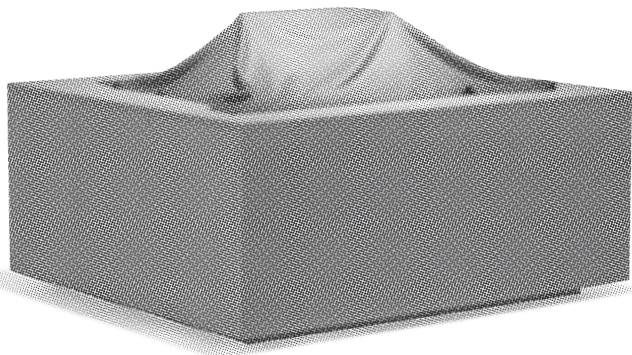


Libretoa
Libreto
Libretto

BAT, BI, HIRU, LAU HORMA

UNA, DOS, TRES, CUATRO PAREDES

ONE, TWO, THREE, FOUR WALLS



EMANALDI BIKOITZA

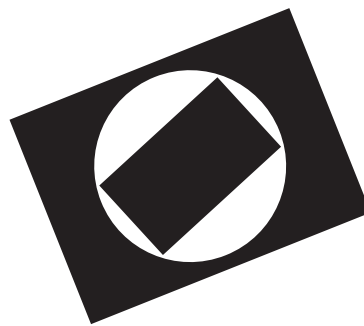
2012ko otsailaren 11n eta 25ean
Euskerazko emanaldia 19:00etan
Gaztelerazko emanaldia 21:00etan
ARTIUM, Ekialde-Behekoa aretoan

FUNCIÓN DOBLE

11 y 25 de febrero de 2012
19:00h función en euskera
21:00h función en castellano
ARTIUM, Sala Este Baja

DOUBLE SESSION

11th and 25th of February 2012
Season in Basque 19:00
Season in Spanish at 21:00
ARTIUM, Lower East Gallery



TESTUAK/TEXTOS/TEXTS:

Peter Friedl
Carla Zaccagnini
Bojana Cvejić
Xavier Le Roy

Bat, bi, hiru, lau horma-ren libretoa. Lan eszenikoa bi emanaldi bikoitzetan aurkeztuko da otsailaren 11n eta 25ean ARTIUMen, Ekialde-Behekoa aretoan, euskarazkoa 19:00etan eta gaztelaniazkoa 21:00etan.

Bat, bi, hiru, lau horma Bulegoa z/b-ren proiektua *Egonaldiak*. ARTIUM Bildumaren inguruko lehengoratzeko jarduerak-en barruan dago. Proiektuaren egileak Mar Villaespesa eta BNV producciones dira, ondokoekin elkarrizketan: Bulegoa z/b, Fundación Rodríguez, Valentín Roma eta Laura Trafí-Prats. *Egonaldiak*, 2011/10/08 eta 2012/04/08 artean Vitoria-Gasteizko Arte Garaikideko Euskal Zentro-Museoan garatutako proiektua da.

Libreto de *Una, dos, tres, cuatro paredes*. La pieza escénica se presenta en función doble el 11 y el 25 de febrero en ARTIUM, Sala Este Baja, a las 19:00 en euskera y a las 21:00 en castellano.

Una, dos, tres, cuatro paredes es un proyecto de Bulegoa z/b realizado en el marco de *Estancias. Prácticas restituyentes sobre la Colección ARTIUM*, una propuesta de Mar Villaespesa y BNV producciones en diálogo con Bulegoa z/b, Fundación Rodríguez, Valentín Roma y Laura Trafí-Prats. *Estancias* es un proyecto desarrollado en el Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo de Vitoria-Gasteiz entre 08/10/2011 y 08/04/2012.

One, Two, Three, Four Walls libretto. The performances will be given on each evening of the 11th and the 25th of February 2012 in ARTIUM, Lower East Gallery. It will be performed in Basque at 19:00 and in Spanish at 21:00.

One, Two, Three, Four Walls is a project of Bulegoa z/b within the framework of *Stanzas. Restitutive practices on the ARTIUM Collection*, curated by Mar Villaespesa and BNV producciones, in dialogue with Bulegoa z/b, Fundación Rodríguez, Valentín Roma and Laura Trafí-Prats. *Stanzas* is a project developed between 8.10.2011 and 8.04.2012 at ARTIUM de Álava, the Basque Museum and Centre of Contemporary Art in Vitoria-Gasteiz.

9 **IDAZTEA/IRAKURTZEA**
Peter Friedl

15 **ITZULPENGINTZA**
Carla Zaccagnini

23 **TEATRALTASUNA**
Bojana Cvejic

29 **FORMA**
Xavier Le Roy

euskera

37 **ESCRITURA/LECTURA**
Peter Friedl

43 **TRADUCCIÓN**
Carla Zaccagnini

51 **TEATRALIDAD**
Bojana Cvejic

57 **FORMA**
Xavier Le Roy

castellano

67 **WRITING/READING**
Peter Friedl

73 **TRANSLATION**
Carla Zaccagnini

81 **THEATRICALITY**
Bojana Cvejic

87 **FORM**
Xavier Le Roy

english

BAT, BI, HIRU, LAU HORMA

IDAZTEA/IRAKURTZEA

Peter Friedl

Dudarik gabe, ahuntzei buruzko ipuin hobeak daude «The Pet Goat» (Ahuntz kutuna) baino. Ipuin hori azaltzen da *Reading Mastery II: Storybook 1* izeneko testuliburuan, Siegfried «Zig» Engelmann eta Elaine C. Bruner-ek egina. Nahikoa da Grimm anaien maitagarri ipuinen bildumari begiratu bat ematea, bereziki «Otsoa eta zazpi antxumeak» ipuinari edo «Gurarien mahaia, urre astoa eta zaku barruko makila» deritzonari. Baina bada ezaugarri bat «Gurarien mahaia...» ipuinak eta «The Pet Goat» ipuinak berdina dutena: ez batean ez bestean ez dago amarik; aita besterik ez dago.

2001eko irailaren 11n, Sarasotan (Floridan) goizeko bederatzia pasatuxe zirenean, «Emma E. Booker» Lehen Hezkuntzako Eskolako 2. mailako umeak irakurketa ariketa bat egiten ari ziren gonbidatu oso berezi batentzat, Amerikako Estatu Batuetako presidentearentzat. Horman arbel txiki bat zegoen. Bertan hau zegoen klarionaz eta letra larriz idatzita: «Irakurtzeak handi egiten du herri bat». Kamerentzat prestatutako esaldi bat zen, jakina, baina konplexuagoa zen ariketarako errezitatzen ari ziren esaldi sinple samarrak baino, nolabait gogora ekartzen zuelako Giambattista Vico-ren sineste historiko-filosofikoa, alegia, «nazio guztiak idaztearen bidez hasi ziren hizketan, hasieran denak baitziren mutu». Gero, presidentek lehen adierazpena egin zuenean hedabideen aurrean orduantxe bertan gertatzen ari zen tragedia zela eta, beste motibo bat azaldu zen pantailan, eskolako liburutegian zegoen iragarki baten leloa: «Read to Succeed» (Irakurri arrakasta izateko).

Sandra Kay Daniels-ek, irakasleak, aurrera gidatu zituen bereziki aukeratutako hamasei ikasle haiek ipuinean zehar, «ea, prest» eta «segi» bezalako agindu kementsuak emanaz, eta horrela joan ziren umeak istorioa irakurtzen, nola neskatoa tematu egin zen ahuntz hura berarekin izaten, nahiz eta inguruko guztia jan. Eta hamasei laguneko ume korua txintxo-txintxo lotu zitzaion irakurketa klaseko gidoiari eta irakaslearen tunpa-tunpa erritmikoari. «Primeran irakurri duzue» esan zuen presidenteak. Bere hezkuntza programaren aldeko kanpaina egitera joana zen bertara. Kanpainak Reading First zuen izena (Lehena, irakurtzea), eta klase hura 1960koen erdialdetik Engelmann bultzatzen aritutako «Irakaskuntza zuzena» izeneko metodoaren erakustaldi tipikoa zen. Metodo honen aurkariak leporatzen diote irakaslea hartzea ardatz, eta metodo errobotikoa izatea; aldekoek, berriz, haren oinarri zientifikoa eta eraginkortasun egiaztagarria goraipatzen dituzte.

Eztabaída hau kokatzen zen, eta da, askoz eztabaída zabalago batean, alegia, zein den trebetasun ikasgarrien tokia eskolako hezkuntzan. Estatu Batuetan irakurketaren irakaskuntza fonetikoa bultzatzen dutenak hamarkadetan egon dira borroka latzean —«irakurketa gerrak» deitu izan zaie— hizkuntzen irakaskuntzaren «metodo osoa» deritzona defendatzen dutenen aurka. Irakurketaren Batzorde Nazionalak txosten mardul bat argitaratu zuen 2000ko apirilean eta irmo egin zuen irakaskuntza fonetikoaren alde. Bushen gobernuak bide hori hartu zuen «No Child Left Behind Act» (hau da, «Ez utzi umerik atzean») izeneko legearen bidez, alderdi bien gehiengo handiaren onespena lortuta Kongresuan. Zortzi urte geroago, presidentziarako 2008ko hauteskundeak baino lehen ere, eta hainbat interes talkak programaren izen ona belztu ondoren, Hezkuntza Zientzien Institutuak «Reading First Impact Study» izeneko dokumentua egin zuen, hau da, Reading First metodoaren eraginaren azterlana. Dokumentuan bildutako ondorioen arabera, ikasleen irakurmenean ez zen antzeman kontuan hartzeko moduko aurrerapenik. Hezkuntzaren beste hainbat erreforma bezala, hau ere frakasotzat jo zuten.

AEBko presidenteei beren burua «alfabetatzearen kausarekin» lotzea gustatzen zaie. Baina horrek oso gutxi diosku beren irakurtze eta idazte trebetasunez. Adibidez, Andrew Jackson-ek, «indioen gorrotzaile» eta lur espekulatazaileak, zeinaren erretratua hogeit hamarreko billeteetan agertzen den, ortografia txarra izan zuen bizitza osoan. «Government» hitza ere «n» barik idazten zuen. Aitzitik, ikusteko zelan sasoi beretsuan irakurtzeko gaitasunaren zapalkuntzak eta *debekuak* botika moduan eta arma moduan funtziona zezakeen, noraino eta askapenaren teologia moduko bat sortzeraino, beste autodidakta bat eta haren obra har ditzakegu aintzat: *Narrative of the Life of Frederick Douglass, An American Slave, Written by Himself* [Frederick Douglass esklabu amerikarraren bizitza, berak idatzia]. Estatu Batuetako hegoaldeko toki askotan debekatuta zegoen esklaboeri irakurtzen eta idazten irakastea. Bere liburuaren zazpigarren atalean Douglass-ek azaltzen du nola, bere kabuz irakurtzen ikasi eta gero, idazten ikasteari ekin zion metodikoki, *Webster's Spelling Book* (Webster-en ortografia liburua) hartu eta bertako letra etzanak klarionaz kopiatuz adreiluzko horma batean edo lurrean. Irakurtzen ikasteak —hasieran gehiago izan zuena madarikaziotik bedeinkaziotik baino, Douglass-ek une jakin batean dioen moduan— lagundu zion bere zoritxarraren neurriaz jabetzen, baina ez zion haren kontrako antidotorik eman. Irakurtzea eta idaztea ez dira gauza bera.

Hugo San Viktor bezalako monje batentzat, zeina Agustinen arauaren arabera bizi izan baitzen hamabigarren mendearen lehen erdian, irakurtzea eta idaztea ia bereizi ezinak ziren, hau da, *studium* bakar baten bi alde ziren. Behin eta berriro irakurtzen zituen bere maisu zaharraren idatziak eta bere idazmahaian transkribatzen zituen. Hugoren *Didascalicon* obrak irakurtzearen arteaz dihardu. Harentzat, irakurtzea monasterioko jarduera bat zen, marmarkarien komunitate batean burutzen zena. Pertsonaren gorputz osoa hartzen zuen jarduera horrek. Idazteak eskatzen zuen autore batek diktatzea; haren laguntzaile eta eskribak *stylus* bat erabiltzen zuen hitzak argizariz estalitako taulatxo batean markatzeko. Hortik pergamino batera kopiatzen ziren kontu

handiz, hegazti luma bat erabiliz. Hugoren ikasleentzat irakurtzea, idaztea eta latina funtsean gauza bat bera ziren, eta segurutik haiek izan ziren hala ikusi zuten azkenak.

Agustinen *Aitorkizunak* liburuan irakurketa isilaren definizio goiztiar bat dago, orain famatua. Agustinek Ambrosio bere irakaslea ikusten zuen begiak orriaren gainen harat-honat, «buruz zentzua aztertuz, mihia geldí zedukala». Agustinek bazekien letrak asmatu zirela berton ez daudenekin solas egin dezagun. Aristotelesen ideiaaren ildotik, berarentzat letrak zeinuen zeinuak ziren. Soinuen zeinuak dira, eta soinuak, berriz, gogoan darabiltzagun gauzen zeinuak.

Sevillako Isidorok, aldiz, uste zuen letrak soinurik gabeko zeinuak direla, eta ahalmena dutela berton ez daudenen adierazpenak transmititzeko. Beraz, letrak eurak gauzen zeinuak dira. «Berton ez daudenen» artean iraganeko autore guztiak ere sartzen dira. Isidorok bere garaiko (600. urtearen inguruko) jakituria unibertsal guztia bildu zuen bere *Etymologiae* obran. Bera izan daiteke irakurketa isila gomendatu zuten lehenengoetakoa. Haren ustez hobea zen memoriari laguntzeko. Begiei hobeto ulertzen laguntze aldera, puntuazio sistema erreformatzeari ere ekin zion. Monje eta eskriba irlandarrek eman zioten jarraipena lan horri, haientzat guztiz arrotza baitzen latina. Hitzen arteko tartearak, hasierako letra larriak eta puntuazio zeinu berriak asmatu zituzten. Ordura arte, *scriptura continua* deritzona erabiltzen zen, hau da, berbak segidan idaztea, tartean hutsunerik utzi gabe; ez zen puntuazio ikurrik erabiltzen eta ez zen bereizten letra larrien eta xeheen artean.

Memoria mugatua da izatez. Bere memoriaz fidatzen ez denak oharra har ditzake, gerora berriz aurkituko dituelako esperantzaz. Horrela hasten da, gutxi gorabehera, Freud-en «koaderno mistikoaren» fabula modernoa, non argizariz estalitako taulatxoa, orain ezabatzeko aukeraz ere horniturik, inkontzientearen sinbolo bihurtzen den. Platonen *Fedro*-n esaten da idaztea kaltegarria izango dela gogoratzeko gaitasunarentzat. Sokratesek kontatzen dio bere lagun gazteari Teut jainko egiptoarraren ipuina,

zenbakiak eta idazketa asmatu zituen jainkoarena. Teut-ek idazketa ematen dio Tamus erregeari memoria hobetzeko eta bere jakituria handitzeko baliabide (*pharmakon*) gisa. *Pharmakon* hitzaren adierak «botika», «pozoia» edo «droga» izan daitezke. Erregeak erantzuten dio: «Izan ere, horrek, ikasten dutenen arimetan ahanztura eragingo du oroimenaren ariketa ezagatik, idazkerarekiko konfiantzagatik kanpotik, zeinu arrotzen bidez, gogoratuko baitira, ez beraiek barnetik, beren buruen bidez». Platonen elkarrizketak, gugana testu idatzian heldu denak, jolastu egiten du medioa kritikatzeko, baina azken buruan testu moduan salbatu da. Guk, «Gutenberg galaxiaren» amaierara heldu garenok, badakigu ez egilearen heriotzak ez irakurlearen jaiotzak ez diela galdera ireki guztiei erantzuten.

Gaur egun, 110.000 karaktere inguru bildu dira kode estandar bakar batean, Unicode partzuergoari eta haren bilketa grinari esker. Gehienak txinerako karaktereak dira. Gehitu diren azkenak dira batakerearen eta mandeoaren alfabetoak eta aitzinako Indiako brahmiaren alfabetoak, bai eta ehunka «emoji» ere (SMSetan erabiltzen diren japonierako piktogramak). Txerokierako silabarioa bera ere erabilgarri dago iPhone-rako eta iPod-erako. Munduko idazketa sistemen bilduma digital horrek hazten jarraitzen duela, tartean hainbat hizkuntza hilen ondarea ere gordeta, munduan diren sei mila hizkuntza pasatxotik hainbat eta hainbat hiltzen ari dira. Fenomeno hori jasota dago UNESCOk egindako arriskupeko hizkuntzen munduko atlasean (*Atlas of the World's Languages in Danger*). Mende honen bukaerarako, gaur egun bizirik dauden hizkuntzen erdiak desagertuta egongo dira.

