

CARMEN PARDO

Ikus-entzunezkoa?

Isidore Isou errumaniarrak Parisen 1945ean sortu zuen arte mugimendua da letrismoa. Isidore Isou-k eta haren jarraitzaile sutsuen Maurice Lemaître-k, inoiz Gil J. Wolman, Guy Debord, François Dufrêne, Marc'O eta beste batzuen laguntza zutela, zinema letristaren oinarriak jarri zituzten berrogeita hamarreko hamarkadan, ezaugarri hauekin: soinuaren eta irudiaren arteko desadostasuna; hautazko irudiak deseraikiz lantzea (pelikula aurkituak, zati laborategian baztertuak...); happening jokamoldeko proiektzioak egitea; zinema infinitesimala (alegiatzkoa sustatzen du eta zinemaren oinarrietz ditugun usteak suntsitzen ditu); eta zoriaren ezusteko legeen arabera jokatzeara...
* Zineman ikustearen eta entzutearen artean dauden harremanak aztertu ditu egileak, "Zinema letrista, desadostasunaren eta altxamenduaren artean" zikloan (MACBA)

Cincinnati-ko zooan, erdi estalitako antzoki batean, Robert Wilson nerabe bat Madame Butterfly entzuten ari da. Protagonista agertokian hiltzen den bitartean, animalien orroak eta garrasiak aditzen dira, eta esperientzia berri bat gertatzen da begirada eta belarriarentzat. Esperientzia hori, ordea, eguneroko bizitzaren parte bat da. Esperientzia horrek, antzerkirako pentsatutako espazio batean desberdinen arteko topaketa erakusten baitu, Wilsoni erakusten dio posiblea dela aldi berean entzutea eta ikustea, zentzumen bakoitzari nahikoa denbora ematen bazaio. Halako esperientzia egin dute beren lanean John Cagek eta Merce Cunninghamek, haienezat musikak eta dantzak denboran oinarritutako egitura formal bat besterik ez baitute partekatzen. Horren bidez nahi da musikak bere espazioa izatea, dantzarien gorputzarena ez dena, eta dantza musikak ezar lezakeen erritmotik askatu ahal izatea.

Aldi berean bete-betean entzutea eta begiratzea oso gutxitan gertatzen den esperientzia da. Agian horregatik, ikustearen eta entzutearen arteko erlazioak azterketa ugari izan dira beti, eta emaitzak guztiz posiblea dela baieztatzen diren haren ukazio erabatekoraino zabaltzen dira. Baina irudizko marrazki horren marran, zinemaren etorrerarekin entzutearen eta begiradaren arteko erlazioan izandako gorabehera anitzak nabarmentzen dira.

Gauza jakina da irudi zinematografikoak aldaketa handia ekarri zuela ikustearen eta pentsatzearen erregistroan. Irudiak pantaila batean proiektatzeak galdekatu egiten du begiradaren eraikuntza, eta gainera arrakala bat irekitzen du pentsamenduaren ikustearen funtsezko mito horretan, hots, Platonen leizearen istorioa. Baina irudi zinematografikoaren oldarra ez du begiradak bakarrik jasaten, entzuteak ere izango du entzumenaren lekua hartuko duen irudi-zerrendaren eragina.

Beraz, zinemaren historia oraindik jardunean dagoen pertzepzio-mutazio baten kronika moduan azter liteke. Mutazio horretan, zinema klasikoa eta esperimentalak bi jarrera dira, era berean konplexuak, eta ikus-entzunezko esperientzia baten posibilitatea zalantzan jartzen dute.

