

Tipografia, kaligrafia, dantza

Francisco Javier San Martín

Zer egiten dute gure eskuek? Eskuekin eskatu egiten dugu, promes egiten dugu, dei egiten dugu, agurtu egiten dugu, mehatxu egiten dugu, otoitz egiten dugu, erregutu egiten dugu, uko egiten dugu, galdetu egiten dugu, harridura agertzen dugu, zerrendatu egiten dugu, aitortu egiten dugu, damutu egiten gara, beldurra agertzen dugu, lotsa agertzen dugu, zalantza egiten dugu, irakatsi egiten dugu, aginduak ematen ditugu, bultzatu egiten dugu, animatu egiten dugu, zin egiten dugu, testigantza ematen dugu, salatu egiten dugu, kondenatu egiten dugu, absolbitu egiten dugu, erronka egiten dugu, probokatu egiten dugu, lausengatu egiten dugu, txalotu egiten dugu, bedekatu egiten dugu, beheratu egiten dugu, besteei iseka egiten diegu, adiskidetu egiten gara, aholkua ematen dugu, goraiipatu egiten dugu, ongietorria ematen dugu, poztu egiten gara, atsekabetu egiten gara, tristura, mina, etsipena agertzen dugu, harritu egiten gara, aldarrikatu egiten dugu, isiltasuna gordetzen dugu eta are gehiago egiten dugu, erretorika hain zabal eta askotarikoarekin hizkuntzarekin lehian

MICHEL DE MONTAIGNE, *L'Apologie de Raymond Sebond*, 1588

Montaigne-k honela galde egiten jarraitzen du: zer egiten du gure buruak? Eta ia hori bezain luzea den ekintza-zerrendarekin erantzuten du. Eta bekainek? Eta sorbaldek? “Gugan ez dago hizkuntzarik gabeko mugimendurik [...] hatzen alfabetoa, keinuen gramatika...”¹. Anomiaren sintomekin jarraitu dezakegu: dardararen sintaxia, begiraden hiztegia, desioaren adjektiboak... esperientzia eta beherenaren aniztasuna ilustratuko dituen hiztegiaren berri emateko². Michel de Montaignek, ordea, XVI. mendearen amaieran, idatzi honetan aztertu nahi dugun argudioaren nukleoa topatu zuen dagoeneko: gorputzak hitz egiten du. Beti hitz egiten du: gozatzen duenean, hasperenak entzuten ditugu; ikaritzen denean, oihuak, eta arrazoitzen duenean, esaldiak. Beti hitz egiten du, gorputza mundura irekitako zarataz eta hizkuntzaz betetako kaxa da, esanahiaren erdian, haragi egindako immaterialaren erdian. Henri Michaux-ek honela galdetzen zuen: zeren erdia? Zeren gabezia? Gorputza hizkuntza inskribatuta daraman makina paradoxikoa da, baina isiltzen, material egiten edo airean disolbatzen ere badaki. Orain, aldiz, gorputz-hizkuntzaren alderdi berezi edo espezifikagoari buruz hausnarketa egin nahi nuke: gorputzak larruazalean testua inskribatuta daramanean, testua gorputz-adarren tipografiarekin idazten denean, mugaz haraindiko espazioan marrazten denean, orduan soilik sortuko da agian, organismoaren eta hizkuntzaren poesia.

1 Michel de Montaigne, *Essays*, II. liburua, XII. kap., hemen:
http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01372719700248615644802/p0000004.htm#I_76_

Frantsesezko lehen edizioaren bertsioa hemen topa daiteke:
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5781116d.r=montaigne.langFR>

2 Ikusi Thierry Davila, *De L'inframince. Brève histoire de l'imperceptible de Marcel Duchamp à nos jours*, Éditions du Regard, Paris, 2010, bereziki 32-41. or.

Hondarra, zuloa

Has gaitezen lehenago, ordea, gorputzak oraindik mutu daudenean, historian inskribatuta. *Hondarra* behar bezala betetako operazioaren ondoren, amaitzen denean, geratzen dena da: soberako zatia. Proiektuaren hasieran parte hartu du, baina garapenak eta ondorioak ustekabeen alferrikako egin dute. *Zuloak*, berriz, amaitu gabeko proiektuaren bete gabeko zatia osatzen du: proiektuaren hasieran parte hartzen duen zatia, baina garapenak eta ondorio ezak desagerrarazi egin dutena, itzalera eraman dutena, ia ikusezina, hutsala. Arte modernoaren bigarren ebaluazioari begira, arrakasta izugarria izan du *hondarraren* ideiak, proiektuan berriro kokatzeak, modernoaren etorkizunari buruzko historia egiazkoagoa –eta bidezkoagoa, historian nolabaiteko justiziaren zantzurik posible bada– berreraikitzekeko madarikatutako zatia konjurarzea, batik bat, XX. mendearen lehen erdialdeko abangoardiena. Aurrera egiten duten eta herrestan eramaten gaituzten abangoardien eraikin distiratsuen aurrean –Picasso, Matisse, Mondrian, Malévich– baztertutakoaren misiolariak makina izugarriaren errekontzatik hondar gisa iraun zuten pertsonaiak eta gertakariak bilatuko zituzten: arreta Odilon Redon-engana bideratuko da, eta ez Gustave Moreau-rengana; Thayaht-engana, eta ez Marinetti-rengana; Desnos-engana, eta ez Breton-engana; Mina Loy-engana, eta ez Gertrude Stein-engana, artisten *itzalak* eta jenioaren argia aurrez aurre, eta amaitzeko, Georges Bataille-rengana, *La part maudite* lanaren eta haren kartografia-txostenen egilearengana, eta ez Alfred H. Barr-engana, MOMAko enpresari eta zuzendariarengana; modernoan orientatzeko mapa zehatza marraztu zuen eta erakusketa bateko katalogoaren azalean argitaratu zuen inora eramaten ez zuten hondarren artean noraezean inor gal ez zedin³.