Txinan 1.500 karaktere baino gutxiago dakizkiena analfabetotzat jotzen dute. Kuban bada alfabetatze programa bat, «Yo sí puedo» izenekoa (Bai, ahal dut). Kostu gutxikoa da, eta ikaragarri emaitza onak eman ditu azken hamarkadan hainbat herritan, gehienbat Hego Amerikan, baina baita Afrikan, Kanadan eta Zeelanda Berrian ere. Lau milioi pertsona baino gehiagok erabili dute irakurtzen eta idazten ikasteko. Azterlan ofizial baten arabera, Washington DCko biztanleen herena baino gehiago analfabeto funtzionalak

dira. Horrek esan gura du oinarrizkoa idazten eta irakurtzen jakin arren, ezin daitezkeela moldatu eguneroko hainbat egoeratan. Arazoak dituzte lan eskariak betetzeko, edo kaleen planoak, autobusen ordutegiak, jarraibideak eta egunkariko artikulua irakurtzeko. Baina, batek daki... agian hortik adimen mota berri eta subertsibo bat sortzen ari da.

ITZULPENGINTZA

Carla Zaccagnini

— 1 —

Batek behin kontatu zidan bere amama (edo beste norbaiten amama, berdín dio), Italiatik Brasilera heldu berritan, tabakoa erostera joan zela. Tabakoa edo alkohola, berdín da, bizioari lotutako zerbaít zen, debekatuta edo oso arau zorrotzen pean zegoen zerbaít (modu lausoan gogoratzen dut ez ote ziren pospoloak izango, nahiz eta horiek ez diren oso ondo sartzen nire debeku posibleen zerrendan). Andreak dena delakoa ordaindu eta paketea edo botila hartu zuen, eta orduan entzun zion dendariari *Guarda* esaten ziola. Andreak begiratu zion. Gizonak atzamarras seinalatu zuen salgaia, eta berriz esan zion: *Guarda*. Emakumeak eskuartean zeukanari begiratu zion. Saltzaileak, urduri eta ozenago, berriro eta berriro esan zion: *Guarda! Guarda!*, erositakoa begiluze kuxkuxero eta salatariengandik babesteko premiatuz. Emakumea gai zen bere burua beste hizkuntza batean aditzera emateko, baina ezin zuen bere belarri italiarra gainetik kendu; gizonari entzun eta, esaneko, so egiten zion erositako gauzari, jakin barik zer bilatu behar ote zion.

Alde batera utzita amama honen edo etorkizuneko beste amama baten abenturak eta haren bizio xaloak laster arrotz izateari utziko zion lurralde batean, imajina dezagun zelan pasatu ote zen hitz hori zentzu bat izatetik bestea izatera: zelan bihurtu ote zen italierako «begiratzea» portugesezko eta gaztelaniazko «gordetzea», edo alderantziz. Noiz eta zein egoeratan esan dezake norbaitek begira eta beste batek gorde ulertu? Zein objektuk, zein egoerak, zein harremanek bideratuko zuen halako errore bat? Eta

halako erantzun bat, ez zuena susmorik sortzen besteak txarto ulertu zuenik, edo azalpenik behar zuenik: *Guarda*. Gorde dut.

Beharbada, portugesezko *guarda* hitza (edo *guardia*, pixka bat kamufilatuta, gaztelaniaz) ez dator «mantendu» edo «babestu» esan nahi duen *guardar* aditzetik, baizik eta «begi zorrotzaz kontrolatzea» esan gura duen *guardar* aditzetik, zaintzailearen ideiatik gertuago. Baina eratorpen horietan baino gehiago, interesgarriagoa da pentsatzea adarkatze horretatik sor daitezkeen funtsezko diferentzietan. Gauza bati begiratzean gauza hori gorde egiten duenaren eta gauza bat gordetzeko gauza hori bistatik kentzen duenaren arteko diferentziak. Eta zelan gorde dezaketen gauza bat begiratu arren ikusi egiten ez duten pertsonek.

— 2 —

Gasteizko ARTIUMeko biltegieta barrena zihoazela, Oteizaren *Velázquez en omenaldia* gordeta zegoen lekurantz, solasean zebiltzan. Hizpidea zen zelan hautematen duten espazioa ikusten ez duten pertsonek, zelan soinuaren kolpeek salatu ditzaketen gela baten neurriak, zenbat espazio dagoen beteta edo hutsik. Eta zelan ukimenaren antzeko zentzumen bat dagoen, gai dena pisua, presentzia, erakarmena eta arriskua bezalako sentsazioak transmititzeko, ukitzera heldu barik.

Kontatu zidaten zelan Carmenek 'Óscarren emaztea, harekin batera zihoana eskulturaren ahozko bisitan' bidean zegoen mihise batean eskua jarri eta pinturaren gorri bizia hauteman zuen. Ez da zaila imajinatzea koloretan ikusten dugun materialak bidalitako uhinak tenperatura desberdinetan senti daitezkeela, edo bibrazio horiek beste moduren batera senti daitezkeela, baina noiz ohartu zen Carmen gorriaren beroa zela hura, ¿de un rojo intensísimo? [gorri bizi-biziarena?]. Zein eta zenbat ariketa egin ote du, zelako trebatze lana, halako itzulpena lortzeko eta ñabardura horien guztien glosarioa osatu edo berrikasteko? Gorria, gorri bizia; urdina, urdin sakona, Prusia urdina; zuria, zuri hutsa; horia, urre kolorea; berdea, hosto berdea, esmeralda, berde ingelesa, bandera berdea, bandera berdea beste herrialde honetan.

Zer gertatuko ote da kolore horrekin, bandera berdearekin, kolore hori adierazi nahi denean beste kolore batzuetako banderak dauzkaten herrietako hizkuntzetan, edo, are okerrago, berdearen beste tonu batzuetako banderak dauzkaten herrietako hizkuntzetan? Ez da konpondu ezineko arazoa, jakina, itzulpen oro balizko errakuntza bat da. Banderari adjektiboa jar diezaiokegu, nongoa den argituz, irakurleak erreferentzia hori buruz osatu eta antzeko tonu batera helduko den esperantzarekin, edo tonua konparazioz deskribatu, erreferentzia ezagunagoak erabiliz: berdea, oliba olio estra birjinaren botiletako plastikozko tapoien modukoa. Oin ohar bat idatz daiteke estrategia biak konbinatuz, testuaren erritmoa eten barik.

Berdeek migratu egiten dute. Hau bera ere, nazionalista samarra izan arren, bandera batean, plastikozko pieza batean edo narrasti baten azal ezkatatsuan pausatu edo azal daiteke. Sugean irristatu egiten da eta antzeko tonuetako hostoen artean ezkututzen da, umel eta labainkor; banderan maiztua eta zikina da, itxura eskasa du, dardaratia, eta urrun bezala dago, begiak erdi itxita ia-ia beti atzean izaten duen eguzkiaren eraginez; plastikoa olioak baino gehiago irauten du eta ñabardura eta distira gordetzen du hondakinen bidaia badaezpadako horretan abiatu ondoren ere eta marka bereko hurrengo tapoia ere berdin-berdina izango da, edo ia-ia.

Blanco sobre blanco (miradas y lecturas sobre artes visuales) aldizkariaren lehen alearen kontrazalean Rancièreren aipu hau dago: «Desadostasuna ez da zuria dioenaren eta beltza dioenaren arteko gatazka. Zuria esan baina gauza desberdinak ulertzen dituztenen artekoa da, edo zuritasunaren izenean gauza bera diotela ulertzen ez dutenen artekoa».

Ezinezkoa zelatan dagoen sugearena eta eguneroko entsalada ontzeko erabiltzen dugunarena tonu bera izatea. Eta, izan arren, ezin daitezke berde bera izan. Eta ez dut uste Carmenek izen bera emango liekeenik. Ez da alferrik migratzen.

1935ean Jorge Oteiza Bilbotik atera zen Amerikako estatua megalitikoetako batzuk gertutik ikusteko eta pintore mexikarren muralismo berria aztertzeko, handik bueltatu ondoren idatzi zuenez, *Interpretación estética de la escultura megalítica americana* izeneko liburuaren hitzaurrean. Baina hamalau urte eman ditut bueltatu arte, ez naiz Mexikon izan eta 1944ra arte ez nituen neure eskuez ukitu bilatzen nituen estatuetao batzuk.

Gertutik ikusteak denbora hartzen du. Areago jauzi hori egin behar denean, hemen oharkabean pasatzen utziko ez dugun hori, ikusmenaren eta ukimenaren artekoa. Amerikara joan zen estatuak gertutik ikusteko, baina ez zen itzuli haiek ukitu barik.

Gerotxoago, honako lagun hauek bildu dira Oteizaren eskulturaren ondoan, grabagailu bat piztuta dutela: Óscar eta Carmen eta beren txakur gidaria; Betisa eta zenbait paper, gerora entzungo direnak; Mirenek dio *Yo creo que sí* [nik baietz uste dut], mikrofonorik gabe ekintzaren hasierari baietza emanez, eta «miren» hitzak gaztelaniaz adierazten duen begiratzeko agindua iradokiz. Betisak berriz hartu du lehengo hizpidea, sotoko bideetan zehar etorri direnean, grabagailuaren belarri luzetik aparte, espazioa hautemateko moduez izandakoa. Espazioaren kontzeptutik abiaturik, sarrera eman dio eskulturaren bisitari. Hitzaurre laburra, berba egin dute -edo berriz ere egin dute berba, guk lehen entzun ez arren- zentzumenez, batez ere entzumenaz eta ukimenaz.

Betisa bost edo zein urrats urrundu da eskularru bila joateko; entzun baino gehiago, sentitu egiten da zenbat luzatzen diren gauzak egiten eta denbora hori espazioan kalkulaten da. Óscarrek eskuak gomazko eskularruetan sartu ditu, ez dira ezker eskua eta eskuina bereizten. Eskuak mugitzen hasten da, oinarritik gora, topo egin arte formarekin, materiarekin, testurarekin, temperaturarekin, neurriekin eta soinuekin, guk ikusten dugunean

apenas ikusten dugun objektu hori eratzen duten gauza guzti horiekin. Eskulturak beretzat gordetzen ditu begiak antzematen ez dituen datuak. Y esta ¡tiene una frialdad! [Eta zelako hoztasuna duen honek!] nabarmendu du Óscarrek.

Liburu batean azpimarrak egitea da testura ukimenaren bidez hurbiltzea, atzamarrez ulertu gura izatea, deduzitu gura izatea. Guztiz ulertu barik azpimarratu nituen Oteizaren pasarteen artean, badago bat Eliza Katolikoko Guraso bati buruzkoa, orain izena gogoratzen ez dudana. Oteiza ez zegoen ados haren ideia estetikoekin. Elizgizon hark esaten zuen *artean ikusteko nahikoa dela begiak ixtea. Tuc. Tuc. Tun-tun-tun. Escuchamos, ¿no? Metal. Tuc-tuc-tuc: Metal. Y una buena base tun-tuc-tuc-tun-tuntun-tuntun de metal* [Klon. Klon. Klan-klan-klan. Entzuten dugu, ezta? Metala. Klon-klon-klon: Metala. Eta oinarri sendoa klan-klon-klon-klan -klanklan-klanklan: me-ta-la], deduzitu du Óscarrek. *Hija sí, no confundas, es inconfundible, ¿eh?: metal* [Bai, neska, ez nahastu. Nahastezina da, ezta?: metala]. Jarraitzen du testuak, eta harekin batera grafitozko lerroak. Hemen, begiak zabaltzearekin, badakigu den guztia ez dela dagoena baino. Eta nahiko enigma da hori.

Edozelan ere, museo bateko sotoan (edo oihal baten azpian) bistatik gordeta egonda nahiz *guardata* egonda (ikuslearen fokoaren pean), eskulturak bere burua babesten du, gutxitan ematen du bere burua, edo inoiz ez. Oteizak beste batzuen eskulturen gainean dioenez, izakien espezie horretakoa da, sortu ziren unearen eduki historikoa sekretuan gordetzen dutenak, une horretatik haratago iraun dute, eta une hori xarma egoera batean daukate gordeta, eta ezinezkoa da xarma haustea, baina posiblea da, berriz, estetikoki galdekatzea eta itzultzea. Azkeneko hitz hori elipse asimetriko baten barruan harrapatu dut, gertuago dagoena t-tik r-tik baino.

— 6 —

Una cosa que me he dejado, que no he dicho: esta obra se llama *Homenaje a Velázquez* [Gauza bat ahaztu zait, ez dut esan: obra honen izena da *Velázquez-en omenaldia*] (historia, esaten genuen).

Tienes en la cabeza a *Las Meninas*, ¿las has llegado a ver? [*Meninak* dauzkazu buruan, heldu zara ikustera?] Ez, Óscar ez zen heldu *Meninak* ikustera. Betisak orduan deskribatzen du jolas triangeluar horren giroa, non behatzen duen subjektua eta erretratutako objektua ikuspuntu bat beraren aurrean kokatzen diren. Velázquez intenta conseguir una tercera dimensión en algo que era plano, que es un lienzo [Velázquez saiatzen da hirugarren dimentsio bat lortzen laua den gauza batean, mihisean]. Deskribatzen duen bitartean, ahotsarekin batera, haren eskuak entzuten dira, Óscarrenak gidatzen dituztelarik Oteizaren eskulturaren gainean. Éste es el espacio de la sala de *Las Meninas*, podría serlo, ¿eh? No lo es, pero podría serlo [Hau *Meninen* gelako espazioa da, izan liteke, e? Ez da, baina izan liteke]. Adierazten dio non kokatuko litzatekeen pintorea, eta non ikusiko litzatekeen figurak ispilatzen eta irudikatzen dituen ispilua. Errege familiako figurak ispiluaren bidez baizik ez daude bertan. Soinurik ozenena lehorra da, egur hustua ematen du, eta nabarmendu egiten du *Nosotros estaríamos aquí* [Gu hemen egongo ginateke] esaldiaren azken hitza.

Zein zentzutan pareka ote daiteke palazioko saloi hori euskal pilotalekuarekin, zelan gerta liteke espazio bat bestea izan ahal izatea? Oso denbora desberdinetako lurraldeak dira, batean gorputzek pisua dute eta motel mugitzen dira, bestean arintasuna eta erreflexuen azkartasuna funtsezkoak dira. Baina, orain pentsatzen dudala, bururatzen zait badutela zerbait berdina: subjektua objektuan islatzea, proiektzio horrek suposatzen duen bikoiztasuna.

Errege familiako figuren eta pinturaren atzealdeko planoaren arteko lotura, figurak ispiluzko agerpen horren bidez aurkezten dituen, parekatu daiteke pilotariaren eta frontisaren artean sortzen den jarraipen erlazioarekin. Frontisak talde bereko beste jokalaria bat balitz bezala jokatzen du, itzuli egiten du pilota aurkariak esperoko lukeen tokitik urrun. Pilotariak konfiantza du frontoian, bere keinuaren jarraipen posiblea den aldetik (esaldi hau berriro irakurtzean uste nuen eskultoreaz idatzi nuela).

den aldetik, kalkulatu egiten du hormaren erresistentzia eta pilotari eragin diezaiokeen desbideraketa. Horma opako horrek badu zer bait ispilutik. Eta aurkari biak haren aurrean jartzen dira, erretratutakoa eta behatzailea jartzen diren bezala Velázquezek eraikitako nahasmen horretan.

— 7 —

Honela dio Oteizak *Interpretación estética de la escultura megalítica americana liburuan: Goyak gorpuzten du artista europar batek edertasunaren imitazio irizpideari dion higuina Errenazimenduaren ostean, Amerikaren deskubrimenduaren ostean.*

Inoiz ez dut horrela ikusi. Ez zait inoiz bururatu Goya Amerikaren deskubrimenduaren ostean heldu behar zela. Bitxia da nola Oteizak Amerikako eskultura aurrehispanikoaz egiten duen interpretazioak balio izan didan niri Goyaren obra, Amerika osteko espainiar baten obra, berriz ulertzeko.

Beharbada interesgarriena itzulpen batean ez da zer gertatzen zaion jatorrizko testuari, baizik eta zer gertatzen zaion xede hizkuntzari. Ez hainbeste zer irabazten duen idatzi horrek zabalkundearekin, baizik eta zelan eragiten dion bere testuinguru berriari.

— 8 —

Esan dugu kolore bat aldatu egiten dela dagoen gainazalaren arabera, ez dela bibrazio hutsa bakarrik, bera daukan gainazalaren kalitate fisiko eta sinbolikoak ere badirela kolore hori. Bandera berdea ez dela sugearen berde bera; esmeralda kolorea bat dela harrian eta beste bat uretan. Eta esan dezakegu esmeralda berezi baten esmeralda kolorea ere bat dela Kolon aurreko Kolonbian eta beste bat, berriz, Espainiako gortera heldu eta gero. Harri bera izan arren, landugabea izaten jarraitu arren. Ez da ondorio barik migratzen.

Agian interesgarriagoa da pentsatzea ez zein aldaketa jasaten dituen berdeak, baizik eta zer gertatzen zaion sugeari bera estaltzen duen edo haren azalari darion berdeari bandera

berde deitzen diogunean; edo zer gertatzen zaion banderari haren berdea oihanean barrena irristaka dabilenean, mehatxuz edo ikaratuta, guri *guardando* edo bere burua gordez hostoen gaintonuen artean.