Zinema klasikoak -hala esaten zaio duen izaera narratibo-irudikapenezkoagatik- mugimenduan erakusten ditu irudiak, elkarri kateatuta, eta mozketarik erakutsi gabe pantailan labaintzen den fluxuan. Mozketa horiek irudiari lagun egiten dion musikak

josten ditu. Hartara, ikus-entzunezko esperientzia bizi-kontinuum baten moduan gertatzen da, zeinean irudiek musikaltasunaren denbora-jarioa iritsi dutela baitirudi. Bizi-kontinuum hori kolektiboki partekatutako barneratze bati legokioke, Noël Burch-en hitzetan, harentzat zinemaren hastapenetan kanpokotasun primitibo bat gertatzen baitzen¹. Behatzailea ez litzateke ekintzarekin identifikatuko, ezta pertsonaiekin ere, baizik eta pantailaren materialtasuna sentituko luke, irudien izaera laua, eta kameraren ikuspuntuaren aldaketek jabetuko litzateke, dudarik gabe. Denboraren joanaz, hori guztia barneratua izango litzateke, eta ikustearen eta pentsatzearen lehen mutazio hori eragingo zuen, baina baita entzutearena ere. Lehenbiziko aldiz, zinema gogoaren kanpoan dauden irudiak kontzientzian nahastea beharrezkoa ez den jario baten modura agertzen diren “amets fabrika” hori izango da.

Zinema klasikoak barneratze horren adibide ugari eskaintzen ditu. Gogora dezagun Norman Batesek Marion sastakatzen duen sekuentzia, Alfred Hitchcocken Psycho filmean (1960). Pantailan, kamerak Batesen presentzia sentiarazten digu, Marion dutxatzen ari den bainuontzira hurbiltzen. Bainuontzira sartzen da, eta musika halako moduan nahasten da sastakadekin, izugarria baita begiradan duen eragina. Seguru asko ezinezkoa da eszena hori soinurik gabe gogoratzea, eta alderantziz. Begiak entzun egiten du, belarriak ikusteari ezin uztea eragiten duen lotura horretan sortzen delako. Ikustearen eta entzutearen gainbehera bat gertatzen da, zeinean ez zentzumen batak ez besteak ez baitiote erantzuten haietatik espero litekeenari. Irudien kateatzeari soinuena gainjartzen zaio, eta konpositoreak berak, Bernard Herrmann, zuri-beltzeko film batentzako zuri-beltzeko musika gisa definitu zuen film honentzat egin zuen musika.

Zinema klasikoan gertatzen den muntaiaren nagusitasunaren aurrean, zinema esperimentalak abstrakzioko bidea aukeratuko zukeen. Bide horretan, josturak ez leudeke jada muntaiaren mendean, eta irudia suntsitzeraino eramango gintuzkete, baita filmarena eta kamerarena ere. Horren bidez, amaiera ematen zaio kausalitatearen terminoetan oinarritutako ulertze bat gauzatzearen premiari, eta aldi berean ikusizko eta soinuizko osagaiak elkarlana egiteari uzten diote jarraitutasun horren izenean. Hartara, zinema esperimentalak zalantzan jartzen du zinema klasikoak proposatzen duen ikus-entzunezko esperientzia. Zalantzan jartze hori ez da uniforme, ezta hurrik eman ere, zenbait forma hartzen ditu. Haien artetik bi azpimarra litezke, musika kromatiko eta ikusizko musika bezala ezagutzen direnei dagozkienak, eta irudirik gabeko film baten bidez aritzen direnak, eta batez ere horietan jarriko dugu arreta.

Bi adierazpen mota hauek historian kokatu beharko bagenitu, ikusiko genuke ez daudela bata bestetik oso urrun denboran. Lehena futurismoarekin batera hasiko litzateke; bigarrenak, berriz, 1930eko Walter Ruttmann-en *Wochende* filmean izango luke abiapuntua. Futurismoak eman zituen zinema abstraktuaren lehen esperientziak, baita musika kromatikoaren formulazioa ere. Film haiek pelikularen gainean marraztuz egiten ziren. Hala eginda logika arrazionalaren eta inteligentziaren aurka joan nahi zen, eta, futuristen arabera, zentzumen aniztasun baterantz. Baina zer motatako ikus-entzunezko esperientzia ekartzen du musika kromatikoak? Suposatzen du, antza denez, begiak entzun egiten duela, ikusizko musikak, Oskar Fischinger-ek esaten dion moduan, irudiak entzutea ahalbidetzen duela. Orduan, begiradarentzat, ulertze intelektuala baimentzen duen prozesu diskurtsibo bat bilatu nahian ikusteari uztea izango da entzutea. Pantailan proiektatzen diren erritmoen pertzepzio bihurtzen da entzutea, eta

¹ Ikus *La lucarne de l'infini*, Paris, Nathan, 1991, haren saiakera bikaina.

erritmo horiek sarritan bat datoz haiekin batera doan soinu-bilakatzearekin. Irudiak entzutea XX. mendearen hasierako ohiko teorien arabera bai soinuari bai koloreari legozkiekeen egituratze komun hori aintzat hartzea ere izango da.