Arte modernoaren berrebaluazioari begira, *zuloaren* hurbilketak karga polemiko txikiagoa du, ez baita madarikatuekin aritzen, mamu arruntekin baizik, amaierara heldu gabeko zulatutako obrekin; desagertutako artistekin, hainbat arrazoi medio garatu ezin izan ziren sormenezko pentsamendu-zikloekin, eten edo hondamenezko suntsiketekin. Artisten arteko lankidetzaren utopiaren zentzuan, baina batik bat etorkizunera bideratutako artearen zentzuan, historia erabat gezurtatzeaz arduratuko zen artea eta itxaropenak, hain zuzen ere. Etenaren adibide dramatikoak Bauhaus-eko Schlemmer antzerki-proiektuan topatu daitezke edo hogeiko hamarkadako *Poetismo* txekiarrean, batik bat, Devětsil idazle eta artisten taldean. Hondarraren aldarrikapenak alternatiba gisa planteatzen dira, hau edo hura; batu egiten duen multzoan harmonizatzekeko nahiarekin batzuetan, baina kasu gehienetan baztertzeko asmo garbiarekin eta nolabaiteko mendeku-usainarekin. Zuloaren aldarrikapenek, bestalde, izaera beragatik, ordena eraikitzailea dute, hutsak bete nahi dituen igeltserotza kritikoa, askotan, zaharberritzeko izaerarekin. Hondarrak abangoardiaren bekatuak, maniobrak eta traizioak nabarmentzeko joera du, eta zuloak, berriz, birgaikuntza lortu nahi du. Hondarraren estetikak hausturak azalduz gozatzen du, zuloaren

3 Alfred H. Barr, Jr., *Cubism and Abstract Art*, New York, Museum of Modern Art, 1936.

hausturak konponduz. Honela idatzi du Laura Riding-ek: “Guri buruz kontatzeko zerbait dago oraindik eta denok kontatu zain gaude (...) badakigu adierazgarriak garela eta oraindik ez gaituztela azaldu. Guri dagozkigun gauza txiki ugari dagoeneko esan dira, baina gauza handiek esan gabe jarraitzen dute (...) Falta den guri buruzko historia kontatu arte, kontatutako beste edozer ez zaigu nahikoa irudituko”⁴.