TEATRALTASUNA

Bojana Cvejić

Teatraltasuna deituko diet teatroak sortutako efektuei, teatroa adierazpen aparatua den aldetik, Europa modernoan ezarritakoa, baina idealak antzinako Grezian eta Erroman sustraiturik dituena. Aparatu hitzak eragiketa materialen sistema bat adierazten du, itxaropenen ortzemuga ideologiko bat eratzen duena teatroan edo beste toki eta egoera batzuetan, non teatro adierazpenaren aparatua, edo sinpleki esanda, teatraltasuna, martxan jartzen den.

Utz dezagun alhora aparatua alde materiala, hala nola sortzea, prestatzea, taularatzea, ikustea, programatzea, eta aparatua beste eragiketa batzuk; haren alderdi ekonomiko eta sozialak aztertu beharrean, orain teatraltasunaren prozedura eta efektu estetikoei, eta agian baita politikoei ere, erreparatuko diegu. Prozedura eta efektuok bi termino multzotan banatzen dira.

Lehenengo termino multzoa taularatzeari dagokio. Taularatzeari bi prozedura daude: batetik, ikusiko den hori taxutzea, edo, sinpleki, eszena bat antolatzea, *tableau* bat, eta, bestetik, aukeratzea zein ikuspegitik ikusiko den *tableau* hori (ikusleen aldetik). Roland Barthes-ek taxutze hori *découpage*, ebakitzea-antzerki eta zinemaren testuinguruan deskribatzen du esanez «geometriaren adierazpen zuzenak» direla, hau da, kalkulatzeko gauzek zein leku eta forma duten toki jakin batetik begiratuta. Geometrikotasuna diskurtsoaren ikuspegi arrazionalistarekin lotzen da. Haren arabera, «diskurtsoa da (esango zuten klasikoek) beste barik "batek buruan daukan koadro edo *tableau* hori deskribatzea"». Agertokiaren markoa antzerkian -teatro klasikotik

oso urrun dagoenean ere- ez da *finestra aperta*-ren baliokide hutsa, baizik eta «ispilu bat, ikusleen mundu homogeneoari modua ematen diona beren burua ezagutzeko euren bezain koherentea den obraren munduan», Hans-Thiess Lehmann-ek idatzi duen bezala *The Postdramatic Theatre* liburuan. Obrarik ez dagoenean ere, taularatzearen legea bete egiten da ikusleen itzaropenen ortzemugan, eta, beraz, agertokia inbokatu behar du ispilatzearekiko elkarrizketa gisa. Ispiluzkotasun dialogiko hau «espektakulu» hitzaren etimologian ikusten da.

«Spectacle» hitzaren lehen adiera xii. mendeko frantses zaharrean da, begiradak erakartzen dituen eszena, eta xvi. mendean edozein motatako antzezpena ere adierazten du. Hitzaren latinezko jatorria *spectaculum* hitza da, «emanaldia, ikuskizuna». Hori latinezko *spectare* hitzetik dator, hau da, «arretaz begiratzea, ikuskatzea». *Spectare* aditz hori, berriz, *specere* (hau da, «begiratu») aditzaren maiztasunezko forma da. Antzinako Erromako zirkuak, jokoak eta borrokek eta Louis xiv.aren ikuskizun gortesauak gauza bat daukate berdina: funtzio politiko inperiala, hau da, kontrola ezartzea ikusizkoaren indarraren bidez. Ikuskizunetara joateak edo ikuskizunetan parte hartzeak, Eguzki Erregearen arotik, toki bat izatea esan nahi du, gizarte maila islatzen duen jesarleku bat izatea, behatzeko eta gainbegiratzeko ikuspegi jakin bat ematen duena. Hemen beste lotura etimologiko bat ere badago, *specular*, *speculari* aditzarekikoa, hau da, «adi egotea, zelatan egitea, ikuskatzea».

Ikusleak distantziatik behatzen duten begiraleak dira. Perspektibazko ikuspegiaren erdigune pribilegiatuan daude, eta horrek agertokiaren eta ikusleen arteko banaketa dakar. Ikusleen perspektibazko espazioak, gainera, haien inplikazio afektiboaren galera ere badakar, antzinako eta Erdi Aroko jaialdiek eta bestelako jolas plebeioek izan ohi zutena. «Ikusteko lekua» adierazteko termino grekoa *theatron* da. Jatorriz adierazten zuen Greziako antzokietan ikusleak egoten ziren tokia, baina gerora auditorio osoaren sinonimo bihurtu zen, bere baitan hartuz bai ikusleria eta bai antzezpena. «Théâtre» terminoak beste adiera bat

gehitu dio behatzeari, hau da, «kontenplatzea edo begiztatzea»*. *Theasthai* hitzak grekoz esan gura du arretaz begiratzea, begiztatzea, eta agerian jartzen du «teatro» hitzak eta «teoria» hitzak sustrai bera daukatela, hau da, *theorein* aditza, esan gura duena «gogoan erabiltzea, espekulatzea, begiratzea». «Espekulazioa» terminoak ere esangura hori sendotzen du. Espekulatzeak dauka forma garbi eta berezituak hautematearen esangura arrazionalista, ideien kontenplazio kartesiarra gogoaren begian; kontenplazio edo begiztatze horretan behatzailearen begirada gorputz gabetua subjektuaren *cogito*aren kontzientziara itzultzen da behatutako objektutik. Horrela, ikusle izateak zentzu zabalagoa ematen dio begiratzeari, eta beste hau ere adierazten du: norbera begiratu izateko begiratzea, edo norberaren begirada bueltan jasotzeko begiratzea.

Tableau bat behin taxaturik, taularatze horrek giza gorputza sar dezake bertan. Modernitatean teatroa eratu zen bezala, taularatutako gorputza *figura* bat da, eta figurazioaren legeak berekin dakar ordezkapena eta esanahiaren transzendentzia. Figura da ikuslearen mundua ordezkatzeko duen beste mundu horri batasuna ematen dion subjektua. Bere errepresentazio funtzioa ahultzen edo kolokan jartzen denean ere, esaterako Brecht edo Artaud-ekin, adibide goiztiarrak aipatzearen, figurak transzendentziaren legea betearazten du bere presentzia hutsarekin. Presentzia ez da hautematearen ondorioa, ikusteko desirarena baino. Antzezpenak hausten duenean figura teatralaren batasuna gorputzak gorputz legez joka dezan, hau da, ekintzaren material eta objektu literala izateko, ez du presentziaren fantasia suntsitzen, presentzia errepresentazioaren aurkakotzat ulertuta. Aitzitik, errealarari buruzko obsesioa indartzen du. Presentziaren fantasiak transzendentziaren legea sostengatzen du figuratik haratago, baita gorputzak figura desmuntatzen duenean ere.

xx. mendearen hasierako teatroaren teoria abangoardistek kolokan jartzen dutenean taularatutako gorputzaren ispiluzkotasun

* "Espektakulua" indoeuroparreko *spek*-etik ere badator, hau da, 'begiztatzea', 'behatzea'.

eta figuragarritasuna, taularatzeak utziko dio teatraltasunaren giltza izateari eta agertokiaren eta ikusleen tokiaren arteko erlazioan kokatuko da teatraltasuna. Horixe adierazten du teatraltasunaren bigarren termino multzoak, hau da, ikusletasunari edo ikusle izateari lotutako termino multzoak.

Ikuslearen deskubrimendua Brechten teatro epikoan eta Artaud-en krudeltasunaren teatroan ez da mugatzen aparatu teatralaren funtzionamendua agerian jartzera; ikuslea transformatzearen proiektu utopikoan murgiltzen da, edo subjektu berri bat eta komunitate berri bat sortzearen proiektuan, dela behatze kritikoaren bidez edo zentzumenen esperientzia mistikoaren bitartez. Bi eredu abangoardistok teatraltasunaren eskakizun politiko inplizitu legez funtzionatzen dute. Haientzat ikusletasuna da aparatu teatralaren ardatza, eta horrek sortu beharko lukeen komunitatea. Ikustearen alde sozialari ematen diote indarra, lekuko izatearen ideia bidez. Antzerkiko ikusleok ez gaude inoiz behar bezain bakarrik, gertaera baten lekuko eta elkarren begirale gara. Txalo jotzearen protokoloak eta agertokiaren eta ikusleen tokiaren antolaerak adostasuna sortzeko makina bihurtzen du teatroa ikusleentzat nahitanahiez.

Teatraltasunak ikuslearen eta taularatutako objektuaren arteko harremana definitzen du norbaitengana jotzearen eta hark erantzutearen dinamika erlazionalaren bidez. Teatroak gugana jotzen duenean guretzat egiten ari den gauza bat ikusteko gonbitea eginez, ez digu nahitaez esleitzen ikusle posizio bat zeinarekin identifikatuko garen. Antzezpenaren subjektu bezala identifikatzen ez den ikuslearengana jotzen duenean, lekuz kanpo sentitzea izan daiteke ikuslearen erantzuna. Maaïke Bleeker-ek «fokalizazioa» deitzen dio dinamika horren emaitzari. Fokalizazioa da «norbaitengana jotzearen eta hark erantzutearen prozesu dinamikoa, non teatroak egiten duen deia bitartekaria den gertakari batean; gertakari hori, "gertatze" hutsagatik beragatik, ikusle jakin baten erantzunaren menpe dago, dei egitearen menpe bezainbeste» (Bleeker, 2008: 10).

Ikuspegi horrek azpimarratzen du ikuslearen agentzia, ikusle pasibo delakoaren aurka. Hemen interakzioari ematen zaion garrantziak berak esan nahi du antzezpena erlazio bat dela, gertakari horren bi alderdi etengabe daudelako aldi berean presente, Peter Brook-en esaldi famatu hura gogora ekarriz: «Espazio huts bat hartzen dut, edozein, eta agertoki biluzia deitzen diot. Gizon bat espazio huts horretatik pasatzen da norbaitek begiratzen dion bitartean: eta ez dut ezer gehiago behar antzerki ekintza bat izateko». Brook-en teatraltasunaren definizioa paradigmaticoa da, antzeztea eta ikusle izatea elkarrekin lotzen dituelako. Antzezleak eta ikusleak aldi berean bertan egoteak baztertzen ditu agertokiaren eta ikusleen arteko deskonexioa eta indiferentzia; horren ordean, antzeztearen eta ikustearen sintesiaren bilaketan kokatzen du teatraltasuna, batak bestea suposatzen duela adieraziz. Helburu horrek batasunaren ilusioa baino ezin dezake sortu, irrika erromantiko bat, baita teatraltasunaren konbentzioak biluzik eta garden erakusten direnean ere. Orduan ikusleek areago gozatzen dute beren burua bertan ezagutzeaz.

Gutxitan gertatzen da agertokiaren eta ikusleen arteko lotura hori haustea disjuntzio baten bidez edo ikusleei antzezpena erauziz, antzezpenari ikusleak kenduz. Baina gertatzen denean teatraltasunaren xarma hautsi egiten da, agertokia des-figuraturik egon litekeelako, edo ikusleak bizidunen presentziaz gabeturik senti litekeelako, edo baztertuta inor ez zaielako zuzentzen, eta horrek antzezle bihurtzearen ideia negargarria sortzen dielako.

Zenbait dantza eta antzerki lanetan saiatu izan dira antzezpena ezabatzen eta erauzten, antzerkiaren teatraltasunaren ardatz gisa. Horretarako estrategia bat da gertakaria bihurtzea egoera bat zeinetan gizaki aktoreek eta gizaki ez diren aktoreek sare bat osatzen duten harreman paralelo baina asimetricoen bidez. Agertokiaren eta ikusleen arteko banaketa gordetzen da, baina ukatu egiten da, agertokikoek eta bertaratuek zeinek bere aldetik jardutearen bidez. Nahita deitu diet «bertaratuak», gerta daitekeelako haiei ikusmena eragozteko, edo ikusmena baztertuta izatea zentzumenen berrantolatketan. Agertokiaren

eta bertaratuaren arteko lotura hautsiz gero, bertaratuak jarraitzen du bere rolean baina antzezpenarekiko lotura eratu barik. Bir-lotze horri «konektatzea» deitzen diot: lotura bat sortzea, ikuslearen gorputza edo ekintza agertokiko ekintzaren mugakide bihurtzen duena. Konektatu den bertaratu batek ez du hartzen antzezlearen rola, ez da bihurtzen antzezle, falta den antzezlearen orde. Bertaratuak bere burua aktiboki txertatzen du aparatuko gainerako pieza heterogeneoen artean: objektuekin, gorputz bizidun edo fikziozkoekin, argiekin eta soinuekin. Gertakaria epitomizatzen duen zirkuitu elektrikoari bere burua entxufatuz bezala, «konektatze» horren bidez, ikuspena eta ahotsa txertatzen ditu egoeran, eta horrela gertakaria zentzuen bidez moldatzen du.

Jo al liteke hori teatraltasuntzat, ezagutzen dugun zentzu zahar esentzialista horretan, eskatzen duena, batetik, taularatzea eta, bestetik, ikuslearekiko komunikazioa? Ez, jakina. Teatraltasuna aldatu egiten da, ez bakarrik antzerki eta dantza «proposamen zailean» egiten diren ahalegin bakanetan, baina baita teatraltasunak aterpea bilatzen duen beste toki batzuetan ere, esaterako museoan.

AIPATUTAKO LANAK

BARTHES, Roland (1977): «Diderot, Brecht, Eisenstein», *Image, Music, Text*, (itzul. S. Heath), Londres: Fontana Press.

BLEEKER, Maaïke (2008): *Visuality in the Theatre*. Londres: Palgrave.

LEHMANN, Hans-Thiess (2006): *Postdramatic Theatre*, Londres: Routledge.

FORMA

Xavier Le Roy

Testu hau jarraibideen arabera irakurri behar da.

—
Urdinezkoak jarraibideak dira. Bete egin behar dira, baina ez irakurri.
Irakurleak kronometroa erabili behar du eta oraintxe hasi.
—

Formaren definizio bat

Definizio hau Bulegoa z/b-k egingo duen aurkezpenerako da beren-beregi. Bulegoak, hitzez hitz aipatuko dut, Bat, bi, hiru, lau horma proiektuaren testuinguruan kokatuko du.

Hau ez da formaren definizio orokor bat.

Hau formaren definizio bat da, eta definizio modu bat.

Hau forma baten definizioa da, definizio baten forma edo kontrakoa eta alderantziz.

Bestela esanda, eta nire hiztegiaren arabera, hauxe da: hitz baten esangura zehatzaren adierazpena eta zerbaiten itxura edo konfigurazio ikusgarria.

Antolatzaileen gonbiteko hitzak erabiliz eta haiei jarraituz, idatziko dut... Ez, irakurriko dut adierazpen bat hitz baten esanahiaz, honako xede honekin, Bulegoaren arabera (hitzez hitz aipatuko dut): arlo desberdinetan termino bakar bati ematen zaizkion esangurei buruzko eztabaida sortzeko premiari erantzutea.

Eztabaida:

«Izango al dugu bat gero?»

Galdera hori, John Cage-ri ostu diodana, buruan dabilkit bueltaka hau idazten ari naizela. «Ezerezi buruzko hitzaldiaren» bidezko forma proposamen hau oso presente dago hemen, oraintxe. Cage-k forma birdefinitu zuen hitzaldia konposizio bihurturik, edo alderantziz izan zen? «Izango dugu bat gero?»

Ekitaldi honen formak ezinezkoa egiten du hori, ni haren parte naizelako. Salbu eta irakurlea aretoan badago. Areto honetan dago irakurlea? Testu honen idazlea areto honetan dago? Itxaron, entzun eta begiratu inguruan 30 segundoz.

—
(30 s geroago)
—

Gonbidapenak dioenez (hitzez hitz irakurriko dut): «Zure definizioaren aurkezpena Bat, bi, hiru, lau horma proiektuaren testuinguruan kokatuko da».

Testuingurua formaren parte da ala forma da testuinguruaren parte esperientzia estetiko honetan?

Objektu baten forma deskriba daiteke.

Gonbidapenean proiektuaz egiten den deskribapena eta bidali dizkidaten Oteizaren eskulturaren hiru argazki erabiliz, deskribatuko dut zuek nire ustez biziko duzuen forma.

Ikusleak Oteizaren eskulturaren aurreko jarlekuetan **jesarrita daude**. Estalkia kentzen zaio eta argia ematen zaio, teatroan egin ohi den moduan. Gelako gainerako argiak amatatu egin dira. Ordubeteko ekitaldiaren une jakinetan, **lehenago edo geroago**, eskulturako pedestalak 90°ko jira egingo du, eta horrela objektuaren beste ikuspegi bat emango zaie ikusleei. Posizio eta argi aldaketen konbinazioak lau taularatze sortuko ditu, bakoitzaren erdigunea eskultura dela. Irudi honen inguruan ahotsak entzuten dira **irakurtzen**.