Begiak entzuten duen bitartean, zer gertatzen da entzumenarekin? Entzumenarentzat, zinemaren, eta lehenagotik ere operaren sorrerak, maila desberdinetan baina, mutazio bat eragin zuen. Baina entzumenak ikusten al du benetan? Begirada ari al da entzuten? Hemen nekez eman daiteke erantzun eztabaida ezinik. Badirudi, asko jota, esan daitekeela film horiek bestelako desbideratze pertzeptibo bat eragiten dutela, zinema klasikoak eragiten duenarenetik urruntzen dena. Desbideratze horretan, ikusizko eta entzunezko kanalek gurutzaketa posibleak bilbatuko lituzkete pertzeptzioak bertan labaindu eta esperientzia berriak sortzeko.

Hori horrela baldin bada, zer alde egon liteke Psychoko dutxa eszenan gertatutako topaketaren eta Fischingerre Study 1/13 (1929-1934) filmen artean, zeinetan “erritmo koloredunak” arakutzen baitira besteak beste Mozart, Verdi edo Brahmsen konposizioak erabilia? Badirudi aldea nahikotasunean dagoela, bai erabilitako materialean ere. Lehen kasuan, narrazio-irudikapen baten aurrean egongo ginatke; bertan, behatzailea harrapatuta geratzen da soinu-irudi loturak eskaintzen dion jarraitutasun horretan. Ikus-entzunezkoa erakartze horretarantz bideratzen da. Bigarrenean, irudi abstraktuek soinu-zuko kontrapuntu batek sarritan biderkatzen duen urruntze bat eragiten dute beren kabuz. Ikuste eta entzute autonomoen prozesu bat gertatzen da, gehi haren giltzadura posibleak. Erakartzeak, nolabait esateko, behatzailearen baimena behar du, jolasteko haren gogoia.

Irudirik gabeko filmei erreparatzen badiegu, kontu horiek are korapilatsuagoak, hori posible bada, gertatzen dira. Bereizketa egin daiteke pantaila zuria edo beltza erakusten dutenen eta batere filmik ez dutenen artean. Letrismoak, Isidore Isou-k 1945ean fundatua, bi mota horietako adibideak eskaintzen ditu. Lehenbizikoen artean koka litezke Lemaître-ren zenbait film, edo Gil J. Wolman-en L'Anticoncept (1951), zuria eta beltza txandakatzen diren filma. Gelako errezelen aurrean eskegitako ilargi zuri antzeko baten gainean egiten da proiektzioa. Bertan aditzen dira zenbait gogoeta xume bizitzaz, maitasunaz, arteaz, bai soinu-poesiak eta testu sinkopatuak ere. Funtsean, sonoritatearen gainean lan egiten da. Irudien isiltasunak soinua irudi bilakatzeari dei egiten dio. Begirada, zuriaren edo beltzaren gainean iltzatua baitago, ikustearen etena jasaten du eta, aldi berean, gogoetan enuntziatutakoa erreproduzitzen duten edo irudimenaren fruitu izan daitezkeen irudi mentalak sortzearen lekukoa da.