Liburu alaiak

Vítězslav Nezval idazlearen, Karel Teige artista eta diseinugilearen eta Milča Mayerová dantzari eta koreografoaren arteko diziplina arteko lankidetzak *Abeceda* sortu zuen, gerra arteko garaiko txekiar eta europar abangoardiako zehaztapen eredugarrienetakoa. Ordurako tradizio handia zuen, batik bat, Europa ekialdean, bertan futurista errusiarrek lankidetzak mota hori garatua baitzuten eta aparteko liburuak ekarri zituen. Iraultza aurreko Errusian, kubo-futuristen alderdia, aktiboena eta iskanbilatsuen, liburu mota berriaren egindako lanagatik nabarmendu zen, egiatan poesiaren eta ikusizko artearen arteko sormenezko bateratzearen ondorioz. Bertan bi alorretan funkatutako arauak sakon eztabaidatu ziren eta lankidetzak adierazteko modu berriak sustatzeko katalizatzaile gisa jardun zuen artista eta idazleentzat. Horrez gain, kide askok, hala nola David eta Nikolai Burliuk anaiek, Vladimir Maiakovski, Pavel Filonov edo Velimir Khlebnikov-ek lan poetikoa eta pintura eta lan grafikoa aldi berean egin zituzten eta bien bitartean, artista plastiko ugari idazketaren alorrean saraldi nahiko sakonak egin zituzten. Nolanahi ere, poesiaren eta argazkilaritzaren arteko zirkulartasuna, pintura eta eszenaren artekoa, tipografia eta collagearen artekoa, diseinuaren eta koadernaketaren artekoa, batzuen eta besteen arteko lankidetzak estua, zeharo emankorra izan zen eta 1910 eta 1920 artean lan kolektiboaren gehien nabarmendutako adibide batzuk sortu ziren; horietan artistak eta haien aldatzeko nahiak nahastu ziren, baina baita haien hitzak, formak eta zaratak ere. Horrela, aditzera eman zuten artisten arteko lankidetzak eta *erabateko artelanaren* balizko kristalizazioa ez zela nahitaez handitasun operistikoan amaitzen, Wagner-ek aurrez ikusitako moduan, horren orde, liburuak ere –erabilera pribatuko objektu apala, mutua eta geldia– intentsifikatzeko adierazpen-teknikak aplikatuz irakurle-ikuslearengan desbideraketa sinestesikorako aukera zabala sortzeko gai zela azaldu zuten: testua, irudia, gorputza, poesia, argazkia, dantza; horiek guztiak orrialde zuriaren eszenatokiko hitzorduan bat eginda. Urte batzuk lehenago, handik kilometro askotara, Mallarmé-k munduan existitzen den guztia, liburu batean, adimenaren eta sormenaren edukiontzi unibertsalean, amaitzeko existitzen dela idatzi zuen. Hasierako ideia mota horren eta artisten lankidetzak-praktikaren artean, arte-liburuaren eremu emankor eta berritzailea konfiguratu joan zen. Abangoardia txekiarreko artistek diziplina arteko lankidetzak zer nolako zehaztasun poetiko eta formalarekin jorratu zuten zehatz aztertzeko, zer material poetikorekin egiten zuten lan hartu behar da kontuan: testu ludikoa, bete-betea, baikorra, itxaropentsua etorkizunaren botere geldiezinean, gorputzaren nagusitasunean, malenkoniaren lurrin nahasienean gaineko plazerean eta poztasunean, modernoak tradizioaren hileta-irrikaren gainean duen funtzionaltasun erotikoa. Esploratzailearen sineskortasun eta adorea-

⁴ Laura Riding, *The Telling*, Harper and Row, Nueva York, 1972, 9. or., Javier Chavarriaren lan honetan aipatua: “El cuerpo fragmentado. Definición de un sujeto plural en las prácticas artísticas del siglo XX”, *Versiones*, 1. zk., Madrilgo Unibertsitate Europarra, 2007, 43. or.

kin, poeta talde txekiarra tradizio bibliografiko garaikidearen konbentzio hautseztatuetan sartu zen, atmosfera saneatzeko gai den haize-kolpe bortitzaren antzera. Liburuek adimentsuak edo sakonak izan aurretik, alaiak eta zehatzak izan behar lukete.

Urte mordo beranduago, diziplinen artean ez ezik, historian ere itzulpen-gaitasuna, zehar-kakotasuna erakutsi nahian, Mabi Revueltak jatorrizko *Abeceda* txekiarra balleteko pieza homonimo bihurtu du edo zehatzago esanda, Bauhauseko Schlemmeren dantzaren zenbait alderdiri berriro helduta –*Triadisches Ballett-an*, piezaren azpitu-tuluan, aipamen-omenaldi moduan islatuta– dantza eta eskultura, gorputza eta kontakizuna, giza materiala eta objektu eszenikoen manipulazioa konbinatzen ditu.

Gorputza hizkuntzaren lantegi gisa

Abecedan jokoan jartzen dena gorputzaren eta hizkuntzaren arteko elkarrekintza da, eta zehazkiago, idatzizko adierazpenaren eta zeinu-sistema espezifikoaren artekoa; horri esker gorputza idazketarekin lotzen da, giza organismoaren adarrak testu baten trazu bihurtuz, haragizko alfabetoarekin munda idazten duten testuaren trazuak, hain zuzen ere. *Abeceda* organismoaren eta hizkuntzaren aukeren adierazlea da, paraleloan lan egitea erabakitzen dutenean; hitz egiten duen gorputza, idatzi egiten duen sistema fisikoa, “haragi eta odolezko” hizkuntza, Oskar Schlemmerrek “Arte-irudietarako” nahi zuen moduan.

Gorputza hizkuntzaren euskarria da eta adarrak alfabeto dinamikoaren oinarri dira: geldi dardenean mutu egoten dira, loaren isiltasun ilunean edo ametsaren gelditasunean, baina bijilia-egoeran, egun argitan, zarata-iturri iraunkorra da, intimitatearen keinu txikien zurrumurrutik akrobazia publikoaren zalapartarain⁵. Sistema semiotiko hori funtzionamenduan jartzen denean, hitzak, sintagmak, esaldiak eta kontakizunak artikulatzeko gai izango da eta horien adierazpenak –ahots-kordek zuzenduta izan beharrean, adarrek, gorputz-enborrak, oinek eta gorputz osoak zuzenduta– ahoskera-, intonazio- eta aieru-ñabardura sotilak sor ditzake. Horrez gain, hizkuntza desberdinak, intonazio be-reziak eta gorpuzkera desberdinen, larruazalaren kolore desberdinen eta begi desberdinen ondorioz

