino eraman zuen, osasunerako arriskutsua zen zarata eta bolumen ozena haren ezaugarri nagusi izanik. Mattinen inprobisatzaile ibilbidearen hasieran, ordenagailuarekin *feedbacka* egiten zuenean, *noise* zaratatsuaren eragin nabarmena zuen. Beste muturrean, ia entzunezinak diren soinuak aurkitzen ditugu: La Monte Youngen «Composition 1960#: 5», non tximeleta bat edo batzuk askatu behar diren kontzertu aretoan. Pieza tximeleta edo tximeletak leihotik irteten direnean amaitzen da. Ekintzaren poetikotasun nabariaz gain, zalantzarik ez tximeletaren hegalek soinuren bat egiten dutela, guk antzemateko sotilegiak ordea.

Gure ikerketari dagokionez, inprobisazioaren eszenan bolumen baxuarekin lan egiten zuen mugimendu garrantzitsu bat sortu zen Japonian, adar berri bat aipatu dugun *Noise* musikaren ondorengo alde batetik, eta egiazki txanpon beraren ifrentzua izango zena: *Onkyo*.

2.6.1 *Onkyo*: gorputz zurrinak eta zurrungak

Onkyo hitzak japonieraz «on» (soinua) eta «kyo»-ren arteko lotura (erreberberazioa edo oihartzuna) esan nahi du, beraz hitzak berak adierazten du soinuarengan espazioaren eraginak duen garrantzia. 2000. urteen hasieran garatu zen mugimendu hau Tokyon. Taku Sugimoto⁹ gitarra-joleak, eta eszena honetako artistarik ezagunenetakoak, *Onkyo* entzuteko era bat bezala defini-tzen zuen. Honi gehitu diezaiokegu *Onkyo* entzute era diziplinatu bat izan zela. Aurrerago ikusiko dugu honen zergatia. 2000 urtetik 2005-era irekita egon zen Tokyoko Off site izeneko aretoari estuki lotua sortu zen mugimendua. Aretoaren kudeatzaile zen Itô Atsuhireoren arabera Off site arte galeria, kafe-tegi eta musika klubaren arteko zerbait zen. Berez Off site horma mehedun etxebizitza arrunta zen, *raibuhaisu* deritzona, galeria moduan birmoldatua. Sei bider bi metro besterik ez zen areto txikian 15 pertsona besterik ez zen sartzen. Koiunturazko ezaugarri arkitektoniko horiek eragin handia izan zuten sortu zen estilo berrian. Batetik, musikariak baxu jotzera behartzen zituen inguruko bizilagunak kexa ez zitezen, bestetik kanpoko zaratek etxe

⁹ Taku Sugimoto: Gaztetatik jazz, Inprobisazio Librea eta abangoardiako musikaren eragina izango du. Tokyoko eszenan ezaguna egin zen Piero Manzoni, Ghost, eta Hikyo String Quintet taldeetako partaide zenean. Tetuzi Akiyamarekin jo izan du 94tik aurrera, gitarra ozen eta zaratatsuetatik musika isilera pasatu zenetik. Isiltasunaren bilaketa horretan Radu Malfattirekin 2002an grabaturiko «Futatsu» diskoa eta 2003ko «Live in Australia» aipatu behar dira.

japoniarren horma meheak zeharkatzen zituzten eta hiriaren soinua (zehazkiago, Tokyoko soinu paisaia) kontzertuaren parte izatera pasatzen zen. Sor-tzen zen egoera John Cageren «4'33'» piezaren ondorengo zuzen bihurtzen zen, eta atzerago eginaz Luigi Russoloren 1913 urteko «L'arte dei Rumori» manifestuarena, non hiri handi bat belarriekin adi egonaz gurutzatzera gonbidatzen zuen jendea. Musika non hasi eta non bukatzen zen galderari ere erantzun behar zion entzuleak, gurarizko soinuak eta intzidentalak bereizi behar baitzituen ala denak osotasun gisa onartzea hautatu.

Taku Sugimoto, Toshimaru Nakamura eta Tetzuji Akiyama buru zituen musikari talde batek hilean behingo kontzertuak antolatzen zituen, «Meeting at Off Site» izenpean. Izenburuak dioen moduan topaketak ziren, aurrez prestatu gabeko kontzertuak non jende ezberdina biltzen zen. Parte hartzaileen artean urteak joan ahala ezagun egin den jendea zegoen: Sachiko M., Otomo Yoshihide, Ami Yoshidaren moduko musikariak, hala nola belaunaldi gazteagoak ere, Masafumi Ezaki, Taku Unami eta abar. Kanpotik zetozen bisitariak ere parte hartzen zuten *meeting* horietan: Kaffe Matthews, Paul Hood, Mark Wastell, While Brett Lerner, Bruno Meillier, Thomas Ankersmit edo Michel Henritzi adibidez. Ami Yoshida kantariak zioenez: «The music at Off Site is not an already completed music; it's more like music in progress. That's a common understanding here. For example the "Meeting" series was called Meeting because it is usually the first encounter between those musicians, so something is really happening at that instant» (Bell, 2003).

Onkyo mugimenduarentzat garrantzitsua izan zen ingelesez eta japonieraz sorturiko «Improvised Music from Japan»¹⁰ izeneko web-gunea ere, Yoshiyuki Suzukik gidatua, ondoren aldizkari eta disko zigilu ere izan zena.

2.6.2. *Onkyo*ren ezaugarriak

Japoniar estetikan isiltasunak betidanik izan du garrantzia. Dena den *Onkyo*ren isiltasuna gerra ondorengo japoniar nazio eraikuntza eta amerikar konpositoreen eraginez sortu zen tradizioan kokatu beharko genu-

¹⁰ <http://www.japanimprov.com> 2013-03-18

2. ENTZUTEA-ADITZEA

ke. Eraikuntza horretan japoniar pertzepzio estetikan aurki zitekeen *ma* kontzeptua berreskuratzen zuten. *Ma* kontzeptuak «espazio», «interbalu», «tarte fisiko» edo «iraupen tarte» adierazi nahi luke. Hitz japoniarren ideogramak (ate batek inguraturiko eguzkia) pertsonak naturaz izan dezakeen pertzepzioaren berri ematen digu. Musikari dagokionez soinuen artekoa litzateke, substantziadun isiltasuna. Zen filosofiako (*mu*) hustasunarekin zerikusia izan dezake, baina gerraosteko artistek amerikar musikari esperimentalen aurrean berezko nortasuna izateko elementu gisa berreskuratu zuten. Arata Isozaki arkitektoak tarteko *ma* hau aldaketaren zain egotean sortzen den hustasun momentu gisa definitu zuen (Novak, 2010: 49). Bilbon proiektatu zuen «Isozaki ateak» (2008) *ma* kontzeptu hori ondo adierazten du; tarteko espazioaren garrantzi nabaria eta atearen ideia eraikin bikoitz batean bilduak.



«Isozaki ateak» (2008, Bilbo) Arata Isozaki.

Onkyo gehienbat jarduera inprobisatua zen, ehundurari garrantzi handia ematen zitzaion, eta oso minimalista zen egikerari zegokionean. Beste ezaugarri bat bolumenari zegokiona zen: ia-ia entzunezinak ziren soinuak ziren nagusi, egitura musikal edo erritmo antzeman errazik gabeak. Bolumen baxu honek entzulearen papera zeharo aldatzen zuen. Gertatzen ari zenaz jabetu nahi bazuen entzute kontzentratu eta sakon

bat exijitzen zitzaion. Esperientzia fisikoa zen alde askotatik begiratuta: batetik akustikaren eremuarekin harremanetan dago (*onkyogaku*), honen erreberberazioak espazioan eta hauen eragin fisiologikoa entzulearengan garrantzitsuak izango dira.

Eta bestetik, musikaren bolumen baxuak aretoan zegoen jendeak eginiko zaratak oso presen bihurtzen zituen, aulkien eta mugimendurik txikienen zaratak. Honek protagonista bihurtzen zituen nahi gabe. Beraz, musikariek egiten zutena entzun nahi bazuten eta beraiek eginiko zaratek hain jarduna ez bazuten estaltzerik nahi, gorputza geldi eta zurrun mantendu beharra zuten. Tentsio egoera bat sortzen zen, entzulearentzat nekagarria suerta zitekeena. Gainera, kontraste handia sortzen zen, batetik askatasuna zegoen: edozein soinu musikaren parte izan zitekeen, bestetik entzulea tentsio zurrun batean harrapatua sentitzen zen. Toshimaru Nakamura bere gelditasuna musika zintzoa egitearen onuran ulertzen bazuen, entzuleei eskatzen zitzaien gelditasuna behartua iruditzen zitzaien askori, kontrolatzailea eta norbere espresioaren kontrakoa. Ondorioz, egoera libreza izan ordez aurreikus zitekeen egoera bihurtzen zen.

Sachiko M. zen *Off Site*ko ohizko musikarietako bat, baita Otomo Yoshihide edo aipatu dugun Taku Sugimoto ere. Kanpotik zetozen zaratak edo areto barnean sortzen zirenak teorian onartuak baziren ere, beti ez zen horrela: soinu «egokiak» eta «ezegokiak» bereizten ziren, ikusiko dugunez dena ez zen baleko. *Off Site* aretoan jotzen ari zelarik Sachiko M-k lo geratu zen entzule bat iratzartzeko eskatuko zuen, haren zurrungek aztoratuta.

This was our absolutely final performance at Off Site, so we were concentrating incredibly intensely and this heavy breathing (neiki) was louder than the sounds of our own performance! Because it was our last performance there ever, I decided that I simply did not want to perform alongside such noise, so I asked the person sitting next to the man sleeping to wake him up» (Plourde, 2008: 291).

2. ENTZUTEA-ADITZEA

Adibide honek argi erakusten du zein zaila den urteetan sustraituriko hierarkiak haustea. Soinuen artean hierarkiak daude, soinu «egokiak eta ezegokiak» egongo dira, eta bere hitzetan islatzen den bezala musikariak eta entzuleen artean ere hierarkia bat dago: zurrungek ezin dute estali musikarien emanaldia. Askatasuna ere ez zen erabatekoa, entzutea balekoa, lokartzea debekatua.

Taku Sugimoto oso isilune luzeak egiten zituen. 10 minutu egon zitekeen lehen nota jo artean, jendeak pazientzia izan behar zuen; zain egon, inguruko hotsak entzun. Aspermenaren nozioa ere hor zegoen. Ohizko espektakuluaren konbentzio asko alboratzen ziren: iraupena, bolumena, melodia, harmonia,.. Eta kapitalismoaren ondorio zen entretenimenduzko ikuskizunarekin zerikusia duen oro ere baztertzen zen. Entzulea horren jakitun zen, eta nolabait konplize ere bai. Hala ere, *Onkyoren* kasuan eguneroko soinu eta egoeraz are eta kontzienteago egiten zituenez ironikoki hiriko bizitzaren hutsalergia gogoratzeko funtzioa ere betetzen zuten kontzertu hauek.



Taku Sugimoto eta Otomo Yoshihide «Off Site» aretoan. Argazkia: Clive Bell

Bestetik, isiltasunaren erabilpen hau, askok pentsatzen dutenaren kontra, ez zetorren Zen filosofia edo ekialdeko budismoaren eraginetik. Musikariek beraiek baztertuko dute eragin hau. Argi esango dute mendebaldeko jendearen proiektzio bat, begirada exotizatzaile bat dela benetakoa eragina baino. Paradoxikoki *Onkyo* gertuago zegoen mendebaldeko modernotasunaren kanon estetikoetatik antzinako tradizioetatik baino, eta horrela joan etorrriko ibilbide zirkular bitxi bat osatu zen: ekialdeko eragina izan zuten 50. hamarkadako artista eta musikari mendebaldarrak (pintore espresionistak eta Morton Feldman bezalako musikariak) izango ziren gero ekialdeko artistengan (eta *Onkyo* mugimenduan) eragina izango zutenak. *Onkyo* erdi aroko *Noh* antzerkiarekin antzekotasun formalak izanik ere (gorputzaren gelditasuna eta isiluneen erabilpen espresiboa), eragin hau ere ukatu izan dute inprobisatzaile japoniarrek. Keith Rowe k ere elkarrizketa honetan antzeko zirkulua aipatzen du:

Q: Before we leave the location thing, I'm increasingly aware of the Europe-USA-Japan triangle being an important three-way pull now, particularly for the type of music you play.

Keith Rowe: Yes. In a way that has completed a cycle, because the thing that influenced me more than anything else was that 1952 New York school of Cage, Feldman, Christian Woolf, Earle Brown, David Tudor. Of course, in part that also came from the influence of picking up and synthesizing Japanese culture to some extent. We, of course, in England, majored much more in Chinese culture than Japanese. We were influenced by the books by Joseph Needham; *Science and Civilization* was probably what we studied more than the Japanese. I think Jac Holzman, the guy from Elektra,

2. ENTZUTEA-ADITZEA

recorded an album in the mid-'60s of classical Japanese music. That was very influential for us. Then you go to Tokyo and play with Sachiko and Toshi. So, there has come a cycle (Rowe, 2009).

Gehienbat inprobisaturiko musika izanagatik ere, *Onkyo*an konposaturikoa ere jotzen zen, sarri partitura grafikoak erabiliz. Inprobisazioetan, askotan batak besteak egindakoari ez zioten erantzuten, ez zegoen interakzio nabaririk; gela bera partekatzen zuten banakakoak izan zitezkeen. Inprobisazioan ohikoa izan zen elkarrizketaren eredia alboratzen zen, adibidez, Sachiko M. musikariak zioenez Otomo Yoshihiderekin jotzen zuenean gertuago zeuden «solo bikoitzetatik» elkarrizketetatik baino; ez omen zioten batak besteari entzuten eta bien arteko soinu eta isiltasun independenteen oreka nahasketan ematen omen zen. Toshimaru Nakamurak era berdintsuan laburtzen du:

When I play with other musicians, I don't play with them, I play with the space including this musician—not directly human to human. If you're a musician, okay, let's play together. But I don't play with you—I play with all of the elements around you, around us. So I don't really confront you as one individual—you are part of many other elements in the space around you (Novak, 2010: 46).

A Coruñaako kontzertuan ere Mattin eta Rowe bakoitza berea egiten ari zen, independenteak ziren elkarrekiko. Itxuraz, batak egiten duenari besteak ez zion erantzuten, ez behintzat *Free-Jazz*aren eraginez ezagutzen dugun elkarrizketa formatua jarraituz, ping-pong inprobisazio ere deitu izan zena.

Onkyo mugimenduaren beste ezaugarri bat musikarien joera minimalistan islatzen da. Musikariek isilune luzeak egitean, edo nota oso urriak jotzean norberaren espresio-gaitasuna (eta Nia) murrizten dituzte. Mostra-

rik¹¹ gabeko *sanplerrak* jotzen dituzte, diskorik gabeko bira-gailuak, bolumenik gabeko gitarra elektrikoak, sarrerarik gabeko nahasketa-mahaiak, eta abar. Huste fisiko bat gertatzen da, ideologikoki ere gehiegikeriaren eta espresio indibidualaren huste bat adierazten duena. Gogoratu behar da *Onkyoa Noise* musikaren ondorengo zuzena dela, bai kronologikoki eta baita topologikoki ere, Japonia izango da bien plaza nagusia eta musikari asko *Noise* musika landu ondoren pasa ziren praktika isilago hauek. Filosofia berdintsua zuten komunean 90eko hamarkadan eman zen *Noise* musikak eta *Onkyok*. Bata bestearen erreakzio moduan sortu zen hura agortutzat eman zutenean. Hona hemen Taku Sugimotoen erantzuna bere isiltasunerako joera dela eta galdetu ziotenean:

- Tell me about your reasons for playing so quietly?
- I think it is more radical way now. Modern noise music. Noise music at this time is getting common so I want to escape. Small noise (Sugimoto, 2001).

Noisea genero ezaguterraza bihurtu zen eta hartatik aldentzeko nahia ikusten da Sugimotoen hitzotan, erradikalagoa iruditzen zaio bolumen baxua erabiltzea zarata mingarria baino. Bestalde *Onkyok* negatibotasun bezala ere funtzionatzen du; bere isilune luzeetan inplizituki sumatzen da aurreko hamarkadako zarata gordina, eta hura edozein momentutan azaleratzeko arriskuak sorturiko tentsioa ere airean dago.¹² Filosofikoki ere jarrera berdintsuak dituzte: bietan dago ikustelearekiko konfrontazio bat, mugak noraino eraman daitezkeen ikusteko desio bat, batean zarata jasanezinaren bidez, bestean ia aktibitatearik gabeko musika eginaz, isiltasuna ere jasanezina bihurtu daitekeela erakutsiz. Ikus entzulea mendean hartzeko estrategiak erabiltzen dituzte biek, eta ez dago entzulearekiko inolako kontzesiorik. Taku Sugimotok jotzeari uko ere egin izan dio zenbait kontzertutan, adibidez 2002ko Amplify jaialdian ezertxo ere jo gabe eske-

11 Mostra deitzen zaie sanplerrari sartzen zaizkion audio artxiboei, gero nahieran erreproduzitu daitezkeenak.

12 Mattinen jarduera pertsonalean ere ezin ahaztu urtetan landu duen zarata musika, ordenagailuaren feedbackean oinarritua, eta ikusleen memorian horrek sortu dezakeen tentsioa bere azken urteetako kontzertu isiletan ere.

natokian egon zenean. Mattinek *Onkyo* eta *Noisearen* eragin nabarmena du, berak ere idatzi gabeko legeak hautsiz, non inprobisazioan ezinbestekoa den musikarien arteko kolaborazioa, eskenatokian jotzeari uko egiten baitio A Coruñaako kontzertuan, Keith Rowe arriskuaren aurrean bakarrik utziaz. Bai Taku Sugimotoen azken lanetan eta baita Mattinenetan ere entzulearen atentzia, pazientzia, eta itxaropenak arakatzea beren praktikaren ardatz bihurtuko dira.

Zenbaitentzat *Onkyo* mugimenduaren hasierako berritasuna laster galdu zuen eta fosiltzen joan zen, zenbait ezaugarri estilistiko (dinamika eskasa, soinuen abstrakzioa) ohiturazko konbentzio bihurturik.

2.7. ADITU-ARAZI, ADIERAZI: ENTZUTE ZUZENDUA-INDEXTUA

Roland Barthesek *Lo obvio y lo obtuso* (1982) testuan hiru entzute mota bereizten zituen. Hirugarren entzute motari ez zaio axola zer esaten edo emititzen duen besteak; baizik eta nork sortzen duen soinua edo nork hitz egiten duen. Subjektu-arteke erlazio horretan «entzuten dut» adierazteak «entzuidazu» ere esan nahi luke.

Ikusi berri dugunez, Sugimoto edo Mattin bezalako musikarien lana entzuleei zuzendua dago nabarmen; entzulea da beren lanaren helmuga nagusia. Honek sarritan didaktikotasunerako joera azaleratzen du; artistak entzuleari zer entzun behar duen eta nola entzun behar duen adierazten dio. Ongi datorkigu azken aditz horri ere sakonago erreparatzea, gure gaiarekin oso lotua baitago. *Adierazi* aditzak *Adi* (tu) – arazi-, *aditzera eman* esan nahi du. Hau da, entzun arazi, edo *entzutera behartu* dauka bere erroan. Hor badago hierarkia eta botere joko bat. Aurrekoarekin batera «significar», «expresar» eta «indicar» esanahiak ere baditu. Mattinek A Coruñaako kontzertuan, bere gorpuzkera zurrunarekin, aditzen dagoela adierazten du: aldi berean espresatu, significatu eta seinalatu egiten du, hatz erakuslea bailitzan.

J. L. Austinek teorien arabera hizkuntzaren akzioek izaera performatiboa izan dezakete. Adibidetzat jartzen duen «zin dagit» esamoldeak

hitza eta errealitatearen arteko lotura ziurtatzen du. Esamoldeak, leku eta egoera egokian ematen denean, izaera performatibo bat hartzen du; horrela errealitatea eraldatzeko gaitasuna izango du. Leku egokiari dagokionez ordea, ez da gauza bera esaldia epaitegi batean adieraztea ala antzoki batetako eszenatoki gainean. Emanaldi «artistiko» baten aurrean gaudenean adierazten dena ez da «zin dagit», baizik eta «zin dagit diodala diot» ala «zin dagit diodala antzezten dut». Eszenatoki gainean gertatzen den guztia, dela hitza dela keinua, «antzezten dut» esamoldera sinplifika daiteke, musikari eta performerrak bilduko lituzkeen esamolde zuzenagoa baten faltan (frantsesezko «jouer» adibidez, musika jo eta antzeztu adierazteko balio duena). Esan bezala «antzezten dut» honek arrakala bat sortzen du errealitatea eta hitzaren artean; ez-egia bat edo gutxienez anbigotasuna adierazten du.

Este «actuo» implícito e interior a todo acto teatral puede analizarse a la vez como «margen performativo» y como presupuesto condicionante del conjunto del discurso teatral. Margen o presupuesto (uno y otro), el rasgo característico del actúo es el no tener formulación posible: «actúo» es, como «miento», una palabra indecible, puesto que al decir actúo afirmo que yo no afirmo (Ubersfeld, 1996: 52).

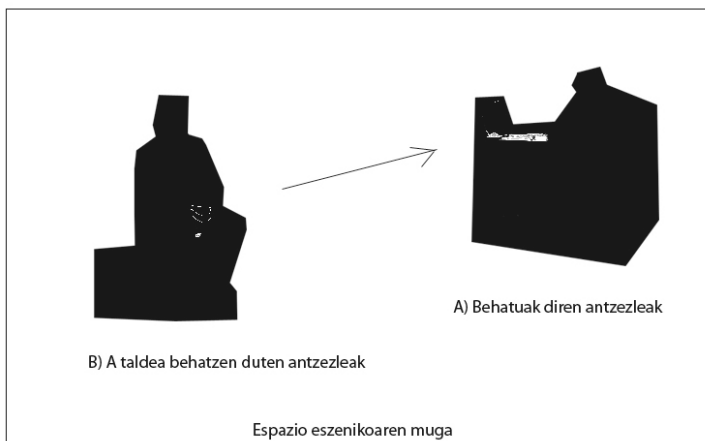
Mattini halako zerbait gertatzen zaio Keith Rowerekin eman zuen kontzertuan. Bere gorpuzkeraren bidez «entzuten ari naiz» adierazten duela esan liteke, «zuek bezala, eserlekuetako entzuleak, ni ere entzuten ari naiz». Baina taula gainean dagoen aldetik «antzezten dut» ere adierazten du nahi eta nahi ez. Performance artea betidanik kokatu izan da inoren lurralde ez den horretan; performerrari atalase egoerak interesatzen zaizkio, ertzekoak. Errealitate antzeztua ala antzezpen erreala, ikuslea beti dago zalantzan; baita performerra ere. Horregatik izan dira muturreko ekintzak performance artearekin lotzen ditugun horiek: gorputza zauritzea, janariak jatea, kaka eta pixa egitea eta bestelako ekintza fisiologikoak, batez ere, mina eta gehiegikeriarekin erlazioan. Jaterakoan jan egiten

baita (taula-gainean egon ala ez) eta performerraren zaurietatik darion odola benetakoak baita. Digeritze aparatuak, zainek eta bihotzak ez dakite antzesten, belarriak ere ez. Anne Ubersfeldek atalase eremu definigaitz horri «zero interseksioa» (Ubersfeld, 1997: 112) deitu zion. Espazio eszenikoa bikoitza da izatez: batetik eszena legoke eta bestetik aretoa (hor dago ikuslea eta kanpoko errealtatea). Espazio eszenikoa negatiboan definitzen da, hau da bera ez denak ematen dio izatea, eszenatik at dagoenarekin kontrajartzean.

2.7.1. Antzerkiaren barneko antzerkia

Dena den, espazio eszenikoaren antolamendu konplexuagoaren aurrean aurkitzen gara A Coruñako kontzertuaren kasuan; antzerkia antzerkiaren barruan dagoela esan dezakegu. Horrelakoetan bi espazio egon ohi dira bata bestearen barnean, eta espazio batean gertatzen dena bestearentzat errepresentazio bihurtzen da. Horretarako behatzaileak eta behatuak egon behar dute, aretoko eserlekuetan dauden ikusleez gain. Ikusleek era berean aurreko bi espazioak behatuko dituzte. Zeinu eszenikoak aldi berean fikzioa eta gauzatze errealak dira.

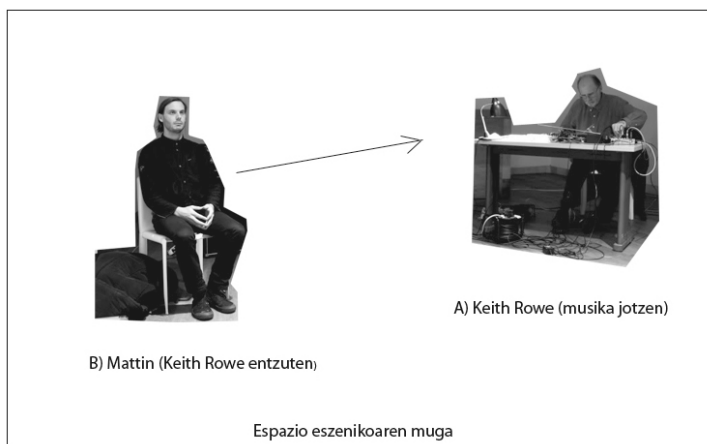
Ikus dezagun ondorengo eskeman nola egituratzen den errepresentazioa errepresentazioaren barnean gertatzen deneko egoera:



C) Ikus entzuleak aretoan

A antzezle taldea zerbait antzezten ari da B taldearentzat. B taldeak A taldea behatzen du. C taldeko ikusle arruntek dena behatzen dute, bai A eta bai B. Aipaturiko liburuan Übersfeldek dioenaren arabera, A taldeak antzezten duen ekintzak ez du garrantzirik B behatzaile-antzezle taldearentzat; B taldekoentzat garrantzitsua A taldea behatzen ari direla adieraztea da eta horrela A taldean behatzen dituzten zeinuak C ikusleei helaraztea. Beraz C ikusleek B behatzaile-antzezleek adierazten dieten horretan jarri dezakete arreta haien begiekin ikusiko balute bezala, osotasunetik murriztua eta ikuspuntutuz aldatua.

Antzerki konbentzionala aztertzen duen eskema orokor hau nola eraman dezakegu gure kasu konkretura? Ze aldaketa izan ditzake Rowe eta Mattinen emanaldia aztertzerakoan? Egin dezagun eskema, jakinik aurreko kasuan espazio eszenikoan zeudenak antzezleak baldin baziren honakoan musikariak, performerrak, entzuleak, eta abar izan daitezkeela. Azter dezagun lehen behatzaile izendatu duguna oraingoan entzule izendatuz:



C) Ikus entzuleak aretoan

Kontzertuaren lehen zatian zentratuko gara, grabaketa eta honen erreprodukzioa geroagorako utzirik. Lehen zatian Keith Rowe musika jotzen hasi zen inprobisazio kontzertu konbentzional batean bezala, baina

2. ENTZUTEA-ADITZEA

Mattinen aldetik ez zuen erantzunik jaso (ez behintzat soinu moduan); Mattin Rowek egiten zuen soinu oro entzuten egon zen eta baita aretotik etor zitezkeenak ere. Baina, lehenengo eskemari kasu eginez, biak espazio eszenikoan daudenez, ikusi dugu B taldeari ez zaiola axola benetan A taldeak antzezten duena. Gauza bera gertatzen ote da kasu honetan ere? Mattinek Roweren jarduna entzutea du helburu ala C taldeko entzuleei entzuten dagoela adieraztea? Eta nolabait entzuleak ere horretara bultzatzea?¹³ Badakigu gorra egon ezean nahita nahiez entzungo duela Rowek egiten duena, belarriek ez baitute betazalik. Mattinek egin izan ditu espazio eszenikoaren muga zalantzan jartzen dituen zenbait emanaldi. Taula-gainean kokatu ordez aretoko eserlekuetan kokatu zen adibidez Margarida Garciarekin emaniko kontzertu batean. Bertan Garciak musika egiten zuen bitartean Mattin ikusleagoaren artean eseri zen, nahiz eta egitarauan bien izenak azaltzen ziren. Mattinek egindako soinu bakarra emanaldi bukaerako txaloak izan ziren. Mattinen hitzetan: «This was probably the concert where the most attention was on the other players, as I did not have worry about my shitty playing» (Mattin; Keegan, 2009).

Baina A Coruñako kasuan, espazio eszenikoaren indarrak balantza beste alderantz bultzatzen du, hau da, (C) entzuleek (A) Rowek egiten duena (B) Mattinen belarriekin entzutera. Antzerkiari buruz Übersfeldek esandakoaren moduan ikuspuntu aldaketa ematen da, kasu honetan «entzun puntu» aldaketa bat. Keith Rowek beranduago esan zuenez Mattinen espazioan lan egitera behartua aurkitu zuen bere burua, Mattinen antzerkiaren barneko antzerkia izatera esan genezake:

As a performer joining Mattin in this performance, I felt that I had to move completely into his space. Also strange for me was given notions about the democratic sharing of software free access of music

13 Mauricio Kagelek 1962an idatzirik «Antitesis» obra elektronikoan bozgorailuetatik soinu elektronikoez gain itxuraz entzule talde batek eginiko soinuak irteten ziren, txalo joaz, baztertuaz edo ozenki komentatuaz, horrela Kagel beraren hitzetan, benetako entzuleak grabaketako ikusleagoaren antzeko zerbait egitera animatzeko asmoz. Obra beraren zuzeneko aldaera bat ere planteatzen zuen, non grabaturiko ikusleen ordez taula gainean pertsona bakarraz osaturiko ikus entzulea egongo litzatekeen.

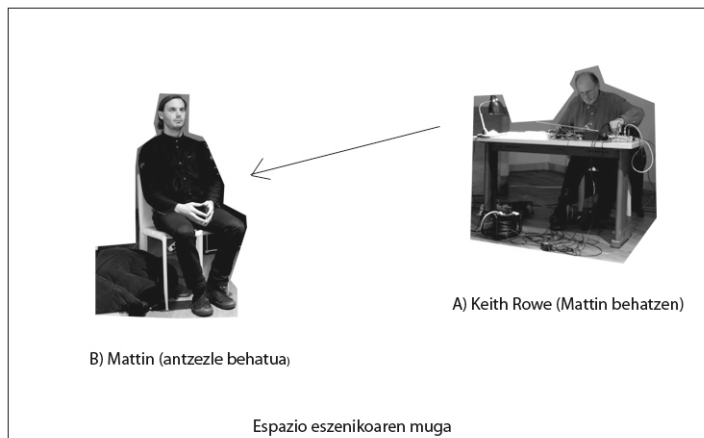
without copyright, that the actual performance should so rigidly reinforce old world relationships, with what might be mistaken as an ego driven artist at the centre, pursuing a performance model seemingly orienting around passive bullying a domineering model driving and guiding the performance (Rowe, 2010).

(B)puntuako Mattin behatzaile-antzezle kontsideratzeak (A) puntuan dagoen Rowerengandik datorren guztia ere antzerki bezala ulertzera eramaten gaitu. Laburtuz, eszenak osotasunean adierazten duena «antzerkian gaude» izango litzateke. Hori adierazten dute Rowerengandik datozen zeinuak Mattinen ikuspuntutik filtratuak. «Antzerkian gaude» hori baldin bada ikusleek jasotzen duten egia, (A) edo (B) puntuetatik zuzenean heletzen zaizkien zeinuak ezin dituzte errealak bailiran hartu.

Noski, kontuan hartu behar da antzezpenetan gertatzen dena gidoi bakarraren pean gertatzen dela eta zuzendari bakarraren (edo adostasunean lan egiten duen zuzendari talde baten) antolaketa-ondorio dela. Ez da hau Mattin eta Roweren kasua. Hemen zuzendaririk ez dagoela esan daiteke, ala bi «zuzendari» daudela; norberak egiten duenak ez du besteak egin dezakeenarekin zerikusirik. Espazio eta denbora bera partekatzen duten bi «antzerki autonomo» direla esan genezake. Elkarren eragina izan dezakete baina ez dira derrigor norabide berean joango.

Horrez gain, eta eskemaren konplexutasuna areagotuz, Rowek ere entzuten du Mattin egiten ari dena, nahiz eta lehen zatian isiltasuna izan. Era berean, adi dago eserlekuetako entzuleen erreakzio eta inguruko zarata intzidentalei. Bigarren eskema honen arabera Rowe (A) litzateke behatzailea eta (C) entzule taldeak entzun lezake Roweren ikuspuntutik ere. Horrela Mattin bihurtuko litzateke antzerkiaren barneko antzerki. Egia da, kokapenari dagokionez Rowek Mattin lasai begira dezakeela; Mattini ordea, aurrerantz begira eta Rowe alboan duelarik bere ikusmen eremutik at gelditzen zaio hura. Honelakoa litzateke eskema berri hau:

2. ENTZUTEA-ADITZEA



C) Ikus entzuleak aretoan

Bestetik, pentsa daiteke Mattinek aurrez erabakitako gidoi bat jarraituz egin duela emanaldi guztia. Roweri buruz ere gauza bera esan ote liteke? Zein da erabakiak bat-batean hartzeko duen askatasun maila? Egituraren orokorrari begiraturaz aurre-esan liteke zer egingo duen, ze instrumentu joko dituen eta ia-ia zein soinu erabiliko dituen ere. Guzti hau makro egiturari dagokionez, noski, egitura horren barnean gertatzen dena infiniturantz zabaltzen da eta era berean gain-egitura eraldatzeko gaitasuna izan dezake, nota soil batek kontzertu guztiaren norabidea alda dezakeela sinesten baitugu.

Rowe behatzaileak Mattinen antzerki mutuari soinu banda jartzen diola esan dezakegu, horrela Mattin bihurtzen da Roweren antzezpenaren objektu. Rowek beranduago, Mattinen barnearen soinua jo beharrean aurkitu zela esan zuen:

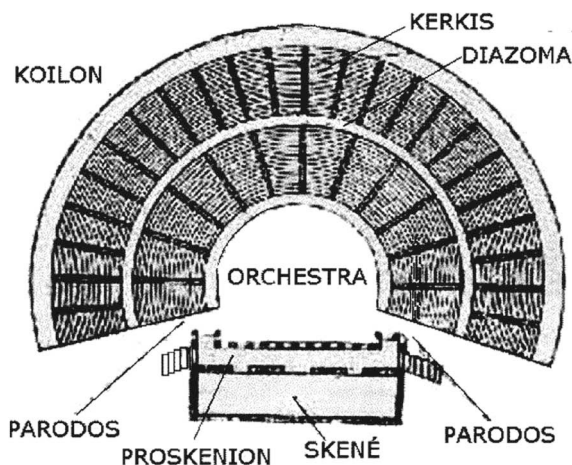
[..] this poise Mattin maintained throughout the performance, I did not want to disturb his bearing, and found myself needing to perform sounds / music of the / his? interior, thoughts that passed through me were at times about a process that starts with a

philosopher but ends with a policeman, (this often said about religion) (Rowe, 2010).

Dударик ez, isiltasunean egoteak bestearengan eragina izan dezake; elkarrizketa batean entzuten dagoenak ere «hitz egiten» baitu; ez hitzak ahoskatzerakoan bakarrik, baizik eta adi egote hutsarekin. Isilik dagoen entzulea, aurpegieraren baieztapen ala ezezko imintzioekin mintzatzen dagoenaren ahoan hitz berriak sorrarazi baititzake.

2.7.2. Mattin *koryphaios* edo greziar antzerkiko koro zuzendari

Antzinako Greziako antzerkian koroaren (*choros*) zeregina ezinbestekoa zen. Koroa arropa berdintsuz jantziriko antzezle talde batek osatzen zuen eta agertokiaren azpian edo *orchestran* kokatzen zen. *Orchestratik* emaldiak irauten zuen bitartean aktoreen ekintzak behatu eta komentatzen zituen. Sarri antzezanaren testuingurua aurkeztu eta laburtzen zien ikusleei, gertakizunen harian lagunduz. Horretarako unisonoan kantatu eta errezitaturiko ahotsez baliatzen ziren, denak batera, ahots bakar eta ozen bat bailitza. Horrez gain, ikusle ideal batek antzezenaren aurrean nola erreakzionatuko lukeen erakusten zuen.



Greziar antzerkiaren banaketa, parodos izenez azaltzen dira sarrera (parados) eta irteera (exodos) funtzioa duten korridoreak.

2. ENTZUTEA-ADITZEA

Portaera gida moduko bat zen beraz, Mattinek Roweren jarduna nola entzun behar litzatekeen adierazten zuen moduan. «Isiltasuna» deituriko atalean sakonago aztertuko den arren, aipatu behar da nola gauzaten duen koroak *interpasibitatearen* kontzeptua. Interaktibitatearen ifrentzua litzateke *interpasibitatea*, hau da, interaktibitatean publikoak antzezleekin parte-hartze zuzena badu, *interpasibitatean* ikuslearen jarrera pasiboa antzezleek (edo koroak) bereganatzen dute. Ikusleek ez dute beren emozioak adierazi beharrik, horren lekua koroak hartuko baitu; hark egingo ditu hasperen eta irriak. Koroak askatuko du ikuslea bere eginkizun aktibo eta pasiboetatik.

Koroak istorioaren barnean azaltzen zen jendea (eta ondorioz jendea orokorrean) irudikatzen zuen. Hau antzinako Greziako antzerkian ohiko zen heroi bakarraren figura edo jainkoarenarekin kontrajartzen zen. Sarri aktore bakarrak egiten zituen antzezlaneko paper desberdinak eta koroak betetzen zituen aktorea pertsonaiaz aldatzen ari zeneko hutsuneak. Eskilok koroa 12 pertsonatara murriztu zuen, eta hirutan banatu zuen: bi azpi-koro (*hemichoria*) eta zuzendaria (*koryphaios*). Greziar tragediez gain berandua-goko lanetan ere erabili izan da koroa, hala nola, Shakespeareren «Romeo and Juliet» (1597) ezagunean.

Batzuetan, pertsonaia nagusiak esan ez zituenak jakinarazten zituen koroak, adibidez pertsonaiaren ezkutuko beldurrak eta sekretuak. Beste batzuetan berriz, eszenatokian gertatzen dena komentatzen zuen edo zuzenean aktoreari zuzenduko zaio. Antzinako Greziako aktoreak *hypokrites* izenez ezagutzen ziren, zeinak literalki «koroaren galderei erantzuten diena» esan nahi duen. Beraz, honen arabera lehentasuna koroak zuen, eta horren ondorio zen antzezleen jarduna. Ataka horretan zegoenean, aktoreak bietara egin zezakeen; koroari erantzun ala aintzat hartu ez. Gaur egungo ikuspegitik begiratuta teloiaren papera ere betetzen zuen, koroaren sarrerako prozesioak (*parados*) adierazten baitzuen emanaldiaren hasiera eta haren irteera prozesioarekin (*exodos*) amaitzen zen antzezlan. Oihalaren irekitzeak eta ixteak gaur egun betetzen duen funtzio berbera.

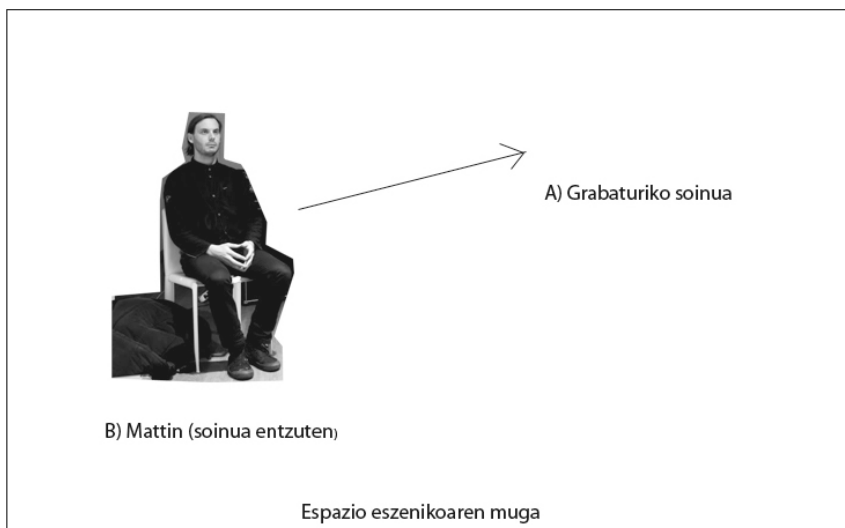
Aztertzen ari garen kontzertuan greziar koroaren funtzioaren pareko zenbait gertaera ondoriozta ditzakegu: batetik Mattinek koroaren lekua

betetzen duela esan dezakegu, hau da Rowek egiten duenaren komentario bat egiten du, ozena bere isilean. Isiltasunak hitz egin dezake, esan dugun moduan. Bestetik, Mattinek gorpuzkerarekin adierazten dio entzuleari zer entzun behar duen eta nola. Kokapena eszenatokian aurrez aurrekoa izango da entzuleekiko, Keith Rowe baina zertxobait aurrerago, beraz eserlekuetatik gertuago. Mattinek ez du hitzik egingo ez kantatuko antzinako koroaren moduan, baina bere gorputz jarrerak (aulkian eserita entzuten) publikoa bera islatuko du. Ondorioz, denak bat izatera pasatuko dira, gorputz bakarra (eta nolabait ahots unisonoa, isila). Koroaren moduan norbanakoaren ezabaketa gertatzen da. Agian Mattin izango da koroan, kokapen altuagoa dela eta, zuzendariaren (*koryphaios*) lekua hartzen duena. Entzuleei isla hori jaurtitzean entzulea ere antzezlanaren parte izatera pasatzen da, koro bihurtzen da, hark nahi ala nahi ez. Bestetik, kontzertuaren hasiera Rowe eta Mattin eszenatokian agertzen direnean ematen da, baina bukaera, edo oihalaren jaitsiera izango litzatekeena ez da gertatzen Mattinek eszenatokia uzten duen arte, koroaren *exodos*-aren pare.

Konparaketa kate honekin bukatzearekin bat, galdera garrantzitsua sortzen da: Mattin *koryphaios* edo koroaren zuzendari baldin bada, zein paper betetzen du Rowek? Bera ote greziar tragedietako heroia? Ala Jainkoa? Noski, Mattinen ikuspegia hartuz gero halako zerbait interpretatzera iritsi gaitzke. Azken finean, belaunaldi talka bat ematen da kontzertu horretan; heroiak eta historiak jainkoturiko musikariak beren tronutik botatzeko saiakera. Baina, heroiaren figura albora utzirik, Rowe antzinako aktore, *hypokrates* (koroaren galderei erantzuten diona) suposatzen badugu, ikusten dugu A Coruñan egiazki, erantzuten diola koroari. Hierarkia joko horretan Mattin legoke koroaren lekuan, galderak egiten eta Rowe lehenengoaren proposamenari ahal duen moduan erantzuten, nahiz eta koroaren galderak kasu honetan isilak izan.

Orain arte Greziar antzerkiaren eskema jarraituz A Coruñako emanaldiaren lehen zatia aztertu dugu, ikus dezagun orain emanaldiaren bigarren zatia zer itxura hartzen duen. Honela laburtuko litzateke egoera berria:

2. ENTZUTEA-ADITZEA



C) Ikus entzuleak aretoan +D) Keith Rowe

Antzoki-areto osoaren muga

C1)Alde egin duten entzuleak

Rowek behin bere saioa amaitutzat emandakoan eta bere lanabesak jaso ondoren (guztira ordubete eta 48 minutu) agertokia utzi zuen eta Mattin bakarrik geratu zen. Roweren hitzak irakurrita badakigu ez zuela hala ere aretoa utzi, atzeko eserlekuetan gelditu zen: «I proceeded to tread my way back through the audience and take a seat with the remaining audience, after a while it was clear that these sounds coming from Mattin's amp. were a recording of what I had just played, what followed was a triumph of style over substance, uninteresting, un-engaging, a prime example of doctrinaire rigidity» (Rowe, 2010).

Mattin beraz, zirkinik egin gabe geratu zen bigarren zati honetan ere, aulkian eserita geldi. Bere gorputzak lehen zatian gertatzen den moduan, arreta-bektore funtzioa betetzen du, alegia, adierazi egiten du (baina adierazi, seinalatzearen zentzuan, hatz erakuslearekin egiten den gisan). Entzuleari arreta nora zuzendu adierazten dio. Indexa izango da (zer entzun adierazten duena), beraz, entzule-bektore bihurtuko da. Horretarako bi

estrategia erabiliko ditu *gelditasuna* eta *gorpuztea*. Erabateko gelditasun zurrinak, ehiza zakurrek harrapakina non dagoen adierazteko erabiltzen dutenean bezala jokatzeko du. Bestetik, gorpuzterakoan bere gorputzak *aditzearen forma* bereganatzen du¹⁴, hau da indexatua den objektuaren forma hartzen du (atzamarrak ilargiaren forma hartuko balu bezala). Ikus entzuleari ispilu bat jartzen dio aurrean, non islaturiko irudiak aurre hartzen dion benetakoari hura eraldatu asmoz.

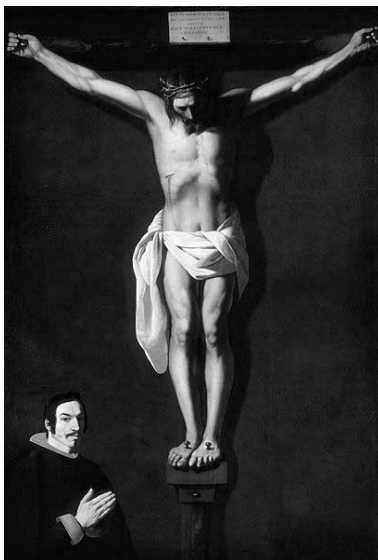
Esan daiteke buelta ematen diola Duchampen esaldi ezagun hari: begiratua begira dezaket baina ez entzutea entzun. Entzuten dagoena ikusi dezakegula argi dago; kasu honetan *entzutea* bera ere entzun daitekeela esatera ausart gaitzeko.

Ikusizko artean, pinturan batez ere, bektore kasu hauek arruntak dira: pertsonaia batek koadroko begirada zuzentzen du, eszena nagusia zein den adieraziz, horrela ikuslearen begirada gidatzen du norabide batean. Pertsonaia hauek ikuslea eta obraren arteko bitartekaritza lana egiten dute, Albertik ere gomendatzen zituen bere «Della Pittura» (1435) tratatuan: «I like to see someone who admonishes and points out to us what is happening there; or beckons with his hand to see; or menace with an angry face and flashing eyes, so that no one should come near; or shows some danger or marvelous thing there; or invites us to weep or laugh together with them» (Jacobsen, 2004: 144). Quattrocentoko ikusleak irudi hori eta koroak betetzen zuten lana ez zitzaion arraroa egiten italiar antzerkitik zetorren *festaiuolo*-aren pertsonaia ezagutzen zuenez. *Festaiuoloak* ikuslearen arreta bereganatzen zuten soarekin harrapatuz eta keinuen bidez, norabide egokia ematen zuten eta ikuslearen erantzuna eta portaerak nolakoa izan behar zuten adierazten zituen. Hitzaren esanahitik atera daitekeenez «festa-egilea» zen jatorriz, hau da, zeremonietako gidaria: gonbidatuen aurkezpenak egiten zituena eta festa antolatzen zuena. Artelanetan *festaiuoloak* begi kontaktua bilatzen du ikuslearekin, eta garrantzitsua den horretara bideratzen du gure begirada. Ondorioz, pertsonaia hauek ikuslearen eredu bihurtzen dira; zer egin ere adierazten diote. Eszena nagusitik at buruz

¹⁴ Saussureren terminologian, *adierazi* hitza *kontzeptu* hitzaren sinonimo bezala agertzen da. Hizkuntz zeinua (*signo*) adierazi (*significado*) eta adierazle (*significante*) baten elkarketatik sortzen da, edo bestela esanda, kontzeptu baten eta irudi akustiko baten elkarketatik. Zenbateraino izan daiteke Mattinek egiten duen entzutearen gorpuzte hau *irudi akustiko* bat, entzute beraren irudi?

2. ENTZUTEA-ADITZEA

- buruko harreman bat sortzen da ikuslea eta pertsonaiaren artean, Zurbaranen Kristo honetan antzeman daitekeen moduan.



«Cristo crucificado con donante» (1640, mihise gaineko olioal, Francisco de Zurbarán.

Pertsonaia-bektoreak hartzen duen helburu didaktikoak hierarkia mailak ere azaleratzen ditu: Zurbaranen koadroaren ezkerreko pertsonaiak ikuslea errezatzerantz bultzatzen du bere keinuaren bitartez. Baina horrez gain, argi dago ikuslea eta pertsonaia ez daudela maila berean. Pertsonaiak beste estatus bat du, Kristoren ondoan dago ikuslea ez bezala; diru-emailea bera izan denez pribilegio hori izan dezake, berak ordaindu baitu koadroa edo elizako kapera. Botere erlazio nabaria azaleratzen da. Mattinen kasuan ere bere entzute jarrera eta eskenatokitik behera dagoen jendearen jarrera ez dira gauza bera, lehenak boterea du eta bigarrenak ez.

La mayor parte de la gente cree que cuando oye una pieza musical, no está haciendo nada, sino que alguien les hace algo a ellos. Eso no es cierto, y tenemos que adaptar nuestra música, tenemos que adaptar nuestro arte, tenemos que adaptarlo todo,

creo, para que la gente se dé cuenta de que lo están haciendo ellos, y no que algo se les hace (Nyman, 2006: 49).

John Cageren hitz hauek ere argi uzten dute, batetik entzutea jarduera aktibo bat dela, edo, bere filosofiaren arabera, izan beharko lukeela, baina bestetik, eta hau da garrantzitsua, jendeak entzutea jarrera aktiboa dela *jakin behar* duela, bere hitzei erreparatuz «para que la gente se dé cuenta». Horretarako artistari jarrera didaktikoa edo ilustratzailea exijituko zaio; argia ekarriko baitu ikuslearen begietara, eta kasu honetan soinua entzulearen belarrietara (eta batez ere, entzutearen kontzientzia beren adimenera).

Mattinek hartzen duen jarrera «adierazleak» esan bezala, bi adierak bilduko ditu: entzule arrunta adi - araztera behartzen duena eta arreta iltzatzeko norabide bat finkatzen duena. Bigarren esanahi honek Mattinen gorputz osoa zeinu bihurtzen du, Derridak egindako banaketak aintzat hartuz *zeinu adierazlea*¹⁵ deitu zuena (Derrida, 1995: 69). Zeinu adierazleak naturalak ala artifizialak izan daitezke. Naturalak (adibidez: martizko kanalek bizitza adimentsuaren zantzuak adieraz ditzaketela diogunean), artifizialak berriz edozein izendatze zeinu konbentzional izango lirateke. Zeinu adierazleak zeinu erakusleen multzoaren banaketatik datoz. Zeinu erakusleak zeinu adierazle eta zeinu frogatzaileetan banatzen dira. Adierazleak artean ikusi ez dena «atzamarraz» adierazten duten zeinuak izango dira eta zeinu frogatzaileak frogaren ebidentzia adierazten dutenak.

Mattinekin 2012ko Ekainean izandako elkarrizketa batean entzuteari buruz galdetuta, bere lanen artean entzutearen atalerako egokiena «Attention» diskoa iruditzen zitzaioela zioen. «Attention» (w.m.o/r – Hibiari Records, 2007) Mattin eta Taku Unamik elkarrekin ateratako diskoa izan zen. W.m.o/r net zigiluaren web orrian datozen egileen hitzetan «Attention» diskoak grabaturiko inprobisazioa entzuterakoan egile-entzulearen artean legokeen fikziozko bereizketa zalantzan jartzen du. Beren ustez ez dago inprobisaziotik «kanpo» geratzen den ezer. Diskoa zein bolumenetan edo nola entzun aukeratzea erabaki garrantzitsuak direnez, erabaki soil horiek lanaren izaera eta esanahia alda dezaketela diote. Entzuleak

15 *Signo indicativo.*

naturalki hartzen dituen erabaki hauen kontzientziaz jabetu dadin talkaren estrategia erabiltzen dute: Unamiren noizbehinkako gitarra noten artean Mattinek honelako esaldiak botatzen ditu: «What are you thinking about?», «Stop thinking; just listen to us!», «How much did you pay for this?», «This stereo is not good enough for this music!», «You should work harder and get a better stereo», «You paid for it», «And if you haven't, you're giving us your time», «Listen properly, otherwise it just becomes a waste of time!» Entzuleari zer egin behar duen eta nola entzun behar duen agintzen dio era oso probokatzailan eta askotan kontraesankorrak diren aginduak emanaz. Entzutea beraren kontzientzia eta musikaren inguruan dauden aspektu ekonomiko eta sozialei buruzko hausnarketa proposatzen dituzte shock jarrerara erasokorraren bidez.

2007ko Azaroan «Attention» diskoaren jendaurreko aurkezpenzat har daitekeena egin zuten Berlingo Kule aretoan Labor Sonor ekitaldien barne. Taku Unami eta Mattinek erabateko iluntasunean lau ordutako kontzertu luzea eman zuten. Ekitaldiari «Improvisation in the form of interrogation» izena eman zioten. Hasieran biek ordenagailu eramangarriak erabili zuten soinua egiteko, hura zen bestalde argi iturri bakarra, gero Mattinek entzuleei zuzendutako galderak egin zituen. Besteak beste: «Why are you here?» «What for?» «Why are you so quiet?» (Chamy, 2007). Ondoren ia mutu egon ziren beste hiru orduz ilunpean, jendeak pixkanaka aretoa uzten zuen bitartean. Bukaeran lau entzule besterik ez ziren gelditu.

2.8. AKUSMATIKA

Entzute sakonago baten bilaketan eta begien bidez jasotako informazioak eraginik izan ez zezan, zenbait artista ilunpean jotzen hasi ziren. Musikaren adar hau *Akusmatika* izenez ezagutu zen. Mattin eta Taku Unamik Berlingo Kule aretoan egindako kontzertu honetan ikusi dugun bezala, jendea iluntasunean dagoenez entzumenak hartzen du nagusitasuna. Horrela, beste erako erlazioan jartzen du publikoa, «ikus entzule» izatetik entzule huts izatera pasatzen baita. Noski, Mattin eta Taku Unamiren kontzertu hau ez da *Akusmatika* kontzertu ohiko bat, beren helburuak soinua soinu gisa entzuteaz haratago baitoaz.

Akusmatika lantzen dutenen artean garrantzitsuenetakoa Francisco López musikaria dugu. Musika irudiari loturiko kausa efektutik askatzea eta soinuaren pertzepzio sakonagoa izatea da bere asmoa. Soinua nondik datorren, zerk eta nola sortu duen kontuan izan beharrean soinuaren murgilduta egotea bilatuko du, Lopezen hitzetan, «be inside' the sound instead of listening to it» (Kim-Cohen, 2004: 4). Hau pertzepzio, esperientzia eta sormen mundu desberdinetarako ate gisa ikusten du. Musika absolutua bilatuko du. Erromantizismoan sorturiko «musika absolutua» terminoak musika bere esentzian proposatzen zuen, aurrekoa garaietako musika eta testuaren arteko lotura (adibidez operaren kasuan nabaria) eta elementu deskriptibo zein narratiboak alboratuz. Pierre Schaefferren 50eko hamarkadan sorturiko musika konkretuari emandako beste izan bat ere bazen *Akusmatika*. Musika konkretua deiturikoan ideia musikalak solfeoaren sinboloekin adierazi beharrean soinua era konkretuan jasotzen zen, horretarako zinta magnetikoan egindako grabazioak erabili izan ziren. Oinarrian *entzute murriztua* eta *soinu objektuaren* kontzeptuak zeuden. Musika konkretuaren baitan *soinu objektua* hura sortu duen soinu iturriarekiko menpekotasunik gabe ulertzen da eta bien arteko kausa efektua ez da kontuan hartzen. Soinu objektua bere ezaugarri akustikoen arabera ulertuko da: bere testura, altuera, bolumen, eta abar. Honek musika eza gutza tradizionalaren parametroen aurretikako entzute bat eskatzen du, eta esan bezala, soinu iturria ahaztuz entzutea.

F. Lópezek defendatzen duen musikaren ikuspegia soinu hutsaren aldekoa da, erreferentzialtasun, prozesu, irudi eta testuetatik askatuz. Entzutea eta esperientzia orokorrean, hizkuntz egituretatik askatu nahi du. John Cageren 1952. urteko adierazpen hauek irakurtzen baditugu antzekotasunak aurkituko ditugu:

Porque la vida sucede a cada instante y ese instante siempre está cambiando. Lo más inteligente que se puede hacer es abrir inmediatamente el oído y escuchar un sonido justo antes de que el propio pensamiento tenga la oportunidad de convertirlo en algo lógico abstracto o simbólico (Nyman, 2006: 21).

Akusmatika Pitagoras filosofoarengandik dator. Hark bere ikasleei (*akousmatikoi*) gortina baten atzetik hitz egiten zien bere keinu eta itxura fisikoak ez zezan eragin ikasleengan, eta arreta entzuten zuten horretan bakarrik jar zezaten. Eskola pitagorikoa Grezia Handian sortu zen eta oso eskola erlijiosoan zen, irakaspen antolamendu oso zorrotz eta zurrunarekin. *Akousmatikoi*ak isiltasunean ikasi behar zuten, behin isiltasuna zer zen ezagutzera iristen zenean galderak egiten eta bere pentsamenduak adierazten has zitekeen; hortik aurrera matematikoa bihurtzen zen. Pitagorikoek munduaren ikuskera zenbakien armoniarekin erlazionatzen zuten.

Pierre Schaefferrek «*Traité des objets musicaux*» (1966) liburuan esan zuen garai batean entzulea egoera *akusmatikoan* jartzeko dispositiboa gortina bazen, orain irratia eta soinu ekipoa izango direla. Hau da, irrati-uhin bidez zabalduko soinua eta grabaturiko soinua izango dira soinu-iturria ikusezina bihurtzen duten baliabideak. Beraz, A Coruña kontzertuan Mattinek Keith Roweren jarduna grabatu ondoren erreproduzitzeak entzulea egoera *akusmatikoan* jartzen duela esan daiteke. Edo egoera *akusmatiko* baten parodian. Gogoratu behar da kontzertuaren grabaketa ikusleen atzean zegoen teknikariak egin zuela, inor ohartu gabe, eta berriz erreproduzitzea ere haren esku zegoela. Eszenatokian ez zegoen soinua zerk sortzen zuen adierazten zuen zantzurik, Rowek pedalak eta kableak jasorik taula utzia baitzuen eta Mattinek egoera estatikoan zurrun jarraitzen zuen. Agian entzuleen memoriak lotu zitezkeen entzuten zituzten soinuak eta ordubete lehenago gertatu ziren ekintzak harilkatuaz. «*Traité des objets musicaux*» 1966. urteko liburuan Schaefferrek honela laburtzen du bere pentsamendua *Akusmatikari* dagokionez:

A fuerza de escuchar objetos sonoros cuyas causas instrumentales están enmascaradas, somos inducidos a olvidar estos últimos e interesarnos por los propios objetos. La disociación de la vista y el oído favorece aquí otra manera de escuchar: la escucha de las formas sonoras, sin otro propósito que el de escucharlas mejor, a fin de poder describirlas a través de un análisis del contenido de nuestras percepciones (Schaeffer, 2003: 57)

Noski, Mattin – Rowe kontzertuaren bigarren zatia *Akusmatika* kontsideratzea gehiegi esatea izan daiteke. Jendeari nekeza egiten zitzaion soinu horiek entzutea, lehenagotik ere entzunak zituelako (behintzat oso antzekoak) eta denbora luze joan baitzen kontzertu hasieratik. Mattinen proposamen probokatzailerak jendea engaiatzea baino uxatzea lortu zuen. Entzule gehientsuenak aretotik alde egin zuten agertokian geldirik zegoen performer bakarrari begiratzeaz gogaituta.

Bestetik, garrantzitsua da *Akusmatika*ren ezaugarri nagusia maisua eta ikasleak banatzen dituen gortina hori denaz jabetzea. Gortina honek ikusmena galaraztearekin batera hierarkiak zehazten ditu; alde batean daude ikasleak, bestean maisua. Asmoa argia da: arreta (edo kasu honetan adia) galtzea eragoztekoa. Pitagorasi jarraituz Francisco Lópezek musika antzerkitik askatu nahi du eta Confuziori egotzitako hitzez baliatuko da bere azalpenetan: «Atzamarrak ilargia seinalatzen duenean, ergelak atzamarra begiratzen du». Lopezen moduko musikari akusmatikoeak ilargia erakutsi nahi dute; erakutsiren bi zentzuetan: azaldu eta irakatsi. Hori da garrantzitsuena. Kontua da, ez dela norbera bere kabuz ilargiaz ohartzen; berea ez den atzamar batek adierazten diola nora begiratu. Entzulea *akusmatikoi* bihurtzen da, hau da, ikasle. Atzamar horrek agindu bat adierazten du. Lópezek ere helburu horri jarraiki, aretoko argi guztiak itzaliko ditu soinuaz sakonago jabetzeko, eta hori posible ez denean begietan estalkiak jarri araziko dizkio jendeari.



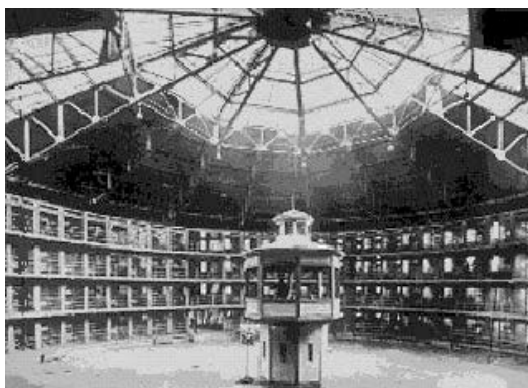
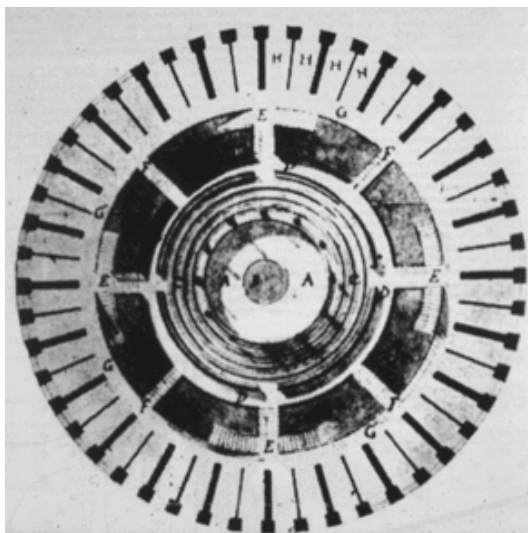
Entzuleen kokapena Francisco Lópezen kontzertu batean.

2. ENTZUTEA-ADITZEA

«I have no interest in changing the world. Actually, so little that I have interest in *not* changing it» (López, 2001) esan zuen Lopezek 2001. urteko «Towards the blur» testuan. Soinuak bere horretan entzun nahiak, edo mundua ez aldatzeko nahiak hala ere azkenean mundua aldatzen du. Egiten dena egiten dela, munduan eraginik ez duen aktibitate bat zail da irudikatzen. Entzute soilak mundua aldatzen du, atzamarrak ilargia aldatzen duen moduan. Atzamarrak adierazten duen norabidea edo entzulea iluntasunean egoteko erabakia alde bakarretik datoz, eta inposaketa horrek, noski, munduaren pertzepzioa aldatzen du, eta jendearen erlazio hierarkikoak finkatzen ditu.

Aipagarria da Lopezek, eszenatokiaren logika aldatzeko saiakeretan, egilea eta entzulea nola jartzen dituen maila berean; eszenatokiaren behe aldean. Bere hitzetan musika anplifikatua sortu zenetik¹⁶ bi soinu espazio desberdin ematen dira kontzertu batean: bat eszenatokian musikariek entzuten dutena, eta bestea jendeak entzuten duena, hau da soinu ekipo eta bozgorailuetatik datorrena. Bigarren hau soinu teknikariak kontrolatzen du eta ez musikariak. Bere ustez musikari elektronikoez ez dute eszenatokian egon beharrik, batetik botoiak mugitzeak ohizko espektakulutik gutxi duelako, eta bestetik musikaria berak kontrola dezakeelako kanpora doan soinua. Pop, rock edo musika klasikoko interprete baten kasuan ia ezinezkoa da bere instrumentua jotzen duen bitartean soinu mahaia kontrolatzea, musikari elektronikoa batentzat oso erraza eta bere zereginaren parte. Horrekin batera entzulea soinu iturriarekiko eta eszenatokiarekiko aurrez aurre jarri beharrean bestelako kokapenak proposatu izan ditu Lópezek. Paradoxikoki, eredu berri hauek kartzela *panoptikoen* modeloa errepikatzen duten egitura zirkularrak izango dira nagusiki: entzulea begiak oihalez estalita eta artista begiak irekita guztia ikusi eta kontrola dezakeen puntuan. *Pan opticum*, «dena ikusten duena» jatorrizko esanahia dena kontrolatzeko boterea duen bakar horretaz ari da, gainontzekoak bere menpeko.

16 Eta agian lehenagotik soinua anplifikatzeko helburuz diseinaturiko aretoak kontuan hartzen baditugu.



1791. urtean Jeremy Bentham filosofoak diseinaturiko kartzela panoptikoa.



Francisco López, Soundscape in the Arts Symposium, 2010-IV-08, Oslo.

Michel Foucaultek sakon aztertu zuen panoptikoen gaia «Surveiller et punir» (1975) liburu ezagunean Diziplinari eskainitako atalean. Berta «El panoptismo» izeneko sarreran, agintariek harturiko jokabidea azaltzen zuen hiri batek izurritea pairatzen zuenean. Kasu horietan hiriak itxi egiten ziren kutsatzeak ekiditeko eta zaindariak jartzen ziren legea bete zedin, jendeak beren etxeetan gelditu behar zuen eta ezin zen kaleetan ibili. Biztanleengan etengabe zelatatuak zirenaren beldurra ezartzen zen eta jendearen arteko banaketa ere erabatekoa zen; ez zegoen gorputz kontakturik. Honela dio Foucaultek: «Pero ha habido también un sueño político de la peste, que era exactamente lo inverso: no la fiesta colectiva, sino las particiones estrictas; no las leyes trasgredidas, sino la penetración del reglamento hasta los más finos detalles de la existencia» (Foucault, 2002: 182). Anormala dena bereizteko nahia adierazten da azkenean, horrek bere gauzatze arkitektonikoa Benthanen Panoptikoan izan zuen. Kanpoaldean eraikia, eraztun formako kartzela honek erdigunean leihodun dorre bat zuen, bertatik inguruan dituen gelaxka guztiak zailtasunik gabe zelata zitzakeen zaindariak.

Sistema honi jarraituz eraiki ziren kartzelek ekar zitzaketen onurak biltzen ditu garaiko aipu bat ekarriz. Haren arabera jendearen izaera alda zitekeen eraikinaren egituraketaren ondorioz: «El panoptismo es capaz de «reformar la moral, preservar la salud, revigorar la industria, difundir la instrucción, (), todo esto por una simple idea arquitectónica» (Foucault, 2002: 191). Argazkian ekarri dugun Francisco Lópezen egituraketan ere jendearengan erabateko kontrola du musikari-zelatariak, ez soilik ikusizkoa, baita gertatuko diren soinu fenomeno guztiekiko kontrola ere. Horren aurrean ikuslea babesgabe dago, itsu, kontrolpean.

Kontzertuen kokapenean zentratzen bagara, eta aztertzen ari garen A Coruñaako kontzertuan zehazki, bertan Rowek angelu bat egiten duela ikusten dugu, eszenatokiaren aurrez aurrekotasuna apurtuz; jendeari zuzentzen zaio baina aldi berean Mattin dagoen lekura biratua dago apur bat. Bere begiradak biak hartzen ditu. Mattin berriz, aulkian eserita Rowek egiten duena entzuten ari da, baina hari begira egon beharrean albo batean uzten du, bere ezkerraldean eta atzerago, beraz, bere ikusmen eremutik guztiz kanpo. Nolabait Mattinek *akusmatikoi*aren (ikaslearen) jarrera har-

tzen du, entzuten duen horretan arreta jartzeko soinu iturria begiratzea ekiditen du. Gortina ikusezin bat sortzen da Mattinentzat, ez du Rowe egiten ari dena ikusiko eta bere begirada galdua ikusleak dauden lekurantz zertxobait gorago eramango du; ezerezera. Roweren egoera desberdina da, berak ikusi ditzake, nahi izanez gero, Mattin egiten ari dena eta baita ikus entzuleen erreakzioak ere. Bere aldetik ez dago gortinarik.

Hori kontzertuaren lehen zatiari dagokionez. Gero ikusiko dugun bezala, Mattin eta Roweren artean zegoen gortina baino lodiago bat begitanduko baitzaigu. Azken finean, Mattin ikaslearen itxura egiten ari dela pentsatzen badugu lehen gortina hura desagertzen da, kasu horretan ez legoke itsuan entzuten baizik eta beste zerbaitetan. Bigarren zatian Mattinek entzuleengandik bereizteko jartzen duen bigarren gortina askoz lodiagoa da kontzeptualki eta ikusezina bihurtzerainoko mehea bere maltzurkerian: grabaketa izango da bigarren gortina hori. Paperak ere aldatzen dira: «maisua» Mattin izango da, eta *akusmatoiak* aretoko entzuleak. Grabaketa -gortinak bi taldetan bereiziko ditu nabarmen. Mattinek entzule antzezpena izateak hierarkia erlazioak deuseztatu zituela bazirudien, grabaketari *play* ematen zaionetik (hobe esanda, kontzertua grabatzea eta grabaketari *play* emateko agindua eman zenetik) hierarkia berria indar guztiarekin agerian jarri zen.

Francisco Lopezek «Towards the blue» izenpean bildu zituen aforismoetako batean esan zuen gortinari buruz: «Pythagoras had such a great idea... All the concert halls should have a curtain to hide the orchestra; for the dignity of music» (López, 2001). Bere ustez, argi dago, musikaren duintasuna jendearen keinuak zapuztu dezakeela, musika jendearengandik bereizten du, materiagabeko zera ideal bat bailitzan.

Era berdintsuan mintzatu zen Glenn Gould pianojole klasikoa ere; irudien presentzia dela eta kontzertu aretoak ez zitzaizkion lekurik egokienak iruditzen musikarako. «El concierto- en efecto- le parecia inmoral porque la música , como Dios, no soporta la representación» (Brea, 2009: 284) esan omen zuen. Hitz hauek dena den, beste puntu batera eramango gaituzte: ez da Lópezen kasuan bezala, kausa efektua eta soinuaren sortzeak duen *prozeduralismoa* ekiditea; alderantziz, keinua (irudia azken finean)

izango da soinuaren errepresentazio Goulden iritziz. Beraz musika, hura jo baino lehenagotik dagoen zerbait izango da eta hura entzunarazteko egin beharreko keinu guztiak ondoren datoz, haren errepresentazio izango dira. Musika klasikotik datorrenez, baieztapen hau, musika lehendik idatzia zegoen partitura baten interpretatzearekin ulertzen duelako izan daiteke. Baina sakonean ideal baten munduratzearekin zerikusi gehiago du; musika hezuramaitu gabeko eredu ideala izango da; eta musikaria medium bat. Gizakiak eredu hartara iristeko saiakerak egin ditzake, baina emaitza inoiz ez da ereduaren parekoa izango. Eredua beraz, aurretiaz ezarritako paradigma izango da. Sarri eredu hauek ikusezinak dira bere egituran, baina hala ere gure pertzepzioan eragiten dute, adibidez hor dugu mendebaldeko entzulea baldintzapean jartzen duen eskala kontzeptua. Eskala bera ez da antzematen baina mendebaldeko entzuleengan eragina izango du, honi Pierre Schaefferrek, erreferentziatzko egitura deitu zion.

Mattinen ekintzaren oinarrian badago lehendik ezagutzen zuen eredu baten aurrean hartutako jarrera ere. Aspaldiko jokaerekiko erreakzio bat adierazten du: aspertu da *Electro Acoustic Improvisation* moldeaz, agorturiko bidea iruditzen zaio, errepikakorra, eta bere buruaren errepresentazio batera iritsi dela irizten dio. Ondorioz berak ere, Glenn Goulden zuzenekoekin egin zuen moduan, ez jotzea erabaki zuen A Coruñan. Eta horren ordez, entzutea. Horrek, ikus entzulea egoera bitxian jarri zuen; eskenatokian eserita eta entzuten zegoen norbaiti begira aurkitu baitzuen bere burua. Ohiko ikuskizunaren zentzua galtzen zen aktibitate ezaren ondorioz. Azken finean, behin Rowek eskenatokia utzirik, egoera akusmatiko baten parekoa zen publikoak aurrean zuena; bere arreta desbidera lezakeen ikusizko estimulurik gabe, eta soinuan murgiltzeko aukeran.

2.8.1 Entzute murriztua eta *sound-as-sound* zer ote den

Akusmatikari buruz aipatu dugun «soinuan murgiltzea» eta era abstraktuan entzutea, Pierre Schaefferrek *entzute murriztua* deitu zuen. *Entzute murriztuak* soinua-soinu-gisa entzutea eskatzen zuen, soinu hori non, zerk, zeren ondorioz, zergatik,.. sortu zen kontuan izan gabe. Hobe-to esanda, berariaz galdera horiek alde batera utziko dira entzute mota

honetan. *Entzute murriztua* Edmund Husserlen murrizketa fenomenologikotik dator eta *Epoché* deiturikoan oinarritzen da. *Epoché*, (hau da, «kakitx artean» jartzea) soinua bere izate materialean hautematean datza, intuizio moduan. Intuizio hau era zorrotzean eman dadin, eta esentziara iristeko, aurrez onarturiko interpretazioak eta aurre-juzkuak alboratu behar dira. Horretarako giza zentzumenak erabiliko dira, baina era artifizial batean, esanahia eta soinuaren kausa-efektu erlazio guztiak baztertuz. Soinuaren soinu izate soila atzematearen alde egingo da lan. Soinu huts horri Schaefferrek *soinu objektu* izena eman zion. Adibidetzat Schaefferrek ate baten kurrinka jarri zuen: atez ahaztu eta arreta kurrinkan jartzeko gonbita egiten zuen. Baina biak aldi berean gertatzen direnez, entzuteak *asmo* bat izan behar du. Ekintza akustiko bat eta entzuteko asmoa batera ematen direnean sortzen da *soinu objektua*. Schaefferrek hau zehaztu zuen Husserlen hitzak erabiliz, «iturrietara itzulera» eta «jatorrizko esperientzia» bilatuko dira, baina honek ez du esan nahi naturara itzulera bat edo era «naturelean» entzutea; ez baitago ezer naturalagorik baldintzaturiko entzuketa baino; alderantziz, entzute antinatural bat gauzatzeko saiakera egin beharko da. Gai gara zarata anabasa batean norbaitek dioena gainontzekotik bereizteko, soinu iturriak identifikatzeko; hau era naturelean egiten dugu. Entzute natural hau ez da batere pasiboa, baizik eta guztiz aktiboa. Bilatzen dena kontenplaziozko entzutea izango da, guztia bere osotasunean entzuteko saiakera, hau entzute murriztua lortzeko pausu bat izango da. Honetarako ere entzule aktibo bat behar izango da, noski, eta kodeturiko entzutea alboratzen saiatuko den entzulea: «Cuanto más hábil me haga en la interpretación de los índices sonoros más me costará oír los objetos. Cuanto mejor comprendo un lenguaje, más me cuesta oírlo» (Schaeffer, 2003: 163). Kodetua baztertzearen zailtasunaz ohartu zuen Schaefferrek bere liburuan.

Sistema honek norbanakoaren kontzientzi hartzea eskatzen du, beraz, asmo bat egongo da eta entzutearen kontzientzia. Ondorioz arazo berri bat sortuko da: hautemandako objektua eta hautemate esperientzia elkarrengandik bereizteko gai izango gara, eta horrek pentsamenduari objektu berri bat eskainiko dio: kontzientzi hartze bera objektu hautemangarri berri bihurtuko da. Beraz, ez da izango entzutea baizik eta «norbera entzuten hautemate». Kontzientziaren isla joko hau infinituraino iritsi daiteke.

Dena den, eta zertxobait atzera eginez, zer esan nahi du zehazki «soinu bat soinu bezala» entzuteak, ingelesez hain erabilia den «sound as sound» delakoak? 1952. urtean egindako aipu honetan irakur dezakegunez John Cagek ere soinua bere horretan jasotzearen alde egiten zuen, soinua berezko existentzia duen zerbait bailitzan:

Supongo que a medida que la música contemporánea vaya cambiando como la estoy cambiando yo, lo que se hará será liberar cada vez más los sonidos de ideas abstractas sobre ellos, y dejarlos ser cada vez más exacta, física y únicamente lo que son. Para mí, esto significa saber cada vez más no lo que creo que es un sonido, sino lo que es realmente en todos sus detalles acústicos, y luego dejar que el sonido exista, en sí mismo, cambiando en un entorno sonoro cambiante (Nyman, 2006: 81).

Soinua, eta musika, har daitezke bere horretan, kanpoan dagoenarekiko eta sortu duenarekiko harremanik gabe, bere izate ez-erreferentzian? Musika abstraktua litzateke hau? Abstraktu hitza definitzea ez da erraza; tonalitate, melodia, harmonia edo erritmo jakinik ez duenean musika abstraktuaz ari garela esan ohi da hizkuntza arruntean. Dena den, ikusizko artearekin parekatzeak bere arriskuak ditu: pintura figuratiboak errealtateko zerbait irudikatzen badu ere, musikaren baitan melodiak ez du ezer irudikatzen; ez du kanpo erreferentzia bat. Zentzu horretan ez da figuratiboa ez eta narratiboa ere. Ondorioz esan daiteke, musika esentzian abstraktua dela eta ez duela esanahirik musikaren testuingurutik at. Musikak musika bera du erreferentzia. Hala ere sor dezake musikak nolabaiteko «irudi» bat entzulearengan? Musikak izan dezake nolabaiteko «errepresentazio» izaera entzuleak aurretiaz entzun dituen eta gogoratzen dituen doinuekin harremanetan. Entzuleak bere bizitzan zehar entzundako soinuek esanahi emozional bat izan dezakete berarentzat. Kitzikadura emozional hauek kodetuak egon daitezke eta beraz errepikatu eta erreproduzitu daitezke, honek entzulearengan soinu berriak aurreko eredu haiekin parekatzeko

aukera ematen die. Errepikapenak eta kodetzeak nolabaiteko «figura edo irudi» eredu bat sortzen du entzulearengan. Musika beraren egiturak ere hori errazten du, egitura errepikakorrek (melodia, erritmoa,...) musikaren izaera «figuratibo» hori finkatzen dute. Egitura ezaguterrazagoa bihurtzen da eta beraz, abstrakzioetik urrunago. Egitura ezagunak «irudiak» sortzen dituen arren, horrek ez du esan nahi soinu edo musika horiek errepresentazioaren esparruan sartzen direnik, esan bezala, ez baitute ezer errerepresentatzen.¹⁷

Dena den, Duchampen *ready-made*en ondoren errepresentazioaren definizioak gainezka egin zuen; kontzeptua bera labainkorra bihurtzen da: botila-euskarriak beste botila-euskarriak errerepresentatzen ditu, ala alderantziz, ez du ezer errerepresentatzen eta botila-euskarri bat da besterik gabe? Galderak ez du erantzun errazik, Minimalismoa balantza alde batera eramaten saiatu zen arren ezagun egin zituen egitura geometrikoekin: kubo bat ez da ezeren errerepresentazio izango, baizik eta kubo bat bere izate hutsean. Pentsaera hau oso gertu egon daiteke Schaefferrek proposatzen zuen «soinu-objektuaren kontzeptutik.

Berez, grabatu eta berriz bozgorailu batean erreproduzitzeak murrizketa akusmatikoa sortzen du nahitaez, jatorrizko soinu iturria desagertzen denez. Arreta ez doa kausa-ondorio logikara. Fenomenologian esperientziaren ordeztasun objektibotasun ideal bat ematen da; esperientziaren aurretik jada bere ontologia adierazten da. Fenomenologiaren oinarrian dagoen historia ezabatu nahia azken finean idealismoaren ondorioa da.

2.8.2. Zarata eta «Soinu desegokiak»

Soinu objektua entzute murriztuaren bitartez mugatze horretan, dena den, Schaefferrek zenbait soinu kanpoan utzi zituen; hauei *soinu desegokiak* deitu zien. Musika soinu-eremu egoki bezala definitzen du, hau da depuratua, sinplifikatua eta konplexuegia izan ez dadin aukeratua. Soinu «egoki» hauek manipulagarriak, identifikagarriak eta gogoratu daitezke-

¹⁷ Gaztelera *figuración* eta *representación* hitzak argi desberdintzen diren arren, arazoa sortzen da euskaraz, *representación=irudikapen* gisa itzultzen denez nahasmena sortzen baitu. Esan bezala, musikak irudi bat sortu dezake, memoriaren eta musika beraren egituren errepikapenez, baina ez musikaz kanpoko zerbaiten errerepresentazioa izanagatik.

nak izan behar dute. Ez sinpleegiak, ezta egitura konplexuegiak dituztenak ere. Iraupenari dagokionez, luzeegiak eta laburregiak ere kanpo geratuko lirateke. Forma aldetik faktura egokidunak eta entzumenaren memoriak gorde litzakeenak. *Soinu objektu* erredundanteak eta ez-orijinalak ere baztertzen ditu, hala nola orijinaltasun handiegiaren ondorioz oreka apurtua duten soinu eszentrikoak. Hauek formagabeak izango dira informazio gaindosia dutela eta, pertzepzioak ezingo ditu hauteman beren konplexutasuna dela eta.

Soinuen arteko bereizketa honekin Pierre Schaefferren pentsamendua-
ren oinarrian dagoen musika klasikoaren tradizioarekiko lotura askaezina agerian gelditzen da. Izenez aldatu arren, soinu egokiak eta desegokiak bereiztea «soinu musikalak» eta zaratak bereiztearen parekoa da. Paradoxan erortzen da, Musika Konkretuaren oinarrian munduko zarata guztiak erabiltzea jasotzen baitzen.

Beraz, soinua eta zarata bereizi daitezke? Zerk bereizten ditu? Zaratarak bi aldetatik iritsi daiteke: entzuten den guztia masa formagabe eta kaotiko moduan jasotzetik (jaioberriek egiten duten bezala)edo behin adimenak ezartzen dituen iragazkiak lanean daudenean, onarturiko eta bazterturiko seinaleen bereizketatik. Zarata, baztergarria den seinale hori litzateke. Baztertzeko hala ere, irizpide batzuk ezarri beharko dira, zein dira irizpide hauek?

Zarata artikulatu gabeko entzumen sentsazioa litzateke, normalean desatsegina. Soinu komunikazioaren esparruan berriz, pertsonen edo beren aktibitateen arteko komunikazioa eragozten duen soinu orori deitzen zaio zarata. Ray Brassier filosofoaren arabera, zaratak ohiko ditugun klasifikazio eta ezagutza uhateak gainezka jartzen dizkigu, eta hala ere informazioa dentsitate gehiegizko horretan murgiltzera eta hura deszifratzera bultzatzen gaitu (Brassier, 2009). Pentsalari beraren iritziz zaratak jakitea eta sentitzearen arteko arrakala zabalduko du, esperientzia bitan banatuz. Beraz, jakitea eta sentitzea gauza desberdinak badira, ikus dezagun zeren arabera bereizten diren. Jakitea, zalantzarik gabe, lengoaiaren egiturekin loturik agertuko zaigun fenomeno izango da. Lengoaia zeinu multzoan oinarritzen da eta zeinu hauek gure zentzueta-

ra zuzendurik era konbentzional batean esanahiak komunikatzeko balio izango dute.

Baina garrantzitsua da puntu honetan zeinua zer den definitzea. Ferdinand Saussurek *Cours de linguistique générale* (1916) liburuan, adierazi zuen moduan zeinu linguistikoa ez da izango gauza bat eta izen baten arteko erlazioa, baizik eta kontzeptu bat eta irudi akustiko baten artekoa. Gero «kontzeptua» hitzaren ordez «esanahia» proposatu zuen eta «irudi akustikoa»-ren ordez adierazlea.

Jacques Derridak Edmund Husserlen fenomenologiari buruz idatzi zuen liburuan berriz, ez dezagun ahantz Schaefferren pentsamenduan Husserlen filosofiak izan zuen eragina, beste era batean definituko du zeinua. *La voz y el fenómeno. Introducción al problema del signo en la fenomenología de Husserl* (1967), liburuan Derridaren aburuz zeinuak bi kontzeptu heterogeneo jasotzen ditu bere baitan: seinalea (*anzeichehn*) eta espresioa (*Ausdruck*). Seinaleak ez du ezer espresatuko ez baitarama berarekin ez sentidurik (*sinn*) ez esanahirik (*bedeutung*). Bigarren kasu hau, *bedeutung*, ez da ulertu behar esanahi (significado) bezala baizik eta «querer decir» bezala. Euskaraz kurioski *significado* «esan nahi» hitzarekin itzultzen da, asmoa adierazten duen kontzeptu osatu gabe bezala. Beraz, *bedeutung* idealitate batekin erlazionatua dago, esan NAHI den horretara zuzendua. Espresioak zeinu linguistikoa dira, *bedeutung* ahozko hizkeraren posibilitatearekin lotzen den bitartean, zentzuak (*sinn*) esfera noematiko guztia betetzen du geruza ez-espresiboraino. Dena den zeinua geureganatu ahal izateko *aurre-ulermen* erlazio bat izan behar dugu zeinuaren esentzia, funtzio eta egiturarekin. Ondoren bereizi ahal izango ditugu zeinuak espresio ala seinale moduan.

Husserlek zentzuaren geruza aurre-espresibo eta aurre-linguistikoan sinisten du. Murrizketak noiz behinka hura argitara atera dezake lengoaiaren geruza bazterrean utziz. Murrizketa hau izango da, esan bezala, Schaefferrek ere bere *Traité des objets musicaux* liburuan abiapuntutzat hartuko duena.

XX mende hasieran futuristek hasitako bidea jarraituz John Cagek «Living room music» konposizioa idatzi zuen 1940ean. Lan honetan ohizko

instrumentaziotik aldendu eta aretoan bertan zeuden objektu arruntetaz baliatu zen: altzariak, hormak, leihoak, paperak, ateak,.. Eguneroko zarata «ez musikalak» kontzertu egoeran aurkezten dira, baina zarata hauek sortzea konpositorearen asmoen eta interpreteen mugimenduen ondorio ziren. Egile beraren 1952. urteko «4'33''» obra ezagunean berriz, musikariek ez zituzten sortzen entzuten ziren soinuak; hauek inguruak sortzen zituen, kaleko soinuetatik areto barnekoetara. Ondorioz, musikaren soinu eremua inguru guztira zabaltzen zen. Cageren aurretik hala ere Erik Satie eta Charles Ivesek pop-art musika kontsidera dezakeguna landu zuten jada, beren lanetan inguruko soinuak barneratzen baitzituzten ia *object trouvé* moduan: martxa militarrik, kantu herrikoiak, kabaret musika, eta abar. Ivesen ideietan aurki daiteke inguruko zarata guztiak onartzeko asmo hori. Artistaren irudi honek Cagerengan eragina izan zuen Michael Nymanek bere liburuan jaso zuen bezala: «para Cage el aspecto más «relevante» de la música y de las ideas de Ives es su visión (en el postfacio a 112 Songs) de alguien sentado en un porche en una mecedora, fumando en pipa, mirando al paisaje, sin hacer nada, 'escuchando su propia sinfonía'» (Nyman, 2006: 71).

Roland Barthes eta Julia Kristevaren moduko teorikoen arabera berriz, signifkazioak esanahia eteten duen momentua da zarata, sinbolikoa eta soziala hausten den leku hori. Aztertzen ari garen mugimendu zabal eta heterogeneo honek inprobisazio ez-idiomatikoa proposatu zuen asmo iraultzaileei jarraituz. Inprobisazio kodetu gabeko honen moduan funtzionatzen du zaratak ere; aurre – linguistikoa da (edo izan nahi du gutxienez). Mattinen ibilbidean zarata eta inprobisazioak garrantzi berezia izan dute, batetik *Noise* mugimenduaren eragina nabarmena zenez eta bestetik inprobisazio askearena. Interesgarria da ikustea mugimendu bati izaera ematen dion elementurik esanguratsuena, adibidez zarata *Noisean*, nola fosiltzen eta kodetzen den denbora gutxian eta galtzen duen hasieran zuen indarra. Análisi zorrotza egiten du Ray Brassierrek «Ruido y capitalismo» liburuan *Noiseak* genero bezala duen izaerari buruz:

El *noise* se convierte en algo genérico, en cuanto a una forma de invención que está obligada a sustituir la negación abstracta del género para la producción de géneros desconoci-

dos hasta el momento. El *noise* genérico está condenado a reiterar su negación abstracta del género *ad infinitum* (Brassier, 2011: 69).

Generoen fosiltzearen aurrean Mattinen lanak arriskua erakutsi du, eszena batean ohikoak ziren praktikak beste testuinguru batean aurkezterakoan erlazio berriak eta talka egoerak sortzen baitziren: inprobisatzaileekin bolumen ozena eta zarata erabiltzean edo *Noise* jaialdi batean performance artea gogoratzen duten ekintzak eginaz. Honela azaltzen du Mattinek berriki egindako adierazpenetan zaratari buruz duen iritzia eta *Noise* musikaren baitan eman den fosiltzearen gainean pentsatzen duena:

Para mí el ruido tiene que romper con las jerarquías de valor estético. Al contraponer concepción con experiencia, el ruido tiene la capacidad de cuestionar no solo nuestros valores pero también nuestra capacidad cognitiva. Uno no puede poder decir, ah ya lo tengo! Lo comprendo! En ese momento bajo mi punto de vista, deja de ser ruido. Este es el problema del ruido como genero musical, que las pautas ya están creadas. Lo mismo pasa con la improvisación que se ha convertido en un idioma en sí mismo, con sus diferentes escenas que si no compartes los códigos estas totalmente excluido. El ruido y la improvisación son prácticas que debieran de ir en contra de sí mismas y de los denominadores comunes que va generando. Desgraciadamente parece que hoy en día necesitan estos denominadores y con esto funcionan de igual manera que cualquier otro tipo de música. Por eso creo que es necesario acelerar el carácter alienante de estas prácticas para auto-destruir los nichos que se han creado al respecto¹⁸.

¹⁸ Mattin. 2013 Otsaileko Ruta 66 aldizkarian egin zioten elkarrizketarako emandako erantzunak gordinean. Tesiaren egileari Mattinek emailez bidaliak elkarrizketa argitaratu aurretik (2013-I-29).

Argi adierazten du Mattinek bere estrategia: bai zarata, bai inprobisazioa guztiz kodetuak daudenez eta, bere hitzetan, alienatzaileak direnez proposatzen duena izaera normatibo hori muturrera eramatea da, nolabait eztanda egin dezan. Ez ditu konponbideak ematen, horren ordez pitzadurak agerian uzten ditu eta arrakala horiek zabaltzeko trikimailuak erabiltzen ditu, eraikina osoa eraitsi dadin. Umorea, probokazioa eta jarrera nihilista dira erabiltzen dituen estrategiak. Nihilismo iraultzailea esan beharko genuke, paradoxikoa dirudien arren.

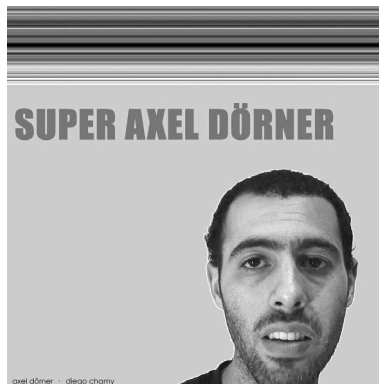
2.8.3. *Akusmatika* absurdora eramana

Atal honetan entzutea aztertzen ari garenez, ikusi dugu *Akusmatikak* nolako exigentzia maila eskatzen dion entzuleari; ez da antzokira denbora-pasa hurbilduriko entzulea, baizik eta entzule konprometitua, Pitagorasen eskola gogoratzen badugu, ikasle zintzo eta aplikatuaren parekoa. Egoerarekiko kontzientzia maila altua eta entzute sakona eskatzen zaio entzuleari. Zein puntutaraino egiten du A Coruñako emanaldiak entzute mota honen parodia? Zein puntutaraino da serioa Mattinek proposatzen duen entzute sakon hori, publikoa bigarrenaz eta ikusizko estimuluen distrakziorik gabe esperimentatzera bultzatzen duena? Mattinek proposamenaren seriotasuna gogoratzen digu eta zergatik egon zen zurrun eserita: «Why did I sit in that way? I did not want this to become and ironic postmodern distant comment on the whole improv thing. I was trying to be serious and focus. I was trying to be IN the situation as much as I could be, without hopefully any distance at all» (Mattin, 2010c). Hitz hauek serioski hartzen baditugu, bere ustez, ekintzak ez zuen inolako distantzia kritiko edo ironikorik izan.

Soinuaren lanketa finaren ondorio izan ohi dira *Akusmatika* kontzertuetan entzuten direnak, hala ere nork erabakitzen du entzute arretatsu hori zein musika estilori eskaini behar zaion? Kontzertu akusmatiko punkia izan zen adibidez Donostiako Artelekun 2012ko Uztailan AMM-MRB jardunaldietan gauzatu zena: Francisco Lópezen antolaketa zirkularrean eta erabateko iluntasunean Eskorbuto taldearen «Anti-todo» diskoaren entzunaldia egin zen.

Akusmatika, edo ikusi gabe entzutea, muturretara eramana dute Mattinez gain beste zenbait egilek ere; sarri mutur absurdoetaraino. Diego Chamyk

2010ean Axel Dörnerekin batera kaleraturiko «Super Axel Dörner» diskoaren kredituetan honakoa irakur dezakegu: Axel Dörner – trumpet, Diego Chamy - percussion, spoken word, dance. Musika instrumentuen soinua eta Chamyren ahotsa entzun daitezke diskoan, baina zer gertatzen da bukaerako *dance* horrekin diskoan ez badugu irudirik ikusteko aukerarik? Chamyren web orrian azaltzen duenez, kontzertu hau mugarrira izan zen bere ibilbidean, hemendik aurrera perkusioaz inprobisatetik pixkanaka dantza, *spoken word* eta kontzeptuak erabiltzera pasa zen. Diska Berlinen grabatu zuten, pieza bat Dörnerren etxean eta bestea Electronic Church aretoan eginiko zuzenekoan. Chamyren hitzetan, musika jotzeaz gain testuak ozen irakurri zituen eta dantza egin zuen. Mugimendu haiek ikusten ez diren arren, entzuten den musikan jasoak daudela uste du. Egindako mugimenduak eredu errepikakorrak izan ziren, eta horrek ikusizko geruza bat gehitzen zion jadanik errepikakorra zen musikari. Mugimendu batzuk, berak dioenez, abstraktuak ziren eta beste gehienak eguneroko bizitzakoak baina testuingurutik atereak. Mugimenduez gain, pose estatikoak ere egin zituen, modelo edo manikiak gogorazten zutenak. Honek Mattinek A Coruñan hartutako jarrera zurrunarekin antzekotasuna izango luke. Chamyk mugimendu eta pose guzti hauek ez ikusteari buruz honakoa dio: «Moreover, I think that the tension of not seeing goes along with Axel's timing - an invisible Axel Dörner, an invisible audience, an invisible universe made out of images» (Chamy, 2010c). Beraz, *Akusmatikan* gertatzen zen moduan ikusizkoaren ukapena ematen da proiektu honetan, Chamyren lan gehienen moduan modu ironikoan, baina ezbairik gabe musikarengan eragina duena.



«Super Axel Dörner» [AbsinthRecords #018, 2010.]. Axel Dörner, Diego Chamy

2. ENTZUTEA-ADITZEA

8'51 minutuan entzuten den zaratak Chamyk bere kamiseta apurtzen duen momentua jasotzen du, ondoren erdi biluzik jarraitu zuen emanaldian. Ekintza horrek tentsio egoera bat sortu zuen Chamyrengan eta entzuleengan, beti ere Chamy beraren hitzetan. Zenbateraino antzeman daiteke tentsio hori ikusizkorik gabeko audio diskoan? Galdera inprobisazioari betidanik izan duen eztabaidara zabaldu daiteke, zenbateraino gordetzen du kontzertu inprobisatu baten grabaketak zuzenean gertatu zenaren esentzia?

Ikusizkoan oinarritzen diren fenomenoaren soinu-erregistroa egitean sortzen diren egoera absurdoekin jarraituz Tom Coxen hurrengo lana eka-
rri nahi genuke hona. Coxek soinurik ez duten, edo gizakiarentzat entzun-
gaitzak diren fenomenoaren «soinua» jasotzen duen diskoa kaleratu zuen,
«Tac : Lapse of silence» (taccdr 006, 2003). Bertan oso aldaketa sotiletan
oinarrituriko entzutea proposatzen zuen, edo soilik irudimenean entzun
daitezkeen fenomenoak: itzalak mugitzen, eguzkia ezkututzen, belarra
hazten, onddoak esporak barreiatzen, eta abar. Lan honek 60ko hamar-
kadako zenbait praktika artistikoren oihartzuna dakar nabarmen, adibidez
Fluxus partituren alderdirik poetikoena. Eman dezagun Yoko Onoren «Tape
piece»-etako «Tape piece I, 1963»: zeinak dioen «Stone piece: take the
sound of the stone aging». Gizakiarentzat hauteman ezinak diren egoera
hauek poetikotasunetik besterik ezin dira ulertu.