Beste batzuen artean edo ondoan jesarrita zaudete. Beharbada norbait izango duzue aurrean edo atzean. Sentitzen duzue ipurdi azpiko gainazala, aulkia? Oinekin, edo, hanka bat bestearen gainean baduzue, oin batekin, behea ukitzen zaudete. Nagoen lekutik ezin dut jakin zein distantziatara zaudeten eskulturatik. Oteizaren artelana ikusten da oinarriaren gainean. Zergatik eskultura hau esperientzia honetarako? Museo honetakoa delako? Esaten dutelako hau dela «haren lanik erradikalena bere proto-minimalismo eta soiltasunean, eta honekin elkarrizketan sartu zela bai abangoardiarekin eta bai Espainiako arte tradizioekin»? Ala artistaren eta haren lanaren euskalduntasuna omentzeko? Erabil liteke beste eskultura bat, beste forma bat?

Eskultura beltza da. Bidali dizkidaten argazkien arabera, gela moduko bat da, teilaturik gabea eta bi horma kenduta dituen, barrualdea ikus dadin. Lurraren gaineko lauki zuzena lodiagoa da alboetako bi gainazalak baino. Lurreko gainazalaren erdi baten gainean xafra karratu mehe bat dago, gris iluna, zabaletara jarrita. Xafra bertikal biak beste xafra horren ertzean daude zutik, eta espazio mehe bat sortzen dute laukizuzen bertikalaren erdiaren eta xafra horizontalaren artean. Eskulturaren bigarren argazkian esku bat ageri da haren alboan, eta erakusten du eskultura gutxi gorabehera 25 cm altu, 25 cm zabal eta 50 cm luze dela. Formagatik eta koloreagatik agertoki txiki bat gogorarazten dit. Antzoki bat ote da?

—
(30 s geroago)
—

Gonbidapenaren forma, eskulturaren forma, testuaren forma, irakurketaren forma... Hau entzuten duzuela, hautematen duzuen forma forma horien uztarketa da. Eta esperientzia burutuko da ekitaldiaren denbora amaitzen denean. Hemen, orain, forma diferentea da irakurlearentzat eta entzulearentzat.

Nire forma

Denboran oinarritutako arteetan, «forma» da denbora eratzeko, antolatzeko modua, eta ez aretoan erakusgai dagoen objektuaren formaren deskribapena, definizioa. Ez dago formaren definizio orokor bat, arlo guztietarako balio duena. Arlo guztiek erabiltzen eta definitzen dituzte formak eta bere formek deskribatzen dute arlo bakoitza.

«Forma» da zelan antolatzen diren «gauza» publiko honek iraun behar omen duen 60 minutu hauek. Ala egitura da hori, markoa, eta ez «forma»?

Gonbidapenak dio «testuak 7.500 eta 8.000 karaktere bitartean izan behar ditu[ela], 15 minutuko tartean irakurri ahal izan dadin. Gaztelaniara, ingelesera eta euskarara itzuliko da. Testua idazteagatik 600 € (gordin) ordaintzen dute. Testua aurkezteko azken eguna 2011ko urriaren 15a da».

Gaur urriaren 9a da, ez, gaur da... zein egun da gaur?

Testuaren luzera, prezioa, itzulpena agian ez dira forma, baina parte hartzen dute testuaren taxuketan. Definitzen al dute «formaren» definizio horren forma? Hau ez da erretorika edo hitz joko hutsa.

Beraz, arazo bat daukagu.

Zer, noiz eta non da testurako egitura, forma, markoa, hementxe eta orain? Non amaitzen da eta noiz hasten da forma eta noiz egitura?

Edozelan ere, hau definizio bat da. Gonbidapenean idatzita daudenak dira gonbidapena egituratzen zuten jarraibideak. Forma bat proposatzen du, baina ez da forma. Forma izango da jarraibide horien interpretazioa. Baina forma ez da formaz egiten duzun interpretazioa, hartaz bizitzen duzun esperientzia baino.

Itxaron, entzun eta begiratu ingurura 30 segundoz.

—
(30 s geroago)
—

Oso tentagarria al da forma definitzea materialari, mamiari, edukiari kontrajarrita edo haiekiko erlazioan? Galdera honek arte diziplina ia guztietarako balio du. Eta formaren eta edukiaren arteko muga linboan dagoenean sortzen da esperientzia estetikoa, forma ezin daitekeenean erraz definitu, eta deskribapenera jo behar dugunean hura atzeman ahal izateko.

Jesarrita edo zutik zaudete, agian lurrean etzanda, baina ez dut uste. Forma horren aurrean zaudete, forma jakin bat edo batzuk dituen artelan baten aurrean. Aurrean daukazuen artelan hori arte forma bat da. Baina gaur ez zaudete arte forma baten **AURREAN** bakarrik. Testu hau entzuten bazaudete, arte forma baten **BARRUAN** ere bazaudete, ez zaudete haren **AURREAN**: parte hartzen ari zarete forman. Ekitaldi hau barruan daukaten hormek inguratzen zaituztete, eta horma hauek gaur hainbat arte forma daukate barruan. Entzuten duzuenak inguratuta zaudete. Entzuten dituzuen soinetako batzuek denbora lerro bat osatzen dute, eta parte hartzen dute zuen denboraren antolaketan, eta hurrengo hiru minutuak antolatuko dituzte.

—
Irakurleak 12 minutu baino gehiago hartu baditu honainokoa irakurtzeko, arinago irakurri beharko du hurrengo paragrafoa. Irakurleak 6 minutu baino gutxiago hartu baditu honainokoa irakurtzeko, motelago irakurri beharko du hurrengo paragrafoa.
—

Forma eta mamia esaten denaren eta esaten den moduaren edo itzultzen denaren eta itzultzen den moduaren zimentarria dira, erabiltzen denarena eta erabiltzen den moduarena, komunikatzen denarena eta komunikatzen den moduarena, adierazten denaren eta adierazten den moduarena. Ekintza horiek forma behar dute eta beren medioari berezko zaion forma sortzen dute.

—
(20 s)

Irakurri hurrengo 2 lerroak, 4 segundorik behin hitz bat.

—
Formak materiala, mamia, edukia, gaia eratzten du
Formak materiala, mamia, edukia, gaia transformatzen du

—
(20 s)

Irakurri hurrengo 2 lerroak, 4 segundorik behin hitz bat.

—
Formak materiala, mamia, edukia, gaia eratzten du
Formak materiala, mamia, edukia, gaia transformatzen du

Saia gaitezen orokorrean hitz egiten:

Zer da forma? Objektu multzo jakin bat hasieratik estetikoizat bereizten duen gauza bat al da, bere zentzu estetikoan? Ala esperientzia estetiko bat azkeneraino gauzaten denean azaleratzen den horren izen abstraktua?

Artelan baten esperientzia estetiko bakoitza banan-banako esperientzietan bizitzen eta berritzen da. Esperientzia berriak sortzeko ahalmen horrek egiten du artelan bat artelan, eta irauten duen artelana zirkunstantzia bakanetatik eta une jakinetan sortzen da. Beraz, forma edukitzea da esperientziaren materiala ikusi, sentitu eta aurkezteko modu bat, zeinaren bidez material hori bera erarik errazen eta eraginkorrean bihurtzen den esperientzia egoki bat eraikitze gaia, hartara artelana sortzeko aukerarik ez dutenek artelana bizitzeko era izan dezaten.

Artelana da mami estetiko eta esperientzia estetiko bihurtu den materiala. Formak egiten du posible transformazio hori.

Eta testu hau ekitaldi honetan irakurtzeak erakusten duen legez, forma da esperientzia baten integrazio mugikorra.

UNA, DOS, TRES, CUATRO PAREDES

ESCRITURA/LECTURA

Peter Friedl

Qué duda cabe de que hay mejores cuentos sobre cabras que «The Pet Goat» (La cabra mascota) del libro de texto *Reading Mastery II: Storybook 1*, de Siegfried «Zig» Engelmann y Elaine C. Bruner. Sin ir más lejos, ahí está la colección de cuentos de hadas de los hermanos Grimm, sobre todo cuentos como «El lobo y los siete cabritillos» o «La mesa, el asno y el bastón maravilloso». Por lo demás, «La cabra mascota» tiene un rasgo en común con este último cuento: en ninguno aparece una madre –solamente un padre.

El 11 de septiembre de 2001, poco después de las nueve de la mañana, hora local, los alumnos de segundo de primaria del colegio Emma E. Booker de Sarasota, Florida, hacían su ejercicio de lectura ante un destacado invitado, el presidente de Estados Unidos. En la pared colgaba una pequeña pizarra; en ella, escrito con tiza y en mayúsculas, rezaba: «Reading makes a country great» (Leer engrandece a un país). Se trataba de una frase pensada para las cámaras, por supuesto, pero era más compleja que las frases relativamente simples que se iban recitando con voz sonora durante el ejercicio, ya que, en cierto sentido, recordaba el credo histórico-filosófico de Giambattista Vico, según el cual «todas las naciones empezaron a hablar escribiendo, ya que en sus orígenes todas eran mudas». Más adelante, cuando el presidente hizo su primera declaración ante los medios de comunicación sobre la tragedia nacional que se estaba desarrollando en ese mismo instante, pudo verse otro lema –el eslogan publicitario «Read to Succeed» (De la lectura al éxito) en la biblioteca del colegio.

Con órdenes enérgicas –«preparate», «sigue»–, la maestra, Sandra Kay Daniels, iba guiando a los dieciséis alumnos seleccionados para la ocasión a través de la historia de la niña que quiere quedarse con su cabra a pesar de que esta se come todo lo que tiene a la vista. Y el coro de dieciséis niños se ceñía obedientemente a la lección preparada y al golpeteo rítmico de la maestra. «Una lectura estupenda», observó el presidente, que había ido a hacer campaña a favor de su programa educativo Reading First (Lo primero, leer). Era una típica demostración del método de «instrucción directa» que Engelmann llevaba promoviendo desde mediados de los años 60. Los detractores de este método lo acusan de centrarse en el profesor y de tener un carácter robótico, mientras que sus defensores ensalzan su base científica y su comprobable eficiencia.

El debate formaba parte, y sigue haciéndolo, de una discusión mucho más amplia en torno al papel que desempeñan en la educación escolar las capacidades que se pueden aprender. En Estados Unidos, los partidarios de la enseñanza de la lectura basada en la fonética* llevaban décadas librando una encarnizada batalla –las llamadas «guerras de la lectura»– contra los defensores del Método Integral de Lenguaje. Publicado en abril de 2000, el voluminoso informe del National Reading Panel (NRP) se pronunció sin fisuras a favor de la enseñanza fonética, preferencia esta que quedó reflejada en la ley «No Child Left Behind» (Ningún niño con atraso) de la administración Bush, aprobada por el Congreso con una arrolladora mayoría de ambos partidos. Ocho años después, justo antes de las elecciones presidenciales de 2008 y después del desprestigio sufrido por el programa a causa de diversos conflictos de intereses, el Institute of Education Sciences concluyó en su «Estudio sobre el impacto de “Lo primero, leer”» que no se detectaba ninguna mejora apreciable en la comprensión lectora de los estudiantes. Al igual

* N.T.: Traduzco así el inglés “phonics-based”. “Phonics” es un método para enseñar a leer y a escribir basado en la interpretación fonética de la escritura.

que tantas otras reformas educativas, ahora esta también se consideraba un fracaso.

A los presidentes de Estados Unidos les gusta que los asocien con la «causa de la alfabetización». Aunque esto apenas diga nada de sus dotes para la lectura y la escritura. Por ejemplo, Andrew Jackson, el «odiador de indios» y especulador de terrenos, cuyo retrato aparece en los billetes de veinte dólares, tuvo mala ortografía toda su vida. Incluso se comía la primera «n» de «government». Por el contrario, a modo de ejemplo de cómo, más o menos por la misma época, la capacidad suprimida y *prohibida* de leer podía servir como medicina y como arma, dando origen a la larga a una especie de teología de la liberación, se puede acudir a otro autodidacta y a su *Narrative of the Life of Frederick Douglass, An American Slave, Written by Himself* (Narrativa de la vida de Frederick Douglass, un esclavo americano, escrita por él mismo). En muchas partes del Sur de Estados Unidos, la ley prohibía enseñar a los esclavos a leer y escribir. En el capítulo 7 de su libro, Douglass describe cómo, después de aprender a leer por su cuenta, se puso metódicamente a aprender a escribir, copiando con tiza las letras cursivas del *Webster's Spelling Book* en una pared de ladrillo o en el pavimento. Si bien leer (que, como observa en determinado momento Douglass, al principio fue más una maldición que una bendición) le había ayudado a darse cuenta de la magnitud de su desgracia, no le había procurado un antídoto contra esta. Leer y escribir no son lo mismo.

Para un monje como Hugo de San Víctor, que fue seguidor de la regla de San Agustín en la primera mitad del siglo XII, leer y escribir eran aspectos casi indistinguibles de un único *studium*. Leía una y otra vez los textos del maestro de la antigüedad y los iba transcribiendo en su *scriptorium*. El *Didascalicon* de Hugo trata del arte de leer. Leer en este sentido era una actividad monástica desarrollada en una comunidad de murmurantes. Era una actividad que involucraba el cuerpo entero. Escribir significaba que el autor dictaba; su ayudante y escriba utilizaba un *stylus* para grabar las palabras en una tablilla de cera. De ahí eran

cuidadosamente transferidas a pergamino con una pluma. Los alumnos de Hugo probablemente fueran los últimos para los que leer, escribir y el latín eran en lo esencial la misma cosa.

Hay una temprana descripción de la lectura silenciosa en las *Confesiones* de San Agustín que se ha vuelto famosa. Agustín observaba a su maestro, Ambrosio, mientras los ojos de este se deslizaban sobre las páginas, buscando su significado con el corazón a pesar de que «su voz y su lengua guardaban silencio». Agustín ya sabía que las letras se habían inventado para permitirnos conversar con los ausentes. Siguiendo la idea aristotélica, consideraba las letras como signos de signos. Son signos de sonidos, y estos a su vez son signos de las cosas en las que pensamos.

Isidoro de Sevilla, por el contrario, concebía las letras como signos sin sonido que tienen el poder de transmitir los enunciados de los que están ausentes. Esto significa que las letras mismas son signos de cosas. Entre «los ausentes» se incluyen también todos los autores del pasado. Isidoro, que recopiló en sus *Etymologiae* todo el conocimiento universal disponible en latín en su época (en torno al año 600), fue quizá uno de los primeros que recomendó la lectura en silencio. A su juicio, ayudaba mejor a la memoria. Para facilitar la comprensión del ojo, también se dedicó a revisar el sistema de puntuación. Sus esfuerzos tuvieron continuación en los monjes y escribas irlandeses, para quienes el latín era un idioma completamente extranjero. Introdujeron espacios entre palabras, letras iniciales y nuevos signos de puntuación. Hasta entonces, estaba establecido que la escritura era *scriptura continua*, sin espacios entre palabras, signos de puntuación ni diferenciación entre mayúsculas y minúsculas.

La memoria es finita por naturaleza. Todo aquel que desconfíe de su memoria tiene la opción de tomar notas y esperar que en una fecha posterior se encuentren intactas. Así, más o menos, es como empieza la fábula moderna de Freud de la «pizarra mágica», en la que la tablilla de cera, dotada ahora también de la capacidad de borrar, se convierte en un símbolo del

inconsciente. En el *Fedro* de Platón, se expresa la opinión de que escribir tendrá un impacto negativo sobre la capacidad de recordar. Sócrates le cuenta a su joven amigo la historia del dios egipcio Theuth, inventor de los números y la escritura. Theuth ofrece la escritura al Rey Thamos como medio (*pharmakon*) para realzar su memoria e incrementar su sabiduría. *Pharmakon* puede significar medicina, veneno o droga. El rey responde que «este descubrimiento tuyo creará olvido en las almas de los que aprenden, porque no utilizarán sus memorias; se confiarán a los caracteres escritos externos y no recordarán por sí mismos». El diálogo de Platón, que ha llegado hasta nosotros como un texto escrito, juega con la crítica al medio, pero termina salvándose a sí mismo como texto. Nosotros, que hemos llegado al final de la «galaxia Gutenberg», sabemos que ni la muerte del autor ni el nacimiento del lector responden a todas las preguntas abiertas.

En la actualidad, aproximadamente 110.000 caracteres diferentes han sido reunidos en un único patrón de codificación gracias al Unicode Consortium y su obsesión por recopilar. En su mayor parte son caracteres chinos. Los añadidos más recientes son las escrituras batak y mandea y la escritura brahmi de la antigua India, así como cientos de «emojis» (pictogramas japoneses utilizados en mensajes de texto SMS). Hasta el silabario cheroqui está disponible hoy como aplicación de iPhone y de iPod. En el mismo momento en que este inventario digital de los sistemas de escritura del mundo, incluido el legado de numerosos idiomas muertos, continúa su expansión, cada vez más idiomas de los más de seis mil existentes en el mundo se están muriendo. Este fenómeno está documentado en el *Atlas UNESCO de las lenguas del mundo en peligro*. Cuando termine este siglo, la mitad de todos los idiomas existentes se habrá extinguido.