5 Hizkuntza sortzen duen gorputza, dantzariarena, mimikarena, gorputz adierazpena, hizkuntza eusten duen gorputza eta joan den mendeko hirurogeiko hamarkadan aldarrikapen politikoen inguruan sortutako eta ondoren modaren industriak bereganatutako testua duten kamisetak berezi behar ditugu. Inprimatutako kamiseta ingurune garaikidean hitz egiten duen gorputzaren adibiderik osatuena da. Aurrekari gogoangarria Bauhausean ere gertatu zen: Hajo eta Katia Rose, Bauhausean ehun-diseinuaren eremuan lan egin zuen diseinugile-bikotea, idazmakina bezalako material ezezagunarekin lanean aritu ziren, hizkuntza gorputz gainean inskribatzeko, pattern apaingarri moduan. Ikusi Anja Baumhoff, “El taller de tejidos”, Jeannine Fiedler eta Meter Feierabend (eds.), Bauhaus, Könemann, Kolonia, 1999, 466-477. or.

sortutako dialektoak ekar ditzake. Dantzariak benetan makina tipografiko bihurtzea lortzen duenean, bere irudiarekin testu-produkzioa egitea lortzen duenean, niaren hersturaz libratzen da, mundu fisikoaren objektibotasunean murgiltzeko. *Abecedak* inoiz esan gabeko hitzak, idatzi gabeko testuak, elezaharrak, mitoak eta besoen, hanken, begiratuen eta keinuen gramatikarekin soilik enuntzia daitezkeen diskurtso zatiak adieraztea lortzen du. Dantzak denbora izozten du betiereko unean eta irudi horretatik sortzen da gorputzeko hitzaren diskurtsoa. Koreografoaren lana “keinuen artxiboari” buruz arakatzea eta berriro ere eszenatoki gainean martxan jartzea da.

Gorputzeko atalen eta alfabetoa osatzen duten elementuen arteko identifikazioa egutegia bezain zaharra da, agian zenbakikuntza bezain zaharra, eta gorputzaren eta munduko espazio handien arteko harreman orokorraren zati da, mikro eta makrokosmosaren artekoa eta pentsamendu sinboliko tradizionalan guztiz eta atal osagaietan lotuta zeuden. Jakina da zenbakikuntza-sistema guztiek eta ez soilik egun nagusiki erabiltzen denak, hamar oinarria duenak, jatorria eskuetan dutela: batetik bostera esku bateko hatzekin eta seitik hamarrera beste eskukoekin. Hatzen identifikazioa letrekin, hitzekin, musika-notekin, kontzeptuekin edo ikurrekin ia unibertetsala da. XVI. eta XVII. mendeko ilustrazio kabalistikoetan, hitzak hatz jakinak elkartuz edo bananduz, okertuz edo eskua bigarren eztarri bilakatzen duten jarrera-sisteman konbinatuz sortzen dira –ahoskatzen dira, sekretuan izan arren, edo diskrezioarekin gutxienez–: sekretuzkoa adina iniziazioa den hizkuntza digitala, dantza erritual, sinboliko eta liturgikoan muturreko garrantzia duen⁶. Nezval berak *Abecedan* M letra deskribatzen du, eskuko lerroak “kiromantziako izar argizat” irudikatuta. Isiltasuna ezartzen denean, gorputzaren hizkuntza sartzen da pixkanaka, gelditasunaren transmisioa bermatzeko: meditazioan edo gizarte masonikoetan, antzerkiaren forma mutuetan, balleta edo mimoa kasu, eta gorren hizkuntzan, jakina⁷.

Dislokatutako gorputzak, marratzeak

Abeceda, batasun tipografiko-korporalean, Hans Bellmeren *Poupée-ren* –benetako emakume batek ziurrenik onartuko ez lituzkeen gizonezkoen fantasiak sortzeko eta haiei erantzuteko artista alemaniarrek prestatu zuen panpina obsesiboa– antipodetan kokatzen da; Salvador Dalík “emakume

6 Ikusi Jennifer Blessing, “Fotofilia”, *Hablando con las manos*, erakusketako katalogoa Bilboko Guggenheim Museoan, 2005eko azaroa, 2006ko otsaila, 40. or.