Tesian zehar aurrerago ikusiko dugun moduan, Mattinek bakarka zein
beste musikariek (askotan Taku Umanirekin) akusmatikoak kontsidera
daitezkeen egoerak proposatu izan dituzte: ilunpean, ikuskizun elementu-
rik gabe, musikariak geldituta, eta sarritan entzuteko ere ezer gutxi eskainiaz.
Egoera isil eta ilunak, non publikoak eta performerrak iraupena eta espa-
zio bat partekatzen dituzten, besterik ez.



Mattin & Taku Unami «Distributing Vulnerability to The Affective Classes» (Desetxea 184,2010)

3. ISILTASUNA

3.1. SARRERA: ISILTASUNA IRAGANAREN ERREAKZIO MODUAN

Aurreko atalean ikusi dugu A Coruñako kontzertuak entzuteari buruzko hausnarketarako elementu ugari eskaintzen zituela. Entzutea eta aditzea desberdindu ditugu haien etimologiekin jokatzuz, prozesu fisikotik adimenak parte hartzen duenekoraino. Kontzertu honen lehen begiratuan, taula gainean bi pertsona atzematen ditugu; haietako batek musika jotzen du, eta bestea, itxura guztien arabera, isilik mantentzen da.

Aztertu dugu era berean, 2000ko urteen inguruan sortu zen *Onkyo* mugimenduan, *Musika Konkretuan* eta *Akusmatikan* zer garrantzi duen entzuteak, eta entzute sakonagoa ahalbidetzeko nola isiltasunaren aldeko hautua egiten duten mugimenduok. Gauza berdintsua gertatzen da inprobisazio librean ere; musikarientzat entzutea jotzea bezain garrantzitsua da. Ikusi dugun moduan *Onkyo*-ko musikariek, eta Taku Sugimotoen kasua da bereziki azpimarragarria, isiltasuna oso gutxitan apurtzen dute, eta apurtzen denean nota bakan eta sotilak jotzeko izaten da.

Taku Sugimotoen ondorengo partituran ikus daitekeen bezala oso nota gutxi jo behar dira eta isiltasun uneak 3 minuturainokoak izan daitezke. Bukerako oharra ere argi uzten du zein espektrotan mugitzen den konposizioa: nota oso laburrak eta kaxkax artean *play softly* oharra. Sugimotoen partiturak jo zituen musikari batek honela gogoratzen du egin beharrekoa: «a dot represents a very short, very quiet sound. Taku specified that he wanted a very boring, characterless sound, if possible» (Faster, 2007). Noski, jazz musikari bati ez litzaioke inoiz otuko karakterrik gabeko soinu aspergarriak egitea, bere espresio pertsonalaren adierazteak muturreko dinamiketan mugitzea eskatuko zion, zaratatik xuxurla.

3. ISILTASUNA

Partitura izengabea (2007), Taku Sugimoto.

Musika inprobisatua sortutako joera isil eta murriz hau aurrekoarekiko erreakzio moduan ulertu behar da. Iragan hurbilean soinu aktibitate gaindositza gertatu zen, *Free-Jazzaren horror vacui* eta inprobisazio librearen hastapenetako galdera-erantzun estiloak soinu-espazio guztia betetzen zuten. Pentsa liteke norbere espresioa adierazteko modua ahalik eta nota gehien jotzea izan zela. Subjektibotasuna aurreiritzirik gabe adieraztea zen helburua, eta horretarako «ahots propio» bat bilatu behar zuen musikari bakoitzak.

Noski, A Coruñako kontzertuan Mattinen isiltasuna soinugabezia bat da. Hala ere, aktibitate artistikoen testuinguruan gertatzen denez, beregan mantentzen du soinuaren arrastoa, aurkakotasunagatik bakarrik bada ere. Batetik iraganak (musikaren historia, inprobisazio askearen historia, etab) eta bestetik parean duenarekiko aurkakotasunak (Roweren aktibitateak, aretoko zaratak) soinu bihurtzen dutegabezia osaturiko isiltasun hori.

Aurrerago aztertuko ditugu Mattinen aldetik, kontzertuaren lehen zatian soinurik ez egiteko autuaren zergatiak.

Detrás de las invocaciones al silencio se oculta el anhelo de renovación sensorial y cultural. Y, en su versión más exhortatoria y ambiciosa, la defensa del silencio expresa un proyecto místico de liberación total. Lo que se postula es nada menos que la liberación del artista respecto de sí mismo, del arte respecto de la obra de arte específica, del arte respecto de la historia, del espíritu respecto de la materia, de la mente respecto de sus limitaciones perceptivas e intelectuales (Sontag, 2002: 35).

Susan Sontagen aipu hori hala ere, bere garaian kokatu behar dugu, 60ko hamarkadan hain zuzen, eta gertatzen ari ziren aldaketak, eta aldaketa hauek sostengatzen zituzten oinarri ideologiko eta filosofikoak kontuan izan behar dira. Aipatzen duen «erabateko liberazioa» eta «artistak bere buruarekiko liberazioa» horrek aurrerago ikusiko dugun John Cageren ideiekin bat egiten dute. Cageren asmoak, bere hitzetan bederen, «soinuak soinu» izatea baitzen, gizakiaren parte hartze ahalik eta txikienarekin. Cagek ekialdeko pentsamenduaren, eta zehazki Zen budismoaren eragina jaso zuen. Haiek proposatzen zuten egoaren disoluzioa musikaren esparrura eraman zuen.

Ez da hau izan Mattinen isiltasunaren abiapuntua. Egoak bere horretan jarraitzen du. Musikariak bere estatusa mantentzen du, lehenago ikusi dugun bezala, entzuleak zer eta nola entzun behar duen adierazteko bote-rea oraindik eszenatokian dagoenarena da.

Badago hala ere, Mattinen isiltasuna eta Sontagen idatziak beste atal batean dioenaren artean erlazio zuzenagoa. Testuan dioenez, gaur egun (1967. urteaz ari zen, baina berdin ekar daiteke 2013 urtera ere) komunikabideen ugaltzeak, testu eta irudi erreproduzituaren zabaltze ikaragarriak

3. ISILTASUNA

eta bestetik politikan, publizitatean eta ikuskizunaren munduan gertaturiko hizkuntzaren endekapenak lengoaiaren balio-galera bat ekarri zuen. Horregatik kodetu gabeko espazio bat behar zuen norbanakoak. Espazio horren beharraren metafora gisa ulertu daiteke isiltasuna. Irudien botere eta sinesgarritasuna zalantzan jarri zen moduan, lengoaia bera ere baliogabe geratu zen. Ondorioz lengoaiaren ospearen gainbeherarekin isiltasunaren ospeak gora egin zuen. Tesi honi dagokionean, Keith Rowek ordezkatzeko duen lengoaia litzateke Mattinen begietan balio-gabea geratu dena, eta horri aurre egiteko, aldaketa bat eragiteko, isiltasuna izango da proposaturiko erreminta berria.

3.2. ISILTASUNA ENTZUNARAZTEN

Emanaldi egiten den lurraldearen arabera ikus entzuleen aldetik etor daitekeen isiltasuna oso desberdina izan ohi dela dio Diego Chamy musikari eta performance artistak (Chamy; Ben-Artzi, 2006). Materialki berdinak izanik ere (isiltasunaren materialtasunaz hitz-egitea zilegi bada), isiltasunaren oinarrian dauden arrazoi soziologiko eta kulturalak oso bestelakoak izan daitezkeela dio. Adibidetzat jartzen ditu Argentina iparraldean jendea emanaldian isilik egoten dela beren izaera lotsatia dela eta. Aldiz Europan jotzean jendea isilik egotea edukazio eta formak gordetzearen ondorio dela. Beraz, bai kasu batean zein bestean isilik egotea ikasiriko zerbait bezala agertzen da, kultura eta ohituren ondorio.

Musikaren mugak zabaltzeko asmoarekin egile asko saiatu dira isiltasuna beren lanetan integratzen, horrela entzuleak isiltasuna «entzun» dezan. Taku Sugimoto bezalako musikariengan mendebaldeko musika garaikidearen historiaz gain ekialdeko kulturaren eragina suma daiteke, *Gagaku* eta japoniar gorteko musika tradizionalarena adibidez, non ohikoa den tentsioz beteriko isiluneak egotea.

3.2.1. Pausa edo isilunea

Komeni litzake hasteko, *isiltasuna* orokorrean eta musikan erabiltzen den *isilunea* bereiztea. Isilunea edo pausa musika pieza batetako isilunea-

ren iraupen adierazten duen zeinu grafikoa da. Isiluneak beraz, musikaren testuingurua behar du, eta bestetik iraupen jakin bat du. Tradizionalki haren eginkizuna musika-esaldiak banatzea eta atseden ematea zen (batez ere esfortzu fisikoa egin behar zuten musikariei, hots, kantariei eta haize instrumentu-joleei). Hemendik ondoriozta dezakegu, musika jarioaren tartean kokatzen den elementu bat kontsideratu izan dela, nolabait izaera negatiboa izango lukeena. Positiboan berriz, beti soinua ulertu izan da. Eta bigarren eginkizunari dagokionez, pausa deskantsu gisa hartzen denean, aktibitate batean gertatzen den eten bat izango da. Ingelesezt ere *rest* hitza erabiliko da isilunea adierazteko. *Rest: atsedena, isilune, baina baita gainerakoa* eta *euskarri* ere. Esanahi hauek ikusiaz badirudi ez duela berezko entitaterik mendebaldeko musikaren baitan, soinuz *gainerakoa* bezala ulertu daiteke, edo soinua gerta daitezen *euskarri* soil gisa, mihise zuri baten moduan.

Musika klasikoan instrumentuen isiluneak obraren zerbitzura egoten dira. Egon daitezke orkestra batetako instrumentu batzuk konpas luzeetan ezer jo gabe, baina instrumentu guztiek isilunea aldi berean egitea arraroa da, eta isilune hauen iraupena labur antzekoa izan ohi da. Instrumentu guztiak isilune luzeagoan jarri zituen lehen obra ezaguna Alphonse Allais-en «Marche funèbre pour les funérailles d'un grandhomme sourd» izan daiteke, 1897 urtekoa. Hileta martxa hutsik dauden 9 konpasekin hasten da. Aipagarria da kasu honetan isilunea piezaren hasiera izatean beste entitate bat hartzen duela, entzulea hasierako erreferentziarik gabe aurkitzen denez; isiluneak ez du soinua jarrai bat eteten; ez da atseden hartzeko unea, esanahiz (edo gutxienez intentzioz) betetako isilunea da pieza irekitzen duena.



Préface

L'auteur de cette Marche funèbre s'est inspiré, dans sa composition, de ce principe, accepté par tout le monde, que les grandes douleurs sont muettes.

« Ces grandes douleurs étant muettes, les orchestraux devront uniquement s'occuper de composer des mesures, au lieu de se blêmer à ce langage indécible qui retire tout caractère anguste aux mélodies séculaires. »

A. A.

Lento rigiando.



«Marche funèbre pour les funérailles d'un grandhomme sourd» (1897), Alphonse Allais.

3. ISILTASUNA

«In Futurum» (1919), Ervín Schulhoffen lanaren atal batean, pianorako «Five Picturesques» deiturikoan, konpositoreak notazio oso konplexudun isiluneak adierazten dizkio partituran piano-joleari. Nahiz eta guztiz isila izan iraupenak neurtzen zailtasun handiak dituen pasarte da. Birtuosismoa eskatzen duen partitura ezerezean gelditzen da, alferrikako lan absurdoan. Horrez gain, ahalik eta espresio sentimendu handienarekin jotzeko eskatzen dio interpretari buru-oharretan. Nolabait 60ko hamarkadako Fluxus egileek *Event Score*-etan egingo zuten moduan konpositorea eta interpretearen komunikazio zuzenak du lehentasuna, entzulea bigarren mailan gelditzen delarik.

1949ko «Symphonie Monoton-Silence» lanean Yves Klein artistak 20 minutuko isilune bat proposatzen zuen. Sinfoniaren lehen mugimenduan orkestrak akorde etengabe bat jotzen zuen Re Maiorrean hogeituz. Bigarren mugimenduan isilunea zetorren beste hogeituz. Wagneriar estiloko orkestra handirako konposatua egonik ere kamera orkestra txikiak interpretatu zuen Galerie International d'Art Contemporain aretoan 1960an Erroman, bere «Antropometria» ezaguneri soinu banda jarriaz. Honela mintzo zen Klein lanari buruz:

My old Monotone Symphony [...], was destined to create an «after-silence» after all sounds had ended in each of us who were present at that manifestation. Silence... This is really my symphony and not the sounds during its performance. This silence is so marvelous because it grants «happenstance» and even sometimes the possibility of true happiness, if only for only a moment, for a moment whose duration is immeasurable» (Klein, 1960).

Kleinen isiluneak aurrez gertaturiko soinu emari jarraituaren arrastoa jasotzen zuen oihartzun moduan jokatzeko. Entzuleen belarri eta oroi-menean gelditzen zen arrastoa nabariagoa egiten zen ondorengo isilune luzean. Dena den ordurako estreinatzen zen zalantzarik gabe isiltasunarekin lotzen den piezarik ezagunena: John Cageren «4'33'», noski.

3.2.2. Isilunerik ezagunena: «4'33''»(1952), John Cage

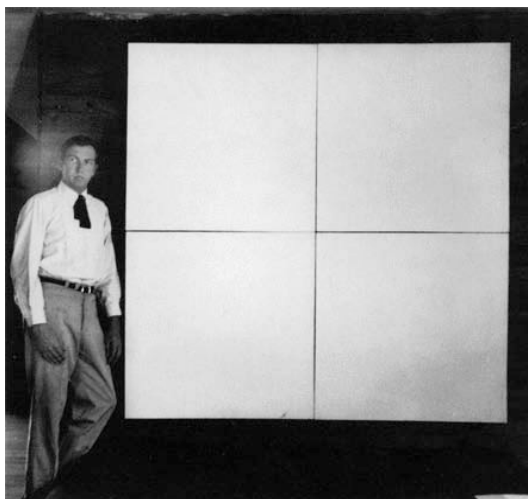
Musikaren historian obra isilik badago, hori zalantzarik gabe John Cageren «4'33''»da. 1952 urteko konposizio hau mugarria izan zen, arte plastikoetan Marcel Duchampen *ready madeak* izan ziren moduan. Leihu bat zabaldu zuen non ondorengo musika eta ordu artekoa beste begi batzuekin ikus zitekeen, eta batez ere, beste belarri batzuekin entzun.

Obra aurkeztu zeneko jatorrizko partitura desagertu egin zen; mantendu denak ohar oso laburrak ditu: obra hiru ataletan banatzen da eta atal bakoitzarentzat datorren azalpena *Tacet* zeinua da. Musika klasikoan instrumentuek isilune luzeak egin behar dituzten zatietarako erabiltzen da *Tacet* zeinu hau. Partitura edozein instrumentutarako idatzia dago, zehazten den bakarra iraupena da, lau minutu eta hogeita hamahiru segundo. Obraren lehen interpretazioa David Tudor-ek egin zuen Woodstocken, New York, 1952an. Hartan Tudorrek pianoan interpretatu zuen eta hiru mugimenduetako bakoitzaren hasiera adierazteko piano teklatuaren tapa itxi zuen. Mugimenduek iraupen ezberdinak izan zituzten: lehenak 30 segundo, bigarrenak 2 minutu eta 22 segundo eta hirugarrenak minutu 1 eta 40 segundo. Obran ez da interpreteak sorturiko notarik entzuten, soilik inguruan gerta daitezkeen zaratak. Tradizionalki musikak bere denborazkotasun propioa sortzen duela ulertu izan da, inguratzen duen mundutik kanpo. «4'33''» piezaren denbora zehaztasun honek elkarrekin lotzen ditu denbora musikala eta bizipen-denbora, eta entzuten den edozein soinu intzidentalek orainaldi zehatzera estuki lotzen du entzulea.

Lan honetan Cagek 40ko hamarkadan jarraitu zituen Zen Budismo ikasketen eragina antzeman daiteke, eta baita bere lehenagoko lanen eragina ere, non soinu determinatu gabeak eta konposatzeko zorizko prozedurak landu zituen. Konpositoreak pixkanaka partituraren erabateko kontrola galtzea zuen asmo. Lan batzuetan egileak azarea erabiliz hartzen zituen konposatzeko erabakiak (adibidez paperaren irregulartasunak notak erabakitzeko gida legez erabiliz), hauek lirateke zorizko konposizioak edo *aleatorioak*. Beste konposizio batzuetan interpretearen esku uzten zuen erabakitzeko gaitasuna (adibidez noten iraupenak zehaztuz baina altuerak ez), hauek indeterminazioaren multzoan sartuko lirateke. Musikarien egoak ezabatzea

edo murriztea zen nahia, batez ere konpositorearen egoa, interpretearen erabakitzeko gaitasuna handitzen baitzen kasu batzuetan. Prozesu honetan punturik muturrekoena aztertzen ari garen «4'33''» pieza izan daiteke, non konpositorea zein interpretea ia desagertu egiten diren.

3.2.3. Robert Rauschenberg-en «White Paintings» (1951)



«White paintings» (1951) Robert Rauschenberg

Cage berak momentu ezberdinetan esan izan du «4'33''» lana konposatzerako orduan ausardia eman ziona Robert Rauschenbergekin urte bete lehenago, 1951ean, egindako «White Paintings» mihiseak ikustea izan zela. Rauschenbergekin margo hauek egin zituen Black Mountain Collegean (North Carolina, AEB) ikasle zen, eta bertan zeuden irakasle bai Cage eta baita Tudor ere. Rauschenbergen pintura zuriek *Dadaren* anti-arte filosofia jarraitzen zuten hein handi batean, baina bazuten Malevichekin 1915ean egindako «Karratu beltza» pintura ezagunaren eraginik ere. Pinturaren bukaera adierazten zuten margoak ziren Malevichenak, ia objektu mistiko - filosofiko bihurtuak. «White Paintings» koadroak mihise bat baino gehiagoz osaturiko lan serie bat zen; etxe hormak margotzeko pintura zuriz estaliriko hiru edo lau mihisez osaturik zegoen obra bakoitza. Mihiseak

elkarren artean itsatsiak zeuden. Rauschenbergen margo hauek aurreko *Hard Edged Abstractionism* deituriko eta ondoren etorriko zen *Pop Art*-aren bitartean kokatzen ziren, *Expresionismo Abstraktuaren* gaineko begirada postmoderno bat alegia. Jackson Pollock, Robert Motherwell eta gainerako espresionisten mihiseek aktibitate handia adierazten zuten; egileek beren Niaren espresioaren arrastoa era basatian uzten zuten. Rauschenbergen pintura zuriak guztiz pasiboak ziren haien aldean, gertakariak jaso zitzaizketen errezeptore gisakoak, ez hainbeste sentsazio sortzaile.

Tesi honetako protagonistetara itzuliz, ezaguna da Keith Rowek Arte Eder ikasketak egin zituen eta bere burua musikari-pintoretzat duela. Mihiseetan pintzelez pintatzeaz gain (AMM taldearen eta bakarkako disko azaletan erabili izan dira bere margoak) soinuarekin egiten duena ere pintatzea dela esan ohi du. Hala eta guztiz ere, esan genezake gehiago hurbiltzen dela «arrastoa» uzten duen margolarien filosofiara, hau da mihisea iraganeko gertakarien gordailu moduan hartzen dutenengana:

What I do is painting, and the vehicle for it is sound. There is no painting at the end of this process. I do other kind of painting where there is a painting. In this form of painting there is no painting and it is so heavily disguised that you cannot locate the painting.

There is something about approaching a painting by Auerbach; you see the trace of the process. I think I would like what I do to be the trace of a process. It is just there in that unique moment of looking, in the opportunity to see it, and then it is gone and you can never see it again. Maybe that is so deeply representative of human existence that we are here for a limited amount of time. So the work, the sixty minute solo, becomes the trace in the representation of human life (Rowe, 2009).

3. ISILTASUNA

Rauschenbergen margo zuriek oso bestelako logikari erantzuten zioten. Cagek esan zuen moduan, hauts eta itzalentzako lurreratze pistak ziren. Pintura zuri hauen serie bat osatu zuen 1951. eta 1952. urteen artean, panel bakarretik zazpi panelez osaturiko lanetara. Guztiak zuriz margotuak, tartean-tartean berriz margotzeko agindua utzi zuen beren zurtasun uniformearen fresko mantentzeko zedin. Beraz, iraganera begira baino, orainaldira eta etorkizunera begira egindako lanak ziren.

Bi urte beranduago, 1953an, Rauschenbergek «Automobile Tire Print» izeneko lana egin zuen, non arrastoaren problematika agerian utzi zuen. Arrasto espresionistari eguneroko bizitzatik ateratako ekintza arrunta kontrajartzen zion: gorpila aurrez tintaz blaitu ondoren autoa paper luze baten gainean gidatzea. Nolabait Barnett Newmanen arrasto zuzenak gogora ekartzen zituen. Aipagarria da autoaren gidari John Cage izan zena.



«Automobile Tire Print» (1953), Robert Rauschenberg.

Aurreko belaunaldiaren exhibizionismo joerarekin alderatuz pintura zuriak *tabula rasa* modukoa proposatzen zuen. Keith Rowek ere *tabula rasa* moduan egin zuen gitarra mahai gainean etzatearen keinua 60ko hamarkadan. Mihise zuria bailitzan hartu nahi zuen instrumentua eta berarekin zekarren historiaren pisua arindu. Bere iraultzaren oinarrian zeuden erreferentziak aletzen ditu ondorengo aipuan:

About the lack of an exact equivalent in music to the empty canvas: in the mid-'60s I regarded the electric guitar as an

empty white canvas, an object to stare at and imagine. What can I do with this thing? It helped to look at Cubist images of guitars and wonder how they would sound. My dissertation was on George Braque's guitars. The sense of liberation that emerged from detaching my grip on the instrument and abandoning its conventional technique was extraordinary. I directly applied the processes of the visual arts to this electric instrument: Pollock's when laying the guitar flat on its back and interacting with its surface; Duchamp's by using found objects such as knives, face fans, and cocktail mixers to play it; Rauschenberg's when integrating a radio. Regarding playing as painting offered, almost immediately, a new language for the instrument (Rowe, 2010).

Mihise hutsari buruz hasten da aurreko aipua, argi uzten ditu bertan arte ikasle gaztea zelarik zerk bultzatu zuten musika sortzeko teknika berriak bilatzera. Dena den, bitxia da Rauschenbergen aipamena margo zuriei buruzkoa izan ordez irratitari buruzkoa izatea. Modernitatearen premisa zen arte obrak autonomoak eta osatuak izatea; bere kabuz eta kanpo eraginik gabe bere edukia adierazi behar zuten. Rauschenbergen lan haiek aldiz, osatugabeak ziren; inguruaren eragina jasaten zuten: argiarena, itzal mugikorrena, denborarena, ikusleen begiradena, eta abar. Eta horrekin ematen zien zentzua. Rowek irratia erabiltzen duenean ere elementu arrotz bat musikaren eremu «neutrora» sartzen da, unean uneko irrati emisioak kontrolagaitzak direlako musikariarentzat eta egunerokotasunarekin erlazioan jartzen duelako. Espresionismo abstraktuko pintoreek sorturiko margolanak gertakarien arrastoak ziren, iraganean gertaturiko zerbaitenak hain zuzen ere. «White Paintings» lanak etorkizunari begiratzeko zion, gertakariaren zain zegoen, eta ez zuen zentzurik hartzen orainaldian ez bazen, gertakaria bere iragankortasunean gorpuzten zen arte. Gertakari ezberdinen pausaleku, beti aldakor mantenduko zen margolana.

Ondorengo hitzekin azaldu zuen Rauschenberg berak:

Son grandes lienzos blancos (blancos como dioses) organizados y seleccionados con la experiencia del tiempo y presentados con la inocencia de una virgen. Tratados con el suspense, la emoción y el cuerpo de un silencio orgánico, la restricción y la libertad de la ausencia, la plenitud plástica de la nada, el punto con un círculo que comienza y acaba. Son una respuesta natural a las presiones actuales de la incredulidad y un promotor del optimismo institucional. No tiene importancia alguna que yo los haga. El hoy es su creador (Rauschenberg, 1985).

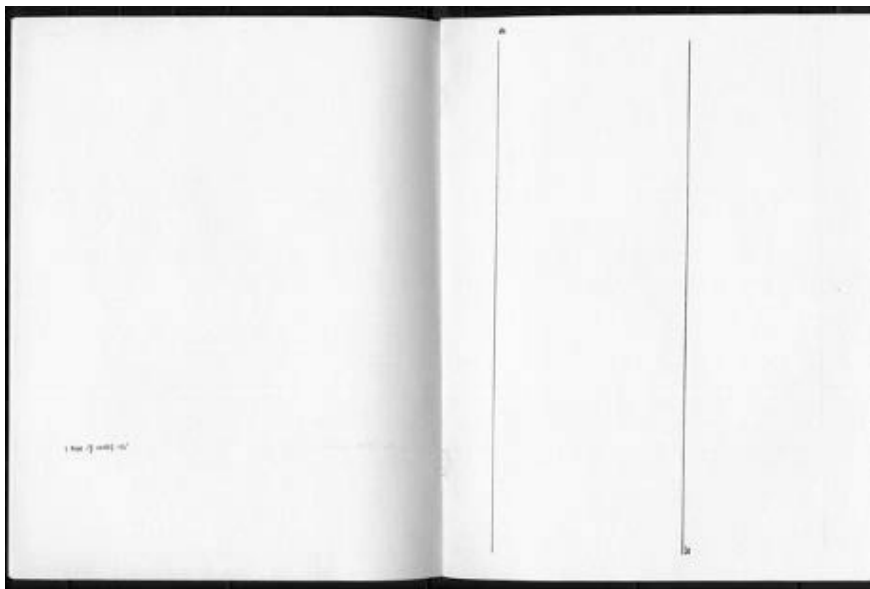
Aipu labur horretan bere lanaz gain Cageren «4'33''» ulertzeko ere gako ugari ematen ditu: orainaldia, egiletzaren ukapena, isiltasuna, denboraren iragaitearen esperientzia, ezereza, mistizismoa. Horrez gain, inprobisazio libreak bere egin nahi izango dituen helburu zenbait ere: orainaldiaren gorazarrea, egiletza kolektiboa- ia unibertsala, inguru etsigarriarekiko erreakzioa, inozentziaren goraiatzea, eta abar.

3.2.4. Markoari buruz

Cagek «4'33''» piezaren bertsio hau Irwin Kremen artista eta psikologoari eskaini eta oparitu zion 1953. urtean. Egilearen eskuizkribuz mantendu den bertsiorik zaharrena da, orri zurian lerro bertikalez osatua, adierazgarria da «White Painting» lanarekin duen antzekotasuna, lerro bertikalak pintura zuria osatzen duten mihisearen tarteak bailiran. Piezaren estreinaldian ere tarteak izan ziren Tudorrek pianoan adierazi zituen elementu bakarrak, teklatuaren estalkiaren altxatze eta jaistearekin. Tarte horietatik kanpo ezereza zegoen, determinatu gabekoa. Baina tarte horiek definitzen zuten markoa. Ezereza mugatzen zuten eta konpositoreak bere estatusa mantentzeko helduleku ziren. Michel Chionek, gure ustez erabat oker, honakoa zioen markoari buruz:

Que la textura de una obra pictórica se parezca a la de una planta que figura en el taller del pintor o en la casa del propietario del lienzo no presenta ningún inconveniente, puesto que el marco del lienzo circunda las formas y les permite distinguirse de lo real. No le ocurre lo mismo al sonido, puesto que no hay un marco sonoro de los sonidos (Chion, 1999: 229).

Duchampen *ready-made*etatik eta gero Cageren «4'33''» piezatic aurrera ordea, markoa era askotara muga daitekeela badakigu, ikusizko artea izan zein musika izan: iraupenaren bidez, egilearen irudiaren bidez, testuinguruaren bidez, etab. Markoa azken finean kulturak eta gizarteak ezartzen du.



«4'33''» (Irwin Kremenen bertsioa, 1953), John Cage.

Esan dugun bezala, soinua gizakiak emaniko esanahietatik askatzea zen Cageren nahia. Horretarako berak, konpositore gisa desagertu behar zuen. Isilik gaudenean entzuten dugun hori zen Cagek hobesten zuen

3. ISILTASUNA

musika: «the music I prefer, even to my own or anybody else's, is what we are hearing if we are just quiet. And now we come back to my silent piece. I really prefer that to anything else, but I don't think of it as 'my piece'» (Kahn, 2001: 167).

Kairos denborari loturiko greziar kontzeptu filosofikoak aurrez prestatu gabeko enkontru pasiboa esan nahi du. Gertatzen utzi eta gertakizunaren *serendipity*az (ustekabeko aurkikuntzaz) gozatzeko aukera adierazten du. *Kairos* apurketa eta bat-batekotasuna da, ezustekoa eta zentzuen irekiera bat sorrarazten duena. Hori da idealki Cagek nahi zuena, ezustekoa eta zentzuen irekiera. Baina «4'33''»ren kasuan ezin da esan aurrez prestatu gabeko egoera baten aurrean gaudenik. Hor daude gertaeraren hasiera eta bukaera, bere iraupen konkretua, partaide den testuinguru kulturala, aurkeztu zen momentu historikoaren eragina, eta abar. Azken finean gertuago dago greziar *tyche* kontzeptuarekin: egoerak era aktibo batean sortzea. Tyche izendatzen dituen egoera hauetan kasualitatezko enkontruak gerta daitezke.

I do not want to be subjected by aesthetic judgments (this sound has better quality than this other sound). I would rather do something that helps us to challenge what our notion of aesthetics is. I also want to challenge the framework that we are working with (Mattin, 2010b).

Aurreko hitz horiek Cagek esanikoak badirudite ere, Mattinek idatzi zituen Rowerekin A Coruñan izandako kontzertuaren ondoren sarean sortu zen eztabaida amaigabea. Mattinek ere beren praktika definitzen duen markoari erronka bota nahi dio, hala nola norberaren gustu estetikoak zalantzan jarri. Baina zein desberdintasun dago norbere gustu estetikoak eta naturatik letorkeen horren artean? Cagek zioen «the music I prefer (...) is what we are hearing if we are just quiet» (Kahn, 2001: 167) esaldian naturatik letorkeenaren onarpena dago. Bereizketa nabaria egiten da beraz, pertsonen sorturikoa eta naturako gertaeren artean. Natura edo kanpotik datorrena ordea ez dugu beti berdin ikusi eta Hans-Georg Gadamerrek

gogoratzen digun bezala kulturak, eta arteak zehazkiago, naturaren behaketan itzelezko eragina izan baitu:

Recuérdese, por ejemplo, cómo se describen los Alpes todavía en los relatos de viajes del siglo XVIII: montañas terroríficas, cuyo horrible aspecto y cuya espantosa ferocidad eran sentidos como una expulsión de la belleza, de la humanidad, de la tranquilidad de la existencia. Hoy en día, en cambio, todo el mundo está convencido de que las grandes formaciones de nuestras cordilleras representan, no sólo la sublimidad de la naturaleza, sino también su belleza más propia. Lo que ha pasado está muy claro. En el siglo XVIII, mirábamos con los ojos de una imaginación adiestrada por un orden racionalista. Los jardines del siglo XVIII –antes de que el estilo de jardín inglés llegase para simular una especie de naturalidad, de semejanza con la naturaleza– estaban siempre contruidos de un modo invariablemente geométrico, como la continuación en la naturaleza de la edificación que se habitaba. Por consiguiente, como muestra este ejemplo, miramos a la naturaleza con ojos educados por el arte. Hegel comprendió correctamente que la belleza natural es hasta tal punto un reflejo de la belleza artística, que aprendemos a percibir lo bello en la naturaleza guiados por el ojo y la creación del artista (Gadamer, 1991: 83).

Isiltasunak ez du forma ez jabetzarik, baina esan liteke mendebaldeko belarriei isiltasuna entzuten Cagek erakutsi ziela. Cagek ziurrenik ekialdeko pentsamendutik ikasi zuen moduan. Entzuten diren soinuak ez dira

3. ISILTASUNA

konpositoreak ez interpreteak sortuak, ez daude partituran jasoak. Ez; soinuak inguruan sortzen dira ustekabeen, jendearen eztl eta arnas zaratak, aulkien mugimenduak, aretoaren kanpoaldetik datozenak. Hala ere John Cage gelditu da pieza isil horren egiletzat betirako. Legediak kasu bitxiak ezagutu izan ditu honen harira, adibidez The Planets taldeko Mike Batt plagioaz salatua izan zen «A One Minute Silence,» kantua The planets taldearen «Classical Graffiti» 2002ko diskoan sartu baitzuen. Pieza isil baten plajioa egin ote daitekeenaren zalantzak uxatu ziren: epaiketa galdu zuen.

Nahiz eta entzuten zen «soinua» desberdina izan, testuingurua ere bai eta iraupena ere bai, «we do feel that the concept of a silent piece — particularly as it was credited by Mr Batt as being co-written by “Cage” — is a valuable artistic concept in which there is a copyright» argudiatuko zuen Cageren ondarea kudeatzen duen Peters Editionseko zuzendariak.

Beraz, ikusten da «isiltasun» hori marko kontzeptual batek inguratzen duela eta horrek ematen diola izaera. Cage berak ere aitortu zuen markoaren garrantzia eta hura nola defini daitekeen: «aunque el silencio, en general, no es evidente, la voluntad del compositor sí» (Nyman, 2006: 93).

3.2.5. Isiltasuna eta entzulearen papera

Entzuleak protagonismoa handia hartzen zuen «4'33'»ren kasuan. Entzulea zen, bere entzutearekin, konposizioari forma ematen ziona. Konposizioa denborak soilik mugaturiko edukiontzi huts bezala proposatzen baitzuen Cagek. Guztiz esperientzia pertsonala bihurtzen zen norberak jartzen ziona arretaren arabera, momentu horretan zeukan kokapenaren arabera, entzule batek ala besteak entzuten zuen «isiltasuna» oso desberdina suertatzen zen.

Lan honek bestalde, zalantzan jartzen zuen erabateko isiltasunaren posibilitatea. Batetik mundua zarataz bete dagoelako eta bestetik bizidun garen aldetik isiltasuna hautemateko sortzen diren zailtasunak. Urte batzuk lehenago, 1951ean, aurreko atalean aipatu dugun musikaren historiako gertakari ezaguna protagonizatu zuen Cagek: kanpo zaratatetik isolatuturiko Harvard Unibertsitateko areto anekoikoa bisitatu zuen. Han ohartu

zen isiltasunaren ordez bi soinu entzuten zituela: bata grabea eta bestea altua. Gero Unibertsitateko teknikariek esan ziotenez biak bere gorputzak sortuak ziren, bata nerbio sistemak eta bestea odol presioak. Ondorioz bizidunak ezingo du inoiz erabateko isiltasuna hauteman; beti bizi beharko du bere gorputzak sorturiko gutxienez bi soinu horiek entzuten.

3.3. ISILA VS. ISILARAZIA

Kamera anekoikoan erabateko isiltasuna lortu nahi da; asmo bat dago horren atzean. Konposizio batean ezarritako isiluneek ere asmo bati erantzuten diote, isiltasuna sortzearena. Konpositorearen borondatea adierazten du eta isiltasuna ekintza isilarazle bihur daiteke entzulearentzat. Partituraren kontzeptuak berak hierarkiak ezartzen ditu, konpositoreak proposatzen dio zerbait interpretari, eta ondorioz entzuleari. Cageren asmoen aurka, «4'33'» lanean ez da desagertzen konpositorea, Wagnerren sinfonia batean bezain indartsu mantentzen da. Partiturak ez du zalantzarako tarterik uzten, *Tacet* hitzak esanahi argia dauka: latinetik («bera isilik») interpretea mutu egotera behartzen du. Ez da isiltasunaren zeinu, baizik eta zeinu isilarazlea, atzamarra ezpainetan jartzearen zentzu berean. Cagek entzuleak izan ohi duen *decorum-a* interpretari inposatu nahi dio. Kontuan izan behar da zein zen Cagek lanerako zuen markoa: musika klasikoaren tradizioa. Hura zen azken finean bere obrari zentzua ematen ziona, haren kode eta baliabide guztiei kontrajartzerakoan.

«4'33'» obran interpretearen irudia ere berdin mantentzen zen, David Tudor-ek lehen emanaldi hartan beste edozein pieza klasikoren interpretazioan ematen diren protokolo guztia jarraitu zuen, eta entzuleek ere horrela bizi izan zuten.

Gauza berdintsua gertatzen zen Mattinek A Coruñaako kontzertuan harturiko jarrera «isilarekin» ere. Kontzertu-ikuskitzaren logika, errituala esan genezake, ez zen apurtu. Marko horrek ematen zion zentzua. Taula gainean entzulearen jarrera hartu zuen musikariak musikari izaten jarraitzen zuen, ez entzule. Hortik galderak sortzen dira: bere entzute-jarreraren ondorio zen isiltasuna benetan isiltasuna zen? Ala, inprobisazioaren idatzi-gabeko arauak hautsiz (musikarien arteko komunikazioa, errespe-

tua, «entzutea»,..) isilarazlea zen? Mattinek Roweri egin zion «hutsuneak» hura isil araztea bilatzen zuela pentsa genezake. Mattinen honela azaltzen zuen «I hate music» webgunean sortu zen eztabaidaren harira:

I want to be there with the rest of the audience hearing, seeing, being present at that time and that place. Sharing time together but not in an obvious way. I was there like the rest of the audience, no instrument or craft to hide, I might had a privileged position (performer) and knowledge (my decision), but I wanted to use this opportunity as material to challenge the framework and to question what artistic production is (Mattin, 2010b).

Beraz, kontraesanean erortzen da, batetik ikusle arrunt gisa definitzen du bere burua, baina bestetik jakitun da bestelako boterea duela eta hartaz baliatzeko prest dago markoa eraldatzen saiatzeko. Hortaz, ze puntutan kokatzen da Mattinen isiltasuna: Rauschenbergen pintura zurietan ala jarraian ikusiko dugun egile beraren «Erased De Kooning»-ean?¹⁹

3.3.1 «Silent Prayer» (1948)

Cageren «4'33''» pieza isiltasuna musikara ekarri zuen lantzat hartzen den arren, badu egile berak urte batzuk lehenagoko obra bat, ez hain eza-guna eta bigarrenaren ernamuina kontsidera daitekeena: «Silent Prayer» 1948koa. Pieza hau ez zen inoiz gauzatu baina ideia berak argi uzten du Cageren neo-dada izpiritua eta kritika asmoa. Muzak Co. enpresari saldu nahi zion 4 minutu inguruko iraupena izango zukeen «isiltasun» pieza bat beren soinu «entzun errazen» emarian emititu zezaten. Hari musikalak Erik Satie-ren «altzari musikaren » ulermen oker eta komertziala ziren, espazioak «lurrintzeko» diseinaturikoak. Beraz ontziratutako doinu bigunen jariora bat-batean «isiltasun» une batek etengo zuen. Isiluneak hari musikal hauetan entzun ohi ziren pop doinuen gehienezko iraupena man-

¹⁹ Galdetegi zabalago baten barne Keith Roweri honako galdera bidali nion 2012ko Urriaren 30ean «Isil arazlea iruditu zitzaizun Mattinen jarrera?». Ez zion ez honi ez ondorengo e-mailei erantzun nahiz eta aurrez galderei erantzuteko asmoa erakutsi zuen. Isiltasuna bere aldetik erabatekoa izan zen.

tenduko zuen, 4 minutu eta erdi. Kasu honetan helburua ez zen izango entzuleek isiltasuna entzutea, baizik eta hari musikalaren soinu-emia ezabatzea, edo «zulo» bat egitea.

Heinrich Böll idazlearen » La colección de silencios del Dr. Murke» (1955) ipuin laburrean protagonistak, irratirako edizioan lan egiten zuen. Elkarrizketatuen esanak editatu behar izaten zituen eta zatiak kendu. Bere kasa alferrikako isilune bilduma egiten ari zen ebakitako zinta zatiekin. Aurrerago jendearen isiltasuna grabatzen hasi zen:

Murke estaba en su casa, fumando tendido en el sofá. A su lado, sobre una silla, había una taza de té y Murke tenía la mirada fija en el blanco techo de la habitación. En su escritorio estaba sentada una hermosa muchacha rubia, que a través de la ventana miraba fijamente hacia la calle. Entre Murke y la muchacha, sobre una mesita, había un magnetofón grabando. No se hablaba ni una palabra, no se oía ni un solo sonido. Se hubiera podido tomar a la muchacha por una modelo fotográfica, tan bella y silenciosa estaba.

—No aguanto más —dijo la muchacha de repente—, no aguanto más, lo que exiges es inhumano. Hay hombres que exigen inmoralidades a las chicas, pero lo que tú me exiges es todavía más inmoral que lo que otros hombres exigen a las muchachas.

Murke suspiró.

—Por Dios —dijo—, querida Rina, tendré que cortar todo esto, sé razonable, sé buena chica y guarda silencio para mí por lo menos cinco minutos más de cinta.

(..) Murke sonrió, le dio un cigarrillo y dijo:

—De esta forma tengo tu silencio en el original
y en cinta, qué estupendo (Böll, 1955).

Murkeren zein Cageren ontziraturiko isiltasunak Duchampen *ready-made*ak dakartza gogora, adibidez «Air de París» (1919). Duchampek arte mundura masa produkzio objektu arruntak ekarri zituen bezala, Cagek arte lan bat kokatu nahi zuen *Muzakaren* arruntasunean. Satiek tabernetan jotzen zuen musika, jendeak hitz egiten zuen bitartean, egoera hori artearen espaziora eraman zuen eta berariaz konposatu zuen arreta handirik eskatzen ez zuen musika. Cagek arte lan bat *Muzakak* entzuten diren kafetegi eta bulegoetara eraman nahi izan zuen. «4'33''» eta «Silent Prayer» lanen desberdintasunak: lehenak ingurunea entzunarazten zuen, bigarrenak «ingurune» musika izan nahi zuen ontziraturiko *Muzaka* ezabatu nahi zuen. Cagek kamera anekoikora bisita «Silent Prayer» eta «4'33''»ren artean egin zuen. Azken finean kamera anekoikoa isil arazten duen lekua da.

3.3.2. «Erased De Kooning» (1953)

Ezabatze nahi honek Cage berriz ere Rauschenbergekin harremanetan jartzen du; ez ordea «White paintings» lanekin lehen esan dugun moduan, baizik eta «Erased De Kooning» lan maltzurragoarekin. «Erased De Kooning» (1953) egiteko Rauschenbergekin gazteak maisutzat jotzen zuen De Kooning artista kontsaktuari marrazki bat eskatu zion hura ezabatzeko asmoarekin. De Kooningek joko artistikoan parte hartzea onartu zuen eta bere gustuko marrazki on bat eman zion ezaba zezan. Rauschenbergekin hilabete batzuk behar izan zituen orrialdea guztiz ezabatzeko. Parrizidio kontzeptual honek, non ezabatua izan zen aitak ere onartu zuen bere patua, artearen historian artista gazteek «aita hiltzeko» izan duten beharrraren isla eskaintzen digu. Miretsia den artista desagerrarazi behar du belaunaldi berriak. Horrek agerian uzten du artista zaharraren garrantzia eta gazteak harekiko duen zorra eta miresmena.

Analogia eratuz, Rowe litzateke inprobisazio musikako De Kooning zaharra, Espresionismo Abstraktuko pintore batekin erlazionatzeak ere zentzua du, Roweren eraginak ikusita. Bestalde Rowek bere burua pintore kontsideratzen du, musika egiten duen pintore. Mattinek bere isiltasunaren

bidez lorturiko hutsunearekin (eta ondorengo grabaketaren bidez Roweren kontzertua hutsal bihurtzea eta baliogabetzearekin) «ezabatzen» saiatzen da Rowek errepresentatzen duen belaunaldi zaharragoa. Rauschenbergekin DeKooningekin metaforikoki gauzaturiko parrizidioaren pare. Mattinen «entzute jarrera» ez da neutrala, Cageren isiltasuna ez zen moduan. Cagerek Rauschenbergen «White Canvas» lanetan neutraltasun mutu bat antzeman bazuen, ez zen gauza bera gertatzen «Erased DeKooning» lanarekin, hor neutraltasuna ukatzen da. Negatiboan funtzionatzen du. Rauschenbergekin «monochrome no -image» (Kim-Cohen, 2009: 164) bezala definitu zuen lana, alegia bere izate negatiboa azpimarratuz. Ezabatzea kontzienteki eginiko keinua da (Muzak ezabatua, marrazki ezabatua, komunikazio ezabatua), keinu suntsitzailea. «White painting» fenomeno intzidentalaren euskarri pasiboa zen, «Erased De Kooning» ez.



«Erased De Kooning» (1953), Robert Rauschenberg.

Dena den atzera joan behar dugu puntu honetan, hasieran balekotzat jo dugun neutraltasun hura kolokan jartzen baita. Honen harira galderak sortzen dira: Zerk bihurtzen du neutro «White Paintings» eta «4'33'»? Roland Barthesek hizkuntza oro faxista zela zioen, beti garraiatzen du

3. ISILTASUNA

inposaketa berarekin, ideosfera baten barnean egotera derrigortzen du eta ondorioz ideologia baten menpekotasunera. Neutroa hizkuntzari falta zaiona izango litzateke, haren hutsunea, pitzadura. Neutroak hizkuntzatik ihes egitea ahalbidetzen du. Hizkuntzatik kanpo ote daude aipaturiko bi lan haiek?

Mattinek beraz Cageri egiten zion kritika bere ekintzak errepikatzen du. Zuzendari autoretza edo *managerial authorship* baldin bazen Cageren «4'33'» piezaren atzean zegoena, berdintsu pentsa dezakegu Rowe-Mattin kontzertuan Mattinek hartzen duen jarrerari buruz. Ez dago entzute neutralik, baizik eta isilarazte ekintza bat, entzuleak aditzen duena ez da norberak aukeratua baizik eta Rowek eta Mattinek aditu arazia. Hor agertzen da hizkuntza; hizkuntzaren adierazpenik oinarritzko eta bortitzena: agindua.

In an early proto-example of this managerial authorship, when David Tudor performed John Cage's «4'33'» for the first time on the 29 August 1952 at a concert recital in Woodstock, New York, all the sounds produced in the room were proclaimed equally valid as music. Nevertheless, most of the audience did not realise they were making music. By having control over the conceptual discourse underpinning the project, the managerial artist can make sure that everything can be incorporated into their work, in a manner that can only be valuable in such a specific way under the banner of his or her own artistic career (ZZEE, 2011: 41).

Mattin Roweren aurrean zegoenean ez zen entzule neutroa, ezta errezeptakulu neutroa «White Paintings» izan zitezkeen gisan. Mattinek aurretiaz iritzi bat zuen Roweri buruz eta hark egin zezakeenari buruz; aspergarri iritzi zion Rowe partaide den EAI mugimenduko musikariek egin dezaketenari. Begira ditzagun The Wiren aldizkarian esanikoak: «I really respect him. He has been through some serious shit-the period of The Scratch Orchestra is something that I find extremely inspiring. But this thing it has

become, this electroacoustic improvisation, I find it very...boring» (Mattin; Keenan, 2010: 32). Susan Sontagek argi esan zuen, neutrala esaten zaion hori ez dela existitzen:

El silencio tampoco puede existir, en su estado literal, como propiedad de una obra de arte, ni siquiera en obras «manufacturadas» como los ready made de –Duchamp o en «4'33'» de Cage, en las cuales el artista se ha jactado de no hacer nada más que colocar el objeto en una galería o situar la interpretación en una sala de conciertos para satisfacer los criterios consagrados del arte. No existen superficies neutrales, ni discursos neutrales, ni temas neutrales, ni formas neutrales. Un elemento sólo es neutral respecto de algo...digamos respecto de una intención o una expectativa (Sontag, 2002: 23).

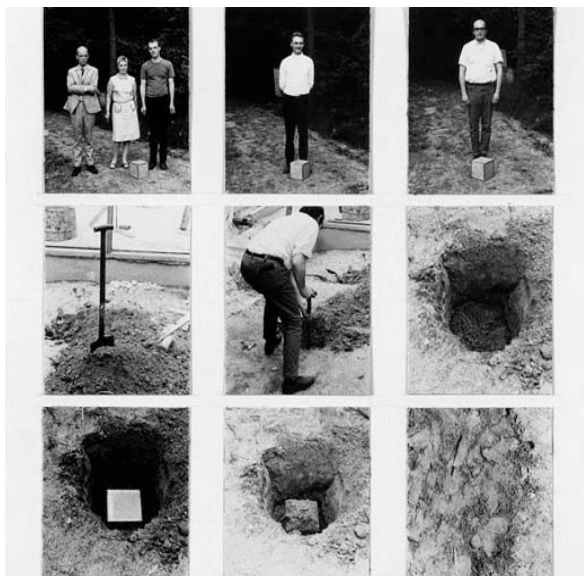
Asmoak eta itxaropenek aurrera begira jartzen gaituzte; atzera begira memoria, historia eta iraganeko esperientziek. Hori dena kontuan hartzen ez duen artelan neutral batean pentsatzea zail egiten da. «White Paintings»-ek eta «4'33'»-k elur geruza lodi baten moduan aurreko belaunaldiaren jarduerara «zaratatsuak» estali nahi izan zituen. Elurturiko paisaia isildua (ez isila) proposatzen ziguten. 1963. urtean Yoko Onok elurraren mara-mara audioan grabatzea proposatu zuen «Snow piece» testu partituran. Gaez grabatu behar zen:

Take a tape of the sound of snow falling.
This should be done in the evening.
Do not listen to the tape.
Cut it and use it as strings to tie gifts with.(...)
(Ono, 2000)

Murkeren moduan isiltasunaren grabaketa, «Silent Prayer»-en moduan ontziraturiko isiltasuna. Baina Isiltasun hori entzuteko debekua. Entzute *Akusmatikoa*, ilunpekoa, fenomeno isilenei egokitua. Ikusizkoa, entzume-

3. ISILTASUNA

nezkoa eta gainontzeko zentzumen guztiak ukapenak poetikotasunaren alde. Elurrak paisaiaren formak berdindu eta animali eta zuhaitzen zaratak isiltze dituen moduan Yoko Onok ere elur isilaren grabaketa bat eskatzen dio interpreteari, inoiz entzungo ez duen zinta gaineko arrasto sekretu bat izango da. Soinuaren ezkutatzeko bat gertatzen da. Modu honetako obrei Galder Reguerak «obra velada» (Reguera, 2008: 14) deitu zion, egileak obraren zati bat nahita ezkutuan uzten duenean. Ezkutuan dagoen zati hori sarri izenburuaren bidez edo testu azalpenen bidez argitzen da. Adibidez, Duchampen «A bruit secret» (1916) bi xaflen artean loturiko harilko batez osaturiko objektu txikia. Harilkoa astinduz gero barnean duen objektu «sekreto» batek zarata egiten du. Obra historiko honetan egileak beste norbaiti eskatu zion harilkoaren barnean zerbait sartzeko, zer zen inori esan gabe. Lagunaren heriotzak sekretua hilobira eraman zuen.



«Buried cube containing an object of importance but Little value» (1968), Sol Lewitt

Sekretua hilobira eramatearen esaldia literalki hartu zuen Sol Lewittek 1968ko «Buried cube containing an object of importance but Little value» lanean, non holandar arte bildumagile batzuen lorategian kubo bat lurperatu zuen. Kuboak barnean garrantzizko zerbait zuen, baina ezin astindu, ezin jakin zer izan zitekeen. Lurperatzeak zarata oro isiltzen ditu, memoriatik ere

ezabatzen ditu gertakariak. Heriotzarekin du zerikusia eta heriotza isila da. Regueraren «obras veladas», estaliak izateaz gain «velar» hitzaren definizioetan RAEren arabera: *Asistir de noche a un enfermo. Pasar la noche al cuidado de un difunto* (RAE, 2013). Sol Lewittek sinbolikoki minimalismoa ere lurperatu nahi izan zuen umore lehor nabaria duen keinu honen bidez. Gogorra dezagun beste zeinu sinbolikoa: Mattinen gaubeilaren isiltasuna Roweren aurrean.

3.4. ISILTASUNA ETA ZARATA

Sol Lewitten kubo lurperatzearen ekintzatik urtebetera, 1969an, Alvin Lucierrek «I am sitting in a room» gauzatu zuen, bere obrarik ezagunenatarikoa. Aurrerago ere itzuliko gara obra honetara bere sinpletasunean interesgune asko ukitzen dituenek. Konposatzailea interprete izango da eta bere ahotsak espazioaren eragina nola jasotzen duen nabaritu ahal izango da prozesu guztian. Bere ahotsak zioena zinta batean grabatu zuen eta grabaturikoa berriz erreproduzitu, ondorioz aretoaren erresonantzia integratu zen grabazioan. Erreproduzitu zen hori berriz ere grabatu eta ondoren erreproduzitu zen hainbat aldiz. Honek frekuentzia batzuk indartzea zekarren, beste batzuen galeran. Pixkanaka Lucierrek zioena eta ahotsa beraren tinbre ezaugarriak ezabatuz zihoazen desagertzeraino eta aretoaren egiturak indartzen zituen frekuentzien tonuak bakarrik entzun zitezkeen. Lucierren identitatea ere ezabatu zen pixkanaka.

3.4.1. Isiltasuna zarataz betea dago

Lucierren prozedura bere eginaz Jacob Kirkegaard danimarkar artistak antzeko esperimientua gauzatu zuen «4 Rooms» (Touch, 2006) diskoan. Kirkegaardek sarri entzunezina edo isildu arazitako soinu eta espazioe-kiko interesa agertu izan du. Lan honetarako Chernobyl inguruko eremu kutsatuan kokatua dagoen Prypiat hirian grabaketak egin zituen lau leku desberdinetan. Errusiar militarrek 1986.ean hustu zutenetik jenderik gabe egon den hiri mortu honetako isiltasuna grabatu zuen lau gela desberdinetan eta ondoren grabaturikoa berriz erreproduzitu. Prozesua 10 aldiz

3. ISILTASUNA

errepikatu zuen gela bakoitzean.



«Four Rooms» (2006, Touch Records), Jacob Kirkegaard.

Lucierren pieza ezagunean bezala hemen ere gela beraren erresonantzia entzuten da azkenean, grabaketa-erreprodukzio prozesuaren ondorioz. Kokapena dela eta, isiltasun erradiaktiboa begitantzen zaigu; zalantzarik gabe, isildu nahi izan zen errealitatea. De Kooningen ezabatzek arkeologiarekin zerikusia bazuen, eta jatorrizko marrazkiak inoiz berreskura ezina bazirudien, Kirkegaarden lanean isildu arazitakoa berriz entzun daitekeela dirudi, Yoko Onok grabaturiko elurraren soinua berriz entzun litekeen bezala edo Sol Lewittek lurperaturiko kuboak ezkutatzen zuena ezagutzeko berriz hobitik atera daitekeen bezala.

Kirkegaardek erakusten digu berriz ere, Cagex 50 urte lehenago erakutsi zigun moduan, isiltasuna zarataz betea dagoela, edo isiltasun gisa hartzen dugun hori gertuagotik aztertuta zimur erraldoiez osatua dagoela.

Erraldoitze prozesu hau erabili zuen Pierre Huyghek «Partition du Silence [Score of Silence]», 1997. urteko lanean. Cageren «4'33'» piezaren

enegarren berrikuspen honetan Huyghek «4'33'»ren grabazio batek sortzen duen irudi digitala egin zuen software berezi baten laguntzaz. Irudi hau izugarri handitu zuen argazkietan egin daitekeen moduan eta isiltasunean entzuten diren zaratatxoek arrastoak agertu ziren irudian. Arrasto hauek notazio konbentzionalera pasarazi zituen eta orkestra instrumentuek jo zezaketen partitura sortu zuen. Beraz, jatorrizkoarekiko guztiz zehatza zen faksimile bat sortu zuen, era berean zeharo distortsionatua. Kasu honetan, isiltasunean entzun daitezkeen zarata kontingenteak kodeturiko zeinu bihurtu ziren berriz ere. Munduko zaratak musikaren espaziora ekarri bazituen Cagek, Huyghenekin zaratak ere kodetu daitezkeela ikusten dugu.²⁰

Matthieu Saladinek «4'33'» piezaren grabaketa lehen aldiz komertzializatu zen diskoa hartu zuen Gianni-Emilio' Simonetik interpretatua eta Cramps disketxeak argitaratua 1974ean, eta elektronikoki ahalik eta gehien anplifikatu zuen. Bat-batean grabaketa isil ustekoa *Noise* disko bortitz bihurtzen zen. Pieza berriari «4'33'/0'00'» izena eman zion, beraz Saladinek Cageren bi lan ezagun ariketa bakar batean bildu zituen. Gogoratu behar da «0'00'»(1962) piezaren jatorrizko partiturak dioena: «In a situation provided with maximum amplification (no feedback), perform a disciplined action.» Beraz, eragiketa adimentsu honek bi lanak batean biltzen ditu. Baina Cageren asmoen artean zegoen entzule aktibo hori zapuzten du, isiltasunean arretaz bilatu beharreko soinu txikiak era erasokor batean entzuleari muturren aurrera jaurtikiak baitzaizkio *Noise* musikan gertatzen den moduan. «0'00'»en partitura irekia da jatorriz. Cagek berak jendaurrean egin zuen lehen interpretazioan ur basoka bat edan zuen eztarri inguruan kontaktu-mikrofonoak zituelarik, ondorioz ura zintzurretik behera izugarri anplifikatu zen, naturako ur-jauzi edo ekaitz baten itxura hartzeraino.

Zuzeneko emanaldi batean isiltasuna «kargatua» dela esan daiteke (tentsioz, arretaz, gertakariz,..) aldiz grabaketa batean oso bestela funtzionatzen du. Zuzenekoak izan dezakeen tentsioa galtzen du, isiltasuna hutsagoa bihurtzen da, lauagoa. Matthieu Saladinen «4'33'/0'00'» piezak entzulearen tentsio hori guztiz ezabatzen du; ez du entzule aktibo bat

²⁰ Cagek ordurako paperaren inperfekzioetan eta azare prozeduretan oinarrituriko partiturak sortuak zituen adibidez «Music for Piano 1» [1952] lanean.

bilatzen, arretoa jarri beharko lukeen soinu ñimiñoak handitze-lupa batek erakusten dizkio erraldoi eta desitxuratuta; jada ez da beharrezko entzulearen arretoa.

3.4.2. Zarataren definizio bila

Musika komunikazio egoera kontsideratuz, Keith Rowek A Coruñan jotzen duena entzuleari bideraturiko seinale irizten badiogu, bigarren zatian Mattinek seinale hori nola «zikintzen» duen ikusten da, erabiltzen duen grabaketak seinale hartaz gain inguruko zaratak integratzen baititu. Oharkabean pasa zitekeena lehen planoan agertzen da bolumen aldatketaren ondorioz. Entzulearentzat bortitza izan daiteke inguruko zaratez ohartarazteko modu hau, Cagek proposatzen zuen entzule kontzientekin alderatuz; Cagek aukera uzten zuen kanpotik zetorren zaratez ohartzeko, aldiz Mattinek zapla botatzen dizkio jada aukeratuak (grabagailuaren mikrofonoak egiten duen aukeraketaren ondorio) eta amplifikatuak. Bestalde seinalearen kontra jotzen du beste prozedura baten bidez ere: errepikapena erabiliz hain zuzen ere, seinale erredundante batek hartzailearentzat interesa galtzen baitu.

Omar Calabresek dioenez genero baten barnean errepikapena erabiltzen denean aldatketaren bat bilatzen da azken finean, variante txikiren bat. Edo bestela sistemaren barnean desoreka sortzeko erabiltzen da, Mattinek egiten duen erabilpenak honekin zerikusi gehiago izan dezake. Errepikapen horrek parodia sortzen du. Calabreseren hitzetan: «la parodia puede entenderse muy bien o como estadio final de la degeneración de los géneros (como quería cierta crítica positivista) o como introducción de turbulencia en el sistema de aquel determinado género» (Calabrese, 1999: 165). Parodia hasierako objektua baliogabetzen duen zarata litzateke.

Inguruko zaraten azterketa sakona egin zuen R. Murray Schafer-ek ere. *Musique Concréteren* irakaspenak jarraituz, hamarkada batzuk berandua-go Murray Schafer-ek ere grabagailua erabili zuen 60 eta 70 hamarkada artean munduko soinu-aztarnen bilketa bat egiteko. Pierre Schaefferren eragina nabaria da: Murray Schaferrek ere «soinu objektu» izendatu zuen grabatzen duen hori. Baina ikuspegi zabalagoa izan zuen eta *Soundscape*

edo «soinu paisaiak» kontzeptua ezagutarazi zuen. «Non daude desagertzear dauden soinuen museoak?» galdetzen zion bere buruari eta bere ikasleen laguntzaz hirietako «soinu-paisaia» biltzeari ekin zion. Lehen dokumentua «Vancouver Soundscape» 1973.ekoa izan zen. Murray Schaferrek *Soundscapea* etengabe gertatzen ari den musika kontzertu gisa irudikatzen zuen. Sarrera doakoa da kontzerturako eta guztiok gara entzule. Baina bere ustez, guztiok gara era berean musikari ere, soinuak sortzen ditugun aldetik. Beraz, erantzukizuna ere badugu gertatzen denarekiko eta gogoko ez duguna aldatzen ere saia gaitzke; beraz, soinuarekiko ikuspegi ekologiko bat aldarrikatzen zuen. Ondorioz, *Musique Concrète* lantzen zutenen moduan, Murray Schafer ere soinu batzuk baztertzearen alde azaldu zen, «soinu egokiak» eta «desegokiak» artean bereizketa egiten baitzuen. Musikaren esparrura ekartzean zarata soinu bihurtzen bada, berriz ikusten dugu, jarrera hau landu zutenek ere zarata guztiak ez zituztela soinu kontsideratzen; enbarazu egiten zieten zarata haiek betiko zarata izaten jarraitzen zutela, hierarkiak mantentzen zirela alegia. Murray Schaferrek «naturala» den hori onartzera jotzen du, gainontzekoa baztertuz:

«The only crime in visual art is the straight line,» claimed the Austrian painter Hundertwasser, because it is not found in nature. Sounds prior to the Industrial Revolution were discrete and interrupted, and rarely are droning sounds found. In great contrast, the internal combustion engine brought into the soundscape the «flat line,» which was followed by many other generators of low-information, high-redundancy sound: ventilation, heating, electrical systems and, of course, aircraft. With the increase of these heavy, droning noises, the soundscape thickens into an infrasonic drone (Murray Schafer, 2006).

Lerro zuzena ikusizko artean krimena bazen, Murray Schafer-i «lerro laua» (edo hutsa, monotonoa) iruditzen zaio ekidin beharrekoa, makinek

3. ISILTASUNA

sorturiko etengabeko *drone*²¹ zarata, zeinak informazio baxua eta erredundantzia altua duen. Ikusi dugunaren arabera zaratak nahasmena sortzen du eta komunikazioa eragozten. Zarata nahasia da, egituratzen ikasi ez dugun hizkuntza bat nahasia den moduan. Baina honek musika (eta soinu paisaia) hizkuntza batekin alderatzea esan nahiko luke. Gaian asko sakondu daitekeen arren gogora ditzagun «zarata» hitzaren definizioak, argitze aldera:

Zarata: iz. Hots edo hots-multzo ozen eta nahasia. Hirietako trafikoaren zarata. Hondo- edo inguru-zarata. Tresna batek erregistratzen edo jasotzen dituen seinaleetan, kanpo-iturriari ez dagokion zatia, hau da, tresna beraren mekanismo eta zirkuituek sortzen dituzten hotsen multzoa, edo kanpo-jatorria izanik ere, erregistratu edo jaso nahi den iturriari ez dagokiona eta, neurri batean, jaso nahi den seinalea hartzea eragozten duena (Harluxet, 2013).

Beraz, aurrerago esan dugun moduan, Murray Schaferrek ere seinale gisa ulertzen du soinua; eta hortik kanpo dagoena zarata gisa. Zaratan ez dugu notaren altura jakin bat entzuten frekuentzia egitura periodiko bat ez duenez. Bestalde, soinu seinale batean erabilgarria ez den zatia, informazioaren teorian eta seinale/zarataren testuinguruan. Beste definizio baten arabera zarata hizketa eta musikatik kanpo dagoen hori litzateke. Eta azkenik, nahasmena sortzen duen soinu desatsegina ere zarata kontsideratzen da.

Zaratak ez du zertan zaratatsua izan behar, Murray Schaferrentzak gogaikarria den «lerro laua» ia oharkabean entzuten dugun *drone* elektro-mekanikoa besterik ez da, haize egokitua edo bestelako makinak etengabe sortzen duten zurrumurrua. Haietaz ez gara ohartzen itzaltzen diren arte. Inprobisazio askean ere zarata funtsezko elementua izan da haren sorreratik, bolumen baxuan izanagatik ere Tokyoko *Onkyo* mugimendua, edo aurrerago ikusiko dugun Berlingo *Reductionism* mugimendua oinarrian zarata dira. Biak ala biak jazzetik baino gehiago edaten

21 *Drone*: etenik ez duen soinu jarrai eta monotonoa, bereziki makinek sortua. Ezaugarri horiek dituen musika genero bati ere izen ematen dio.

dute musika klasiko garaikidetik eta zehazki Cagek irekiriko bidetik, hau da «soinuak soinu gisa» hartzearen filosofiatik.

Futurismo garaian Luigi Russolok *Entonarumori*-ak, sortu zituen, berariaz zarata sortzeko makinak. Gailu hauek kontzertu aretoan lehenengoz zarata sartzeko bidea izan ziren XX. Mende hasieran. Aretotik kanpora garatzen ari zen industria gizartea eta horma artean zegoen arte-musikaren mundua lotzen zituen zubia ziren. Lehenago ikusi ditugun adibideek egiten zuten moduan «handitze-lupa» gisa funtzionatzen zuten, zarata sortu eta erreproduzitzeko gai ziren eta ozenago eskaintzen zioten entzuleari.

Electro Acoustic Improvisation (E.A.I) deiturikoa estilo eta egile ezberdinak jasotzen dituen zaku handi bat da 1990ko hamarkadatik aurrera garatu zena, baina garrantzi berezia izan zuen ordenagailu eramangarriarekin batera kontaktu-mikrofonoen erabilerak. Kontaktu-mikrofonoek musikarien instrumentuak soinu-lupa batez aztertzeko aukera eman zieten, nahi-gabeko zaratak (saxoa jotzerakoan giltzek egiten dituzten zarata mekanikoak kasu) eta oso bolumen baxuko soinuak anplifikatzeko gaitasuna ematen zieten. Mikroskopikoa makroskopiko bihurtzen zen. Prozedura hau asko erabili zen eta erabiltzen da oraindik ere.

Zein da tesi honen ardatz diren inprobisatzaileek, Keith Rowe eta Mattinek, zaratarekin izan duten erlazioa? Ezaguna da 1960ko hamarkadan, bere ibilbide hasieratik, Rowek nola bihurtu zuen irrati inprobisatzeko ohiko instrumentu. Irratiak, gitarrarekin alderatuta, bere gustu estetikoek harago eramaten zuen, irratiak inprobisaziora ekartzen zuen zarata kanpokoa zen, musikariak aukeratu gabea eta bere kontroletik at zegoena. *Ready-made* gisa ulertzen zuen Rowek. Azareak garrantzia hartzen zuen; diala mugituz zuzenean emititzen ari zen edozein irrati katerekin bat egin zezakeen; hango ahots eta musika komertzialak bat-batean kontzertu aretora zetozen. Roweren hitzetan «The radio is political, but contains many other possibilities too (Cantus Firmus for example, often employed in this manner)» (Rowe, 2007). Erabilpen politikoaz gain aipatzen duen *Cantus firmus* delakoak «finkaturiko kantua» esan nahi du, aurrez egina dagoen doinu bat konposizio

3. ISILTASUNA

polifoniko baten sorreran oinarri gisa erabiltzen zena musika klasikoan, egiazki *ready-made* bat beraz.

Mattinen kasuan inprobisazioarekin batera landu duen esparru bat izan da zaratarena, zehazkiago *Harsh Noise*²² generoarena esan behar litzateke. Hijokaidan edo Merzbowren eragina antzeman daiteke Mattinen hasierako emanaldietan. Hor ditugu Deflag Haemorrhage/ Haien kontra, eta Billy Bao punk taldeekin egindako disko eta kontzertuak baina baita bakarka feedbackean oinarrituta ateratako lehen diskoak eta *Noise* musikari ezagunekin kolaborazioan ateratakoak, adibidez Junko & Mattin «Pinknoise» (w.m.o/r 13, 2007).

Zarataren inguruko gogoetak ere argitaratu izan ditu Mattinek bere ikuspuntua argi adieraziz: zarata Mattinentzat kapitalaren hatzaparretatik kanpo dagoen zerbait da, kalkuluari eta errepresentazioari ihes egiten diona. Beretzat burrunbatsua eta ezegonkorra den hori, zenbatu ezina eta arrazoiari hanka egiten diona litzateke zarata. «Ursonate» aldizkarirako idatzi zuen ondorengo manifestua, «Ruido vs. Arte Conceptual» izenburupean. Hona hemen testuko zenbait pasarte non zarata eta Arte Kontzeptuari buruz ari den:

10. Se puede introducir conceptos, ideas y decisiones dentro de un contexto de conciertos de improvisación o simplemente usarlos a la hora de hacer ruido pero, al contrario del arte conceptual donde la idea es lo que cuenta (Sol LeWitt), en el ruido, es el propio ruido en toda su totalidad lo que cuenta. El ruido es ultra-específico. El ruido no puede ser representado ya que son esos aspectos residuales, esa desinformación -eso que no se puede contar ni definir- lo que hace al ruido ser ruido.

²² *Harsh-Noise*: Noise musikaren muturreko aldakia, entzulearekiko guztiz bortitzak diren soinu horma ozenek definitzen dute. Japoniar musikariekin erlazionatzen den generoa da: Hijokaidan, Masonna eta Merzbow moduko artistak besteak beste.

18. La frecuencia podría ser tan alta que podría destruir la representación. El desorden va en contra de la representación (Mattin, 2010e).

Hitz horiek galdera asko azaleratzen dituzte. Mattinek hori A Coruñaako emanaldiaren garai berdintsuan idatzi zuenez, zer ikuspuntutik hartzen zuen kontzertu hartan izan zuen jarrera, zaratarenetik ala kontzeptuetiket? Ez zegoen «ideia» bat Rowerekin batera egin zuenaren oinarrian? Erabili zuen prozedura ez zen errepresentazioan erortzen? Grabaturiko zarata ez zen zarataren errepresentazio?

Ray Brassier filosofoa ere Mattinen antzera mintzo da «La obsolescencia del género» izeneko testuan. Bere hitzetan praktika kontzeptualen distantzia erreflexiboak izan zezakeen efikazia galdu zuen, *Noise* musikak (eta zaratak) ostera, dezifratua izateari erresistentzia egiten dio; ez urritasunagatik, baizik eta zentzuek gainezka egitearen ondorioz.

Al hacer alarde de sus credenciales artísticas, el esteticismo experimental terminó recurriendo a las estrategias autoconscientes del distanciamiento reflexivo que se habían convertido, mucho tiempo atrás, en automatismos de la práctica artística conceptual, la reflexividad que los comentarios académicos han consagrado como garante privilegiado de la sofisticación. Este es el arte que plantea preguntas e interroga, al tiempo que refuerza las normas del consumo crítico. A este respecto, el anti-esteticismo lúcido del noise y su afinidad con la inconsciencia del rock se encuentran entre sus aspectos más vigorizantes (Brassier, 2011: 67).

Dena dela, jakina da *Noise* musika genero gisa Brassierrek kritikatzeko duen estetizismoan erori zela aspaldi; itxurazko anti-estetizismoa da bere

estetika. Bestetik, «distantziamendu erreflexibo autokontzientea» ez ote da Mattinek Roweren aurrean erabili zuen estrategia?

3.5. HUTSUNEA

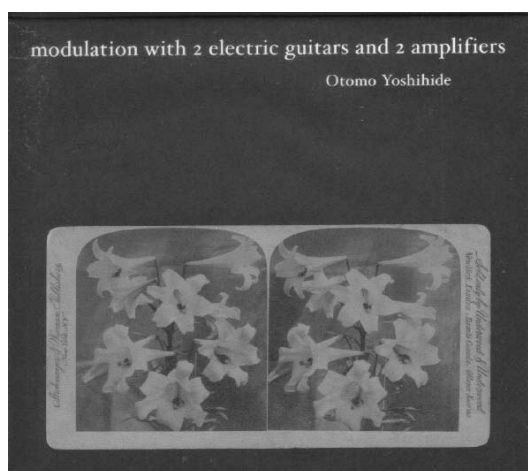
3.5.1. Materia galtzea eta hutsunea

Zaratari buruzko hausnarketa hauen ondoren itzul gaitzen berriz ere isiltasunera. Argi dago ikertzen ari garen emanaldian ez zela erabateko isiltasunik eman momentu bakar batean ere, bi musikarietako bat ordu eta erdiz isilik egon arren. Esan dugu Mattinen jarreraren atzean isiltasun isil-arazlea zegoela. Susang Sontag-ek adierazi zuenez, isiltasun hutsa ez da posible, ez praktikan, ez kontzeptualki ere. Azken finean, arte lana, inguratzeko munduan baitago, non beste elementu batzuekin bizikidetzatortu behar duen. Kasu honetan, Roweren soinuak, entzuleek sorturikoak eta aretoaren kanpoaldetik datozenak dira Mattinek proposaturiko «isiltasun» horrekin kontrajartzen direnak.

El artista que crea el silencio o el vacío debe producir algo dialéctico: un vacío colmado, una vacuidad enriquecedora, un silencio resonante o elocuente. El silencio continúa siendo, inevitablemente, una forma del lenguaje (en muchos casos, de protesta o acusación) y un elemento del diálogo (Sontag, 2002: 25).

Beraz, Sontagen hitzak jarraituz, Mattinen «isiltasuna» era dialektiko batean ulertu beharko genuke, lengoia izaten jarraitzen du eta ohiko komunikazioan hutsune bat sortzen duela pentsa badezakegu ere, ohar-tzen gara hutsune berak bestearen jarduna, Rowerena, legitimatzen duela eta komunikazio bera ere bai. Hutsuneak espazio negatibo bat sortzen du, eta negatibotasun hau da bestearen jardunari izaera eta gorputza ematen diona, molde bat bailitzan.

Bi gorputz positiboren arteko talkatik ere sortu daiteke hutsunea, bi gorputzek elkar deusezten dutenean. Otomo Yoshihidek «Modulation with 2 Electric Guitars and 2 Amplifiers» (Doubtmusic, 2007) diskoan bozgorailuekin jokatzeko du. Ahalik eta bolumen altuenean entzun behar da eta entzulearen kokapenak ere garrantzia du. Bozgorailu batetik sortzen diren frekuentziak noizbehinka beste bozgorailutik datozenak deuseztatzen ditu horrela «zulo beltzak» edo soinu-hutsuneak sortzen direlarik. Etxean jarri dezakegun soinu instalazio berezi bat proposatzen digu, bozgorailuen eta soinuen fisikotasunarekin jokatzeko duena.



«Modulation with 2 Electric Guitars and 2 Amplifiers» (Doubtmusic, 2007), Otomo Yoshihide.

Hutsunea (isiltasuna bezala) era neutroan uler daiteke ala espazio negatibo gisa. Roweren ibilbideari gainbegiratu bat eginaz bere kasuan ere hutsunea beti negatibotasun bezala hartu duela ikusten dugu, gorputza duen zerbaitekin kontrajarriz harturiko jarrera baten ondorio. Instrumentua adibidez desagertzen joan da: gitarra gorputzetik mahai gainera jaitsi zen, ikusgarritik izan zezakeen oro galduaz. Ondoren gitarra bera ere sinplifikatu zen, gorputzik gabeko mastil izatera. Beranduago gitarraren ordez *finger trainer* izeneko aparailua erabili zuen, musikari klasikoek hatz-beroketak egiteko diseinaturiko bost trastedun gailua. Materialen murrizketa prozesua honetan hala ere, ez da erabateko hutsunera iritsi eta beti mantendu du musika instrumentua erreferentzia gisa, ustekabeko kasuren batean ezik, Rowek azaltzen duen moduan:

3. ISILTASUNA

When I did have a fully-fledged guitar, it went missing on Air France. (...) So, I have actually turned up at concerts with no instrument and just had a blank space on the table, just had the foot pedals and the cables and no instrument. You do manage, and somehow it does still sound like you. Kind of odd. So maybe the security blanket of the guitar, that's all it is. Reducing it to almost nothing is probably an appropriate thing to do. But it is quite nice to have reference to it, a guitar-like thing (Rowe, 2009).

Teknikari dagokionez ordea bere lanak subjektibotasun hustu bat adierazten du. Gustu estetikoa alboratzeko saiakera horretan fisikotasunaren murrizketa ematen da. Norbanakoaren gorputza subjektibotasunaren adierazle ulertzen da. Ezaguna da Rowek hatzekin ez duela jotzen gitarra, kailuak ere galdu ditu. Gitarra-joleen espresio bide eta teknika konbentzionaleri uko egin zien 1960ko hamarkadatik aurrera. Noski, honek beste teknika berri batzuen garapena ekarri zuen: soka artean objektuak erabiltzea eta abar, Cageren «piano prestatuaren» bidean. Soinuak kontrolatzeari uko egitea eta soinuak bere kabuz direna azalerazten lagunduko duten esperimentuak egitea; eta ez gizonak aurrez ezarritako teorien, espresioen edo sentimenduen adierazle bihurtzea, Cageren ideia ezagunak dira. Horiei jarraituz uler dezakegu Roweren huste prozesu hau.

Tesi honetan interesatzen zaizkigun gainontzeko musikariek ere antzerako prozesua jarraitu dute: Mattinek instrumentuak jotzetik eszena gainera ezer gabe azaltzera pasatu zen, bolumen ozena isiltasunak edo hizkera xuxurlatuak ordezkatu zuten. Diego Chamy argentinarrek ere perkusio danborrak utzi eta dantza egiteari ekin zion 2000. urteen inguruan. Honela azaltzen du garai hartan erabiltzen zuen kontzertu tinbal handia alboratu zuen momentua:

I was playing less and less and less and
today I decided not to play, I mean, not

to bring the instrument because I played concerts before without playing but with the instrument on stage, which is huge and impressive and... I thought that maybe sometimes it's too much, sometimes the people care too much about the instrument and for me it is not something important, it was never something important. This is the first time that I didn't bring my instrument. I was in a process in which I was playing every time less and less and less and dancing more and more and more, and today I thought «ok, I don't want to carry it anymore» (Chamy; Ben-Artzi, 2006).

Chamyren moduan inprobisatzaile askok jo dute husterak: Sachiko M.-k soinu-husturiko sampler batekin lan egiten du, Toshimaru Nakamurak sarrerarik gabeko nahas-mahaia erabiltzen du, Otomo Yoshihidek disko-biragailua erabiltzen du baina diskorik gabe, Mattinek ere ordenagailu eramangarriarekin lan egiten zuenean huts mantentzen zuen, hau da, kanpoko soinuekin eta *feedback*-arekin lan egiten zuen, eta abar.

Huste hauek Cageren «ezerezerantzako» bidea eta baita zeinu gehiegikeriatik aldentzeko nahia adierazi dezakete. Noski, inguruko musikek, bai pop, rock eta herrikoiek zeinuen kristaltze bat dute beren ezaugarri nagusi. Honi aurre eginaz, «zeinu birjinak», guztiz berriak izango direnak, alegia, *tabula rasa* egiteko nahia antzematen da. Zeinu birjinak ezinezko direnez, eta inprobisazio askeak garaikide zuen *Free-Jazz*aren askatasuna zein bizkor kodetu zen ikusirik, zeinurik eza edo hustasuna proposatzen dela dirudi alternatiba moduan. Interpretatzeari uko egin nahi dion orrialde hutsa. Arte plastikoaren garai ezberdinetan saiakerak izan dira zeinu birjin hauen bilaketan, Malevitxetik Ad Reinhardten margolan beltzetara. Bestetik Minimalismoak bere buruaren zeinu besterik ez ziren objektuak proposatu zituen, ezeri erreferentzia egin gabe. Musikaren huste honek bietatik edaten du, modernitatearen aldaketa nahitik eta postmodernitatearen etsipenetik. Erlatibismo postmodernoa Cageren ezerezerako bidea uka-

3. ISILTASUNA

tzen du, eta giza adimenetik at dagoen errealitatearekiko zalantzak ditu, hura esperientzian oinarritzen baita eta esperientzia subjektibotasunean. La Monte Youngek tximeleta askatu zuenean irekiera suposatzen zuen, «Composition 1960 #5»²³ subjektibotasunetik kanpo naturak erabakitzen zuen gertakaria; postmodernitatearen egile esanguratsuena den Damien Hirst-ek tximeleta harrapatu zuen bere sare kontzeptualean eta galerian hiltzera kondenatu («In and out of love», 1992). «I want art to be life but it never can be» (Hirst, 1991) esaldia dakar Hirsten web orrian obra honi buruzko atalean.



«In and out of love» (1992). Damien Hirst.

1958. urtean Parisen Yves Kleinek «Le vide» edo «Hustasuna» erakusketa antolatu zuenean, ikusleek ez zuten ikusteko ezer horma zuridun galeriaren hutsean. Ikusleek beren buruarekin topo egiten zuten edo beraien moduko beste ikusleekin. A Coruñan, kontzertuaren bigarren zatian, jada

23 Young, LaMonte «Composition 1960 #5» (1960): «Turn a butterfly (or any number of butterflies) loose in the performance area. When the composition is over, be sure to allow the butterfly to fly away outside. The composition may be any length but if an unlimited amount of time is available, the doors and windows may be opened before the butterfly is turned loose and the composition may be considered finished when the butterfly flies away.»

Keith Rowek taula utzi ondoren, entzuten ari zirena lehenagotik entzuna zuten eta interesa galtzen zihoan. «Le vide»-ren antzeko egoera bat sortzen zen, entzutekoa erredundantea eta taula gainekoa ikuslearen jarreran zegoen performer geldia. Azkenean ikus-entzuleek beren burua besterik ez zuten hemen ere aurrez aurre.

Baina zer eskain diezaioke ikus entzulari hustasun horrek? Zertarako begiratu ezer gertatzen ez den eszenatoki ilunera? Esfortzuak merezi ote? Rauschenbergen pintura zuriak etorkizunera begiratzen zuten, zerbait gertatuko denaren esperantza gordetzen zuten; Tom Friedman-en orrialde zuriak «1000 Hours of Staring» (1992-97) guzti hori zalantzan jartzen zuen, atzera begiratzen zuen ironikoki. Bost urteko epean Tom Friedmanek orrialde zuri bat begiratu zuen, begiratzea zen ekintza bakar, hortaz aparte beste ezer egin gabe. Nolabait Mattinek A Coruñan lehen zatian egin zuena: entzutea ekintza artistiko legez. Friedmanena ez zen Malevichen pintura zuria, ez Rauschenbergen orrialde ezabatua. Hustu edo desmaterializatu dena artistaren lana da. Walter Benjaminen artista produktore moduan ez; baizik eta Kaja Silvermanek zioen hartzaile gisa agertzen zaigu. Friedman begiraleak eta Mattin entzuleak ondorioz ohiko ikus-entzuleak ere artista bihurtzen ditu. Artista errezeptoreak edo hartzaileak. Friedmanen kasuan zein Mattinenean artista eta ikusle-entzule arteko muga zalantzan jartzen den arren, bereizketak hor dirau.

Mattinen gustuko filmeen artean kokatzen da hutsunea zinemara eramanean zuen «Hurlements en faveur de sade» Guy Deborden 1952. urteko luzemetraia. Medioaren muga eta posibilitateak arakutzen zituen lan honetan zinemaren kutxa-beltza eta ikusleen erreakzioek garrantzia zuten. Situazionismoaren ideologo nagusiaren filmean fotograma zuri eta beltz hutsak tartekatzen dira *off* ahotsek barreiaturiko elkarrizketak entzuten diren bitartean: egunkarietako berriak, literatura modernistako zatiak eta zinearen bukaeraz ari diren testuak. Azken ordu erdian soinu banda ere desagertzen da, irudia desagertu zen antzera eta filma isiltasunean amaitzen da. Ikusizko esperientzia ezabatua dago, eta bukaeran entzutearena ere bai. Anti-zinema esperientzia honetan ikusleak irudia hustasunean jasotzen du, zinea bere materialtasun erabatekoan; ez dago entretenimendurik, ez dago ikuskizunik. Itxaropen oro zapuzten ditu. Denboraren

3. ISILTASUNA

pasatzearen esperientzia dago, eta ikuslea bere buruaz kontzienteago bihurtzea helburu izan dezake. Irauten duen 80 minutuetatik 60 erabateko ilunpean dira, batez ere azken 20 minutuak, esan bezala ilunpean eta isiltasunean. Aurkezpeneko jendearen kexuek filma hamargarren minutuan geldiarazi zuen.

Dena den, Debord ez dugu ulertu behar John Cageren «4'33'»k ireki zuen bidean zinemarako egokitzapen moduan. Alderantziz, Debord oso kritiko azaldu zen Cageren lanarekiko «John Cage participaba de ese pensamiento californiano-zioen zorrozki- en el que la debilidad mental de la cultura capitalista americana se una a la escuela del budismo zen» (Debord, 2001: 41).

Situazionisten praktikan zinematik irudia desagertu zuen moduan 1961eko Surrealisten batzarrean non Situazionistek parte hartu zuten, konferentziatik hizlaria bera desagertu zen. Hitzaldien txandan, Deborden momentua iritsi zenean jendaurrean agertu ordez grabazio bat bidali zuen zintan. Honakoa entzun zitekeen:

These words are being communicated by way of tape recorder, not, of course, in order to illustrate the integration of technology into this everyday life on the margin of the technological world, but in order to seize the simplest opportunity to break with the appearance of pseudo collaboration, of artificial dialogue, established between the lecturer in person and his spectators (Debord, 1981)

Entzuleei ez agertzearekin egiten dien plantoan, hutsune esanguratsu bat gertatzen da. Testuan argi dioenez, onartzen du entzule-hizlariaren artean konbentzioz ematen den harreman hori sasi-kolaboraziozkoa dela. Taula-gainean sortzen den hutsune horrek itxurakeria agerian uzten du, konbentzioa eta errepresentazioa besterik ez zena. Mattinen jarrerak, antzeko bidea hartzen du: musikaria eszena gainean dago baina ez du

jotzen, ondorioz musikaria desagertzen da eta entzule itxurako irudi deseroso bat agertzen da.

2010eko Abenduan Mattinek antzeko emanaldia gauzatu zuen Berlingo Ausland aretoan. Egitarauan haren izena agertzen zen arren, ordua heldu zenean Mattin ez zen agertu emanaldira. Tesiaren egileari emailaz bidalitako erantzunetan Mattinek Berlingo emanaldiaren nondik norakoak azaltzen ditu eta ustekabeen A Coruñako kontzertuarekin dituen antzekotasunez jabetzen gara:

«Mi» concierto era el primero, la gente entraba al Auslan en oscuridad total, se estaba grabando los sonidos de ambiente, y al cabo de una hora, la luz se encendió, y se reprodujo el archivo de una hora. Se suponía que los organizadores tenían que haber puesto la mitad del dinero de la puerta en medio de la habitación en un pedestal, pero el caso es que Mario de Vega que era el que estaba en la puerta le parecía que poner solo los 20 euros que correspondían no quedaba bien. (...) Hay gente que se mosqueó bastante con este concierto como Antoine Cheesex, le pareció muy mal que yo no estuviera allí para defender mis ideas. Al de un par de semanas hicimos una charla en NK en Berlin, titulada «Why I did not come to my concert».²⁴

Aurreko aipua irakurriz zenbait ondorio sortzen dira, eta beste hainbat galdera. Batetik ikusten dugu urte horietan inguru zaraten grabaketa eta erreprodukzioarekin lanean zebilela. Bestetik, A Coruñako kontzertuaren oso parekoa den hau bakarka egin beharrekoa zenez ez zegoela beste musikaririk kontrajartzeko, ez haren soinua grabatzeko. Beraz, inguruko soinua jaso zuen. Hutsunearen grabaketa zela esan genezake. Edo «bestearen» hutsunea legoke batetik, eta baita norberaren (artistaren)

²⁴ Mattin, [2013-01-28], tesian egileari emailaz bidaliriko erantzunak.

hutsunea ere. Entzuleek, iluntasunean ez zuten ezer ikusteko; ez zegoen artistarik bere lana egiteko eta haserretu zen jendearen arabera, han egon behar luke bere ideiak defendatzeko. Hala ere, hauek denak gaur egungo praktika artistikoan ulergarriak eta onargarriak diren arren, kontraesana sortzen da sarreraren diruaren erdia itzultzeko erabakian. Kontzertuaren proposamena hustasun horretan oinarritzen bazen, zer dela eta itzuli behar zen sarreraren erdia? Balore gutxiago zuen kontzertuak, Mattinentzat ere, agertokia hutsik zegoelako?

3.5.2 Hutsunearen aitzindari zenbait

Hutsuneak gure itxaropenak zalantzan jartzen ditu, heldulekurik gabe uzten gaitu. Batetik aukera guztiak ahalbidetzen ditu, eta bestera, irtenbiderik gabeko bidean jartzen gaitu. «The instructions for this piece are on the other side of this sheet.» zioen Henry Flynt fluxus artistaren 1961.eko partitura batek; noski, beste aldean hutsik zegoen. Hustasunaren ifrentzua, hustasun irudikatua eta errepikatua Mattinen Berlingo kontzertuan bezala.

Pintura hutsera bezala orrialde hutsera ere Flynten aurretik eta bes-telako arrazoiak medio iritsi ziren egile asko. Ezerezaren muturrera doa Vasilisk Gnedov-ren (1890-1978) «Poem of the end» 1913. urteko «Death to art» liburuan; orrialde huts bat besterik ez, literaturaren zero gradua. Ego-futuristek teosofiaren eragina zuten eta agian hitzaren amaiera bilatzen zuten «intuizio» sakonagoagatik ordezkatzeko. Soinurik gabeko poema hau jendaurrean ere errexitatu zen, errexitaldi honen testigantzak, hala ere, ez datoz bat haien artean, baina orokorrean hitzik gabe gorputz keinuak egin zituela diote garaiko testigek.²⁵

Mauricio Kagelek ere musikaz hustu zuen bere lan bat eta mugimendua azpimarratu. «Solo» 1967.eko filma «Musica visible I» deituriko seriearen parte, Dieter Schnebel-en partitura batean oinarritzen zen. Partitura aktore bakar batek interpretatu behar zuen mugimenduen bidez, baina musikarik ez zen entzuten. Zuzendariarentzat bakarrik eginiko partitura zen. Hau normalean musika adierazteko (eta aditu erazteko) mugitzen bada,

²⁵ 30 hamarkadan Gnedov benetan isildua izan zen Stalinen errepresioaren ondorioz 1956 arte derrigorrezko lan eremuetara egotzi baitzuten.

hemen funtzio hori galtzen du; mugimendua ez da bitartekari, baizik eta helburu.

3.6. MUSIKA MURRIZTUAK

3.6.1. *Reductionism*. Musikaren hutsuneak

Radu Malfatti austriar tronboi-joleak jotzeari uko egin zion Parisen 2005ean. Bere instrumentuarekin egon zen eszenatokian, aulkian eserita, baina ez zuen nota bakar ere jo. 70. hamarkadatik inprobisazioaren munduan lanean, 90etik aurrera bide berezia hartu zuen: murrizketa erradikalarena. Isiluneak gero eta luzeagoak eta notak gero eta eskasagoak kopuruz eta bolumenez. Kontzerturen batean ezer ez jotzeraino.

Azkenaldian Malfattik inprobisatzaile gutxi batzuekin bakarrik (eta nolabait «kontzeptualekin») lan egin izan du, ala nola: Taku Unami, Taku Sugimoto, Klaus Filip edo Mattinekin. Baina bere ibilbide hasieran *Free-Jazza* ere landu zuen, oraindik inprobisazio askea sortzen ari zen garaian. Derek Bailey, Evan Parker, Tony Oxley edo Misha Mengelberg-en moduko inprobisatzaile «klasikoekin» partekatu zuen oholtza, gero bere bide murriztailea hasi zuen arte:

Changes don't happen quickly - it's not like
one Friday morning at half past seven I
wake up and say to myself: «God, I've been
doing this for such a long time now - I'm
going to do that or the other!» I think real
changes do take time. I remember playing a
concert in Italy in September 1993, and while
improvising, I thought: «Why are you doing
this old stuff now? You don't want to do this
anymore, do you?» I got sort of angry with
myself a little, and on returning home, I sat
down and wrote a solo piece for trombone

3. ISILTASUNA

- «Die Temperatur der Bedeutung» - the temperature of the meaning - precisely to avoid the old(er) stuff, to help myself overcome my routine, to leave all those things in my rucksack behind me (Malfatti, 2001).

«Die Temperatur der Bedeutung» 1997an kaleratu zen Wandelweiser zigilupean. Isilune luzeak eta tronboi nota sotilak lehen piezan, eta soka laukote batentzat konposaturiko musika bigarreanean. Disko hau *Berlin School* edo *Berlin Reductionism* deitu zen mugimenduan kokatzen da, nahiz eta Malfattik Austriatik lan egin. Berlinen *Echtzeitmusik* eszena deiturikoa sortu zen 90. hamarkadaren erdialdera, Free Inprobisazio eszenatik bereizi nahi zuten haien burua eta *Reductionism* nolabait haren ondorioz sortu zen. Labor Sonor kontzertuen berri emateko sortu zen www.echtzeitmusik.de web orria 2001ean, gaur egun Ausland, Kule eta Quiet Cie aretoen inguruan gertatzen da musika mugimendu hau. *Echtzeitmusik* hitzak «musika denbora errealean» esan nahi du.

Malfattik beti onartu izan du Cage, Feldman eta Satieren eragina. «Die Temperatur der Bedeutung» diskoan agerian dago, baina horrez gain, azpimarratzekoa da honakoan inprobisaziotik konposiziora pasatzen dela erabaki guztiz kontzientean. *Berlin Reductionism* 90. bukaeran sortu zen Berlin ekialdean. Hasieran *squat* mugimenduei lotua, soinuaren estetika berri bat eta talde inprobisazioa ulertzeko beste era bat proposatzen zuten. Burkhard Beins, Axel Dörner, Robin Hayward, Annette Krebs, Andrea Neumann, Michael Renkel eta Ignaz Schick dira egile esanguratsuenak. Musikaren elementuak murriztuz, pertzepzio- intentsitatea areagotzea bilatzen zuten. Londresen sorturiko adarrari *New London Silence* deitu zitzaion eta lehenago ikusi dugun *Onkyo* mugimendua ere batzuk *Reductionism*aren barnean kokatzen dute. Guztiak biltzen dituen izendapen gisa *Microsound* edo *Lowercase-improvisation* ere erabili izan da.

Ezaugarri formalei dagokionez, testura, espazioa eta denboran oinarrituriko musika dela esan dezakegu, gehienbat inprobisatua baina konposizioa baztertu gabe. Aurreko inprobisazio moldeak «berritsuegiak» iruditzen zitzaizkien, horren ordez materiala zehazki aukeratzen zuten, elementu

akustiko batzuetan bakarrik zentratuz. Musika gertakarien dentsitatea murrizten zuten eta soinuen dinamikak ere bai. Bestetik, musikarien arteko akzio-erreakzioan oinarrituriko interakzioa arbuiatzen zuten. Askotan soinu elektroniko eta mekanikoak erabiltzen ziren, espresibotasun gutxi-koak, gizatasuna saihestu nahian. Objektibotasuna bilatzeko eguneroko makina-soinuak irudikatzen zituzten (haizegailuak, garbigailuen zarata, etab). Bolumen baxuak inguruko zaraten parte hartzea sortzen dute *Onkyon* ikusi genuen bezala, kasu honetan musikariek sorturiko soinuak ere inguruko zaraten modukoak dira sarri.

Espresibotasun «hustu» eta soinu egoera isilekin batera, ez-erreakzioa lantzen dute inprobisatzerakoan, beraz ohiko komunikazio eskema desagertzen da. Egotzi izan zaio instintiboa ukatzea eta kontrolatuegia izatea; ondorioz buruak gidaturiko musika izatea. Guzti honekin dinamismorik gabeko musika estatikoa sortzen da, beste ezertara baino soinuek beren baitan dituzten ezaugarrietan sakontzera bideratua. *Reductionism* mugimenduaren prismatik begiratzen badugu estatikotasuna eta erreakziorik eza Mattinek Rowerekin egindako kontzertuan muturrera eraman zituela esan dezakegu. Kontuan izan behar da Mattinek aurretiaz zenbait disko kaleratu zituela zalantzarik gabe *Reductionism* edo *Ultramiminalism* etiketa honen baitan koka ditzakegunak: 'Training Thoughts' (w.m.o/r, 2004) Taku Sugimoto eta Yasuo Totsukarekin eta «White Noise» (w.m.o/r, 2004), zein «Going Fragile» (Formed Records, 2006) Radu Malfatti berarekin.



Radu Malfatti – Mattin. (Argazkia: Yuko Zama)

3. ISILTASUNA

«Going fragile» izeneko disko honek isilune luzeak ditu, eta oso noizbehinka agertzen dira soinu sotilak. Modu honetako lanek entzulearen memoriarekin jokatzen dute: nola entzuten ditugu gauzak, zein konbentziori egiten diegu men? Zer gogoratzen dugu entzundako nota hartaz, nola aldatzen da norbere memorian? Hau Morton Feldman-en konposizioetatik datorren zerbait da, eta atzerago joanaz Anton Webernen musika «puntillistik»; soinuak beren artean hain bananduak egoteak nolabaiteko autonomia bat ematen diete, egitura orokorra lausotuz. Isilune estatikoen artean kokaturiko bi nota isolatuk memoria ariketa eragiten dute eta entzuleen hautematearen hauskortasuna agerian uzten da. Gertaturikoa eta gertatzear dena memoriak lotzen ditu, ondorioz bi soinuen arteko interbaloak gorputza hartzen du eta izate positibo moduan atzeman dezakegu. Joandako soinuak gogoratzea eta etor litezkeena aurreratearen ariketa dago. Noski, normalean hautematen dugun «gestalt musikal» hori hain dago denboran barreiatua formaren irudikapen oro galtzen dugula.