En China, se considera analfabeto a quien conoce menos de 1.500 caracteres. «Yo sí puedo» es el nombre de un programa de alfabetización de bajo coste procedente de Cuba que viene cosechando éxitos desde hace diez años en muchos países, sobre todo en América del Sur pero también en África,

Canadá y Nueva Zelanda. Más de cuatro millones de personas lo han utilizado para aprender a leer y escribir. Según un estudio oficial más de un tercio de los habitantes de Washington DC son analfabetos funcionales. Esto quiere decir que, aunque poseen un dominio rudimentario de la lectura y la escritura, hay muchas situaciones cotidianas a las que no saben enfrentarse. Les cuesta rellenar solicitudes de empleo o leer mapas urbanos, horarios de autobuses, instrucciones y artículos de prensa. Pero quién sabe -quizá esto esté generando una forma de inteligencia nueva y subversiva.

TRADUCCIÓN

Carla Zaccagnini

— 1 —

Alguien me contó una vez que su abuela (o la abuela de otro alguien, no importa), recién llegada de Italia a Brasil, salió a comprar cigarrillos. O cigarros o alcohol, no importa, era algo relacionado al vicio cuya venta estaba prohibida o estrictamente reglamentada (tengo un vago recuerdo de que fueran fósforos, aunque éstos no encajen en mi lista de posibles prohibiciones). Luego de pagar y recibir el atado o el paquete o la botella, la señora escuchó que el quiosquero le decía *Guarda*. Ella lo miró. Él apuntó a la mercancía y repitió *Guarda*. Ella miró lo que tenía en sus manos. El vendedor, ya nervioso y subiendo el tono, repetía: *Guarda! Guarda!*, insistiendo en que protegiera la compra de miradas ajenas, curiosas, delatorias. Y ella, que podía hacerse entender en otro idioma pero no librarse de su oído italiano, escuchaba y obedecía, mirando el objeto recién adquirido sin entender qué debería encontrarle.

Más allá de las aventuras de esta u otra futura abuela detrás de sus inocentes vicios en una tierra que de a poco dejaría de serle extraña, vale imaginar cómo se puede haber pasado de un sentido al otro, cómo se habrá convertido el mirar del italiano en el guardar del portugués y del español, o viceversa. ¿En qué ocasión y bajo qué circunstancias, al decir alguien *mire* pudo otro entender *guarde* ? ¿Qué objeto, qué situación, qué relaciones habrán permitido un error de tal calidad? Y una respuesta que no generara sospechas de desentendimiento y necesidad de explicaciones: *Guarda. Ya lo he guardado.*

Tal vez la palabra *guarda* en portugués (o *guardia*, un poco camuflada en español) no venga tanto de guardar en el sentido de mantener o conservar, sino de guardar como tener bajo el control de ojos atentos, algo más cerca del vigilante. Pero más que en esa y otras derivaciones, es interesante pensar en las diferencias fundamentales que pueden resultar de esa bifurcación. Las diferencias entre aquel que guarda al mirar y aquel para quien guardar es alejar de la vista. Y en cómo pueden guardar quienes miran sin ver.

— 2 —

Mientras cruzaban los almacenes del ARTIUM de Vitoria-Gasteiz, en dirección al local donde se encontraba, guardado, el *Homenaje de Oteiza a Velázquez*, hablaban de la aprensión espacial de los invidentes, de los modos como la repercusión del sonido puede delatar las dimensiones de una habitación, la cantidad de espacio ocupado o vacío. Pero también de algún sentido semejante al tacto, capaz de transmitir sin llegar al toque sensaciones de peso, de presencia, de atracción y peligro.

Me contaron que Carmen, esposa de Óscar que lo acompañaba en la visita hablada a la escultura, aproximando una de sus manos a la superficie de un lienzo apoyado en el camino percibió el rojo intenso de la pintura. No es difícil imaginar que las ondas emitidas por materia que vemos de colores se puedan sentir también en temperaturas diferentes o que haya otra concretización sensible de esas vibraciones, pero en qué momento se dio cuenta Carmen que ese era el calor del color rojo: ¿de un rojo intensísimo? Cuáles y cuántos ejercicios habrá hecho, qué entrenamiento, para lograr tal traducción y componer o reaprender ese glosario de tantos matices. El rojo, el rojo intenso; el azul, el azul profundo, el azul de Prusia; el blanco, el blanco inmaculado; el amarillo, el amarillo oro; el verde, el verde hoja, el verde esmeralda, el verde inglés, el verde bandera en este otro país.

¿Qué pasará con ese color, el verde bandera, cuando se lo quiera decir en idiomas hablados en tierras con banderas de otros colores o, peor, de otros tonos de verde? No es que se presente un problema insoluble, claro está, toda traducción es una equivocación posible. Se puede adjetivar la bandera con la nación de su procedencia y confiar en que el lector reconstruya mentalmente la referencia llegando a un tono compatible, o describir el tono por comparación usando referencias más presentes: verde como acostumbran a ser las tapas plásticas de las botellas de aceite de oliva extra-virgen. Se puede siempre escribir una nota al pie de la página que combine ambas estrategias sin interrumpir el ritmo del texto.

Los verdes migran. Aún este, que tiene algo de nacionalista, puede apoyarse o emerger en una bandera, en una pieza de plástico o en la piel escamosa de un ofidio. En la serpiente se arrastra y se esconde entre hojas de tonos semejantes, húmedo y resbaladizo; en la bandera es desteñido y sucio, se ve mal, trémulo y a la distancia, entrecerrados los ojos por el sol que casi siempre lleva al fondo; en el plástico dura más que el aceite y conserva el matiz y el brillo aún después de desaparecer en ese viaje incierto que emprenden los residuos y el de la próxima tapa de la misma marca será exactamente igual, o imperceptiblemente casi.

En la contracubierta del número inaugural de la revista *Blanco sobre blanco (miradas y lecturas sobre artes visuales)* hay una cita de Rancière que dice: «El desacuerdo no es el conflicto entre quien dice blanco y quien dice negro. Es el existente entre quien dice blanco pero no entiende lo mismo o no entiende que el otro dice lo mismo en nombre de la blancura».

Imposible que una serpiente al acecho y el condimento de la ensalada cotidiana compartan tono. Aunque lo sean, no pueden ser de un mismo verde. Y no creo que Carmen los clasificara bajo el mismo nombre. No se migra impunemente.

Jorge Oteiza salió de Bilbao en 1935 para ver de cerca algo de la estatuaria megalítica americana y a estudiar el nuevo muralismo de los pintores mejicanos, como escribe ya de regreso en el prefacio de su *Interpretación estética de la escultura megalítica americana*. Pero he tardado catorce años en volver, no he estado en Méjico y hasta 1944 no llegué a tocar con mis manos algunas de las estatuas que buscaba.

Ver de cerca toma tiempo. Y más cuando incluye ese salto, que aquí no dejaremos pasar desapercibido, entre la vista y el tacto. Viajó a América para acercarse a mirar estatuas, pero no volvió sin tocarlas.

Momentos después están reunidos junto a la escultura de Oteiza y a una grabadora encendido: Óscar y Carmen y su perro-guía; Betisa y algunos papeles que se harán oír más adelante; Miren que dice Yo creo que sí, asintiendo al inicio de la acción, sin micrófono y apelando al sentido de la acción de mirar que su nombre convoca en imperativo. Betisa recupera la conversación sobre los modos de percepción del espacio que sostuvieron a lo largo del camino subterráneo y a salvo de registro sonoro, para introducir, a partir del concepto de espacio, la visita a la escultura. Corto preámbulo, se habla, o se vuelve a hablar sin que lo hayamos oído antes, sobre los sentidos, especialmente la audición y el tacto.

Betisa se distancia cinco o seis pasos para buscar los guantes, más que escucharlos se siente lo que tardan y se calcula ese tiempo en espacio. Óscar mete ambas manos en los guantes de goma que no diferencian derecha de izquierda y las va moviendo, desde la peana hacia arriba, hasta encontrarse con la forma, la materia, la textura, la temperatura, las dimensiones y los sonidos que configuran el objeto que, cuando vemos, apenas vemos. La escultura se reserva datos que la mirada no alcanza. Y esta, **¡tiene una frialdad!**, subraya Óscar.

Subrayar un libro es acercarse al texto por el tacto, querer entenderlo con los dedos, deducirlo. Entre los pasajes de Oteiza que subrayé sin terminar de entender, hay uno del que se me ha escapado el sujeto, un cierto Padre de la Iglesia Católica cuyas ideas estéticas Oteiza no comparte, y que afirmaba que para ver en arte basta cerrar los ojos. Tuc. Tuc. Tun-tun-tun. Escuchamos, ¿no? Metal. Tuc-tuc-tuc: Metal. Y una buena base tun-tuc-tuc-tun – tuntun-tuntun de me-tal, deduce Óscar. Hija sí, no confundas, es inconfundible, ¿eh?: metal. Sigue el texto y la línea de grafito que lo acompaña: Aquí, con abrir los ojos, sabemos que todo lo que hay no es más que lo que está. Y ya es bastante enigma.

Sea como sea, esté guardada a salvo de la vista en el sótano de un museo (o bajo una tela que la cubra), o *guardata* (bajo el foco del espectador), la escultura se protege, se entrega de a poco o nunca. Pertenece, como lo dice Oteiza sobre esculturas ajenas, a esta especie de seres que guardan secretamente el contenido histórico del momento en que surgieron y al que sobreviven y encierran en un estado de encantamiento que ya no es posible desencantar, pero sí, estéticamente, interrogar y traducir. A esta última palabra la he atrapado con el lápiz dentro de una elipse asimétrica, más cercana a la t que a la r.

— 6 —

Una cosa que me he dejado, que no he dicho: esta obra se llama *Homenaje a Velázquez* (la historia, decíamos). Tienes en la cabeza a *Las Meninas*, ¿las has llegado a ver? No, Óscar no las llegó a ver. Betisa entonces describe el ambiente donde tiene lugar ese juego triangular que coloca sujeto observador y objeto retratado frente a un mismo punto de vista. Velázquez intenta conseguir una tercera dimensión en algo que era plano, que es un lienzo. Mientras lo describe, se escuchan, junto a su voz, sus manos guiando las de Óscar sobre la escultura de Oteiza. Este es el espacio de la sala de *Las Meninas*, podría serlo, ¿eh? No lo es, pero podría serlo. Va indicando dónde se posicionaría el pintor y dónde se vería el

espejo que refleja y representa a los reyes, quienes por otro lado no están. El sonido más fuerte es seco, suena a madera hueca, y acentúa la última palabra de la frase **Nosotros estaríamos aquí.**

¿En qué sentido se puede equiparar ese salón palaciano al frontón Vasco, cómo es que un espacio podría ser el otro? Son territorios con tiempos muy diversos, en uno los cuerpos pesan y se mueven lentos, en el otro la agilidad y la velocidad de los reflejos son definitivos. Pero comparten, se me ocurre ahora que lo pienso, justamente la proyección de una duplicidad del sujeto en el objeto.

El vínculo entre las figuras reales (de realeza, no de realidad) y el plano de fondo de la pintura, que los presenta por medio de esa aparición especular, se puede confrontar a la continuidad establecida entre el *pelotari* y el *frontis*, que se porta como un jugador más del mismo equipo rebotando la pelota lejos de donde la espera el adversario. El jugador de Pelota Vasca confía en el frontón como una continuación posible de su gesto (al releer esta frase pensé haberla escrito sobre el escultor). El jugador de Pelota Vasca confía en el frontón como una ampliación de su cuerpo, calcula la resistencia de la pared y los desvíos que puede provocar a la pelota. Hay algo de espejo en ese muro opaco. Y ambos adversarios se posicionan frente a él como lo hacen retratado y observador en la confusión construida por Velázquez.

— 7 —

En su *Interpretación estética de la escultura megalítica americana*, dice Oteiza: Goya representa la repulsión de un artista europeo a la aceptación de un criterio de imitación de la belleza, después del Renacimiento, después del descubrimiento de América.

Nunca lo había pensado así. No se me había ocurrido que Goya tendría que llegar después del descubrimiento de América. Curioso que la interpretación que hace Oteiza de la escultura americana prehispánica me sirva para entender de nuevo la obra de Goya, un español pos-americano.

Tal vez lo más interesante de una traducción no sea lo que le sucede al texto original, sino lo que le sucede al idioma al cual se vierte. No tanto lo que gana el escrito al difundirse, sino cómo repercute en el contexto donde se inserta.

— 8 —

Ya dijimos que un color cambia según las diferentes superficies en que se encuentra, que no es vibración pura sino también las calidades físicas y simbólicas de la superficie que lo contiene. Que el verde bandera no es el mismo en la víbora; que el verde esmeralda es uno en la piedra y otro en el agua. Podemos decir también que el verde esmeralda lucido por una esmeralda singular es uno en la Colombia precolombina y otro al llegar a la corte española. Aunque sea la misma piedra, aunque siga bruta. No se migra inmunemente.

Más interesante, tal vez, no sea pensar en los cambios que sufre el verde, sino pensar qué es lo que le pasa a la víbora al clasificar de bandera al verde que la recubre o que de su cuerpo brota; o qué le pasa a la bandera mientras su verde se arrastra por la jungla, amenazador o asustado, *guardandonos* o *guardándose* entre las hojas en sobretono.

TEATRALIDAD

Bojana Cvejić

Entiendo aquí por teatralidad los efectos que ha tenido el teatro en tanto que aparato de representación establecido en la Europa moderna y cuyos ideales se remontan a la Grecia y la Roma de la Antigüedad. El aparato implica un sistema de operaciones materiales que fijan un horizonte ideológico de expectativas en el teatro, o en otros lugares y situaciones donde el aparato de la representación teatral, o, como sencillamente voy a llamarlo aquí, la teatralidad, se despliega.

Dejemos a un lado el componente material de concebir, preparar, poner en escena, visionar, programar y otras operaciones del aparato; en vez de examinar sus entresijos económicos y sociales, nos centraremos ahora en los procedimientos y efectos estéticos, y quizá también políticos, de la teatralidad. Se distribuyen en dos series de condiciones.

La primera serie comprende la puesta en escena. La puesta en escena supone dos pasos: suprimir aquello que va a ser visto o, simplemente, encuadrar una escena, un *tableau*, y organizar la posición estratégica (en el público) desde la que se va a ver el *tableau*. Roland Barthes describe el acto de recortar *-découpage-* en el teatro y en el cine como «expresiones directas de geometría», una práctica que calcula el lugar y la forma de las cosas al ser observadas desde algún lugar. Lo geométrico se vincula al fundamento racionalista del discurso, en la medida en que «el discurso (habrían dicho los clásicos) consiste simplemente en “describir el *tableau* que uno tiene en la cabeza”». El marco escénico

en el teatro, por muy lejos que esté del teatro clásico, no es solo el equivalente teatral de la *finestra aperta*, sino «un espejo que permite que un mundo homogéneo de espectadores se reconozca en el mundo, igualmente coherente, de la obra dramática», como escribe Hans-Thiess Lehmann en *The Postdramatic Theatre*. Incluso en ausencia de obra dramática, la ley de la puesta en escena se impone sobre el horizonte de expectativas de los espectadores y, por consiguiente, debe invocar el escenario como un diálogo con el reflejo. Este régimen de especularidad dialógica se puede desentrañar recurriendo a la etimología de «espectáculo».

El primer significado de «spectacle» en el francés antiguo del siglo XIII es una escena que concentra las miradas, mientras que en el siglo XVI también indica la representación de cualquier tipo de obra teatral. El origen latino de la palabra apunta a *spectaculum*, que significa «espectáculo», a su vez derivado de *spectare* o «ver, observar», forma frecuentativa de *specere*, «mirar». Lo que comparten el antiguo circo, las luchas y los juegos romanos con el espectáculo de la corte de Luis XIV es la función política imperial de controlar a través del poder de lo visual. Desde el Rey Sol en adelante, asistir a espectáculos o participar en ellos significa ocupar una posición, un asiento que refleja el rango social, ya que proporciona una perspectiva desde la cual se observa y se inspecciona. Aquí hay otro vínculo etimológico implícito: *specular*, *speculari*, que en latín significa «estar atento, espiar, mirar».

Los espectadores son unos curiosos que observan a distancia. Ocupan el centro privilegiado de la visión en perspectiva, que conlleva una división entre el escenario y el público. El espacio perspectivo del público también indica una pérdida de la implicación afectiva que tenían los festivales y otras formas plebeyas de entretenimiento antiguas y medievales. El término griego para «lugar de observación» es *theatron*, que, aunque originariamente se refería al espacio para el público del teatro griego, más adelante se hizo sinónimo del auditorio entero, incluidos el público y la representación. El término «théâtre»

añade otro significado a observación, el de «contemplación» . El griego *theasthai* significa mirar con atención, lo cual revela que «teatro» y «teoría» tienen una misma raíz en *theorein*, que significa «considerar, especular, mirar a». Dos términos más afirman el mismo significado: «especulación» y «especular». «Especular» detenta el significado racionalista de la percepción de formas claras y distintas, una contemplación cartesiana de ideas en el ojo de la mente por medio de la cual la mirada incorpórea del que contempla se refleja desde el objeto contemplado sobre la conciencia de *cogito* del sujeto. Así, la expectación extiende la acción de mirar de manera que su finalidad sea que te miren o que te devuelvan la mirada.