7 *Abeceda* agertu eta lau urtetara, E.L.T. Mesens artista eta idazle belgikarra *Alphabet sourd-aveugle* lan bikaina idazten hasi zen eta Bruselan argitaratu zen 1933. urtean. Poema laburrak ziren, alfabetoko letra bakoitzeko bana, horrela, bertso guztiak letra batekin hasten ziren. Mesensek liburu horretan “antzerki tangentialaz” hitz egiten du eta Paul Eluard hitzaurre-egileak irakurleari eskatzen dio “gelditzeko letrak muntatu aurretik... irakurketa, idazketa eta ortografia ahazteko, baita hitz-motelaren ezbai harrigarria ere”. Liburua eta hitzaurrea hemen topa daitezke:

<http://homepage.mac.com/emmapeel/mesens/intro.html>

desmuntagarri” gisa teorizatu zuen panpina, eszenifikazio erotiko jakinei dagozkien gorputz-atalak gehitu edo kentzen zaizkion organismoa. Egia da Hans Bellmeren *Poupées*, adar artikulatu eta trukagarriekin, nolabaiteko alfabeto konbinatorioa osatzen duela, baina idazketa inerte da, txotxongiloarena, maisu eta jabeak nahi duena soilik esateko gai dena, *lieu clos-etik* ahoskatuta soilik imajina dezakegun bihurrikatze sexualeko diskurtsoa dena beti, Saderen lurpetik; hori Nezval, Teige eta Mayerovák jarritako alfabeto korporalaren oso bestelakoa da: egunekoa, gimnastikoa, baikorra eta, batik bat, poli-adierazgarria, giza desioen aukera zabal guztiak ahoskatzeko gai dena. *Abecedaren* gorputzak adierazpena aire librearen argitasun geometrikoan, esanahiaren higiean bilatzen badu, Bellmeren dislokatutako gorputzak marraztearekin egingo du bat, hizkuntza kobazuloko iluntasunean kokatzen duen tinta-orbanarekin.

“Funtzionamendu sinbolikoaren xedeko” ezaugarri gisa, Bellmer eta Dalíren panpinak desira-gai baino gehiago hura sortzeko mekanismoak dira. Kontrako aldean, *Abecedako* panpina dantzaria hizkuntza eta zentzuaren sortzailea da; ez da fantasia onanistara bideratzen, hizkuntzaren mekanismo interaktiboetan oinarritutako ordena sinboliko berriaren eraikuntzara baizik: haren balizko agerpen erotikoa, izatekoan, alboko ondorioa izango da. *Abecedak* gorputza erakusten du, interpretazioen anker-tasunaren aurrean jartzen du eta horien artean ere dimensio erotikoa sortuko da, hizkuntza laztanera, testua ukipenera, hurbiltzen duen haragizko testua. Roland Barthes-ek, fotografiatutako testuari erreferentzia espezifikoki egiten zion arren, *Cámara lúcida* lanean zehaztasun poetiko paregabearekin adierazi zuen: “zilbor-heste modukoak lotzen du nire begiradarekin fotografiatutako gauzaren gorputza: argia, ukiezina den arren, hor haragizko bitartekoa da, fotografiatuak izan direnekin partekatzen dudana larruazal”⁸. Orain Mabi Revueltak egindako alfabeto korporalaren jarrera estatiko berriak ikusita, muturreko laburtasunaren argazkiak, gorputzaren belztasuna hondoaren zuritasunaren gainean, inprimatutako testuaren antzera, boteretsuki sentitzen dut Barthesek susmatutako zilbor-hestearen hurbileko ukipena.

Testuaren indusketa-proiektua⁹

Abeceda proiektua bere horretan Pragan 1926an amaitu eta argitaratu zen arren, espirituko nukleoak bultzatu eta abian jarri zuen, baina ezin izan zuen amaitu, garatzean izan zituen kontrako baldintza historikoen ondorioz. Arrisku eta edertasuneko testigantzek loratu eta beste belaunaldi bateko irudikaria elikatzeke fruituek heldu behar luketenean, sarraski orokorra hasi zen eta hortik aurrera ez

8 Roland Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Gustavo Gili, Barcelona, 1982, 1982, 136. or.

9 Paragrafoaren titulua Juan Luis Morazak 1992. urtean egindako *Progetti di restauro testuale* seriean oinarrituta dago. Bertan pintura klasikoko Ama Birjinen eta santuen irudiak ikonografia beliko eta pornografikoarekin nahasten ziren, irudiak eta haien esanahiak joan-etorriko ibilbidean kokatzeko ahaleginean.

zen lore eta fruitu gehiagorik izan, odola eta pilatutako hezurak besterik ez. Hor, gabezia horretan topatu zuen Mabi Revueltaren berreskuratze-lanak ahots propioa. Artistak jatorrizko proiektua dramatizazio eszenikoko prozesuaren azpian jarri du eta prozesu horretan batik bat, alfabetoa eskeletoekin lehen aldiz eszenaratzetik –gorputzaren nukleo “dibujistikoa”– haragiaren eta larruazalaren Bilboko Arriaga Antzokiko eszenatoki gaineko betetasuneraino. Antzezpen horretan, Paul Hindemith-en *Oboe eta pianoarako sonata*ren hasierak, harmonia atonalarekin, jatorrizko hotsa iradokitzen du, artikulatu gabea, hizkuntzaren aurrekoa, formalizazio-prozesuaren ostean alfabetoa ekarriko duen soinuzko intuizioa. 1926ko liburuan, alfabetoko letra bakoitzari zegozkion Milča Mayerováren jarrearen argazkiak testu osatua adierazteko ezgaiak ziren eta atalik txikienaren funtsaketari soilik lotzen ziren: letra, isolatutakoa, artikulatu gabeko zurrumurrua, letreiatutakoa bakarrik, haurren zizkadura, zalantzarik gabe helduen hizkuntza gordetzen zuena. Abeceda berriaren eszenaratzearekin soilik –denboran zeharreko diskurtsoari esker, historiaren berreraikuntza materialean– berregin ahal izango da hizkuntza mintzatuaren etorria, gorputz hiztunaren mirarizko elastikotasuna. Testua delako, hain zuzen ere, dantzari lotuta, egunerokotasuneko gorputz prosaikoak, laneko erritmoko gorputza, gorputz *poetikoan*, erritmo ludiko eta dotorezko organismoan, eraldatzeko miraria sortzen duena.