Interesgarria da esandakoarekin lotuz «soundprint» edo «soinu-lorrazta» -ren kontzeptua. Soinu gertakari batek gure entzute memorian uzten duen arrastoa da «soinu-lorrazta», ez oroimenean utzitako irudikapen bat, baizik eta arrasto ia fisikoa, zarata ozenek belarrietan uzten duten ziztua eta memoriaren irudikapenaren artean aurkitzen dena. Michael Pisaro ere *Reductionism* mugimendura hurbildu zen musikariak honela adierazten du fenomeno hau:

Paradoxically, it is sound which is (or at least can be) empty. For example, a sustained sound, just barely audible, can be forgotten. It hangs around so long that we get used to it and stop paying attention. At the same time there is just enough to cover much of what would be revealed by a silence. So the sound is there acoustically, but not always mentally. Its presence is finally noticed again only when it disappears. And it leaves a trace – not really a specific memory, just an awareness that something was once there (Warburton, 2006).

Joera murriztuekin lan egiten duen beste kolektibo bat *Waldelweiser Group* izenez ezagutzen zen. Kolektiboa 1992an sortu zuten Antoine Beuger eta Burkhard Scholothauer-ek. Ondoren Jurg Frey eta Radu Malfatti gehitu zitzaizkien eta taldea handitzen joan zen Michael Pisaro, Manfred Werder, Craig Shepard, Carlo Inderhees, Markus Kaiser, Thomas Stiegler, Chico Mello, Makiko Nishikaze eta beste zenbaiten izenak gehitzen zihozen heinean. Taldeak beren zigilua, *Timescraper* eta edizio taldea, *Wandelweiser Edition*, sortu zituzten beraiek konposatu eta interpretaturiko diskoak kaleratzeko. Azpimarragarria da inprobisatzaileak izanik ere gehienbat konposizioak lantzen dituela kolektibo honen izenpean agertzen direnean. Nazioarteko taldea da, Alemania, Austria eta Estatu Batuetako jendea biltzen duena.

3.6.2. Markoaren onarpena

Musikaren ohiko definizioa soinuen antolaketa da; aipatu ditugun musikari hauek soinuez gain isiltasunen antolaketa egiten dutela esan dezakegu. Hala ere, *Reductionism* taldekoen isiltasuna eta Cagek proposatzen zuena oso desberdinak direla esan behar da: Cagek musikatik kanpo irten nahi zuen, asmo iraultzailea eta modernoari jarraituz; Malfatti eta gainontzekoak musikaren egituren «barnean» mantentzen dira; markoa onartzen da, mugak beharrezko dituzte.

Many of my critics seem to like shallow remarks like: «Well, we all know what silence is about, since [Cage's] «4'33». Everybody knows what silence means! I do think though that there's quite a big difference between a piece which aspires to silence as an ultimate goal, so to speak, and a piece which includes silence as a component, an important contribution to the overall structure (or better, the overall «function of event-density!») (Malfatti, 2001).

Malfattiren hitz hauek argi uzten dute aipatzen genuen egitura edo markoaren onarpena. Egiturak isiltasuna baldintzatzen du; nota arteko

3. ISILTASUNA

«hutsune» horiek, pausa edo isilune musikalaren funtzioa dute. Hau da, musikaren historian tradizionalki ulertu den nota-isilune erlazio hori mantentzen zen *Reductionism* joeran, nahiz eta muturrera eraman zuten errekurtsio formal hau. Susan Sontagek bi isiltasun mota bereizten zituen: burrunbatsua eta leuna. Lehena erradikala da, haustura suposatzen du, bestea tradizioaren jarraipen bat litzateke; bigarren hau da *Berlin Reductionism* taldekoek lantzen dutena. Malfattiren «Die Temperatur der Bedeutung» gainera paradigmaticoa da, argi uzten baitu hierarkia mailaketa: lehenik egitura legoke, gero egitura horren barneko elementuak. Markoaren garrantzia era ia literal batean agertzen da, diskoa osatzen duten bi piezek 200 segundo irauten baitute zehazki. Pintoreek mihisea aldeztatik aukeratzeko moduan aukeratu zuten «denbora-mar-ko» bat Malfattik, gero bertan, neurturiko gertakariak antolatzen joan zen: soinuak, isiluneak, haien arteko erlazioak. Hemen ikus daitezke Cageren isiltasun eta isilune musikalaren desberdintasuna; lehena ez da metrikoa, bigarrena bai. Aurrezarritako mihise hauek «denborazko leiho» kontsidera daitezke. Wandelweiser ziguluarentzat egin zuten diskorako Malfattik idatzitako hitzek argi uzten dute bere interesen nondik norakoa:

Space - time - people - silence - sound -
calmness//time is one after another//space
is one next to another//people are all mixed
up//I don't like silence//I like sound (when
it starts, while it lasts, and when it stops)//
silence doesn't exist. When a sound stops,
another sound starts.//I like calmness
(Malfatti, 2008).

Bolumen baxuko eta soinu aktibitate eskaseko kontzertuek inguruko zarataz ohartarazten du entzulea, *Reductionism*ean ikusten ari garen bezala, eta lehenago *Onkyon* ikusi dugun bezala. Nolabait obra «gardendu» egiten du. Raushenbergen «White paintings» lanei buruz hitz egin dugu Cageren «4'33''» mintzagai genuenean, oraingo kasuan baliokide egokia goa litzateke Marcel Duchampen «La Mariée mise à nu par ses célibataires, même» (1923). Lan ezagun honetan, Duchamp motiboak antolatzen joan zen euskarri «huts» eta garden batean. Isilune zabalak dituzten lan hauek

«La Mariée»-ren gardentasunaren parekoa oparitzen dio entzuleari. Beira-ren bestaldean inguruko espazioa, museoan dabilen jendea ikus ditzakegu Duchampek margoturiko elementuekin elkarbizitzan. Malfattiren soinu sotil hauek eta isiluneek inguruan sortzen diren zaratak entzutea dakarte. Denak maila berean. Gainera «4'33'»rekin desberdintzen da, hemen entzuleak erreferentzi puntu bat duelako: kontzertu edo grabaketako soinuak. Musikariek egindako soinu hauek inguruko «isiltasunarekin» konparatzeko helduleku dira, eta hark agertarazten du inguruko soinu-mundua.



«La Mariée mise à nu par ses célibataires, même» (1923) Marcel Duchamp.

Baina, Duchampen konparazioarekin jarraituz, zer gertatzen da beira-ren atzean gertatzen dena gustuko ez badugu? Adibidez, Malfatti ez zegoen gustura «Three backgrounds» Frey-Malfatti-Pisaro (B-Boin, 2006) diskoak zuen inguru-zaratarekin, zerbaitek enbarazu egiten zion. Beraz, aretoko soinua ez zen aurrez onartzen zen egoera, non artista «munduarekin» parez - pare legokeen. Sarri jendearen zarata gaitzetsi izan dute *Waldelweiser* taldeko musikariek. Berriz ere egoera desiragarriak eta ez hain desiragarriak aurkitzen ditugu. Edo lehenago esan bezala, soinu egokiak

3. ISILTASUNA

eta desegokiak. Zein desberdintasun dago naturako soinuak, urruneko trafiko zarata eta jendearen hizketaldi burrunbaren artean? Soinu batzuk musikari hauen asmoei ondo erantzuten dietela eta besteak deserosoak suerta daitezkeela. Berriz ere, artistak aurrez ezartzen du marko estetiko eta kontzeptuala. Honela erantzun zuen Malfattik 2001. urteko ondorengo elkarrizketan:

— Even so, for many people not used to the kind of listening you work demands, it can be quite a challenge. You walked offstage at Vandoeuvre when the audience heckling got too loud.

— The audience certainly was the noisiest crowd I've ever experienced. They talked and laughed brazenly without any inhibition whatsoever until, after a while, somebody stood up and shouted: «Please, could those who are not interested give those who want to listen a chance!?» Only then did I stop playing and added: «Yes, maybe the people who are not ready to listen could leave the room and we'll start again in a few minutes». I left the stage in order to let them leave and we restarted the concert a couple of minutes later.

Surrounding noises of traffic, birds, fire brigades, helicopters, wind and so on are quite OK, but, it's true, a really noisy crowd is quite a different story and I don't find it very easy to perform in front of one (Malfatti, 2001).

Laburbiltzeko, *Lowercase* edo *Reductionism* taldean koka ditzakegun musikariek zenbait konbentzio mantentzen dituzte ezaugarri gisa: zara-

tatxo arraroa onargarria da, ez hainbeste altura jakina duen nota, melodia eta erritmoa saihesten dira, dinamika oso murrizta da (pianisimoa eta entzunezinaren muga), musikarien artean elkarrizketa eta komunikazio itxura eman dezakeen ezer ez dute adierazten, horren orden ez-erreakzioa, hori bai, inprobisatzerakoan beti errespetuzko jarrera besteekiko, emozio eta espresioen azalazterik ez, eta abar.

Deskribapen honetatik *Reductionism* mugimenduak aszetismorako duen joeraz jabetzen gara. Slavoj Žižek filosofoak Jacques Lacanengandik datorren pentsamenduari jarraituz, dio justiziaren ideia inbidian oinarritua dagoela, besteak duena eta guk ez dugunaren inbidian, hark gozatzen baitu. Justiziak guztion gozamina berdintsua izatea ziurtatu nahi du horretarako bestearen gozamina murriztu beharko du. Horretarako bidea aszetismoa dela dio «since it is not possible to impose equal enjoyment, what one can impose is the equally shared prohibition» (Žižek, data gabe). Esan liteke inprobisazioaren praktikan leku komun bat lortzeko *Reductionism* mugimenduak aszetismoa eta debekuaren logikari jarraitu ziola. Gaur egun, dena dela, Žižekek dio aszetismoa alderantziz ulertzera iritsi garela; ez debeku bezala baizik eta gozamen moduan, aszetismo hedonista deitzen dio: kirola egitea, janari batzuk debekatu eta osasuntsuak bakarrik hartzea, kafeinarik gabeko kafea, sexu birtuala, etab.

Zein heinean ez da Mattinen jarrera A Coruñan aszetismo honen adibide bat, eta nolabait Malfatti eta *Reductionism* artisten praktikaren jarraipen bat? Agian distantzia bat adierazten du? Haien parodia izan daiteke? Objektibotasunez begiratuta Mattin *Reductionism*aren ohiko parametroetan mugitzen da: errespetu osoz «entzuten» du bestearen jarduna, bestearekiko erreakzioa zero da itxura batean, ez dago emoziorik, ez espresiorik, ez komunikatzeko asmorik, dinamikarik ez, isiltasuna erabatekoa lehen zatian (hobeto esanda, Mattinen performanceak markoa aurrez ezarria zuenez, isilunea zela esan behar genuke; aurrez erabakitako ordu eta erdiko isilunea). Mattinen iritziz Roweren jardunak ere estetika murriztuari jarraitzen zion «Of course the whole thing went on, he played extreme Reductionism, -esan zuen The Wire aldizkariari emaniko elkarrizketan-he played very softly and it was starting to become more and more painful» (Mattin; Keenan, 2010).

Isiluneak, *Reductionism* moldea jarraitzen badugu, otzanduak eta subjektibizatuak daude musikarien autoritatearen ondorioz. Gustu estetiko jakin bat elikatzen dute. Entzulearen isiltasuna eta musikarien isiluneak ezin dira parekatu, errealitate oso desberdinen ondorio dira. Isiltasuna neutroa baldin bada, isiluneak «gorputza» du, positiboan ulertzen dugu, konpositoreak edo interpreteak erabakitzen du. Gorputze horren adierazle nabarmena litzateke isilune digitala. Ordenagailu programen bitartez soinu arrasto eta informazio guztia ezabatzen denean lortzen da isilune digitala. Ezabatze horrek, soinuazko «Erased DeKooning» garaikidea, ez du arrastorik txikiena ere uzten. Hustasun erabatekoa lortzen da manipulazte digital honekin. Gorputza duen negatibotasuna, senti eta «entzun» daitekeena. Taku Sugimotoen “Chamber Music” (Bottrop-Boy, 2003) diskoan elementu estruktural moduan erabiltzen da isilune digitala; soinuek adinako pisua duten hutsuneak dira.

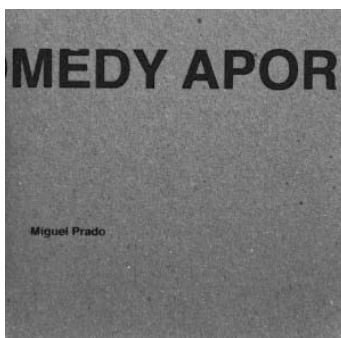
3.6.3. Jarrera parodikoak eta Interpasibitatea

Miguel Pradoren «Comedy Apories» (Heresy Records, 2011) lanak ere isilune digitalak ditu. *Wandelweiser* edo *Reductionism* estetikaren parodia garrantza da; isilune digital luzeekin tartekaturik entzun daitezkeen soinu bakarrak barre ontziratuak dira. Soinuen izaera artifizial honek prisma estetikoaren arabera baloratzeko zailtasunak sortzen dizkio entzuleari. *Wandelweiser* inguruko musikariek emozioa murriztuz soinuak objektibo bihurtu nahi izan zituzten arren, inoiz ez ziren hain urrunera heldu. Emaizak beti izan ohi dira dinamika eremu murriztean kokatuak, baina zehaztasun findu batez eta kontu handiz aukeratuak. Pradok aukeratu dituen soinuak egon daitezken trauskilenak dira; arruntak, fintasunik gabeak, ezagunegiak, identitaterik gabeak ia.

Diskoaren aurkezpen testuan Miguel Pradok dio interesgarria iruditzen ziola jendeak *Reductionism* edo inprobisazio kontzertuetan soinu sotilak entzutean egiten dituen barreak. Barre horiek «zarata» sentsazio gehiago dutela Pradorentzat musikariek berariaz sortzen dituzten zaratek baino. «Comedy apories» diskoan elementu oso interesgarriak daude jokoan: grabazioa eta soinu ontziratuak (Cageren «Silent Prayer»-ekin harremanetan jartzen duena), parametro estetikoei atxikita egindako soinuen

aukeraketa zalantzan jartzea, espresibotasun eta emozioaren zero gradua, isiluneen antolaketarekin konposatzea (eta horren egitura formalaz jabetzeko zailtasunak soinu deserosoen gainean eraikia denean), entzuleon itxaropenaren mugak bilatu eta suntsitzea, umorea, kritika,...

Soinu eskas horiek kalitatezko esperientziaren ordeztu eguneroko bizitzaren arrunckeria eta zentzugabekeriarekin aurrez aurre jartzen du entzulea. Ezin du bizipen katarsiko bat izan musika honekin, eskaintzen dion isla groteskoak urrundu eta arrotz bihurtzen baitu. Irribarrea sortzeaz gain gizartearen miseria eta jendeak bizi duen alienazioa nabarmen sentiaraztea bilatzen ditu.



«Comedy Aporias» (Heresy Records, 2011) Miguel Prado

Barre ontziratuak oso funtzio berezia betetzen dute gaur egungo ikuskizunaren gizartearen: ikus-entzulea ikuskizunaren hartzaile pasiboda, baina aldi berean beren emozioak noiz eta nola adierazi behar dituen aditzera ematen dio. Umorezko saioetan gag-a do txistea noiz izan den, eta haren intentsitatearen berri ere ematen dio: erdipurdiko gag-a, gag barregarria ala oso barregarria. Slavoj Zizekek gai honi buruz dio etxera nekatuta iristean eta telebista jartzean norberak barrerik egiten ez badu ere, programa amaitzean lasaitua sentitzen dela telebistak bere lekuan barre egin baitu. Gorputzik gabeko barre hauek naturaltzat hartuz gero, norberaren sentimenduak kanporatu daitezke, bestearen bitartez barre eta negar egin baitezake. Zizekek atzera eginez, hiletariekin²⁶ eta tibetar errezo-gurpilekin lotzen du :

²⁶ Hiletetan negar egin zezaten gonbidatzen edo alokatzen ziren pertsonak.

3. ISILTASUNA

Canned laughter marks a true «return of the repressed,» an attitude we usually attribute to «primitives.» Recall, in traditional societies, the weird phenomenon of «weepers,» women hired to cry at funerals. A rich man can hire them to cry and mourn on his behalf while he attends to a more lucrative business (like negotiating for the fortune of the deceased). This role can be played not only by another human being, but by a machine, as in the case of Tibetan prayer wheels: I put a written prayer into a wheel and mechanically turn it (or, even better, link the wheel to a mill that turns it). It prays for me—or, more precisely, I «objectively» pray through it, while my mind can be occupied with the dirtiest of sexual thoughts (Zizek, 2003).

Zizek-ek Robert Pfaller-en idatziak jarraituz, gaur egungo hedabideetan gertatzen denean, batez ere telebista eta internet sarean, egoera honi «interpasibitatea» deitzen dio. Interaktibitatea eta pasibitatea hitzen loturaz sorturiko neologismoa da, interaktibitatearen aurkakoa, noski. Media elektronikoko berrietan batetik bestera pasatzeko aukera ematen digute programek, gauzak aukeratu, erantzun, partekatu, eta abar. Beti ere programak eskaintzen dizkigun mugetan. Sarri, ikusten ari garen moduan, programa berak ematen du gure erantzun emozionala ere, hau da programak bizitzen du programa bera: disfrutatuz, gaitzetsiz,.. eta horrela ikus entzulea lan horretatik askatzen du. Zizekek lanaren banaketarekin lotzen du aktibitate hau: makinek pertsonen ordeztu gozatu dezakete aisialdiaz, pertsonak gauza produktiboagoetara emanak dauden bitartean. Ikusi ezin baina bideoak grabatuta edukitze hutsak gogobetetzen duen pertsonaren adibidea jartzen du:

In the interpassive arrangement, I am passive through the Other; I accede to the Other

the passive aspect (of enjoying), while I can remain actively engaged—that is, I can work longer hours with less need for «nonproductive» activity, such as leisure or mourning. I can continue to work in the evening, while the VCR passively enjoys for me (Žižek, 2003).

Gure ikerketa kasura itzuliz, analogia bera aplika diezaiokegu «Mattin gure ordeaz entzuleari»; ez dago entzun beharrik Rowe ordu eta erdi luzean sortzen dituen soinuei; Mattinek entzuten ditu gure ordeaz. Latinezko «Ora pro nobis» esaldia bailitzan («Egizu otoi gure ordeaz» bezala itzulia), ekintza erritualek duten interpasibitate neurria adierazten digu. Ez dago isilik eta aulkian zurrun egon beharrik; Mattinek egiten du lan hori ere. Taula-gainean bi egileek aktibitatea bere osotasunean gauzatzen dute, artelanak ez du «bestearen» beharrik. Ikus entzule pasiboa bere pasibotasunetik ere askatua gelditzen da. Robert Pfaller-ek honela laburtzen du:

Interactivity in the arts means that observers must not only indulge in observation («passivity» [2]), but also have to contribute creative «activity» for the completion of the artwork. The interactive artwork is a work that is not yet finished, but «waits» for some creative work that has to be added to it by the observer. What could be the inverse structure of that? The artwork, then, would already be more than finished. Not only no activity, but also no passivity would have to be added to it. Observers would be relieved from creating as well as from observing. The artwork would be an artwork that observes itself (Pfaller, 2003).

Beraz autonomia den artelana gauzatzen dute Rowe-Mattin bikoteak, beraren egile eta errezeptore diren aldetik. Interpasibitateak era figuratiboan lan egiten du, ekintza errearen ordeaz haren irudia ematen da.

3. ISILTASUNA

Adibidez irakurtzearen ordeztu fotokopiatzea, entzutearen ordeztu grabatzea. Ekintza erritualetan ohikoa da interpasibitatea, magia erritoetan sinboloek gorpuzten dute errealitatea (Voodoo panpinetan legez). Erritualean fisikoki desagertzea ahalbidetzen du interpasibitateak, ez da beharrezkoa bertan egotea besteak (objektu edo pertsonak) egingo baitu egin beharrezkoa gure ordeztu. Noski, Pfallerrek zehazten duen moduan erlijioak betidanik adierazi dute beren erritualen aurkako susmoa, erritualak erlijioaren benetako esanahitik urruntzea ahalbidetzen dionez sinestunari. Hortik sortu dira zenbait erlijiotan irudia eta gurtza objektuekiko mespretxua, interpasibitate egoerak sortzen zituztelako hain zuzen. Egile berak dionez hala ere, errituala ezingo da sekula guztiz alboratu, erlijio ikusezina ez litzatekeenez posible. Sinesmen objektiboa (erritualetan oinarritua) eta fede subjektiboaren artean mugitzen da beti, erlijioek bigarrenaren alde egiteko bide bakarra sinesmen objektiboaren desagerraraztea da, gutxienez ikusezin bihurtuz.

4. GELA-ARETOA *(THE ROOM)*

4.1. GELA OROKORREAN

Musikaren sorrera azaltzeko mitoetara jotzen badugu, bi mito desberdin aurkituko ditugu. Hauek musika ulertzeko bi eraren adierazle dira, hein batean kontrajarriak. Mito batek dio, *aulos* izeneko instrumentua jotzearen artea Atheneak asmatu zuela. Perseok Medusari lepoa moztu ondoren, haren ahizparen negar zotinak entzuteak oda bat sortzera bultzatu zuten Athenea. Beste mitoak berriz, lira instrumentua Hermesek asmatu zuela dio, dortoka baten azala erresonantzia kutxa gisa erabiliz soinua sortu zezakeela ohartu zenean.

Hermes es (junto a Eros) el dios de la técnica entendida en ese sentido y en el acto de su nacimiento «fuera de la sima» todo está proyectado hacia el exterior, hacia la materia del mundo, hormigueante de curiosidad y de transformaciones. Y viene, de pronto, el encuentro «casual», «viene a parar entre los pies» es decir, se trata de un hallazgo casual) una tortuga. La mira, la penetra con la visión activa, la ve como tortuga y ya, al mismo tiempo, como Lira, de su muerte nacen, por metamorfosis, el canto y la música (Formaggio, 1976: 37).

Lehenengo mitoan musika emozio subjektiboei lotua agertzen da, bigarrenagoan berriz, material eta lekuen soinu-propietateei. Bi mito hauek musika eta artea ulertzeko bi munduren adierazle dira.

Gure ustez inprobisazioan aritzen diren musikariek bi esparru horiek aldi berean lantzerantz derrigortuak daude: alderdi subjektibo-espresiboa,

4. GELA-ARETOA (THE ROOM)

eta inguruaren hautematea eta esperimentatzean oinarriturikoa. Espazioaren aspektu fisikoez gain, noski, testuinguru soziala eta historikoa ere kontutan hartu ohi da. Inprobisazio mugimenduaren hasierako egi-leak, 60eko hamarkadan, gehienbat espresioaren esparruan mugitzen baziren 90ko hamarkadatik aurrera, *Onkyo* eta *Reductionism* joeren ondorioz espazioa era sakonagoan aztertzen eta lantzen dela ikusi dugu. Emanaldi batean musikari batek beste musikariengan izan dezakeen eraginaz gain, aretoaren ezaugarriak eta ikus entzuleen eragina ere ezinbestekoak dira.

Jardun horretan garrantzi handia ematen zaio *The Room* edo gela/aretoaren kontzeptuari. Hau, noski, areto fisikoa baino era zabalagoan hartzen da, non gelaren ezaugarri akustikoez, haren erabilera eta historiarekin bat egiten duten. Eta noski, publikoak betetzen duen papera ere ezinbestekoa da: haren kokapena, erreakzioak, musikariarekin duen *feedback-a* eta abar. Gela itxi isolatua izatetik urrun, gelatik kanpora dagoenarekiko harremana ere lehen planora pasatzen da egoera hauetan. Honekin kontrajarriz, musika klasikoak espazio itxiaren ideian sakondu zuen, esterilizatua esan genezake: areto isila, kanpotik letorkeen zaratarik gabe. Jendearen portaera arautua eta gertatuko denarekiko aurreikuspen orokor bat biltzen dira eredu honetan. Musika inprobisatuak berriz espazio irekia proposatzen du. Hobe esanda espazio «ireki» hori hor dago aurrez, bere ezaugarri guztiekin; musika inprobisatuak egiten duen gauza bakarra egoera hori onartzea da, eta harekin negoziatzen saiatzea. Ez da, beraz, «soinurik gabeko hutsune ideala» izango, Stockhausenek eskatzen zuen modukoa, zeina zakur baten zaunkak zapuztu zezakeen.

Piense usted en los ocho minutos iniciales de la primera ejecución florentina de Sirius alterados por los ladridos de un enorme perro. ¡Un perro en el concierto! Piense en un estreno obstaculizado hasta tal punto que impidió que me concentrase y que destruyó, por tanto, el clima de magia del inicio de la obra (Stockhausen, 1988: 17).

4.2. EZAUGARRI AKUSTIKOAK

Musika espazioen ezaugarri akustikoei dagokionez, tipologia oso zabala aurkitzen du musikariak eskura dituen aretoak aztertzen baditugu: erreberberazio luzeko lekuetatik, leku lehorretara, leku isiletatik zarata-tsuetara,... Musika mota gehienek beren helburua ondoen adierazteko balioko duen espazio jakin bat izaten dute, horretarako preseski eraikiak. Espazio antolaketa eta akustika egoki horietatik aldentzen den egoeretan musika mota horiek arazoak izaten dituzte.

Jakina, espazioaren tamaina eta formak beti agintzen du haietan gertatzen diren soinu aktibitateen izaera orokorrean. Soinua denboran gertatzen den fenomeno izaki, espazio horietan gertatzen den ekintzen abiadura ere baldintzatua dago. Adibidez kanpoaldean eraikitako greziar anfiteatroak erreberberazio oso laburra izan zezaten eraiki zituzten, inoiz ez segundo hamarrenen batzuk baino luzeagoa. Katedral gotikoek aldiz 6-7 segundo arteko erreberberazioa izan dezakete. Honek, berariaz, Greziatik zetorren polifoniarako joera zapuztu zuen, soinuak haien artean nahasten zirenez, diskurtsoaren mantsotze eta sinplifikatzea ekarri baitzuen. Erdi Aroko elizaren teorikoen erabakiz diskurtso musikala eta ahozkoaren mantsotzeak haren monumentaltzea ekarri zuen, banaketa hierarkikoa areagotzen zuen aldi berean.

Honaino iritsita, laburki, argitu behar dira espazioak soinuarengan eragiten dituen aldaera akustiko nagusiak. Honako hauek dira: erreberberazioa, oihartzuna eta erresonantzia.

Erresonantzia: Objektu bat beste baten eraginez bibratzen hasten denean erresonantzian daudela esango dugu. Hau gertatzen da bibratzen jarri dugun diapaso bat erresonantzia kuxarena egingo duen beste objektu batera hurbiltzen dugunean (biolinaren gorputza adibidez). Kasu horretan bigarrena bibratzen hastean soinua entzungarria bihurtzen da guretzat.

Oihartzuna: Gainazal baten kontra soinuak egiten duen errebotearen ondorioz sortzen da oihartzuna. Soinu-sortzailearen kokapenak errebote

4. GELA-ARETOA (THE ROOM)

-azaleraetik urrun egon behar du, jatorrizko soinua eta oihartzuna nahas ez daitezen, adibidez mendi batek gure ahotsa itzultzen digunean segundo batzuk pasa ondoren.

Erreberberazioa: Oihartzun anitzari deitzen zaio erreberberazioa. Jatorrizko soinua jarrarian ematen denez harekin nahasten da, lehenengo luzatu eta deformatuz. Jatorrizko soinua emisia amaitu ondoren jarraitzen du erreberberazioak. Inguruko espazioaren azalerek soinua isla sortzen dute eta jatorrizko soinuari batzen zaizkio. Era poetiko batean esanik, erreberberazioa denboran zehar ematen den espazioaren hautematea izango litzateke. Lan ugari aurki ditzakegu erreberberazioaren erabilera sakonean oinarritzen direnak, Pauline Oliverosen «Deep Listening» 1994. urteko grabaketa 45 segundoko erreberberazioa zuen zisterna batean egin, edo inprobisaturiko musikariei erreparatuz, Aki Suzuki eta John Butcher-ek 2006 urtean gauzaturiko «Resonant Spaces» proiektua, leku ez-ohikoetan eginiko kontzertu bira: olio tankeetan, kobazuloetan, mausoleoetan, eta abar. Inprobisazio hauen grabaketekin izen bereko diskoa argitaratu zuten, «Resonant Spaces» (Confront, 2009).



«Resonant spaces». John Butcher, Aki Suzuki. (Smoo Cave, Durness, 2009)
Argazkia: Garrard Martin.

4.3. ESPAZIO GRABATUA

Jakin badakigu inprobisazioaren definizioa momentuan sortua eta momentuan jasoaz izatean oinarritzen dela, iragankortasun eta finkatze ezintasun horrek osatzen du bere izaera. Zer gertatzen da ordea, emaitza finkatzen denean, iragankortasun horri kontra eginaz inprobisazio bat grabatzerakoan? Musikarien aldetik denetariko iritziak daude honen inguruan, eta kontraesan horrekin lan egin behar izan dute gehienek. Eddie Prevost perkusio jolearen iritziz ez dago ezer atzoko inprobisazioa baino hilagoa. Honela dio «No sound is innocent» liburuan:

What's happening to a listener exposed to a repeated (recorded) improvisation? What's happening to the music? As (Cornelius) Cardew noted, at least one feature of an improvisation is absent in a recording: that is, its transience. A recorded improvisation is forever fixed, its routes to be learnt and remembered. This is exactly not the case with the playing and listening situation at the moment an improvisation begins (Prevost, 1995: 60).

Finkatzea saihestea da inprobisazioak etengabe bilatzen duena. Ideal bati jarraitzen dio bilaketa edo aurreranzko ihesaldi horretan. Ezabatzearen estetika bat du oinarri, aurretik egin den guztia ahaztu nahi baitu. Derek Baileyk zioen moduan momentuan gertatzen dena ere ahaztea du helburu: «I think an improvisation should be played and then forgotten» (Bailey, 1993: 35). Suposatzen dugu hemen joleari buruz ariko zela; entzulearentzat inprobisazio «bizia» izan bada oroitua izango baita. Bestelako arte adierazpen gehienekin gertatzen denaren aurka, inprobisazioaren nahietako bat bukaeran obra materialik ez uztea da. Inprobisazioaren helburua *hasierak* sortzea izango da, ez emaitza edo bukaera bat erdiestea, Prevosten aipuaren bukaerako «at the moment an improvisation begins» horretatik antzeman dezakegunaren harira. Mattinek hasiera *praxis*-arekin lotzen du, eta Agambeni jarraituz bi modutara bereizten ditu: batetik,

gaur egun *praxis* hitzarekin ulertzen duguna, hau da, lan bat epe baten barruan eta helburu batekin bukatzea eta bestetik antzina greziarrek *praxis* ulertzen zuten modua, haientzat *praxis*-a ez zegoen produkzioarekin lotua. Gaur egun *praxis*-a ulertzen dugun moduak norbere potentzialtasunei muga bat jartzen die, greziarrek berriz *praxis*aren zentroan borondatearen ideia jartzen zuten, eta hau ekintzan adierazten zen. *Poiesis*-aren ideian bestalde, ez-izadetik izatera edo presentziara pasatzen den produkzioa legoke.

Inprobisazioan pentsamendua eta ekintza batera doaz, eta suposatzen da aurrez definituriko helbururik gabe doazela. Ez da inoiz osatzen edo eratzen, hortik Mattinen testuak eta berari buruz beste egile batzuek idatzirikoak biltzen dituen liburuaren izenbururako harturiko *Unconstituted Praxis*²⁷ esamoldea. Inoiz osatzen edo amaitzen ez den *praxis*-a. *Praxis* horrek bere egitean dauka zentzua eta bere amaigabeko izaeran.

4.3.1 Ecoren mitoa eta Mattinen errepikapena

Galizako emanaldian, Mattinek lehen zatian aretoan gertatzen zen guztia grabatzeko agindua eman zuen: Keith Rowek sorturiko soinuak, jendeak nahigabeen sorturikoak, lekuaren erreberberazio naturalak eta abar. Hau da, espazio guztiaren «arrastoa» jasotzen du grabaketak. Ondoren, grabaturikoa berriz erreproduzitu zen. Jendeak bigarrenez entzun zuen inprobisazio bera eta gogora zitzakeen momentu ezberdinak, bakoitzaren arreta eta memoriaren arabera. Horregatik esan dezakegu errepikapen honek inprobisazioa tradizionalki ulertu den moduari traizio egiten diola. Nahiz eta bigarren aldiaren entzuten denak aretoko zarata eta mikrofono eta grabagailu beraren ezaugarriak gehitu zizkion lehen aldiaren entzundakoari. Hori beti eta nahitaez gertatzen da Bailey eta Prevostek aipatzen zuten disko grabazio konbentzionaletan ere. Alde horretatik ez dago ezberdintasunik.

Beraz, iraganean gertaturikoaren ezabatze/ahaztea eta etorkizunera-ko aztarnarik ez uztea da zenbaiten iritziz inprobisazioa definitzen duten ezaugarrietako bat; Baileyk elkarrizketa berean dioenez, «the absence

27 ZZEE [2012] *Mattin. Unconstituted praxis*, [Edit. Mattin] A Coruña, CAC Brétigny & Taumaturgia.

of a residual document» (Bailey, 1993: 35). Galdera litzateke zergatik hori dioten zenbait musikarik grabazioak egin eta diskoak argitaratu izan dituzten, eta Baileyren kasuan gainera, izugarrizko maiztasunarekin. Rowe-Mattinen kontzertuan *hondakin dokumentu* hori emanaldian bertan agertzen da, kontzertuaren bigarren zatian. Haren hondakin izaera gainera areagotua agertzen da: batetik errepikapenez interesa galdu duen objektu artistikotzat har daitekeela eta; bestetik, objektu artistikoa «zikindua», zaratatsua, andeatua kontsidera daitekeelako. Iritzi hauek noski, eztabai-dagarriak izan daitezke, inprobisazioa berrikuntza etengabearekin lotzen duen parametroei jarraikiz ulertzen badugu bakarrik izango litzatekeenez errepikapena arbuigarria. Horrez gain objektu artistikoa (izen hobe baten faltan) «zikindu» daitekeen zerbait bezala ulertzen bada, forma ideal bat duela ondorioztatu behar genuke. Hau da, objektu artistiko hori inguruaren eraginetik isolatua eta aurrez definituriko helburua duen zerbait dela onartu beharko genuke. Horrek ordea, soinua informazio edo seinale gisa hartzen dugula esan nahi luke, kasu horietan bakarrik esan baitezakegu hura zikindu eta zaratatsu bihur daitekeela.

A Coruñako aretoan Mattinek grabaturikoa bozgorailuetatik irten zenean, lehenago entzundakoaren oihartzun modukoa zen, ia bi orduko atzerapena lukeen oihartzuna, publikoari lehenago entzundakoaren arrastoa ekartzen ziona. Berdin esan genezake, metaforekin jarraituz, kamara geldoan harturiko *plinky-plonky* moduko inprobisazioa izan zela. *Plinky-plonky* deitu izan zaio, gutxieste asmoz, akzio-erreakzio azkarra eta galdera-erantzun erlazio nabaria erakusten duen inprobisazio moldeari. Derek Baileyren moduko musikari aitzindariak landu zutenari deitu izan zaio horrela eta gaur egun, edo gutxienez 90ko hamarkadan, estilo zahar-kitutzat hartu izan da. Argi dago, ordea, Rowe eta Mattinen artean gertaturikoa akzio-erreakzio logika bati erantzunez sortu zela. Hori bai, denboran oso dilatatua.

Grabaturikoak badakigu espazioak sorturiko fenomenoak islatzen zituela, baina aldi berean areto berean entzunarazi zenez, bigarren aldiz ere espazioaren eragina jasan zuen. Jatorrizko soinua bere indarra galtzen eta lausotzen doa. Honi gehitu behar zaio Rowek jotako musikaren izaera sotila; oso-oso bolumen baxuan jo zuen, inguru zaratak eta berak

4. GELA-ARETOA (THE ROOM)

sorturikoak hasieratik parean zeudelarik. Ondorioz, emanaldiak pixkanaka zarataren aldera jotzen du. Baina zarata da ala gelaren soslaia da agertzen hasten dena? Zarata definizioz formagabea da. Zaratatzat genuena ordea, forma konkretu baten adierazle denaz ohartzen gara; ez musikaren forma, baizik eta gelarena. Gelaren «gelatasuna» da agerian jartzen doana gizonen jardunaren gainetik. Gela musikaren edukiontzi izatetik forma emaile izatera pasatzen da. Honen aurrekari ezaguna lehen presaka aipatu dugun Alvin Lucierren «I am sitting in a room» (1970) pieza da. Pieza ozen irakurritako testu batean oinarritzen da; has gaitezen testuak dioenetik:

I am sitting in a room different from the one you are in now. I am recording the sound of my speaking voice and I am going to play it back into the room again and again until the resonant frequencies of the room reinforce themselves to that any semblance of my speech, with perhaps the exception of rhythm, is destroyed.

Lucierren pieza ezagun honetan, egilea (edo gutxienez narratzailea) gela batean dagoela adierazten duen testu bat esaten du hizlariak (jatorrizko grabaketan Lucier bera izan zena). Aldi berean testu hori zintan grabatu zen. Zintan grabaturikoa berriz erreproduzitu zen aretoan eta bigarren aldi hau berriz ere grabatu. Prozesu hau hamaika bider errepikatu zen eta pixkanaka grabaturikoa desitxuratzeko zihoan aretoaren erresonantziaren eraginez. Azkenean testua guztiz desagertu zen eta aretoaren erresonantzia bakarrik entzuten zen. Laburbilduz, ahotsak hormak bibrazioan jartzen zituen eta, amaigabeko isla jokoaren ondorioz, erresonantziak ahotsak zioena ulertezin bihurtu zuen. Soinua soinu beraren isla bihurtzen da; auto – erreferentzial. Urrunago joanaz, esan daiteke soinua soinu beraren soinu bihurtzen dela. Testuak funtzio deskriptiboa betetzen du, baina errepikapenak zarata bilakatzen du. Grabaketak egiten duen aukeraketa hori (errealitate zati baten bereiztea, argazkilaritzak egiten duen enmarkatze prozesuaren pare) seinale berri bihurtzen da, hasierakoa baino konplexuagoa (eta era berean sinpleagoa). Jatorrizko soinuari «argazki» bat ateratzen zaio, baina prozedura mekaniko honek azpimarratzen duen seinalea ez da jatorrizko seinale

hura. Pixkanaka seinale hura zarataren eremura iristen dela antzematen dugu eta azkenean erresonantzia bakarrik entzuten da; hormen tamaina eta kokapenek sortzen duten erresonantzia purua. Erresonantziek espazioaren erreplika edo molde akustiko bat eskaintzen digute.

Lucierrek «I am sitting in a room» lanean egindakoa esperimentu fenomenologikotzat har dezakegu, soinuaren erresonantziek espazioaren berri ematen digute eta jatorrizko «mezua» desagertzen doa beste «mezu» baten onuran. Bigarren «mezu» hau aretoaren kartografia bat litzateke, saguzaharrek egiten dutenaren pare. Rowek, halabeharrez, bakarrik eman behar izan zuen kontzertua seinale kontsideratzen badugu, ikusten dugu Mattinek egindako grabaketa eta ondorengo erreprodukzio horretan Lucierrek egin zuenaren pareko prozesua gertatzen dela. Lehen pausuan bakarrik ematen da baina; kasu honetan ez du aurrera segitzen grabaketaren grabaketaren grabaketa eginaz, bai ordea Mattinek egindako beste performance batzuetan. Hala ere, A Coruñan ere jasotako soinua zikintzen doa; espazioaren irudikatze «objektibo» baterantz agian. Dena den, makinek objektibotasuna ordezkatzeko dutela pentsatzea badakigu sinplekeria dela.

Grabagailuak jasotakoaren errepikapena artifiziauki sorturiko oihartzuna kontsidera dezakegu, lehen esandakoari kasu eginaz. Berriz ere Greziar kulturara joaz, Ecoren mitoak oihartzunaren azalpen alegiazkoa ematen digu. Mito honetan Eco ninfa ederra, ahots ederrekoa, Hera jainkosaren jeloskorkeriak gaitzigtatu zuen. Hera beldur zen bere senarra Zeus Ecoren ahots ederraz liluraturik galtzeaz. Horregatik Eco ahots propiorik gabe utzi eta entzundako azken soinua errepikatze hutsera kondenatu zuen. Edozein elkarrizketetan besteak esandakoa errepika zezakeen, ezin zuen ordea inoiz bere ekimenez elkarrizketa bat hasi edo jarraitu. Narciso ederra ere Ecoren bizkar trufatu zen. Gertakariaren penaz, Eco pixkanaka jendartetik urrundu eta basoan barneratu zen izugarri argalduz. Azkenean gorputzik gabeko ahots huts bilakatu zen Eco.

Mattinek, A Coruñako aretoko argi ahulean, erdi ilunpean eta entzulea Rowek egindakoaren oihartzun lausotua entzuten, bere burua desagertzen sentitu omen zuen. Jendeak jada ez zion begiratzen eta bere hitzetan, *horma papera* bailitzan sentitzen omen zen. Ecoren moduan Mattin ere gorpuzgabea irudika dezakegu; ahots hutsa. Baina ez ahots propio bat;

besteak botatakoaren errepika egitea beste erremediorik ez duen ahotsa baizik. Amaitu da inprobisazioan elkarrizketarako posibilitatea? Mitoa-ekin jarraituz, Mattin Eco baldin bada, onar dezakegu Rowe Narcisoren lekuan? Bere buruaren islari begira, bere soinua entzute hutsak asebetetzen duena?

4.3.2. Grabaketaren grabaketa. Pentsamenduaren erresonantzia

Mattinek aspaldidanik erabili du kontzertuaren auto-islaren prozedura hori. Hasieran ordenagailu eramangarriaren mikroa erabiltzen zuen kontzertuetan gertatzen ari ziren zaratak (beste musikarientzako zein aretokoak) jaso eta momentuan software zenbaiten laguntzaz eraldatu eta berriz entzunarazteko. Bere burua jaten ari den *ouroborosaren* pare, kontzertua beraren zatiak irentsi eta berriz botatzen zituen, etengabeko auto-kanibalismo prozesu batean.



Ouroboros-a erdiaroko alkimia liburu batean. Theodoros Pelecanos (1478).

Ouroborosa betiereko itzuleraren sinbolo zen, baina baita alferrikako esfortzua ere, zikloa berriz hasten baita hura aldatzeko ahaleginak ahalegin. Antzinako *ouroborosaren* irudiak bere materializazio elektronikoa aurkitu du gaur egungo bideo eta audio gailu bidez sor daitekeen *feedback* efektuan. «It is the opposite of a hermetic instrument. –zioen Mattinek hasierako garaiko kontzertuei buruz- I use the internal microphone of the

computer to generate feedback. The mic picks up sounds from the room or from other musicians, from the audience or my movements on the keyboard. The space where the performance takes place affects the sound» (Mattin; Pishchalov, data gabe). *Feedback*-a, soinu bera aldi berean, eta etengabe, jaso eta botatzeak sortzen duen berrelikadura da. Zirkuitu itxi honek zaratarantz jotzen du beti. *Feedback*ka prozesu azkarra da, non orainaldia orainaldiaren errepikaren gainean tolestean den.



«Object of Thought» Mattin, Instal 10 Jaialdia, Glasgow, Erresuma Batua, 2011.

Ideia berdintsuei jarraiki 2011. urtean Glasgow-n, Erresuma Batua, egin zen *Instal 10* jaialdian, «Object of Thought» deitu zuen performancea gauzatu zuen Mattinek. Kontzertu aretoan zegoen jendeak egoera berari buruzko hausnarketak egiten zituen mikrofonoan. Izen bereko diskoa kaleratua zuen ordurako, eta han landuriko kontzeptuak zuzenera eram nahi izan zituen. Mattinek berak beranduago esan zuenez kontzertua Lucierren piezan oinarritzen zen baina haren moduan hasi ordez horrela hasi omen zen:

I am standing in this room the same room
that you are, y de ahí empecé a improvisar y

4. GELA-ARETOA (THE ROOM)

a comentar como la gente estaba tan parada y observaba tan atentamente, y lo formal que era el espacio, y de porqué esto era así. Mientras el sonido crecía y la gente empezaba a contribuir, la luz mediante un fade out, cada vez era menor, lo que daba a la gente más tranquilidad para participar, al final acabó pareciéndose a una rave, bastante gente bailando en medio de la habitación.²⁸

Aipagarria da gaztelaniazko *reflexión* eta euskarazko *hausnarketa* hitzen etimologiaren arteko desberdintasuna; lehenak ispilua du eredu eta ondorioz jatorrizko pentsamenduaren isla fidela begitantzen zaigu. Hausnarketa berriz behi eta beste animalia hausnarkarien jardunetik dator, irentsitako jakia berriz ere prozesu erdi digeritu batean ahoratzearen ekintzatik. Jatorrizko jakia eraldatu egiten da, ispiluan ez bezala. Eta horrez gain subjektua hausnarketa-objektua bereganatzeko prozesu batean aurkitzen da.

Instal jaialdian ere jatorrizkoak eraldatzen doaz nabarmen; jendeak mikrofonoan esaten zituenak (egoera berari buruzko hausnarketak) grabatu egin ziren eta pixkanaka geruza ezberdinetan erreproduzitu ziren, jendeak parte hartzen jarraitzen zuen bitartean. Jaialdiaren egitarauan idatzita zetorrenez «A solo improvisation using just the situation of the concert: a space, a PA, Mattin's own thoughts, you, the audience» (Instal 10, 2010). Guzti honen ondorioz gela osoa zurrumurru anabasa itzel batek bete zuen, eta norbanakoak esandakoak berezi ezinak ziren guztien artean sorturiko masa kakofoniko haren baitan. Zentzuren bat garraiatzen zuten esaldiak kalaka bihurtu ziren; horrela deitzen zaie ezer ez esateko baliatzen diren hizketaldi luzei. Esanahia baino gehiago soinua da kalakaren funtsa. Idazmakina mekanikoaren soinua bezala, ez du hitzen berri ematen, baina bai idazketa ekintzaren berri. Horrela, kalaka izena hartuko du haizeak mugituta zarata egiten duen txorimaloak ere. Ez du ezer esaten, baina gizakien hizkeraren errepresentazioak, forma hutsean, txoriak uxatzea lortzen du. Berdin gertatzen da errotako kalaka izeneko egurrezko piezatxoarekin; ez du ehotzen, baina errota ehotzen ari denaren berri ematen du, zarata hutsera mugatzen den ekintzarekin.

²⁸ Mattin, tesiaren egileari emailaz bidaliriko erantzunak (2013- 01-28).

«The way we think is produced by our context, history and experience, currently dominated by conservatism and capitalism. –dio Instaleko egitarauak «Object of Thought»-i buruz, pentsa daiteke Mattinen ahotik- Could we produce another, un-dominated intellect? How? In trying, could a musician pervert the idea of virtuosity and superiority, of playing the crowd or having something to sell, by recognizing that he's not the only person in the room?» (Instal 10, 2010). Gutxienez Instaleko kasuan, menperatu gabeko adimen horren bilaketan eta gelan dagoena artista bakarrik ez dela onartuz sortzen dena hondo-zarata definiezina bilakatzen da. Aretoaren eraginez areagotzen den kalaka nahasia.

Ray Brassier, Seijiro Murayama, Jean Luc Guionnet eta Mattinek elkarlanean idatziriko «Idioms and idiots» testuan hondo zarata (*background noise*) eta zurrumurruaren (*rumour*) artean bereizten dute. Lehena ezagutezina eta formagabea da; zurrumurrua berriz, zeinu pilaketaz osaturiko zarata. Hortik ondorioztatzen dute (*idiom* eta *idiot* hitz jokoari jarraituz) idiotak ez duela bereizten hondo zarata eta zurrumurruaren artean, eta berarentzat dena dela bat «a whole that can also be an information and/or a form, and/or a sound» (ZZEE, 2011: 53).

Zurrumurrua beraz, gehiegikeriaz sortzen da. Zeinu pilaketak zarata sortzen du, eta zarata soinu hutsaren eremura hurbiltzen da, ondorioz musikara. Musikaren hizkuntza semantika- gabetura. Mattinek jendearen pentsamenduak semantika- gabetu nahi izan zituen eta haiek sorturiko zarata kanpotik beha daitekeen objektu bezala hartu nahi du, harekiko jarrera kritiko bat sortu asmoz. Honela azaldu zuen:

En este sentido estaba interesado en la mercantilización del conocimiento y tal vez al generar un ruido a partir de nuestra capacidad de pensar se puede generar una actitud crítica al respecto, pero no estoy totalmente seguro de esto.²⁹

29 Mattin, tesiaren egileari emailez bidaliriko erantzunak (2013- 01-28).

4. GELA-ARETOA (THE ROOM)



«Object of Thought» Mattin, Instal 10 Jaialdia, Glasgow, Erresuma Batua, 2011.

Lucierren lan asko prozesuan oinarritzen dira, egiteak berak sortzen du konposizioa. Prozesuaren gardentasunak emaitza aurreikustea errazten du, ondorioz ez dago ezusterako lekurik eta pentsamendua askatua aurkitzen da obra era sakonagoan esperimentatzeko. Hau gertatzen da *Musika Minimalistan* ere, non entzuleak gertatzearen aurrez irudika dezakeen. Horrela era ez-intelektual batean eta ia fisikoan barnera daiteke musikan. Instal jaialdiko ekintzan, prozesuaren gardentasuna eta bukaerako zarata anabasa eduki diskurtsiboarekin batera dator. Entzuleak (aldi berean parte hartzaile) aukera ezberdinak ditu: zarata formagabe horretan murgildu daiteke soinu gisa esperimentatzeko ala adimenaren arabera analizatzen saiatu. Baina esaldi ulergarriak zaratarantz doazen heinean zailago gertatzen zaio, eta bestetik hitzak soinu gisa hartzeak ere zailtasunak sortzen dizkio. Bi hautemate era horien artean negoziatu behar du.

Alvin Lucierren 1965eko beste lan ezagun batean, «Music for solo performer», pentsamendua zarata bihurtzearen prozesua literalki gauzatzen du, ikusi dugun Instal 10eko kasuaren antzera. Zuzendu beharko genuke;

«pentsamendurik eza» zarata bihurtzen du Lucierrek. Performerrak bere burmuineko alfa uhinak jasotzen dituen elektrodo batzuk ditu buruan. Alfa uhin hauek adimen egoera berezietan soilik aktibatzen dira, adibidez lo hartu aurreko momentuetan, pentsamendu kontzientea desagertzen denean. Hau lortzeko performerrak (Lucier bera izan ohi da normalean) oso jarrera erlaxatuan egon behar du. Ondorioz pentsamendu falta horrek alfa uhinak aktibatzen ditu. Elektrodoek jasotako alfa uhinak giza entzumenaren azpitik dauden 8 eta 12 hertz inguruko uhinak dira³⁰. Guretzat entzunezinak izan arren, aretoan dauden bozgorailuen mintzak mugitzeko gai dira. Bozgorailuen mugimenduek perkusio instrumentu batzuk kolpatzen dituzte eta azkenean aretoan entzuleek entzun dezaketena perkusio instrumentuen zarata da. Gauzatzeko ekintza zaila da: ondo badoa eta perkusio instrumentuak kolpatzen badira, horrek berak performerraren arreta eten baitezake. Bestetik paradoxikoa da, obra honetan pentsamendu faltak zarata sortzen baitu, zarata definizioz, gehiegikeriak sortzen duenean; gaindosiak, eta ez faltak eta hutsuneak.

4.3.3. Isiltasunaren erresonantzia. Grabagailuaren arrastoa

«I am sitting in a room» piezatik eratorritako azken aldakia Jacob Kirkegaard soinu artistak sorturikoa da. Eta aipatu berri ditugun hiru kontzeptuak batzen ditu: hutsunea, zarata eta gela. Hemen ere grabaketak espazio baten berri ematen digu, baina grabatzeak berak ere bere arrastoa uzten du prozesuan. Lehenago esan duguna gogoratuz, pieza honetan Narciso desagertzen da, egia esan, desagerrarazte lazgarrien irudikatzea baita pieza. Eok Narcisoren hitzak zituen errepikatzeke, Mattinek Roweren musika eta Lucierrek bere ahots propioa zuen moduan. Kirkegaardek aldiz, ez du izango oihartzuna sortuko duen ezer. Errepikatzeke jatorrizko soinurik gabe, areto hutsetan isiltasuna beraren oihartzuna grabatzen du Kirkegaardek. 2006ko «Four Rooms» diskorako egoera berezien ondorioz hustu araziak izan ziren lekuetan egin zituen grabaketak. 1986. urte arte lanean izan zen Chernobylgo zentral nuklearraren Zero Eremuaren barnean, Ukrainiako Pripyat hiri mortura jo zuen. 10 minutuz gela hutsetan grabatu eta espa-

³⁰ Hertz (Hz): uhin bat segundoko zenbat aldiz errepikatzen den adierazteko erabiltzen den unitatea.

4. GELA-ARETOA (THE ROOM)

zio berean erreproduzitu zuen grabaturikoa «I am sitting in a room»-en moduan. Itoginez beteriko igerilekuan, kontzertu areto aurrituan, gimnasio eta eliza abandonatuetan ez zen ordea, Lucierren kasuan zegoen ahots narraziorik entzuten; aretoa bera grabatu zuen. Grabatzearen prozesua nabari ezina dela pentsa dezakegu, baina ez; erradioaktibitatearen moduan bere arrastoa uzten du. Prozesua behin eta berriz errepikatu zuen. Gelaren burrunba doi-doi entzungarria errepikatzean, hormen erresonantziekin handitzen doa. Pixkanaka zaratak gorputza hartzen du eta gela isilaren isla den zarata monotonoa agertzen da. Pieza hau disko formatuan entzuterakoan, grabaketa *nola* eginda dagoen baino garrantzitsuagoa da *non* egin dagoen. Historiaren iragazkiak leku mortu haietan grabaturikoa beste era batean ulertzera darama entzulea. Era berdintsuan, Roweren soinuaren oihartzuna egiterakoan, musikari honen historia guztiaren oihartzuna da aretoan barreiatzen dena. Eta soinu horrek sinbolikoki adierazten duen guztia ere bai, azken finean 40 urteko jarduna eta inprobisazioa ulertzeko era bat ordezkaten baititu musikari ingelesak.



«Aion» [Fonik works, 2010]. Jacob Kirkegaard. «Four Rooms» grabatu zen lekuan eginiko bideoa.

Gelak uzten duen arrastoaz gain grabagailuek uzten dutenaz jabetzeko gogoratu dezagun Jean-Luc Nancyk zioen moduan norbere tinpanoak direla uhinek kitzikatuta erresonantzia jartzen direnak. Hau da, kanpotik datorrenaren interpretazio bat egiten duela entzule bakoitzak fisikoki. Bakoitzak berea eta berezkoa, besteengandik desberdina. Grabatzera-koan teknologi gailuek ere bere «irakurketa» egiten dute, ez neutroa noski. Keith Rowek 2007. urtean «The Room» (Erstwhile, 07) izeneko diskoa kaleratu zuen, disko hau urte luzeetan grabatu zuen Rowek bere etxeko gelan. Rowek bakarka egindako hirugarren diskoak Cornelius Cardew eta Mark Rothkori omenaldia egin nahi izan zien (Rowek azalerako eginiko Rothkoren margolanen pop bertsiio horren lekuko). Ez da performance espazioari buruzko lana, izenburuak iradoki dezakeenari segituz, entzutearen ekintzari buruzkoa baizik. Roweren ohiko jarduna kontzertuaren espazioarekin erlazionatua egon ohi da, «kanpoarekin» lotura zuzenean. Aretoaren akustika soinutan jarri ohi duela esan genezake. Kasu honetan aldiz, «barnerantz» egin zuen. Badirudi grabaketa zuzenean grabaketa-mahaira egin zuela, soinuek aretoko hormak ukitzera iritsi gabe. Horrela soinuek aretoaren fenomeno akustikoekin izan ditzaketan harreman oro ukatzen dira «The Room» honetan. Nancyren hitzak berreskuratuz, zuzenean tinpanoa barnetik kitzikatzearen pare litzateke, eta ez airean barreiatzen diren uhinen eraginez.

4.4. ARETOAREN EZAUGARRI SOZIALAK

Ikusi dugu espazioek soinuan ze eragin duten, grabaturiko espazioak ere nola eraldatzen diren, baina lehenago esandakoaren harira, Jacob Kirkegarden Chernobylgo grabaketei zentzua ematen diena ez da bakarrik gelen akustika berezia, baizik eta espazio horien historia; han gertaturikoaren memoria, han isilarazitakoa. Agian, urrunago joanaz, soinu bidez iragan hori adierazteko ezintasuna ere badakarkigu lan hark. Gauza bera gertatzen da John Butcher eta Akio Suzukik «Resonat Spaces» (Confront, 2009) grabatzerako Bigarren Mundu Gerlako bunker baten barnean jo zutenean ere. Inguruko espazioa gertaeren eta musikarien «edukiontzi» soil izatetik izaera propiodun elementu aktibo izatera pasatzen da. Bertolt Brecht-ek ia mende bat lehenago «ingurua» deitu zuenarekin harrema-

4. GELA-ARETOA (THE ROOM)

netan dago espazio aktibo hori. Ingurua Brechtek antzerki epikoan azpimarratu zuen elementu nagusietako bat izan zen:

Fue necesario para la comprensión de los sucesos presentar como algo grande e «importante» el entorno en el que los hombres vivían. Este entorno naturalmente ya se venía mostrando en el drama tradicional, pero no como elemento independiente sino sólo desde el punto de vista de la figura central del drama. Surgía de la reacción del héroe a él. (...)En el teatro épico el entorno tenía que aparecer de forma independiente (Brecht, 2004: 44).

Espazioak ez dira heroiaren (gure kasuan musikariaren) ekintzak gertatzen diren jokaleku huts izango, berezko izaera dute eta hori nabarmendu behar da Brecht-en ustez. Ez baitago espazio neutralik, nahiz eta artista batzuk hala nahi. Inprobisazioan ere dena dago loturan: ingurua, garaia, historia, pertsonak, politika, ekonomia, eta abar. Edozein keinuk bere esanahia hartzen du testuinguruaren arabera. Areto batetara sartu aurretik gelako botere erlazioak erabakita daude, jendearen portaera nolakoa izango den ere bai. Jendearen klase, arraza eta genero erlazioak agerian gelditzen dira. Ikus dezagun kulturara bideraturiko areto eredu ezagunak zein ezaugarri dituzten.

4.4.1. Eraikitako lekua: Musika/antzerki/performance aretoa

Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un Hombre camina por este espacio vacío, mientras otro le observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral (Brook, 1986: 5).

Honela hasten da Peter Brookek antzerkigintzari buruz 1968. urtean idatzi zuen liburu ezaguna. Ez da askorik behar bere ustez antzerki ekintza bat gerta dadin: bi pertsona eta leku huts bat. Dena den aipuak gordetzen duen egia lehen esaldian dago, «tomar cualquier espacio vacío y *llamarlo* un escenario desnudo», izendatze horrek desberdintzen du edozein ekintza artistiko egunerokotik. Eta ondorioz ez lirateke Brokeek dioen moduan bi pertsona ere beharko antzerkia eman dadin. Adibidez, hor dugu Yves Klein- en «Dimanche» (1960) egun bakarrean, 1960ko azaroaren 27-an, kaleratu zen egunkariaren barnean zetorren proiektua. Egunkariko testuak etengabe argiak piztuta izango lituzkeen antzoki huts bat proposatzen zuen. Proiektu honetaz gain Kleinek «Hutsaren antzerkia» deitu zituen antzezpenak argitaratu zituen egunkarian. Antzezpenok Fluxus partituren aitzindariak kontsidera ditzakegu, haien artean «Sleep», ohe handi batean gizon bat benetan lo egongo litzateke. Antzezpen honen hutsaltasunak Cageren «4'33''»ren irekierarekin bat egiten du. Galbaherik gabeko eguneroko zarata bilduma eskergan, zer entzun gehiegikeria horretan? Zer begiratu lo dagoen norbaiten performancean? Gehiegikeriak eta ezerezak bat egiten dute. Hau da, denak, bizitza bera begiratzea edo entzuteak ikuslea hautemate eta analisirako erremintarik gabe uzten du.

Performance bat izan daiteke aktorerik gabe; ikusleak begiratu dezake espazio huts bat, Cagek musika «isil» bat entzunarazi zuen moduan, edo Mattin Berlingo Ausland aretora azaldu ez zenean bezala 2010eko Abenduan. Kasu hartan publikoa eszenatoki huts bati begira egon zen bi ordu luzez, Mattin agertuko zen ala ez jakin gabe. Era berean egin daiteke ikus-entzulerik gabeko performancerik ere, non denak parte hartzaile diren. Eta bukatzeko irudika dezakegu espazio fisiko batean gertatzen ez den ekintza artistikoa ere, ideia hutsa alegia. Denek hala ere, beharrezkoa izango dute izendatzea; artean izena duenak izana du.

Hau jakinik ere, ezagun da historian betidanik sentitu dela arte ekintzak egiteko leku espezifikoen beharra. Espazioaren mugatze fisikoa eta, berriz ere, izendatze bat. Horrela ingurutik berezitako espazio «itxia» sortzen da. Antzerkiari buruzko liburuetan espazio mota ezberdinen berri ematen zaigu; adibidez, boulevard antzerkia edo azoka-antzerkia, baina denek

betetzen duten ezaugarria ikusle eta artistaren arteko banaketarena da; batetik behatzaileak eta bestetik behatuak egon behar dute. Azter ditzagun banaka:

4.4.1.1. Boulevard antzerkia

Boulevard antzerkia deiturikoa antzerki burges tradizionala da, non ikusleari isolaturiko mundu zati bat aurkezten zaion. XVI. mendetik aurrera antzokiak arkitektura itxiak izango dira eta perspektiba irizpide berriekin batera eman ziren aldaketa hauek garaiko hierarkia politikoaren ispilu izan ziren. Ez ispilu soilik, eratzaille esan beharko genuke; aldi berean, gizarte antolaketa berria praktikan jartzen baitzuen. Arkitekturak ikuslearen kokapena finkatu zuen eta botere erlazioak sendotzen ziren. Pribilejiodun perspektiba landu zen, eta eszenatokitik boterea zuenari begira antolatzen zen errepresentazioa. Estatuaren boterea arkitektura kokapenean adierazita zegoen. Antzerkitik zetorren antolamendu mota honen logika jarraitu zuen operak eta ondoren XX. mendeko pop eta rock kontzertuen ereduak. Agertokia jendaurrean musika *gauzatzen* zen lekua zen. Funtsezkoa da gauzatze edo errerealizazio fisiko hau zuzenean ematea eta haren behaketa. Momentuan gertatzen ari den ahots edo instrumentuen joaldiaren kontenplazioa musika gertakariaren elementu nagusi bilakatzen da. Egitea, produzitzea. Eta horren kontenplazioa. Hau eman dadin zehazki berezitako bi espazio behar dira: egiten daudenak eta begira (eta entzuten) daudenak bananduko dituen. XX. mendetik aurrera soinuari dagokionez paradoxa bat sortzen da, anplifikazioaren bitartez publikoak soinua sortzen ikusten dituen musikariak dauden lekua eta egiazki soinua datorkion puntua (bozgorailuak) ez datozela bat. Ondorioz bi espazio desberdin daude: soinuzkoa eta ikusizkoa. Noski ikusizkoa gailentzen zaio soinuzkoari eta publikoaren pertzepzioak ez du arazorik eskuinetik datorkion soinu bat aurrean ikusten duen musikariari egozteko. Antzoki klasikoaren eskema bere horretan mantentzen da ikuslearen burmuinak eginiko egokitzapenari esker.

4.4.1.2. Musika areto konbentzionalak

Musikaren kasuan ikusi dugu nola aretoaren soinu neutraltasuna erabiltzen den musika obren mugak zehazteko eta kasu gehienetan ezartzeko.

Horrela entzulea obrarekin objektu bat balitz bezala erlazionatu daiteke. Distantzia bat markatzen da. Orain europar musika klasikoaren konbentzioek musika pieza eremu mortu honekin inguratzea derrigorrezko kondizio gisa dute. Horrela suposatzen da entzulea kontzentra daitekeela eta obra prozesu gisa espermentatu. Ohiko bihurtu den musika jarduera honek *site-specific* kontzeptuaren guztiz alderantzizkoa bilatzen du, hau da inguruarekiko zeharo desberdintzea.

Musika kultuaren zenbait konbentzioetatik askatua, pop musikak arazoari beste era batean egiten dio aurre. Batetik, lengoia musikal sinplea erabiltzean ez da hainbesteko arreta behar hura jasotzeko. Bestetik hitzeko lengoia ere parte hartzen du kantu formatua denez nagusi. Eta soinu distrakzioei aurre egiteko isiltasuna erabili ordez aurkakoa erabiltzen da; bolumen ozenagoa. Horrela inguruko soinuak estali eta ezabatzen ditu. Musika klasikoan taldea zirkulu-erdia eginez kokatzen da, eta ikus-entzuleak dira zirkulu hori ixten dutenak. Pop eta rockean berriz taldearen kokapenak ziri forma hartzen du. Kantaria, hau da hitzaren jabe dena, aurrean egoten da, eta ziria zabalduz doa gitarra eta baxuekin. Azkenik bateriak atzetik erritmoarekin bultzatzen du. Sinbolikoki publikoan urradura bat irekitzeko balio du. Sistema hau erasokorra eta bortitza da, musika klasikoak irudikatzen duen besarkada itxurarekin alderatuz.

Horrez gain, aplikazioaren eraginez, bi soinu espazio desberdin sortzen dira: musikariek taula gainean entzuten dutena eta publikoak bozgorailuetatik entzuten duena. Egiarki batak bestearekin ez du zerikusirik. Bigarren hau soinu teknikariak kontrolatzen du guztiz. Lehen esandako *gauzatze* horren kontenplazioa, jada espektakulu bihurtu da rock eta pop musiketan, keinu teatralak biderkatuz eta argien laguntza ezinbestekoarekin. Musika elektronikoarekin aldiz, gauzatzearen kontenplazioa bere minimoetara iristen da, sarritan absurdora. Musikarien keinuak eta entzuten denaren artean ez dago lehen zegoen erlazio zuzen hura, adibidez, keinu bortitza=soinu bortitza korrelazioa. Musikari elektronikoak, hauen artean inprobisatzaile asko ere, ez dira ia mugitzen, eta urrunago joanaz askotan agertokian musikariren ordez bozgorailuak bakarrik uzten dira.

4.4.1.3. Begiratzea eta ukitzea

Keith Rowek eta Mattinek A Coruñan eman zuten kontzertuan fidel mantendu zen antzoki tradizionalaren banaketa eskema: eszenarioa altuagoa eta performerrak goian, ikusleak beherago eta aulki finkoetan eszenarekiko aurrez-aurre. Entzule eta performerren arteko kontaktu fisikoa ez da ematen, eta ez da komeni ematea ilusionismoaren logika jarraitzen duen egitura hautsi nahi ez bada. Teatro terminoa greziar *theatrom*-etik dator; hau da, begiratzeko espazioa. Agerian jartzen du «teatro» hitzak eta «teoría» hitzak «therorein» aditz-erro bera daukatela, «gogoan erabiltzea, espekulatzea, begiratzea» esan nahi duena. Ikusmenera eta espekulaziora bideratutako espazioa da beraz, baina inoiz ez ukimenera. Garrantzitsua da begiratu eta ukitzearen arteko bereizketa; begiradak aktorea pertsonaia gisa hartzen du, aldiz ukimenak gorputz erreal bat ematen dio. Musikaren kasuan ez da hain sinplea, batetik soinu uhinek entzulea benetan ukitu egiten dutelako fisikoki baina bestetik badakigu musika emanaldi batean begiekin ere asko entzuten dugula. Horrez gain, musikari-pertsonaia eta musikari-gorputzaren arteko bereizketa (egotekotan) ez da antzerkian bezain erraz bereizten. Zer da musikaria eta aktorea desberdintzen dituen? Francisco Lópezek, lehenago ere ikusi dugun bezala, argi du. Antzerkiak kalte egiten dio musikaren hautemateari. Horregatik irudi oro ezabatu nahi du, ikonoklasten moduan. Erabateko iluntasunak eta entzuleei jarritako begi estalkiek soinuan barneratze sakon bat sorrarazi nahi die. Eztabaida daiteke horrela espazio errealaren kontzientzia areagotzen den ala musikak iradokita bestelako espazio birtualetara bidaiatzeko aukera sortzen den. Hau azkenean gogo-espazio ilusionista izango litzateke. Matin ere A Coruñan Lópezen *akusmatikaren* moduan, ia desagertu da irudi bezala, gorputzaren gelditasunak eta aretoaren iluntasunak espazioa ia hustu du, jendeak ez du ikusten jada. Baina desagertze horrek entzulea askatzen du ala performerrarekiko distantzia areagotu besterik ez du egiten? Esan dugun bezala ukimena da egoera hauetan ukatzen dena. Hurbiltasun fisikoak eta ukimenak ilusioa deuseztatzen du eta horrek pertsonak parekatzera eraman ditzakeela pentsarazten digu.

Hurbiltasuna zen *Onkyo* mugimenduaren ezaugarrietako bat: altuera berean, agertokirik gabe, gela estuetan, musikari eta entzuleak gorputza

gorputzaren kontra, aire bera arnasten. *Onkyo* eta zenbait antzerki joerak, (baita 60. hamarkadako performance eta akzio arteak) parekatze horren bidez, ekintza artistikoa *gertakari* bihurtzea bilatzen zuten. Egoera bat gertakaria bihurtzean, performerrek eta performer ez direnek, sare bat osatzen dute harreman paralelo baina asimetricoen bidez. Gertakari izateko asmoz antolatu zen aurrerago ikusiko dugun Improkup! 40 ordutako ekintza lantegi abandonatuan. Dena den, gertakariak noiz diren gertakari natural, eta noiz antzezpen gero eta zailago da bereizten gaur egungo simulakroen gizaratean.

4.4.1.4. Agertokia eta zeinuari buruzkoak

Eszena gainean gertatzen den errealitateak, handik kanpo izan zezakeen egiazkotasuna galtzen du. Eszena gaina gero eta defeniezinagoa den honetan, ez gara mintzo espazio fisiko konkretuez soilik. Beraz, agertokian zeinuak negatibotasunera igortzen dute: han daude baina ez dira egiazko. J. L. Austin lengoaiaren filosofoak *How to do things with words* (1955) liburuan bi enuntziatu mota desberdintzen ditu: *enuntziatu adierazleak* eta *gauzatzaille* edo *performatiboak*. *Enuntziatu adierazleak* zerbaiten berri ematen digute, deskripzio moduan, eta egiazkoak ala faltsuak izan daitezke. *Gauzatzaille* edo *performatiboak* diren enuntziatuek berriz zerbait adierazterakoan gauzatu egiten dute. Adibidez, «Nik bataiatzen zaitut» esamoldeak ekintza bat gauzaten du esate hutsarekin. Horretarako ordea, Austinek dioen moduan, beti beharrezkoa da hitzak adierazten diren egoera edo baldintzak *egokiak* izatea. Aurreko kasuan baldintzak honakoak lirateke: esataria elizgizona izatea, erritu egoera berezi batean esatea eta umea bataiatu gabe egotea besteak beste.

En la primera conferencia caracterizamos la expresión realizativa, en forma preliminar, como aquella expresión lingüística que no consiste, o no consiste meramente, en decir algo, sino en hacer algo (Austin, 1955:18).

Baina *espresio gauzatzaille* hauetan salbuespen batzuk aipatzen ditu, hain zuzen ere guri interesatzen zaizkigunak: agertokiarekin eta antzer-

4. GELA-ARETOA (THE ROOM)

kiarekin zerikusia dutenak. Era berezi batean *hustua* izango da Austinen iritziz espresio gauzatzaile bat kasu hauetan.

Una expresión realizativa será hueca o vacía de un modo peculiar si es formulada por un actor en un escenario, incluida en un poema o dicha en un soliloquio. Esto vale de manera similar para todas las expresiones: en circunstancias especiales como las indicadas, siempre hay un cambio fundamental de ese tipo. En tales circunstancias el lenguaje no es usado en serio, sino en modos o maneras que son dependientes de su uso normal. Estos modos o maneras caen dentro de la doctrina de las decoloraciones del lenguaje. Excluiremos todo esto en nuestra consideración. Las expresiones realizativas, afortunadas o no, han de ser entendidas como emitidas en circunstancias ordinarias (Austin, 1955: 16).

Beraz, eszenatokian gertatzen den hori ez da *egoera arrunta* izango. Nahiz eta A Coruña-ko kontzertuan performerrak ekintzarik arruntena egin (egote hutsa), kultur marko ikusezin batek dena biltzen du nahitaez. Dena den, Austinek galdetzen zuen gauza bera gertatzen ote da «aktore batek agertokian» adierazten dituen bestelako zeinu ez-linguistikoekin? Hori kontuan izanik, zer gertatzen da Mattin entzuten ari denean? Egiazki entzuten ari da, ala «entzuten ari naiz» adierazten duen zeinua da? Argi dago «entzuten ari naiz» adierazterakoan egiazki entzuten ari dela. Performance arteak bilatu zituen mugako ekintza horietako baten aurrean gaude, zeinua eta errealitateak bat egiten duteneko lekua.

Orokorrean antzerki saio batez gozatzeko bi era nagusi daude, bat diegesiaren gozamena litzateke: ikusleari diakronikoki agertzen doazkion gertaeren jarraipena egiten da eta suspensean oinarritzen da. Ezezaguna

eta ustekabekoaren plazera dira oinarri eta kontakizunak lerro bat jarraitzen du. Antzerkiaz gozatzerakoan bestetik zeinuaren plazera legoke. Ekialde urruneko antzerkian adibidez, fidelki errepikatzen dira publikoak aurrez ezagutzen dituen istorioak. Gozamina zeinuan bertan dago, honen ezagutzan eta errepikapenean. Antzerkiaren plazera benetan zeinuaren plazerean dago. Zeinuak errealitatea ordezkatu du, haren hutsunea adierazten du. Oroimenak eta desioak bat egiten dute, zeinuak absentsia hori betetzen du. Esan liteke musikak ere bi era hauetan funtzionatzen duela entzulearengan: berritasuna eta ezagunaren gozamenaren artean.

Modernitatea mesfidati agertu izan da beti errepresentazioaren gaiaren aurrean. Antzerkiari ekiten zionean mimesia ahalik eta gehien murrizten saiatu izan zen, errepresentazioaren egiantzekotasuna erabat hautsiz. Lehen esandako zeinuen negatibotasunaren eremua murriztea bilatzen zuen, ikonikotasuna desagertzen saiatuz. Objektuen mailan, eta pintura eta eskulturan bereziki, abstrakzioa izan zen bidea. Eskultura eta pintura errepresentazioaren mugak eta ezintasunak agerian uzten hasi ziren XX. mende hasieratik, eta beranduago 60ko hamarkadako zeinu auto erreflexiboen bidez. Zeinu tautologikoa agertu zen, linguistikaren ondorioz. Fenomenologiaren eraginez bestetik, hautematean espazio eta arkitekturaren garrantzia aintzat hartzen hasi ziren, eta karratua eta honen bilakaera den kuboak agertu ziren. Zeinu hutsak, edo hustuak. Kanpo erreferentziarik gabeak, ez iraganera ez etorkizunera seinalatzen ez zutenak. Arte minemaleko objektuak zeinuen zeinu ziren. Kritikoenek, eskulturara antzerkia ekartzea egotzi zieten artista hauei. Zeren zeinu ziren modulutan egindako objektu autonomo hauek?

4.4.1.5. Ohiko lekuak eztabaidagai: Instituzio kritika

It is obvious that the logic of the space of postmodernism practice is no longer organized around the definition of a given on the grounds of material, or, for that matter, the perception of material. It is organized instead though the universe of terms that

4. GELA-ARETOA (THE ROOM)

are felt to be in opposition within a cultural situation [Krauss, 1979: 43].

Rosalind Kraussek argi utzi zuen jada 1979. urtean, espazio neutroa jada ez zela posible (inoiz izan bazen) eta edozein arte adierazpide kultur eta gizarte egoera baten baitan ulertu behar zirela. Inprobisazio librea mugimendu iraultzaile kontsidera dezakegu. Sortzeko modu autonomoak eta berriak bilatu izan ditu. Gauza bera gertatzen da espazioei dagokienean ere. Artistek beraiek gestionaturiko espazioak sortu dituzte eta sarri leku erreferentzialak izan dira garai bakoitzeko mugimenduak definitzerako orduan. Garrantzitsuak izan dira, Off-Site Tokyon (*Onkyo* mugimenduaren aretoa nagusia), The Stone New Yorken (John Zornek gidatua), Mopomoso (John Ruseell gitarrajoleak daramana) eta Café Oto Londonen, Kule aretoa Berlinen (*Echtzeitmusik* eszenaren areto nagusia), Espacio Cruce Madrilén (Wade Matthewsek sortua) eta abar. Gehienak hutsetik sorturiko kontzertu aretoak dira, kasu batzuetan jada martxan zeuden areto edo kafetegiak, baina antolatzen ziren kontzertuen ondorioz izena hartu dutenak.

Areto hauez gain arte galeria, museo eta ohiko kontzertu aretoetan egiten dira inprobisazio kontzertuak. Bigarren multzo honen kasuan, musikariek beren lana instituzioen barnean egin behar izaten dute. Instituzioen egiturekin negoziatzea musika jardunaren beste atal bat gehiago izatera pasatzen da, eta ez garrantzi gutxien duena. Negoziatze hau agerian jarri dezake emanaldian bertan, ala saihestu eta neutraltasun irudia eman. Fisikoki nabaria ez denean ere, adibidez gobernuaren diruz ala babesleen itzalean antolaturiko jaialdietan, non kalean eta ez ohiko lekuetan jotzeko aukera egon daitekeen, instituzioak bere irudia ez du ezkututzen inoiz. Instituzioaren kontzeptuarekin lan egitea dena den, oso lan nekeza da, instituzioa kritika daiteke, baina ia aldi berean kritika hori instituzioak xurgatu eta bereganatzeko baliabide asko dituenaz.

Duchampen *ready-made*ek XX. mende hasieran arte instituzioa zalan-tzan jartzen zuen. Adibide ezagunena R. Mutt ezizenpean aurkeztu zuen pixa-lekua. Obra honek ordura arteko eskulturaren konbentzio asko apurtzen zituen, eta aurkeztu zuen lehiaketatik kanpo gelditu zen. Kurioski Duchamp bera lehiaketako epaimahaikide zen, erabakiaren ondorioz

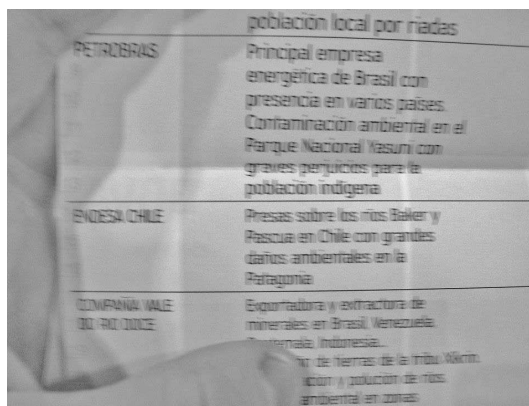
dimititu egin zuen. Baina lehiaketatik kanpo geratzeak berak, eta ondoren sorturiko polemikak obrari beste dimentsio bat eman zion. Artearen instituzioak urte gutxiren buruan obra eta bere izaera polemikoa bereganatu zituen. Zalantzan jarri nahi zuen horrexek eman zion indarra obrari, eta bide batez instituzioa ere indartua ateratu zen. Estetikaren definizioa jada ez zen gustu kontua, baizik eta botere erlazioen erakusle. Duchampen *ready-made*ek autoretza eta autentikotasuna zalantzan jarri zituen seriean eginiko objektu industrialak artelan gisa aurkezterakoan. Arte kontzeptualak beranduago instituzioaren lanabesak imitatu zituen isla joko batean. Horrela administrazio estetika hartu zuten, instituzioen balioztatze moduak bere eginaz.

Arte kontzeptualaren adar bat ez zen aritzen hizkuntzalaritzaren eredu jarraituz artea beraren definizioaz, baizik eta egunero pairatzen zuten arazo konkretuez: artistekin hartu-emanetan zeuden instituzioen harremanaz eta kritikaz. *Institutional critique* izenez ezagutzen den korrante honek artistek kritikari, bildumazale eta instituzioekin dituzten erlazioak aztertu eta kritikatu zituzten. Sakonean zeuden erlazio politiko eta ekonomikoak azalera ateratu zituzten. Ikuspuntu ezberdinetatik egin zuten kritika lan hau, adibidez Guerrilla Girls taldeak instituzioen jarrera sexista salatzen, Adrian Piper-ek botere erlazioak eta arraza diskriminazioa, Hans Haackek arte instituzioek bestelako negozio ilunekin zituzten harreman ekonomikoak. Marcel Brothaers edo Daniel Burenak sarri ikusleen arreta erakusgai zeuden objektuetatik inguruko markora bideratzen zuten, «erakusketaren erakusketa» esan diezaiokeguna. Burenak marko instituzionala ikusgai jartzen zuen artistaren ikur bilakatu ziren lerro zuri-gorrien bidez. Instituzio kritika mugimenduari egin zaizkion kritikak bi izan dira batez ere: gaiari buruz aurrez ezagutza zabala dutenek soilik uler ditzaketen erreferentziak erabiltzea, eta instituzioak kritikatu arren beren praktika instituzioen barnean mantentzea. Hau da, kritikatzeko dituzten museo eta galeria haietantxe egitea erakusketak. Kritikaren muinean dagoen ukatze keinu hori guztiz modernoa da funtsean, artearen konbentzioak ukatzen baititu. Estetika, bestalde, saloi burges eta museoetan sortu zen diskurtso kritiko formarekin, bide batez burges identitatearen eraketan elementu ezinbestekoa izan zena. Honek zekarren promesa, subjektu publiko bat sortzea zen. Non dago ordea, orain, subjektu publiko hori?

4. GELA-ARETOA (THE ROOM)

Kritika modu hau nondik datorren ikusirik, egitura berak barneratua duela eta egitura beraren parte izan daitekeela antzematen dugu.

Zer gertatzen da, kasu konkretuetara joaz, testu honen idazketa uanean Mattinek gauzatu duen azken performancea aztertzen badugu? 2012ko Abenduan Euskal Herriko Unibertsitateko 24. Ikus-entzunezko erakusketan parte hartzera gonbidatu zuten Mattin kontzertu saio batzuen barnean. Erakusketa, aurreko hogeita lau urteetan bezala, BBVA banketxearen Bilboko egoitzan kokatua zegoen. Krisialdi betean, azken aldiko etxe-desjabetzeen ondorioz banketxeen kontra egon den herri mugimenduekin bat eginik Mattinen kontzertuaren unea iritsi zenean BBVAren aurkako panfletoak banatzeari ekin zion.



Mattin (BBVA-ren erakustaretoan, Bilbo, 2012). Argazkiak Alvaro Matilla.

Zehazki bi orrialde banatu zituen: *BBVA Hiltzaile* elkartearen panfletoa, non BBVA banketxeak legea urratzen duten zenbait enpresarekin duten erlazioaren berri ematen zen, eta artistek erakusketari boikota egin ziezaioten bultzatzen zuen komunikatua. Komunikatua erakusketa hartarako berariaz egin zuen 919 izeneko kolektiboak. Besteak beste, etxeen desjabetzeetan eta orokorrean 2012an pairatzen zen krisialdian banketxeek zuten erantzukizuna salatzen zen. Horren aurrean artisten jarrera hartze aktiboa eskatzen zen eta menpekotasunik gabeko espazioak bilatzea proposatzen zen:

Junto a la crítica que se está realizando al modelo neoliberal por los gravísimos efectos que está generando en diferentes capas de la sociedad, consideramos pertinente cuestionar las relaciones que se establecen entre el arte y las entidades financieras, igual de perversas y con consecuencias similares. Se trata de un tipo de relación completamente interiorizado y asumido de una manera natural tanto por parte de l@s artistas como por parte de diferentes instituciones, y que no estaría de menos volver a ponerlo en cuestión para tratar de conseguir/construir otro tipo de espacios y modos para el contexto artístico.

Azken esaldiak inprobisazio libreak, eta Mattinen azken praktikek era zuzenagoan, bilatzen dutena adierazteko idatziak dirudite: bestelako espazio eta egoerak, menpekotasunik gabeak. Dena den, bitxia da erakusketan parte hartu behar duten artistei testu berean ekintza gisa proposatzen zaiena, hau ere Mattinekin eta performancearen momentu ezberdinekin lotu daitekeena. Bertan autoretzaren kontra eta kolektibitatearen alde izango den protesta ekintza sinplea proposatzen zaie artistei, artearen instituzioek aspaldidanik ezagutzen eta bereganatu dituzten estrategiak hain zuzen ere: pinturak bizkarrez aurkeztea, eskulturak kaxa barnean, bideoak hutsak, kontzertu isilak aspaldi galdu zuten izan zezaketen eraginkorta-

4. GELA-ARETOA (THE ROOM)

sun. Lehenago esan dugun moduan, guzti honek markoaren onarpena suposatzen du eta azkenean markoa indartua gertatzen da:

(...) se os quiere invitar a plantear un trabajo mudo y de resistencia. Una intervención colectiva y participativa, donde se pretende diluir la cuestión de la autoría, para dar protagonismo a una respuesta COLECTIVA en torno a una cuestión que afecta a un colectivo. Se os quiere proponer por lo tanto, continuar ocupando los espacios y los tiempos tal y como están programados, respetando el espacio asignado a cada artista para mostrar su trabajo, pero de una manera diferente. Se os quiere invitar a colgar los cuadros y las fotografías del revés. A presentar las esculturas dentro de sus cajas de embalaje. A proyectar los videos sin contenido, «en blanco». A llevar a cabo las actuaciones performativas y los conciertos en silencio y no-actuados, etc.³¹

Testuingurua aldatuz, gonbidatu zuen instituzioa bera zalantzan jartzen zuen beste *performance* bat burutu zuen Diego Chamyk, testuinguru eta garai guztiz desberdinetan izan arren, Farzad Farkhooi eta Vered Nethe-rekin elkarlanean 2009ko «Audio Poverty» Jaialdian Berlingo Haus der Kulturen der Welt aretoan. Antzokiko areto nagusian jarraian datozen hitzekin hasten zen esku-orria banatu zuten:

The idea of the festival Audio Poverty is insulting for anyone coming from the so-called Third World. The festival is a mockery for the people who had grown up and lived among poverty. Anyone who can

31 919 kolektiboaren esku-orria Euskal Herriko Unibertsitateko 24. Ikus-entzunezko erakusketan banatua. 2012-XII.

understand how different poverty is from the caricaturized image that this festival is showing and promoting might feel deeply offended by it. The organizers and participants have appropriated the word «poverty» to speak about economic problems regarding the audio culture. Truly: the only poverty that can be found in this festival is the poverty of thought of those who cannot make a difference between poverty and bohemia or idealism – situations that are simply not comparable. (...)The truth is that the problems expressed in the program of this festival are part of egoist and egocentric self- and corporate interests (Chamy, 2009a).

Argi dago instituzio kritika zuzena gauzatu zutela batak zein besteak (banketxearen politikari batak eta jaialdiaren antolakuntzari besteak) baina era berean, beste instituzio baten babesean eta haren ohiko dinamikari jarraituz, hau da, artearen instituzioari. Ekintza probokatzailerik hauek egotzera sozialak alda ditzaketen eztabaida daiteke, baina zalantzarik ez, arte instituzioan guztiz asimilaturik daudela, eta norbere curriculum a gizen- tzeko ezin aproposagoak direla honelakoak. Chamyk bohemia/idealismoa eta pobrezia artean egiten duen bereizketa bere buruari ere aplikatu diezaioke, instituzioek egiten duten erabilpen interesatua berak ere bigarren maila batean berdin egiten baitu. Arku zabaltzen bada kritikaren ekintza, arku horren pean gelditzen da beste edozein elementu formal bezala eta keinu artistiko burges gisa har dezakegu. Mattinen ekintzaren ondoren ez zen ezer gertatu, eta jendeak pixkanaka utzi zuen aretoa orrialdea irakurri ondoren. Chamy eta lagunak *flyerrak* banatzen ari ziren bitartean sekuritatekoek kanporatu egin omen zituzten, han *flyerrak* banatu zitezkeela esanaz, baina ez *flyer* haiek. Harrituta azaltzen dute Chamyren web-orrian han gertaturiko kanporatzea. Puntu batean, ekintzaren artistikotasun ukiezina, eztabaidarik onartzen ez duenaren aldarria egiten dute. «Some people (mostly close to the organizers) wanted to argue with us about what was written in the flyer, completely misunderstanding the purpose of it: the

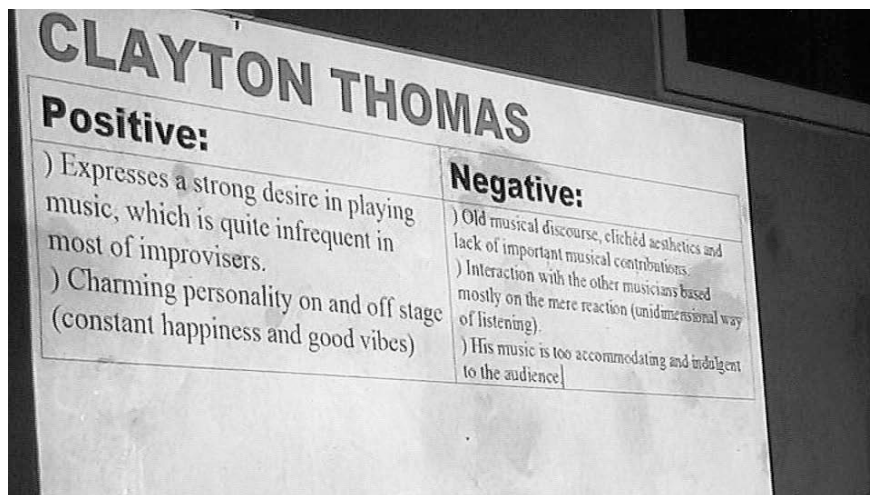
text attempted to work as a literary device and not as a statement about which it makes sense to argue with» (Chamy, 2009a). Onartzen dute, kontzienteki ala ez, instituzio kritika literatur joko bezala ulertu behar dela, simulakroaren logikan.

4.4.2. Inprobisazio eszena instituzio gisa

Galeria, museo, kritikari eta curatorrek osaturiko sarea arte instituzio gisa hartzen badugu, berdin har genezake inprobisazio eszena ere, areto ospetsu, jaialdi, disketxe, kritikari, antolatzaile, eta abarrekin. Inprobisazio kontzertuetan espazioak instituzioen menpe egon daitezke, baina bestera, leku «neutroak» edo mortuak dei ditzakegunak ere sinbolikoki instituzionalizatzerira iritsi daitezke.

Momentu konkretuei loturiko egoera bereziek leku bat «instituzionalizatu» dezake, sinbolikoki bada ere. Tokyoko Off-Site bezalako kontzertu aretoa, adibide bat jartzearen, instituzio bilakatu zen 90ko hamarkada bukaeran. Off-Site zen *Onkyo* mugimendua balioztatzen zuen instituzioa. Beraz, leku konkretuak instituzio bihurtzen badira, inprobisazio eszena bera ere, orokorrean instituzio kontsidera dezakegu, bere historia, arau eta ideologiarekin.

Sarri aipatu izan da Mattinek edo Diego Chamyk azken urteetan egiten dutena musikara ekarritako *Instituzio kritika* dela. Biak hasi ziren musika era «konbentzionalean» jotzen; Mattin ordenagailu eramangarriarekin feedback-a eginaz eta Diego Chamy perkusio jole gisa. Hala ere, pixkanaka beren emanaldietan ikusizko arteekin lotzen den *performance* klasikoaren elementuak erabiltzen hasi ziren: hitza, mugimenduak, keinuak, irudiak, ideiak,...Bi kasuetan izan zen gutxika eman zen prozesu logikoa: soinua baino isiltasun gehiago erabiltzea, instrumentua jotzeari uztea, instrumentua agertokitik desagertzea, hitz egiten hastea, publikoa zuzenean itauntzea, espazioa eta haren ezaugarri sozio politikoak kontutan izatea, eta abar.



«Positive/Negative» (2009, Berlin) Diego Chamy.

«Positive/Negative» izena eman zion Chamyk beste zortzi musikarirekin batera 2009. urtean Berlingo Ausland aretoan egin zuen inprobisazioari. Pertsonalki egin zuenari buruz, «I worked projecting in a big screen the word processor of my computer,-kontatzen digu bere web orrian- in which I wrote one by one the names of the musicians of the ensemble and made a list of positive and negative things about each of them» (Chamy, 2009b). Inprobisazio eszenako musikari ezagunenetakoei zuzenean egiten zaien epai moduko honetan mugimenduaren baitan dauden konbentzio eta arauen kritika ere egiten da. Andrea Neumanek agertokia utzi zuen ezer jo gabe. Chamyk beste guztien banan banako epaia egin zuen Word prozesadorean idatzitakoaren proiektzioan, baita bere buruarena ere.

Mattinek ere A Coruñan Luis Seoane fundazioaren aretoan jotzerakoan ez zuen ohiko Instituzio Kritika egin; bere isiltasunak, iraupena luzatzeak eta ikusleen pazientzia muga jartzeak ez zuen Luis Seoane Fundazioa jomuga. Ez. Bere kritika ere inprobisazio eszenari zuzentzen zitzaion. Keith Roweren irudian laburbiltzen zen, sinbolikoki, inprobisazio eszenaren osotasuna.

4. GELA-ARETOA (THE ROOM)

Antzerkian gertatzen den moduan agertokian erakusten dena ez da kanpoko zerbaiten irudia, baizik eta irudi baten irudia. Munduaren ikuskera baten berri ematen da, baina kode batzuen bidez eta kultura marko batean, gure kasuan inprobisazio eszenaren kode eta markoa liratekeenak. Julia Kristevak ezagutzera eman zuen *genotextoa*-ren ideia hona ekarriz, espazio eszenikoak kultura baten barnean dagoen espazio irudikatua imitatzen du. Kristevak *genotextoa* testu literarioa sortuko den matrizeari deitzen dio. Matrize hau askotariko testu multzoarekin osatua egongo litzateke; historiak utzitako arrastoez. Anne Ubersfeldek antzerkiera eramaten du Kristevaren ideia, eta *genotextoa* praktika bera dela esaten du, hau da errepresentazioa, antzerkirako idatzitako testuaren aurretik dagoena. Antzerkia bere osotasunean hartuta idazten du dramaturgoak, alegia, historia guztia edo behintzat pertsonalki lehenagotik ezagutzen duen antzerkia. Keith Rowe bezalako mito batek bere baitan biltzen ditu inprobisazioaren historiako gertaera desberdinak, palimpsesto biziduna bailitza. Edozein inprobisazio emanaldi litzateke *genotextoa* gure kasuan, guztietan ematen da gerta litekeenaren potentzialitate erabatekoa eta baita historiaren berraztertzea. «I was trying to think of the room as my instrument- zioen Mattinek- without claiming any authorship (obviously the room can be anybody's instrument, but I wanted to listen to it as careful as possible). In a similar way than when Keith Rowe's is appropriating somebodies else activity without not knowing what it would come out of the radio. Bottom line: I was improvising with the notion of improvisation itself» (Mattin, 2010c).

Zehazki Rowerekin jotzeak -eta ez beste norbaitekin- balioztatzen zuen Mattinen keinu ukatzailea ere. Testuinguru sinbolikoak ematen zion izana, Duchampen *ready-made*ei artearen testuinguruak ematen zion moduan. Periferiako ekintzetan ere- Improkup! ekimenaren gisakoetan- zalantza sortzen da nora bideratua dagoen ekintza, eta ez ote duen inprobisazio eszenaren balioztatzea bilatzen era diferituan, aldizkari espezializatu eta sareko foroetako aipamenei bidez. Honen adibide zuzena litzateke A Coruña-ko kontzertuaren ondoren hilabeteetan luzatu zen iritzi trukea *I Hate Music* moduko foroetan. Kontzertuaren oihartzun ozen honek balioztatzen zuen Galizako muturrean pertsona bakan batzuen aurrean gertaturikoa.

Instituzioa kritikatzek ez du esan nahi instituzioa deuseztatzea bilatzen denik. Kasu gehienetan, instituzioak zutik irauten du eginahalak eginahal. Markoa kontutan hartzeak markoaren onarpena dakar, nahiz eta markoa apurtzeko edo zalantzan jartzeko itxurak egin. Mattinen aldetik beti egon da jarrera ikonoklasta, azken finean helburua markoaren mugak zabaltzea edo markoaren barnean gertatzen dena bestelakoa izatea zen arren, eta ez apurtzekoa. Inprobisazioarengan fede itsua adierazten du sakonean, emanaldi askotan anti-inprobisazioaren itxura hartzen badu ere. Inprobisazioaren testuinguruan jarraitzeko asmoa argia da. Fluxus artistak ere ez ziren soinuari buruz era zabal batean ari, bazik eta konbentzioei buruz. Guztiz beharrezkoa zuten musika klasikoaren testuingurua beren ekin-tzek zentzua izan zezaten. Harekiko erreakzioz sortu ziren; kontzertuaren ideia, publikoaren jarrera eta partituraren interpretazio arazoak ziren, besteak beste, haien interesguneak. Fluxus artistak 60ko hamarkadan eta inprobisazio eszena 2000ko urteen hasieran egoera berdintsuan zeuden. Michel Henritzi musikari eta kazetariak antzeko ondorioztapenak biltzen ditu Roweren aldetik irratia erabilpenaz egiten duen idazkian. Roweren irratia zentzua «kanpoko» kontzertu aretora ekartzeko ekintza politikoztat jo izan da beti. Aldiz, akzio horrek aretoa aldatu ordez kanpokoaren banalizatze eta ikuskizun huts bihurtzea ez ote duen ekarri galdetzen du:

If the radio receptor opens up the very closed area of art to the social area, it is also very significant that this reality would become its spectacular mediation. This summoned reality is nothing but its negative, its faked performance. We do not stand within a relationship between an indoor and an outdoor to the musical area but within the representation of this relationship. What is then given through its listening is nothing but the gloomy songs of the Société du Spectacle. We have not yet stepped out of the world of art as radio waves are doing nothing else but just widening the concert hall (Henritzi, 2006).