Una vez encuadrado el *tableau*, la puesta en escena puede incorporar el cuerpo humano a este. El cuerpo, según su escenificación teatral en la modernidad, es una *figura*, en la que la ley de la figuración conlleva sustitución y trascendencia de significado. La figura es el sujeto de la unificación del mundo que sustituye al mundo del espectador. Incluso cuando, ya en Brecht o en Artaud, su función representativa se debilita o se cuestiona, sigue imponiendo la ley de la trascendencia mediante su presencia. La presencia no es efecto de la percepción sino del deseo de ver. Cuando la acción descompone la unidad de la figura teatral para que el cuerpo interprete al cuerpo, que es el material y el objeto literal de la acción, no abole la fantasía de la presencia, opuesta ahora a la representación, sino que refuerza una obsesión con lo real. La fantasía de la presencia mantiene la ley de la trascendencia más allá de la figura, incluso cuando el cuerpo desmantela la figura.

Cuando, a comienzos del siglo xx, las teorías vanguardistas sobre el teatro ponen en tela de juicio el carácter especular y la figurabilidad del cuerpo escenificado, el principal argumento sobre la teatralidad se desplaza desde la puesta en escena a la relación entre el escenario y el auditorio. Esta relación está integrada por los espectadores en tanto que constituyen la segunda serie de condiciones de la teatralidad.

El descubrimiento del espectador en el teatro épico de Brecht y en el teatro de la crueldad de Artaud no se conforma con sacar a la luz los entresijos del aparato teatral, sino que invierte en el proyecto utópico de transformar al espectador, o de producir un nuevo sujeto y una nueva comunidad mediante la observación crítica o mediante la experiencia mística de los sentidos. Los dos modelos vanguardistas siguen funcionando como implícitas reivindicaciones políticas de la teatralidad. Desplazan el eje del aparato teatral para que recaiga sobre los espectadores y sobre el nacimiento de una comunidad que debería salir de ellos. El aspecto social del visionado se exagera aquí en el hecho de que somos testigos. Como espectadores nunca estamos lo bastante solos en el teatro, sino que somos testigos de un acontecimiento a la vez que nos escudriñamos los unos a los otros. Los protocolos del aplauso, así como la disposición del escenario y el auditorio, imponen a los espectadores el teatro como máquina para lograr el consenso.

La teatralidad define la relación entre el espectador y el objeto escenificado en una dinámica relacional de alocución y respuesta. Que el teatro se dirige a nosotros invitándonos a ver algo que se está haciendo para nosotros no asigna necesariamente una posición de visionado con la que el espectador se va a identificar. La alocución puede causar una sensación de desplazamiento en la respuesta del espectador que no puede identificarse como sujeto de la acción. Maaïke Bleeker llama «focalización» al producto de esta dinámica. La focalización es «un proceso dinámico de alocución y respuesta en el que la alocución presentada por el teatro hace de mediadora en un acontecimiento que para “tener lugar” depende en igual medida de la respuesta de un espectador concreto» (Bleeker, 2008: 10).

Este punto de vista subraya la agencia de aquel que ve en contraposición al supuesto espectador representado pasivamente. La propia insistencia en la interacción implica aquí una relación de representación en la co-presencia de dos lados del acontecimiento, que remite a las conocidas palabras de

Peter Brook: «A cualquier espacio vacío puedo llamarle escenario desnudo. Un hombre cruza este espacio vacío mientras alguien le mira, y no hace falta nada más para iniciar un acto teatral». La definición que da Brook de la teatralidad es paradigmática, ya que vincula la interpretación con la expectación. La co-presencia de los intérpretes y los espectadores excluye la indiferencia y la desconexión entre el escenario y el público; en cambio, encuadra la teatralidad proponiendo una síntesis entre la actuación y la expectación, como si la una sustituyese a la otra. Este objetivo solo puede producir una ilusión de unidad, un anhelo romántico, incluso cuando las convenciones de la teatralidad se formulan claramente. Entonces, los espectadores disfrutaban aún más de su auto-reconocimiento.

Rara vez ocurre que este vínculo entre el escenario y su público se rompa separando o sustrayendo la representación de los espectadores, o a los espectadores de la representación. No obstante, cuando lo hace, la teatralidad se desencanta, porque quizá el escenario se des-figure, o quizá los espectadores se sientan despojados de la presencia en directo, o piensen que se les ignora porque nadie se dirige a ellos, lo cual les da la desastrosa idea de convertirse en actores.

Algunas obras de danza y teatro han intentado que la representación deje de ser el elemento clave de la teatralidad en el teatro. Una estrategia supone transformar el acontecimiento en una situación en la que actores humanos tanto como actores no-humanos quedan interconectados mediante relaciones paralelas pero asimétricas. La división entre el escenario y el auditorio permanece, pero es negada por las actividades separadas de lo escenificado y los que atienden. Les llamo «los que atienden» deliberadamente porque en la redistribución de los sentidos quizá se les niegue o margine la visión. Si se rompe el vínculo entre el escenario y los que atienden, entonces el que atiende permanece en su papel sin construir un vínculo con la interpretación. Sugiero que esta re-vinculación se llame «cableado»: establecer una conexión que haga que el cuerpo

o la acción del espectador sea colindante con la acción del escenario. Uno que atiende conectado no asume el papel del intérprete –no se convierte en actor en lugar de otro actor ausente. El que atiende se reúne activamente con las otras partes heterogéneas de la reunión –objetos, cuerpos presentes o ilusorios, luces y sonidos. Y si se conecta con un circuito eléctrico que hace de epítome del acontecimiento, su «cableado» insufla visión y voz a la situación, y por tanto da forma sensorialmente al acontecimiento.

¿Se puede considerar que esto es teatralidad, en el sentido de la vieja concepción esencialista que implica escenificación y comunicación en el conjunto de los espectadores? Sin duda, no. La teatralidad cambia, no solo en los escasos intentos del teatro y la danza «díficiles», sino también gracias a otros lugares en los que se refugia, como, por ejemplo, el museo.

OBRAS CITADAS

BARTHES, Roland (1977): «Diderot, Brecht, Eisenstein». *Image, Music, Text*, (trad.: S. Heath), London: Fontana Press.

BLEEKER, Maaïke (2008): *Visuality in the Theatre*. London: Palgrave.

LEHMANN, Hans-Thiess (2006): *Postdramatic Theatre*. London: Routledge.

FORMA

Xavier Le Roy

Leer siguiendo las instrucciones

—
En azul están las instrucciones que hay que seguir, no leer.
El lector debería utilizar un cronómetro y ponerlo en marcha ahora mismo.
—

Forma: una definición

Esta definición está pensada específicamente para su presentación por Bulegoa z/b, que, cito: (la) contextualizará dentro del proyecto Una, dos, tres, cuatro paredes.

No es una definición genérica de la forma.

Es una definición de la forma y una forma de definición.

Es la definición de una forma, la forma de una definición o lo contrario y viceversa.

En otras palabras, y según mi diccionario, es una declaración sobre el significado exacto de una palabra y la figura o configuración visible de algo.

Utilizando y siguiendo las palabras de la invitación de las anfitrionas, escribo... No, leo, una declaración sobre el significado de una palabra que, según Bulegoa, pretende, cito: responder a la necesidad de crear un debate en torno a los significados asignados a un determinado término por diferentes disciplinas.

Un debate:

«¿Qué tal si hacemos uno después?»

La pregunta, tomada de John Cage, resuena en mi cabeza mientras escribo para vosotros. Esta propuesta de forma mediante «una conferencia sobre nada» está muy presente, aquí, ahora. Cage redefinió una forma transformando la conferencia en una composición, ¿o fue al revés?

«¿Qué tal si hacemos uno después?»

La forma de este evento hará que no sea posible, ya que yo soy parte de él. A no ser que el lector esté en la sala. ¿Está el lector en esa sala? ¿Está el escritor de ese texto en esta sala?

Esperad, escuchad y mirad a vuestro alrededor durante 30 segundos.

—
(30" después)
—

Como dice la carta de invitación, cito: «La presentación de tu definición será contextualizada dentro del proyecto Una, dos, tres, cuatro paredes».

¿Es el contexto parte de la forma o la forma parte del contexto de esta experiencia estética?

Se puede describir una forma de un objeto.

A continuación, utilizando la descripción del proyecto que aparece en la carta de invitación así como tres imágenes de la escultura de Oteiza que me han sido enviadas, describiré la forma que me imagino que vais a experimentar.

Cada persona del público se sienta en la tribuna que hay en frente de la escultura de Oteiza -ahora **está** descubierta e iluminada según la práctica teatral convencional. Las restantes luces de la sala **han sido** apagadas. En determinados momentos **que están por llegar o que ya han pasado** a lo largo del evento de una hora de duración, el pedestal de la escultura se someterá a una rotación mecánica de 90°, ofreciendo al público

una nueva perspectiva del objeto. Una combinación de cambios en la posición y en la iluminación producirá cuatro puestas en escena diferentes, con la escultura como elemento central de cada una. En torno a esta imagen, unas voces entre bastidores leen.

Estáis sentados entre o junto a otras personas. Puede que haya alguien delante o detrás. ¿Notáis la superficie que tenéis debajo del culo, una silla? Vuestros pies, o, si habéis cruzado las piernas, un pie, tocan el suelo. Desde donde estoy yo, es imposible imaginar a qué distancia estáis de la escultura. La obra de arte de Oteiza es visible sobre un pedestal. ¿Por qué esta escultura para esta experiencia? ¿Quizá porque pertenece a la colección de ese museo? ¿Quizá porque se la considera «su obra más radicalmente proto-minimalista y austera, a través de la cual Oteiza entabló un diálogo con la tradición artística de vanguardia y con la española»? ¿O es para honrar la identidad vasca del artista y su obra? ¿Sería posible usar una escultura diferente, otra forma?

La escultura es negra. A juzgar por las imágenes que he recibido de la obra, la forma es como una habitación sin tejado a la que se le han quitado 2 paredes para ver el interior.

La superficie rectangular que yace en el suelo es más gruesa que las 2 superficies laterales. Una fina plancha cuadrada de color gris oscuro cubre horizontalmente la mitad de esa superficie. Las 2 planchas verticales se alzan sobre el borde de esta plancha, creando un fino espacio entre la mitad de la plancha vertical rectangular y la plancha horizontal. La segunda imagen de la escultura, a cuyo lado hay una mano, muestra que la escultura mide aproximadamente 25 cm de alto y ancho y 50 cm de largo. La forma y el color me recuerdan una maqueta de un palco de teatro de color negro.

¿Es esto un teatro?

—
(30" después)
—

La forma de la invitación, la forma de la escultura, la forma del texto, la forma de la lectura... Mientras escucháis esto, la forma que experimentáis es la articulación entre estas formas. Y la experiencia se completará al final de lo que dure el evento. Aquí, ahora, la forma es diferente para el lector y para el oyente.

Mi forma

En las artes basadas en el tiempo, la «forma» es el modo en que se configura y organiza el tiempo, y no es así como se describiría, como se definiría, la forma del objeto que está expuesto en esa sala. No hay ninguna definición general de forma que valga para todas las disciplinas. Todas las disciplinas usan la forma y definen las formas y sus formas definen a la disciplina en cuestión.

«Forma» es el modo en que se organizan estos 60 minutos que supuestamente va a durar esta «cosa» pública.

¿O quizá eso sea la estructura, el armazón, y no la «forma»?

La carta de invitación dice que «el texto debería tener una extensión de 7.500 - 8.000 caracteres con el fin de que la lectura de los textos encaje en los 15 minutos establecidos. Se traducirá al castellano, al inglés y al euskera. El texto se paga a 600 € (brutos). La fecha tope de entrega es el 15 de octubre de 2011».

Hoy estamos a 9 de octubre, no, estamos a... ¿a qué fecha estamos?

Puede que la extensión, el precio y la traducción del texto no sean la forma, pero contribuyen a dársela. ¿Definen la forma de esa definición de «forma»? No es mera retórica ni un juego de palabras. Así que tenemos un problema.

¿Qué son, cuándo y dónde están la estructura, la forma, el armazón del texto y del presente? Entre la forma y la estructura, ¿dónde o cuándo se detiene y empieza?

En fin, esta es una definición. Lo que está escrito en la carta de invitación son las instrucciones que estructuraron la invitación.

Propone una forma pero no es la forma. La forma será la interpretación de estas instrucciones. Pero la forma no es la interpretación que haces de ellas, sino la experiencia que sacas de ellas.

«¿Qué tal si volvemos a esto después?»

Esperad, escuchad y mirad a vuestro alrededor durante 30 segundos.

—
(30" después)
—

¿No resulta tentador definir la forma en contraposición a o en relación con el material, la sustancia, el contenido? Esta pregunta es pertinente para casi todas las disciplinas artísticas. Y cuando la frontera entre forma y contenido está en suspenso es cuando se produce una experiencia estética, cuando la forma no puede definirse con facilidad y tenemos que recurrir a la descripción si queremos captarla.

Estáis sentados o de pie, es menos probable que estéis tumbados en el suelo. Estáis aquí, frente a esa forma, frente a una obra de arte que tiene cierta forma, o formas. Esa obra de arte frente a la que estáis es una forma de arte. Pero hoy no solo estáis FRENTE A una forma artística. Si estáis escuchando este texto, también estáis EN una forma artística; no estáis FRENTE a ella, sino que estáis participando en la forma. Estáis rodeados por las paredes que ayudan a contener el evento y hoy estas paredes contienen varias formas de arte. Estáis rodeados por lo que oís. Algunos de los sonidos que oís crean una línea temporal, y participan en la organización de vuestro tiempo y van a organizar los 3 minutos siguientes.

—
Si el lector/la lectora ha tardado más de 12 minutos en leer hasta aquí, debería acelerar el ritmo de lectura en el siguiente párrafo. Si el lector/la lectora ha tardado menos de 6 minutos en leer hasta aquí, debería ralentizar el ritmo para leer el siguiente párrafo.
—

Forma y sustancia son el fundamento de lo que se dice y cómo se dice o lo que se traduce y cómo se traduce, de lo que se usa y cómo se usa, de lo que se comunica y cómo se comunica, lo que se expresa y cómo se expresa. Estas acciones necesitan forma y producen una forma propia del medio en el que participan.

—
(20 s)

Leed las 2 líneas siguientes, una palabra cada 4 segundos.

—
Forma da forma a un material, una sustancia, un contenido, un tema
Forma transforma un material, una sustancia, un contenido, un tema

—
(20 s)

Leed las 2 líneas siguientes, una palabra cada 4 segundos.

—
Forma da forma a un material, una sustancia, un contenido, un tema
Forma transforma un material, una sustancia, un contenido, un tema

Intentemos ser genéricos:

¿Es la forma, en su sentido estético, algo que desde el principio y de modo único distingue como estético un determinado ámbito de objetos, o es el nombre abstracto de lo que surge cuando una experiencia estética logra su pleno desarrollo?

Cada experiencia estética de una obra de arte es vivida y renovada a través de experiencias individualizadas. Es este potencial de nuevas experiencias lo que hace que un trabajo artístico sea una obra de arte, y un trabajo artístico que dura surge en circunstancias esporádicas en determinados momentos. Así que tener una forma es tener un modo de concebir, sentir y presentar el material de la experiencia de tal manera que se convierta, del modo más fácil y eficiente, en el material para construir una experiencia adecuada para aquellos que no tienen la posibilidad de crear la obra sino solo de experimentarla.

Una obra de arte es un material transformado en una sustancia estética y una experiencia estética. La forma hace que esta transformación sea posible.

Y como queda demostrado por la lectura de este texto en este evento, la forma es la integración móvil de una experiencia.

ONE, TWO, THREE, FOUR WALLS

WRITING/READING

Peter Friedl

There are certainly better stories about goats than “The Pet Goat” from the textbook *Reading Mastery II: Storybook 1* by Siegfried “Zig” Engelmann and Elaine C. Bruner. One need only look to the fairy tale collection of the Brothers Grimm, especially tales like “The Wolf and the Seven Kids” or “The Wishing-Table, the Gold-Ass, and the Cudgel in the Sack.” That said, “The Pet Goat” does have one thing in common with the latter story: neither includes a mother—only a father.