Amaitzea lortu zuten iraganeko lanetan jarduteak –esaterako, Henri Matisseren proiektu dekoratzailean edo Jackson Pollocken *drip paintings* lanean pentsatzen dugu– eta modu batera edo bestera, klimatologia politikoak loratzen utzi gabeko kimu gisa zintzilik, erdizka edo amaitu gabe geratutako proiektuen eguneraketan ez dago dentsitate bera. Lehenengo kasuan, harrapaketa da, zentzu eta aukera gutxi edo gehiagorekin, erudizio, omenaldi edo jarreara ironikoaren dosi handiago edo txikiagoarekin, baina, oro har, honela dioen artistaren aldeko saldoarekin amaitu ohi du: artistak eskaintzen duena baino gehiago jasotzen du iraganetik. Beste kasuan, ordea, Mabi Revueltaren proiektua kokatuta dagoela uste dudana lekuan, badirudi argi dagoela zorren eta hartzekoen balantza alderantzikatu egiten dela eta lana omenaldiaren eta amaitu gabeko iraganaren ondorioaren arteko negoziaketaren orekan kokatzen dela: itxiera-eragiketa eta neurri handian justizia poetikoko ariketa, historiaren saria. Ildo horretatik, *Abeceda* amaitu gabeko arteari buruzko eragiketa da eta, beraz, baita denbora harrapariari buruzkoa ere, marjinalak definitzeko ahaleginari buruzkoa, azalera marrazteari buruzkoa eta errealitatea higatzen duen higadura ebaluatzeari buruzkoa; eta orainaldiko ekintzaren bidez, higadura hori zalantzan jartzea eta higaduratik askatutako partikulak berreraikitzea.

Gorputzeko artxiboak

Keinuak testua sortzen duenean, gorputzaren mugimenduak uneko airean lurruntzen dira. Horregatik behar dugu *idazkera*, denboran finkatzeko eta erregistroan inskribatzeko gai diren dokumentazio-mekanismoak: uneko dimentsioan soilik existitutakoaren dokumentuak sailkatzen dituen gorputzeko artxiboak; orkatilaren bira hautemanezina, belaunaren flexioa, jasotako sorbalda. Dantzariaren hizkuntzak esaldiak osatzen ditu airean, baina keinuaren artxibo horretan finkatu ondoren, ez ditu denborak

eramaten. Saltoak azentu gisa, besoak jasota harridura-ikur gisa, gerri-birak galdera-ikur gisa... azke-
nean, gorputza isildu eta mugimendua eteten denean, giroan oraindik ere hitzen hautsa geratuko da flo-
tatzen. Ildo horretatik, *Abeceda* ez da erregistroa bakarrik, baita itzulpena ere: ez beste hizkuntza batera,
forma eta koloreko eremu plastikoan jarraitzen baitu, denborazko beste alor batean baizik. Historia,
oroitzapena eta asmakuntzaren arteko itzulpena. Itzulpen horrek –testu arrotza, atzerrikoa, irakurga-
rria eta ezaguna zaigunak– gorputzaren irakurgarritasunaren hipotesia, bihurtzeko gaitasuna, denboran
enuntziatu irakurgarriak igortzeko gaitasuna eta kultura bakoitzeko keinu sorta espezifikokoak probatzen
ditu. Itzultzaile ona besterik ez da behar, testuaren izaerarekiko eta poetikarekiko leiala izango dena, bai-
na agerpenarekin eta forma zehatzekin traidorea izango dena. Itzulpen/traizio horrek testua adierazten
jarraitzeko aukera esan nahi du, denboraren oztopoaren aurka, hizkuntzen oztopoaren aurka, adiera-
zpen subjektiboaren oztopoaren aurka eta, azken batean, ahazteak dakarren desagertzeko oztopoaren
aurka.