4. GELA-ARETOA (THE ROOM)

Beraz, irratia sinbolikoki izan litekeena ikuskizunaren gizarteak bereganatzen du kontzertu aretoaren hormak sendotzen dituen trikimailu gisa hartzen duen unetik. Jarrera apurtzaileak hain erraz asimilatzen diren egoera honen aurrean bi aukera daude: testuinguru horren barnean jarraitu ala alde egin. Mattinek barnean jarraitzearen hautua egin duela dirudi, Chamyk aldegitarena:

Cuando escucho a alguien diciendo que soy muy dependiente de la música improvisada siento que lo que esta persona está realmente tratando de hacer no es criticarme sino empujarme ligeramente fuera de la escena. Probablemente tarde o temprano me iré por mí mismo, así que no veo la necesidad de que se me empuje (Chamy; Guionnet, 2009).

Chamyk hitz hauek 2009an bota zituen, artean inprobisazio eszenaren ahydadeetan zirikatzen zebilen garaietan.

Chamyri zein Mattini praktika artistiko zaharkitua egin izana kritikatu zaie. *Fluxus* eta *Performance* arteak 40-50 urte lehenago ikusizko artearen munduan egindakoa orain musika inprobisatuan egitea egotzi izan zaie. Testuinguru desberdintasuna nahikoa da denbora desfase hau onargarri egiteko? Musika mundua azken batean ez da gainontzeko arte adierazpideetatik isolaturik mantentzen den esparru bat; ez luke izan behar gutxienez. Honekin batera, badago musika egoera sozial eta politikoaz landa gertatzen den fenomeno abstraktu gisa ulertzekoa nahia defendatzen duen korronte bat; soinu-uhinak beste ezerekin erlazioan jarri gabe espazioan barreiatzen diren elementu isolatuak bailiran. Musika purua, nolabait esatearren. Noski musika ez da purua, ez espazioak neutroak. Pertsona bakoitzak bere rola betetzen du edozein egoeratan, eta soinuek historia luzea karreiatzen dute haiekin. Berdin espazioek. Gogoratu behar da edozein kontzertu egoera soziala dela, non musikariek jendearen ikusmin eta aurreiritziekin negoziatzen duten. Aurreiritzi horiekin eta ohitura fosilduekin apurtzen saiatzen da «gela ahalik eta gehien aktibatzearen» bitartez:

Within the context of art, is it possible to have a nonrepresentational relationship to reality? If yes, this is surely done by acknowledging all the specificities of the room. One should try to activate the room as much as possible and disrupt previous habits and behaviors to create different ones. In other words, to go against the normalization process. I have found improvisation to be a practice which takes into account everything happening in the room (ZZEE, 2011: 46).

Inprobisazioa zirrikitu gisa ulertzen du Mattinek, zirrikitu soziala. Karl Marxek irabazien legeari erantzuten ez zien eta eredu kapitalistatik aldentzen ziren elkartruke komunitateetan gertatzen zenari deitzen zion zirrikitua. Beraz, inprobisazioaren bidez giza erlazio berriak eman daitezkeela espero du.

4.4.3. *Heterotopia*

4.4.3.1. Espazio anizkuna

Jada aztertu dugun moduan, musika, antzerki eta gainerako kultur ikuskizunetara bideratutako aretoetan espazioa beti banatuko da bitan: batean musikari eta aktoreak egongo dira eta bestean publikoa. Batean egileak eta bestean hartzaileak egongo dira.

Margarida García baxujolearekin 2008an Grace Space aretoan New Yorken egin zuen kontzertuan Mattinek bi espazio horiek bat izango balira bezala jokatu zuen, eserleketan eseri eta entzulearen lekua hartu zuen. Kontzertuari egin zion ekarpen bakarra Garcíaaren musika entzutea izan zen eta bukaera iritsi zenean txalo egitea, besterik ez. Mattinek ondorengo azalpenean hirugarren espazio eta denbora bat ere aipatzen ditu, bi artistek kontzertu aurretik kafetegian hizketan pasatu zutena:

4. GELA-ARETOA (THE ROOM)

Yo le comente a Margarida que no tenía nada que hacer interesante con mi ordenador y que en vez de probar sonido lo que quería era tomar un café en el bar de la esquina por la misma duración de lo que podía ser nuestro concierto (entre 20 minutos y 30 minutos) y hablar de que hacer.³²

Baina batez ere publikoaren eta performerraren espazioak bateratzeko saiakera izan zen New Yorkeko hura. Entzuleen aktibitatea ekintza pasiboa ez zela adierazteko eta beste musikariari ere inprobisatzaile moduan ekarpena egiten zion ala ez frogatzeko. Gero Margarida Garcíak aitortuko zuenez, ez zen sentitu bakarlari moduan, baizik eta egiazki duo bat egina-
ren sentipenarekin, nahiz eta Mattin entzulea hutsa izan zen. *Performance* honetatik etorri zen A Coruñan Rowerekin egin zuenaren lehen bultzada ere egileak beranduago zioskunaren arabera:

Yo nunca he estado más atento en ningún concierto de los que he realizado, precisamente porque me podía concentrar totalmente en la situación y en Margarida sin preocuparme de lo que yo iba a hacer. Margarida toco de la ostia! Yo el único sonido que hice fue el de aplaudir como cualquier miembro del público (tal vez esto me llevo al concierto con Keith Rowe).³³

Lehenago esan dugu; zuzeneko musika anplifikatuan, hau da gaur egungo emanaldien % 100 ia, soinu-espazioak ere bi izaten direla: agertokikoa eta entzuleengana iristen dena P.A. edo megafonia sistemaren bidez. Hau soinu teknikoak menperatzen du. Musika elektronikoan bi soinu espazio horiek musikari bakarrak kontrola ditzake. Beraz publikoak entzuten duena eta egileak entzuten duena gauza bera izan daitezke. Rowerekin eginiko

³² Mattin (2013- 01-28) tesiaren egileari emailaz bidalitako erantzunak.

³³ Mattin (2013- 01-28) tesiaren egileari emailaz bidalitako erantzunak..

kontzertuan Mattinek entzulearen lekua sinbolikoki hartzen duela esan dezakegu; agertokian gelditzen da, baina entzulearen jarreran. Soinuari dagokionez, emanaldiaren bigarren zatian Mattinek amplitik entzuten zutena eta entzuleek eserlekuetan entzuten zutena gauza bera zen. Kontzertuaren lehen zatian ordea, bi musikarien gorputzek agertokia partekatu zuten, denbora bera ere bai, baina egoera bateratu bat sortu ote zuten? Espazio kontzeptual bera bizi ote zuten ala bakoitzak bere lekua bete zuen *Heterotopia* batean bezala? Mattinek horrela erantzuten dio Roweri *I Hate Music* web orrian sorturiko eztabaidan:

Regarding a unified sense of space, this is something that I wrote on this issue: «If improvisation is successful what is created is not a unified sense of space or time, but a heterotopia where one location contains different spaces and temporalities. Previous hierarchies and established organizations of space are exposed. The traditional time of the performance and distribution of attention (the audience's respectful behaviour towards the performers etc.) is left behind. If one goes far enough, these hierarchies could be diffused, not to give a false sense of equality, but to produce alternative social relations of time and space» (Mattin, 2010c).

Bertan espazio edo egoera heterotopiko baten aldeko aldarria egiten du, eta *performance*aren denbora tradizionala eta arretaren banaketa baztertzen dela diosku. Asmoa giza erlazio alternatiboak sortzea delarik ere, emanaldi hartan egoera azpimarratu egin zela onar dakioke «Previous hierarchies and established organizations of space are exposed» esaldiari kasu eginaz, baina hierarkia mailaketa indartu egin zela ere erantsi behar litzaioke. Botere erlazioak ez ziren ezabatu; performerrak bere lekuan jarraitu zuen eta berdin ikusleak; honek bi aukera zituen (beti bezala): eserita gelditzea edo aretoa uztea. Espazioaren banaketa zurrun mantendu zen.

4. GELA-ARETOA (THE ROOM)

Erdi aroan espazioa era hierarkikoan antolatua zegoen: espazio sakratuak, eta profanoak zeuden, zerutiarrak eta lurtarrak. Irekiak eta itxiak. Hierarkia horrekin hautsi zuen Galileok eta espazio mugagabe bat ireki zuen. Hau teorian izan zen, errealitatean gaur egungo espazioaren irudikatzean oraindik espazio sakratuaren arrastoak mantentzen baitira. Aurkakotasun hori bizirik dago espazio pribatua eta publikoa desberdintzen ditugunean, edo lan espazioa eta aisialdikoa, famili espazioa eta espazio soziala bereizten ditugunean ere. Mattinek *Heterotopiaz* dioenaren aurka, ez gara bizi gainjartzen diren espazio ezberdinetan, baizik eta beren mugak zehazki adieraziak dituzten espazioetan. Espazio mota guztiekin harremanetan jartzen diren bi espazio mota bereizten ditu Michel Foucaultek «Of Other spaces» (1967) testuan: utopiak eta *Heterotopiak*.

Utopiek ez dute benetako kokapenik, gizarte espazioaren irudi perfektua eskaintzen dute. Espazio irrealak dira. Sarri egotzi izan zaio inprobisazioari, modernitatearen bidean zetorrenez, espazio utopikoa sortzeko saiakera, hau da, gizarte berri eta perfektu baterako potentzialtasunaren promesa. Rowek ordezkaturiko luke utopiaren espazio hau.

Heterotopiak berriz, errealitatean aurki ditzakegun lekuak dira, antzeztutako utopiak -esaten du Foucaultek - non kultura batean aurki daitezkeen beste leku guztiak aldi berean ematen diren errepresentatuta eta alderantzikatuta. *Heterotopiak* leku bakarrean bateraezinak diren espazioak biltzen ditu, antzerkiak edo zinemak egiten duen moduan. Bi eratan sortu ditzake *Heterotopiak* espazio hauek: beharrezko diren espazio erreal guztien batura izango den ilusio espazio gisa (putetxeen kasua) eta perfekzio asmoz «beste» espazio bat sortuta (kolonien ereduak).

Bien artean, haien baturatik sorturiko beste espazio bat ere proposatzen du Foucaultek *ispilua* deitzen duena. Hau ere lekurik gabeko leku, bakoitzak norbere burua ikus dezake benetan ez dagoen leku birtualean. Gainazal hutsean. Agian espazio hau da eta ez *Heterotopia* A Coruñaiko emanaldian gorpuztu zena? Zapuztu zen Rowek proposa zezakeen espazio utopikoa, ez zen egiazki eman Mattinek asmo zuen *Heterotopia*. Ispiluaren erdibideko espazioa izan daiteke han sortu zena: Rowek bere burua ikusten zuen erre-presentatua Mattinen «entzutea» gertatzen zen bitartean. Beranduago,

soinua bigarrenez errepikatu zenean, Rowek eserlekuetatik «ikusit» ahal izan zuen bere absentsia. Mattinek Rowerengan ikusten zuen bere buruaren «musikari» irudia, izan zena, izan zitekeena edo izan nahi ez zuena. Isla jokoarekin bukatzeko, ikusleak Mattinengan ikusten zuen bere buruaren isla, entzutera mugatzen den subjektua. Mattinek inprobisazioa *Heterotopia* moduan ikusten duenean, egoeran barneratua egotea saihestezina dela diosku, ezin da distantzia analitikorik egon espazio mota honetan:

I will try to explain what I mean by heterotopia (at term used by Lefebvre & Foucault-his use is more interesting): There is a difference between for example Brecht's *Verfremdungseffekt* (poorly translated as alienation effect) and this heterotopic space in improvisation: as the improviser is also embedded within the process and he does not know where is going in, the alienation effect is double, it happens to the audience but to the player too (Mattin, 2010c).

Hemen *arrozte efektua* deituko dugun hau (alienation), Brecht-en diskurtsoan ikuslea emantzipatzeko estrategia gisa proposatu zen. Mattinek efektu hau inprobisazio emanaldi batean bikoitza dela baieztatzen duenean, musikariak ez dakienez norantz joango den, zalantzak sortzen dira Rowerekin egin zuenaren erako ekintzekin. Hauetan gidoi itxi bati jarraitzen zaionez musikariak jaso dezakeen arrote efektua oso eskasa da, egiazki ez dago hain urrun Brechten antzerki egoeretatik. Eredu brechtiarrak ezustekoaren laguntzaz funtzionatzen zuen, trikimailuek antzerkiaren egitura ezkutuak agertarazten zituen ikuslearen begietara. Horrek egile eta performerrak aurrez egitura horien berri izatea eskatzen zuen.

When I experienced these heterotopic spaces, one is painfully aware of one's own position within the situation: the way it makes us behave, the expectations and projections going on... But at the same time

4. GELA-ARETOA (THE ROOM)

something is happening that is questioning our expectations and projections: Within the heterotopic space that I am talking about it, we are not altogether doing the same thing (like listening or playing) at the same time as if one person carrying us (like a leader). Here we all become leaders of our own position within the situation. I am not talking here of an individualist/capitalist notion of freedom but a collective social space that breaks away from the normalization process that makes us behave in expected ways (Mattin, 2010c).

Zer egoera heterotopikotaz ari da Mattin aurreko pasartean? Bere hitzetan, ez da ari lider batek gidaturiko egoeraz (Brechten kasua litzateke hau), horren ordez, egoeraren barnean bakoitzak bere buruaren lidergoa kudeatuko luke. Planteatzen duen horrek, utopiatik hurbil, ez du loturarik berak sortzen dituen performanceetan gertatzen denarekin, ezta A Coruña-ko egoerarekin ere. Askotan soka estuago lotzeak erreakzioz bestelako egoerak sor ditzakeela pentsa daiteke (talkaren ondorengo eztanda). Ikusten ari garen kasuetan ordea ez da halakorik gertatzen, zenbaitek kaoserantz jotzen badute ere. Espero zitekeen bezala jokatzera eramaten gaituen normalizazio prozesuak bere horretan segitzen du eta Mattinek testuan dioen espazio sozial eta kolektiboa, egoera normalizatuarekin bukatuko lukeena, ez da osatzen. Utopia hutsean geratzen da.

4.4.3.2. Heterotopia eta grabaketak

Orokorrean inprobisazioaren praktika «hasierekin» lotu daiteke, izango denarekin, etorkizunarekin, promesarekin, hitz batean, utopiaren ereduarekin. Aurrera begira zerumugan begizatzen den espazio komun batekin. Promesak promesa, behin jotzen hasitakoan ordea, gauzak aldatzen dira. Inprobisazioa gertatzen den espazioa bateratua ez dela ohartu ziren asko; haietako batzuk hori agerian uzten saiatu ziren era lotsagabeen. Elkarbizitzaren eredu hau zalantzan jartzeko modu bat, banaketa erradikalarena da: espazio fisiko eta denbora ezberdinak bat egiten dute obra berean, ez

dago inolako harremanik haien artean justaposizioarena ez bada. Justaposizioa gertaera hondarretik kanpo dagoen norbaitek egiten du, aurrez ala ondoren hartutako erabakiak jarraituz.

Hari honetan, «Keith Rowe serves imperialism» (w.m.o/r 29, 2007) disko polemikoak esan dugun espazio aniztasun hori praktikan jartzen zuen. Michel Henritziren disko honek surrealisten «hilotz eztiaren» teknika jarraitzen zuen. Hilotz eztiaren inprobisazioa tradizionalki ulertu den moduarien ifrentzua da. Hilotz eztiaren baino gertuago legoke surrealistek ezagun egin zuten *idazketa automatikoaren* teknika, non egilea arau eta aurre-juzkurik gabeko idazketaren emarian murgiltzen zen. Surrealistek hilotz eztiaren landu zuten eran, gehienetan aurreko marrazki edo testuaren azken arrastoa ikus zezakeen egile berriak; hemen ez, dena itsuan egin behar zuten. Beraz, talde-lana izanagatik, egile bakoitzak ez zuen besteak egindakoaren ezagutzarik. Diskoa hiri eta momentu ezberdinetan grabatu zen era guztiz autonomoan. Momentu ezberdinetan grabatze honek *Heterotopia* «heterokroniarekin» lotzen du. Dena den, denbora ezberdinak «espazio» berean batzea, pistaka eginiko grabaketak sortu ziren momentutik egin den ohiko prozedura izan da. Mintzagai dugun diskoan estereoaren kanal bat Michel Henritzik erabiltzen zuen, eta beste kanala gonbidaturiko artistek. Sinichi Isohata, Bruce Russell, Taku Unami eta Mattinek bakoitzak pieza batean jotzen dute. Bi kanalak baina, era independentean grabatzen ziren, batak bestea entzun gabe. Hau kontraesankorra da inprobisazioaren definizioarekin, ez baitago ez momentu ez leku bat partekatzen duten musikariren arteko harremanik. Beranduago justaposizioz lortzen da batasuna. Era arbitrarioan eginiko collagea.

Henritziren ustez inprobisazioak inguruan duen guztia zalantzan jartzea du helburu, inprobisazioa beraren definizioa ere zalantzan jarri beharra azpimarratzen du, eta horretarako bere ezaugarriak alderantziz jarri: «Since its origin, free improvisation - if we cannot pretend to lock it in a fixed terminology - is forced to reject everything that had been constituting itself in order to make it really happen» (Henritzi, 2006). Inoranzko ihesaldi desesperatua, inprobisazioa bere izaera definitzen duen oro baztertzeak definitzen baitu. Anti-inprobisazio diskoa dela esan izan da. Inprobisazioa estilo gisa ulertzearen aurka agertzen da Henritzi:

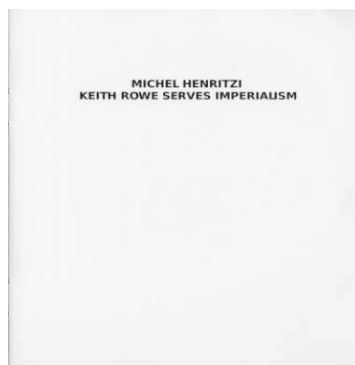
4. GELA-ARETOA (THE ROOM)

Listener's hear has very quickly identified this practice as a style as sure as he was able to recognize a flamenco or a blues tune. Linear relationships had to be broken as spatial relationships had to be torn to pieces so that each musician must become a middle central point. Members of AMM, since the 60's, will have been the craftsmen of this epistemologic rupture (Henritzi, 2006).

Musikari bakoitza autonomiadun erdiguneko puntu izatea eta ez bes-teen menpe, *Free-Jazz*etik zetorren berrikuntza zen. Henritziren diskoak gainera Ornette Colemanek 1961ean grabatu zuen «Free jazz» izeneko diskoarekin bazuen bestelako antzekotasunik ere. Gero *Free-Jazz* mugimenduari izena emango zion diskoan estereoaren kanal bakoitzean jazz laukote desberdin bat entzuten da. Ohiko jazz inprobisazioan soloa jotzen duenak inprobisatzen du eta gainontzekoek armonia eta erritmoa eramatzen dute, disko honetan talde inprobisazioa ematen da, aldi berean denak batera inprobisatzen. Bi laukoteak tronpeta, saxo/klarinete baxu, kontra-baxua eta bateriaz osaturik zeuden. Isolaturik entzuten dira bakoitza kanal batean, grabaketak bi gelatan egin zirelako. Dena den disko garrantzitsu honek garai hartan anabasa eta akordiorik ezaren sentrazioa ematen bazuen ere, aurikularren bidez entzuten zuten beste taldekoak jotzen ari zirena. Beraz, ohiko inprobisazio baten aurrean gaude, nahiz eta emaitzak garairako kaos itxura hartu. Konposaturiko pasarteak ere bazituen.

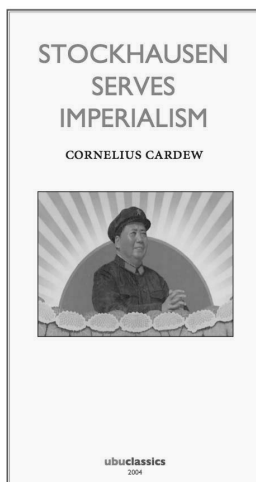


«Free Jazz» (Atlantic, 1961)



Ornette Coleman «Keith Rowe serves imperialism» (w.m.o/r, 2007) Michel Henritzi

«When listening to a sound, there is no difference between a composition and an improvisation» (Henritzi, 2006), zioen Henritzik «Keith Rowe Serves Imperialism» diskoari laguntzen zion testuan. Interesgarria da aurrekoa, fokua entzulearengan jartzen duelako. Diskoan espazio desberdinen elkarbizitzak *Heterotopia*ra eramaten bagaitu, nola jasotzen du hori entzuleak? Kontuan izanik gainera entzulea hirugarren espazio batean (bere etxeko egongelan kasu) aurkitzen dela? Nahasketa prozesuan bakarrik egiten dute bat musikarien espazio, denbora eta asmo desberdinek. Entzutearen unean, entzulearekin. Eraitza bi bozgorailuetatik datozen soinuen arteko logika azarearen ondorio soila da, ez musikarien akzio erreazio ekintza kontzienteen ondorio. Beraz, inprobisazioa baztertzen zuen John Cageren eremuan aurkitzen gara berriz ere, pertsonen erabaki estetikoetatik (ia) salbu. Arbuiatzen zuen inprobisazioa, musikarien gustu eta konbentzioei lotuegi zegoelako; hortik azarean eta gainjartzean oinarritu izana. Polemika iturria dena den, ez zen soinu materiala ez prozesua izan, baizik eta diskoaren izenburua. Izenburuak 1974an Cornelius Cardew-k idatzirik liburu bati erreferentzia egiten zion, *Stockhausen Serves imperialism*, non pentsamendu maoistari jarraituz Stockhausen eta mendebaldeko abangoardiako musikaren kritika egiten zuen. Gogoratu behar da Cardew Stockhausenen laguntzaile izan zela, eta abangoardiako musika garaikide konposatzailea berau ere. 1966tik aurrera Keith Rowerekin batera AMM inprobisazio taldeko partaide ere izan zen epealdi labur batez. Loturak beraz, ugariak dira.



Stockhausen serves imperialism (1974), Cornelius Cardew.

4. GELA-ARETOA (THE ROOM)

«Keith Rowe serves imperialism» diskoarekin batera zetorren testuan Henritzik Rowek esandakoak gogoratzen ditu: «Keith Rowe used to say about Derek Bailey that he was still stuck in an old language, in a stammering language» (Henritzi, 2006). Bailey hizkuntza zaharkitua erabiltzen ari zenari erantzunaz Rowek beste testu labur batean erantzun zion:

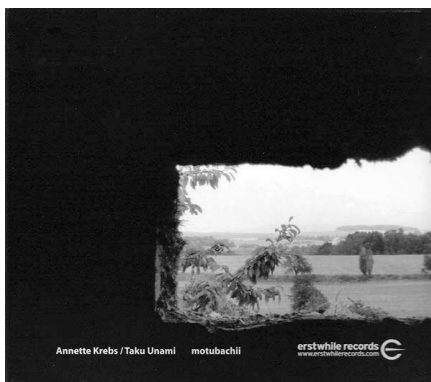
In my mind's eye I've often thought of Derek as a Picasso-like figure. What I mean by that is, for me Derek summed up the history of «guitar-ness» (as Picasso seemed to me to sum up painting at that point), a genius who somehow contained in his playing all the guitar playing that preceded him. (...)But, in contrast to Derek, I was interested in the extension of language, in the way that one might argue that Mondrian had done, my interests were Abstraction and Electricity, but any movement forward is never without referring to the past...(Rowe, 2007).

Beraz, batetik Bailey, Picassoren pinturaren moduan, gitarra jotze guztiak bere baitan biltzen dituen pertsona izan zen. Berriz ere gainjarztearen eredia. Aldiz, Rowek lengoia zabaltzea zuen helburu, hau da, «aurreranzko» mugimenduak bultzatzen zuen. Bailey *Heterotopiaren* adibide baten, Rowek utopiaren eredia jarraitzen du.

2007an Keith Rowek zuzentzen duen MIMEO taldeak aipagai izan dugun diskoaren moduko grabaketa egin zuen: «MIMEO – SIGHT» (Cathnor, 2007). Cy Twonblyren «itsuan» margotzearen teknikari jarraituz taldekide bakoitzak guztira 5 minutu iraungo zuen grabaketa egin zuen. Grabaketa hori edo horiek 60 minutu irauten zuen CD-R batetako uneren batean kokatu behar zituen musikariak. Gero taldekide bakoitzak bidalitako grabaketa guztiak, entzun gabe, bateratu ziren eta masterra kopiak egitera bidali zen. Kasu honetan ere hilotz eztiaren teknika itsu-itsuan jarraituz egin zuten.



«SIGHT» MIMEO (Cathnor, 2007)



«Motubachii» (Erstwhile 058, 2010) Taku Unami - Annette Krebs

Ikus dezagun *Heterotopia* diskotzat har daitekeen azken adibide bat, edo lehenago esan dugun bezala heterokronia: «Motubachii» (Erstwhile 058, 2010) Taku Unami - Annette Krebs. Ez dago argi nola eginda dagoen. Malfattiren moduko murrizketa gogora dezake inguru zarata ugariak direla eta, baina soinu intzidental hauek beste lekuetan grabatuak eta sampleatuak izan dira. Honela azaltzen du Steven Flatok I hate music web gunean. Benetakoa eta irudikatuaeren arteko joko nabaria azpimarratzen du «Motubachii» diskoan, soinuek espazio ezberdinetan sortzen dutena eta egoera horien irudikatzearen artekoa:

4. GELA-ARETOA (THE ROOM)

The fact that was recorded in several locations also adds to this meta-element. I'm reminded of Alvin Lucier's installation, *Places*, in which recordings of a string quartet imitating the sounds of different places in NYC were then subjected to a reiterative process in which these sounds were played into other locations in NYC. For example, the sounds of the string quartet imitating the sound of Grand Central Station were played into the resonant place of a NYC hotel room sink. Places inside of places. This element seems to be a component of *Motubachii*, albeit in the context of free improvisation (Flato, 2010).

Diskoaren izenburua Unamik Stanislav Lem-en «Izarren egunerokoa» liburutik hartu zuen hitz batetik dator: pinckenbahii'. Hitz horrekin izendatzen zuen Lemek denbora fenomeno arraroa sortzen zuen grabitate zurrunbiloa. Haren ondorioz denbora ezberdinak denbora bakarraren baitan eta aldi berean gertatzen ziren. Annette Krebbs-ek egokiago ikusten zuen liburu bereko «uabamotu» hitza. Beraz, bien arteko elkarketatik sortu zuten diskoaren izenburua. Interesgarria da entzulea disko bat entzutera abiatzen denean espazio eta denboraren hautematean zer ematen den jakintzat eta aurrez ikasitzat. Unami eta Krebbsen lanak zalantza pizten du entzulearengan errotuak dauden zenbait konbentziotan.

4.4.4. Areto irekia. Ez ohiko tokiak

4.4.4.1. Azokako antzerkia

Antzerki mota hau, antzerki burges tradizionala edo *Boulevard antzerkia* deitu dugunarekin alderatuz irekia da. Honetan dena agerian egon ohi da, antzerkiaren makinaria guztia. Antzezleak ez du kamerinorik eta eszenatokia ikusleek inguratzen dute. Beraz egoera honetan martxan jartzen

diren zeinuak ez dira antzerki tradizionalaren moduan errealtateko erreferente baten errepresentazio asmoz sortuak baizik eta zeinu isolatuak. Azken hauek, erreferenterik baldin badute, ez da kanpo-mundua, baizik eta antzerkia bera. Antzerki tradizionalan zeinuaren esanahia da garrantzitsu, hau da errepresentazioa; azoka antzerkian aldiz, zeinuaren adierazlea³⁴. XX. Mendetik aurrera antzerki tradizionalaren errepresentazio ahalmena zalantzan jarri nahiak dadaista eta futuristengan adibidez, bestelako egiturak proposatzea ekarri zuen. Hiriko egitura errealekin parekatu nahi zuten artistek. Dadaistek, iraultza sozialak egiten diren modua segituz, kalea hartu zuten. *Shock*aren estrategia landu zuten. Bauhaus antzerkigintzak ilusioa dekonstruitu nahi zuen eta antzerkiaren mekanismoa agerian uzten zuen horretarako. Antonin Artauden gisako antzerkigile iraultzaileen asmoa ere «espazio bakar» baten aldeko apustua zen:

La escena. La sala. Suprimimos la escena y la sala y las reemplazamos por un lugar único, sin tabiques ni obstáculos de ninguna clase, y que sería el teatro mismo de la acción, se restablecerá una comunicación directa entre el espectador y el espectáculo, entre el actor y el espectador, ya que el espectador, situado en el centro mismo de la acción, se verá rodeado y atravesado por ella. Ese envolvimiento tiene su origen en la configuración misma de la sala (Artaud, 1978: 109).

Ingurumen antzerkia edo *site specific antzerkia* deiturikoak ere joera honetan sar dezakegu. Hauek antzerkirako preseski eraikitako lekuetan egiten ez diren antzeppenak ziren, ikuslegoaren parte-hartze handiagorekin. *Promenade theater* ingurumen antzerkiaren aldaera bat litzateke, non ikuslegoa eta performerrak mugimenduan dauden gertaerei jarraiki.

Antzerki tradizionalak foku-gune bakarra inposatzen bazuen, ingurumen antzerkiak biderkatu egiten zituen antzeppenak bidaltzen zituen

³⁴ *Significante*.

4. GELA-ARETOA (THE ROOM)

mezuak. Foku aniztasun honen bitartez aldi berean gertatzen ziren ekintza asko hauteman zitzakeen ikusleak. Horrez gain, ikusleak berak ere ez zuen kokagune finko bat. Esan dezakegu inprobisazio askea bigarren molde honetara lerratzen dela: azoka antzerkiaren tradizioetik datorrenera. Dena agerian uzten da, era brechtiarrean ulertuta, eta erabateko auto-kontzientzia adierazten duen praktika da. Musikariek «foku» bat proiektatzen dute, hau da arreta nora bideratu adierazten diote entzuleari. Foku hau bakarra edo anitza izan daiteke. Inprobisazio kontzertuetan musikari asko badaude normalki foku aniztasuna egoten da, eta horrez gain, inguruan gertatzen denaren onarpenak fokua erabat zabaltzen du. Hau dena kontutan izanik ere, «espazio bateratu» bat sortu dezakete, denak asmo edo pentsamendu marko beraren pean jarduten badute. Esaterako, A Coruña-ko kontzertuari berriz helduaz, Rowek zalantzak ditu bi egileak «espazio bateratua» konpartitu izan zutenaz:

Yours and my sense of unified space seems possibly very different. You poise the following «So I have a question for you: What would be this unified sense of space would be focus on? On the aesthetics of EAI? On your playing? «I'm not attempting to be obscurantist, but the answer seems obvious, yet I'm interested in why you ask? If you do not know, how will you understand? Ha! here we go again dear Mattin, quoting you now «If we play together I don't see why we need to be in the same frame of mind», at no point did I say we had to share the same frame of mind (Rowe, 2010).

Zer da ordea «espazio bateratua» edo «gogo-marko» bera partekatzea? Keith Rowek aretoaren parte ezinbestekotzat hartzen ditu gainontzeko musikariak eta entzuleria, baina bakarka jo ala taldean jotzearen inguruan, bere aburuz ez dago ezberdintasun handirik. Iritzi honek, edo hobe esanda iritzi honen gaizki ulertu batek urte luzetan bere lagun izandako Eddie Prevosten haserrealdia ekarri zuen. Argi dago espazio bera partekatu zutela

baina agian ideia oso desberdinei jarraituz. Prevostek egindako irakurketaren arabera Rowek beste musikariek egiten zutena ez zuela entzuten esan omen zuen. Alegia, berdin zitzaiola haiek jo zezaketena. Prevosten haserrea inprobisazioari buruz idazten ari zen bigarren liburuan bota zuen, *Minute Particulars* izenekoan. Horren ondorioz amaitu zen, 40 urteko talde-lana AMM izenpean. Inprobisazio askean egon den talde iraunkorrena eta garrantzitsuena izan da AMM. Rowe 2004ean taldetik kanpo geratu zen baina Prevost eta John Tilbury-k izen bera mantenduz jotzen jarraitzen dute. Kasu ezagun honetan musika eta talde lanari buruz gogo-marko desberdina izateak ondorio ukaezinak izan zituen. A Coruñaiko kontzertuan ere argi dago bi gogo-marko ezberdin batu zirela agertokian, talka isila bezain bortitza izan zen. Foku aniztasuna eta foku aldaketak eman ziren emanaldian zehar: bi musikarietan egotetik Rowek garrantzi gehiago izatera pasatu zen hasieran, gero bigarren zatian Mattinek bereganatu zuen (arte kontzeptualean gertatzen den moduko gain-fokoa) baina pixkanaka lausotuz joan zen (Mattin horma paper bihurtua) eta publikoarengana (isla jokoaren ondorioz) eta aretoaren osotasunera zabaldu zen.

4.4.4.2. *Site specific* kontzeptua musikan

Musikari inprobisatzaileek hainbeste aipatzen duten *Gelaren* ideiak (*The Room*) arte plastikoetan ezaguna den *Site-specific* kontzepturekin bat egiten du. Horren adibide *land-art* izenez ezagutzen den 60ko hamarkadako mugimendua litzateke. *Land-art*eko artistek ez zituzten lurra edo bestelako materialak aukeratzen izan zitzaketen ezaugarri materialengatik, baizik eta artelana jartzen zen lekuarekiko zuten koherentziagatik. Bere artea materiarekin egina egon ohi zen, eta adibidez Richard Longen kasuan materia hori, inguru konkretu bati zegokion. Materiari jaramon eginaz bere mugak lausotzen dira. Obra ez da lekuarekin nahasten; lekua bera izatera pasatzen da kasu haietan.

Musikari dagokionez *site specific* izaera hori Cageren azarearekiko irekitasunarekin lotzen da eta «4'33'» piezak sinbolizatzen duen «inguruko zaraten» onartzearekin. Beraz obra eta ingurunearen arteko lerro banatzailea ezabatzen da. Zenbait egileren iritziz, Mattin horien artean, inprobisazioak beste era batean funtzionatzen du, edo funtziona dezake.

4. GELA-ARETOA (THE ROOM)

Cageren azarearekiko jarrerak inguruan gertatzen zena aurrez onartzen zuen; hau da aurretik dagoen asmoa onartze horixe da. Azareak ordura arteko konbentzioen markoan sortzen duen talka aurreikusten da. Aurreikuspenak gertatzear dena azare izatetik urruntzen du. Kanpotik datorren soinu bat musika klasikoan ekidin beharreko zarata baldin bada, Cagék hori aurreratzen zuen, espero zuen. Oso desberdin gertatzen da inprobisazioarekin, izan ere honek kanpotik letorkeen ustekabekoa bere potentzialtasun guztian ulertzen du. Zarata hori aztertu eta zalantzan jarri dezake; eta ondoren, erabaki zer egin harekin: onartu eta musikariaren jardunean integratu, kasurik ez egin, baztertu, ezabatzen saiatu,...

A Coruñaako emanaldiaren antolatzaileetako batek, Miguel Pradok, honela azaltzen zuen Luis Seoane Fundazioaren areto ilun eta isilean sentitzen zena: «La poca luz amarilla que había en esa habitación y la gente que allí estaba en un completo silencio, solo interrumpido por el sonido de los movimientos de la gente (es una sala toda de madera con bancos de madera que crujen con facilidad).»³⁵ Hau irakurtzetik ondoriozta dezakegu, errespetuzko egoera hartan jendeak nahigabeaz sortzen zituen zaratak Roweren jardun xuxurlariaren pareko izango zirela. Eta Rowek zarata haiekin «negoziatu» behar izango zuela (legiazki, Mattinek bere proposamenaren itxian negoziatu behar izan zuen baino gehiago ziurrenik). Roweren hitzak ekartzen dizkigu 2010ean Bostonen emaniko *master-class* batean parte hartu zuen musikari honek: «He told them not to listen to each other. “Don’t listen,” he said. “Consider the experience of the room. Play the moment in the room and make the exact sound that needs to be played in this room at that moment”» (Morris, 2010). Aipu honen arabera, jaramon gehiago egin behar zitzaion aretoari osotasunean, inguruan zitzuten musikariei baino. Horretan Mattinek ere antzeko iritziak adierazi izan ditu behin baino gehiagotan, Margarida Garcíarekin 2008an emaniko kontzertuaren harira zioena kasu: «También se puede responder de maneras mucho más sutiles y dejar que la improvisación sea algo que suceda en la habitación, más que algo directamente relacionado con que un “músico” toque su instrumento o produzca un sonido.»³⁶

35 Prado, Miguel (2012-X-23), tesiaren egileari emailaz bidalitako erantzunak.

36 Mattin (2013- 01-28) tesiaren egileari emailaz bidalitako erantzunak.

Gelaren akustika eta eserlekuen zaratek Galiziako emanaldia moldatu zuten ziurrenik, Tokyoko arkitekturak (horma mehedun etxebizitza txikiak, eta auzokoak gogaitzeko arriskuak), aurreko atalean ikusi dugunez, *Onkyo* musika moldean eragina izan zuen bezala. Rowek bere ibilbide hasieratik adierazi zuen kanpotik datozen soinuak integratzeko nahia, eta esan genezake, haiek erakartzeko nahia ere. 60ko hamarkadan azarea eta Cageren bidea jarraituz irratia erabiltzen hasi zen musika instrumentua bailitzan. Zarata hauek, soinu *ready-made*ak dira; musikari edo entzulerik ezean ere hor egongo lirateke, baina testuinguru artistikoak gorpuztu eta zentzuz betetzen ditu. Kontzertu edo performance egoera hauetan intentziaz kanpoko zaratak integratzea collage kubistetan egunkari zatiak itsastearen parekoa da, errealitatea zatiak testuinguru artistikora datoz.



«Training Thoughts» (w.m.o/r, 2004) Taku Sugimoto, Yasuo Totsuka, Mattin

Mintzagai dugun espazio «zaratatsu» eta esterilizatu gabea suma daiteke «Training Thoughts» (w.m.o/r, 2004) Taku Sugimoto, Yasuo Totsuka eta Mattinek 2004. urtean grabaturiko zuzenekoan. Lanaren izenburuan «trenari buruzko pentsamenduak» eta «pentsamenduak trebatzea» esaldien arteko hitz jokoa egiten da. Grabaketa Enban diskodendan egin zen, Koenji tren estazioaren ondoan, Tokyon. Aldiro pasatzen ziren trenen zarata musikariek egindako soinuak adina entzuten da diskoan. Sugimotok pare bat nota soilik jo zituen emanaldi guztian. Tren zaratei dagokionez ez dago argi giro-mikrofonoek zuzenean jaso den ala sanpleatua/berrerabilitako soinua den. Totsuka eta Mattinengan ohikoa da «kontzertuaren kontzer-

4. GELA-ARETOA (THE ROOM)

tua» egitea, alegia, entzuten diren zaratak jaso eta eraldatuta berriz emititzea. Beraz, anbigutasun horretan mantentzen da. Hiria hondo bezala oso presente dagoenez, «testuinguru musika» deitu diezaiokegu. Hiria dena den, errealitate gisa ala errepresentazio gisa agertzen den, horra disko honek sortzen duen zalantza.

«Training thoughts» diskoan «kontzertuaren kontzertua» edo A Coruñan «performancearen performancea» egitean, modernitatearen bidean eten bat sortzen da. Badakigu inprobisazio askeak batez ere modernitatearen pentsamendua jarraitu izan duela muinean. Arte plastikoetan gertatu zen hausturarekin konparatzen badugu, urteak aurrera eginik ere zeharo moztu ez den jarraipena da. T. J. Clark-ek «The Painting of Postmodern Life?» testuan Robert Morris-en «Steam» (1967), pieza proposatzen du modernitatearen amaieraren adierazle izango litzatekeen ikur moduan. Trenaren lurrun makinak modernitatearen abstrakzio, desmaterializazio eta murrizketaranzko joera laburbiltzen baditu Morrisen lurrunak, bere literaltasun hutsalean, gero postmodernitatea izango denaren berri ematen digu. Trena ez da jada aurrera begira dagoen gezi bat, ezta aurre-rapenaren sinbolo ere. Horren orde, Morrisen lurrun iheskorra ematen zaigu, lurruna baizik ez dena. Ispilu joko hori bera ematen da «Training Thoughts» lanean: ez da giro musika eta ez dakigu entzuten den horrek «kanpoko espazioa» irekitzen duen, espazio zabalago eta konplexuagoa litzatekeena, ala errepresentazio trikimailu baten aurrean gauden. Honela diosku T. J. Clark-ek:

What do I think was modernism's subject, then? What was it about? Well, you can guess my starting point. It was about steam – in both the Malevich and the de Chirico a train still rushes across the landscape. It was about change and power and contingency, in other words, but also control, compression, and captivity – an absurd or oppressive orderliness is haunting the bright new fields and the sunlit squares with their eternally flapping flags (Clark, 2009: 13).

Soinuari dagokionez, Cageren pentsamendu modernoa jarraituz, 50eko hamarkadatik aurrera inguruko zaratak onartu ziren. Baina hauek izan zezaketen neutraltasuna galdu dute gaur egunean. Jada ez da leiho bat irekitzea, leihoaren bestaldean ere errepresentazioa denean nagusi. Aldaketa eta kontingentziaren irudi zatekeena kontrolaren irudi izatera pasatzen da aurreko aipuan dioen moduan. Kanpoko zaratek ere zalantza egoeran jartzen gaituzte, «Training Thoughts»eko tren zaratekin gertatzen den moduan. Jada kontingentzetat har zitekeena kontrolpean dago, jakinik zenbait kasutan arkitektoak berak diseinatzen duela eraikin berrien hondo-zarata: Muzak haria edo «lurrin akustikoa» deiturikoa. Eufemismoz «soinu zuria» bezala izendatu izan da soinu-diseinatzaileek artifizialki sorturiko hondo-musika hau; egiazki zarata zuria edo *white noise* besterik ez denean. Zarata artifizial hau bestelako zaratekin nahasten da, baina helburua haiek estaltzea du. *White noise*-ak frekuentzia guztiak biltzen ditu, guztiak potentzia berarekin, ondorioz haren grafikoa laua da. Soinu hauek berariaz erabiltzen direnean helburua ingurua «lautzea» da: eraikinaren zarata mekanikoak eta jendearen elkarrizketak estaltzea zarataren erre-presentazio baten bidez.

Aipaturiko kasu horietan espazioak musikari gehitzen diona ezinbesteko elementua da. Musikarien eta espazioaren arteko elkarrizketak ematen dio forma obrari eta ezin da bata bestearengandik berezi. Musika aurre-forma definitua eta egonkorra izatetik iragazkorra, hauskorra eta moldakorra izatera pasatzen da. Robert Morris-ek 1968an idatziriko «Anti Form» testuan eskulturaren izaera formagabearen alde egiten zuen eta *Process art* delakoaren zutabeak finkatu zituen. Materialak eta prozesuak artelanean duen eragina aintzat hartzen zituen mugimendua zen. Era berdintsuan gertatzen da espazioaren ezaugarri akustikoekin lan egiten duten musikariengan ere. Morrisek egindako eskultura bigunengan eragina zuten espazioak eta grabitate indarrek. Horrela, aldez aurretik erabakitako forma iraunkorren ordez, azarez sorturiko pilaketak, egituratze kasualak, iragankorrak eta zehaztasunik gabeak sortzen ziren.

Formen zehaztasun ezak, gure kasuan «soinuaren formak» liratekeenak, zarataren eremura eramaten gaituzte. komunikazioaren teoriaren arabera zaratak komunikazioa oztopatzen du. Eragozpena litzateke, *site*

-*specific* musikan egoeraren kontingentzia onartu eta erabili egiten da. Soinua seinale gisa hartuz gero, zehaztasuna eta konkretutasuna da eskatzen zaiona. Seinalea lehen planoan hautematera jo ohi du gizakiak. Beraz, soinu-seinale hauek hondotik bereizten diren figurak lirateke. Hauek kontzienteki entzutera jotzen dugu, sarri ohartarazpen akustiko gisa ulertzen ditugunez. XX. mendearen hasieran teknologia berriak lehen urratsetan zirenean, erresonantzia, oihartzuna eta erreberberazioa amplifikaturiko zaratzat hartzen ziren, grabazioetan eta irratia bezalako komunikabideetan seinalea garbi jasotzea eragozten zutelako. Paradoxikoki, ondoren, grabazioei izaera naturalista bat eman nahi zaienean ohiko bihurtu da oihartzuna edo erreberberazioa erabiltzea. Sarri, izatez grabaketa «lehorra» denari, efektuen bidez artifizialki azken nahasketan gehitzen zaio erreberberazioa. Ekidin beharreko «zarata» zena, konbentzioz, errealitatea adierazten duen seinale bihurtu da. Zarataren errepresentazio hau, pop eta rock grabaketetan ohikoa da. Baina errepresentazio izaeraz kontziente zirela pentsatu beharko genuke, 50. hamarkadako lehen *Rockabilly* grabaketetatik agerikoa baitzen naturaltasun itxura horren artifizioa *echo*-aren erabilera gehiegizkoarekin edo *reverb* artifizialarekin *Surf* musikan.

4.4.4.3. Performanceak jendea dagoen leku ez-ohikoetan

Esanda bezala, sarritan botere erlazioak kuestionatzearekin lan egiten dute inprobisatzaileek emanaldian bertan. Musikari-areto erlazio konbentzionalak zalantzan jartzeko orduan bide ezberdinak daude, horietako bat ez-ohiko aretoetan jotzea da. Adibidez Marc Baronek 2008an diskoteka bat aukeratu zuen Parisen bakarkako saxo kontzertu baterako. Aretoko bozgorailuetatik zetorren disko-musikarekin batera jo zuen. Bi ikusle motak bat egin zuten kontzertuan: kontzertu esperimentalak entzutera zihoazenak eta diskotekako bezeroak. Horrekin batera musika entzuteko eta bizitzeko bi erak topo egiten zuten, beren kode eta portaera desberdinekin. Musikari inprobisatzailearentzat egoera deserosoa zen. Dantzarako eta aisialdirako pentsaturiko bozgorailu eta koloredun fokoen artean musikaria arrotz bihurtzen da, ala hobeto esanda arrotza, Brechten antzerki epikoaren zentzuan hartuaz. Brechten *arrozte efektua* ikuslearengana zuzendua egon ohi zen; hemen musikariarengan ematen da, hark berekin dakartzan konbentzio dramatiko guztiak inguruaren eraginez zalantzan jartzen direnez. Adieraz-

garria da gaur egun inprobisazio emanaldiak kontzertu areto espezializatu, museo eta arte galerietara mugatzea. Leku hauek testuinguru bat ematen die praktika honi, dudarik gabe babestua eta ezusterako tarte gutxirekin. Salbuespenak salbuespen, taberna eta aire zabaleko espazioak saihestu egin ohi dira zarata gehiegi dagoenaren aitzakian. Horra hor inprobisazioaren praktikaren paradoxetako bat, non testuinguru «egokien» alde egiten duen betidanik arbuatu izan duen musika klasikoaren ereduarekin bat eginaz.

Aipaturiko Baronen emanaldiaz gain saiakera asko egin dira areto ez-ohikoaren onurak eta desabantailak neurtzeko helburuz, esan bezala, salbuespen izaten jarraitzen duten arren. Horren adibide 2009. urtean Mattin eta Loty Negarti musikariek abian jarritako «Improvisando Gaztetxes» ekimena. Ekintza honetan Euskal Herriko zenbait gaztetxetara joan ziren kontzertuak ematera, bertako arduradunei aurrez ezer esan gabe; ez joango zirenik, ez kontzertua emango zutenik. Bi egile hauek inprobisazioa eta okupazio mugimenduaren arteko loturak aztertu nahi zituzten zuzeneko praktikaren bidez. Azpian atxikitako testuan, bi musikariek ideia horietaz hausnarketa egiten dute. Honela dio, aldi berean, deialdi funtzioa betetzen zuen idatziak:

¿De qué manera la improvisación necesita aprender de la okupación para habitar y crear un espacio social lo más autónomo y libre posible? ¿Cómo podría afectar a la gestión de los gaztetxes si la música improvisada los okupara? ¿Qué pasaría si los okupas empezaran a hacer música improvisada y los músicos de improvisación empezaran a tomar espacios para su libre gobierno? ¿Cómo podríamos violar los roles e identidades que incluso en los ámbitos alternativos se van reproduciendo?

Os invitamos, desde la práctica experimental a producir situaciones irrepetibles e irrepresentables que colapsen tanto la

4. GELA-ARETOA (THE ROOM)

idea de okupa/músico/público como la de charla/asamblea/concierto. Situaciones que nos ayuden a la confección de nuevas estrategias.[...]

La improvisación y la okupación comparten una actitud a la hora de cuestionar maneras convencionales de habitar el espacio o la relación con el instrumento y/o el espacio. En los gaztetxes suele haber mayor libertad de comportamiento en términos de sexualidad, moral, pensamiento político, etc. La okupación es la intensificación del presente en lugares determinados, una improvisación con nuestros cuerpos en la cual el futuro es siempre incierto e inestable y lo que nos une es la responsabilidad del momento, del aquí y ahora (Anonimoa, 2009).

Inprobisazio kontzertu hauek, leku okupatuak «okupatzea» bilatzen zuten, nolabaiteko gerrilla taktikak jarraituz. Askatasunaren tokiak omen diren horietan, hango ohituretatik oso urrun dagoen musika «askea» eraman asmo zuen. Etxe okupatuentzat beraz, musika ez-ohikoa, eta musika inprobisatuarentzat areto ez-ohikoa.

Kontzertuak arrunki gertatzen diren aretoetan ikusleak leku finko batera iltzaturik egon ohi dira; ondorioz ikuspuntu bakarrera mugatuta. Ikuspuntu hori mugiarazi nahi bagenu eta publiko/performerren arteko espazio trukaketa egoerak bilatu, greziarren antzerkitik datorren tradizioa utzi eta erritualaren eremuan begiratu beharko genuke. Hor ikuslea eta performerra parez- pare daude, gorputz kontaktua naturalki gerta daiteke eta esperientzia partekatu bat sortzen da. Ikuslea aktiboa da egoera hauetan eta espazio guztia bilaka daiteke performance espazio, inor ikusle soil ez den aldetik. Erritualaren ideiarekin, leku ez-ohikoetan egindako kontzertuek, horrexegatik, tradizio luzea dute musika inprobisatuaren historian. Scratch Orkestrak «ingurune ebentu» deiturikoetan parte hartu

ohi zuen 70koen hasieran, kale gorrian. Tren estazioetan, metroan, plazetan eta parkeetan jotzen zuten; jendeak tupustean emanaldi bat aurkitzen zuen bestelako zereginetan zebilen bitartean. Aurrez zertara doan dakien entzulearen ordezkialitatez egokitu den entzule gordina da beste hau. Entzule mota honekin harremanetan bestelako esperientziak sortzen dira, noski. Dadaista eta futuristek irekitako bidea segitzen zuten entzule «pasiboak» inarrosteko asmoz egindako ekintzek. Talka egoera honek bi aldeentzat aldaketa ekarri zezakeenaren ustean, ekintza arteak beti bilatu ditu era honetako espazio komunak: Vito Acconcciren «Following pieces» (1969) adibidez, non performerrak jendea era diskretuan jarraitzen duen New Yorkeko kaleetan. Edo Adrian Piper-en «Mythic being» (1973) argazkilari ezkutua jasotzen zituen ekintza probokatzailak. Ezagunak dira autobus batean ezpainzapia ahoan duela edo jendartean keinu arraroak eginaz azaltzen deneko akzioak. Emakumea, beltza edo kolektibo baztertuek gizartean duten egoera argitara atera nahi zituen, jendeak egunerokotasunean izaten dituen erreakzioen bidez.

Musika inprobisatura eta zehazki Scratch Orkestrara itzuliz, hiriguneaz aparte leku naturaletan ere jo ohi zuten: mendian, lakuetan edo kostaldean kasu. Esperientzia haietan norbera, edo musikari komunitatea da sortzaile eta hartzaile aldi berean. Ez dago beraz, ezustean harrapaturiko ikusleari zuzendua. Parte hartzaileen artean sortzen denak eta inguruarekin lortzen den erlazioak du lehentasuna. Beste behin ere John Cagerengan aurkitzen dugu ideia hauei lehenengoz forma eman zien sortzailea. Gaztetan Europara eginiko bidaian, artean serialismoaren eraginpean konposatzen zuen garaian, esperientzia argigarri bat izan omen zuen kalean bertan, inguruan zegoen aberastasunarekiko kontzientzia hartzean. Bere ahotik azaltzen duen moduan:

I left Paris and began both painting and writing music, first in Mallorca. The music I wrote was composed in some mathematical way I no longer recall. It didn't seem like music to me so that when I left Mallorca I left it behind to lighten the weight of my baggage. In Sevilla on a street corner I noticed the

4. GELA-ARETOA (THE ROOM)

multiplicity of simultaneous visual and audible events all going together in one's experience and producing enjoyment. It was the beginning for me of theater and circus (Cage, 1989).

Cageren esperientzia hau, ikusten dugun bezala, inguruaren hautemate sakonagoaren ondorioz sortzen da. Eta bakarkako esperientzia gisa definitzen du, ikuskizunaren logikatik at. Ez dago sortzaile/entzule harremana, baizik eta naturalki ematen diren *gertakariak*³⁷. Hein batean situazionista frantziarrek beranduago landu zuten *nora ezaren*³⁸ ideia berri ematen digu. Noraezko ibilaldietan situazionistek talde txikietan edo bakarka, hirian barrena pasio esperientzialak egitea proposatzen zuten. Adierazgarria da Cagerengan «argiztapen» hura antzerkia eta zirkoarekin lotzea eta ondoren bere praktika produktibora bideratzea, esperientzia hutsean laga ordez. Merkatuarekin eta artearen historiarekin lotura zuzena duten konposizio eta egoera artistikoak sortu zituen Cagek, beti ere bere autoretza irmoki mantenduaz. Berarentzat baliagarria izan zen Sevillako esperientziaren moduko egoerak sorrarazi nahi izan zituen bere ibilbide guztian, nolabait ikusleari begiak (eta belarriak ireki). Situazionistek proposatzen zuten *nora ezaren* esperientzia ere ez zen gertaera formagabe eta kaotikoa. Arte mugimendu iraultzaile ziren aldetik bazuten testuinguru jakina eta helburu sozial konkretua zerumugan: gizarte hobea eraikiko zuten gizakien heziketa. Ondorioz bai Cagek eta baita situacionistek ere performancea eramaten zuten jendearengana, nolabaiteko asmo didaktikoekin.

«Improvisando gaztetxes» ekintzan sortzen zen talkak ere badu gizarte eredu desberdina proposatzen duten gazte kolektiboekin harremanetan jartzeko nahia. Gazte kolektibo hauek izan ditzaketen hutsuneak eta inprobisazio askearen hutsuneak neurtzeko nahia ere adierazten du Mattin eta Loty Negartiren ekintzak; utopiak utopia, errealitatean zer egin daitekeen egiaztatzeko nahia.

37 *Event*.

38 *Deriva*.

Espazio sozial edo kulturalak bi eratara uler daitezke:

1. Emaniko espazio bat asmo batzuei jarraiki eraldatzen denean. Hemen ikusleek izango duten leku fisiko-sinbolikoa eta portaera aurrez erabakita daude. Antzerki tradizionalaren kasua da, non eszenatokia konbentziosko zeinu-lerro batzuen bidez banandua dagoen. Nahiz eta eszenografia Brechtiarrean antzerkiaren egitura bera agerian utzi, horrek ez du egoera zuzenean aldatzen eta banaketa horren onarpena adierazten du.
2. Espazioa ulertzeko beste era inguruaren ezaugarriak kontuan hartu eta harekin negoziatzen denean gertatzen da. Espazioarekin elkarrizketa bat sortzen da. Egoera honetan ikusleak performancea gidatzera iritsi daitezke.

«Improvisando Gaztetxes» ekintzetan gaztetxean zegoen jendeari ustekabean zetorkion egoera. Inorentzat ez zegoen argi zer zen hura eta zer gerta zitekeen: nola erreakzionatuko zuen gaztetxeko jendeak, zertara zetozen bi «okupa haiek», musika emanaldi bat zen ala elkarrizketa bat, eta abar. Aldea zegoen ordea; ekimena sustatzen zuten artistek, Matin eta Loty Negartik, aurrez bazekiten zerbait gertatzear zela, denbora izan zuten pentsatzeko eta prestatzeko. Esperimentuak aurre ideia bati erantzuten zion azken finean, eta gertakarien garapena kontrolagaitza dela onarturik ere, entzule eta performerrak ez zeuden parez- pareko harremanean. Bonbereneako gaztetxera egin zuten bisitaldian fisikoki ere antzematen da mailaketa, ikuskizunaren banaketa sinboliko tradizionala mantentzen den heinean: artista agertokian argizaturik, ikusleak behean eta ilunpean.

4. GELA-ARETOA (THE ROOM)



«Improvisando Gaztetxes» [Bonberenea, Tolosa, 2009], Loty Negarti eta Mattin.
Argazkia: Asier Gogortza

Bauhauseko artistek eta Frederick Kiesler antzerkigileak espazio desberdinak irudikatu zituzten joan den mendeko bigarren hamarkadan ikuslea performancean gertatzen zenaz inguratua egon zedin eta partaidetza zuzenagoa izan zezan. Bauhauseko antzerki proiektu gehienak eta Kieslerren arkitektura utopikoak, aitzitik, ez ziren inoiz gauzatu. Kieslerrek «Amaigabeko Antzokia» zeritzona sortu nahi zuen; eskailera zirkular eta altuera ezberdinetan zeuden arrapalekin performerrak eta ikusleak espazio guztian mugitu zitezkeen. Esperentziaz inguratutako ikuslea, beti ere beste norbaitek irudikaturiko egituraren baitan mantenduko zen. Proszenioa, hau da eszenatokian gertatzen dena eta ikuslearen lekua bereizten duen «laugarren horma» ikusezina hausteko nahia agertzen zuen proiektu honek. Baina argi dago, proszenioak mugaturiko azalerak laua izateari utz diezaiokeela, Kieslerren marrazkietan ikus daitekeenez, baina baita haren malgutasunaren ondorioz arkitektura eredu guztietara moldatzen dela azkenean. Finean, laugarren horma konbentzio bat besterik ez da. Gauza bera gertatzen zen Inprobisando Gaztetxes ekintzetan ere, non bi inprobisatzaileek konbentzio hori garraiatzen duten eszenatokirik ez dagoen gaztetxeetara ere.

2010. urtean *The Wire* aldizkariak Mattini egin zion elkarrizketa honetan irakur dezakegunez ekintza hauetan sorturiko talkak ustekabeko emaitzak izan zituen. Bertan Mattinek aitortzen du «ona eta ezagutu beharrekoa» den zerbait saltzera joandako profeta moduan sentitu zuela bere burua. Eta gainera jendea deseroso sentitu zela egoera horien aurrean.

For example we went to a place in the Basque Country and they didn't know we were coming, and we had written this four pages thing trying to link improvisation to punk, you know, and squatting to punk and squatting to improvisation. And these guys were totally hung over, these young guys, and I think they thought we were the police. I was like, oh fuck, I feel like the prophet of improvisation, like I come to say, «Look, this is improvisation, and this is good, and you should to know about it!» And they were just like, «What the fuck are these guys doing, these pathetic guys who come to talk about this extremely strange thing, this improvisation?». There was this one guy who left and went round to another squat in the area and then we thought «Well, we didn't manage to do anything here, so let try to the other squat». And when the guys saw us coming in he just went like this and put his head in his hands and cried «Noooo, not again, not this guys, what the fuck do they want? What is this fucking thing improvisation?» (Mattin; Keenan, 2010: 32).

Zarismo ondorengo errusian sorturiko *Agitprop* delakoa (*astintzea* eta *propaganda* hitz elkarketatik sortua), ideologia marxista-leninista zabal-tzera bideraturiko erreminta zen. Iraultza boltxebikearen ondoren artista eta aktoreak zeramatzan «agitprop tren» batek lurralde zabala zeharkatu

4. GELA-ARETOA (THE ROOM)

zuen ideia politiko berriak ezagutarazteko paskinak boteaz eta antzeppen txikiak eginaz. Badirudi gertaturikoa modu berdintsuan sentitu zutela bai gaztetxeko jendeak baita «okupatzaileek» ere.

Antzokiaren eredutik alde egiteko asmoz gaztetxeen moduan beste erabilera (eta erabiltzaile) batzuk dituzten lekuetara jotzean, ikusi dugunez, egoera deserosoak sor ditzake eta leku haietako ohiko jendea indarrez hartua senti daiteke. Beraz, *found space* edo *aurkitutako espazio* hauek arazotsuak bihurtzen dira barruan jada jendea badute. Arazotsuak eta era berean interesgarriak, noski. Baina, jende batek performerraren lekua hartzen badu eta beste batzuek ikuslearena, ohiko egitura guztia berriz eraikitzen da automatikoki «Improvisando Gaztetxes» ekintzetan ikusi dugun legez.

4.4.4.4. Performanceak jenderik gabeko lekuetan

Honekin apurto nahian, anonimotasunean gorderiko kolektibo batek «Improkup!» izeneko esperientzia abiarazi zuen 2011ko Irailean. Horretarako deialdi bat egin zen eta nahi zuen orok parte har zezakeen. Denen artean lantegi abandonatu bat aukeratu zuten eta hara joan ziren hiru egun eta bi gau pasatzeko asmotan. Azkenean Eibarren aurkitu zuten leku hau. Ez zegoen inor *performancea* egiten, ezta inor ikus-entzulearen lekuan. Denen artean erabaki zuten zer egin momentu bakoitzean eta iraun zuen 40 orduak grabatu egin ziren. Jende multzo finkoaz gain noizbehinka azaldu zirenak ere izan ziren. Grabaturikoa DVD batean bildu zen: «IMPROKUP!» Anonimous / Anonimo. DVD (Hamaika/16 & w.m.o/r & LES SEPT ÂMES, 2012). Hartan hizketaldiak, isiluneak, kontzertu bat, eta inguruko zaratak entzun daitezke. Esperientziaren berri ematen duen zenbait testu ere aurki daitezke. Honela laburtzen dute han gertatu zena partaideek:

Un grupo de personas diversas convocan una reunión, determinan un sitio y una hora. Se encuentran. Cada una trae consigo las cosas que piensa necesitar. La apertura de acción es grande. Hablan y llegan a acuerdos, discuten. Tienen que gestionar ese tiempo

en común en busca de libertad. Toman un sitio, lo hacen suyo, precariamente suyo (Anonimoa, 2011).

Lekua aukeratu eta bereganatzearen garrantzia azpimarratzen dira testu zatian. Lekuak gidatuko du gertatzearen dena ere. Azkenean Eibarko (Gipuzkoa) lantegi abandonatu bat izan zen aukeraturiko lekua. Beste puntu nagusia denbora elkarrekin partekatze nahia begiztatzeko zaigu. Eta hirugarren eta garrantzitsuenak, helburu bat adierazten duelako: askatasunaren bilaketa.



«Improkup!» Egile anonimoak, Eibar, 2011. Argazkia: Jon Mantzisor

Algunas llamadas preguntando cómo llegar al lugar que hemos fijado tan sólo tres días antes. Sabemos de un espacio al que podríamos entrar sin demasiados problemas. El sentimiento de incertidumbre es grande y esa tensión nos anima. Llega el día, la hora, y nos encontramos finalmente cinco personas. Más que suficiente. Todo se graba.

4. GELA-ARETOA (THE ROOM)

Al utilizar las conversaciones como material de improvisación, dificultamos la fetichización de los sonidos, ya que la conceptualización del lenguaje hace que unx no pueda tratar los sonidos como si fuesen material o texturas únicamente sonoras y abstractas [Anonimoa, 2011].

Beraz, argi dago inprobisazio jardueraren logikatik eginiko planteamendua dela, musika eta performanceari loturiko praktika artistikotik. Bestalde soinuen fetitxizazioa saihestu nahi da elkarrizketa erabiliz, baina lehenago dena grabatuko dela esaten digu idatziak. Zertarako behar da dena grabatzea? Ez al du grabaketa berak fetitxizazio prozesua errazten, inprobisatzaile askok aipatu izan duten moduan? Aurrerago ematen zaigu erantzuna:

Al grabar nuestras conversaciones, más tarde podemos diseccionar y analizar el lenguaje para ayudarnos a recapacitar sobre nuestra capacidad de agenciamiento y el significado de la libertad hoy en día [Anonimoa, 2011].

Galdera litzateke, zergatik jotzen duten beharrezko beranduago egitea diseekzio hori, eta ez momentuan bertan. Hau da, orainaldian negoziatzea gertatzen ari den guzti horrekin. Denbora pasatu ondoren aztertzeak dakarren distantziak gertakariak era hotzagoan ikusten lagun dezake. Kutsu zientifikoa hartzen du esperientziak. Hobe esanda, esperimientua esan beharko genuke, ez baitute helburu bizipen bat, baizik eta bizipen horrek lekartzakeen ondorioak (badirudi teorikoak). Grabaketetan hizkuntza aztertzean gaur egun askatasunak duen zentzuaz hausnartzen lagun diezaiekeela diote.

La apertura de lo que hacemos está condicionada por los aspectos materiales y temporales que hemos establecido Dentro

de ella intentamos una igualdad radical, tanto a nivel sonoro como en términos de relaciones. Todo al mismo nivel, tanto los sonidos de los coches o de los cristales rotos o de la guitarra o nuestras frases, como nuestras relaciones con el espacio (Anonimoa, 2011).

Gertakarien hierarkiarik ezak eta autoretza zalantzan jartzeak *axolagabetasunaren estetikaren*³⁹ ondarearekin bat egiten dute. Bestetik, ekin-tzaren 40 orduko gehiegikeriak eta dena grabatzeak pertzepzio horretan lagun dezake; are eta gehiago kontzertu edo disko baten parametroetan neurtzen badugu. Duchampi egotzi izan zaio axolagabetasunaren estetikaren aitzindari izatea, eta ondoren Cagek soinuaren esparrura eraman zuen. Hortik pop arteak ere «dena eta ezerez» biltzen dituzten zenbait proiektu ezagutarazi zituen: Ruscharen «Twenty-Six Gasoline Stations», Warholen «Thirteen Most Wanted Men» adibidez.

Esandakoaz gain, eta testuari jarraituz, espazioak gizakiarengan duen eragina ikusten dugu esperientzia honetan. Ez dira espazio hura aldatzen saiatzen aurrerago ikusi ditugun kasuen gisara. Hemen espazioa da pertsonengan aldaketa dakarrena. Situacionistek 50. hamarkadaren bukaerari izena eman zioten eta kontzienteki aztertu zuten: psicogeografia deitu zioten. Inguru geografikoak portaera afektibotik izan zezakeen eragina ikertu nahi zuten, horretarako erabiltzen zuten praktika garrantzitsuena *noraeza*⁴⁰ zelarik. «Se puede derivar en solitario, pero todo indica que el reparto numérico más fructífero consiste en varios grupos pequeños de dos o tres personas que compartan un mismo estado de conciencia» (Debord, 2001: 54). Deborden hitzetan, taldean egin beharreko esperientzia hau 24 orduetan, bi loaldiren arteko egun oso batean gauzatzea zen egokiena. Impropkup!-en hiru egunetara luzatu zuten.

Testuinguru artea dei dakiokkeen honek arte klasikoaren errepresentazioa alboratzen du, baita duchampiar desbideratzea deritzona ere, hala

³⁹ *Estética de la indiferencia.*

⁴⁰ *Deriva*

4. GELA-ARETOA (THE ROOM)

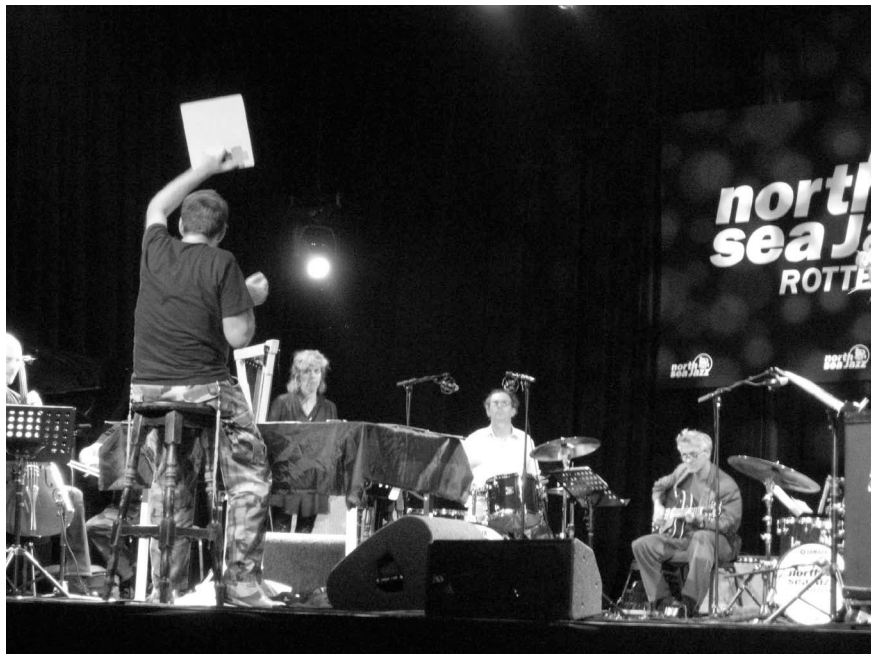
nola arteari buruzko arte tautologikoa ere (arte kontzeptualaren gisakoa). Horren ordez, artearen potentzialitate kritiko eta estetikoak bilatzen da. Errepresentazioaren ordez, presentazioa; hemen eta orain. Paul Ardennek dioten moduan artea eta errealitatearen arteko ehundura estua: » El «contexto» etimológicamente es «la fusión», del latín vulgar contextus, de contextere, «tejer con». Un arte llamado contextual agrupa a todas las creaciones que se anclan en las circunstancias y se muestran deseosas de «tejer con» la realidad» (Ardenne, 2006: 15).

«Alguien puede mencionar (respecto a lo que estamos haciendo) la estética relacional, en la cual las relaciones sociales y su contexto son tomadas como material de producción artística» (Anonimoa, 2011) –jarraitzen du Inprokup!-eko testuak. Nicola Bourriaudek 90ko hamarkadan izena emazio mugimendua izan zen *Estética Relacional* edo *Erlazio Estetika*, aipatu dugun *Testuinguru artearen* aldaera bat. Izenburu bereko liburu ezaguneko⁴¹ laburbildu zituen arte mota honi buruzko ideiak Bourriaudek 1998an. Rirkrit Tiravanija, Pierre Huyghe, Douglas Gordon, Maurizio Cattelan, Tino Sehgal edo Philippe Parreno bezalako artistak bildu ziren mugimendu honen izendapenaren baitan. Arte lanak objektu bezala baino, haiek sortzen eta agerian uzten dituzten giza erlazioak ziren helburu. Horren adibide, Tirabanijak arte munduan ezagun egin ziren jatordu komunalak antolatzen zituen. Artistak esperientziaren antolatzaile edo katalizatzaile papera betetzen zuen. Garrantzitsua ez zen jakia bera, baizik eta jendartean gertatzen zena.

Inprobisazio gidatua deiturikoan ere, non musikarien jarduna gidari baten keinuek habiarazten duten, katalizatzaile figura hori aurkitzen dugu. «I basically create a small society - zioen John Zorn musikari estatu batuarrek, Cobra bezalako inprobisazio gidatu taldeei buruz ari zelarik- and everybody finds their own position in that society. It really becomes like a psycho drama» (Bailey, 1993: 78). Dena den, inprobisazio gidatuak ez ditu giza erlazioak inprobisazio konbentzional batek baino era zuzenagoan azaleratzen. Zuzendaritzan oinarrituriko praktikan kode eta akordio mota ugari daudenez gidaritzak mailak ere ezberdinak dira, Cageren eredu irekitasunetik musika klasikoko zuzendariaren aginte absolutura. Ikuslearen

41 Bourriaud, Nicolas (2006) *Estética Relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.

papera eta espazioaren antolaketa, haatik, inprobisazio gidatuaren aldaera gehienetan guztiz konbentzionala izan ohi da.



«Cobra» John Zorn. North Sea Jazz, Rotterdam / NL, 2009 Argazkia: William Veerbeek

Hay varias cosas que nos diferencian de la estética relacional: 1) La falta de autoría. 2) Tenemos interés en el ruido: aquello que no tiene valor estético, aquello que a otras personas puede parecerles insignificante, aquello que no se quiere. Nosotrxs lo apreciamos sin hacer distinción de si es algo creativo o no. 3) La participación aquí no funciona como moneda de cambio, sino como necesidad de convivencia. Una vez que entramos en el edificio estamos tod@s en igual relación a esta situación particular, al contrario de si esto ocurriese en una institución en la cual un@ puede tener ya un cargo o incluso en un gaztetxe donde hay

4. GELA-ARETOA (THE ROOM)

gente que ya está habituada al espacio y tiene ya establecidas ciertas maneras de relacionarse con él (Anonimoa, 2011)



«Improkup!» Egile anonimoak, Eibar, Gipuzkoa. 2011. Argazkia: Jon Mantzisor

Gure ustez ordea, eta aurreko hitzek diotenaren kontra, ez dago alde askorik, Tiravanijak antolaturiko jatordu baten edo Eibarren egindako Improkup! ekintzaren artean. Aipatzen dituzten autoretza falta (eztabaidagarria) eta balio estetikorik gabekoarekiko interesa (Improkup!-en kasuan zarata; Tirabanijaren kasuan janaria) biek ala biek partekatzen baitituzte.

Desberdintasun nagusia eta bakarra testuinguru bera izan daiteke, *Erlazio Estetika* beti mantendu baitzen arte instituzioen barnean, eta lantegi zaharrak ez du horrelako egitura baten babes. Lekuari dagokionez horrela da, baina zer gertatzen da testuinguru era zabalagoan hartzen badugu? *Erlazio Estetikako* artisten esperientziak fisikoki instituzioetatik kanpo egiten zirenean ere, adibidez plaza batean, arte instituzioak ematen zion balioa eta legitimitatea, aurrez ala ondoren. Improkup!-en aurrez ez zeukan babesik, testuak adierazten digunez; baina, esperientziaren ondoren gertaturikoaren hondarrak mugitzeko erak (DVD bat kaleratzea, testu teorikoak

sortzea, eta abar] eraman dezake instituzioekin harremanetan sartzera, eta haren legitimitatea lortzea. *Erlazio Estetika* instituzioetatik sortua eta instituzioek irentsia izan zen. Naturalki gertatu behar luketen gertakarien ordez errepresentazio bat egiten zen. Kodetua zegoen hasieratik.



«Improkup!» *Kontzertuaren barneko kontzertua. Egile anonimoak, Eibar, Gipuzkoa, 2011.*
Argazkia: Jon Mantzisor

Hacia media tarde, la persona que había llegado por la mañana se ha ido y también la que llegó ayer para dormir. Pero vienen otras cuatro de Bilbao. Cuando llegan empezamos un concierto; nos juntamos en un punto de la fábrica desde el que «arranca» y quedamos al término de dos horas en el mismo punto. Paseamos libremente por la fábrica que es inmensa y llena de recovecos. Rompemos cosas, golpeamos, pisamos, rasgamos, gritamos y, al final, nos encontramos. La sensación de intensidad que sueles notar en un concierto no es tal aquí. Y no porque no haya

4. GELA-ARETOA (THE ROOM)

sido interesante, sino porque en el contraste con la intensidad de la experiencia total de habitar ese espacio en grupo, este tiempo de música queda por debajo (Anonimoa, 2011)

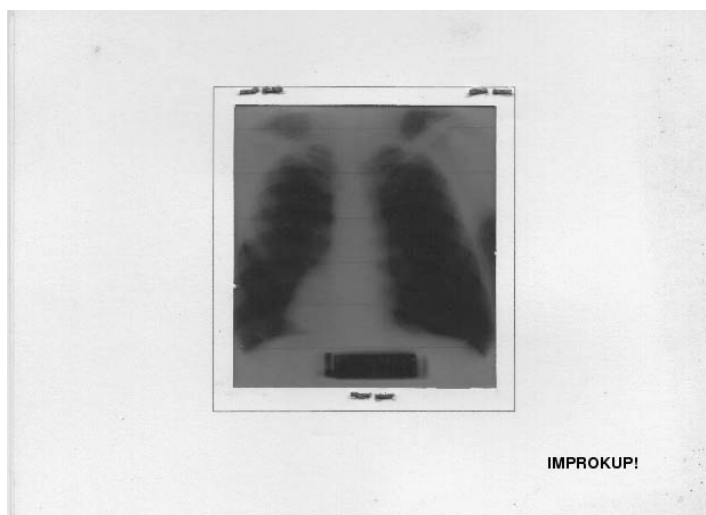


«Improkup!» Egile anonimoak, Eibar, 2011. Argazkia: Jon Mantzisor

Kontzertuaren barneko kontzertuaren ideia hau garrantzitsua da Improkup!-en, esan dugun bezala inprobisazio musikaren logikatik ekin zitzaionez esperimentuari. Kontzeptu hau, behin eta berriz itzuliko zaigu tesi honetan: ikusi dugu Roweren soinua nola banpirizatu zuen Mattinek A Coruñaeko emanaldian, eta nola lehen zatiko kontzertua bigarren zatiko kontzertuak barneratua geratu zen. Lehenago ikusi dugu era berean, greziar koroko pertsonaiek antzerkiaren barneko antzerkia erakusten dietela ikusleari. Markoa zabaltzeak barnean gelditzen den «kontzertua» objektu bihurtzen du, nola-baiteko errepresentazio, edo segun eta ze kasutan, *ready made*. Improkup!-ek orokorrean espazio konbentzionaletatik alde egin nahia adierazten du. Espazioak *komisariatuak* daude XX. mende hasieratik, Duchampen ondoren espazio kulturala artea balioztatzeko erreminta nagusi bihurtzen denetik hain zuzen. 90. hamarkadan, ikusi dugu, galeria-museoetatik landako espazioen komisariatzea ematen da. Ondorioz, guztia egon daiteke kultur egitura

instituzionalen babespean. Hortik aldegitiko estrategia moduan espazio -mortua hautatzen dute, zaborrarena, hondakinarena, komisariatutik itxuraz urrun egon daitekeen lekua. Hau ote da «espazio erreala»? Alabaina Imrokup!-en «kontzertuaren barneko kontzertua» egitean, espazioaren bir-okupazioa ematen da kultur zeinuen bidez.

Lehen aipaturiko *axolagabetasunaren estetika* arte kontzeptualak ere landu zuen, baita gehiegikeriaz gainezka egiten duten iraupenak eta prozesuak ere. Hor ditugu Alighiero Boettiren «The Thousand Longest Rivers» (1977), Robert Barryren «One Billion Dots» (1971), On Kawararen «One Million Years» (1969) edo Doug Hueblerren «Variable Piece: 70» (1971) zeinetan artistak bizirik dagoen jende guztia argazki bidez jaso nahi duen. Lan hauetan gizakiaren eskala nabarmentzen da, denborari dagokionez ala gehiegizko (edo alferrikako) lanak hartzeak dituen ondorioak direla eta. Inrokup!-en ere bizitza eta arteak bat egiten dute. Horrelakoetan baina, bietako batek hartzen dio gaina besteari: bizitzak ala arteak. «Nos despedimos, nos separamos. No hay aplausos» (Anonimoa, 2011)-diote hiru egunak pasa ondoren esperientzia bukatutzat ematen dutenean. Bizitzan gertatzen den moduan, txalorik gabe. Dena den proiektuaren lehen zatia besterik ez zen esperientzia hori. Ondoren etorriko ziren grabaketa DVD formatuan argitaratzea, hura ezagutzera ematea, testuak interneten jartzea, jendearen erantzuna, eta agian, nork daki, txaloak ere bai?



«IMPROKUP!» Anonimo / Anonimo. DVD (Hamaika/16 & w.m.o/r & LES SEPT ÂMES, 2012).

4. GELA-ARETOA (THE ROOM)

Esperientzia gertatzen zen bitartean denen artean idatzi zuten testuak aditzera ematen zuenez, grabaketak «ikasteko» balio izan zuen. Lehen ere irakurri dugun moduan- «al grabar nuestras conversaciones, más tarde podemos diseccionar y analizar el lenguaje para ayudarnos a recapacitar sobre nuestra capacidad de agenciamiento y el significado de la libertad hoy en día» (Anonimoa, 2011)- zioten. Baina, hori horrela bada, zertarako argitaratu? Esperentziatz ari badira, uler daiteke han egondako jendeak ondorengo entzunaldietatik analiza daitekeen zerbait lortzea, baina gainontzeko jendeak? Ez da hasieran arbuatzen zuten fetitxizazioaren adierazle bat gehiago? Agian gehiegizko iraupenak gainezka egiten dio fetitxizazio horri. Lehen esan bezala axolagabetasunaren estetikak ere horretan laguntzen du; dena grabatzerakoan ezerk ez du garrantzirik (ala denak du garrantzia, hierarkiarik gabe). Baina, beharrezkoa da objektu hori? Ikusle-artista banaketa deuseztatu zela zirudien hiru egun horiek iraun zuen bitartean Eibarko lantegi zaharrean. Baina DVD-an bilduriko audioekin zer gertatzen da? Nola entzun behar lirateke 72 ordu horiek? Berriz ere egile-entzuleak bitan bereizten dira. Material eskerga honen entzuteak arazoak sortzen ditu: Improkup!-en parte hartu zuen jendea edozer egiteko askea bazen, DVD-a entzuten jartzen denak han gertaturikoaz jakin nahi izanez gero denbora luzez egon beharko luke arretaz entzuten, beste ezer egin gabe. Eibarko lantegian publikoa desagertu bazen, DVD-arekin publiko otzan bat agertzen da berriz ere, lotua. Beste aukera litzateke hondo musika bezala entzutea 72 orduak, entzulea beste zereginetan dabilen bitartean, baina, zertarako?

5. IKUS ENTZULEA

5.1. SARRERA

Berriki ikusi dugu musika edo performance saio bat egiten den espazioaren formak eta antolaketak zelako eragina duen bertan gertatzen denarengan. Helburu jakinei lotuta sorturiko aretoak aztertu ditugu. Azalean musika edo antzerki emanaldi bat «egokien» entzun eta ikusteko diseinatuak diruditen arren, sakonean gizarte ereduak eta hierarkia sozialak adierazteko, eta aldi berean balore horiek irakasteko balio duten lekuak direla ikusi dugu. Hitz gutxitan: ohiturak eta portaerak finkatzeko diseinaturiko antolamendu minimoak dira. Ikus-entzulea da dispositibo hauen jomuga nagusia. Beregan efektu jakinak sorrarazteko asmatu dira arkitekturaren eta eszenaratzearen trikimailu guztiak. Saia gaitezen aztertzen ikus-entzuleak zein leku betetzen duen inprobisazio librearen munduan, eta nola negoziatzen duten triangeluaren hiru erpinek egoera hauetan: musikariak, ikus entzuleak eta lekuak. Ohar gaitezen kontzertu areto eta bestelako ikuskizun publikoen tradizio luzeak finkatu dituen ohiturek duten eraginean ere.

Zer puntutaraino da garrantzitsua ikus entzulea inprobisazio kontzertu batean? Beharrezkoa da? Ezinbestekoa? Musikari gehienek hala uste dute. Keith Roweri egin zioten elkarrizketa honetako hitzak aintzat hartzen badi-tugu, publikoa, gertatzen den horretan erabakigarria dela ikusten dugu:

—You, Seymour and Martin play here [Cafe Oto] tonight and then in Leeds tomorrow. Would you know at this point how those two would be different? Or is that totally unpredictable?

—Totally unknown because the room tomorrow will be different—the space, the people. There is a sense in which the audience actually produces the music, not you. You are

5. IKUS ENTZULEA

in the space, and the people are in the space with you. We're all in this space now. You can pick up a lot on them, on what they are feeling, how they are concentrating. So their concentration for example will allow you to develop material and extend material. If there is no concentration amongst the people in the room, you almost tend to go through an inventory, you rush through things. I think if they are concentrating, you almost tend to extend material a lot more. I hope that makes sense (Rowe, 2009).

Musika entzuleak, eta ez musikariak, sortzen duenaren sententzioaz mintzo da Rowe erantzunaren bigarren esaldian. Azpimarragarria da paper trukaketa hori non bere joaldia publikoaren menpe dagoen, eta ez alde-rantziz. Begiratzen zutenek egiten zutela koadroa zioen Duchampek ere, honek esan nahi du obrak amaigabe daudela ikus-entzuleen parte hartzea gertatu bitartean. Umberto Eco idea hauek 1962an idatzi zuen *Opera aperta* liburuan egin zituen ezagun. Obrek izan dezaketek «zentzua», betiere erlatiboa, ikusleak emango lioke, beraz. Rowek aipatzen duena urrunago doa; publikoaren presentziak obraren izaera formalarengan eragin dezake, nahiz eta aipatzen duen kontzentrazioa hori musikariak subjektiboki sentitzen duen egoera bat izan, errealitatearekin bat etorri ala ez.

Obra abierta como proposición de un «campo» de posibilidades interpretativas, como configuración de estímulos dotados de una sustancial indeterminación, de modo que el usuario se vea inducido a una serie de «lecturas» siempre variables; estructura, por último, como «constelación» de elementos que se prestan a varias relaciones recíprocas (Eco, 1984: 172).

Arte eszenikoetan ematen diren harremani buruz, Richard Schechner antzerkigile eta teorikoaren iritziz hiru dira gertaera teatral batean eman

daitezkeen transakzio motak: 1-Performerren artekoa, 2-Ikusleen artekoa eta 3-Ikusle eta performerren artekoa (Schechner, 1968: 44). Guk dena den, laugarren bat gehituko genuke: subjektuen eta objektuen artekoa, lehen multzoan performerrak zein ikusleak sartuko lirateke; eta bigarrenean objektuak zein espazioak. Objektuen azpimultzoan *atrezzoa*, arropa, musika instrumentuak zein bestelako objektuak sartuko lirateke. Jarrai diezaiogun dena den, Schechner-ek proposaturiko eskemari, jakinik *gertaera teatral* esamoldea zentzu zabalenean hartzen dugula, musika edo performancea zein bestelako adierazpide eszenikoak besarkatzen dituelarik:

- 1 **Performerren arteko transakzioa.** Schechner-en ustez, Stanislavskiren metodoetan ikus dezakegu performerren arteko transakzioa. Antzezleak obran «barneratzen» dira, pertsonaiarekin erabateko identifikazioa lortuz. Ondorioz, emaitza arrakastatsua izango da performerren artean interakzioa baldin bada eta ikuslea kontutan izaten ez bada (agian horrexegatik). Kasu batzuetan ikuslearekin komunikazio sakonagoa lortzeko modua zen aintzat ez hartze hau, laugarren hormaren existentzian sakontzea. Urrunago joanaz ordea, modernitatearen eskemara iristen gara non obra bera den helburu eta ez ikuslearekin komunikazioa. Bere asmo eta barne-logikari erantzuten badie, kasu hauetan obra arrakastatsua izan daiteke ikuslerik gabe ere. Artistaren jardunak obra berarekin elkarriketa du lehentasun, eta komunikazioa bilatzekotan, ikusle ideal batekin komunikatzea du helburu. 60ko hamarkadan sortu zen musika inprobisatu askeak, «klasikoa» deitu diezaiokegun horrek, modernitatearen eragin zuzena zuen. Ikusleak obra atzeman ala ez, obrak bere bidea segitzen zuen. Paradoxikoki «orain eta hemen» gertatzen zen ekintza bat, denboran urrunago kokatua zegoen entzule ideal bati zuzentzen zitzaion.
- 2 **Ikusleen arteko transakzioa.** Hau gertatzen da ikusleak ere parte hartzaileak direnean. Edo performer eta ikusleen arteko mugak lausotzen direnean. Artearen historiari begiratu hori gertatzen da *ingurumen antzerkian* (*Environmental Theater*, Schechner berak ezagun egin zuena), happening eta zenbait performancetan. Hauetan zaila da performer eta ikusleak banatzen dituen lerroa zehaztea. Espazioa ohiko antzokitik kanpokoa izan ohi da. Baina betidanik existitu diren eta

«antzerki» gisa har daitezkeen beste egoera batzuetan ere aurki dezakegu egoera lauso hau: errituetan, jolasetan, festetan eta abar. Sarri *erdibideko* (*between*) egoerak dira, non kodeak mantentzen diren, baina une batean apur daitezkeen eta ordena eta kaosa aldi berean ematen diren. Jende guztia parte hartzaile aktibo izan ohi da, ez dago ikusle konbentzionalik. Multzo honetan aurrerago ikusiko ditugun festa, jolasa eta gelditasuna ere sartuko lirateke kasu berezi moduan.

- 3 Performeretaikusleenartekotransakzioa.** Antzerkieta musika emanaldi tradizionalen gertatzen dena da. Biak banatzen dituen lerroa, espazioak berak eta portaera kodeek zehazten dute. Espazioaren antolamenduak antzoki eta bestelako areto bereziak sortu ditu, transakzio hau egokien gertatzeko kondizio guztiak eman daitezken. Agertokian gertatzen denak entzuleengan erantzun enpatikoa sortzen du. Ikus-entzule *voyeur* bat izango da, eta haren pasibotasun iraunkorra nahi da.

Antzerki tradizionalen agertokia eta ikuslea *laugarren horma* deitu izan denak bereizten du. Horma horrek publikoa ikusezin bihurtzen zuen antezlan gehienetan, non antzezleek obra aurrera eramaten zuten aurrean publikorik egongo ez bailitzan. Panpina-etxe bat irekitzen denean ikusten dugunaren parekoa izan behar zuen eszenak, ikusleak lasai begiratu dezake iluntasunetik, begiratua den horrek ez baitio ikusleari bere presentziaren berri ematen dion islarik itzuliko. Horretarako, antzezleak panpina-etxeetako objektuen pare jokatu behar zuen, eszenaz kanpo dagoen orori entzungor. Performerrentzat ikusezin den publiko hau errepresentazio hutsaren liluran barneratzen da.

Esandako errepresentazio leihoa desagertzen da zenbait antolamendu eszenikotan, non publikoa performerrari ikusgarri zaion; hala nola, zirkoan, voudevillean, kontzertu batzuetan... Errepresentazioaren lilura desagertzen da eta beste lilura mota batzuetara lekualdatzen da: harridura, ezustea, beldurra, bertuosismoarekiko lilura, eta abar. Zuzeneko arte lanek izaera homeostatiko hau mantendu behar izan dute, kanpokoa eta barnekoaren arteko oreka. Beraz, performerrak begiraden bidez ikuslea errekonozitzen badu, edo zuzenean publikoari hitz egiten badio erlazio guztiak birnegoziatu behar dira. Zer esanik ez Brecht ondorengo estrategia apurtzaileak

martxan jartzen badira. Publikoa ikusgarri kontsideratzen denean, performerra hura errekonozitzera behartua dago, baina errekonozitze honek arte lanaren izaera homeostatikoarekin talka egiten du. Egoera honek performerra suntsi dezake, bien arteko bereizketa desagertzen bada.

Homeostasiak bi aldeetatik datorren presioa parekatzen du, baina garrantzitsua da jakitea zeri buruz ari garen: arte lanaren baitan ematen den presioa, ala giza talde batean ematen dena. Adibidez, performanceak sortu zirenean, ikuslearen voyeur izaera horrekin hausten saiatu ziren, «ikusituz ezin ziren» gauzak jendaurrean eginaz. Berez, eguneroko ekintzak baina ezkutuan egiten direnak ziren. Gorputzarekin gertuko harremanetik sortuak, kaka, pixa, masturbazioa, eta zauri eta odolarekin erlazionaturiko ekintzek voyeur egoera muturrera eramaten zuten. Honek ikuslearen deserosotasuna sortzen zuen eta oreka homeostatikoa kolokan jartzen. Ezkutukoa, debekatua, ikusi nahi ez zuena ikustera behartua aurkitzen zen, eta bere pasibotasuna areagotzen zen ekintzen muturreko izaera zela eta.

Bestalde, laugarren horma zeharkatzeko saiakera anitzek horma honen kokapena lekualdatzea bultzatu zuten, kasu batzuetan horma (itxuraz) desagertzera. Esate baterako, punk kontzertuetan publikoaren aldetik musikariak karkaxaz erasotzerakoan laugarren hormaren protokoloekin hausten zen. Gorputz jarioak musikarienganaino iristen ziren. Ez zen artistaren aldetik laugarren horma desegiteko egindako saiakera, baizik eta beste aldetik eginikoa. Karkaxarena denbora gutxian konbentzio bihurtu zen arte, oihu edo txalo egitea bezala.

Performance artistikoetan ere atalaze egoera hori bilatzen zen. Norbere buruari egindako zaurien bidez, artea eta errealitatea batean biltzen ziren. Sarri egoera katartikoak izan zitezkeen, erritualen modukoak. Ez da zauri bat irudikatzen; zauria benetakoa da. Eszenan ordura arte zeuden arauekin ere apurtzen zen, ikusleak hautatu egin behar zuen: jarrera estetiko hartuz, begirale sadiko edo *voyeur* perbertsoa bihurtzen zen; jarrera etiko hartuz aktiboa bihurtu behar zen, eta adibidez ekintza arriskutsu baten aurrean geldiarazi beharko zukeen. Kasu horietan artistaren nahien aurka joan zitezkeen. Mattinek bide hau hartu izan du askotan. Performerrari tradizionalki ematen zaion botereaz baliatzen da, botere hori muturrera

eramateko eta ikuslea hormaren kontra jartzeko. Ondorioz, erabaki bat hartzera eta mugitzera behartzen ditu. Honela mintzo da A Coruñaako emandialdiaren ondoren interneten sortu zen eztabaidetako batean:

For me is not about democratising the space in some kind of vague/fake way. Especially within a concert situation, can it ever be democratic, completely open and non dictatorial as long as the division between performer and audience is still reproduced? Is not about just stop playing concerts (where can we find a total open space?) but is about dealing with the problems that are often just accepted or overlooked. Is about the dealing with the politics of the room, and not only about giving my power away, but also taking it back as much as possible to see how much people are willing to take (Mattin, 2010c).

Alde batetik, hasieran aipatu dugun Richard Schechner-en banaketaren arabera, antzerki tradizionala litzatekeenaren puzte bat dago, alimaleko areagotzea. Bukaeran dioen moduan, bidea ez da bere boterea alboratuzea, baizik eta botere hori ahalik eta gehien hartzen saiatzen, publikoak noraino jasan dezakeen ikusteko. Simón Marchán Fiz-ek happening-ari buruz ari delarik, ikuslearengan bi momentu ezberdin gertatzen zirela dio, lehen unean ezustea eta sumindura sor daitezke, gero hasierako haserrea gaindituta urruntze egoera bat sortzen da: «el distanciamiento, una especie de acto de emancipación de lo que ocurre ante el espectador a través de una reflexión independiente que cuestiona la irritación experimentada» (Marchán Fiz, 2001: 197).

Mattinek aurrez aipatu dugun testuan jarraitzen du «If this is a «free space» how much can I express my 'personal freedom'?» (Mattin, 2010c) Noski, hemen argitu behar dira askatasuna ulertzeko bi erak eta zer esan nahi duen «free space» horrek. Mattinek aldarrikatzen duen «askatasun pertsonala» era efektiboan gauza dadin *askatasun positiboaz* hitzegiten

ariko ginateke, hau da, norbanakoa bere buruaren jabe izatea, desio duena egin ahal izateko. *Askatasun negatiboa* ematen da norbanakoarengan beste norbaitek edo norbaitzuk interferentziarik sortzen ez duten bitartean. Bi askatasun ereduak gatazkan sartzen dira norbanakoaren askatasun positiboa *bestearen* askatasun negatiboaren eremuan barneratzen den unetik. Inprobisazioan bi askatasun mota hauekin negoziatzen da etengabe, loturarik gabeko desioa (ondorioz talka) eta kontsentsuaren artean (ondorioz immobilismo arriskua).

Horrekin batera, eta Mattinen testuan aurrera jarraituz, ikuslearekin bat egiteko nahia adierazten da. Ikusleen arteko transakzioa litzatekeen egoera horren pareko bat bilatu nahi lukeela dirudi.

After I while I got the feeling that just standing there I was becoming almost like wall paper. Especially on the second part when we were watching each other as people in a strange room, rather than a musician and audience in a conventional concert setting. (Mattin, 2010c)



«Bartleby» (1853) Herman Melville.