On September 11, 2001, when the second graders of the Emma E. Booker Elementary School in Sarasota, Florida, did their reading exercise for their prominent guest, the president of the United States, shortly after nine o’clock local time, a little blackboard hung on the wall. “Reading makes a country great,” stood written on it with chalk in capital letters. It was a sentence intended for the cameras, of course, but more complex than the relatively simple sentences being loudly reeled off for the exercise, for in a sense it recalled Giambattista Vico’s historico-philosophical credo, which held that “all nations began to speak by writing, since all were originally mute.” Later, when the president made his first statement to the media regarding the national tragedy unfolding at that very moment, an additional motif came into view—the advertising slogan “Read to Succeed” in the school library.

With energetic commands to “get ready” and “go on,” the teacher, Sandra Kay Daniels, drove her sixteen specially selected pupils through the story of the little girl who wants to keep her

goat despite the fact that it eats everything in sight. And the sixteen-part children's choir obediently followed the scripted class lesson and the teacher's rhythmic thumping. "It's a great reading," remarked the president, who had come to campaign for his education program Reading First. It was a typical demonstration of the "Direct Instruction" method that Engelmann had been promoting since the mid-1960s. This method is denounced by its opponents as teacher-centered and robotic, while its proponents extol its scientific basis and verifiable efficiency.

The debate was and is part of a much broader discussion concerning the role of learnable skills in school education. In the United States, the supporters of phonics-based reading instruction had for decades been waging a fierce battle—the so-called "reading wars"—against the advocates of the Whole Language Method. Published in April 2000, the voluminous report of the National Reading Panel (NRP) came out solidly in favor of phonetic instruction, a preference that was then reflected in the Bush administration's No Child Left Behind Act, which passed Congress with an overwhelming bipartisan majority. Eight years later, even before the presidential election of 2008 and after the program had been discredited by various conflicts of interest, the Institute of Education Sciences concluded in its "Reading First Impact Study" that no measurable improvement could be detected in students' reading comprehension. Like so many other educational reforms, this one too was now regarded as a failure.

US presidents like to be associated with the "cause of literacy." But this says very little about their own reading and writing skills. For example, Andrew Jackson, the "Indian hater" and land speculator whose portrait is on the twenty-dollar bill, was a bad speller all his life. He even left out the first "n" in "government." By contrast, for an instance of how the suppressed and *prohibited* ability to read could function, at around the same time, as a medicine and weapon, ultimately giving rise to a form of liberation theology, one may look to another autodidact and his

In many parts of the American South, it was forbidden by law to teach slaves to read and write. In Chapter Seven of his book, Douglass describes how, after teaching himself to read, he set about methodically learning to write, copying the cursive letters from *Webster's Spelling Book* by drawing them on a brick wall or the pavement with a lump of chalk. While reading, which was initially more a curse than a blessing, as Douglass remarks at one point, had helped him recognize the extent of his misfortune, it had not provided him with an antidote to it. Reading and writing are not the same thing.

For a monk like Hugh of Saint-Victor, who followed Augustine's rule in the first half of the twelfth century, reading and writing were almost indistinguishable aspects of a single *studium*. Again and again, he read the writings of his late ancient master and transcribed them in his scriptorium. Hugh's *Didascalicon* deals with the art of reading. Reading in this sense was a monastic activity carried out in a community of mumblerers. It was an activity that involved one's entire body. Writing meant that the author dictated; his assistant and scribe used a *stylus* to carve the words into a wax tablet. From there they were then carefully transferred to parchment using a quill pen. Hugh's students were probably the last ones for whom reading, writing, and Latin were essentially one.

There is a now famous early description of silent reading in Augustine's *Confessions*. Augustine watched his teacher, Ambrosius, as the latter's eyes glided over the pages, seeking their meaning with his heart although "his voice and tongue were silent." Augustine already knew that letters were invented to enable us to converse with the absent. Following the Aristotelian notion, he regarded letters as signs of signs. They are signs of sounds, and these in turn are signs of the things we think of.

Isidore of Seville, by contrast, conceived of letters as signs without sound that have the power to transmit the statements of those who are absent. This means that the letters themselves are signs of things. "The absent" also include all past authors. Isidore, who brought together in his *Etymologiae* all the universal knowledge

available in Latin in his day (around 600), may have been one of the first to recommend silent reading. He felt it was a better aid to memory. To help the eye's comprehension, he also set about revising the system of punctuation. His efforts were continued by the Irish monks and scribes, for whom Latin was a wholly foreign language. They introduced spaces between words, initial letters, and new punctuation marks. Until then, the established approach to writing was *scriptura continua*, in which there were no interword spaces, no punctuation symbols, and no distinction between upper and lower case.

Memory is finite by nature. Anyone who doesn't trust his or her memory has the option of taking notes and then hoping to find them intact at a later date. This is more or less how Freud's modern fable of the "mystic writing pad" begins, in which the wax tablet, now also equipped with the ability to erase, becomes a symbol of the unconscious. In Plato's *Phaedrus*, the view is expressed that writing will have a negative impact on the capacity to remember. Socrates tells his young friend the story of the Egyptian god Thoth, the inventor of numbers and writing. Thoth offers writing to King Thamos as a means, a *pharmakon*, to enhance his memory and increase his wisdom. *Pharmakon* can mean medicine, poison, or drug. The king responds that "this discovery of yours will create forgetfulness in the learners' souls, because they will not use their memories; they will trust to the external written characters and not remember of themselves." Plato's dialogue, which has come down to us as a written text, plays with media critique but ultimately saves itself as a text. We who have come to the end of the "Gutenberg Galaxy" know that neither the death of the author nor the birth of the reader answers all open questions.

Today, approximately 110,000 different characters have been brought together in a single coding standard thanks to the Unicode Consortium and its obsession with collecting. Most of them are Chinese characters. The most recent additions are the Batak and Mandaic scripts and the Brahmi script of ancient

India, as well as hundreds of “emojis” (Japanese pictograms used in text messages). The Cherokee syllabary itself is now available as an iPhone and iPod application. Even as this digital inventory of the world’s writing systems, including the legacy of numerous dead languages, continues to expand, more and more of the over six thousand existing world languages are dying out. This phenomenon is documented in UNESCO’s *Atlas of the World’s Languages in Danger*. By the end of this century, half of all existing languages will be extinct.

In China, anyone who knows fewer than 1,500 characters is regarded as illiterate. “Yo Sí Puedo” [Yes, I Can] is the name of a low-cost literacy program from Cuba that has been racking up successes for the past ten years in numerous countries, primarily in South America but also in Africa, Canada, and New Zealand. More than four million people have used it to learn to read and write. According to an official study, more than a third of the residents of Washington, D.C. are functionally illiterate. This means that although they have a rudimentary command of reading and writing, there are many everyday situations they cannot handle. They have trouble filling out job applications or reading city maps, bus schedules, instructions, and newspaper articles. But who knows—perhaps this is generating a new, subversive form of intelligence.

TRANSLATION

Carla Zaccagnini

— 1 —

Someone once told me that his/her grandmother (or someone else's, it doesn't matter whose), who had recently come to Brazil from Italy, went out to buy cigarettes. Cigarettes or alcohol, it doesn't matter which, it was something to do with a habit of some kind, and its sale was forbidden or strictly regulated (I have a vague memory that it might be matches, though they don't quite fit into my list of possible forbidden things). After paying and receiving the bundle or packet or bottle, the woman heard the shop owner say *Guarda* to her. She looked at him. He pointed to the goods and repeated *Guarda*. She looked at what she was holding. The seller, who was by now nervously raising his voice, repeated *Guarda! Guarda!* insisting that she protect her purchase from the curious, tell-tale eyes of others. And she, who could make herself understood in another language, but not get rid of her Italian hearing, listened and obeyed, looking at the recently-acquired object without understanding what she should find there.

Besides imagining this or some other future grandmother's adventures in the pursuit of her innocent vices in a land which would soon lose its strangeness, it is worth thinking about how one meaning could have changed into another, how looking in Italian could have become putting away in Portuguese and Spanish, or vice versa. At what times, and under what circumstances could someone saying **look** be understood by someone else as saying **hide from view**? What sort of object, situation, relationships could bring about such a mistake? And an answer which would not lead

to suspicions of misunderstanding or the need for explanations:
Guarda. I've put it away.

Perhaps the Portuguese word *guarda* (or *guardia*, guard, slightly camouflaged in Spanish) comes, not from *guardar* in its sense of keeping or preserving, but from *guardar* as to watch over, as a guard does. But beyond this and other derivations, it is interesting to think of the fundamental differences that may arise from this branching in meaning. The differences between someone who *guarda*, looks, and someone for whom *guardar* is to keep out of sight. And in how those who look without seeing can *guardar*.

— 2 —

While they were passing through the ARTIUM (Vitoria-Gasteiz) storage spaces towards the room where the *Homage to Velázquez* by Oteiza is kept, they spoke of the way sightless people apprehend space, of how the particular way in which sound bounces can give away the dimensions of a room, the amount of occupied or empty space. But also of a certain touch-like sense, which can transmit sensations of weight, presence, attraction and danger, without the actual use of touch.

I was told that Carmen, Óscar's wife, who went with him on this visit to the sculpture, brought one of her hands close to the surface of a canvas stacked along the way and perceived the intense red of the paint. It's not hard to imagine that the waves emitted by matter, which we see as colours, might be felt as different temperatures, or that there might be another concrete form of sensory apprehension of these vibrations, but when did Carmen realise that this was the heat of the colour red: of a deep, intense red? What exercises, and how many of them had she done, what kind of training, in order to manage such a translation and compose or relearn the glossary of so many hues? Red, intense red; blue, deep blue, Prussian blue, white, immaculate white; yellow, golden yellow; green, leaf green, emerald green, English green, flag green in this other country.

What might happen with that colour, flag green, when you try to say it in languages spoken in lands with flags in other colours, or, worse still, in other tones of green? It's not that this would be an unsolvable problem, obviously not, any translation is a possible slip. The flag's nationality might be used as an adjective for it, and the reader trusted to mentally reconstruct the reference and come up with a compatible tone, or the tone might be described by comparison, using more present references: green like the usual plastic caps on extra-virgin olive oil. A footnote might also be written to combine both strategies without interrupting the rhythm of the text.

Greens migrate. Even this one, which has something nationalistic about it, could be held by or emerge on a flag, on a piece of plastic or in the scaly skin of an ophidian. On the snake it slithers and hides between leaves of similar hues, wet and slippery; on the flag it is faded and dirty, hard to see, shimmering in the distance, eyes half-closed against the sun almost always behind it; on the hard plastic it lasts longer than the oil and holds its tone and shine even after disappearing on the uncertain journey waste travels—and the green on the next cap of the same brand will be exactly the same, or imperceptibly almost.

On the back cover of the first issue of the magazine *Blanco sobre blanco (miradas y lecturas sobre artes visuales)* [*White on white (views and readings on visual art)*] is a quotation from Rancière which reads: "Disagreement is not the conflict between one who says white and one who says black. It is the conflict that exists between one who says white but does not understand the same thing, or does not understand that the other is saying the same thing in the name of whiteness."

Impossible that a snake lying in wait and the dressing of your everyday salad should share the same tone. Even if they are the same, they can't be the same colour green. And I don't think Carmen would classify them under the same name. Migration does not happen with impunity.

Jorge Oteiza left Bilbao in 1935 to take a close look at some American megalithic statue work and study Mexican painters' new muralism, as he was to write on his return in the preface to his *Interpretación estética de la escultura megalítica Americana* [*Aesthetic interpretation of American megalithic sculpture*]. But I have taken fourteen years to return, I have never been to Mexico, and until 1944 was unable to touch with my own hands some of the statues I was searching for.

Seeing from close up takes time. And even more so when it includes the leap, which we will not leave unperceived here, between sight and touch. He travelled to America to take a close look at statues, but he did not come back without touching them.

Moments later, around the Oteiza sculpture and a switched-on recorder are: Óscar and Carmen and their guide dog; Betisa and papers which will be heard later on; and Miren, who says I think so in agreement, evoking the Spanish meaning of *miren*, look! in doing so. Betisa goes back to the conversation on modes of perceiving space which they'd had, with no sound recording, as they had walked there underground to introduce the visit to the sculpture after the concept of space. A short preamble, in which the senses, especially hearing and touch, are spoken about, or spoken about again though we didn't hear it the first time.

Betisa moves five or six steps away to look for the gloves. Rather than hearing them one feels how long they take and calculates the time in space. Óscar puts both his hands in the rubber gloves which have no left or right and moves them from the pedestal upwards until he comes to the form, the material, the texture, the temperature, the dimensions and the sounds that make up the object which, when seen, are only seen partially. Sculpture holds information the gaze cannot reach. **And this one has this coldness!** Óscar emphasises.

To underline a book is to approach the text through touch, to want to understand it with the fingers, to feel around it. Among the passages by Oteiza which I underlined without really understanding them, there is one whose subject escapes me, a certain Father of the Catholic Church whose ideas on aesthetics Oteiza didn't share, who claimed that to see in art all you have to do is close your eyes. Tuc. Tuc. Tun-tun-tun. You can hear it, can't you? Metal. Tuc-tuc-tuc: Metal. And a good tun-tuc-tuc-tun-tuntun-tuntun me-tal base, Óscar deduces. Yeah, don't get it wrong, it's unmistakable, eh?: metal. The text and the graphite line that runs with it follow: Here, by opening your eyes, you know that everything there is is no more than what is there. And that's enough of an enigma in itself.

Whatever the case, whether it is kept out of sight, *guardada*, in a museum basement (or under the cloth that covers it) or *guardada* (under the spotlight of the viewer), the sculpture protects itself, it gives itself over bit by bit or never. It belongs, as Oteiza says about the sculptures of others, to the sort of beings which secretly keep, *guardan*, the historical content of the moment they came about in, and which they survived and lock up in a state of enchantment which can no longer be undone, but can, aesthetically, be interrogated and translated. I trapped the last word with a pencil inside an asymmetrical ellipse, closer to the *t* than to the *r*.

— 6 —

One thing I forgot to mention, I haven't said: this work is called *Homenaje a Velázquez* (history, we were saying). Do you have *Las Meninas* in your head, have you seen them? No, Óscar never managed to see them. Betisa then describes the environment in which the triangular game situating observing subject and portrayed object before a single viewpoint takes place. Velázquez tried to achieve a third dimension on something which was flat, a canvas. While she describes it, her hands can be heard with her voice as they guide Óscar's over the Oteiza sculpture. This is the space of the room in *Las Meninas*, it could be, couldn't it? It isn't, but it could be. She shows where the painter would have been

standing and where the mirror reflecting and portraying the king and queen—absent in any other way—would have been seen. The loudest sound is sharp, sounding like hollow wood, and accentuates the last word of the sentence We would be here.

In what sense could the palace room be considered equivalent to Basque *frontón*, how is it that one space can be the other? Each of the two territories have their own, very different times: in one, bodies weigh and move slowly; in the other, agility and quick reflexes are essential. But now that I think of it, in common to both is the fact that they each project a doubling of the subject onto the object.

The link between the royal figures and the back plane of the painting, which presents them as an apparition in the mirror, can be confronted with the continuity that arises between the *pelotari* and the *frontis*, which acts as another player from the same team by bouncing the ball far from where the opponent expects it. The *Pelota Vasca* player trusts the *frontón* to be a possible continuation of his gesture (on rereading this sentence I thought I'd written it about the sculptor). The *Pelota Vasca* player trusts the *frontón* to be an extension of his body, he calculates the resistance of the wall and the deviations it might subject the ball to. The opaque wall has something of the mirror in it. And both opponents stand in front of it, just as the portrayed figure and the observer do in Velázquez's constructed confusion.

— 7 —

In his *Interpretación estética de la escultura megalítica Americana*, Oteiza says: Goya represents a European artist's rejection of, his refusal to accept, a criterion for the imitation of beauty after the Renaissance, after the discovery of America.

I'd never thought of it like that. It hadn't occurred to me that Goya had to come after the discovery of America. It's interesting that Oteiza's interpretation of Pre-Hispanic American sculpture should have led me to a new understanding of the work of Goya, a Post-American Spaniard.

Perhaps the most interesting thing about a translation is not what happens to the original text, but what happens to the language it is rendered into. Not what the writing gains in being disseminated, but the nature of its repercussion in its new context.

— 8 —

I mentioned that a colour changes according to the different surfaces it appears on, that it is not just a pure vibration, but also the physical and symbolic qualities of the surface that holds it. That flag green is not the same on a viper; that emerald green is one thing on a stone and quite another in water. You could also say that the emerald green which a singular emerald glows with is one thing in Pre-Colombian Colombia, and quite another when it gets to the Spanish Court. Even if it's the same stone, even if it's uncut. Migration does not happen with immunity.

It might be even more interesting not to think of the changes the green goes through, but of what happens to the snake when the green that covers it or that its body exudes is classified as flag green; or what happens to the flag while its green slithers through the jungle, menacing or afraid, looking at us or hiding itself from view among the overtoned leaves.

THEATRICALITY

Bojana Cvejić

I regard theatricality as the effects produced by theater as an apparatus of representation which was established in modern Europe, its ideals dating back to Ancient Greece and Rome. The apparatus implies a system of material operations that set out an ideological horizon of expectations in theater, or in other places and situations where the apparatus of theatrical representation, or, as I will simply refer to it here, theatricality, is deployed.