Esperimentu abangoardistaren berrebaluazioaren bidez, Mabi Revueltak hitz egin zuten gor-
putz haien oihartzuna hurbiltzea proposatu du, beste behin entzunaraztea, elkarrizketak hasia, beso
eta hanken elkarrizketak, ilundutako tuneletik berreskuratutako hezur-haragizko testuak. “Gorputz-hi-
zkuntza” adierazpena keinuaren eta mugimenduaren semiotika orokorraren zentzuan erabiltzen dugu,
baina *Abecedak* proposatzen duena *literalki* hitz eginaraztea da, letraz letra, trazuz trazuz, galdera-ikurrak,
parentesiak eta etenpuntuak barne, dantzarien gorputzera egindako transkripzio kaligrafiko eta poetiko
modukoan, harritu egiten duen literaltasuna eta zenbait kasutan fidagaiztu egin dezakeena: gorputzak
hitz egiten du, baina ez P-aren makilak edo T-aren listoiak bezala nahitaez. Fidagaiztasuna gorputzaren
adierazpenezko literaltasunean, nahiz eta oso aspaldiko garaietatik kodifikazio landuen mende jarri den.
Fidagaiztasuna, gorputzak intsinuatzea edo iradokitzea soilik onartzen dugulako, edo maila sexualeko
beste plano batean, seduzitzea; baina ez modu irekian hitz egitea –argi eta garbi–, nahiz eta mezua
maila metaforikokoa izan. Hala eta guztiz ere, alderantziz, hizkuntzak beti egiten dio erreferentzia gor-
putzari eta haren atalei eguneroko adierazpenetan, baina nola izango litzateke bestela? Hizkera bera
gorputzean sortzen bada eta Tristan Tzara-k idatzi zuen moduan, “pentsamendua ahoan sortzen bada”.
Adierazpenak ugariak dira eta munduko hizkuntza guztietara zabaldu dira: hanka sartu, ipurtarina izan,
potrojoan egon, leporaino sartuta egon, kaskezurra hautsi, begi argiak egin edo esku hutsik etorri...
gorputz guztia hizkuntzak *hitz egiten* du, bidezidor edo eguneroko adierazpenen, akats eta bertuteen,
organo bakarrean laburbiltzen diren egoera eta sentimenduen kontzentratu moduan.

Aztarna uztea

*To leave a trace,
a print of the body,
language before language,
the language of the body¹⁰*

Agian modu zabalago edo zehatzagoan adierazi ahal izango da, baina ez modu zorrotzagoan: Anthony Gormley-ren testuko lau lerro horietan, ibiltariaren, poetaren, artistaren eta dantzariaren helmugak batzen dira. Denek dute betekotasuna ziurtatuta edo zin eginda behintzat: ibiltaria egindako ibilbidean, poeta paperean eta artista irudietan... dantzariak soilik dirudi oinatzaren aztarna ez uztera kondematuta, agian asmo gorena, Heinrich Von Kleist-en txotxongiloak amestu bezala edo Vladimir Tatlin-en *Letatlin-eko* pilotuak amestu bezala, lurzorua ez ukitzea duelako, baina, horrez gain, eszenatorkian ez dagoelako oinatzak uzteko lokatzik edo belarrik. Arrasto hori bildu, biltegitatu edo gordetzen denean, ordea, –Mabi Revueltak pieza honetan egin du– aztarna, arrasto hautemangarria uzten du, kasu horretan elektronikoa: *Abeceda. Triadisches Ballett*, itzuli egiten diren aztarnen bilduma, desagertze-ari uko egiten dietenak. Gormley-ren testua, besteak beste, gorputzaren ahozko adierazpen-gaitasuna zehazten duten bi marrazkik laguntzen dute, zabaltze fisikoaren bidez: ibiltzea, hitz egitea, makurtzea, xuxurlatzea, besoak jasotzea... beso eta hanken alfabetoa, gorputz-enbor eta izterondoena, burutik oinetara. Hizkuntza hizkuntzaren aurretik gorputzaren hizketa da, hain zuzen, urratsen zurrumurrua, jauziaren burrunba airean, dantzaria bere edertasunaren gorenean betiko zintzilik geratzen denean. Bi marrazki horien sekuentziak giza kulturaren arkeologia mitikoa erakusten du: irudiak espazioan ibiliz bere nortasunaz betetzen du –literalki, *aztarna utziz*–, martxan zabaltzen da eta lehenengoan mundua gizatasunez kutsatzen du, bigarreanean, aldiz, buruan ardaztuta, kulturaren ondorengo fasearen ikur gisa agian, hizketaren dardara da espazioa eta nortasuna sortzen duena, aztarna, kasu horretan soinuduna.