Performerra horma-paper bihurtzeak, hau da bere desagertzeak, publikoarekin bat egiten duen parez -pareko egoerara eramaten du. Hor egoera homeostatikoa erabatekoa da, ez dago inongo tentsiorik. Horretarako, A Coruña, publikoari jarrera erasokorra adierazi ordez, harena bezalako jarrera pasiboa hartzen du. Jendea elkarri begira gela arraro batean. Geldirik. Herman Melvilleren Bartlebyk «nahiago nuke ez egin» esan ondoren egiteari uko egiten dionean, pasibotasun hutsez, sistema guztia hankaz gora jartzen du. Pasibotasun aktiboa esan beharko genuke. Produktore paperetik, Kaja Silvermanek dioen moduan, errezeptore paperera pasatzen da artista⁴². Silvermanek Walter Benjaminen «The author as producer» (1934) testu ezagunari erantzunez idatzi zuen berea. Benjaminek egilea eta publikoa maila berean jartzeko beharra ikusten zuen, horretarako biak ala biak egile-produktore bilakatzea proposatu zuen Bretchen ideietan oinarrituz, «Al experimentar su solidaridad con el proletariado, el autor como productor experimenta al mismo tiempo y de manera inmediata su solidaridad con otros productores que anteriormente tenían poco que ver con él.» (Benjamin, 1975: 8) -zioen Benjaminek. Musikari buruz hitz-egiterakoan, Benjaminek Hans Eisler-en pentsamendua jarraituz, zuzeneko kontzertu molde zaharkitua kritikatu zuen, non sorkuntza eta interpretazioa soilik musikari espezializatuen esku dagoen. Bere iritziz hau aldatzeko garaia da, teknika berrien laguntza -besteak beste grabazioa- kontutan izanik. «La tarea consistía por tanto en una refuncionalización de la forma del concierto, que debía cumplir dos condiciones: suprimir la oposición entre el ejecutante y el oyente y suprimir la oposición entre la técnica y el contenido» (Benjamin, 1975: 8). Nola ezaba daiteke ordea, musikaria eta entzulearen arteko bereizketa? Benjaminek argi zuen; batetik irakatsi egin behar zaio publikoari, eta bestetik, hark ere kontsumitzaile izatetik produktore izatera pasatu behar du. Produktoreak bakarrik baldin badaude, kontsumitzaileak desagertzen dira. Bide hori lantzeko adibidetzat Brecht -en antzerki epikoa jartzen zuen.

Un autor que no enseña nada a los
escritores, no enseña a nadie. Como
podemos ver, el carácter de modelo de

42 Silverman, Kaja (2001) «The author as receiver» In *October* Vol. 96, Cambridge, The MIT Press, 17-34 orrialdeak.

la producción es determinante; es capaz de guiar a otros productores hacia la producción y de poner a su disposición un aparato mejorado. Y mejor es este aparato mientras mayor es su capacidad de trasladar consumidores hacia la producción, de convertir a los lectores o espectadores en colaboradores. Un modelo de este tipo se encuentra ya a nuestra disposición; pero sólo puedo hablar brevemente de él. Es el teatro épico de Brecht (Benjamin, 1975: 10).

Ikusle produktore eredu hau hasieran aipatu dugun Schencheren banaketan lehenengo atalean sartuko genuke, non guztiak diren egile eta garrantzia duena obra bera den. Kasu honetan helburua, ez da obra artistikoa, baizik eta obra soziala esan genezake. Gizarte eredu berri hori da helburua, helburu ideala. Eta harantz bideratzen da guztia. Garrantzitsua da ohartzea helburu hau etorkizuneko puntu batean kokatzen dela, modernitatean obra artistikoen helmuga kokatzen zen moduan.

Ondorioz artistaren produktore izaera hau inspirazioa edo sorkuntzarekin baino gehiago lanarekin lotzen da. Beraz artista, langilea, forma emalea, gauzatzailea izango da. Honekin kontrajarriz, Kaja Silvermanen hitzak ekarriz «Artist as receiver» kontsideratzen badugu, hau da *artista hartzaile gisa*, artista itxuraz pasibo baten aurrean egongo ginateke; ezer egiten ez duela dirudiena hain zuzen ere. Silvermanek testuan Jean-Luc Godard-i buruz hitz egiten du, batez ere zuzendariaren «JLG/JLG» (1995) filmaren inguruan. Filmaren emultsioen izaera fisikoa dela eta zinema eta argazkilaritzak filmatzen duten horren «arrastoa» jasotzen du. Zeinuen sailkapenean «erakusle»⁴³ kategorian sartzen dira era honetakoak, hau da, objektua eta adierazlea⁴⁴ fisikoki lotuak daudenean. Godardek ere gauza bera egin nahi zuen bere zinearekin, Veronika oihala bailitzan, munduaren arrastoa jaso.

43 *Signo índice* edo *signo indexical*.

44 *Significante*.

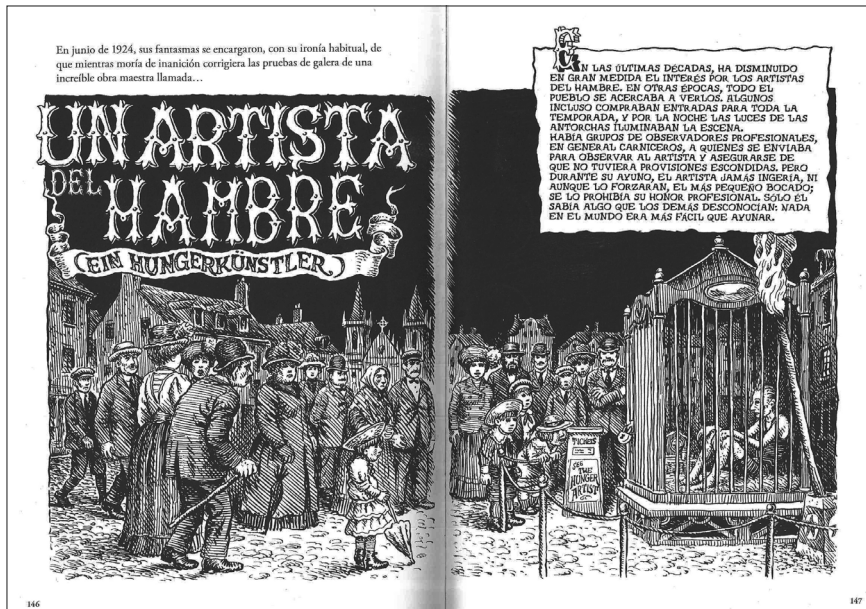
Silvermanek zinema eta argazkilaritzak berezko duten izaera «hartzaile» hori artista berarenganaino luzatzen du- «it is Godard's very phenomenological idea that the artist is not properly a creator but rather the site where words and visual forms inscribe or install themselves. (...) Neither of these actions can occur where the authorial ego reigns supreme, since this ego then occupies the place where the world should be» (Silverman, 2001: 24). «JLG/JLG» filma sasi autobiografikoa da, ala zuzenago esanda, autorretratu. Margolariek egiten zituzten autorretratuak pertsonari buruz baino gehiago sarri pinturari buruz mintzatzeko erabiltzen ziren azken batean. Beraz, egilea orrialde huts gisa aurkezten da eta bertan munduak bere inskripzioa uzten du. Eta era berean besteei inskripzio hori islaturik erakusten dien gainazala izango da. Hartzaile eta islatzaile, beraz.

Benjaminen zioen egile produktorearen irudia, artearen hautematea kontsumitzearekin lotzen zuen logikarekin bukatu nahitik sortu zen. Brecht-en ustez arte burgesa «sukaldekoa» zen, arte lanak kontsumitzeko, edo metaforarekin jarraituz «jateko», merkantzia huts. Hau saihesteko proposamen, ikusi dugun moduan, guztiak, publiko zein egile, produktore (sukaldari?) bihurtzea zen. Arte lana bigarren mailakoa zen; garrantzitsua jendearen eraldaketa zen. Brechten aipua hartu zuen Benjaminen antzerkiaren funtzioa azken batean didaktikoa eta eraldatzailea dela esateko-«and the pleasure felt in their perfection must be converted into the higher pleasure felt when the rules emerging from this life in society are treated as imperfect and provisional. In this way the theatre leaves its spectators productively disposed even after the spectacle is over» (Silverman, 2001: 27).

Txanponaren beste aldea, Silvermanen hitzak: jateari uko egitea litzateke, Kafkaren «Gosearen artista» ipuineko pertsonaiaren moduan. Ipuinean zirko artista honek ez du ezer egiten, bere ikuskizun bakarra egunetan luzatzen duen baraualdia baita. Jateari uko egiten dio. Horrela ikuskizunaren absurdoa eta munduaren miseriak islatzen ziren bere gorputz ahulean. Ipuinean, ikuskizunik ezak ikusleak artistaz ahaztea ekarri zuen eta hura pixkanaka bere kaiolako lasto artean desagertu zen.

Hartzaile izatea pasibotasuna eta etsipen gisa ulertu izan da pentsamendu politiko iraultzaileetan, azken batean emaniko egoeraren onarpen-

tzat hartzen zen. Aldaketarako aukerarik gabe. Brechten pentsamenduan eta ondorengo post-estruturalismoan «emaniko egoera» eraldatzea zen helburu nagusia.



Crumb, Robert; Mainowitz, Zane (2010) «Un artista del hambre» In *Kafka*, Barcelona, La Cúpula.

Mattinek bere burua «horma-paper» gisa sumatzen zuenean lortu zuen Kafkaren gosearen artistaren moduan, ikuskizunaren desagertzea eta ikuslea eta performerra banatzen dituen hierarkia parekatzea. Benjaminek proposaturiko praktika produktibista, paradoxikoki, kultura kontsumistak irentsi du, haren aurka egiteko eredu zen arren. Mattin performerraren gorputza orrialde huts bilakatu zen, ikusleen itxura berekoa, gorpuzkera berean eseria, hura bezain huts; non munduak bere irudia inskriba zeza-keen Godarden nahi fenomenologikoen modura. Garrantzitsua da Husserl-en fenomenologia eta Merleau-Ponty-rena bereiztea. Munduaren aurrean irekitzen den mihise hartzaila Husserlen idealismoarekin lotu baldin badaiteke ere, Merleau-Pontyren kritikan ezinbesteko fenomeno da *bestearen* existentzia. Ez da beraz, izaki purua izango, baizik eta bestearekiko harremanean gorputza hartzen duen hori, bat eta bestearen esperientzien elkargunean. Eta baita iraganeko eta orainaldiko esperientzien elkarketan

Mattin saio guztian egoera *hartaile* horretan mantendu izan balitz beste zerbaiten aurrean geundeke, baina ez; geroago gertatu zenak brechtiar praktikaren eremura eraman zuen zuzen- zuzenean. Hor dago berriz ere artista produktore eta didaktikoa. Soinuaren errepikatze agindua *gauzatu* zuena. Ikusleak ere produktore izan daitezkeela adierazten duen keinu argia; grabazioan entzuten diren zaraten artean ikusleek egindako zaratak garrantzitsuak direla erakusten diena. Horrekin bat, ikuskizuna publikoaren irudi islatu bat besterik ez dela erakusten zien, baina, isla hori publikoa bera ote zen?

5.2. MODERNITATEKO ARTEAK EZ DU IKUSLERIK BEHAR: PERFORMERREN ARTEKO TRANSAKZIOA

Hasieran ikusi dugun bezala, Richard Schechner-en eskeman lehen multzoa «performerren arteko antzerki transakzioa» zen. Parte hartzen duten agente guztiak performerrak dira eta ez dago ikus entzule izaera duen inor. Brechten antzerkiak helburu duen gizartea litzateke honen adibide. Modernitatearen ereduak ere arte obra du lehentasun; garapen guztia artista eta arte lanaren arteko elkarrizketak baldintzatzen du, eta ikus entzulea bigarren mailan geratzen da. Eta praktikan desagertu egiten dela esan daiteke; gutxienez garaikide duen ikus entzulea. Hortzmugako puntu batean kokaturiko ikus entzule ideala izan daiteke etorkizuneko hartzailea, baina ez derrigor sortze momentua eta lekua partekatzen duen publiko garaikidea.

Musika esperimental kultuak, klasikoaren tradiziotik datorrenak, ikus entzulearen irudia interpretera lekualdatu zuen estrategia zahar baten bidez. Partiturak ziren aldaketa hori ematen zen plaza, eta ez kontzertu aretoa. Lehen partiturak informazioa transmititzeko kanalak baldin baziren -konpositorearen ideiak interpretetik igaroaz entzuleei helarazteko bitartekariak- XX. mendean partiturak helmuga izatera pasa ziren. Interpretari zuzentzen zitzaizkion nabarmen. Hark irakurri eta era personalagoan «interpreta» zitzakeen, partiturak konplexutasunagatik ala indeterminazioagatik espezializatzen joan ziren heinean. Toshi Ichianagi,

Christian Wolff edo John Cageren lanetan interpretari adi egotea eta entzute sakonak eskatzen zaizkio.

Modernitatean sorturiko arteak prozesuari eta obren formari erantzuten zion. Barne erlazioak gertatzen ziren lekua zen obra, inguruarekiko autonomo. Abangoardiako arteak sarri bi publiko mota desberdin izan ditu: bata bertan dagoena, obrarekin kontaktu zuzenean, eta bestea bertan egon ez dena. Lehenengo publikoa ia obraren parte izatera pasatzen da denborekin (haren jokaera, erreakzioak, testuingurua, eta abar). Publiko hau objektu bihurtuta iristen zaio han egon ez den bigarren publikoari. Sarri denbora tarte luzeek bereizten dituzte bi publiko hauek. Memoriak -eta historia idatziak- osatzen dute arte lana bigarren publiko honen baitan. Nahiz eta Eddie Prevostek ondorengo hitz hauetan musika inprobisatuak zuzeneko publikoa duela eta sortze lana eta errezepzioa aldi berean gertatzen direla esan, ahaztu egiten zaio emanaldi horrek han izan ez zen beste publiko bat ere izango duela ikusizko artearekin gertatzen den bezala. Diskoen, bideoen edo testigantzen bidetik iritsiko da bigarren publiko hori:

In the consumption of the plastic arts the viewer is not positioned within the site of the creative act. And for the artist the work is evidence (an historical record) of activity. Of course paintings have a life or create experience in viewings, but any mobility in the perspective is in criticism or in looking. In the performing arts, on the other hand, particularly music, and especially in informal and perhaps improvised music, there is a social site in the creativity and its reception. The interpersonal relations between all the creative parts are affected by the process by which the music is made (Prévost, 2004: 11).

Minimalismoak proposatzen zituen objektu espezifikoak aldiz, ez ziren inguruarekiko eta publikoarekiko autonomo. Haiek bere objektu-tasuna nabarmentzen zuten eta inguruko espazioarekiko zuen erlazioa azpima-

rratzen zuten. Erlazio horretan ikuslego aktiboa piezen artean mugitu zitekeen eta ikuspuntu aldaketek obraren aurpegi ezberdinak agertarazten zituen. Fenomenologia teorien erakusle, publikoak obraren hautematea aldatzen zuen. Publikoak obrekin zuen erlazioa soilik ikusizkoa izateak ordea, minimalismoaren izaera «teatralaz» idaztera eraman zuen Michael Fried. *Egoera* batean zeuden objektuak ziren minimalismoko piezak, eta hauek definizioz begiralea ere integratzen zuten. Baina publikoak begiekin ikusteaz gain piezen artean mugi zitekeen aretoan zehar. Beraz, gorputz guztiaren esperientzia ematen zen era berean, ukimena, usaimena, tenperatura eta abar batzen zituena. Mugimenduak pertzepzioaren aldaketaz gain, denboraren kontzeptua gehitzen zuen objektu finkoak ziren egituretan. Denborak historia ere bazekarren berarekin, eta egoera zabaldu honetan gizarte eta kultur arazoek iragazkia pasatzen zuten, pixkanaka arte adierazpide oro blaituz, ez soilik minimalismoko objektuak.

Inprobisazioan, zabalegia bada ere dena definizio bakarraren pean kokatzeko, ikuslegoarekin izan duen harremana gutxienez anbibalentea dela esango genuke: batetik modernitatearen «arte helburu» horri eutsi dio temati, publikoari iskin eginaz. Bestetik, publiko aktibo baten bilaketan hura eraldatzea asmo hartu du. Egoera lausoak hartzaile definiturik ez duen musika baten aurrean jartzen gaitu. Diego Chamyk elkarrizketa honetan dioen moduan: «The fact that this kind of music has no addressee makes it have less popular potential. Music doesn't necessarily need to have an addressee but, in case it doesn't have one, other tactics are needed in order to reach more audience. We feel that musicians are not doing enough or don't care enough about it» (Chamy; Nethe, 2007). Onartzen du musikak ez duela zertan behar hartzaile konkretu bat, hala ere bitxia da entzule gehiago ez izatearekin arduratua egotea. Chamyren erantzunean bertan topa dezakegu inprobisazioaren kontraesan hori, alde batetik musikariak ezaxola dira publikoarekiko eta bestetik musikaren potentzialtasun popularrak kezkatzen ditu eta publiko zabalago batera iristeko beharra adierazten dute.

Hasierako inprobisazio libreak urte batzuk lehenago indarrean egon zen espresionismo abstraktuaren ideien eragin argia zuen. Modernitatearen azken adarretako bat izan zen mugimendua Ipar Ameriketara eman zen gehienbat. Bigarren mundu gerraren ondorengo beharrei erantzunez

50ko hamarkadako artistaren irudia heroia-rena izaerarekin parekatu zen halaberrez. Eraiki behar zen munduak oihal gainean zuen bere ispilua. Norbere espresioa libreki adieraztea nagusitzen zen eta materialen berezko fisikotasunarekin etengabeko elkarrizketan ziharduen artistak. Obrak «hor» sortzen ziren; autonomoak ziren. Bizitzaren pareko «gertaerak», hitz batean. Dena den, Jeff Wallek antzeman zuen hasiera hartan ere, obra hauek «gertaera» gisa saltzen ziren arren, heroi izaera haren errepresentazioa ahalbidetzen zuten trikimailuak besterik ez zirela:

«La escala y la materialidad» son nuevas formas de intimidad (...) (una intimidad que) se hace pasar como un asunto público, épico y teatral; la pintura se convierte en un «suceso» (...) en el que se reproduce la destrucción de la tradición moderna de la retórica. Esto llega hasta una escala heroica (...) como (representación del) «heroísmo» de la lucha «existencial» (Graham, 2011: 81).

Beraz, hitz hauei jaramon egiten badiegu, ikusleari bizkar emanda sortzen den eta artea bera helburu duen egoera hartaz hitz egiteari utzi beharko genioke. Testuinguru konkretutik at egiten zen auto-espresio ariketa haiek errepresentazioaren eremuan gertatzen zirela ulertzen badugu, heroia-rena sakrifizioa ere, obrarekin bat eginda, oihal gainean ematen zen antzerki moduan ikusten dugu.

5.3. GERTAERAK ETA TARTEKO EGOERAK: IKUSLEEN ARTEKO TRANSAKZIOA

Aurreko atalean egile desberdinen artean edo egile eta obraren artean sortzen den elkartruketa aztertu dugu. Ikus entzulea egon badago, baina harreman horretatik kanpo uzten da, alboratua. Bi talde daude, baina aktibitatea bietako batean sortzen da, eta honek ez du oihartzunik beste taldearengan. Orain ekiten diogun bigarren atal honetan talde bakarra izango da,

ikusleena, eta haien arteko transakzioa ikusiko dugu. Horretarako baina, ikusleak parte hartzaile izan beharko du. Bestera esanda, agente guztiak talde bakar izan daitezen performer eta ikusleen arteko mugak ezabatuta egon beharko du. Egoera horizontal hau, baina, era askotara eman daiteke. Antzerki tradizionala eta bizitzaren artean erdibideko puntu batzuk aurki daitezke. Antzerkiari buruzko ondorengo eskeman hobe ikus dezakegu:

Antzerki tradizionala
Ingurumen antzerkia
Performance
Happening
Bizitzako ekintza publikoak
Bizitzako ekintza ez-publikoak

Dudarik ez, eskema hau eztabaidagarria da eta galdera asko sortzen ditu: Non bukatzen da antzerki tradizionala? Espazioz aldatzeak bakarrik ingurumen antzerkia sortzen du? Bizitzako ekintza publikoak antzerki tradizionaletik hain urrun daude? Bizitzan posible dira ekintza ez-publikoak ala dena gertatzen da eremu publikoan? Galdera hauei gehitu behar zaie ea zilegi den antzerkia eta musika parekatzea. Logika berari erantzunez azter ditzakegu musika saio bat eta antzerki saio bat? Tesi honetan oraingoz ez da ikusten hori hala ez egiteko arrazoirik eta sarri bata bestearengatik ordezkaturiko dugu. Ingeleseko «performance» hitzak biltzen du egoera definiezin eta trukagarri hori, aldi berean musika *joaldia* eta *antzezpena* adierazteko balio duenez, performance-arteko *ekintzak* izendatzeaz gain.

Antzerki tradizionala gerta dadin beharrezkoa den erantzun bakarra, publikoaren aldetik datorren erantzun ekonomikoa da. Ikusleak aretoak bete behar ditu, txalotu, eta garrantzitsuena, ordaindu egin behar du. Elkartruke ekonomikoa da funtsa. Antzerki mota hau ordea, egoera sozial bat ere ba da, ekonomikoz gain, eta bertan publikoa zeinu bilakatzen da. Batetik aktoreentzat izango da zeinu, atalaren hasieran Rowek aipatzen zuen ikusle arretatsua adibidez, baina baita beste ikus entzuleentzat ere. Ikuslea aktore bihurtzen da beste ikusleentzat, eta haien lekukotza beharrezkoa izango du. Antzerki tradizionala ez da bakarka esperimentatzeko eraikitako egoera.

Aurreko eskema jarraituz antzerkiak pixkanaka eredu tradizionaletik bizitzaren aldera iristeko estrategiak entseatu zituen. Eta berdin gertatu zen musikan ere. Keith Rowe publiko aurrean gertatzen den emanaldiaren momentu «garrantzitsu» hori desplazatzen saiatzen da distira gutxiago duen eguneroko ekintzetara. Bere kasuan oraindik publikorik ez dagoen une horren irudikatzea saiatzen du entsegu-gailuen bidez:

At the moment I am using a thing called a finger trainer which you might have seen. A finger trainer is a device for classical guitar players to practice their fingering. It is just six frets and no body. It really is for the professional development for classical guitar players. I like it because it reminds me of Degas. You know when Degas draws the ballet dancers; they are doing their shoe laces up and preparing for the performance. He rarely paints them actually in full flight. They are resting afterwards or preparing (Rowe, 2009).



Keith Rowek zuzenean erabiltzen duen «Finger trainer», gitarrajolearen hatzamarrak berotzeko aparailua.

Finguer trainer horren bidez irudikatzen duen momentua, emanaldiaren aurrekoa-berotze-ariketena, ikusten dugu pausotxo bat gerturatzen dela bizitzako ekintzetarako lerroan. Ikuskizuna gertatzen ez den momentu zozoaren sinbolo bihurtzen da berotze-gailua. Anti-ikuskitun momentua. Hala ere Degasek dantzariak *hegaldi osoan* ez harrapatzearen pare izan nahi duen keinu hau antzeppen hutsa da, Degasek dantzariak momentu iheskor batean oihalera eraman ordez gorpuzkera horretan denbora luzez posatzen jarri balitu bezala. Edo zuzenago, Degasen erreferente ez ziren hezur haragizko dantzariak baizik eta garai horretan sortu zen argazkigintzaren lehen produktu takarrak. Degas bera ere argazkilari, plaka haietan aurkitu zuen iheskortasuna eta enkoadratze bereziak margotzeko erreferentea. Dantzarien zein musikarien berotze ariketek ez dute ikus entzule beharrik, sortzen den emaitza hutsala da, gimnastikoa, baina era batean hori jendaurrera eramateak zentzua aldatzen dio eta normalki teloi atzean gertatzen dena antzeppen bihurtzen da fokuen argipean.

XX. mende hasierako Dada eta Futuristekin artea eta bizitza batean biltzeko saiakera erradikalak hasi ziren, talkaren metodoa jarraituz. Gero, tradizio berean, 60ko hamarkadan Allan Kaprow-k antolatzen zituen *Happening*-ak eta John Cageren kontzertu multimediek egoera zabaldu hauek bilatu zituzten. Kaprow-ren ahotik «The line between art and life should be kept as fluid, and perhaps as indistinct as possible» (Meilicke, 2005: 119). Berez, sortze momentuan ikusleen behatzetik urrun egiten ziren arte diziplinak garai berean jendaurrean agertze hasi ziren. Margotze prozesu intimoa ikuskizun bihurtu zen Gutai taldearen ekintzetan edo Yves Kleinen «Antropometria»-tan, non orkestra txiki batek Klein beraren «Monotone Symphony» (1960) jotzen zuen bitartean emakume-pintzelek beren arrastoa uzten zuten oihal gainean. Gutai artista japoniarrek taldeari emaniko izenaren esanahiak ondo laburbiltzen du fenomeno berri hau: «gorpuztea». Artistak bere haragian sentitu eta adierazi behar du arte berria. Pollocken eraginpeko akzio-pintura estudioaren itxitik jendaurrera eraman zuten ikuskizun bihurturik. Gutai eta Cageren eraginez sorturiko Fluxus nazioarteko mugimenduak ere bide bera jarraitu zuen performance izenez ezagutuko den hamaika artistaren ekintzetan. Kaprowk ezagun bihurtu zituen happeningek hasieran performerrak eta ikusleak jarraitu behar zuten gidoia izaten zuten. Gero happeningak irekiago bilakatu ziren,

hasiera-garapen edo bukaera jakinik gabe; «gertatu» egiten ziren ekintzak izatera pasa ziren.



«Catalysis serie» (1970-72) Adrian Piper

Richard Schenckner-en performance taldeak Cageren eta Kaprowren bidean (azarea, bizitza antzerki moduan) *Inguru antzerkiaren* manifestua kaleratu zuten 1968an («Six Axioms for environmental Theater»). Edozein espazio erabiltzen zuten performanceak egiteko (kaleak, industria-guneak) eta ikuslearen parte hartzea bilatzen zuten. Beraz, jendea leku «desberdinetara» eramaten zen, artearekin harremana era zuzenagoan eta kodetu gabean eman zedin. Honen ifrentzua, helburu berarekin, artea jendea zegoen lekura eramatean zetzan; Adrian Piper eta Vito Acconci egiten zuten moduan. Kasu hauetan Acconci eta Piper-ek ez zuten jakinarren gainean dagoen ikusle baten aurrean lan egiten. Era konbentzionaletan ulertuta ez zatekeen ikuskizuna, bi alderdien arteko akordio hori ez baitzen ematen. Acconci «Proximity pieces» (1970) edo «Following pieces» (1969) lanetan gizabanakoen arteko muga publiko eta pribatuak noraino heltzen diren ikertzen zuen. Performanceak subjektua eta objektuaren arteko erla-

zioa birdefinitzea ekarri zuen. Artista subjektua bada, eta arte obra berarengandik banandua zegoen objektua bazen, performancean biak batean biltzearen arazoa sortzen da. Arte obrari egozten zitzaion *aura* artistaren gorputzak bereganatu zuen. Pixkanaka aura hau ikus entzulearengaino lekualdatuko nahi izango da, happening-etan eta era nabarmenagoan 90ko hamarkadako *Erlazio Estetikan*.

Performancean guztia «hic et nunc»⁴⁵ egoera batean ematen da, hau da, bertan daudenek espazio eta denbora bera partekatzen dute eta denak ko-subjektu bihurtzen dira. Artearen munduak intentzio osoz bilatu dituen *tarteko* (*betwixt and between*) egoera horiek dena den, historian zehar naturalki eman dira betidanik. Eguneroko bizitzatik banandu ezinak diren egoera erritualizatuak dira *tarteko* leku horiek; errepresentazioa eta ez-errepresentazioaren artean leudekeenak. Egoera hauek ez dute egile-subjektu bakar bat; alderantziz, denak dira subjektu eta, batez ere, hartzaile aktibo. Hauetatik ikusiko dugun lehen egoera jolasarena da.

5.3.1. Jolasa eta jokoa

Hizkuntza gehienetan jokoa eta jolasa hitz beraren bidez adierazten diren arren (juego, play, etab) euskarak egiten duen bereizketa hartuko dugu aintzat, bata bestearengandik argi bereizten baititu. Ikus ditzagun banan-banan:

5.3.1.1. Jolasa

Jolasa egoera sozial berezia da, umeen mundu ikuskera definitzen duena eta helduaroan ere han-hemenka azaltzen dena umeengan duen indar berarekin. Atalase edo *tarteko* esperientzia moduan definitzen du Erika Fischer-Lichte-k jolasa:

El juego puede interpretarse como un betwixt and between, de una experiencia umbral. Pues en el juego el ser humano común, aquel en el

⁴⁵ *Hemen eta orain.*

que se oponen y están en permanente lucha el impulso material y el formal, la naturaleza sensible y la racional, se transforma de manera provisional en el hombre ideal-en el que ambos ámbitos aparecen conciliados- , es decir, lo hace mientras dura el «juego», mientras dura la experiencia estética (Fischer-Lichte, 2011: 382).

Situazionistek artea bitzita bihurtzeko ahalegin iraultzailean jolasaren logikan begiratzea aldarrikatzen zuten. Honela mintzo zen Gilles Ivain 60ko hamarkadan Internationale Situationiste aldizkarian: «Contra toda forma regresiva de juego, que supone su retorno a estadios infantiles (ligados siempre a políticas reaccionarias), hay que apoyar formas experimentales de juego revolucionario. Situación construida: momento de la vida construido concreta y deliberadamente para la organización colectiva de un ambiente unitario y de un juego de acontecimientos» (Ivain, 2001: 14). Jolasa erreminta iraultzaile moduan erabili nahi zuten, helburu argi batera zuzendua. Baina jolasak, benetako jolasak, ez du helbururik. Jolastea du helburu bakar. Eta ezin da erabili, *erabilpen* hitzak norabide bat, funtzio bat, eta *hustasun* bat suposatzen du, esku ahurrak ura jasotzeko balio dezakeen bezala. Jolasa ordea osoa da, autosufizientea, ez du beste ezertarako *balio*. Bere baitan osatzen eta agortzen da. Osatze hori formagabea izan daiteke, hobe esan, osatu gabea, ez baita emaitza edo produktua bilatzen dena, baizik eta bidea. Baina bidea ez bidaiaren bidea ulertzen dugun moduan, aurrerantz doana; jolasa ez baitoa inora.

¿Debemos considerar trabajo lo que hacemos? Sugiero que la creación de música improvisada tiene más relación con las nociones situacionistas de juego (inestabilidad y deseo lúdico) que de trabajo (más constante en su productividad). En conversaciones con Keith Rowe (ex-AMM) y Philip Best (ex-Whitehouse, Consumer Electronics), dos de las bandas más

5. IKUS ENTZULEA

innovadoras de Inglaterra, éstos muestran su acuerdo con que no se debería vivir de este tipo de música porque entonces nos estaríamos comprometiendo al mercado [ZZEE, 2011: 203].

Mattinen hitz hauetan jolasaren izaera iheskorra medio inprobisazioa merkatuaren hatzaparretik alde egiteko modu gisa agertzen da. Antzeko zerbait zioen Peter Brook-ek antzerkia jolas gisa hartu behar zela zioenean: «Interpretar requiere mucho esfuerzo. Pero en cuanto lo consideramos como juego, deja de ser trabajo. Una obra de teatro es juego» (Brook, 1986: 190). Baina gauza bat da aktibitate artistikoa jolas bihurtu nahia, eta bestea, benetan ikustea jolasak onartzen duen ala ez horrelako erabilpenik bere baitan. Jolasaren barnera erortzen den oro izan daiteke jolaserako lehengai, baina zailagoa da bere logika jolasetik kanpora ateratzen. Bestera esanda, antzerkiarekin jolastu daiteke; jolasarekin antzerkia egin ez. Edo, egiten bada, jolas izateari uzten dio.

Inguruko hizkuntzetan ez bezala, euskaraz joko eta jolasaren artean dagoen ezberdintasuna argitu beharko genuke puntu honetan. Ezin dugu zehatz jakin Situazionistek frantsesez «jeu» ziotenean zeri egiten zioten aipamen: jolasari ala jokoari. Ezta Peter Brook-en kasuan ingelesez «antzezlan jolasa» dela dionean. Euskaraz ordea jokoak eta jolasak bi ideia desberdin eta bi sozializazio modu adierazten ditu: jokoak lehiakortasuna dakar berarekin, jolasak berriz, momentua bizitzearen gozamina.

Bai jolasean bai jokoan, pertsona batek egiten duen edozerk beste baten edo batzuen portaeran eragin dezake. Akzio erreakzio egoera sortzen da, inprobisazio musikan hain ohikoa dena. Modu horretako egoeratan jokalarien arteko harremanari sozomotorra deitzen zaio. Harreman sozomotorrik ez dagoenean joko edo jolas psikomotorra izango da. Egoera horietan ez dago jokalarien arteko eraginik, bakoitzak bere «lana» ahalik eta modurik egokienean egiteari ekingo dio. Bigarren eredu honetan koka ditzakegu akzio-erreakzioa baztertu nahian sorturiko *Electro Acoustic Improvisation (EAI)*, *Onkyo* eta *Berlin Echtzeitmusik*aren inguruko inprobisatzaile itxura batera autisten praktikak.

Joko zein jolasean araudiak daude, hitzarmenak, J.J.Rousseau-k esango lukeen moduan «giza kontratuak». Bi joko edo jolasen araudiak desberdinak diren heinean bi giza harreman ezberdin azalduko ditu. Jokoa arau horiek zurrinak eta mugiezinak dira; jolasean nahieran alda daitezke. Jokoa lehiakorra da, irabazle argia egoten da bukaeran, nahiz eta bakarka jokatu, jokalaria helburua lortzen badu irabazten du; bestela ez. Horregatik jokoak denbora zehatza izan behar du, edo gutxienez amaiera zehatza. Zehaztasun horrek erabakitzen du garailea. Jolasak ez du bukaera zehatza, eta jolasetik kanpo dauden baldintzek erabakitzen dute jolasa noiz amaitu (adibidez euria hasteak). Amaitu arren gainera, jolasean ez dago irabazle argirik, denek aldi berean irabazi eta galdu egiten dute. Bipolartasunean funtzionatzen du jokoak: taldekideak/arerioak, irabazleak/galtzaileak, lehenak/azkenak, ongi/gaizki, eta abar. Jolasean taldea edo osotasun ideia gailentzen da, jolaserako parte hartzaile denak dira beharrezko. Bakarrik jolasterakoan ere, kanpo eredu bat aintzat hartuz jolasten bada, jolasten dagoena eta «beste» hori ere (izan araua, edo partaide irudikatua) osotasun bakarrean biltzen dira.

Inprobisazioaren baitan erabili izan den aldaera bat inprobisazio gidatuarena da. John Zornek «Cobra» izeneko proiektua jarri zuen abian 1984ean. Izatez arauetan oinarrituriko konposizio bat da, «Game piece» edo *joku piezen* multzoan kokatzen duena. Arau hauek sekretuan gordetzen ditu Zornek eta, noski, bera da arau egile bakarra. Musika gertakariak eta hauen sekuentziak ez daude aurrez erabakita, beraz konbinaketa zenbaterainak eta indeterminazio maila altua ditu. Interpreteek jokoak segitu behar dute azarez (edo zuzendariaren erabakiz) agertzen diren karta batzuen arabera. Kartetan kolore eta zeinu ezberdinak daude idatzita, eta hauei jarraitu behar diete musikariek. Partitura ia osoki ezkutuan mantendu delarik ere, elkarrizketetan azalpen batzuk eman izan ditu Zornek:

There's nothing in Cobra that indicates stylistically what is going to come out -- except for in the complicated part of the piece which is called the «Guerrilla Systems.» In which people put on the headbands, and whoever is wearing the

5. IKUS ENTZULEA

headband is in control. In this part of the game there's one call that can be made in that's called «Sensing,» which is where whoever makes the initial call has to start playing in a very recognizable musical style. Then his two spotters in the squadron he's signaled out of the group have play in a contrasting style -- a musical style that's recognizable and conflicts with the original style. But that's the only time where the kind of music to be played is specified (Zorn, data gabe).



«Cobra» (Hat hut Records, 1987), John Zorn.

Apustua, lehia eta gudarekin erlazionatzen da jokoak, ondorioz seriooki eta benetan egiten da; jolasak aldiz era anbiguoagoan funtzionatzen du, bere definizio posibleen artean baititu txantxa, dibertsioa eta astialdia. Jolasean hitzak eta ekintzak beraz, metaforikoak dira, ez-literalak. Eta egia / gezur kontzeptuak ia alderantziz hartu behar dira. Joseba Zulaikak bertsolaritza jolasarekin konparatuz idatziriko testuan dioen moduan «Jolasaren funtsa hortxe dago hain zuzen: dena gezur handi bat dela, baina halaz ere egiaz betea, eta horretxegatik ematen digu hainbeste atsegin. Jokoaren «egia» erabat literala da: hitzek adierazten dute *benetan*, esaten

dutena; benetan egiten du batek galdu ala irabazi. Jolasaren «egia» berriz gezurra bera da» [Zulaika, 1985: 2]. Aipagarria da jolasaren fikzio – antzeppen izaera honekin lotuz, hitzaren ingelesezko «play» aldaerak jolas, kirol joko, antzeppen eta musika jotzea biltzen dituela esamolde bakarrean.

Gelaren atalean ikusi duguna gogoratuz, J.L. Austinek ezagutarazitako *espresio gauzatzaile* edo performatiboak gertatzen diren kasu bitxiak lirateke jolasean ematen direnak, hor, jolasak dirauen bitartean esandakoa ez egia bakarrik, gauzatzailea ere bada: izendatze hutsarekin norbait lapur edo polizia bihurtzen da. Izendatze hori errealitate gauzatzaile da beraz. Austinen neologismoaren arabera enuntziatuek ez dute soilik egoerak deskribatzeko edo zerbait baieztatze balio; enuntziatu performatibo bidez ekintzak burutzen dira. Jolasean «hilda zaude» esatean errealitatearen gauzatzaile dira, adierazten duten errealitate soziala sortzen dutelako.



Umeak «Bat bi hiru, karabin bon ban» jolasean.

«Bat bi hiru, karabin bon ban» izeneko jolasean horman dagoenak begiratzen duen aldiro gorputza izozturik izan behar du jokalaria, mugitzen bada «hilda» dago eta berriz hasi beharko luke atzeko lerrotik hormarantz hurbiltzen.

5. IKUS ENTZULEA

Joko eta jolas guztiek erlazio ezberdina dute gertatzen diren espazio eta inguruarekiko. Batzuk, lekuaren ezaugarriekin negoziatu behar dute, itsasoan egiten diren jokoetan adibidez. Hauek ziurgabetasun jokoak dira. Beste batzuk ordea, leku ziurretan egiten dira, billarra kasu. Analogia erraza sortzen da musikaren munduan eta aretoaren kontzeptua aztertu dugun atalari kasu eginaz: musika klasikoak sinbolizatzen duen areto itxi edo ziurrarekin kontrastean ingurunearen eraginpean dauden gainontzeko egoera guztiak lirateke ziurtasunik gabeko lekuak. Azken hauetan ingurua erraz iragazten da musika saio edo arte adierazpenera. Horren onarpen eta erabilpen sakonena egin duen musika korrontea inprobisazio librearena litzateke zalantzarik gabe.

Jolasean momentua bititzea eta prozesua dira garrantzitsuak; jokoan ordea, sekuentzia lineala ematen da amaieran helburu bat duena. Jokoa zehazki kuantifikatu daiteke eta bukaerako emaitzak baldintzatzen du. Aurkaria irabaztea, ala bakarkako jokoetan aurrez arauturiko asmoa gainditzea, ditu jomuga. Azarezko jokoetan ere hori gertatzen da. Jokoak formalki perfekziorantz jo ohi du, ideal bati jarraiki; jolasak aldiz, ez du forma jakinik eta aldakorra izan daiteke, normalean kaoserantz jotzen du. Horren irudi grafiko gisa gimnasta batek marka bat hausten duen momentua (ordurarteko perfekzio gorenaren irudikapena) eta umeek jolastoki izan duten lekuan uzten duten jostailu anabasa konparatzea besterik ez. Gertatzen den hori errepikatu ezinezkoa da jokoan, lineala denez; behin gertatzen da eta emaitzak onartu behar dira. Jolasak ordea denborarekiko erlazio desberdina du, ziklikoa eta forma gabea, magma modukoa da. Bukatzea ez da garrantzitsua eta sarri hasierak eta bukaerak zehaztea zaila izaten da. Inprobisaturiko musika ere behin gertatzen da; errepika ezina da, hainbatetan entzun dugun moduan. Orainaldian gertatzen da. Baina hala ere, jolasaren ezaugarri gehiago ditu jokoarenak baino. Interesgarria da Giorgio Agambenek egiten zuen bereizketa jolasa erritorekin konparatuz eta mitotik bereiziaz, tesi honen oinarrian dagoen puntu garrantzitsu batekin lotzen dena hain zuzen ere, hau da, inprobisazioak bere praktikaz gaindi zentzua izateko dituen zailtasunak. Sakonean legokeen galdera honakoa litzateke: ea inprobisazioari buruz teorizatu daitekeen haren praktikatik kanpo.

El rito fija y estructura el calendario; el juego en cambio, aun cuando todavía no sepamos por qué, lo altera y lo destruye. Pues si bien el juego proviene de la esfera de lo sagrado, también la modifica radicalmente e incluso la transforma a tal punto que puede ser definido sin forzamientos como lo «sagrado invertido». (...) en el juego solamente sobrevive el rito y no se conserva más que la forma del drama sagrado donde cada cosa a su vez resulta invertida. Pero se ha olvidado y anulado el mito, la fabulación en palabras sugestivas que confiere a los actos su sentido y su eficacia (Agamben, 2007: 98).

Zail da esatea inprobisazio musikan zer den jolasa eta zer jokoa. Adibidetzat har ditzakegu Misha Mengelberg eta Hann Benninken kontzertu dadaistak, non itxuraz elkarrekin ongi pasatzea beste helbururik ez duten. Bennickek ia zirko emanaldi bihurtzen du perkusioa jotzea, oinak danborretan jarriz, zoruan etzanda baketekin aretoko edozein gainazal joaz,.. Kontuan hartu behar da zirkoa antzerki mota oso berezia dela; zirkoak ez du esanahi zehatzik adierazten eta ikuskizun bihurturiko jolas eta joko lehiakorraren artean mugitzen den azpigenero artistikoa da, esanahirik gabe, *forma hutsaren* osagai sentsoriala bakarrik mantendu da.

Hann Bennick ere, zirko artisten moduan birtuosotasun erakustaldia eginaz, jolasean ari dela dirudi. Baina itxuraren atzean, arau batzuk jarraitzen ditu. Estilistikoki jazzaren arauak, eta sozialki ikuskizunaren arau komertzialak. Derek Baileyk antolatzen zituen «Company Week» jaialdiak ere antzerkitik zetozen tendentziak bereganatu zituen, horrela dantzariak, pailazoak edo performerrak egon zitezkeen eszenatoki bera musikariekin partekatzen. Lehenagotik ezagutzen ez zen jendeak agertoki gainean momentu hori nola izango zen negoziatu behar zuen unean bertan. Inprobisazioa jolasa baldin bada, egoera ezohiko hauetan jolasaren arauak aurrez finkaturik egotea eragozten zen. Momentuan jolas

5. IKUS ENTZULEA

berriak asmatzeko aukera ezin hobeak ziren, surrealistek Lautreamont konteari maileguan hartutako esaldi ezagunak defini ditzake kontzertu hauek: disezio mahai batean aterki bat eta josteko makina baten ezus-teko topaketa.

Jolasaren logikak asmatzea bultzatzen du. Jolasaren arauak ere asmatu eta aldatu daitezkeenez etengabeko iraultza txikia bihurtzen da jolasa. Berriz ere Joseba Zulaikari irakurriaz:

Neurtzeko arauak ukitu ezinak dira jokoan;
jolasean arauak aitzaki bat besterik ez dira,
normak haustea bera jolas-iturri bihurtzen
da, bat-batean asmatzen segi behar da
jolasak bizirik iraun dezan. Jokoan ez
bezala, jolasean ez dago aurrez erabakita
noiz hasi eta noiz amaitu, zer egin edo esan
eta zer ez egin edo ez esan (Zulaika, 1985,
2).

Ez al lirateke hauek inprobisazio askea definitzeko hitz egoki samarrak? Arauak haustea jolas-iturri bihurtzea, aurrez erabakita ez izatea noiz hasi eta noiz amaitu, zer egin edo zer ez egin inprobisatzaileek egunero bizi duten egoera izaten da. Sarri, arauak hautsi nahi hori bera arau bihurtzera iristen da. Etengabeko iraultza konbentzio eta ohitura bihurtzen da.

Jolasa eta jokoa bereizten dituen beste ezaugarri bat, eta Zulaikak aipatzen ez duena, bi aktibitateek publikoarekin duten erlazioa da. Jokoak onartzen du aktiboki parte hartzen ez duen ikus-entzulea, eta ondorioz jokoa ikuskizun bihur daiteke (joko olinpikoak kasu); jolasak berriz, ez. Jolasak ez du ikuslerik izaten. Lehia edo helburu konkreturik ez dagoenez ikusleak ezin du bere burua identifikatu jolasean dabiltzanekin. Horrez gain, ikuslearentzat zaila da jolasaren arau beti berri eta aldakorrek ezagutzea.

Jolasa jolasean bertan eraikitzen da, ez du jolasa beste helbururik. Horrekin batera sozializatzen laguntzen duela, gizartearen ispilu denez

jolasak berez dakartzan arauak finkatzen dituela norbanakoan, kultura baten igorle izan daitekeela, eta abar zuzenak dira, baina jolasa helburu batekin erabiltzen denean (irakasteko adibidez) jolasa izateari uzten dio. Orduan entrenamendu, ikasgai edo funtzioa duen beste zerbait izatera pasatzen da. Hori gertatu izan zaie jolasaren erabilpen kontzientea egin duten mugimendu artistikoei: Situazionistek edo, beraiek bestera uste izan arren, *Erlazio Estetika* landu zuten artistek ere.

La estética relacional se inscribe en una tradición materialista. (...) notablemente definida por Louis Althusser, en uno de sus últimos textos, como un «materialismo del encuentro» o materialismo aleatorio. Este materialismo toma como punto de partida la contingencia del mundo que no tiene ni origen, ni sentido que le precede, ni Razón que le asigne un objetivo.

El juego inter-humano que constituye nuestro objeto. «El arte es un juego entre los hombres de todas las épocas» (Duchamp)-supera sin embargo el marco de lo que comúnmente se llama «arte»: las «situaciones construidas» proclamadas por la Internacional Situacionista pertenecen entonces a este «juego» a pesar de Guy Debord (Bourriaud, 2006:18).

Erlazio Estetikak instituzioekiko zuen menpekotasunak, eta arte tes-tuingururen pantailara zuzendua egoteak ordea, «munduaren kontingentzia» izan nahi lukeena, kontingentzia horren errepresentazio bihurtzen du. Bourriaudek aurreko hitzetan Situazionistek egotzen dien ezintasun bera pairatzen du *Erlazio Estetikak* ere. Publiko ikusezin bati zuzentzen zaio, instituzioak ordezkatzeko duen boterea da beren «gizaki-arteko jolas» horren publikoa, eta ez museo edo galerian Tiravanijaren arrosa jaten ari den «publikoa», azken honek figurante hutsaren izaera hartzen baitu.

5. IKUS ENTZULEA

(...)they tell us that we can enter the room «one at a time» leaving an interval between each. I enter second, the auditorium is almost dark, only illuminated by a little lamp on the stage right at Taku Unami's feet. Mattin (who waits after the door) tells me «to participate in this concert, you have to walk in circles around Taku». (...)I begun to realize my part and after little time more audience is entering: a girl begins to sing a song at the back of the stage, another one laughs intermittently from the stairs, somebody clap his hands, I see an extended arm with a hand making the sign of the horns. Taku, with his right arm on a sling begins to play his guitar very fast, like a heavy metal guitarist. When he's resting, a girl has to give him a massage on the back, somebody begins to knock on a door while a fake vomit sound is heard from the amphitheatre. Jean-Luc Guionnet begins to play from the backstage with his saxophone and somebody calls him shouting, a man on stage with his fist raised, someone is taking pictures of the chair that Mattin should be occupying; there his laptop is amplified and quietened. After a while of circular adherence to this orders we hear somebody saying «What are you doing?» without reply. Later on the question was asked again and it was answered: «Music!!!» (Prado, 2008).

Honela azaltzen ditu ikusle batek Taku Unami, Jean-Luc Guionnet eta Mattinek 2008an Portugalgo Barcelos hirian eman zuten kontzertuaren

nondik norakoak. Dynamo Jaialdiaren barnean gertatu zen ekintza horretan ikusleak parte hartzaile bihurtzen dira, jolas egitera gonbidatuak izan balira bezala. Noski bakoitzaren aukera zen jolaserako Mattinek atean xuxurlatzen zienari kasu egitea ala ez. Baina era batera edo bestera, guztia denbora zehaztasun handiz («timing» deritzona) konposaturiko partitura dela esan dezakegu, Fluxus artisten «Event Score» edo gertaera partiturak eta segidan ikusiko dugun Cageren «Water walk» piezaren oso antzekoa. Hemen publikoa musika instrumentu bilakatzen zen, edo lehen esan dugun bezala figurante. Jolastu nahi zuenak arauak bete behar zituen gutxi - gehiago. Lehengo ikusle beraren kronikarekin jarraituz:

After a while some people neglected their orders, they sat down on the stools and observed the spectacle. The event organizer says, turning his back to the stage, «This concert will only finish when everyone agrees, otherwise it will go on» (Prado, 2008).



Taku Unami, Jean-Luc Guionnet, Mattin. Dynamo Festival, 2008, Barcelos, Portugal.
Argazkia: Klaus Filip.



**Taku Unami, Jean-Luc Guionnet, Mattin. Dynamo Festival, 2008, Barcelos, Portugal.
Argazkia: Klaus Filip.**

Beraz, ikusleak libre ziren erabaki txikiak hartzeko (bakoitza egiten ari zen akziotxoia egiteko modua erabakitzeko, edo akzioa egiteari uzteko, ausarta izanaz aretotik irteteko, eta abar). Baina antolatzaileak azken esaldian argi uzten du norena den jolasa, nork ezartzen dituen arauak eta nork duen boterea. Jolasa baino joko kontsidera ditzakegu «eraikitako egoera» hauek; parte hartzaileengandik kanpo daudenen interesei erantzuten baitie, interes ekonomikoei hain zuzen, apustuetan gertatzen den moduan. Esan liteke diruak edo elkartruke ekonomikoak ere bereizten dituela jokia eta jolasa. Jokoa beraz, jokatzen dutenengandik kanpo dagoen agente batek definitzen du, jokalariek sinbolikoki irudikatzen dituzten interes batzuk mugimenduan jartzen dituena, eta aldi berean jokia ikuskizun bihurtzen duena. Horregatik ikusle batzuk jolasetik irten eta begira gelditu daitezke. Baina begira gelditze hori ere jokoak aurreikusia du. Mintzagai dugun «ikuslea» kanporago dago kasu honetan; ez Dinamo jaialdiko areto barnean.

5.3.1.2. Jokoa-norgehiagoka

Inprobisazio askeak duen arazo handietako bat bere anbiguetatea da: funtsean jolasa da, musikariek jolasaren definizio guztiak betetzen dituzte: arauak asmatuz, arauak hautsiz, momentuaz gozatuz, eta abar lan egiten dute. Baina, jendaurreko kontzertu-emanaldi moduan ikuskizun bihurtzen den aldetik jokoaren logikan sartzen da: jokalariek egiten dutena haiengandik kanpo dauden interes batzuen ondorio besterik ez dira. Inprobisazio emanaldiez musikariek bakarrik gozaten dutela entzuten da askotan. Agian kasu horietan musikariak benetan jolasean ari direlako izan daiteke. Ondorioz, ikuslearekin benetako identifikazioa lortzen duenean jokoaren logikan sartzen da? Erantzuna ez da erraza. Hans-Georg Gadamerrek jolasa mugimendurekin lotzen du. Alemanez jolas hitzak («spiel») jatorriz dantza esan nahi zuela gogoratzen digu, eta norabide batean helbururik ez duenez etengabeko berritzean errepikatzen dela dio. Aurrerantz eta atzerantz mugimenduak definitzen du beraz, eta ez du axola izango nor ari den jolasten; soilik jolasak mugimenduan dirauela.

Artistek jolasa erabili uste izan dutenean, benetan jokoa erabiltzen dute, eta askotan jokoaren antzezpena. Adibidez John Cageren ondorengo piezan bakarkako jokoaren antzezpena egiten da: 1960. urteko «Water Walk» izeneko konposizioan Cagek zailtasun batzuk gainditu behar zituen, interprete ere bazenez, musika gin-kana moduko batean. Oso zehazki kronometraturiko denbora laburrean urarekin zerikusia zuten ekintza simple batzuk egin behar zituen bata bestearen segidan: lorontzia ureztatu, *kettle* -ean irakiten dagoen uraren ziztu hotsa itzali, bainerara objektu bat bota, eta abar. Zailtasuna ekintzak bizkor egitean datza. Partituretan oinarrituriko musika klasikoaren tradizio handi batek jokoaren eredia jarraitzen du. Tradizio horretan interprete-heroiak konpositoreak jarri dizkion erronka guztiak erdietsi behar ditu, lehen aipatu dugun gimnastaren moduan. Musikari birtuosoak sortzen da. «Water walk» piezako ekintzak joko batean egin beharrekoak bezain absurdoak dira, logika arbitrario bati erantzuten diote. Hala ere, musikari birtuosoaren lana beste begi batzuekin ikusten dugu Cageren pieza honen ondoren. Gainera aurkezpenerako entretenimendu asmoko telebista saio ezagun bat aukeratu izanak balio erantsia ematen dio piezari, musika kultua eta ikuskizun herrikoia espazioen arteko bat egitea dela eta.



«Water Walk» (1960) John Cage
Argazkia: CBS kateko «I've Got a Secret» programako fotogramak.

Aurkarien arteko joko lehiakorraren antzezenak ere aurki ditzakegu artearen munduan. Kontzeptu hau literalki hartzen du John Cagek 1968. urteko «Reunion» lana egiteko. Cagek eta bere eragin nagusietakoa izan zen Marcel Duchampek xake partida bat jokatu zuten kableaturiko taula gainean. Xake piezen mugimenduak David Tudor, Gordon Mumma, David Behrman eta Lowell Cross konpositoreek zuzenean sortzen zuten musika elektronikoa eragina zuen. Konposizioa jokoaren arabera aldatzen zihoan. Azarea eta inprobisazioaren arteko prozesu desplazatuari jarraitzen zion. Garrantzitsua da bi artisten arteko ezberdintasuna nabaritzea: Duchamp artegintza publikotik ezkutatu zen bere ibilbidearen bukaeran eta xakean jokatzeari ekin zion, esan liteke artetik «bizitzara» pausu egiteko hartu zuen modua izan zela. Cagek ordea, alderantziz egin zuen; bizitza eraman zuen artearen mundura, «Reunion» honetan, «4'33'» eta bere konposizio ia guztietan. Duchampek ere XX. mende hasieran *ready-made*ekin egin zuen moduan, bestalde. Xake taula musika instrumentu bilakatzearekin Cagek Duchampen aktibitate ez-artistikoa berriz ere artearen testuinguruan kokatzen du. Azpian datorren bigarren argazkian argi ikusten den bezala joko ikuskizun bihurtzen da. Duchampek Bartlebyren moduan momentu batean «nahiago nuke ez egin» esanaz egunerokoan desagertu bazen⁴⁶,

⁴⁶ Zehatzago esanaz, artegintza publikotik desagertu zen; estudioan 1946tik 1966era, hogeitaz eta ia sekretupean, bere azken obra burutu baitzuen, «Étant donné».

Cage beti mantendu zen musikaren (musika klasikoaren) markoaren baitan. Markoa zalantzan jarri zuen, haren eremua zabaldu zuen, baina horrek markoa indartzea besterik ez zuen egin.



«Reunion» Marcel Duchamp eta John Cage, 1968, Toronto.



«Reunion» Marcel Duchamp eta John Cage, 1968, Toronto.

5. IKUS ENTZULEA

Jokoa norgehiagoka da, eta hau zehazki epaitu daiteke: nork irabazten duen xake partida, nork egin dituen tanto gehiago musean eta abar. Jolasa epaitzea ordea ezinezkoa da: nork pasatu du hobeto, nork partekatu du gehiago? Zulaikak- «Jokoa neurketa hutsa da; jolasa neurriak haustea da [jokoarenak, hitz literalarenak]» (Zulaika, 1985: 5)- dioenean, inprobisazio askeaz ari dela dirudi bertsolaritzaz baino gehiago. Bertsolaritzan azken batean arauak oso estu mantentzen baitira. Bertsolariei askatasuna errimaren eta bertso-neurriaren itxiak ematen die; askatasuna mugetan dagoela esan liteke. Inprobisazio askea muga horiek behin eta berriz etzaten saiatzean datza, definizio oro ekiditen duen ihesaldi etengabea. Zulaikak bertsolaritza jolas moduan ikusi nahi du eta ez azken urteetan bihurtu den joko moduan, txapelketak jolasa lineal bihurtzen baitu. Lerroaren bukaeran dagoen txapela lortzea beste helbururik ez du txapelketak, horrela bihurtzen da joko.

Gutziz bestelako testuinguruan, Berlinen, «Interaktion Festival» izeneko lehiaketa antolatu zen 2009. urtean. Lehenengo aldiz inprobisatzaileen-tzako lehiaketa ofizial bat antolatu zen, eta Berlingo musikari komunitatean polemika piztu zuen. Inprobisazioa ustez kolaborazioan oinarritzen denez lehiakortasuna bultzatzen zuen egoera hau ez zen begi onez hartu. 16 parte hartzaileekin 8 bikote egin ziren azarez kontzertua hasi aurretik. Epaimahaia ikus entzuleek osatu zuten, beraz ez zen egon epaile espezializaturik. Jarraian antolatzaileetako bat izan zen Diego Chamyren hitzak jaialdiaren polemika zela eta:

El festival propuso que los músicos trabajen en dúo tratando de construir juntos una improvisación. Se dejó en claro que lo que iba a ser juzgado era la interacción entre dos músicos y, de este modo, la idea de colaboración sería respetada.

Como sea, parece que la diferencia entre una competición cooperativa y una destructiva no

es clara para todo el mundo, y hay fuertes prejuicios alrededor de la idea, ya que la competición es algo que se relaciona inmediatamente con doctrinas como la de libre mercado o incluso la teoría evolutiva de Darwin. No parece que los músicos que se escandalizaron tanto por la idea de una competición entiendan hasta qué punto la práctica de la música improvisada está ya deteriorada desde que empezó a flirtear con actitudes que son mucho peores que cualquier competición (por ejemplo, esperando ocupar un lugar en la historia del arte, los músicos se olvidan de ser parte de lo actual). Lo que es más, desde que muchos músicos empezaron a pensarse a sí mismos como profesionales (y muchos otros al menos esperan alcanzar ese estatus), aceptan por adelantado un tipo de competición que es definitivamente destructiva- la lucha de intereses que caracteriza al mercado de trabajo (Chamy, 2010e).

Chamyren ustez beraz, norgehiagoka jada ematen zen inprobisazioaren eszenan musikari batzuk profesional izatearen hautua egin zutenetik, edo behintzat profesional izatea erasokor eta suntsitzaile izatearekin lotzen zuten horien praktikaren ondorioz, beti ere Chamyren ustez. Nola neurtu ordea, kolaborazioan eta osotasunari begira lan egiten duten artisten jarduna? Posible ote da norbanakoaren ekarpena epaitzea talde osoak sortzen duenetik bereiziz? Paradoxa horretan oinarritzen da «Interraktion Festival» jaialdiaren funtsa.



Inprobisazio Txapelketa Nagusia/ International Improvisation Championship. Arteleku, Donostia, 2012.
Argazkia: Jon Mantzisor

Askoz ere asmo ludikoagoi jarraituz antolatu genuen 2012ko Abuztuan Donostiako Artelekun «Inprobisazio Txapelketa Nagusia. International Improvisation Championship» deitu zitzaion lehiaketa. *Auskal Muturreko Musika/ Musika Radikal Brasca (AMM/MRB)* jardunaldien hirugarren ekitaldiaren barnean egin zen lehiaketa honek ez zuen polemika bilatzen; baizik eta jolasa eta esperientzia bat partekatzea. Musikari, aktore, performer, dantzari, bertsolari, poeta eta sortzaile orori irekia zegoen lehiaketa; beraz diziplinen arteko nahasketa ziurtatua zegoen. Bertsolari txapelketen eredu gertuko izateak esperimntua era lasaiagoan hartzea ekarri zuen, eta lehiaketa inork guztiz seriooki hartu ez zuenez jokoa eta norgehiagoka jolas bihurtu zirela esan dezakegu. Garrantzitsua parte hartzea zen; ez irabaztea. Bi egunetan luzatu zen lehiaketa honek bertsolari txapelketetan

ohikoak diren ariketa moldeak erabili zituen; hala, lehen egunean *Puntua emanda* (soinu edo irudi bidezko hasiera bat ematen zitzaien bakoitzari inprobisa zezan) eta *Binaka ofizioka* (gai-jartzaileak emaniko egoera eta pertsonaien lepoan jarriz inprobisatu behar zuten). Adibidez, argazkiak jasotzen duen momentua: Iban Urizar eta Gelen Alcantara. Gaia: «Zuk Iban, goizean ispilua begiratzen duzu; zu Gelen, ispilua zara».



«Inprobisazio Txapelketa Nagusia.» Arteleku, Donostia, 2012. Gelen Alcantara eta Iban Urizar Binaka Ofizioka. Argazkia: Asier Gogortza

Parte hartu zuten hamar inprobisatzaileetatik, hemen ere ikusleen bozketei esker, hiru pasa ziren hurrengo eguneko finalera. Finalean bestelako ariketak egin behar izan zituzten: *Agurra* (aurkezpen laburra), *Hirunaka puntuka* (gairik gabeko talde inprobisazioa) eta *Kartzelako gaia* (gai bera hirurentzat, baina bakoitzak gainontzekoen jarduna entzun gabe). Irabazlea Alex Mendizabal izan zen eta txapelaz gain Juanjo Aranguren eskultorearen garaikurra jaso zuen. Aipagarria da hedabide desberdinek egin zioten jarraipena ekitaldiari eta haiek erabilitako moldeek nola erantzuten dieten norgehiagokaren logikari. Adibidez Berria egunkarian agerturikoak parte-hartzaileen puntuaketa azpimarratzen du berri garrantzitsu legez, ondorengo aipuan ikus daitekeenez:

Berria.info » Papereko Edizioa » Plaza

2012-08-05

Alex Mendizabal garaile inprobisazio txapelketan

Irabazleak 318 puntu batu ditu; Leire Ugalde izan da bigarren, eta Ainara LeGardon hirugarren

ERREDAKZIOA | DONOSTIA

Inprobisazio Txapelketa Nagusiko finala jokatu zen atzo Artelekun, eta Alex Mendizabal izan zen onena: 318 puntu batu zituen. Leire Ugalde eta Ainara LeGardon izan ziren beste bi finalistak, eta bigarren eta hirugarren sailkatu ziren, hurrenez hurren, 285 eta 284 puntu pilatuta.



**Inprobisazio Txapelketa Nagusiko Finala: Ainara LeGardon, Leire Ugalde eta Alex Mendizabal .
Hirunaka puntuka gai librean. Argazkia: Asier Gogortza**

Bitxia da, berak sarri esan ohi duen moduan eta txapela janztean mikrofonotik berrestu zuenez, inprobisazioan sinesten ez duen musikari

bat izatea, Alex Mendizabal, txapeldun suertatu zena. Zer irizpide jarraitu zituzten ikusleek irabazlea erabakitzeke? Zeri eman zioten garrantzia? Eta sakonean dagoen galdera, lehiaketatik kanpora ere estrapola daitekeena, zerk egiten du «on, balekoa ala eskasa» inprobisazio bat? Hans-Georg Gadamer-ek zioen jokoan planteatzen diren arauetikiko esanekotasunak, errepikatu nahi den horren identitatea adierazten duela. Identitate hermeneutikoaz ari zen:

La identidad hermenéutica de la obra tiene un fundamento mucho más profundo. Incluso lo más efímero e irrepitable, cuando aparece o se lo valora en cuanto experiencia estética, es referido en su mismidad. Tomemos el caso de una improvisación al órgano. Como tal improvisación, que sólo tiene lugar una vez, no podrá volverse a oír nunca. El mismo organista apenas sabe, después de haberlo hecho, cómo ha tocado, y no lo ha registrado nadie. Sin embargo, todos dicen: «Ha sido una interpretación genial», o, en otro caso, «Hoy ha estado algo flojo». ¿Qué queremos decir con eso? Está claro que nos estamos refiriendo a la improvisación. Para nosotros, algo «está» ahí; es como una obra, no un simple ejercicio del organista con los dedos. De lo contrario, no se harían juicios sobre la calidad de la improvisación o sobre sus deficiencias. Y así, es la identidad hermenéutica la que funda la unidad de la obra. En tanto que ser que comprende, tengo que identificar. Pues ahí había algo que he juzgado, que «he comprendido». Yo identifico algo como lo que ha sido o como lo que es, y sólo esa identidad constituye el sentido de la obra (Gadamer, 1991: 72).

Zer esan nahi du Gadamerrek aipatzen duen «mismidad» horrek? Artelan iragankorretan ere *hor dagoen* zerbait badela gaineratzen du. Aurrerago, obrari osotasuna identitate hermeneutikoak ematen diola diosku. Hermeneutika interpretatzea eta ulertzean oinarritzen da, jatorrian testu sakratuen interpretazioari lotua egon zen, beraz hitzarekin eta lengoaiarekin harremanetan. Gero edozein zeinu eta sinboloren atzean ezkutatzen den esanahiaren bilaketara zabaldu zen, betiere arrazoiarekin lotura zuzenean. Ulermena bada artelan bat baloratzeko (kasu honetan epaitzeko) neurgailua, nola neurtu daiteke inprobisazio librean egindako saio bat, inprobisazioak ulermen bera zalantzan jartzen badu eta definizioz ez-idiomatikoa baldin bada? Hermeneutika batez ere lengoaiari lotua bazegoen inprobisazioak hortik kanpo egotea amestu izan du sorreratik. Ulermenaren bidez epaitzerakoan ezinezko egoera paradoxiko batean aurkituko ginatke. Ulermena izan zen Martin Heidegger-ek ere XX. mendean aztertu zuena, bere ustez baina ulermenak egitura zirkularra izango du: «Toda interpretación que haya de aportar comprensión debe haber comprendido ya lo que en ella se ha de interpretar» (Heidegger, 1927: 155).

Chamyrengana eta «Interaktion Festival» lehiaketara itzuliz, beste puntu interesgarri bat ukitzen du, aurreko testu berean; ulertu eta epaitzeko gaitasuna duen pertsonarena. Ikusi ditugun bi lehiaketetan ikusleak dira epaile, hau da, aretora letorkeen edonor. Artearen historia idatzi den moduagatik, artista-heroiaren irudiaren ondorioz, eta agian abangoardiako arteak ikusleari egin izan dion eskakizun maila gero eta altuagoa dela eta, pertsona espezializatuaren irudia sortu da. Uste honen arabera, pertsona espezializatu hori izango da artea eta musika berritzaileak ulertzeko gai, ez beste inor. Musika inprobisatuan ere elitismorako joera horretan erortzea eta publikoa ezjakintzat hartu izana kritikatzten ditu Chamyk:

El problema acá es no sólo si el juicio de la audiencia es relevante o no, sino también si el juicio de la mayoría es más relevante que el juicio de las minorías. Sería mejor no cerrar ninguna línea de pensamiento; especialmente las que están tratando de ser ignoradas por músicos que siempre se sienten más

seguros dándole al carácter minoritario de la música improvisada un valor positivo, como si la música fuese demasiado alta para ser entendida por la supuestamente insensible y fácilmente manipulable audiencia general hay una creencia común entre músicos que dice que la mayor parte de las personas no es lo suficientemente sensible o no está lo suficientemente cualificada para decir nada demasiado pertinente sobre esta música. Más aun, la audiencia no sería culpable de esto; los improvisadores tienden a creer que la audiencia en general es sólo una víctima de un modo dominante de escuchar música que se les impone. Esta idea toma el deseo de la mayoría como un deseo falso: la mayoría querría algo diferente si tuviesen más conocimientos o educación, pero este conocimiento se les esconde. Pensar bajo esta perspectiva es no sólo una forma de subestimar a la audiencia, sino también una forma de arrogarse la propiedad del conocimiento. Es un signo de una forma de pensamiento elitista que ni siquiera es original de la escena de música improvisada, sino un carácter heredado de la música académica (Chamy, 2010e).

Hitz hauetatik ondoriozta daiteke zein sakona den oraindik ere ikuslea eta performerraren arteko banaketa. Ikuslea elementu ezinbestekotzat jo arren, musikariek oso urrun ikusten dituztela dirudi, Chamyren hitzei jaramon egiten badiegu. Esan dugu jokoa ikuskizunarekin harremanetan dagoela, onartzen duela, eta are gehiago *behar* du ikuslea. Argi eta garbi banandurik izango dira bi aldeak: egileak eta ikusleak. Musika inprobi-satuan badirudi kontzertu akademikoaren eredu jarraitu dela. Jolasean eta ondoren ikusiko dugun festaren eredu ikuslerik ez dago, denak dira

parte hartzaile; beraz ezin da eliteaz edo «ulertzen duten» ikusleez hitz egin. Jolasa jendeak egiten du eta jokoa espezialistek. Jolasa joko gisa hartu daiteke eta baita alderantziz ere jokoa jolas gisa. Badirudi Berlinen jolasa (lehiaketa baten parodia) joko gisa hartu zutela eta hortik polemika; Donostiako lehiaketan jokoa jolas gisa hartu zen eta oso parte hartzailea izateaz gain egoera interesgarriak sortu ziren.

5.3.2. Festa eta egoerak

5.3.2.1. Festa

Jolasaz gain jende guztia parte hartzaile aktibo bihurtzen den beste *arteko* egoera ezaguna festarena da. Festan ez dago ikusle pasiborik, ez dago lerro-bereizlerik «performer» eta publikoaren artean; denak dira emaile eta hartzaile aldi berean. Festak dena hartzen du, objektu eta subjektuaren arteko banaketa ere desagertzen da, zezen suzkoa eta korrika dabiltzanak gauza bera dira. H-G. Gadamer-en ustez esperientzia estetikoan ere horixe gertatzen da; subjektua eta objektu artistikoaren arteko disoluzioa. Bien arteko mugimendu kulunkari bat gertatzen da Gadamerrek jokoarekin ere lotzen duena. Egoera berezi horretan barneratua egotearen ondorioz eguneroko denborazkotasun lineala ere hausten da eta festaren denboran sartzea dakar.

Partaideen artean besteak beste John Tilbury, Keith Rowe eta Cornelius Cardew zituen Schatch Orchestra inprobisazio talde aitzindariaren lehen kontzertuak deskribatzerakoan izandako zailtasunak adierazten ditu Mychel Nyman-ek musika esperimentalari buruz idatzi zuen liburu ezagunean. Bertan Scratch Orkestraren emanaldiak tailer bat, haurtzaindegi bat, terapia sesio bat edo futbol partida batekin lotzen zituen kontzertu egoera arruntarekin baino gehiago. Aurrerago dio:

Christiopher Hobbs proponía la analogía de una fiesta: Lo que se precisa es una situación que destruya la forma bien definida del sistema musical tripartito (...) en el que

cada persona se mueve fácilmente entre el papel de compositor, intérprete y oyente. La mejor analogía que se me ocurre en la que los participantes toman papeles activos y pasivos con bastante libertad es la de una fiesta [Nyman, 2006: 188].

Festaren esperientziak norbanakoen arteko isolamendua ukatzen du, komunitate sentsazioa gailentzen da. Festa ospakizuna da eta ospakizunak biltzea eta lagunartea dakar, ezezagunen artean izanik ere. Ospakizunaren denbora lanaren denboraren aurkakoa da, ospakizunak elkartzen duen bitartean lanak banandu egiten baitu.

Ospakizunak, jolasarekin gertatzen den moduan, ez du helburu ez norabiderik. Ospakizuna gertatu egiten da. Jokoak, ikusi dugunez, helmuga jakina du; bukaeran erabakitzen da (nahiz eta esaldi ezagunak «garrantzitsuena parte hartzea dela» aholkatu, badakigu jokoan garrantzitsuena irabaztea dela beti), horrexek ematen dio zentzua. Ospakizunak eta festak ez du helmugarik, gertaera bera da garrantzitsua. Horrek inprobisazio askearekin analogiak sortzen ditu; inprobisazioa modu ideal batean hartzen badugu behintzat.

Festak formagabetasun horretan denborarekin erlazio desberdina adierazten du. Ohiko denbora, Gadamerren arabera *denbora hutsa* litzateke, hau da, zerbaitekin bete daitekeena. Denbora hori zenbagarria eta zatigarria da, eta zerbait eginez bete daiteke. Denbora hutsaren muturreko esperientzia aspermena da, hustasun hori agerian gelditzen denean. Beste muturra gehiegizko aktibitatez denbora bete nahia. Gadamerren hitzetan «Frente a la vaciedad del aburrimiento está la vaciedad del ajetreo, esto es, del no tener nunca tiempo, tener siempre algo previsto para hacer» (Gadamer, 1991: 105).

Beste denbora mota *denbora betea* edo *berezko denbora* litzateke. Ez da zerbaitekin bete daitekeen denbora bat, berez baitago osatua. Festak eta arte obrek denbora mota hau esperimenez eraman gaitzakete. Festa denean, dena festak betetzen du; festa berak sortzen du denbora hori.

Festa eta jolasaren denborazkotasun bete hau *kairos* izango da, gertaeraren⁴⁷ denbora. Lerroan doan *kronos* denbora neurgarriarekin konparatuta, *kairosek* bere denbora propioa izango du. Zein da kantu batek edo margolan batek duten denbora? Neur daiteke *kronos* bidez, ala berezko denbora bat dute? Festaren denbora hori zati mugatu bat izango da, baina ingurutzen duten muga horiek dira aktibitate sortzaileari askatasuna ematen diena. Mugaren mugikortasunak ematen dio zentzua askatasunari. Inprobisazio saio baten denbora ere festaren moduan, *kairos* dela esan dezakegu, eta ondorioz *gertaera* bat izango litzatekeela. Inprobisazioa gertaera baldin bada, denentzat izango litzateke: musikari eta entzuleentzat; banaketarik gabe. Gertaerak sortzen duen bereiztezintasun honi buruz mintzo zen Diego Chamy ondorengo elkarrizketan:

-Entonces lo único que se hace cuando se habla de la improvisación es no ejercer el pensamiento; es como una imposibilidad. Los conceptos generales no nos dejan pensar los acontecimientos.

- ¿Y cómo piensas los acontecimientos entonces?

- Como singularidades. Lo interesante es ver esos puntos singulares, intensidades, tendencias, relaciones diferenciales. Nada se define por sí mismo sino por estar en relación con otras cosas. Es un modo muy diferente de definir o de pensar las cosas, diferente al modo inaugurado por Aristóteles, en donde se diferencia por género y especie (Chamy; Dominguez, 2006).

Arteak festaren eredua jarraitzeko egindako saiakerak aspaldikoak dira, batez ere eszena - arteetan, bai antzerkitik datorren tradizioan eta baita ikusizko arteen munduak happening izenez ezagutzen ditugun egoerak proposatu zituenean.

⁴⁷Acontecimiento.

Antonin Artaud-ek krudelkeriaren antzerkiarekin ikusleak obran «barneratzea» bilatzen zuen, egoera bere zentzu guztien bidez jaso zezan. Edo hobe esanda, ikuslea bere zentzu guztiekin partaide izango zen egoera amesten zuen. Bere liburu ezagunean- «El teatro de la crueldad propone un espectáculo de masas; -dio Artaudek- busca en la agitación de masas tremendas, convulsionadas y lanzadas unas contra otras un poco de esa poesía de las fiestas y las multitudes cuando en días hoy demasiado raros el pueblo se vuelca a las calles» (Artaud, 1978: 96).

Cagek ere asmo berdintsuak izan zituen, 1952an musika hutsetik urrugo zihoan ekintza antolatzerakoan, Black Mountain Collegeko Happening izenekoa. Non arreta zentrorik ez zuten diziplina desberdinetako ekintzak- musika, irudi, antzezpenak- aldi berean ematen ziren. *Social-event* edo gizarte gertakari izateko asmoz sortu ziren. Elkar nahasten ziren ekintza hauetan Ikusleak festa batean bezala batetik bestera mugitzen ziren, haiek ere nolabait aktibo izanaz.

Ingurune-antzerkiak ere italiar erako espazioa suntsitu nahian eta ikusle-performerrak areto ez ohikoetan nahastean, festa eta anti-festa egoerak sortzen zituen. Dena den, galdetu beharko genuke antolaturiko festa itxurako aktibitate hauek *gertaera* izaera duten. Ze ezberdintasun dago festa bat eta Disneylandiaren moduko jolas parke baten artean? Non amaitzen da festa eta non hasten da festaren errepresentazioa? Ez daude happening-ak jolas parketik gertuago? Ze denborazkotasun sortzen dute era honetako egoerek? Festaren denbora *kairos* zen Gadamer-en arabera; denbora betea. Jolas parkearen denbora ordea *kronos* dela esan beharko genuke, denbora hutsa, erabilpen bati atxikitako denbora lineala. Lerroaren bukaeran noski, dibertimendua, ikuskizuna eta azken batean, dirua dago. Denbora dirua da argiro kasu honetan. Bestalde, festan ez bezala, erraz antzematen da hemen ikusleak (kontsumitzaileak) eta langileak bereizten dituen muga.

Erlazio estetika landu zuten artistek ere, adibidez Philippe Parreno 1995eko «Snow Dancing» erakusketan (Le Consortium, Dijon) festaren «estetika» jarraitzen dute. Nicolas Bourriauden ustez –«consistía en «ocupar dos horas de tiempo en lugar de dos metros cuadrados de espacio» (Bourriaud, 2006: 36).



«Snow Dancing» (1995), Philippe Parreno

Beraz, eta *kronos* denborazkotasunari jarraituz, okupatu edo bete daitekeen denbora baten aurrean geundeke, ez festak betean ematen duen denbora horretan. Denbora hori betetzeko aktibitateak gainera festaren «estetika» jarraituko dute, estetika «itxuraren» zentzuan hartuaz oraingoan. Parreno beraren web orrian erakusketaz azalpenak ematen dituen moduagatik argi dago kontziente dela «festaren estetikaren simulazio» hutsa dela bere proposamena:

First, there was the book (Snow Dancing). It describes a building, a group of visitors in that building, and propositions for several activities. The book is altogether scenario and commentary of an event. Then, there was the exhibition. The day before its inauguration, a few hundred people were invited for an event that was simulating the aesthetics

of a party, taking place in the art center that was wrapped in blue jeans (Parreno, 1995).

5.3.2.2. Egoerak. Pasibitatea eta aktibitatea birdefinitzen

Orain artean ikusirikoa ikusirik, posible ote da artearen esparruan festaren moduko *gertaera* bat ematea? Ematekotan, lehen iradoki dugun moduan egitura komertzialetatik kanpo izan beharko da; gertaeraren eremuan, eta ez ikuskizunarenean. H-G. Gadamerrek iritzi honen alde idatzi zuen: «Si el arte tiene de verdad algo que ver con la fiesta, entonces tiene que sobrepasar los límites de esta determinación que he descrito y, con ello, los límites impuestos por los privilegios culturales; e, igualmente, tiene que permanecer inmune a las estructuras comerciales de nuestra vida social» (Gadamer, 1991: 119).

Situazionistek egoerak sortzearen aldeko hautua egiten zutenean, haien asmoa ikuskizunaren logikatik aldentzea zen. Lehen Internacional Situazionistan, 1958an, «Egoerak eraikitzearen Txostena» argitaratu zuten. Bertan azaltzen zen ikuslearekiko zuten interes bizia:

La construcción de situaciones comienza más allá del hundimiento moderno de la noción de espectáculo. Es fácil ver hasta qué punto está unido a la alienación del viejo mundo el principio del espectáculo: la no intervención. Se ve también, a la inversa, que las búsquedas culturales revolucionarias más válidas han intentado romper la identificación psicológica del espectador con el héroe para arrastrarlo a la actividad... la situación se hace para ser vivida por sus constructores. **El papel del «público», pasivo o en todo caso de figurante, debe disminuir** siempre a medida que aumente la parte de quienes ya no pueden llamarse actores, sino, en un sentido nuevo del término, «vividores» (ZZEE, 2001: 12).

5. IKUS ENTZULEA

Aurreko aipuan beltzez azpimarraturiko zatian laburbiltzen da Situzionisten nahia eta orokorrean Marx ondorengo iraultzaile kulturalen asmoa: ikus entzule pasiboak desagerraraztea gizarte aktiboago baten mesedetan. Bizirik egongo diren gizabanakoak helburu. Baina zerk bihurtzen du hobea aktibitatea pasibotasunaren aurrean? Eta zerk bihurtzen du desiragarriagoa ekitea begiratzea edo entzutearen aurrean?

Jacques Ranciere-ren arabera ikuslearen pasibotasuna gaitzesgarria izatea bi tesi nagusiren gainean eusten da, bata platonismoaren eraginez da: ikusle izatea begiratzea da, eta Platonen ideia nagusiari men eginaz, begiratzea ez da ezagutzea, horrela itzalen mundua baizik ezin baita hauteman. Beste tesia aktibitatea mugimenduekin (eta bizitzarekin) lotzetik dator: ikuslea mugitzen ez denez pasibotasun hori arbuigarria da. Mugimendua eta bizitza antzokitik kanpo bilatzea J. J. Rousseauk ikuskizunari eginiko kritiketan ere aurki daiteke, bere ustez, jendea antzokira zerbaiten bila baldin badoa, egiazki bizitza errealean hura ukatu duelako baita. Horregatik Rousseauk antzerkiaren ordeztasun herrikoia eredu hobesten zuen. Horrela bera ere platoniar bereizketan erori zen, Platonek ere antzerkia koroa eta hiriarengandik bereizten baitzuten. Guzti honetan azken finean *mimesiaren* kritika zegoen.

Marxen ondorengo kritika sozialean, eta situazionistak hor kokatzen dira, platonismo iraultzailea gailentzen da, ikuslego itsutua edo ezjakinari begiak ireki behar zaizkio ikusten duen hori zalantzan jar dezan eta ekintzara pasa dadin, edo aurreko aipuan dioen bezala «bizi dadin». Baina aurrena bere egoeraz, eta bere ezjakintasunaz, jakitun izan beharko du. Guy Deborden aipu ezaguna da «La alienación del espectador en beneficio del objeto contemplado (...)se expresa así: cuanto más contempla menos vive» (Debord, 1998). Debordek ekintza eta ikustearen arteko bereizketa argia egiten du. Rancierek dionez ordea, ikustea eta izatea azken finean gauza bera dira, ikusleari falta zaiona aurrean duen hori bere errealitatea, bere bizitza eta bere ekintzak direnaren kontzientzia hartzea baita. Aurrean duen hori, baina, berarengandik banatuta dago. *Banaketaren kritika* deitu zion Rancierek egoera berri honi, hau da, gizabanakoak bere esentzia berarengandik kanpo proiektatzen du eta horregatik da ikuskizuna arbuigarria. Era etsituan mintzo da Ranciere, honen ondoren:

«hay una distancia y una impotencia radicales, puesto que todo el mundo está en el espectáculo, no hay razón alguna para que nadie salga nunca, ni siquiera quien conoce la razón del espectáculo.(...) conocer la razón del espectáculo no afecta a la dominación que éste ejerce» (Ranciére, 2012: 382) – dioenean, Brecht-en saiakerak ere alferrrikakotzat jotzen dituela ulertu behar baitugu.

Oso orokorki hitz eginaz artelana hiru eratan eman daiteke: objektu, akzio eta egoera moduan. Objektuak egonkorak eta errepikagarriak dira beren forman (margolanak, eskulturak eta abar). Akzioak ez dira egonkorak baina zuzendaritza bat jarraitu ohi dute eta gehienetan errepikagarriak dira (antzezlanak, musika klasikoa eta abar). Egoerak ez-egonkorak dira, ez dute zuzendaritzarik eta errepika-ezinak dira (festa, jolasa eta jokoa).

Festan gertatzen den moduan, situazionisten asmoetan ez dago parte hartzaile aktibo eta pasiborik, baizik eta subjektu «bizizalea». Hala ere, situazionistek aldizkari berean aurrerago zioten moduan, egoera kolektibo hori sortzeko lehen uneetan norbaiten gidaritza lana ezinbestekoa da: «la situación construida es forzosamente colectiva en su preparación y desarrollo. Parece sin embargo necesario, al menos en las experiencias primitivas, que un individuo ejerza cierta preeminencia sobre una situación dada actuando como director de escena» (ZZEE, 2001: 13).

Beraz, gidaritza lan honen beharrak gizabanakoen ezberdintasuna mantentzea dakar. Beste behin ere, ez ginateke *tarteko* egoera horietako batean egongo, non ikusle egile banaketarik ez dagoen. Situazionistek aldatu nahi zutena aktibo-pasibo eta begirale-jakitun dikotomia hori zelarik ere, tradizio marxista iraultzaileak berdintasuna ukatzen duen bide horri tinko eutsi zion, salbaziora gidatuko duen abangoardia baten beharra aldarrikatzen baitzuen.

5.3.3. Hirugarren tarteko egoera: Gelditasuna-*Stillness*

Jolasa eta festa mugimendu kulunkariarekin erlazionatzen dira, joan etorriko mugimendu errepikakorrarekin. Hau da, mugimendua beste

helbururik ez duen mugimenduarekin. Festak eta jolasak gainezka egiten dute, bere buruaren mugimenduaren adierazle dira. Gehiegikeria da horren emaitza eta ondorioz kaoserantz jotzen dutela esan dugu. Egoera berezi hori artearen baitan gertatzea helburu denean sortzen diren zailtasunak ikusi ditugu, Situazionismoa kasu paradigmaticotzat hartuaz. Jolasa eta festa atalase egoerak kontsidera ditzakegu, errepresentazioa deuseztatzen den momentua, berezko denborazkotasuna ematen denekoa eta ikusle eta egileak talde berezi-ezinean biltzen direnekoa. Atalase espazio hori ahalbidetzen duen hirugarren egoera gehiegizko mugimenduaren ifrentzua litzateke; gelditasuna, erabateko gelditasuna.

Egilea eta ikusleen artean gertatzen den hierarkia, mailaketa sakonean oinarritua dago. Situazionisten kasuan ikusi dugun moduan, nahiz eta gizabanakoaren emantzipazioa bilatu ikuskizun gizartetik aldendu asmoz, gidaritza beharra azpimarratzen zuten. Jacques Rancierek Sartrearen ondorengo aipua erabili zuen «The Philosopher and his Poor» liburuan menpeko norbanakoaren (kasu honetan ikusle arrunta) erabilpenaren berri emateko: «Wherever an elite functions, an aristocracy of the aristocracy outlining for aristocrats the shape of the whole man, new values and works of art, far from enriching the oppressed man, increase his absolute impoverishment» (Kim-Cohen, 2009: 6). Zaila da egileak duen botere horri iskin egitea, are gehiago xehetasun guztiak hain kodetuak dauden eszenako arteetan. *Txirotzea* izango da Seth Kim-Cohenek proposatzen duen bidea; ez hartzailearen txirotzea, lehendik ere nahiko txiroa badenez, baizik eta egilearen txirotze kontzientea. Emaniko egoera batean (eta kontzertu areto eta antzokietan gertatzen direnak *emaniko egoerak* dira beti) alde batera metatzen diren abantailei uko egitea litzateke txirotzea. Hasteko, akzioak eta egoerak bereizten ditu. Akzioetan akzio-egileak mantentzen du boterea, egoeretan ordea, boterea sakabanatua egon daiteke. Akzioa hartzailearen aldera eramatea proposatzen du, horretarako egileak uko egin behar die aurrez emanak dituen abantailei. «Impoverishment resides in the design of the work. It is not role-playing on the part of the artist: the hobo, the boho, vagabond. Impoverishment obtains more in Buster Keaton's Stone Face, than in Charlie Chaplin's Tramp» (Kim-Cohen, 2009: 4)

Buster Keatonen aurpegieraren espresio murriztea - ingelesez «dead pan» edo zartagin mortua- txirotze horren adibide litzateke. Aurpegiera

huts horrek ez du ezer adierazten, ikuslea ezin da identifikatu bere sentipenekin. Giharrak geldirik daude, tentsiorik gabe, bare. Haserrea, tristura edo pozaren errepresentazioaren ordeztaila hutsa.

Zurruntasuna komikotasunaren oinarrietako bat zela zioen Henri Bergsonek bere «La Risa» (1899) entseguan, errepikapenarekin batera. Ekintza, hitz eta pertsonaien aurpegieren errepikapenak ere komikotasuna lekarke beraz. Honela azaltzen zuen Bergsonek: » (...) el hombre simplemente es un espectáculo para el hombre, una cierta rigidez del cuerpo, la mente y el carácter que la sociedad quisiera eliminar también para obtener de sus miembros la máxima elasticidad y la mayor sociabilidad posibles. Esta rigidez es la comicidad y la risa es su castigo» (Bergson, 2011: 19).

Akzioek, Seth Kim-Cohenek aipatzen dituen akzio horiek, egilea oso presen izaten zuten, egile gorputzua esango genuke. 60ko hamarkadan *Performance Art*-ak eta *Vienako Akzionismoak* antzerkiaren errepresentazioa norbere gorputzera eramaten zuten, hobe esanda akzioa burutzen zutenen gorputzera. Akzio arriskutsu eta katartikoak ziren, sarri mina, nekea, zauriak, odola eta bestelako gorputz-isurkiak benetan agertarazten zituztenak: Chris Burden, Marina Abramovic, Ulay eta Gina Pane-ren praktikatetik jasotako moduan. Mina, beldurra eta muturreko egoerak lantzen zituzten, adimenak kontrola ezin ditzakeen egoerak. Une horietan gorputzak gainezka egiten du, zauriak argi erakusten duenez. *Vienako Akzionismoan*, Hermann Nitsch edo Gunter Brussek odola eta haragia nagusi ziren erritual itxurako taldekako akzioak gauzatu zituzten.

Gehiegikeriaren estetika honen aurrean beste muturrean zeuden adierazpenak sortu ziren, mintzagai dugun txirotze honen adibide: Gilbert and Georgek bere burua «eskultura bizidun» bezala aurkeztu zuten. Edo Miranda Payne horman zintzilik jarri zen «margolan bizidun» moduan. Pat Oleszko berriz, bere arropa elaboratuentzako «euskarri-maniki» izan zen. Kazakura Sho-ren «The real thing» (1962) lana, artista bera bakarrik zutik, biluzik eta geldirik galerian. Sinpleki bertan egoten, denbora errealean. Guztiek akzioaren gehiegikeriaren aurrean gelditasuna proposatzen dute; alegia, akziorik eza, murrizketa, txirotzea.

Aipatu dugun Gilbert and George artista ingelesen 1970. urteko «Singing sculpture» lanean bi artistak mahai gainean zutik agertzen ziren, eskultura bizidun moduan, azalean metal hautsa emanik eta traje zaharkituak soinean, kaleetako giza-estatu moduan. Bien bitartean «Underneath the Arches» kantua entzuten zen. Beranduagoko obra batean, 'A Portrait of The Artists as Young Men' 1972. urtekoan, bi artistak geldi-geldirik azaltzen ditu, bideoak irauten duen denbora osoan. Ekintzarik gabeko ekintza hauek eskultura izendatzen zituzten, baina eskultura beraren izaera ere zalantzan jartzen zuten. Eskultura bizidunen joera honek garai ezberdinak ezagutu ditu: Fluxus taldeko Ben Vautierren 1962ko «Living sculptures»-tik Erwin Wurn-en 90eko hamarkadako «One minute sculptures» ezagunetara. Benetako giza gorputza, normalean estatikoa den eskulturaren materia izatera pasatzen denean gertatzen den egoera paradoxikoa.

Inprobisazio askeak ere Kim-Cohenek esandako txirotzearen antzekoa proposatu zuen hasieratik. Lehenago ikusi dugun moduan, garaikide zuen *Free-Jazz* estatu batuarrarekin alderatuta europar musika inprobisatua lehorra eta geldia zen. Beltzek sorturiko musikaren dinamismoa eta indarra musikariaren gorputzaren abandonuan ematen zen. Espresioa soinuaz gain soinean eta izerdian gorpuzten zen. Hala ere energia adierazteko keinu-kera hauek klixe bihurtu ziren oso bizkor. Eta sarri *Free-Jazzari* «gain-jotzean»⁴⁸ erortzea salatu izan zaio, antzerkian gain-antzeztea⁴⁹ ulertzen dugun modu berean. Musikariak naturalki egiten duen hori (jotzea bera) errepresentazio areagotua bihurtu zen laster. Gain-jotze honetatik aldentzeko europar inprobisatzaileek kontrako norabidea hartu zuten: zarata gutxi, keinu-kera murrizak, ikuskizun geldia.

5.3.3.1. Musikari-performerraren keinuak eta antzerkia

Soinua sortzeko momentuan edozein musikari «egile» bat da, mugimendu batzuk «egin» behar ditu soinuaren bat entzuterik nahi badu. Ingeleseko «performer» hitzaren esanahietako batek «gauzatzen duena»

48 *Over-playing.*

49 *Sobre-actuar*

adierazten du. Noski, egite hauek denak keinu fisikoak diren aldetik ikusleen begien aurrean gertatzen dira. Ikusi dugu nola greziarren garaian eta gaur egungo musika *Akusmatikan* ikusizkoa den guzti hori ezkutatzen saiatu diren. Gainontzeko musika gehienetan ikusizkoa indartzen joan da eta ia berezko autonomia izatera pasa da: keinu-gauzatzaile izatetik esanahidun keinu-sinboliko izateraino. Horrela, ikusleen aurrean keinu indartsu batek nota bati indarra eman diezaioke, nahiz eta nota hori egiteko beharrezkoa ez izan halako alardetik. Mauricio Kagel-ek musika klasikoak antzerkitik duen guzti horrekin lan egin izan du. Bere konposizio askotan interpreteen keinuak soinetatik berezita aurkeztu ditu, Kagelen ustez musika begietatik ere sartzen baita. Musikak gorputza du eta keinua da hura sortzen duena, ez instrumentua; edozein keinu zeinu izango da beraz. Adibidez «Comentarios y extempore» (1967) lanean interpreteak 180 keinu ezberdin dauzka aukeran. «Sur scene» (1959-60) konposizioan berriz, kontzertu aurreko momentuan egiten diren keinuen katalogo bat gauzatu behar dute interpreteek: berotu, afinatu eta abar.

Musika inprobisatuan Eugene Chadbournek ere keinukerak umore haundiz erabiltzen ditu, adibidez *The Rake* izeneko instrumentua erabiltzen duenean. Instrumentu hau anplifikaturiko tenis raketa bat da, gitarrajole izan nahi duten nerabeek ispilu aurrean erabil ditzaketenen antzeko. Hann Bennick eta Misha Mengelberg-ek Instant Composers Pool taldearekin antzerkia eta performance umoretsuak jartzen zituzten taula-gainean. Keinuari buruz aritzean batez ere Bennicken zirko itxurakoa batera joaldiak azpimarratu behar dira: zoruan etzanda, oinekin danborrak joaz, etab.

Keiji Hainok egiten duen musikak berezko duen bortizkeria ikusizko aldera ere eramaten du. Beltzez jantzia, Hainoren itxura rockeroak eta keinu basatiek inprobisazioan oso ohiko ez den keinukera gogorra ekarri zuten.



Keiji Haino / Hann Benninck

Keinu antzeztu hauek beren musika praktikaren parte nabarmen izatera eraman duten musikarien adibideak ugariak dira. Antzerkiak ordea, gehienetan gutxiespen iritzi bat izaten du musikarien aldetik, antzeztea faltsuki jokatzea izango bailitzan. Hori, noski ez da horrela, Jean-Luc Gionneten hitz hauek argi uzten duten moduan:

Jazza jotzen duten musikari askok ez dute beren burua jazzmentzat hartzen. Ondorioz zer dugu hemen, jazza teatro obra moduan? Gogoratzen dut Lounge Lizards «fake jazz» talde moduan aurkezten zirela. Horri buruz esan dezakedan gauza bakarra: taula gainean nagoen denboran gehiago sentitzen naiz «ni naizena» eguneroko bizitzan baino...

eguneroko bitzita %99an antzerkia bera baino teatralagoa da (Guionnet; Rui, data gabe).

5.3.3.2. Gelditasuna-*Stillness*

Electro Acoustic Improvisation (E.A.I.) eta *Reductionism* mugimenduetan keinua ia desagertzen da estatikotasunaren alde. Batzuk instrumentu elektronikoak jotzeak keinua murrizta eskatzen duelako eta besteak soinua sortzeari baino gehiago isiluneei adi daudelako hauetako asko harrizko ikuskizunak izan ohi dira ikusleentzat.

Musikaren egiturari dagokionez ere gelditasuna piezaren garapena eta erresoluzioa ekiditeko aukera gisa erabili ziren *Reductionism* eta *Lowercase* deituriko inprobisazio europarraren aldaeretan. Musikaren forma ere uniformeagoa eta ondorioz geldiagoa lortzen zen. *Electro Acoustic Improvisation* (EAI) lantzen duten musikarien kasuan eta inprobisazio elektronikoa egiterakoan, makinek eskatzen duten fisikotasuna askoz txikiagoa da instrumentu akustiko batek eskatzen duena baino. Botoi bat ukitzea nahikoa da soinua errotik aldatzeko, horregatik ohikoa da musikari hauengan gorputzaren mugimendu eza zuzeneko emanaldietan. Zenbait musikarik arrazoi logiko hauez gain, arrazoi ideologikoak medio, ikuskizunaren kontra geldirik egotearen hautua egiten dute. Adibidez Toshimaru Nakamura inprobisatzaile elektronikoak elkarrizketa honetan dioen moduan:

PSF: When I saw you play the other week, I noticed that there was no movement at all, you were very still. There was as little movement as possible. Is that something that you want, to be still, musically or personally?