Let's leave aside the material component of conceiving, preparing, staging, viewing, programming and other operations of the apparatus; instead of examining their economic and social workings, we will now focus on the aesthetic, and perhaps also political, procedures and effects of theatricality. They come in two sets of terms.

The first set is comprised by staging. Staging involves two procedures: cutting out that which will be seen or, simply, framing a scene, a *tableau*, and organizing the vantage point (in the audience) from which the *tableau* will be seen. Roland Barthes describes the act of cutting out —*decoupage*— in theater and cinema as the “direct expression of geometry,” a practice which calculates the place and shape of things as they are observed from somewhere else. The geometrical aspect is linked to the rationalist foundation of discourse, where “to discourse (the classics would have said) is simply to ‘depict the tableau one has in one’s mind’.” The stage frame in theater, regardless of how remote it may be from classical drama, is not just the

theatrical equivalent of *finestra aperta*, but “a mirror that allows a homogeneous world of the viewers to recognize itself in the equally coherent world of the drama,” as Hans-Thiess Lehmann writes in *The Postdramatic Theatre*. Even when drama is absent, the law of staging is enforced on the horizon of expectations of the viewers, and hence, it must invoke the stage as a dialogue with mirroring. This regime of dialogic specularity can be unpacked by the etymology of “spectacle.”

The first meaning of “spectacle” in the Old French of the 12th century is a scene that attracts one’s gaze, while in the 16th century it also designates a performance of all types of theater. The Latin origin of the word points to *spectaculum*, that signifies “a show, spectacle” and is derived from *spectare*, i.e. “to view, watch,” the frequentative form of *specere*, i.e. “to look at.” What the circus, games, and fights of Ancient Rome share with the courtly spectacle of Louis XIV is the imperial political function, to control by means of the power of the visual. Ever since the Sun King, to attend or take part in the spectacles means to occupy a position, a seat that reflects the social rank by providing a perspective from which to observe and survey. Another etymological link is implied here: *specular*, *speculari*, which in Latin means “to look out, spy, watch.”

Spectators are onlookers who observe at a distance. They hold the privileged center of perspectival vision which implies a division between the stage and the public. The perspectival space of the public also signifies a loss of the affective involvement that festivals and other ancient and medieval plebeian forms of entertainment had. The Greek term for the “viewing place” is *theatron*, which originally referred to the audience space of the Greek theater, but later became synonymous with the entire auditorium, comprehending both the audience and the performance. The French term “théâtre” adds another meaning to observation, that of “contemplation”. *

* “Spectacle” also derives from the Indo-European *spek*, which means to “contemplate”, to “observe”.

Theasthai in Greek means to look attentively, to behold, and shares the same root as “theater” and “theory”; *theorein* signifies “to consider, speculate, look at.” Two more terms affirm the same meaning: “speculation” and “specular.” To speculate carries the rationalist meaning of the perception of clear and distinct forms, a Cartesian contemplation of ideas in the mind’s eye whereby the disembodied gaze of the beholder is reflected from the viewed object back into the subject’s consciousness of Cogito. Thus, spectating extends the action of looking towards looking in order to be looked at or to have the look returned.

Once it frames the *tableau*, staging can introduce the human body in it. The body staged in theater as it was constituted in modernity is a *figure*, in which the law of figuration entails substitution and transcendence of meaning. The figure is the subject of unification of the world, which substitutes for the world of the viewer. Even when its representative function is weakened, or questioned, as early as in Brecht or Artaud, it still enforces the law of transcendence by its presence. Presence is not the effect of perception but of the desire to see. When performance breaks down the unity of the theatrical figure in order for the body to perform as the body, the literal material and object of action, it does not abolish the fantasy of presence, now opposed to representation, but instead reinforces an obsession with the real. The fantasy of presence sustains the law of transcendence beyond the figure, even when the body dismantles the figure.

When the avant-garde theories of theater at the beginning of the 20th century called into question the mirroring and figurability of the staged body, the main claim concerning theatricality shifted from the staging to the relationship between the stage and the auditorium. This comprises spectatorship as the second set of terms of theatricality.

The discovery of the spectator in Brecht’s epic theater and Artaud’s theater of cruelty is not satisfied with disclosing the workings of the theatrical apparatus, and so it undertakes the

utopian project of transforming the viewer, or producing a new subject and a new community either by means of critical observation or by means of a mystical experience of the senses. Both avant-garde models still operate as implicit political demands of theatricality. They shift the axis of theatrical apparatus on spectatorship and on the birth of a community that it should yield. The social aspect of viewing as witnessing is overstated here. As spectators in the theater, we are never sufficiently alone; instead, we witness an event while surveying each other. The protocols of applause, and the disposition of both the stage and the auditorium, force the theater on the spectators as if it were a consensus-making machine.

Theatricality defines the relationship between the spectator and the staged object in a relational dynamic of address and response. That the theater addresses us by an invitation to see something that is being done for us does not necessarily allocate a viewing position that the viewer will identify with. The address can cause a sense of displacement in the response of the viewer who cannot identify as the subject of the performance. Maaïke Bleeker calls the product of this dynamic “focalization.” Focalization is a “dynamic process of address and response in which the address presented by the theater mediates in an event which for its actually ‘taking place’ depends just as much on the response of a particular viewer” (Bleeker 10).

This view stresses the agency of the seer as opposed to the so-called passively represented spectator. Here, the very insistence on interaction implies a relationship of representation in the co-presence of two sides of the event, relating back to Peter Brook’s famous words: “I can take any empty space and call it a bare stage. A man walks across this empty space whilst someone else is watching him, and this is all that is needed for an act of theater to be engaged.” Brook’s definition of theatricality is paradigmatic for it binds performing and spectating together. The co-presence of the performers and the spectators excludes indifference and disconnection between the stage and the public; instead

it frames the theatricality by aiming at a synthesis between performing and spectating, as if the two were supposed to stand in for each other. The aim can only produce an illusion of unity, a romantic longing, even when the conventions of theatricality are laid bare and become transparent. Then the spectators enjoy their self-recognition even more.

Breaking this bond between the stage and its audience by way of a disjunction, or subtraction of the performance from the spectators, or of the spectators from the performance, rarely happens. Yet, when it does, theatricality is disenchanting, because the stage might be de-figured, or the spectators might feel dispossessed of a live presence, or ignored by a lack of address, which gives them the disastrous idea of becoming actors.

Some works of dance and theater have attempted to remove and subtract representation as the stake of theatricality in theater. One strategy presupposes transforming the event into a situation in which human as well as non-human actors are networked by parallel but asymmetrical connections. The division between the stage and the auditorium subsists, but is sublated by separate activities of the staged and those who attend it, whom I deliberately redub “attenders” because their vision might be denied, or marginalized in the redistribution of the senses. If the bond between the stage and the attenders is broken, the result is that the attender remains in her role without constructing a link with the performance. I suggest we call this re-linking “wiring”: to establish a connection that makes the body or the action of the spectator coterminous with the stage action. A wired attender does not take over the role of the performer —she does not become an actor *in lieu* of a missing one. The attender actively assembles herself with the other heterogeneous parts of the assembling— objects, live or phantom bodies, lights and sounds. As if she were connected to an electrical circuit that epitomizes the event, her “wiring” is plugging vision and voice into the situation, thus shaping the event sensorially.

Could this still be considered theatricality as we know it from this old essentialist understanding that implies staging and communication in spectatorship? Certainly not. Theatricality changes, not only in the rare attempts of “difficult” theater and dance, but also thanks to other places where it finds refuge, as for instance, in the museum.

CITED WORKS

BARTHES, Roland (1977): «Diderot, Brecht, Eisenstein». *Image, Music, Text*, (trad.: S. Heath), London: Fontana Press.

BLEEKER, Maaïke (2008): *Visuality in the Theatre*. London: Palgrave.

LEHMANN, Hans-Thiess (2006): *Postdramatic Theatre*. London: Routledge.

FORM

Xavier Le Roy

To be read following instruction

—
In blue are instructions to be used, not to be read.
The reader should use a chronometer and start the time now.
—

Form: a definition

This definition is specific to its presentation by Bulegoa z/b who, I quote: will contextualise (it) within the project “Una, dos, tres, cuatro paredes” [One, two, three, four walls].

This is not a generic definition of form.

This is a definition of form and a form of definition.

This is the definition of a form, the form of a definition or opposite and vice versa.

In other words, and according to my dictionary, it is a statement of the exact meaning of a word and the visible shape or configuration of something.

Using and following the words of the hosts’ invitation, I write...

No, I read, a statement about the meaning of a word that aims according to Bulegoa, I quote: to respond to a need to create discussion on the meanings assigned to a single term by different disciplines.

A discussion:

“Should we have one later?”

That question, borrowed from John Cage, resonates in my mind

while I am writing for you. This proposal of form by “lecture on nothing” is very present, here, now. Cage redefined a form by transforming the lecture into a composition or is it the other way around?

“Should we have one later?”

The form of this event will not make that possible with me being part of it. Unless the reader is in the room. Is the reader in that room? Is the writer of that text in this room?

Wait, listen and look around for 30 seconds.

—
(30” later)
—

As the invitation letter says, I quote: “The presentation of your definition will be contextualised within the project “Una, dos, tres, cuatro paredes” [One, two, three, four walls]”

Is the context part of the form or the form part of the context of this aesthetic experience?

A form of an object can be described.

Using the description of the project from the invitation letter as well as three pictures of the Oteiza sculpture that have been sent to me, I will go on to describe the form that I imagine you will experience.

Each person in the audience sits in the stands in front of the Oteiza sculpture —it is now uncovered and lit according to conventional theatre practice. The remaining lights in the room have been switched off. At precise moments to come or that have already passed in the hour-long act, the sculpture pedestal will be given a mechanical 90° rotation, offering the public a new perspective of the object. A combination of changes in position and lighting will contrive four different stagings with the

sculpture as a central element of each. Around this image, backstage voices **read**.

You are sitting between or beside somebody else. There might be somebody in front of or behind you. You feel the surface under your ass, a chair? Your feet or, if you have crossed your legs, one foot touches the floor. Your distance to the sculpture is impossible to imagine from where I am. The artwork by Oteiza is visible on a pedestal. Why this sculpture for this experience? Is it because it is part of the collection of this museum? Is it because it is referred to as "his most radically proto-Minimalist and austere work, through which Oteiza engaged in a dialogue with both the avant-garde and Spanish artistic traditions"? Or is it to honor the Basque identity of the artist and his work? Would it be possible to use a different sculpture, another form?

The sculpture is black. From the pictures of the work I received, I see the form is like a room without a roof from which two walls have been removed to see inside. The rectangular surface that lies on the floor is thicker than the two lateral surfaces. A thin dark grey square plate lies horizontally on half of that surface. The two vertical plates stand on the edge of this plate making a thin space between half of the vertical rectangular one and the horizontal plate. The second picture of the sculpture, with a hand lying on the side of it, shows that the sculpture is approximately 25 cm high and wide and 50 cm long. The form and the color make me think of a model of a theater black box.

Is this a theater?

—
(30" later)
—

The form of the invitation, the form of the sculpture, the form of the text, the form of the reading... While you listen to that, the form you experience is the articulation between these forms. And the experience will be completed at the end of the duration of the event. Here, now, the form is different for the reader and for the listener.

My form

Within time-based arts, “form” is how time is configured, organized, and that is not how the form of the object that is exhibited in that room would be described, defined. There is no definition of form in general that would fit all disciplines. All disciplines use form and define forms and their forms define the respective discipline.

“Form” is how these 60 minutes that this public “thing” is supposed to last are organized.

Or, is that the structure, the frame, rather than the “form”?

The invitation letter says that this “text” should be 7,500 – 8,000 characters long so that the text can be read in the allotted 15 minutes. It will be translated into Spanish, English and Basque. The fee for writing of the text is 600 € (before tax). The deadline for it is October 15th, 2011.”

Today is the 9th of October, no today is the... what is the date today?

The length, the price, the translation of that text might not be the form but they play a part in shaping it. Does it define the form of that definition of “form”? This is not only rhetoric or a word game. So, we have a problem.

What, when and where is the structure, the form, the frame, for the text and for here and now? Between form and structure, where or when does it stop and start?

Anyway, this is a definition. What is written in the invitation letter are the instructions that structured the invitation. It proposes a form but it is not the form. The form will be the interpretation of these instructions. But the form is not the interpretation that you have of it, it is the experience you make of it.

“Should we come back to this later?”

—
(30" later)
—

Is it very tempting to define form in opposition or in relation to material, substance, content? This question applies to almost all art disciplines. And it is when the border between form and content are blurred that an aesthetic experience is produced, when the form cannot be easily defined and when we need to go through description in order to grasp it.

You are sitting or standing, less probably lying on the floor. You are here in front of that form, in front of an artwork with a certain form, or forms. That artwork you are in front of is a form of art. But today you are not only IN FRONT OF an art form. If you are listening to this text you also are IN an art form, you are not IN FRONT OF but you are taking part in the form. You are surrounded by the walls that help to contain the event and today these walls contain several art forms. You are surrounded by what you hear. Some of the sounds that you hear create a timeline, and take part in the organization of your time and will organize the next 3 minutes to come.

—
If the reader has taken more than 12 minutes to read to this point, then she/he should accelerate the pace for reading the next paragraph. If the reader has taken less than 6 minutes to read to this point, then she/he should slow down the pace to read the next paragraph.
—

Form and substance are the ground for what is said and how it is said or what is translated and how it is translated, for what is used and how it is used, for what is communicated and how it is communicated, what is expressed and how it is expressed. These actions need form and produce form specific to the medium they take part in.

—
(20")
—

Read the next two lines at a rate of one word every 4 seconds.

Form informs a material, a substance, a content, a subject
Form transforms a material, a substance, a content, a subject

—
(20")

Read at a normal pace.

—

Form informs a material, a substance, a content, a subject
Form transforms a material, a substance, a content, a subject

Let's try to be generic:

Is form, in its aesthetic sense, something that uniquely marks a certain realm of objects as aesthetic from the outset, or is it the abstract name for what emerges whenever an aesthetic experience attains complete development?

Each aesthetical experience of an artwork is lived and renewed by individualized experiences. It is this potential for new experiences that makes an artwork an artwork, and an artwork that lasts arises from occasional circumstances at certain moments. So to have a form is to have a way to envisage, sense and present the material of experience in such a way that it becomes in the easiest and most efficient way the construction material of an adequate experience for those who do not have the possibility to create the work but to experience it.

An artwork is a material transformed into an aesthetical substance and an aesthetical experience. The form makes this transformation possible.

And as the reading of this text within this event shows, form is the moving integration of an experience.

KREDITUAK / CRÉDITOS / CREDITS

TESTUAK / TEXTOS / TEXTS

«Writing/Reading». Peter Friedl
«Traducción». Carla Zaccagnini
«Theatricality». Bojana Cvejić
«Form». Xavier Le Roy

ESKULTURA / ESCULTURA / SCULPTURE

Homenaje a Velázquez (Jorge Oteiza, 1958)

KONTZEPTUA / CONCEPTO / CONCEPT

Bulegoa zenbakí barik

ITZULPENAK / TRADUCCIONES / TRANSLATION

Ana Morales (euskera)
Celia Montolio (inglés-castellano)
Toni Crabb (spanish-english)
James Gussen (german-english)

EDIZIOA / EDICIÓN / EDITING (ARTIUM)

Sue Brownbridge (english)
M^o José Kerejeta (castellano, euskara)

LOKUZIOAK / LOCUCIONES / VOICEOVER

Matxalen de Pedro Larrea
Igor de Quadra

DISEINU GRAFIKOA ETA ALTZARIAK / DISEÑO GRÁFICO Y MOBILIARIO / GRAPHIC DESIGN AND FURNISHINGS

Gorka Eizagirre

ARGIZTAPENAREN DISEINUA / DISEÑO DE ILUMINACIÓN / LIGHTING DESIGN

Óscar Grijalba

ENTZUNEZKOAREN GRABAZIOA ETA EDIZIOA / GRABACIÓN Y EDICIÓN DE AUDIO / SOUND RECORDING AND EDITING

Bigorringo

EGONALDIAK PROIEKTUA / PROYECTO ESTANCIAS / STANZAS PROJECT

Mar Villaespasa
BNV producciones

ZUZENDARITZA / DIRECCIÓN / MANAGEMENT (ARTIUM)

Enrique Martínez Goikoetxea

KOORDINAZIOA / COORDINACIÓN / CO-ORDINATION (ARTIUM)

Yolanda de Egoscozabal
Cristina Redondo

ISBN: 978-84-938229-9-6

ESKERRAK ONDOKOEI / AGRADECIMIENTOS / ACKNOWLEDGEMENTS

Óscar Arbé, Rafael Ledesma (ONCE), Carmen Luque, Betisa San Millán.



Babeslea / Con el patrocinio de / With the support of:



Bulegoa z/b