Abeceda Bilbo

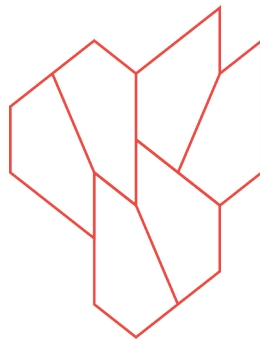
Dantzarien gorputzek eremu ez-homogeneoa antolatzen duten eta letra tipografikoaren egiturazko saretaren moduan hierarkizatzen duten bederatzi erreferentzi puntuz osatutako sarexkaren gainean eboluzionatzen dute eta, aldi berean, eszenatokiaren ikuspegi orokorretik, paper laukiduneko jarraibideen antzera. Hortik sortzen da, bistan denez, iturri tipografikoaren tamainari “gorputz” deitzeko

10 “*Dejar rastro, / una huella del cuerpo, / lenguaje antes del lenguaje, / el lenguaje del cuerpo*”, Anthony Gormley, *Workbooks I. 1977-1992*, Arte Garaikidearen Galiziako zentroa, Santiago, 2002, s.p.

ohitura. Bai orri-eszenatokiaren ikuspegi orokorrean, bai letra-gorputzaren berezitasunean, azpimarratzen dena dantzarien jarreraren eta bilakaeren hizkuntzaren osagarria da. Lehen *definizio* tipografikotik –jarrera, irudia, forma– dantzariek funtzioan ondoren egingo dituzten ibilbideetara, *tipografiaren* urratsera bertaratzen gara, definizio formal gisa, neurriaren eta antolaketaren kanon gisa, idazkera lotzen duten eta kontakizuna narratzailearenaren kontakizunarekiko paraleloki garatzen duten gorputzen *kali-grafiaraino*, eszenatokitik kanpoko *offeko* ahots moduan. Horrez gain, motaren definizio teorikotik, *hizkuntza* orokorraren motatik, kaligrafiaren *hizketaraino*, hizkuntza narrazio zehatz egin deneraino. Erabakigarria ez dago definizioan, ordea, garapenean baizik: Bilbon, dantzariak eszenatokian ez ziren hizkuntza definitzeko mugitzen, testu zehatza deskribatzeko baizik, narrazio jakinari gorputza emateko baizik. Nezvalen poema laburrekin zerikusia du, baina baita Mabi Revueltak jasotako ohar modernoekin ere: joan den mendeko hogeiko hamarkadatik datorren kontakizuna, ederra eta boteretsua, baina orainaldian kristalizatzen dena, artista bilbotarrak eskaintzen duen bertsio malenkoniatsu eta kezkarriarekin. Mundu garaikidearen bizipenetik eta joan den mende guztian pilatutako esperientziatik datorren malenkonia, jatorrizko *Abecedatik*, eta Mabi Revueltarena eremu definiezinean kokatzen du. Hortik eskeletoen agerpen errepikaria, lurzorua mailatik beherago, lurrazpikoak, globo zuri handien ondoan, gorago, airean. Erdian antzezipena, jolas, denbora-pasa edo igarpen moduan –gurutzegramak– eta, batik batik, funtzioaren amaieran eszenatokiaren eraketa, benetako espazio moduan, publikoari besaulki-patioa utzi eta bertara igotzera gonbidatzen zaihonean, bat-batean arte-galeria bilakatuta, gertutik atzemanda dantzan erabilitako *attrezzoko* elementuak, kasu horretan, eskultura bilakatuta. Dantzarien gorputzak eszenatokian kontakizuna sortzen badu, antzokiko eremu guztia nabarmendu eta hartaz jabetzen den publikoak, besaulkiak utzita, hondoko zarata modukoa sortuko du, narrazio eszenikoa jasotzen duen ingurune zurrumurru modukoa. Eszenatokia eta besaulki-patioa jasotzen dituen ekintzak antzerkiaren noranzko klasikoa jarraitu beharrean, alderantzikatu egiten du, multzoak ere baduen antzerki-izaera nabarmentzen du eta ikuslea narrazio eszenikoaren hizketakide bilakatzen du. Publikoa eszenatik irago eta antzezipeneko objektuak gertutik ikusten dituenen, *errealitatearen kolpea* jasoko balu bezala da, antzezipenetik bat-batean kanporatuta, kalera irten aurretik. Mabi Revueltak baliabide hori sinbolikoaren deskonpresio-ganbera gisa erabili duela sinistu nahi dut, errealitatezko kolpe horren ostean, ikuslea fikziozko oroitzapenak elikatzeke baldintza egokietan egon dadin –dantzariak eszenatoki gainean idazten– guztia ametsa izan balitz bezala eta horren intentsitateak fisiko bilakatu balu bezala.

(...) *eta esnatu nintzenean
atzamarkak nituen
belaunetan.
Eta inoiz
ez da ikusmena hain zorrotza izango
ametsek odola eragiteko
bezainbeste*

Patti Smith, *Irakeko txoriak*, 2005¹¹



11 “(...) *and when I awoke / there were scratches / on my knees. / And never again / will vision be so acute / that dreams could / produce blood*”. Patti Smith, *Birds of Irak*, *Auguries of Innocence: Poems*. Ecco Press, USA, 2005 & *Apuntes de Estética bilduma*, Artium, Arte Garaikideko Zentro-Museoa, Vitoria-Gasteiz, 2008, 73-81. or.