TN: Uh, yes, the basic thing is I want to be honest. If I behave honest and I don't move, that's very natural for me. Yes, if I play my honest music I don't move.

5. IKUS ENTZULEA

PSF: What is it about stillness that makes it honest?

TN: I've never thought of that. It just happens like that. But I think it has a relationship between my music and my stillness, there must be some connection. In other words I can't move to play my music. If I try to move it's like doing two things, like moving that music and dancing, it's like two different things and I can't do two things on stage (Nakamura, 2003).



Keith Rowe eta Toshimaru Nakamura. (ERTZ Jaialdia, Bera, Nafarroa, 2004) Argazkia: Asier Gogortza

Gelditasunak narrazioaren ukatzea dakar, denboraren pasaera ez da mugimenduan dauden gauzetan bezala atzematen geldirik daudenetan, ageriko aldaketarik ez dagoenez denbora izoztua balitz bezala hautematen dugu. Estatuak memoriarekin lotzen dira, zerbait gogora arazteko egiten ziren, hilobietan jartzen ziren, hildakoak errepresentatzen zituzten. Ingelesezko «Still life», *bizitza geldia* litzatekeena, gaztelaniaz eta euska-

raz «natura hila» esaten da, gelditasuna heriotzarekin lotuz. Natura hilak agertzen dituzten bodegoiek beti elementu galkorrak adierazten zituzten: frutak, loreak,.. denbora gutxian ustel zitezkeen jakiak, betierekotasunera izoztuak. Ikusizko arteetatik zetozen artistek margolanetan oinarrituriko *tableaux vivants* horiek eszenara eraman zituzten, Robert Morris eta Carole Schneemann «Site» (1964) lanean adibidez, non Maneten «Olynpia» (1886) margolanean oinarrituriko eszenifikazio biziduna egiten zuten. Edo atzerago joaz Emma Hamilton-ek hemezortzigarren mendeko *margolan bizidunen* tradizioaren adierazgarri, «tableaux inmobility» izeneko eszena izoztuak antzezten zituen. Elisabeth Vigee-Lebrumen pinturen eta arte greko erromatarraren eraginpean, batez ere erromatar pantomima deituriko antzezpene mutua eta aurkitu berri ziren erromatar horma-irudien isla ziren Hamiltonen lanak. Erritmikoki aldatzen ziren pose izoztuek antzinateko gertaerak irudikatzen zituzten.

Tableaux vivants delakoen tradizioak, pintoreek margoetan irudikatzen zituzten eszenekin zuten erlazioa, baina baita pintatzearen prozesuak eskatzen zuen posearen ideiarekin ere. Posearen ideia hau gero argazkilaritzaren hastapenetan ere mantendu zen, hala beharrez (teknikak argazkia benetan instantanea izatea ez zuelako ahalbidetzen) eta konbentzioz, formalki pinturak ezarritako ereduari jarraitzen zuelako.

Noise musikariaren arketipoaren tableau vivante bat irudikatu zuen 2006. urtean Mattinek Londongo «No Trend» jaialdian. A Coruñako emanaldian entzulearen irudia imitatzen zuen giza- estatua baldin bazen, Londongoa honen aurrekaria dela esan dezakegu, baina Noise jaialdi baten testuinguruan. Elementu eta estrategia oso antzekoak erabiliz efektu oso desberdina sortu zuen:

[..] después de 13 conciertos de ruido muy intenso, salí al escenario sujetando un micrófono con gafas de aviador (cristales de espejo), con una pose entre proxeneta y escultura humana de Las Ramblas. Me quedé parado sujetando el micrófono en silencio durante 10 minutos. El micrófono

5. IKUS ENTZULEA

estaba grabando todas las chorradas, insultos y escupitajos que el público me lanzaba; después de 10 minutos, reproduje a todo volumen el archivo de audio grabado (Mattin, 2010a).

Kasu horretan nabaria da performer izoztuaren irudia, eta ondorioz «margolan bizien» tradizioari lotzen zaiona. Narraziorik gabea izanik ere, antzezpena da azken finean Londongo ispilu-betaurrekodun estatuak egiten duena: zutik mikrofonoa eskuan, 10 minutuz geldirik. Askoz anbiguoa da A Coruña-ko kasua, entzuten dagoena berez egon ohi baita geldirik, beraz jarrera izoztu horren antzezpena eta entzule arruntaren jarrera berbera dira. Ereduak eta errepresentazioa parekoak dira. Ze ezberdintasun dago entzule geldia eta entzule geldiaren papera antzezten duenaren artean, kontuan izanik gainera, antzezten ari denak ere derrigor entzun behar duela?



«Human Statue (Jessie)» (2011). Frank Benson

Aipatzen ari garen errepresentazio zirkularrak, edo isla jokoak egiten ditu Frank Bensonen «Human Statue (Jessie) 2011 urteko lanak. Giza estatuek benetako eskulturak imitatzen badituzte azala brontze kolorez margotuz eta abar, kasu honetan giza estatua errepresentatzen duen brontzezko eskultura baten aurrean gaude. Egileak zioen: «The original idea was to make a sculpture of a person posing as a sculpture (...) Human statue performers often wear glasses to shield their eyes from the audience, as a way of making themselves more anonymous. A blinking sculpture is a dead give away that you are in fact looking at a living breathing human» (Benson, 2011).

Mattinen aldetik aktibitateak ez izateak, A Coruñaiko ikusleentzat denbora jasangaitz bihurtzen du; luze, aspergarri, gogor. Baina ez soilik ikusleentzat, baita performerrarentzat ere «It was the hardest performance of my life» (Mattin; Keenan, 2010) adierazi zuen 2010eko The Wire aldizkarian. Espainiako Zaj taldeak⁵⁰ 60 eta 70. Hamarkadetan egin zituzten ekintzen oihartzuna dakarkigu: garapenik ez zuten ekintzak, ekintza zirkularrak, edo, hau posible bada, ekintzarik gabeko ekintzak ziren haiek. Sarri publikoaren pazientzia mugara eramaten zuten eta aspermena obraren elementu bat gehiago bilakatzen zen. Adibidez Esther Ferrer-en «Performance para siete sillars»



«Performance para 7 sillars» Esther Ferrer. Centro Internacional de Poesía de Marsella, Francia, 1990.

50 Zaj taldea 1964ean sortu zuten Walter Marchetti, Ramón Barce eta Juan Hidalgo musikariek. Beranduago Esther Ferrer artista batu zen taldera. John Cageren oinordekotza jaso zuten eta fluxus moduko performancean aitzindariak izan ziren 60. Hamarkadako Espainia frankistan.

Murrizketa eta estetika txiroaren langile izan dira Zaj taldekoak eta Esther Ferrer bereziki. *Lowercase* deitu izan zaien inprobisatzaileek musika garapenaren ukoa helburu berarekin egin zuten. Ferrer dramari buruz mintzo zaigu. Dramarik ezak garapen eza dakar eta ondorioz antzezpena ere pausa edo geldiune batean izozten da performerraren gorputzaren antzera. «Mi trabajo es muy seco muchas veces, más que sobrio. –diosku 2009. urteko elkarrizketa batean- (...) Quiero que en lo mío todo salga de forma natural, casi solo. Como los números, 1, 2, 3,.. son maravillosos. No hay ningún drama. El drama, si quiere, se lo añade el que lo ve» (Ferrer, 2009).

Ferrer-en moduan, aulkian eserita eta jarrera geldian egin zuen Diego Chamyk Berlingo Freies Museum-ean «This is Diego Chamy (Speak Aloud 2)» 2010. urteko pieza. Geldirik dagoen bitartean ordea, ordenagailuz sorturiko ahots artifiziala entzuten da. Ahotsak performancean «gertatzen ari denari» buruzko narrazioa egiten du. Hogei minutu irauten duen ekintzan honelakoak entzun daitezke:

In the following minutes we will see the artist Diego Chamy making. But, what kind of artist is Diego Chamy? Another popular critique on Diego Chamy states that his pieces would be considered old and unoriginal in the performance art scene. Some people even say that Diego Chamys work is part of a new trend, or a new genre in art which is called «institutional critique». Would you agree with this? (Chamy, 2010a).



«This is Diego Chamy (Speak Aloud 2)» (2010)Diego Chamy.

Berriz ere aulkian eseri eta jarrera zurruna berreskuratzen du Chamyk performancearen berri ematen duen bideoan ikus daitekeenez. Ikusleari begira, hura bezala eserita, geldi. Performer-objektuaren jarreraren. Ordenagailuak irakurririko testuari dagokionez, autoerreferentzialitate hori nabaria da, eta Mattin zein Chamyri egin izan zaien kritiketako bat, praktika zaharkitua lantzearena, bere performancean bertan barneratzen du. Chamyk bideo askotan erabiltzen du zinema mutua gogoratzen duen estrategia: antzezlea mutu eta testua narratiboa irudiaren gainean, gertatzen dena baino gehiago dioena edo batzuetan irudia eta testuaren arteko kontraesana bilatuz.

Chamyk gelditasuna erabiltzen duen beste lan bat «The Fluxus pieces» (2010) izenekoa da. Bertan Fluxus garaiko partitura desberdinen interpretazioa egiten du zuzenean. George Brecht, Eric Andersen, Jed Curtis, Bengt af Klintberg, Ken Friedman eta Larry Miller-en partituren izaera irekiaz baliatzen da eta denak berdin-berdin gauzatzen ditu: minutu batez zutik eta geldirik pausatzen da mahaiaren aurrean.



«The fluxus pieces» (Henie Onstad Art Centre, Oslo, 2010), Diego Chamy.

Arte lan askoren inguruan eraikitzen den hizkera handiustekoa kritikatu nahi izan zuen, testua eta lanaren artean egon daitekeen distantzian horren sakona. Bere web-orrian honela azaltzen du piezaren jatorria:

I was invited to perform some Fluxus pieces at a Fluxus event in Oslo. During the process of selecting the pieces, I went through several scores and noticed that many could be performed by «not doing anything» (just standing still for a while). An example is Jed Curtis' «Opus 1», whose instructions read: «One or more persons. Do, sense, and/or think.» In this piece, the performer can stand still for a while and, if asked, say that he was thinking, which is what the piece asks him to do (Chamy, 2010f).

Ikusi ditugun adibideetan, erabateko gelditasunak performerraren «bizia» desagerrarazten du, eta pixkanaka objektuen eremura eramaten

du. Performer objetualizatuak lirateke. Mattinek Rowek agertokia utzi ondorengo ia bi ordui buruz ari zenean zioen moduan pixkanaka bere burua horma-paper sentitzen zuen. Gizakia objektu bihurtzean egile kontzeptua ere desagertzen da eta ikuslearekiko harremana birnegoziatu daiteke.

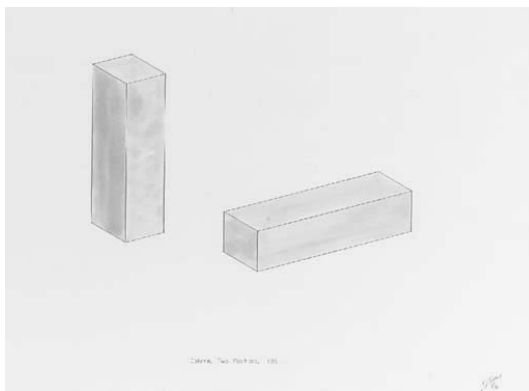
Arte kontzeptual eta minimalak objetuekin birnegoziatze hori bilatu nahi izan zuen. Allain Robbe Grillet-ek nobela berria definitzerakoan idatzi zuen moduan: «Los objetos estarán ahí antes de ser algo; y estarán ahí también después, rígidos, inalterables, eternamente presentes, burlándose de su propio sentido» (Graham, 2011,42). Objektu hauek, Donald Judd-enak adibidez, ikuslea eta artistarengandik bereizten ziren, haiek jada ezin zuten esanahirik proiektatu objektuen gainean. Objektuak ez ziren minimalismoan beste zerbaiten erreferentziara tolestuko, diren horixe adierazi nahi zuten, edo gutxienez *diruditen* horixe. Horregatik ez da harritzekoa, gelditasunez performerra objektu bilakatu nahi horrek bere ifrentzua izatea: «aktore bizidun» bihurturiko objektua. Sarri minimalismoko objektuak teatraltzat hartu izanak horretan du oinarria.

Robert Morrisen «Column» (1962) izan daiteke adibide ona, aitzindari izateaz gain erakusteko aukeraturiko egoera berezia dela eta. «Column» pieza LaMonte Young-ek antolaturiko kontzertu batean aurkeztu zen lehen aldiz 1962an. Gaueko ekintzen artean eskultura (2,40 metro garai eta 60 cm zabaleko zutabea) 7 minutuko performance batetako protagonista izan zen teloi irekiera eta itxierak barne. Horizontaletik bertikalera aldatu zuten soka batzuen laguntzaz, eta eskulturan mugimendu fisikoa eta formak denboran pairatzen duen aldaketaz gogoeta egiteko aukera ona eskaintzen zuen. Lan honetatik aurrera eskultura estatikoak presentzia eszenikoa eta izaera teatrala izaten hasi ziren.

Teloiaren erabilerak agerpena eta desagerpenarekin du zerikusia, ia-ia magiarekin. Hori dela eta Bertolt Brecht-ek teloiaren aurka egin zuen. Berarentzat gillotina modukoa zen, jende inozoaren lepoa arriskuan jartzen zuena. Goratze-beheratzeen bidez teloiak ikusleen jakin mina eta desioarekin jokatzen du, eta espazioa baino gehiago denbora mugatzen du. Mugimendu hau *dromenon* edo erritual gisa uler daiteke. *Dromenon*

5. IKUS ENTZULEA

hitzarekin izendatzen zuten greziarrek errituala, eta ekintza baten ondorioa adierazten zuten. Beraz, greziarrentzat errituala eman zedin *zerbait egitea* nahitaezkoa zen; ekintza hori palku batean errepresentaturiko drama litzateke. *Dromenon* (δρῶμενον) eta *drama* (δράμα) hitzek *gauzaturiko ekintza* esanahia lukete. Antzerkiaz gain pintura eta eskulturara eraman zen teloiaren erabilera; ezaguna da Gustave Courbet-en «*L'Origine du monde*» (1866) margolana estaltzen zuen teloia ekintza erritual moduan noizean behin bakarrik altzatzen zela, bestaldean zegoen irudiaren misterioa areagotuz. Morrisen lanak Courbetenarekin konparatuz ez zuen ordea sedukzioaren arrastorik, objektu zurrun eta geldiak ziren, ondorioz ikuslearen etsipena sortzen zuten. Halako zerbait gertatzen da Mattinen ekintzarekin ere, Mattinen zurruntasun horrek *dromenon* edo *gauzaturiko ekintza* ukatzen du, ez baita ezer aldatzen teloi sinbolikoaren altxaeratik jaitsierara.



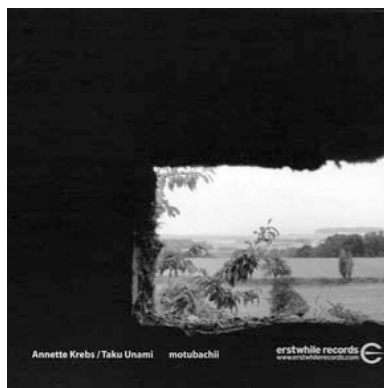
«Column, Two Positions» (1961), Robert Morris. Tinta paper gainean. 1972eko bertsioa.

Bestalde Morrisen zutabeak antzerkian eta musikan ohikoak diren kontzeptu bi ekarri zituen eskulturaren esparrura: memoria eta aurre-hartzea. Musika orainaldian ematen den fenomenoaren izan arren, memoria eta aurre-hartzean oinarritzen da hein handi batean. Musika inprobisatuan hiru denbora ezberdin hauen elkarbizitza indartsuagoa eta gatazkatsuagoa izan ohi da. Ikusleek Morrisen «Column» eskulturak egiten zituen mugimenduei begira zer gertatzen ari zen, baina zer gertatu zen eta zer gerta zitekeen ere irudikatzen zuten, musikan gertatu ohi den moduan.

Taku Unamik inprobisatzaileak ere beti jokatu izan du ikusleen aurreikuspenekin. Agerikoa eta ezkutukoa, teloiak erakusten diguna eta ikusleari ukatzen zaiona. Teloiak estaltzen zuen Courbetek margoturiko aluak bere jarraipena izan zuen Marcel Duchampen «Etant donne» (1966) lanean, zeinak antzekotasun formalak dituen Taku Unami eta Annette Krebbsen «Motubachi» (Erstwhile,2010) disko azalarekin. Bietan guztiz antolatutako eszena bat eskeintzen zaio ikusleari (eta entzuleari)«Motubachi»ren kasuna, non erreala eta eszenaratua nahasten diren. Diskoan entzuten diren zaratak ere ezin jakin naturak/inguruak sorturikoak diren ala sanplerren bidez antolatuak; entzuleak teloi etzanaren atzean zirrikitutik begiratu behar.



«Etant donne» Marcel Duchamp (1966)



«Motubachi» (Erstwhile, 2010) Annette Krebs/Taku Unami

Taku Unami 2008. urtetik aurrera kartoizko kaxak manipulatzeko hasi zen zuzenekoetan. Eraikin iragankorrak jasotzen zituen jendaurrean cello

zati eta soken laguntzaz. Objektu eskultoriko-ia arkitektonikoak, prozesua gorpuzten zuten eta aldi berean soinu-egile ere baziren.

Aurre-hartzeak gerta litekeen guztia potentzia gisa ikusten du, guztia da posible eta horren aurrean aukeraketa bat egiten da gertatu denaren arabera. Gelditasunak ere potentzia hori gordetzen du bere baitan, edozein momentutan «izoztea» urtu daiteke eta zerbait gertatu. Entzuteari eskaini genion atalean Mattinen irudi geldia «entzulearen» irudiarekin parekatu genuen, zehazki egiptiar eskriba eseriaren irudiarekin, luma eskuan idatzi aurretik entzuten duen horri adi, zurrun. Hatzamarren artean du potentzialtasuna. Agambenek idazteko gaitasuna ulermenarekin lotzen duenean, Avicena aipatzen du, eta hark hiru potentzia gradu bereizten ditu: idazten ez dakien eta noizbait ikasiko duen umearen potentzia, bigarrenik lumarekin ohitzen hasi den umearen potentzia eta hirugarrenik potentzia osoa edo perfektua: «comparable a la de un escriba totalmente dueño del acto de escribir, en el momento en el que no está escribiendo. En la tradición árabe posterior, la creación fue, consiguientemente, asimilada a un acto de escritura, y el entendimiento agente o poético, que ilumina al pasivo y le hace pasar al acto, se identificó por ello con un ángel llamado Pluma [Qalam]» (Agamben, 2000: 101). Aristotelek ulermena edo potentzian dagoen pentsamenduari *nous* deitzen diola dio Agambenek, hura *grammatéion* edo idazteko taulatxoarekin parekatzen du, zeinetan oraindik ez dagoen ezer idatzirik. Lehen esan dugun moduan eta Esther Ferrer-en hitzak gure hartuz, gelditasunak drama deusezten du, ondorioz gertakarien murrizte erabatekoak, gerta litekeena mugagabe bihurtzen du era berean.

5.3.3.3. Gelditasun negatiboa

Hala ere, Mattinen irudia A Coruñan idaztear dagoen egiptiar eskribarena da, ala Melvilleren Bartlebyren moduan idazteari uko egin dion eskribarena? Bigarrenengoak, Seth Kim Cohenek zioen txirotzearen muturreko egoera adieraziko luke, entzuleen pare izateraino, mutu eta geldi aurkezten den egilearena. Entzule izan nahi duen egilea esan genezake. Roland Barthes egilearen heriotzari buruz aritu zen. Bere ustez, idazteaz ari zelarik, testu bat kultura ezberdinetako idazketa ezberdinez osatua zegoen.

Ugaritasun hori ez zuen egileak jasotzen, baizik eta irakurleak. Irakurlea izango da idazkiaren arrasto guztiak bilduta mantenduko dituen, beraz irakurlearen jaiotzak egilearen heriotza lekarke.

Zein dira hala ere Bartleby ez idaztera eraman zuten benetako arrazoiak? Hobe esanda ez kopiatzera, egiptiarraren moduan besteen esanak jasotzen zituen eskriba baitzen. Agambenek ez du bereizketarik egiten aurrez gelditu ala ondoren gelditu paratzea aukeratzen duen eskribaren artean, hau da, zerbaiten «zain» dagoena (erabateko onarpena) eta zerbaiti uko egiten dionaren artean:

Como escriba que ha dejado de escribir es la figura extrema de la nada de la que procede toda creación, al mismo tiempo, la más implacable reivindicación de esta nada como potencia pura y absoluta. El escribiente se ha convertido en tablilla de escribir, ya no es nada más que la hoja de papel en blanco. No es, pues, de extrañar, que se demore tan obstinadamente en el abismo de la posibilidad y no parezca tener la menor intención de salir de él (Agamben, 2000: 111).

Idaztearen ukazioak orrialde zuri bihurtu zuen Bartleby, aukeraren amildegira bultzatua, dena izan daitekeena baina izatez ezer ez dena oraingoz. Baina bere izatean, izan daiteken guztia biltzen du, (beraz horrekin batera izan ez daitekeen guztia), hau da erabateko kontingentzia.

Mattinen kasuan egiazki ematen da kontingentzia egoera hau, ala antzezpen hutsa da? Bere mehetasuna, paper, pantaila izaera, imintzioa da ala benetakoa? Entzuten dago (egile-eskribaren adibidearekin jarraituz, idatzi-sortu gabe) ala ondoren datorren maltzurkerian pentsatzen (grabaturikoa erreproduzitzean)?

«Bartleby es un law-copist, un escriba en el sentido evangélico, y su renuncia a copiar es también una renuncia a la ley, un liberarse de “la vejetez

de la letra”» (Agamben, 2000: 134) zioen testu berean. Ohiko inprobisazio arauak errespetuan eta elkartrukearen bitartez bata besteari emaniko babesean oinarritzen badira, Mattinek Roweren «hitz zaharrak» agerian utzi nahi izan ditu; estilo zaharkituarekiko ukoa adierazten du. Ez ditu lege horiek jarraitu nahi eta horregatik geldi mantentzen da. Gelditasunak ordea, badirudi ez duela eskribarengandik espero dugun erantzuna aurreratzen (idazketa). Mattinen kasuan ere ukoa erabatekoa dela dirudi, baina egitear den ekintza, «aukeren amildegi» hori, ez da erabatekoa eta laster apurtzen da era nahiko konbentzional batean. Azkenean, Mattinek antzeztan zuten Bartlebyak izkribua egin baitu, ezkutuan izanagatik. Oso egoera desberdinaren aurrean geundeke, Rowek bere joaldia bukatu ondoren, Mattinek, momentu horretan edo beranduago ezer egin gabe agertokia utzi izan balu. Baina benetan ezer egin gabe, ez grabatu ez berriz erreproduzitu, ez antzeztu. Benetako Bartlebyaren moduan geldirik egotera mugatu izan balitz. Aldiz, grabagailua funtzionamenduan jartzeko agindua emana zegoen aurrez, kopia egina dago, hartu emanean oinarrituriko inprobisazioaren idatzi gabeko legea, azken finean betetzen da. Beraz, Mattin izkiriatzailearen gelditasunak potentzian zuena ekintza bakarra zen, egitear zen eta egin zuen ekintza horixe.

Axel Dörner, Seijiro Murayama eta Diego Chamy-k 2011. urtean Berlingo Kule aretoan eman zuten kontzertu batetik Chamyk «The Kōken Performance» izeneko pieza egin zuen. Hobeto esanda, pieza haren bizkarroi izan zen beste behin ere, Chamyk sarri bere praktika definitzerakoan aitortu duenez. Japoniar *Noh* antzerki klasikoan *Kōken* deitzen zaio aktoreen arropa aldaketa eta bestelako ezustekoetan laguntzaile lana egiten duen pertsonari. Pertsona hori agertokian egoten da baina antzezpenean parte hartu gabe. Ezuste larrienetan antzezlearen lekua ere bete dezake. Kontzertuaren afixetan Dörner eta Murayama bakarrik azaltzen ziren, beraz bi musikariek beren lekua hartu zuten agertokian eta Chamy haiekin batera agertu zen ikusleentzat ezustean eta aulki batean eseri zen haien atzean, Kōken-aren papera betetzeko asmoz. Murayamak ohiko duen gorpuzkera zurrunean jo zuen. Aulkian eserita, Dörner-ena ere musika nahiko estatikoa izan zen, irupen luzeko haize zaratekin. Honela laburtzen du performancea Chamyk: «My role was to assist or even replace the musicians if necessary. No such assistance or replacement was required

in this performance» (Chamy, 2011b). Ondorioz, aukian eserita eta geldirik egon zen emanaldi guztian.



«The Köken Performance» (2011, Berlin). Seijiro Murayama, Diego Chamy, Axel Dörner.

Gertatu zitekeen ezustekoa ez zen gertatu, potentzialtasun betean mantendu zen. Egitear zen ekintza, beharrik izan ezenez, ez zen inoiz egin. Lehenago ere irakurri dugu musikari askoren ahotik inprobisazio batean soinua (edo dena delakoa) benetan *beharrezkoa* denean soilik egitea komeni dela. Mattinen kasuan kontingentzia mugatua da; aurrez badaki zer gertatuko den. Rowek egiten duena egiten duela, Mattinek aurrez erabakitako planari darraio. Chamyren performancean aldiz, ezer ez egite hori ere *kóken*-aren figurari erantzuten dio, beraz aurrez onartua dago zerbait egin beharra eta ezer ez egitearen aukerak biltzen dituen karta-sorta.

2000ko Abuztuan Berlinen Mattinek antzeko kolaborazio hutsala egin zuen Merzbow noise musikariarekin. Off-ICMC jaialdian Merzboren kontzertu batean Mattinek agertokira ur botilatxo bat eramango ziola adostu zuen aurrez musikariarekin. Hark nahi izanez gero, kontzertuan zehar edan zezakeen ura, ala ez. Ez zuen edan. Adibide hauetan aukera zabaltasuna handia izanik ere, berdin dio zer gertatzen den, azkenean ekintzak kanpo mugak ongi definituak baitituzte. Sinpleki azalduz, bi ekintzetan Chamy eta Mattin agertokian azaltzea da garrantzia duen gauza bakarra, hori da

5. IKUS ENTZULEA

helburu, hortik aurrera gertatu daitekeena bigarren mailakoa da eta aurre planteamenduan onartua dago. Gauza beretsua gertatzen da A Coruñaako emanaldian ere, Rowek jotzen duena jotzen duela Mattinen ekintza aurrez erabakia dago. Eta zurruna da.

Lehenago aipatu dugu Mattin *Noise* jaialdi batean ispiludun betaurrekoekin hamar minutuz zutik eta geldirik egon zenekoa. Hari buruz mintzo delarik kontzeptu interesgarria ateratzen zuen mahai gainera ondorengo testuan: zarataren denborazkotasuna.

Cuando se lo comenté en el ISP a Andrea Fraser, me dijo: «¡ah, ya lo pillo! John Cage se encuentra con Dan Graham». Aquí hay una diferencia muy clara de apreciaciones, de cuando hablamos de arte conceptual y de cuando hablamos de ruido. (...) Sería imposible representar la atmosfera, el olor a alcohol, la sensación de gilipollas que hice sentir a un miembro del público después del concierto, según me dijo, ni mi orgullo después de este concierto. El ruido sólo existe en el presente (Mattin, 2010a).

Zarata mugatzeko zailtasunean arrazoi du Mattinek, ezin zaio aurre-hartu zaratari, ezin da mugatu, ezin da kodetu. Zaratak muga eta kodeei gainezka egiten die, giza-borondate ororen gainetik sortzen baita. Zalantza dena den, ekintza zehazki definitu horiek zaratatzat hartzerakoan sortzen da. Zarata dira ala zarataren errepresentazio? Badakigu edozein kasutan beti egongo direla kontrolagaitzak diren elementuak, eta zarata beti iragaziko dela mundu fisikoan, laborategirik aseptikoenean ere. Baina, zarata konboka daitekeen arren, hura gure nahierara agertuko den ez da hain ziurra. Egoera ez-egonkorak presta daitezke, zarataren agerpena izpiritu bat bailitzan gerta dadin, baina hori gehienetan zarataren errerepresentazioan geratzen da. Irudi honek hobe azalduko duelakoan:



la bere ibilbide guztian saiatu zen John Cage zarata kulturaren esparrura ekartzen. «4'33'» piezan hondo-irudi erlazioan irudia ezabatzeak munduko hondo zaratatsuaren kontziente egin nahi zuen entzulea. Aldi berean gertatzen ziren *Musicircus* performanceen ekintza ugaritasunak kaosa eta zarata konbokatzen zituzten. Saiakera guztiak ziren ordea, marko zehatzen barnean konpositoreak antolatuta gertatzen ziren «zaratatxo» kontrolatuak. Horregatik, ez bere piezatan, baizik eta goiko argazkian lortzen du Cagek benetan zarata egitea, beste aldera pasatuaz hain zuzen. Ikus entzuleen masa formagabearen bere algara hotsa beste guztienekin nahasian, (argazkiaren goi-eskuinaldeko zatian) zarata bihurtzen da. Ez bere lan batean, baizik eta beste egile baten lan arrotzean, Cageren ekintzak harekiko arrotz eta anonimo direnean.

5.3.3.4. Gelditasun positiboa

Cage azaltzen den argazkiarekin itzuli gara berriz ere ikuslearen lekura; ohiko ikusle geldiaren irudia horretara. Honi, Bartlebyren ukazioaren gelditasun negatiboarekin konparatuz, gelditasun positiboa deituko diogu. Zer da baina, gelditasun positiboa? Fred Frithek «Lo más difícil en la música es no hacer nada» (Frith, 2012) zioen 2012ko elkarrizketa batean. Zail egiten zaigu ezer ez egitea aktibitate gisa ulertzea, oraindik ere aktibitatearen hutsune gisa ulertzen baitugu. Taku Sugimoto «Live in Australia» (IMJ -524/5, 2005) diskoari buruz ari denean, ezer ez egitea musikariek egiten duten zerbait izan daitekeela azaltzen du, haien erabaki bat: «The decision not to play any sounds is determined by us; in this sense «no sound» is done or produced by us» (Sugimoto, 2005).



Segments Orchestra, (Tokyo, 2008)

John Abbey Erstwhile Records ziguluaren zuzendariak, honela deskribatzen du Sugimotoaren gidaritzapean Tokyoko Loop-Line aretoan 2008an ikusi zuen Segments Orchestra (Kazushige Kinoshita, Itoken, Taku Unami, Nanko Kumon, Taku Sugimoto, Kazuya Takeda, Hiroki Chiba, Takuya Sugi-

moto). Orkestrak Kinoshitaren konposizio bat jo zuen hiru zatitan banatua. Honela dio hirugarren zatiari buruz: «again, this began almost immediately, and consisted of total silence from the musicians for 30 minutes. Most of the musicians were very still during the whole period, except at one point they turned the pages of their score. However, no one touched their instruments, and 30 minutes later, the piece was complete» (Abbey, 2008). Kontzertuaren deskripzioetik egoeraz ideia bat egin dezakegu: zortzi musikariz osaturiko taldea ordu erdiz geldirik, isiltasunean.

Kinoshitaren piezak erremediorik gabe Cageren «4'33''»ra garamatza, Cagerenean ere interpreteak geldi mantentzen dira konposizioaren hiru mugimenduetako bakoitzean, entzuten. Cage hil berritan bere bikote izandako Merce Cunningham dantzariak «Enter» pieza egin zuen 1992an Parisen «4'33''»n oinarrituta. Pieza luzea zen, zuzenean egitekoa. Piezan zehar Cunningham birritan agertzen zen, lehenengoan geldi-geldi mantentzen zen, hiru pose estatiko egiten zituen «4'33''» piezaren hiru mugimenduen denbora atalak jarraituz. 2007an ideia berdintsuarekin Tacita Dean artistak «Merce Cunningham performs STILLNESS (in three movements) to John Cage's composition 4'33» with Trevor Carlson» bideoa gauzatu zuen, non Cunningham zahartzaroan, aulkian eserita eta geldi agertzen den Cageren «4'33''» piezaren hiru mugimenduak interpretatuz.



Tacita Dean, «Merce Cunningham performs STILLNESS (in three movements) to John Cage's composition 4'33» with Trevor Carlson», New York City, 2007

5. IKUS ENTZULEA

Geldirik egotea *ezer ez egitea* ote da? Bizidun bat egon al daiteke inoiz *ezer egin* gabe? Mistika desberdinek aldarrikatu izan dute egote hutsa aktibitate gisa, Nikolas Ormaetxea *Orix*e euskal idazle mistikoak ondorengo poema honetan azaltzen duen moduan:

Egonean jardun, jardunean egon?

Eragiñik gabe norbaitek naragi.

Jardunean egon, egonean ari.

[Perurena, 1992: 253]

Egoteak berekin dakar gelditasuna, mugimenduak jarduna eta aritzea dakarren moduan. Hala ere Orixek biak batean bildu zituen egotea jardun gisa hartzean. Orixek gelditasun eta bere isiltasunean bilatzen zuen bukaerako isiltasun hori, Jainkoaren isiltasuna zen noski. Olerkari jesuitarentzat hitz guztien eta Jainkoaren hitz bakarraren ondoren zetorren isiltasuna. Dena den Orixek berak idatzi zuen «Jainkoaren billa» liburuan *quietisten* edo *alfer egonzaleen* aldekoa ez zela.

Erabateko gelditasuna eta kontenplazioa hartzen dute *quietista*, yogi indiar eta beste zenbait erlijio praktikatzailek Jainkoarekin bat egiteko bide. Hor aurkitzen dute atalase egoera hori, estatikotasunak sorturiko estasia. Aipatu dugun gelditasun positiboa litzateke honakoa ere. Miguel Molinos espainiar elizgizonak XVII. Mendean erlijio katolikoaren barnean sortu zuen *Quietisten* mugimenduak borondatea eta arrazoiaeren ukazioa proposatzen zuen. Isiltasun eta gelditasun zurrunaren bitartez Jainkoak norbanakoaren ariman adieraztea zuten helburu.

Musikaren esparruan ere aurki dezakegu gelditasun aktibo hori, non gelditasun beraren poderioz zerbaitek zeharkatzen duen pertsona. Pentsamendu mistikoari jarraituz, hori gerta daitekeela esaten da arrazoimena eta borondatea ahazten diren momentuan.

Gaur egun musikari ematen zaion entzutea gehienetan axalekoa delarik, beste egoera sakon hori lortzeak diziplina zorrotza edo arauetz

haraindiko abandonua eskatzen ditu. Diziplina eta kontrola Apolo jainkoak irudikatzen ditu, eta beste muturrean dionisiar katarsia legoke. Dionisiar errituetan, parte hartzaileek gizarte araudiak ahazten zituzten eta portae-rak askatzen. Apolok legea eta kontrola irudikatzen ditu. Apolo aldi berean maisu eta ikaslea da, heldu eta efebo. Errito pedagogiko eta sexualen bidez hiritar heldu izatera pasatzen da pertsona. Apolorekin erlazionatzen den kantu mota *nomos* izenekoa da, «lege» esan nahi duena. Musika hori kontrol eragilea da.



Ulises eta sirenak greziar zeramikan (K.a. 480-470).

Kontenplazio mistikoaren parekoa da musikaren entzute sakona. Dionisaren irudikapen ezaguna Ulises sirenen kantu liluragarria entzuteko nahiak bultzatuta itsasontziaren mastara bere burua lotu arazi zueneko pasartea litzateke. Kontenplazio mistiko, artistiko eta filosofikoaren irudizat hartu izan da Homeroren pasarte hau. Desioa eta diziplina batean biltzen dira, Apolo eta Dionisio. Sirenen kantuak zoramena, arauetatik (hau da kulturatik) aldentzea eta ondorioz heriotza zekarren. Sirenen kantua entzuten zutenek itsasora salto eginaz itotzen ziren. Horregatik estali

zituen Ulisesek itsasontziko marinelen belarriak argizariz eta bere burua mastara kateatu. Sokak diziplinaren sinbolo dira, gelditasun derrigorrezkoa sedukzioan ez amiltzeko. Sirenen kantuek Ulisesek bizi izan zituen gertaera heroikoak kontatzen zituzten, horrela Ulisesek musikarekin identifikazio estatikoa lortzen zuen. Sirenen kantuek agerian uzten du gizakia-
ren izaera iragazkorra, baina baita haren gorputzaren mugak, eta haietan mantentzeko gogoia ere. Horregatik sokaz lotua dagoela iristen da sirenen kantura, aurrez prestatuta, ordena, legea mantendu beharrekoa baitira, kontrola ez galtzearen alde. Horregatik Ulises heroi gisa baino gehiago torturaturiko esklabo gisa ikus daiteke. «It was the hardest performance of my life. To just stay there was torture» (Mattin; Keenan, 2010: 33) zioen XXI. mendeko Ulisesen irudia hartu zuen Mattinek 2 ordu eta 48 minutu erabateko gelditasunean pasa ondoren. Biak ere beren erabakiz izan ziren torturatuak. Beren erabakiz menpeko bihurtzeak gizarte ordenuaren apurketa dakar, sirenen kantuek liluraturik Ulisesek sokak askatzeko agintzen die bere menpekoei, eskifaiak baina, ez die Ulisesen aginduei kasu egin behar, eta identitateak nahasten dira: agintea duena, Ulises, menpeko izatera pasatzen da bere erabakiz. Ulisesesi loturak eta sokak ahalbidetzen dio askatasuna, sokak haixek dira askatasuna. Badirudi greziar esklaboak torturatzearen praktika, haien gorputzetatik egia ateratzeko era bakar gisa ikusten zutela, hiritar libreek ez bezala haiek ezin baitzuten egia iritsi arrazoiaren bidez. Eta bestalde marinelei estasiaren esperientzia ukatzen zaie.

Theodor Adorno eta Max Horkheimer-ek kritika marxista egin zioten Ulisesen kondaira honi *Dialectic of Enlightenment liburuan* (1947). Ulises gizabanako burgesaren pertsonifikaziotzat hartu zuten eta marinela proletarioaren lekuan. Ilustrazioko pentsamenduaren adibidetzat hartu zuten; Ulises esperientziaren bidez argizatua den bitartean eskifaiari parte hartzea ukatzen baitzaio. Lan banaketa nabaria da. Bestalde, pentsamendu arrazionalaren garaipen gisa ikusi zuten Ulisesen pasartea. Ilustrazioko pentsamenduaren helburua giza askatasuna bazen, honek horren desengainua adierazten du, tentazioa neutralizatzean kontenplazio objektu bihurtzen denez, hau da Arte. Ulisesen mitoak erresistentzia eta konplazentzia biak batera inspiratzen ditu; batetik erronkara bultzatzen du eta era berean menpekotasuna betikotzen du.



Mattin (Fundación Luis Seoane, A Coruña, 2009) Argazkia: Victor E. Perez

Adornoren modernitateak ilustrazioko ideologiaren aurka jotzen du eta musika herrikoa baztertuz, sirenen erakarpen indarraren pareko «arte musika» bultzatuko du. Adornok gogoko zituen musikari abangoardistek ordea, entzuleei lan intelektual sakona eskatzen zieten, eta egoera hori jotzen zuen alienazio egituretatik aldentzeko era bakar gisa. Hor dago Adornoren arazoa. Musika herrikoa arbuiatzen zuen, konformismoa onartzen zuelakoan, baina bestetik hauxe zen herriak entzuten zuena. Beraz, Adorno berak ere eskifaia ahazten zuen, lan intelektual hori egiteko presatua zegoen Ulisesen alde agertzeko.

Noise musika gisa ezagutzen dena Japonian sortu zen 70ko hamarkadan, Hijokaidan eta Merzbow bezalako artistekin. Badirudi *Noise*aren estetikak lehenago ikusi dugun *Onkyo* mugimenduarekin duen antzekotasuna biek adierazten duten muturreko estetika estoikoan datzala, nahiz eta *Noise*an ikus entzulearengan mina eragiterainoko jarrera gauzatzen den. Japoniaren eguneroko hizkeran eta musika esperimentalari dagokionez estoikoa nolabaiteko aszetismoari dagokio, Akita Masami (Merzbow) eta Keiji Haino musikariak estoikotzat hartzen dira.

5. IKUS ENTZULEA

Onkyo-n ere gorputzaren zurruntasunak eta konzentrazio erabatekoak (entzute diziplinatuak) tentsio deserosoa sortu dezake entzulearengan. Off Site-n, *Onkyo* mugimenduaren areto ezagunenean, jendea bata bestearengandik oso gertu esertzen zen eta gorputzen arteko tentsioa (*kinchokan*) gorputzaren diziplinatzearen modukoa zen. Gutxigora behera Tokyoko metroan puntako orduetan bezala: beste gorputzekin ahal bada talkarik ez, begi kontakturik ez, gorputzak geldi, begirune jarrera. Horrez gain, *Onkyon* entzutearen diziplina zegoen, eta kanpotik datozen hiriko egunero-ko soinuen intrusioa. Hala ere onargarriak eta ez onargarriak ziren zaratak bereizten zituzten Off Siteko musikari eta entzuleek. Batez ere saihestu beharrezkoak ziren entzuleen gorputzek egin zitzaketzen zaratak (arnas-keta sakonak, mugimenduak sorturikoak,...). Fluxus saiatu zen moduan, *Onkyon* entzule eta musikariaren arteko desberdintasuna desagerrarazten ahalegindu ziren. Zen filosofiarekin izan zezakeen harremana ukatzen zuten partaide izan ziren gehienek, eta gehiago lotzen zuten Tokyoko arkitekturaren eragin zirkunstantzialari (horma meheak izatea, leku txiki eta insonorizatu gabeetan jo beharra eta abar).



Taku Sugimoto. Argazkia: Andy Newcombe

Ikuspegi feminista batetik ordea, Judith Peraio eta Ellen Watermanek egiten duten moduan, patriarkatuaren baldintzetan egiten den sirenen kantuak desioa (musikaren *jouissancerako*, gozamenerako) eta era berean arriskua errepresentatzen ditu (Ulises zoramenez suntsi dezakeen musika). Subjektibitate femeninoaren adierazpena izan daiteke hau. Ikuspuntu feministatik begiratuta sirenak diskurtso patriarka imitatzen ariko lirateke, bere efektuak kritikatzeko. Inprobisazio askea *jouissance* femeninoarekin lotzen bada, musika arauetatik kanpo aurkituko litzateke, sirenen kantua bezala; zeinutik (logosetik) kanpo. Beraz, zarata semiotikoa litzateke, doilorkeriaren musika. Mimesia da Luce Irigarairen ustez emakumeak bere lekua berreskuratzeko modua. Diskurtsoaren esplotazioaren menpekotasunetik irteteko, errepikapenak logika maskulino batetik sorturiko egitura agerian uzten du. Agerian uztea edo «ikusgarri egitea» emakumearen lekukotza egitea da, artearen bidez ere lekuko egoera hori bilatu behar da Irigarairen ustez (Waterman, 2008: 8). Lekukotza ikusizkoa bakarrik ez, entzumenezkoa ere izan daiteke.

Beste puntu aipagarri bat ikuslea eta jolearen arteko distantzia litzateke. Mendebaldeko ikuslea jolearengandik erabat berezita dago; ikusleak voyeur-aren lekua hartzen du, zeinak estasira bere kasa iritsi ordez performerraren estasia begiratzen duen, hartan ispilu bat bilatuz. Scratch Orkestrak esan dugunaren irudikapen modukoa egin zuen Hugh Shrapnel-en «Houdinni rite» (1970) piezan. Bertan John Tilbury pianojotzaileari esku eta oinak sokaz lotu zizkioten, gorputza geldiz izatera behartu zuten. Bitartean Scratch Orkestrako musikariek publikoaren artean eserita soinu leunak jotzen zituzten.

Sirenak, gogoratu behar da, entzuleen manipulazioaren lekuko direla, eta Ulisesek estasia entzute diziplinatutik lortu zuela. Logika honi jarraituaz inprobisazioan musikariek lekukoaren papera hartuko lukete, entzuleek berriz, Ulises kateatuarena. Mattin A Coruñaeko emanaldian performer eta entzule denez erdibideko puntu batean legoke: sirena-lekuko eta entzule diziplinatuaren artean. Mattinek emanaldiaren ondoren «I hate music» web orrian sorturiko eztabaidan honela argudiatzen du bere jarrera:

Why did I sit in that way? I did not want this
to become and ironic postmodern distant

5. IKUS ENTZULEA

comment on the whole improv thing. I was trying to be serious and focus. I was trying to be IN the situation as much as I could be, without hopefully any distance at all (Mattin, 2010c).

Beraz, antzezenaren zantzuak antzeman daitezkeen arren, berak seriozki «in the situation» edo egoeran egoten saiatu zela diosku; Ulises kateatuaren moduan, diziplina zorrotzez adi. Eztabaida berean Keith Rowek ematen duen iritzia aldiz bestelakoa da, bere ustez «gorpuzkera zurruna» militar arriskutsu edo hitz-egiteko prest ez dagoen poliziaren jarreratik hurbilago legoke.

I entered this performance with a completely open mind, to collaborate with Mattin within the totality of that space, I was approximately 30 seconds away from producing my first sound, when Mattin via ? (his laptop?) emitted a low volume muffled buzz, a static sound without an internal tension, looking up towards him I saw that he had established a rigid sitting posture, one reminiscing of military men riding on the back of vehicles containing missiles, or a politician refusing to answer questions, a Judge Jeffreys were pleas fall on deaf ears, (..) I had no preconceptions of how to deal with Mattin's rigidity but to continue with a performance of the general human interior, softly spoken, open, non dictatorial, and sympathetic. At somewhere around 40 minutes I had nothing more to offer, and stopped, I waited.. perhaps Mattin might change his poise? no he did not, I waited some more, still no change, Hmm ... I did not want to seem rude

and just stand up and walk away, perhaps inviting the appearing of rejecting Mattin's stance, I decided to ritualise my exit by clearing my table and packing up as an act of «performance» (Rowe, 2010).

Roweren azken hitz hauetan sentitu zuen deserosotasuna antzeman dezakegu. Batetik Mattinen jarduera gaitzestearen antzezpena egiten duela diosku, baina aurretik «I didn't want to seem rude» esaten digu. Zergatik eman behar luke zakarraren itxura beste performerraren jarduna dela eta, ez bazen gogaikarri iritzi zion zerbait gertatu? Mattinek gelditasunaren bidez egoera gogaikarri egiteraino eraman izan du lehenagoko lanetan ere, normalean hala ere, ikusleari egiten zaio gogaikarri. Ekintzatik ikusleei zuzenduta izaten dira zalantzarik gabe. Horren adibide argazkiko ekintza (West Nile, Brooklyn, New York, 2008) non kontzertu hasieran ezer egin gabe mantentzen duen gelditasunak jendearen deserosotasuna sortzen duen. Ondoren Mattin garrasika publikoari zuzentzen zaio egoera bera eta ikusleen paperari buruz itaunduz. A Coruñako kontzertuan badirudi ekintzaren hartzaile nagusia ez zela ikuslea, baizik eta Keith Rowe.



Mattin (West Nile, New York, 2008).

5.3.3.5. Gelditasuna denboraren eten gisa

Musikari buruz hitz egiterakoan normalean «isiltasun» esaten diogun hori ez da isiltasun izaten, baizik eta geldiune, edo pausa. Pausa gelditzeari dagokio, aktibitateen emarian (musikan, hizketan,..) gertatzen den etena. Antzinate greziar eta erromatarrean denboraren kontzepzio zirkularra eta jarraitua ematen zen. Mugimendu zirkularrak gauza berdinen iraupena bermatzen du haien errepikapenaren eta betiereko itzuleraren bidez. Mailaketa honetan punturik gorena eta perfektuena erabateko gelditasuna zen haientzat. Jainkotasuna eta perfekzioa aldakor ez den horretan ematen zen, beti berdin mantentzen denean. Kristautasunaren denboraren esperientzia berriz, lerro zuzenari dagokio: munduaren sorreratik azken juiziorarte, gertatzen diren gauza guztiak bakarrak eta errepika ezinak dira. Amaiera duen mundu mugatu baten ikuskera da kristautasunarena.

Performancearen hasieran gidoia eta antzezlanaren garapenaren kontzentzioarekin amaitzeko modu gisa erabiltzen zuten gelditasuna. Bestalde, performer asko ikusizko artetik zetozenez, bi dimentsiodun irudigintza finkoa lantzeraz ohituak zeuden. Gelditasunak performancea margolan moduan irakurtzera eramaten zuen ikuslea.



«Still Video» (DV 5:23 min, 2004), Hein-Godehart Petschulat.

«Still Video», 2004. urteko lanean Hein-Godehart Petschulat artistak alemaniar telebistako berriemaile bat isilik eta geldi egon arazi zuen zuzeneko teleberri batetan. 5 minutuz *prime timean* erritmo bizian doan emarian eten bat sortu zuen horrela. Kazetaria geldirik eta isilik ikustea esperientzia bitxia izango zen norbere etxeetan zegoen ikusleentzat. Gogoratzen badugu, Cagek «4'33''» lana egin aurretik zuen asmoaren oso antzekoa suertatzen da. Lehenago ere aipatu dugun erabateko isilunea zen «Silent Prayer» (1948) piezarekin Cagek Muzak enpresaren hari-musikalean hutsune bat proposatzen zuen, etenaldia. Denbora dirua bada, komunikazio hedabideetan halako geldiuneak egitea are eta gehiago.

5.4. PERFORMER ETA IKUSLEEN ARTEKO TRANSAKZIOA

5.4.1. Antzoki konbentzionaletako ikuslea

Lehen ere aipatu dugu eguneroko gertaeretatik antzerkiko egoeretara lerro luzea dagoela. Mutur batean artea eta bestean bizitza legoke. Baina bizitza publikoa ere arau zurruneekin kodetua dago, manifestazioetatik eguneroko bizitzako protokoloetara. Bai mutur batean zein bestean gertatzen diren gertaera teatralek aurreikuspen eta obligazioez osaturiko sare bat egiten dute.

Bizitza soziala ere bitan banatzen da antzerkian bezala: batetik agertokia dago; non «aktoreak» ikusleen begiradapean dauden. Eta bestetik banbalinetan gertatzen dena legoke; hor gauzak prestatzen dira ezkutuan. «Todo trabajo de figuración supone un público y toda performance sobre un escenario supone unas bambalinas donde el actor toma sus decisiones» (Joseph, 1999: 52) irakur dezakegu Isaac Josephen liburuan. Orain artean «Gela»-ri buruzko atalean eta Ikus-entzuleari eskainitako honetan bi espazio mota bereizi ditugu: agertokia eta ikuslearen lekua, hirugarren bat dagoela ahaztuaz, agertokiaren atzealdea, banbalinak. Hor gertatzen direnak antzeppen aurretik, ondoren hala bitartean izan daitezke, beti ezkutuan; ez dira publiko egiten.

Rowe-Mattin kontzertuan hirugarren espazio horrek berebiziko garrantzia izan zuela ikusten dugu. Ikusleari ezkutututakoa gauza asko izan daitezke: aurrez bi musikarien artean izandako hizketaldiak, Mattin eta soinu teknikoaren artekoa, norberak bakarka prestatuak, eta abar. Baina musikari batek besteari ezkutatu diona ere kontutan hartu behar da, adibidez Mattinek teknikariarekin izandako hizketaldia Rowek ezer jakin gabe.

Emanaldi aurreko egoeraz gain, ondorenean pentsatzen badugu, kontzertuak banbalina artean jarraipena izango zuelakoan gaude; Rowe, Mattin, antolatzaile eta lagunen arteko hizketaldiak ziur.

«Erakuste» edo *display* kontzeptuak bestearenganako agerraldia adierazten du, eta figurazio praktikak erabiltzen dira honetarako. Hala bereizketa sortzen da: begiradapean lan egiten dutenak eta begiratzera mugatzen direnak daude. Adibidez eskalearen figurazio praktikak kale bazterrean geldirik eta isilik mantentzean datza.

Mattinek begirale ikusezinaren, hau da publikoaren, figurazio praktika beste aldera eramaten du, begiratu izateak definitzen duen eszena-artistarenera. Errepresentazioaren apurketa legoke «markoak» ez balu zehazki mugatuko antzeppen erritual honek sortzen duen erlazio sarea. Markoak definitzen du pertsona hartzailea nor izango den eta horrekin batera iterazio fokatuak eta ez-fokatuak ematen dira. Fokatuetan atentzioa gauza bakarrera bideratzen da (elkarrizketa bat, musika joaldia,...), ez-fokatuak berriz Joseph-ek *Erving Goffman y la microsociología* liburuan dioen moduan «esas formas de comunicación interpersonal que resultan de la simple copresencia» (Joseph, 1999: 73) izango lirateke. Mattinen performance askok fokua lausotzearen alde lan egiten dute, atentzio gune nagusia performerra izatetik aretoan dauden gauza eta jende guztiarengana zabaltzen da. A Coruña kontzertuaren bigarren zatian ere fokatutik ez-fokaturantz doa, eta bai publikoa bai performerra «arrotz» sentitzen hasten dira. Interpelazioa da ez-fokaturiko egoera bat fokatua bihurtzen duen baliabide bat, adibidez kalean ezezagun batek hitza zuzentzen digunean. Mattin edo Diego Chamyk gehienbat instrumentalak izan diren inprobisazio kontzertuetan hitza sartzean eta

zuzenean publikoari hitz egiterakoan, hark zuen figurazio moldea hausten da (ikusezina eta begiralea izatea). Interpelazioaren bidez erantzun bat ematera behartzen zaio publikoari.

Agertokiaren bitartez ikusleari eszena bat eskaintzen zaio eta ikusleak eszena hori ze ikuspuntutik ikusiko duen erabakitzen da. Honek geometriarekin eta perspektibarekin zerikusia du, ikusiko den markoak mozketa bat proposatzen du osotasunarekiko, zinemaren enkoadraztean gertatzen den moduan. Geometria diskurtso arrazionalistarekin lotzen da. Marko honek pinturari atxikitzen zaion «leiho irekia»-rekin bat egiten du, hau da, horman zulo bat irekitzen du eta kanpoaldean lego-keen mundua erakusten digu. Bestetik antzerkiak ikusleari ispilu bat eskaintzen dio, hortik «espektakulu» hitzaren etimologia ere. Ispiluak ikusleen munduaren parekoa den mundu bat ematen die isla moduan. Ikuslearen itxaropena eta aurreusteez ez dute aktore edo obrarik ere behar, agertokia beraren logikak isla hori ekartzen dio, nahiz eta aurrean ezer ez egon. Ikusleak distantzian dauden begiraleak dira, *specular*, *speculari* aditzaren bidezko etimologiaz «adi, zelatan egotea» esan nahi duena. Distantzia horrek, inplikazio gertukoa deuseztatzen du; antzokia ikusteko lekua (*teatron*) izango da, ez antzezle eta ikusleak elkar uki daitzekeen lekua. Hasieran *teatron* hitza ikusleak zeuden lekuari zegokion, gero eszena gertatzen zen lekua ere bereganatu zuen.

Inprobisazioan ikus-entzulearen papera erabakiorra da, hura lantzen duten musikarien ustez. Bai jazz musikarien esperientzietatik bai bestelako inprobisatzaileetara, ezinezkoa egiten zaie publikorik gabeko emanaldi batean pentsatzea. Beharrezko dute harreman hori. Ronnie Scoot jazz musikariaren hitzetan «You can't divorce playing this kind of music from the fact that there is an audience, you can't play it in a vacuum. It's got to be something that communicates otherwise it doesn't mean very much. I mean, you could sit in your front room and think you are playing fantastically and if there's no audience it doesn't mean anything» (Bailey, 1993: 45).

Baina komunikazio nahi honetatik kontrol erraminta izatera pasatu zen musika Errenazimenduko orkestren espezializazioarekin. Lana-

ren banaketarekin batera, John Zerzanek zioen bezala ikus-entzule pasiboaren irudia indartu egin zen (Zerzan, 2001: 69). XVI. mende bukaeran lehenengo aldiz gizon batzuk lanean besterik erakusten ez zituen ikuskizun berria sortu zen. Ez zuen ikusleen partehartzea bilatzen; ez zuen jendea dantzan edo kantuan jartzeko asmorik. Pasiboki kontsumitua izateko soilik egindako musika emanaldia sortu zen. Musika zuzeneko aktibitatea izan da duela gutxi arte. Gizakiek soinua sortzearen ekintzan parte hartzen zuten gertakizuna, taldeko aktibitate edo erritua gertatzen zen. Soinua fisikoki sortzen zutenak eta gainontzekoak (beste era batean parte hartzen zutenak) bi taldetan banatzen joan ziren.

Perspektiba dagoen heinean ikusle pribilegiatu bat dagoela esan nahi du. Errenazimenduko perspektiba monokularrak gizabanakoari ikuspegi bakarra eta finkoa ematen zion, pinturan ikusten den moduan. Aldi berean bakarra zen, gizabanakoaren begirada erdigunean zegoen, eta beraz beste ikusleengandik ere bereizten zuen. Gero arte modernoak ikuspuntu ezberdinak proposatuko ditu koadro bat hautemateko garaian. Antzoki tradizionalen ordea, eszena hobeto ikusten da puntu jakin batetik. Normalean botereduna kokatzen da leku horretan. Begiradaren erabateko hierarkia ematen da «italiar eran» eraikitako antzokietan. Gogoratu behar dugu gainera garai batean ikusleak taula gainean egon ohi zirela aktoreekin espazio bera partekatzen. Egoera honek iraun zuen bitartean ezinezkoa zen *tableau* hura era sinesgarrian sortzea. XVIII. mendetik aurrera zenbait debeku eta aldaketaren ondorioz desagertzen dira antzokietako agertokitik ikusleak.

Hemezortzigarren mendeko antzerkian ikuslearen jarrera gaur egungoaren oso bestelakoa zen: hura gertakari sozial bat zen batez ere, eta entzuleak ez ziren geldirik eta isilik egoten antzoki iluneko aulkietan. Ikus entzule zaratatsua zen, aktoreak horrekin borrokatu behar zuen haien arreta bereganatzeko. Antzoki guztia argizatua zegoen, beraz ez zegoen aktore eta ikusleen arteko muga zurrunik; biek zuten garrantzi berdintsua. Ikusleak mugitu zitezkeen, ikuspuntutuz aldatu, eszenatoki inguruan ibili, elkarren artean hitz egin.



«Beggars's Opera» (1729), John Gay. Grabatua: William Blake 1729 inguruan.

Aktoreei ere hitz egin ohi zieten. Ikusle dirudunak agertokian bertan eseri zitezkeen, goiko grabatuan ikusten dugun moduan. Aktoreei hitz egin eta aholkuak ematen zizkieten, eta bide batez beren arropa garestiak erakusten zituzten beste jendearen aurrean. Aldi berean ikusle eta aktore bihurtzen ziren, Mattin A Coruñan bihurtu zen bezala. XVIII. Mendeko emanaldi haiek desitxuratzen joan zitezkeen ikusleen gustukoa ez bazen, aktoreak kritikatzin eta oihuka hasi baitzitezkeen edo objektuak botatzen. Garaiko aktore zen Edward Cape Everard-ek dioen bezala: «Our situation on the stage, from being often rendered unpleasant, was sometimes dangerous; apples and oranges we got pretty well used to from their frequency of appearing; but when our unthinking spectators would sometimes salute us with a potato, or even a pint or quart bottle, it was above a joke» (Everard, 1818: 104). Beraz, performerrak eta ikusleak bereizi gabe zeuden espazio horren moduko egoerak sortzen ziren VIII. Mende aurreko antzokietan, Mattin eta egile garaikide askok bilatu duten horixe bera.

5.4.2. Ikusle emantzipatua vs. hezia

Kontzertu egoeraz hitz-egiterakoan, ikuslea aldakorra izaten dela esan zuen Diego Chamyk: «one same concert doesn't have the same audience in itself. The audience changes in every instant. The audience *lasts* and because of that it is never the same» (Chamy; Ben-Artzi, 2006). Ikusleari denboraren iragaiteak eragiten dionez, bere pertzepzioak eta jarrerak ere aldatzen direla uste behar dugu. Gizabanako adimendun multzo heterogeneo bat da publikoa, eta ondorioz, bere kasa aldatzen doa, zer esanik ez kontzertutik kontzertura. Hori horrela denez, berariaz aldarazi daitekeela ere badakigu. Antzokiak jendea hezteko leku ezin egokiagoak direla frogatu du historiak. Beraz bi aldaketaren aurrean geundeke: norbere kasa lorturiko emantzipazioa eta gidaturiko heziketa. Ikus ditzagun banan-banan.

5.4.2.1. Ikusle emantzipatua

Orain artean aztertu dugun antzerki eredu tradizionalen ikusleak lortzen duen harremana errepresentatuarekiko lilura eta antzezleekiko identifikazioaren bidez ematen da. Hori, ikusiko dugun moduan, okerreko bidetzat jotzen zuen Bertolt Brecht-ek. Jacques Rancière filosofoaren iritziz ere, ikus-entzulerik gabeko antzerkia bilatu behar litzateke. Iru-diengatik liluraturik gelditu beharrean gauzak ikasi daitezkeen leku bat; begirale pasiboen ordezkintza amankomun batean parte hartzaile izango den jendez osatua. Parte hartze aktibo hori dena den, zehaztu egiten du; ez dadin gaizki ulertu, eta aktibitatea «zerbait egitearekin» nahastu:

¿Por qué identificar mirad y pasividad, si no es por el presupuesto de que mirar quiere decir complacerse en la imagen y en la apariencia, ignorando la verdad que está detrás de la imagen y la realidad fuera del teatro? ¿Por qué asimilar escucha y pasividad, si no es por el prejuicio de que la palabra es lo contrario de la acción? (Rancière, 2010: 18).

Ranciere-ren arabera ikuslea ez da «lagundu» behar zen subjektu pasiboa; ikuslea jada *ekiten* ari da behatze hutsarekin. Baina ikuslearen aldetik ematen den behatze hutsak lortzen du ikusle/performerraren arteko bereizketa ezabatzea? Ikuslea bere kabuz emantzipatzeko gai da? Antzerkiaren egitura zurrun horiek inposatzen dioten paperetik askatzea lortzen du? Bigarren galdera litzateke ea kanpoko agenteren baten (izan artista, nahiz performerra) laguntzarik behar ote duen. Eta honekin batera, azken galdera: performerra, musikaria edo antzezlea bera ere ez ote dagoen egitura horien menpe ikuslea baino gehiago. Ondorioz hark duen emantzipazio beharra ez ote den larriagoa. Subjektu emantzipatuaz hitz egiterakoan gertaera artistiko (eta sozial) batean parte hartzen duten pertsona guztiak hartu beharko dira kontutan: performer, ikusle, antolatzaile eta abar.

La emancipación, por su parte, comienza cuando se cuestiona de nuevo la oposición entre mirar y actuar, cuando se comprende que las evidencias que estructuran de esa manera las relaciones mismas del decir, el ver y el hacer pertenecen a la estructura de la dominación y de la sujeción. Comienza cuando se comprende que mirar es también una acción que confirma o transforma esa distribución de las posiciones. El espectador también actúa, como el alumno o como el docto. Observa, selecciona, compara, interpreta. Liga lo que ve con muchas otras cosas que ha visto en otros escenarios, en otros tipos de lugares. Compone su propio poema con los elementos del poema que tiene delante (Rancière, 2010: 19).

5.4.2.2. Ikusle auto-kontzientea

Ikuslearen emantzipazioaren bidean lehen pausua bere buruaren kontzientzia bereganatzea izango litzateke. Hau da, ikusleak ikusle izatearen

kontzientzia izan behar luke. Prozesu horretan, Entzutea eta Isiltasunari eskainitako ataletan ikusi dugunez, inprobisazioaren baitan *Reductio-nism* eta *Onkyo* mugimenduek adibidez bide horretan sakondu zuten. Radu Malfatti musikari murriztailearen isilune luzeek eta han-hemenka barreiaturiko soinu sotilek ikusleak ageriko egoeran jartzen ditu, eta nahitaez, joaldiaren parte izatera pasatzen dira. Haien presentzia lehen planora pasatzen da: edozein mugimendu, edozein eztul,..dena musikaren pare. Dena hauskor eta ageriko. Bestalde, musikariek jotzen zutena birtuosotasunetik urrun zegoen gehienetan, eta ondorioz edonor egiteko gai izango zatekeen ekitaldia partekatzen zen.

Kanpoko zaratak, eta ikusleek sorturikoak musikarien soinuekin bat egiten dute egoera hauskor hauetan. Testuingurua gailentzen da, itxura batera, musikarien niaren gainetik. Soinu eta ekintza guztien parekatzeak egoera demokratiko baten aurrean gaudenaren susmoa emango liguke. Baieztapen honek, noski galderak sortzen dizkigu: nork antolatzen du egoera hori? Musikariek entzuleekin duten kontratua medio, isiltasun egoera hori «inposatzen» da, zergatik onartzen du ikusleak egoera isil eta sarri deseroso hau? Galderak airean utzirik, onar dezagun ikus entzuleak bere buruaren kontzientzia hartzen duela, eta bere mugimenduek eragina izan dezaketenaren jakitun egiten dela. Horrez gain, norbanakoaren kontzientzia areagotzen da bere moduko ikusleak «beste» jende moduan hautematen hasten denez, haien zaratak, eta haien presentziaren garrantzia alegia.

Johann Gottlieb Fichte-k (1762-1814) zioen moduan, auto-kontzientzia fenomeno soziala izango da. Auto-kontzientziaren bidez hauteman daitezke norbanakoarengandik kanpo dauden objektuak, horretarako subjektuak aktibitate baten baitan egon behar du. Ondorioz, munduaren aurrean jarrera teoriko eta kontenplaziozkoa baztertzen zituen, jarrera pasiboan oinarrituriko erlazioa suposatzen baitu subjektutik kanpo dauden objektuekiko. Baina edozein aktibitate eman dadin helburu bat izango duen kontzeptuak egon behar du aurrez. Beraz, kontzientziak nahikoa luke kontzientzia berarekin eta ezagutza ez da fenomenotik etorriko baizik eta subjektuaren sormenetik. Hortik sortzen da idealismoa: errealitatea, pentsatzen duen subjektutik sortzen da. Hau errealismoarekin kontra-

jartzen da, errealismoan objektuak subjektu hautemailearengandik independente existitzen baitira. Pentsamendu paradoxiko hau ekiditearren, *kontzientzia soziala* proposatzen du Fichtek, norbanakoarengandik kanpo dagoen beste izaki arrazional batek hura «ebokatzen» duenean ematen dena. Kontzientzia beraz, izaki arrazionalen elkar ezagutzatik sortuko litzateke bere ustez.

Ezaguna da John Cagerek «isiltasuna» entzuteko asmoz kamera anekoikora jo zueneko pasartea. Kanpo zaratetatik erabat isolaturiko gelaxka da kamera anekoikoa. Han, bere harridurarako, isiltasuna ez; bi soinu entzun zituen. Cage beraren nerbio sistema eta odolaren zirkulazioarena ziren bi soinu haiek, kamera hura zegoen Harvardeko Unibertsitateko teknikariek beranduago esan ziotenaren arabera. Pasarte horrek entzulea bere gorputzetik banandu ezina dela gogoratzen digu, hau da, ezinezkoa dela izaki bizidun den aldetik, entzuten den hori era objektibo eta gorputz-gabetu batean entzutea. Entzule izatearen kontzientzia «zaratatsu» hori ordea, hirugarren soinu batek ere apurtzen du: hirugarren soinu hori bere pentsamenduaren barne-hizketa litzateke bi soinu haietaz ohartzen denean.

Edmund Husserlen iritziz ere kontzientzia oro zerbaiten kontzientzia dateke, horren arabera pentsatzearen ekintza (*noésis*) eta pentsaturiko hori (*noéma*) bereizita egotea eskatzen du, eta haien artean korrelazio egoeran. Horrek kontzientzia hartzea eta kontzientzia hartze horren objektuaren arteko zirkulu biziotsu amaigabea sortzen du. Honen aurrean M. Merleau-Pontyk kontzientzia oro kontzientzia pertzeptiboa dela argudiatzen duen tesia defendatu zuen. Horrela, fenomenologian aldaketa agertu zen, eta ia erabat pertzepzioan oinarritzea ekarri zuen. Giza gorputzaren fisiologiari estuki lotua zegoen. Honetan J. P. Sartrearen pentsamenduarekin bat egin zuen, harentzat ere giza gorputza zenez kontzientziaren oinarri kanpoan dagoen errealarekin batera, hau da, subjektua eta bere inguruabarrak. Baina Sartrearen existentzialismoan subjektuen arteko erlazioan «bestea» objektu izaerara murriztua gelditzen zen; aldiz, M. Merleau-Pontyren pentsamenduak *Ni* guztiak parekide hautematen zituen eta ez objektu gisa. J. P. Sartrearen eta E. Husserlen eraginetatik aldendu eta Saussureren 40ko hamarkadako hizkuntza-

laritzaren eraginarekin bat egitearen ondorio gisa ulertu behar dugu eraldaketa hau. M. Merleau-Pontyren pertzepzioa aktiboa zen, alegia, bizitzaren mundura eginiko jatorrizko irekitze bat bezala ulertuko zuen pertzepzioa. M. Merleau-Pontyk norberak bizitako esperientzia aldarrikatzen zuen; gorputza, pertzepzioa eta lengoaiaren bidez hautemana. R. Descartesen «pentsatzen dut, ondorioz existitzen naiz» ezagunaren ordean, esperientzia gorputzari -zehazkiago haragiari- lotua proposatzen zuen. Hautematea beraz, ez zen tentsatzea izango. Hautematen duen gorputz hori mundutik banandu ezina izango zen eta partikularra; ez unibertuala. Subjektuak munduarekin duen harremana lengoaiarekin ere lortuko du, teoria estrukturalistak jarraituz. Hitz-egitea, komunikatzeak «orainaldi biziarekiko» kontzientzia izatea dakar. Horrez gain, M. Merleau-Pontyk ere murrizketa fenomenologikoari garrantzia emango zion, «epoché» deiturikoari, hau da parentesi edo desconexioa. Honen bitartez bizitako esperientzien «esentzietara» iritsi daiteke subjektua. «La *epoché* es una desconexión del mundo natural dado en toda su objetividad. Para él, el objetivo es () acudir al centro de la experiencia encarnada» (Lechte, 2006: 52).

Lehenago ere ikusi dugun moduan, *Musique Concrète*-k fenomenologiaren eragin nabaria zuen, besteak beste «epoché»-ren ondorio zen «entzute murriztuaren» kontzeptuarekin. Pierre Schaeffer musikari konkretuaren hitzak irakurtzen baditugu, musikaren izaera «aktibatzailea» proposatzen duen fenomenologiaren aldaera honetaz jabetuko gara.

Al contrario que la ciencia que nos asegura el dominio de la naturaleza, la música puede, iluminarnos sobre nosotros mismos. ..lo que nos interesa es menos dilucidar nuestros propios mecanismos, que activarlos, vivir, para decirlo de una vez, y no estar ya solos en el mundo (Schaeffer, 2003: 335)

Beraz, hartzaile auto-kontzientea ez da mugatuko musikak (kasu honetan) argizatzen dion kontzientzia horren analisisira, baizik eta jarre-

ra aktibo bat hartzera habiatuko da; bitzta helburu duen emantzipaziorantz.

5.4.2.3. Ikusle emantzipatu arazia edo hezia: didaktikotasuna

Berriki aipatu ditugun *Onkyo* eta *Reductionism* mugimenduetako kontzertu hauen gainean zenbait galdera utzi ditugu airean: ikus entzuleak aretoko zein kanpoko zaraten, norbere gorputzaren, espazioaren, eta bere inguruan dagoen jendearen kontzientzia hartzen du, nolabaiteko «egoera demokratiko» bat sortzen da, non performer-ikusle banaketa ezabatzen dela esan daitekeen. Baina egoera horretara nola iristen dira? Denen artean erabaki da, ala egile/performerrak aurrez antolatutako egoerak dira? Badago ikusleak bere kabuz erabakiak hartzeko tarterik? Honekin loturik, nahi ote du ikusleak auto kontzientzia hori eskuratzen inork lagun dezan? Publiko ezjakinaren ideiarekin topo egiten dugu puntu honetan, Cageren «4'33''» piezak edozein eratako entzuleari leiho ireki bat eskaintzen ziola zirudien, nondik bakoitzaren arabera mundu oso bat hauteman zitekeen, baina badirudi ez zela hain egoera perfektua suertatu 1952ko lehen emanaldi hartan: «They missed the point. (...) because they didn't know how to listen» (Kostelanetz, 2003: 70) zioen Cagek. Beraz, bazegoen entzule arruntari ihes egiten zion zerbait. Kontzientzia hartze horretan laguntza beharko luke entzuleak, Cageren hitzetatik uler daitekeenez.

Allan Kaprowk kontzientzia hartzea nahikoa ez zenaren kritika egiten zien Robert Morrisen lan minimalistei. Morrisen lanek, beren formagabetasunean ere galeriaren espazio errektangularran txertatuak agertzen ziren. Kaprowren ustez Morrisek ikuslearengan pertzepzioaren eta hautematearen kontzientzia izatea lortzen zuen arren, ez zen nahikoa, geometria honekiko menpekotasunak espazio hark berak inposatzen zituen eragin ideologikoak onartzea baitzekarren bai lanarengan eta baita ikuslearengan. Egoeraz jabetzeaz baino Kaprowk galeria espazioaren transformazioa bilatu zuen, edo galeriatik kanpo bestelako espazioetara irtetea.

5.4.2.4. Musika agindu gisa

Esan dugu galeria eta aretoetan ikusleak eta gainerako elementuek duten paperaz kontziente egitea bilatzen zutela egile batzuk. Beste batzuk aldiz, Allan Kaprow-ren kasua, espazio horietatik kanpora irtetea proposatzen zuen. 1961ean George Brecht Fluxus artistak honako testu-partitura ezagutarazi zuen:

«The audience is instructed to leave the theater.»

Testu laburrak gauza asko gordetzen ditu bere baitan: batetik antzokia eta kanpoaldearen arteko dikotomia gogorazten digu. Piezak antzokitik irtetera animatzen du ikuslea. Garaiko parametroen arabera antzoki hertsiarekiko «libre» izateko aukera ematen du. Schaefferren aipua gogoratzen badugu «bizitzeko» aukera ere bai. Esaldiak ordea, erdialdean du gakoa: «is instructed»; hau da, ingelesezko «instructed» hitzaren bi adiereri jaramon eginez, publikoari *agindu* eta *irakatsi* egin behar zaio. Brechten piezan era inpersonalean dagoen arren, amarrua argia da; «The artist instructs the audience to leave the theater» da esaldiak hizki artean gordetzen duena.

Partitura tradizionalak, badakigu, aginduak dira. Esan daiteke proposamenak direla, non interpreteak haiekin zer egin erabaki dezakeen, baina partitura konbentzionalek gordetzen duten helburua era egokian erdiesteko haiek puntuz puntu jarraitu behar dira. Hein handi batean 50ko hamarkadatik datozen partitura irekiak ere (Brehtena barne) puntuz puntu obeditu behar direla esan dezakegu. Normalean interpretea da agindua jasotzen duena konpositorearen aldetik; Brecht eta *Fluxus* artisten kasuan sarri ikus-entzulea da agindu hori jasotzen duena. Pascal Quignard ordea urrunago doa. *El odio a la música* liburuan Quignardek musika bera boterearekin lotzen du, eta hala musika botere guztiekin lerrotzen dela dio. Belarriak itxi ezin direnez entzutea eta obeditzea bat direla dio. Musika bera agindua dela esanaz laburbiltzen du. Tucídides eta Elias Canettiren hitzak dakartza Quignardek bere liburuan, erritmoaren sorrera bi oinen ibilerak sortua dela dio, eta ondorioz erritmoaren bidez kontrola daitekeela giza talde bat ordenean mantentzean. Tolstoik honela omen zioen: «Allí

donde se quiere tener esclavos, hace falta la mayor cantidad de música posible» (Quignard, 1998: 220). Inprobisazio libreak bere oinarri sendoentakoa zuen partituraren menpekotasunari ihes egitea, eta erabakiak norbanakoak hartzeko gaitasunaren aldeko apustua. Norbere askatasuna eta gainontzekoen askatasunarekin negoziatzia. Musika klasikoaren eredutik oso urrun Quignardek dakartzan arrazoi hauexengatik:

El director de orquesta hace todo el espectáculo de eso que el oyente obedece. Los oyentes se asocian para ver a un hombre parado, solo, sobre elevado, que hace hablar y callar según su voluntad a una tropa que obedece. El director hace que llueva y salga el sol con una batuta. Tiene una rama dorada entre sus dedos. Una tropa que obedece, eso equivale a una jauría de animales domésticos. Una jauría de animales domésticos, eso define una sociedad humana, es decir un ejército que la muerte del otro funda. Marchan guiados por una batuta (Quignard, 1998: 223).

Michel Foucault-ek ere *Surveiller et punir* (1975) liburuan musikaren heziketa gorputza diziplinatzeko modu gisa aurkezten zuen; Quignardek berriz, musika agindu eramaile bezala ikusten du, boterearen menpeko erreminta. Hizkuntzarik sinpleena eta eraginkorrena, bere esanetan, agindua da. Horixe dago hizkuntza guztien oinarrian ere:

La música asocia las jaurías tal como la voz de mando las yergue. El silencio descompone las jaurías. Prefiero el silencio a la música. El lenguaje y la música pertenecen a una genealogía que subsiste siempre en ellos y que puede sublevar el corazón. La orden es la raíz más antigua del lenguaje: los perros obedecen las

órdenes como los hombres. La orden es una sentencia de muerte que las víctimas comprenden hasta la obediencia. Domesticar y ordenar son la misma cosa. Los niños enseguida son acosados con órdenes, es decir, acosados por gritos de muerte ornados de lenguaje (Quignard, 1998: 221).

Quignarden usteetatik urrun, beste muturrean, Mattinen isiltasun hautua jarri beharko genuke. Mattinen A Coruñaako isiltasuna ezin da ulertu haren aurreko lanak kontuan izan gabe. Isiltasun eta entzute jarre-
ra horrek aurrez landuriko *Noise* kontzertu zaratatsuen oihartzuna dakar; tentsioa batetik. Baita azken urteetako emanaldi kontzeptualagoetan erabili izan duen hitzaren zurrumurrua ere. Isiltasuna musikaren aldean hobesten duela dio Quignardek, isiltasuna pertsonen borondatek kanpo legokeen zer bait balitz bezala. Hura zintzoagoa da, neutroagoa agian? Isiltasuna ere inposatua izan daiteke, lehenago ikusi dugun moduan jarrera isil arazleak gerta daitezke. Giza harremanetan isiltasuna ere hizkuntzaren arabera erabiltzen da. Inozoa da isiltasuna egitura horretatik kanpo dagoela pentsatzea. Aginduak isilak ere izan daitezke, Mattinen A Coruñaako kasuan ikusten ari garen bezala: isiltasun agindu emaile, eta isiltasun isil arazle.

5.4.3. Artista disolbatua eta artista diktadorea

Taku Unami eta Mattinek 2008an Berlingo Kule aretoan eginiko kontzertuan musikaren orde hitza erabili zuten, elkarrizketa. Derek Bailey-ren esanak literalki hartuz, ikus-entzulearekiko harremana elkarrizketa bidez sortu zuten. Honela zioen Baileyk 1980. urteko elkarrizketa batean: «The only other area where I think improvisation is in its right element is conversation. There are so many parallels between music and conversation» (Watson, 2004: 144). Baina *Abject Music Festival*aren barnean 2008ko Azaroaren 5ean gertaturikoa ez zen elkarrizketa izan baizik eta horizontaltasun gutxiagoko egoera; agindutik gertuago dagoen galdeketa. Hona hemen kontzertuari buruz Mattinek dioena:

El concierto no fue solo el decir o preguntar cosas al público. Empezamos como si fuese un concierto normal, y al de 5 minutos, encendí una luz (como de esas de estudio o de interrogación y la apunte al público) y ahí sí que empecé a hacer preguntas. La gente estaba bastante flipada, algunos empezaban una conversación, pero yo había veces que no respondía. Entonces la gente empezó a dejar la sala, y al de 35 minutos apague la luz, yo pensando que ya se acababa el concierto. El caso es que para encender la luz de la habitación era muy difícil y nadie de la organización lo hizo. Así que nos quedamos como unas 3 horas o 3 horas y media más, hasta que los organizadores empezaron a barrer y a cerrar el local. Había como unas 5 o 7 personas y algunos se quedaron aplaudiendo como un cuarto de hora. Fue una situación bastante rara, pero también creo que fue un pequeño asalto dentro de la meca de la improvisación reduccionista alemana.⁵¹

Kontzertuan, Taku Unamik gitarrarekin noizbehinkako soinu oso baxuak egiten zituen bitartean, Mattinek ikus-entzule izateari buruzko galderak egiten zizkien ikusleei zuzenean, polizia galdeketa bat balitz bezala: ea zergatik dauden hain isilik, ea zergaitik zeuden han, zertarako, eta beste hainbat galdera probokatzaille eginaz. Bost ordu inguru iraun zuen performance honetan ikus-entzuleak kontsumo gizartearekin duen harremana eta bere pasibotasuna ezbaian jartzen zen. Lehen aipatu dugun *interpelazio*arekin estrategiarekin fokatu gabeko egoera bat fokatua bihurtzen da. Galdeketa zuzen horrek, aurrez aurrekoa, ingelesezko *adresse*

⁵¹ Mattin (2013-II -19), tesiaren egileari emailaz bidalirikoa erantzunak.

kontzeptuarekin ere bat egiten du. Musikak beti du *adresse* edo hartzaile jakin bat. Ia beti, esan beharko genuke zuhurrago izanaz. Baina produktu sozio-kultural den aldetik ia kasu guztietan zuzentzen zaio entzuleari; haren arreta bereganatu nahi du. *Hondo-musika* edo *musika-lurrinaz* ari garenean izan ezik, eta kasu honetan ere argi izan behar da entzuleari zuzentzen zaiola: baina haren arreta desbideratzeko, lausotzeko. Berlingo performance horretako galderak erretorikoak dira; ez dute derrigor ikusleen erantzunik eskatzen. Zirikatzaileak dira, emaniko hierarkia mailaketa muturrera eramaten dute, ondorioz egoerak eztanda egin dezake ala alde baten boterea areagotu.

Aipatu dugun kontzertuaren iragarkiak honela zekarren: «Presentation of their new cd «Attention» out on hibari music and w.m.o/r. Improvisation in the form of interrogation». Beraz, Taku Unamirekin egindako disko baten aurkezpena zen emanaldia. Diskoan galdeketa agindu bihurtzen da argi eta garbi eta entzulea du jomuga bakar. CD hori erosi eta entzuten duen pertsonari zuzentzen zaio era oso erasokorrean. Claes Oldenbourgek egin zituen lehen performanceetan ezagun egin zuen «publiko objektu» kontzeptua. Ikusle multzoa probokatu izan behar zuen objektu bat zen berarentzat. Badirudi era berdintsuan jokatzeko duela Mattinek. Galderak erretorikoak dira eta batez ere, aginduak ematen ditu Mattinen ahotsak: «What are you thinking about?», «Stop thinking; just listen to us!», «How much did you pay for this?», «This stereo is not good enough for this music!», «You should work harder and get a better stereo», «You paid for it», «And if you haven't, you're giving us your time», «Listen properly, otherwise it just becomes a waste of time!» Entzutea, merkatua eta balioen kuestionamendu kontzeptualak aginduaren teatralizazio bortitza azalerazen du. Taku Unamik noizbehinka jotzen dituen gitarra notez gozatzea eragozten dio entzuleari Mattinek esaldi bortitzen bidez. Izenburuak dakarren *arreta* hori eskatzen dute bi egileek. Zail egiten da hitzok «soinu» gisa hartzea; zailago musika gisa.



«Attention» Mattin-Taku Unami. CD (Hibari music, 2008)

Esan duguna, A Coruñaeko emanaldian Mattinen jarrera isila ez da hain argia, badirudi ez zaiola ikusleari zuzentzen. Badirudi ez dagoela agindurik: performerraren begiradak ez du ikuslegoa hartzen, gorantz soa, ezerezean iltzaturik; ahoa berriz mutu. Publikorik ez balego bezala jokutzen du. Edo, antzerki tradizionaleko ikusle ikusezina ez bada ere, ez da harekin harreman zuzen bat lortzen saiatzen. Pareko erlazioan daudela esan daiteke, berak aipaturiko esamoldea ekarriaz «jendea gela arraro batean». Mattinen taula gaineko kokapenak eta zurruntasunak dena den, bere irudia praktika tradizionalekin lotzen dute eta zalantzari gabe ikusleari zuzenduriko antzezpenaren itxura hartzen da. Beraz, izenburuan jarri dugunaren arabera, galdera honakoa litzateke: artista bezala disolbatzen ari zen ala antzezten eta isiltasuna «inposatzen» ari zen?

Antzerkiari buruz hitz egiterakoan esan dugu nola XVIII. mendetik aurrera ikusleak izan zituen jarrerak (agertokian esertzea, hitz-egitea, jatea eta abar) diziplinatzen saiatu zirela. Jarrera «desegokia» eta ekidin beharrekoak izango ziren handik aurrera. Gas-argiztapenaren sorrerarekin, antzoki guztia argiztatua egotetik, agertokia bakarrik egotera pasatu

zen. Horrela antzezleek ez zuten ikuslegoa ikusten eta batez ere ikusleek ezin zituzten beste ikusleak ikusi. Honen bidez Erika Fischer-Lichtek *Estética de lo Performativo* liburuan aipatzen duen «berrelikadura buklea» ekiditen zen; hau da, publikoak antzezteengan eragina izatea. Alderantzizko prozesua berriz gerta zitekeen: publikoarengan antzezpen aparatuak eragin zezakeen; azkenean haren menpe zegoen. Hierarkia eta ordenamendu zurruna bilatu zen garai honetan. Ikusleak antzezleen menpe zeuden; antzezleak zuzendariaren menpe. Antolaketa honen arriskuaz jabetu zen Antonin Artaud «A mi entender, sólo tiene derecho a llamarse autor, es decir creador, quien tiene a su cargo el manejo directo de la escena. Y este es justamente el punto vulnerable del teatro» (Artaud, 1978: 133).

Honekin erlazionaturik, Keith Rowek *I Hate Music* foroan mintzagai dugun emanaldian antzeman zuen hierarkia eta botere banaketaz hitz egin zuen:

I felt the performance tended to reinforce the artist and audience relationship, Artist as master and an overly manipulated servant, Artist as master at the centre, dominating all aspects volume / duration / content / interest / audience entering a forced and manipulated relationship, provoked into reaction. Artist as mystical visionary at the centre to be viewed looked at regarded bowed to, the captive audience, vs Mattin's rigidity. Of course almost all performances contain to a varying degree this type of relationship, what for me becomes crucial is the nature of the relationship, my preference would be that the whole room its performers / audience / the physical space itself / the collective history's / would move towards a unified condition, but here I felt a strong sense of alienation bafflement lack of concentration and involvement. The audience's only choice's are to depart or

to remain a hostage to the concept for the duration. An overarching concept dominating the perf. (Rowe, 2010).

Rowek Mattinengan ikusi zuen artistaren irudia kritikatzeko du: erdigunean kokaturik guztia kontrolatzen duen nagusi-maisuaren irudia. Horren aurrean, Roweren ustez, publikoa preso dago eta bere esku dituen aukera bakarrak horrela jarraitzea ala alde egitea lirateke: ez legoke beste erlazio mota bate-tarako tarterik, Mattinen kontzeptuak guztia menperatzen baitu. Mattinek webgune bereko eztabaidan onartu zion menperatzailearen irudi hori, lehen ere ikusi dugunez, bere estrategiaren arabera puzturiko botere horrek (kari-katuraraino ia) ikuslea zirikatatu nahi baitzuen honen erreakzio bila.

As a friend said to me, we all have a Franco inside of us, and perhaps here there was an element of him/me in this concert, but at last it was exposed and visible and people can deal with it and talk about it and of course I can reflect on it. If culture is not a realm where things can be tried out (and not always the nice things) then we are fucked (Mattin, 2010c).

Argigarria da Mattinek diktadore espainiarraren izena ekartzea hona, Quignardek hasitako aginduaren kontzeptua muturrera, inposizio basatien-nera, eraman zuen pertsonarena hain zuzen. Noski, Mattinentzat edozer da onargarri taula gainean edo kultur testuinguru batean gertatzen bada. Aitortu behar da irudi bezala funtzionatu zuela kontzertu hartan; sinbolo moduan ia-ia. Zurrun, isil eta larderiatsu. Honela laburtzen du Mattinek bere azkenaldiko jarduna. Garrantzitsua da kontzertu egoerak ematen dion boterearen aurrean bi jokabide ikusten dituela dioen zatia:

I am constantly banging myself against the unspoken rules of noise and improvisation, and the social relations produced by the concert situation. For this I don't need many

musical instruments so much as I need tools; blunt tools, theoretical tools, books, friends to have conversations with... really anything that can help. I have been exploring these social and power relations in concert situations by either giving my authority as performer away (and thus realizing that this is actually impossible), or by using my authority to the maximum to test how much the audience and myself are willing to give or take (ZZEE, 2011: 9).

Hitz horiek argi uzten duten bezala bi egoera desberdin gerta daitezke (beti ere performerraren erabakiaren ondorioz), batetik performerrak duen autoritateari uko egitea eta bestetik autoritate hori muturrera eramatea. Lehenengo kasua, Mattin berak aitortu zuenez, ezinezkoa da. Gerturatzeak ematen dira, dena dela, alde horretara; adibidez A Coruña-ko kontzertuan, non performerra ikuslearen irudian disolbatzen saiatzen den.

Beste kasu batzuetan badirudi ikusleek performerrak izan ohi duen boterea hartzen dutela pixkanaka. Adibidez 2011ko Azaroan New Yorkeko Bowery 208an eginiko performancean. Hasieran Mattin isilik mantendu zen, pixkanaka jendea performancea hasia zenaz ohartu eta gutxika isildu zen arte. Isilune hori luzatu zen heinean tentsioa azaleratzen joan zen. Mattinek «Do you think things are going to change if you stand still like this?» moduko probokazioak oihukatzeari ekin zion. Ondorioz, ikusleak parte hartzen hasi ziren. Andrea Cappettak jarraian datorren kronika zatian azaltzen duen moduan:

But at Mattin's gallery show, at the point of what seemed like unbearable tension, everything began to unravel. Audience members felt provoked and began to take control. One spat beer onto the audience and fell to the floor in dramatic protest. Some stood beside or in front of Mattin, taking on

the role of performer too. Others bombarded him with questions, while some began to take control of aspects of the performance; one audience member began to turn lights on and off, while another began to set a time for the completion of the piece (Cappetta, 2012)

Itxura batera, probokazio txikiaren ondorioz ohiko botere erlazioa aldatu eta jendartean barreiatu da ezusteko emaitza kaotikoan. Baina zein puntutaraino ez da ekintza hau keinu teatral handi bat (Rowek aipatzen zuen «overarch») non ikusleak ere figurante mailan barneratzen dituen? Esan daitekeen bakarra da, egitura hauen barnean performerrak emanik duen autoritatea baztertzea oso nekeza dela, agian ezinezkoa. Gehienez ere Kritika Instituzionalak landu zituen moduko egoerak sor daitezke, non instituzioaren azpi-egiturak agerian gera daitezkeen.

5.4.3.1. Ikusle eraso

Goian ekarri dugun bezala, Mattinek aipatzen zuen beste aukera autoritatea ahalik eta urrunen eramatea litzateke, diktadorearen irudiarekin bat eginaz. Honek sarri talka egoerak sortzen ditu ikuslea eraso sentitzen baita. Ikuslearengan «shock» egoera hori lortzeko asmoz ikuslea fisikoki edo intelektualki erasotzen duten artistak eta artelanez tradizio luzea dute historian zehar, Nan June Paik-ek 60ko hamarkadan antzokiko eserlekue-tan guraizeak eskuetan gorbatak moztuz paseatzen zen garaietatik gaur egun Santiago Sierraren probokazio etikoki zalantzazkoetaraino. Gogora ditzagun Veneziar Biurtekoan Espainiar Pabiloia (2003), non Sierrak Espainiar NAN-a ez zuten ikusleei sarrera debekatu zien.

Artearen munduak beti izan du erlazio berezia harengana hurbiltzen den ikusleekiko, probokazioak arau bihurtu dira abangoardiak ezker eta publikoaren otzantasan egoera hori areagotu besterik ez da egin bizi dugun ikuskizunaren gizartean. Arteak artea beraren deuseztatzea bultzatzen du, behin eta berriz, deuseztatze hori ikuskizun bihurtu den garairaino. Lehen ere aipatu dugun «La estética del silencio» testuan, Susan Sontag-ek argitzen digu arte garaikidearen bide perbertso hau:

5. IKUS ENTZULEA

La costumbre inveterada del arte moderno, que consiste en disgustar, provocar o frustrar a su público, se puede interpretar como una participación limitada, vicaria, en el ideal de silencio que ha sido entronizado como una norma capital de «seriedad» en la estética contemporánea. Pero también es una forma contradictoria de participar en el ideal de silencio.-----El fin característico del arte moderno –ser inaceptable para su público- expresa, a la inversa, que para el artista es inaceptable la presencia misma de un público, en el sentido moderno de un conjunto de espectadores mirones. (...) gran parte del arte contemporáneo parece sentirse estimulado por el deseo de eliminar al público del arte, empresa ésta que se manifiesta a menudo como una tentativa de eliminar por completo el «arte». (¿En beneficio de la «vida«?) (Sontag, 2005: 4).

Rowek zioen moduan bi aukera zituen ikusleak Mattinen ekintzaren aurrean, bertan *bahituta*⁵² gelditzea, hala probokazioaren erantzun posible bakar gisa aretotik alde egitea. Santiago Sierrak ere espazioaren gaineko boterea argi uzten zuen pabiloiaren atea itxiz eta ondorioz ikusleen desioa zapuztuz. Espazioaren gaineko autoritate hauxe bera adierazten dute Ben Vautierren Fluxus garaiko «Audience pieces» (1964-65) bortitzek. Haie-tako batean publikoa antzokian giltzaz ixten du eta pieza ez da amaitzen ikusleak bere kasa antzokitik alde egitea lortzen duen arte. Kasu honetan emantzipazio estrategia George Brechtena baino bortitzagoa da, publikoa-ri ez baitzaio irakasten⁵³ edo agintzen nola irten. Kurioski Mattinek berak aitortzen zuenez (ZZEE, 2011: 16) piezarik gogokoenen artean Graciela Carnevaleren «Acción del encierro» (1968) aurkitzen dugu, funtsean Vau-

52 Rowe, Keith. *The audience's only choice's are to depart or to remain a hostage to the concept for the duration.*

53 Brecht, George. «The audience is instructed to leave the theater.»

tierren piezaren planteamendu bera duena (ikusleak ezin dira galeriatik irten norbaitek kristala apurtu arte). Desberdintzen duena testuingurua da: Juan Carlos Onganía jeneralaren estatu kolpearean ondorengo Argentina errepresiboan gertatzen da Carnevaleren performancea. Berriki emaniko elkarrizketan Carnevalek parte hartzaileengan «exemplary violence» (Kester, 2011) akuilatu nahi izan zuela azaldu zuen; eta beren estatusunetik irteteko galeriako kristala kraskatzera behartu.



«Acción del encierro» (1968) Graciela Carnevale

Beraz, parte hartzea bultzatzen duten artistak, eta Mattin hala da, Jacques Rancierek aipatzen zuen artista-ikusleen arteko «sentikorraren banaketa» desorekatua eta komunikazio hutsunea konpondu nahi lukete. Ikusi ditugu hori lortzeko estrategia desberdinak: artista disolbatua eta artista diktadorea.

Artista hauek, batez ere bigarren moldeak, ikuslea sinbolikoki atxiki eta haren ordezkotzat jokatu beharrean, alderantzizko prozesua gauzatzen dute: ikusleak dira artistaren ikuspegia ordezkatu behar dutenak.

5.4.3.2. Ikusle aktiboaren bilaketa XX. mendeko antzerkigintzan

Ikus-entzulearen jarrera aktiboaren bilaketan, XX. mende hasieran Futuristek ere antzerki eredu berri bat proposatu zuten, talka egoera bilatuz. Zirkoa eta music hall-ean oinarritzen ziren eta *Antzerki Sintetikoa* izena eman zioten. Antzerki dinamiko eta aldiberekoa defendatzen zuten, Marinettiren «Il teatro sintetico futurista» (1916-1917)» manifestuen arabera «salido de la improvisación, de la intuición fulminante, de la actualidad sugestiva y reveladora» (Torre, 1965: 126) eta bere helburu nagusia testu berean ederki laburbiltzen du: «sinfonizar la sensibilidad del público, explorando y despertando por todos los medios posibles sus nervios dormidos» (Torre, 1965: 126). Futuristen asmo gehienetan moduan teoriatik praktikara alde handia dago eta hauetako asko asmo hutsean geratu ziren inoiz gauzatu gabe. Gidoi hauek bestalde berritzaileak ziren beren izaera irekia zela eta, nolabait Fluxus Event Scoreen aurrekariak izan zitezkeen zirriborro laburrak ziren gehienak.