Prozesu hori, zinemak bere buruaz egiten duen galdaketa moduan, edo are zinemaren heriotzaren iragarpen moduan -Guy Debordek 1952an aurkeztutako film batean azaltzen duen legez- aurkezten dena, areagotu egiten da ez kamerarik, ez pantailarik eta ez pelikularik erabiltzen ez duten filmetan. François Dufrêne-ren Tambours du jugement premier (1952) bere buruari irudizko esaten dion zinema horren adibide on bat da. Lan horretan aditzen dira poesia letrista zatiak, aliteraziozko bertsoak, aforismo abestuak, edo logika diskurtsiborik jarraitzen ez duten narrazio laburren pasarteak. Hemen begiradak ez du euste punturik aurkitzen, ezta pantailaren zuria edo beltza ere; dena da soinua, edo beharbada esan beharko litzateke esandakotik sortzen diren irudiak, baita soinuaren eta irudiaren isiltasunaren arteko zirrikituetatik sortutakoak ere. Zinema honekin hautsi egin da behin betiko zinema klasikoaren bizi-jarraitutasuna, ikus-entzunezkoaren ustezko batasuna, eta etenaren alde apustu egin da, baina eten hori

jarraitutasunik eza moduan sentitzen da soil-soilik ikusleak dituen jarraitutasun itxaropenei kontrajarrita. Entzuten ari garen bitartean, etxekoandre bat aspiragailuarekin irudika genezake, edo are esbastika handi baten barrualdea, agian emakume zapata pare bat irristaka dabilelarik. Baina irudimen hori ez da modu konstantean aktibatzen; aforismoak edo aliteraziozko bertsoak arduratzen dira irudien jarraitutasuna ilusio hutsa dela gogorarazteaz, kontua “irudizko zinemaren bidez zinemaren existentzia bera ere zalantzan jartzea” dela gogora ekartzeaz².

Esan ohi da lan horietan soinu-zkotasunak hartzen duela indarra, entzumenarentzako zinema dela. Irudirik ezak irudi mentalen sorrera aktibatzeke gai den gune bihurtuko luke entzumena. Alabaina, soinu horiek entzuten baditugu poesia letrista gisa, edo hots gisa besterik gabe, Dufrièrenek berak egin bezala ondoko bere lanean, edo John Cagerek egin zuen bezala, biak Artauden eragin pean, orduan beharbada irudimena erabiltzen jarraituko dugu, baina batez ere entzuten egongo gara, eta horretarako irudia ez da beharrezkoa izango. Entzumenarentzako zinema baten posibilitatea, azken batean, entzulearen entzute-ohituren eta soinu motaren eta proiektzio klasearen baitan egongo da.

Esperientzia hauek ikusita, zinema esperimentalak ez da, antza denez, irudi zinematografikoa zalantzan jartze bat. Haren manerek galdekatze bat adierazten dute ikus-entzunezkoaren existentziaz beraz. Horregatik, zinema esperimentalak, etenak sortuz, kanporatze bat eskatzen du, eta horrek, bere aldetik, kanpoko irudien eta haiek barnealdean haritzen diren moduaren arteko erlazioa berrezartzera gonbidatzen du³. Beharbada, izan liteke orobat ikus-entzunezko partikular eta kolektibo hori lantzeko formak pentsatzeko gonbidapen bat, kontuan hartuta, eta hau funtsezkoa da, ikus-entzunezko zinematografikoak sortu dituen desbideratzeak.

CARMEN PARDO Filosofia doktorea da Bartzelonako Unibertsitatean. John Cageren *Escritos al oído* (1999); *La escucha oblicua: una invitación a John Cage* (2001) eta Robert Wilson (2003) (Miguel Moreyrek elkarlanean) liburuen edizio eta itzulpenaren egilea da.

² Dufrière F., “Prodrôme” *Tambours du jugement premier*-i egindako sarrera, ION. Centre de Création, nº 1, 1952ko apirila, 195. orr.

³ Kontu honetan eta letrismoari dagokionez, ikus Deleuze G., *L’Image-Temps*. Cinéma 2, Paris, les éditions de Minuit, 1985, 279.-281. orr. Mugimendu horretatik aipatu diren lanei dagokienez, eskertzekoa da Bartzelonako MACBAn, 2005eko amaieran, Eugeni Bonet eta Eduard Escoffet komisario zirela, egindako *El cinema lletrista, entre la discrepància i la sublevació* zinema programaren ekimena.