Talka asmodun saiakera hauekin batera ondo legoke antzerkian joan den mende hasieran eman ziren bi eredu iraultzaile nagusiak gogoratzeko: Antonin Artaud eta Bertolt Brecht-en ereduak. Artauden atzerkian ikuskizun baten aurrean egon beharrean jokaldian barneratuak aurkitzen diren ikusleak. Brechten eredu guztiz didaktikoan berriz, egoera sozialaz kontziente izatera eramanez nahi dituzte urrutze efektuaren bidez. Brechtek izendaturiko *antzerki epikoan* aktoreek eszenako mekanismoaren artifizioak agerian uzten dituzte sistematikoki. Ohiko antzerki dramatiko eta antzerki epikoren arteko ezberdintasunak adierazteko Bertolt Brecht-ek ondorengo bereizketa eskematikoa egin zuen bere idazkietan:

Forma dramática

El escenario encarna un suceso
 Implica al espectador en una acción
 Consume su actividad
 Le posibilita sentimientos
 Le procura vivencias
 El espectador es implicado en una acción
 Se trabaja con la sugestión
 Los sentimientos se conservan

Forma épica

El escenario lo cuenta
 Le convierte en observador pero
 despierta su actividad
 le obliga a tomar decisiones
 le procura conocimientos
 El espectador es conformtado con ella
 se trabaja con argumentos
 se exacerban hasta producir conocimiento

El hombre se presenta como algo conocido	El hombre es objeto de análisis
El hombre inmutable	El hombre mutable e inductor de mutaciones
Los acontecimientos se suceden linealmente	en curvas
Natura non facit saltus	facit saltus
El mundo como es	El mundo como se va transformando
Lo que el hombre debe hacer	Lo que puede hacer
Sus instintos	sus motivos

[Brecht, 2004: 46]

Argi antzeman daiteke Brechten ikuspegitik aurkakoak direla ohiko Forma dramatikoak eta berak proposatzen duen Forma Epikoa. Sentipenen kontsumo pasiboaren ordeztasunak, erabakiak hartze eta ekintza bilatzen ditu. Antzerki eredu berri honi moralizatzaile izatea egotzi izan zaio. Brechtek idatzi zuenez ordea morala ikastearen ondoren zetorren: «en el teatro épico las cuestiones morales aparecían en un segundo plano. Porque pretendía menos moralizar que estudiar. Se estudiaba y luego venían las conclusiones: la moral de la historia» [Brecht, 2004: 53].

Izen ezberdinen artean *verfremdungseffekt*, *alienation*, *otherness*, *extrañamiento* edo *distanciamiento* izenez ezagutu da antzerki epikoa lortzeko baliabide eta ekarpen nagusia. Hemen efektu horri *arroztea* deituko diogu. Brechten antzerkia dialektikoa izaki, errekurso dramatiko honen zeregina ikusleak errepresentaturikoa zalantzan jartzea litzateke. Katarisaren bidez identifikazio emozional estua eskatzen zuen erromantizismo eta sentimentalismotik ihes egiten zuen eta ikusleari distantzia bat hartzea eskatzen zitzaion. Ikuslearen hausnarketa gaitasuna lozorrotik ateratzea zuen asmo; kontzientzia kritiko horretan sakontzea. Distantzia sorrarazten zuen efektu hau ekintza dramatikoan parte hartzen zuten elementu guztiei aplikatzen zitzaion: argiztapena, musika, dekoratuak, etab. Honen bidez ilusionismoari zangoztraba egiten zitzaion. Baina batez ere aktoreen lanean ikusten zen *arroztea*. Hauek bitan toles zitezkeen, aldi berean bi paper interpretatuz eta beren pertsonaiei buruzko gogoetak ozenki egin zitezketen. konbentzioen etengabeko apurketa gertatzen zen

Horrela, ikusle eta aktoreak banatzen zituen laugarren horma ikusezina ere desagertzen zen. Arrozteak mozketak, etena, sorrarazten zuen,

drama bera eteten zen elementu arrotzen agerpenarekin. Jendea aktibo bihurtzen zen: gauzak berriz begiratu behar zituen; hausnartu; eta ikusten zuen horren erantzule bihurtzen zen. Antitesia zegoen arrotzaren mui-
nean: parodia, imitazioa eta kritika lantzen ziren; elkartruke dialektikoa azkenean. Tolesdura hauek eta umorearekin batera azaltzen den beste arrotze elementu bat krudelkeria litzateke. Krudelkeria hau dramaturgoak interpretearengan (edo musikariengan) ezar zezakeen, baina baita ikusleengan ere, egoeren deserosotasuna bilatuz. Mattinen hainbat performancetan ikusi dugun bezala, sadismo bilakatu daitekeen krudelkeriak ere distantziamendua bilatzen du azken finean.

5.4.3.3. Ikusle parte hartzailea

Ekintza hauek guztiek bilatzen dutena ikuslego aktiboa da. Aurrerago ikusi dugun bezala aktibo izate hori mugimendurekin lotzen da. Rancierrek zioen moduan marxismoaren asmo iraultzaileek platonismoaz ulertu zutenaren arabera begiratzea eta entzutea ez dira ezagutza lortzeko bide-rik onenak, aldiz bai mugimendua eta ekintza.

Ikuskizunetik aldendu eta sormenaren demokratizazio honetan ikuslearen parte hartzea bultzatu zen. 60ko hamarkadan ikuslea artisten praktika guztien zentroan zegoen. Abangoardiako amerikar antzerkian, Julian Beck-en Living Theatre eta Richard Schechnerren Performance Group gisako taldeetan ikusleen parte hartzea ohikoa bihurtu zen. Musikaren esparruan Erromako Musica Elettronica Viva taldeak ikusleen artean instrumentuak banatzeari ekin zion «Free soup» bezalako obratan. LaMonte Young ere ikuslearen kontzeptuarekin liluratuta zegoen. Adibidez «Composition 1960 N. 3» piezan denbora tarte jakin batean entzuleek nahi zutena egin zezaketela esaten zitzairen. Edo «Composition 1960 N.4»-ean argiak denbora batez itzaliko ziren, bukaeran jakinarazten zitzairen konposizioa beraien aktibitateak izan zirela. Youngek publikoarekin zuen lilurak txanponaren beste aldea ere erakutsiko zuen baina: 1972an Kasselgo Dokumentan jo zutenean Youngek bat-batean joaldia eten zuen bi ikusle musikarekin dantzari hasi zirela eta. Beranduago azaldu zuenez horrela jarraituz jendea edozer gauza egiten hasiko omen zen, eta dantza hark airea mugitzen zuenez soinuen frekuentziak ere aldatzen omen zituen. Beraz, pasarteak

argi uzten digu konposatzaileak kontrolaturiko parte hartzea litzatekeela LaMonte Youngentzat baliagarria. Urteak pasa hala kanpo eraginetatik kanpo legokeen soinuan zentratu zen, politika, kultura edo gizarte arazoe-tatik at. Baldin eta hori posible bada.

60ko hamarkada iraultzaileen ondoren 90ko hamarkadan ikusle parte hartzailearen «revival» bat gertatu zen Nicolas Bourriaudek teorizatu zuen *Erlazio Estetika* mugimenduaren inguruan. Postmodernitatearen eraginez indibidualismoa eta politikarekiko ezaxolakeria zabaldu ziren garaiotan. Artista askok hau modernitateak landu zuen ukapenen antzekotzat hartzen zuten, modernitatean artistaren indibidualismoa konbentzioetatik askatzeko izan arren. Estetika «hedatu» hauetan jardun zuten artistak modernitatearen jarraipen logikotzat hartzen zituen Bourriaudek: «en la que el artista se revela a la vez esteta, productor de signos que exceden el estricto registro de las artes plásticas y, finalmente, actor social. Tal y como lo relanzan en los años 1990 en cambio, aparece como el último acto de una práctica de la que preferimos ignorar lo que, en el presente, le debe a una innegable convención, si no a la facilidad» (Bourriaud, 2006: 132).

Pixkanaka Bourriaudek aitortzen zuen moduan «egoera» horiek estandarizatzen joan ziren, eta instituzioek bereganatu zituzten. Sarri egiten zaion kritikaren arabera berriz, hasieratik egon ziren instituzioen menpe. Jende parte hartzailea obrari gorputza ematen zieten figurante hutsizatera pasatu ziren, instituzioen menpeko entretenimendu makinariaren elementu soilak.

5.4.3.4. Ikusle konplizea ala figurantea

Aurrez adostutako gidoi bati jarraituz ikusleak parte hartzen duenean ikusle konplizeaz hitz egiten ari gara. Normalean alde bakarretik etorri ohi da gidoi hori, dramaturgoa, musikaria, edo performerraren aldetik, hau da, tradizionalki antzokiaren hierarkian goiko aldean kokatu izan dena. Gidoia proposamen sotila izan daiteke, gutxi- gehiago irekia bere zehaztasun eta helburuetan. Hor dugu adibidez Llorenc Barberrek 1977an egin zuen «Musica y autarquía» konferentzia, non fitxa batzuk banatzen zituen jendartean «*boterea* hitza entzutean egin ez tul ozena» moduko instrukzio

5. IKUS ENTZULEA

laburrekin. Jendea entzulea da, eta aldi berean gidoi baten interprete. Jendearen partaidetza gidatu hau lehenago jolasaz jardun dugunean ikusi dugun Dynamoko emanaldiaren oso antzekoa da; entzule-partaideak ez dira «askatzen» Brechtek nahi lukeen moduan, baizik eta aktore bihurtzen dira; gidoiarekiko aktoreak bezain preso (edo haiek bezain libre).

Dynamokoaren antzekoa izan zen 2008an Glasgowko Transmission Galleryn Karin Schneider eta Mattinek gauzaturiko performancea ere. Ikusle batek gogoratzen duenez, gertaturikoa Tino Seghalen moduko antolaketa izan zen galeriako kubo zurian. Seghalen lanak «eraikitako egoerak» izan ohi dira, galeria eta museoetan interpreteek zuzenean egiten dituzte akzioak erakusketak irauten duen artean. Bere lana interpreteek ikusleekin sortzen duten harremanean oinarritzen da. Schneider eta Mattinen performancean musika minimala gogorarazten zuten aktibitate *loopak* errepikatzen zituen jende multzoak artisten proposamenez. Parte hartzaileak biktima izatetik biktima egile sentitzera iritsi ziren. Lekukoak dioenez «Like Agambenian sonderkommando, the victims were victimisers, perpetuating the game» (ZZEE, 2011: 83). Gogoratu behar da Agambenek «Homo Sacer III» liburuan aipatzen zituen *Sonderkommando* hauek zer ziren: gas kamerak eta errauste labeen ardura zuten deportatu taldeak, haiek ere presoak. Ondorioz ikusleek parte hartzen dute baina bere borondatearen kontra doan joko maltzur eta nekagarrian.



«Failure» (Bracknell, 2011) Siân Robinson Davies, Diego Chamy.

Inprobisazioaren munduan estrategia kontzeptualak erabiltzen dituen beste egile gaztea, jada azaldu zaigun Diego Chamy da. Erresuma Batuko Bracknellen kokaturiko Hill Park Arts Centre-en 2011. urtean Siân Robinson Davies-ekin batera idatziriko obra honetan porrotaren ideiarekin lan egin zuten. Horretarako ikusleen arteko batzuk *etenaldi*⁵⁴ faltsu bat egin behar zuten aurrez adostutakoari jarraiki. Performancera Chamy ez zen azaldu, antolatzaileak aurkezpenean zioenez hegaldiak atzerapen bat izan zuelako. Beraz Robinson Davies-ek ikuslegotik boluntario bat eskatu zuen Chamyri zegozkion atalak irakur zitzan. Elkarrizketa modukoa irakurtzen ari ziren bitartean, publikoko norbaitek performancea eten zuen, hau ere Diego Chamy balitz bezala agertuz. Gero hirugarren bat azaldu zen Diego Chamy zela esanaz. Puntu honetan performancea berriz hasi zen hasieratik. Une batean beste norbait azaltzen zen eta prozesua birritan errepikatu zen. Azkenean benetako Diego Chamy agertu gabe amaitu zen emanaldia. Ikuslegoaren parte hartzea eta *etenaren* antzezpenak ematen dira kasu honetan, panpin errusiarren moduan errealitate bat beste baten barnean duten egoera fikzionatuen bidez; guztiak egileak kontrolatuak.

Noski, antzerki egoera hauetara iritsi gabe tarteko bideak ere entseatu dira inprobisazioaren munduan, non ikusleei parte hartze malguagoa proposatzen zaien. Marc Baron-en «Saxophone solo and public opinion» (Naxos Bovine, Paris, 2009) emanaldian, publikoko hiru pertsonak beren pentsamenduak adierazten zituzten ozenki kontzertuak irauten zuen bitartean. Baronek saxoa jotzen zuen artean mikrofonoa zuten ikusleek galderak egiten zituzten. Godarden filmak gogora ekartzen dituen egoera sortu zuen emanaldiak, hura jasotzen duen bideoan ikus daitekeen moduan⁵⁵. Gertatzen dena bi errealitatetan tolestean da: entzuten dena eta haren gaineko hausnarketak. Kontzertuan gertatzen ari zenari «Ikusleak performancean parte hartzen badu, ikusle izaten jarraitzen du?» moduko esaldiekin erantzuten zieten ikusleek. Baina parte hartzaileak aurrez aukeratuak zeuden; haietako hiruk bakarrik zituzten mikrofonoak. Horrek egoera artifizial bihurtzen zuen; espontaneo izan zitekeena, zurrun eta antzeztua. Parte hartzaile konplize edo figuranteaz hitz egin beharko genuke hemen, ikusle aukeratu hauek aurrez baitakite zer egin behar

54 *Interruption.*

55 <http://blip.tv/marc-baron/saxophone-solo-and-public-opinion-1829088> (2013-02-15).

5. IKUS ENTZULEA

duten gutxi gora behera, musikariaren paperera pasatzen dira ikuslearen lekua uztearekin bat. Publikoaren taldean ere bereizketa sortzen da: bate-tik parte hartzeko eskatu zaien horiek daude eta hauei begiratzen dieten gainontzeko ikusleak. Betiko performer/ ikusle bereizketa.



«Saxophone solo and public opinion» (Paris,2009),Marc Baron.

5.4.4. Performerrak ikuslearen lekua hartzen du

Leo Tolstoi: «Everyone thinks of changing the world, but no one thinks of changing himself» (Hoffmann, 2005: 77).

Ikusi dugu zein erraza den ikuslearen (ustezko) pasibotasunarekin bukatu nahian artistaren irudia indartu eta haren menera (aurrerago ikusi-siko dugun *managerial logic*-ean) erortzea. Artista dinamizatzailetik agindu -emailera dagoen tartea oso da txikia. Haatik, badago artista-performerra

beste era batean ulertzerik, hau da artista edo musikari bera hartzaile ere badenean. Aldi berean egile eta entzule izango da; hautemale, ikasle, arrotzu, eta posible bada, bukaeran emantzipatu. Ondorioz performerrak ikuslearen lekua bi modutan hartuko luke: A) Bere beharrari erantzunaz eta B) Besteen beharrak ase asmoz. Ikus dezagun lehenengoa:

5.4.4.1. Performer-artista emantzipaturantz (benetako Ikusle izaera)

Modernitatearen artean ikuslea bigarren mailan egon zela esan daiteke. Lehenetsuna artistaren bilaketa prozesuak eta artista-artelan harremanak zuten. Esan liteke, autosufizientea zela, nahiz eta «bestearekiko» harremana ere hor egon eta bere garrantzia izan. Zer gertatzen da ordea zuzeneko arte adierazpideekin, definizioz jendaurrean gauzatu behar diren horiekin? Zer leku hartzen du ikusleak artista-artelan erlazio «itxi» horren aurrean? Musikari inprobisatzaileek sarri aipatu izan dute *heurismo* kontzeptua beren praktikaz ari direnean. Adibidez Eddie Prevost-ek «Minute particulars» (Copula, 2004) liburuan *heurismoaz* ziharduen, hau da, norbere kabuz eta momentuan eskuragai dauden errekurtsioekin emaitza batetara iristea, edo arazoaren ebazpenerako gida bat lortzea. *Heurismoa* esperientzian oinarritzen da. Arteak antzinako garaietan, arte izenik ez zuenean, transzendentzia eta jainkoen munduarekin komunikazioa bilatzen zuela pentsatzen badugu, pixkanaka gizakia eta munduaren arteko erlazioak bilatzeari ekin zion. Logika honetan ulertu behar da modernitateko artea, non artista mundu materialarekin erlazioan definitzen den. 60ko hamarkadatik aurrerako artea ikuslea ere kontutan hartzen hasten da era nabarmen batean; noski, maila ezberdinetan betidanik landu den harremana izan da. 60ko hamarkada horretan batez ere Artea beraren (letra larriz) definizioa izango da garrantzitsua; bere mugak arakatzea eta zabalitzen saiatzea. Helburu horri loturik kokatuko genuke, ikusle-performer dikotomia.

Bitxia da ohartzea «Managerial authorship» testuan Mattinek bere burua ikusleen taldean kokatzen duela eta ez performerrenean. Esaterako, hurrengo pasarte esanguratsu honetan irakur dezakegunez: «As long as we persist in our condition as audience, we will reproduce the division of labour in which it is the artist and not us, in the last instance, who has

the final decision of how the overall activity might be represented. This instrumentalisation is produced by the artist applying the managerial logic of framing» (Mattin, 2010f). Beraz, ondorio teoriko hau erdiesteko egiten duen itzulipurdiaren bidez kolpe bakarrean desegiten du performer eta ikusleen arteko bereizketa: norbere erabakiz artistaren taldetik ikusleen taldera pasa gaitezke nahieran. Mattinek bere burua ikusleen artea sentitzen badu, ikusi beharko litzateke orduan nor dagoen «artisten talde» horretan. Nor den «beste» hori.

Gogoratu behar da performerra edo musikaria bakarrik dagoenean egoeratik asko jaso dezakeela, lehen esan dugun artista-artelan erlazio horretan. Zenbait kasutan bakarrik dagoen performer hori egoeraren ondorioz «bestea» bilaka daitekeela. Adibidez, Chris Burdenek bere buruari tiroa jotzen utzi zuenean, gero larrialdi zerbitzuetara eraman zezaten, bera zen gertatzen zen guztiaren eragile; eta era berean gertakari horiek gauzatzen ziren objektua ere bera zen. Burden zen subjektua eta «bestea».

Baina, horrelako kasuak gutxietsi gabe, norbanakoak oraindik eta gehiago jaso dezake pertsona ezberdinen arteko zuzeneko erlazioa ematen denean, inprobisazio kontzertuetan egoerarik ohikoena dena bestalde. Adibidez performance duo batean, A Coruña-ko moduan, bigarren performerra «bestea» izan daiteke. Hori gertatzen da bata bestearen oharrea eta onarrea ematen den kasuetan zein ematen ez denetan. Adibidez inprobisazio askotan bestearen oharre/onarzerik izango ez balitz bezala jotzen dute, espazio bera partekatzen duten gertakari independenteen moduan ia-ia. Gilbert and George artisten elkar-oharrea ere honen modukoa zen: armari batean bat egiten duen lehoia eta gazteluaren antzera. Antzerkian egin daitekeena ordea, ez da posible inprobisazio emanaldi batean: nahi eta nahi ez eragiten du bata egiten duenak (edo egiten ez duenak) bestearengan. Mattinek soinurik ez egiteak lehen zatian, zalantzarik gabe eragina du Rowek egiten duenarengan, nahiz eta ez-oharrezaren eta ez-eraginaren itxura mantendu askotan, *Lowercase* inprobisatzaile geldien kasua gogoratzen badugu.

Brechtengandik datorren *arrozte* efektua ikusleari zuzendua zegoen, hark antzerkiaren trikimailuez jabetzean bere egoera pasiboaz kontziente

egitera bideratua. Inprobisazioan aldiz arrotzea bikoitza da, performerraren egoera ere kolokan geratzen baita. Mattinek «The goal is to create an unprecedented situation – dio. Eta jarraitzen du- strange for everybody, without a didactic or presupposed agenda intended» (ZZEE, 2011: 47). Arrotzea beraz, denentzat aldi berean gertatu beharreko zerbait izango litzateke Mattinen aburuz.

Honekin lotuaz, Guy Debordek idatzitako «Iraultza kulturalari buruzko tesian» argi utzi zuen Situazionistek jendartea aldatzeko desioaz gain berengan ere aldaketa hori ematea bilatzen zutela. Testuan argiro dioten moduan «se trata de producirnos a nosotros mismos, y no de cosas que no nos sirven para nada» (Debord, 2001: 21). Debordek subjektu egilea eta objektu eraldatua gauza bera izatea nahi zuen, eraldaketa pertsonal eta soziala, beren buruetatik hasita.

5.4.4.2. Performer disolbatu eta arrotzia zalantzan

Cheers

Conduct a large crowd of people to the house of a stranger. Knock on the door. When someone opens the door, the crowd applauds and cheers vigorously. All depart silently.
Ken Friedman — 1965 (ZZEE, 2002: 39)

Friedmanen hau ere, ekintza maitagarria izan daitekeen arren, testu partitura gehienentzako era inperatiboan dago idatzia. Horrez gain, testuaren lehen hitzak, «gidatu» horrek, argi uzten du performerrak betetzen duen funtzioa: bera gidaria da. Baina era berean honek beste zerbait adierazten digu; bi gidari daudela bata besteari subordinatuak, musika eta antzerki klasikoaren logikan gertatzen den moduan: konpositore-egilea eta gero performerra. Azkenean ekintza hauek izan dezaketen elementu ludikoaz gain, duten hondo pedagogikoaz hitzegiterakoan pedagogiaren etimologia gogoratu behar genuke. Rancierek dio pedagogoa bidaia antolatzen duena dela beti (Ranciére, 2012: 385). Baina garrantzitsua da hitza antzinako grekoko *paidagogos*-tik (*paidos* umea eta *gogia* gidatu) datorrela gogoratzea, eta pertsona hau umeak eskolara eramaten zituen esklaboa

zen. Ez zen zientzia bat, baizik eta lanbidea; umeen gidaritzza lana. Bitxia da ikustea jatorrian, gidaria esklabo zela. Artearen esparruan ere gidaria muinean egoeraren esklabo izan daiteke. Rowerekin eginiko emanaldian Mattin entzuleari zer entzun behar duen adierazten dion gidari gisa definitu dugu. Berak ekintza hori libreki eginagatik, eta asmo pedagogiko ukaezina izanik ere, berriz ekarri behar ditugu hona bere sofrikarioa adierazten zuten hitz haiek: «it was the hardest performanc of my life» (Mattin; Keenan, 2010: 32), The Wire aldizkarian zioenez. Gidari izatearen esklabutza pairatzen duen subjektua bera ere.

Ikusle edo parte-hartzaile gidatu hauek Bourriaudek esandako figuranteen gizartea osatuko lukete, haatik era berean performerrak, musikariak eta aktoreak ere figurante izakera horretara pasa daitezke. Sobietar blokearen erorketaren ondoren ikuskizunaren kontsumitzaile izatetik figurante izatera pasa ginen. Bourriauden ustez, hortik aurrera, kapitalismoak bere inperioa lasai zabaltzeko aukera izan zuen. Bere hitzetan «Disponiendo de la totalidad del campo social, pudo permitirse incitar a los individuos a retozar en los espacios de la libertad que él mismo definió. () el individuo se mueve como un trabajador temporario de la libertad, un figurante del espacio público que trabaja por bolos» (Bourriaud, 2006: 142). Beraz, figuranteen gizarteak sorturiko gizabanakoak espazio eta, batez ere, denbora kontsumitzaile izaerara murriztua aurkituko luke bere burua. Giza erlazioak leku horietan emango lirateke, instituzioen babespean eta ekonomiak gidatuak.

Denbora kontsumitzearen eta figurante izaera honekin negoziatzearen etsenplu argia izan daiteke Mattinek, tesi honen idazketaren unean, egin duen azken agerraldi publikoa. Bilbon kokatua dagoen Bulegoa Zenbaki Barik arte eta ezagutza bulegoan 2012ko Abenduaren 28rako, «EZ-KONTZERTUA Tresnarik gabeko inprobisazio izengabea» iragarri zen. Inozente eguna izanik ere, nork joko zuen, edo kontzerturik egongo zenik jakin gabe, jendea gerturatu zen aretora. Bulegoa Z/B-ren webgunean zetorren egiletza aitorturik ez zuen ondorengo informazioa:

Kontzertu baten oinarriak, normalean,
«hitzarmena, adostasuna eta harmonia»

baldin badira; orduan, ez-kontzertu baten oinarriak desadostasuna, desakordioa eta zarata dira.

Hizkuntzakoa ez den inprobisazioan, uste izaten da batek musika guztia erabil dezakeela inprobisatzeko material gisa. Baina musika sekula ez da musika soila, gizarteko testuinguru zehatz batetik baitator. Ez-kontzertuan dena erabil dezakegu inprobisatzeko material gisa: botere-harremanak, ideiak, kontzeptuak, testuingurua, historia, arkitektura, gure gorputzak, afektuak, desirak, sexua...

Ez dugu tresnarik behar, gure arteko harremanean bitarteko gisa aritu dadin, eta musikari gisa berrets gaitzan. Gustatzen bazaigu edo ez bazaigu, era batean edo bestean, beti ari gara jokatzeko. Ez dago jarduera edo jarrera neutralik. Galdera da ea aurrez ezarritako rol bat jokatzeko ari garen (adibidez, entzulearena edo performer-arena) edo guztiz desberdina den zerbait egiten ari garen. Egiletzatik harantz doan zerbait (norbanakoaren edo taldearen egiletzatik).

Gaur egun, nahitaezko parte-hartzearen kontzentrazio-esparruan, jende guztia ari da mota bateko edo besteko balioren bat sortzen (dela ekonomikoa, esperientziakoa, kulturala...); hala, bada, ezinezkoa da urrutiratzen den edo objektu baten ikusle hutsa den publiko abstraktuaren nozioan berriz erortzea. Zauden egoeran zaudela, soinuak ekoitziko dituzu, soinu isilak

5. IKUS ENTZULEA

izan arren. Soinu horiek estetikoki epaitu beharrean (horrek norbanakoaren gustuaren ideia baizik ez bailuke emango), soinu horiek entzun ditzakegu, edo soinu berriak sortu, bizi garen egoera hobeto ulertzen saiatzeko eta aldatzeko.

Gizarteko harremanak alda ditzakegu, norbanakoaren eta taldearen arteko gatazka bizkortuz. Ahantz ditzagun une batez musika eta musikariak, eta ekoitz dezagun soinu abstraktuen fetitxitazioa baliogabetuko duen soinu soziala. Goazen elkarrekin (musika, estetika, gizarte aldetik...) nahi ez dugun horretarantz...

Musika antolatutako soinuak baldin badira, orduan zarata antolaketa-rik gabeko entzunaldia izan daiteke. Dena gerta daiteke, hala gerta dadin eragiten badugu; baina egoera antzua baldin bada zuretzat, bota iezaiozu errua zeure buruari.

Ongi etorri denak! (Anonimoa, 2012-XII)

Bitxia da Mattinek idatziriko testu «anonimo» honetan gertatzen zenaren aurre-irudi hain argia izatea. Alde batetik jendeak kanpo bitartekaritza-rik gabe bere kasa sortuko duen zerbait aldarrikatzen du. Eta bestetik horixe bera kritikatzeko du «Gaur egun, nahitaezko parte-hartze kontzentrazio-esparruan» esaldian agertzen den moduan. Agambenen *Sonderkommando*-ak itzultzen dira; Bourriaudek begiztanduriko figurante gizartea, denbora kontsumitzen dutenak berriz ere antzezpenean jartzen dira. Emanaldiak, noski bazuen gidaria, deialdia anonimoki egin zuen bera, eta behin aretoan bilduriko 10 bat lagunaren aurrean proposamena adierazi zuen: ez zen kontzerturik izango, denen artean gauzatu beharko zuten; nonbaitera iritsi. Horretarako baina, aurrez bete beharreko kondi-

zioa zegoen: 60 minutu iraungo zuen esperimenduak. Denbora tarte hori «bete» egin behar zen. Horrela ordu betez, han bildurikoak denbora kontsumitzaile bihurtuko ziren, ala esperientzia kontsumitzaile. Esperientzia denen artean gauzatu behar bazen ere.



Bulegoa z/b aretoa, 2012, Bilbo.

Esan bezala, bitxia da esperientzia hori planteatzea eta aldi berean horrek ekartzen duen «nahitaezko parte-hartze kontzentrazio-esparruez» kontziente izatea. Egoera bat kritikatzeko islaren estrategia erabiltzea alegia. Homeopatian gaitzaren kopuru minimo bat erabiltzen bada gorputzak horri aurre eginaz senda dadin, hemen ispiluak egoera bera islatzen du, edo agian areagotua. Handiagotze horrek «norbanakoaren eta taldearen arteko gatazka bizkortu» dezake goiko aipuan datorren moduan. Shock edo talkaren estrategia beste behin ere «Gizarteko harremanak aldatzea» helburu. Baina, zein ote da testuak dakarren «soinu sozial» hori, musikaren fetixizazioetik ihes egitea ahalbidetzen duena? Ez ote da gaur egun, esperientzien fetixizazioa ematen objektuena bezainbat? Egoerak sortu, proposatu, saldu, oparitzea, eta abar ohikoa bihurtu da gaur egun, oportetarako esperientzia turistikoetan ikus dezakegun bezala.

2010. urteko testu batean Mattin Tino Sehgal eta Anton Vidokleren lanei buruz mintzo da. Testuan dio ikuslearen esperientzia ez dela soilik obrak sortua baizik eta garrantzitsuagoa dena, ikuslearen esperientziak sortzen duela artelana. Era bitxian jarraitzen du testuan: «What for us, as audiences, seems to be the expression of living labour, for the managerial artist becomes productive labour. The conceptual framing works as the means of production: the audience/worker is distanced from the bigger picture – the knowledge, connections and conditions that allow the work to happen and the distribution of its effects. The maintenance of this distance reproduces relations as they stand, the audience is reproduced as audience at one remove from the means of the artwork’s production» (Mattin, 2010f). Bitxia diogu, bat-batean bere burua ikusle gisa («for us, as audiences») aurkezten baitu performerraren lekutik aldentuz. *Living labour* Marxengandik datorren kontzeptua da, zeinak jendearen sormenerako potentziala adierazten duen, oraindik kapitalismoak etxekotu eta mugatu gabeko lan kapazitatea. *Living labour* horretatik guztion artean garaturiko «Adimen orokorra» edo *general intellect* sortu daiteke. Ez du berezko balorerik, baizik eta balorea sortzeko potentziala. Badirudi artista haiengan kritikatzeko duen horixe bera egiten duela Bulegoan gauzaturiko ekintzan (eta beste zenbaitetan), eta ikuslea artelanaren produkzioetik aldentuta mantentzen dela kasu hauetan ere. honela dio testu bereko beste pasarte batean:

Mirroring this expansive tendency in capitalism, more and more artists are using audience interaction as material for their work, blurring the boundaries between producer and consumer. This way of working, where the artist appropriates intellectual contributions made by others but where the interaction is still framed under the artist’s own name, has a strong relationship to the logic of management, as it has developed from the division of labour into an organizational theory of business (Mattin, 2010f).

Beraz, zerk desberdintzen du testu honetan hain argi kritikatzeko duen artista moldea eta Mattin berak praktikara eramaten duena? Ez da azken batean gauza bera, nahiz eta anonimotasunaren atzean ezkutatu? Badirudi lehenago aipatu duen distantzia kontzeptual hori mantentzen dela egoera hauetan; ikusleak ez duela osotasunaren kontzientzia, eta azkenean artistak bere izenpean hartzen duela gertatzen den oro *zuzendaritza autoretzaren* logikari jarraituz.

Abangoardiek ikuslearen emantzipazioa parte-hartze behartuen bidez erdietsi nahi izan zuten. Hor dago John Cageren kritika Allan Krapowri, Cageren ustez haren happeningek ikusleen manipulazio autoritarioa gauzeten zutela eta. Eta hor daude era berean, jendea intelektualki eta espiritualki eraldatzeko Joseph Beuysen asmo iraultzaileak. Beuysek «Eskultura sozialak» deitu zituenak hitzaldi, taldekako protesta ekintza eta politikaren bidez lortu nahi zituen. Baina, sistema kapitalistak hauek ere hein handi batean eta oso erraz asimilatu zituela esan behar genuke.

«Managerial autorship» lantzen duen egilearen irudia sortu da. Zuzendaritzan oinarrituriko egileak, subjektu pasiboak aktibo bilakatzen ditu labore ez-produktiboaren birbalioztatzearen bitartez. Zail da esaten non hasten eta non amaitzen den zuzendaritza. Bulegoa z/b-n egindako esperimintuan ere, non egilea anonimotasunean ezkutatzeko den eta printzipioz edonork alda dezakeen egoera, beti dago testuinguru orokorraren jakitun den zuzendaritza finko bat.

Sentikorraren banaketa horretan, eta emantzipazio intelektuala lortzeko Ranciere herriaren instrukzioaren aurka azaltzen da. Bere ustez begiratze hutsa ekintza eraldatzailea izan daiteke. Zein da ordea gakoa? Bere ustez abiapuntuan dago gakoa. Lehen esaten hasi garen moduan: «el pedagogo es siempre el que organiza el viaje de la desigualdad a la igualdad, la desigualdad se repite indefinidamente a través del mismo mecanismo que pretende abolirla» (Rancière, 2012: 388). Bere ustez, eszenan gertatzen denari ere gauza bera gertatzen zaio: ikusleak «aktibo» bihurtzeko dramaturgoak edo performerrak bitartekari eta trikimailu izugarri erabili behar ditu (atrezzotik, eguneroko bizitza «erakartzeko» estrategietara)

eta bitartekari hauek azkenean antzezpen makinariaren boterea areagotu besterik ez dute egiten.

Mattinek honen aurrean batetik ikuslea «ez neutralizat» hartzea proposatzen du. Bestetik, kontzertu egoeran ematen diren botere erlazioak oso interes desberdinei erantzuten dietela gogorazten digu, eta ondorioz sortzen den egoera ezegonkor hori «can be changed or severely questioned, -idatzi du- not as a form of liberation, but as something else. Basically, it is not interesting to give the appearance of a liberated or emancipated spectator by some form of participation, but to produce situations in which we find ourselves estranged from our roles and don't have the tools to deal with it. We feel exposed and vulnerable» (Mattin; Biserna, 2011). Beraz, baieztapen honetatik jakin dezakegunez, ez du askatasun modu bat bilatzen, ezta parte hartzearen bidez emantzipatu itxura izango duen ikuslea ere, baizik eta «norbere roletatik arrotuta» egotea bilatzen du. «Situations in which we find ourselves estranged from our roles» esaterakoan Brechtengandik datorren *arrozte* kontzeptuaren erabilpen zabaldua egiten du; inplikaturiko guztiak kontuan hartuz: publikoa, performerrak, eta egoera sozial horretan parte hartzen duten agente guztiak. Beraz, *arrozte* horrek egoera deserosoan galduta egotea ekar lezake. Gehiago funtzionatzen du galdera moduan, erantzun moduan baino. Arrozte honek arazoa bistarazten du (edo hori du asmo, gutxienez); baina ez du konponbiderik ematen. Arroztea, elkarrizketa berean dioenez, helburu honekin erabiltzen du: » as a way of understanding how this alienation is produced» (Mattin; Biserna, 2011).

Baina, berriz ere Ranciere-rengana joaz, antzerkiari buruz ari zenean zioen antzerkia nola sortu den jakiteak ez gaituela ikuskizunetik ateratzen. Berdin erantzun dakioke Mattini; arroztea ulertzeak ez garamatzala inora eta noski, ez gaituela askatzen esanaz. Ranciere ez da diskurtso ziklikoetan erortzearen aldekoa, emantzipazioa bilatzen duen diskurtso kritikoa ez dadin bihurtu bere buruari buruz eta batez ere emantzipazioa ezinezkoa dela errepikatzeari loturiko praktika. Horrela, etsipen horretan, kritikatzeko den horixe indartu besterik ez baita egiten. Pentsalari frantziarrak proposatzen duen irtenbidea sinplea da; ikuslea tontotzat ez hartzea eta arteak bere lana egingo duenaren sinismena izatea. Hori adierazten du

artelana ikuslearekin harremanetan jartze hutsarekin (asmo pedagogiko eta bitartekaritzarik gabe) gauzak gertatzen direla dioenean: «las cosas interesantes comienzan cuando el arte es indeterminado y pierde sus fronteras, (...) ..es importante que existan estas formas de interferencia y desplazamiento que hacen que el arte no se coloque en un lado y el espectador enfrente, sino que se conformen en un contexto donde puedan transformarse y subvertirse los regímenes de la percepción, el afecto y el habla» (Ranciére, 2012: 388). Pedagogiak beti «biziaren alde» egin badu orokorrean, Rancierek dio, antzerkia eta zuzeneko arteak liburu eta objektuen eredura gerturatu beharko luketela. Jendeak artelanok bere kasa hautemango ditu, eta haietan aurkitzen duen historiatic abiatuz bere historia eraikiko du ikusleak, bakoitzak berea, berezia: «Lo que es importante para mí es replantearse las vías de esa emancipación: no creo que se trate de levantar un gran cuerpo colectivo, sino de multiplicar las formas de experiencia que pueden tejer otro tipo de comunidad» (Ranciére, 2012: 389). Azken finean, zergatik ez onartu ikusleak betidanik egin duena horixe izan dela, behatzaile aktiboa izatea?

Mattinek beste ikuspuntu bat proposatzen du helburu berdintsuarekin: «zuzendaritzaren logikarekin»⁵⁶ apurtzeko zarata da planteatzen duena. Bere iritzi zaratak «living labour» eta subjektibitatearen arteko bereizketa areagotzen du. Horrez gain, mugaketa edo testuinguruaren logikaren gainezka egitea ematen da, zarata neurtzeko eta dekodetzeko kaotikoen eta dentoegia denez. Bestetik «adimen orokorra» erabilgarritasunik gabe geratzen da «egokia eta okerra» bereizteko ezintasunaren ondorioz. «By making us aware of our impossibility to decipher it, noise alienate us. We all are no-one in front of it. We cannot find reaffirmation of our accepted positions (either as audience or performer). Noski zarataz mintzo denean, zarata era ideal batean hartzen du; bere jatorrizko zentzuan. Ez da jada «Noise» musikaz ari, ibilbide luzeko musika genero kristalizatu horretaz. Beraz, zaila da zarata era abstraktu horretan ulertzea eta bere kodeak garatu dituen objektu kultural gisa hautemateari iskin egitea. Pentsamendu eta ulermen oro deusezten duen zarataren kontzeptua azkenean era ideal batean ulertu behar da, paradoxikoa dirudien arren.

⁵⁶Managerial logic.

5.4.4.3. Performerrak ikusle izaera antzetzua hartzen duenean

Regis Debrayk zioen moduan situazionistentzat bitartekaritza deabrua zen. Hala ere, nola ekidin aurrez ezarririko hierarkia horrek berak ematen zien boterea eta beraz, bitartekari izateari utzi? Artistaren jardunak ikuslearentzat eredu bilakatzen dira haiek nahi izan ez arren. Hori hala izanik ere, helburu iraultzailekun artistek gehienetan jarrera pedagogiko argia izaten dute. Eta ikuslearen jarrera hartzen dutenean, ez da izaten ikusle bilakatzeko baizik eta eredugarria izango den ispilua eskaintzeko. Esan dezakegu hone-lakoetan ikusle izaera «interpretatzen» dela. Ikuslearen emantzipazioa bultzatze nahian performerrak ikuslearen ohiko erremintak bereganatzen ditu: entzutea, geldirik egotea, txalo jotzea, oihu egitea eta abar.

Austinen teoriari kasu eginaz lengoaiaren hiru funtzio nagusiak gogoratzen baditugu, (*lokutoria, perlokutoria eta ilokutoria*) ikusiko dugu, zaila dela eszena gainean gertatzen dena parametro horiekin analizatzea, elkartrukatzea eta muga lausoen ondorioz. Zeren eta, *funtzio lokutoriaren* arabera performerrak bere diskurtsoa komunikatzen badu eta *perlokutoriaren* laguntzaz bere mezu-hartzailearengan (ikusle, beste performer,...) emozionalki eragiten badu, *funtzio ilokutoriak* dio antzezleak hitz-egitera-koan «egin» egiten duela (hitz-ematerakoan, debekatzerakoan edo agintzerakoan). Zer gertatzen da ordea, entzulearen jarrera hartzean, nahiz eta jarrera antzetzua izan? Adibidez «entzutea» errerepresentatzerakoan? Mattin A Coruñako emanaldian entzutea antzetzten ari dela pentsa dezakegu, lehenago ere esan dugun bezala. Kasu honetan ez dago ezberdintasunik entzutea eta entzutearen antzeppenaren artean, ia ezinezkoa baita Mattinek duen jarrera horretan benetan «ez entzutea». Performancearen historiak mugako egoera hauek ikertu zituen, eszena-gainean egindako zaurietatik benetako odola irteten zela erakutsiz, edo eszena gainean jaten zena digeritze prozesuan hasten zela argi utziaz.

60ko hamarkadan Daniel Buren, Olivier Mosset, Niele Toroni eta Michel Parmentier-en gisako artistek sormenaren banaketa burgesarekin eta egile-ikusle bereizketarekin bukatzeko asmoz, artistari uste zaion maisutasunari aurka egiten diote oso patroi sinpleen gaineko pinturak eginaz. Roland Barthesen «Egilearen heriotza» testua ere, 1967an argitaratua,

garai horretan pil-pilean zebilen. Askotan artistek egindakoak eta kaleko egile anonimoek egindakoen artean desberdintasunik ez zegoela erakusten zuten. Diseinu industrialeko patroiak imitatzen zituztenean egiletza anonimo eta hotz horren antzezpena dela ere esan genezake. Artista espezializatuak beste edonork egin dezakeen moduko obrak egiten dituztenean, mezua alde-rantziz ere irakur liteke: edonork egin dezake artistak egiten duena.

Gaur egungo inprobisazio eta performancearen esparrura itzul gaituzen artistak ikuslearen lekua hartzen dueneko adibide bat aztertzeko: «Open Rehearsal at Tanzhaus Zürich» (2010) Takako Suzuki, Axel Dörner eta Diego Chamyk sortua. Zurichen, Suitza, eginiko performance hau ikusleentzat irekiak diren entseguetan oinarritzen da eta *work in progress* moduan aurkeztu zuten. Performancearen zatiekin eginiko bideoan antzezman daitekeenez ikuslegoa bi taldetan banatua zegoen: lehen taldea kanporantz ematen zuten ate bati begira eta bigarren taldea lehenengo taldearen bizkarrari begira. Baina, jendartean eta oharkabean Suzuki, Dörner, Chamy eta agian beste performer gehiago eseri ziren. Horrela, agertokia eta ikusleen berezko lekua bateratzen ziren, benetako ikusleak ez zekien alboan zuena antzezlea zen ala ez, dena agertoki bihurtzen zen. Bestetik, aurrean zegoen taldeak ez zuten ohiko eszena begiratzeko (horren ordez ate bat) baina begiratuaren jakitun zen. Atzean zegoen taldeak bestalde, ispilu moduko bat zuten begiratzeko; bizkarrez zegoen ikusle taldea, ikuslez eta antzezlez osatua.



«Open Rehearsal at Tanzhaus Zürich» (Zurich, 2010) Takako Suzuki, Axel Dörner, Diego Chamy.

Ispiluaren kontzeptuarekin erlazionatzen dugun artista nagusia, dena den, Dan Graham da. Artista honen «Public Space/Two audiences» 1976. urteko lana ere aurrekari egokia da Mattinen ekintza aztertzerakoan. Grahamek ordea ez zituen performerrak ikuslearen paperean jartzen; hark Veneziako Biurtekoan bi ikusle talde jarri zituen aurrez-aurre aretoa erditi- tik mozten zuen beira handi baten bidez banatuak. Beirak ikusleari lehio bat sortzen zion eta beste aldean zegoena objektu bilakatzen zen. Ikusle multzoak aurrean zuen beste taldea behatzen zuen, horrela arte lanetan gertatu ohi den ni-aren galeraren orde, ni horren kontzientzia areagotzea zekarren ispilu mekanismoaren bidez. Hori argi utzirik, Graham lehen aipatu dugun «managerial authorship» delakoan sar genezake; ikusleak beren ikusle izaera (pasiboa) begiratzen jartzen ditu. Guy Debordek ikus- kizunaren gizartearen irtenbide moduan proposatu zuen ikusle aktiboa. Grahamek ez luke irudikatu ere egingo bere 1976ko pieza horrek aurrei- kusten zuena nola garatu den denborak aurrera egin ahala. Hau da, masen parte hartzea nola bihurtu den gaur egun bere buruaren ikuskizun, batez ere sare sozialen (facebook, twitter,..) eta Youtube bezalako bideo truke plataformen bidez. Ikusleek sortzen dute beste ikusle batzuentzako ikus- kizuna Grahamen instalazioan bezala.

Keith Rowerekin emaniko kontzertuan Mattinek ere, honezkero argi dugu, ikuslearen jarrera hartu zuen, aurrez aurre jarri zitzaion, entzuten hura ere, eserita, geldi, publikoaren moduan, agian paper hori antzetzten. Ikusle antzertuaren irudiak baditu noski aurrekariak, LaMonte Youngek «Composition 1960 #6» piezan ere artista eta ikusleen arteko harremana arakatu zuen mimika eta errepresentazio jokoaren bidez. Partituraren irakurketak azaltzen duenez:

The performers (any number) sit on the stage watching and listening to the audience in the same way the audience usually looks at and listens to the performers. If in the auditorium, the performers should be seated in rows on chairs or benches; but if in a bar, for instance, the performers might have tables on stage and be drinking as is the audience (Eitel, 2012).

Argi geratzen da Young-en lan honetan performerrak ikuslearen itxura hartu behar duela, haren ispilu bilakatu eta haren keinuak imitatu behar dituela. Antzeko egoera bat ematen da Marina Abramovic-ek berriki egin duen lanean. 2010eko udaberrian Abramovicek «The artist is present» ekimena egin zuen New York-eko MOMA museoan. Bata bestearen parean jarritako bi aulki zituen ardatz performanceak; batean artista esertzen zen, beste aldean bisitariak esertzen ziren, txandaka, eta nahi zuten denbora igarotzen zuten Abramovici begietara begira. Parez pareko harremana gertatzen zen ekintza honetan, artistak ikuslea begiratzen du, ikusleak artista; esperientzia bat partekatzen dute. Performance honek bere ibilbide hasieran bikote izan zuen Ulayrekin egindako ekintza bat zuen abiapuntu: hartan biak jartzen ziren aurrez aurre eserita ordu luzetan elkarri begira, geldi. MOMAn egini-koan Abramovic egunero zazpi orduz egon zen ikusleen aurrean eserita, 90 egunez jarraian. Bere aurrean jartzen zen jendeak irribarre, betondoa ilundu edo negar egiten zuen. Aurpegi bat bestearen ispilu izatera pasatzen zen.



The artist is present. Marina Abramovic. Moma, New York, 2010. Argazkia: Karimah Ashadu

Ikusleari historian zehar bere ikusle izaeraren adierazpen moduan onartu izan zaizkion keinu ia-bakarrak norbere emozioen ingurukoak izan dira, agertokian gertatzen denaren erantzun espresiboak: negarra, irria, algara, beldurra, ezustea, eta abar. Arrazoiak gidatzen ez dituen fenomenoak, emozioak. Hortik kanporako sormen adierazpenik ez zaio onartu izan. Mattin eta Taku Umanik ikusleak erabili dezakeen adierazpide hauetako bat hartu zuten 2009an Parisko Rigoletto aretoan egindako emanaldian: negarra. Bertan izandako Julian Skrobek-ek idatzi zuen moduan ekitaldia hasi bezain laster zotinka hasi ziren. Aurrena ez zegoen argi negarrea ala

5. IKUS ENTZULEA

barrez ari ote ziren, ondorioz jendeak ere barre egin zuen. Baina Unami eta Mattinen negarrak jarraitu zuen eta jendea isildu zen, egoera deser osoa bihurtu zen. Ohikoa da musikari batek instrumentuari negarra atera diezaikeela esatea, errepresentazioan geundeke kasu horretan. Hemen ere negarra antzetzua da, ikusi berri dugun Abramovicen aurrean eseritako ikuslearekin alderatzen badugu. Negarra ekintza aurre-linguistikoa da, edo gutxienez lengoia erarik oinarritzkoena, ume jaioberriak berez egiten duena inork irakatsi gabe. Zeinua bere gordintasunean, R. Barthesek zioen «ahotsaren pikorra». Noski, zeinu bihurtu den aldetik errepresentatu ere egin daiteke, Julian Skrobeken testuan datorrenez:

Maybe the absence of real abundant tears shows the artificiality of the performance to some extent, but it doesn't undermine the fact that the sound comes from the feelings they can bring up and arouse within the audience. This lasts for an hour. After an hour, I start clapping (as Mattin and Taku had instructed me to do) soon followed by the rest of the audience. The end (ZZEE, 2011: 85).



Mattin, Taku Umani (Rigoletto aretoa, Paris, 2009).

Publikoak berezko duen beste elementu bat ikusten duen horrekiko adostasuna edo ezadostasuna adierazteko kodeak dira. Kode hauen artean estandarizatuen dagoena txalo jotzea da, gaur egun kultur zeinu unibertsal bihurturik. Aurreko negarraren kontzertuan ikusi dugu zein erraz jarraitzen duen ikusleak norbait txalo jotzen hasiz gero. Mattin eta Unamik aurrez adostu zuten Skrobekekin ordu beteren buruan hura txalo jotzen hastea. Ikusle-figurantea izango litzateke Skrobek, gidoi bat jarraitzen duen ikusle infiltratua. Bere keinuak dakarren txalo zaparrada ordea publikoak egiten du, lehenengo hasi denari jarraituz, konbentzio hutsez. Txaloaren izaera konbentzional indartsua dela eta, performanceetan testuinguruz aldaturiko keinu moduan asko erabili izan da ikusleari ebatsitako errekurtsio hau.

2008ko abenduan Grace Space aretoan, (Brooklyn ,NYC) Margarida Garciarekin egin zuen duan Mattinen ekarpen bakarra ikusle artean esertzea izan zen; Garciak jotzen zuena entzun eta bukaeran adeitsuki txalo jotzea. Historikoki kontzertuak eraikiak izan diren moduari eginiko kritika zorrotza izan zen. Gaur egun ere, entzule eta performerrak arauak eta konbentzioak erreproduzitzen jarraitzen dugunaren jakitun egiten gaitu ekintzak.

Keith Rowerekin egindako kontzertuan ere txaloak berebiziko garrantzia izan zuen. Txaloa izan zen erro funtzioa bete zuena emanaldia bi zatitan bereiztean (errazteko asmoz idatzi honetan bi zatitan banatu dugu, nahiz eta ez den zertan horrela hartu behar). Kontzertuan entzuleak parte hartzaile aktibo izateko aukera bakarra, aukera tranpatia noski, txaloen bidez kontzertuaren norabidea alda zezaketenaren ustea litzateke. Txalo jotzen bazuten ordura arte entzundakoa berriz erreplikatu zen; txalo egiten ez bazuten emanaldiak jarraitu egingo zukeen ez dakigu noiz arte. Ezagunak dira Rowek partaide zen AMM inprobisazio talde aitzindariaren gaineko istorioak, non jendeak kontzertuaren bukaera antzematen ez zuten, txalo noiz jo ere ez zuten jakiten. Esan bezala, A Coruñan alternatiba eskasa eskaintzen zen, txalo egin ala ez, bietan sufrikarioa bermatua zegoen eta emanaldiak luze joko zuela aurrean zitekeen. Badirudi gainera, ikusleetako askok bazekitela, zurrumurruren bat medio, txaloa joz gero entzundakoaren grabaketak dena erreplikatu zuela.

The Wire aldizkarian Mattini 2010ean eginiko elkarrizketan honela mintzo da kontzertuan gertaturikoaz:

5. IKUS ENTZULEA

Of course the whole thing went on, he played extreme Reductionism, he played very softly and it was starting to become more and more painful, and I saw some people at the back looking like they wanted to clap but they didn't. It was just like, no! Just do it! Then Keith started packing up in this very performative way, so another 20 minutes, and finally an hour and 48 minutes in somebody clapped and then of course the entire hour and 48 minutes was played back again. It was the hardest performance of my life. To just stay there was torture, but I was interested in how what was usually accepted as a way of closing the concert becomes a way of repeating the concert (Mattin; Keenan, 2010: 33)

Vicente Arlandisen kasuan txaloak ez ziren izan errepikatzeke modua baizik eta performancea hasteko modua. 1991ean Vienan Verdiren Otelloren errepresentazioan, Placido Domingok jasotako txalo zaparradak ordubete eta hogeitun minutu iraun zuen, ezagutzen den txaloaldirik luzeena. Domingo 101 aldiz irten zen entzuleak eskertzera. Vicente Arlandisek 2009. urtean Bilboko BAD jaialdian aurkeztu zen «Thank you very much» izeneko antzez-lana egin zuen honen gainean. Txalo zaparrada grabatua performancearen hasieratik entzuten da eta ordu eta hogeitun minutu irauten, jatorrizkoaren moduan. Performerra ikusleari eskerrak ematera irteten zen 101 aldiz.



«Thank you very much» (2009) Vicente Arlandis.

Ikuslearen esker ona adierazteaz gain, musikariek txaloa erabiltzen dute aretoaren akustika frogatzeko ere. Keinu sinbolikoaren mugetan, Taku Unamik inprobisatzeko instrumentu bakartzat aukeratu izan du sarri. Unamik Angharad Davies-ekin batera eginiko «Two Hands» 2009 urteko grabaketan txaloak espazioaren adierazte moduko bat ere sortzen du. Badaude aurrekariak Yasunao Tone fluxus artistaren «Clapping Piece» (1963) edo Steve Reich-en «Clapping Music» (1972) gogoratzen baditugu. Noski helburu ezberdinei erantzuten diete, Reichek kultura ezberdinetan erritmoa markatzeko modurik sinpleena bezala erabili baitzuen ikuslearekiko erreferentzian sartu gabe. Unamiren kasuan ordea ezin, da jakin txaloaren ambiguitasuna noruntz etzango den, bere obran ohikoa den mututasunak zalantza hori betieretzen du.

5.4.4.4. Aipatu-epaitu

Ikusleak bere emozioak irri, negar eta zaraten bidez adierazteaz gain aurrean duen horri buruz bere iritzia eman ohi du. Hitz bihurturiko iritzi hori gainontzeko ikusleekin partekatzen du, aretoan txutxu-mutxuka edo ozenago behin emanaldia bukatuta. Iruzkin azalekoak edo kritika sakonagoak izan daitezke, eta nolabait iritziak artelana epaitzeraino iritxi daitezke. Agertokian dagoen artistari ere helarazi diezazkioke iritzi horiek hitz ozen eta oihuen bidez. Gutxi-gehiago arauen barnean, normalean txaloen momentua erabiltzen da hitzezko adierazpen hautarako. Arauetatik aldentzen direnean eskandalu historikoak gertatzen dira; Stravinskyren «Sacre du Printemps» 1913ko Maiatzeran 28ko estreinaldian jendeak besaulkiak apurtzeraino eginiko adierazpen zaratsua lekuko.

Ikusi dugu nola XVIII. menderarteko antzerkian ikusleek antzezleei hitz-egitea oso ohikoa zen. Batetik, aktoreen lana gustoko zuten ala ez zuzenean adierazten zieten, baina bestetik aktoreak antzezten zuen pertsonaiekin ere mintzatzen zuten; tramaren barnean hark egin zezakeenari buruz aholkuak emanaz eta abar. Parte hartze hauek tramaren bikoiztea sortzen zuten; antzezlana eta antzezlanaren gaineko iruzkinak. Kanpotik ikusten zuen gainontzeko ikusleentzat osotasun bat sortzen zuena.

Brechten pertsonaiek ere antzeko bikoiztasuna bilatzen zuten gorputz bakarrean: egiten ari zirenari buruz eta pertsonaiaren jokaerez komenta-

5. IKUS ENTZULEA

rioak egiten zituzten. *Arrozte* efektua sortzeko baliabide bat gehiago zen; pertsonaiak bitan banatzen ziren eta antzezten zutenarekiko eta distantzia bat adierazten zuten, horrela antzerkiaren artifizioa erakutsiaz. Dan Grahamen 1977ko «Performance, Audience, mirror» lanean antzeko efektua erabiltzen du. Performerra (Graham bera) batetik bestera mugitzen zen mikrofonoa eskuan, ispiluan islaturiko ikusleei begira. Haien keinuak aztertzen zituen eta azalpenak ematen ozenki. Jendearen ekintzak eta performerraren hitzen artean denbora desfase bat gertatzen zen, eta era berean Grahamen azalpenek ikusleen jarrerengan eragiten zuten etengabeko buklean.



«Performance, Audience, mirror» (1977) Dan Graham

Grahamen performancean gertatzen den bikoizketa efektua pertsona bakarrera ekarriz Mattinek 2009an New Yorken ospaturiko «No Fun Fest» jaialdiaren barnean egindako ekintza aipatu behar dugu: denbora tarte labur batez basatiki jotzen egon ondoren, era guztiz brechtiarrean agertokitik alboratu eta bere burua kritikatzeari ekin zion, S. Freuden Zera, Nia eta SuperNiaren arteko gatazka irudikatuko balu bezala. Performerrak kanpotik hitz egiten dion SuperNi kritikoa aurkitzen agertokitik at. Ikuslearen lekua hartzeak eta hari dagozkion ekintzak imitatzeak benetako

ikusleari ispilu modukoa ere ematen dio. Horrez gain denboraren tolestura nabarmena gertatzen da. Argiaren erabilpen konbentzionala ere kontutan hartu zuen bi giro ezberdin sortzeko. Honela azaltzen zuen Mattinek berriki egindako elkarrizketa batean:

La primera parte fue un concierto de laptop agresivo y con voz en plan Whitehouse con mi laptop como única luz en el espacio. La segunda parte, se encendieron todas las luces a saco, toda la sala blanca y yo me fui a un lado del escenario y me senté de lado y empecé a criticarme como si fuese mi consciencia durante el concierto y comentar los estereotipos que estaba representando. Como si fuesen dos temporalidades colapsadas en el que el público tiene que ponerlas juntas (en este sentido el concierto de Larraskito tiene algo en común) También empecé a comentar que la mayoría de los que estábamos allí éramos blancos, muchos hombres y probablemente con ciertos privilegios y cómo los guardias de seguridad eran la mayoría afroamericanos. La gente estaba muy en silencio pero de vez en cuando había algún abuceo lo que pasó es que hubo gente que abuceo al que me abuceaba.

Alguien lo describió como nihilismo 1.1 (vamos, como si fuese la primera clase de una asignatura de curso).⁵⁷

⁵⁷ Mattin (2013-II- 20), tesiaren egileari emailaz bidaliriko erantzunak.

5. IKUS ENTZULEA



Mattin, «No Fun Fest» (Music Hall of Williamsburg NYC, 2009)

Bilboko Le Larraskito aretoan, 2012ko Otsailean eginiko emanaldia da aipatzen duen beste kontzertu hori. Bigarren honetan aztertu berri dugunaren aldaera bat gauzatu zuen Mattinek. Inprobisazioaren funtsarekin jokatu zuen: gertatzear dena eta oroimenaren arteko erlazioarekin. Saioaren hasieran beste musikari bati (Oier Iruretagoiena) eskatu zion bere ustez performancean gertatuko zena aurrez irudikatzeko. Iruretagoiena jendaurrean agertu zen gertatzear zen horri buruzko bere bertsioa emanaz, ondoren Mattin bera azaldu zen iraganean hitz eginaz.



Oier Iruretagoiena Mattinen performancean (Club Le Larraskito, Bilbo, 2012).



Mattin, (Club Le Larraskito, Bilbo, 2012).

Ikusleek beren iritzia emateko beste era epaitzeko gaitasuna litzateke; bozkatu dezaketen lehiaketa eta txapelketen kasuak ikusi ditugu. Chamyk, beste behin ere, komentarioak juzkura eramane zituen «Interaktion Festival» hartan egin zuen bezala. Inprobisazio eta inprobisatzaileen juzkuan, edo zehatzago, kritikan oinarritu zen Berlingo Ausland aretoan egindako kontzertu honetan ere. Kritika benetako ala kritika antzeztua, hor dago

koska. Honela azaltzen du Chamyk performancearen hondo teorikoa:

In the last years, negative criticism towards artists has practically disappeared. There is a general opinion that negative criticism is something unproductive and resentful that is not helpful for anyone («if you have nothing good to say about it, then don't say anything at all»). Nowadays most of the art reviews contain either positive statements or just inoffensive neutral descriptions of the art works. Also the artists themselves avoid criticizing other artists (at least openly). This happens mostly because of the increasing professionalism in the art world, which forces artists to be extremely polite since they have to take care of their own careers and reputation.

As a result, a lot of artists end up having a deluded conception about their own works just because no one dares to publicly say anything negative about them. Under my point of view, this situation became very harmful for the art productions, which, since they are not subject of criticism, are then no subject of corrections and reformulations, and therefore stay very often in a permanent precarious condition.

The aim of the so-called «Positive / Negative» idea is not to state comprehensive criticism about these artists; neither it pretends that its statements are the ultimate truth. The positive and negative statements

were taken from general opinions that are repeatedly heard among the audience, but never openly said. «Positive / Negative» is just a device that effectively showed a certain group of problems, confronting at least partially the overall propagated hypocrisy that results of the current lack of criticism in the art world in our days (Chamy, 2009b).

2009 urtean talde inprobisazio bat egitera gonbidatu zuten Chamy beste 8 musikarirekin batera. Haien artean Seijiro Murayama, Clare Cooper, Robin Hayward eta Andrea Neumann zeuden. Chamyk ordenagailutik pantaila handi batean proiektatzen zuen, eta proiektzioan taldeko musikari bakoitzaren alderdi positibo eta negatiboak idazten zituen, goiko testuan azaltzen duenez ikusleen iritziak islatuz: «The positive and negative statements were taken from general opinions that are repeatedly heard among the audience».

Adibidez: Robyn Hayward: Positiboa: oso soinu ona bere instrumentuan//inprobisatzaile gehienak baino gehiago arriskatzen da//muturreko bulnerabilitatea// teknika berriak sortu ditu tuba eta metal instrumentutentzat// oso kritikoa bere musikarekiko// beste espazio batekin konexioan. Negatiboak: Axel Dorner tronpetajolearen gehiegizko itzalpean gehienbat arrazoi extramusikalengatik//gehiegizko kontrola bere lanen dokumentazioan// eta abar.

Brechtiar bikoizketa erabiliz, bere buruari buruaren epaia ere egin zuen: Diego Chamy: Positiboa: Presentzia eszeniko haundia// ez du musika inprobisatua jotzen// arbuiatzen du profesionaltasuna eta espezializazioa// entzuleaz arduratzen da// artearekiko ikuspegi modernoan// denborarekiko sentiberatasun ona.// Negatiboak: argitasun falta (ez da zentratzen problematika espezifikoa batean)//bere lana lokalegia da eta ez du jendearen interesa bereganatzen//reaktiboa eta nihilista izan daiteke// jatorri judutarra//



«Positive/Negative» (2009) Diego Chamy.

Inprobisazio batek izan lezakeen jolas izaera epaitze absurdu honek joko bihurtzen du, joko absurdo hau ere. Jolastokia jokaleku bihurtzeak ikusleak dena jokoaren prisma horretatik begiratzea sortzen du ondorioz, eta musikariek duten aukera bakarra jokalekutik irtetea da. Horixe egin zuen Andrea Neuman-ek kontzertu honetan; hasi bezain pronto, agertokia notarik jo gabe utzi. Dena den, Chamyren parodiarako zaletasuna kontutan harturik, joko hau jolas ludiko bezala ere har daiteke. Arazoa da Keith Rowek A Coruñaeko emanaldiaz zioen moduan arku kontzeptual zabal horrek dena bere baitan hartzeko duen joera eta ondorioz inprobisatzaile batzuk figurante moduan sentitzea beren buruak. Hala ere, zergatik ez da izango teklatuarekin hitz batzuk idaztea instrumentu batekin soinu batzuk sortzea bezain onargarria inprobisazio saio batean? Agertokian (ia) dena balekoa dela onarturik ere, Rowe edo bere moduan pentsatzen dutenei arrazoa ematen die Chamyk ondoren egindakoak: «Positive/Negative» (2009) bideoa bere izenean egiteak, non kontzertuaren grabaketa agertzen den bere sormen lan propio balitz moduan, musikariak figurante moduan uzten ditu eta praktika kontzeptual hauek bestelako musika praktika inprobisatuekin sortzen duten talkaren berri ematen digu.

5.4.4.5. Etena edo *interruption*

Etena bere jatorrizko adierazpenean artistari kanpotik datorkion zerbait da, bere emanaldiaren emaria eteten duena: adibidez publikoak bere ezadostasuna adieraztean gerta daiteke, bat batean ekitaldia eten dezake. Horrelako egoeretan oinarrituz, elementu arrotz horren berariazko erabilpena egin izan da errekurtsio dramatiko legez.

Brechten antzerki epikoaren asmoa errepresentazioa eta ikuslearengan sor zitekeen liluraren aurka egitea zen. Horretarako aktoreen akzioak eteten zituzten elementuak tartekatzen ziren. Brechten antzezpenean noizbehinka sartzen ziren kantuek akzioa etetea bilatzen zuten. Gertatzen ari denaren lerro-logikarekin haustea inprobisazio libreak betidanik egin du, gogora dezagun Gabyn Bryars Derek Bailleyrekin batera Joseph Holbrooke taldean zegoenean nola erabiltzen zuen disko-biragailua Beach Boys edo modako beste talderen baten kantuek jartzeko, eta honek nola pizten zuen Baileyren haserrea. Inprobisazioak berak har zezakeen logikarekin eteten zuen elementu arrotzak tupustean sartuz. Noski, dena fosiltzen denez, *ready-made* soinuak erabiltzea (irratia, samplerrak, diskoak,..) oso ohikoa bihurtu da urteekin inprobisazioan eta hasieran etena izan zitekeena ia arau izatera pasatu da. Hala ere, etena sortzeko errekurtsioak tai gabe berritzen doaz. Hala behar du etena eraginkorra izatekotan. Ezustea eta arrotza den horren bat-bateko irrupzioak definitzen dute.

Etena era ezberdinetan eman daiteke:

1. Ezusteko etena: Artistak berarekin zerikusirik ez duen zerbait eteten du, hau da, berak prestatu ez duen egoera batean parte hartzen du. Gai-nontzekoentzat ezusteko egoera bat sortzen da. Adibidez Diego Chamyren «Don't Listen to the Guide» 2010ean Berlinen eginiko ekintza. Chamyren etxe aurrean biltzen ziren turista taldeei ustekabea leihotik «dont listen to the guide» zioten bi kartel erakutsi zituzten. Noski, hiria ikusteko asmoz bildutako turistengan ekintza honek sortzen zuen nahasmena ez zen nolanhikoa. Testuinguru bati ez dagozkion elementuak erabiltzeak asko errazten du etenaren efikazia, adibidez kale gorrian ustekabeko antzeppen hau.

5. IKUS ENTZULEA



«Dont Listen to the guide» (Berlin, 2010), Diego Chamy. Argazkiak: Vered Nethe

Etenak jendearen itxaropen eta konbentzioekin jokutzen du; baita emaniko espazio batek dituen arau eta botere egiturekin ere. Mekanismo ikusezin horiek bistara ekartzen ditu. Multzo honetan sartuko genuke artista bati beste artista baten ustekabeko partehartzeak sor diezaiokeen etena. Kasu hauetan egiletza desberdinen arteko talka sortzen da eta arte-lanaren mugak lausotzen dira. Egitarauan agertzen den artistaren gidotik

irteten diren ekintzak dira. Etenak begi onez ikusiko zituela uste dugun John Cageri ere Venezian eman zuen kontzertu batean 1960an adineko gizon bat igo zitzaion bere makuluaz piano gaina kolpatuaz eta «Now I'm a musician, too» (Flynt, 1993). oihukatuz. Ez dakigu gizon hori artista zen ala ikusle arrunta, baina hortik aurrera musikaria bai. Cagek akzidentalki gertatzen zenari irekia egoteko jarrera zuenez ondo legoke jakitea nola hartzen zituen berak zehazturiko markoan etenaldia sortzen zuten modu honetako gertakariak.

Cagerenaren antzeko eten bat gertatu zen 2011ean Getxoko Cafe A Gogon Loty Negarti, Mattin, Iñigo Eguillor eta neronek eman genuen kontzertuan jendartetik ikusle batek emanaldian eten bat egin zuenean. Gertatzen ari zenari kritikak egin eta batez ere Mattinen jarrerari buruz ozenki mintzatu zen. Mattin hitzarekin (eta gorputzarekin) inprobisatzen ari zen eta gainontzekook musika instrumentu konbentzionalekin (teklatua, bandurria eta perkusioa). Egoera berezia sortu zen, Mattinek egoera kontrolpean izaten baitu gehienetan eta kasu honetan Blanca Oraa artistak emanaldia desbideratu baitzuen. Hori gutxi balitz Oraa Mattinen ama izateak egoera are bitxiagoa egin zuen.

CONCIERTO DE IMPROVISACION NO-IDIOMATICA LIBRE Y GRATIS
Loty Negarti, Iñigo Eguillor, Jon Mantxi, Mattin
 uneducated passanger gringo resolución de conflictos gora japon billy bao
VIERNES 22 JULIO, 7pm, CAFE A GOGO, ARKOTZA 13, GETXO
 esta entre los juzgados y el ayuntamiento de getxo, estación mas cercana de metro: AIBOA



Getxoko Café A Go Goko kontzertuaren kartela 2011

2. Etenaldi adostua: beste musikari eta performerrekin akorduan egiten denean etenaren antzezpena gertatzen da. Ikusleari egiten zaion ezusteko trikimailu brechtiarra da, aurrez prestatua legokeena. Honakoa dio Diego Chamyk 2010eko «The Interruption performance» lanari buruz:

Therefore, more than trying to escape control directly, this work is an attempt of just «representing» a situation that goes out of control. When a non-disciplined behavior is folded into a harmless device, one could more effectively escape control, promote creativeness, innovative thought and social freedom, as a result of an action that is not detected as dangerous, since it's supposedly a mere representation (Chamy, 2010b).

Axel Dörner eta Diego Chamyk «The interruption performance» egin zuten Berlinen, non Chamyk jendartean eserita Dörnerren joaldia eteten zuen noizbehinka. Hori gertatzen zen aldi bakoitzean musikariak jotzeari utzi eta berriz hasten zuen pieza hasieratik. Bostgarren aldian Dörnerrek agertokia utzi zuen. Performancea Dörnerren bakarkako emanaldi gisa zegoen iragarrita eta Chamy ez zen programan agertzen, beraz ikusleentzat ustekabekoa izan zen.

Urtebete lehenagoko «Random Piece»n ere (KuLe aretoa Berlin, 2009) Diego Chamyk antzeko estrategia erabili zuen. Chamyk argi eta garbi «antzerki saio» deitzen dio. Axel Dörnerrekin elkarlanean hau ere, tronpeta joleak musikari rola betetzen du eta Chamyk ikusle artetik une batean haserre altxatzen den konpositorearena, musikariak bere konposizioa gaizki interpretatu duelako. Aitzaki horri segika eztabaidan hasi ziren. Ikusleek ez zekiten eztabaida hura benetakoa ala antzeztua zen eta haiek ere parte har zezaketen. Dörnerrek dado bat erabili zuen konposizioa idazteko. Konposizioa jotzera zihoanean ordea, kantu melodiko bat jo zuen. Jendeak txalo egin zuen. Azare prozeduren parodia eta ustekabekoaren teatralizazio gisa hartu dezakegu ekintza hau. Esan behar da Chamyk elementu absurdoak, egunerokoak eta herrikoiak erabiltzean

azkenean modernitatearekin loturiko esperimentazioaren parodia egiten duela. Performancearen puntu honetan Chamy jendartetik zutitu eta eztabaida hasi zuen Dörnerrekin; azarez sorturiko konposizioa defendatzen eta jotako kantu hori kritikatu. Bideoan ikus daitekeenez⁵⁸ laster amaitu zen eztabaida antolatzaileek beste emanaldi bat aurkeztu behar zutelako. Badirudi, etete adostu honek benetan funtzionatu zuela antolatzaile eta ikusleengan, azken finean haiek zituen jomuga eta ez musikaria.

Etenak talkaren logikari segituz, izaera apurtzailea edukitzen du gehienetan, bortitza sarri. Horiekin kontrastean politak dira Mattinek Merzbowrekin egindakoaren moduko ekintzak; hutsala, ia ikusezina. *2000. urtean Berlinen*, Off-ICMC jaialdian *Noise* musikari ezagunenaren kontzertu baten aurretik zera proposatu zion Mattinek: hura jotzen ari zen bitartean ur botila bat eramango ziola agertokira. Gero nahi izanez gero edan zezakeen ala ez. Ez zuen edan. Eta Mattinen eten adostua (ala kolaborazioa) guztiz oharkabean pasatu zen ikusleentzat.

Merzbowrekin baino era takarragoan erabili izan ditu Mattinek etena eta antzeko estrategiak ondorengo urteetan. Horren adierazle da 2012ko Abenduan EHUko Arte Ederren 24. Ikus-entzunezko erakusketaren barnean Tunipanea eta Enrike Hurtadorekin egin zuen kontzertua. Erakustaretora BBVA banketxearen egoitza zen, eta azkenaldian gertatu diren etxedesjabetzeen inguruan sorturiko plataforma baten panfletoak banatzera mugatu zen Mattin. Panfletoetan banketxeak negozio ilunagoekin litzuzkeen harremanak agertzen ziren. Ikusleak panfletoak irakurtzen ari zirenean ikusleetako batek ozenki bankuaren aurka hitz eginaz parte hartu zuen. Eten espontaneo bat izan zitekeen, Mattinekin zerikusirik ez zuena, baina gure ustez etenaldi adostu bat izan zenaren itxura guztiak zituen, non parte hartzaileak esan beharrekoak aurrez adostuak zituen Mattinekin. Kasu hauetan ikuslearen lekuaz jabetzen da artista; haren papera beteko duen interprete bat erabiltzen du eta agian «amu» horrek gainontzeko ikusleak mugiaraziko ditu. Mattinek «managerial authorship-ari» buruz idatziriko testua berrirakurtzen badugu honakoa aurki dezakegu:

58 <https://sites.google.com/site/diegochamy/selected-works/random-piece-2012-V-06>

5. IKUS ENTZULEA

In an early proto-example of this managerial authorship, when David Tudor performed John Cage's «4'33''» for the first time on the 29 August 1952 at a concert recital in Woodstock, New York, all the sounds produced in the room were proclaimed equally valid as music. Nevertheless, most of the audience did not realise they were making music. By having control over the conceptual discourse underpinning the project, the managerial artist can make sure that everything can be incorporated into their work, in a manner that can only be valuable in such a specific way under the banner of his or her own artistic career. This does not mean that the audience gets nothing out of it, of course one can learn a lot through participating in these types of situations but contrary to the liberating appearance of these events the division of labour between artist and audience remains unchanged (Mattin, 2010f).



**Mattin jendartean eserita eta parte hartu zuen ikuslea zutik. (BBVA Aretoa, Bilbo, 2012)
Argazkia: Alvaro Matilla.**

Garrantzia dute aurreko hitzek; *managerial* artisten kritika zuzena egiten du Mattinek: diskurtso kontzeptualaren gaineko kontrola izanez gero guztia artistaren lanean barnera daiteke. Ez da zaila Mattini kritikatzeko duen *managerial* eredu horretan erori izana egozte, ez BBVA-ko kontzertu honetan soilik; egin dituen performance gehienetan. BBVAko kontzertuan jo behar zuten beste musikariak ere Mattin egitear zenaren berri izan zutenean presionatuak sentitu ziren, beren lana Mattinenaren eraginpean geldituko zenaren beldur. Ikusleak ere panfletoak irakurri ondoren eztabaida batean eta BBVAren aurkako protesta batean inplikatuak aurkitu ziren haiek erabaki gabe. Urrunago joanaz, Mattinek argudia dezakeen helburuaren legitimitatea ere zalantzan jarri daiteke: arte erakusketa protesta egiteko erabili zen ala protesta erabili zen artea egiteko eta bide batez artistaren ibilbidearen onuran? Oliviero Toscanik Benetton etxearentzat egin zituen iragarki polemiko haiek gogoratzea besterik ez. 24 urtez banketxearen babesean egindako arte erakusketa ataka larrian gera zitekeen banketxeko arduradunen batek begi txarrez hartzen bazuen ekintza hau. Mattinen «arku kontzeptualak» guzti hori hartzen zuen.

6. ONDORIOAK

6.1. SOINUA VS. ZEINUA

6.1.1. Aurre-idiomatikoa vs idiomatikoa

Ikerketa honetan inprobisatzerakoan jazo daitezkeen egoerak dualismo batean aztertu ditugu. Keith Rowe eta Mattinek 2009. urtean A Coruñan eman zuten kontzertua hartu dugu abiapuntutzat eta bertan musikari bakoitzak artea ulertzeko bi eredu desberdin gorpuzten dituzten adibidetzat hartu dugu. Horrela Rowek modernitatearekin lotutako inprobisatzeko era irudikatu luke, inprobisazio librearen jatorrizko premisa idatzi-gabeei jarraitzen diena. Honen ezaugarriak soinua eta formari emaniko garrantzia, entzute fenomenologikoa eta musikaren izaera aurre-idiomatikoan sinemena lirateke.

Mattinek berriz, hasiera batean joera postmodernoa ordezkatzeko luke: soinua zeinu gisa, adimenak parte hartzen duen entzutea (aditzea) eta oro har inprobisazio ez-idiomatikoaren ezaugarri guztiak zalantzan jartzea. Modernitatea eta postmodernitatea materia eta diskurtsoaren arabera bereizi daitezke, edo *physis* eta *nomosen* arabera: naturala eta giza gogoaren arabera arteko bereizketa litzateke (bigarren honetan lengoia, politika, juzkuak eta abar sartzen dira). Greenbergen pentsamenduari jarraituz artelana denboran eta espazioan finkatzeak irudi bat sortzen du, errepresentazio bat, horren aurka egiten du inprobisazio modernoak, horretarako iheskortasunaren olatuan mantenduz.

Beraz modernitateko formalismoa transzendentzia, kalitatea, errefinamendua eta medioen esentzian oinarritzen bada, joera postmodernoari lanak inguruarekin duen harremana interesatzen zaio, batez ere inguru sozialarekin, eta horren birdefinitzea bilatzen du produktu kultural diren aldetik. XVIII. mendetik aurrera garatu den sortzaile jainua subjektu autonomoa da, eta obrak «egia» bat adierazten zuen, gero egia asmo hori erlatibizatua izan zen postmodernitatearen ikuspegi ironikoaren arabera.

Testuan zehar ikusi ditugun analogien artean Homeroren *Ulises eta sirenen* mitoan artearen eta munduaren ulermenean bi ikuspuntu adierazten ziren, ordenaren alde egiten zuena (mastan loturiko Ulisesek irudikatua) eta sirenen kantuei men eginaz ezezagunaren itsasoan murgiltzen zena (*Butes*).⁵⁹ Mito honek hirugarren multzo bat azalerazten du, argizariz belarriak estalita, bai gozamina bai ulermena ukatua duen taldea. Hirugarren talde honek entzulearen problematikara garamatza eta aurrerago ikusiko ditugun jarrera hezitzaileetara. Ulises kateatuak kolektibitatearen bizi-raupenaren alde egiten zuen. Butesek ordena eta hizkuntzatik at dagoen gozamina ordezkatzeko zuen. Musikaren ulermen honetan kaosa eta zibilizazioaren ereduaren arteko bereizketa adierazten da. Gure kasu konkretuan, inprobisazio librean bi mundu horien elkarbizitza posible ote den ikusiko dugu, eta nola eragiten dion eredu batek besteari.

6.1.2. Entzun: *Sound as sound*

Inprobisazio librean bere jatorrian soinuak gogo-nahaiaren menpekotasunetik askatuta sortu nahi zituen, «soinuak soinu bezala» alegia, konbentzio eta arauetatik kanpo; hortik dator ez-idiomatiko izendapena. Entzuleari dagokionez ere antzeko jarrera eskatzen zaio: lehenengo aldiz gertatzen den entzute aktibo eta kodetu gabea. Honek inprobisazio ez-idiomatikoa fenomenologiaren ideiekin harremanetan jartzen du: gauzak «diren bezala» hautematea jakintza aurre-zientifiko eta aurre-kultural baten arabera. Merleau-Pontyk inoiz margotu edo hitz egin ez balitz bezala egin behar litzatekeela zioenean kulturaren suntsipena baino kulturaren berri-tzea bilatzen zuen. Inprobisazio ez-idiomatikoak ere *tabula rasa* horretatik abiatu nahi luke munduarekiko harreman berrietan oinarritutako egoerak sor daitezen. Abangoardietan bezala etengabeko ikonoklastiara kondentatuak agertzen dira. Merleau-Pontyk zioen koloreei buruz ari zelarik, begien aurrean dugun gorri hori ez dela «mensaje a la vez indescifrable y evidente, que se ha recibido o no se ha recibido, pero del que se sabe, si se ha recibido, cuanto hay que saber y del que, en definitiva, no hay nada que decir» (Merleau-Ponty, 1970: 164). Intuiziozko hautemate hori gure kasuan soinuei aplikatuko genioke. Aipuan ikusten den bezala, inprobisazioaren

⁵⁹ Quignard, Pascal (2011) *Butes*, Barcelona, Sexto piso.

ulermen modernoa mundua imitatzen duten diskurtsoekiko eta hura adierazten duen hitzarekiko mesfidati agertzen da. Abstrakzioa eta zarataren erabilera hartzen dute abangoardiek bere garaian egin zuten moduan. Eta tradizio formalista eta erromantikoari erantzuten zaio. Aurreranzko ihesaldi honek sarri negatibotasunean lan egitera bultzatzen zituen inprobisatzaileak; gertatu daitekeenarekiko irekieraren ordez gertatzea nahi ez denarekiko itxiera adieraziko litzateke (tonalitatea, harmonia eta musika idiomatikoak definitzen dituzten ezaugarriak ihes egitea). Ondorioz, atzera begira lan egiten duen inprobisatzailearen irudiak beteko du eredu hau. Aurrerago Walter Benjaminen *Angelus Novus*aren analogiarekin sakonduko dugu ideia honetan.

Soinuaren berezko izaera hori jardun musikalean praktikan jartzera-koan arazoak sortzen dira: estilo identifikagarri bihurtzen dira oso erraz, inprobisazioaren garai ezberdinekin gertatu den bezala. Ondorioz, lengoia arbuiatu arren, edozein arte adierazpidek hartarantz jotzen du nahitaez. Horrez gain, formalismoa eta estetikan oinarritzearen ondorioz soinuaren fetixizazioan erortzeko arriskua dago

6.1.3. Aditu: ulertu

Mattinek ordezkatzen duen eredia soinuaren berezko izatearekiko eszeptiko azaltzen da, eta fenomenologiaren ordez hizkuntzan oinarritzen da. Soinua zeinu gisa ulertzen du, eta entzutea adimenaren iragazkien ondorioz *aditza* bihurtuko litzateke, hau da, hautemate kontzientea ulermena eta hausnarketaren ondorio. «Non-cochlear sonic art» deitu zuen Seth Kim-Cohenek barne belarrian oinarritzen ez den soinu artea. Fenomenologiaren ondorengo musikek ere (*Musika Konkretua*, *Akusmatika*) «soinuak soinu gisa» hautemateko zailtasunak zituztenez *entzute murriztuaren* kontzeptua asmatu behar izan zuten, soinuak beti igortzen baikaitu beste zer-baitera.

Arte kontzeptuala bezala (hau ere hizkuntzan oinarritua) artea berari buruzko hausnarketa bilatzen da aipagai dugun bigarren eredu honetan, eta arte lanak zer harreman duen bere sorreran parte hartzen duten inguruko elementu guztiekin. Ezaugarri hauek aztertu eta zalantzan jarri nahi

dituzte inprobisatzaile kontzeptualak deitu ditugun hauek (Mattin, Diego Chamy, Taku Unami,..). Arte kontzeptualean obraren materialtasuna eta honen dokumentazioaren inguruko hausnarketa funtsezkoa izan da 60ko hamarkadatik hona, A Coruñako kontzertuan Mattinek egindako grabaketak arazo hori agerian jartzen du. Errepikapenak errepresentazioaren arazora garamatza: inprobisazioak momentuko esperientzia bilatzen bazuen errepresentaziotik urruntzea derrigorrezko zuen. Inprobisazioaren ulermen horrekin konparatuz, jarrera kontzeptualak distantzia eskatzen du: ulermena, isla, hizkuntza dira bere ezaugarriak.

Dena den, belarrian baino adimenaren menpeko praktika hau ere kontraesanetan jausten da eta Mattinek ere sarri zarata proposatu izan du zerbait alda dezakeen aukera bakar gisa. Komunikazioaren interferentzia baino zeinu pilaketatik sortua litzateke zarata hau, gehiegikeriatik. Paradoxikoki zeinu pilaketa kaotikoa soinu hutsaren eremura hurbiltzen da, ondorioz musikara. Musikaren hizkuntza semantika gabetura. Zarata hala ere, kanpotik beha daitekeen objektu bezala hartu nahi luke, jarrera kritikoz irakaspen objektu izango dena, lehen aipatu dugun Ulisesen moduan zurrunbilotik kanpo.

Mattinek ordezkutzen duen inprobisazio kontzeptualaren ustez soinu abstraktuetan ez dago berezko kritika gaitasunik. Kritiko izateko gaitasuna soinu horiek sortuak eta hautemanak izan diren egoeraren kontziente izatetik bakarrik sortu daiteke. Ilustrazioaren pentsamenduaren arabera, helburu politiko eta soziala izan nahi duen orok kontenplazio estetikit urrundu behar luke, artelanaren alderdi formala eta artista heroiairen irudi erromantikotik aldeni, artista jeinuak publiko pasiboa sortzen baitu. Antonin Artaudek 60 urte lehenago Mattinenak izan zitezkeen adierazpenak egin zituen: «Teatro de la crueldad significa teatro difícil y cruel ante todo para mí mismo. (...) No somos libres. Y el cielo se nos puede caer encima. Y el teatro ha sido creado para enseñarnos eso ante todo» (Artaud, 1978: 90). Beraz, askatasunik eza onartzeaz bat, helburu didaktikoa antzeman daiteke bere hitzetan ere, gaur egunera ekarriz Alain Badiou edo Jacques Ranciérek bilatzen duten gizakiaren emantzipazioa, formalismotik alde eginaz.

Badiouren 15 tesien arabera modernitatea erromantizismo eta formalismoak definituko lukete, eta inprobisazio ez-idiomatikoak mahai gainean jartzen duen moduan, forma berrien etengabeko desioa izango litzateke haren ezaugarria, berrikuntzaren desio mugagabea. Bestetik erromantizismoarekin loturan gorputzarekiko obsesioa legoke, norbanakoa, heriotza, eta abar. Horregatik bere proposamenean arteak ez luke norbanakoaren espresio izan behar baizik eta mundu guztiari zuzenduriko egia inpersonal baten gauzatzea. Helburua azken batean giza emantzipazioa litzateke, artista ere helburu horren alde sakrifikatzen den elementua izango da, ez agente subjektibo bat. Badiouren ustez politikaren helburua aukera berriak sortzea litzateke, eta sormen artistikoaren izaera politikoaren funtsak lagundu behar luke aukera horiek gauzagarriak diren ala ez jakiten.

6.2. DENBORAREN ULERMEN DESBERDINAK

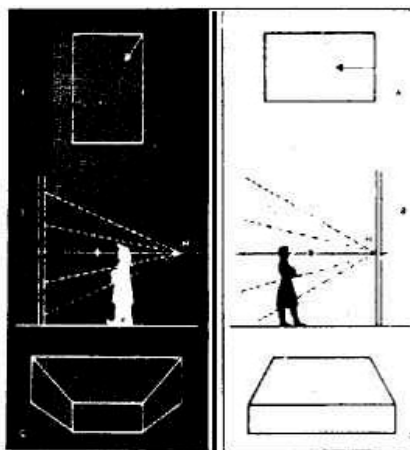
Inprobisazio saio batean agente askok parte hartzen dute aldi berean: musikariak, ikus entzuleak, aretoaren ezaugarri akustiko, sozialak, historikoak eta abar. Esan liteke espazio eta denbora desberdinek bat egiten dutela bakar batean. Haien bizikidetza gerta liteke ala haien metatze hutsa, *Heterotopia* eta *heterokronia* egoeretan gertatzen den moduan.

Keith Rowe eta Mattinen kontzertuari dagokionez argi dago elkarren artean desberdinak diren denboraren bi ulermen adierazten dituztela.

Kronos denborazkotasun lineala da; iragankorra, iheskorra. Bere boterea mantentzeko bere seme guztiak jan zituen jainkoa, Goyaren Saturnon jaso, aldakorra; mugimenduaren eta heriotzaren jainkoa. Beraz lerro moduko ulermen honi jarraituz sortzen da orainaldia, iragana eta etorkizunaren arteko bereizketa.

Sistema klasikoak, ihespuntua edo zero jainkotiarrak, ideala, perspektibaren erdigunean kokatzen du, errealitatea baino haruntzago, errealitate-tik kanpo. Perspektiba zentrala metafisika kristauaren parekidea da; denbora lerroaren amaieran dagoena heriotza eta azken epaiketa izango dira.

Utopiek azken puntu hau zeruan edo heriotzaren ondoren izan beharrean bizi garen munduan kokatu dute, etorkizun urrunean. Mattinek ere etorkizunerantz begiratzen du, han kokatzen da bere entzule, obra eta helburu ideala. Utopietan bezala ongi definitua dago baina ez da inoiz iristen.



Asger, Jorn, « Originality and Magnitude (On Isou's System)» Internationale Situationniste #4 (June 1960)

Rowek aldiz, perspektiba txinatarra erabiliko luke, iraganera begira hura handiagotua ikusten du, aldiz ihespuntua norbere buruarengan aurkitzen du. Hor desagertzen da historia. Zero puntua norberarengan eta orainaldian kokatua egongo da, ez etorkizunean.

6.2.1. Orainaldiaren ekaitza: Rowe

Momentuan egotea eta unea bizitzea da inprobisatzaileak bilatzen duena, orainaldiaren kontzientzia erabatekoa, horretarako iragana ezabatzen saiatzen dira eta etorkizuna beti heltzearen den zerbait izango da, inoiz heltzen ez dena. *Hic et nunc* esamolde latindarrak definitzen du inprobisazioaren funtsa izan nahi lukeena; hemen eta orain gauzatzen den gertaera, erabateko iragankortasuna. Rowek ordeztuko luke denborazkotasun honen ulermena. Barnerantz zuzendurikoa denboraren hautematea ematen da, orainaldiaren presentzia areagotua biziko da iragan eta etorkizunaren alboan, hauek ia desagertuko direlarik. Musika konposatuan iraganekoa eta etorkizunean gertatuko denak egitura berari erantzuten dio eta harremanetan daude. Ez da hori gertatzen inprobisazioan, entzutearen unean

-uneko izaerak hizkuntzak egituratu gabeko sententzioak sortzen ditu entzulearengan, adimenaren errelatoa mantsoago sortzen baita. Orainaldian zeinuaren hautematea ezinezkoa litzateke; proposatzen dena zeinuaren aurrekoa da; esan dugun bezala, hizkuntzaren aurrekoa. Inprobisazioaren antipodetan lan egin zuen John Cagék ere *obstrukzioa* eta *interpretazioa* kontzeptuak ekarri zituen mendebaldeko kulturara budismotik mailegatuak. Paradoxikoki kontzeptu hauek inprobisazioaren denborarekin dute zerikusia. Mendebaldeko pentsamenduan gauzak beste zerbaiten ondorio direla pentsatzen bada, ekialdekoan norbanakoa hemen eta orain dagoenarekin identifikatzen da, horrela *obstrukzioak* espazioan dauden gauza eta gizaki bakoitza guztiaren zentroan daudela esan nahiko du. Eta gauza hauetako bakoitza norabide guztietan mugitzen ariko da; besteen barnean sartuz eta elkar nahasiz, hortik interpenetrazioaren kontzeptua.

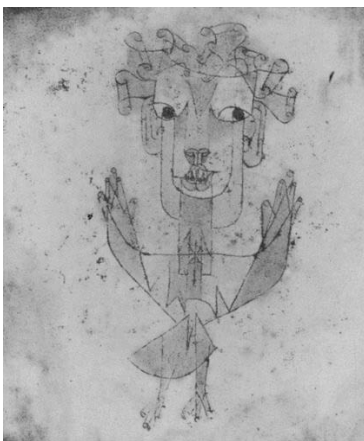
Roland Barthesek zioen egile modernoa bere obrarekin batera sortzen dela, ez zela egilearen bizitzaren ondorioz sorturiko objektua: «el moderno, después de enterrar al Autor, no puede ya crear, según la patética visión de sus predecesores, que su mano es demasiado lenta para su pensamiento o su pasión, y que, en consecuencia, convirtiendo la necesidad en ley, debe acentuar ese retraso y “trabajar” indefinidamente la forma» (Barthes, 1968: 3). Honen arabera inprobisatzaile *modernoek*, pentsamendua eta ekintza batera gauzatzen saiatuko dira (edo urrunago joanaz, pentsamenduaren aurretik gauzatzen); ezintasuna horretan formalismoan zentratuko dira, kontzeptu oro ekiditeko bide gisa.

Kairos: Orainaldia eta inprobisazioarekin lotzen den denbora *Kairos* litzateke. Zoria eta aukera dira bere ezaugarriak. Jainko greziar hau une zehatzean harrapatu behar da ihes egin ez dezan. Edertasunarekin lotzen da. Greziarrentzat edertasuna aukerarekin edo une egokiarekin harremanetan dago, eta horregatik egon izan da artearekin lotuta. Kairos liparra da, eta aldi berean *gertakaria*, horregatik Kairosek bere denbora propioa du, berezkoa, musikak edo arte lan batek izan ohi duena (margolan baten denbora edo sinfonia baten denbora). Kairos festa, jolasa eta artearekin lotzen da. Estoikoek Kairos gizakiaren erabakiz eta bere ekintzaren ondorioz sortu daitekeen deboratzat jotzen zuten, erabakia une egokiaz profitatzen denean, ez da beraz denbora objektiboa izango. Ez da une iheskor atxikiezina izango baizik eta erabakiaren une hori, ondorioz gizakia ez da denboran egongo

baizik eta denboran eragin dezake. Guzti honengatik esan daiteke inprobisazio librearen ulermen tradizionalaren denbora izan behar lukeela.

Memoriaren ezabatzea: Orainaldiaren onuran eta gertakaria eman dadin iraganaren deuseztatzea eragin behar da. Horretarako memoriaren ezabatzea ezinbestekoa izango da, historiarik gabeko musika egin nahi baita. Modernitatearen musikariak, orainaldian sakontzen saiatzen dira aurreko tradizioen ukatzean oinarriturik. Inprobisatzaileek ere ahanztura aktiboa landuko dute, iragankortasun horretan, memoriarik gabeko musika egin nahiko dute, joa izan ondoren ahaztua izango dena. Hori da idealki nahi izango dena, baina egiazki beste bide bat hartzen da, Rowek argitzen digunez: «I was interested in the extension of language, in the way that one might argue that Mondrian had done, my interests were Abstraction and Electricity, but any movement forward is never without referring to the past» (Rowe, 2007).

Inprobisazioaren adar honek orainaldia etengabe berritzera kondentaturik lan egin beharko du. Orainaldi iheskorrean eta iraganeko arrastoen suntsipenari begira dagoen inprobisatzaile moderno hau etorkizunerantz doa geldi ezinda. Ekaitz batek darama Walter Benjaminek Paul Kleeren «Angelus Novus» koadroan aurkitu zuen moduan, etorkizunari bizkarra emanda. Walter Benjaminen kreatibitate malenkoniatsua litzateke. Beraz, ez dio etorkizunari begiratzen letorkeenari adi, alderantziz, iraganeko hondakinei begiratzen die; ezagutzen duen horri. Atzerantz begira inprobisatzen du.



«Angelus novus» (1920), Paul Klee.

«Angelus novus» (1920), historiaren aingeruak, aurpegia iraganerantz biratua du, eta ekaitz batean harrapaturik etorkizunerantz doa bizkarrez. Hegalak zabaldurik, bere atzean hondamendiaren arrastoak ikusten ditu. Ekaitza hori aurrerabidea litzateke eta hark mugiarazten du. Hondakinetatik bakarrik sortu liteke mundu berria. Benjaminen jarrera post-historizistak ere orainean jartzen zuen arreta, hor sortu zitekeen bat bateko errebelazio unea, arrazoiak gaindikoa. Modernitatearen ilusioa irudikatzen duen ekaitzak harrapaturik darama inprobisatzailea ere, atzerantz begira. Orainaldi beldurgarri horrekiko kontziente izan nahi du, ez du beste erremediorik. Badauka iraganaren berri, zer ez duen egin nahi argi du; hondakinak ezagutzen ditu. Aurre idiomatikoa zena gogorturik, hizkuntzara ekarria, hondakin bihurtzen ikusten du emanaldi bakoitzaren ostean. Estiloak bizkor fosiltzen dira. Horregatik hondakinak negatibotasun bezala erabiltzen ditu, hartu behar ez diren bide bezala. Baina, etorkizuna zer izan daitekeen ez daki, eta ez zaio axola Rowek ordezkatzeko duen eredu honi. Mattini aldiz, etorkizuna da axola zaiona.

Aipatu dugun etengabeko berrikuntza nahiak beste arazo bat ere sortzen du: istiltzea edo estankamendu arriskua. Beti berriaren bila dabilenaren gaitza. Testuan ikusi dugun bezala garai desberdinetako inprobisazio estiloak manierismo bihurtuak istilduak geratzen dira une batean. Etengabeko berrikuntza behar hau gaur egungo produkzio kapitalistarekin harremanetan jar genezake, kontsumo produktu bizkorraren logikan.

6.2.2 Mattin: iraganetik etorkizunera begira. Orainaldiaren ukazioa.

Mattinek ordezkatzeko duen eredu inprobisatzerakoan iraganeko kokatua dagoela esan dugu, baina aurrerantz begiratzen du. Postmodernitatearen retro-logikak berrikuntza gertatu denaren arabera antolatzen du, beraz bere ideala iraganeko eraikia izango da, iraganeko ereduarekin. Eta helburu finkoa eta itxia proposatzen du. Benjaminen tradizioan albora utzitakoa suntsituz doa etorkizunaren bidean. Aurrera begirako inprobisazio honetan, berrerabili daiteke atzean utzirikoa, eta Artea, batez ere, berreskuratze hori ikustea ahalbidetzen duen lekua izango da. Berreskuratze horren posibilitateaz kontziente izatea bilatzen du Mattinen ereduak.

Mattinek irudikatzen duen inprobisatzaileak orainaldia zalantzan jartzen du. Inprobisatzailearentzat hain garrantzitsua den «une erabakigarri» hori orainaldiaren aurretik eta ondoren jartzen du aldi berean; ez orainaldian. Osotasunarekiko hiper-kontzientzia adierazten du, baina horretarako orainaldia ukatu behar du, edo bestera esanda, orainaldia objektu bezala kontsideratu, distantzia batetik aztertu ahal izateko. Horrela ulertu behar dugu grabaketaren erabilera (ondorengo) , eta inprobisatzeko erreminta gisa erabilitako «erabakia» (aurretikakoa).

Inprobisatzaile hiper-kontzientea litzateke eredu honek proposatzen duena, orainaldiko zurrumbilotik kanpo legokeena. Ulises mastan kateatua: aurrez kateatu arazia eta ondoren, gertaturikoa kontatu ahal izateko prestatua. Butes uretara salto egin zuenarekin konparatzen badugu, Butes gertakarian murgildu zen, zoratzeko arriskua bizi izan zuen. Ulises hortik kanpo mantentzen da. Gertakari guztiaren irudi orokor bat izan dezake. Inprobisatzaile kontzeptualak aurredefinituriko ideia du, eta ondorioetan pentsatzen du, haiek frogatzea da inprobisazioak eskaintzen dion aukera. Abangoardiak ere arroztea, *ready madea* eta aipua erabiltzen zituztenean etorkizunari begira baino gehiago, iraganarekin erlazioa berreskuratu nahian izan zen, haren zentzua ber aurkitzeko.

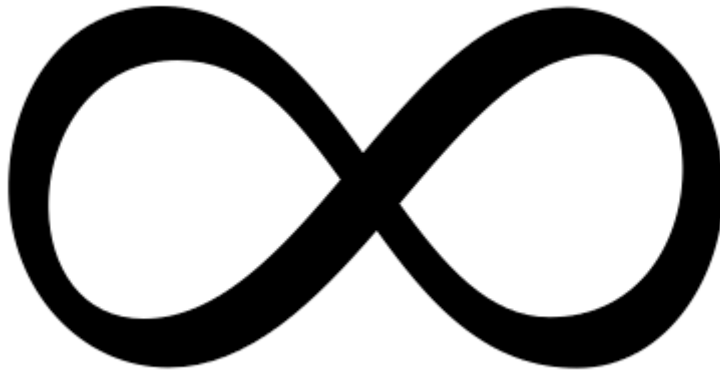
Mattinek momentu hauskorrak hobesten zituen, errepresentazioaren kontra jotzen zuten uneak, baina beldur dio unearen fetitxizazioan erortzeari. Bere ustez inprobisazioan gertatzen den zerbait litzateke hau, ez baititu kontutan hartzen haiek sortuk izan zireneko baldintza material eta sozialak. Distantziamenduak momentu hauskor horiek ezagutzea galara-ziko luke. Nahiz eta bere hitzetan inprobisazioan distantziamendua bikoitza izan: entzuleari eta inprobisatzaileari aldi berean gertatzen zaion zerbait izan, gure ustez inprobisatzaile kontzeptualari ezinezko zaio aldi berean zurrumbiloaren barnean izatea eta zurrumbiloa distantziatik behatzea.

Errepikapena: Inprobisazio kontzeptuala deitu dugun honetan iragana eta etorkizunaren areagotzea ematen da. Hau orainaldiaren iruzurra agertarazteko eta auraren deuseztatze nahitik sortzen da. Horretarako, besteak beste, Mattinek errepikapena erabiliko du. Grabaketak eta honen erreproduzioak Keith Rowek jotakoa berriro argitara ekartzen du. Gra-

baketak gertatu den zerbaiten ezagutza dakarren bitartean unean-uneo ekintza (zuzeneko inprobisazioa) oraindik gertatu ez den zerbaiten ez-ezagutza litzateke. Dena den, momentuaren fetitxizazioa deuseztatzea da Mattinek bilatzen duena errepikapena, erredundantzia eta islaren estrategien bidez. Grabaketak etorkizuna (grabatzeko asmoa) eta iragana (gertaturikoa) batzen ditu, orainaldia suntsitzeko asmoz.

Inprobisazioa tradizionalki ulertu den moduak Crátiloren istorioaren antzera funtzionatzen du, bakarra eta errepika ezina izateak ematen dio zentzua: «Así, Sócrates muestra en el Crátilo que la reproducción perfecta de Crátilo resultaría no un doble (dos veces Crátilo), sino un absurdo, porque la esencia de Crátilo es ser uno y no dos» (Rosset, 1993: 53).

Entzuleek A Coruñan Mattinek grabaturikoa entzutean, memoria ariketa bat egitera behartuak izan ziren, han zeuden gogoratzen zituzten zatiak berriz ere erreproduzituak, eta ohartu ez ziren zaratak era nabariagoan hauteman zitezkeen anplifikatuak izatean. Gogoratzen ez zituztenak ere han zeuden eta bigarren aldi honetan haietaz jabetu zitezkeen. Oraina eta unearen iheskortasuna ukatua izan zen. Iragana eta etorkizuna berdinak eta errepikatuak aurkezterakoan, orainaldia deuseztatu egingo da Erdiko puntu zero horretan.



Iragana

Orainaldia

Etorkizuna

Roweren jarduna entzutean, hobe esanda, entzun aurretik ere, Mattinek etorkizuna proiektatu zuen, egiptiar eskriba eseriaren irudiak proiektatu zuen bezala. Hark bazekien entzuten ari zen hori berriz entzungo zuela beranduago, idazten zuen bitartean. Nicolas Bourriaudek esandako *trailer effect*-aren moduan: «la obra de arte cumple hoy el papel de avance de un acontecimiento por venir, o diferido para siempre» (Bourriaud, 2006: 137).

Walter Benjaminek denbora historikoa eta denbora mesianikoa ezberdindu zituen. Etortzearen gertakaria izango da denbora mesianikoa definitzen duena; Mesias-aren etorrerak salbazioa ekarriko du, promesa edo esperantza bat izango da. Esan dugu lehenago perspektiba zentrala eta metafisika kristaua parekideak izan daitezkeela, ihespuntua aurrean, etorkizunean kokatzen dute biek. Mattinek ere etorkizunerantz begiratzen du, han kokatzen baita bere helburu ideala. Denbora mesianikoak haren zain egotea eskatzen du. Etorkizunaren itzarotea (esperantza, utopia) ezin hobeto gorpuzten da A Coruña harturiko jarrera zurrun eta *hartzailean*, eraldaketa lekarkeen Mesias ordea, ez da inoiz iristen; esperantza mesianikoa bere baitan agortzen da. Bizitza mesianikoa atzeramenduan bizitako bizitza izango da, ondorioz ezingo da ezer osatzera iritsi.

Dena den, denbora mesianikoaz egiten den ohiko irakurketan, soilik etorkizunerantz begiratu balitz bezala ulertzen da, eta hori okerra da, honek iraganaren erredentzioa ere baitauka funtsean. Denbora mesianikoa beraz, bikoiztasunean ematen da: esperantza eta memoriaren artean, iragana eta etorkizunaren artean, jatorria eta helburuaren artean. Bi denbora horiek erlazioa da garrantzitsua, lehenago egin dugun eskemaren oso antzekoa, non orainaldia ezabatua gelditzen den.

Bizitza mesianikoa, Giorgio Agambenek dioenez *ez bezala* definitzen da, Pablo apostoluaren hitzetan aurkitzen du argudioa: «que los que tienen mujer vivan como no (*hos me*) teniéndola y los que lloran como no llorando, y los que están alegres como no estándolo; los que compran como no poseyendo, y los que disfrutan del mundo como no abusando de él.» (Agamben, 2006: 32). *Ez bezala* litzateke beraz bizitza mesianikoaren formula, ezerezera eta inongo lekura daramana. Bokazio mesianikoak subjektua baliogabetzen du, ez baita norbera bizi, baizik eta eta Mesias-a norbera-

rengan. Mattinen formulatu ere, atzeramenduan eginiko inprobisazioan, ez *bezala* funtzionatzen dute ekintza askok (ez jotzea, ez entzutea, ez eraldatzea, ez berritzea, eta abar). Norbanakoaren gainetik eredu ideal hori gailentzen da, letorkeen hura. Beste aldetik, Agambenek dioen moduan, eta goiko eskemari kasu eginaz, iragan-etorkizunaren arteko erlazio tipologikoak definitzen du denbora mesianikoa:

Es decisivo no tanto el hecho de que todo evento del pasado-transformado en figura- anuncie un evento futuro y encuentre en él su cumplimiento, cuando la transformación del tiempo implicada por la relación tipológica. No se trata sólo- según el paradigma que ha acabado por prevalecer en la cultura medieval- de una correspondencia biunívoca que liga ahora el typos con el antitypos en una relación por así decirlo hermenéutica- que concierne por tanto esencialmente a la interpretación de la Escritura-, sino de una tensión que comprime y transforma pasado y futuro, typos y antitypos, en una constelación inseparable. El tiempo mesiánico no es simplemente uno de los dos términos de la relación tipológica, sino que es esta relación misma. Es este el significado de la expresión paulina: «para nosotros para los que las extremidades de los tiempos (aiónon, los olamin) se hallan una frente a la otra». Las dos extremidades de olam hazeeh (este mundo) y del olam habbah (el mundo por venir) se contraen la una sobre la otra hasta ponerse enfrente, pero sin coincidir. Y este «frente a frente», esta contracción es el tiempo mesiánico, y ninguna otra cosa (Agamben, 2006: 78).

Mesias-a ez da mezulari hutsa, ondorioz profetarengandik bereiziko da. Profetak iragarpenak egiten dituen bitartean Mesias-ak aldaketa historikoa gauzatzeko gai izango da. Ideia horren arabera ulertzen ditu Benjaminek *gertaera* eta *historia egitea* kontzeptuak. Mesias-aren etorrerarekin gertaera gauzatzen da baina bere presentziak beste denbora bat du bere baitan: «su presencia contiene en su interior otro tiempo, que extiende la parusía, pero no para diferirla, sino, por el contrario, para hacerla aprehensible. Por ello, cualquier instante puede ser, en palabras de Benjamin, “la puertecita por la cual entra el mesías”». (Agamben, 2006:75). Mattinen etorkizunerantzako begiratu hori denbora mesianikoa kontsideratzen badugu, berak aipatzen zituen une hauskorretan atxikigarri egin ote dezake aldaketa hori? Horrek ez du esan nahi Mattinek mesiasaren lekua hartuko lukeenik, baizik eta bere proposamen probokatzailleek aldaketa ekar lezakeenari (benetako mesiasari, hau da musikarien edo ikusleen artean egon daitekeen beste norbaiti) atea irekitzen diela.

Mattin jakitun zen A Coruñaako kontzertuak beranduago ere jarraituko zuela, (*I Hate Music* inprobisazioa eta musika esperimentalari buruzko foroan eztabaida ikaragarri luzea sortu zuen, eta noski, kontzertuak tesi honetan ere jarraitzen du), beraz dena ez zen Rowek planteaturiko orainaldi iheskorrean amaitzen. Lehen aldiz gertatzen den presentazio baten ondoren gertatzen den errekonozimenduak sinbolo bihurtzen du gertaturikoa, hasierako kontingentzia galtzen da eta idealaren estatusera pasatzen da. Lengoia artistikoetan errepikapen eta errekonozimenduak iheskorra sinbolo bihurtzen dute. Nola bihurtzen da ordea sinbolo, ez-idiomatikoa izan nahi duen praktika bat? Orainaldia ukatuz eta ezerezeko puntu horretan kokatuz. Modernitateak errekonozimendu hori ukatu izan du, sinbolo, hizkuntza eta analisiari izkin egin dioten era berean. Errekonozimendua errepikapenaren bidez ere (musikan *ritornello* deitua) lortzen da. Horrela *ritornelloa* ezagutza eta habitat-arekin lotzen dira, bizitzeko egoera aproposaren bilaketarekin.

Peggy Phelanen arabera performanceen *gertaera*⁶⁰ izaerak ez du ahalbidetzen haien grabaketa eta erreprodukzioa baliabide teknologikoen laguntzaz; performance bat ezin daiteke gorde, ez badio bere izatearen pro-

60 Acontecimiento.

mesari traizio egin nahi. Eszena gaineko artea, eta inprobisaturiko musika are gehiago, beren orainaldian bertan ahitzen dira, iheskorrak eta iragan-korrek dira.

Errepikapenaren jainkoari *Aion* izena eman zioten antzinako Grezian, ez da sortzen ez hiltzen, beti hor dago. Buztanari hozka eginez bere burua jaten duen suge moduan irudikatu izan da (infinitoaren sinbolo ere bade-na). Aion bizitzaren denbora da, betiereko itzulerarena, urte-garaiei izaera ziklikoarekin ere lotzen da. Bere irudia bikoitza da: batetik agure jakintsu bezala, eta bestetik dadoekin jokatzen duen ume bezala. Mugimenduen gainetik hegan egiten duen estasia, osotasunaren denbora; ekintza perfektua zeinak helburua beregan duen. Betiereko aionean ez da ezer gertatzen eta hartatik ez da ezer eratoritzen.

Baina Mattinek grabaketa ez du iragan moduan hartzen, berak orainaldia eta samplerraren erabilerarekin lotzen du. Galdera luzatzen du: zati-toak erabiltzea zilegi bada zergatik ezin daiteke kontzertu guztia sanpleatu jendearen txaloak barne? Honek islaren ideia garamatza eta Borgesen ipuineko plano zehatzera, zeinak xehetasun txikiena ere errepikatzearen nahari jarraituz munduaren eskala bera zuen plano bat egin zutenkoa azaltzen duen. Plano honek mundu guztia estaltzen zuen. Zer bilatzen da islaren estrategiarekin? Inozoki pentsatuz eta grabaketaren etimologiaren arabera, *re cord* (*cor* latinez bihotza), berriz ere bihotza aurkitzea litzateke bilatzen dena, soinuaren esentzia, akusmatikoez bilatzen zuten moduan kanpo erreferentzietatik askatuta, soinuak soinu bezala entzuteko aukera erraztuz. Baina hori inozoa litzateke gure aldetik.

6.3. UTOPIARI BURUZKOAK

Erdi-aroko heretikoek elizaren promesari aurka eginaz zeruan aurkituko omen zena lurrean egon zedin nahi zuten; utopia lurrean alegia. Utopikoez mundu berri bat sortu nahi lukete, espezializazioak eta banaketak ematen ez direnekoa (egile hartzaileen artekoa adibidez). Beranduago kapitalismoak dakarren kontsumo gizartearen ereduaren aurka egingo dute, baina antolaketa modu horretako gizarteetatik sortu direnez merkatuaren logikari

ihes egitea zail izango da. Berrikuntzaren kontzeptua da eredu honen ardatzetako bat; zaharkitze bizkorrean oinarrituriko gizartea da azken finean. Modernitateak etorkizunerantz jo nahi zuen iragana deskalifikatuz, utopia-
ren errepresentazio bat aurkezten zen. Utopiek ez dute benetako kokapenik, gizarte espazioaren irudi perfektua eskaintzen dute. Espazio irrealak dira. Horrela, 60ko hamarkadan sortu zen musika inprobisatu askeari ere sarri egotzi izan zaio aurrera begira zerumugan begiztatzen den espazio komun batekin amestea, hau da, gizarte berri eta perfektu baterako potentzialtasunaren promesa. Modernitatearen eragin zuzenaren ondorioz, ikusleak obra atzeman ala ez, obrak bere bidea segitzen zuen. Paradoxikoki «orain eta hemen» gertatzen zen ekintza bat, denboran urrunago kokatua zegoen entzule ideal bati zuzentzen zitzaiola esan dugu ikerketan zehar. Alderantziz dela dirudien arren, eta Rowe modernitatearen eredutzat hartu dugularik, azkenean ohartzen gara berak orainaldian bilatzen duela ikusle ideal hori (egiazki bilatzen badu), aldiz, Mattinen eredua da etorkizun urrun batera zuzentzen dena eta beti iristear den ikusleari zuzentzen zaiona.

Roland Barthesek *mitologia* deitu zionarekin erlaziona dezakegu. Mitologoak uneoroko bizitzaren baitan gizarteak pairatzen duen alienazio sakona aurkituko luke. Mitologiak hura azaleratzen laguntzen du, beraz ekintza politikoa dela esan daiteke. Baina munduaren berri eman beharrean munduak izan nahiko lukeen itxuran agertzen zaio, banandua egongo da beraz benetako politikatik eta jendearengandik ere, bere benetako esparruak teorikoak eta metalinguistikoak izango dira.

[...] el mitólogo está excluido de la historia en cuyo nombre, justamente, pretende actuar. La destrucción que lanza al lenguaje colectivo es, para él, absoluta; ella absorbe toda su tarea: tiene que vivirla sin esperanza, de retorno, sin presuponer ninguna compensación. Tiene prohibido imaginar lo que será sensiblemente el mundo cuando el objeto inmediato de su crítica haya desaparecido; la utopía, para él, es un lujo imposible (Barthes, 1999: 139)

Barthesek pentsamendu honi ideologismoa deitzen dio, historiarekiko iragazkorra izan nahi duena. Gaur egun beste metodo bakarra poetizatzea litzateke, errealtate iragazgaitz eta menderaezina planteatzea (Roweren ereduak dakarkiguna). Ideologia eta poesiaren arteko bateraezintasunaz dihardu bukatzeko.

Lehenago Rowe txinatar perspektibaren arabera azaldu dugu; zero ihes-puntua bere baitan duen subjektua. Beraz ez du beste norbaitentzat eredurik ematen, praktika horrek bere buruarentzat bakarrik balioko luke. Foucaultek zioen utopiaren kontrakoa norbere gorputza dela, beste zero baten pean inoiz ez dagoen horixe da norbera (Foucault, 2010:12). Bere us-tez gorputz hori ezabatu nahian sortu ziren utopia guztiak. Gaineratzen du balitekeela lehen utopia hura, gorpuzgabeko izakiaren utopia izatea, umeek gorputza dutenaren kontzientzia hartze berantiarra gogoratzuz. Rowe gorputz gabeko puntu zero horren utopian adierazten da. Umearen gorpuzgabetasun honekin ispiluko irudiak apurtzen du. Ispilua eta hilotzaren existentziaren ondorioz ez da gure gorputza utopia. Badirudi Mattinen ispiluak Roweren utopiazko gorputza zapuzten duela.

Heterotopiak berriz, errealtatean aurki ditzakegun lekuak direla zioen Foucaultek, antzeztutako utopiak, non kultura batean aurki daitezkeen beste leku guztiak aldi berean ematen diren errepresentatuta eta alderantzikatuta. Beraz inprobisazio kontzertu bat, ikusle performer banaketaren ondorioz ikuskizunaren logikan sartzen denez Rowe eta Mattinek irudikaturiko utopia ereduak antzezipen hutsean leudeke? *Heterotopian* leku berean espazio eta denborazkotasun desberdinek bat egiten dute. Gure kasuan utopiaren ulermen ezberdinek bat egiten duten lekutzat har dezakegu A Coruña-konkzertua. Utopia ihes-puntu ideal gisa hartzen badugu, bi kokagune desberdin antzematen ditugu, bata Mattinen eredia, etorkizunean eta «bestearengan» kokatua (ikuslearengan edo beste musikariengan), eta bestaldetik Roweren eredia: norberaren gorputzean eta orainaldian kokatua). Utopia ezberdinak gainjartzen diren lekua izango genuke kontzertu honen kasuan. Dena den gure tesiari erantzunaz, Mattinek norbere burua ere kokatzen du bere eredu eraldatzailean:

I will try to explain what I mean by heterotopia
(at term used by Lefebvre & Foucault-

his use is more interesting): There is a difference between for example Brecht's *Verfremdungseffekt* (poorly translated as alienation effect) and this heterotopic space in improvisation: as the improviser is also embedded within the process and he does not know where is going in, the alienation effect is double, it happens to the audience but to the player too (Mattin, 2010c).

Bien artean, haien baturatik sorturiko beste espazio bat ere proposatzen du Foucaultek *ispilua* deitzen duena. Hau ere lekurik gabeko leku, bakoitzak norbere burua ikus dezake benetan ez dagoen leku birtualean. Gainazal hutsean. erdibideko espazioa izan daiteke han sortu zena: Rowek bere burua ikusten zuen errepresentatua Mattinen «entzutea» gertatzen zen bitartean. Beranduago, soinua bigarrenaz errepikatu zenean, Rowek eserlekuetatik «ikusit» ahal izan zuen bere absentsia. Mattinek Rowerengan ikusten zuen bere buruaren «musikari» irudia, izan zena, izan zitekeen edo izan nahi ez zuena. Isla jokoarekin bukatzeko, ikusleak Mattinengan ikusten zuen bere buruaren isla, entzutera mugatzen den subjektua.

6.4. ASKATASUNA

Jean-Luc Guionnetek zionez inprobisatzen den aldioro unean-uneko gizarte berri bat eraikitzeke aukera sortzen da, gure esku dago gizarte hori nolakoa izango den erabakitzea: demokratikoa, anarkikoa, totalitarioa eta abar.

Hasteko komenigarria litzateke Eddie Prevostek aipatzen zuen «heuristic dialogue» edo *heurismoaren* bilaketan sorturiko elkarriketa, eta honen aurkakoa bereiztea, «dialogical heurism» edo elkarriketaren ondorioz sorturiko *heurismoa*. Lehenak inprobisazio mailan eginiko aurkikuntzak elkarrekin partekatzearekin zerikusia izango luke, bigarrenak berriz elkarriketa eta talka posiblea proposatzen ditu ondorengo aurkikuntzen pizgarri. Lehen a Roweren ereduarekin uler dezakegu eta bigarrena Matti-

nen ereduarekin. Bi eredu hauek askatasuna ulertzeko bi moduren ondorio dira.

«If this is a “free space” how much can I express my “personal freedom”?» (Mattin, 2010c) zioen Mattinek lehen ere papereratu dugun testu batean. Mattinek aldarrikatzen duen «askatasun pertsonala» era efektiboan gauza dadin *askatasun positiboaz* hitz egiten ariko ginateke, hau da, norbanakoa bere buruaren jabe izatea, desio duena egin ahal izateko. Baina horren ondorioz gainontzekoen zapalketa eman daiteke eta haien askatasuna urratzea. Norberaren askatasuna inork eta ezerk urratzen ez duen egoerari berriz *askatasun negatiboa* deitzen zaio. Bi askatasun ereduak gatazkan sartzen dira norbanakoaren *askatasun positiboa* «bestearen» *askatasun negatiboaren* eremuan barneratzen den unetik. Inprobisazioan bi askatasun mota hauekin negoziatzen da etengabe; loturarik gabeko desioa eta kontsentsuaren artean. Lehenak talka sor dezake, bigarrenak imobilismoa.

Askatasunaren aporia honakoa da: askatasun negatiboa eta positiboaren arteko dialektika, hau da, kolektiboaren eta norbanakoaren artekoa.

6.4.1. Askatasun negatiboa

Taldekako inprobisazio batean botere erlazioak sortzen dira. Musikari askorentzat botere erlazio hauek agerian gelditzea gaitzesgarria da, oreka bat lortu behar litzateke haien ustez. Honela askatasun negatiboa bermatzen da, alegia kolektibo idealaren ideia. Taldea babesten du (eta agian arte-lana) pertsonen gainetik, eta horretarako bata bestea ez oztopatzea ziurtatu behar da. Adostasuna du helburu. Egiazki askatasunak baino berdintasunaren printzipioak aginduko luke. Kontsentsuak arau bartzuen onartzea suposatzen du. Keith rowek zioen indiar inprobisazioarekin konparatuz inprobisazio librean murrizketak ezberdinak direla, baina era berean garrantzitsuak: «I think the restrictions are more important than the freedoms, in a way» (Rowe; Ronsen, 2007).

Modernitateko kulturen berrikuntza hobetsi eta artearen mugen zabalitzeak garrantzia izan zuten, indibidualtasuna ere goraiatzen zen. Beran-

duagoko arte praktikek «Ikuskizunaren gizarteari» aurre egin behar izan diete, eta arteak gizartean duen papera bilatzea izan da funtsezkoa; dagoenarekin bizitzen saiatzea. 60ko hamarkadatik aurrera, birtuositatea eta konpetibitatea alboratu ziren, adibidetzat hor ditugu AMMren inprobisatzeko modua garaikide zuen *Free-Jazz*arekin konparatuz, non musikarien lana taldearen osotasunaren soinuaren disolbatzen zen. Azken hamarkadetako inprobisazioak bide arretatsu horretan sakondu du, hizkuntza kolektiboa landu da bestearekiko kezka eta laguntza, elkarrizketa eta parte hartze parekideari garrantzia emanaz. Noski, argi dago honekin apurtzen duela Mattin eta Roweren A Coruñaako kontzertuak.

Askatasun negatiboak inprobisazio kontziente bat nahi luke, bestearekiko arreta mantenduz eta hari lagunduz espazio performatibo berri bat sortzeko esperantzan. Bestearen asmoak ere aurrera ateratzen laguntzen duen jarrera gailenduko da, askotan gehiegizko gizalegeak egoera zozoak eta ez aurrera ez atzera ez doazen une izoztuak sortzeko arriskua dakar.

Slavoj Zizek filosofoak, Jacques Lacanengandik datorren pentsamenduari jarraituz, dio justiziaren ideia inbidian oinarritua dagoela; besteak duena eta guk ez dugunaren inbidian, hark gozatzen baitu. Justiziak guztion gozamena berdintsua izatea ziurtatu nahi du, horretarako bestearen gozamena murriztu beharko du. Bidea, askatasun negatiboarekin loturan, aszetismoa litzateke «since it is not possible to impose equal enjoyment, what one can impose is the equally shared prohibition» (Zizek, data gabe) zioen Zizekek. Esan liteke inprobisazioaren praktikan leku komun bat lortzeko asmoz zenbait mugimenduk, *Reductionism* mugimendua besteak beste, aszetismoa eta debekuaren logikari jarraitu ziola. Gaur egun, dena den, aszetismoa alderantziz ulertzera iritsi gara; ez debeku bezala baizik eta gozamen moduan, aszetismo hedonista deitzen dio Zizekek: kirola egitea, janari dietak, eta abar.

6.4.2. Askatasun positiboa

Askatasun positiboa singularitasuna eta norbanakoaren ideala da. Norbanakoaren izaera espontanea, maisutasuna eta jainua adierazten da azken batean. Askatasuna berrikuntzarekin (berrikuntza formalare-

kin sarri) nahastu izan da inprobisazioan; baita originaltasunarekin ere. Bigarren hau Erromantizismoaren ondorio izan da Europar musikan. Aurrez joera indibidualista hauek ez ziren begi onez ikusten, azken finean propietate pribatuan ideiarene zabalkundean sustraitzen dira. Lanaren banaketa ere suposatzen du honek, taldea egile espezializatuak (askatasun hori erabiltzeko gaitasuna dutenak) eta hartzaile pasiboaren artean banatzen baitira.

Eredu hau lantzen duen musikaria bere kasa hasten da, ez du inoren baimenik behar eta norbere inziatibari jarraitzen dio. Erantzun baino gehiago galdetu, baieztatu, eta finean, agindu egiten du. Autoritatea adierazten da azken batean. Bestearen espazio estetikoak ez da errespetatzen, nahiz eta era dialogikoan izan, norberarenarenak gailendu behar du askatasun modu honek aurrera egin dezan.

Mattinen hitzetan, berak ez du askatasun positiboa defendatzen, hori gizarte kapitalistaren ereduak errepikatzea bailitzake. Bere bidea askatasun negatiboaren aukera zalantzan jartzean datza, honek lekarkeen estankamendurako joera ekiditeko. Berak proposatzen duena eztanda da, gehiegizko menpekotasunak noizbait, etorkizuneko egoera batean jendearen erantzuna sortuko duela sinesten du, egoera jasangaitza bihurtzen denean. Horretarako, erabiltzen duen gehiegizko botere adierazpena antzeztua dela ulertu behar genuke:

For me is not about democratising the space in some kind of vague/fake way. Especially within a concert situation, can it ever be democratic, completely open and non dictatorial as long as the division between performer and audience is still reproduced? Is not about just stop playing concerts (where can we find a total open space?) but is about dealing with the problems that are often just accepted or overlooked. Is about the dealing with the politics of the room, and not only about giving my power away, but also taking

it back as much as possible to see how much people are willing to take (Mattin, 2010c).

6.5. DIDAKTIKOTASUNA ETA INPOSAKETA

Aipatu ditugun konfrontazio eta talka egoera deseroso hauek azken finean etorkizuneko aldaketa bat bilatzen dute. Modernitate politikoak gizabanakoen emantzipazioa eta lanaren baldintzen hobetzea bilatzen zuen Ilustrazioko filosofiari jarraituz. XX. mendean, eraldaketa honetarako bidean zenbait bide frogatu ziren: XVIII. mendetik zetorren kontzepzio arrazionalistari jarraitzen ziona eta bestetik irrazionalaren ingurukoa, Dada eta surrealisten moduan. Bigarren bide honetan, esan daiteke Mattinen ekintzetan probokazioaren bitartez jendea mugimenduan jartzeak asmo hezitzailea duela funtsean. Didaktikotasuna helburu hartuta, beste estrategien artean, islaren estrategia nabarmendu nahi genuke, ispiluarena alegia. Hiru jomuga izan ditzake ispiluaren estrategia honek: obra berari zuzendua, gainontzeko egileei eta publikoari.

6.5.1. Egitearen isla

Prozesua eta obra beraren inguruan hausnartu asmoz ispilu bat egiten zaio obrari, artelanaren barne logika ezagutzeak egilea eta ikusleengan eragin dezakeelakoan.

Robert Morrisek eskulturaren mugak aztertu zituen, eta honek denborarekin zuen harremana ere. *Box With The Sound Of Its Own Making* (1961) eskultura egurrezko kutxa bat da. Kutxak barnean bozgorailu txiki bat eta hiru ordu irauten duen audio zinta bat ditu. Ikuslea obraren aurrean jartzen denean kutxa egiterakoan sorturiko zaratak entzuten ditu. Aldi berean ematen dira iragana eta orainaldia; egitea eta hautematearen esperientziak. Eskultura baten soinua da eta era berean soinua baten eskultura ere bada. Mattinek ere kontzertuaren grabaketa egiten du, baina kontzertu barnean erreproduzitzen. Kontzertuaren kontzertua, esan genezake. Erretinan oinarritua ez den artea berriz ere, Duchampek abian jarri zuen mo-

duan, edo belarrian oinarritzen ez den musika. Morrisen kutxaren istorioak bi gertaera jasotzen ditu gure kasuarekin zerikusia dutenak: batetik eskulturak 61ean Henry Flyntek antolaturiko performance batean parte hartu zuen, bestetik John Cagerek urte berean Morrisi eginiko bisitaldi batean eseri eta kutxaren aurrean eseri eta zintaren hiru ordutako entzunaldi osoa egin omen zuen.



Box with the sound of its own making (1961), Robert Morris.

«Anti form» (1968) testuan arte lanaren auto-realizazioaren garrantzia gogoratu zuen Morrisek. Hau bere ustez bi ikuspuntutatik zetorren: espressionista abstraktuen ekintzen arrasto autobiografiko gisa eta minimalisten kontzeptualizazioetatik. Cinquecentoan zirriborroak gordetzen hasi zirenetik prozesua ikusgarri egiten hasi zen, gero XIX. mendean Rodin eta Rosso beren lanak bukatugabe eta arrastoz josiak uzten hasi ziren.

Mattinen ohiko kolaboratzailea izan den Taku Unami inprobisatzaileak 2005etik aurrera egin dituen performanceetan ere prozesua bera agerian jartzen du. Horretarako, kartoizko kutxekin egitura galkorrak eraikitzen ditu emanaldian bertan. Eraikitze prozesuaren zaratek sortzen dute musika edo soinu materiala. Nolabait Morrisen kutxaren eguneratze bat egiten du kontzertu bakoitzean, beti ezberdina,.



Taku Unami, (Amplify Festival, 2011, The Stone, New York). Argazkia: Yuko Zama

Unamiren eta Morrisen kutxetan edo Mattinen grabaketan gertatzen den errekursibitatearen bidez prozesu bat bere definizioaren bidez adierazten da. Prozesu baten emaitza, prozesu horren dokumentatzea eta prozesu horretara iristeko jarraibideak (edo erabakiak Mattinen kasuan) aldi berean ematen dira. Musikaren esanahia tradizionalki abstrakzio moduan eraikitzen da, forma auto-erreferentziala izan ohi da, bere burua justifikatzeko nahikoa. Box-aren kasuan eta A Coruñako kontzertuan prozesuak emaitzari eta emaitzak prozesuari itzultzen dio bere isla, eszena beraren ispilu joko amaigabea, *mise en abyme* edo ondorik gabeko amildegian.

Bestetik, Morrisek «unitary forms» deiturikoak barneko atalen arteko erlazioak ekiditen dituzten egitura eskultorikoak dira, eta objektuak ikuslearekin, objektuak inguruarekin eta ikusleak inguruarekin sortzen dituzten erlazioak kontutan hartzen dituzte. Mattinen proposamenak ere barne atalen erlazioetan baino inguruarekin harremanean jartzen du arreta.

Ispilua dekonstrukziorako metodoa izan da, testu batek beste baten gainjartzea jasaten du Jacques Derridak proposaturiko *differance*-aren bila, bere denborazkotasun alderantzizgarrian. Dekonstrukzioak ikerketa objektua aztertzen du akats edo gabezien bilaketan. Lehen aipatu dugu Borgensen mapa zehatzaren istorioa; agian zuzenagoa litzateke egile beraren *Pierre Menard, autor del Quijote* (1944) ipuinaren konparaketa. Menardek Cervantesen testuaren gainean egiten duen errepikapen ezin zehatzagoan ezberdintasunak baino ez baititu ikusten, zenbat eta berdinago

orduan eta urrunago bata bestearengandik. *Mimesia* litzateke Menardek erabiltzen duena eta baita Mattinek egiten duena ere. Mimesian testuaren konbentzioek gizarteko konbentzioen ispilu izan nahi dute. Hau *diegesitik* ezberdinduko litzateke, *diegesian* fikziozko mundu sinesgarri bat sortzen baita, sarri mundu errealeko konbentzioetatik guztiz aparte legokeena. Testu mimetikoak gertakari natural edo sozialak erreproduzitu nahi izango ditu; diegesiak aldiz bere arau propioak sortu nahiko ditu. Rowe legoke diegesiaren esparruan.

Mimesia animaliek ere lantzen duten arren, gizakiak dira mimesia ezinbesteko dutenak. Mimesirako hasierako eskola jolasean aurkitzen dute haurtzaroan. Gero hizkuntza izango da mimesiaren arrastoak azal daitezkeen leku nagusia. Lengoaiaren formazioan mimesia erabiltzen da kanpotik datorrena kode bihurtzeko, adibidez, hor sortzen da onomatopeia; hau da, zarataren mimesi kodetua. Mattinek bere testu askotan, inprobisazioaz mesfidati, zarata proposatzen duenean, ez ote da benetan onomatopeiaz ari? Zarataren ideiaren mimesiaz alegia? Gure kasu konkretuan Roweren soinuaren grabaketa berez «zaratatsuagoa» izanik ere, azkenean mimesi ariketa bat ematen da eta kodetua eta onomatopeia bihurtua jaurtitzen du bigarrenez. Mimesiak dena den, bi aldetara funtzionatzen du, eredia munduan egon daiteke ala alderantziz hizkuntzan egon daiteke: «Leer lo que nunca ha sido escrito. «"Tal lectura es la más antigua: anterior a toda lengua" — la lectura de las vísceras, de las estrellas o de las danzas.» (Benjamin, 1967: 107) dio Walter Benjaminek. Mimesiaren deskribapen honek hizkuntzaren aurreko eredu baten berri ematen digu, inprobisazio librearen proposamen ortodoxoak ematen zigunaren parekoa, gure binomio bereizketan Rowek irudikatua. Beraz mimesiak bi aldeak ulertzeko balioko digu.

Mattinek ispilu joko ugari erabili zituen emanaldi honetan (Roweren soinua grabatzean, publikoaren itxura imitatzean, eta abar). Honela zioen bere jarrerari buruz: «I was improvising with the notion of improvisation itself» (Mattin, 2010c). Orokorrean Mattinen jarrerak tautologian erortzeko arriskua adierazten du. Barthesek zioenez tautologian azalpena ekiditen da, ukazioan oinarritzen da; lengoia ukatzen eta ondorioz zurruntasunaren heriotza dakar: «La tautología da cuenta de una profunda desconfianza

hacia el lenguaje: se lo rechaza porque nos falta. Pero todo rechazo del lenguaje es una muerte. La tautología funda un mundo muerto, un mundo inmóvil» (Barthes, 1999: 135).

6.5.2. Beste musikariaren isla. Antzezpena.

Mattin etorkizunean kokaturiko ideal bati begira dago, horretarako «beste»-ren eraldaketa behar du, batetik beste musikariak eta bestetik, eta batez ere, ikuslearen heziketa. Bestearen emantzipazio nahi honetan artista disolbatua esan dugu zein erraz bihurtzen den artista diktadore. Rowe, unearen ekaitzean barneraturiko *angelus novusari* entzuten jar-tzean, Mattinek artista disolbatuaren itxura hartzen du. Entzule huts da, artista hartzaile, ala helburu hezitzailez antzezpenaren logikari heldurik «beste»-aren eraldaketa bilatzen duen artista.

Honoré Balzac-en «Maisulan ezezaguna» (1831) testuko protagonista den Frenhofer margolariak ez du zalantzarik lantzen ari denarekiko. Ekai-tzaren zurrunbiloan barneratua dago, beste inork bere artelana ikusten ez duen bitartean. Oihala beste norbaiten begiz begiratze hutsarekin ezereza aurkitzen du bere lanean, zirriborro anabasa zentzugabea. Artista bitan destolestean da. Badirudi Mattinek kanpotikoko begirada hau ekarri nahi diola Roweri, hura ere bere hutsaz jabetu dadin.

Antzerkiaren barneko antzerkia sortzen da, lehen aipatu dugun *mise en abyme* delakoa. Rowe Mattinen antzezpeneko figurante, ala alderantziz? Gure ustez Mattinen arku kontzeptualak Roweren jarduna ere bere-ganatzen du alderantzizko aukeran baino errazago. *Managerial autorship* logikari jarraituz bestearen lana norbere lanaren parte izatera pasatzen da, ikuslearen parte hartzea ere bai. Haien emantzipaziorako bidean egin beharreko pausoak dira arte lanaren helburua. Helburu horri jarraiki, ispi-luaren errekurtsioak beste bi aldaera hartzen ditu: ironia eta parodia.

Ironia eta parodia

Ironia errekurtsio moduan, ez da autonomia, beti behar du aurrez ze-goen instantzia bat. Kritikatzen duen objektu horretan, horma bat baili-

tzan, pitzatuak sor ditzake, baina hormarik ezean ez du zereginik; ezerezen aurrean ironiak ez du zentzurik. Kontutan izan behar da horrez gain, ironiak ez duela suntsitu nahi kritikatzan duen hura; gehienez ere eraldatu nahiko du. Ironia eta parodia bikoiztasun horretan oinarritzen dira; genero erretorikoak dira. Horren muinean markoaren onarpena dago, aurrez dagoena hobetu nahiko da; ez deuseztatu. Henry Bergsonen ere «A humorist is a moralist disguised as a scientist» (Bergson, 2003) zioen. Beraz, gure kasuan kultur formak berritzeko balio du, baina era berean zaharra baliotzatzeke. Onarturiko transgresioa litzateke. Rowerengan eginiko kritikek haren jardunaren onarpena adierazten dute, miresmena ere bai. Norberak miresten duena edo gertuen duena hartzen du parodia gai, desafio moduan funtzionatzen du. Etimologikoki parodia «kontra-abestia» hitzetik letorke (*para*, aurka; eta *odos*, oda edo abestia), ondorioz beste obra baten kontra-abestia litzateke, haren imitazioa edo errepikapena non desberdintasuna azaleratzen den.

Ironiaren bidez artista mundutik bereizten da, eta haren edukien gaineko nagusitasuna adierazten du. Artea bere buruaren objektu bihurtzen da. Ironia erromantikoa erabateko komunikazioaren beharra eta ezintasunaren adierazpenetik sortua zen. Ironiaren izaera suntsitzaileak bere buruaren kontra ere joko du; ironizatzailearen eta ironizatzearen kontra ere. Bere burua suntsitzen duen ezereza. Giorgio Agambenek artea ere era horretan ikusten du, bere burua suntsitzen duen ezerez moduan:

El arte no muere, sino que, convertido en una nada que se autoaniquila, sobrevive eternamente a sí mismo. Ilimitado, sin contenido, doble en su principio, vaga por la nada de la terra aesthetica, en un desierto de formas y de contenidos que le devuelven continuamente su propia imagen y que él evoca y suprime inmediatamente en el imposible intento de fundar su propia certeza. (Agamben, 1998: 95).

Ironiak barnean izatea eta kanpoan izatearen arteko harremana adierazten du. Inprobisazio librea norbanakoaren orainaldi

zurrunbilotsuan sartuak baina era berean egoera hori kanpotik behatu eta entzuteko gaitasuna duten musikariak sartuko lirateke ironikoen taldean. Egoeraren ezagutza erreflexiboa dute. Ironiaren etengabeko *parabasia* (etena) sortzen du inprobisazio libreak gure begien aurrean, behin eta berriz abiarazten du, baina ez da kritikaren objektutik kanpo mantenduko baizik eta haren barneko mugimendua izango da. Artelan ironikoa beti itzuliko da bere baitara, baina beti «beste» bezala, diferentzia azaleratuz. Inprobisazioan ere bigarren mailako obserbazioa ematen da, non norbere obserbazioa «bestearen» obserbazioak iragazia agertzen den. Hau gerta dadin inprobisatzaileak lanaren barnean eta kanpoan egon behar du aldi berean, behatzaile eta behatua izanik, ironiaren bidez bikoiztua.

6.5.3. Publikoaren isla

Heziketa asmoz ikuslearekin ere ispiluaren estrategia erabiltzen da: performerrak, Mattin kasu honetan, ikuslearen lekua hartzen du. Ikusleari irudi bera itzultzen zaio zehaztasun osoz, bere moduko bat izango du aurrez-aurre. Horrekin batera, *interpasitibitate* deituriko egoera sortzen da. Slavoj Zizek-ek Robert Pfaller-en idatziak jarraituz, gaur egungo hedabideetan gertatzen denari deitzen dio interpasibitatea: interaktibitatea eta pasibitatea hitzen loturaz sorturiko neologismoa da, interaktibitatearen aurkakoa, noski. Ikusleak egin beharreko hautematea eta horren ondorioz sortzen den pentsamendua, sentsazioen adieraztea eta abar, produktua-ren makinariak berak sortzen du. Adibidez, telebistako barre ontziratuak entzuleen ordezkari egiten dute, ondorioz entzulea lan horretatik aske legoke. Mattinek interpasibitate egoera hau, ispilu distorsionatu moduan erabiltzen du, eta orokorrean menpekotasun egoera guztiak ere muturre-ra eraman nahi ditu talkaren ondoren eztanda eman dadin. Baina Diego Chamyk asmo didaktiko horri arrapostu egiten dio:

Los improvisadores tienden a creer que la audiencia en general es sólo una víctima de un modo dominante de escuchar música que se les impone. Esta idea toma el deseo de la mayoría como un deseo falso: la mayoría querría algo diferente si tuviesen

más conocimientos o educación, pero este conocimiento se les esconde. Pensar bajo esta perspectiva es no sólo una forma de subestimar a la audiencia, sino también una forma de arrogarse la propiedad del conocimiento. Es un signo de una forma de pensamiento elitista que ni siquiera es original de la escena de música improvisada, sino un carácter heredado de la música académica (Chamy, 2010e).

Chamyk dioena urrunago eramanaz, oinarrian masen heziketa dago hemen jokoan; edozein iraultza gerta dadin, jendeak bere kasa jokatzeko dituen zailtasunen sinesmena eta ondorioz haiek gidatuak izan behar direnaren ustea. Komunismoan ere eman zen bereizketa honen arabera, iraultza abangoardiako inteligentzia batek gidatu behar zuen. Hau zen Leninen ustea ere. Iraultzaile profesionalek masei beren menpekotasunaren berri eman behar zieten era argi batean, kontziente izan zitezten. Leninek zioen moduan, ez zen nahikoa langileei politikoki zapalduak zirela azaltzea; gidatuak izan behar zuten. Hori dela eta, abangoardi iraultzaileak masen sufrikarioa areagotu ere egin zezakeen horrela bere egoeraz kontziente izatera iristea lortzen bazen. Etorkizuneko egoerak eta proletarioen emantzipazioak hura justifikatzen zuen. Beraz, aurrez erabakitako printzipio batzuen arabera antolatuko ziren ekintzak.

Ikusi dugu musika heziketarako erreminta ezin aproposagoa izan daitekeela, Pascal Quignarden hitzak jarraituz musikaren oinarrian agindua dagoela kontsideratzen badugu. Egile beraren arabera agindua da hizkuntza ororen sorreran dagoena ere. *Onkyo* gorputz diziplinatzailea aztertu dugu tesian zehar, non musika soilik ez, isiltasuna ere agindu izan daitekeela argi uzten zuen mugimendu honek (A Coruña-ko kasuan ere gertatzen zena bestalde).

Jendeak entzuten duena ere agindu baten ondorio izan daiteke. *Adierazi* aditzak *Adi* (tu) – arazi-, *aditzera eman* esan nahi du. Hau da, entzun arazi, edo *entzutera behartu* dauka bere erroan. Hor badago hierarkia eta botere

joko bat: *koryphaios* (greziar antzerkiko koro zuzendaria) edo koadroetako *festaiuoloen* moduan, zer entzun adieraziko dute pertsonaia-bektore hauek. Aurrekoarekin batera adierazik «significar», «expresar» eta «indicar» esanahiak ere baditu. Mattinek A Coruña-ko kontzertuan, bere gorpuzkera zurrunarekin, aditzen dagoela adierazten du, baina aldi berean espresatu, signifikatu eta seinالاتu egiten du, hatz erakuslea bailitzan. Eszenatoki gainean gertatzen den guztia, dela hitza dela keinua, «antzezten dut» esamoldera sinplifika daiteke. Entzuten dut keinuak, nagusiki agindu bezala funtzionatzen du: publikoak zer eta nola entzun behar duen agintzen du.

Mattinek Rowe entzuteko publikoaren lekua hartzen duenean egoera *akusmatiko* baten aurrean gaudela pentsa liteke: dena den, gure zalantzak aurkeztu ditugu *Akusmatikak* proposatzen duen entzute sakonari buruz, eta are gehiago azterturiko kasuaren antzekoetan, antzeppen hutsa ez ote litzatekeen izango. Era horretan *Akusmatika* ere aginduzko entzutea, inposatua, izango litzateke. Pierre Schaeffer eta Francisco López, bezalako musikarien *Akusmatikaren zentzua* Pitagoras filosofoarengandik dator. Hark bere ikasleei (*akousmatikoi*) gortina baten atzetik hitz egiten zien bere keinu eta itxura fisikoak ez zezan eraginik izan ikasleengan eta arreta entzuten zuten horretan bakarrik jar zezaten. Esan dugun moduan, gidaturiko entzutea eta hierarkia mailaketa ematen dira egoera hauetan, non maisu-ikaskale banaketa dispositiboaren bidez areagotzen den.

Horrelakoetan asmo hezitzailez, Brechtengandik datorren arrotez efektua erabiltzen da. Inprobisazio kontzertuetan arrotez efektu hori bikoitza dela argudiatu izan du Mattinek, hau da, ez dagoela soilik ikusleari zuzendua, esperientzian barneratua dagoenez performerrak ere pairatzen du («it was the hardest performance of my life» zioen The Wire aldizkarian A Coruña-koari buruz). Heziketa helburu duen ikuspuntu batetik begiraturaz, pedagogoa ere *paidagogos*-tik datorrela gogoratu behar dugu (*paidos* umea eta *gogia* gidatu). Etimologian sakonduz, badakigu antzinako greziar eta erromatar libreen umeak eskolara esklaboak gidatzen zituela. Gure kasu hauetan gidari izatearen esklabutza pairatzen duen subjektuaz ariko ginateke. Jacques Rancierek ezagutarazitako maisu ezjakinaren eremuan bestalde, ikasle-maisuaren arteko egoera horizontal bat izango litzateke ardatza, non ezjakintasunetik ikasi daitekeen eta ez hori bakarrik, irakatsi ere bai.

6.6. TARTEKO EGOERAK

Tarteko egoera deitu dugu arte lana, ingurua eta subjektuek osotasun banaezina osatzen dutenean. Artista eta ikuslearen arteko bereizketa ere desagertzen da egoera honetan, guztiak aldi berean parte-hartzaile eta ikus-entzule izango dira. Subjektuen arteko erlazio motak kontutan harturik hiru egoera desberdin aurkitu ditugu:

6.6.1. Performerren arteko elkartrukea

Garrantzia artisten arteko elkartrukeak du eta batez ere artista eta obraren arteko negoziaketak. Helburua obra bera da, ez dago ikuskizunik, ondorioz ikuslea baztertua eta ahantzia izango da, desagertzeraino. Modernitateko ereduak logika honi jarraitzen dio. Egiten dena norberarentzat egiten da, edo «artelanarentzat». Eddie Prevostek bere liburuetan⁶¹ *heurismoaz* ziharduen, hau da, norbere kabuz eta momentuan eskuragai dauden errekurtsoekin emaitza batetara iristea, edo arazoaren ebazpenerako gida bat lortzea. *Heurismoa* esperientzian oinarritzen da. Publikorik gabe egiten diren inprobisazioetan gertatuko litzateke hau, hori posible izatekotan berderen, egile askoren ustez ez baitu zentzurik musika inprobisatua publikorik gabe jotzeak.

6.6.2. Ikusleen arteko elkartrukea (Festa, jolasa eta gelditasuna)

Ikusle deitu diegu artista espezializatu ez diren subjektuz osaturiko taldea delako. Egiak ez dira ikusleak, egoera honetan hartzaile eta egile izaerak disolbatzen direnez ez baitago ikusle soila den inor. Egoera berezi hauetan gertatzen denak zentzua praktika bertan hartzen du, ez dago ez arrazoi ez helbururik praktikatik at. Une eta espazio horri estuki lotua dago, eta bertan hasi eta bukatzen da. Festa, jolasa eta gelditasuna kontsideratu ditugu tarteko egoera hauek.

a) Festa denbora betearekin erlazionatzen da, mugak lausotzen direneko egoera. Gehiegizko mugimendua eta kaosaren ondorioz hartzaile eta

⁶¹ *No sound is innocent*, (1995) Essex, Copula; *Minute particulars*, (2004) Essex, Copula.

egileak bananduezineko taldea osatzen dute. Ez dio arrazoiari erantzuten.

b) Jolasak era berdintsuan funtzionatzen du. Jolasa eta festak errepresentazioa deuseztatzen dute eta berezko denborazkotasuna izango dute. Beren praktika beste helbururik ez duten mugimenduarekin erlazionatzen dira. Hala ere beharrezkoa da jolasa eta jokoa hasieratik desberdintzea: jokoa neurketa hutsa da, araei lotua; jolasa neurriak eta arauak haustea. Inprobisazioa askearen funtsa ere mugak behin eta berriz etzaten saiatzean datza, definizio oro ekiditen duen ihesaldi etengabea. Festaren denbora *kairos* izango da; denbora betea. Jolas parkearen denbora ordea *kronos* dela esan beharko genuke, denbora hutsa, erabilpen bati atxikitako denbora lineala. Horregatik inprobisazio kontzertu ohikoetan ikuskizun diren momentutik, jolasa edo festaren logikatik jokoaren eta ikuskizunaren logikara pasatzen gara. Berdin gertatzen zaio inprobisazioa heziketa helburuz erabiltzen denean, jolasetik urruntzen da eta tarteko egoera izateari uzten dio, erabilpen bat izango bailuke.

c) Gelditasuna litzateke atalase espazio hori ahalbidetzen duen hirugarren egoera; gehiegizko mugimenduaren ifrentzua. Erabateko gelditasunak denak egile izatetik denak hartzaile izatera pasatzen gaitu, norbakoak eta munduak bat egiten dute. Jacques Ranciere-ren arabera ikuslearen pasibotasuna gaitzesgarria izatea bi tesi nagusiren gainean eusten da, bata platonismoaren eraginez da: ikusle izatea begiratzea da, eta Platonen ideia nagusiari men eginaz, begiratzea ez da ezagutzea, horrela itzalen mundua baizik ezin baita hauteman. Beste tesia aktibitatea mugimenduarekin (eta bizitzarekin) lotzetik dator: ikuslea mugitzen ez denez pasibotasun hori arbuigarria da. Honi aurre eginaz gelditasunak subjektu hartzailea irudikatuko luke.

Aditzean, esan dugu, adimenak parte hartzen duela, ez dela hain pasiboa ondorioz. Arazoa da adimenak inprobisazio librearen asmo zen hizkuntzaren-aurreko hautematea galarazten duela. Hiru entzute motak gogoratzen baditugu:

- Entzute kausala: soinua zerk sortu duen, non dagoen, eta abar adierazten duena.

- Entzute kodetua: hizketa, lengoiari dagokiona. Entzute semantiko ere deitua, mezua jaso ahal izateko seinalea deskodetu behar denekoa.
- Entzute murriztua: kausaz eta zentzua alboratuz egiten den entzutea. Soinuaren izatearen berezotasuna dira funtsezkoak, haren ezaugarri sentigarriak: altuera, erritmo, bolumen, materia, forma, masa, eta abar.

Benjaminen «The author as producer» idatzi zuen, iraganari begira eroso dagoen subjektu melankoniatsuaren ordez orainaldiari eginiko begiratu politikoak ordezkatzeari proposatzen du. Inprobisazioan «producer» hori entzulearenganaino iristen da, ondorioz entzule aktiboa bilatzen da. Horri aurre egiten dio Kaja Silvermanek, eta Jean-Luc Godardengan oinarrituz «The Author as receiver» testua utzi zigun. Ideia berdintsua ukitu zuen Mattinek «Can we not take listening as a form of activity?» (Mattin, 2010c) galdetu zuenean. A Coruñan egindakoa beraz, egile *hartzailaren* logikan ulertu behar dugu. Ulises sirenen kantua aditzen, mastan lotuta geldi. Gelditasunak eta Ulisesen mitoak, erresistentzia eta konplazentzia biak batera inspiratzen ditu; batetik erronkara bultzatzen du eta era berean menpekotasuna betikotzen du. Dena den, Jacques Ranciére-ren arabera ikuslea ez da «lagundu» behar zen subjektu pasiboa; ikuslea jada *ekiten* ari da behatze hutsarekin.

6.6.3. Ikusle eta performerren arteko elkartrukea

Hau gure ustez ez da inoiz tarteko egoera bat izatera iristen; helburu horrekin estrategia ezberdinak frogatu arren beti porrotean amaitzen du. Ikusle eta performerren arteko erlazioa *tarteko egoera* bihurtzeko saiakerak bi modutan egin dira:

a) Dagoena eraldatzen:

Talka, distantziamendua eta kritika bidez ohiko egoera zalantzan jartzen da hura aldatzeko asmoz. Mattin edo Diego Chamyk gehienbat instrumentalak izan diren inprobisazio kontzertuetan hitza sartzean

eta zuzenean publikoari hitz egiterakoan, hark zuen figurazio moldea hausten da (ikusezina eta begiralea izatea). Interpelazioaren bidez erantzun bat ematera behartzen zaio publikoari, egoera horizontal itxurako hauek saiakera hutsean gelditzen dira, azkenean botere erlazioak mantentzen direnez, eta testuinguruaren indarra dela eta.

Bilaketa honetan ohikoa da lehen ikusi dugun bezala, gidaritzan eta didaktikotasunean erortzea. Areto sozialaren dekonstrukzioa eta instituzio kritika: Instituzioa kritikatzek ez du esan nahi instituzioa deuseztatzea lortzen denik, ez deuseztatzea bilatzen denik ere. Kasu gehienetan, instituzioak zutik irauten du eginahalak eginahala, markoa kontutan hartzeak markoaren onarpena baitakar. Eta honek azkenean markoaren indartzea dakar. Instituzio kritikaz gain Inprobisazio kontzertu-performance eraldatzaile hauek *Erlazio Estetikak* izan zituen emaitzetara heltzeko arriskua dute: instituzioaren menpeko kultur aktibitate asimilatuak, eraginkortasunik gabeak eta ikuskizunaren gizar-tearen produktu.

b) Bestelako espazio eta egoeretara lekualdatzea:

Ohiko kontzertu eta kultur aretoetatik aldentzean *site specific* kontzeptuan sakontzen da lekuaren izaera akustiko eta soziologikoak kontutan hartzen baitira. Azoka antzerkia deitu zitzaion leku irekietan, dena agerian dagoela egiten zen antzerkiari. Antzerki honek ez du kanpoko fenomenoak hartuko erreferentzi moduan; horren ordez antzerkia bera izango du erreferente. Praktika garaikideetan ilusio-nismoa ekiditen duen antzerki mota honetatik abiatuz urrunago joan nahi izango da. Ikusi dugu aurrez jendea dagoen bestelako lekuetara performancea eramatean zer gertatzen den, «Improvisando Gaztetxes» ekintzak adibidetzat hartuaz: performerrek erabilpena duen leku sozial bat (gaztetxe bat) ustekabean «okupatzen» dute, gaztetxean zegoen jendeari ustekabean zetorkion egoera eta nahiz eta inorentzat ez zegoen argi zer gerta zitekeen, aldeia zegoen ekimena sustatzen zuten artistak (Mattin eta Loty Negarti) eta gaztetxeko jendearen artean: batzuk aurrez bazekiten zerbait gertatzeaz zela, denbora izan zuten pentsatzeko eta prestatzeko; besteek ez. Esperimentuak aurre ideia bati erantzuten zion batzuentzat; bes-

te taldea aldiz bat-bateko egoera hauskorrean aurkitzen zen haiek erabaki gabe. Egoera desorekatu horrek ohiko antzokietako hierarkia azaleratzen du berriz ere.

Azterturiko bigarren adibidean jendez hustua dagoen leku bat okupatzen da, «Improkup!» izena jarri zioten ekintza honi. Jende talde anonimo bat lantegi zahar batean bildu zen hiru egun elkarrekin partekatzeo, aurre gidoi edo asmo konkreturik gabe. Ez zen ikuskizunik egongo, ez egile-ikusle bereizketarik. Leku huts bat aukeratu (lantegi zahar bat izan zen azkenean) eta bizipen bat izatea zen proposamena. *Erlazio Estetikatik* desberdintzen zuena testuingurua bera litzateke, lantegi zaharrak ez baitzuen instituzio baten babesik adierazten. Baina esperientzia guztia audioan grabatzeak bizipenaren orainaldia zalantzan jartzen zuen, guztia etorkizun batera bideratua balego bezala. Parte hartzaileentzat grabaketaren justifikazioa honakoa zen: grabaketak esperientzia distantziaz aztertzeo eta ondorioz ikasteko aukera ematen zuen. Baina argi dago grabagailua bihurtu zela ardatz nagusi, eta esperientziak haren inguruan biratzen zuela. Grabaketa kontziente honek orainaldia eraldatzeko gaitasuna izango luke. Bestetik, gertakariaren hondarrak mugitzeko erak (grabaketan DVD bat kaleratzea, testu teorikoak sortzea, eta abar) hasieran ekidindako egoerak sor ditzake: instituzioekin harremanetan sartzea eta haren legitimitatea bilatzea. Ekintza gertatu zen momentuan denak parte-hartzaile izan baziren, DVDarekin berriz ere ohiko publiko otzana agertzen da.

6.6.4. Markoaren onarpena

Gure ustez entzule-performerren artean *tarteko egoerak* sortu bidean lortzen diren porrotak ohiko markoaren onarpenaren ondorio dira. Bai Mattinen ereduak bai Rowerenak inprobisazioaren markoa zalantzan jartzen dute, baina zalantzan jartze horrek haren onartzea esan nahi du, eta ondorioz markoa indartua ateratzen da. Biek inprobisazio librea kontzeptu gisa defendatzen dute eta fede bat adierazten harekiko. Mattinek Roweren irudia sinbolotzat hartuz inprobisazio eszena guztiari kritika egiten bazion, azkenean eszena horrengan duen fedeak adierazten du, eta pertsonalki Roweretikiko duen errespetua eta miresmena ere; zerbait eraldatzeko lana hartzen bada axola zaigulako izango da.

Tesian zehar ikusi dugu musikaren markoa, eta inprobisazio librearena ere, zein zehatz definitua azaltzen zen: markotik kanpo gelditzen ziren soinu desegokiak, hizkuntzan oinarriturikoak, ikusi dugu isiltasuna markoaren barnean sartzen bada isilune bihurtzen dela, hau da kodetua, Cageren «4'33'» eta Rauschenbergen «White paintings» margolanen promesa betetzea baino errazagoa zela Cageren «Silent prayer» eta Rauschenbergen «Erased DeKooning»ek proposatzen zutenak aurrera egitea. Bi lanak aurrez zegoenarekiko erreakzioz sortu ziren, Muzak hondo musika eta espressionismo abstraktu amerikarra. Duchampek ere lehen *ready-made*-ekin, formatik funtziora salto egin zuen, eta itxuratik kontzeptura. Erakunde Kritikaren garai ezberdinak ere modernoak ziren funtsean; ukapenaren logikari heltzen zioten, baina ez ukapena ukapenagatik era nihilista baiten, edo ukapena erakundetik kanpora irteteko bide gisa, baizik eta tal-karen ondoren instituzioekin adiskidetzea emango denaren esperantzan. Erakunde Kritikaren 1960ko lehen uhinak zuzenean arte erakundeak kritikatzeko zituen. Bigarrenak, 1980 inguruan, arteaz kanpoko erakundeak ere aztertuko zituen eta artista beraren rola kritikatu zuen, instituzionalizatua zegoenez. Bi uhin hauek artearen historiara pasatzearekin bat erakundeek bereganatuak izan dira. Hala sortu da hirugarren uhina, zuzenean arte erakundeek eta curator-ek bultzatuta. Hauetan kritika gaitasuna jada guztiz baliogabetua dago, eta ekintzak eta egoerak bizi aurretik erre-presentatu egingo dira. Erakundeetan sorturiko arte parte-hartzaileak kontsumo produktu bihurtzeko arriskua dauka, eta artista berriz, bitartekari edo funtzionario soil. Duchampen ukazioa artearen instituzioek bermatu zuten, eta haietan hartu zuen zentzua. Gauza bera gertatzen zaio Mattini ere, bere Inprobisazioaren Kritikak eszena horretan hartzen du zentzua eta lehen esan bezala, ez du hura duseztatzea bilatzen baizik eta eraldatzea. Diego Chamyk berriz definitu gabeko eremu batean kokatzen du bere praktika; ez da inprobisazio eszena, ez da performancearena; muga horietatik kanpora egon nahi luke, hori posible izatekotan:

Algunas personas me dicen que es fácil para mí hacer lo que hago en la escena de música improvisada, pero que en la escena de la performance-art mi trabajo no sería considerado relevante, o sería considerado

viejo. La cuestión es que, al contrario de la opinión general, no veo la performance-art como una disciplina. (...) para mí hacer una performance es hacer que pase algo - no importa en dónde; y la escena de la performance-art es uno de los lugares en donde menos cosas pueden pasar: fue creada para dar un límite predefinido a acciones que se estaban saliendo de control. Entonces, si aceptas ser puesto dentro de ese límite, ya les estás privando su propia potencia a tus acciones, porque dentro de ese límite ya no hay razón para que pase algo (Chamy; Guionnet, 2009).

7. BIBLIOGRAFIA

ABBEY, John (2008-IX-26) «Taku Sugimoto», In *I hate music web*, <http://ihatemusic.noquam.com/viewtopic.php?f=3&t=2791&start=80> (2012-III-7).

AGAMBEN, Giorgio (1998) *El hombre sin contenido*, Barcelona, Ediciones Áltera.

AGAMBEN, Giorgio (2000) «Bartleby o De la contingencia» In *Preferiría no hacerlo. Bartleby el escribiente Melville Seguido de tres ensayos sobre Bartleby de Gilles Deleuze, Giorgio Agamben y José Luís Pardo*, Valencia, Pre-Textos.

AGAMBEN, Giorgio (2006) *El tiempo que resta. Comentario a la carta a los romanos*, Madrid, Editorial Trotta.

AGAMBEN, Giorgio (2007) *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

AGAMBEN, Giorgio (2010) *Ninfas*, Valencia, Pre-textos.

ALONSO, Chefa (2008) *Improvisación libre. La composición en movimiento*, Pondevedra, Dos Acordes S.L.

ANONIMOA (2009-VIII) «Improvisando gaztetxes» In <http://www.gabone.info/txt/improvisando-gaztetxes.html> (2011-X-10).

ANONIMOA (2011-VII) «Improkup!» In <http://www.gabone.info/performance/iMPROKUP.html> (2012-IV-02).

ANONIMOA (2012-XII) «Ez – kontzertua.Tresnarik gabeko inprobisazio izengabea» In <http://www.bulegoa.org/eu/orain> (2013-01-4).

ARDENNE, Paul (2006) *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*, Murcia, Cendeac.

ARIZA, Javier (2003) *Las imágenes del sonido*, Cuenca, Colección Monografías.

7. BIBLIOGRAFIA

ARTAUD, Antonin (1978) *El teatro y su doble*, Barcelona, Edhasa.

ASHLINE, William L. (2003-XII) «The pariahs of sound: On the post-Duchampian aesthetics of electroacoustic improv» In *Contemporary Music Review*, Volume 22, Number 4, Seoul, Department of English, Yonsei University.

ATTALI, Jacques (1977) *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*, Barcelona, Ibérica de Ediciones y Publicaciones.

AUSTIN, J. L. (1955) *Cómo hacer cosas con palabras*, Edición Electrónica. www.Philosophia.cl/Escuela de Filosofía Universidad ARCIS (2013-03-31)

BAILEY, Derek (1993) *Improvisation. Its nature and practice in music*, Boston, Da Capo Press.

BARBER, Llorec (1987) *Mauricio Kagel*, Madrid, Editorial Circulo de Bellas artes.

BARBER, Llorenc; De francisco, Chema (2003) *El placer de la escucha*, Madrid, Ardora Ediciones.

BARBER, Lorenc; Palacios, Montserrat (2009) *La mosca tras la oreja. De la Música experimental al arte sonoro en España*, Madrid, Fundación Autor.

BARTHES, Roland (1968) *La muerte del autor*, In <http://www.cubaliteraria.cu/revista/laetradelescriba/n51/articulo-4.html> (2012-VIII-26)

BARTHES, Roland (1999) *Mitologías*, México DF, Siglo Ventiuno Editores.

BELL, Clive (2003-V) «Off site article» In <http://www.clivebell.co.uk/offsite.htm> (2012-IX-26)

BENJAMIN, Walter (1975) *El autor como productor*, Madrid, Taurus.

BENJAMIN, WALTER (1967) *Ensayos escogidos*, Buenos Aires, Ed. Sur.

BENJAMIN, Walter (1999) «The work of art in the age of mechanical reproduction» In *Illuminations*, London, Pimlico.

BENSON, Frank; WALLESTON, Aimee (2011) «Frank Benson's Past, Tense Future » <http://www.artinamericamagazine.com/news-opinion/news/2011-09-22/frank-benson-taxter-and-spengemann/print/> (2013-03-15).

BERGSON, Henri (2003) *Laughter: An Essay on the Meaning of Comic*, Public domain <http://www.authorama.com/book/laughter.html> (2013-01-13)

BERGSON, Henri (2011) *La risa. Ensayo sobre el significado de la comicidad*, Buenos Aires, Colección Exhumaciones Ediciones Godot. <http://www.edicionesgodot.com.ar/sites/default/files/ediciones-godot-la-risa.pdf> (2013-III-15).

BÖLL, Heinrich (1955) La colección de silencios del Dr. Murke, *Traducción: José Moral Arroyo* <http://www.lamaquinadeltiempo.com/prosas/boll01.html> (2013-03-07).

BOURRIAUD, Nicolas (2006) *Estética Relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora.

BOURRIAUD, Nicolas (2009) *Radicante*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.

BRASSIER, Ray (2011) «La Obsolescencia del Género» In *Ruido y capitalismo*, Gipuzkoako Foru Aldundia, Arteleku.

BRASSIER, Ray; GUIONNET, Jean-Luc; MURAYAMA, Seijiro; MATTIN (2011) «Idioms and idiots» In *Unconstituted praxis*. [Edit. Mattin], A Coruña, Taumaturgia.

7. BIBLIOGRAFIA

BRASSIER, Ray; IEVEN, Bram (2009-X-05) «Against an Aesthetics of Noise» NY # 2, <http://ny-web.be/transitzone/against-aesthetics-noise.html> (2011-XII-19)

BREA, José Luís (2009) «La audición desnuda» In *La mosca tras la oreja. De la música experimental al arte sonoro en España* [Edit. Llorenc Barber; Montserrat Palacios], Madrid, Fundación Autor.

BRECHT, Bertolt (2004) *Escritos sobre teatro*, Barcelona, Alba Editorial.

BROOK, Peter (1986) *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*, Barcelona, Ediciones Península.

CAGE, John (1989) «An Autobiographical Statement» In *New Albion Records web*, <http://www.newalbion.com/artists/cagej/autobiog.html> (2012-VI-15).

CALABRESE, Omar (1999) *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra.

CAPPETTA, Andrew (2012-II) «Breaking Down the Fourth Wall—Again» In *The Brooklyn Rail*, <http://www.brooklynrail.org/2012/02/music/breaking-down-the-fourth-wall-again> (2012-III-07).

CARDEW, Cornelius (2006) *A reader. A collection of cornelius cardew's published writings*, [Edit. Edwin Prevost], Essex, Copula.

CHAMY, Diego (2007) «Taku Unami and Mattin @ KuLe » In *Whitehot magazine*, <http://whitehotmagazine.com/articles/2007-taku-unami-mattin-kule/1033> (2013-III-03).

CHAMY, Diego (2009a) «Poverty is Being Stolen». Esku orria. <https://sites.google.com/site/diegochamy/selected-works/audio-poverty> (2012-IV-19).

Chamy, Diego (2009b) «Positive/Negative» In <https://sites.google.com/site/diegochamy/selected-works/positive---negative> (2013-I-10).

CHAMY, Diego (2010a) «This is Diego Chamy» (Speak Aloud 2), In <https://sites.google.com/site/diegochamy/selected-works/speak-aloud-2> (2012-X-27).

CHAMY, Diego (2010b) «The interruption performance» In <https://sites.google.com/site/diegochamy/selected-works/the-interruption-performance> (2012-V-06).

CHAMY, Diego (2010c) «Super Axel Dörner» In <https://sites.google.com/site/diegochamy/selected-works/super-axel-dorner> (2013-III-03).

CHAMY, Diego (2010e) «Interaktion Festival. Una defensa crítica» In <https://sites.google.com/site/diegochamy/texts/interaktion-festival---una-defensa-critica> (2011-06-15).

CHAMY, Diego (2010f) «The fluxus pieces» In <https://sites.google.com/site/diegochamy/selected-works/the-fluxus-pieces> (2013-03-15).

CHAMY, Diego (2010g) «Open Rehearsal at Tanzhaus Zürich» In <https://sites.google.com/site/diegochamy/selected-works/open-rehearsal-at-tanzhaus-zuerich> (2013-II-10).

CHAMY, Diego (2011a) «Failure» In <https://sites.google.com/site/diegochamy/selected-works/failure> (2013-III-10).

CHAMY, Diego (2011b) «The Kóken performance» In <https://sites.google.com/site/diegochamy/selected-works/the-koken-performance> (2011-08-10).

CHAMY, Diego; BEN-ARTZI, Tamara (2006-XI-24) «Public discussion after a performance by Diego Chamy and Tamara Ben-Artzi» In <http://sites.google.com/site/diegochamy/texts/public-discussion-after-a-performance-by-diego-chamy-and-tamara-ben-Artzi> (2010-08-30)

CHAMY, Diego; DOMINGUEZ, Marisol (2006) «Entrevista de Marisol Dominguez a Diego Chamy» In <http://sites.google.com/site/diegochamy/>

7. BIBLIOGRAFIA

texts/entrevista-de-marisol-dominguez-a-diego-chamy (2012-II-2).

CHAMY, Diego; GUIONNET, Jean Luc (2009-VII) «Entrevista de Jean-Luc Guionnet a Diego Chamy» <http://sites.google.com/site/diegochamy/texts/entrevista-de-jean-luc-guionnet-a-diego-chamy> (2010-08-30).

CHAMY, Diego; NETHE, Vereth (2007-XI-11) «Answers for 27 Questions for a Start» <http://sites.google.com/site/diegochamy/texts> (2011-V-04).

CHION, Michel (1999) *El sonido. Música, Cine, literatura*, Barcelona, Paidós Ibérica.

CLARK, T. J. (2009) «The Painting of Postmodern Life?» In *Quaderns portàtils*, 20. Zenb. , Barcelona, Macba.

DAVID Novak (2010) «Playing Off Site: The Untranslation of *Onkyô*», Austin, The University of Texas Press.

DEAN, Roger T. (1992) *New structures in jazz and improvised music since 1960*, Open University Press.

DEBORD, Guy (1981) «Perspectives for conscious alterations in everyday life» In *Situationist international anthology* [Ed. Ken Knabb], Berkeley, Bureau of public secrets.

DEBORD, Guy (1998) *La société du spectacle*, In Archivo Situacionista Hispano <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/espect1.htm> (2012-II-19).

DEBORD, Guy E. (2001) «Tesis sobre la revolución cultural» In *Internacional situacionista. Textos íntegros en castellano de la revista Internationale Situationiste (1958-1969) Vol. 1*, Madrid, Literatura Gris.

DELEUZE, Gilles (2000) «Bartleby o la fórmula» In *Preferiría no hacerlo. Bartleby el escribiente Melville Seguido de tres ensayos sobre Bartleby de Gilles Deleuze*, Giorgio Agamben y José Luís Pardo, Valencia, Pre-Textos.

DENNEN, James (2009) «On reception of improvised music» In *TDR: The Drama Review* 53:4 (T204), Cambridge-London, Mit Press Journals.

DERRIDA, Jacques (1995) *La voz y el fenómeno. Introducción al problema del signo en la fenomenología de Husserl*, Valencia, Pre-Textos

DONÁ, Massimo (2008) *Filosofía de la música*, Barcelona, Global Rhythm.

DORFLES, Gillo (1980) *El intervalo perdido*, Barcelona, Lumen.

ECO, Umberto (1984) *Obra abierta*, Barcelona, Planeta Agostini.

EITEL, Lutz (2012-III) «Brötzmann y Keith Rowe: El Arte del Improvisador» In *Oro molido* nº 33, Madrid.

EITEL, Lutz (2012-IV) «The drop at the foot of the ladder» In *Eartrip magazine, issue 7*, <http://eartripmagazine.wordpress.com/articles/articles-issue-7/the-drop-at-the-foot-of-the-ladder-musical-ends-and-meanings-of-performances-i-havent-been-to-fluxus-and-now/> (2012-VIII-08)

ENO, Brian (1978) «Ambient music» In *Music for airports* Record sleeve, Polydor.

Faster (2007-VI-17) «Scores» In *I hate music web* <http://ihatemusic.noquam.com/viewtopic.php?f=3&t=2791> (2012-I-08).

FERRER, Esther; KREBS, Fietta Jarque (2009-II-07) «Riguroso absurdo.Reportaje:ARCO Entrevista» In *El País*, http://elpais.com/diario/2009/02/07/babelia/1233967152_850215.html (2012-08-18)

FINK, Robert (2005) *Repeating ourselves. American minimal music as cultural practice*. Berkeley, University of California Press.

FISCHER-LICHTE, Erika (2011) *Estética de lo Performativo*, Madrid, Abada Editores.

7. BIBLIOGRAFIA

FLATO, Steven. (2010-IV-17) «Annette Krebs/Taku Unami - motubachii (Erstwhile 058)» In *I hate music web* <http://ihatemusic.noquam.com/viewtopic.php?p=198158#p198158> 2013-I-25

FLYNT, Henry A. (1993) «Against "participation"» In *A Total Critique of Culture* <http://www.henryflynt.org/aesthetics/APchptr10.html#fn17> (2013-04-02).

FORMAGGIO, Dino (1976) *Arte*, Barcelona, Ed. Labor.

FOUCAULT, Michel (1984-X) «Of Other Spaces. Heterotopias» In *Architecture /Mouvement/ Continuité* <http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.en.html> (2012-04-13).

FOUCAULT, Michel (2002) *Vigilar y castigar:Nacimiento de la prisión*, Buenos Aires, Siglo XXI.

FOUCAULT, Michel (2010) *El cuerpo utópico. Las heterotopias*, Buenos Aires, Nueva Visión.

FOUCAULT, Michel; DELEUZE, Gilles (1995) *Theatrum philosophicum- Repetición y diferencia*. Barcelona, Anagrama.

FRITH, Fred; GARCÍA MARTÍNEZ, Chema (2012-I-28) «Lo más difícil en la música es no hacer nada» In *El País*, http://cultura.elpais.com/cultura/2012/01/28/actualidad/1327751527_604350.html (2012-01-30)

GADAMER, Hans-Georg (1991) *La actualidad de lo bello*, Barcelona, Paidós.

GRAHAM, Dan (2011) *Rock, mi religion.-Textos y proyectos artísticos 1965-1990*, Ciudad de Mexico, Alias Ed.

GUIONNET, Jean Luc; RUI (data gabe) «J. L. Guionnet interviewed with rui» (jazz.pt) J.L. Guionnetek tesiaren egileari email bidez bidalia (2010-06-15).

HARLUXET HIZTEGIA. <http://www1.euskadi.net/harluxet/> (2013-03-07)

HEIDEGGER, Martin (1927) *Ser y tiempo*, Edición digital de: <http://www.philosophia.cl> (2013-03-15)

HENRITZI, Michel (2006) «Keith Rowe serves imperialism» In Keith *Rowe serves imperialism* CD (w.m.o/r , 2007) http://www.mattin.org/recordings/Keith_Rowe_Serves_Imperialism.html (2012-X-10).

HIRST, Damien (1991) *Damien Hirst & Sophie Calle. Internal Affairs*, ICA, <http://www.damienhirst.com/in-and-out-of-love-butterfly> (2013-III-08).

HOFFMANN, Jens; JONAS, Joan (2005) *Artworks Perform*, London, Thames & Hudson.

HOWELL, Anthony (1999) *The Analysis of Performance Art*, Amsterdam, Hardwood Academic Publishers.

INSTAL 10 (2010) «Mattin-Object of thought» In <http://arika.org.uk/instal/2010/event-performance-mattin.php> (2013-04-01).

IVAIN, Gilles (2001) *Internacional Situacionista. Textos íntegros en castellano de la revista Internationale Situationiste (1958-1969) Vol. 1*, Madrid, Literatura Gris.

JACOBSEN, Douglas; JACOBSEN, Rondah Hustedt (2004) *Scholarship & Christian faith. Enlangring the conversation*, New York, Oxford University Press.

JOHNSON, Tom (1989) *The voice of new music. New York City 1972 – 1982 A collection of articles originally published in The Village Voice*, Paris, Editions 75.

JOSEPH, Isaac (1999) *Erving Goffman y la microsociología*, Barcelona, Gedisa.

7. BIBLIOGRAFIA

KESTER, Grant (2011) «The Sound of Breaking Glass, Part I: Spontaneity and Consciousness in Revolutionary Theory» In *E-Flux journal*, New York, <http://www.e-flux.com/journal/the-sound-of-breaking-glass-part-i-spontaneity-and-consciousness-in-revolutionary-theory/> (2012-XI-10).

KHAN, Douglas (2001) *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts*, Cambridge-London, Mit Press.

KIM-COHEN, Seth (2009) «Performance and Impoverishment» A talk delivered at the Performance Studies Department, New York University.

KIM-COHEN, Seth (2009) *In the blink of an ear. Toward a non-cochlear sonic art*, New York, Continuum.

KIM-COHEN, Seth (2011) «I Have Something to Say, But I'm Not Saying It» In *Tacet 1 experimental music journal*, <http://www.tacet.eu/> (2013-02-10).

KLEIN, Yves «Truth Becomes Reality» (1960) In *Ives Klein Archives*, http://www.yveskleinarchives.org/works/works14_us.html (2013-03-03).

KOSTELANETZ, Richard; CAGE, John (2003) *Conversing with John Cage*, New York. Routledge.

KRAUSS, Rosalind (1979) «Sculpture in the expanded field» In *October*, Vol. 8. Cambridge-London, Mit Press.

LEBARON, Anne (2001) «Reflections of surrealism in postmodern musics» In *Postmodern Music / Postmodern Thought* [Edit. Judith Lochhead, Joseph Auner], Garland Press.

LECHTE, John (2006) «Maurice Merleau Ponty» In *50 Pensadores Contemporaneos Esenciales*, Madrid, Ediciones Cátedra.

LERTXUNDI, Anjel (2012-07-27) «Eransten» In *Berria*, Andoain, Euskal Editorea S.L.

LEWIS, George E. (2008) *A power stronger than itself. The AACM and American experimental music*, Chicago, The university of Chicago Press.

LÓPEZ, Francisco (1998) «Environmental sound matter» In *La Selva. Sound environments from a Neotropical rain forest*, CD (V2, 1998).

LÓPEZ, Francisco (2001) «Towards the blur» In *Aphorisms* <http://www.franciscolopez.net/aphorisms.html> (2012-VII-10)

LÓPEZ, Julio (1988) *La música de la posmodernidad. Ensayo de hermenéutica cultural*, Barcelona, Editorial Anthropos.

LYOTARD, Jean-François (1998) «Lo sublime y la vanguardia» In *Lo inhumano: Charlas sobre el tiempo*, Buenos Aires, Editorial Manantial.

MALFATTI, Radu (2008-V-12) «Silence doesn't exist: malfatti, sugimoto, unami, pisaro...» In *I hate music web*, <http://ihatemusic.noquam.com/viewtopic.php?f=3&t=49> (2013-03-23)

MALFATTI, Radu; WARBURTON, Dan (2001-II) «Radu Malfatti interview» In *Paris Transatlantic Magazine* <http://www.paristransatlantic.com/magazine/interviews/malfatti.html> (2010-07-20)

MARCHÁN FIZ, Simón (1972-2001) *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid, Akal.

MATTHEWS, Wade (1998-2002) «Articles» In http://www.wadematthews.info/Wade_Matthews/ARTICLES.html (2010-07-05).

MATTIN (2009a) «Devour your limitations!» In *Unconstituted Praxis* [Edit. Mattin], A Coruña, Taumaturgia.

MATTIN (2009b) «Against representation: a revolution in front of you» In *Mute Magazine*, http://www.mattin.org/essays/Against_Representation.html (2010-07-23)

MATTIN (2010a) «Ruido vs Arte Conceptual» In *Ursonate #0*, Madrid,

7. BIBLIOGRAFIA

http://www.mattin.org/essays/RUIDO_VS_ARTE_CONCEPTUAL.html
(2012-III-08).

MATTIN (2010b) «Festival Sinsal Extensión Fase en la Fundación Luis Seoane» In *MRB | AMM Musika Radiklal Brasca _ Auskal Muturreko , Musika*. <http://blogs.arteleku.net/mrbe/?p=760> (2013-03-21).

MATTIN (2010c) (objectmusic izenordearekin) «Keith Rowe & Mattin - October 2009 - A Coruña» In *I hate music web*, <http://ihatemusic.noquam.com/viewtopic.php?f=3&t=5184&start=80> (2013-03-14).

MATTIN (2010d) «Managerial authorship: appropriating living labour» *Casco Issues* 12, Utrecht, http://www.mattin.org/essays/Managerial_Authorship.html (2013-01-05)

MATTIN; BISERNA, Elena (2011) «Dissecting the Author: Mattin interview with Elena Biserna» In *MCD Musiques & Cultures Musicales # 68*, Paris.

MATTIN; KEEGAN, Alessandro (2009) «*Fuck separation: A conversation, by Alessandro Keegan/Mattin*» In *Visitation Rites*. http://www.mattin.org/essays/FUCK_SEPARATION.html (2010-07-23).

MATTIN; KEENAN, David (2010-II) «Mattin, agent provocateur. Interview by David Keenan» In *The Wire*, London. 30-33 orrialdeak.

MATTIN; PISHCHALOV, Roman (data gabe) «Mattin. An interview By Outsaider (Roman Pishchalov)» http://www.mattin.org/essays/Mattin-interview_outsaider_e.html (2013-03-24).

MATTIN; SEYMOUR, Benedict (2011) «Karin Schneider & Mattin's performance as part of Melanie Gilligan's exhibition at Transmission Gallery, Glasgow, 26 April 2008» In *Uncosntituted praxis* [Edit. Mattin], A Coruña, Taumaturgia.

MEILICKE, Christine A. (2005) *Jerome Rothenberg's Experimental Poetry And Jewish Tradition*, Cranbury, Associated University Press.

MERLEAU-PONTY, Maurice (1970) *Lo visible y lo invisible*, Barcelona, Seix Barral.

MORRIS, Joe (2010-III-17) «Keith Rowe at New England Conservatory» In *The age of everything* blog, <http://ageofeverything.blogspot.com/2010/03/keith-rowe-at-new-england-conservatory.html> (2011-VI-20).

MURRAY SCHAFFER, Robert (2006) «I Have Never Seen a Sound» In *Environmental & Architectural Phenomenology Newsletter*, <http://www.arch.ksu.edu/seamon/Schafer06.htm> (2012-IX-28)

NAKAMURA, Toshimaru; MEYER, William (2003-VII) «Toshimaru Nakamura Sound student» In *Perfect sound forever*, online music magazine, <http://www.furious.com/perfect/toshimarunakamura.html> (2010-07-16).

NANCY, Jean-Luc (2007) *A la escucha*, Buenos Aires, Amorrortu Editores.

NOVAK, David (2010) «Playing Off Site: The Untranslation of Onkyô» Austin, University of Texas Press. http://www.music.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu/musi.cms/files/sitefiles/people/novak/NovakOnkyoAM41_1.pdf (2013-01-29)

NYMAN, Michael (2006) *Musica experimental. De John Cage en adelante*, Girona, Documenta universitaria. Edicions a Petició, SL.

ONO, Yoko (2000) *Grapefruit. A book of instructions and drawings by Yoko Ono*, New York, Simon & Schuster.

PARDO, José Luis (2000) «Bartleby o De la humanidad» In *Preferiría no hacerlo. Bartleby el escribiente Melville Seguido de tres ensayos sobre Bartleby de Gilles Deleuze, Giorgio Agamben y José Luís Pardo*, Valencia, Pre-Textos.

7. BIBLIOGRAFIA

PARKER, Evan; Warburton, Dan (2010-I-30) «Evan Parker interview» In Paris Transatlantic Magazine <http://www.paristransatlantic.com/magazine/interviews/parker.html> (2010-07-20)

PARRENO, Phillipe (1995) «Snow Dancing» In <http://www.airdeparis.com/psnow.htm> (2012-04-19).

PARSONS, Michael (2001) «The scratch orchestra and visual arts» In *Leonardo Music Journal*, Vol. 11, Not Necessarily «English Music»: Britain's Second Golden Age.

PERURENA, Patziku (1992) «Nicolas Ormaetxea, Orixe: hiru belarriko gizona» *Studia et documenta. Fontes linguae vasconum. Año XXVI* Numero 60.

PETERS, Gary (2011) *The Philosophy of Improvisation*, London, The University of Chicago Press.

PFALLER, Robert (2003) «Backup of Little Gestures of Disappearance: Interpassivity and the Theory of Ritual» In *Journal of European Psychoanalysis: Humanities, Philosophy, Psychotherapies, Number 16*, <http://www.psychomedia.it/jep/number16/pfaller.htm>. 2012-X-23

PLOURDE, Lorraine (2008) «Disciplined Listening in Tokyo: Onkyō and Non-Intentional Sounds» *Ethnomusicology* Vol. 52, No. 2, Champaign, University of Illinois Press.

PRADO, Miguel (2008-05-10) «Dínamo Festival - Mattin / Taku Unami / Jean-Luc Guionnet» In *I Hate Music web*, <http://ihatemusic.noquam.com/viewtopic.php?f=7&t=3393> (2012-01-24).

PREVOST, Eddie (1982) «Improvisation» In *Cornelius Cardew. A reader*(2006) Essex, Ed. Copula.

PRÉVOST, Edwin (1995) *No sound is innocent*, Essex, Copula.

PRÉVOST, Edwin (2004) *Minute particulars*, Essex, Copula.

QUIGNARD, Pascal (1998) *El odio a la música. Diez pequeños tratados*, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello.

RANCIÉRE, Jacques (2010) *El espectador emancipado*, Castellón, Ellago ediciones.

RANCIÉRE, Jacques; GAME, Jérôme (2012) «Crítica de la crítica del espectáculo» In *Pensar desde la izquierda. Mapa del pensamiento crítico para un tiempo en crisis*, Madrid, Errata Naturae.

RAUSCHENBERG, Robert (1985) «Robert Rauschenberg» In Catálogo de exposición, Madrid, Fundación Juan March.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2013) <http://lema.rae.es/drae/srv/search?key=velar> [2013-III-20].

REGUERA, Galder (2008) *La cara oculta de la luna. En torno a la «obra velada»: idea y ocultación en la práctica artística*, Murcia, Cendeac.

REICH, Steve (1968) «Music as a Gradual Process» In http://www.kim-cohen.com/Assets/CourseAssets/Texts/Reich_Gradual%20Process.pdf [2012-I-27]

RIBOT, Marc; HENDRICKSON, Tad (2010-09-23) «Marc Ribot taps into lyricism for his solo guitar soundtrack to nonexistent movies» In *Spinner*, <http://www.spinner.com/2010/09/23/marc-ribo-silent-movies/> [2010-09-30]

ROSS, Alex (2009) *El ruido eterno. Escuchar al Siglo XX a través de su música*, Barcelona, Seix Barral.

ROSSET, Clement (1993) *Lo real y su doble*, Barcelona, Tusquets
Ensayo.

7. BIBLIOGRAFIA

- ROWE, Keith (2007-I-12)** «Keith Rowe Serves Imperialism» In *I hate music web*, <http://ihatemusic.noquam.com/viewtopic.php?f=3&t=984&start=80> (2012 -03-14).
- ROWE, Keith (2010-II-09)** «Keith Rowe & Mattin - October 2009 - A Coruña» In *I hate music web*, <http://ihatemusic.noquam.com/viewtopic.php?f=3&t=5184&start=80> (2013-03-14).
- ROWE, Keith; EYLES, John (2009-IX-02)** «Keith Rowe: One Bird Flying Through» In *All about Jazz*. <http://www.allaboutjazz.com/php/article.php?id=33846&pg=1> (2012-II-16).
- ROWE, Keith; RONSEN, Josh (2007-IV-22)** «Keith Rowe, interview by Josh Ronsen» In *Monk mink pink punk, issue 12*, <http://ronsen.org/monkminkpinkpunk/12/rowe.html>, (2010-07-22).
- ROWE, Keith; SYLVIAN, David (2010)** «Keith Rowe. Interview» In *BOMB magazine* <http://bombsite.com/issues/111/articles/3447> (2012-II-16).
- RZWESKI, Frederic (2004)** «Little bangs: a nihilistic history of improvisation» In *Audio culture, Readings in modern music* [Edit. Christopher Cox and Daniel Warner] New York, Continuum.
- SANSOM, Matthew (2001)** «Imaging music: abstract expressionism and free improvisation» In *Leonardo Music Journal, Vol. 11*.
- SCHAEFFER, Pierre (2003)** *Tratado de los objetos musicales*, Madrid, Alianza Música.
- Schechner, Richard (1968) «6 Axioms for Environmental Theatre» In *The Drama Review: TDR*, Vol. 12, No. 3, Architecture/Environment, Cambridge-London, The MIT Press. <http://www.jstor.org/stable/114435> (2012-IV-11).
- SILVERMAN, Kaja (2001)** «The author as receiver», *October* Vol. 96, Cambridge-London, The MIT Press. 17-34 orrialdeak.

SKROBEK, Julien (2011) ??? In Mattin. *Uncosntituted praxis* [Edit. Mattin], A Coruña, Taumaturgia.

SONTAG, Susan (2002) «La estética del silencio» In *Estilos radicales*, Madrid, Suma de letras.

STOCKHAUSEN, Karlheinz; TANNENBAUM, Mya (1988) *Stockhausen, entrevista sobre el genio musical*, Madrid, Ediciones Turner.

SUGIMOTO, Taku (2005) «Recording, the Live Situation, and Difficulties» In Liner Notes of Taku Sugimoto's CD *Live in Australia*. <http://www.japanimprov.com/indies/imj/liveinaustralia/notes-e.html> (2012-07-21).

SUGIMOTO, Taku; AKIYAMA, Tetuzi, KAWASAKI, Utha; CALEB, K. (2001-V-6) «Interview with Taku Sugimoto, Tetuzi Akiyama & Utah Kawasaki» In <http://www.angbase.com/interviews/mongoose.html> (2011-1-02).

TORRE, Guillermo (1965) «El teatro Sintético» In *Historia de las literaturas de vanguardia I*, Madrid, Ediciones Guadarrama.

UBERSFELD, Anne (1997) *La escuela del espectador*, Madrid, Asociación de directores de escena de España.

WARBURTON, Dan (2006-VII) «The Sound of Silence. The music and aesthetics of the Wandelweiser Group» In *Paris-Transatlantic Magazine*, http://www.paristransatlantic.com/magazine/monthly2006/07jul_text.html#2 (2012-05-03)

WATERMAN, Ellen (2008) «Naked Intimacy: Eroticism, Improvisation, and Gender» In *Critical Studies in Improvisation, Vol 4, No 2*, (Hiria?) University of Guelph.

WATSON, Ben (2004) *Derek Bailey and the story of Free Improvisation*, London, Verso.

7. BIBLIOGRAFIA

YOSHIHIDE, Otomo; GROSS, Jason (May 1998) «Otomo Yoshihide- Interview by Jason Gross» In *Furious*, <http://www.furious.com/perfect/otomo.html> (2010-09-18)

YOSHIHIDE, Otomo; HENRITZI, Michel (2001) «Michel Henritzi interviewed Otomo Yoshihide» In *Revue & Corrigée* magazine, <http://www.japanimprov.com/yotomo/interview01.html> (2010-07-12)

ZERZAN, John (2001) *Futuro primitivo*, Valencia, Numa Ediciones.

ŽIŽEK, Slavoj (2003) «Will You Laugh for Me, Please» In <http://www.16beavergroup.org/mtarchive/archives/000330.php> (2012-X-22)

ŽIŽEK, Slavoj (data gabe) «How to Read Lacan • 3. The Interpassive Subject: Lacan Turns a Prayer Wheel» In <http://www.lacan.com/zizprayer.html> (2012-II-26)

ZORN, John; (data gabe) «House Of Zorn» In <http://sonic.net/~goblin/8zorn.html> (2013-03-14)

ZULAIKA, Joseba (1985) *Bertsolariaren jokoa eta jolasa*, La Primitiva Casa Baroja, Edizio digitalean, <http://www.armiarma.com/baroja/baro02.htm> (2013-03-14)

ZZEE (1982-1983) «Forum: improvisation» In *Perspectives of New Music*, Vol. 21, No. 1/2, pp. 26- 111, *Perspectives of New Music* <http://www.jstor.org/stable/832868> (2012-II-19)

ZZEE (1998) *Performance. Live art since 60's* [Edit. Rose Lee Goldberg] Singapore, Thames and Hudson.

ZZEE (2000) *Arcana. Musicians on music* [Edit. John Zorn] New York, Granary Books.

ZZEE (2001) *Internacional situacionista. (Informe sobre la construcción de situaciones)* *Textos íntegros en castellano de la revista Internationale*

Situationiste (1958-1969) Vol. 1. La realización del arte. 1-6, Madrid, Literatura Gris.

ZZEE (2001) *Internacional Situacionista. Textos íntegros en castellano de la revista Internationale Situationiste (1958-1969) Vol. 1, Madrid, Literatura Gris.*

ZZEE (2001-2013) *Oro Molido* fanzine [Edit.Chema Chacón] Madrid.

ZZEE (2002) «The Fluxus performance workbook» [Edit. Friedman, Smith,Sawchin] Performance Research e-publication, <http://www.deluxe.com/beat/fluxusworkbook.pdf> [2013-02-11]

ZZEE (2009) *Los límites de la composición* [Edit. C. Pardo, A. Castaños] Madrid, La casa Encendida.

ZZEE (2009) *Noise & Capitalism* [Edit. Mattin; Anthony Illes]. Kritika, Arteleku, Donostia.

ZZEE (2010) *Idioms and idiots* (Ray Brassier, JeanLuc, Guionnet, Seijiro Murayama, Mattin), A Coruña, Taumaturgia.

ZZEE (2011) *Mattin:Unconstituted Praxis* [Edit. Mattin] A Coruña, Taumaturgia.

